

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Historia del Arte I
(Medieval)



TESIS DOCTORAL

El simbolismo del castillo en la iconografía medieval

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ana Pérez González

Directores

M^a Ángeles Blanca Piquero López
Juan Carlos Ruiz Sousa

Madrid, 2017



**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID**

TESIS DOCTORAL

El simbolismo del castillo en la iconografía medieval

ANA PÉREZ GONZÁLEZ

DIRECTORES: Dra. M^a ÁNGELES BLANCA PIQUERO LÓPEZ

Dr. JUAN CARLOS RUIZ SOUZA

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Historia del Arte I (Medieval)**

MADRID- 2015



**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID**

TESIS DOCTORAL

El simbolismo del castillo en la iconografía medieval

ANA PÉREZ GONZÁLEZ

DIRECTORES: Dra. M^a ÁNGELES BLANCA PIQUERO LÓPEZ
Dr. JUAN CARLOS RUIZ SOUZA

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Historia del Arte I (Medieval)**

MADRID- 2015

1. AGRADECIMIENTOS.

En primer lugar, quiero comenzar dando las gracias a M^a Ángeles Blanca Piquero, ella fue quién primero creyó en mí y en mi proyecto, cuando un día recién terminada la clase de cursos de doctorado le propuse iniciarme en esta aventura. Su sonrisa y sus palabras de ánimo me hicieron pensar que esto era posible. Ella fue también quién orientó y dirigió el trabajo de investigación que finalmente entregué bajo el título *El simbolismo del castillo en la iconografía medieval*. Ese estudio previo no solo me sirvió de punto de partida desde el cual desarrollar esta tesis doctoral, sino que me hizo querer seguir aprendiendo, disfrutando y trabajando con la Historia de Arte.

También quiero mostrar mi más profundo agradecimiento a Juan Carlos Ruiz Souza, que recogió con entusiasmo la tarea de hacerse cargo de mi proyecto, valorando siempre mi trabajo, ayudándome en cada paso y motivándome hasta el final. Quiero agradecerle las horas que me ha dedicado, los cientos de correos, las correcciones, las tutorías, sugerencias y consejos. Juan Carlos, al fin llegamos y sé que eso te lo debo a ti.

Gracias al Departamento de Historia del Arte I de la Universidad Complutense de Madrid y a todos sus miembros por haberme acogido desde el primer día, enseñado y asesorado a lo largo de estos años.

Quiero dedicar este trabajo a mis incondicionales, mis padres, los cuales me enseñaron a disfrutar de la belleza de la vida y del arte, inculcándome siempre el valor del esfuerzo, las ganas de querer seguir aprendiendo y sobre todo me dieron la fuerza para levantarme cada vez que tropecé, a ellos les debo todo y esta tesis también.

Gracias a Alberto, mi amor, por las horas y los días que me has dedicado, por regalarme tu tiempo, acompañarme y ayudarme en mis aventuras por medio mundo, por haberme apoyado en los momentos más difíciles y hacerme seguir siempre hacia delante.

Gracias a Diego, M^a Ángeles y Álvaro, por ser mi familia y mis amigos, mis soportes, por una vida compartida entre risas y llantos. Este trabajo también es parte de vosotros.

*Dedicado a mi abuelo Antonio González Ramírez,
con mucho cariño, porque un día se lo prometí.*

2. ÍNDICE

EL SIMBOLISMO DEL CASTILLO EN LA ICONOGRAFÍA MEDIEVAL:

1. Agradecimientos.	3
2. ÍNDICES	7
3. Resumen:	17
4. Introducción.	21
5. Simbolismos del castillo en la iconografía medieval.	31
5.1. El castillo como representación de la ciudad medieval.	34
6. Simbolismos religiosos del castillo.	40
6.1. El castillo como Jerusalén celestial.	41
6.2. La Torre de Babel.	55
6.3. Castillos sobre elefantes.	65
6.4. La torre de David como atributo de la Inmaculada Concepción.	70
6.5. La torre de marfil como alegoría de la castidad.	74
6.6. El castillo como alusión a la trinidad: Santa Bárbara.	80
6.7. El castillo negro como alegoría del infierno.	85
6.8. El castillo como alegoría teológica.	93
6.8.1. <i>Château d'amour</i> , Robert Grosseteste	95
6.8.2. <i>Breviculum ex artibus</i> de Tomas Le Myesier: las <i>Torres del amor y la falsedad</i>	100
6.8.3. <i>Fortalitium Fidei</i> , de Alonso de Espina.....	110
6.8.4. Repercusión del tema en el s. XVI: <i>Las moradas de Santa Teresa</i>	123
7. Simbolismos profanos: El castillo como escenario simbólico de amor.	124
7.1. La torre como símbolo de la inaccesibilidad de la amada.	124

7.2.	<i>La ciudad de las damas</i> , de Cristina de Pizan.	128
7.3.	El castillo como estructura efímera escenario simbólico de amor.	132
7.4.	El <i>Castillo del Amor</i>	136
7.4.1.	Introducción al tema: definición iconográfica del asunto.....	136
7.4.2.	Aproximación bibliográfica.....	137
7.4.3.	Análisis iconográfico:.....	142
7.4.3.1.	Las damas guerreras	145
7.4.3.2.	Las flores.....	149
7.4.4.	Incidencia de la representación: muestrario de piezas.....	157
7.4.4.1.	Libros miniados y marginalia.....	157
7.4.4.2.	Objetos de marfil franceses: valvas de espejo y cofres.....	169
7.4.4.2.1.	Las valvas de espejo.....	171
7.4.4.2.2.	Los cofres de marfil.....	191
7.4.4.2.3.	Otras piezas de marfil.....	199
7.4.4.3.	Tapices.....	201
7.4.5.	Variantes iconográficas derivadas del <i>Castillo del Amor</i> : su incidencia en los reinos peninsulares, s. XIV y XV.	202
7.4.5.1.	Las representaciones del <i>Castillo de Amor</i> durante el reinado de Pedro IV de Aragón.	204
7.4.5.2.	Las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada. Las bóvedas laterales, el <i>Castillo del Amor</i>	219
7.4.5.3.	Las pinturas de la torre del homenaje del castillo de Alcañiz.....	230
7.4.5.4.	Ilustraciones de la <i>Crónica Troyana</i>	234
7.4.5.6.	La cerámica: Paterna y la Alhambra de Granada.	237
7.4.5.7.	Pinjantes y placas de arnés.	242

7.4.6. Repercusión del tema en la literatura hispana del s. XV. El castillo como metáfora de la fortaleza del amado.....	248
7.4.6.1. Juan de Tapia: poema.....	251
7.4.6.2. Jorge Manrique: <i>La escala de amor</i> y <i>Castillo de amor</i>	253
7.4.6.3. Juan de Encina: Romances.....	256
7.4.6.4. Fernando de Rojas, <i>La Celestina</i>	259
7.5. El castillo como prisión	260
7.5.1. El Marqués de Santillana, <i>El infierno de los enamorados</i>	262
7.5.2. Diego de San Pedro: <i>Cárcel de amor</i>	264
8. Otros simbolismos del castillo en la Edad Media	273
8.1. La torre en alusión al conocimiento.....	273
8.1.1. <i>El Liber de ascensu et descensu intellectus</i> de Ramón Llull.....	273
8.1.2. <i>La Divina Comedia</i> de Dante.	278
8.1.3. <i>Margarita philosophica nova</i> , Gregor Reisch.....	282
8.2. El castillo en la heráldica castellana.	286
8.3. La torre en los arcanos del tarot medieval.	291
9. Conclusiones.	298
10. Muestrario de piezas: el <i>Castillo del Amor</i>	307
11. Bibliografía.....	363
12. Webgrafía	385

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- Fig. 1. *Cantigas de Santa María*, Códice Biblioteca de El Escorial. Detalle de Jerez de la Frontera..... pág. 34
- Fig. 2. *Retablo de San Jorge*, Pere Niçard (1468). Museo Diocesano de Mallorca. Detallepág. 35
- Fig. 3. *Tique*, Eutíquides. Museos Vaticanos..... pág. 38
- Fig. 4. *Fortuna*. Museo Arqueológico de Sevilla..... pág. 39
- Fig. 5. *Apocalipsis de Saint Sever*. Biblioteca Nacional de París, Ms. lat. 8878. fol. 207pág. 42
- Fig. 6. *Apocalipsis de Beato de Liébana*. Facundus Beatus. Biblioteca Nacional de Madrid Vitr/14/2, fol. 253v..... pág. 44
- Fig. 7. *Iglesia de Santa M^a la Blanca*, Villalcazar de Sirga. Palencia..... pág. 45
- Fig. 8. *Iglesia de de San Juan*, Moarves de Ojeda. Palencia.....pág. 46
- Fig. 9. Juicio Final, fachada occidental de la *catedral de Notre-Damê* de París. Detallepág. 47
- Fig. 10. *Descriptio Terrae Sanctae*. Defensa de Jerusalén. Biblioteca del Seminario, Padua. ms. 74, c. 1v..... pág. 48
- Fig. 11. *Ermita de San Miguel de Gormaz*, Soria. Lienzo norte..... pág. 50
- Fig. 12. *Ermita de San Miguel de Gormaz*, Soria. Lienzo norte, detalle.....pág. 51
- Fig. 13. *Tapiz del Apocalipsis de Angers*, Castillo de Angers. Caída de Babilonia, tapiz IV..... pág. 52
- Fig. 14. *Tapiz del Apocalipsis de Angers*, Castillo de Angers. La Nueva Jerusalén, tapiz VI pág. 53
- Fig. 15. *Torre de Babel*. Museo Diocesano di San Matteo, Salerno.....pág. 57
- Fig. 16. *Torre de Babel*, Catedral de Monreale, Siciliapág. 57
- Fig. 17. *Torre de Babel*, *Biblia de San Luis de Francia*, Catedral de Toledo, Tomo I, pág. 11v.....pág. 58
- Fig. 18. *Torre de Babel*, British Library de Londres, Cotton Claudius B. IV, fol. 19r pág. 59
- Fig. 19. *Torre de Babel*, *Golden Haggadah*, British Library. Add. MS 27210, fol. 3 pág. 60
- Fig. 20. *Torre de Babel*. Capilla Palatina de Palermo, Sicilia..... pág. 61

Fig. 21. <i>Torre de Babel. Libro de Horas del Maestro de Bedford.</i> British Library. Add. MS 18850, fol. 17v	pág. 62
Fig. 22. <i>Torre de Babel. Bible Historiale.</i> Koninklijke Bibliotheek. KB, 71 A 23 folio 16r	pág. 63
Fig. 23. <i>Torre de Babel. Biblia Historiada</i> de Guyart des Moulins. Bibliotheque Municipale, Troyes. MS 5 folio 17r	pág. 63
Fig. 24. <i>Iglesia de San Justo, Segovia, arco triunfal.</i> Detalle.....	pág. 65
Fig. 25. <i>Bestiario del Westminster,</i> Westminster Abbey Library. (MS 22).....	pág. 67
Fig. 26. <i>Bestiario de Oxford.</i> (MS. Ashmole 1511, Folio 15v).....	pág. 68
Fig. 27. <i>Ermita de San Román, Puebla de Castro.</i> Huesca.....	pág. 68
Fig. 28. <i>Elefante de Carlomagno,</i> Bibliothèque Nationale, París.....	pág. 69
Fig. 29. <i>Placa de marfil.</i> Rijksmuseum de Amsterdam.....	pág. 72
Fig. 30. <i>Libro de Horas para uso de Ruán,</i> Antoine Verard.....	pág. 72
Fig. 31. <i>Tapiz de la Vida de Nuestra Señora,</i> Palais du Tau de Reims	pág. 73
Fig. 32. <i>Arqueta Taller de los Embriachi,</i> Museo Lázaro Galdiano de Madrid.....	pág. 76
Fig. 33. <i>Tríptico de la Virgen con el niño y Santos.</i> Museo Diocesano de Lleida	pág. 77
Fig. 34. <i>Alegoría de los tres votos.</i> Giotto. Basílica inferior de San Francisco de Asís	pág. 78
Fig. 35. <i>Santa Bárbara.</i> Robert Campin. Museo del Prado	pág. 81
Fig. 36. <i>Santa Bárbara.</i> Van Eyck. Museo Real de Bellas Artes de Amberes	pág. 82
Fig. 37. <i>Santa Bárbara.</i> Gonçal Peris de Sarrià. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona.....	pág. 83
Fig. 38. <i>Tríptico de la Virgen con el Niño.</i> Colección Bottarel y Foy. Brescia.....	pág. 84
Fig. 39. <i>Pintura mural. Johanneskapelle Pürgg,</i> Steiermark. Austria	pág. 87
Fig. 40. <i>Castillo infernal. Libro de Horas de Catherine de Cleves,</i> Morgan Library. Ms. M. 945 fol.168.....	pág. 89
Fig. 41. <i>Jardín de las Delicias.</i> El Bosco, Museo del Prado de Madrid. Detalle....	pág. 90
Fig. 42. <i>Juicio Final con San Miguel,</i> Maestro de Artés, Museo de Bellas Artes de Valencia	pág. 91
Fig. 43. <i>Juicio Final.</i> Stefan Lochner. Museo de Bellas Artes de Colonia.....	pág. 92
Fig. 44. <i>Brevis historia Regum.</i> Robert Grosseteste. British Library Harley. (MS 3860, fol. 48)	pág. 96

Fig. 45. <i>Breviculum ex Artibus Raimundi electum</i> , Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Codex St. Peter perg. 92, fol.13, 5r.....	pág.102
Fig. 46. <i>Breviculum ex Artibus Raimundi electum</i> , Badische Landesbibliothek, Karlsruhe, Codex St. Peter perg. 92, fol.16, 6v.....	pág.104
Fig. 47. <i>Breviculum ex Artibus Raimundi electum</i> , Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Codex St. Peter perg. 92, fol.16, 6v. Detalle.....	pág. 105
Fig. 48. <i>Breviculum ex Artibus Raimundi electum</i> , Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Codex St. Peter perg. 92, fol.17, 7r.....	pág. 108
Fig. 49. <i>Fortalitium Fidei</i> , Alonso de Espina, El Burgo de Osma, Biblioteca y archivo capitular, ms. 154. fol. 10v.....	pág. 112
Fig. 50. <i>Fortalitium Fidei</i> , Alonso de Espina, El Burgo de Osma, (ms. 154. fol. 48).....	pág. 115
Fig. 51. <i>Fortalitium Fidei</i> , Biblioteca André-Desguine.....	pág. 116
Fig. 52. <i>Fortalitium Fidei</i> , Biblioteca Universidad de Sevilla.....	pág. 116
Fig. 53. <i>Fortalitium Fidei</i> , British Library (Royal 17 F VI, f. 26).....	pág. 118
Fig. 54. <i>Fortalitium Fidei</i> , British Library (Royal 17 F VI, f. 101).....	pág. 119
Fig. 55. <i>Fortalitium Fidei</i> , British Library (Royal 17 F VI, f. 146).....	pág. 120
Fig. 56. <i>Fortalitium Fidei</i> , British Library (Royal 17 F VI, f. 129).....	pág. 120
Fig. 57. <i>Fortalitium Fidei</i> , Bibliothèque Municipale de Valenciennes. (Ms. 244, fol. 27r).....	pág. 121
Fig. 58 y 59. <i>Códice Manesse</i> , Biblioteca de la Universidad de Heidelberg. (Cod. Pal. germ. 848. fol. 22v y fol. 24r).....	pág. 125
Fig. 60. <i>Colgante esmaltado</i> . Victoria and Albert Museum, Londres.....	pág. 126
Fig. 61. <i>Tabla de artesonado con caballeros</i> . Museo Nacional de Arte de Cataluña.....	pág. 127
Fig. 62. <i>La ciudad de las damas</i> . The British Library (Harley 4431, f. 290).....	pág. 130
Fig. 63. <i>Psalterio de Peterborough</i> , Bibliothèque Royale de Belgique. (Ms.9961-62, fol. 091v).....	pág. 143
Fig. 64. <i>Valva de espejo</i> . Wilhelm-Hack-Museum en Ludwigshafen am Rhein, Alemania, (Inv. 457/10).....	pág. 146
Fig. 65. <i>Registro oficial</i> , Clement de Fauquembergue. Parlamento de París, (AE/II/447, f. 12r).....	pág. 148
Fig. 66. <i>Mes de Aphillis</i> . Panteón de San Isidoro de León.....	pág. 151

Fig. 67. <i>Capitel del claustro</i> , monasterio de Santa María la Real de Nieva, Segovia.....	pág. 152
Fig. 68. <i>Valva de espejo, detalle</i> . Museo Louvre, París (OA 7279).....	pág. 152
Fig. 69. <i>Mes de abril</i> . Benedetto Antelami. Baptisterio de Parma.....	pág. 153
Fig. 70. <i>Mes de Abril, detalle</i> . Portada meridional de San Miguel de Beleña del Sorbe, Guadalajara.....	pág. 154
Fig. 71. <i>Les Très Riches Heures du Duc de Berry</i> , Musée Condé à Chantilly. (Ms. 65, fol. 4v).....	pág. 155
Fig. 72. <i>Psalterio de Peterborough</i> . Bibliothèque Royale de Belgique. (Ms.9961-62, fol. 091v).....	pág. 157
Fig. 73. <i>Psalterio de Luttrell</i> . British Library, Londres. MS 42130, fol.75v.....	pág. 158
Fig. 74. <i>Psalterio de Luttrell</i> . British Library, Londres MS 42130, fol. 75v. Detalle	pág. 159
Fig. 75. <i>Decretals of Gregory IX</i> . British Library, Londres. MS Royal 10 E IV, fol. 18v	pág. 162
Fig. 76 y 77. <i>De nobilitatibus, sapientiis, et prudentiis regum</i> . Christ Church, Oxford. Ms 92-3v-900 y Ms-92-4r-900.....	pág. 163
Fig. 78. <i>Codex Manesse</i> . Biblioteca de la Universidad de Heidelberg Cod. Pal. germ. 848, fol. 229v	pág. 165
Fig. 79. <i>Li livre des ansienes estoires</i> .The British Library, Add 15268, f.101v	pág. 167
Fig. 80. Panel explicativo <i>Le travail de l'ivoire</i> , Musée archéologique de Dijón	pág. 170
Fig. 81. <i>Bestiario de Thérouanne</i> , Ms. Ludwig XV 3, fol. 78.....	pág. 172
Fig. 82. <i>Caja de espejo</i> . Musée de Cluny de Paris, (Inv. OA 116)	pág. 174
Fig. 83. <i>Caja de espejo</i> . Burrell Collection de Glasgow, (Inv. 21.10).....	pág. 176
Fig. 84. <i>Valva de espejo</i> . Museo Civico Medievale de Bologna (Inv. 698).....	pág. 179
Fig. 85. <i>Valva de espejo</i> . Victoria & Albert Museum, Londres, (218-1867).....	pág. 179
Fig. 86. <i>Valva de espejo</i> . Museo Louvre, París (OA 7279).....	pág. 181
Fig. 87. <i>Valva de espejo</i> . British Museum de Londres (1888,0208.1).....	pág. 183
Fig. 88. <i>Valva de espejo</i> . Musée Bonnat-Helleu de Bayonne (Inv. 417).....	pág. 183
Fig. 89. <i>Valva de espejo</i> . Victoria and Albert Museum (A.561-1910).....	pág. 184
Fig. 90. <i>Valva de espejo</i> . Museo del Bargello, Florencia (Inv.00286958).....	pág. 184

Fig. 91. <i>Valva de espejo</i> . British Museum de Londres, (Inv. 1856,0623.104)	pág. 184
Fig. 92. <i>Valva de espejo</i> . Victoria & Albert Museum, Londres (Inv. 9-1872).....	pág. 186
Fig. 93. <i>Valva de espejo</i> . Museo Nazionale del Bargello, (Inv.00286955).....	pág. 186
Fig. 94. <i>Valva de espejo</i> . Metropolitan Museum de Nueva York (2003.131.1)....	pág. 187
Fig. 95. <i>Valva de espejo</i> . Louvre, París (OA 6933).....	pág. 188
Fig. 96. <i>Valva de espejo</i> . The Burrell Collection, Glasgow. (Inv. 21.10).....	pág. 189
Fig. 97. <i>Cofre</i> . Baltimore, Walters Art Museum, Inv. 71.264.....	pág. 192
Fig. 98. <i>Cofre</i> . Victoria and Albert Museum (146-1866).....	pág. 193
Fig. 99. <i>Cofre</i> . The British Museum, de Londres (1856,0623.166).....	pág. 195
Fig. 100. <i>Cofre</i> . Musée de Cluny (Inv. 408, Cl. 23840).....	pág. 196
Fig. 101. <i>Cofre</i> . Museo Nazionale del Bargello (Inv. 123 C).....	pág. 197
Fig. 102. <i>Placa de marfil</i> . Chartreuse de Douai (A.4482).....	pág. 199
Fig. 103. <i>Torre de ajedrez</i> , Chartreuse de Douai (A.1579).....	pág. 200
Fig. 104. <i>Valva de espejo</i> . Museo Lázaro Galdiano (Inv. 329).....	pág. 203
Fig. 105. <i>Valva de espejo</i> . Metropolitan Museum de N.Y. (Inv. 2003.131.1).....	pág. 203
Fig. 106. <i>Retrato de Pedro IV</i> . Jaume Mateu y Gonçal Peris, s. XV. Museo Arte de Cataluña.....	pág. 205
Fig. 107. <i>Hortus deliciarium</i> , Herrada de Landsberg.....	pág. 209
Fig. 108. <i>Sala de los Reyes</i> . Bóveda sur. Alhambra de Granada.....	pág. 219
Fig. 109. <i>Sala de los Reyes</i> . Bóveda norte. Alhambra de Granada.....	pág. 220
Fig. 110. <i>Castillo de Alcañiz</i> , Teruel. Imagen exterior de la torre del homenaje y distribución interior de los lienzos pictóricos de la planta noble.....	pág. 231
Fig. 111. <i>Castillo de Alcañiz</i> , Teruel. Lienzo IV. Damas dolientes despidiendo al caballero.....	pág. 232
Fig. 112. <i>Crónica Troyana</i> .Biblioteca del Monasterio del Escorial. Mss. h-I-6; fol. 13v	pág. 234
Fig. 113. <i>Crónica Troyana</i> . Biblioteca del Monasterio del Escorial.Mss. h-I-6; fol. 84r	pág. 235
Fig. 114. <i>Plato de cerámica de Paterna</i> . Museo de cerámica de Barcelona, Inv. 20090	pág. 238
Fig. 115. <i>Solera de la Torre del Peinador de la Reina</i> . Museo de la Alhambra	pág. 240

Fig. 116. <i>Torre del Peinador de la Reina</i> . Patronato de la Alhambra, Archivo de planos	pág. 241
Fig. 117. <i>Pinjante de arnés</i> . Instituto Valencia de Don Juan (nº inv. 5559).....	pág. 244
Fig. 118 y 119. <i>Pinjantes de arnés</i> . Instituto Valencia de Don Juan (nº inv. 5557) y (nº inv. 5531).....	pág. 245
Fig. 120. <i>Cárcel de Amor</i> . Zaragoza, Fol. A 4v.....	pág. 266
Fig. 121. <i>Cárcel de Amor</i> . Biblioteca Nacional de Madrid, R/13346.....	pág. 270
Fig. 122. <i>Tapiz El perdón del rey</i> . Museo de Cluny, (Cl. 22742).....	pág. 272
Fig. 123. <i>Libro del ascenso y el descenso del entendimiento</i> , Ramón Llull, 1512	pág. 273
Fig. 124. <i>Libro del ascenso y el descenso del entendimiento</i> . Ramón Llull.....	pág. 276
Fig. 125. <i>Castillo de los Espiritus Magnos</i> . Codex Altonensis, fol. 74r. <i>Divina Comedia</i> . Canto IV, Dante	pág. 279
Fig. 126. <i>Castillo de los Espiritus Magnos</i> . Yates Thompson MS 36. fol. 7v. <i>Divina Comedia</i> , Canto IV, Dante.....	pág. 280
Fig. 127. <i>Margarita philosophica nova</i> , Gregor Reisch. (Res/4 Ph.u. 117). fol. 15	pág. 283
Fig. 128. <i>Sepulcro de Alfonso VIII y Leonor Plantagenet</i> . Monasterio de las Huelgas Reales, Burgos.....	pág. 288
Fig. 129. <i>Sepulcro de Sancho Sánchez Carrillo</i> , Museo Nacional de Arte de Cataluña	pág. 289
Fig. 130. <i>Carta la Casa de Dios</i> . Tarot de Marsella.....	pág. 292
Fig. 131. <i>Abadía de San Víctor</i> , Marsella.....	pág. 294
Fig. 132. <i>Atanor como “La casa del Espíritu Santo”, Fama Fraternitatis</i> . Teófilus Schweighardt Constantiens, 1618.....	pág. 295
Fig. 133. <i>Grabado de Alchemiae Gebri Arabis philosophi solertissimi Libri</i> . Fol. 90.	pág. 297

El simbolismo del castillo en la iconografía medieval.

3. RESUMEN:

Este trabajo pretende mostrar de una forma sistemática las distintas posibilidades iconográficas y simbólicas que la forma del castillo, fortaleza o torre tuvo en la Baja Edad Media, tanto a nivel teórico, a través de las fuentes literarias, como a nivel iconográfico, en la plasmación figurativa del castillo. Con la intención de clarificar nuestro trabajo hemos tratado de organizar la totalidad del contenido a través de distintas tipologías iconográficas más o menos flexibles, en función de las semejanzas formales y lectura simbólica concreta que los distintos ejemplos iconográficos y literarios presentan. Con la intención de sistematizar la gran cantidad de material que manejamos hemos clasificado las tipologías iconográficas a las que nos referíamos a la hora de analizar el simbolismo del castillo, en tres grandes ámbitos, como son: el simbolismo religioso, el simbolismo profano y otros simbolismos, convencionalismo que seguiremos a pesar de que creemos firmemente que todos esos niveles no estuvieron separados en su génesis ni en sus formas.

En relación con el simbolismo religioso del castillo analizaremos la importancia de la iconografía de la Jerusalén Celestial o la Torre de Babel, entre muchas otras. A continuación exploraremos el simbolismo del castillo en alusión a asuntos profanos, ya sea como estructura efímera, erigida como escenario simbólico de amor o la torre como prisión o espacio de sufrimiento, pero sobre todo, entre todas las posibilidades simbólicas que hemos expuesto en este trabajo, nos hemos centrado especialmente en el estudio de la iconografía del *Castillo del Amor*.

El *Castillo del Amor* fue un asunto iconográfico ampliamente desarrollado en las artes plásticas, fundamentalmente francesas del s. XIV, pero creemos que además tuvo una cierta repercusión en nuestro territorio, que es posible rastrear a través del estudio de determinados ejemplos de pintura, como pueden ser las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada y en las artes decorativas hispanas. Además en nuestro intento de hacer de nuestro trabajo una apuesta multidisciplinar, consideramos la importante repercusión del tema del *Castillo del Amor* más allá del sentido iconográfico y descubrimos el enorme desarrollo que tuvo en el sentido simbólico en la

literatura hispana del s. XV, especialmente en poemas de Jorge Manrique, Juan de Tapia o Juan de Encina.

Por último hemos contemplado en este trabajo, una serie de modelos iconográficos protagonizados por el castillo que escapan a las categorías simbólicas religiosas o profanas anteriores. Por ese motivo bajo el epígrafe otros simbolismos del castillo, hemos abordado el simbolismo de la torre en relación al conocimiento, o la relevancia de la torre en el tarot medieval y en la heráldica castellana.

En la realización de este trabajo hemos evitado limitarnos por razones cronológicas o espaciales demasiado estrictas que hubieran provocado la omisión de información relevante sobre el valor simbólico del castillo, el cual ha sido el hilo conductor que ha vertebrado nuestro estudio. En cualquier caso, dentro de lo posible hemos tratado de escoger los ejemplos abordados entre las artes plásticas y literarias bajo medievales españolas, aunque no exclusivamente, puesto que en algunas ocasiones hemos preferido escoger ejemplos europeos por su gran calidad o por su gran aportación al tema.

Palabras clave:

Castillo, simbolismo, iconografía, *Castillo del Amor*,

Symbolism of the *castle* in medieval iconography.

ABSTRACT:

The present work studies systematically the different representations and symbolism of castles, fortresses and towers during the Late Middle Ages, analyzing literary and iconography sources both from a theoretical and a figurative point of view. In order to clarify the information displayed, contents are organized by diverse iconographic types, more or less flexible, depending on formal similarities and symbolism of texts and iconographies. Iconographic types are divided into three general areas: religious symbolism, profane symbolism and other symbolisms, even when we strongly believe that these areas were different in their origin or in their representation.

Firstly, regarding the religious symbolism of the castle, this project studies the relevance of iconographies such as *Celestial Jerusalem* or the *Tower of Babel*. Secondly, it explores the profane symbolism of the castle like an ephemeral structure built as a symbolic scenery of love, and the tower as a prison or space for suffering. However, this project is focused mainly on the iconography of *The Castle of Love*.

The *Castle of Love* was a theme widely developed in visual arts, mostly in France in the 14th Century. However we believe that this iconography had a strong influence on our country as well. Indeed, its presence can be traced through the study of some samples of paintings, such as the ones placed on the *Sala de los Reyes* in the *Alhambra of Granada* or in the Hispanic decorative arts. Moreover, with the aim of creating a multidisciplinary project, we will consider the wide influence of *The Castle of Love* beyond its iconographic significance by discovering the great development of its symbolism in the Hispanic literature during the 15th Century, essentially in poems by Jorge Manrique, Juan de Tapia and Juan de la Encina.

Finally, we have considered some iconographic models where *The Castle of Love* has a leading role, but all of them are beyond the religious or profane categories mentioned above. Consequently, the tower related to knowledge or its relevance on the medieval Tarot or in the Castilian heraldry are gathered under the title “other symbolisms of the castle”.

While working on this project we avoided restrictions by extremely precise chronological or spatial limits, so that it could be possible to understand the whole symbolic value of the castle without omissions. Although the majority of our examples have been chosen from among visual and literary arts from the Spanish Late Middle Ages, in some cases we chose European examples because of the good quality of their iconography and their importance to understand the theme.

Keywords: Castle, symbolism, iconography, *Castle of Love*.

4. INTRODUCCIÓN.

El castillo ha sido siempre entendido como la construcción más paradigmática de la Edad Media, y por tanto un símbolo de ella, pero muy pocas veces se ha estudiado el amplísimo y variado valor simbólico real que posee el castillo en la iconografía de la Baja Edad Media europea. Este es el motivo por el que nos hemos propuesto llevar a cabo una reflexión profunda sobre la incidencia y el significado que el castillo tuvo no solo en las artes plásticas bajo medievales, sino también en la literatura contemporánea. De modo que nos planteamos la necesidad de contemplar al castillo no por su valor funcional bélico ofensivo-defensivo evidente, sino que el objeto de nuestro estudio ha sido examinar el castillo a través de todo aquel conjunto de expresiones de la creatividad medieval, que le convirtieron en una interesantísima construcción mental, cargada de simbolismo, tanto religioso como profano.

El término “castillo” posee hoy en día, y también en la Edad Media, un gran número de significados. En el *Diccionario de la Real Academia Española*¹, en su primera acepción queda determinado el uso más frecuente que hacemos de dicho término como “*lugar fuerte, cercado de murallas, baluartes, fosos y otras fortificaciones*”. Según sabemos por el estudio realizado por Salvador Miguel² acerca de la importancia de la evocación de los castillos en la literatura medieval, la RAE habría tomado directamente esta definición del *Diccionario de Autoridades* fechado en el s. XVIII, mientras que en el *Diccionario crítico etimológico* de Pascual y Corominas³, se define el castillo simplemente como un “*fuerte reducto*”. Sin embargo, estos diccionarios no recogen otros significados que el término “castillo” en castellano medieval debió tener. Por tanto hay que señalar que el valor polisémico de esta palabra, puede aparecer en distintos momentos como sinónimo de palacios, campamentos, ciudadelas o simplemente edificios algo grandes.

Teniendo en cuenta esta multiplicidad de significados del término castillo, en este trabajo hemos tratado de ser flexibles en este aspecto, contemplando el sentido

¹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Tomo 1, Madrid, 1992.

² SALVADOR MIGUEL, N. “Castillos y literatura medieval”, *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, Año nº 8, 1998, Págs. 65-78.

³PASCUAL J. y COROMINAS J. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Ed. Gredos, Madrid, 1980.

simbólico no solo de las representaciones del castillo como tal, sino también de torres o construcciones grandes que en su forma se asemejan a lo que hoy podemos considerar como un castillo, definido tal como recoge el diccionario de la RAE como una “*construcción de piedra grande o elevada, cercada de murallas, y otros elementos de protección*” que definen su carácter de inexpugnable.

Para un mejor estudio de cada uno de los casos del simbolismo del castillo que hemos podido rastrear, en este trabajo hemos diseñado un recorrido por las distintas expresiones simbólicas que el castillo ofreció en el pensamiento medieval europeo, intentando sistematizar la totalidad del contenido a través de distintas tipologías iconográficas más o menos flexibles, en función de las semejanzas formales y lectura simbólica concreta que los distintos ejemplos iconográficos y literarios presentan. Por esta razón presentamos este trabajo desglosado en distintos epígrafes.

Siendo conscientes de que dicha sistematización es solo un convencionalismo del que nos servimos para poder manejar la gran cantidad de material con el que contamos, creemos firmemente y trataremos de demostrar que todas estas tipologías iconográficas que aquí presentamos de forma individualizada, a través de capítulos independientes, en realidad debieron entremezclarse⁴ y relacionarse, construirse y diluirse por influencia mutua. Por lo tanto, nuestro propósito es que este estudio sea entendido como un todo sistémico en el que cada una de las expresiones ya sean plásticas o literarias a las que aludimos de forma individualizada, sean entendidas de forma global, puesto que seguro que estuvieron comunicadas dentro de un panorama dinámico de relaciones políticas, culturales, religiosas y sociales, en una época en la que los conceptos profano y sagrado no estaban tan alejados como hoy los concebimos.

Por esta razón, hemos pretendido explorar los sentidos simbólicos que la iconografía del castillo, fortificación o torre, ofreció en la Edad Media, al considerar la abundancia de información que sobre el simbolismo del castillo ofrecen las fuentes

⁴HUIZINGA, J. *El otoño de la Edad Media: Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Alianza Editorial, Madrid 2004. Concretamente esta idea aparece reflejada en el capítulo 12 titulado “*El espíritu religioso y su expresión plástica*”, donde el autor argumenta y explica la interrelación que se produjo en el Medievo entre la esfera religiosa y la profana, justificada por la búsqueda de explicación de la vida espiritual en la vida sensible.

literarias medievales, en las cuales nos hemos basado para fundamentar la mayor parte de tipologías que hemos establecido. Así mismo, aunque somos conscientes de que en algunos de los casos no hemos encontrado manifestaciones plásticas que atestigüen que la fuente literaria sirviera de inspiración a ninguna representación iconográfica, hemos decidido abordar su estudio al entender que indirectamente, dichos textos, pudieron contribuir a crear la imagen mental o simbolismo del castillo al que nos referimos.

En otros casos, al carecer de fuentes literarias, hemos tomado las obras de arte como fuente directa y hemos procedido a buscar justificaciones tanto en la historiografía reciente especializada como en la comparación de los rasgos formales de distintos ejemplos, siendo conscientes de nuestra imposibilidad para determinar con exactitud la fuente literaria de la que derivan, y que seguro justificaría la representación iconográfica.

De este modo, el cuerpo del trabajo que aquí presentamos lo constituye el estudio pormenorizado de dichas tipologías simbólicas del castillo que desde el arte religioso y profano hemos podido investigar a partir de determinados ejemplos agrupados bajo distintos epígrafes. A modo de introducción al tema hemos abordado el *Simbolismo del castillo en la iconografía medieval*, exponiendo de una forma esbozada el riquísimo campo que se abre ante la perspectiva de observar las estructuras fortificadas representadas en las artes plásticas más allá del mero hecho formal al que aluden, siendo conscientes de que a través de los tipos propuestos tan solo hemos planteado un muestrario o intento de tipificación, que podrá ser completado y ampliado en trabajos posteriores.

En primer lugar, hemos comenzado abordando la enorme incidencia del **castillo como representación de la ciudad** en la iconografía bajomedieval, fundamentalmente hispana. Hemos decidido hacer un tratamiento aislado de esta categoría iconográfica de las representaciones de villas, ciudades o plazas fuertes medievales, al entender que en este caso la relación es más formal que simbólica, ya que se establece por asimilación de conceptos representativos, heredados de la antigüedad clásica fundamentalmente a través de las representaciones de las diosas poliadas Thyche o la Fortuna divinizada.

A partir de este punto el cuerpo del trabajo se presenta dividido en dos ámbitos diferenciados. Por un lado se presentan de forma sistematizada cada una de las

tipologías iconográficas que hemos localizado en relación al simbolismo religioso del castillo y por otro aquellos simbolismos de carácter profano.

Bajo el epígrafe general **simbolismos religiosos del castillo**, abordaremos aquellas expresiones simbólicas cuya fuente directa de la que derivan se podrían considerar de origen religioso y cuya lectura apunta a conceptos más puramente teológicos. Abordaremos la importancia de las representaciones del castillo como *Jerusalén celestial*, la *Torre de Babel*, los castillos sobre elefantes, la torre de David como *atributo de la Inmaculada Concepción*, la torre de marfil como *alegoría de la castidad*, el castillo como *alusión a la trinidad*, *el castillo negro* como *alegoría del infierno* y el castillo como *alegoría teológica*. Dentro de este último apartado hemos profundizado, a través de los textos *Château d'amour* de Robert Grosseteste, *Breviculum ex artibus* de Thomas Le Myesier y en manuscrito de *Fortalitium Fidei* de Alonso de Espina conservado en Burgo de Osma, por ser cada uno de ellos ejemplos representativos de la evolución del simbolismo del castillo desde un punto de vista teológico a través de los s. XIII, XIV y XV respectivamente. Todo esto nos llevó a plantearnos, las posibles repercusiones del tema en la literatura del s. XVI, presente en Castilla en el texto de *Las moradas* de Santa Teresa.

Por otro lado hemos emprendido el estudio de la iconografía del castillo desde un punto de vista del análisis del **simbolismo profano**, al entender el castillo como escenario simbólico de amor, hemos considerado la torre como símbolo de la inaccesibilidad de la amada. Además, en nuestro intento de sistematización de todos los usos simbólicos del castillo desde un punto de vista profano hemos analizado la importancia que tuvo el castillo como arquitectura efímera, levantada con el objeto de celebrar determinados festejos cortesanos desde el s. XV, espacio ficticio en torno al cual recrear un escenario simbólico de amor.

Todo esto nos ha permitido centrarnos después en el cuerpo de nuestro estudio, constituido por el análisis de la fórmula iconográfica denominada el **Castillo del Amor**, la cual creemos cargada de contenido y digna de un estudio en profundidad. Tras una primera introducción al tema y análisis iconográfico, realizamos una aproximación bibliográfica, que nos permitió llegar a sistematizar la incidencia de la representación de este tema iconográfico en un muestrario de piezas que recogemos al final de nuestro

trabajo. En dicho registro decidimos reunir de forma sistematizada, las distintas piezas en las que nos ha sido posible estudiar el simbolismo del tema del *Castillo del Amor*, en función del soporte donde las encontramos representadas, ya sea libros miniados u objetos de marfil franceses, fundamentalmente en valvas de espejo y cofres.

Ya cuando iniciamos nuestras primeras indagaciones sobre la iconografía del *Castillo del Amor* allá por 2009, nos plantemos la necesidad de una profunda revisión del tema a juzgar por la escasez de bibliografía especializada que se había escrito. Creemos que esto se debió al hecho de que, tras el gran la euforia despertada por dicha iconografía entre los investigadores en las primeras décadas del s. XX, ocupados en la localización (entre la abundante producción literaria bajomedieval francesa) de un texto que justificara dicha iconografía, llegó la frustración al no poder dar con la tan deseada fuente. Irremediablemente, creemos que llevados por la incomprensión los expertos renunciaron al estudio de tan bella imagen. De hecho como veremos, las pocas ocasiones en las que se reactivó el tema fue cuando surgía una propuesta novedosa en cuanto a este asunto. Por esta razón supimos desde el principio que la localización de ese texto no sería nuestro objetivo.

En cambio nos propusimos, por un lado 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 que nuestra línea de investigación giraría en torno a dos ejes de actuación: el primero, la recopilación sistemática de imágenes y referencias bibliográficas sobre las piezas que presentaran dicha iconografía tanto en miniatura como en objetos de marfil franceses y el segundo: comprobar que grado de repercusión o incidencia pudo tener dicho modelo iconográfico en los reinos peninsulares, en el último tercio del s. XIV y principios del s. XV. Esa tarea nos ha permitido, al final de nuestro trabajo, incluir un *muestrario de piezas* de la representación del *Castillo del Amor*, puesto que hemos creído necesario reunir toda la información al respecto que hemos encontrado dispersa, la cual sin duda nos facilitará posteriores reflexiones.

Por otro lado, en nuestro territorio tenemos noticia documental de la existencia de varias piezas denominadas *Castillo de amor* durante el reinado de Pedro IV de Aragón. A raíz de ello, localizamos una serie de representaciones hispanas que han sido

relacionadas por la historiografía contemporánea, en repetidas ocasiones con la iconografía del *Castillo del Amor*. Nosotros hemos decidido contemplarlas bajo la denominación *variaciones sobre el tema*, lo que nos ha permitido abordar el estudio de las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada, un par de ilustraciones miniadas de la *Crónica Troyana* y uno de los motivos representados en los muros de la torre del homenaje del Castillo de Alcañiz. Además, no hemos querido dejar de lado las artes menores, en consideración a la posible incidencia del tema sobre determinados modelos de la cerámica de Paterna y sobre algunas de las placas y pinjantes de arnés que sirvieron para engalanar las monturas de nuestro país en la Baja Edad Media.

En nuestro intento de hacer de nuestro trabajo una apuesta multidisciplinar, consideramos también la importante repercusión del tema del Castillo del Amor más allá del sentido iconográfico y descubrimos el enorme desarrollo que tuvo en el sentido simbólico al entrar en contacto con la literatura hispana del s. XV. Tanto en poemas castellanos como en poemas aragoneses, 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*; un par de romances de Juan de Encina y otro bellissimo poema de Juan de Tapia. Además hemos considerado las posibles repercusiones del tema en la obra más afamada de don Fernando de Rojas: *La Celestina*.

En relación con el castillo y el amor en la literatura hispana, otro tema surgió ante nosotros, el **castillo como prisión**, en el que pagan sus penas todo aquel que incumple las leyes civiles, pero no solo estos, sino que también será el espacio simbólico de reclusión en el que los espíritus de los enamorados recibirán tormento. Este tema está presente en la producción literaria del Marqués de Santillana que imaginó un castillo infernal en el que las parejas de amantes sufren martirio en su obra *El infierno de los enamorados*, así como en la novela de Diego de San Pedro titulada *Cárcel de amor*, cuyo protagonista, un hombre enamorado es recluido en una torre en la cual es maltratado por culpa de sus sentimientos.

Bajo el epígrafe **otros simbolismos del castillo** en la Edad Media, hemos recogido la información referente a otros sentidos simbólicos de la iconografía del castillo, que no podemos considerarlos estrictamente relacionados ni con lo sagrado ni

con lo profano. Nos referimos a la enorme incidencia iconográfica del castillo o la torre en relación a la sistematización del conocimiento bajomedieval, que hemos ilustrado a través de los grabados que sobre el texto original de Ramón Llull escrito en el s. XIV titulado *Liber de ascensu et descensu intellectus*, se realizaron a partir del s.XVI. También en las representaciones del castillo de *las almas Magnas* del *Canto IV* de la *Divina Comedia* de Dante y en un grabado del texto *Margarita philosophica nova* de Gregor Reisch ambas del s. XV, lo que nos ha llevado a pensar que se pueda tratar de algo más que una casualidad, para entender que es probable que el castillo fuera la estructura utilizada en este momento para sistematizar jerárquicamente determinados conceptos de forma piramidal.

A continuación, hemos escindido el estudio del castillo en la heráldica, al entender que en este caso la función del castillo como mueble no guarda relación simbólica alguna con rasgos alegóricos religiosos o profanos expuestos anteriormente, más allá de la mera alusión al espacio de pertenencia geográfico o familiar pretendido mediante el escudo de armas nobiliario. Hemos abordado este punto de forma muy sintética y, únicamente en este caso, hemos acotado el marco de estudio a la incidencia que este elemento tuvo en la producción heráldica castellana, a través de algunas piezas fundamentales de los s. XII y XIII, al considerar que de otra manera nuestro trabajo habría sido inabarcable.

Por último hemos apuntado brevemente el especial simbolismo que el castillo adquiere al constituir uno de los arcanos del Tarot medieval, estableciendo este elemento como ejemplo y expresión de la interrelación de los factores religiosos y profanos en el ideario de la Edad Media europea al que aludiremos a lo largo de nuestro trabajo.

En cuanto a los criterios temporales y espaciales que hemos seguido en el trabajo que a continuación exponemos, hay que decir que hemos evitado limitarnos por razones cronológicas o espaciales demasiado estrictas que hubieran provocado la omisión de información relevante sobre el valor simbólico del castillo, el cual ha sido el hilo conductor que ha vertebrado nuestro estudio. En cualquier caso el marco cronológico preferente de nuestro estudio ha sido la Baja Edad Media, por ser la etapa de la historia del arte en la que consideramos que se desarrolló con mayor fuerza el enriquecimiento

del simbolismo del concepto castillo. Por otro lado, hemos tratado de concretar la elección de los ejemplos abordados entre las artes plásticas y literarias bajo medievales españolas, aunque no exclusivamente, puesto que en algunas ocasiones nos hemos visto obligados a incluir el estudio de determinadas piezas o fuentes europeas debido a su capital importancia en el desarrollo de nuestro tema.

En cuanto a la metodología empleada en la elaboración y síntesis final de este estudio, destacaremos el hecho de la necesaria sistematización de la información en diversas áreas de conocimiento, asociadas por motivos simbólicos y formales, más que por relaciones cronológicas. De esta manera, hemos tratado de que el hilo conductor de este estudio, que no es otro que analizar el riquísimo repertorio simbólico del ideograma castillo en la Baja Edad Media Europea, vertebrase cada una de los casos propuestos.

La elección del tema de este trabajo surgió como una elección personal, durante una investigación que inicié durante los cursos de doctorado en el año 2008, que me llevó a visitar frecuentemente las salas del Museo Lázaro Galdiano de Madrid. En una de sus salas vi por primera vez una pequeña pieza de reluciente marfil, titulada *Castillo de Amor*. En aquel momento, esa iconografía que me resultaba totalmente desconocida, estimuló mi curiosidad y en poco tiempo, la investigación sobre las múltiples posibilidades de la iconografía del castillo terminó centrando toda mi atención. Finalmente esta idea inicial, se terminó concretando en un Trabajo de Investigación, titulado *Iconografía del castillo en la Edad Media*, que finalmente presenté en el año 2010 ante el Departamento de Arte I de la Universidad Complutense de Madrid, bajo la dirección y colaboración de la Doctora M^a Ángeles Blanca Piquero López.

Ya en aquel momento tomé conciencia de la amplitud del trabajo que había emprendido, por lo que contando con el inestimable apoyo y dirección del Doctor Juan Carlos Ruiz Souza, decidimos seguir profundizando sobre el tema. Cinco años más tarde, tras muchas horas de lectura, viajes, investigación y revisiones sobre el tema, hemos considerado que el trabajo que un día emprendimos en un intento por desentrañar el amplísimo repertorio de sentidos simbólicos que el ideograma del castillo tuvo en la Baja Edad Media, sigue siendo a día de hoy un tema de investigación sobre el cual, a pesar de los progresos realizados, su estudio seguiría estando abierto, a juzgar por el

gran volumen de información manejada y las conclusiones a las que a día de hoy hemos podido llegar.

Por esta razón presentamos a continuación, en esta Tesis Doctoral, los datos, las imágenes, las fuentes y toda la información que hemos sido capaces de sistematizar, viéndonos obligados a emitir las conclusiones de un trabajo que somos conscientes que estamos lejos de concluir, puesto que conocemos la dificultad de la tarea que nos hemos propuesto, y que tendremos la ocasión de ampliar en trabajos posteriores.

Por todo ello y teniendo en cuenta en todo momento que el simbolismo jugó un papel muy destacado en la realidad social y espiritual de la sociedad medieval, tal y como afirma García Pelayo, en su obra *Mitos y símbolos políticos*, hemos concebido nuestro trabajo de una forma amplia y heterogénea, “*puesto que el hombre no sólo opera con el intelecto sino también con las restantes potencias del alma*”; y “*el pensamiento simbólico, es un modo de pensamiento comprometido, resultado de una actitud existencial, llena por ello de cualidades emotivas, y necesaria al ser humano para centrarse y orientarse en el mundo*”.⁵

⁵GARCÍA PELAYO, M., *Mitos y símbolos políticos*, Madrid, 1964, pp. 163-164.

5. SIMBOLISMOS DEL CASTILLO EN LA ICONOGRAFÍA MEDIEVAL.

Sobre el simbolismo del castillo en la iconografía medieval y su importancia, debemos partir de la especial repercusión que tuvo el hecho de que el castillo, la fortaleza o la torre, fueran citadas en la Biblia en repetidas ocasiones como metáfora de la resistencia física y espiritual, así como de la protección, ofrecida por Dios a los fieles.

Los salmos comparan con una fortaleza o una ciudadela al propio Yahveh explícitamente en el Salmo 18, donde leemos: *“Yo te amo, Yahveh, mi fortaleza, mi salvador, que de la violencia me has salvado. Yahveh, mi roca y mi baluarte, mi liberador, mi Dios; la peña en que me amparo, mi escudo y fuerza de mi salvación, mi ciudadela y mi refugio”*, y en el Salmo 59: *“Oh Dios, fortaleza mía, en ti esperaré; Dios es para mí una ciudad amurallada [...] yo celebraré, tu poder y desde la mañana me alegraré por tu bondad, porque tú eres mi defensa, y mi refugio en el día de mi angustia”* y también en el Salmo 144, *“el Señor es mi ayuda y mi castillo, mi protección y mi salvador”*⁶, identificación que Briedermann⁷ en su obra asegura que podría encontrar su explicación en la situación de inseguridad que vivía Palestina ya en época antigua, debido a las frecuentes guerras e invasiones de toda clase, que habrían provocado que el hombre anhelase un refugio seguro y lo encontrase en la confianza en Dios.

En la Edad Media europea e hispánica, gran número de iglesias y monasterios se construyeron rodeados de murallas y dotados de un importante aparato defensivo que debía procurar protección a los fieles de las inmediaciones, frente a los frecuentes ataques de los llamados “infieles”, de modo que la iglesia pasó a desempeñar físicamente, y no ya solo espiritualmente, el papel simbólico del castillo de Dios anunciado por las sagradas escrituras. Por lo tanto, es de suponer que en la mentalidad medieval, el castillo, la torre o la fortaleza, fueran fácilmente comprendidos como espacios de protección no solo física sino también espiritual en relación a la doctrina cristiana.

Los Padres de la Iglesia desarrollaron la relación establecida desde el texto bíblico entre la construcción fortificada y la protección ofrecida por Dios desde un

⁶ Sagrada Biblia, Sal.18, 59 y 144.

⁷ BRIEDERMANN, H. *Diccionario de símbolos*. Ed. Paidós, Barcelona, 1993.

punto de vista teológico y moral. Entre otros textos importantes, podemos citar a San Juan Crisóstomo⁸, el cual en sus comentarios de la Biblia, escribió: *“la fe cristiana, debe proteger como un baluarte con muros y torres, contra las acechanzas del diablo”*. Comentario que nos da muestra del proceso por el cual el concepto de protección ofrecida por el castillo se extendió desde su identificación con el propio Dios a su generalización hacia otros conceptos teológicos como en este caso se trata de la fe.

En cuanto a los estudios historiográficos sobre el simbolismo del castillo, tal como dice Cirlot⁹ en su *Diccionario de símbolos*, el castillo es un símbolo complejo, como veremos a lo largo de este trabajo, derivado a la vez de la casa y del recinto o ciudad amurallada, interpretado en la Edad Media como *“alegoría del alma en su trascendencia y también como alusión a la Jerusalén Celeste”*. Añade Cirlot a continuación, las diferentes matizaciones simbólicas que el emplazamiento de los castillos puede aportar en la lectura iconográfica, por ejemplo al ubicarse los castillos en la cima de los montes o colinas, a la vez que señala que la forma o color del castillo pueden tener gran valor para definir su sentido simbólico, que en general puede ser interpretado como *“una fuerza espiritual armada y erigida en vigilancia”*.

Por otro lado, sobre el simbolismo de la torre, Cirlot señala su valor puramente funcional en la Edad Media como atalaya, pero a la vez la reconoce como símbolo ascensional que sugiere la elevación de algo o *“la acción de elevarse por encima de la norma vital o social”*, y apunta el significado de la torre como escala entre la tierra y el cielo, por simple aplicación del simbolismo del nivel, para el cual la altura material equivale a elevación espiritual. Además, añade que la torre por su aspecto cerrado y murado, es emblemático de la Virgen, como muestran numerosas pinturas y grabados alegóricos que ilustran las Letanías, cuyo estudio abordaremos más adelante, y menciona la relación de la torre tanto con el atañor alquímico como con la torre de Babel, para concluir apuntando la ambivalencia del simbolismo de la torre puesto que su impulso ascensional iría acompañado de un necesario ahondamiento en sus cimientos, lo que justificaría el citado sentido de la torre como vía de comunicación entre el cielo y la tierra.

⁸ ARRARAS, F. *San Juan Crisóstomo*. Ed. Atlas, Madrid, 1943.

⁹ CIRLOT, J. E. *Diccionario de Símbolos*, Ediciones Siruela, Madrid 2004, págs. 128-129.

Del estudio de Varela Agüí,¹⁰ que se centra en el simbolismo de algunos aspectos arquitectónicos del castillo, se pueden extraer algunas reflexiones interesantes, que en nuestra opinión pueden ser extrapoladas al estudio de los castillos en la iconografía. Por ejemplo el hecho de que fundamentalmente el castillo fue en la Edad Media de forma generalizada símbolo de poder, feudalismo y sometimiento. Entendiendo el castillo como símbolo, concepto abstracto o imagen mental de una época de la que es, al mismo tiempo, expresión y reflejo, de manera que no debemos entender que el castillo es un símbolo de la Edad Media, sino más bien que el castillo es un símbolo en la Edad Media.

¹⁰VARELA AGÜÍ, E. “Fortificación medieval y simbolismo, algunas consideraciones metodológicas.” *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*. N° 9, 1999.

5.1. El castillo como representación de la ciudad medieval.

En primer lugar, hay que señalar que el simbolismo más habitual y claro del castillo en la iconografía bajomedieval es el que responde a la representación de éste como mera figuración de cualquier ciudad, villa o sitio fuerte, estuviera o no defendido por una construcción defensiva importante¹¹. El lenguaje iconográfico anterior al siglo XIV, solía representar a la ciudad más como un ideograma que como un objeto real, por tanto las vistas de las ciudades, en su mayoría panorámicas u horizontales, deben ser entendidas como una abstracción del concepto ciudad, en su forma estereotipada, con planta más o menos geométrica limitada por murallas con torres almenadas, puesto que no solían pretender la representación topográfica verosímil de la ciudad¹².

Este es el caso por ejemplo de la representación en las *Cantigas de Santa María* de la ciudad de Jerez de la Frontera¹³. (**Fig. 1**)



Fig. 1: *Cantigas de Santa María*, Códice Biblioteca de El Escorial.
Detalle de Jerez de la Frontera.

¹¹ CHEVALLIER, R. "Le paysage urbain a la fin du Moyen Age: imaginations et réalités", *Le paysage urbain au Moyen Age*. Actes du XIe congrès des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur (Lyon, juin 1980), Paris 1981. pp. 7-23.

¹² ARÍZAGA BOLUMBURU, B. *La imagen de la ciudad medieval: la recuperación del paisaje urbano*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Santander, 2002. Especialmente nos interesa el capítulo titulado "La iconografía Histórica", Págs. 25-30.

¹³ *Cantigas de Santa María*, Códice de la Biblioteca de El Escorial, (T-I-1). Cantiga núm. 143.

A finales de la Edad Media, durante la segunda mitad del s. XIV y el s. XV, el tipo de representación urbana cambiará sustancialmente, las vistas de ciudades serán más reales, más abundantes y más variadas. Los artistas elegirán en sus representaciones ciudades que les son más próximas y por tanto contendrán elementos más veraces. La causa de ese cambio puede deberse al progresivo desarrollo del mundo urbano, así como al avance en lo que se refiere a la representación espacial, mediante el uso de técnicas pseudo perspectivas como el cuadro reticulado o la cámara oscura, que serán desarrolladas en los siglos posteriores¹⁴.

Ejemplo de ello es la representación de la ciudad de Mallorca, que encontramos en el *retablo de San Jorge*, obra de Pere Niçard, que se conserva en el Museo Diocesano de Mallorca¹⁵. (**Fig. 2**)



Fig. 2. *Retablo de San Jorge*, Pere Niçard (1468).
Museo Diocesano de Mallorca. Detalle.

¹⁴ARÍZAGA BOLUMBURU, B.Op. cit. Págs. 25-30.

¹⁵*Retablo de San Jorge*, Pere Niçard (1468). Museo Diocesano de Mallorca. 284 x 187 cm. Apenas existe bibliografía específica sobre el Museo Diocesano de Mallorca, a pesar que es una de las instituciones culturales más antiguas de la isla y de la importancia de su colección. Lamentablemente esta institución no cuenta a día de hoy con página oficial ni catálogo actualizado.

Pere Niçard fue un pintor de estilo hispano-flamenco activo en Mallorca, natural de Niza, que introdujo las novedades pictóricas del momento en esta tabla, realizada a temple y óleo, hecho en colaboración con otro pintor, Rafel Moger, que se ocupó de las tablas laterales¹⁶. En esta obra maestra de la pintura gótica mallorquina¹⁷ observamos que el pintor realizó un gran esfuerzo por representar la estructura urbana de la ciudad así como aquellos rasgos diferenciales, proporcionando una serie de detalles que permitieran a los fieles reconocer la ciudad aquí representada con la ciudad de Palma de Mallorca, en una imagen aproximada de la que presentaría en el s. XV.

Por otro lado no hay que olvidar, que las imágenes urbanas en la Edad Media, respondían al arquetipo de representación de la *Jerusalén Celestial* descrita en el Apocalipsis, que veremos a continuación, pero que podemos simplificar como una ciudad cuadrada, protegida por una alta muralla y rodeada de puertas, es decir como una estructura fortificada, que podemos generalizar bajo el término castillo, tal como aparecen representadas la mayoría de las ciudades medievales.

Es posible que el origen más remoto de la asociación de la ciudad con la estructura amurallada la encontramos en la antigüedad clásica, puesto que la diosa griega Tyche o Tique, según la información recogida por Constantino Falcón Martínez¹⁸ en su *Diccionario de Mitología Clásica*, era la divinidad del azar, respetada y temida a la vez, que poseía en todas las ciudades templos a ella consagrados, donde se la representa con una corona de torres y era identificada con la diosa romana Fortuna. Por otro lado, Pierre Grimal¹⁹ en su *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, dice de Tique que es la Fortuna, o, por lo menos, “*la Casualidad divinizada y personificada por una divinidad femenina*”. Es desconocida de los poemas homéricos, pero más tarde adquirió mayor importancia, que no dejó de crecer hasta la época helenística y en la misma Roma. Sabemos que la Fortuna era una antigua divinidad latina venerada en

¹⁶ LLOMPART MORAGUES, G. F. *País, paisatge i paisanatge a la taula de Sant Jordi de Pere Niçard. El cavaller i la princesa. El Sant Jordi de Pere Niçard i la Ciutat de Mallorca*. Palma: Exposición Consell de Mallorca-Sa Nostra, 2001.

¹⁷ Así denominada por el expediente de incoación de dicha tabla como Bien de Interés cultural: *Resolución de 24 de abril de 2003, del Consell Insular de Mallorca (Illes Balears), por la que se declara Bien de Interés Cultural el retablo de Sant Jordi, de Pere Niçard. Resolución de 24 de abril de 2003*, del Consell Insular de Mallorca (Illes Balears) y BOE núm. 134 de 5 de junio de 2003

¹⁸ FALCÓN MARTÍNEZ, C; FERNÁNDEZ-GALIANO, E. y LÓPEZ MELERO, R. *Diccionario de Mitología Clásica* (vol. 2), Ed. Alianza, Madrid 2008.

¹⁹ GRIMAL, P. *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Ed. Paidós, Barcelona, 2004.

Túsculo, en la Umbria y en Etruria, la tradición atribuye la introducción de su culto en Roma a Servio Tulio, el cual dedicó a la diosa una serie de pequeñas capillas, más tarde un par de templos: el *fanum Fortis Fortunae* en la orilla derecha del Tiber y la *aedes Fortunae* en el foro Boario, cuya antigüedad no puede establecerse con seguridad. En ambos templos, curiosamente en su festividad, el 11 de junio, la Fortuna era ya considerada una diosa protectora de las mujeres, por lo que pronto surgirá una nueva advocación *Fortuna muliebris*²⁰.

No posee mito, puesto que es considerada únicamente como una abstracción, cuya identidad terminó por absorber la de ciertas diosas, como Isis, y originar una divinidad mixta llamada Isitique, que en el sincretismo religioso de la época imperial representaba el poder, mitad providencia, mitad casualidad, al que está sometido el mundo. Cada ciudad tenía su Tique, que se representaba coronada de torres, a la manera de las divinidades poliadas, es decir, protectora de la ciudad. De hecho, cada ciudad griega solía, sin contar con sus héroes, tener además otras divinidades que asociaba a sus antiguos penates y a su hogar, de forma que en Grecia y también en Italia había una pléyade de divinidades poliadas y cada población consideraba que sus propios dioses habitaban en ella.²¹

Por otro lado la diosa Cibeles asimilada a las diosas griega Rea y también a Tique, es la gran diosa frigia, considerada la diosa de la Tierra, de la fecundidad de la agricultura, de las fuerzas naturales del hogar y la familia, también lucía sobre la cabeza su corona en forma de construcción torreada con almenas, entre otros atributos, que simbolizaba a las ciudades que se encontraban bajo la protección de la diosa a la vez que hacía referencia a su poder sobre las montañas y sobre todas las fuerzas.

La iconografía de las diosas clásicas, ya sean denominadas Tique, Cibeles o Rea, coronadas por la simplificación simbólica de las ciudades que se consagraban bajo su protección, podría considerarse como el origen de la abstracción en la representación de cualquier ciudad más o menos amurallada con la forma de un castillo, provisto de torres,

²⁰ ESPADA RODRIGUEZ, J. *Los dos primeros tratados hispano-cartagineses*. Publicacions i edicions. Universitat de Barcelona. Barcelona 2013. Pág. 209. Citando en la nota 695 a CHAMPEAUX, J. *Fortuna. Recherches sur le culte de la Fortune à Rome et dans le monde romain des origens à la mort de Cesar*, CEFR 64, Rome 1982, pág. 307.

²¹ COULANGES, F. *La ciudad antigua*. Editorial Edaf. Madrid. 2006. Capítulo VI, “Los dioses de la ciudad”, Págs. 138-144.

almenas, una gran puerta de acceso y foso, tal y como frecuentemente solemos encontrar en muchas representaciones medievales las ciudades, tanto en heráldica como en miniatura, pintura o escultura.

La iconografía de la diosa Tique, dotada de sus atributos característicos: diadema torreada, que sostiene en sus manos un cuerno de la abundancia y una rueda o timón, suele aparecer en pie, y en ocasiones sobre un pedestal esférico, como alusión a la inestabilidad de su carácter, tienen su origen en el s. IV a. C. aunque fueron más habituales, desde época helenística, proliferando posteriormente su culto en la mayor parte de las ciudades romanas como símbolo de la Fortuna a la cual los habitantes de las ciudades se encomendaban. Una de las representaciones iconográficas de mayor calidad que conservamos en la escultura sedente de la diosa Tique protectora de la ciudad de Antioquía, obra de Eutíquides, fechada en el 295 a.C. y de la que se conserva una copia romana en los Museos Vaticanos²². (**Fig. 3**)



Fig. 3. *Tique*, Eutíquides. Museos Vaticanos.

²²*Tique*, Eutíquides de Sición. Museos Vaticanos. Inv. 2672. Galleria dei Candelabri. Musei Vaticani, Città del Vaticano. <http://www.museivaticani.va/>

Otro ejemplo de este tipo de representaciones pero en este caso parcialmente conservada, es en nuestro territorio, la bellísima cabeza en bulto redondo de la diosa Fortuna hallada en enero de 2008 en Itálica y que actualmente podemos contemplarla en el Museo Arqueológico de Sevilla²³. Esta escultura, luce sobre su cabeza una imponente torre almenada, sobre la que aparecen labradas cuatro puertas de acceso rematadas en su parte más alta por arcos de medio punto. (Fig. 4)



Fig. 4. *Fortuna*. Museo Arqueológico de Sevilla.

Podríamos además destacar la escultura de Fortuna- Tique de Saint Romain en Gal, en Vienne, del s. II a. C. conservada a la perfección con su corona torreada con almenas o la Tyché perteneciente a la clave del arco principal del Templo de Adriano de Éfeso, fechado en 138 d.C. donde se muestra el rostro de una bellísima diosa Tique como guardiana de la ciudad. Por otro lado, fueron muy frecuentes las representaciones de la efigie de la Diosa Cibeles en el reverso de los denarios romanos, sobretodo en época flavia, en el s. II d.C. luciendo la corona torreada, probablemente en referencia a la ciudad en la que había sido acuñada.

²³*Diosa Fortuna*, Museo Arqueológico de Sevilla. s. II d.C. Procedente de Itálica, Santiponce (Sevilla).

6. SIMBOLISMOS RELIGIOSOS DEL CASTILLO.

Son muchos los valores simbólicos que adquiere el castillo, la torre o la fortaleza en el ideario medieval cristiano, derivado de las interpretaciones teológicas que los padres de la iglesia elaboraron tomando como punto de partida los relatos bíblicos, tanto el Antiguo como el Nuevo Testamento. En este trabajo realizamos una aproximación a los temas iconográficos cristianos más relevantes y todavía activos en la baja edad media, al considerar que todos estos saberes y tradiciones formarían parte del bagaje cultural propio del momento, en el que lo profano y lo religioso se mezclaba como una amalgama difícilmente identificable, en la que los matices interpretativos son sutiles pero definitorios.

Por esa razón, hemos considerado oportuno, incluir a modo de introducción del tema de tesis sobre el sentido simbólico profano del *Castillo del Amor* que ahora presentamos una serie de temas importantes como son la Jerusalén celestial o la torre de Babel los cuales podemos considerar básicos a la hora de aproximarse al concepto simbólico del castillo, así como la torre sobre elefantes en los bestiarios medievales, o la torre de David como alusión a la fortaleza de María, por ser la primera ocasión en la que la mujer se pone en relación con una estructura fortificada, idea que más tarde será desarrollado al considerar la torre blanca o de marfil como alegoría de la castidad de María o incluso como alusión a la trinidad. Por otro lado apuntamos la relación simbólica del castillo como alegoría del infierno y también como alegoría teológica, partiendo en este último caso de dos importantes textos bajomedievales: la obra del teólogo Robert de Grosseteste titulado *Le Château d'amour*, donde se aglutina la idea apuntada en todo nuestro trabajo según la cual mujer y castillo resultan asimilados y la obra de Alonso de Espina *Fortalitium Fidei*, texto redactado en Burgo de Osma en 1464, donde vemos como directamente la propia fe es figurada como un castillo o fortaleza interior, idea que servirá de punto de partida a Santa Teresa de Jesús en el siglo XVI.

6.1. El castillo como Jerusalén celestial.

En la Edad Media fue muy habitual que los artistas, guiados por la descripción que de la *Jerusalén celeste* se ofrece en la Biblia, en el *Apocalipsis 21,12-21*, produjeran representaciones que se asemejaban en su forma a estructuras más o menos fortificadas o castillos, como símbolo de la Iglesia terrestre por un lado y también aludiendo al reino celeste definitivo de Dios, es decir la Jerusalén celeste.

Esta ciudad evocada que recibe en las sagradas escrituras multitud de nombres, ya sea Sión en *Am 1,2* y *2 Sm 5,7*; Ciudad de Dios en *Jr 31,6*; Nueva Jerusalén en *Ap 3:12* y *21:2*; o Jerusalén celestial en *Heb 12,22*, o incluso la ciudad de arriba en *Ga 4-26* en contraposición con la terrena o de abajo, tendría un carácter *espiritual*, y estaría *habitada por los hijos de la virtud*. Dicha ciudad, *tras el Juicio Final, vendrá a sustituir a la Jerusalén terrestre, material, habitada por los hijos del pecado*²⁴.

En el texto bíblico²⁵ se dice de la Jerusalén celeste, que *descendió del cielo* y que fue enviada por Dios situándola en un *monte grande y alto*, como suele suceder con la ubicación de los castillos y fortalezas, con el objetivo de dominar una mayor amplitud de terreno aprovechando las elevaciones naturales del paisaje. A continuación se dice que *su esplendor era como el de una piedra preciosa deslumbrante, como una piedra de jaspe cristalino. Tenía una muralla grande y elevada de jaspe* y se asentaba sobre doce pilares adornados de piedras preciosas: jaspe, zafiro, calcedonia, esmeralda, sardonio, cornalina, crisólito, berilo, topacio, ágata, jacinto y amatista, cada uno de los cuales lucían uno de los *nombres de los doce apóstoles del Cordero*.

La ciudad tenía planta cuadrada, *su longitud era igual que su anchura, y medía doce mil estadios: lo mismo de ancho que de alto*, mientras que la muralla *medía ciento cuarenta y cuatro codos*, según midió un ángel utilizando una vara de oro. En el centro de la ciudad había una *plaza de oro* puro, transparente como el cristal. La muralla poseía *doce puertas, que eran doce perlas, hechas cada una de una sola perla*, de las cuales tres estaban orientadas a cada uno de los cuatro puntos cardinales. Las puertas

²⁴CHEVALIER, R. "Le paysage urbain a la fin du Moyen Age: imaginations et réalités", *Le paysage urbain au Moyen Age*. Actes du XIe congrès des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur (Lyon, juin 1980), Paris 1981, págs. 7-23.

²⁵Sagrada Biblia Ap. 21,10-11

estaban custodiadas por doce ángeles y sobre ellas figuraban escritos los nombres de cada una de las tribus de Israel. No había templos en la ciudad, puesto el Señor Dios todopoderoso y el Cordero son su templo, tampoco necesitaba dicha ciudad sol ni luna que la alumbren, puesto que la ilumina la gloria de dios y su antorcha que es el Cordero²⁶.

Este pasaje apocalíptico fue frecuentemente representado en multitud de obras miniadas en la Alta Edad Media. El modelo iconográfico que más éxito tuvo en aquellos años, se considera que quedó fijado a partir de la miniatura que representaba la planta de la Jerusalén celestial en el llamado *Apocalipsis de Saint Sever*, que se conserva en la Biblioteca Nacional de París, volumen fechado en el s. XI,²⁷ fue realizado por orden del abad Gregorio Muntaner de Saint-Sever (1028-1072). (Fig. 5)

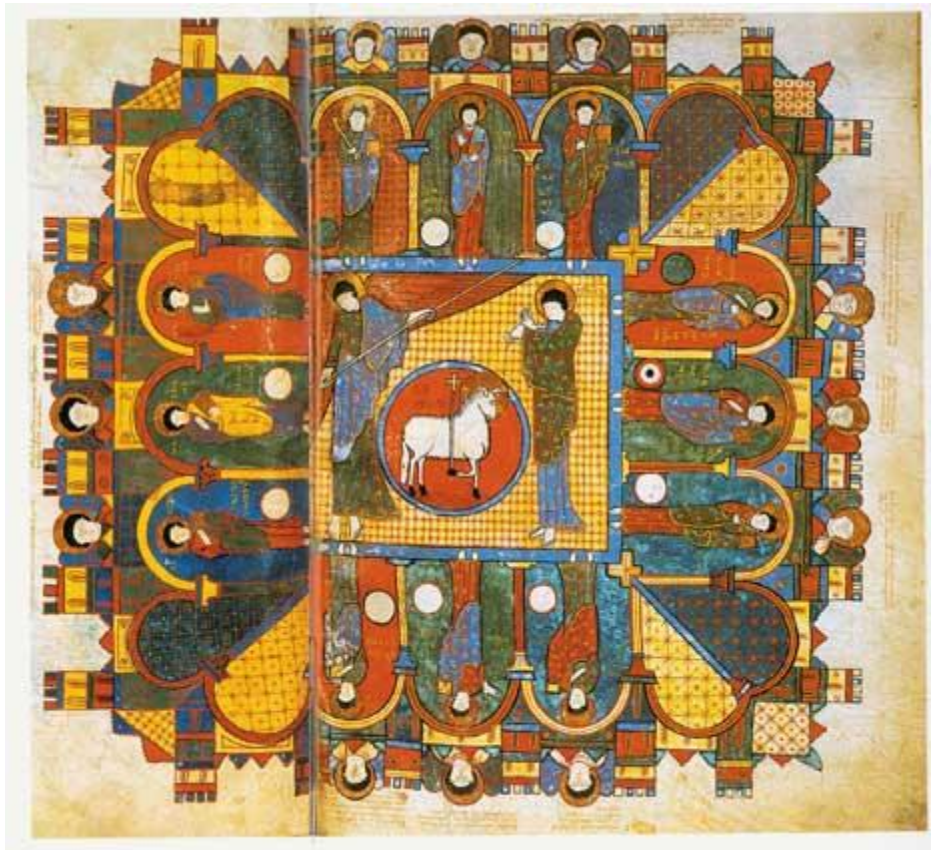


Fig. 5. *Apocalipsis de Saint Sever*, Biblioteca Nacional de París, Ms. lat. 8878. fol.207

²⁶ Sagrada Biblia Ap. 21,12-24.

²⁷ *Commentaire sur l'Apocalypse*. Bibliothèque Nationale de France. Ms. lat. 8878. fol.207, verso 208.

El autor de los dibujos miniados, probablemente Stephanus Garsia ayudado de otros pintores, intuimos trataron de seguir con la mayor fidelidad el texto bíblico, pero introduciendo una novedad, que en nuestro estudio nos resulta de capital importancia. Como señala Boto Varela, el autor de esta obra introdujo un remate almenado en su representación de la cornisa de la Jerusalén celeste, elemento que no es citado de ninguna manera en el Apocalipsis, lo que solo puede ser justificado por la actualización del concepto de ciudad fortificada medieval, propia de la época y el contexto histórico del artista que la creó²⁸.

Lo que más llama la atención de esta imagen en cambio, es la forma adoptada para representación de la Jerusalén celestial, para lo cual se creó un tipo de imagen que permite representar tanto el interior como el exterior de la ciudad, fusionando los puntos de vista frontal y en planta, que se unen a la representación de las doce puertas abatidas alrededor de un patio central, donde encontramos representados frontalmente al Cordero, el ángel y San Juan. Como Boto Varela nos informa esta solución compositiva tendría su origen en el Imperio Nuevo egipcio, posteriormente transmitida al mundo romano, habría pasado a la miniatura medieval, posiblemente a través de códices bizantinos ilustrados de los siglos VI y VII.²⁹

Esta misma composición, será frecuentemente reproducida en todo un grupo de manuscritos medievales, de origen español la mayor parte, y cuyo prototipo lo encontramos reproducido en el comentario del Apocalipsis de *Beato de Liébana*³⁰, que perteneció al rey Don Fernando y a su mujer Doña Sancha que data del año 1047 y se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid³¹. **(Fig. 6)**

²⁸ BOTO VARELA, G. "Ciudades escatológicas fortificadas. Usos perspectivos en los beatos de Girona y Saint-Sever". LOCVS AMENVS 2, 1996 15-30. Según las propias palabras del autor de este estudio, la introducción de almenas en el diseño de la Jerusalén celestial, tendría la función de "*acentuar un inédito carácter defensivo que encuentra su estímulo en unas circunstancias históricas o teológicas antes que en una fidelidad textual*".

²⁹ BOTO VARELA, G. Op. cit. Pág. 16. Estudio acompañado de abundantes imágenes que ilustran la posible vía de transmisión de dicho modelo de representación que aúna los puntos de vista frontal y en planta.

³⁰ *Beato de Fernando I y Sancha*. Edición facsimilar y volumen de estudios. Dirección y edición de Mónica Miró Blanchard. Barcelona: Moleiro, 2006.

³¹ Biblioteca Nacional de Madrid, Vitr/14/2, fol. 253v.



Fig. 6. Apocalipsis de *Beato de Liébana*. Facundus Beatus. Biblioteca Nacional de Madrid Vitr/14/2, fol. 253v.

En ambos casos los artistas emplearon un tipo de perspectiva abstracta, que les llevó a representar la ciudad celestial con planta cuadrangular, vista desde arriba, rodeada de un recinto amurallado proyectado en el plano horizontal. Así pudieron mostrar las doce puertas de la ciudad, todas ellas rematadas por almenas probablemente con el objetivo de representar también la muralla mencionada en el Apocalipsis. Se representaron tres puertas en cada una de las cuatro direcciones, que sumarían las doce mencionadas por el texto sagrado, que a su vez corresponden a los doce meses del año y están ocupadas por cada uno de los doce apóstoles y doce perlas, que se confunden con las doce piedras preciosas que según el texto bíblico, ornan los cimientos de las murallas, sobre cuyas torres, velan los ángeles en el caso de la miniatura de Saint Sever, pero que han sido omitidos en el manuscrito de Beato de Liébana.

Con el objetivo de señalar su cercanía y respeto al texto apocalíptico, los artistas representaron en el centro de la ciudad además del Cordero de Dios, a su derecha a San

Juan Evangelista, mientras que a su izquierda encontramos al Ángel con la vara de oro, encargado de medir las dimensiones de la ciudad divina³².

Por otro lado, son muy abundantes las representaciones que existen de la *Jerusalén celestial* en la escultura monumental del arte románico peninsular, que parecieron adoptar dicha forma de representación iconográfica asociada al castillo. Probablemente la razón sea que esta solución formal permite la disposición en un único plano de los doce Apóstoles, acogidos cada uno de ellos por arcadas de medio punto que simbolizan las puertas de la Jerusalén celeste, donde incluso en algunas ocasiones suelen aparecer representadas las perlas o los materiales preciosos que forman la muralla según la descripción del texto bíblico. Un ejemplo de ello lo encontramos en las esculturas protogóticas de la portada meridional de la Iglesia de *Santa María la Blanca* de Villalcazar de Sirga³³, donde se adoptan dos frisos superpuestos de arcadas trilobuladas, que acogen a los personajes sagrados, decoradas en su parte alta por elementos arquitectónicos torreados que simulan con sus almenas una estructura fortificada, representando la Jerusalén celestial. (Fig. 7)



Fig. 7. Iglesia de Santa M^a la Blanca, Villalcazar de Sirga. Palencia.

³² BURCKHARDT, T. *Símbolos*. Ed. Sophia Perennis, Barcelona, 1982, págs. 25-33.

³³ GÓMEZ PÉREZ, Enrique. *Santa María de Villasirga*. Ediciones Cálamo, Palencia, 2001.

Son innumerables los ejemplos de este tipo que podemos encontrar en la península ibérica, pero por señalar únicamente otra muestra de ello señalaremos el friso de la fachada occidental de la Iglesia de San Juan de Moarves de Ojeda³⁴, al disponer a los doce Apóstoles bajo las arcadas polilobuladas en su interior y torreadas en su parte superior que simbolizan la presencia de los personajes sagrados en la Jerusalén celestial, flanqueando al Pantocrátor en mandorla, rodeado del Tetramorfos. (Fig. 8)

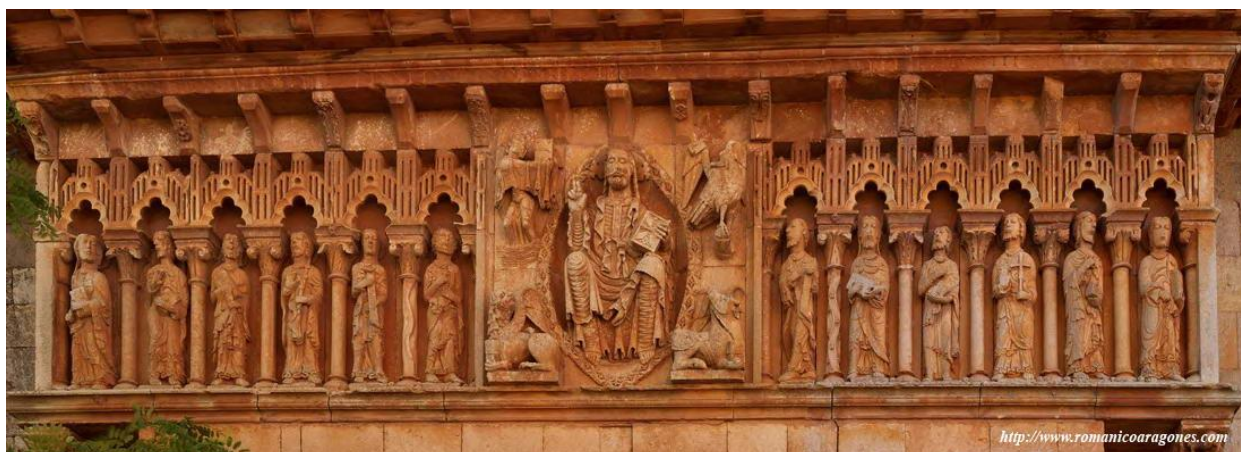


Fig. 8. Iglesia de de San Juan, Moarves de Ojeda. Palencia.

En Francia, unas décadas más tarde, podemos observar como la representación de la Jerusalén Celestial va a experimentar un notable cambio en lo formal, al sustituir la representación románica en planta o en alzado de las puertas de la ciudad sagrada por una vista frontal, más semejante aún a lo que podría parecer un castillo, dotado de una alta muralla. Un ejemplo de ello lo encontramos en el tímpano de la portada central de la fachada occidental de la *catedral de Nôtre Dame* de París, que data de hacia 1200. Allí figura una de las representaciones más afamadas de la Jerusalén celestial en forma de castillo, ligada a la representación del Juicio Final, se muestra adoptando la forma de una ciudad amurallada en la cual se destacan sus cuatro torres, que suelen ser interpretadas como símbolo de los cuatro elementos y de los cuatro evangelistas. (Fig. 9)

³⁴GARCÍA GUINEA, M.A. y PÉREZ GONZÁLEZ, J.M. (DRS.) *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Palencia (I)*. Aguilar de Campoo. Fundación Sta. M^a La Real (2002).



Fig. 9. Juicio Final, fachada occidental de la *catedral de Nôtre-Dame* de París. Detalle.

Por otro lado a la Jerusalén de carácter celestial se le opone la Jerusalén terrestre, que posee una dimensión física. Aunque esta diferenciación quede diluida en muchas ocasiones por los textos sagrados, en los cuales el espacio real e imaginario se confunden, utilizando la misma denominación Jerusalén o Sión, para denominar a la tierra de Israel en su totalidad y al pueblo judío³⁵.

Sea como sea, Jerusalén es una de las ciudades más antiguas del mundo, habitada por distintos pueblos incluso antes de la llegada de las tribus hebreas a Canaán a principios del siglo XIII a. C. por lo que ha estado y está sujeta a los vaivenes de la historia política y militar de las distintas civilizaciones que la han dominado. El territorio sobre el que se asienta Jerusalén, una meseta de 700 metros sobre el nivel del mar Mediterráneo, sigue siendo disputado incluso en nuestros días y ha sido destruida en al menos tres ocasiones a pesar de que su nombre paradójicamente signifique “la ciudad de la paz”, es hoy en día el centro político, cultural y religioso del pueblo de Israel³⁶.

En lo que a iconografía se refiere, la representación de la Jerusalén terrestre, también ha tenido una importante incidencia en cuanto a su asimilación a la torre o el castillo, fundamentalmente cuando los artistas medievales quisieron representar el sitio

³⁵ ORFALI, M. “El significado de Jerusalén y Sión en la tradición judía medieval”. *Anuario de Historia de la Iglesia*, Universidad de Navarra, vol.4, 1995, págs. 183-195. En este artículo su autor nos ofrece una reflexión sobre la confusión del uso de los distintos términos referidos a la ciudad de Jerusalén, y recuerda que en muchos casos se da a entender en la Biblia que la Jerusalén terrenal es solo un reflejo de la Jerusalén celestial, y la consiguiente importancia de la evocación de la recuperación de Jerusalén tuvo para los judíos medievales, repartidos por todo el mundo y que se reflejó tanto en la liturgia como en la literatura judía.

³⁶ *Sagrada Biblia*.

de la ciudad sagrada. Puesto que sería un trabajo ímprobo tratar de recoger en este trabajo todas las representaciones en las que la ciudad de Jerusalén haya sido representada como un castillo, ofrecemos tan solo un ejemplo que sirva para ilustrar la tremenda incidencia de esta iconografía de la Jerusalén terrestre en forma de castillo en la Edad Media³⁷.

Por eso ofrecemos el que es a nuestro juicio el ejemplo más bello e impactante que hemos encontrado. Se trata de *Descriptio Terrae Sanctae* de Burcardus Theutonicus³⁸, obra escrita en 1284 que tuvo gran éxito a finales del s. XIII en Venecia, en cuanto a reforzar la idea de la necesidad de iniciar una nueva cruzada. (Fig. 10)



Fig. 10. *Descriptio Terrae Sanctae*. Defensa de Jerusalén.
Biblioteca del Seminario, Padua. ms. 74. c. 1v

³⁷ Existen multitud de ejemplos de ello, nos remitimos a: The Morgan Library, *Apocalipsis de Las Huelgas*, Beato de Liébana (MS M.429, fols. 149v–150); *Bible historiale* (BNF Fr. 10, fol. 412v); The British Library (Egerton 2781, f. 190), (Royal 1 E IX, f. 222) y (Royal 20 C IV, f. 263v); The Hague, (MMW, 10 B 2, fol. 152v)

³⁸ *Descriptio Terrae Sanctae*: difesa di Gerusalemme. Biblioteca del Seminario, Padova, Italia. Miniatura del codice, ms. 74, c. 1v. Imagen y ficha disponible en: <http://www.culturaitalia.it/opencms/viewItem.jsp?language=it&case=&id=oai%3Aascalarchives.com%3A0016908>

En la ilustración a página completa del folio c. 1v, el ejército de cruzados vestidos con elegantes armaduras occidentales con la insignia imperial intentan tomar al asalto la ciudad de Jerusalén, ocupada por los infieles³⁹. Es extraordinaria la representación de la ciudad santa, con sus cúpulas imponentes rematando las torres de la torre del homenaje, en cuyo centro, bajo un arco trilobulado Cristo parece bendecir la contienda. El perímetro hexagonal de la fortaleza ha sido trazado con gran primor y sus muros aparecen reforzados en los ángulos por elegantes torres cuadrangulares.

En cambio, hemos decidido dedicar algo más de atención en este trabajo a aquellas representaciones en las que se ha tratado de ilustrar aquellos pasajes bíblicos en los que se contraponen las ciudades históricas y antitéticas de Jerusalén y Babilonia. Esta antítesis está fundamentada en los textos bíblicos, por ejemplo en el Salmo 137, queda patente que Babilonia es entendida como la ciudad de los opresores y el pecado y Jerusalén la ciudad evocada por el sometido pueblo israelí: *Junto a los ríos de Babilonia, nos sentábamos a llorar acordándonos de Sión* y más adelante: *capital de Babilonia, criminal, dichosos el que te pague el mal que nos has hecho*.

También en el Apocalipsis ambas ciudades aparecen enfrentadas. Mientras que Babilonia tiene una consideración terrena, a pesar de que recibe el apelativo de “puerta de los dioses” por el episodio de la Torre de Babel, fue la capital del Imperio Babilónico, situada junto al río Éufrates. Es descrita como *la gran ciudad del mal Ap.17:18* mientras que Jerusalén, como ya hemos visto, es celestial y de ella se dice que es la *ciudad santa Ap.21:2*⁴⁰. Además, sabemos por los textos bíblicos que Babilonia vendría a destruir la Jerusalén terrena, sometiendo a sus habitantes según *Isaías 39*, por lo que Dios consuela a los israelitas prometiéndoles la recuperación futura de Jerusalén, según leemos en *Isaías 40 y 52* y la posterior reconstrucción de la Jerusalén terrena que es descrita en *Isaías 54, 11-12*, de esta manera:

*¡Ciudad desdichada y zarandeada a quien nadie consuela!
Voy a poner tus cimientos sobre malaquita, y tus bases sobre zafiro;
haré de rubíes tus almenas, tus puertas de diamantes,
y de piedras preciosas toda tu muralla*⁴¹.

³⁹ MARIANI CANOVA. G. “La miniatura del Trecento in Veneto”, en *La miniatura in Italia*, a cargo de A. Putaturo Donati Murano y A. Perriccioli Saggese, Napoli 2005, I, pp. 164-176.

⁴⁰ LINTHICUM, R. *City of God, City of Satan*, Grand Rapids: Zondervan, 1991.

⁴¹ *Sagrada Biblia*.

Iconográficamente nos interesa este hecho porque encontraremos alusiones a las ciudades de Babilonia y Jerusalén por medio de la utilización de la representación de dos torres contrapuestas, que aluden a las ciudades enfrentadas.

Un claro ejemplo de ello podemos observarlo en la ermita de San Miguel de Gormaz, que data de principios del siglo XII, concretamente en las pinturas del lienzo norte de la nave. En el registro intermedio aparecen representadas dos torres en el contexto de una batalla ecuestre que enfrenta a dos ejércitos armados. Enmarcan la escena dos torreones, uno cilíndrico a la izquierda y otro de planta cuadrangular a la derecha, ambos de color gris, cada uno provisto de un vano o abertura por donde asoma una multitud de rostros expectantes. **(Fig. 11)**

Sobre la torre izquierda observamos un arquero armado con una gran ballesta, apuntando con su arma a los caballeros en combate. Por su parte, desde lo alto de la torre enemiga otro personaje llama al combate haciendo sonar un gran cuerno u olifante.

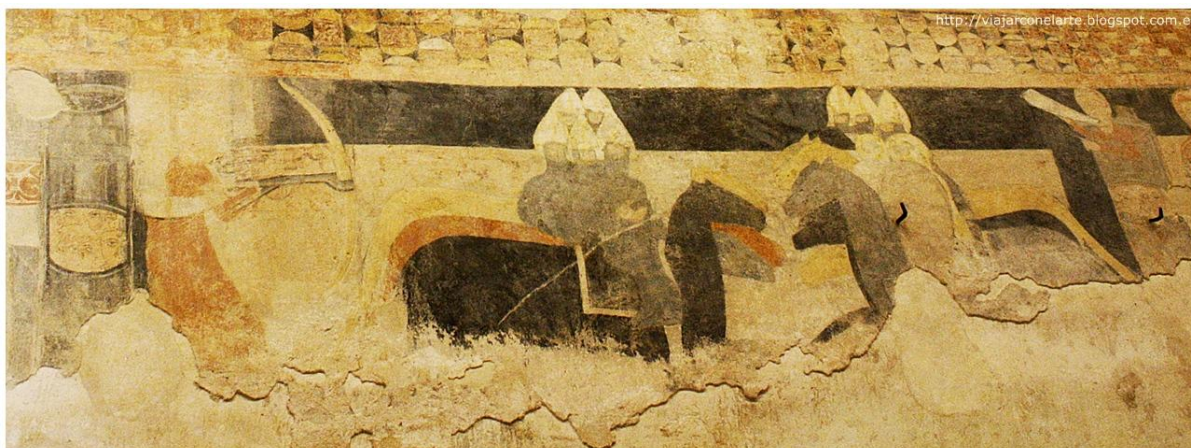


Fig. 11. Ermita de San Miguel de Gormaz, Soria. Lienzo norte.

Obviamente cada una de las torres pertenecerían a cada uno de los ejércitos enfrentados, lo curioso es que en el interior de cada una de ellas, el anónimo artista que las pintó incluyó multitud de cabezas que se observan la escena del combate, quizá con la intención de sugerir la abundancia de población que acogerían ambos recintos. **(Fig. 12)**. Según la interpretación de los expertos, ambas torres simbolizarían dos ciudades, por lo que, siguiendo con la posible interpretación alegórica de este episodio bélico, pudieran corresponderse con la *civitas diaboli*, identificada en la Biblia con Babilonia y con la *civitas Dei*, es decir Jerusalén. Lo que tendría una especial relevancia puesto que la escena bélica viene introducida por la figura de un obispo, que podría ser identificado

con San Agustín, el cual prestó especial atención en sus textos a dicha antítesis entre las ciudades bíblicas, ciudades habitadas respectivamente por el *populum diaboli* y por el *populum Dei*, que representarían los prototipos de ciudades compendios de pecados y virtudes respectivamente⁴².



Fig. 12. Ermita de San Miguel de Gormaz, Soria. Lienzo norte, detalle.

Son muchísimos los ejemplos visuales que podríamos mencionar en los que la ciudad de Babilonia aparece figurada como un castillo, al igual que la ciudad de Jerusalén y se establece un paralelismo no solo temático sino también icónico. En relación a ello, fue relativamente frecuente la representación contrapuesta del destino de ambas ciudades, sobre todo en relación con el pasaje bíblico del *Apocalipsis 16,19* que relata la destrucción divina de la ciudad de Babilonia a causa de los pecados cometidos.

Mencionaremos únicamente las representaciones de las ciudades de Babilonia y Jerusalén que se muestran en el majestuoso e imponente *Tapiz del Apocalipsis de*

⁴² DE ÁVILA JUÁREZ, A. “Las pinturas románicas de San Miguel de Gormaz: una aproximación a su iconografía”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo XXI, nº 42, segundo semestre de 2012. Págs. 205-260. En la pág. 232. Propone la identificación del anónimo obispo nimado que precede la escena del combate entre las torres, como San Agustín en relación con la atención que le mostró a las ciudades bíblicas en su afamada obra *De civitate Dei contra paganos*, concluida en 426 d. C. tradición que posteriormente fue recogida por Beato en el s. VIII, en su *Comentario al Apocalipsis de San Juan*.

Angers⁴³ del s. XIV. Esta serie de siete tapices fueron encargados por el duque Luis I de Anjou, hermano del Rey Carlos V de Francia, entre 1373 y 1377 en plena Guerra de los Cien Años, al mercader tejedor Nicolas Bataille, el cual basándose en cartones de Hennequin de Bruges encargó su realización a Robert Poinçon. Una vez concluidos, fueron destinados a decorar la nave central de la Catedral de Angers, donde permanecieron al menos hasta el s. XVIII momento a partir del cual, los distintos tapices que suman más de 100 metros de longitud, empezaron a sufrir un gran deterioro⁴⁴. Nos interesa especialmente el cuarto tapiz de la serie, puesto que en su registro bajo, podemos observar como el artista con gran expresividad ha representado el anuncio del ángel de la caída de la ciudad bíblica de Babilonia, mediante la utilización de la iconografía del castillo. En él se representa el desplome de las torres de una fortaleza de suntuosa piedra blanca, dotada de torreones y almenas, así como techos a dos aguas que se descomponen en multitud de cascotes que caen desordenadamente por tierra, frente a la compasiva mirada de San Juan Evangelista. (Fig. 13)



Fig. 13. *Tapiz del Apocalipsis de Angers, Castillo de Angers.*

Caída de Babilonia, tapiz IV.

⁴³ Conservados en una galería adicional construida a mediados del s. XX en el Castillo de Angers, con el objetivo de mostrar al público y conservar seis de las siete colgaduras de las que constó la serie de tapices.

⁴⁴ DELWASSE, L. *La tenture de l'Apocalypse d'Angers*. París: Édition du Patrimoine. (2007). p. 3.

A esta pieza se contrapone la sexta colgadura, en cuyo registro bajo, encontramos representada la Nueva Jerusalén descendida del cielo por mandato divino. Invariablemente el artista decidió utilizar el mismo tipo de estructura arquitectónica, representada con idéntico punto de vista, semejante en todo al castillo del IV tapiz que figuraba la ciudad de Babilonia, con la única diferencia de que todo lo que en aquella era ruina y desastre, en esta imagen de Jerusalén se convierte en primor y belleza de la construcción y los detalles. Sobre la ciudad se ha representado a Dios Padre el cual, parece conversar con San Juan inspirándole en su relato apocalíptico. (Fig. 14)



Fig. 14. *Tapiz del Apocalipsis de Angers, Castillo de Angers.*
La Nueva Jerusalén, tapiz VI.

Como hemos podido comprobar son innumerables los ejemplos en los que la representación de la Jerusalén celestial o terrenal y Babilonia, vienen asociadas a la forma de estructura fortificada, dotada de altas torres y almenas. Por otro lado hemos señalado el paralelismo conceptual y formal que se estableció en la Edad Media respecto a las ciudades de Jerusalén y Babilonia, convertidas en antagonistas por los relatos bíblicos. Si bien es cierto que dicho modelo iconográfico que asimila la representación del castillo a las ciudades bíblicas lo podemos fijar en el siglo XI, sería más complejo mencionar una fecha en la que esta relación se diluya, aunque nos parece

intuir que probablemente esta ruptura se sitúe a comienzos del siglo XVI, pero somos conscientes de que necesitaremos más tiempo y espacio para poder concretar este punto que desarrollaremos en trabajos futuros.

6.2. La Torre de Babel.

Esta representación iconográfica deriva directamente de la ilustración del pasaje bíblico del Génesis 11, 1-9, en el que se cuenta como los hombres, temerosos después del Diluvio, decidieron edificar “*una ciudad y una torre con la cúspide en el cielo*” fabricada con “*ladrillos cocidos por el fuego y betún como argamasa*”, con la intención de hacerse famosos por si después se dispersaban por toda la tierra. Antes de que esto ocurriera todo el mundo era de un mismo lenguaje e idénticas palabras, pero al observar Dios la obra de los hombres, temió que desde ese momento “*nada de cuanto se propusieran les sería imposible*”, por esa razón decidió confundir su lenguaje de modo que no se entendieran entre sí, dispersándolos por las cuatro direcciones de la tierra, sin que la construcción de la torre llegara a concluirse.

Esta construcción paradigmática, recibió el nombre de torre de Babel, en acadio *Puerta de Dios*, que además deriva del término *balal* que en hebreo significa balbuceo, confusión o embrollo. En cuanto a la identificación y localización de la Torre de Babel, tal como recoge André Parrot⁴⁵ en su estudio, parece ser que todos los exegetas admiten que la narración bíblica tiene su punto de partida en las ruinas de una de las torres gigantescas llamadas por los arqueólogos *zigurats*, por lo tanto la Torre de Babel histórica no habría sido más que un *zigurat* más elevado en Mesopotamia, en el corazón del país de Sinear.

En la actualidad, según indica Montero Fenollos⁴⁶ en su estudio, estaría clara la identificación nominal y arqueológica de la Babel bíblica y la ciudad de Babilonia, donde aún hoy en día son identificables los restos primitivos del *zigurat* de planta cuadrangular excavado por primera vez en 1913, que aunque de dimensiones notables, aproximadamente 91´5 m por 92 m de longitud en planta, no hace honor a la grandeza que en la antigüedad hizo célebre a este monumento.

La Torre de Babel, ha sido tomada por la tradición teológica cristiana como imagen de la soberbia de los hombres, y utilizada desde su creación para tratar de explicar la diversidad de lenguas habladas en la tierra como resultado de un castigo

⁴⁵ PARROT, A. *La Torre de Babel*. Ed. Garriga, S. A, Barcelona 1961,

⁴⁶ MONTERO FENOLLOS, J.L. *Arqueología, historia y Biblia*, “La Torre de Babel y el Génesis”, Ed. Colección Solaster, A Coruña, 2008. págs. 29-44,

divino. Pero tal como menciona Louis Reau,⁴⁷ los israelitas habrían tomado el modelo constructivo de esta torre de los zigurats o pirámides de ladrillos, pegados con betún, propios de las civilizaciones mesopotámicas de Caldea, que con dichas construcciones no pretendían ni mucho menos desafiar a los dioses sino construirles una montaña artificial mediante la cual la divinidad pudiera descender a la tierra y aproximarse a los hombres.

Sea como fuera, el hecho es, que la Torre de Babel pasó a simbolizar el deseo del hombre por ascender y alcanzar a Dios y el castigo de este ante la osadía de los hombres. En la iconografía medieval, fue relativamente poco aprovechado el pasaje bíblico referente a la Torre de Babel, aunque desde el s. XI podemos encontrar importantes y bellísimos ejemplos ilustrativos sobre todo en libros miniados, mosaicos y bajorrelieves. Por otro lado, no hay que olvidar que en muchas ocasiones la representación de la *Torre de Babel* fue utilizada como mero pretexto para mostrar la actividad constructiva que se desarrolla ante la edificación de un nuevo inmueble, normalmente iglesias, llegando en ocasiones a asimilarse figurativamente la *Torre de Babel* con el propio edificio que acoge la representación, produciéndose en muchos casos, como suele ser habitual, la actualización de la *Torre de Babel* adoptando las fórmulas constructivas propias del momento cronológico y lugar en el que se produjeron, mostrando los rasgos propios de la arquitectura románica, gótica o bizantina contemporánea, que eran más próximas a los artistas medievales.

El breve relato bíblico sobre la *Torre de Babel* no ofrece datos acerca de cual era la forma, distribución o diseño de dicha construcción, puesto que como hemos dicho los únicos datos que aporta se refieren a los materiales utilizados y a su notable elevación. Circunstancia que ha permitido durante siglos que la imaginación de los artistas volara libremente, dando lugar a representaciones iconográficas muy variadas, siendo la más antigua conservada el relieve de Salerno sobre marfil⁴⁸, datado en el s. XI. **(Fig. 15)**

⁴⁷ REAU, L. *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*, Tomo 1, vol. 1. Ed. Del Serbal, 1996, págs. 148-151.

⁴⁸ *Museo Diocesano di San Matteo*, Salerno, Italy. circa 1150



Fig. 15. *Torre de Babel.* Museo Diocesano di San Matteo, Salerno.

A pesar de ello, podemos distinguir fundamentalmente dos temas representados tanto en pintura mural, mosaico o miniaturas en relación con la Torre de Babel: la construcción de la torre y la confusión de las lenguas por la intervención de Dios. El primero de ellos, la *construcción de la torre*, es el más frecuentemente representado en la Baja Edad Media, y en él se muestra la actividad de los obreros e ingenios constructivos utilizados por estos para erigir la torre, como es el caso del mosaico de la *Catedral de Monreale* en Sicilia, situado en una de las enjutas del lado sur de la nave central (**Fig. 16**). Este mosaico, fechado en el s. XII, muestra a los albañiles modelando los ladrillos y elevándolos con la ayuda de escalas y andamios, para colocarlos en la parte superior de la torre.



Fig. 16. *Torre de Babel,* Catedral de Monreale, Sicilia.

Otro ejemplo de ello es una de las bellísimas miniaturas de la *Biblia de San Luis de Francia*, (**Fig. 17**) iluminada y copiada probablemente en París hacia 1249, fue mandada realizar por orden de Blanca de Castilla, madre del rey Luis IX de Francia, el cual posteriormente se la regalaría a su primo hermano, Fernando III el Santo, para que le sirviese para la educación de su hijo, el futuro Alfonso X el Sabio. Este manuscrito, encuadernado en tres volúmenes, se conserva hoy en día casi en su totalidad en la biblioteca de la *Catedral de Toledo*⁴⁹, a excepción de algunas páginas desgajadas en el s. XV que se custodian en la *Morgan Library & Museum* de Nueva York.

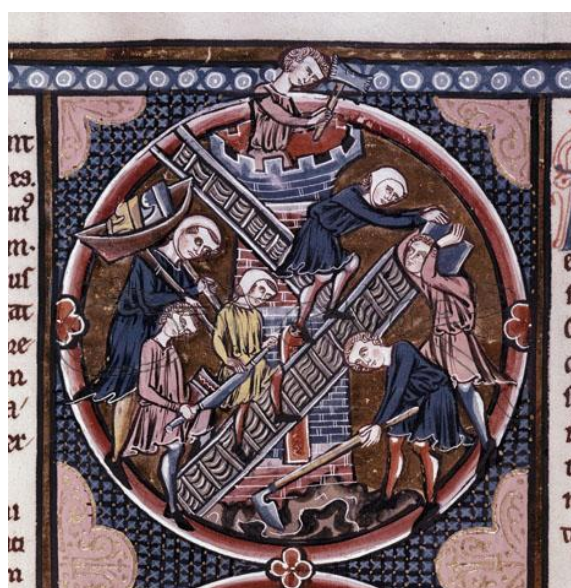


Fig. 17. *Torre de Babel*, *Biblia de San Luis de Francia*, Catedral de Toledo, Tomo I, pág. 11v.

En este caso, entre las 4.887 miniaturas que ilustran la obra, observamos la miniatura correspondiente a la construcción de la *Torre de Babel*, recogida en el tomo I, en la que multitud de obreros se afanan en la erección de la modesta construcción, empequeñecida en comparación con el ajetreo de los artesanos, los cuales manejan sus herramientas y diversas escalas, realizadas estas últimas a base de un entramado de fibras vegetales similares al esparto, que resultan fundamentales para el acarreo de materiales.

⁴⁹ TORMO Y MONZÓ, E. “La Biblia de san Luis de la Catedral de Toledo”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Edición digital a partir de *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 82 (enero 1923), págs.11-17. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczw220>

Otra variación sobre este tema iconográfico, de muy frecuente aparición en las representaciones de la *Torre de Babel* en mosaicos y libros miniados es la inclusión de Dios Padre, a veces acompañado por un ángel, sobre la torre, presenciando los trabajos de construcción y advirtiéndolos a los hombres sobre las futuras consecuencias de sus actos, es decir, la osadía de los hombres en su intento de alcanzar a Dios provocará la confusión de las lenguas en la Tierra.

Este es el caso por ejemplo de la miniatura que representa la Torre de Babel del *Maestro de la Paráfrasis del Pentateuco*⁵⁰, realizada por Elfrico el Gramático a principios del s. XI y conservado en la British Library de Londres (**Fig. 18**). Es curioso observar en este caso como la torre no parece tal, sino que más bien pudiera tratarse de una escena de construcción de un edificio genérico, quizá una iglesia, dotada de campanario imponente y una gran puerta de acceso.



Fig. 18. *Torre de Babel*, British Library de Londres, Cotton Claudius B. IV, folio 19r.

⁵⁰*Cotton Claudius B. IV folio 19r.* British Library, London, England. Digitalizado completamente y abierto para ser consultado on line en: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=cotton_ms_claudius_b_iv_fs001r

El segundo de los temas iconográficos que encontramos frecuentemente representado por los miniaturistas y en la pintura mural europea medieval en relación con la Torre de Babel es la *confusión de las lenguas*. Este pasaje suele expresarse mediante el gesto de señalarse la boca de los hombres, tal como veíamos en el marfil de Salerno. En algunas ocasiones los hombres que se encuentran al pie de la torre, son caracterizados con rasgos de las distintas razas. Otras veces, los artistas prefirieron la representación de los conflictos causados por el castigo divino, es decir la violencia desencadenada entre los hombres por la falta de comprensión de sus distintos idiomas. Este es el caso del manuscrito conservado en la British Library, denominado *Golden Haggadah*⁵¹ (Fig. 19).



Fig. 19. Torre de Babel, *Golden Haggadah*, British Library. Add. MS 27210, fol. 3

Si atendemos ahora a la forma o estructura que adquiere la Torre de Babel en las distintas representaciones iconográficas, Reau⁵² diferencia por un lado entre la torre con multitud de plantas, cuya anchura decrece progresivamente según va ascendiendo en altura, y por otro lado la torre cuadrada o circular con rampas exteriores helicoidales.

⁵¹*Golden Haggadah*, Add. MS 27210, fol. 3. *British Library*, London, England. Disponible parcialmente digitalizado en: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_27210

⁵² REAU, L. *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia*, Antiguo Testamento, Tomo 1, vol 1. Ed. Del Serbal, 1996. 148-151.

Al primero de los tipos, es decir a aquel que representa una torre cuadrangular cuya anchura de las plantas decrece en altura, correspondería el mosaico que figura la Torre de Babel de la *Capilla Palatina de Palermo*⁵³, fechado en el s. XII y la mayor parte de los ejemplos mencionados hasta el momento (**Fig. 20**).



Fig. 20. Torre de Babel. Capilla Palatina, Palacio Real de Palermo, Sicilia.

Por otro lado, el modelo de Torre de Babel helicoidal, más semejante seguramente con el modelo real de haber existido ésta su diseño estaría próximo al zigurat, aparece en iconografía a partir de 1400 por inspiración en los modelos orientales, como los minaretes del Cairo. Éste es el caso de la bellísima miniatura del libro de Horas conservado en la British Library de Londres, obra del llamado *Maestro de Bedford*⁵⁴, fechado en 1423. En esta imagen, realizada a página completa, en la que con vivos colores y con detalles minuciosos se nos muestran los trabajos de construcción de una torre gótica de planta cuadrangular, de al menos cinco alturas, rodeada por una escalinata helicoidal, visible desde su fachada (**Fig. 21**).

⁵³ TOESCA, P. y BELLI, A. *Les Mosaiques de la Chapelle Palatine de Palerme*. Milano, Edizioni d'arte Sidera, 1955. Concretamente la información referente al fragmento del mosaico que aquí nos interesa, así como las imágenes que reproducen la Torre de Babel, la encontramos en las Págs. 20 y 32.

⁵⁴ *Bedford Book of Hours*. Add. MS 18850, folio 17v. *British Library*, London, England, 1414–1423. Integramente digitalizado en: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_18850_fse004r

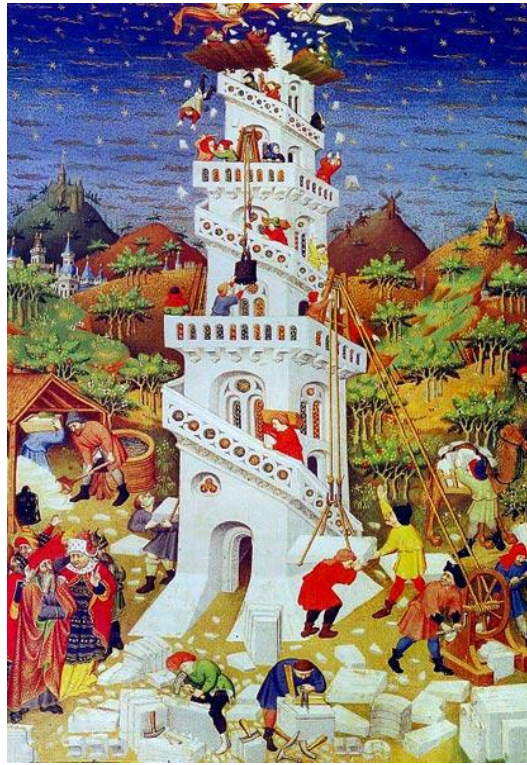


Fig. 21. Torre de Babel. Libro de Horas del Maestro de Bedford. British Library. Add. MS 18850, folio 17v

Por último, a nosotros, nos gustaría incluir un último modelo de representación iconográfica de la Torre de Babel, que es el que adopta la estructura semejante a un castillo, dotado no solo de una torre, sino de un número variable de ellas, rodeando un cuerpo central de altas murallas almenadas. Este modelo de Torre de Babel, empezó a hacerse frecuente en las primeras décadas del s XIV y lo encontramos representado en las miniaturas procedentes del ámbito francés.

Esta es la tipología de torre que podemos observar por ejemplo en una de las miniaturas de la *Bible Historiale*⁵⁵, realizada en torno a 1320–1340 en París, que actualmente se conserva en la *Koninklijke Bibliotheek*, The Hague, en los Países Bajos (**Fig. 22**).

⁵⁵*Bible Historiale*. KB, 71 A 23 folio 16r. *Koninklijke Bibliotheek*, The Hague, Netherlands. Este texto no se encuentra disponible digitalizado en la página oficial de la biblioteca, pero si podemos consultar la ficha del registro en: http://kb.worldcat.org/title/bible-historiale-completee-eerste-deel-incomplete-71-a-23/oclc/801390786&referer=brief_results



Fig. 22. *Torre de Babel. Bible Historiale.* Koninklijke Bibliotheek. KB, 71 A 23 folio 16r.

Creemos que es posible que este modelo iconográfico, fuera ganando éxito a partir de mediados del siglo XIV debido a su mayor cercanía figurativa con las construcciones defensivas levantadas en toda Europa por parte de la clase dominante, y convertidas posteriormente en residencias privadas.



Fig. 23. *Torre de Babel. Biblia Historiada* de Guyart des Moulins. Bibliotheque Municipale, Troyes. MS 5 folio 17r

Ejemplo de ello es también una de las miniaturas que decora la *Biblia Historiada* de Guyart des Moulins⁵⁶, conservada en Troyes, Francia (**Fig. 23**).

Esta imagen nos llama especialmente la atención puesto que además de representar una estructura fortificada con dos torres, se diferencia de todas las aludidas anteriormente en el hecho de que al contrario de lo que cabía esperar en el interior de la *Torre de Babel* encontramos representadas lo que parecen ser cuatro figuras femeninas, asomadas entre las almenas y por el vano de una de las torres. Estas presentan una actitud pasiva, al contrario de los dos únicos hombres que aparecen en la escena, los cuales participan en los trabajos propios de la construcción de la torre, uno utiliza una escala para acarrear piedras sobre su espalda hasta la parte superior de la torre, mientras que el otro usa el pico frente a la puerta del castillo.

⁵⁶*Bible Historiale of Guyart des Moulins*. MS 5 folio 17r. Bibliotheque Municipale, Troyes, France.

6.3. Castillos sobre elefantes.

La segunda acepción que todavía hoy en día recoge el Diccionario de la RAE, para la voz castillo es la de “*máquina de madera, en forma de torre, usada en la guerra antiguamente, puesta sobre elefantes*”. Tal como recoge Salvador Miguel⁵⁷ en su estudio, esta fue una práctica que aparece mencionada en la Biblia en 1 Mac 34,37, donde se dice que “*a los elefantes les dieron mosto de uva y de moras para excitarlos al combate. Cada elefante llevaba encima, sujeta con cinchas, una sólida torre de madera que servía de defensa, y en cada una de ellas iban tres guerreros que combatían desde allí, además del conductor*”. Este texto pudo inspirar, entre otras representaciones, la del elefante que sostiene una cuba de madera sobre su lomo en las pinturas del arco triunfal de San Justo de Segovia (**Fig. 24**).

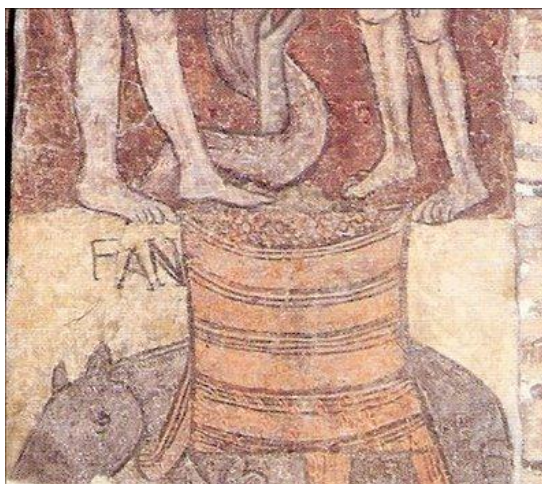


Fig. 24. Iglesia de San Justo, Segovia, arco triunfal. Detalle.

Referencias semejantes a esta también aparecen en distintos textos medievales, ya en las *Etimologías* de San Isidoro y más tardíamente en el *Libro de Alexandre*, fechado hacia 1250, y en otros textos franceses de los siglos XIII y XIV, así como en la heráldica e iconografía, por lo que podemos deducir que su conocimiento sería un hecho bastante extendido en la Edad Media.

En lo que se refiere a la representación iconográfica del elefante, hay que comenzar mencionando que este animal posee un fuerte sentido simbólico. Para

⁵⁷ SALVADOR MIGUEL, N. op.cit.

Plinio⁵⁸, el elefante era ya considerado por su preferencia hacia la pureza y la limpieza, por lo que solía bañarse con la luna nueva. Posteriormente en el cristianismo, el elefante, hay que entenderlo como símbolo de la virtud de la castidad y de la pureza, que también simboliza el sacramento del Bautismo, puesto que según recoge San Isidoro⁵⁹ en sus *Etimologías*, el elefante tan solo realizaría el coito cada siete años y daría a luz a sus crías dentro del agua, para así protegerlas del ataque de las serpientes, que son sus enemigos naturales, como también recoge el Fisiólogo⁶⁰ “*pues estrangulan a las crías de los elefantes enroscándolos con sus anillos*”.

De esta manera, podemos entender que la cría de elefante es identificada como animal puro, que simboliza al propio Cristo y a las almas cristianas que corren el peligro de ser atacadas por el demonio, identificado con la serpiente, protegidas del mal y del pecado por las aguas del bautismo.

Por otro lado el elefante es además símbolo de la Humildad, por lo que también simboliza a Cristo, puesto que a pesar de su fortaleza “*se convirtió en el más pequeño y obediente de los humanos hasta asumir su propia muerte*”. También es posible encontrar algunas alusiones al elefante como animal cosmológico, ya que sus cuatro patas simbolizarían los cuatro pilares que sirven de soporte al cosmos, que el propio animal representaría por su gran cuerpo redondeado.

En lo que se refiere a la representación del elefante que lleva sobre sus lomos un pequeño castillo, se han sugerido diversas interpretaciones. En primer lugar, debemos contemplar el sentido práctico y real que tenían estas construcciones a lomos de los elefantes, utilizados como aparato bélico, debido tanto a la fuerza de estos animales, como también al lugar privilegiado que en altura proporcionaba a los combatientes que se guarecían sobre su lomo, en el interior del armazón construido en forma de castillo, tal como podemos observar en el *Bestiario del Westminster*⁶¹ (**Fig. 25**).

⁵⁸ PLINIO, *Hª Natural*, Ed. Gredos, Madrid, 2003,

⁵⁹SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, Cap. XII, 2-16. texto latino, versión española y notas por José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero, Ed. B. A. C. Madrid, 1994.

⁶⁰ FISIÓLOGO, Edición de Nilda Guglielmi, Ed. Eneida, Madrid, 2002.

⁶¹*Bestiario del Westminster* (MS 22). Westminster Abbey Library. London, England, United Kingdom. Más información e imágenes en: <http://bestiary.ca/manuscripts/manu1023.htm>



Fig. 25. *Bestiario del Westminster*, Westminster Abbey Library. (MS 22).

Según San Isidoro, debemos interpretar este castillete como símbolo de la fuerza del animal y el servicio que presta a los guerreros que se ocultan dentro de él. Eliano⁶² en el s. II d. C. menciona ya en su obra que “*los elefantes son muy valiosos para la guerra puesto que sobre su grupa se coloca una construcción de madera en la cual caben hasta cuatro hombres*”. Este hecho quedó recogido en muchos de los Bestiarios medievales a la hora de ilustrar la información en relación al elefante, como sucede entre otros el del Bestiario de la Universidad de Oxford, conservado en la Bodleian Library⁶³ (**Fig. 26**).

⁶² ELIANO, C. *De natura animalium*. Editado por Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1984.

⁶³ *Bodleian Library, MS. Ashmole 1511, Folio 15v.* (University of Oxford), Oxford, England, United Kingdom. Información e imágenes están disponibles en: <http://bestiary.ca/manuscripts/manu556.htm>

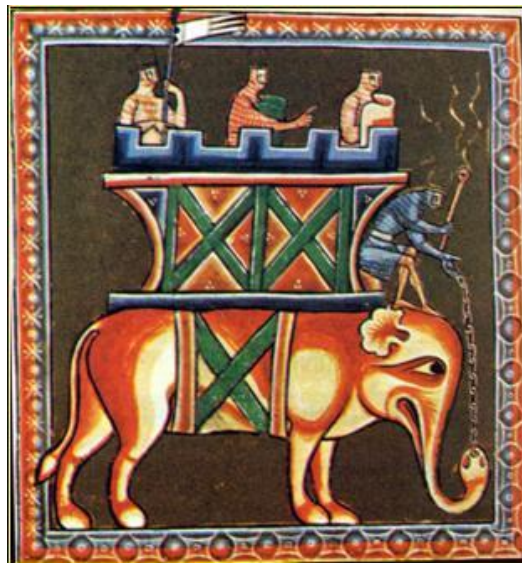


Fig. 26. *Bestiario de Oxford*. MS. Ashmole 1511, Folio 15v.

Es curioso observar como en la *Ermita de San Román* en la Puebla de Castro⁶⁴, donde encontramos un elefante decorando su coro mudéjar, a los pies de la iglesia que data de hacia 1400, se ha representado un castillo de cuatro torres sobre la grupa del elefante, lo que es posible que se trate de una referencia a los cuatro guerreros, que según Eliano podrían ocupar una construcción de este tipo (**Fig. 27**).



Fig. 27. *Ermita de San Román*, Puebla de Castro. Huesca.

⁶⁴ DEL ARCO, R. "El templo románico de Castro". Boletín de la Real Academia de la Historia III, Madrid 1943, pág. 291-325.

Si contemplamos el sentido simbólico de esta representación, según algunos autores como Beigbeder⁶⁵, el elefante sería considerado uno de los dichosos habitantes del paraíso terrestre, por lo que el edículo que el elefante sostiene sobre su lomo simbolizaría la fuerza inexpugnable, puesto que estaría destinado a resguardar al rey o a la reina, en relación con las figuras de ajedrez orientales donde el elefante suele representar a la figura de la torre, como sucede con una de las cuatro piezas que se conservan del Ajedrez de Carlomagno⁶⁶, (**Fig. 28**) que data del siglo IX – X. y que tradicionalmente se considera que representa el elefante que habría recibido Carlomagno en el año 801, como regalo del califa de Bagdad, en reconocimiento a su coronación como Emperador.⁶⁷



Fig. 28. *Elefante de Carlomagno*, Bibliothèque Nationale, París.

Simbólicamente, podemos interpretar que la pieza de la torre, a la cual representa esta pequeña escultura de marfil, es la pieza encargada de la defensa real mediante el movimiento del enroque, lo que podría ser entendido como un paralelismo con la protección que el elefante como animal casto, humilde y fuerte, dispensaría a la Virgen, como reina del cielo.

⁶⁵ BEIGBEDER, O. *Lexique des symboles*, Ed. Zodiaque, 1969, págs. 240-241.

⁶⁶ *Cabinet des Médailles, Bibliothèque Nationale, París.*

⁶⁷ NEES, L. "El elefante de Carlomagno," *Quintana*, nº 5 (2006), pp. 13-49. Digitalizado en: http://dSPACE.usc.es/bitstream/10347/6372/1/pg_015-052_quintana5.pdf

6.4. La torre de David como atributo de la Inmaculada Concepción.

En las letanías, oraciones de súplica dialogada entre el sacerdote y los fieles, de probable origen en las primitivas comunidades cristianas de oriente, se implora la misericordia divina, a través de una serie de invocaciones. Parece ser que en un primer momento las letanías habrían estado únicamente dedicadas a Dios Padre, pero a partir del s. VIII se habrían introducido este tipo de oración dedicadas a los santos y a María. En cuanto a estas últimas, alcanzarán gran difusión las letanías lauretanas, en honor de la Virgen del Loreto, cuyo origen documentado se remonta al siglo XII⁶⁸, aunque se popularizarían a partir del s. XVI. Las más antiguas letanías a María propiamente dichas se encuentran en un códice de Maguncia del siglo XII titulado *Letanía de Domina Nostra Dei genetrice Virgine María*. En estas oraciones se suplica la intercesión de María por los fieles ante Dios, con una serie de fórmulas entre las que nos gustaría destacar en este trabajo, por la relevancia de su contenido simbólico:

Torre de David (adornada de trofeos)

Torre de marfil

Casa de oro.

Estas letanías están inspiradas directamente en los textos bíblicos, por asimilación directa de la Virgen con la novia del Cantar de los Cantares, a la cual entre otros nombres, en el cantocuarto se la denomina “Torre de David” y de ella se dice:

*“Tu cuello, la torre de David, para trofeos levantada:
mil escudos cuelgan de ella, todas adargas de valientes”.*⁶⁹

La identificación de la Virgen con la “*Turris David cum propunaculis*,” es decir, torre de David con baluartes, se refiere a la muralla que rodea y defiende la ciudadela de Jerusalén con el fin de proteger la zona más vulnerable de la ciudad, puesto que al ser la torre la parte más fuerte y resistente de la construcción defensiva que forma la muralla, esta es comparable a la fortaleza que caracterizaría a la Virgen contra los enemigos de Dios. Otra interpretación simbólica de la Virgen como *Torre de David*,

⁶⁸ DE FIORES, S. María, *Madre de Jesús. Síntesis histórico-salvífica*. Salamanca: Secretariado Trinitario. Pág. 320(2002).

⁶⁹ Sagrada Biblia, (Cant 4, 4)

puede referirse también a la protección que Dios dio a la Virgen contra el demonio, en una posible alusión a la manera en que María pasó desapercibida entre las mujeres para proteger a su hijo, como torre protectora. En cuanto a los escudos que cuelgan de la torre, denominados adargas, es decir, escudos de cuero de forma ovalada, alargada o acorazonadas, pueden ser interpretados como los signos victoriosos de las almas colocadas bajo la protección de la Virgen, sabedoras de su fortaleza y resistencia frente al pecado y el mal⁷⁰.

Con el tiempo, estas letanías se popularizaron pasando a formar parte del modelo iconográfico de la Inmaculada Concepción, propio del arte Barroco europeo, aunque el origen de la controversia sobre el dogma de la Inmaculada es mucho anterior y habría comenzado ya en el siglo XII. El tema iconográfico de la Inmaculada Concepción, según la tesis sostenida por Max Werly⁷¹ y apoyada por Mâle, apareció en el arte cristiano en el último cuarto del siglo XV, conclusión a la que llegaron tras estudiar distintos ejemplos iconográficos, tales como los emblemas de las *Letanías de la Capilla de Nôtre Dame* en la Catedral de Cahors, construida en 1484, o la *Inmaculada Concepción* de Carlo Crivelli, que perteneció a la Iglesia de San Francisco de Pergola y hoy se conserva en la National Gallery de Londres, que data de 1492.

En la iconografía cristiana, cuando la Virgen Inmaculada aparece representada rodeada por los símbolos de las Letanías y sobre ella aparece el busto de Dios Padre bendiciéndola, sosteniendo una filacteria que contiene las primeras palabras del texto del Cantar de los Cantares “*Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te*”, se la suele denominar abreviadamente “*Tota Pulchra*”.

Uno de los ejemplos más antiguos de la incorporación del Cantar de los Cantares a la iconografía lo encontramos en una placa de marfil que se conserva en el

⁷⁰ SEBASTIAN, S. *Mensaje simbólico del Arte Medieval*. Encuentro ediciones, Madrid, 1994.

⁷¹ WERLY, M. *Iconographie de l'Inmaculée Conception*, Paris, 1903 y MÂLE, E. *L'Art religieux de la fin du Moyen-Âge*, Paris, 1922, pág. 214. Según la tesis sostenida por este autor, este tema apareció a principios del s. XVI, exactamente en 1505, en forma de xilografía, en las *Horas de la Virgen para el uso de Roma*, publicadas en París por Thielman Kerver. Teoría apoyada por MÂLE, Émile, en *L'art religieux de la fin du Moyen-Âge. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Librairie A. Colin 1922. Aunque REAU, L. *Iconografía del Arte cristiano*, tomo 1, vol. 2, Ed. Del serbal, Barcelona 1957, pág. 87, conocedor de los datos anteriores, apunta que habría encontrado una imagen anterior a aquella, concretamente en el libro de *Horas para uso de Ruán*, impreso en París en 1503 por Antoine Verard, que es la imagen que hemos elegido para ilustrar este punto en nuestro trabajo.

Rijksmuseum de Amsterdam⁷² (**Fig. 29**), probablemente realizada en el norte de los Países Bajos, entre 1480-1500⁷³ y un grabado prácticamente idéntico⁷⁴ de un Libro de Horas publicado por Antoine Verard en 1503⁷⁵ (**Fig. 30**). En ambos casos, en la parte superior de las imágenes una filactelia sostenida por Dios Padre, tocado con la tiara papal, preside la escena. En ella se lee: 'TOTA PVLCHRA E(s) AMICA MEA ET M(a)CLVA NON EST IN TE'. Entre los distintos símbolos acompañados de sus inscripciones que rodean a la Virgen Inmaculada, situada en el centro de la composición, podemos ver como la torre de David aparece representada en forma de castillo con baluartes y altas torres, y escrito bajo ella, "Torre de David" ('TVRRIS DAVID CU[M] P[RO]PUGNA[CULIS]')



Fig. 29. Placa de marfil. Rijksmuseum de Amsterdam, BK-2008-69



Fig. 30. Libro de Horas para uso de Ruán, Antoine Verard.

⁷²Rijksmuseum de Amsterdam, BK-2008-69. Imagen e información disponible en: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/C00740A4_3886a3e1.html

⁷³ Según opinión del museo en 2011 en *Bulletin van het Rijksmuseum*, 56 (2008), págs. 474 – 498 y en: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.457023>

⁷⁴SCHOLTEN, F. "A late medieval ivory of the Immaculate Conception from the Low Countries". *Luft unter die Flügel... Beiträge zur mittelalterlichen Kunst: Festschrift für Hiltrud Westermann-Angerhausen*, ed. by A. von Hülsen-Esch and D. Täube (Hildesheim, Munich and New York, 2010), pp. 186-192 (fig. 3). Scholten fue el que señaló la relación existente entre estas dos piezas, concluyendo que el panel de marfil del Rijksmuseum sería una copia del grabado en madera parisino.

Otro ejemplo de este tipo lo encontramos en uno de los tapices de la *Vida de Nuestra Señora*, que se conservan en el *Palais du Tau* de Reims que procede del edificio de la Catedral de Nuestra Señora de Reims (**Fig. 31**). Nos referimos concretamente el tapiz número VI, fechado en 1530, dedicado a la Inmaculada. También en esta ocasión la Torre de David aparece representada como un castillo con dos altas torres del homenaje y otras construcciones de menor altura.



Fig. 31. *Tapisserie de la Vie de Notre Dame*, Palais du Tau de Reims.

6.5. La torre de marfil como alegoría de la castidad.

En relación con el apartado anterior, derivada del simbolismo del castillo en relación a la Virgen María, la torre, y especialmente la torre de marfil ha desempeñado un importante valor simbólico dentro de la iconografía cristiana. Según recoge el Dr. Antoni José Pitarch⁷⁶, existía desde la tardo antigüedad, un flujo de tradiciones por la que determinadas piezas del mobiliario litúrgico, como trípticos, y también mobiliario doméstico, como cofres llamados “amatorios” por ser regalo habitual efectuado entre prometidos, eran realizados mediante la colocación de placas de marfil labradas sujetas a un alma de madera mediante clavos. En muchos casos la utilización del marfil, como material, adquiere gran importancia en función del valor simbólico de la representación iconográfica que los relieves de las placas de marfil recogían.

Las fuentes literarias básicas que justifican la asociación de la representación de la torre sobre material ebúrneo, relacionada con la mujer la encontramos en el Salmo 44 de la Biblia Vulgata (Salmo 45 de la Biblia actual), en los versículos 7 - 9 se dice:

*“Has amado la justicia y aborrecido la maldad;
por tanto, te ungió Dios, el Dios tuyo,
con óleo de alegría más que a tus compañeros.
Mirra, áloe y casia exhalan todos tus vestidos;
desde **palacios de marfil** te recrea.
Hijas de reyes están entre tus ilustres.”*

Las distintas interpretaciones que sobre este fragmento del Salmo elaboraron algunos padres de la iglesia como San Jerónimo y San Agustín y también otros autores como Casiodoro, ofrecen importantes justificaciones para la iconografía medieval. San Jerónimo⁷⁷, desarrolla ampliamente la relación simbólica que se establece entre la pureza de la mujer y el marfil en la carta que dirigió a la virgen Principia. En este texto, a consecuencia de “*los palacios de marfil*” desde donde las hijas de los reyes deleitan y honran al Señor tal como recoge el citado Salmo, San Jerónimo propone a Principia que

⁷⁶ JOSÉ PITARCH, A. “Cofres de amor y Baldassarre Embriachi en la Corona de Aragón en tiempos del rey Martín”, *Cofres de amor*. Edita Museu de Belles Arts de Castelló y Fundación Blasco de Alagón, Castelló 2007, págs. 40-46.

⁷⁷ SAN JERÓNIMO, *Epistolario*. Ed. Cátedra, Madrid, 2009. carta nº 65, *A la virgen Principia*.

ella misma, tras tejer sus vestidos que huelen a mirra, gota y casia debe convertirse en templo del Señor y alegrarlo y cantar sus alabanzas desde “*el templo de los dientes*”, términos que según los traductores podrían hacer referencia a unas construcciones propias de Palestina, caracterizadas por ser casas cerradas por todos sus lados y construidas a modo de torres o bien “*palacios regios protegidos por torres*”. A través de todos estos elementos, pudieron llegar a concretarse las virtudes materiales del marfil, asociado su pureza, fortaleza y riqueza, a las virtudes de la mujer desposada.

Por otro lado Casiodoro⁷⁸, en su *Expositio psalmorum*, avanza más en la interpretación del Salmo 44 y aclara que “*no debemos entender que el marfil solamente esta relacionado con las riquezas, sino porque el elefante, de quien son estos huesos se le atribuye una castidad máxima [...] ya que se une con moderación a su hembra y no posee una segunda esposa*” y aclara su paralelismo con las mujeres púdicas “*porque ellas, que por la castidad han seguido los preceptos de Cristo Señor, son conscientes que moran en palacios de marfil*”.

Como ejemplo de representación de las torres de marfil como alegoría de la castidad de la mujer en material ebúrneo, podemos citar una de las arquetas amatorias a las que se hace referencia en el estudio de Pitarch, como es la *Arqueta joyero de ébano y hueso* del Taller de los Embriachi⁷⁹, que se conserva en el Museo de Lázaro Galdiano de Madrid⁸⁰, fechada en el último cuarto del s. XIV (**Fig. 32**). Este cofre, rematado con tapa piramidal decorada con chapas talladas de hueso con temas geométricos y figuras alegóricas en la tapa y el cuerpo con parejas de figuras probablemente femeninas. En los cuatro ángulos de la caja luce potentes torres blancas que aportan solidez al diseño, pero también el simbolismo de fortaleza y rectitud moral que hemos apuntado en relación con las virtudes de la mujer recién casada.

⁷⁸ CASIODORO, M.A *Expositio psalmorum*. Publicación Turnholti, Brepols, 1958.

⁷⁹ VON SCHLOSSER, J. “Die Werkstatt des Imbrichi in Venedig”, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, XX (1899), págs. 220-287. La familia Embriachi, de origen genovés, fue la dueña de un taller activo en Florencia desde finales del siglo XIV y en Venecia hasta el año 1433, especializados en la producción de arquetas, cofres, trípticos, pequeños retablos y marcos de espejo de hueso, marfil y madera. Sus obras tuvieron tanta fama que se exportaron a Francia, que hasta entonces era el centro más afamado de la talla en marfil.

⁸⁰ *Arqueta* del Taller de los Embriachi, (nº inv. 8006) Museo de Lázaro Galdiano de Madrid. CAMÓN AZNAR, José. *Guía Abreviada del Museo Lázaro Galdiano*. Madrid: FLG, 1951. CAMPS CAZORLA, Emilio. *Inventario del Museo Lázaro Galdiano (1948-1950)*. FUNDACIÓN LÁZARO GALDIANO. *Guía breve del Museo Lázaro Galdiano*. Madrid: FLG, 2005. JOSÉ I PITARCH, Antoni. “Arqueta con parejas de figuras”. *Fundación Blasco de Alagó*, 2007. pp. 70-72; Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Castellón del 19 de abril al 15 de julio de 2007.



Fig. 32. Arqueta Taller de los Embriachi, Museo de Lázaro Galdiano de Madrid.

Además, también es posible encontrar ejemplos iconográficos en los que podemos interpretar que la torre de marfil ha sido asociada directamente a la castidad de la Virgen María, tal y como sucede en el Tríptico de marfil de la *Virgen con el niño y Santos del Museo Diocesano de Lleida*⁸¹, obra también del Taller de los Embriachi, fechado hacia 1410 (**Fig. 33**). Es un tríptico devocional de pequeño formato, hecho de madera con relieves de hueso y marquetería en el marco, siguiendo la técnica de *intarsia alla certosina*⁸².

En la tabla central, destruida parcialmente, se representa a la Virgen sosteniendo al Niño entre sus brazos, flanqueada por santa Margarita y probablemente un santo, perdido en la actualidad. Sobre la cabeza de María, enmarcada por una tracería trebolada, se levanta un imponente castillo de varias plantas que luce abundantes vanos, el cual además de situar a las figuras sagradas en un contexto arquitectónico urbano, puede ser interpretado como una referencia a la castidad de María, la cual es coronada

⁸¹*Tríptico de la Virgen y Santos*, (Núm. Inv. MLDC 657). Museu de Lleida.

⁸² Se llama *intarsia alla certosina* a un tipo de taracea propiamente italiana del s. XV, hecha con unidades poligonales de madera, hueso, metal y nacar formando dibujos geométricos, que conoció gran desarrollo en la Lombardía y en el Véneto. FLEMING, J. y HONOUR, H. Diccionario de las artes decorativas. Alianza Editorial. Madrid. 1987. Pág. 173.

por esta construcción torreada. Por otro lado, en los compartimentos laterales encontramos al apóstol Santiago y a san Antonio Abad.

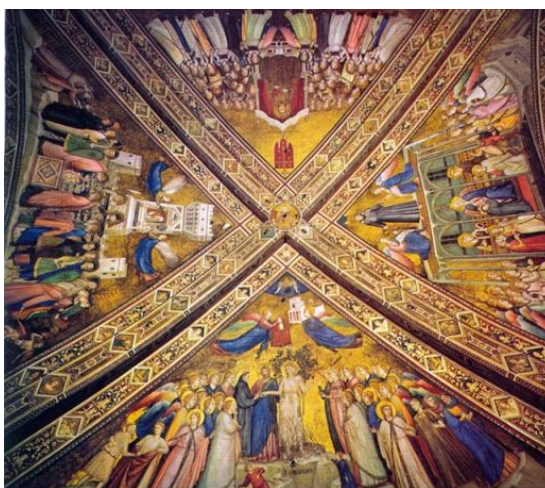


Fig. 33. *Tríptico de la Virgen con el niño y Santos.* Museo Diocesano de Lleida.

Pero este paralelismo entre las torres o fortaleza de marfil y la pureza de la mujer no solo se dio en los relieves sobre marfil, sino que también podemos encontrar un importante ejemplo iconográfico de este tipo en la pintura trecentista italiana en la *Alegoría de los tres votos* y el *Triunfo de San Francisco*, que pintara presuntamente Giotto⁸³ al fresco, en la bóveda del crucero, formada por la nave y el transepto en la Iglesia Inferior de la Basílica de San Francisco de Asís⁸⁴.

⁸³ La atribución de estas pinturas a Giotto se remonta a Vasari, que describió minuciosamente los asuntos representados en estas pinturas, pero esta teoría fue rechazada por A. Venturi (1905), a pesar de que hoy en día sigue siendo la teoría preferida de los autores franciscanos y M. Gosebruch (1958).

⁸⁴ VIGORELLI, G. *La obra pictórica de Giotto*. Introducción de Giancarlo Vigorelli; biografía y estudios críticos de Edi Baccheschi; traducción del italiano por Francisco J. Alcántara. Ed. Barcelona: Planeta, 1988. Pág. 122.



Estas pinturas fueron mandadas realizar por el cardenal Stefaneschi, nombrado protector de la orden franciscana en 1334, el cual podría haber encargado por esas fechas quizá a un discípulo de Giotto, al llamado Maestro de las Bóvedas, caracterizado por su estilo arcaico que recuerda a la pintura sienesa⁸⁵ (**Fig. 34**).



Fig. 34. *Alegoría de los tres votos.* Giotto. Basílica inferior de San Francisco de Asís.

En lo alto de la torre del homenaje, el autor representó a *Santa Castitas* velada, flanqueada por dos ángeles que portan los atributos de *Castidad*: la mata de laurel, en

⁸⁵ GNUDI, C. *Giotto*. Martello Editore, 1959.

alusión a la ninfa Dánae que escapó de la persecución amorosa de Apolo metamorfoseándose en dicha planta, y un cedazo⁸⁶, que hace referencia a la virgen Vestal Tuccia⁸⁷ y que se utiliza para separar las partes finas de las gruesas. La santa ora desde lo más alto de una torre blanca de trazado gótico toscano, a modo de torre del homenaje del castillo de planta rectangular defendido por cuatro torres en sus ángulos y una alta muralla. Pero el castillo blanco además está habitado por otras dos mujeres, *Santa Mundicia*, santa mártir romana del s. IV d.C. patrona de las solteras, cuyos restos se conservan en la Peterskirche de Munich, y *Santa Fortaleza*, atestiguando fielmente este grupo de santas el sentido del simbolismo expuesto en este punto.

⁸⁶ “Instrumento compuesto de un aro y de una tela, por lo común de cerdas, más o menos clara, que cierra la parte inferior. Sirve para separar las partes sutiles de las gruesas de algunas cosas, como la harina, el suero...”, según *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*.

⁸⁷ HALL, J. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, 1ª ed. 1918, Alianza, Madrid 2003, pág. 76.

6.6. El castillo como alusión a la trinidad: Santa Bárbara.

Este es el caso del castillo, o mejor dicho la torre de un castillo que posee únicamente tres ventanas, cuando aparece asociada en la iconografía a la figura de Santa Bárbara. La leyenda de Santa Bárbara se popularizó en occidente a partir del siglo XV, cuando se decidió incluirla en la *Leyenda Dorada*⁸⁸, partiendo del texto de *la Pasión* que se conserva en un códice del siglo IX, en el que se cuenta la historia de una joven muy hermosa llamada Bárbara, que vivió en Nicomedia en el s. III d. C. que fue encerrada por su padre, Dióscoro, en una alta torre con el fin de preservar su virginidad y alejarla de la mirada de los hombres. Allí se entregó a la meditación y a la búsqueda del Dios verdadero, y a pesar de su encierro consiguió hacer llegar una carta a un sacerdote cristiano, Orígenes, que le enseñó los misterios de la fe y le envió un emisario para bautizarla.

Dióscoro emprendió un viaje y a su regreso encontró que su hija se había convertido al cristianismo y había convencido a un grupo de constructores para hacerles abrir una tercera ventana en la torre que la guarecía como símbolo de la Trinidad. Cuando su padre le preguntó por este hecho ella contestó: *"Esas tres ventanas representan claramente al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo, los cuales son tres personas en un solo Dios, en el que debemos creer y al único que debemos adorar"*, es decir, las tres ventanas por las cuales penetra la luz de Dios personifican a cada una de las tres personas de la trinidad, las cuales se encuentran acogidas por una sola torre que es Dios, figuración iconográfica por la que queda perfectamente explicado el dogma de la Trinidad⁸⁹.

Tanto la forma como el tamaño y la disposición de la torre varían en cada una de las representaciones que encontramos de la santa durante la Baja Edad Media. La torre puede ser de sección cilíndrica o cuadrangular; pequeña si aparece en los brazos de la santa y más o menos grande si está a los pies o integrada en el fondo o paisaje. Es decir,

⁸⁸ VORAGINE, S. *La Leyenda Dorada*. Alianza Editorial 2008. Vol. II, págs. 896-903.

⁸⁹ CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los santos*. Ed. Ismo, 2003, Pág. 38-40.

su forma variará según los gustos estéticos de la época o la interpretación personal del artista⁹⁰.

En la pintura flamenca del siglo XV por ejemplo, cuando la iconografía de la santa aún no estaba plenamente implantada, es frecuente que la torre, símbolo parlante que identifica a Santa Bárbara sea representada en un segundo plano, mientras que la santa aparece leyendo un libro sagrado como símbolo de su fe, tal y como podemos ver en la obra de Robert Campin que hoy se conserva en el Museo del Prado⁹¹, y que se fecha en 1438, donde la torre queda desplazada al paisaje que se ve por la ventana (Fig. 35).



Fig. 35. *Santa Bárbara*. Robert Campin. Museo del Prado. (P01514).

Otras veces en cambio, santa Bárbara es representada atendiendo a su advocación de protectora de los constructores, canteros y arquitectos, puesto que era ella la que proporcionaba su protección frente a los rayos que amenazaban dichas

⁹⁰ GONZÁLEZ DE LA IGLESIA, M^a I. “Santa Bárbara de los Artilleros en Burgos. Iconografía de la Santa en la Catedral”. *BIFG*. Burgos. Año LXXIII, n.º 208 (1994/1). Pág. 53-66.

⁹¹ *Santa Bárbara*, Robert Campin, Museo Nacional del Prado, (P01514). Catalogo on-line del museo: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/santa-barbara-1/>

construcciones durante las tormentas. En este caso el protagonismo lo adquiere en las representaciones la torre, como sucede en la *Santa Bárbara* de Van Eyck, que se conserva en el Museo Real de Bellas Artes de Amberes⁹², directamente el artista optó por mostrarnos una imponente torre gótica en pleno proceso de construcción (**Fig. 36**). Por ello vemos sobre ella a los trabajadores manejando sus poleas y grúas, ingenios necesarios para acarrear el material.



Fig. 36. *Santa Bárbara*. Van Eyck. Museo Real de Bellas Artes de Amberes.

En cambio, en nuestro país tenemos que destacar la importancia que la devoción a Santa Bárbara debió adquirir por esta misma época, especialmente en territorio levantino, como atestigua entre otras obras el magnífico retablo compuesto por ocho escenas, dedicado a Santa Bárbara, atribuido a Gonçal Peris de Sarrià, que debió ser ejecutado entre 1410 y 1425 y que actualmente se conserva en el Museo Nacional de Arte de Cataluña en Barcelona⁹³, y que muestra a la santa en la calle central, flanqueada por cuatro tablas con las escenas de su martirio (**Fig. 37**).

⁹²*Santa Bárbara* (nº inv. 410) Van Eyck. Royal Museum of Fine Arts, Amberes, Bélgica. <http://www.kmska.be/nl/collectie/catalogus/index.html>

⁹³*Retablo de Santa Bárbara* (035672-CJT), Gonçal Peris de Sarrià. Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.

<http://www.museunacional.cat/es/colleccio/retablo-de-santa-barbara/goncal-peris-sarria/035672-cjt>



Fig. 37. *Santa Bárbara.* Gonçal Peris de Sarrià. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona.

La iconografía de santa Bárbara es compleja, por lo que a veces, aparece representada incluso sin la torre, solo con la palma o solo con la espada con la que fue decapitada. A partir del s. XV fue frecuente que se representase al padre de la santa tendido bajo sus pies, costumbre que no tardará mucho en caer en desuso. En cambio en Centroeuropa era representada con un cáliz en la mano, puesto que solía ser invocada por los moribundos, que temían pasar a la otra vida sin haber recibido los santos sacramentos⁹⁴. Poco más tarde en el s. XVI, nuestra santa recibirá un atributo más, el cañón, en alusión al rayo que cayó cuando se estaba produciendo su martirio, lo que ha hecho que sea relacionada con los explosivos y por tanto sea convertida en patrona de los artilleros⁹⁵.

Pero la asociación de la torre con la triple ventana o trifolia como símbolo de la trinidad no solo la encontramos en relación a la figura de Santa Bárbara. Un ejemplo en el que la torre trinitaria aparece representada al margen de la santa y con un significado

⁹⁴ CARMONA MUELA, J. *Op. Cit.* Pág. 39.

⁹⁵ Por ejemplo en España, concretamente en Burgos, sabemos que en 1582, se creó la primera Cofradía de Santa Bárbara de los Artilleros de España, como lo atestigua la Regla de la Cofradía de Santa Bárbara. Manuscrito de 1582. Regimiento de Artillería N. 46 (Burgos). En: GONZÁLEZ DE LA IGLESIA, M^a I. "Santa Bárbara de los Artilleros en Burgos. Iconografía de la Santa en la Catedral". *BIFG*. Burgos. Año LXXIII, n.º 208 (1994/1). Pág. 53-66.

autónomo lo vemos reflejado en el Tríptico de marfil de la *Virgen con el Niño entre santos* del taller de los Embriachi que se conserva en la *Colección Bottarel y Foy* de Brescia,⁹⁶ (Fig. 38) fechado hacia 1400, en su tabla central tras las figuras de la Virgen sosteniendo al Niño, aparece representada una torre que en su primer cuerpo presenta tres ventanas y en la ventana central el rostro de una mujer, que ha sido interpretada como imagen de la trinidad, según recoge el Dr. Antoni José i Pitarch⁹⁷ en el estudio anteriormente citado sobre los trabajos del Taller de los Embriachi.



Fig. 38. Tríptico de la *Virgen con el Niño*. *Colección Bottarel y Foy*. Brescia.

⁹⁶Tríptico de la *Virgen con el Niño*. *Colección Bottarel y Foy*, Brescia. Imagen e información tomada de JOSÉ PITARCH, A. op. cit.

⁹⁷ JOSÉ PITARCH, A. op. cit.

6.7. El castillo negro como alegoría del infierno.

Los primeros escritos cristianos oficializados fueron extremadamente cautos en el tratamiento del Infierno, más interesados en transmitir a los fieles la fe en la esperanza de la vida eterna, los gozos y bendiciones celestiales⁹⁸ predicada por la nueva religión. Tampoco en los *Evangelios* sinópticos⁹⁹ encontramos demasiados datos que expliquen cómo es, en qué lugar se localiza, ni ninguna otra característica ambiental del Infierno, mientras que San Pablo en sus *Epístolas*, alude a este espacio como aquel en el que *habrá reprobación y condenación. Habrá sufrimiento y angustia para el que hace el mal*¹⁰⁰. Quizá esta escasez de información oficial, será la que favorezca a lo largo de La Edad Media la proliferación de textos apócrifos apocalípticos, así como la imaginación exaltada de los predicadores y teólogos que se esforzarán en atemorizar a los fieles con ese lugar de incierta identidad. Por otro lado esto favorecerá la libertad de los monjes en sus scriptoria y de los artistas que encontrarán una justificación para desarrollar al máximo sus capacidades creativas.

Debido a esto, y siguiendo las tesis de Biedermann¹⁰¹, como antítesis de la *Jerusalén Celestial* y en un paralelismo directo respecto a esta, pudo también surgir en el imaginario medieval el concepto de *Reino de los infiernos*, imaginado bajo la forma de castillo desde el cual Satán ardería en un fuego interno que lo envolvería, constituyéndose como un lugar lóbrego, posiblemente subterráneo, con muchos pasillos y mazmorras en el que los condenados son eternamente atormentados por causa de sus pecados. Esta misma idea la recoge también Cirlot, al hablar del *castillo negro*, lugar lóbrego en el que reside un caballero malvado que tiene en cautividad a todas aquellas personas que se acercan a sus dominios, el cual se identificaría siguiendo la tesis de Krappe, con el castillo siniestro del señor de los infiernos que a su vez también puede ser interpretado como “*la mansión del alquimista o como nubes que encierran la lluvia por encima de la montaña*”¹⁰².

⁹⁸ GÓMEZ, N. M. “La representación del Infierno Devorador en la miniatura medieval”. *Memorabilia* 12 (2009-2010), pág. 271.

⁹⁹ *Marcos* 9, 43-48, *Mateo* 18, 8-10 y *Mateo* 25, 41-43,

¹⁰⁰ *Epístolas de San Pablo a los Romanos*; Rom.2, 8-9.

¹⁰¹ BIEDERMANN, op.cit.

¹⁰² CIRLOT, J. E. op.cit. Pág. 128. Defiende Cirlot que el significado del *castillo* como mansión del más allá o como puerta de acceso al otro mundo, sería evidente, apoyándose en los mitos celtas y también en los clásicos en relación con Plutón, así como en las leyendas medievales.

De esta manera, se fue consolidando la imagen del castillo infernal, como antítesis de la *Jerusalén Celestial*, a la que se contraponen la *Ciudad del mal*, la cual es frecuentemente identificada con Babilonia en numerosos pasajes bíblicos:

*¡Cayó, cayó al fin la orgullosa Babilonia!
Se ha convertido en mansión de demonios,
en guarida de espíritus inmundos
y de toda clase de aves inmundas y detestables*¹⁰³.

Por otro lado, si hacemos caso a San Agustín, “*la ciudad como creación humana está condenada a hundirse en el pecado, mientras que la Iglesia, la ciudad de Dios, es metahistórica y está destinada al gozo eterno*”.¹⁰⁴

Probablemente la relación del concepto *infierno* con el castillo lúgubre estaba ya asimilada en la cultura románica europea, como podemos observar a través de la representación de un castillo en el cual luchan ratones contra gatos en las pinturas murales de la *Capilla de San Juan de Pürgg*, en Styria, Austria (**Fig. 39**). Parece ser que esta imagen podría tener alguna relación con el poema bizantino titulado *Katomyomachia*¹⁰⁵ escrito en la primera mitad del siglo XII por Theodoros Prodromos. El argumento del poema consiste en que el rey de los ratones llamó a su pueblo a la guerra contra los gatos, cansados de que estos constantemente les devorasen.

Esta teoría fue refutada por Herbert Hunger al constatar el gran número de contradicciones que surgían al comparar el texto y la imagen, mientras que otros investigadores propusieron que podrían ser interpretadas como la lucha de la virtud contra el vicio o del bien contra el mal, o como alegoría del Infierno. Además esta idea parece quedar reafirmada por el lugar donde se encuentra esta pintura, en el muro sur de la nave principal, cerca del muro occidental donde se representa el Juicio Final, además tanto el gato como el ratón han tenido tradicionalmente connotaciones negativas.

¹⁰³ *Apocalipsis* 17 y 18, 2.

¹⁰⁴ SAN AGUSTÍN. *La ciudad de Dios*, Madrid, BAC, 1984, T. I, Libro XI y T. II, Libro XIV.

¹⁰⁵ DOLLWETZEL, P. “Die romanischen Wandmalereien in der Johanneskapelle in Pürgg-Trautenfels (Steiermark)”. *Studienarbeit Universität Salzburg* 2010. Artículo digitalizado y disponible íntegramente en:

<https://es.scribd.com/doc/49638661/Die-romanischen-Wandmalereien-in-der-Johanneskapelle-in-Purgg-Trautenfels-Steiermark#scribd>



Fig. 39. Pintura mural. Johanneskapelle Pürgg, Steiermark. Austria.

En este fresco pintado hacia 1180, observamos una estructura fortificada, en cuyo perímetro hexagonal¹⁰⁶ se levantan al menos cuatro torreones unidos por una muralla almenada, quedando en primer plano lo que podría ser la torre del homenaje, que aparece cubierta con un techo a dos aguas. El recinto del castillo, es protegido por nueve ratones, los cuales parecen vigilar la fortaleza desde el pasillo de ronda de la muralla, mientras que cuatro gatos armados con escudos, espadas y ballestas, parecen esperar el momento propicio para asediar la fortaleza. Esta imagen encierra sin duda un complejo contenido simbólico, puesto que los animales combaten con las armas de los hombres, de forma que los gatos llevan sobre sus lomos escudos y en el cinto espadas, mientras que los ratones defienden el castillo con ballestas y lanzas.

Quizá la obra, que hemos podido localizar, en la que se representa el castillo infernal de una forma más clara, es en el *Libro de Horas de Catherine de Cleves*,

¹⁰⁶ARÍZAGA BOLUMBURU, B. *La imagen de la ciudad medieval: la recuperación del paisaje urbano*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Santander, 2002. Pág. 25. En cuanto a la representación de las vistas de las ciudades en la Alta Edad Media, la autora comenta que el recinto de la ciudad se presenta mediante una forma estereotipada, como un hexágono regular con torres en los ángulos al principio (tal como vemos en esta imagen) para dar paso poco a poco a un octógono y después a un círculo torreado.

conservado en la Morgan Library de Nueva York¹⁰⁷. Este manuscrito fue encargado hacia 1440 por Catherine, hija del duque Adolfo de Cleves y por vía materna sobrina de Felipe el Bueno, a un maestro anónimo posiblemente de la ciudad de Utrech.

Entre sus ciento cincuenta y ocho miniaturas encontramos una magnífica representación a página completa de la *Boca del Infierno*, según la fórmula iconográfica de *castillo negro* (**Fig. 40**). Esta imagen fue diseñada con la finalidad de inaugurar la sección del Oficio de Difuntos, texto respecto al cual hay que señalar que resulta totalmente autónoma, puesto que no ilustra el pasaje al que acompaña, ni aparece en el contexto del Juicio Final, ni en la Anástasis cristológica, ni en escenas apocalípticas¹⁰⁸.

El castillo negro, que imaginamos subterráneo a juzgar por la oscuridad que le envuelve, se yergue amenazador. Sus torres son dos chimeneas inmensas, conectadas mediante tubos, transformados en arbotantes góticos rematados con gárgolas, a dos calderas inmensas que rematan las torres de la entrada principal. Bajo ellas, entre las almenas, el fuego mantiene las calderas en plena ebullición, mientras que un grupo de demonios voladores martirizan caprichosamente a dos condenados, rivalizando entre ellos por hacerse con los cuerpos de los dos infelices. Entre las torres, el rostro leonino de una fiera con los ojos cerrados preside el castillo, mientras que sus fauces demoniacas, que describen un arco conopial, crean un balcón de honor en el que lucen colgados tres escudos con calaveras de la muerte, entre cuyas almenas divisamos un grupo de demonios que cantan y bailan, arrojando piedras candentes hacia los nuevos inquilinos que entran, justo debajo de ellos al castillo infernal.

¹⁰⁷ New York, *Pierpont Morgan Library*, Ms. M. 945. Sabemos por el estudio realizado por GÓMEZ, N. M. “La representación del Infierno Devorador en la miniatura medieval”. *Memorabilia* 12 (2009-2010), págs. 269-287, que este libro fue desmembrado en el s. XVIII y cada una de sus partes sufrieron una serie de peripecias. En 1963 la Morgan Library se hizo con una parte del texto, mientras que la restante no fue adquirida por dicha institución hasta 1970, procedente de la colección Arenberg.

¹⁰⁸ GÓMEZ, N. M. “La representación del Infierno Devorador en la miniatura medieval”. *Memorabilia* 12 (2009-2010), págs. 269-287. Hemos tomado la información referente a esta obra concretamente en las págs. 279 -280.

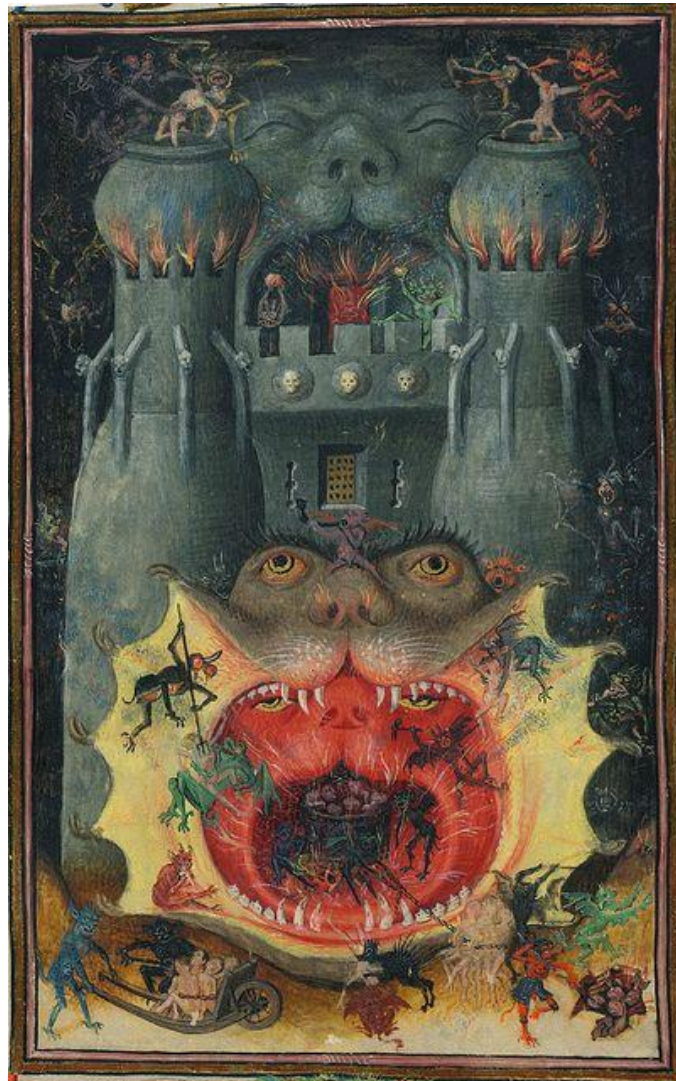


Fig. 40. *Castillo infernal. Libro de Horas de Catherine de Cleves, Morgan Library. Ms. M. 945 fol. 168.*

Las puertas de la fortaleza han sido transformadas en enormes fauces negras que recuerdan a las de un león, las cuales a su vez contienen en su interior una segunda boca infernal zoomorfa, en este caso roja, que a modo de segunda puerta del castillo, engulle a los condenados que introduce en otro caldero, tras ser traídos en volandas por el ejército demoníaco. En el suelo, frente al castillo infernal un demonio arrastra una carretilla cargada de condenados, mientras que numerosos agentes demoníacos acosan a grupos de hombres y mujeres, arrastrándoles encadenados al infierno.

Otro ejemplo de la representación del Infierno en forma de castillo, la encontramos en la parte más alta de la tabla del Infierno del *Jardín de las Delicias* del Bosco, conservado en el Museo del Prado de Madrid¹⁰⁹, donde se nos presenta una construcción oscura, con su foso acuoso, que es en todo semejante a un castillo en ruinas, por cuyas puertas y ventanas mana el fuego y una columna imponente de humo, en el que las luces y las sombras juegan de forma magistral dando una sensación tenebrosa indescriptible (**Fig. 41**).



Fig. 41. *Jardín de las Delicias*. El Bosco, Museo del Prado de Madrid. Detalle.

En nuestro territorio, además destacamos la representación que del Infierno hace el Maestro de Artés utilizando la iconografía del *castillo infernal*, según podemos observar en la tabla del *Retablo del Juicio Final con San Miguel*¹¹⁰, que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia (**Fig. 42**). Esta obra que fue realizada entre 1470 y 1490, presenta en un detalle del ángulo inferior derecho las puertas del *castillo infernal*, por las cuales salen un enjambre de demonios a recoger las almas de los condenados. Sobre la puerta del castillo en ruinas un ser diabólico espera sentado la recepción de los

¹⁰⁹*Jardín de las Delicias*. El Bosco, Museo del Prado de Madrid. (Nº Cat. P02823). Catálogo on-line del museo: https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-jardin-de-las-delicias-o-la-pintura-del-madrono/?no_cache=1

¹¹⁰*Retablo del Juicio Final con San Miguel*, Maestro de Artés. Museo de Bellas Artes de Valencia (Inv. 227)

condenados, enviados por san Miguel, que en el centro de la tabla, se emplea en su cometido de la separación de las almas¹¹¹.

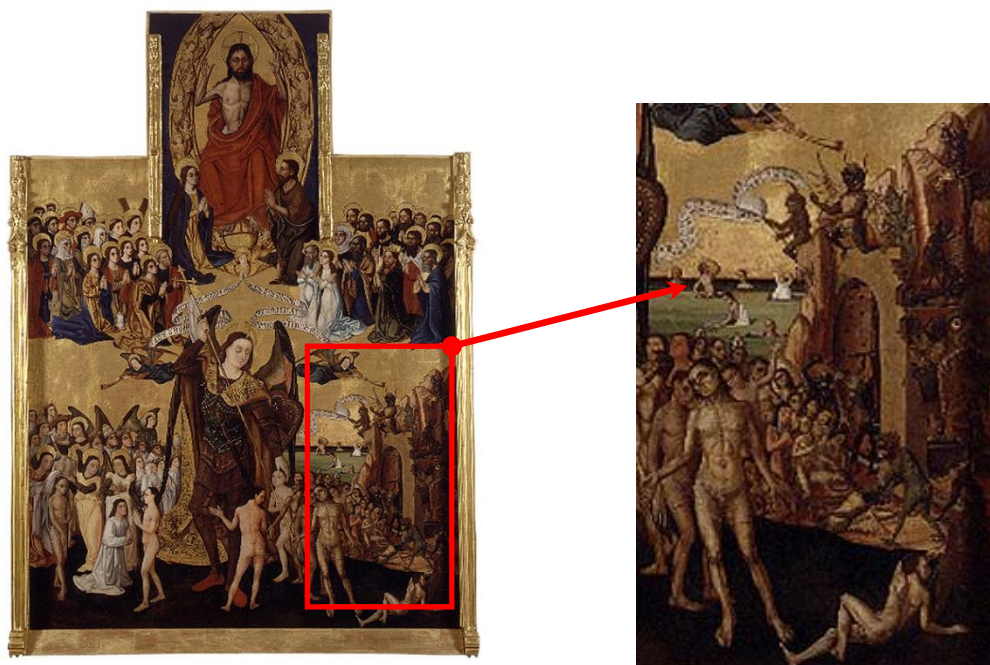


Fig. 42. *Juicio Final con San Miguel*, Maestro de Artés, Museo de Bellas Artes de Valencia.

Existe un gran número de ejemplos de este tipo de representación, pero por último me gustaría mencionar el caso del *Juicio Final* de Stefan Lochner (1400 – 1451), que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Colonia¹¹². Esta obra fechada en 1435, fue concebida para ser la tabla central de un altar realizado para la iglesia parroquial de San Lorenzo en Colonia (**Fig. 43**).

En ella podemos observar que las puertas del *castillo oscuro* poblado de demonios, como alegoría del Infierno, aparecen representadas a la derecha de la tabla, en una contraposición clara con las puertas del paraíso, representadas a la izquierda de la obra, que quedarían claramente figuradas mediante las puertas de una imponente catedral gótica, construida en piedra blanca. De esta manera, el mensaje simbólico

¹¹¹ RODRIGUEZ BARRAL, P. *La justicia del más allá: Iconografía en la Corona de Aragón en la baja Edad Media*. Edita: Universitat de Valencia. 2007. Pág. 268.

¹¹² *Juicio Final*. Stefan Lochner. h. 1435. Museo de Bellas Artes de Colonia (Wallraff-Richartz-Museum), (Inv.-Nr. wrm 66), 124 x 172 cm. Colonia, Alemania. <http://www.wallraf.museum/>

queda establecido mediante la contraposición de ambas representaciones arquitectónicas, de forma que las puertas de la iglesia facilitan el acceso a la salvación a los fieles, mientras que las puertas del castillo infernal asegurarán la perdición y el sufrimiento, a aquellos que las crucen. Es curioso observar como en este caso también la puerta del infierno queda asociada a una pseudo boca del Leviatán, que aparece representada en la parte inferior de la tabla, en forma de abismo o fosa del castillo infernal, precipicio al que son arrastrados los condenados por los demonios.¹¹³

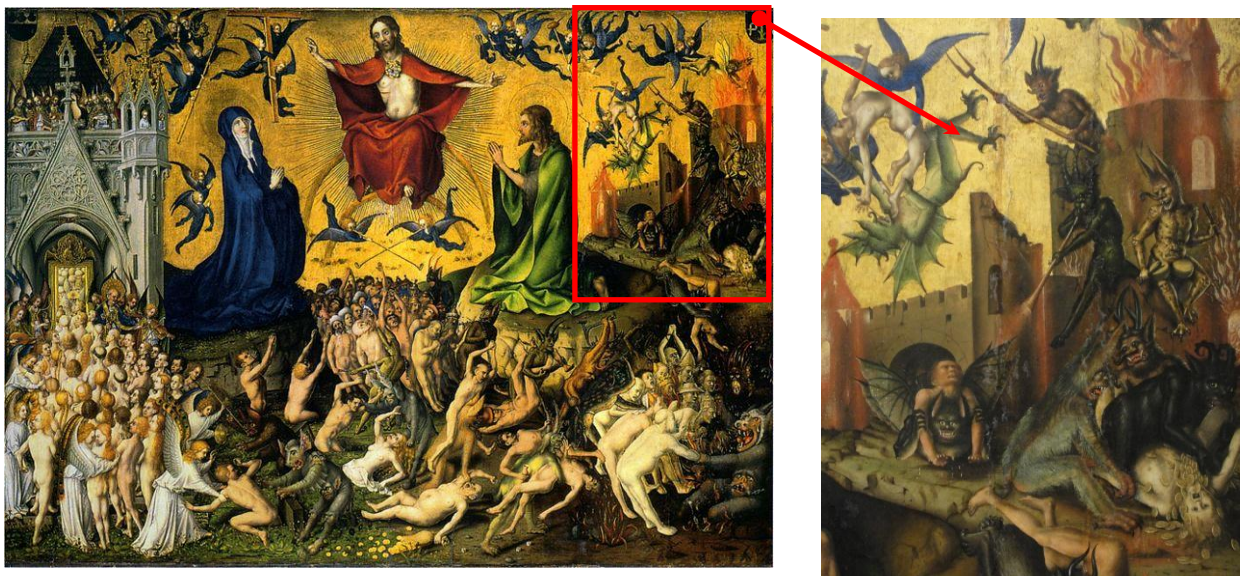


Fig. 43. *Juicio Final.* Stefan Lochner. Museo de Bellas Artes de Colonia.

¹¹³RODRIGUEZ BARRAL, P. *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón.* Tesis doctoral dirigida por D. J. Yarza Luaces, Universidad Autónoma de Barcelona, 2003. Pág. 104-106.

6.8. El castillo como alegoría teológica.

En este punto del trabajo hemos decidido recopilar los ejemplos rastreados, ya sean iconográficos o literarios, en los que el castillo aparece vinculado directamente con determinados valores cristianos identificados, mediante alusiones alegóricas, con la imagen del castillo. Entre todo el panorama literario teológico bajomedieval, hemos seleccionado tres textos, uno del s. XIII, otro del XIV y un tercero del s. XV, redactados por hombres de la iglesia de la Europa occidental, como muestra representativa del sentir y de la utilización del recurso simbólico del castillo a lo largo de la historia.

Los textos elegidos en este muestrario han sido *Le Château d'amour* de Robert Grosseteste redactado hacia 1220, donde el castillo es interpretado simbólicamente como el cuerpo de la Virgen María; *Breviculum ex artibus* de Tomas Le Myesier, concluido hacia 1325, en el que además encontramos unas bellísimas representaciones de las *Torres del amor y la falsedad*, utilizadas como recurso metafórico e iconográfico para exponer las enseñanzas de Ramón Llull; *Fortalitium Fidei* de Alonso de Espina, manuscrito conservado en El Burgo de Osma y realizado en 1460, en el cual además de exponer un extraordinario reflejo del panorama religioso y social del s. XV hispano, se incluye una miniatura que representa el castillo asimilado por un lado a la fortaleza de la fe cristiana y por otro lado con el propio cuerpo de Cristo.

Las enormes diferencias entre las alegorías planteadas en relación al castillo en los textos que trataremos a continuación, hay que entenderlas como fruto de los contextos absolutamente dispares que las originaron. *Le Château d'amour*, obra de un erudito inglés, que recoge el sentimiento de fervor desmedido que surge en el s. XIII destinado a reforzar la figura de la Virgen María como alegoría de la propia iglesia como institución, se materializará en el espacio físico de la Catedral, con el que terminará asociándose. Por otro lado *Breviculum ex artibus* de Tomas Le Myesier, supone un esfuerzo por la plasmación visual del corpus luliano en un intento de transmitir de la forma más didáctica y abreviada posible el compendio de saberes transmitidos por el mejor de sus discípulos ya en el s. XIV. En cambio, *Fortalitium Fidei*, redactado por el cortesano Alonso de Espina, consejero del rey de Castilla, en pleno s. XV en un contexto de marcado enfrentamiento político, pero sobre todo religioso contra las herejías y los infieles que amenazaban la fe católica en la Península Ibérica. Aún así, a

pesar de que estas obras están separadas por más de dos siglos de historia y contextos socio-políticos y religiosos muy distantes, encontramos paralelismos conceptuales, con un eje común: la construcción defensiva o fortaleza como referente simbólico, en torno al cual crear el discurso narrativo.

Creemos que esto demuestra la importancia y la pervivencia que tuvo la alegoría del castillo en el sentir religioso cristiano, ya sea por su asimilación a valores simbólicos asociados a la resistencia de una estructura arquitectónica de sólidos y profundos cimientos, imagen que trató de transmitir la institución eclesiástica cristiana bajomedieval a la sociedad, o en alusión a la fortaleza como virtud cristiana.

Por otro lado creemos, que este interesantísimo panorama de enriquecimiento del contenido del simbolismo del castillo, desde un punto de vista teológico a lo largo de la Edad Media, no quedará interrumpido con el inicio del Renacimiento cultural, sino que lo encontramos de alguna manera inserto y desarrollado en *Las moradas* de Santa Teresa de Jesús, texto al cual nos referiremos brevemente.

6.8.1. *Le Château d'amour*, Robert Grosseteste

Comenzaremos abordando brevemente el análisis del texto poético escrito por Robert de Grosseteste en el s. XIII titulado *Le Château d'amour*, puesto que por su importancia literaria podría ser entendido como ejemplo del desarrollo que desde las fuentes literarias medievales, tuvo la construcción defensiva, genéricamente denominada castillo, en relación con la mujer, en este caso concretamente con la Virgen María, en la identificación formal y simbólica de cada uno de los elementos que forman dicha personificación¹¹⁴. A pesar de que no existan representaciones iconográficas donde observemos la identificación explícita entre el cuerpo de María y el castillo, consideramos fundamental tratar este asunto puesto que la literatura fue, como sabemos, una de las principales fuentes en las que se fundamentaron las tipologías iconográficas.

La idea bajomedieval, según la cual la Virgen es concebida como el templo de Dios¹¹⁵, quedó bellamente expuesta en la obra que ahora analizamos escrita por Robert de Grosseteste¹¹⁶. Este erudito monje franciscano, nacido al sureste de la isla de Gran Bretaña, hacia 1168-75, murió en Buckden en 1253. Destacó por sus amplios conocimientos en casi todos los ámbitos del saber de su época, dedicándose al estudio de la física, la astronomía, la meteorología y la óptica. Fue uno de los precursores de la filosofía moderna, al pretender introducir el pensamiento aristotélico en la Universidad de Oxford, donde trabajó desde 1215 a 1221, en la traducción de textos del griego al latín y realizó comentarios a las obras de Aristóteles y Pseudo Dionisio. Llegó a poseer el cargo de Obispo en la Catedral de Santa María de Lincoln desde 1235 hasta su muerte.

¹¹⁴ FINGENSTEN, P.: "Topographical and Anatomical Aspects of the Gothic Cathedral", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XX, núm. 1 (1961), pp. 3-23 puso en relación a la Virgen con el Templo sagrado, a través de los epítetos que quedaron a ella asociada: castillo regio, palacio resplandeciente del Padre Eterno, casa de Dios, templo de vida y salvación de todos, palacio de Cristo, camera trinitatis, tálamo nupcial, arca de la alianza, tabernáculo sagrado lleno de la gloria de Dios, etc.

¹¹⁵ GONZÁLEZ HERNANDO, I. "Religiosidad cristiana medieval: algunas reflexiones en torno al concepto de Templo de la Trinidad", *Medievalismo*, nº 17, 2007, pp. 65-83. Recoge distintos himnos y homilias marianas en las que la identificación de la Virgen María con una construcción arquitectónica es evidente, ver pág. 68-70.

¹¹⁶ La imagen de la página siguiente pertenece al *manuscrito Brevis historia Regum Angliae et Scotiae usque ad Henricum III*, conservado en British Library Harley. MS 3860, f.48. Imagen disponible en: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=18837&ColIID=8&NStart=3860>



Fig. 44. *Brevis historia Regum*. Robert Grosseteste.
British Library Harley. MS 3860, f.48.

Le Château d'amour, de Robert de Grosseteste, escrito en torno a 1213 – 1230, según la datación realizada por Murray¹¹⁷ partiendo del estudio del lenguaje y la grafía de los distintos manuscritos, debió ser una obra relativamente popular en la Edad Media, si atendemos al gran número de copias que se han conservado. Los expertos coinciden en señalar el hecho de que a medida que este texto se multiplicaba, como suele ser habitual, se alejaba poco a poco del modelo original, razón por la cual hoy se pueden apreciar diferencias notables entre los distintos manuscritos.

El códice más antiguo que se conserva está redactado en anglo-francés, pero los expertos dudan de que este documento no sea una traducción del posible texto original escrito en latín por Grosseteste, puesto que este era el idioma utilizado comúnmente por los teólogos y también por el propio Robert, según comprobamos por el resto de sus textos.

¹¹⁷MURRAY, *Le Château d'amour de Robert Grosseteste évêque, de Lincoln*, Ed. Librairie Champion, París 1918.

En cuanto al argumento de *El Castillo del Amor*, tras una breve presentación en la que el autor explica que la finalidad de este texto es describir para los laicos la creación del mundo y del hombre, Dios establece la ley natural y la ley positiva. A continuación el hombre tras ser expulsado del Paraíso, es sometido a un proceso judicial en el que las cuatro hijas de Dios, es decir: Verdad, Justicia, Misericordia y Paz, deciden sobre la suerte que debe correr el alma del pecador. Mientras que dos de las hermanas, Verdad y Justicia, quieren condenar al hombre, las otras dos, Misericordia y Paz, desean perdonarle.

Es en ese punto cuando Jesucristo acude con la intención de interceder por el hombre, descendiendo del cielo sobre un castillo, que aparece descrito detalladamente en el poema entre los versos 567 y 850. Este castillo es “*bello y grande, muy resistente y agradable*”, el cual es denominado “*el Castillo del Amor*”, que simboliza el propio cuerpo de la Virgen María, “*que es nuestro escudo y defensa, contra todos nuestros enemigos, que nos guarece, la roca que está bien pulida, éste es el cuerpo de la dulce María*”, simbolizada mediante el castillo, puesto que además “*se ocupa de servir a Dios, y su virginidad guarda con humildad*”.

A continuación, el autor procede a describir detalladamente cada uno de los elementos que conforman la alegoría teológica. El *Castillo del Amor* está situado en medio de fronteras, está bien protegido por fosos o zanjas profundas y cimentado sólidamente sobre la roca gris pulida. Tiene cuatro torres y tres murallas exteriores con foso, también siete barbacas, cada una de ellas con una puerta y una torre, para aquellos que buscan refugio. El castillo está pintado de tres colores: la base de verde, la zona central de azul y la banda superior de rojo¹¹⁸. Por dentro, sin embargo, todo es de un blanco brillante. En medio de la torre más alta hay una fuente de la que parten cuatro arroyos que murmuran sobre las piedras y llenan los fosos¹¹⁹. Dentro hay un trono de marfil blanco precedido por siete escalones y coronado por un arco iris.

Esta descripción física del castillo, es seguida por una interpretación de cada uno de sus elementos desde un punto de vista teológico. El castillo equivaldría al cuerpo de

¹¹⁸ No puedo evitar recordar los Zigurat Mesopotámicos, cuyos pisos eran también pintados, según los textos, empezando con los mismos colores, con la diferencia de que en aquel caso eran siete los pisos de la estructura torreada que se erigía para aproximarse a los dioses y contemplar las estrellas.

¹¹⁹ Según H. R. PATCH, *El otro mundo en la literatura medieval*, México, 1956, pág. 188, las cuatro corrientes sugerirían una reminiscencia al Paraíso Terrenal.

la Virgen María, que se posiciona en la frontera, representando su papel como escudo y mediadora contra nuestros enemigos, que suponemos atentarán contra nuestra integridad. La roca sobre la que se levanta sólidamente el castillo aludiría por un lado al corazón de María *que nunca se ablanda ante el mal*, y por otro a la parábola de la casa construida sobre la roca, cuyos cimientos firmemente asentados resistieron las tormentas¹²⁰. Los cuatro ríos serían aquellos descritos en el libro del Génesis.

Los colores de los diferentes niveles del castillo respectivamente simbolizarían: el verde la fe, el azul la sensibilidad y el rojo el fuego del amor, pero además harían referencia a cada una de las tres virtudes Teologales: Fe, Esperanza y Caridad. Por otro lado, cada una de las cuatro altas torres personifican a cada una de las virtudes Cardinales: Fortaleza, Justicia, Prudencia y Templanza. Por último, según se describe, las tres murallas exteriores que rodean el castillo, serían las encargadas de proteger la virginidad de María, su castidad y el matrimonio respectivamente, mientras que las barbacanas abarcarían, para protegerlas, a las siete virtudes. Por otro lado, los fosos que rodean el castillo, simbolizan la pobreza voluntaria, que según se dice, *es remplazada por la gracia divina en el más allá*.

Tal como subraya Christiania Whitehead en su estudio titulado *The Virgin in Grosseteste's Chateau d'Amour*¹²¹, la pormenorizada identificación del cuerpo de María con cada uno de los elementos que definen la arquitectura de la fortaleza, de la cual a su vez la propia Virgen toma cada uno de sus valores simbólicos, tiene sin duda la función de crear explícitamente la imagen de la invencibilidad moral, a la vez que física, de María, en lugar de cómo era habitual en el s. XIII hacer referencia a los valores llamémosle más dulces, femeninos o tiernos que inspiraba la Virgen. En cambio, en este texto, se opta por presentar una imagen de la madre de todos los cristianos poderosa, defensora e imbatible. Este hecho, tal como señala Whitehead, deberíamos relacionarlo por un lado con la compleja expresión de poder de los valores feudales, pero también con las directrices que en este momento desde la Santa Sede se estaban promoviendo, con la finalidad de acentuar el poder y la presencia de la Virgen en la liturgia cristiana.

¹²⁰Mateo 7, 24-27.

¹²¹WHITEHEAD, C. "The Virgin in Grosseteste's Chateau d'Amour". *Writing religious Women: Female Spiritual and textual practices in Late-Medieval England*. University of Toronto Press, 2000, págs. 109-132.

Precisamente por esta razón nos resulta especialmente interesante el estudio de este texto, puesto que por un lado nos permite testificar la vigencia en el s. XIII de la identificación de María con una construcción defensiva, ya apuntado desde el Cantar de los Cantares y posteriormente recogido por las Letanías.¹²²

Tal como recoge Roberta Cornelius en su estudio *The figurative Castle: a study of the Medieval Allegory of the edifice*¹²³, el paralelismo entre el cuerpo de María y el recinto fortificado propio del castillo, se habría establecido en relación a sus “espacios interiores” metafóricamente compartidos por mujeres y castillos, según el ideario medieval católico, imagen que mediante *El Castillo del Amor* perfectamente sirvió para explicar el dogma de la Virgen Inmaculada, al interpretar que, tal como relata el texto, Cristo descendió y emergió del cuerpo-castillo de María dejando la virginidad de ésta intacta.

¹²²MURRAY, S. E. “Women and castles in Geoffrey of Monmouth and Malory”, *Arthuriana*, 13.1, Purdue University 2003, págs. 17-41. La relación establecida entre el Cantar de los Cantares, las Letanías a la Virgen y el texto de Grosseteste es la teoría expuesta y defendida por esta investigadora y que nosotros también creemos viable.

¹²³CORNELIUS, R. *The Figurative Castle: A Study in the Medieval Allegory of the Edifice with Especial Reference to Religious Writings*. Faculty of Bryn Mawr College Press, 1930.

6.8.2. *Breviculum ex artibus* de Tomas Le Myesier: las Torres del amor y la falsedad.

Tomas Le Myesier, maestro de medicina y médico de la condesa Mafalda de Artois, esposa del conde de Borgoña¹²⁴, fue además canónigo de Arrás y el principal discípulo de Ramón Llull, sobre cuyas enseñanzas elaboró a comienzos del siglo XIV una antología de textos lulianos, denominada *Electorium*, completados con introducciones, adiciones, citas, aclaraciones y resúmenes elaborados por él sobre los textos de Llull, que acabó en 1325, es decir casi una década más tarde de la muerte de su maestro en 1316. A partir de esta obra y para facilitar su difusión, Le Myesier hizo redactar además, un compendio más manejable *Electorium medium*, del que extrajo otro texto más resumido aún, titulado *Breviculum ex Artibus Raimundi electum*.

Con el objetivo de hacer más accesible la doctrina de Ramón Llull, centrada en las disputas que habían existido entre este y los averroístas, grupo liderado por el obispo Tempier en 1277, Le Myesier encargó en 1322 el diseño de doce miniaturas, que debían acompañar al texto de *Breviculum* en donde se representaba, de manera alegórica y visual, cual debía ser la actitud del caballero cristiano *para combatir con las armas de la razón al infiel*.¹²⁵

El argumento de *Breviculum ex Artibus Raimundi electum*, era exponer las enseñanzas de Ramón Llull, a través de los distintos momentos significativos de su vida, la mayor parte de ellos compendiados en su autobiografía denominada *Vita coetanea*, obra de Llull dictada a los monjes de la Cartuja de Vauvert de París en 1311¹²⁶. Por eso sabemos que nació en Palma de Mallorca en 1232, en el seno de una familia influyente, y creció en la corte de Barcelona rodeado de privilegios, donde trabó amistad con el futuro rey Jaime II, al que instruyó durante algún tiempo. A los treinta años, tuvo una revelación divina, en la que Cristo crucificado se le apareció, lo que le hizo abandonar la vida disoluta que había llevado y tras renunciar totalmente al mundo,

¹²⁴ Tomas Le Myesier estuvo al servicio de los Duques de Borgoña desde el 1310 hasta que murió, en 1329, tiempo durante el cual, consiguió reunir en Arrás más de 155 manuscritos lulianos, los cuales fueron legados a su muerte a la Universidad de la Sorbona, en París.

¹²⁵ GARCÍA-CUADRADO, J.A. “El estatuto del entendimiento agente en la obra de San Alberto Magno”, *Revista Española de Filosofía Medieval*, 9 (2002), pp. 91-103

¹²⁶ SZPIECHP, R. “La disputa de Barcelona como punto de inflexión”. *Studia Lulliana* 54, 2014, pág. 3-32.

se dedicó a la vida eclesiástica y al estudio de la teología. Se centró especialmente en la tarea de convencer a los infieles musulmanes, tratando de atraerles hacia la fe cristiana, para lo cual creyó fundamental aprender su lengua, el árabe, pero el esclavo que eligió para enseñarle se reveló contra él y terminó suicidándose, tras agredir a Llull.

Tras este suceso, Llull se retiró a un monte, en el centro de la isla de Mallorca, donde “*el Señor le iluminó el entendimiento, dándole a conocer el contenido y la forma del libro contra los errores de los infieles*”¹²⁷ gracias a lo cual empezó a escribir su obra titulada *Ars Maior*, a la que posteriormente cambió el nombre por *Ars Generalis*. La palabra latina *Ars* debe ser entendida en este contexto como “método” cuya finalidad era *explicar la verdad de Dios en forma racional a todo hombre, sea educado o analfabeto, cristiano o musulmán*. Ramón Llull en su *Ars Maior* considera que para atraerse a los hombres hacia la fe, hay que usar tanto las herramientas de la Razón, es decir la *ciencia*, como las del Amor, lo que él denomina *amancia*. Pero quizá la novedad de este *Arte* o *Método* planteado por Llull reside, en que por primera vez en el s. XIV se planteó un instrumento didáctico mediante el cual integrar la ciencia sagrada con las ciencias adquiridas por el intelecto humano¹²⁸, es decir lo que podemos interpretar como un intento de fusionar lo religioso y lo profano en la Edad Media.

En este punto conviene aclarar que hemos decidido centrar nuestra atención sobre el *Breviculum ex Artibus Raimundi electum*, manuscrito denominado *Codex St. Peter perg.* 92, al que pertenecen las doce miniaturas mencionadas anteriormente que se conserva en la *Biblioteca estatal Badese de Karlsruhe*, Alemania. En esta obra, nos interesa centrarnos en el estudio de dos de las miniaturas que lo decoran, concretamente las que se encuentran en los folios *13, 5r* donde se representa un *Castillo del Amor y la Razón* y la miniatura a doble página *16, 6v.* y *17 7r* en las que se muestra la *Torre de la Falsedad*, mandadas realizar por Le Myesier. En estas dos imágenes, analizaremos como la torre adquiere un complejo contenido simbólico, fruto de una elaborada interpretación teológica. Por esta razón nuestras reflexiones en este punto no serán de carácter filosófico para intentar desentrañar el complejo ideario luliano, tarea por la cual

¹²⁷GARCÍA-CUADRADO, J.A. Op. cit.

¹²⁸HIGUERA RUBIO, J. G. “Honor y dialéctica. Sobre la representación caballerescas de Ramón Llull en el *Breviculum* de Tomás Le Miesyer”. En *Ramón Llull, caballero de la fe. El arte Lulliana y su proyección en la Edad Media*. Cuadernos de anuario filosófico. Serie de pensamiento español, 17. Pamplona, 2001. Págs. 81-110.

no nos sentimos atraídos, sino que intentaremos centrarnos únicamente en los aspectos puramente iconográficos y simbólicos que encierran las imágenes, puesto que recordamos que el objetivo de este estudio es analizar la incidencia de la representación iconográfica del castillo en el ideario y en las artes plásticas de la Edad Media.

Comencemos con el análisis de la quinta de las doce imágenes que ilustra la obra, que ocupa la totalidad del *folio 13*, que lleva por título *Torre del amor y la Razón* (Fig. 45).



Fig. 45. *Breviculum ex Artibus Raimundi electum*, Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Codex St. Peter perg. 92, fol.13, 5r.

En el centro de la página, a modo de eje compositivo, aparece Ramón Llull, representado en pie vistiendo hábito franciscano, señalando una torre a nuestra derecha, mientras que dirige su cabeza a nueve personajes que a nuestra izquierda, aparecen superpuestos y han sido representados a una escala menor. Un texto explicativo acompaña la imagen del filósofo: letras rojas sirven para exponer las palabras que parten de su boca, mientras que las letras con tinta negra explican la razón por la que señala la construcción erigida junto a él. La *Torre del Amor y la Razón*, se presenta como una estructura arquitectónica de planta centralizada, muy estrecha y elevada, cuyos cimientos se asientan firmemente en la tierra, en la que encontramos enterrados siete cartelas que recogen cada uno de los nombres de los siete pecados capitales: *Lujuria, Gula, Acidia, Avaricia, Envidia, Ira y Soberbia*.

En el cuerpo de la torre, muy cerca del suelo, observamos siete personajes suspendidos de sendas cuerdas, intentado escalar el muro de la torre. Las cuerdas por las que ascienden penden de la *Dextera Dei*, mano providencial de Dios, las cuales son identificadas, mediante letras góticas: *Voluntad, Memoria, Intelecto y Fe*. Sobre los siete escaladores, un poco más arriba en el cuerpo de la torre, un ángel lleva pendiente de sus alas otros dos personajes, que al igual que los anteriores intentan llegar a lo más alto de la torre. La azotea de la construcción, coronada por una línea de merlones cúbicos entre los cuales distinguimos dos ángeles que sostienen un clípeo azulado, en cuyo centro una curiosa imagen dorada representa la Trinidad, consistente en un cuerpo común con tres torsos y cabezas diferentes.

A la izquierda de la composición, nueve sabios sedentes hacen nueve preguntas a Ramón Llull: *qué, cómo, cuándo, donde, por qué*, etc... que se unen mediante una serie de líneas al *verbo ser*, colocado en el centro de una segunda columna, la cual a su vez es conectada a su derecha con nueve materias de la ciencia como son los *Minerales, Plantas, Animales, Hombres, Ángeles*, etc. ordenadas, ocupando cada uno de los nueve peldaños de una *escala del conocimiento*. Dicha escala se representa por segunda vez, ya colocada sobre el muro de la torre, facilitando una de las posibles vías para acceder a lo más alto donde se encuentra el conocimiento superior, identificado con el dogma de

la Trinidad, *puesto que es a través del conocimiento del mundo como los humanos podemos alcanzar el conocimiento de Dios*¹²⁹.

En la sexta miniatura de *Breviculum ex artibus*, fol.16, 6v, (**Fig. 46**), se representa una gesta alegórica protagonizada por el ejército de Aristóteles, dispuesto a asaltar la *Torre de la Falsedad*, con el objetivo de liberar de su interior a la *Verdad*, la cual permanece confinada, y por otro lado defender la doctrina y las virtudes cristianas¹³⁰.



Fig. 46. *Breviculum ex Artibus Raimundi electum*, Badische Landesbibliothek, Karlsruhe, *Codex St. Peter perg.* 92, fol.16, 6v.

¹²⁹ Según transcripción del documento digitalizado y descargado íntegramente en: Badische Landesbibliothek Karlsruhe. Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe. *Breviculum ex artibus Raimundi Lulli electum* - *St. Peter, perg.* 92. Thomas Le Myésier. Nordfrankreich (?), 1322. <http://digital.blb-karlsruhe.de/blbhs/content/titleinfo/98159>

¹³⁰ HIGUERA RUBIÓ, J. G. "Honor y dialéctica. Sobre la representación caballeresca de Ramón Llull en el *Breviculum* de Tomás Le Miesyer". En *Ramón Llull, caballero de la fe. El arte Lulliana y su proyección en la Edad Media*. Cuadernos de anuario filosófico. Serie de pensamiento español, 17. Pamplona, 2001. Págs. 81-110.

A la izquierda, una torre alta y estrecha como la que veíamos en la miniatura que le precede, pero en este caso de planta cuadrangular, acoge a multitud de figuras demoniacas, visibles tanto por los vanos abiertos en el cuerpo de la torre, como por la azotea de la misma (**Fig. 47**). Estos, según el texto luliano, retendrían cautiva a la *Verdad* en el interior de la fortaleza, la cual se lamenta:

“Compadeceos de mi, compadeceos de mi, mis amigos. La mano de la Ignorancia me ha sepultado y la Opinión es coronada en mi lugar. No estoy habitada a yacer en lugares oscuros, y me hallo afligidísima pues nadie quiere defenderme, cada uno defiende su Opinión. En vosotros Filósofos coloco mi confianza luego de Dios, pues vosotros sois auténticos amantes de la Sabiduría”¹³¹.

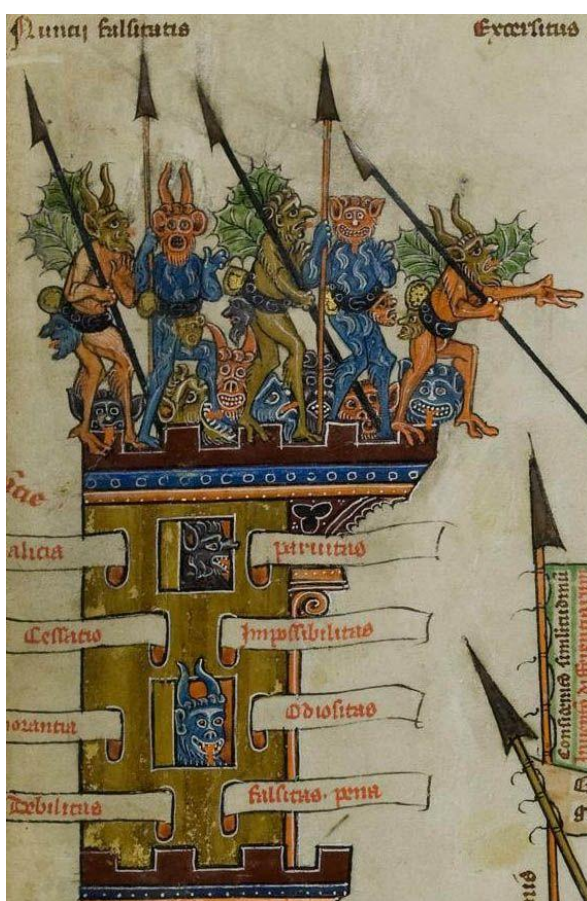


Fig. 47. *Breviculum ex Artibus Raimundi electum*, Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Codex St. Peter perg. 92, fol.16, 6v. Detalle.

¹³¹ Documento digitalizado y descargado íntegramente en: Badische Landesbibliothek Karlsruhe. Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe. *Breviculum ex artibus Raimundi Lulli electum - St. Peter, perg. 92*. Thomas Le Myésier. Nordfrankreich (?), 1322. Texto marginal de la Pág. 16, 6v. <http://digital.blb-karlsruhe.de/blbhs/content/pageview/105552>

La torre es coronada por la opinión, es decir las pasiones subjetivas, representadas como figuras demoniacas, que dominan el mundo según creía Llull. En el propio cuerpo de la torre, ocho cartelas, a modo de filacterias, se muestran prendidas y pasantes a la misma, y sobre ellas escritas con letras góticas, conceptos relacionados con el mal, la falsedad y el pecado. Siguiendo un orden de arriba abajo, y de izquierda a derecha, leemos en latín: *malicia- parvitas; cessatio- impossibilitas; ignorantia- odiositas; debilitas- falsitas- pena; confusio- contrarietas; casus- vacuum; frustra- difformitas; nichil- superfluum.*

A los pies de la torre, tres caballeros cristianos atacan la *Torre de la Falsedad* de forma conjunta y mostrando gran ahínco. Uno de ellos, usa un pico con el objetivo de socavar los cimientos sobre los que se levanta la construcción, un segundo caballero usa su ballesta disparando una saeta a uno de los demonios que se asoman desde la torre, mientras que el tercero de los caballeros toma impulso para propulsar una lanza contra sus enemigos. Según la interpretación desde un punto filosófico de Higuera Rubió, que aquí nos limitamos a transmitir, estos tres personajes *representarían el ejercicio dialéctico basado en los argumentos que demuestra la validez probable de una opinión*,¹³² distinguiendo los tres elementos de la misma encarnados por cada uno de los tres personajes, es decir: *distinción, argumentos y demostración.*

Junto a estos primeros caballeros, abriendo la comitiva, se ha representado a Aristóteles, al que identificamos mediante la inscripción sobre su cabeza, mientras sostiene un estandarte sobre su lanza, donde despliega sus silogismos o razonamientos lógicos montado en un caballo blanco que lleva por nombre *Ratiotinatio*, el cual tira de un carro almenado donde se encuentra un ejército de caballeros, que representan a *los predicables* y los diez predicados de su *método analítico*, armados con enormes lanzas que se preparan para el asalto de la *Torre de la Falsedad*.

¹³² HIGUERA RUBIÓ, J. G. Op. Cit. Pág. 97.

Conviene fijarnos en las lanzas, de largo fuste y apuntada hoja, puesto que para Llull tienen una especial lectura¹³³, serían las armas relacionadas con la virtud de la sabiduría, puesto que su función sería imponer la verdad y estarían propiamente indicadas para vencer a la falsedad, que habita y reina el castillo que pretenden tomar al asalto. Por otro lado, cada uno de los elementos que portan los caballeros cristianos en la batallas, poseerían ya un sentido simbólico preestablecido por la Biblia¹³⁴, las corzas de los caballeros se identifican con la justicia, el yelmo con la salud, los escudos con la fe que les protege, mientras la *espada del espíritu* simboliza la palabra de Dios.

A continuación, un segundo jinete identificado como Averroes, cuya lanza despliega la cartela de las *Especulaciones*, va montado a lomos de un caballo llamado *Imaginatio*, cuyas riendas no sujeta el filósofo sino la Iglesia, que acepta sus posturas. El caballo acarrea otro carro fortificado en el que viaja, entre otros guerreros, el Papa que mostrando un Cristo crucificado se lamenta y discute con Averroes sobre el entendimiento, diciendo: “*no podemos superar las imágenes que abstraemos de la naturaleza*”. Mientras que en la banderola de Averroes se lee: “*la luz del entendimiento se manifiesta en la naturaleza como la luz del sol nos permite ver en la oscuridad*”.

La comitiva que queda interrumpida en esta miniatura, se continúa en la página siguiente 17, 7r. En ella ya no se representa ninguna torre, en cambio aparece Ramón Llull, reconociendo la autoridad de los carros anteriores, decide situarse humildemente en tercer lugar, cerrando la comitiva del asedio a la *Torre de la Falsedad* (**Fig. 48**).

¹³³ LLULL, R. *Libro de la orden de caballería*. Editado y traducido por SUREDA BLANES, F. Espasa Calpe, 1985, y en *Mediaevalia. Textos e Estudios*, 1997 (11-12), 231-252. Publicado también en Internet: www.ricardocosta.com. Explica cuales son los significados espirituales de las armas del caballero.

¹³⁴ *Biblia*, San Pablo a los efesios 6, 14-17



Fig. 48. *Breviculum ex Artibus Raimundi electum*, Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Codex St. Peter perg. 92, fol.17, 7r.

Viene precedido de tres heraldos que tocan sendas tubas identificados mediante letras góticas como *Intelecto*, *Memoria* y *Voluntad*, es decir las herramientas para conocer, recordar y amar a Dios, según el filósofo. Lluí monta un caballo llamado *Recta intención*, enarbolando un pendón en que figuran los mensajes *Amar a Dios* y *Obrar Bien*, con los que parece estar dispuesto a unir sus fuerzas a los filósofos y teólogos con el fin de liberar a la *Verdad* del interior de la torre.

El autor lleva prendido de su caballo, un tercer carro fortificado totalmente repleto de soldados armados, con multitud de lanzas en cuyas banderolas han sido incluidos los dieciocho principios de su *Arte Mayor*, mientras que en el centro del carro

llevan por estandarte de lo que parece ser un sol¹³⁵, elemento que en el ideario luliano adquiere gran importancia en relación con el conocimiento y la verdad, como veremos en este estudio un poco más adelante.

Las dos miniaturas comentadas de *Breviculum ex Artibus Raimundi electum*, mandadas realizar por Le Myesier en el primer cuarto del siglo XIV, sobre las *Torres del amor y la falsedad*, denominadas exactamente con esas palabras por su autor, creemos que son un ejemplo fundamental tanto iconográfico como teológico de la importancia del valor simbólico concedido en el imaginario medieval a la fortaleza, y a la torre, como reducción simbólica de ella. Habría que destacar en este caso un par de apreciaciones, que en relación con nuestro estudio nos parecen fundamentales.

Por un lado nos parece detectar la influencia de la iconografía de origen alto medieval de las antitéticas *ciudades del bien y del mal*, identificadas respectivamente con las ciudades bíblicas de Jerusalén y Babilonia, transformadas en este caso en torres, las cuales sirven para acoger los dos reinos enfrentados, es decir, siguiendo el *Breviculum* la torre celestial del *Amor y la Razón* se opone a la demoniaca de la *Falsedad*, tanto iconográfica como conceptualmente.

Por otro lado constatamos que en consonancia con la finalidad didáctica de *Breviculum*, Le Myesier opta por elegir imágenes de fácil lectura, firmemente asentadas en el ideario bajomedieval, como son las escenas de asedio o asalto de una fortaleza, para plantear el complejo conflicto teológico planteado por Llull en su obra y hacerlo más accesible. Por esta razón, junto a la imagen aparecen escritas con letras góticas de distintos colores toda la información simbólica que no se desprende de la imagen, pero que al presentarla de una forma integrada junto a esta, solventaría las posibles dudas de interpretación de las escenas.

¹³⁵ BAZ, L. "Sobre la posición del sol en la cosmovisión luliana". *Studia Lullia*, vol. nº38 (1998), Págs. 85-91.

6.8.3. *Fortalitiium Fidei* de Alonso de Espina.

La razón por la que en este punto destacamos la obra cuyo título completo es *Fortalitiium Fidei contra iudeos, sarracenos aliosque Christiane fidei inimicos*, escrita por fray Alonso de Espina en 1460¹³⁶, es porque nos parece un ejemplo excepcional no solo literario sino también iconográfico, de cómo el símil de la *fortaleza de la fe*, se erige como un elevado castillo, dotado de fuertes torres y parapetos, desde cual los hombres de Dios, resisten ante los ataques de los enemigos de la Iglesia, a saber: judíos, sarracenos, demonios y otros adversarios de la fe católica.

De esta manera comprobamos como en tierras hispanas, a mediados del siglo XV estaba fuertemente asociada la idea de protección o defensa de la integridad personal y en este caso de la fe católica, a la concepción mental y física de una estructura fortificada, inexpugnable, interpretada desde un punto de vista teológico, adjudicándole a esta construcción una serie de valores morales propios del cristianismo, que emanan de la concepción simbólica del propio concepto de fortaleza.

El autor de esta obra, Alonso de Espina (muerto en 1496)¹³⁷ fue un conocido clérigo, escritor, predicador, representante de los franciscanos castellanos y confesor de Enrique IV de Castilla, además de rector de la Universidad de Salamanca y obispo de Orense. De carácter intransigente contra los judíos y falsos conversos, parece ser que sus sermones caldearon la opinión pública, por lo que se le ha atribuido el papel de promotor intelectual de lo que terminaría conformándose, unas décadas más tarde, en la Santa Inquisición¹³⁸.

¹³⁶MEYUHAS GINIO, A. "The Fortress of Faith": At the End of the West: Alonso de Espina and his "Fortalitiium Fidei", *Contra Iudaeos: Ancient and Medieval Polemics between Christians and Jews*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1996, págs. 215-238. Asegura que del análisis interno de la obra se desprende, que la fecha más probable del inicio de la redacción de *Fortalitiium Fidei*, sería el año 1458, mientras que habría sido concluido en 1465, precisamente en base a la datación del ejemplar de El Burgo de Osma.

¹³⁷ ROUNG, N. G. "Alonso de Espina y Pero Díaz de Toledo. Odium Theologicum y odium Academicus", *Asociación Internacional de Hispanistas, Actas X* (1989). Pág. 319-329. Existen pocas noticias biográficas sobre Alonso de Espina, pero en el siglo XVII algunos autores como Spondano y después Wadding difundieron la idea de su posible origen converso, lo cual ha sido terminantemente refutado por Benzion Netanyahu, «Alonso de Espina - Was he a New Christian?», en *Toward The Inquisition, Proceedings of the American Academy of Jewish Research*, 43 (1976) pp. 43 -75. 132.

¹³⁸ MONSALVO ANTÓN, J. M^a. "Algunas consideraciones sobre el ideario antijudío contenido en el Liber III de Fortalitiium Fidei de Alonso de Espina". *Aragón en la Edad Media. Homenaje a la profesora C. Orcástegui Gros*, Zaragoza, Universidad, 1999, t. II, págs. 1061-1087.

Fortalitiium Fidei, se compone de 5 libros, precedidos de un proemio y seguidos de un breve colofón. El *Libro I* titulado *De armatura omnium fidelium* se dedica a la exposición de algunos *dogmas de la fe Cristiana* a la vez que despliega las excelencias de la “fortaleza de la fe”, simbolizada como un poderoso castillo inexpugnable. Por otro lado marca cual debe ser la actitud del predicador, a la vez que identifica a los enemigos que acosan a los cristianos, mientras que los argumentos para la defensa contra ellos serán expuestos en los libros siguientes. El *Libro II*, se dedica al primero de los peligros que amenazan a los cristianos por lo que se titula *Contra la herejía*; el *Libro III*, expone una recopilación de argumentos *Contra los judíos*; el *Libro IV* hace lo propio *contra los Musulmanes*, por otro lado en el último capítulo o *Libro V* se señala las precauciones a tomar *Contra los demonios* que acosan la rectitud de los creyentes.

Mientras que en el texto de Robert Grosseteste, era el cuerpo de la Virgen María el que quedaba asociado a la idea del castillo, en el contexto histórico en el que surge *Fortalitiium Fidei*, la Castilla de mediados del s. XV, veremos como la metáfora se construye en torno al cuerpo de Cristo, el cual protege a toda la comunidad católica dirigiendo su salvaguarda desde lo más alto de la estructura fortificada, con la finalidad de unificar bajo su persona todo el armamento bélico dispuesto contra los atacantes que amenazan la fe y la Iglesia.

Esta idea, enlaza por un lado con el deterioro de la convivencia entre las distintas comunidades religiosas castellanas, siendo especialmente tensa la relación con la comunidad judía¹³⁹ y por otro lado con la concepción medieval de la consideración del monje-guerrero, consagrado a la oración por un lado y a la militancia agresiva y ofensiva en defensa de la fe cristiana por el otro, que convirtió la guerra santa en una obligación sacralizada para el hombre consagrado a Dios, debido a la legitimación de la causa cristiana por los máximos poderes religiosos y civiles, papado y monarquía, así como por la progresiva demonización del enemigo por disputas religiosas, de cual frecuentemente se olvida su condición humana.

Comenzaremos haciendo una mención especial al ejemplar de *Fortalitiium Fidei* copiado por García de San Esteban de Gormaz en 1464, que procede de la biblioteca del

¹³⁹ RODRIGUEZ BARRAL, P. *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*. Ediciones de la Universitat de Barcelona. Núm. de la colec.: 8; 2009, pág. 50 y sig.

obispo Montoya¹⁴⁰ y que actualmente se conserva en el Archivo Capítular de la Catedral de El Burgo de Osma¹⁴¹. Dicho manuscrito, además de ser el más antiguo conservado, en una de sus primeras páginas, a modo de introducción o compendio de la obra, recoge una miniatura de gran tamaño que nos resulta de capital importancia para nuestro estudio puesto que muestra una imagen alegórica de la fortaleza de la fe (**Fig. 49**).



Fig. 49. *Fortalitium Fidei*, Alonso de Espina, El Burgo de Osma, Biblioteca y archivo capítular, ms. 154. fol. 10v

¹⁴⁰ RODRIGUEZ BARRAL, P. *Op.cit.* Este dato es conocido puesto que en una de sus primeras páginas aparece un escudo perteneciente al Obispo Montoya (1454 - 1475).

¹⁴¹ *Fortalitium Fidei*, Alonso de Espina, Archivo de la Catedral de El Burgo de Osma, ms. 154.

En el centro de la composición se levanta una fortaleza de planta cuadrangular, provista de doble muralla, que consta de cuatro torres circulares angulares y una torre del homenaje central de mayor altura, también de planta centralizada, que aparece defendida por clérigos y guerreros cristianos que cuajan absolutamente todo el espacio existente.

La torre central se encuentra presidida, desde su terraza superior, por un *Cristo Varón de Dolores* bajo palio acompañado por la Virgen María a su derecha que es coronada por un querubín, y multitud de santos y ángeles. Todo el muro de esta torre aparece repleto de escudos que muestran una cruz latina roja floreada sobre campo rectangular apuntado en su centro inferior, que debió ser pintado de color azur, como vemos en los escudos que sostienen los ángeles en los laterales. En cada una de las cuatro torres angulares del castillo, varios ángeles sostienen los distintos instrumentos de la Pasión, acompañados por otros tantos ángeles músicos. En las dos torres superiores ondean sendas banderolas con el escudo de las cinco llagas, enseña de la orden franciscana.¹⁴² Las galerías entre las torres aparecen defendidas por el Papa, obispos, cardenales, monjes y monjas, así como por guerreros alados y protegidos con todo tipo de armamento bélico. Sobre las torres, en el cielo, dos querubines sostienen una filacteria sobre el castillo, mientras que otros dos tocan instrumentos musicales, concretamente una trompa y laúd respectivamente. Algo más abajo, a ambos lados de las torres, seis ángeles armados levantan sus espadas ensangrentadas en su mano derecha y escudos con cruces rojas en su brazo izquierdo.

En la tierra, por la puerta abierta de la fortaleza, podemos observar como salen caballeros cristianos armados sobre sus monturas, dirigidos por un rey cristiano, coronado y con cetro, el cual desde su caballo, parece dirigir la ofensiva contra los atacantes de la fortaleza: los sarracenos, dispuestos en la parte central de la imagen frente a los caballeros cristianos, lucen sus característicos escudos o adargas acorazonadas y sus tocados, aparecen dirigidos por un monarca musulmán a caballo que luce un estandarte con la media luna invertida sobre fondo rojo. Debemos señalar el gran desarrollo concedido a la escena de la lucha de cristianos contra musulmanes, lo

¹⁴² Según la tradición, San Francisco de Asís, estando en éxtasis, recibió directamente los cinco estigmas de la pasión de Cristo, es decir las cuatro marcas de los clavos de la cruz y la lanzada sobre el pecho del crucificado.

que sin duda estaría en relación con el contexto social y político, por el cual el espíritu de la Cruzada resurgía en Castilla hasta su culminación años más tarde, en la toma del Reino Nazarí de Granada¹⁴³. A la izquierda, los herejes, provistos de palas y azadones, profundizan cavando un gran hoyo frente a la fortaleza, con el objetivo de debilitar los cimientos sobre los que simbólicamente se asienta la fe católica. Los judíos a la derecha, parecen ajenos al combate, cegados y encadenados, lucen una rodela roja o rota sobre el hombro derecho o izquierdo, tal como obligaban las ordenanzas castellanas¹⁴⁴. Por último, los demonios heridos y ensangrentados, a ambos lados de la fortaleza intentan tomar al asalto el castillo.

Hay que destacar, que pese a la calidad pictórica y compositiva que presenta la escena, así como el movimiento y la calidad descriptiva de la imagen, que nos hablan de un artista de gran capacidad en la destreza del trazo de las líneas, esta imagen se presenta incompresiblemente inacabada. Únicamente se han aplicado a la imagen algunos detalles de color magenta en los textos de las filacterias, cruces y sangre de los enemigos derrotados, así como pequeños toques ocres en las coronas, halos de santos y ángeles y cian sobre la túnica de la Virgen. Quizá por esta razón la expresividad de la imagen queda reforzada, provocando que nuestros ojos recorran la escena caprichosamente, saltando de detalle en detalle, reforzando aún más el carácter dinámico de la imagen.

Pero esta no es la única ocasión en la que un dibujo muestra el castillo de la fe en el códice de *Fortalitium Fidei* de El Burgo de Osma. Sino que de nuevo, unas páginas más adelante, un Cristo Varón de Dolores entronizado¹⁴⁵ vuelve a coronar el punto más elevado de una torre, desde la cual parece transmitir el dictado del texto, por medio de una filacteria que parte de su boca, dirigida a fray Alonso de Espina, autor del manuscrito original que aparece arrodillado a la derecha de Cristo, al pie de la

¹⁴³ YARZA LUACES, J. “Reflexiones sobre lo fantástico en el arte medieval español”. *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona: *Anthropos*, 1987. pág. 14-45.

¹⁴⁴ RODRIGUEZ BARRAL, P. *Op.cit.* Comenta que la obligatoriedad de que los judíos marcaran sus vestiduras con una enseña que les identificara, partió de las disposiciones adoptadas por el Cuarto Concilio de Letrán en 1215. En Castilla, esta disposición fue recogida en Las Partidas de Alfonso X, pero no será obligatoria hasta las Cortes de Toro de 1371. A pesar de ello, debido al incumplimiento de la normativa, en las Cortes de Valladolid de 1405 se recuerda que los judíos deben llevar “una sennal de panno vermejo, toda llena, en el hombro derecho, de parte de delante, en manera que aparezca manifiestamente e non escondida”.

¹⁴⁵ Imagen publicada por PEREDA, F. *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Ed. Marcial Pons. Historia. Madrid 2007. Fig. 7, Pág. 118.

construcción. El paramento de la fortaleza representada, también en este caso, aparece completamente cuajado de escudos que lucen cruces latinas rojas idénticas a las anteriores (**Fig. 50**).

Se aprecia, tanto por la factura del dibujo, como por las líneas que el autor de esta miniatura realizada a tinta y que parece no estar concluida, puesto que carece de color, sería el mismo responsable de la miniatura del inicio del códice.



Fig. 50. *Fortalitium Fidei*, Alonso de Espina, El Burgo de Osma, ms. 154. f.48

Sabemos que el texto de Espina fue un verdadero éxito medieval, con toda seguridad por las frecuentes luchas de religión y conflictos existentes entre las distintas comunidades religiosas urbanas en toda Europa. Sea como fuera, fue imprimido por primera vez en Estrasburgo en 1471, y en pocos años y sirviéndose del reciente invento de la imprenta¹⁴⁶, fue ampliamente difundido generalmente en ediciones carentes de decoración o únicamente adornadas con uno o dos pequeños grabados. Este es el caso

¹⁴⁶ PEREDA, F. *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Ed. Marcial Pons. Historia. Madrid 2007. Pág. 115. *Fortalitium Fidei*, fue impresa por primera vez en latín en 1471, y posteriormente en 1475, 1485, 1487 y 1494. Además de las ediciones incunables, fue traducida al francés y fragmentariamente al alemán, lo que evidencia la importancia de este texto.

por ejemplo de los ejemplares de la Biblioteca André-Desguine¹⁴⁷ (**Fig. 51**), el de la Biblioteca Provincial de Cádiz, la Biblioteca Nacional de Madrid, el de la Biblioteca de Sevilla¹⁴⁸ (**Fig. 52**), perteneciendo todos ellos a la edición de Gulielmus Balsarin, publicada en Lyon y fechadas el 22 mayo 1487.



Fig. 51. *Fortalitium Fidei*,
Biblioteca André-Desguine.



Fig. 52. *Fortalitium Fidei*,
Biblioteca Universidad de Sevilla.

Observamos como la miniatura de la *fortaleza de la fe*, que en el volumen manuscrito de Burgo de Osma ocupaba una hoja completa y que como hemos visto había sido diseñada con gran expresividad de los detalles, en la edición impresa de 1487 de Lyon ha sido reducido a un pequeño grabado, a una columna, que ilustra el Liber1, capítulo dedicado a *De armatura omnium fidelium*.

En ella distinguimos la representación sumaria del castillo de la fe, que queda reducida a una torre cuya escala es bastante inferior a la que presentan los personajes que la acompañan, y aparece ocultando parcialmente a un personaje que se asoma tras ella para señalarla, mientras que los distintos enemigos de la fe: herejes a la izquierda;

¹⁴⁷ Bibliothèque André-Desguine. Archives départementales des Hauts-de-Seine. Francia. Signatura A 00029, [250] f. (sig. a 8, a-r 8, s-u 6, A-L 8)

<http://bibliotheque-desguine.hauts-de-seine.net/desguine/Notice/A-00029?lang=fr>

¹⁴⁸ Biblioteca de la Universidad de Sevilla. Reproducción digital de la edición de [Lugduni, Gulielmus Balsarin], Signatura: A 336/053 [fol. 10r]. También disponible como microfilm de seguridad, con signatura BGU M.F. / 320. <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/77/18/fortalitium-fidei/>

demonios, en la parte inferior; musulmanes a la derecha con gorro alto, posiblemente una almuza, derivada de los gorros frigios; y judíos con los ojos vendados, a la derecha, amenazan con asediar la torre.

Pero las ediciones que más nos interesan no son las impresas, puesto que como hemos dicho el carácter sumario y repetitivo de los grabados no permite apreciar más rasgos originales en cuanto a la representación iconográfica de la *Fortaleza de la fe*, sino que centraremos nuestro interés en las copias manuscritas que se realizaron, con gran lujo de materiales y con ricas miniaturas en distintos lugares repartidos por centro Europa.

Nos referimos especialmente a los ejemplares de *Fortalium Fidei*, producidos en los Países Bajos en el último cuarto del s. XV, manuscritos realizados por artistas ganto-brujenses, los cuales incluyeron entre una y cinco miniaturas en cada volumen, que destacan por su vivo cromatismo y su gran calidad artística¹⁴⁹. A este grupo pertenecen los dos volúmenes del manuscrito iluminado con impresionantes miniaturas a página completa, de *Fortalium Fidei* conservado en la British Library de Londres.¹⁵⁰ Esta obra fue transcrita y traducida del latín al francés por Jean Duchesne en Lille, Flandes, según consta al final del segundo volumen¹⁵¹ por mandato del rey Eduardo IV de Inglaterra (1442-1483), en torno a 1480, quizá con intención de ser presentado el rey como fortaleza o garante de la fe católica, frente a aquellos que pretendían atacarla.

Nos detendremos brevemente a analizar las cuatro miniaturas que incluye esta obra y que representan la *fortaleza de la fe*.

Es curioso observar como en la primera miniatura que presenta el manuscrito de la British Library (Royal 17 F VI, fol. 26), la fortaleza de la fe, aparece defendida desde su interior por siete personajes femeninos que se asoman por los ventanales de la torre erigida como eje central de la composición (**Fig. 53**). Estas mujeres, podrían ser identificadas con las siete virtudes cristianas que protegen a los fieles y ayudan a

¹⁴⁹ RODRIGUEZ BARRAL, P. *Op.cit.* pág. 54 y sig.

¹⁵⁰ Se trata de un ejemplar separado en dos volúmenes, conservados en la British Library, de Londres que reciben respectivamente las signaturas identificativas: *Royal 17 F VI* y *Royal 17 F VII*. Puede ser consultado on line en:

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6393&CollID=16&NStart=17060>

6

¹⁵¹ (vol. 2, Royal 17 F VII, f. 162v).

defenderles contra el pecado, y se identificarán con: *Humildad, Generosidad, Castidad, Paciencia, Templanza, Caridad y Diligencia*. Pero la verdadera función de las Virtudes es contrarrestar a los siete pecados capitales, por lo que abajo en la tierra encontramos otras siete mujeres que encarnarían dichos pecados asediando el castillo, estas podemos identificarlas respectivamente como Soberbia, Avaricia, Lujuria, Ira, Gula, Envidia y Pereza.



Fig. 53. *Fortalitium Fidei*, British Library (Royal 17 F VI, f. 26)

Al pie de la fortaleza, aparecen representados cuatro hombres de fe que podemos identificarlos con los Padres de la Iglesia occidental: San Agustín de Hipona, San Gregorio Magno, San Ambrosio de Milán y San Jerónimo de Estridón, que paralelamente al esquema anterior actúan en función de un grupo de cuatro hombres que podrían personificar a los vicios. Junto a ellos, un personaje, quizá un joven príncipe de calzas rojas observa la escena y podría ser identificado con el propio Rey Eduardo IV de Inglaterra.

En la segunda de las miniaturas (Royal 17 F VI, f. 101), de nuevo se utiliza el mismo esquema compositivo, que fija la estructura del castillo como eje simétrico en

torno al cual se disponen los distintos personajes (**Fig. 54**). En este caso el combate por la defensa de la *fortaleza de la fe* ya ha comenzado y esta se muestra defendida desde su baluarte más elevado por personajes masculinos que podemos identificar con toda la jerarquía eclesiástica y un rey, mientras que el cuerpo de la torre esta defendido por las virtudes que veíamos en la miniatura anterior, pero que en este caso arrojan piedras a los vicios y a los pecados que quedan desbaratados al pie de la torre, frente a los Padres de la Iglesia. Mientras los herejes, se concentran en el primer plano. Uno de ellos enarbolando un pico sobre su cabeza sigue insistiendo en socavar los cimientos de la fe de los católicos con toda su fuerza, a la vez que otros dos compañeros armados con lanzas intentan atacar el cuerpo de la torre, donde se encuentra San Jerónimo, representado como Doctor de la Iglesia y acompañado del león, el cual a modo de escudo humano intenta proteger la *torre de la fe* ante las embestidas de sus atacantes.



Fig. 54. *Fortalium Fidei*, British Library (Royal 17 F VI, f. 101)

Dos miniaturas más completan la obra y en cuanto a lo que iconografía se refiere presentan las mismas características de las imágenes comentadas, con la salvedad de que en una de ellas los ocupantes de la *fortaleza de la fe* se ven obligados a defenderse contra los ataques de los judíos (**Fig. 55**) y en la otra contra los demonios (**Fig. 56**).



Fig. 55. *Fortalitium Fidei*,
British Library (Royal 17 F VI, f. 146)



Fig. 56. *Fortalitium Fidei*,
British Library (Royal 17 F VI, f. 129)

Otro manuscrito de *Fortalitium Fidei* que se conserva en la *Bibliothèque Nationale de France*, en París,¹⁵² traducido al francés por Pierre Richart, está encuadrado en tres volúmenes que reúnen una de las versiones más completas y elaboradas de imágenes miniadas de la llamada *Forteresse de la foi*, compuesta por una secuencia de cinco miniaturas mediante las cuales podemos asistir sucesivamente al asedio de la fortaleza por parte de los vicios (fol. 1r), los herejes (fol. 78r), los judíos (fol. 125r), los sarracenos (fol. 277r), y los diablos (fol. 397r). Por lo visto, este no es el único caso, sino que la versión desglosada en cinco imágenes del ataque a la fortaleza de la fe es también la fórmula utilizada en los manuscritos de la *Österreichische Nationalbibliothek* de Viena¹⁵³ o en el de la *Bibliothèque Royale Albert Ier de*

¹⁵²*Bibliothèque Nationale de France*, en París Ms. 20067-69

¹⁵³*Österreichische Nationalbibliothek* de Viena (Ms. 2535 y 2536).

Bruselas,¹⁵⁴ aunque en este caso la primera de las miniaturas corresponde a la construcción de la fortaleza de la fe.¹⁵⁵

En cambio, el manuscrito conservado en la *Bibliothèque Municipale de Valenciennes* (Ms. 244, fol. 27r) únicamente cuenta con una miniatura que muestra, al principio de la obra, como la *fortaleza de la fe* es asediada por el conjunto de sus enemigos, siguiendo así el modelo establecido por el ejemplar de *El Burgo de Osma* (Fig. 57).



Fig. 57. *Fortalitiū Fidei*, Bibliothèque Municipale de Valenciennes. Ms. 244, fol. 27r

En el centro de la composición se erige la *torre de la fe*, levantada sobre una isla, es protegida por un foso y en su base por los Padres de la Iglesia, apoyados por algunos monjes franciscanos. Por los vanos del cuerpo del castillo asoman reyes armados y monjes en oración, los cuales, cada cual con las armas que le son propias, exhortan a los

¹⁵⁴Bibliothèque Royale Albert Ier de Bruselas (Ms. 9007)

¹⁵⁵ RODRIGUEZ BARRAL, P. *Op.cit.* pág. 55.

enemigos a que abandonen sus armas, mientras que en la parte más alta de la torre tres mujeres, que probablemente podemos identificar con las tres virtudes Teologales: Fe, Esperanza y Caridad, están siendo saeteadas por musulmanes y herejes, los cuales en el primer plano aparecen armados con arcos y flechas. Mientras, los demonios que adoptan caprichosas formas, rodean el castillo armados con todo tipo de instrumentos bélicos, los judíos, en la parte inferior, sostienen su postura hostil aunque pasiva frente a la *torre de la fe*.

Muchos son los ejemplos que podíamos recoger sobre los distintos ejemplares de *Fortalitium Fidei* adornados con maravillosas miniaturas en las que la imagen de la torre o el castillo se erige como elemento simbólico cargado de contenido desde el punto de vista de la Iglesia católica. Gracias a la aproximación a este texto de Alonso de Espina y a las imágenes que le acompañan, tanto en la primera edición conservada como en las sucesivas, hemos podido constatar como en la teología del siglo XV seguía presente la imagen del castillo como estructura simbólica a la cual dotar de un contenido complejo, sujeta a interpretaciones simbólicas de distinta naturaleza.

6.8.4. Repercusión del tema en el s. XVI: Las moradas de Santa Teresa.

Uno de los ejemplos literarios de nuestro territorio de mayor calidad expresiva en el que se recurre al simbolismo del castillo como medio para describir el alma humana lo encontramos en la obra *Castillo interior o las Moradas del castillo interior*¹⁵⁶, obra mística escrita en prosa por Santa Teresa de Jesús, concluida en 1577 en el convento de San José de Ávila.¹⁵⁷ No es nuestra intención profundizar demasiado en este tema, puesto que consideramos que esta obra escapa al marco cronológico al que hemos restringido nuestro estudio, pero consideramos que sería un error no mencionarlo. La razón es que a través de esta obra, podemos comprobar la amplia cultura literaria de Santa Teresa, la cual estaría imbuida de todo el simbolismo del castillo en la literatura mística bajomedieval, y sería la trasmisora del mismo en el s. XVI¹⁵⁸.

El símil del castillo interior creado por Santa Teresa, según el cual la mística abulense imaginó que en el interior de su alma existirían siete moradas semejantes a recintos fortificados, las cuales podrían ser clasificadas según los expertos en dos grupos: por un lado las tres primeras moradas y por otro las cuatro moradas siguientes¹⁵⁹. En este trabajo nos interesa destacar las primeras moradas, puesto que es en este pasaje es en el que la autora solicita a su alma que se disponga al conocimiento, la humildad y la renuncia de sus pasiones, con la intención de prepararse para amar y ser amada, curiosamente, por el Rey y Señor del Castillo, que sería representado por Cristo. Esta identificación entre el señor del castillo y Cristo recordamos que sucedía ya en la representación de *Fortalitium Fidei* del manuscrito de Burgo de Osma.

¹⁵⁶ SANTA TERESA DE JESÚS, *Castillo interior o las Moradas*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2006.

¹⁵⁷ FRAXANET SALA, M^ª R op. Cit.

¹⁵⁸ MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. “La vocación literaria de Santa Teresa”, *Nueva revista de Filología Hispánica*, México 1983, vol. 32, nº 2, pág. 355- 379. y “El símil del Castillo interior: sentido y génesis”. *Congreso internacional Teresiano 1982*, Salamanca 1983, vol. II., pág. 495-522. La inspiración en la concepción del símil del castillo, dice el autor de este estudio que pudo encontrarlo Santa Teresa en los textos de: “*fray Francisco de Osuna y en Bernardino de Laredo, cuyos libros fueron decisivos para encaminar a la Santa, ignorante hasta entonces de la existencia de aquella extraña cosa que algunos letradazos llamaban mística teología*”. Pág. 495-496.

¹⁵⁹ RUIZ SOUZA, J. C. “De la Alhambra de Granada al Monasterio de El Escorial. Ribat y castillo interior.” *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, Nº 195, Madrid 2013, págs. 4-27. Citando a VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, A. “Las Moradas del Castillo interior como proceso de individualización”, *Congreso internacional Teresiano 1982*, Salamanca 1983, vol. II. Pág. 1080.

7. SIMBOLISMOS PROFANOS: EL CASTILLO COMO ESCENARIO SIMBÓLICO DE AMOR.

7.1. La torre como símbolo de la inaccesibilidad de la amada.

Dentro de la iconografía del amor cortés propia del gótico europeo, es habitual la representación de la dama situada en lo alto de un castillo, mientras que un caballero, que es identificado con su amado se presenta ante ella. Esta tipología podría relacionarse con la llamada sublimación de la mujer, apuntada por Federico Revilla¹⁶⁰, según la cual la torre vendría a ser el recinto protector que asegura cobijo a la mujer, en el cual se encuentra celosamente defendida, en su paralelismo con un objeto precioso o de valor incalculable. Según Michael Camille¹⁶¹, 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 la mujer con los ídolos y el deseo que experimenta el hombre por este como una forma de idolatría.

De esta manera debemos entender que en la Baja Edad Media, a la vez que florecía un nuevo sentido de la espiritualidad divina que promovió el culto a la Virgen María desde la jerarquía eclesiástica, paralelamente, a nivel popular surgió el culto cortés, no ya por “Nuestra Señora” sino más bien hacia “Mi Señora”¹⁶², desde un punto de vista de sumisión total del hombre a la voluntad de su amada, por lo menos en lo que al cortejo amoroso se refiere.

Esta es la disposición que presentan varias de las miniaturas del *Códice Manesse*¹⁶³, que se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Heidelberg, que data del siglo XIII, donde se representa al Conde Conrado de Kirchberg entregando un pergamino a su dama (**Figs. 58 y 59**). Este mismo esquema compositivo que sitúa a la torre y a la dama a la izquierda y al conde en cuestión a la derecha, es repetido en este códice en diferentes ocasiones ofreciendo pequeñas variaciones en las cuales la mujer parece otorgar al caballero las armas con las que tendrá que combatir para ganarse la

¹⁶⁰ REVILLA, F. *Diccionario de iconografía y simbología*, Ed. Cátedra, Madrid 1990, pág. 121.

¹⁶¹ CAMILLE, M. *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte Medieval*. Ed. Akal, Madrid 2000, primera ed. Cambridge 1989. Págs. 316-354.

¹⁶² CAMILLE, M. op. Cit. 1989.

¹⁶³ Biblioteca de la Universidad de Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848. Digitalizado íntegramente en: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848>

gloria, en otras aparece reconociéndole los méritos que le permiten al caballero ascender hasta el lugar en el que se encuentra la dama tras haber conseguido las metas propuestas, o entregando al caballero una corona de flores, o incluso recibiendo de él un papel escrito.

Según esta fórmula iconográfica, la torre desde la que se asoma la dama debemos interpretarla como lugar elevado, destinado a aislar a la dama tanto del mundo real, como a separarla físicamente de su amado, el cual desde abajo parece dirigirse a ella reverenciándola, en muestra del respeto, y posiblemente el amor, que su dama le sugiere.



Fig. 58 y 59. *Códice Manesse*, Biblioteca de la Universidad de Heidelberg.
Cod. Pal. germ. 848. fol. 22v y fol. 24r.

Esta fórmula iconográfica estuvo ampliamente extendida en el arte gótico europeo, como podemos ilustrar a través de la representación que ofrece un colgante, que data de hacia 1340, de forma rectangular de plata dorada y esmaltes translúcidos

que se conserva en el Victoria and Albert Museum de Londres¹⁶⁴ y que muestra a una dama asomada en lo alto de una torre (**Fig. 60**). En dicha construcción no podemos asegurar si la puerta se encuentra abierta o cerrada, lo que sin duda nos ayudaría a enriquecer el sentido simbólico de esta escena. La dama, en lo alto del castillo, parece entregar o al menos sostener la lanza de un caballero que se encuentra al pie de la torre, lo que puede ser interpretado de diversas maneras. La parte superior del colgante luce un delicado trabajo calado de cuadrifolios.



Fig. 60. *Colgante esmaltado.* Victoria and Albert Museum, Londres.

Otro ejemplo semejante en el que aparece representada una dama despidiéndose de los caballeros que parten a la batalla lo encontramos en la Corona de Aragón, en una viga de un artesonado morisco del siglo XIV pintada al temple sobre tabla, que actualmente se conserva en el Museo Nacional de Arte de Cataluña¹⁶⁵ (**Fig. 61**). Esta viga de madera, junto a otra que es de factura muy similar pero que representa una batalla naval protagonizada por galeras, proceden probablemente del coro del santuario de Nuestra Señora de la Fuente de Peñarroya de Tastavins (Teruel). En esta viga,

¹⁶⁴ *Colgante esmaltado* (nº inv. 218:1, 2-1874). Victoria and Albert Museum de Londres. <http://collections.vam.ac.uk/item/O71728/case-unknown/>

¹⁶⁵ *Tabla de artesonado con caballeros* (nº inv. 015839-000). Museo Nacional de Arte de Cataluña. <http://www.museunacional.cat/es/colleccio/tabla-de-artesonado-con-caballeros-galeras-y-nave-de-alta-borda/anonim-arago/015839-000>

aparece representado un cortejo de caballeros medievales, acompañando a un caballero noble, que porta escudo y lanza con banderola, seguido de su paje, que se dirige a despedirse de su amada que se encuentra en lo alto de una torre, escena que sin duda puede ser interpretada como el ofrecimiento del caballero a su dama de sus futuras hazañas.



Fig. 61. *Tabla de artesanado con caballeros.* Museo Nacional de Arte de Cataluña.

7.2. *La ciudad de las damas*, de Cristina de Pizan.

La ciudad de las damas,¹⁶⁶ fue un libro escrito por Cristina de Pizan (1364-c.1431)¹⁶⁷ en 1405 con la intención de ofrecer una visión, personal y lúcida, que le sirviera como instrumento literario con el cual intervenir directamente en un el debate social surgido en Francia a finales del s. XIV denominado la *Querella de las mujeres*¹⁶⁸. Esta disputa fue generada por la postura abiertamente misógina defendida por algunos hombres religiosos, académicos universitarios y oficiales reales, que denigraban a las mujeres y a lo femenino con todo tipo de argumentos filosóficos, morales y fisiológicos.¹⁶⁹

Cristina Pizan, que fue sin duda una de las mujeres más cultas de su época, se empleó a través de sus escritos, en demostrar la valía intelectual de las mujeres. Cristina vivió ligada a la corte de París, desde que su padre Tommaso da Pizzano, profesor de la Universidad de Bolonia, fue contratado como consejero y médico del rey Carlos V de Francia, lo que le permitió disfrutar de una esmerada educación y tener acceso a la biblioteca real francesa.¹⁷⁰ Posteriormente, su matrimonio con un oficial real, le facilitó además mantener y reafirmar esos contactos con la más alta nobleza, los cuales resultaron ser fundamentales tras enviudar, puesto que ellos fueron los que se convirtieron en los mecenas para los cuales Cristina escribía sus textos.

Nuestro interés sobre *La ciudad de las damas*, de Cristina de Pizan, se centra en este estudio en lo referente al pasaje del relato en el que tres damas, que simbolizan la autoridad femenina,¹⁷¹ y se identifican respectivamente con la *Razón*, la *Derechura* y la *Justicia*, se aparecen ante Cristina Pizan, con la intención de trasladarle la necesidad de que la autora conquiste un espacio propio para las mujeres, después de lo cual, para

¹⁶⁶PIZÁN, Cristina de. *La ciudad de las damas*. Traducción de Marie-José Lemarchand Malantain. Madrid: Siruela, 2001.

¹⁶⁷ SEGURA GRAÍÑO, C. (Coord.) *Mujeres y espacios urbanos. Homenaje a Christine de Pizan. 1405-2005*. Ed. Asociación Cultural Al-Mudayna. Madrid 2007.

¹⁶⁸ RIVERA GARRETAS, M. M. "La Querella de las Mujeres en *La ciudad de las Damas*" en *Mujeres y espacios urbano: homenaje a Christine de Pizan en el VI Centenario de la 1 edición de "La ciudad de las damas", 1405-2005* / coord. por Cristina Segura Graíño, 2007.págs. 43-56.

¹⁶⁹ CABRÉ PAIRET, M, "El otro centenario: La ciudad de las damas y la construcción de las mujeres como sujeto político". *Aljaba* v.10, Luján ene./dic. 2006. Versión on-line disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-57042006000100002

¹⁷⁰ GREEN, K. y MEWS, C.J., eds. *Healing the Body Politic. The Political Thought of Christine de Pizan*. Turnhout: Brepols, 2005.

¹⁷¹ QUILLIGAN, M. *The Allegory of Female Authority. Christine de Pizan's 'Cité des dames'*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

asegurar su protección en el tiempo promueva la construcción de una ciudad, de forma encastillada, con el objetivo de salvaguardar la integridad física de las damas frente a los ataques recibidos.

Las palabras, según la autora del texto, pueden ser usadas como mortero con el cual conseguir anclar cimientos, construir edificios, torres y murallas de la ciudad simbólica gobernada por las mujeres. La construcción solidificará, según expone en su relato, porque los materiales constructivos son el buen juicio y la experiencia de vida de tantas y tantas mujeres del pasado y del presente.

*Yo he querido construir para vosotras un refugio de altas
murallas para proteger vuestro honor, una fuerte ciudadela
que os albergará hasta el fin de los tiempos¹⁷².*

La ciudad fortificada que levanta Cristina, a modo de baluarte semejante a una ciudadela militar, es un espacio simbólico destinado a ser habitado por mujeres reales y también legendarias, personajes femeninos mitológicos, y personajes históricos femeninos afamados por sus grandes contribuciones a la historia de la humanidad, dignas e ilustres. Una de las fuentes que sabemos que utilizó Cristina Pizan para documentarse fue el texto *De mulieribus claris*, obra escrita por Giovanni Boccaccio.

Esta utopía planteada por la autora, en la que las mujeres construyen y gobiernan una ciudad, sin intervención masculina alguna, sirve para reivindicar el valor de las mujeres, que son capaces de crear una sociedad solidaria y constructiva.¹⁷³ Este texto disfrutó de una gran aceptación y fama en su época, por lo que ya desde su primera redacción recibió decoración miniada, quien sabe si realizada por la pintora Anastasia que Cristina Pizan menciona en su obra.

¹⁷²PIZÁN, Cristina de. *La ciudad de las damas*. (1405), II, LXIX

¹⁷³ SEGURA GRAÍNO, C. “La cultura femenina en los márgenes del pensamiento dominante”, en *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*. Coord. Por MONTEIRA ARIAS, I; MUÑOZ MARTINEZ, A. B y VILLASEÑOR SEBASTIÁN, F. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Instituto de Historia, 2009.

Son muchos los manuscritos miniados realizados tanto en la corte francesa como en otras cortes europeas sobre esta obra, pero destacaremos en estas páginas únicamente un ejemplar, que posee la más bella y expresiva representación iconográfica de la construcción de la ciudad emprendida por la autora del libro. Por esa razón, destacamos el ejemplar conservado en la British Library de Londres¹⁷⁴, cuya realización que data de hacia 1410 – 1414, se considera que estuvo supervisada por la propia Cristina Pizan. Este volumen parece ser que habría sido expresamente elaborado para la reina Isabel de Baviera, la cual se casó con el rey Carlos VI de Francia en 1385, y era una de las más fervientes admiradoras de nuestra escritora.



Fig. 62. *La ciudad de las damas*. The British Library (Harley 4431, f. 290)

En esta imagen, podemos observar como el espacio queda dividido en dos escenas que se suceden, para incluir la recepción de la autora de las tres damas que representan la *Razón*, la *Derechura* y la *Justicia* a la izquierda y la consiguiente construcción de la muralla de la ciudad por Cristina Pizan (**Fig. 62**). La autora, ha sido representada utilizando las herramientas propias de los constructores, en el momento en el que se dispone a repartir el cemento en el muro, sobre el cual la *Razón* está a punto de disponer otro de los sillares que conformarán el perímetro de la muralla.

¹⁷⁴*La ciudad de las damas*. The British Library (Harley 4431, f. 290). Digitalizado íntegramente en: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8361>

No tenemos constancia de que en los reinos hispánicos se realizara ninguna traducción del texto de *La ciudad de las damas*, pero en cambio sabemos que existió un ejemplar de este libro, aunque en versión original francesa, según figura en el inventario de la biblioteca de Isabel la Católica¹⁷⁵. Además, unos años más tarde en 1558 estaba en Madrid un enorme tapiz compuesto por seis paneles llamado "*Çiudad de damas*" y que al parecer medía un área de más de 200 metros cuadrados. El cual, había llegado procedente de los Países Bajos formando parte del legado de María de Hungría, quien en 1530 lo heredó de su tía, Margarita de Austria¹⁷⁶.

Este libro resulta fundamental en nuestro estudio por varios motivos. Por un lado, en sus páginas queda patente la estrecha relación existente entre las mujeres y el castillo o la fortaleza, como ámbito destinado a ofrecerles protección física, desde el cual la autoridad de la dama queda reforzada, tal como observábamos en el modelo iconográfico anterior. Pero en cambio, en este caso, la erección simbólica de esos muros protectores ha sido promovida por las propias mujeres que toman la decisión de proporcionarse a si mismas la defensa necesaria. Es decir, que en *La ciudad de las damas*, de Cristina Pizan nos parece detectar que la idea del *Castillo del Amor*, en el cual un grupo de mujeres arrojan flores desde un castillo para defenderse de los hombres, según veremos un poco más adelante, en éste trabajo está ya aquí claramente reflejada.

¹⁷⁵RIVERA GARRETAS, Maria-Milagros. *Textos y espacios de mujeres (Europa, siglos IV-XV)*. Barcelona: Icaria, 1990. Pág. 21.

¹⁷⁶BELL, S. G. *The Lost Tapestries of the City of Ladies. Christine de Pizan's Renaissance Legacy*. Berkeley: University of California Press, 2004. Esta pieza procedía de las colecciones de una serie de tapices que pertenecieron a algunas reinas de Francia, Inglaterra y Flandes a finales del siglo XV y durante el siglo XVI.

7.3. El castillo como estructura efímera escenario simbólico de amor.

La fiesta y la celebración tienen un papel fundamental en la Baja Edad Media hispana, en cuya preparación y organización de eventos participaban pintores, escultores y arquitectos, que se ponían al servicio de los poderes civiles para crear escenarios llenos de imaginación. Las ceremonias y los festejos caballerescos no eran patrimonio exclusivo de la monarquía, también otros poderes nobiliarios, ciudadanos y caballeros asociados en Órdenes de Caballería podían organizarlos, sin embargo fueron las distintas cortes hispanas las que trataron con éxito de absorber y dirigir la mayor parte de estos festejos.¹⁷⁷

En las fiestas urbanas, el Ayuntamiento, con ayuda del Cabildo catedralicio y los vecinos, eran los encargados de colaborar, cada uno en la parte en la que era competente, para que las ciudades crearan su propia imagen y la proyectaran hacia el exterior¹⁷⁸, a través de los festejos y el aparato que diseñaban para sorprender y divertir a las gentes que en las ocasiones especiales se congregaban.

La erección de un castillo de madera, con intención de ser utilizado en juegos y fiestas cortesanas y populares se convirtió en una práctica habitual, que puede ser explicada por la necesidad de la sociedad bajo medieval de reproducir miméticamente mediante el juego lo que sería en la realidad el asedio y asalto de una ciudad o castillo. Esta simulación consistía en la recreación, en una explanada o paraje, de una estructura arquitectónica, formada con madera, cuerdas y tela, que a modo de escenario era ocupado por una serie de personajes, tanto masculinos como femeninos, encargados de llevar a cabo la pantomima, cargada muchas veces de un intenso contenido simbólico. Las damas frecuentemente solían ser las encargadas de la defensa de dicha estructura encastillada, lo cual podía tener una doble lectura alegórica según los intereses, ya sea como alusión simbólica a la defensa de su virtud frente al asalto masculino, asunto que desarrollamos en este trabajo, o ya sea por la mera asociación del carácter femenino medieval de “la ciudad”.

¹⁷⁷ LADERO QUESADA, M.A. *Las fiestas en la cultura medieval*. Editorial Areté, Barcelona 2004. Pág. 100.

¹⁷⁸ PALOMO FERNÁNDEZ, M^a. G. y SENRA GABRIEL y GALÁN, J. L. “La ciudad y la fiesta en la historiografía castellana de la Edad Media, escenografía lúdico-festiva”. *Hispania: Revista española de historia*, Vol. 54, N^o 186, 1994, págs. 5-36.

El castillo del que hablamos, concebido como espacio simbólico de amor, se concibe en la Edad Media gracias a lo que denominamos la arquitectura efímera, es decir, aquellas estructuras construidas por carpinteros¹⁷⁹ sirviéndose de materiales perecederos, tales como madera, corcho o tejidos diversos, más allá de su valor estético o material, tenían un sentido puramente funcional, encaminado a favorecer y reforzar la puesta en escena y la imagen suntuosa del poder. No hay que olvidar que en este momento las cortes no eran estables, sino que se servían de los espacios públicos de villas y ciudades para la realización de ceremonias y festejos tales como entradas triunfales, torneos, festejos de bodas o bautizos reales, que requerían la rápida construcción de marcos apropiados en los que ambientar los eventos.

En Castilla se conserva una crónica¹⁸⁰ que cuenta que en mayo de 1428, se celebraron grandes festejos en la villa de Valladolid, ofrecidos por don Álvaro de Luna, recién retornado a la Corte, así como por los infantes de Aragón, don Enrique y don Juan de Navarra y el mismo rey de Castilla, Juan II¹⁸¹. El segundo día de celebración, tras la apertura del acto ofrecida el día anterior por el condestable don Álvaro de Luna, le tocó el turno al infante Enrique. En la plaza se preparó con madera un castillo, hecho de madera, pero pintado para parecer hecho de piedra, adornado con banderas rojiblancas de Castilla, en cuya parte superior había un pilar, rematado por un grifo dorado portador de un estandarte. La cerca más baja tenía doce torreones y en cada uno de ellos se encontraba una mujer ricamente vestida. Se preparaba una falsa aventura caballeresca. Al otro lado de la fortaleza había una doble torre separada por un gran arco, por el que debían pasar los caballeros aventureros y que se adornaba por un letrero que decía: “*este es el arco del pasaje peligroso de la fuerte ventura*”. En las torres estaban hombres provistos de cuernos sonadores y todo culminaba con una gran rueda dorada que se llamaba “*rueda de la ventura*” y que recuerda sin duda a la Rueda de la Fortuna. Después de la presentación del infante y sus caballeros se representa un entremés. Un carro estaba ocupado por una diosa (no dicen quién es, tal vez la propia Fortuna), doce doncellas y varios menestrales cantando todos, precedidos por otras

¹⁷⁹CHRISTIAN, W. A.; MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A. *La fiesta en el mundo hispánico*. Colección Estudios. Universidad Castilla la Mancha, Cuenca, 2004. Vol. 24. Pág. 264 y sig. La labor de los carpinteros era básica para el desarrollo de la fiesta, ya que ellos eran los encargados de construir y destruir tras la fiesta.

¹⁸⁰ Descrita por Alvar García de Santa María, *Crónica de Juan II*, en *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, Tomo C, cap. VII de 1428, págs. 14-17

¹⁸¹ LADERO QUESADA, M.A. *Op. cit.* Pág. 109.

doncellas a caballo de corceles ricamente enjaezados. El recorrido de la comitiva acababa bajo la gran rueda.¹⁸²

Según comprobamos en esta crónica, se relata la construcción de una estructura efímera, de forma encastillada, fabricada con madera ex profeso para este acto, con la función de servir de marco, para la representación de un acto de marcado carácter teatral. Pero sin duda, lo que más nos interesa de este relato, dejando a un lado la función política y propagandística clara, que quedaba patente a través de la simbología y el significado alegórico de los actos, los cuales evidentemente tendían a la exaltación del poder regio, es que esta estructura estaba ocupada por un grupo de doce doncellas.

La crónica no explica en qué consistiría la falsa aventura caballeresca, ni si las damas tenían o no un papel activo, o si interactuaban de alguna manera con los caballeros, pero tanto el carácter lúdico de la fiesta, como el hecho de representarse justamente en el mes de mayo, como ya ha sido comentado anteriormente, mes de las celebraciones nupciales, nos invita a pensar en la posible representación, en este caso en el ámbito de las representaciones teatrales cortesanas, de un *Castillo de Amor*.

Este *Castillo de Amor*, defendido en cada una de sus doce torres por una dama, aparece de nuevo puesto en relación por un lado con una rueda, denominada en este caso “*rueda de la ventura*” y con la propia diosa Fortuna, encarnada sin duda por alguna bella dama de la corte, la cual según se cuenta en la crónica acude frente al castillo montada sobre una carroza, y se dirige bajo la gran rueda. Recordaremos que a partir de la Edad Media, la diosa Fortuna o Thyche de la que ya hemos hablado se asoció a la rueda, con lo que venía a simbolizar la inestabilidad de la suerte, la fortuna, o en términos actualizados el éxito, que tanto puede decidir el destino de los hombres.

Sabemos que la construcción de estructuras de madera y otros materiales con forma de castillo, para ser utilizadas en festejos cortesanos y populares era una costumbre que existía en la Baja Edad Media europea, y de la cual hemos tenido noticias documentales a través de las distintas crónicas. La más antigua referencia de este hecho, es la del cronista italiano, Rolandinus Patavinus, que en 1214, cuenta como algunas doncellas de Treviso, construían a modo de juego un castillo que tenían la

¹⁸²YARZA LUANCES, J. “Dossier. Iconografía e iconología, *Anthropos* número 43, 1984.

misión de defender del ataque de los jóvenes, arrojando tartas, frutas y flores¹⁸³. En Padua, existió *el juego del castillo*, consistente en la creación de un castillo de madera que era defendido por mujeres y atacado por caballeros de diferentes ciudades. El juego concluía cuando el grupo de asaltantes que representaban a la ciudad de Venecia, consumaban el dominio del castillo, simbolizando su dominio sobre la ciudad.

También existen noticias de una costumbre semejante en el País de Vaud, en la actual Suiza, que se celebró con regularidad hasta mediados del s.XVI¹⁸⁴. Además, existe el hecho ya comentado de que en la región de Bohemia, según el cronista Cosme de Praga, existió en el siglo XII la reina Lubossa, quien decidió construir una fortaleza llamada “*Castillo de las Damas*”, rodeándose de un grupo de mujeres, y que finalmente terminó siendo sometida por la violencia masculina¹⁸⁵. Por otro lado, en Inglaterra en la corte de Enrique VII, el cronista Gordon Kipling¹⁸⁶ recogió noticias sobre la recepción y banquete celebrado en el Palacio de Westminster en 1501 en honor de la futura reina de Inglaterra, Catalina de Aragón, organizadas por el compositor, dramaturgo y actor William Cornish, el cual mandó levantar un castillo de madera, que se colocó sobre una plataforma con ruedas, que en su interior transportaba a ocho doncellas.

¹⁸³LOOMIS, R. S. *Op. Cit.*

¹⁸⁴KOECHLIN, R. *Op. Cit.*

¹⁸⁵GREENE, T. M. *Op. Cit.*

¹⁸⁶GREENE, T. M. *Op. Cit.*

7.4. El Castillo del Amor.

7.4.1. Introducción al tema: definición iconográfica del asunto

El *Castillo del Amor*¹⁸⁷ fue una fórmula iconográfica profana que debió gozar de cierto éxito en la sociedad de la segunda mitad del siglo XIV, sobre todo en territorio francés, si atendemos al número de piezas localizadas, actualmente más de 50, que presentan esta iconografía o alguna de sus variantes.

Como modelo, básicamente podemos definirlo por la existencia de un castillo o torre desde el cual una o varias damas, bien presencian el combate de dos o más guerreros, o bien se defienden del ataque de los caballeros arrojando flores, mientras en algunas ocasiones un personaje, a veces un Cupido armado y otras un rey, preside la escena. Creemos que el contenido simbólico que esta escena encierra va mucho más allá de la mera representación del asalto de unos caballeros a un castillo únicamente habitado por damas, para referirse alegóricamente, según creemos a las vicisitudes del cortejo amoroso que probablemente podemos deducir al identificar la inaccesibilidad del corazón de la dama con el propio castillo que la guarece.

La incidencia de este tema no se limitó únicamente a un soporte o técnica determinada, sino que la encontramos en su mayor parte decorando arquetas y valvas de espejo de marfil, pero también en esmaltes, libros miniados, pintura mural o piezas de orfebrería, todos ellos objetos de lujo demandados por una parte selecta y adinerada de la sociedad cortesana del siglo XIV de la Europa occidental, que probablemente solicitaría este modelo por su profundo impacto visual y su rico mensaje simbólico, quizá relacionado con las virtudes caballerescas¹⁸⁸.

Por otro lado, 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 los valores simbólicos cristianos tales como la

¹⁸⁷KOECHLIN, R. *Ivories Gothiques François*. 1ª edición Paris: Picard, 1924. De él tomamos la denominación iconográfica del tema, *Le Château d'Amour*, terminología utilizada para referirse al conjunto de piezas que aquí nos ocupan.

¹⁸⁸GARCÍA RUIZ, M. A. "El rigor del código caballeresco artúrico en el Medieval" *e-Spania* [En línea], Ensayos, Puesto en línea el 20 enero 2014, consultado el 29 agosto 2015. URL : <http://e-spania.revues.org/22992> ; DOI : 10.4000/e-spania.22992

fortaleza, la castidad o la fidelidad, atribuidas a las representaciones de castillos, que hemos comentado previamente en este trabajo, y por otro lado, según intuimos con las fiestas populares de origen pagano que se realizarían en determinadas épocas del año, muy probablemente asociadas a ritos prenupciales antiguos, los cuales serían herederos de la cultura grecolatina. Con ambos componentes, por un lado religión y por otro, tradición popular, pensamos que en algún momento de la década de los 20 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*.

7.4.2. Aproximación bibliográfica

Desde principios del siglo XX, varios son los estudios que se han dedicado a esclarecer el significado simbólico y los orígenes de esta iconografía, así como a recopilar el mayor número de referencias en fuentes primarias y ejemplos de esta representación en las artes plásticas europeas. El primero de los investigadores dedicado a esta tarea fue el profesor Loomis¹⁸⁹, estableciendo la analogía simbólica entre el asalto al castillo y la conquista del corazón de las damas que resguarda. En este estudio el autor apunta a la posibilidad de que esta representación pueda haber derivado de algún episodio histórico de la vida real, o en todo caso de representaciones teatrales, como las recogidas por las fuentes históricas, entre principios del s. XIII y XVI en varias cortes europeas, siendo la primera de ellas la que tuvo lugar en el festival de Treviso, en el noreste de la actual Italia, en 1214, según el cronista italiano, Rolandinus Patavinus, que habría recogido la costumbre, por la cual las mujeres y doncellas de la villa construían a modo de juego un castillo que tenían la misión de defender del ataque de los jóvenes, arrojando tartas, peras, membrillos, rosas, lilas, violetas y otras muchas cosas contra sus atacantes desde lo más alto de la construcción erigida para este fin.

El discurso de Loomis se basa en el estudio y análisis de las distintas representaciones del *Castillo del Amor* que consiguió recopilar, entre los que destaca la miniatura del *Psalterio de Peterborough*, el *Psalterio de Lutterell*, la *De Officiis Regum*, varias piezas francesas labradas sobre marfil como cofres y valvas de espejo, tapices de

¹⁸⁹LOOMIS. R. S. "The allegorical siege in the art of the middle ages", *The American Journal of Archaeology*, T. XXIII, 1919, n° 3, págs. 255-269.

Enrique VIII de Inglaterra, el del Museo de Nuremberg y el del Ayuntamiento de Ratisbona y otras obras que presentan variantes de la misma iconografía.

Poco después, Koechlin¹⁹⁰ realizó un exhaustivo estudio destinado a sistematizar la clasificación de 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*”, que él analiza en función de sus distintas variantes. Además menciona como posible fuente para esta iconografía la costumbre que existía en el País de Vaud, un cantón de Suiza, por la que se elevaba un castillo que era 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 jóvenes. Esta práctica no fue abolida hasta 1543.

En 1951 se fecha el estudio de Olivier Beigbeder¹⁹¹, basado en el estudio de Koechlin. Considera que el tema del asalto al *Castillo del Amor* sería el más importante de la eboraria profana francesa puesto que la multiplicación de las representaciones de motivos arquitectónicos parciales, tales como arquerías trilobuladas, torres o pasarelas, en multitud de piezas de marfil, evocan frecuentemente la figura del castillo. También menciona la posible transmisión del simbolismo religioso cristiano de la Jerusalén Celeste, representada como fortaleza, a la iconografía profana del castillo apoyándose en la obra de Bayrav¹⁹², que ponía en relación el *Cuento del Grial de Chretien de Troyes* con la ciudad celeste, a la vez que trata de establecer relaciones simbólicas que pongan en relación la representación del *Castillo del Amor*, en determinadas valvas de marfil, con el simbolismo místico de los colores y los números en el cristianismo apuntados desde los distintos romances medievales. Además debemos valorar este estudio puesto que ofrece un nuevo repertorio de piezas que recogen la iconografía del *Castillo del Amor* que viene a sumarse al ya ofrecido por Loomis y Koechlin. Entre las piezas más importantes, el autor destaca los cofres del British Museum, el del Tesoro de la Catedral de Cracovia y el del Museo de Boulogne-sur-Mer.

¹⁹⁰ KOECHLIN, R. *Ivories Gothiques François*. 1ª edición Paris: Picard, 1924. Tome premier, París 1968, págs. 403-410.

¹⁹¹ BEIGBEDER, O. “Le Chateau d’Amour dans l’ivoire et son symbolisme”, *Gazette des Beaux-Arts*, París 1951, nº 93, págs: 65-76.

¹⁹² BAYRAV, S. *Symbolisme medieval*, Paris 1957.

En la obra enciclopédica *Storia dell'arte italiana*¹⁹³, en el volumen IV, publicado en 1967, dedicado a la escultura del Trecento italiano, a cargo de Adolfo Venturi, al analizar los cofres amatorios de marfil del Taller de los Embriachi, activo en Florencia y Venecia en el último cuarto del s. XIV y el primero del s. XV, recoge la clasificación de dichos cofres en función de la temática de sus relieves, realizada por Julius von Schlosser¹⁹⁴. Dentro de las cinco tipologías que establece, la tercera de ellas, en la que agrupa las arcas que presentan ilustraciones de “canciones de corte” incluye aquellas que muestran representaciones del *Castillo del Amor*.

Van Marle¹⁹⁵ en 1971 publica su obra *Iconographie de l'Art Profane au Moyen-Age*, donde recogiendo la información de los estudios ya comentados, alude directamente a la iconografía del *Castillo del Amor*, pero tan solo en su manifestación sobre marfil, al considerar que se encuentra raramente en el resto de las artes figurativas. Dentro de *los Pasatiempos* medievales considera “*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, representación que el autor justifica como ilustración de los romances antiguos y contemporáneos al s. XIV que recogían frecuentemente descripciones de los torneos entre caballeros, sobre todo en Francia, Alemania y Lombardía.

Más adelante, Van Marle en el capítulo de su estudio dedicado a *El amor*, vuelve a hacer referencia “*al castillo o fortaleza del amor*”, como alegoría de origen incierto que identifica la conquista del corazón de la amada con la fortaleza que ha de ser conquistada por el caballero, muy habitual en los romances medievales entre los que cita el de Walter von der Vogelweide, el *Román de la Rose*, ya citado por Koechlin, y un poema alemán titulado *Die Minneburg*, es decir, el *Castillo del Amor*, fechado en el segundo cuarto del s. XIV.

¹⁹³ VENTURI, A. *Storia dell'arte italiana, La scultura del trecento e le sue origini* Vol. IV, Kraus Reprint, Liechtenstein 1967, págs. 890 y sig.

¹⁹⁴VON SCHLOSSER, J. “Die Werkstatt der Embriachi in Venedig”, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, nº XX, 1899, págs.. 220-282.

¹⁹⁵ VAN MARLE, R. *Iconographie de l'Art Profane au Moyen -Age, allegories et symboles*. Ed. Hacker Art Books. New York 1971.

El estudio de Thomas M. Greene¹⁹⁶, que data de 1995, es el último trabajo publicado del que tenemos noticia, dedicado en exclusiva al análisis de la iconografía del *Castillo del Amor* y se titula *Besieging the Castle of Ladies, es decir "Asalto al Castillo de las Damas"*. Tomando como referencia las aportaciones al tema de los investigadores anteriormente mencionados, aporta noticias históricas sobre la práctica "teatral" mediante la cual, era habitual que en las cortes europeas bajo medievales, con motivo de determinadas fiestas, frecuentemente enlaces matrimoniales, se erigieran castillos de madera que debían ser defendidos por las damas de la corte ante el ataque de los caballeros.

Concretamente el autor de este estudio menciona el texto publicado por Gordon Kipling sobre la recepción y banquete celebrado en el Palacio de Westminster el 19 de noviembre de 1501 en honor de la futura reina de Inglaterra, Catalina de Aragón, prometida desde 1489 con el príncipe Arturo de Gales, primogénito de Enrique VII de Inglaterra. Las crónicas mencionan que fue el compositor, dramaturgo y actor William Cornish (1465 – 1523), el encargado de la preparación de eventos y entretenimientos de la Corte de los Tudor, promovió la erección de un castillo de madera, que se colocó sobre una plataforma con ruedas, que en su interior transportaba a ocho doncellas, visibles a través de las ventanas del castillo. De una segunda carroza descendieron la Esperanza y el Deseo, que fueron rechazadas por las damas del castillo por ser mensajeros de los caballeros que ocupaban la tercera de las carrozas, el Monte del Amor, que 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 naciones, materializada en el enlace de Catalina y el Príncipe Arturo. Parece ser que esta misma representación del asalto del *Castillo del Amor* se produjo en la Corte inglesa al menos en dos ocasiones más, en 1512 y en 1522.

Greene apunta a que esta práctica podría estar inspirada en la crónica de Cosme de Praga, cuyo texto incluye integro en su estudio, fechada en el s. XII, donde se expone que en Bohemia existió un reina llamada Lubossa que se rodeó de un grupo de

¹⁹⁶ GREENE, T. M. *Besieging the castle of Ladies*. Edita: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, University of Binghamton, New York, 1995.

amazonas independientes de los hombres, que construyeron una fortaleza llamada “*Castillo de las Damas*”, que terminó siendo sometida por la violencia masculina.

Además menciona otra serie de fuentes literarias que pudieron de alguna manera ayudar a concretar la iconografía del *Castillo del Amor*. Entre otros textos destaca la *Cité des Dames* de Christine de Pisan’s, 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* y también el *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris y Jean de Meung, ya anteriormente sugerido por el resto de historiadores mencionados.

En algunos estudios como el realizado por Michael Camille,¹⁹⁷ se va más allá en la 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 forzarlas, puesto que en muchas de las representaciones, las mujeres suelen responder con repulsión al ataque, intentando defenderse arrojan con rabia inofensivas flores, mientras que sus adversarios utilizan puntiagudas espadas, hecho que ha sido interpretado como una clara alusión a la violencia sexual que representaría esta escena.

En cuanto a la búsqueda incesante de un texto o fuente literaria directa que pueda justificar esta iconografía, llevado a cabo por parte de los distintos investigadores que como hemos visto han abordado el tema, el cual frecuentemente se ha relacionado con el *Roman de la Rose*, obra poética de Guillaume de Lorris y de Jean de Meung, los intentos de hacer coincidir ambos relatos han sido infructuosos¹⁹⁸, por lo que a día de

¹⁹⁷ CAMILLE, M. *The medieval Art of Love, objects and subjects of desire*. Ed. Laurence King, Londres 1998.

¹⁹⁸ Según la opinión, de Koechlin en *Ivories Gothiques François*. Tome premier, pág. 404, el Castillo del Amor mencionado en el poema del *Roman de la Rose*, defendido por la armada del Dios de Amor, no tiene nada en común con el combate o el asalto que se produce en las piezas a las que nos referimos. Dicha tesis viene apoyada por la dada por otro lado por el Profesor Loomis en “The allegorical siege in the art of the middle ages”, el cual llega exactamente a esta misma conclusión tras analizar las ilustraciones del *Roman de la Rose*.

hoy se considera que de haber existido ese relato que ilustrara o justificara fielmente el motivo iconográfico que aquí analizamos, hoy por hoy estaría perdido o inédito.

Por otro lado nos gustaría señalar que las distintas 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, como ya hemos comentado, a finales del s. XIV o a principios del s. XV, el tema del *Castillo del Amor* se convierte en una fiesta cortesana de lujo, 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 farsa, una excusa para crear un marco incomparable frente al cual desarrollar la puesta en escena del ataque al castillo, en realidad una fiesta, caracterizada por su frivolidad, que podía prolongarse varios días e incluso semanas, pero aún se continuó simulando un empeño en la lucha que realmente ya no existía a principios del s. XV¹⁹⁹.

7.4.3. Análisis iconográfico:

Como ya hemos señalado anteriormente, el tema iconográfico del *Castillo del Amor* se caracteriza formalmente por la existencia de un grupo de mujeres que bien combaten o simplemente se comunican desde lo alto de un castillo con algunos caballeros, los cuales se encuentran en ocasiones fuera del recinto amurallado, y en ocasiones dentro de él, con intención de llevar a cabo el asalto o toma de la fortaleza que guarece a las damas. 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, que no está 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, al no poder determinar con seguridad la justificación de este hecho, sin duda cargado de un gran valor simbólico, razón por la cual creemos necesaria su lectura en función de los elementos que la componen.

¹⁹⁹ PIJOÁN, J. *Arte gótico de la Europa occidental. S. XIII, XIV y XV*. SUMMA ARTIS, Espasa Calpe, Madrid 1965, págs. 245-248

Siguiendo por tanto en este punto el método iconográfico²⁰⁰, nos centraremos en los elementos formales comunes presentes en lo que hemos convenido en llamar iconografía *del Castillo del Amor* con el fin de extraer la máxima información posible de lo que pudo ser su significado dentro del contexto cultural del siglo XIV europeo.

Empezaremos analizando el papel de esas mujeres armadas con flores, las cuales sobre todo en las más tempranas representaciones iconográficas del tema como en el *Psalterio de Peterborough*²⁰¹ parecían mostrar una postura belicosa y abiertamente hostil ante la actitud de los atacantes masculinos (**Fig. 63**).



Fig. 63. *Psalterio de Peterborough*, Bibliothèque Royale de Belgique. Ms.9961-62, Fol. 091v

²⁰⁰ PANOFSKY, E. *El significado de las artes visuales*, Madrid, 1991.

²⁰¹ Bibliothèque Royale de Belgique, *Psalterio de Peterborough*; Brussels, KBR Ms.9961-62, Fol. 091v

Si por algo llama poderosamente la atención estas imágenes en las que las mujeres se erigen en defensoras de un recinto amurallado, es en nuestra opinión por la hermosa antítesis que representa en el contexto social de la Baja Edad Media. La guerra era una actividad pública, eminentemente masculina, en la que las mujeres no tenían la obligación legal de tomar parte²⁰², pero en cambio en esta imagen iconográfica un grupo de mujeres se convierten en protagonistas y vencedoras no solo del combate, sino en relación con él, parecen guerrear con el objetivo de conseguir su participación en toda actividad ajena al hogar, absolutamente vedada a ellas.

Este tema ha sido ampliamente estudiado por la historiografía europea, especialmente a partir de la segunda mitad del s. XX,²⁰³ y no es nuestra intención centrar el estudio de esta imagen metafórica de la lucha de géneros, sino más bien la creemos símbolo del concepto del amor cortés, en la que las vicisitudes amorosas se convierten en un juego, de carácter preeminentemente amable, a pesar de que en algunas representaciones pudiera adquirir cierto grado de violencia.

Por ello, nos resulta curioso observar la *iconografía del Castillo del Amor* en relación con la definición del término “amor cortés”, que estableció el medievalista Georges Duby,²⁰⁴ 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*. 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, que por tanto podría ser fácilmente interpretado en clave de representación del amor cortesano.

²⁰²DILLARD, H. *La mujer en la Reconquista*. Nerea, p. 30, Madrid, 1993.

²⁰³VERDIER, P. “Woman in the Marginalia of Gothic Manuscripts and Related Works, 1975; MOREWEDGE, R. T. *The Role of Woman in the Middle Ages*. Albany, State University of New York Press, pp. 121-160, vid. figs. 13-15, 19 (pp. 176-7, 181).

²⁰⁴DUBY, G. *El amor en la Edad Media y otros ensayos*. Alianza Editorial, ALIANZA Editorial, 1990, pág. 66 y sig.

7.4.3.1. Las damas guerreras

Creemos que quizá lo más relevante de este tema iconográfico sea que por primera vez, en la Baja Edad Media europea, la mujer se convierte en protagonista de una escena de acción, no por su asociación como fuente u origen de vicios o pecados, como era lo habitual en el arte religioso cristiano, sino que es representada desde un punto de vista positivo, como individuo fuerte dotado de virtudes e iniciativa propia, que decide protegerse en comunidad, más allá del punto de vista religioso, y no duda 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 contexto cultural de la Edad Media europea, este es el mito grecolatino de las amazonas, 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 según la mitología griega²⁰⁵ y también romana²⁰⁶ 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 niñas²⁰⁷. 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.

²⁰⁵ 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.

²⁰⁶ 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.

²⁰⁷ ALONSO DEL REAL, C. *Realidad y leyenda de las amazonas*. Espasa Calpe, col. Austral, 1967



Fig. 64. *Valva de espejo*. Wilhelm-Hack-Museum en Ludwigshafen am Rhein, Alemania, Inv. 457/10.

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 lanza, elementos que solo aparecen parcialmente en el caso excepcional de la valva del *Wilhelm-Hack-Museum* en Ludwigshafen am Rhein, Alemania (Inv. 457/10). En esta pieza, podemos observar como la dama a caballo esgrime un ramo de flores con la intención de agredir a un caballero, el cual paradójicamente, con el yelmo puesto y con las manos juntas frente a ella, implora su clemencia (**Fig. 64**). 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.

Considerando que Francia sería el ámbito geográfico donde encontramos las representaciones más antiguas que presentan el *Castillo del Amor* y a partir de donde se difunde dicha iconografía, lo lógico es que nos planteemos ¿que sabían sobre las amazonas en las cortes palatinas en la Edad Media francesa? La respuesta nos la ofrece Romero Tabares, recogiendo estudios anteriores al respecto, concluye que el mito de las mujeres guerreras propio de la literatura grecolatina entraría en la literatura de aventuras

européa del s. XII,²⁰⁸ 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 ejemplares.²⁰⁹

Además sabemos que en la literatura caballerescas medieval, y fundamentalmente en la española, algunas amazonas se convierten en protagonistas de los poemas. En el *Libro de Alexandre*²¹⁰, obra escrita en verso del primer tercio del siglo XIII, de autor desconocido pero de procedencia castellana, donde se narra, con abundantes elementos fabulosos, la vida de Alejandro Magno, encontramos mencionada por primera vez en la literatura española a la amazona Calestris, exaltando la belleza de la guerrera, su carácter y su capacidad para enfrentar a los enemigos.

Tras el descubrimiento de América, la imagen mítica de las amazonas se reactivó en la literatura española, al imaginarlas habitantes del nuevo mundo, se convirtieron en protagonistas de la literatura caballerescas del siglo XVI como es el caso, entre otras muchas de las *Sergas de Esplandián*, de Garci Rodríguez de Montalvo, donde nos habla de Calafia, reina de las amazonas en *Amadís de Gaula*, la reina amazona Pintiquinestra²¹¹.

La segunda vertiente de este asunto será, en la literatura española del s. XVI, la aparición de las doncellas guerreras o Vigo Bellatrix²¹², en este caso no ya mujeres belicosas por nacimiento, como era el caso de las amazonas, sino por decisión propia o inclinación de las mujeres por las armas. Así lo encontramos en obras teatrales y

²⁰⁸ ROMERO TABARES, M. I. *La mujer casada y la amazona*. Universidad de Sevilla, 1998. Págs. 106-107.

²⁰⁹ PETIT, A. “Le traitement courtois du thème des Amazones d’après trois romans antiques: Eneas, Troie et Alexandre”. *Le Mogen Age*, I, 1983, págs. 63-84.

²¹⁰ Libro de Alexandre, estrofas 1873-1876.

²¹¹ NASIF, M. *El mito de las amazonas en la literatura caballerescas española* (2010). IX Congreso Argentino de Hispanistas, 27 al 30 de abril de 2010, La Plata. El hispanismo ante el bicentenario. Disponible en Memoria Académica:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1131/ev.1131.pdf

²¹² MARÍN PINA, C. “Aproximación al tema de la Vigo Bellatrix en los libros de caballerías españoles”. *Criticón*, 45, 1989, pp. 81-94. Disponible para su consulta en:

http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/045/045_083.pdf

romances como por ejemplo en la *Crónica del muy valiente y esforçado cavallero Platir*, editado en la imprenta de Nicolás Tyerri (Valladolid, 1533) donde se ensalza la capacidad bélica de determinadas damas.

Por otro lado, la hagiografía cristiana del s. XV y XVI reforzó este concepto al introducir el culto a la doncella guerrera de Orleans, Juana de Arco (1412 –1431), la cual habría servido para encarnar, desde un punto de vista cristiano, todos los valores que habían sido establecidos previamente en el ámbito de la cultura profana bajomedieval²¹³. El 10 de mayo de 1429 las noticias de la victoria de Juana de Arco en Orleans llegaron a París, hecho que fue inscrito en el registro oficial del Parlamento de París por Clement de Fauquembergue (**Fig. 65**), quien además delineó una bellísima imagen de esta dama, en el margen superior izquierdo del documento²¹⁴.



Fig. 65. Registro oficial, Clement de Fauquembergue. Parlamento de París, AE/II/447, f. 12r.

Esta imagen, a pesar de ser la primera efigie conservada de Juana de Arco, no se trataría de un retrato, puesto que la valiente dama no llegaría a París hasta el 3 de

²¹³ ROMERO TABARES, M. I. Op. cit. Pág 107.

²¹⁴ París, *Musée des Archives nationales*, AE/II/447, f. 12r. Accesible para su consulta en: http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/archim/0008/dafanch06_a200139n00024_2.htm

septiembre de 1429. En ella fue representada como una doncella de cabello suelto, viste indumentaria femenina, y empuña una imponente espada en la mano izquierda y un estandarte bífido con la insignia de Cristo en la mano derecha²¹⁵.

7.4.3.2. Las flores.

Siguiendo con nuestro análisis pormenorizado de los elementos constitutivos de la iconografía del *Castillo del Amor*, en este punto atendemos a la existencia inexcusable de flores en la práctica totalidad de las representaciones analizadas. Es interesante señalar que las flores son normalmente arrojadas, como sustitutivos de proyectiles, por las damas desde la parte más alta de los castillos a veces sirviéndose de arcos y ballestas, como es el caso de muchos de los marfiles franceses y de los libros miniados.

En cambio, las flores suelen aparecer sostenidas en las manos o engalanando los cabellos de las mujeres en las pinturas murales y cerámica de los ejemplos hispanos que estudiaremos a continuación. En otras 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, el cual sin duda alude a un elemento significativo en el relato que tratamos de desentrañar.

Las flores, en el contexto simbólico del arte profano medieval, por su naturaleza hacen referencia a la fugacidad de las cosas, y por tanto muchas veces las encontramos asociadas a la primavera y a la belleza²¹⁶. En época romana se adoptó el nombre de Aprilis para designar al segundo mes del calendario juliano, como tributo a la diosa del mismo nombre, más conocida por su denominación griega Aphrodite (Aphros) nacida en Chipre de la espuma del mar, cuyo nombre de hecho significa *espuma*. Además, el 1 de abril, en las Calendas de abril, se celebraban las fiestas en honor a Venus Verticordia²¹⁷ y a la Fortuna Viril, que consistían en que grupos de mujeres se reunían

²¹⁵ MONTANER FRUTOS, A. “El estandarte de Juana de Arco”. *Banderas, boletín de la sociedad española de vexiología*, nº 132, sep. 2014, pág. 29-30. Sobre el asunto del estandarte con bandera hagiográfica con el nombre de Cristo que llevaba Juana de Arco, este autor recopila distintas fuentes contemporáneas a la dama de Orleans que parecen refrendarlo.

²¹⁶ CIRLOT, J.E. *Diccionario de símbolos*. Ediciones Siruela, Madrid 2007.

²¹⁷ Literalmente Venus Verticordia significa la “transformadora de los corazones”.

en lugares en que corriera el agua fresca y quemaban incienso en honor de las diosas, para asegurarse su favor²¹⁸. Además el mes de abril, se relaciona con el término “aperio”, que significa abrir, se relacionó con el mes de abril, puesto que es cuando las plantas comienzan a florecer, lo que a su vez se relacionaba con la diosa Flora, la antigua diosa romana de la juventud y la floración de las plantas, la cual acompañada de Robigus, el espíritu del crecimiento de la vegetación, era conmemorada en la Floralia, fiesta celebrada a finales de abril con una serie de ofrendas y procesiones florales por los campos, destinadas a favorecer las buenas cosechas²¹⁹.

Por otro lado las flores, en su representación genérica, suelen ponerse en relación con la incidencia literaria e iconográfica de los menologios medievales, asociadas a determinados meses del año. Ya desde el románico, por influencia del mundo carolingio, cada mes se asociaba con la representación de una labor campesina, realizada, normalmente, por un único personaje, figurado de perfil y en actitud dinámica²²⁰. En esos menologios encontramos personajes que alzaban flores en ambas manos, o incluso toda una rama florida al hombro, curiosamente correspondiendo dicha representación iconográfica con la figuración del mes de abril. Dicha fórmula iconográfica en la que tanto personajes masculinos como femeninos sostienen flores o ramas floridas en sus manos también la encontramos en relación con la iconografía del *Castillo del Amor*, por lo que deducimos exista entre ellos una relación de asociación directa.

Durante la Alta Edad Media se produjeron en la Europa occidental multitud de representaciones inspiradas en la descripción del mes de Abril recogida en las *Etimologías* de San Isidoro, según la cual “*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*”.²²¹

²¹⁸ SCULLARD, H. H. *Festivals and Ceremonies of the Roman Republic*. Thames and Hudson. Londres: (1981). pp. 97, 107.

²¹⁹ GRIMAL, P. Op. cit.

²²⁰ POZA YAGÜE, M. “Las labores de los meses en el románico”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1, 2009, pp. 31-42. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-13-LaboresMeses.pdf>

²²¹ SAN ISIDORO DE SEVILLA: “De mensibus”, *Etymologiarum*, lib. V, cap. 33. Texto latino, versión española y notas por José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero. Ed. B. A. C. Madrid, 1994. El texto

Siendo abril, por tanto el mes más importante del año, puesto que es el central de la primavera en el que se produce la regeneración cíclica de la naturaleza, fue frecuentemente que adoptara en las representaciones iconográficas la apariencia de una figura masculina. En estas ocasiones podemos identificarlo como “príncipe de la primavera” pretendiendo personificar al “presuntuoso y cortés April” tal como relatara el italiano Bonvesin da Riva al escribir a finales del siglo XIII en su *Disputatio mensium*, que nos recuerda Castiñeiras González.²²²



Fig. 66. *Mes de Aphillis.* Panteón de San Isidoro de León.

Los ejemplos de representaciones del mes de abril en su forma masculina son muy abundantes. Por mencionar solo algunos ejemplos nos referiremos al del menologio del Panteón de San Isidoro de León (s. XII), que sostiene en cada mano una rama de árbol sin hojas (**Fig. 66**).

original es: *Aprilis pro Venere dicitur, quasi Aphrodis; Graece enim Aphrodite Venus dicitur; vel quia hoc mense omnia aperiuntur in florem, quasi Aperilis.* Traducción tomada de GONZÁLEZ CUENCA, J. *Las Etimologías de San Isidoro Romanceadas*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1983. Tomo I, pág. 297.

²²²CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. “Fiestas y representación: las alegres comparsas del año en la Edad Media”, en *El rostro y el discurso de la fiesta*, coord. NUÑEZ RODRIGUEZ, M. Univ. Santiago de Compostela, 1994, págs. 119-127.

Otro ejemplo lo encontramos en uno de los bajorrelieves del menologio del claustro del monasterio de Santa María la Real de Nieva (s. XIV), que coincide con el ciclo agrario castellano. En el capitel que representa al mes de abril (**Fig. 67**), muestra un muchacho a caballo tocado por una corona de flores, como príncipe de la primavera, que lleva al hombro una rama florida, que se asemeja muchísimo a los modelos franceses, concretamente a una de las piezas conservadas en el Museo del Louvre (OA 7279) (**Fig. 68**). Entre estas dos piezas prácticamente contemporáneas, encontramos un paralelismo formal bastante llamativo, que con toda seguridad se debe únicamente al hecho de que este tipo de metáforas visuales estaban en la Edad Media completamente extendidas por toda Europa occidental.

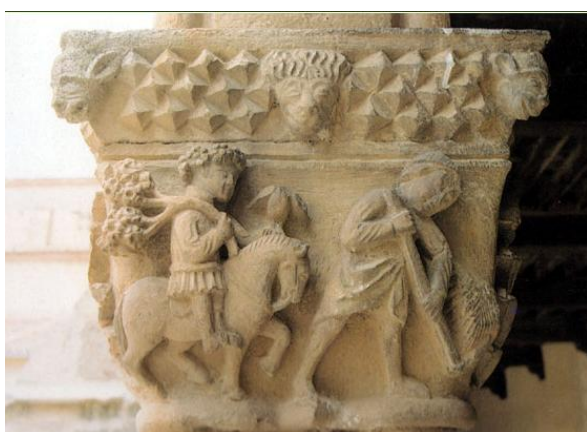


Fig. 67. *Capitel del claustro*, monasterio de Santa María la real de Nieva, Segovia.



Fig. 68. *Valva de espejo, detalle*, Museo Louvre, París (OA 7279).

Fuera de nuestro territorio, destacamos la escultura masculina del mes de abril atribuida al escultor y arquitecto Benedetto Antelami (h.1150 – h.1230), y que actualmente se conserva en el lugar para el que fue diseñada, el Baptisterio de Parma²²³. En este caso, la figura que representa al mes de abril, fue tallada luciendo sobre la cabeza del personaje masculino una corona, no ya floreada sino aparentemente metálica, mientras que porta en una mano derecha una rama florida y en la mano izquierda una flor, en alusión al inicio de la primavera marcado por la apertura de las flores (**Fig. 69**).

²²³ FARINELLI, L. *Benedetto Antelami: ieri e oggi*. Tipolitotecnica, 2003. Pág. 15 y siguientes.



Fig. 69. *Mes de abril.* Benedetto Antelami. Baptisterio de Parma.

En cambio en las representaciones alto medievales era frecuente que en ocasiones el mes de abril apareciera simbolizado por figuras femeninas, que de igual modo que las representaciones masculinas anteriores, muestran en sus manos flores, que parecen sostener y quizá arrojar por encima de sus cabezas. 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 Guadalajara²²⁴ (**Fig. 70**).

Respecto a esta evolución debemos saber que a lo largo de los siglos la “doncella de la primavera” de tradición clásica fue siendo sustituida por “el príncipe de la primavera” hasta terminar por mezclarse en los tiempos bajo medievales con escenas de galanterías y amores caballerescos.²²⁵

²²⁴ RUIZ MONTEJO, I. “El calendario de Beleña de Sorbe”. *Anales de Historia del Arte de la Universidad Complutense*, nº 4 (1994). Págs. 491-503.

²²⁵ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A, *El calendario medieval hispano. Texto e imágenes (siglos XI-XIV)*. Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Valladolid 1996.



Fig. 70. *Mes de Abril, detalle.* Portada meridional de San Miguel de Beleña de Sorbe, Guadalajara.

Conviene en este punto señalar, que en el Medievo el mes de abril era el mes de las celebraciones nupciales además de la primavera, por eso es habitual que en los menologios realizados en esculturas y en libros miniados se relacionara directamente dicho mes de abril con la representación de una boda cortesana. Tal es el caso de *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, el manuscrito iluminado más importante del siglo XV, encargado por Jean, duque de Berry hacia 1410 y realizado por el taller de los hermanos Limbourg, conservado hoy en día en la Biblioteca del castillo de Chantilly en Francia. En el folio 4v, podemos observar una miniatura a página completa que ilustra como una pareja se desposa, en presencia de sus respectivos padres, mientras que otras jóvenes, tras ellos recogen flores del campo (**Fig. 71**). Esta escena tiene lugar en las cercanías del Castillo de Dourdan, posesión del Duque, y bajo la representación de la carta astral correspondiente al mes de Abril, con sus signos zodiacales asociados (Aries y Tauro), las estrellas y el Sol²²⁶.

²²⁶ STIRNEMANN, P. y VILLETA-PETIT, I. *Les Très Riches Heures du duc de Berry et l'enluminure en France au début du xv^e siècle*, Paris, Somogy éditions d'art. Musée Condé, 2004, 86 p.



Fig. 71. *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, Musée Condé à Chantilly. (Ms. 65, fol. 4v)

Sabemos que las celebraciones nupciales estuvieron en el Medievo, y también posteriormente, íntimamente relacionadas con la existencia de abundantes adornos florales, hecho que tradicionalmente se suele relacionar, como hemos visto, por un lado 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, puesto que los enlaces matrimoniales, a pesar de celebrarse como hemos visto en el mes de abril, es decir 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 que se tratase de una escena galante y no belicosa, a pesar de que en ocasiones pueda parecernos lo contrario. Además debemos recordar en este punto el texto que publicara Loomis, mencionando el dato histórico del festival de Treviso en 1214, según el cual existía la costumbre en aquella región, de que las mujeres y doncellas de la villa construyeran a modo de juego un castillo que tenían la misión de defender del ataque de los jóvenes, lo que nos invita a contextualizar este hecho no solo en la primavera sino que también en el ámbito de las celebraciones prenupciales²²⁷.

De tal manera, frente a la tradicional consideración de la iconografía del *Castillo del Amor*, en relación con las mujeres que guarece simbolizando tanto la inaccesibilidad y la virginidad de la mujer que el hombre trata de conquistar, como la integridad de la mujer amenazada frente a la violencia sexual del hombre, o incluso el espacio de protección y esparcimiento en que las mujeres gobiernan en ausencia de los varones, nosotros consideramos que sin descartar dichas propuestas, habría que contemplar la posibilidad de que dicho tema iconográfico sea visto como la plasmación de una escena derivada de la vida cotidiana, relacionada en su origen más con los festejos agrarios populares que con el amor cortés burgués, heredada de la tradición popular pagana grecolatina, tanto en la representación de las damas guerreras, como de los ritos nupciales.

²²⁷ LOOMIS; Op.cit.

7.4.4. Incidencia de la representación del *Castillo del Amor*: muestrario de piezas

7.4.4.1. Libros miniados y marginalia.

La primera representación conservada del modelo iconográfico del *Castillo del Amor*, dataría de hacia 1300, y la encontramos en un manuscrito iluminado, el *Psalterio de Peterborough*²²⁸, a la cual ya hemos aludido anteriormente. Este volumen, considerado una de las obras maestras de la pintura inglesa, se conserva en la Biblioteca Real de Bruselas. En esta obra, bajo el título de *Siege of the Castle of Love*, es decir, *Sitio del Castillo del Amor*, figura una ilustración que ocupa el cuarto inferior derecho de la segunda columna del fol. 091v (Fig. 72). 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.



Fig. 72. *Psalterio de Peterborough*. Bibliothèque Royale de Bèlgique.
Ms.9961-62, Fol. 091v

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, y

²²⁸*Psalterio de Peterborough*, Bibliothèque Royale de Belgique; Brussels, KBR Ms.9961-62, Fol. 091v

en este caso parecen resultar vencedoras del asalto, 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 dos estandartes triunfales, los cuales lucen tres flores cada uno. La hegemonía de las mujeres en este caso viene indicada tanto por su superioridad numérica, como ya se ha dicho, como por el mayor tamaño que estas poseen respecto a sus atacantes, lo que en nuestra opinión puede sugerir la supremacía moral de las mujeres en la defensa de su integridad y también de su virginidad, simbolizada por el castillo, en esta batalla imposible, frente a los hombres que intentar hacerlas desistir de su cometido.

En el *Psalterio de Luttrell*²²⁹, fechado entre 1325 – 1335 y conservado actualmente en la British Library, encontramos otra expresiva representación del *Castillo del Amor* (**Fig. 73**). Este texto, cuya elaboración fue encargada por Sir Geoffrey Luttrell (1276-1345), un rico propietario inglés de Lincolnshire, fue realizado por manos anónimas, las cuales escribieron e intervinieron en la iluminación del texto de una forma coordinada.



Fig. 73. *Psalterio de Luttrell*. British Library, Londres. MS 42130, fol.75v

²²⁹*Psalterio de Luttrell*. British Library. Add. MS 42130, f.75v. Está disponible para su consulta la totalidad de este volumen digitalizado en:

http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_42130

En una de sus páginas, concretamente en el folio 75v. se incluye una representación que podemos denominar marginal, al considerar que ha sido relegada a un espacio secundario en relación al texto,²³⁰ que representa el *Castillo del Amor* (**Fig. 74**). En este caso, creemos que es interesante poner en relación esta miniatura de carácter marginal con el texto al que acompaña.

La razón es que esta ilustración que representa el asalto al *Castillo del Amor*, aparece recogida en el extremo inferior derecho del fol. 75 v. justo al inicio del Salmo 38 (Salmo 39 actual). Sobre él, una inicial iluminada acoge al rey David que se lleva una mano a la boca, mientras que en el cuerpo del texto en letras góticas y a una sola columna, sobre el castillo leemos el inicio del Salmo:

“Dije yo en mi corazón: tendré cuidado con mi conducta, para no pecar con mi lengua”.



Fig. 74. *Psalterio de Luttrell*. British Library, Londres MS 42130, fol.75v. Detalle.

Aunque el texto se interrumpe en este punto al final de la página si seguimos con

²³⁰MONTEIRA ARIAS, I; MUÑOZ MARTINEZ, A. B y VILLASEÑOR SEBASTIÁN, F. (Coord). *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Instituto de Historia, 2009. Introducción.

la lectura del salmo leeremos que el rey David dice: “*amordazaré mi boca mientras el malvado esté ante mí*”²³¹, 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 muros²³². Esta teoría de la supuesta relación entre texto e imagen se refuerza, en nuestra opinión, por el hecho de que además a la izquierda del castillo podemos observar como el artista ha representado una figura zoomorfa, quizá una caprichosa figuración demoniaca, según sugería el texto, el cual parece apartar su mirada del castillo y observar fijamente al lector.

En esta representación del *Castillo del Amor*, al igual que sucedía en el *Psalterio de Peterborough*, apreciamos el dinamismo y la violencia con la que seis mujeres tratan de defender el castillo que las guarece del ataque de al menos una decena de atacantes fuertemente armados, que sin embargo se muestran débiles frente a los proyectiles de flores que lanzan las mujeres desde lo más alto del castillo.

En este caso, las seis damas ocupan únicamente las partes altas de la fortaleza, dispuestas a tresbolillo, crean por su colocación una sensación piramidal. La estructura del castillo ha sido trazada por el artista con gran rigor geométrico, de forma que parece componerse de al menos dos recintos amurallados concéntricos dispuestos en torno a la torre del homenaje. En lo más alto de esta torre una dama tocada con lo que parece ser una especie de cofia doble o hennin, hace sonar una enorme trompeta recta o añafil, instrumento con marcada función bélica y militar²³³ con la que solía llamarse al combate. 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.

²³¹ Sagrada Biblia, Salmo 39, 2.

²³² CAMILLE, M. *Mirror in Parchment. The Luttrell Psalter and the Making of Medieval England*. Reaktion, Londres, 1998. Págs. 116-120.

²³³ MICHELS, U. *Atlas de Música*, vol. 1. Alianza Editorial. 2001. Pág. 50-51. Un añafil es una trompeta natural, de longitud fija, por lo que no permite la modificación de la afinación, que llegó a occidente como botín de guerra conseguido por los Cruzados. Se componían de una boquilla semiesférica y una sección de tubo estrecho que en su desembocadura terminaba en forma de embudo.

Querríamos detenernos un instante para reflexionar sobre los distintos tipos de tocas que presentan estas damas, puesto que señalaremos que esta imagen del *Psalterio Luttrell* es el único ejemplo encontrado en la que las damas que protegen el Castillo de Amor llevan la cabeza cubierta. Este hecho nos sugiere dos cosas. 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, 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.

Por otro lado, fuera de la fortaleza tres soldados han tomado la iniciativa ofensiva y se sitúan junto al castillo. A la derecha uno de ellos, que había accedido hasta las saeteras del castillo utilizando una escala, parece caer violentamente, tras haber sido alcanzado por un proyectil-flor, que le ha hecho perder el yelmo y el escudo. Al pie del castillo, otro caballero, utiliza una ballesta, quizá con el objetivo de propulsar un cabo que le permita trepar el muro del castillo, puesto que no nos parece observar ningún proyectil en su arma. Por último el tercero de los soldados adelantados, parece haber conseguido elevar el rastrillo de la fortaleza, que impedía el paso a su ejercito, hacia el cual se dirige a su espalda, haciendo un expresivo gesto que parece proponer que le sigan en su asalto. Tras él una melé de soldados armados con lanzas y una espectacular espada dorada reciben la lluvia de flores arrojadas por las damas desde el castillo.

Otra ilustración marginal que representa el asalto a un castillo únicamente defendido por mujeres, la encontramos en el libro titulado *Decretals of Gregory IX with glossa ordinaria*²³⁴, volumen también denominado *The Smithfield Decretals*, que se conserva en la British Library de Londres. Este volumen fue escrito con total probabilidad en el sur de Francia, probablemente en Toulouse, por mandato del Papa Gregorio IXa 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

²³⁴ British Library, Londres. *Decretals of Gregory IX*.MS Royal 10 E IV, fol. 18v. Digitalizado íntegramente en <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6549>

XIII o el primer cuarto del siglo XIV probablemente a petición de John Batayle, canónigo de San Bartolomé en Smithfield.²³⁵



Fig. 75. *Decretals of Gregory IX*. British Library, Londres. MS Royal 10 E IV, fol. 18v.

En una de las ilustraciones marginales de este volumen, concretamente en el folio 18v (**Fig. 75**), observamos una estructura fortificada de planta centralizada y dos alturas, protegida por un paramento amurallado, reforzado en su perímetro por cuatro pequeñas torres cupuladas circulares adosadas al muro. En el interior del recinto cinco damas se reparten la defensa del castillo. En la azotea de la torre del homenaje, tres damas se asoman entre las almenas, mientras que una de ellas, adopta un papel activo al blandir una espada sujetada 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. Otras dos mujeres ocupan el cuerpo bajo del castillo. Mientras una se asoma por un vano cuadrangular practicado en la torre principal, la otra parece hacer la ronda desde el adarve del castillo, mientras presencia la escena. 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

²³⁵ BOVEY, A. "A Pictorial *Ex Libris* in the Smithfield Decretals: John Batayle, Canon of St Bartholomew's, and his Illuminated Law Book", *Decoration and Illustration in Medieval English Manuscripts*, English Manuscript Studies 1100-1700, 10 (London: British Library, 2002), pp. 67-91.

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 más bien es posible que responda a una intencionalidad simbólica.

En cambio, en el manuscrito titulado *De nobilitatibus, sapientiis, et prudentiis regum* obra de Walter de Milemete, realizada en Londres entre 1325 y 1327 que se conserva actualmente en la Christ Church, Oxford²³⁶, encontramos que se ha concedido al motivo del *Castillo del Amor* un gran desarrollo, ocupando dos páginas completas (**Fig. 76 y 77**). Este tratado de política es el más cuidado y elaborado de los realizados por Walter de Milemete para el futuro rey Eduardo III Plantagenet, que reinó en Inglaterra entre 1327 y 1377, cuando este aún era solo el príncipe heredero.



Fig. 76 y 77. *De nobilitatibus, sapientiis, et prudentiis regum.*
Christ Church, Oxford. Ms 92-3v-900 y Ms-92-4r-900.

²³⁶ *De nobilitatibus, sapientiis, et prudentiis regum.* Christ Church, Oxford. Ms 92-3v-900 y Ms-92-4r-900. Estudio y digitalización de las miniaturas en <http://www.chch.ox.ac.uk/library/western-manuscripts/ms-92>

La inclusión de la ilustración del *Castillo del Amor* en dicho tratado, concediéndole 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, enlace que fue finalmente celebrado el 24 de enero de 1328.²³⁷

En estas ilustraciones, realizadas ocupando la totalidad del espacio disponible en dos folios consecutivos, vemos como ha sido dividido el motivo del *Castillo del Amor* en dos partes que se contraponen. 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 paradójicamente ninguno de ellos lleva consigo sus armas. El primero de los jinetes, el más próximo al castillo de las damas, ha levantado la visera de su yelmo y se dirige a los hombres que le siguen abriendo ambas manos, en un gesto bastante expresivo, mediante el cual parece pedir opinión a sus compañeros sobre la mejor forma de afrontar la batalla. Tras él, otro compañero, que luce una hermosa celada, sujeta con fuerza su escudo y las riendas de su montura. En el primer plano, otro caballero se lleva la mano a la visera, mostrando su rostro, mientras que tras él, el cuarto de los jinetes junta las manos sobre el pecho, en un gesto de oración ante el combate.

En la página opuesta, un castillo construido de sólida piedra blanca, acoge a cuatro damas de dorados cabellos. La actitud de todas ellas es abiertamente hostil respecto a los caballeros de la página opuesta, sin embargo, ellas 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, una segunda dama, asomada entre las jambas de una puerta rematada por un arco de medio punto, sostiene una flor en cada de sus manos a punto de lanzarlas. Otra muchacha asoma más de medio cuerpo por el adarve de la muralla del castillo, mientras que sostiene en cada una de sus manos sendos ramos de flores, que está a punto de enviar a

²³⁷ MICHAEL MICHAEL. 'The Iconography of Kingship in the Walter of Milemete Treatise', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 57 (1994), págs. 35-47. La confirmación del contrato de matrimonio, propuesto un año antes, fue remitido por el Obispo Orleton a Avignon en agosto de 1327. El Papa emitió el contrato en noviembre de ese año. Pág. 38-39. Disponible para su lectura on-line en: <http://www.jstor.org/stable/10.2307/751462>

los caballeros. Más abajo, defendiendo el acceso por la puerta del castillo una cuarta dama tensa con fuerza la cuerda de un arco, mientras parece afinar su puntería antes de disparar su munición de flores. El marco de la miniatura resulta sobrepasado en dos puntos por las figuras interiores, en la parte superior por la cabeza de la dama que defiende el torreón y por las manos de la muchacha del adarve, lo que ayuda a conferir a la escena un gran dinamismo y cierta sensación de espacialidad.

Siendo estrictos, las imágenes presentadas son los únicos ejemplos encontrados y mencionados por las distintas fuentes, en los que sin lugar a dudas aparece representado un asalto al Castillo de Amor en la miniatura europea. En cambio existen otros muchos ejemplos iconográficos en los que podemos percibir la influencia de este tema, pero que al no contar con todos los elementos constitutivos propios de dicho modelo, solo podríamos considerarlos como variantes respecto a dicha iconografía. En la mayoría de los casos, a pesar de que la iconografía es similar a los ejemplos mencionados, lo que falla es el relato expuesto, es decir, somos conscientes de que las imágenes que a continuación comentaremos brevemente no pretenden transmitir el mismo mensaje simbólico.

En ese grupo de imágenes miniadas están por ejemplo las miniaturas de las *Crónicas Troyanas* del Monasterio de El Escorial, al que más adelante dedicaremos más atención y las miniaturas maravillosas del *Códice Manesse*.

Dicho código también denominado *Große Heidelberger Liederhandschrift*²³⁸, fue realizado en Zürich, entre 1300 y 1340 y actualmente se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Heidelberg. Es conocido por ser el manuscrito medieval en el que se recoge la más completa recopilación de poemas alemanes escrito en la lengua alemana denominada *Minne*, el alto alemán medio, y por contar entre sus páginas con 138 miniaturas de temática de amor cortés. De entre ellas, son muchas las imágenes en las que se representan torneos entre caballeros frente a baluartes ocupados por damas²³⁹, pero estas no presentan ningún tipo de intencionalidad bélica respecto a ellos, sino que son meras observadoras del conflicto. En cambio, existe en este volumen una miniatura

²³⁸Biblioteca de la Universidad de Heidelberg, Cod. Pal. germ. 848. Digitalizado íntegramente en: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848>

²³⁹ Ver las miniaturas del Códice Manesse, Cod. Pal. germ. 848, fols: 011v, 017r, 042r, 043v, 052r, 192v, 197v, 204r, 226v y 321v.

en la que nos parece detectar cierta influencia formal de la iconografía del Castillo del Amor (**Fig. 78**)²⁴⁰.

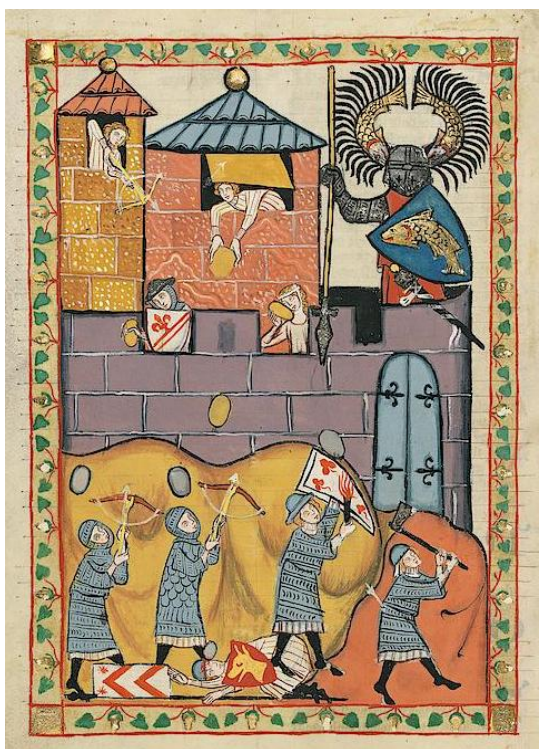


Fig. 78. *Codex Manesse*. Biblioteca de la Universidad de Heidelberg (Cod. Pal. germ. 848, fol. 229v).

Esta imagen, que es obra de uno de los pintores sustitutos del maestro principal del *Códice Manesse*²⁴¹, por lo que presenta una factura bastante diferente de las imágenes que tradicionalmente suelen relacionarse con este importante Códice. El artista ha representado una fortaleza, defendida por al menos tres damas y dos caballeros, este es por tanto el primer punto de divergencia respecto a la iconografía del *Castillo del Amor*, lo que se une al hecho de que las damas no arrojan flores para defenderse de los sitiadores, sino enormes piedras y saetas.

Por último, en este apartado, nos gustaría mencionar otra curiosa imagen que de tener alguna relación con el tema que tratamos, habría podido servir en este caso de inspiración formal a la iconografía del *Castillo del Amor*, puesto que su ejecución es

²⁴⁰ WALTHER, I. F. y SIEBERT, G. *Codex Manesse. Die Miniaturen der Großen Heidelberger. Liederhandschrift* Insel. Herausgegeben und erläutert von Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1988.

²⁴¹ En las miniaturas del *Códice Manesse* se pueden llegar a apreciar hasta cuatro manos diferentes. Un primer maestro al que se le atribuyen 110 miniaturas, es el denominado "Grundstock-Maler", otras 20 imágenes serían obra del primer sustituto o "Nachtragsmaler", 4 al segundo y 3 al tercer sustituto o "Nachtragsmaler".

cronológicamente anterior a la realización de aquella primera miniatura del *Psalterio de Peterborough*. Nos referimos a una de las miniaturas recogidas en *Li livre des ansienes estoires* también titulado *Histoire ancienne jusqu'à César*²⁴², que se conserva en la British Library de Londres (**Fig. 79**).



Fig. 79. *Li livre des ansienes estoires*. The British Library, Add 15268, f.101v

Sobre la redacción de esta obra, existen muchas dudas sobre su datación, pero lo más probable es que la redacción de este volumen se concluyera antes de la caída de Acre en 1291, quizá para conmemorar la coronación del rey Henry II de Lusignan en 1286²⁴³. La miniatura a la que nos referimos ilustra el ataque de las furiosas mujeres de Scytia a una fortaleza enemiga.

Hay que recordar que los escitas eran un pueblo guerrero de la antigüedad que ocupó la región de las estepas del suroeste de Asia. Existen abundantes pruebas de que las mujeres escytias participaban de forma relativamente habitual en la guerra, puesto

²⁴² *Li livre des ansienes estoires*. The British Library, Add 15268, f.101v. Digitalizado íntegramente y disponible para su consulta en: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=add_ms_15268

²⁴³ BUCHTHAL, H. *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*. Vol. 33, No. 4 (Oct., 1958), pp. 526-529. Esta es la cronología ofrecida por este autor, mientras que SPIEGEL, G. M. (1995). *Romancing the Past: The Rise of Vernacular Prose Historiography in Thirteenth-Century France*. U of California P. pp. 104-10. La cree escrita entre 1211 y 1230. Aunque informa que de los cuarenta y siete manuscritos existentes de esta obra, ocho de ellos fueron escritos en distintos momentos del s. XIII.

que en sus necrópolis se han encontrado sus cuerpos junto a los ajuares que les permitirían prepararse para el combate, lo que en opinión de los expertos parece indicar que en esa sociedad las mujeres no solo tuvieron roles de género masculino, sino que realmente combatieron.²⁴⁴ Esto justificaría sin duda la representación de la imagen a la que aludimos, puesto que es probable que en la Edad Media esta información se manejase, pero a nosotros dicha iconografía no deja de llamarnos la atención puesto que podemos considerar que se trataría de la fórmula visual del *Castillo del Amor*, pero invertida en sus papeles de género. Las damas, con sus cuerpos totalmente desprovistos de armaduras ni cascos, son en esta imagen las sitiadoras y los caballeros los que protegen su integridad en el interior del recinto fortificado, a la vez que intentan repeler el ataque arrojando en este caso piedras y saetas, en lugar de las encantadoras flores y ramos de nuestras damas.

²⁴⁴ QUESADA SANZ, F. “Mujeres, amazonas, tumbas y armas. Una aproximación transcultural”. *Colección Estudios*, vol. 145. Universidad Autónoma de Madrid, 2012. Pág. 317-364. Existen una gran cantidad de tumbas entre los valles de los ríos Danubio y Don datadas entre los s. V y IV a.C. en las que los restos hallados pertenecen a mujeres de entre 17 y 30 años, enterradas junto a sus armas, espadas en alguna ocasión, pero frecuentemente lanzas y puntas de flecha de bronce y de hierro.

7.4.4.2. 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 en capítulos anteriores esta temática fue objeto de estudio para algunos historiadores²⁴⁵, desde el profesor Loomis²⁴⁶ hasta la actualidad solo se han dedicado algunos estudios al análisis de estas piezas, y ninguno que pueda compararse, por su grado de especialización como el que publicó Raimon Koechlin²⁴⁷, al cual seguiremos en nuestro intento de sistematizar la organización de este gran volumen de piezas. Por esa razón nos hemos dejado guiar por la clasificación por él propuesta, de forma que tanto en este texto como en el *muestrario de piezas* que recogemos al final de este trabajo, haremos alusión a las valvas de espejo y a los cofres de marfil que el maestro estudió, puesto que son los objetos sobre los cuales encontramos predominantemente figurado nuestro motivo iconográfico.

En cuanto al uso del marfil empleado en la realización de este tipo de objetos, hay que señalar que dicho material, que normalmente procedente de las defensas del elefante, era considerado ya en la Europa del siglo XIV un producto de lujo, solo a disposición de las clases sociales más adineradas, debido por un lado a su escasez y por otro lado al alto grado de pulimento que permite. A partir de 1250 en Francia, paralelamente con el desarrollo de gran cantidad de piezas ebúrneas de carácter sacro, se empezaron a trabajar en dicho material pequeños objetos profanos de uso doméstico²⁴⁸, que frecuentemente estaban relacionados con objetos de uso personal, tales como peines, cuchillos, botones, hebillas, las matrices de los sellos, algunos componentes de

²⁴⁵ Nos remitimos en este punto al apartado de nuestro trabajo dedicado a la *Aproximación bibliográfica al tema*.

²⁴⁶ LOOMIS, R. S. "The allegorical siege in the art of the middle ages", *The American Journal of Archaeology*, T. XXIII, 1919, nº 3, págs. 255-269.

²⁴⁷ KOEHLIN, R. *Ivories Gothiques Françaises*. 1ª edición Paris: Picard, 1924. Hemos basado gran parte de nuestro estudio en el trabajo exhaustivo realizado en esta obra por Raimon Koechlin, cuya edición consultada ha sido la editada en Paris: F. de Nobele, 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*, a la que aquí nos referimos ha sido tomada del *Tome premier, Paris 1968*, págs. 403-410.

²⁴⁸ FLEMING, J. y HONOUR, H. *Diccionario de las artes decorativas*. Alianza Editorial, Madrid 1987. Pág. 520-524.

los instrumentos musicales como flautas, arpas o guitarras, candelabros²⁴⁹ y otros muchos objetos, como también por supuesto valvas de espejo y pequeños cofres.

A pesar de esto, la eboraria, o el arte de tallar el marfil, empezó a declinar poco antes de mediados del s. XV²⁵⁰, por lo que la producción de piezas como las cajas de espejo o los cofres de marfil empezaron a reducirse, aunque siguió siendo el material preferido en la fabricación de pequeños objetos suntuosos de uso cotidiano, como sellos, rosarios, estuches de pólvora o mangos de dagas y cuchillos.

Las piezas de marfil, fueron utilizadas para ser labradas en los talleres parisinos para su transformación en los objetos demandados. Para la realización de las valvas de espejo, el soporte debía proceder del tramo central de los colmillos de elefante, puesto, que como se puede observar en el esquema inferior, **(Fig. 80)**²⁵¹, es la zona del hueso que presenta su sección maciza. Eso explica también el diámetro más o menos estandarizado de estas piezas, puesto que debía adaptarse sin duda al diámetro del colmillo utilizado. En cambio para la composición de las arquetas de marfil, era necesario obtener placas de la sección longitudinal del hueso, las cuales eran sometidos después a un proceso mediante el cual los expertos maestros eborarios conseguían que se convirtieran en placas rectas²⁵².



Fig. 80. Panel explicativo *Le travail de l'ivoire*, Musée archéologique de Dijón.

²⁴⁹ KOECHLIN, R. *Ivories Gothiques François*. Paris: F. de Nobele, en 1968. Tomo 1. Chapitre Premier. Les ivoires profanes. Les valves de boîtes a miroir. Pág. 360-373.

²⁵⁰ FLEMING, J. y HONOUR, H. *Op. cit.* Pág. 520-524.

²⁵¹ Fotografía del panel explicativo titulado *Le travail de l'ivoire*, expuesto en una de las vitrinas de la sala principal del Musée archéologique de Dijón: <http://www.dijon.fr/les-musees!0-35/musee-archeologique!1-38/>

²⁵² ESTELLA MARCOS, M. M. *La escultura del marfil en España: románica y gótica*. Madrid: Editora Nacional, D.L. 1984, SILVA SANTA CRUZ, N. *La eboraria andalusí del califato omeya a la Granada nazarí*. Archaeopress, 2013.

7.4.4.2.1. 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. Eran fabricadas de metal bruñido, generalmente cobre, plata o bronce y también a partir del s. XIII de vidrio y de cristal de roca sobre lámina metálica. 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. Esos marcos, en ocasiones eran unidos de dos en dos mediante algún tipo de mecanismo que servía de bisagra, ya fuera mediante un pivote metálico encastrado en el marfil o un cordón de seda, de forma que la placa del espejo quedaba resguardada en el interior de pequeñas cajas formadas por dos tapas o valvas²⁵³.

Estos pequeños espejos de mano, que en la mayor parte de los casos 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 tanto de damas como de caballeros de las capas más altas de la sociedad.

Además el espejo en la Edad Media, encerró una gran carga simbólica²⁵⁴, por lo que es relativamente frecuente, que encontremos representados en los libros miniados medievales multitud de espejos de mano similares a los que aquí estudiamos, casi siempre en el marco de representaciones en las que el espejo y su relación con la mujer adquiere diversos sentidos simbólicos. Por ejemplo el espejo fue entendido como atributo de la *Prudencia*, personificada como una muchacha que se mira al espejo y también de la *Verdad* puesto que “el espejo no miente y muestra las cosas tal como son”²⁵⁵. Pero en realidad durante la Edad Media, el espejo tuvo sobre todo un marcado

²⁵³ KOECHLIN, R. *Ivories Gothiques François*. Paris: F. de Nobele, en 1968. Tomo 1. Chapitre Premier. Les ivoires profanes. Les valves de boîtes a miroir. Pág. 360-373

²⁵⁴ KRASELSKY, R. FERREIRO, E. y N. *El ojo múltiple. Del espejo y otros secretos*. Ediciones Castillo, 2006. Ver pág. 36-37 y TERVARENT, G. *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*. Barcelona, ediciones del Serbal, 1997. Sobre el espejo ver pág. 243.

²⁵⁵ RIPA, C. *Iconología*. Venecia, Cristóforo Tomasinini, 1645, libro segundo. Sobre la *Prudencia* ver pág. 508 y 509; sobre la *Verdad*, ver pág. 665 y 666.

carácter negativo, puesto que desde el punto de vista teológico quedó asociado a las representaciones de los pecados capitales, que convirtieron al espejo en atributo de la *Soberbia*, la cual suele aparecer representada personificada por una doncella que dominada por la vanidad, se observa ante el espejo, el cual se convierte en emblema de su coquetería y poder de seducción²⁵⁶. Además, en ocasiones el espejo durante la Edad Media, se asoció a la *Lujuria*²⁵⁷, como podemos observar en muchas representaciones. Por otro lado, en otros muchos casos ambos conceptos lujuria y espejo se entrelazaron en la fórmula iconográfica habitual de las sirenas en la Edad Media, personificando la tentación y los peligros que encarna la sexualidad, al representar la falsedad el engaño y la inconstancia²⁵⁸ (**Fig. 81**).



Fig. 81. *La sirena y el centauro. Bestiario de Théroutanne, Ms. Ludwig XV 3, fol. 78.*

²⁵⁶ VILLASEÑOR SEBASTIAN, F. “La estampa, difusora de motivos iconográficos profanos al final de la Edad Media: el caso castellano”, *Goya*, nº 313-314, julio-octubre 2006, pp. 211-220.

²⁵⁷ Lamentablemente no podemos detenernos en este interesantísimo aspecto, pero solo por mencionar algunas bellas representaciones de espejos de mano medievales asociados a la *Lujuria*, señalaremos la miniatura del *Bestiario de Théroutanne* ca. 1270. The J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig XV 3, fol. 78. La sirena y el centauro. Imagen digitalizada en:

<http://www.getty.edu/art/collection/objects/4802/unknown-maker-a-siren-and-a-centaur-franco-flemish-about-1270/?dz=0.5000.0.8232.0.66>. Y la del *Book of Hours, Use of Rome ('The Dunois Hours')*. British Library, Yates Thompson 3, f. 172v. *La Lujuria*. Manuscrito digitalizado íntegramente en:

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IID=34737>

²⁵⁸ RODRIGUEZ PEINADO, L. “Las sirenas”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1, 2009, pp. 51-63. Denomina a este tipo de sirenas que sostienen un espejo y que peinan sus cabellos con un peine, o con sus propios dedos como en la imagen, como “sirenas coquetas”, en alusión a la representación de la prostitución. De hecho, citando a RODRÍGUEZ LÓPEZ, M. I. (1998): “Las sirenas. Génesis y evolución de su iconografía medieval”, *Revista de Arqueología*, nº 211, pp. 42-51, recoge que: “el espejo es atributo de la mujer impura y por su carácter mágico, servía para contemplar la imagen de la muerte”.

Centrándonos en nuestras cajas de espejo de marfil, sabemos que fundamentalmente fueron fabricados en talleres de París asociados a la corte, puesto que hemos conservado los nombres de muchos de los maestros que se dedicaron a estas tareas relacionadas con el trabajo del marfil en las cortes de Francia en el s. XIV²⁵⁹, para surtir de piezas fundamentalmente a los reyes, los duques de Borgoña, la condesa de Artois, el duque de Berry, los de la Tremoille y cualquiera que pudiera pagar el elevado precio de las piezas que producían en sus talleres.

Hay que decir que este tipo de piezas fueron artículos de lujo muy solicitados en la sociedad francesa bajomedieval, a juzgar por la cantidad de piezas talladas desde finales del s. XIII hasta el s. XV, puesto que como sabemos no solo eran utilizados por los parisinos, sino que era un objeto demandado por los viajeros que llegaban a la ciudad. Los extranjeros querían llevar consigo una muestra de la elegancia de la corte, caracterizada si duda también por la elegancia de sus damas, las cuales usaban este tipo de objetos como un elemento más de sus complementos cotidianos²⁶⁰. Los viajeros fueron por tanto, los que sin duda contribuyeron a la difusión y al éxito de estas piezas.

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 completa. Una excepción²⁶¹ es sin duda la pieza que se conserva en el Musée National du Moyen Âge-Musée de Cluny de Paris (Inv. OA 116)²⁶², que ha conservado

²⁵⁹KOECHLIN, R. *Op.cit.* Tomo 1. Chapitre Premier. Les ivoires profanes. Les valves de boites a miroir. Pág 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, Thomas de Fienvillier y muchos otros.

²⁶⁰KOECHLIN, R. *Ivoires Gothiques Français*. Paris: F. de Nobele, en 1968. Tomo 1. Chapitre Premier. Les ivoires profanes. Les valves de boites a miroir. Pág. 360-373

²⁶¹ Existen otras piezas de las que se conservan ambas valvas, según Koechlin en *Les Ivoires gothiques français* (Paris, 1924), I, pág. 367, estas serían: la pieza que el cataloga con el número 1062 y su compañera la pieza 1063, compradas en Londres la segunda en Mayo de 2010 y la primera en 2012 por Sam Fogg, coleccionista privado. Información disponible en: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/96229B40_d6db7260.html
Por otro lado, Koechlin en *Les Ivoires gothiques français* (Paris, 1924), I, pág. 367, también menciona las piezas nº 1030 y 1070, que se encuentran en el Metropolitan Museum of Art de New York, con el número de inventario (17.190.247) y (17.190.246) respectivamente. Información e imágenes disponibles en: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/B3169295_4290fa8f.html

²⁶² Paris, Musée du Louvre, cedida al Musée national du Moyen Âge-Musée de Cluny de Paris, (Sig. OA 116). Son las piezas que Koechlin inventarió como números 1007 y 1008. Al encajar ambas valvas de la caja del espejo, podemos percibir el efecto que se crearía entre las florituras angulares superpuestas, creándose una figura de estrella foliada de ocho puntas. Este sería el aspecto de este tipo de piezas en la

las dos valvas, y en la que podemos observar como una de las formas de cierre de estas piezas era la realización de entalladuras en las dos piezas, de forma que como se puede comprobar encajaran perfectamente entre sí, sin necesidad de bisagra que las una (**Fig. 82**).



Fig. 82. *Caja de espejo.* Musée National du Moyen Âge-Musée de Cluny de Paris, (Inv. OA 116)

La parte exterior de ambas placas era trabajada con bajorrelieves, cuyo motivo central solía ser de temática caballeresca²⁶³. La escena principal se diseñaba de forma que quedara enmarcada por un grueso reborde circular que seguía la forma de la pieza interior, mientras que esta parecía inscribirse en un cuadrado exterior. En cuanto a las formas de las valvas, este grupo de piezas cuyo mecanismo de cierre no era otro que la compresión, solían presentar un formato cuadrangular, en cuyos cuatro ángulos de la

Edad Media. Imágenes y datos obtenidos en:

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/EA8F7C8E_78303b65.html

²⁶³FLEMING, J. y HONOUR, H. *Diccionario de las artes decorativas*. Alianza Editorial, Madrid 1987. Pág. 291-2.

pieza solían disponerse cuatro figurillas que solían adoptar la forma de leones, dragones o monstruos zoomorfos, que con el tiempo terminaron siendo sustituidos por motivos florales. 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 casos.

Mucho más minoritario es otro grupo de piezas²⁶⁴ que responden a otro diseño de caja de espejo, el cual constaba de una única pieza o placa circular, trabajada en una de sus caras con un bajorrelieve historiado, la cual se encajaba mediante una bisagra metálica a una carcasa trasera de forma cuadrangular, en cuyos cuatro ángulos se labraban las formas zoomorfas, que en el grupo anterior de espejos se realizaban en ambas placas. Una de las pocas piezas conservadas íntegramente que responden a este diseño, y gracias a la cual podemos llegar a hacernos una mejor idea del modelo, es el espejo de la Burrell Collection de Glasgow²⁶⁵, Reino Unido (**Fig. 83**). En la parte frontal de la caja, un disco de marfil, se representa el *Castillo de Amor* presidido por el rey Amor, no ya alado pero sí coronado, curiosa imagen que más adelante tendremos la ocasión de analizar.

²⁶⁴ En realidad suponemos que a este tipo de diseño debieron pertenecer un gran número de discos de marfil conservados que han llegado a nosotros sin las esquinas figurativas y en cuya parte superior son aún visibles en algunos casos las perforaciones que en las que se encajaba una pieza metálica a modo de bisagra. Piezas de esta tipología son por ejemplo las placas de espejo The Art Walters Museum, Baltimore. Maryland (EEUU), (71.169); la del Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, New York, (2003.131.1); Vienna, Kunsthistorisches Museum (KK 159); Museo Civico Medievale, Bologna, (Inv. 698); Museo Correr, Venecia (Cl. XVII n. 0005), Museo Nazionale del Bargello de Florencia (Inv. 00286958).

²⁶⁵ Burrell Collection de Glasgow, *Mirror case*, Inv. 21.10. Encontramos información sobre esta pieza, curiosamente no mencionada por Koecklin en: *The Burrell Collection: medieval tapestries, sculpture, stained glass with paintings, alabasters, ivories and metalwork*, exhibition catalogue, 1977, no. 181. *Rarer Gifts than Gold: Fourteenth-Century Art in Scottish Collections*, exhibition catalogue, Glasgow, Burrell Collection, 1988, no. 12, pp. 18, 20.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/25BA347B_f95e71b5.html



Fig. 83. *Caja de espejo.* Burrell Collection de Glasgow, Inv. 21.10.

Como comentábamos, en un intento de sistematización del ingente número de valvas de espejo francesas conservadas, que presentan la iconografía del *Catillo del Amor*, hemos decidido dejarnos guiar por el experto, el profesor Raimon Koecklin, el cual en su tratado sobre *Ivories Gothiques François* adjudicó un número de inventario personal a cada una de las piezas, con la intención de clasificarlas, siguiendo como criterio la clasificación iconográfica, en función de los bajorrelieves exteriores que presentan estas piezas.

Por esta razón, tanto en la redacción de este trabajo, como en el *muestrario de piezas*²⁶⁶ que recogemos al final de este volumen podrán comprobar cómo en la columna de la tabla dedicada a sistematizar la información referente al número de inventario, hemos incluido junto al número de inventario propio de cada pieza, (es decir, el adjudicado por cada institución o museo en el que se conserva), el número de pieza

²⁶⁶ *Muestrario de piezas*, es la terminología que hemos decidido atribuir a esta colección de piezas que humildemente hemos reunido, siendo conscientes de que de ninguna manera se trata de un catálogo que recoja la totalidad de piezas existentes, sino que tan solo nos hemos propuesto concentrar en él la información sobre las distintas piezas a las que hemos tenido acceso a través de los archivos, colecciones, bibliografía o webgrafía, que hemos podido consultar durante la elaboración de esta tesis. Razón por la cual estamos seguros que nuestro *Muestrario de piezas* puede sufrir y sufrirá (esperemos) futuras modificaciones.

asignado por Koecklin,²⁶⁷ con la intención de respetar al máximo su trabajo y poder además continuar modestamente con el rastreo de piezas que él realizó, al menos en lo que está en nuestra mano que ha sido rastrear el paradero actual de las piezas que él inventarió²⁶⁸, labor que nos ha parecido más que necesaria transcurridos más de 90 años después de la publicación de su trabajo.

De esta manera, siguiendo a Koecklin, observamos como bajo la denominación *Alegorías Poéticas* insertó varios temas iconográficos: *La fuente de la juventud*, el *Dios Amor*, el *Castillo de Amor* y la *Ofrenda del corazón*, al considerar que el objetivo de estas piezas sería ilustrar motivos que se consideran metáforas sentimentales²⁶⁹ relacionadas con el amor, pero también con las fases vitales humanas, temas muy del gusto del público selecto que demandara este tipo de obras.

De entre estos temas iconográficos, hemos decidido que para el estudio que nos proponemos desarrollar, debemos centrarnos no solo en el *Castillo del Amor*, sino que sería interesante que en algunos momentos ampliáramos el círculo y observáramos quizá conjuntamente algunos otros modelos iconográficos próximos a nuestro centro de interés. Es decir, no solo analizaremos la incidencia de la iconografía del *Castillo del Amor*, sino que lo haremos prestando atención a otro modelo iconográfico que el maestro denomina: el *Dios Amor* por varios motivos. En primer lugar por la estrecha relación formal existente entre ambas representaciones, puesto que en algunos casos, el dios Amor se convertirá en protagonista en la defensa de su castillo y en segundo lugar, porque creemos que ambas iconografías son complementarias, quizá tan solo distintas expresiones figurativas de un mismo relato, expresado a través de la correlación de distintas piezas.

²⁶⁷ La sistematización de las piezas a las que Koecklin se refiere, figuran al menos en la edición que nosotros hemos manejado (Paris, 1968) en el Tomo II denominado “*Catalogue*”, mientras que la reproducción de algunas de las imágenes mencionadas en este volumen fueron reproducidas en el Tomo III de esa edición, bajo la denominación de “*Planches*”.

²⁶⁸ En esta tarea, nos ha sido de especial utilidad la magnífica página web del *Courtauld Institute of Art* de Londres, que ha conseguido reunir en su base de datos información e imágenes sobre más de 5000 piezas de marfil góticas fechadas entre los años 1200 y 1530, conservadas en cientos de instituciones y colecciones particulares de todo el mundo:

<http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/index.html?ixsid=BFmbMuaKu5Y>

²⁶⁹ KOECHLIN, R. *Op.cit.* Tomo I. Chapitre Premier. Les ivoires profanes. Les valves de boites a miroir. Págs. 396-411.

Siguiendo como guía el trabajo de Koecklin, lo primero que nos llama la atención es que bajo este epígrafe general, y sin duda siendo consciente de la compleja relación con el dios Amor, que planteábamos anteriormente, decidió clasificar las valvas de espejo a las que alude en este capítulo en tres subapartados: *El asalto al castillo de Amor, el Dios de Amor presidiendo su castillo y Variantes del tema del Castillo del Amor*²⁷⁰.

Centrándonos ya en las piezas de valvas de espejo que representan la iconografía de *El asalto al castillo de Amor*, motivo que unos años más tarde Van Marle²⁷¹, incluiría dentro de las actividades caballerescas consideradas como pasatiempos medievales, y analizó como *Combat pour la prise du Château d'Amour*, es decir el combate por la toma del *Castillo del Amor*. En este trabajo nos hemos esforzado por localizar el paradero de las valvas de espejo que presentan dicho modelo iconográfico, mencionadas por los distintos investigadores y sistematizadas por Koechlin en su catálogo, a las que asignó los números de inventario comprendidos entre el 1082 y 1091. Además hemos incorporado alguna otra pieza más que desde la finalización de los trabajos de Koechlin, ha aparecido en el panorama internacional. Estas obras han sido sistematizadas en nuestro muestrario de piezas, al final de este trabajo, recogiendo la información referente a cada una de ellas, por lo que aquí nos dedicaremos a hacer un análisis de la iconografía que presentan.

Según consideraba Koechlin, las grandes líneas de composición de la escena del *Castillo del Amor* no varían demasiado entre una pieza y otra. En todas ellas encontramos delineado en segundo plano un castillo, dotado de fuertes torres, a veces rematadas por cúpulas, pero en la mayor parte de las veces almenadas, flanqueando una terraza o balcón de honor al que se asoman fundamentalmente damas, las cuales por lo general arrojan flores o facilitan el acceso al castillo de los caballeros, que trepan hasta ellas sirviéndose de escalas colocadas sobre el muro o de los árboles cercanos. En un segundo nivel otras damas, asomadas por los vanos del castillo tiran más proyectiles de flores contra algunos jinetes, que al pie del castillo, se enfrentan entre sí en un combate

²⁷⁰ Sistematizados abiertamente en el Tomo II, *Catalogue*, pero no en el Tomo I. Págs. 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 theme du Château d'Amour*.

²⁷¹ VAN MARLE, R. *Iconographie de l'Art profane au Moyen -Age et a la Renaissance*, N. Cork, 1971, págs. 142-145.

que quizá trate de dirimir quién ha de ser de entre los caballeros, el que acceda al castillo.

Si bien es cierto que en general estamos de acuerdo con la afirmación anterior de Koechlin, puesto que existe en estas piezas un marco general compositivo, nos gustaría aportar 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.

En el primer grupo de piezas que nos proponemos analizar, al cual creemos que podríamos asociar las carcasas de espejo del Museo Civico Medievale de Bologna (Inv. 698)²⁷² o uno de los conservados en el Victoria & Albert Museum, Londres, (218-1867)²⁷³ (**Fig. 84 y 85**).



Fig. 84. *Valva de espejo.* Museo Civico Medievale de Bologna (Inv. 698)



Fig. 85. *Valva de espejo.* Victoria & Albert Museum, Londres, (218-1867)

²⁷² La bibliografía especializada en esta pieza es: R. Koechlin, *Les Ivoires gothiques français* (Paris, 1924), I, p. 406; II, no. 1082; III, pl. CLXXXV. P. Ducati, *Guida del Museo Civico di Bologna* (Bologna, 1923), p. 185. AAVV. *Lavori in osso e avorio dalla Preistoria al Rococò*, dir. by R. Pincelli, exhibition catalogue, Bologna, Museo Civico, 20 September-11 October 1959, no. 112, pl. 21.

²⁷³ Encontramos referencias a esta pieza en: R. Koechlin, *Les Ivoires gothiques français* (Paris, 1924), I, p. 406; II, no. 1084. M. Longhurst, *Catalogue of Carvings in Ivory*, Victoria and Albert Museum, Vol. 2 (London, 1929), p. 48. D. Ross, 'Allegory and Romance on a Mediaeval French Marriage Casket', in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 11 (1948), p. 136, pl. 316.

En ellos, las mujeres son las únicas ocupantes del castillo, y se encuentran únicamente 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 *Psalterio 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 unas 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 concretamente en el caso de la pieza de Bologna.

Distinguimos un segundo grupo de piezas en las que en cambio, el trabajo cooperativo de las damas ha desaparecido, y de hecho detectamos entre ellas distintas actitudes respecto a los atacantes, de forma que se encuentran divididas en la protección del castillo. 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 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 maya 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 los encantos y a las galanterías masculinas.

El más bello ejemplo, en nuestra opinión, de las piezas conservadas de este tipo es la valva del Museo Louvre, París (OA 7279). En la imagen que aquí incluimos hemos aprovechado para intentar reproducir el tamaño real que tiene la pieza, es decir, unos 11 cm de diámetro con la intención de hacernos una idea aproximada de hasta que

punto se trata de una excelente labor de miniaturista, realizada sobre marfil (**Fig. 86**). Los estudios realizados sobre esta pieza del Louvre son muy abundantes²⁷⁴, puesto que se trata de un caso excepcionalmente bien conservado, pero además en esta valva observamos algunas particularidades. Uno de los caballeros lleva sobre el hombro una rama florida, que nos recuerda poderosamente a las representaciones del mes de Abril de los mensarios contemporáneos medievales que ya comentamos. Este hecho unido a que uno de los caballeros situados a la izquierda parece entregar su espada a la dama que resiste sobre el castillo, nos hacen pensar en la posibilidad de que de hecho si se esté tratando de representar una escena cortés no violenta, a diferencia de los relieves del primer grupo anteriormente mencionados.



Fig. 86. Valva de espejo. Museo Louvre, París (OA 7279).

²⁷⁴ Existe una amplia bibliografía sobre esta pieza en concreto, entre la que destacamos: R. Koechlin, *Les Ivoires gothiques français* (Paris, 1924), I, 406, 407; II, no. 1089. W. Maskell, *Ivories Ancient and Mediaeval in the South Kensington Museum* (London, 1872), Append. no. 14, p. 178. *La Collection Spitzer* (Paris, 1890), I, no. 58 (E. Molinier). *Exposition Universelle de 1900, Catalogue illustré Officiel de l'Exposition Rétrospective de l'Art Français* (Paris, 1900), no. 161. D. Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux, Ve-XVe siècle* (Paris: Musée du Louvre, 2003), no. 172.

Similares a la pieza del Louvre son en cuanto al matiz expresivo de los personajes otro grupo de piezas. En el Art Museum de Seattle²⁷⁵, se conserva una valva de espejo francesa (Inv.49.37) muy similar a la del Louvre, la cual no nos consta que conociera Koecklin, que posee las mismas características que la anterior, con la única diferencia de que la de Seattle presenta una grieta en el centro de la pieza.

Destacamos especialmente dos placas de cubierta de espejo que como podemos observar en las ilustraciones que incluimos a continuación, son prácticamente idénticas entre sí, lo que sin duda nos hace pensar que sean obras de un mismo taller, puesto que ambas están catalogadas como originales del s. XIV. Nos referimos a las placas de espejo del British Museum de Londres (1888,0208.1)²⁷⁶ y la placa del Musée Bonnat-Helleu de Bayonne, (Inv. 417)²⁷⁷. Ambas presentan algunas novedades iconográficas (**Fig. 87 y 88**). 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, mientras que su compañera junto a ella sigue luchando contra los invasores sin descanso. Además en este caso observamos como 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 esta pieza aparece por primera vez un caballero armado con ballesta tal y como hemos podido analizar que sucedía en las miniaturas francesas contemporáneas.

²⁷⁵ *Mirror case*. Seattle Art Museum, Donald E. Frederick Memorial Collection (Inv. 49.37). Bibliografía al respecto: G. Joice, M. Knight, and P. McClusky, *Ivories in the Collection of the Seattle Art Museum* (Seattle, 1987), no. 12, p. 16. R. H. Randall, *The Golden Age of Ivory: Gothic Ivory Carvings in North American Collections* (New York, 1993), no. 189. S. E. Lee, 'Two Medieval Ivories in the Seattle Art Museum', in *Art Quarterly*, XII (1949), pp. 191-193.

²⁷⁶ R. Koechlin, *Les Ivoires gothiques français* (Paris, 1924), I, p. 406; II, no. 1085. O. M. Dalton, *Catalogue of the Ivory Carvings of the Christian Era in the British Museum* (London, 1909), no. 381.

²⁷⁷ R. Koechlin, *Les Ivoires gothiques français* (Paris, 1924), I, p. 406; II, no. 1086; III, pl. CLXXXV. G. Gruyer, *Collection Bonnat, catalogue sommaire*, Musée de Bayonne (Bayonne, 1902 and subsequent editions), no. 417. *Collection Bonnat, catalogue sommaire* (Paris, 1930 and subsequent editions), no. 1000.

Le Moyen Âge dans les collections du Musée Bonnat, exhibition catalogue, Bayonne, Musée Bonnat, 15 December 2002-30 June 2003, p. 17.



Fig. 87. *Valva de espejo*. British Museum de Londres (1888,0208.1)



Fig. 88. *Valva de espejo*. Musée Bonnat-Helleu de Bayonne (Inv. 417)

Por otro lado, dentro de esta misma iconografía del *Castillo del Amor*, reconocemos un tercer grupo de piezas, en función del matiz gestual y la intencionalidad de sus personajes, distinguimos una serie de piezas que nos ofrecen el desenlace del relato. Nos referimos por ejemplo a la valva de espejo del Victoria and Albert Museum de Londres (A.561-1910)²⁷⁸ en las que en la parte superior del castillo encontramos que el hombre y la mujer que anteriormente se debatían en una disputa, ya se dedican gestos de cariño mutuos, él le acaricia la barbilla y ella desliza el brazo por su espalda, a pesar de que los ecos de la batalla que se libra más abajo todavía se hacen presentes en la escena (**Fig. 89**). De igual modo observamos que sucede en la pieza conservada en Museo Nazionale del Bargello de Florencia (Inv. 00286958)²⁷⁹, con la particularidad de que en este caso además se incluye la representación de una catapulta en la parte inferior, motivo muy común como veremos en los cofres de marfil, pero insólito en las valvas de espejo (**Fig. 90**).

²⁷⁸ Mirror case. Victoria and Albert Museum de Londres (A.561-1910). Mencionada en: R. Koechlin, *Les Ivoires gothiques français* (Paris, 1924), I, pp. 406-408; II, no. 1083. M. Longhurst, *Catalogue of Carvings in Ivory, Victoria and Albert Museum*, 2 vols (London, 1927 and 1929), II (1929), p. 48, pl. XLIV. P. Williamson and G. Davies, *Medieval Ivory Carvings 1200-1550* (London, 2014), no. 205.

²⁷⁹ Museo Nazionale del Bargello de Florencia (Inv. 00286958). R. Koechlin, *Les Ivoires gothiques français* (Paris, 1924), I, p. 407; II, no. 1091. L. G. Boccia, 'Costumi guerreschi negli avori Carrand', in *Antichità Viva*, II (1963), pp. 33-46 (p. 42). L. Vitali, *Avori gotici francesi* (Milan, 1976), p. 39, no. 25. B. Chiesi, *Catalogo degli avori gotici del Museo Nazionale del Bargello* (unpublished PhD thesis - Università degli Studi di Firenze, 2011), pp. 312-317.



Fig. 89. *Valva de espejo*. Victoria and Albert Museum (A.561-1910)



Fig. 90. *Valva de espejo*. Museo del Bargello, Florencia (Inv.00286958)

A modo de epílogo del relato, encontramos otra variación iconográfica en la pieza, conservada en el British Museum de Londres, (Inv. 1856,0623.104)²⁸⁰ donde la pareja que preside el castillo se sonríe mutuamente mientras que se abrazan en un gesto, que nos parece interpretar de complicidad (**Fig. 91**).



Fig. 91. *Valva de espejo*. British Museum de Londres, (Inv. 1856,0623.104)

²⁸⁰ British Museum de Londres, (Inv. 1856,0623.104) . O. M. Dalton, *Catalogue of the Ivory Carvings of the Christian Era in the British Museum* (London, 1909), 382. R. Koechlin, *Les Ivoires gothiques français* (Paris, 1924), I, pp. 406, 407; II, no. 1087.

Por otro lado, Koecklin reunió un considerable número de valvas de cajas de espejo bajo la denominación iconográfica del *Dios de Amor presidiendo su castillo*. Y de hecho sabemos que al dios Amor²⁸¹, 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 s. 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 G. de Machaut y G. Lorris 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 Amor²⁸². Poco después, este personaje, nacido de la imaginación de los poetas, a los cuales obviamente les reconocemos cierto conocimiento del dios Eros romano, empezó a ser uno de los motivos preferidos para decorar tapices²⁸³ y posteriormente otros artículos suntuarios como son nuestros espejos.

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 a los amantes que le imploran, en ocasiones sobre un árbol (piezas a las que aquí no haremos referencia), pero en muchas otras sobre su castillo. Obviamente de los colores brillantes que cubrirían las vestimentas del dios Amor, según los textos, decoradas con hojas de oroy de sus alas multicolores no ha quedado nada en las superficies de las piezas, las cuales solo en contadas ocasiones han conservado parcialmente la policromía que las cubriría en su día.

Cerca de una decena de piezas consiguió reunir Koecklin en su catálogo²⁸⁴, a las cuales asignó los números de inventario correlativos entre el 1092 y 1099. Estas piezas que en principio presentan unas similitudes formales muy acusadas, presentan pequeñas

²⁸¹ KOECKLIN, R. "Quelques groupes d'ivoires français. Le Dieu d'Amour et le Château d'Amour". *Gazette des Beaux Arts*, 1921, T. II, pág. 279.

²⁸² KOEHLIN, R. *Op.cit.* Tomo 1. Chapitre Premier. Les ivoires profanes. Les valves de boites a miroir. Págs. 338-9. 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*.

²⁸³ KOEHLIN, R. *Op.cit.* Tomo 1. Chapitre Premier. Les ivoires profanes. Les valves de boites a miroir. Págs. 338-9. 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. Para más información consultar la nota n°2 de la pág. 399.

²⁸⁴ KOEHLIN, R. *Op.cit.* Tomo II, Catalogue, París, 1968. Pág. 395- 398.

diferencias iconográficas que nosotros hemos sistematizado para su análisis en dos grupos. Por un lado existen un número considerable de piezas en las que el dios Amor aparece representado alado y sobrevolando su castillo, según la forma canónica en la que era descrito por los poemas contemporáneos medievales. En cambio en otro grupo de valvas el *dios Amor* se convierte en nuestra opinión en el *rey Amor*, perdiendo sus alas²⁸⁵.

En el primer grupo por tanto, tendríamos piezas como la valva de espejo del Victoria & Albert Museum, Londres (Inv. 9-1872) y la del Museo Nazionale del Bargello, Florencia (Inv.00286955), que presentan características muy similares a las escenas de asedio al castillo anterior, con algunas diferencias (**Fig. 92 y 93**). En primer lugar y la más evidente de las novedades es que 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 y como veíamos en las ilustraciones de los libros miniados y por último el rastrillo de la puerta del castillo esta elevada, lo que parece querer invitar a los atacantes de la fortaleza a que accedan al interior del recinto.



Fig. 92. Valva de espejo. Victoria & Albert Museum, Londres (Inv. 9-1872)



Fig. 93. Valva de espejo. Museo Nazionale del Bargello, (Inv.00286955)

²⁸⁵ GABORIT-CHOPIN, D. *Miroirs. Jeux et reflets depuis l'Antiquité, exhibition catalogue*, Rouen, Musée départemental des Antiquités, 2000-2001.

Existen otras piezas, concretamente la valva de espejo del Kunsthistorisches Museum de Viena (KK 159)²⁸⁶ y la del Metropolitan Museum de Nueva York (2003.131.1)²⁸⁷ en las que finalizado el asalto de los caballeros al castillo, multitud de parejas ya unidas se encuentran en plena celebración, por lo que las damas besan y abrazan a sus atacantes por todos los recovecos del castillo (**Fig. 94**). Como acto que formaliza la entrega de la fortaleza, dos damas que salen por la puerta del castillo, a lomos de un caballo enarbolando lo que parece ser una rama de rosal, se la entregan a los caballeros que salen a su encuentro, los cuales parecen suplicar los favores de las damas. Además en el caso de la pieza del Metropolitan, otro grupo de mujeres derrama sobre ellas una cesta de flores, probablemente como símbolo de la celebración de su victoria²⁸⁸.



Fig. 94. Valva de espejo. Metropolitan Museum de Nueva York (2003.131.1)

²⁸⁶ Kunsthistorisches Museum de Viena (KK 159) R. Koechlin, *Les Ivoires gothiques français* (Paris, 1924), I, pp. 407, 408, 489; II, no. 1094; III, pl. CLXXXVI. *Katalog der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe* (Vienna, 1964), I. Mittelalter, no. 12.

²⁸⁷ Metropolitan Museum de Nueva York (2003.131.1) R. Koechlin, *Les Ivoires gothiques français* (Paris, 1924), I, pp. 407, 408, 489; II, no. 1095. P. Barnett, 'Recent Acquisitions (1999-2008) of Medieval Art at the Metropolitan Museum of Art and The Cloisters, New York', in *The Burlington Magazine* 150 (2008), pp. 793-800 (p. 797, fig. XII). A. von Eye and J. von Falcke, *Kunst und Leben der Vorzeit* (Nuremberg, 1858), I, pl. XLVI.

²⁸⁸ Las damas que derraman canastas de flores, sobre la puerta del castillo las encontramos relacionadas en la mayor parte de los casos con escenas presididas por el dios Amor, como por ejemplo en piezas como: The Art Walters Museum, Baltimore. Maryland (Inv. 71.169).

En este caso habría que considerar que la interpretación de esta escena apuntaría bien a la finalización de una ritual de celebración cortesano dedicado al amor o bien tendría una dimensión simbólica que se referiría a las vicisitudes de la conquista amorosa, pero no de un modo violento, sino al cortejo amoroso que tiene lugar entre las parejas ligadas por sentimientos de amor, hecho que simbólicamente vendría representado por la presencia del dios del amor alado y armado con arco y flechas, según la iconografía clásica de Cupido, sobre las almenas del castillo presidiendo la escena.

Existe un último grupo de piezas (**Fig. 95**), en las que el dios Amor alado preside la escena y se muestra no ya 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.



Fig. 95. *Valva de espejo.* Louvre, París (OA 6933).

Ya no queda ningún rastro del torneo entre caballeros, desterrado ya de estas piezas²⁸⁹. Su fortaleza está repleta de parejas que se demuestran abiertamente sus

²⁸⁹ La excepción a esto es la valva de espejo de The Burrell Collection, de Glasgow (Inv. 21.10), donde si aparece el torneo en la parte inferior de la pieza presidida por el dios Amor triunfante.

sentimientos, creando una escena de lo más apacible. Ejemplo de ello son la piezas de Victoria & Albert Museum de Londres (1617-1855)²⁹⁰ y la de Louvre, París (OA 6933)²⁹¹.

En cambio en las piezas del Museo Nazionale del Bargello, Firenze. (00286956)²⁹² y The Burrell Collection, Glasgow (Inv. 21.10), el dios Amor ha perdido las alas, para convertirse en el rey Amor, presenciando una fiesta cortesana, este personaje se representa coronado, conservando una saeta en la mano en ocasiones, mientras que como vemos en el caso de la pieza de Glasgow, en la otra mano sostiene un halcón o quizá un águila real, animales de cetrería que le identifican como miembro de la sociedad cortesana terrestre. (Fig. 96).



Fig. 96. *Valva de espejo.* The Burrell Collection, Glasgow. (Inv. 21.10)

²⁹⁰ Victoria & Albert Museum de Londres (1617-1855)O. M. Dalton, *Catalogue of the Ivory Carvings of the Christian Era in the British Museum* (London, 1909), p. 130. R. S. Loomis, 'The Allegorical Siege in the Art of the Middle Ages', in *American Journal of Archeology*, 2nd series, vol. 23, no. 3 (1919), pp. 255-269 (pp. 258-259, fig. 2). R. Koechlin, *Les Ivoires gothiques français* (Paris, 1924), I, pp. 407-408, II, no. 1098, III, pl. CLXXXVI

²⁹¹ Louvre, París (OA 6933).R. Koechlin, *Les Ivoires gothiques français* (Paris, 1924), I, pp. 407, 408; II, no. 1099. J.-J. Marquet de Vasselot, 'La collection de Madame la marquise Arconati Visconti', in *Les Arts*, April 1903, p. 10, fig. p. 12.

²⁹²Museo Nazionale del Bargello, Firenze. (00286956). R. Koechlin, *Les Ivoires gothiques français* (Paris, 1924), II, in relation to no. 1099. L. Vitali, *Avori gotici francesi* (Milan, 1976), p. 26, no. 12. B. Chiesi, *Catalogo degli avori gotici del Museo Nazionale del Bargello* (unpublished PhD thesis - Università degli Studi di Firenze, 2011), pp. 302-311.

Por último, señalaremos que existe un conjunto de valvas de espejo que Koecklin denomina en su catálogo *Variantes au thème du château d'amour*, con el objetivo de contemplar un conjunto de piezas en las que de alguna manera, aunque si podemos identificar algunos elementos de la iconografía del *Castillo del Amor*, no se dan todos los elementos necesarios para ser entendida como tal. La mayor parte de las piezas recogidas bajo este epígrafe se pueden situar además en una cronología más tardía, entre la segunda mitad del s. XIV y las primeras décadas del s. XV. Hemos decidido recoger este tipo de piezas en nuestro *Muestrario de piezas*, pero por razones de tiempo y espacio no nos dedicaremos a ellas en este momento, dejando la puerta abierta a posteriores trabajos.

7.4.4.2.2. Los cofres de marfil

Los cofres de marfil, son otro de los objetos de uso doméstico en el que los maestros eborarios franceses del s. XIV, encontraron una superficie inmejorable 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, de las cuales cinco de ellas debían ser cubiertas en su totalidad por motivos historiados, permitió que la iconografía del *Castillo del Amor* se desarrollará con mayor expresividad que en las reducidas superficies de las valvas de espejo. Por esa razón en los cofres de marfil franceses encontraremos escenas complementarias al tema, que no habíamos visto antes en las carcasas de espejo, que introducen información adicional que quizá nos ayude a conocer más detalles sobre el relato representado.

Así mismo, existe el problema añadido de que no necesariamente las tablillas que componen este tipo de cofres tengan que pertenecer a una misma narración, sino que en la mayoría de los cofres en los que encontramos la iconografía del *Castillo del 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*²⁹³.

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 parecernos la clave para desentrañar nuestro problema básico de la falta de relato literario que justifique dicha representación, se convierte en un hándicap más, difícil de resolver por el momento. En cualquier caso, hay que decir, que en ningún momento hemos trabajado en la dirección de intentar poner las distintas placas de las que constan los cofres en relación con el motivo del *Castillo del Amor*, para así inscribir nuestro modelo iconográfico dentro de un relato más amplio que le de sentido. Otros investigadores se afanaron ya en esa infructuosa búsqueda, por lo que nosotros, como Historiadores del Arte, decidimos

²⁹³ MEUWESE, M. “Chrétien in Ivory”, in *Arthurian Literature*, 25 (2008), pp. 119-52. DELCOURT, T. *La Légende du roi Arthur*, exhibition catalogue, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2009.

centrarnos en la realización de un estudio iconográfico, que permita valorar la representación artística en sí misma, por su belleza y su contenido simbólico y social, a pesar de que la fuente literaria de la que supuestamente derive nos sea desconocida por el momento.

Invariablemente, en todas las arquetas localizadas hasta el momento que presentan el asunto del asalto al *Castillo del Amor*, este tema aparece en la tablilla de marfil que actúa a modo de tapa o cubierta de la misma, ocupando dentro de ella los extremos laterales, nunca el espacio central de la misma. Además, nos parece detectar 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.

La superficie rectangular apaisada de la tablilla de marfil que actúa a modo de tapa del cofre, cuyas medidas oscilan entre las distintas piezas entre los 20 y 26 cm de longitud y los 10 y 15 cm de anchura, se nos presenta dividida transversalmente mediante tres estrechos listones labrados, sobre los cuales en algunas piezas han sido fijadas una montura metálica²⁹⁴, que compartimentan la superficie de la placa de marfil en cuatro espacios. En el centro de la placa se practican dos o cuatro orificios paralelos dos a dos, que sirven para enganchar los pernios de un tirador metálico, en forma de U.



Fig. 97. *Cofre.* Baltimore, Walters Art Museum, Inv. 71.264

²⁹⁴ Estas monturas metálicas, cuya función es únicamente decorativa, fueron por lo general originariamente de plata, pero en las restauraciones posteriores de los cofres, fue frecuente que se sustituyeran por hierro, este es el caso de muchas de las arquetas.

Si atendemos a la estructura interna de las tapas de los cofres franceses donde aparece representado nuestro tema iconográfico, observamos que a pesar de que cada una de las piezas son únicas en sí mismas y plantean detalles particulares que las identifican, en cambio detectamos que todos ellos comparten una estructura compositiva general, la cual va a sufrir al menos una variación respecto al modelo inicial. Este hecho nos va a permitir distinguir dos modelos compositivos, si atendemos al número de escenas que recogen. En cualquier caso, hemos podido comprobar que en este caso, las variaciones en cuanto a la composición de los modelos que expondremos a continuación 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 de dos caballeros, que se muestran afrontados, que está siendo 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*. A este modelo pertenecen las arquetas del Walters Art Museum, Baltimore (**Fig. 97**), Victoria and Albert Museum de Londres (146-1866) y The British Museum, de Londres (1856,0623.166).



Fig. 98. *Cofre.* Victoria and Albert Museum (146-1866)

Como ejemplo de este modelo hemos elegido la arqueta del Victoria and Albert Museum (**Fig. 98**)²⁹⁵. En ella, al igual que en las otras piezas mencionadas, el tema iconográfico del *Castillo del Amor* ha sido desdoblado en las dos escenas laterales que flanquean la representación del torneo de caballeros. En la primera escena, 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 protegiéndose con su escudo de los proyectiles 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 de amor 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. Por último 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 catapulta²⁹⁶ con la intención de alcanzar a las damas, que sobre el castillo no cesan de tirar flores. Hay que señalar que la representación de la catapulta de flores será un tema que nos encontraremos repetido en todas las arquetas que hemos mencionado, con la única variable de que en algunas piezas aparece localizada en el extremo derecho de la tapa, y otras en el extremo izquierdo, 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 Londres²⁹⁷ (**Fig. 99**). En este caso en el relieve de la derecha se concluye el relato, al mostrarse como el caballero victorioso recibe una llave de su

²⁹⁵ Victoria and Albert Museum (146-1866). Consultar más información en: R. S. Loomis, 'The Allegorical Siege in the Art of the Middle Ages', in *American Journal of Archeology*, 2nd series, vol. 23, no. 3 (1919), pág. 255-269, fig. 1. R. Koechlin, *Les Ivoires gothiques français* (Paris, 1924), I, pág. 485, 489, 491, 497-9, 501, 504; II, no. 1282. M. Longhurst, *Catalogue of Carvings in Ivory*, Victoria and Albert Museum, 2 vols (London, 1927 and 1929), II (1929), p. 53, pl. XLVI, XLVII.

²⁹⁶ GREENE, T. M. *Besieging the castle of Ladies*. Edita: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, University of Binghamton, New York, 1995. Pág. 11.

²⁹⁷ The British Museum, de Londres (1856,0623.166). R. Koechlin, *Les Ivoires gothiques français* (Paris, 1924), I, pp. 485, 489, 491, 497, 501, 504, 506; II, no. 1283. *Les Fastes du Gothique: le siècle de Charles V*, ed. by F. Baron, exhibition catalogue, Paris, Grand Palais, 1981, no. 127. J. Walworth, 'Tristan in Medieval Art', in *Tristan and Isolde: a Casebook*, ed. by J. T. Grimberg (New York and London, 1995), pp. 278-299 (fig. 10).

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, mientras que las damas entre las almenas del castillo le reciben arrojando rosas. 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.



Fig. 99. *Cofre.* The British Museum, de Londres (1856,0623.166)

En el segundo modelo compositivo de cofres franceses, clasificamos aquellas arquetas en las que en lugar de tres escenas narrativas, la superficie de la tapa de la arqueta se encuentra subdividida en cuatro escenas. Para ello los maestros eborarios parisinos repartieron la primera calle, la de la izquierda, en dos registros.

En muchas de éstas piezas, la subdivisión de la escena de la izquierda ha sido aprovechada para situar en la parte superior el asalto del *Castillo del Amor*, normalmente presidido por el dios Amor, protagonizado por un caballero, el cual tras conseguir los favores de la dama, con la que habla desde la torre, consigue llevársela y 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, ayudados por presumiblemente un sirviente, que se encarga de los remos de la embarcación.



Fig. 100. *Cofre.* Musée de Cluny (Inv. 408, Cl. 23840)

Ejemplo de ello es la arqueta del Musée de Cluny-Musée National du Moyen Âge de París (**Fig. 100**)²⁹⁸, y la del Metropolitan Museum of Art de Nueva York (17.190.173)²⁹⁹. Es curioso observar como en el caso de estas dos arquetas, encontramos que junto a la escena del torneo, es decir en el extremo derecho de la tapa del cofre encontramos invariablemente como se vuelve a repetir, pero de forma más desarrollada el tema del asalto del *Castillo del Amor*. 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. Este panel, responde de una manera prácticamente idéntica al diseño de la escena que encontrábamos representada en el grupo anterior de cofres.

En cambio, existen un grupo de arquetas en las que la frescura y la introducción de variables anecdóticas sobre el tema desaparecen casi por completo. En ellas los

²⁹⁸ Musée de Cluny-Musée National du Moyen Âge de París, (Inv. 408, Cl. 23840). Esta pieza no es mencionada por Koechlin en su trabajo. Para conocer más de ella: E. Taburet-Delahaye and X. Dectot, 'Un Exceptionnel coffret d'ivoire gothique', in *La Revue des Musées de France-Revue du Louvre* 3 (2008), pp. 6-8. *La Légende du roi Arthur*, dir. by T. Delcourt, exhibition catalogue, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2009, no. 65.

²⁹⁹ T. T. Hoopes, 'An Ivory Casket in the Metropolitan Museum of Art', in *The Art Bulletin*, vol. 8, no. 3 (March 1926), pp. 127-39. D. J. A. Ross, 'Allegory and Romance on a Mediaeval French Marriage Casket', in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 11 (1948), pp. 112-142. P. M. Carns, 'Compilatio in Ivory: The Composite Casket in the Metropolitan Museum', in *Gesta*, 44/2 (2005), pp. 69-8z

motivos quedan estandarizados y se repiten, introduciéndose solo pequeños detalles que poco aportan al relato. Nos referimos a las arquetas que fueron consideradas por Koechlin, realizadas por imitación a la pieza conservada en el del Tesoro de la Catedral de Cracovia³⁰⁰ o bien realizadas por el mismo taller que aquella, tomada como prototipo por el maestro, debido a que es entre todas ellas la que mejor calidad presenta. A este grupo pertenecen un conjunto de cofres de marfil que actualmente se conservan en el Museo Nazionale del Bargello de Florencia (**Fig. 101**)³⁰¹, The Cleveland Museum of Art(1978.39^a), The Detroit Institute of Arts (1997.6), National Museums Liverpool, Walker Art Gallery (M 8052) y Château-Musée de Boulogne-sur-Mer (Cl. 23840).



Fig. 101. Cofre. Museo Nazionale del Bargello (Inv. 123 C)

En estas piezas también se presenta la narración dividida en cuatro escenas, pero en ellas el asalto al *Castillo del Amor*, aparece invariablemente representado únicamente en el extremo derecho de la tapa incluyendo la reproducción de la catapulta de flores, mientras que el panel izquierdo queda dividido en tres registros. De arriba abajo,

³⁰⁰ En cuanto al cofre del Tesoro de la Catedral de Cracovia, este es mencionado y reproducido tanto por KOEHLIN R.*Op. Cit.* (1924), I, pp. 34, 409, 477, 485, 489, 490, 497, 501, 505; II, no. 1285; BEIGBEDER, O. *Op. Cit.* (1951) pág. 74, como por GREENE, T. M. *Op. Cit.*(1995) pág. 15-16, ANTONIEWICZ, J. 'Ikonographisches zu Chrestien de Troyes', *Romanische Forschungen, Festschrift Konrad Hofmann zum 70sten Geburtstag*, vol. 5 (1890), pl. V, p. 252 y considerado como "el más célebre cofre" que reproduce la iconografía que nos ocupa, pero en ninguno de los casos estos especialistas ofrecen, ni nosotros hemos podido localizar, el número de inventario que le corresponde.

³⁰¹Museo Nazionale del Bargello de Florencia (Inv. 123 C). R. Koechlin, *Les Ivoires gothiques français* (Paris, 1924), I, pp. 485, 489, 490, 497, 501, 505, 506; II, no. 1286. L. Vitali, *Avori gotici francesi* (Milan, 1976), p. 24, no. 10. D. Gaborit-Chopin, *Avori medievali - Museo Nazionale del Bargello* (Florence, 1988), pp. 66-67, no. 18.

encontramos en el primer registro representada una pareja, acompañados por un tercer personaje que parece ser una dama tocando un instrumento musical que podría ser un psalterio³⁰², asomados entre las almenas de un edificio fortificado, huella quizá de la iconografía del *Castillo del Amor* de la que deriva. En el segundo registro, se produce la presumible huida de la pareja protagonista a lomos de un mismo caballo, la cual aparece en una barca en el registro inferior, acompañada de un barquero, mientras pasan debajo de un puente, que ha sido decorado con florones, los cuales creemos que puedan hacer referencia a los sentimientos de amor que unen a los protagonistas del relato.

³⁰² MICHELS, U. *Atlas de Música*, vol. 1. Alianza Editorial. 2001. Pág. 35. Un salterio es un instrumento musical, que consta de una caja de resonancia trapezoidal, cuyas cuerdas, dispuestas sobre la caja de resonancia suenan al ser punteadas con los dedos o con varillas.

7.4.4.2.3. Otras piezas de marfil

Existe un puñado de piezas de marfil, que no son valvas de espejo ni cofres en los que también encontramos representada la iconografía del *Castillo del Amor*, o al menos lo que podemos considerar una variación respecto al tema. Estos objetos, son de compleja adscripción a una cronología concreta, aunque nosotros podemos intuir cierta proximidad a las piezas comentadas. En cuanto a su procedencia, probablemente estas obras podrían relacionarse con los talleres parisinos de eboraria que diseñaron las piezas anteriores.

Nos referimos fundamentalmente aquí a piezas como la placa de escritura que se conserva en el Castillo de la Chartreuse de Douai (A.4482). Esta tablilla en la que se representa una de las variaciones del tema del *Castillo del Amor*, propias de finales del s. XIV, en el que la dama ya seducida por el caballero, le invita a acceder al castillo, que ella misma se dispone a facilitarle el acceso con la llave que lleva en la mano, era datada por los expertos en el s. XV³⁰³ (Fig. 102). Pero las últimas hipótesis de los expertos del museo la consideran copia del s. XIX, inspirada probablemente en la valva de espejo de Darmstadt (Inv. Pl 36:92).



Fig. 102. *Placa de marfil.* Chartreuse de Douai (A.4482).

³⁰³BALIGAND, F. *Le Musée de la Chartreuse, Douai* (Paris, 1999), p. 117, fig. 119

Otra pieza de marfil, que muestra una gran similitud con la iconografía del *Castillo del Amor* es la pieza de ajedrez, que representa una torre, que se conserva en el Castillo de la Chartreuse de Douai (**Fig. 103**). Somos conscientes de que en este caso, no podríamos considerar esta pieza heredera del modelo que planteamos si atendemos a la cronología que le ha sido asignada por los expertos³⁰⁴, que la creen obra del s. XIII, ni a los talleres parisinos, puesto que es considerada de procedencia inglesa. Aún así, nosotros creemos que si bien es cierto que no existe una correspondencia directa entre ambos modelos, se aprecia en ella un espíritu común con las piezas estudiadas. La pieza, cuya funcionalidad fue la de ser una de las torres de un juego de ajedrez, representa un asedio a una fortaleza, que está siendo defendida desde su parte superior por una serie de arqueros, pero también creemos distinguir a dos damas que colaboran en la campaña, arrojando grandes piedras a los sitiadores desde lo alto del muro, y a otras tantas asomadas por los vanos de la fortaleza.



Fig. 103. Torre de ajedrez, Chartreuse de Douai (A.1579)

³⁰⁴*Le temps des jeux: perdre ou gagner en société, exhibition catalogue, Saint-Riquier, Musée départemental, 1998, no. 41. O. GUILLOT, Hugues Capet et les premiers Capétiens (Paris, 2002), p. 126.*

7.4.4.3. Tapices.

Hemos dudado mucho sobre la conveniencia de incluir este apartado en nuestro trabajo, porque si bien es cierto que existe la constancia documental de la existencia de tapices que recogieron en su día la iconografía del *Castillo del Amor*, a día de hoy no hemos podido localizar el paradero de ninguna de las piezas. Por esa razón, en este punto nuestra aportación al tema se limita a sintetizar la información dispersa que nos ha llegado sobre esos tapices.

No hay razones para pensar, que un tema de tal éxito en la sociedad francesa del s. XIV, no produjera la elaboración de tapices cuyo motivo central recogiera la iconografía del *Castillo del Amor*. Pero debido a la fragilidad del soporte, suponemos que esas piezas no han llegado hasta nosotros. El profesor Loomis en su estudio, al que nos hemos referido en varias ocasiones en este trabajo, señala que en el inventario de el duque de Gloucester, realizado en el año 1397, se registra: “una pieza de Arás, de la historia de un asalto hecho a unas damas en un castillo”³⁰⁵. En otro inventario de Margarita de Flandes fechado en 1405, se recogen noticias de “un tapiz de seda de damas que defienden un castillo”³⁰⁶, así como que Enrique VIII de Inglaterra tuvo una serie de tapices de la *Ciudad de las damas* y Jaime V de Escocia otra serie denominada de igual modo³⁰⁷.

Existieron en nuestro territorio al menos dos tapices que recogieron, a juzgar por los registros documentales la iconografía del *Castillo del Amor*. Concretamente nos referimos a la pieza encargada en Perpignan³⁰⁸ por Leonor de Sicilia en 1356, denominada “*Castrum amoris*”, de la que posteriormente tendremos la ocasión de hablar. 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 Austria. De él solo sabemos que en 1558 había en el Palacio Real de Madrid un tapiz denominado “*Çiudad de damas*”, compuesto por seis paneles y que al parecer medía un área de más de 200 metros cuadrados³⁰⁹.

³⁰⁵ LOOMIS, R. S. *Op. cit.* Pág. 261. Remitiéndose a: *Archaeological Journal*, LIV, pág. 288.

³⁰⁶ LOOMIS, R. S. *Op. cit.* Pág. 261. Remitiéndose a: J. B: *Kunsth. Samm*; XVI, pág. 219

³⁰⁷ LOOMIS, R. S. *Op. cit.* Pág. 261. Remitiéndose a: W. G. Thomson, *Tapestry Weaving in England*, pág. 40f. y 41.

³⁰⁸ OLIVAR, M. *Els tapissos francesos del rei En Pere el Cerimoniós*, Marçal Olivar, obra dispersa. Llibre en homenatge en seu 90 aniversari, Barcelona, Col: Opera minora, 1986; págs. 264-265.

³⁰⁹ BELL, S. G. *The Lost Tapestries of the City of Ladies. Christine de Pizan's Renaissance Legacy*. Berkeley: University of California Press, 2004.

7.4.5. Variantes iconográficas derivadas del Castillo del Amor: su incidencia en los reinos peninsulares, s. XIV y XV.

El objetivo de este capítulo ha sido rastrear las posibles referencias que existen en nuestro territorio sobre el *Castillo del Amor*, ya sean documentales, iconográficas o bibliográficas. Partíamos de la convicción de que al tratarse de un tema puramente francés, no en su génesis pero sí en su representación, las noticias que encontraríamos al respecto serían puntuales o parciales, y como hemos podido comprobar dichas obras conservadas o no, no presentan todos los rasgos formales propios del tema iconográfico que anteriormente definimos, razón por la cual hemos decidido titular a este apartado “variantes iconográficas derivadas del *Castillo del Amor*”, ya que en ninguno de los ejemplos hasta ahora analizados podemos concluir que la recepción del tema se hiciera de una forma fiel, sino que más bien se produjo una reelaboración del asunto, de forma que los rasgos característicos de la iconografía del *Castillo del Amor* aparecen en la mayoría de los casos disueltos y mezclados con la tradición iconográfica hispana.

Únicamente conocemos una pieza hasta el momento, conservada en nuestro territorio que podamos considerar a día de hoy ejemplo claro de la iconografía del *Castillo del Amor*, tal y como fue definido por Loomis y Koechlin³¹⁰ en su día. Se trata de la valva de espejo del Museo Lázaro Galdiano (Inv. 329)³¹¹. Esta pieza (**Fig. 104**), fue descrita a mediados del s. XX, por Camps Cazorla³¹² como: *gran medallón de marfil tallado en tres piezas. Representa una escena del libro “La ciudad de las Damas”, de Christine de Pisán, una relación de hazañas heroicas de mujeres. Justo el momento del asalto al Castillo del Amor, donde aparecen las damas y Eros en lo alto presidiendo la escena y disparando sus flechas.* La relación establecida por Cazorla, con el texto *La ciudad de las damas* de Christine Pisán, no ha sido comentada ni refutada por ningún otro investigador que haya abordado el tema y aún hoy en día sigue figurando en los catálogos del museo.

³¹⁰ LOOMIS, R. S. *Op. Cit.* 1919, nº 3, págs. 255-269. KOECHLIN, R. *Op. Cit.*

³¹¹ Valva de espejo con *El asalto a la fortaleza del amor*. Museo Lázaro Galdiano (Inv. 329). CAMÓN AZNAR, J. *Guía abreviada del Museo Lázaro Galdiano* (Madrid, 1951), p. 20. ARBETETA MIRA, L. *El Capricho en el arte: los cinco sentidos*. Valencia: 2004. Catálogo de Exposición. Sagunto / Segorbe. <http://database.flg.es/ficha.asp?ID=329>

³¹² CAMPS CAZORLA, E. *Inventario del Museo Lázaro Galdiano* (1949-1950). Sin publicar, considera esta obra de procedencia francesa, relacionada con las valvas de marfil parisinas del s. XIV.

Por el contrario, el hecho inaudito en la eboraria francesa de que una valva de espejo se encuentre labrada en tres piezas diferentes de marfil, puesto que su diseño perdería la funcionalidad para el que fue creado en el s. XIV este diseño de caja de espejo, y sobre todo la existencia de otra pieza prácticamente idéntica conservada en el Metropolitan Museum de Nueva York (Inv. 2003.131.1) es lo que hizo pensar en la posibilidad de que pudiera tratarse de una copia realizada en el s. XIX, hipótesis que aún no ha sido incorporada a los catálogos del museo (**Fig. 105**).



Fig. 104. Valva de espejo. Museo Lázaro Galdiano (Inv. 329)



Fig. 105. Valva de espejo. Metropolitan Museum de N.Y. (Inv. 2003.131.1)

En cambio, se conservan abundantes referencias documentales de la existencia de al menos tres piezas que representaban la iconografía del *Castillo del Amor* y que estaban en nuestro territorio en el s. XIV, es decir, en época contemporánea al surgimiento y desarrollo del modelo iconográfico que aquí estudiamos. Estas piezas están en relación con los objetos suntuarios que llegaron a la península Ibérica durante el reinado de Pedro IV de Aragón, monarca imbuido del gusto procedente de las cortes palatinas francesas con las que mantenía estrechas relaciones diplomáticas y familiares.

Por otro lado, analizaremos una serie de obras hispanas, en las cuales determinados expertos han creído identificar alguna variante de la representación del *Castillo del Amor*, como es el caso de las pinturas de la sala de los reyes de la Alhambra de Granada o las pinturas del castillo de Alcañiz.

7.4.5.1. Las representaciones del Castillo de Amor durante el reinado de Pedro IV de Aragón.

La referencia más antigua en los territorios hispanos, por la que tenemos constancia de la existencia de una pieza que representa la iconografía del *Castillo del Amor*, es un texto firmado en Perpignan el 15 de marzo de 1356, en el cual se menciona que la reina Leonor de Sicilia, tercera mujer del rey Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387), encargó varios tapices procedentes de Montpellier y Aviñón, probablemente en este caso con el objetivo de formar parte del ajuar de las infantas Juana, hija del rey y de su primera esposa María de Navarra, cuya boda era inminente en esos momentos.³¹³

La costumbre de cubrir los muros de los fríos palacios con inmensos tapices, que a la vez que mitigaban el frío servían para ornamentar las paredes con coloridas escenas de variada temática, surgió en Francia a principios del s. XIV y muy pronto se difundió por todas las cortes europeas. Esta industria artesanal se vio favorecida por la invención del telar vertical que entretejía la lana de diversos colores³¹⁴.

Por la documentación sabemos que la persona que se responsabilizó del encargo real fue Huguet de Cardona, el cual gastará 79 florines en la compra de paños de ras o de Paris, según se especifica en el documento redactado por el protonotario de la reina Ferrer Sayol, donde se incluye una lista en la que se detalla el asunto o tema figurativo de los 10 tapices encargados, los cuales suponemos previamente acordados con la reina. Según el texto el primero de los tapices representaría una escena de cacería con animales, el segundo una historia de los caballeros de la mesa redonda y así sucesivamente, hasta llegar al décimo tapiz que es el que nos interesa en este estudio. De él se dice que representaba una historia del “*Castrum amoris*”, es decir *un Castillo del Amor, en el que jóvenes enamorados asaltan un castillo que las doncellas defienden encarnizadamente*. Este tapiz tendría un tamaño de 15 palmos, es decir casi tres metros, si consideramos que un palmo barcelonés equivaldría a 19,43 cm, y habría costado 11

³¹³ OLIVAR, M. *Els tapissos francesos del rei En Pere el Cerimoniós*, Marçal Olivar, obra dispersa. Llibre en homenatge en seu 90 aniversari, Barcelona, Col: Opera minora, 1986; págs. 264-265. Recoge un documento en el que la reina autoriza al tesorero Guerau d'Esplugues para que pague 2000 florines a Huguet de Cardona, en concepto de diversas compras hechas en Montpellier y en Aviñón.

³¹⁴ DE RIQUER, I. *La literatura francesa en la corona de Aragón en el reinado de Pedro el Ceremonioso (1336-1387)*, Alicante; Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007; pág. 121.

florines. De este tapiz, del que únicamente conservamos la breve descripción que se recoge en el documento mencionado, no volvemos a tener noticia ni documental ni física.

Mucho más interesante y sorprendente son las descripciones sobre otra de las piezas de la que tenemos constancia documental con la representación iconográfica del *Castillo del Amor* o al menos dicha denominación. Este es un documento del archivo de la Corona de Aragón, que describe con detalle una joya *curiosa*, tal como la califica Yarza³¹⁵, que poseyó el rey de Aragón Pedro IV (**Fig. 106**).



Fig. 106. *Retrato de Pedro IV.* Jaume Mateu y Gonçal Peris, s. XV. Museo Arte de Cataluña. Número cat. 009776-000.

Dicho documento, fechado el 29 de noviembre de 1360, relata como el rey Pedro, tras haber recuperado la joya de orfebrería del *Castillo del Amor* después de cierto tiempo, al pagar la deuda que este tenía con unos mercaderes que habrían entregado al rey algún dinero con el objetivo de poder sufragar los gastos de la Corte en concepto de pignoración de la joya, pide al doctor en leyes y tesorero real, el caballero Bernardo de Olzinellas (Bernat d'Ulzinelles), que tome la pieza que el rey le entrega, denominada *castillo de amor*, y que la deposite en el archivo de puertas de hierro del

³¹⁵ YARZA LUACES, J. *Formas artísticas de lo imaginario*. Barcelona. Editorial Anthropos, 1987. pág. 14-45. Califica la pieza del *Castillo de amor* de Pedro IV, de delicada, caprichosa y fantástica, a juzgar por la descripción que se conserva de la misma, valorando su importancia como muestra del gusto de las gentes de la tardía Edad Media por la exquisitez extravagante e imaginativa.

palacio real de Barcelona. Este documento conservado en el Archivo de la Corona de Aragón³¹⁶, fue publicado íntegramente en 1908 por Antoni Rubio y Lluç,³¹⁷ bajo el título *Descripció d'una joia anomenada Castell d'Amor*.

Al no haberse conservado esta pieza, tan solo podemos intentar hacernos una imagen mental de ella a través de dicha descripción, redactada en catalán y traducida al castellano parcialmente por Yarza³¹⁸, y en su totalidad por nosotros:

“Un castillo de plata, dorado y esmaltado, llamado castillo de amor. Y el pie de dicho castillo está esmaltado de verde, en cuyo pie se encuentran tres figuras de hombres de plata dorada, que sostienen dicho pie o castillo: y aún hay en dicho pie tres figuras de hombres armados de plata dorada con sendas ballestas, y hay tres torres o cimborrios en torno a la torre mayor, todos dorados, con ventanas: y la torre o cimborrio mayor esta dorada y esmaltada con torrecillas y manteletes azules esmaltados. Y arriba en la culminación de la torre hay un pie en el que está una taza o copa con tres simios con alas, así como una copa o taza de plata dorada y esmaltada exteriormente, la cual es levadiza y está en lo alto de dicha torre del medio, y dentro de dicha copa hay seis esmaltes y un gran esmalte en el medio que se levanta y una sobrecopa dorada y esmaltada por dentro y por fuera, y dentro hay seis esmaltes pequeños y un esmalte en el medio y fuera de la sobrecopa hay una rueda esmaltada con seis plafones dorados que se deben engastar y son de figuras de cabezas de hombre, y en el asa de la sobrecopa hay un cimborrio dorado y esmaltado.

Asimismo, el mencionado castillo tiene un surtidor de agua de plata dorada, con tres figuras de hombres de plata dorados que sostienen el pie de dicho surtidor, y el pie de dicho surtidor es dorado y esmaltado en verde, y en dicho pie hay un estanque dorado y esmaltado por dentro y por fuera, y dentro hay cuatro figuras de personas de plata que se bañan; y en medio de dicho estanque hay un tronco de plata con algunas torres doradas que sostienen una pila de cristal; y sobre dicha pila de cristal hay un cimborrio de plata dorado por donde mana el agua con un angelito de plata dorado,

³¹⁶Arx. Cor. Aragó, reg. 1334, f. 32.

³¹⁷A. RUBIO Y LLUÇ; *Documents per l'Historia de la Cultura Catalana Mig-èval*, volum I. Institut d'estudis Catalans; Barcelona 1908, págs.193-194.Doc. CXCIV.

³¹⁸J. YARZA LUACES. J. *Fuentes de la Historia del Arte I*. Historia 16. Madrid 1997, Pág. 264-265.

que tiene un caño; y alrededor de dicho estanque hay ocho cimborrios dorados, esto es, cuatro grandes y cuatro pequeños.

El citado castillo, vos, por mandamiento nuestro, habéis librado a algunos mercaderes, es decir, que aquel que habéis empeñado en nuestro nombre por cierta cantidad de dinero que había prestado a nuestra corte, y después de que aquel haya sido cobrado y a nosotros librado. Mando por la presente, al maestre racional de nuestra corte que cualquier anotación que por él vos hayáis hecho del citado castillo, cancele y anule, como nosotros hemos recibido según lo que arriba se cuenta, y aquel después de haber metido en nuestro archivo de las puertas de hierro que está en nuestro Palacio Real de Barcelona. Y aún mando, al citado maestre racional hecha a vos de la corona y cerco de oro de la reina, mi muy querida esposa, las cuales joyas fueron empeñadas juntas a los citados mercaderes, cancele y anule, nosotros presentes nos parece que sean libradas aquellas a la citada reina. Dado en Barcelona, 29 de noviembre de la natividad de Nuestro Señor, 1360.

La joya que se describe en este texto es de incierta función³¹⁹ y dimensiones, ya que los datos sobre su peso, uso y medidas, que nos podrían parecer fundamentales para imaginar el valor y la calidad de dicha pieza, no se incluyen en este relato. En cuanto a su función podemos deducir que es posible que se tratase de una fuente o surtidor de agua, o de un ingenio quizá mecánico, pero más probablemente hidráulico que conectado a una vía de agua, pudiera mover alguna de sus partes, bien la pila superior o la rueda de más abajo. Para ello esta joya debía contar en su interior probablemente con algún tipo de mecanismo alojado en el interior del *tronco de plata con algunas torres doradas que sostienen una pila de cristal* lo que nos hace pensar que una pieza de semejantes características debió ser concebida no por un simple platero, sino por un artesano de gran experiencia y capacidad, respondiendo a un encargo importante, probablemente real.

Debemos pararnos a reflexionar un momento sobre *la rueda esmaltada con seis plafones dorados que se deben engastar y son de figuras de cabezas de hombre*, puesto

³¹⁹ VILLASEÑOR SEBASTIÁN, F. “*Muchas copas de oro con muchas piedras preciosas: joyas, lujo y magnificencia en la Castilla de don Álvaro de Luna*”. *Anales de Historia del Arte*, 2014, vol. 24, Nº Esp. Noviembre, págs. 611-628. Pone en relación esta joya de exótica factura de Pedro IV, realizada por plateros barceloneses, con “la copa de oro con sobrecopa y piedras preciosas” que poseyó el Condestable de Castilla don Álvaro de Luna, descrita en una Crónica de 1448, por ser una de las piezas que decoraban la Sala Rica del castillo-palacio de Escalona.

que como se comprobará más adelante es la única ocasión en la que, dicha rueda es mencionada en un texto en relación a esta obra. Iconográficamente, este elemento descrito brevemente, se trataría de una rueda de la Fortuna, tema recurrente en obras profanas de esta época y que tiene su origen en el mundo grecorromano al ser la rueda atributo asociado a la diosa griega Tyche y a su homóloga romana Fortuna, mencionadas ya en este trabajo por ser deidades femeninas torreadas, asociadas por tanto a la protección de las ciudades antiguas, las cuales adoptaron con el tiempo un carácter inestable, puesto que de ellas dependía la buena o mala suerte del lugar que protegían.

Una de las obras más leídas en la Edad Media y que recoge esta idea de lo arbitrario del destino, que proporciona aleatoriamente éxito o desgracia a los hombres, fue el *De consolacione philosophiae* de Boecio, filósofo y político romano del s. VI d. C. En este texto, titulado originariamente *Consolatio philosophiae*, se recoge la conversación entre el personaje alegórico femenino de la Filosofía y el propio autor, con el fin de ofrecer un camino al hombre desorientado, al que recomienda no obsesionarse por la consecución de las riquezas terrenales y efímeras, puesto que, al igual que la Fortuna se las da a los hombres, al hacer girar la rueda estos las pueden perder. Este texto supondría por tanto la principal fuente literaria para la configuración del tema iconográfico de la rueda de la Fortuna tan habitual en la Edad Media, tal como Sánchez Márquez apunta en su trabajo³²⁰.

El concepto de la caprichosa fortuna que mueve la rueda de la vida a su antojo, se convirtió a partir del s. XI en un tema iconográfico recurrente, que encontramos entre otros lugares representado en una miniatura de *Hortus deliciarum*, atribuido a Herrada de Landsberg y datado en el s. XII, que habría fijado en modelo iconográfico (**Fig. 107**). En ella aparece la Diosa Fortuna entronizada y elevada sobre un pedestal que le permite poner en funcionamiento la rueda en la que un rey sentado en su punto más alto, luce corona y riquezas en ambas manos. La rueda según va girando provoca primero la inestabilidad del monarca, y la consiguiente pérdida de su corona, para posteriormente la Fortuna, con su movimiento dejar al rey cabeza abajo. Progresivamente comienza su

³²⁰ SÁNCHEZ MÁRQUEZ, C. 'Fortuna velut luna: iconografía de la Rueda de la Fortuna en la Edad Media y el Renacimiento', *El Humanista*, Volume 17, 2011, págs. 230 – 253.

recuperación en dos fases, presentando al personaje aferrado a la rueda. Es decir, se representa al mismo personaje un total de seis veces, al igual que sucede en la rueda de la fortuna según la descripción de la joya del *Castillo del Amor* que poseyó Pedro IV.



Fig. 107. *Hortus deliciarum*, Herrada de Landsberg.

También encontramos un diseño semejante en el dibujo de Villard de Honnecourt³²¹, maestro itinerante que vivió en la segunda mitad del siglo XIII en el que se muestra un dibujo esquemático del modelo compositivo. Hay que destacar que en estas dos ocasiones y en la mayor parte de las representaciones de la rueda de la Fortuna suele aparecer la figura personificada de la fortuna, hecho que no sucede en nuestra fuente del *Castillo del Amor*, por lo que tendríamos que suponer que se trataría de una interpretación de dicho tema, mezclado con elementos diferentes de otros modelos iconográficos como son la Fuente de la juventud, que trataremos más adelante o el *Castillo del Amor*, título que finalmente recibe la obra.

Por otro lado, también hay que mencionar la repercusión literaria que el tema de la rueda de la Fortuna tuvo en la Edad Media. Por ejemplo describe el carácter voluble de la Fortuna en el *Roman de Rose*³²², poema alegórico escrito por Guillaume de Lorris y Jean de Meun, ya citado en este trabajo y del cual sabemos que existía un ejemplar en la biblioteca de Pedro IV de Aragón. Este mismo tema fue desarrollado también

³²¹*Hortus deliciarum*, Herrada de Landsberg. Bibliothèque Nationale, Paris, (MS Fr. 19093).

³²²LORRIS, G. & JEAN, M. Ed. Juan Victorio. *Roman de la Rose*. Madrid: Cátedra, 1987. Versos 173-87

ampliamente en la literatura del s. XV en España, en obras como *Diálogo de Bías contra Fortuna* del Marqués de Santillana, *Compendio de la Fortuna* de Fray Martín Alonso de Córdoba, o por Juan de Mena en su obra *El Laberinto de Fortuna*, entregada por su autor al rey Juan II de Castilla el 22 de febrero de 1444, por lo que suponemos sería relativamente conocido en la época.

Esta singular pieza, *el Castell d'Amor*, según orden del rey, debería ser colocada a partir de ese momento, en un lugar especial del palacio real mayor de Barcelona el llamado “archivo viejo o de puertas de hierro”. Esta dependencia, destinada a albergar las joyas y los tesoros de los reyes aragoneses, fue estudiada por José María Madurell Marimon³²³, por lo que sabemos que dicho espacio habría sido habilitado en época de Jaime II, con el objetivo de servir de archivo y posteriormente joyero del palacio, de ahí la importancia de su carácter de caja fuerte o espacio de seguridad, dotado de puertas de hierro, que se abrían con dos llaves diferentes, las cuales por mayor seguridad custodiaban dos personas de confianza del rey. Aquella habitación, destinada a archivo, según la documentación, estaría provista de cajas y armarios, que fueron realizados por el carpintero local Bartolomé Comelles, en los cuales suponemos que sería depositada la joya del *castillo de amor* que ahora analizamos.

Solo siete meses más tarde, el 12 de junio de 1361, emitido también en la corte palatina de Barcelona y guardado en el Archivo de la Corona de Aragón volvemos a tener noticia de la joya que nos ocupa. Este texto, en este caso redactado en latín, fue difundido íntegramente en el interesantísimo artículo de José María Madurell Marimon ya mencionado. *El rey Pedro IV ordena a Guillermo de Morey, vicealmirante de Cataluña, que entregue a Ramón de Castell, camarlengo real, un retablo de plata de seis piezas de la capilla real, otro compuesto de dos piezas de plata dorada con esmaltes y la joya conocida por “torre de amor”*³²⁴ con el objetivo de ser recuperadas por la corona, tras haberlas dejado en pignoración a unos mercaderes.

El texto, explica como aquellas obras, refiriéndose a las piezas de los retablos, fueron guardadas en dos cofres cubiertos de piel de buey “*al igual que un castillo de*

³²³ MADURELL MARIMON, J. M^a. “Las antiguas dependencias del Palacio Real Mayor de Barcelona”, *Analecta sacra Tarraconensia*, vol. 14, Barcelona (1941) págs. 129-154.

³²⁴ Apud. MADURELL MARIMON, J. M^a. Arx. Cor. Aragón, reg. 1340, f. 66.

plata llamado Castillo de Amor, dorado y esmaltado con aquella copa plateada, con su tapa, dorada por dentro y por fuera y esmaltada con siete esmaltes dentro de la copa, y otros siete dentro de la sobrecopa, en forma de cúpula o cimborrio. El pie del castillo esta esmaltado en verde y dorado, y al pie hay tres figuras de hombres de plata dorada que sostienen dicho pie y también el castillo. Sobre dicho pie hay tres hombres armados, de plata dorada, cada uno con sus ballestas.

Hay tres torres rodeando la torre mayorde dicho castillo, dorado con ventanas. Pero la torre mayor esta dorada y esmaltada con torres pequeñas y manteletes esmaltados en azul. Y en lo más alto de esta torre mayor a los pies hay algunas figuras doradas de tres simios con alas en esta taza. También hay seis plafones de plata dorada que muestran hombres desgarrados. Y también en dicho castillo hay un surtidor de agua de plata dorado y esmaltado en verde, el pie de dicho surtidor está adornado con un estanque plateado dorado y esmaltado, por dentro y por fuera, y en dicho estanque hay cuatro personas bañándose, y en medio del estanque hay un tronco de plata con algunas torres doradas que sostienen una pila de cristal, y sobre dicha pila de cristal hay un cimborrio de plata dorado con un angelito de plata dorado, que tiene un cañopor donde mana el agua. Y alrededor de dicho estanque hay cuatro cimborrios grandes y otros cuatro pequeños. Este castillo, en Barcelona, ha sido pesado sesenta y cuatro marcos y cuatro onzas. Y este se guarda en un estuche de cuero negro.

Comparando los documentos de 1360 y de 1361, que parecen ofrecer una descripción de la misma joya llamada *Castillo de amor*, debemos destacar que el segundo relato que aparentemente es prácticamente idéntico al que fue escrito unos meses antes, salvando las diferencias formales en cuanto al idioma en el que fueron redactados, en realidad podemos apreciar una serie de características originales. Por un lado apreciamos cómo se repite el mismo orden en la descripción de los componentes de la pieza, lo que nos indica que el escritor del segundo texto bien consultaría o bien tendría delante el texto de 1360, lo que le llevaría a repetir algunos fragmentos del relato y también una serie de fórmulas como *plata dorada y esmaltadao esmaltado por dentro y por fuera*.

Pero, en algunos pasajes del texto de 1361 se cometen una serie de omisiones de información, en otros casos se modifica la descripción ofrecida, mientras que en otras

ocasiones se amplían los datos, lo que nos permite pensar en la posibilidad de una redacción parcialmente original. Por ejemplo, en esta ocasión no se menciona nada de la rueda esmaltada que sí es descrita en el texto de 1360, tampoco se comenta nada de la existencia de piezas móviles ni del asa que tenía la copa. En cambio otra información aparece modificada, como es el caso de la descripción de los plafones con forma de cabezas de hombre, los cuales se convierten en el texto de 1361 en hombres *desgarrados*. Por el contrario, se aportan novedosos e importantes datos sobre la joya, como son el peso, *sesenta y cuatro marcos y cuatro onzas*. Además, al final de este texto de 1361 se nos informa de otro detalle: esta importante obra de orfebrería estaría protegida por un estuche, probablemente de madera, forrado de piel negra, tal como solía hacerse con otras joyas de la artesanía de lujo medieval y también posteriormente.

En cuanto al dato aportado sobre el peso de la joya, es importante porque por primera vez nos permite hacernos una idea más aproximada sobre el formato, la función y la escala de la pieza de que hablamos. Teniendo en cuenta que el sistema de pesos y medidas en la Corona de Aragón en el siglo XIV era diferente al actual, hemos tratado de calcular cual sería el peso actual de dicha pieza, para ello tendremos que hacer una serie de cálculos muy simples. Un marco equivale a 0,23004 Kg, mientras que una onza son 0,028755 Kg³²⁵, así al multiplicar los sesenta y cuatro marcos y cuatro onzas por sus equivalentes actuales, obtenemos que la pieza del castillo que nos ocupa tendría un peso aproximado de 14,83758 Kg.

Atendiendo en este caso únicamente a los rasgos iconográficos descritos por los textos sobre la joya de orfebrería del *Castillo del Amor* de Pedro IV, debemos destacar el hecho importante de que dicha denominación no se correspondería, o no al menos en rigor, con la fórmula iconográfica francesa que recibe esta denominación. Recordemos, que según la definición planteada por Loomis³²⁶ y Koechlin³²⁷, y seguida en nuestro trabajo, la fórmula iconográfica del *Castillo del Amor* se caracterizaría por la existencia de un castillo o torre desde el cual una o varias damas se defienden, arrojando flores, del ataque de los caballeros que tratan de asediar el castillo.

³²⁵Instituto Geográfico y Estadístico Español; *Equivalencias entre las pesas y medidas usadas antiguamente en las diversas provincias de España y las legales del sistema métrico-decimal: publicadas de real orden*, Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico, 1886.

³²⁶LOOMIS, R. S. Op. cit.

³²⁷KOECHLIN, R. Op. cit.

Para empezar, en los textos estudiados no se menciona en ningún caso la existencia de personajes femeninos, sino que en su lugar, en lo alto del castillo aparecen monos o babuinos alados, cuya actitud es pasiva. En cambio sí aparecen caballeros, al menos tres hombres sosteniendo la base de la joya y al parecer otros tres hombres más armados con ballestas al pie del castillo, aunque es probable que en realidad se trate de una confusión en la redacción y que únicamente existieran tres personajes armados con ballestas. En cualquier caso, siguiendo la descripción, por encima de los tres personajes armados aparecería un castillo formado por cuatro torres con ventanas, siendo la central la más grande y sobre la que se sostendría la copa en la que aparecen los tres simios alados. En la base, se encontraría el estanque esmaltado en verde y rodeado de ocho cupulillas o cimborrios, cuatro grandes y cuatro pequeñas, donde cuatro personajes, de sexo indefinido se bañan, siguiendo probablemente la fórmula iconográfica francesa de la *Fuente de la juventud*³²⁸, con la cual como hemos visto el *Castillo del Amor*, suele estar frecuentemente asociado. En un segundo nivel, por encima de ellos aparecería una copa de cristal, en cuya base probablemente encontraríamos una rueda esmaltada decorada con seis cabezas de hombres, eventualmente móvil en torno a su eje central decorado con formas torreadas, la cual como hemos visto constituiría una *Rueda de la Fortuna*. Sobre ese tronco o eje de la parte central, rematado por una cúpula mayor central y varias cupulitas más pequeñas alrededor de ella, surgiría el surtidor plateado con forma de angelito del que manaba el agua, el cual probablemente quedaría cubierto por la tapa de la joya.

Por otro lado, debemos valorar los datos cronológicos que nos ofrecen los textos. En cuanto a la posible datación de esta pieza, han sido fundamentales las investigaciones de Anna María Molina y Castellá³²⁹, que ha localizado un documento que fija la fecha *ante quem* de su adquisición por parte de la casa real aragonesa, emitido en Perpiñán el 10 de septiembre de 1356, recogiendo la cantidad adeudada al platero perpiñanés Pere Agostí por las reparaciones efectuadas en el surtidor del *Castell d'Amor* que estaba roto. Como la investigadora afirma, esta noticia supondría que dicha

³²⁸ KOEHLIN, R. Op. cit. Vol I, págs. 396-398.

³²⁹ MOLINA I CASTELLÀ, A. "El "Castell d'Amor" de Pedro IV de Aragón. Literatura en la orfebrería de la mesa real", *Anales de Historia del Arte* 2014, Vol. 24, Núm. Especial (I), págs. 357-371. El documento al que hace referencia, es un breve apunte en el que la palabra "castell" resulta ilegible según nos indica y se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón (ACA), Reial Patrimoni, Reg. 859, fol. 24 v.

obra ya estaba en uso con anterioridad al mes de septiembre de 1356 y que además se encontraba junto al monarca durante la estancia de la Corte en el castillo real de Perpiñán, lugar en el que por otro lado sabemos que por las mismas fechas se encargó el tapiz cuyo asunto central era la historia del “*Castrum amoris*”, es decir *un Castillo del Amor*.

Atendiendo a los otros documentos, la joya del *Castillo del Amor* que poseyó Pedro IV de Aragón en el intervalo temporal que va desde el 29 de noviembre de 1360 y el 12 de junio de 1361, es decir menos de siete meses, habría vuelto a ser utilizada por el rey en la Corte para posteriormente deshacerse de ella como objeto de pignoración, mediante el cual conseguir algún dinero extra para la corte, probablemente en este momento, muy necesario para sufragar los gastos de la intermitente guerra que el rey Pedro IV de Aragón mantenía con el rey Pedro I de Castilla, en la llamada *Guerra de los dos Pedros* o guerra castellano-aragonesa (1356-1369). Este conflicto, inserto dentro de la Guerra de los 100 años, en la que cada uno de los reinos peninsulares cristianos tomaron parte activa por los bandos enfrentados, Castilla del lado de Inglaterra, mientras que Aragón lo haría del lado de Francia.

Por otro lado, al relacionar este documento en el contexto socio político al que pertenece, nos damos cuenta de que el 16 de mayo de 1361 se firmaba entre los dos Pedros, la llamada paz de Deza-Terres, por intermediación del legado pontificio Guido de Bologna, enviado por las autoridades romanas para frenar la pugna entre los reinos cristianos de la península Ibérica. Este tratado, en la práctica supondría más una tregua que una solución al conflicto, mediante el cual se cerraba la primera fase de la contienda. Debemos suponer que el cese temporal de las hostilidades entre los dos reinos, daría un respiro al monarca aragonés con sus problemas fiscales, puesto que le permitió recuperar de nuevo la pieza del *Castillo del Amor* empeñada, menos de un mes después de la firma del tratado de paz, el 12 de junio, fecha del texto que analizamos.

Poco tiempo después, en el año 1364, otro documento palacial³³⁰, vuelve a referirse a la pieza que nos ocupa, señalando que por segunda vez en tres años el Castell

³³⁰ Localizado por MOLINA I CASTELLA, A. “El “Castell d’Amor” de Pedro IV de Aragón. Literatura en la orfebrería de la mesa real”, *Anales de Historia del Arte* 2014, Vol. 24, Núm. Especial (I), págs. 357-371; en ACA, Mestre Racional, Reg. 784, fol. CLXXXIII r. y v. Es curioso observar como Molima i

d'Amor, junto con otras dos piezas, el retablo mayor de plata de la capilla real y otras dos piezas de retablo de madera recubierta de plata, volvió a ser devuelto al rey tras volver a recuperarlas después de haber sido dejadas nuevamente en pignoración en algún momento entre 1361 y 1364. En este caso el texto aparece redactado en catalán y ha sido copiado fielmente la descripción de la pieza que nos ocupa, palabra por palabra, únicamente traduciendo del latín, el texto fechado en Barcelona el 12 de junio de 1361.

Unos años más tarde, en su testamento, fechado el 14 de mayo de 1370, el rey Pedro IV de Aragón, ante su secretario don Juan de Conesa, ordena vender su recámara, pero exceptúa de esta venta una serie de objetos valiosos, entre los que menciona *un salero, llamado Castrum Amoris*³³¹. No tenemos forma de saber si esta pieza denominada *castillo de amor* sería la misma joya-fuente de plata sobredorada a la que nos hemos referido anteriormente, puesto que de ser así la función del objeto que nos ocupa sería por tanto servir como salero en la mesa del rey y no como fuente o surtidor de agua, tal como las descripciones parecían apuntar.

En cualquier caso el rastro físico o documental del *Castillo del Amor* que poseyó Pedro IV de Aragón desaparece totalmente de la historia a partir de 1364, por lo que en cuanto al destino de nuestra joya-fuente debemos considerar al menos tres hipótesis. Por un lado que exista la posibilidad de que dicho salero *Castrum Amoris* se trate de una segunda pieza que presenta la misma iconografía del *Castillo del Amor*, pero con una funcionalidad diferente, puesto que como hemos visto esta no es la única vez en la que en un documento real de época de Pedro IV se hace referencia a un objeto suntuoso que presente la iconografía del *Castillo del Amor*.

Por otro lado, nuestra segunda hipótesis, es que teniendo en cuenta que en menos de cuatro años, tenemos la constancia documental de que la joya-fuente del *Castillo del Amor*, fue dejada en préstamo y recuperada en al menos tres ocasiones (noviembre de 1360, junio de 1361 y una fecha inconcreta de 1364), no es difícil pensar que dicha pieza volviera a ser dejada en prenda en algún momento antes de 1370, puesto que en

Castellá no menciona en su trabajo el texto publicado por Madurell Marimon, J. M. en 1941, Arx. Cor. Aragó, reg. 1340, f. 66, fechado en Barcelona el 12 de junio de 1361, en el que se informa que las piezas anteriormente señaladas, incluyendo el *Castrum Amoris*, han sido recuperadas de la pignoración anterior..

³³¹ MONFAR Y SORS, D. *Historia de los Condes de Urgel*, Tomo II, Barcelona 1853, pág. 106.

esa fecha ya no figura en el testamento del rey, por lo que suponemos que la Corte no pudiera volver a recuperarla.

La tercera de las hipótesis es la posibilidad de que dicha pieza, debido a su delicadeza de factura y a la fragilidad que le suponemos, puesto que sabemos que ya en 1356 necesitó ser reparada, así como al frecuente tránsito de mano en mano al que fue sometida durante el reinado de Pedro IV, es posible que sufriera algún tipo de accidente. Razón que probablemente pudo motivar su desmembración en diversas piezas, siendo presumiblemente una de las tazas de las que constaba la fuente utilizada como salero de la mesa del rey, y de ahí que hubiera conservado su nombre original.

Así mismo, señalaremos una curiosa coincidencia, puesto que justamente en el año 1364-5 cuando recordamos se pierde el rastro documental de la joya-fuente de Pedro IV, encontramos en el inventario de Luis Duque de Anjou, descrita una maravillosa fuente de metal para la mesa. De ella se dice: “*doce pequeños hombrecitos lo sujetan sobre sus hombros y a sus pies hay seis caballeros que asaltan el castillo. En el medio hay un castillo con una gran torre con muchas torrecitas y ese castillo se erige sobre una verde colina y por encima de las tres puertas hay tres trompetas. Y debajo de dicha colina, tiene barbicanas almenadas y por encima de las almenas del castillo de las damas, que sujetan ramos (mazos) y escudos y defienden el castillo*”³³². Está claro que las descripciones de ambas piezas no se corresponden, puesto que se introduce en la pieza francesa el elemento femenino que desconocíamos en la joya hispana, hecho que junto a otras muchas inconsistencias solo permiten hacernos pensar en una pieza de similares características a la que nos ocupa.

No es extraño que todas las referencias documentales existentes sobre la iconografía del *Castillo del Amor* las encontremos íntimamente relacionadas con el rey Pedro IV de Aragón. Este rey fue sin duda uno de los más cultos y modernos del momento, interesado por la literatura francesa contemporánea, reunió una importante colección de libros, objetos suntuosos y tapices franceses, siguiendo la tradición y el gusto familiar que se remontaba a más de dos siglos, tal como defiende en su artículo

³³² LOOMIS, R. S. Págs. 260-261. Recogiendo la información aportada por MARQUIS DE LABORDE, *Notice des Émaux*, II, pág. 36. De datos de catálogo consultado en la Bibliothèque de l'École des Chartes, L. p.168.

Isabel de Riquer³³³. De Pedro el Ceremonioso destaca que fue un rey lector, al cual le apasionaba especialmente la literatura francesa. En la biblioteca del rey existen referencias documentales indirectas, de la existencia de novelas relacionadas con el ciclo artúrico como son el libro de la *Tabula Rotunda*, el de *Tristán e Isolda*, el *Román de Renart* y el *Román de la Rose*, entre otros. Isabel de Riquer señala además el éxito que habría tenido la literatura cortesana francesa en la literatura aragonesa del momento, puesto que empezaron a surgir relatos en forma de romance, utilizando la temática y los personajes del ciclo artúrico, como *La Faula* que el mallorquín Guillem de Torroella, escribió antes de 1375.

En cuanto al hecho de cómo, cuándo y por qué habría llegado a territorio aragonés una pieza o varias cuyo motivo figurativo principal fue el *Castillo del Amor*, que compartirían según las descripciones conservadas semejantes características iconográficas, ya sean piezas de orfebrería o textiles, de documentado origen francés, en esta tesis nos apoyaríamos en las conclusiones de la profesora Francesca Español Bertran,³³⁴ ya que incide en su trabajo en la presencia de artífices franceses en los territorios septentrionales peninsulares, en torno al año 1300, hecho probado por la abundante documentación de la Corona de Aragón, que habrían traído consigo la moda, la estética y la cultura del gótico internacional, respondiendo a la demanda que de esa nueva forma de crear se hacía por parte de la monarquía. Esta relación directa entre los reinos de Francia y Aragón, fue favorecida sobre todo por las alianzas matrimoniales que se establecieron entre los herederos de ambos reinos durante el s. XIV.³³⁵ Por lo que no es raro suponer que, concretamente en el caso que nos ocupa sobre la llegada de piezas francesas que presentan la iconografía del *Castillo del Amor*, supongamos que su procedencia se relacionara con los frecuentes regalos, ya sea como parte de ajuares matrimoniales o presentes, llegados desde Francia con motivo de agasajar a los anfitriones de las fiestas cortesanas.

³³³ DE RIQUER, I. La literatura francesa en la corona de Aragón en el reinado de Pedro el Ceremonioso (1336-1387), Alicante; Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007

³³⁴ ESPAÑOL BERTRAN, F. *Artistas y obras entre la corona de Aragón y el Reino de Francia*, COSMEN, C. et al. (Coord.), El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media, Lleó, 2009, p. 253-294.

³³⁵R. OLIVAR BERTRAND, Bodas reales entre Francia y la Corona de Aragón. Política matrimonial de los príncipes de Aragón y Cataluña con respecto a Francia en el siglo XIV, Barcelona, 1947

Finalmente, debemos concluir indicando que a pesar de las frecuentes referencias documentales que durante el reinado de Pedro IV el Ceremonioso se hacen de piezas del *Castillo del Amor*, todas las piezas que hemos mencionado hasta el momento en territorio peninsular en el s. XIV, están perdidas en la actualidad y tan solo hallamos de ellas rastro documental de su existencia.

7.4.5.2. Las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada. Las bóvedas laterales, el Castillo del Amor.

Como ya hemos apuntado anteriormente, en nuestro territorio, son escasas las representaciones iconográficas que encontramos sobre el “*Castillo del Amor*”, básicamente creemos por lo discutible de su tipificación iconográfica, ya que la identificación de este tema frecuentemente va a depender de las interpretaciones que los distintos historiadores del arte hagan de los motivos representados. 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*.

Uno de los ejemplos más excepcionales de dicha representación iconográfica lo encontramos en las pinturas de las bóvedas laterales de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada, en las cuales, algunos de sus motivos iconográficos fueron identificados de tal modo en el estudio de Carmen Bernís,³³⁶ la cual citando a Van Marle y Koechlin, considera la existencia de dos variantes de la iconografía del *Castillo del Amor*. Siguiendo su tesis, en las pinturas de la bóveda sur, encontramos la representación del torneo o duelo frente al *Castillo del Amor* (**Fig. 108**).



Fig. 108. Sala de los Reyes. Bóveda sur. Alhambra de Granada.

³³⁶BERNÍS, C. “Las pinturas de la Sala de los reyes de la Alhambra, los asuntos, los trajes, la fecha”. *Cuadernos de la Alhambra*, nº 18. Págs. 21-50, Granada 1982.

Por otro lado, 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 (**Fig. 109**).



Fig. 109. *Sala de los Reyes*. Bóveda norte. Alhambra de Granada.

La Sala de los Reyes se encuentra en el extremo oriental del Patio de los Leones de la Alhambra de Granada. Es una sala de planta rectangular compartimentada, que se cubre con tres falsas bóvedas ovaladas sobre estructura de madera, decoradas con pinturas.

El soporte de las pinturas, elaborado según técnicas musulmanas según la opinión de los expertos³³⁷, se compone de pieles de animales unidas mediante fragmentos de bambú³³⁸ que los artesanos debieron mojar para amoldarlas y fijarlas al armazón de madera de peralejo, el cual se compone por tablas de siete centímetros de

³³⁷BERMÚDEZ PAREJA, J. y MALDONADO RODRÍGUEZ, M. “Informe sobre técnicas, restauraciones y daños sufridos por los techos pintados de la Sala de los Reyes en el Palacio de la Alhambra”, Cuadernos de la Alhambra, nº VI, Págs. 21-50, Granada 1970

³³⁸ DODDS, J. D. “The paintings in the Sala de Justicia of the Alhambra. Iconography and Iconology”, *Art Bulletin*, 1979, págs. 186-197.

grosor, unidas mediante clavos de hierro bañados en estaño para evitar que su oxidación dañase a las pinturas³³⁹. Los pigmentos se disponen sobre una preparación de yeso y cola de 3 milímetros.

Existe una amplia bibliografía sobre esta singular obra, datada en el último tercio del s. XIV, que si bien se presenta en un espacio palatino y soporte musulmán, por otro lado la iconografía que presenta es profana y de difícil identificación, mezclando lo cristiano y lo musulmán, razón por la cual estas pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada han causado gran interés entre los expertos ya desde el s. XVIII.

Entre los principales puntos de debate está el estilo y la filiación artística del autor de las pinturas. Algunos estudiosos como Olivier Hurtado³⁴⁰, sostuvieron la tesis de que las pinturas de la Sala de los Reyes podrían estar realizadas por artistas italo-góticos, probablemente discípulos de Giotto, sin aportar demasiados argumentos. En cambio otros especialistas, como Contreras³⁴¹, consideraron que sería obra de un artista musulmán basándose en la superioridad técnica, el tratamiento de las figuras (técnica del perfilado exterior) y en la menor expresividad que presentan las pinturas musulmanas respecto a las cristianas. Unos años más tarde, Gómez Moreno apoya la teoría del pintor italiano, puntualizando que su procedencia sería la escuela florentina, basándose en la existencia de fondos dorados con adornos en relieve nada arábigos.³⁴² Gudiol Ricart, reconoce la relación estilística de las pinturas con la pintura italiana, pero en este caso en relación con la escuela sienesa, dentro del gótico lineal de la región andaluza del primer periodo gótico, pero se resiste a considerar que los artistas que las realizaron procedieran de las escuelas de producción italogótica del Levante español³⁴³. Pavón Maldonado defiende la autoría del artesano mudéjar, que habría vivido

³³⁹ Sobre la técnica utilizada en las pinturas de las bóvedas pintadas de la Sala de los Reyes ver: CONTRERAS, R. *Estudio descriptivo de la Alhambra*, Madrid 1878 y RALLO GRUSS, C. "El cuero como soporte de la pintura en la Baja Edad Media: el mundo cristiano y el islámico". En *Mil años de trabajo del cuero. Actas del II Simposium de Historia de las Técnicas*, Córdoba, 6-8 de mayo de 1999. Córdoba de la Llave, Ricardo [Publ.]- Córdoba (2003) pág. 485-500.

³⁴⁰ OLIVER HURTADO, J.M. *Granada y sus monumentos árabes*, Málaga. 1875

³⁴¹ CONTRERAS, R.

- *Ligero estudio sobre las pinturas de la Alhambra*. Madrid, 1875.

- *Estudio descriptivo de la Alhambra*, Madrid 1878.

³⁴² GÓMEZ MORENO GONZÁLEZ, M. *Guía de Granada*, Granada. 1892. Págs. 72-79.

³⁴³ GUDIOL RICART, J. *Pintura Gótica*. *Ars Hispaniae*, vol. IX, Madrid 1955.

en Castilla y trabajado para Pedro I de Castilla, el cual habría cedido sus servicios al monarca granadino Muhamad V, debido a la amistad que les unía en aquel momento.³⁴⁴

En cuanto a la historiografía extranjera, debemos destacar la importante aportación de J. D. Dodds, la cual apoyando la teoría de Pavón del autor musulmán, señala la relación iconográfica de las escenas cortesanas de las bóvedas laterales con la pintura gótica francesa, propia de los relatos del ciclo artúrico, como *Tristán e Isolda*, iconografía que habría llegado a Granada a través de pequeños objetos de lujo de la eboraria francesa, tales como las arquetas, peines o espejos que ya hemos estudiado. Por otro lado, señala la vinculación formal de estas pinturas con las del palacio de los papas de Avignon o las del Seminario Menor de Toledo, e incluso con el Mukhtar al Hikam, miniatura siria del s. XIV conservada en el Palacio Topkapi de Estambul.³⁴⁵

Por su parte, Carmen Bernís³⁴⁶, basándose en el estudio de los ropajes que presentan las figuras de las bóvedas, concreta la datación de las pinturas en los años ochenta del s. XIV. Defiende la hipótesis del artista de formación cristiana hispana y las relaciona estilísticamente con las corrientes propias del estilo gótico lineal o franco gótico del momento, señalando el comentario de Torres Balbás³⁴⁷ sobre Ibn Jaldún, contemporáneo a las pinturas, el cual contaba como los musulmanes andaluces, por influencia de los cristianos fronterizos comenzaron a decorar sus casas y sus palacios con pinturas de figuras humanas, las cuales en este caso estarían dentro de los programas iconográficos góticos europeos en los que era habitual yuxtaponer asuntos de amor, duelo, caza y aventuras, a veces sin ninguna conexión entre sí.

La profesora Piquero López³⁴⁸, reconsidera la posible relación de las pinturas con la proyección del taller toledano de pintura trecentista italiana en Andalucía, del que según hemos comentado Pavón Maldonado creyó deudoras las pinturas de las bóvedas de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada, basándose en la gran semejanza con

³⁴⁴ PAVÓN MALDONADO, B. *Arte toledano, islámico y mudéjar*. Madrid 1973. Págs. 261-266.

³⁴⁵ DODDS, J. D. "The paintings in the Sala de Justicia of the Alhambra. Iconography and Iconology", *Art Bulletin*, 1979, págs. 186-197.

³⁴⁶ BERNÍS, C. "Las pinturas de la Sala de los reyes de la Alhambra, los asuntos, los trajes, la fecha". *Cuadernos de la Alhambra*, nº 18. Págs. 21-50, Granada 1982.

³⁴⁷ TORRES BALBÁS, L. *Arte Almohade, Arte nazarí, Arte Mudéjar*, *Ars Hispaniae*, vol. IV, 1949, pág. 191.

³⁴⁸ PIQUERO LÓPEZ, M^a A. B. *La pintura gótica toledana anterior a 1450*, Vol. II, Toledo 1984, págs. 346-386

el taller toledano en cuanto a los colores utilizados, abundancia del dorado y azul en los fondos, en los rasgos físicos y en los elementos decorativos.

Durante casi veinte años, no existió ninguna otra publicación monográfica en la que se aportase nueva información científica sobre la singularidad de las pinturas de la Sala de los Reyes, aunque si se hizo referencia a ellas de forma transversal en un artículo de la profesora Piquero López sobre la repercusión de las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra en el s. XVIII³⁴⁹ y también en obras de difusión como el texto de Borrás en la que señala la importancia de la Sala de los Reyes como marco para la celebración de fiestas y banquetes, abandonando las teorías tradicionales que señalaban el carácter privado del Palacio de los Leones.³⁵⁰ Por otro lado, en la obra de Rallo Gruss, considera las pinturas que nos ocupan como pintura mural, al estar colocadas sobre las cúpulas y se centra en profundidad en los aspectos relativos a la composición y a la técnica, así como la interpretación del tema.³⁵¹

No será hasta el año 2001 cuando el profesor Juan Carlos Ruiz Souza³⁵² reactive el debate científico, al aportar en su estudio sobre el Patio de los Leones de la Alhambra de Granada importantes propuestas que posteriormente han servido de punto de partida o eje sobre el cual establecer un debate interdisciplinar acerca del sentido de las pinturas de la Sala de los Reyes.³⁵³ Según la hipótesis por él planteada, el Palacio de los Leones habría sido concebido por el emir Muhamad V a su regreso de Marruecos, bien como una madrasa, es decir una escuela coránica, o bien una zāwiya real o santuario, lugar de oración de los místicos sufíes, donde también se dedicaban a la docencia y a funciones funerarias, inspirándose el monarca nazarí en los edificios de similares características que habría podido conocer durante su exilio en la corte meriní de Fez, entre 1359 y 1362, lugar en el que se refugió gracias a la intercesión de su ministro Ibn al-Jatíb, tras huir del golpe de estado de su hermanastro Ismail. Desde allí Muhamad habría viajado a

³⁴⁹ PIQUERO LÓPEZ, M. A. B. “Representaciones de las pinturas en la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada en el s. XVIII: dos nuevos dibujos para las Antigüedades Árabes de España”, *Anales de la Historia del Arte*, nº 4. Homenaje al Prof. Dr. D. José M^a Azcárate, Ed. Comp. Madrid. 1994.

³⁵⁰ BORRÁS GUALIS, G. “La Alhambra”, Cuadernos de Arte Español, Historia 16, Madrid, 1991.

³⁵¹ RALLO GRUSS, C. *Aportaciones a la técnica y a la estilística de la pintura mural en Castilla*. Fundación universitaria española, Madrid 2002. Págs. 217-255.

³⁵² RUIZ SOUZA, J. C. “El Palacio de los Leones de la Alhambra: ¿Madrassa, zāwiya y tumba de Muhammad V? Estudio para un debate”, *Al-Qanṭara*, Vol 22, nº 1 (2001), págs. 77-120.

³⁵³ ROBINSON, C. Y PINET, S. *Courting the Alhambra, Cross-Disciplinary Approaches to the Hall of Justice Ceilings*. Medieval Encounters 14 (2008). Ed. Brill. Cornell University, Ithaca, NY, USA.

Tremezen, donde gobernaba su amigo, Abu Hammü Musa II, el cual unos años antes mandó edificar una zawiya, que habría servido de inspiración al monarca granadino.

En primer lugar, Ruiz Souza plantea que el giro en el ángulo de edificación del Palacio de los Leones en relación con el Palacio de Comares, se justificaría por el deseo del monarca de aproximar este nuevo espacio a la zona funerario-religiosa adyacente de la Rauda, o jardín funerario, donde recibían sepultura los sultanes nazaríes. Así se habría constituido este nuevo espacio concebido como madrasa-zawiya palatina, en el cual un pequeño grupo de estudiantes de clase social alta, podrían ser alojados en una docena de pequeñas estancias secundarias que se dispondrían en un segundo cuerpo del recinto.

Por otro lado, señala lo excepcional del diseño del Patio de los Leones, rodeado de una galería porticada en sus cuatro lados con pabellones adelantados en sus extremos menores y una alberca en el centro del patio, cuyo suelo estaría originariamente enlosado de mármol blanco³⁵⁴, circunstancia insólita en los palacios musulmanes pero característica de las madrasas.

En lo que respecta a la Sala de los Reyes, su contribución es fundamental, puesto que defiende que este espacio serviría de biblioteca, espacio fundamental en la madrasas islámicas, y no de salón de fiestas o banquetes como tradicionalmente ha sido considerado, ya que su estructura de alcobas en paralelo se asemejaría a otros ejemplos musulmanes como la biblioteca de la mezquita de al-Qarawiyyin o incluso a las bibliotecas monásticas cristianas. Sus argumentos son contundentes: por un lado el acceso desde el patio resulta entorpecido por la disposición de sendas pilas frente a cada uno de los tres accesos, en los cuales además no existe ninguna taca donde depositar el calzado, ni existe rastro arqueológico de que estuvieran preparados para ser cerrados por puertas de madera ni de ningún tipo, por otro lado las puertas no se sitúan de forma que se facilite la visión desde las salas hacia el patio. Además, a esto se une el hecho de que el interior de la Sala de los Reyes no está alicatado y las yeserías comienzan a una altura de más de dos metros, lo que reforzaría la teoría de que a sus muros estarían fijadas estanterías donde colocar libros u objetos de conocimiento, y por tanto su uso sería

³⁵⁴NUERE MATAUCO, E., «Sobre el pavimento del Patio de los Leones», Cuadernos de la Alhambra, 22 (1986), 87-93

restringido a pocas personas, lo que explicaría las circunstancias del acceso a la sala, anteriormente comentadas.

Sobre la iconografía de las pinturas de las bóvedas de la Sala de los Reyes, su aportación también es novedosa. Ruiz Souza propone la jerarquización intelectual del espacio pictórico, según la cual los artistas habrían dado mayor preeminencia a la bóveda central, donde aparecerían figurados los hombres sabios representantes de las ciencias como la filosofía, astronomía o matemáticas, mientras que en las pinturas de las bóvedas laterales se representarían los distintos géneros literarios en forma de asuntos más mundanos, inspirados en los relatos artúricos medievales occidentales.

Por último, tenemos que destacar el papel que Ruiz Souza propone para el resto de estancias que forman parte del Palacio de los Leones. Así la Sala de Abencerrajes sería el oratorio de la zawiya y posible mausoleo donde Muhamad V, donde habría pedido ser enterrado, emulando a su amigo Abu Hammu Musa II de Tremecén, mientras que la Sala de Dos Hermanas tendría un carácter polivalente y el Patio del Harem serviría de vivienda del responsable de la institución.

En 2004 Cintya Robinson³⁵⁵ recoge el guante arrojado por Souza y presenta en la Universidad de Oxford un interesante artículo que prepara el camino a la celebración del Congreso Internacional sobre estudios Medievales al año siguiente en la Western Michigan University en Kalamazoo, EEUU. En 2008 Cintya Robinson y Simonet Pinet, dirigen la publicación de una recopilación de artículos, elaborados por especialistas de distintas disciplinas, en relación con las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada, bajo el amparo de la colección Medieval Encounters, agrupación que desde el año 2005 promueve la discusión y el diálogo intercultural y las interrelaciones entre las comunidades judía, cristiana y musulmana, entre los siglos IV y XVI³⁵⁶.

Retomando en este punto nuestro objetivo principal, que es analizar la posible representación iconográfica de al menos dos castillos del amor, en las bóvedas norte y sur de la Sala de los Reyes, hay que destacar por un lado el enorme interés suscitado por los motivos allí representados que ocuparon a la mayor parte de expertos reunidos por

³⁵⁵ROBINSON, C., PINET, S. *Courting the Alhambra : cross-disciplinary approaches to the Hall of Justice ceilings*, Medieval Encounters, Volume 14, Issue 2-3, Leiden ; Boston; Brill, 2008.

³⁵⁶<http://booksandjournals.brillonline.com/>

Pinet y Robinson y por otro el escaso éxito que la identificación de Bernis de los dos motivos iconográficos que nos ocupan, han tenido en los especialistas que han analizado distintos aspectos de las pinturas de la Sala de los Reyes.

Cynthia Robinson³⁵⁷, propone la identificación de los motivos de las bóvedas laterales de la Sala de los Reyes como ilustraciones adaptadas o reescritas de los relatos *Flores y Blancaflor* y *Tristán de Leónís*. De los cuales los artistas, tras un proceso de iberización de los relatos, habrían escogido determinados pasajes, a veces coincidentes en ambas narraciones, que habrían sido mezclados aleatoriamente sin continuar con el orden lógico de la historia, quizá partiendo de relatos orales de las historias propuestas, con el fin quizá deliberado de presentar un mensaje político que interesaba especialmente en la corte Nazarí: la lealtad y la traición entre aliados, nunca tan apropiada como en esos momentos si atendemos a las tensiones entre las cortes castellana y granadina durante el s. XIV.

En cuanto a las representaciones de los castillos en las bóvedas laterales, Robinson no menciona la existencia del modelo iconográfico del *Castillo del Amor*, sino que propone la justificación de las representaciones como parte de los relatos propuestos. Así convierte a las dos parejas, aparentemente de edad madura, que asoman por las ventanas del castillo de la bóveda norte, justo encima de otros dos personajes jóvenes que asoman por las puertas del mismo, en los padres respectivamente de Tristán e Isolda, basándose en la identificación de Tristán en relación con la rama florida que lleva en la mano. Por otro lado en la bóveda sur, la pareja que juega al ajedrez, que también aparece asomada a los balcones del palacio o castillo que está tras ellos, serían de nuevo Tristán e Isolda. Finalmente, en la escena de la bóveda sur, en la que aparece la dama en lo alto del castillo, Robinson cree ver a Isolda esperando que su amado Tristán, convertido en noble caballero moro, la rescate tras enfrentarse y derrotar al caballero cristiano, que ella identifica con Palomades, por las palomas que aparecen representadas en el escudo del cristiano.

³⁵⁷ ROBINSON C. “Arthur in the Alhambra? Narrative and Nasrid Curtly Self-Fashioning in The Hall of Justice Ceilin Paintings”, *Courting the Alhambra: cross-disciplinary approaches to the Hall of Justice ceilings*, Medieval Encounters 14 (2008), 164-198.

Rosa María Rodríguez Porto³⁵⁸, basa sus reflexiones sobre las representaciones iconográficas de la Sala de los Reyes de la Alhambra, en la comparación formal de estas, recuperando las ideas planteadas por Betraux, Post, Gudiol Ricard y Dodds, los cuales encontraron relaciones con otras producciones artísticas contemporáneas a ellas que se estaban produciendo en Castilla. Lo cual sugeriría el surgimiento de un imaginario profano inspirado en la literatura gótica, que habría proporcionado un repertorio iconográfico complejo y propiamente hispano. Rodríguez Porto destaca especialmente las reflexiones de Betraux³⁵⁹ el cual, a principios del s. XX atribuía las pinturas a un artista castellano que trataba de imitar las novedades trecentistas giottescas, a la vez que las ponía en relación las pinturas con las miniaturas de la *Crónica Troyana*, códice que fue mandado realizar por el rey Pedro I de Castilla en 1350 y conservado en la Biblioteca de El Escorial. Rodríguez Porto desarrolla y apoya esta idea en su artículo y la enlaza con las semejanzas estilísticas que detectó Post³⁶⁰, unos años más tarde, entre las pinturas que nos ocupan y las que decoraban los muros de la torre del homenaje del Castillo de Alcañiz.

En cuanto a nuestro interés sobre las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada, nos gustaría apuntar una serie de conclusiones:

Nos gustaría aportar una hipótesis alternativa en cuanto a la posible vía de acceso a dicha temática del *Castillo del Amor* en la corte nazarí de Granada, que podría haber servido de inspiración a los artistas que pintaron las bóvedas laterales de la sala de los Reyes. La teoría tradicional, que nosotros también respetamos y contemplamos como probable es que la influencia estilística y temática recibida podría ser a través de pequeños objetos de procedencia francesa, tales como valvas de espejo, arquetas o peines, como Doods lleva años sosteniendo.³⁶¹ Nosotros en cambio queremos plantear la hipótesis de que puesto que existen pruebas documentales de que el rey Pedro IV de Aragón poseía varias piezas, ya sean tapices, la joya-surtidor y quizá un salero que representaba la iconografía del *Castillo del Amor* que ya hemos comentado, en fechas

³⁵⁸ RODRIGUEZ PORTO, R. M. "Courliness and its Trujamanes: Manufacturing Chivalric Imagery across the Castilian Grenadine Frontier", *Courting the Alhambra: cross-disciplinary approaches to the Hall of Justice ceilings*, Medieval Encounters 14 (2008) 219-266.

³⁵⁹ BETRAUX, E. "Peinture et sculpture espagnoles au XIV et XV siècles", *Historie de l'art*, vol.III, París 1903, págs. 754-758.

³⁶⁰ POST, C.R. *A History of Spanish Painting*, vol. 2: The Franco-Gothic and International Style, Cambridge 1930, págs. 70-74 y 160-171.

³⁶¹ DODDS, Op. cit. págs. 186-197

anteriores a 1370 ¿es posible que el contacto con dichas piezas surgiera a través de la Corona Aragonesa, puesto que las relaciones comerciales entre ambos reinos eran fluidas?

Diversos investigadores han trabajado sobre las relaciones comerciales que existieron entre los reinos de Granada y Aragón durante los siglos XIII y XIV³⁶². Convertido el Mediterráneo en área de influencia de la Corona aragonesa a través de los constantes y fructíferas actividades mercantiles de importación y exportación, tomando como base el puerto de Barcelona,³⁶³ nosotros pensamos que el cultivado Reino de Granada no podía mantenerse aislado del resto de potencias mediterráneas. Por un lado, parece ser que existía una ruta comercial que partiendo de Barcelona, finalizaba su recorrido en Ceuta, recalando en su trayecto en los puertos de Valencia, Málaga y Almería. Esta era la ruta que permitía a Cataluña contactar, vía marítima, con el Reino de Granada.

Por otro lado, existe la certeza de que en determinado momento del s. XIV se produciría una potenciación comercial de los territorios situados en el extremo occidental del Mediterráneo y que se desarrolló gracias a una especial predisposición del pequeño reino islámico a potenciar esta faceta, en la cual sus líderes parecen encontrar una garantía de supervivencia, no sólo económica, sino incluso política. La ubicación del Reino de Granada en el arco mediterráneo meridional de la Península, vecina al Estrecho de Gibraltar, hacía que este pequeño reino fuera un lugar de tránsito de una de las grandes rutas que articulan la plataforma comercial europea. Éstas encuentran en el territorio nazarí unas condiciones productivas favorables, por la venta

³⁶² MALPICA CUELLO, A: «Il traffico commerciale nel mondo mediterraneo occidentale alla fine del Medioevo: il Regno di Granada», en ALBERINI, P. (ed.): *Aspetti ed attualità del potere marittimo in Mediterraneo nei secoli XII-XVI*. Roma, 1999, pp. 351-381. Otros muchos investigadores han estudiado las relaciones comerciales entre Cataluña y el Reino de Granada en el s. XV: GARI, B. “La advertencia del fin. Génova y el reino de Granada a mediados del siglo XV», en *Presencia italiana en Andalucía. Siglos XIVXVII. Actas del III Coloquio Hispano-Italiano*. Sevilla, 1989, pp. 179-189. SALICRÚ, R. “La Corona de Aragón y Génova en la Granada del siglo XV”, en FERRER I MALLOL, M. T. y COULON, D. (eds.): *L’expansió catalana a la Mediterrània a la Baixa Edat Mitjana*. Barcelona, 1999, pp. 121-144.

³⁶³ POLONIO LUQUE, G. *Exportación e importación en y desde el Mediterráneo en la Baja Edad Media. Mercaderes, mercancías y rutas comerciales (1349-1450)*. Tesis presentada en la Universitat de Barcelona, bajo la dirección de Josep Hernando i Delgado, Barcelona 2012. Versión on-line: http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/80611/01.GPL_1de2.pdf?sequence=1

de excedentes agrarios y otros productos que solo podían desarrollarse en el sur de Europa como la caña de azúcar, la seda o el algodón³⁶⁴.

Todo esto nos lleva a pensar en la posibilidad de que dichas relaciones comerciales no se basaran únicamente en transacciones de productos agrícolas, sino que el Reino de Granada pudo convertirse a raíz de estos contactos comerciales en proveedora de determinados productos, pero también en consumidora de otros artículos, que pensamos que llegarían en esos barcos franceses y catalanes. ¿Es posible que estas intensas relaciones comerciales pudieran haber facilitado la llegada de algunas piezas, quizá de factura francesa o procedentes de la corte de Pedro IV, en las que la iconografía del *Castillo del Amor* pudiera haber estado presente?

Aunque no tengamos ninguna prueba documental por el momento de ello, creemos que este hecho podría servir para justificar el estilo de las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada, puesto que esta hipótesis por un lado haría factible el hecho de que fuera un artista musulmán el autor de las pinturas³⁶⁵, utilizando una técnica que le era propia en el dibujo sobre cuero, y que por otro lado pudiera estar reproduciendo un modelo de pintura gótica francesa, según sugiriera Dodds³⁶⁶. De esta manera encontraríamos justificando en parte la teoría de esta investigadora, que apunta a la inspiración de las pinturas de Granada en piezas francesas, con la que disentimos en cambio puesto que nos cuesta reconocer en las pinturas de la Sala de los Reyes la relación con las valvas o arquetas de marfil que ella apunta. Razón por lo que nosotros proponemos que la inspiración procediera de otro tipo de piezas, también francesas que reprodujeran esta iconografía, quizá tapices, hoy perdidos, llegados a Granada desde Francia o Cataluña en los barcos que cubrían las rutas comerciales mediterráneas, que permitían conectar el Reino de Granada con los reinos occidentales. Sin duda el desarrollo de la hipótesis que aquí planteamos precisará de una mayor profundización en estudios posteriores.

³⁶⁴ FÁBREGAS GARCÍA, A. “La integración del reino nazarí de Granada en el espacio comercial europeo”. *Investigaciones de Historia Económica*, 6 (2006), pp. 11-40; y “Producción y comercio del azúcar en la costa del reino de Granada: La villa de salobreña en época medieval”. *Qalat*, 5 (2006), pp. 111-133.

³⁶⁵ La tesis del artista musulmán, que domina la técnica de la pintura sobre cuero y que por otro lado muestra rasgos de rigidez en las figuras es defendida entre otros por: CONTRERAS, R. *Op. cit.* (1878). PAVÓN MALDONADO, B. *Op. cit.* (1973). Págs. 261-266.

³⁶⁶ DODDS, J. D. *Op. cit.* (1979), págs. 186-197

7.4.5.3. Las pinturas de la torre del homenaje del castillo de Alcañiz. Las damas se despiden del caballero que parte a la batalla.

También encontramos semejanzas con la iconografía propia del *Castillo del Amor*, aunque sin llegar a denominarlo de este modo puesto que existen diferencias iconográficas importantes respecto a los modelos franceses, en las pinturas del castillo de Alcañiz, según el criterio del historiador Carlos Cid Priego,³⁶⁷ al que seguimos en este estudio.

Las pinturas se localizan en la planta noble de la torre del homenaje, y fueron realizadas a finales del siglo XIII³⁶⁸ o principios del XIV³⁶⁹ bajo el estilo francogótico o lineal, ya en una fase tardía y con ciertos elementos que anuncian la aparición de rasgos italogóticos en la pintura peninsular. Repartidas entre los muros perimetrales de la sala de planta longitudinal y los dos arcos diafragma que cruzan transversalmente, encontramos un complejo conjunto iconográficocalificado de carácter histórico, legendario, caballeresco y simbólico³⁷⁰, considerado por los expertos como el mejor ejemplo conservado de pintura profana, por su extensión e importancia, de la Corona de Aragón³⁷¹, al cual se le une el valor añadido de haber sido conservado casi en su totalidad in situ³⁷² (**Fig. 110**).

Las pinturas, parecen componer un ciclo narrativo complejo, el cual actualmente no puede ser leído en su totalidad, debido a las pérdidas de superficie pictórica en los lienzos, pero que relatan en el muro meridional de la sala, separados en dos registros superpuestos, los acontecimientos épicos relativos al reinado de Jaime I de Aragón, que

³⁶⁷ CID PRIEGO, C. “Las pinturas de Alcañiz”, *Teruel*, nº 20, Instituto de Estudios turolenses y Consejo de investigaciones científicas. 1958, págs.1-103.

³⁶⁸ CID PRIEGO, C. Op. cit. Pág. 277. Ofrece como cronología aproximada de la realización de las pinturas una franja cronológica muy amplia, que va desde 1230 a 1350.

³⁶⁹ LACARRA DUCAY, M^a C. *Las pinturas murales góticas del castillo de Alcañiz, Restauración*, Madrid / Zaragoza, Ministerio de Cultura / Diputación General de Aragón / Caja Inmaculada, 2004.pág. 11-87. Fija dos etapas en las pinturas murales, no muy distantes cronológicamente: la primera del segundo cuarto del siglo XIV, cuando se realizarían las pinturas de los arcos diafragma y de los registros superiores de los muros y una segunda etapa, cuando se tapiaría el ventanal del lado sur y se realizarían en un estilo más evolucionado las pinturas de la parte media e inferior de los muros, con una temática legendaria y caballeresca.

³⁷⁰ CID PRIEGO, C. “Las pinturas de Alcañiz”. *Goya*, nº 46, Madrid 1962, págs. 274-277, pág. 275.

³⁷¹ PAGÈS I PARETAS, Montserrat, *Pintura mural sagrada i profana, del romànic al primer gòtic*, Barcelona, Publicacions Abadía de Montserrat, 2012. Pág. 179.

³⁷² Las pinturas que se conservaban en el muro meridional, que se representaba la *Rueda de la Fortuna* y del *Trovador*, fueron retirados y trasladado a la casa consistorial de Alcañiz a mediados del siglo XX, para así recuperar el gran ventanal cegado de la sala, sobre el que estas pinturas se habían realizado.

ilustrarían las *Crónicas* del propio rey y de Bernat Desclot, donde se cuenta la estancia de Jaime I en Burgos para asistir a las bodas de su nieto Fernando con Blanca, hija del rey de Francia³⁷³ o quizá en el registro superior la conquista de la plaza de Villena, en Alicante, en 1240 llevada a cabo por la Orden de Calatrava³⁷⁴. Además aparecen otros muchos motivos, entre los que destacamos la *Doncella y el salvaje* del Lienzo I y la representación de la conquista de Valencia del primer arco diafragma.

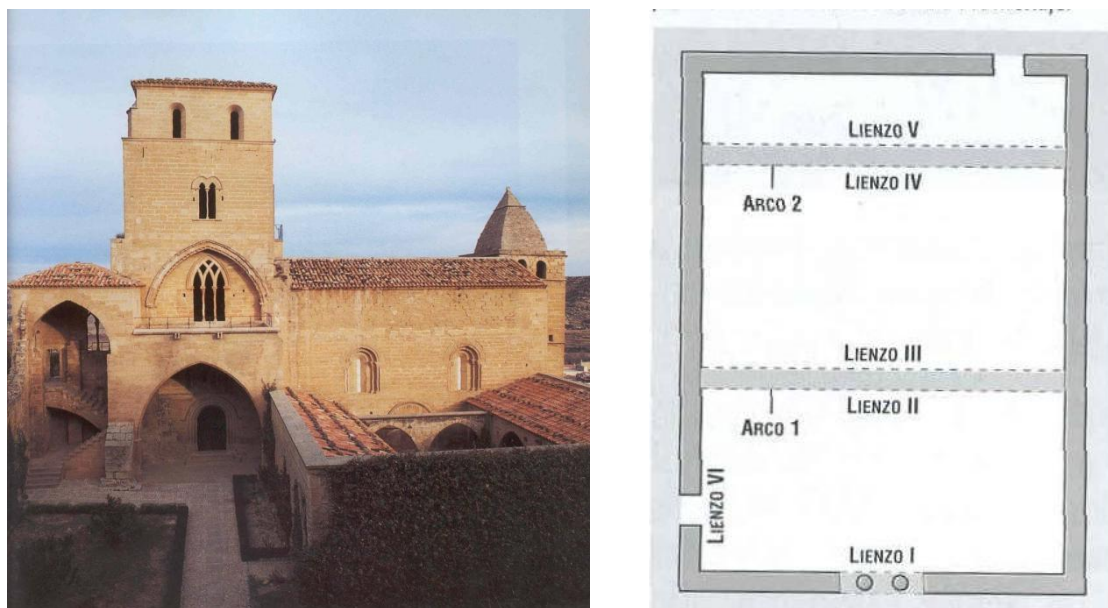


Fig. 110. Castillo de Alcañiz, Teruel. Imagen exterior de la torre del homenaje y distribución interior de los lienzos pictóricos de la planta noble.

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*, motivo al que hemos dedicado el objeto de nuestro estudio. 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 por los especialistas Lienzo VI y muestra a *tres damas dolientes*³⁷⁵ asomadas por el balcón de un castillo, que se despiden de un caballero, pintado sobre la clave y contraclaves del arco de entrada, que

³⁷³ CID PRIEGO, C. *Op cit.* (1962) pág. 176.

³⁷⁴ LACARRA DUCAY, M^a C. *Op cit.* (2004) Fue quien identificó la escena de la conquista de Villena, a partir del estudio de la heráldica representada en las pinturas.

³⁷⁵ LACARRA DUCAY, M^a C. *Op. cit.* (2004) “Damas dolientes” es la denominación utilizada por esta especialista, que prefiere no hacer ninguna referencia a la iconografía del Castillo del Amor.

se aleja montado a caballo en dirección quizá a un supuesto combate³⁷⁶. Esta escena como señalamos ha sido tradicionalmente interpretada de forma conjunta, a pesar de que no exista una relación clara, establecida mediante gestos o miradas entre las damas y el caballero, pero debido a la proximidad física de ambos motivos, no encontramos inconveniente en creerlos parte del mismo relato.



Fig. 111. *Castillo de Alcañiz*, Teruel. Lienzo IV.
Damas dolientes despidiendo al caballero.

El castillo representado, muestra una elevada torre almenada con un gran vano apuntado, todo ello pintado en negro con la posible intención de indicarnos que esta se sitúa en un segundo plano, enmarcando una estructura central cuadrangular pintada en una interesante bicromía ocre y negra. Este cuerpo central se compone de dos galerías de arcos superpuestos: la de abajo compuesta por seis arcos y medio, apuntados y sobre esta una segunda galería, que flanqueada por un par de torres cuadrangulares almenadas, adopta la función de balcón o tribuna trigeminada, embellecida por caladas tracerías tetralobuladas en las enjutas de los arcos. Cubriendo esta estructura se divisa un tejadillo a un agua, sobre el que se posan dos pájaros negros, que podrían tratarse de mirlos.

Dos finas columnas sostienen en la galería central, tres vanos trilobulados que acogen a tres damas de dorados y largos cabellos, en actitud sedente, puesto que intuimos sus piernas dobladas debajo de sus pesadas vestiduras. A pesar de que los

³⁷⁶ THOMSON LLISTERRI, T. *Pinturas murales del castillo de Alcañiz*, Alcañiz / Teruel, Ayuntamiento de Alcañiz / Diputación Provincial de Teruel, 2003.

rasgos fisionómicos de las tres damas son idénticos, su actitud es diferente. De izquierda a derecha, vemos a la primera de las damas, representada de tres cuartos, la cual afligida por una gran penada la espalda al caballero, mientras que se enjuga las lágrimas con su mano derecha velada por su manto. Las otras dos damas en cambio, han sido representadas frontalmente, con las manos unidas a la altura del pecho, bajan la cabeza violentamente, lo que les confiere una actitud de recogimiento que nos invita a pensar en la posible oración de éstas dedicada a la salvaguarda del caballero, el cual situado fuera del castillo a la izquierda de las damas, sobre las dovelas del arco de entrada, presumiblemente parte hacia el campo de batalla³⁷⁷.

Por lo tanto, en relación con la iconografía del *Castillo del Amor*, detectamos en la escena de las damas del castillo de dicha sala ciertas semejanzas. Estos puntos concomitantes respecto a la iconografía que aquí trabajamos podemos resumirlos en el hecho de que por un lado se representa a tres mujeres en la tribuna de un castillo, al igual que sucedía en los marfiles franceses y en los libros miniados, como el Códice Manese. Pero existe una diferencia que nos parece determinante. La tribuna que acoge a las damas está cubierta por un tejado en las pinturas de Alcañiz, hecho insólito en las piezas comentadas hasta el momento, lo que de alguna manera nos induce a pensar que estas damas puedan encontrarse cautivas en la torre, lo que viene favorecido por su actitud doliente, que dista mucho de las alternativamente combativas o complacientes damas francesas y alemanas.

Dicho todo lo anterior, hay que señalar, que aunque sí podemos apreciar cierta cercanía forma respecto al tema del *Castillo del Amor*, no podemos considerar el motivo comentado responda fielmente a los ejemplos franceses que hemos podido analizar. Por lo tanto creemos que de tener alguna relación con aquellos podría deberse bien a la inspiración en piezas francesas suntuarias, ya sean tapices o pequeños objetos de marfil en los que se recogiera dicha representación iconográfica o bien a la utilización de fórmulas iconográficas muy habituales en los distintos talleres de artesanos bajomedievales.

³⁷⁷ CASANOVAS I ROMEU, A. y ROVIRA I PORT, J. “El complejo pictórico del castillo de Alcañiz”. *Al-qannis: Boletín del Taller de Arqueología de Alcañiz*, N° 3-4, 1995. Págs.369-426

7.4.5.4. Ilustraciones de la *Crónica Troyana*, Biblioteca del Monasterio del Escorial.

Por otro lado podemos mencionar al menos dos de las ilustraciones que figuran en el manuscrito de la *Crónica Troyana*, conservado en la Biblioteca del Monasterio del Escorial³⁷⁸, 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 I³⁷⁹.



Fig. 112. *Crónica Troyana*.Biblioteca del Monasterio del Escorial. Mss. h-I-6; fol. 13v.

Este texto cuenta la expedición que llevó a Jasón, acompañado de los Argonautas en un viaje en barco a la Cólquide, enviado por su tío Peleo con la promesa de entregarle su reino si conseguía el vellocino de oro, el famoso carnero encantado “*puesto que nunca fue omne tan atreuido nin tan sabidor que la lana tomar pudiesse*”³⁸⁰. Jasón consiguió el vellocino con la ayuda de Medea, bajo juramento de matrimonio y lealtad, que el héroe incumplió para proseguir su viaje y regresar victorioso.

³⁷⁸Biblioteca del Monasterio del Escorial. *Crónica Troyana*.Mss. h-I-6.

³⁷⁹MARTÍNEZ SALAZAR, A.“Sobre la Crónica troyana”,*Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 39, Madrid 1901, Págs. 289-292.

³⁸⁰GARCÍA MORENCOS, P. *Crónica Troyana*, Ed. Patrimonio Nacional, Madrid 1978.



Fig. 113. *Crónica Troyana*. Biblioteca del Monasterio del Escorial. Mss. h-I-6; fol. 84r.

En los dibujos miniados de los folios fol. 13v. y fol. 84r, podemos observar dos bellísimas representaciones de castillos multicolores, habitados únicamente por mujeres, que 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*”, mientras que en la segunda en el fol. 84r, aparece representada la despedida de las mujeres a los hombres que emprenden viaje.

Rodríguez Porto³⁸¹, expone en un interesantísimo estudio las relaciones de semejanza encontradas al comparar las miniaturas de la *Crónica Troyana* y las pinturas del Castillo de los Caltravos en Alcañiz, que anteriormente hemos tratado, por lo que sus consideraciones nos resultan especialmente interesantes para nuestro estudio en lo que respecta a la iconografía del *Castillo del Amor*. Ya que por un lado creemos, que la miniatura de la *Crónica Troyana* que representa la ciudad de Troya en la época del rey Príamo (fol. 13v.) podemos considerar la posibilidad de que estuviera fielmente

³⁸¹ RODRIGUEZ PORTO, R. M. “Courliness and its Trujamanes: Manufacturing Chivalric Imagery across the Castilian Grenadine Frontier”, *Courting the Alhambra: cross-disciplinary approaches to the Hall of Justice ceilings*, *Medieval Encounters* 14 (2008) 219-266.

inspirada en los marfiles góticos franceses que representaban el asalto al *Castillo del Amor*, de cuya iconografía sería una derivación.

Por otro lado, las pinturas del castillo de Alcañiz, donde las damas se despiden del caballero, también muestran rasgos formales semejantes con la iconografía que planteamos, por lo que creemos que la teoría de plantea Rodríguez Porto, sobre la formación de un ideario iconográfico común derivado de fuentes diversas que se mezclan entre sí, nos parece plausible.

7.4.5.5. La cerámica: Paterna y la Alhambra de Granada.

En este punto queremos destacar brevemente algunos modelos de la cerámica de influencia andalusí en la que creemos detectar piezas que a nuestro juicio presentan similitudes formales e iconográficas con el tema del *Castillo del Amor* que analizamos en este trabajo. Por eso analizaremos brevemente un motivo decorativo que estuvo presente en la cerámica de Paterna y algunos azulejos encontrados en la Torre del Peinador de la Reina de Granada.

Es curioso comprobar como los alfareros del siglo XV que trabajaron en Paterna, ciudad de la provincia de Valencia, a lo largo de la Edad Media, 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.

Quizá el ejemplo más hermoso conservado es el plato perteneciente al Museo de cerámica de Barcelona, actual Museu del Disseny, en el que los expertos han convenido en señalar la gran influencia oriental recibida a partir del avance de la conquista cristiana de Al-Ándalus. Esta influencia se hizo notar en el enriquecimiento de los programas iconográficos, a los que se añadieron motivos gótico-mudéjares, así como en la adopción de la técnica y los colores utilizados como, el verde y manganeso, ya utilizados en los siglos IX-X en Oriente, en el Magreb y en Al-Ándalus, que se convirtieron en los más comunes utilizados en la región de Valencia tras la reconquista.

El contorno de los motivos está realizado en negro con óxido de manganeso, mientras que el verde se realizaba con óxido de cobre. El fondo blanco del cuenco contiene grupos de tres puntos pequeños³⁸².

³⁸² MARTINEZ CAVIRO, B. *Cerámica hispanomusulmana: andalusí y mudéjar*. Madrid: Editorial El Viso, 1991.



Fig. 114. *Plato de cerámica de Paterna.* Museo de cerámica de Barcelona, Inv. 20090.

En cuanto a la iconografía que presenta este plato, y que encontramos reproducido en otras muchas obras de dicho taller y época, observamos como la composición se organiza en torno a una torre de grandes dimensiones, de al menos tres cuerpos de altura, que aparece rematada por puntiagudas almenas. En el cuerpo bajo de la torre dos damas, quizá arrodilladas, quizás sentadas al modo oriental, se asoman por sendas ventanas decoradas por tracería gótica trilobulada, mostrando en sus manos levantadas a la altura de la cabeza dos flores. Estas damas que aparecen tocadas por una elevada diadema y con los cabellos recogidos en la nuca, se encuentran afrontadas y con un gesto en el rostro que nos sugiere, la posibilidad de que se trate de un par de cautivas. La torre aparece flanqueada por dos aves, que nos recuerdan a los pavos reales, siendo el de la izquierda tocado por una especie de cresta, lo que sin duda hace referencia a la diferencia de sexo de los animales.

Este motivo también aparece representado de forma muy similar en las placas de cerámica, también de Paterna, denominadas socarrats, que equivaldría en lengua valenciana a “chamuscado”, cuya técnica es similar al tradicional bizcocho castellano, es decir, aquella cerámica que va a ser cocida una sola vez, por lo que mantendrá cierto

grado de porosidad. La de paterna, se va a decorar con tonos oscuros, negros u ocre, y se destinaba a ser colocada entre vigas, en techos y aleros de edificios³⁸³.

Otros ejemplos de piezas realizadas por alfareros andalusíes en los que consideramos que pueden estar representados una variación de los simbólicos *Castillos de Amor*, es el caso excepcional de los azulejos triangulares hallados en la solería del *Palacio de los Alixares* en la Torre del Peinador de la Reina³⁸⁴. Este espacio fue denominado en el momento de su creación y durante todo el siglo XVI "la estufa de las Casas Reales"³⁸⁵. Como es sabido, el llamado Peinador de la Reina ocupa la parte superior de la torre árabe de Abul Hayyay, construida por Yusuf I en el siglo XIV y forma parte de las reformas hechas en La Alhambra en el siglo XVI, después de la estancia en ella de Carlos I e Isabel de Portugal.

La cerámica que aquí nos interesa es por tanto, la solería mandada colocar por Yusuf I, que se caracteriza por presentar una superficie vidriada sobre fondo estañífero, en azul de cobalto, verde de cobre y negruzco de manganeso. En ella encontramos, entre otros muchos motivos, representados en varias piezas a una pareja cristiana, formada por una delicada figura femenina "gótica", peinada con el característico trenzado, y un joven con "jaqueta" de mangas de embudo y calzas puntiagudas que corresponden a la moda cristiana de esos años.³⁸⁶ Estos personajes, aparentemente cristianos por tanto, aparecen afrontados y sosteniendo el escudo nazarí (**Fig. 115**).

³⁸³ GOVERNI, J. "Socarrat mudéjar de Paterna. Valencia". *Pieza del mes, los mensajes de la cerámica*. Museo Arqueológico Nacional, Junio 2007. Ciclo 2006-2007.

³⁸⁴ TORRES BALBAS, L., "Paseos por la Alhambra: La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 21, sept-dic. 1931. p. 89-120. Concretamente en la pág. 101 de este artículo se reproduce un dibujo de una de las piezas de la solería en la que se representa a un caballero cristiano sosteniendo un escudo, a las cuales nos referimos en este estudio.

³⁸⁵ LÓPEZ GUZMAN, R. *Colección de documentos para la historia del arte en Granada*. Siglo XVI, Granada 1993, pág. 203.

³⁸⁶ MARTINEZ CAVIRO, B. "Los rostros del Islam en barro vidriado. Las lozas parlantes", en *La deuda olvidada de Occidente. Aportaciones del Islam a la civilización occidental*, Madrid, 2004, Fundación Ramón Areces y su versión on-line: <http://balbinacaviro.es/cer%C3%A1mica/los-rostros-del-islam-en-barro-vidriado/>



Fig. 115. *Solería de la Torre del Peinador de la Reina.* Museo de la Alhambra.

Este motivo se inscribe dentro de un octógono regular de lados cóncavos, siguiendo un esquema geométrico muy característico, que permite relacionar este suelo con la decoración cerámica y de las yeserías del momento constructivo de Muhammad V, en el siglo XIV. Algunos estudiosos afirman que es posible que el estilo “gotizante” de las imágenes representadas nos estén indicando que existió una estrecha colaboración de los artesanos musulmanes con los cristianos, tal y como ocurría en Sevilla con los que trabajaban para el rey Pedro I³⁸⁷.

En este caso apuntamos la posibilidad de que la metáfora simbólica pueda construirse de una forma integrada, constituida por tanto de dos elementos diferenciados. Por un lado la parte arquitectónica, sería representada por la propia torre del Peinador de la Reina, la cual aislada del resto del recinto ofrece un escenario incomparable para el desarrollo de encuentros amorosos (**Fig. 116**). Mientras que por otro lado, la pareja representada en este y otros azulejos podrían ser interpretados como

³⁸⁷ Según opinión de los conservadores del Museo, en artículo publicado, titulado *Solería del Peinador de la Reina*. 1 de marzo de 2013, a través del blog del Museo. Disponible para su consulta en: <http://www.alhambra-patronato.es/elblogdelmuseo/index.php/soleria-del-peinador-de-la-reina/>

los amantes que se reúnen en este espacio que se convierte, esta vez físicamente en un *Castillo de Amor*. De este modo podemos considerar que el espacio palatino convertido en escenario de un mensaje simbólico determinado expresado mediante la arquitectura y sus formas decorativas planteado por Ruiz Souza³⁸⁸ en su estudio, encontraría un ejemplo excepcional de poner en relación esta dependencia de la Alhambra de Granada con un *Castillo de Amor*.

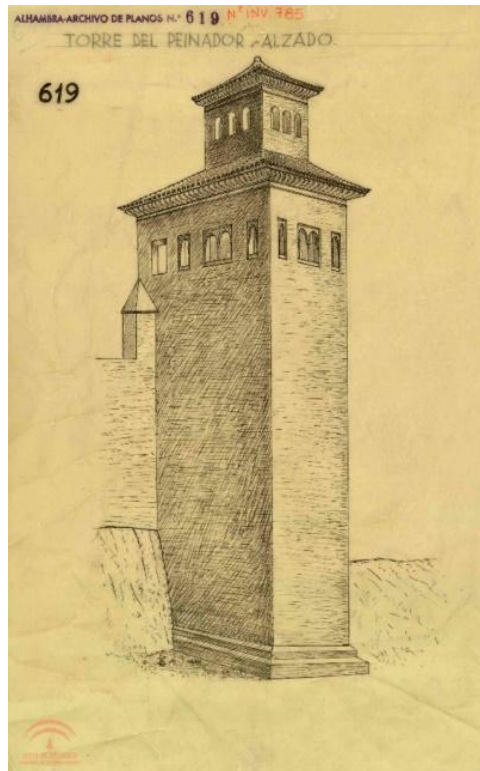


Fig. 116. Torre del Peinador de la Reina. Patronato de la Alhambra, Archivo de planos.

³⁸⁸ RUIZ SOUZA, J. C. “Los espacios palatinos del rey en las cortes de Castilla y Granada. Los mensajes más allá de las formas”. *Anales de Historia del Arte*, 2013, Vol. 23, Núm. Especial (II), 305-33. Disponible en su versión on-line: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/viewFile/42841/40697>

7.4.5.6. Pinjantes y placas de arnés. Figuras femeninas encastilladas, mediados del s. XIV.

Un pinjante es, según el diccionario de la RAE³⁸⁹ una joya o pieza de oro, plata u otra materia, que se lleva colgada a modo de adorno, pero también se designa con el mismo término a todos los adornos metálicos que forman parte del arnés del caballo, que también son denominados con el término árabe, jaez.

La costumbre de engalanar a los caballos con placas de metal, piedras incrustadas, marfil u oro, procedería de pueblos orientales como los Sasánidas, los cuales entraron en contacto ya en la antigüedad clásica con las civilizaciones grecolatinas, que adoptaron este rasgo como propio trasmitiéndolo hasta la Edad Media.³⁹⁰

Esta práctica consistente en colgar de las monturas piezas de metal remachadas o colgadas en las cabezadas, el petral y los correajes de delante y detrás del caballo y tenía una doble función. Por un lado, decorar las monturas para embellecerlas, mostrando el poder económico de los propietarios del animal y por otro lado la finalidad simbólica de aportar al animal valores guerreros o protección en la batalla, e incluso aportar al animal la función mágico antropopáica, como protector del guerrero al que servía de montura.

Esta moda se extendió rápidamente por todos los países europeos, pero con una especial incidencia en Gran Bretaña y la Península Ibérica. Concretamente en nuestro territorio existieron talleres especializados en la fabricación de estos objetos en los que intervenían artesanos correeros, tejedores, hiladores de seda, plateros, esmaltadores y herreros, en Aragón, Castilla y en los reinos hispano musulmanes, convirtiéndose en una industria muy próspera que se ha mantenido hasta nuestros días.³⁹¹

Sabemos que entre los s. XIII y XV, esta práctica alcanzó su máximo esplendor en los reinos hispanos y que hubo de ser regulado su precio de venta y uso desde el s.

³⁸⁹ Diccionario de la Real Academia de la lengua española.

³⁹⁰ MARTÍN ANSÓN, M^a L. *La colección de Pinjantes y placas de Arnés Medievales del Instituto Valencia de Don Juan en Madrid*. Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, 2004. Pág. 5-6. El arnés del caballo se compone de tres tipos de piezas que corresponden a emplazamientos concretos: las piezas grandes que lo estructuran, los pequeños accesorios de tipo pasa-correa y las adicciones decorativas, que son las que nos ocupan.

³⁹¹ VEIGA ROMERO, A. M^a. *Pieza del mes, marzo 2011*, Museo Arqueológico Provincial de Ourense, <http://www.musarqourense.xunta.es>

XIII por Alfonso X y un par de siglos más tarde por los Reyes Católicos, para controlar el abuso de materiales preciosos en dichas piezas decorativas.³⁹²

Estas piezas realizadas en cobre, en bronce o plata, sobre las cuales se aplicaba colores de esmalte excavado y en algunas ocasiones alveolado e incluso traslúcido, fueron evolucionando con el paso de los siglos, en cuanto a su temática decorativa, tamaño (que oscila entre los 2 y 10 cm) o forma. En cuanto a la temática, predominaron las decoraciones de carácter religioso, la heráldica y la epigráfica, mientras que en cuanto a la forma las más habituales en esta época fueron las triangulares, circulares o lobuladas.

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. La profesora Martín Ansón así lo cree, y ha dedicado numerosos estudios a este tipo de piezas que sirvieron durante la Edad Media para engalanar las monturas de los caballos³⁹³. Dentro de la tipología de pinjantes con representaciones de figuras humanas, la profesora Martín Ansón distingue un conjunto de al menos una veintena de piezas que podrían ser el resultado de la inspiración de sus creadores en la iconografía del *Castillo del Amor* y que actualmente se encuentran repartidas por toda la geografía peninsular en las distintas colecciones de artes suntuarias españolas, tales como el Instituto Valencia de Don Juan, el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, el Museo Arqueológico Nacional, el Museu Mares de Barcelona...

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 no encontramos el tema del asalto del castillo de las damas por parte de los caballeros, ni el aparato bélico propio del combate, como hemos podido contemplar en los marfiles

³⁹² MARTÍN ANSÓN, M^a L. op. cit. Citando las fuentes publicadas en los textos de COLMEIRO, M. *Cortes de los Antiguos Reinos de León y Castilla*. Real Academia de la Historia. Madrid 1861-1884. t. I. pág. 70-71; y en GESTOSO PÉREZ, J. "Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla. Apuntes para el prólogo de un libro", en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, Madrid, 1989. P. XXIV.

³⁹³ MARTÍN ANSÓN, M^a L. "Adornos metálicos en los caballos: pinjantes y aplicaciones", *Archivo Español de Arte*, Madrid, nº 199, 1977, pág. 297-312. "Algunos pinjantes góticos en el MAN", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, vol. III nº 2, 1985, pág. 151-155. "La colección de pinjantes del Museo Lázaro Galdiano", *Goya*, Madrid, nº 193-195, 1986, pág. 57-65. "Los pinjantes del Museu Marès" *Barcelona Metròpolis Mediterrànea*, nº 27, 1995, pág. 78-79.

franceses. En estas piezas en cambio el tema queda reducido únicamente a un personaje femenino, una estructura arquitectónica, que resulta sugerida en la mayor parte de las ocasiones por algunas torres con almenas, y algunas flores alrededor (**Fig. 117**).



Fig. 117. *Pinjante de arnés.* Instituto Valencia de Don Juan (nº inv. 5559)

Martín Ansón³⁹⁴ propone la relación de este conjunto de piezas con la alegoría del castillo o la fortaleza del amor, que tendría su origen en determinados poemas medievales, siguiendo las tesis de Van Marle,³⁹⁵ ya recogidas en este trabajo, según la cual el corazón de la amada se compara con la fortaleza que debe conquistar el amante y reconoce como antecedente de este curioso tema el texto de Robert Grosseteste, el *Roman de la Rose* y el poema alemán *Die Minenburg*, recogiendo la información aportada anteriormente por Murray³⁹⁶, así como la fiesta de Treviso de 1214 mencionado por el profesor Loomis³⁹⁷, sin profundizar en el desarrollo o el simbolismo del tema.

³⁹⁴ MARTÍN ANSÓN, M^a L. *La colección de Pinjantes y placas de Arnés Medievales del Instituto Valencia de Don Juan en Madrid*. Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, 2004. Pág. 66.

³⁹⁵ VAN MARLE, R. Op. cit.

³⁹⁶ MURRAY, J. Op. cit.

³⁹⁷ LOOMIS, R. S. Op. cit.

Todas estas piezas presentan una serie de similitudes conceptuales, puesto que coinciden en el hecho de representar a una dama, como centro de la composición simétrica, en relación a un castillo. Pero también apreciamos algunas diferencias muy notables en cuanto al matiz de la composición. En la mayoría de las ocasiones la figura femenina queda inscrita en la construcción arquitectónica, asomada a través de alguno de sus vanos, este es el caso por ejemplo de la placa del Instituto Valencia de Don Juan (**Fig. 118**). En cambio en otro grupo de piezas, es curioso observar como la dama acogida por el castillo presenta una actitud mucho más dinámica, y parece escapar o salir de prisa por la puerta de la fortaleza, como vemos en otro pinjante conservado en la misma colección madrileña (**Fig. 119**)³⁹⁸.



Fig. 118 y 119. *Pinjantes de arnés.* Instituto Valencia de Don Juan (nº inv. 5557) y (nº inv. 5531).

Y es en relación con este subtipo iconográfico, en el cual una dama se muestra en actitud de movimiento ante la puerta de un castillo, llevando colgado del hombro una filacteria con distintas exclamaciones como “*Deus*” o “*Leal*”, cuando Martín Ansón sugiere que este tipo de iconografía podría interpretarse tanto en relación con la

³⁹⁸ Estas fotografías han sido cedidas amablemente por nuestro compañero Don Francisco Hernández Sánchez, realizadas en el Instituto Valencia de San Juan, en febrero de 2015.

iconografía religiosa como con la profana. Esto se debe a que como es sabido, en el contexto cultural cristiano y judío, la puerta es la que da acceso a la revelación divina.

Pero en el ámbito profano la puerta es interpretada, por su oposición al carácter de inaccesibilidad que se le supone al muro, por lo tanto la puerta es también el umbral, el lugar que facilita el tránsito a la casa, a la patria e incluso al mundo. Por otro lado, también la puerta es en la Edad Media símbolo femenino³⁹⁹, en el sentido de que la mujer, como portadora de la vida, da a luz, y en un sentido más amplio una puerta abierta puede ser interpretada, en relación a una dama frente a ella, como la invitación a franquear el espacio que defiende, ya sea física o simbólicamente.

La Virgen en las Letanías es denominada *torre de David*, *torre de marfil* o *casa de oro*, como ya hemos visto en capítulos anteriores, pero también es invocada como *puerta del cielo*, haciendo alusión a su labor de intercesora por las almas de los pecadores. De esta manera, según el pensamiento cristiano, la Virgen sería la que facilita el acceso de los difuntos al cielo y por tanto a una realidad superior. En este sentido la dama de los pinjantes, quizá asumiendo la identidad o las funciones de la Virgen, frente a la puerta que defiende, tendría el sentido simbólico de facilitadora de la salvación.

Pero por otro lado como Martín Ansón plantea, esta imagen de la dama saliendo apresuradamente de un castillo puede ser también interpretada, tomando como referencia la literatura profana medieval. Así propone que la actitud de esta dama se relacionaría con las damas que habitarían “*el Palacio del Amor en el centro del mundo*”, lugar imaginario descrito por Andreas Capellanus en *De Arte Honesti Amandi*⁴⁰⁰. Esta curiosa obra escrita en latín en la Corte de Champpagne a finales del siglo XII, cuenta como un Capellán instruye en el arte de hacer el amor a un joven llamado Valterio⁴⁰¹, presentando el amor profano desde una perspectiva novedosa, al reconocerlo como un sentimiento dulce y gozoso, aunque lleno de reglas, códigos y

³⁹⁹ CIRLOT, J. E. Diccionario de símbolos. Pág. 379.

⁴⁰⁰ MARTÍN ANSÓN, M.L. (2004) Op cit. Citando a PACH, H. R. *El otro mundo en la literatura medieval*, Mexico, 1956, pág. 203.

⁴⁰¹ LEWIS, C. S. *La alegoría del amor: un estudio sobre tradición medieval*, Editorial Universal, 2000. Págs. 34-35

peligros⁴⁰², que se opone y nos aleja del que el autor, en consonancia con su tiempo, considera el verdadero amor de Dios. Si destacamos esta obra entre tantos otros tratados de amor medievales es porque Capellanus sitúa en el centro del mundo un lugar llamado *Palacio del amor*, que describe como un espacio “*con cuatro muy espléndidas fachadas, en cada una de las cuales hay una puerta*”, y por tanto semejante a una fortaleza. Tres de esas entradas están destinadas a tres clases de damas, dando a entender la existencia de una especie de país de las doncellas. Pero debido al hecho de que tales jardines, palacios o castillos aparecen en toda la literatura de amor cortésano, es difícil apuntar una influencia específica directa en estos relatos.⁴⁰³

⁴⁰² AAVV. *Las palabras dulces: el discurso del amor*. Centro de investigaciones documentales Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, pág. 64.

⁴⁰³ PACH, H. R. *El otro mundo en la Literatura Medieval*, Ed. Fondo de Cultura económica, Madrid 1956, pág. 203. Las referencias a este tema son abundantes: Giraut de Calanso describe un palacio con cinco portales, el cual “es fácil franquear, pero salir es difícil”; *Chastel d’Amours* donde se pretende construir un “*noble castillo con damas de duro corazón a manera de altas torres, puertas con portales de discursos y llaves de oración*”; en los Carmina Burana, la famosa disputa entre Filis y Flora, se menciona una visita al Paraíso del Amor; Flores y Blanca Flor, hay un palacio con paredes de rosas y otras flores y una muralla de arcos de Cupido

7.4.6. Repercusión del tema en la literatura hispana del s. XV. El castillo como metáfora de la fortaleza del amado.

Es complicado hacer un compendio de todos los textos que en la literatura medieval hispana se dedicaron de una u otra manera a tratar el asunto del amor cortés. En cualquier caso, esa no es la intención de este trabajo, puesto que hemos decidido acotar nuestro estudio únicamente a la gestación e incidencia de la alegoría del castillo ya sea como escenario simbólico de amor cortés o como elemento conceptual, personificación o metáfora, mediante la cual los poetas establecieron una identificación directa ya sea con el propio amante o con los sentimientos de amor suscitados por las damas.

Aunque así sea, nos es imposible no mencionar una serie de obras y autores fundamentales para la concepción de esta estructura mental, este concepto abstracto compartido que llevó a asociar un espacio defensivo u ofensivo, con un sentimiento o un proceso anímico intenso como es el amor. Ésta expresión de amor, resulta novedosa en nuestro territorio puesto que vendrá asociado a una serie de valores y señales físicas que se plasmarán en todas las manifestaciones artísticas humanas ya sea de forma plástica o como en este caso en la literatura a través de metáforas que se construyen mediante la utilización de un vocabulario predominantemente bélico, asociado a los sentimientos amorosos.

En nuestro territorio tenemos que destacar importantes obras literarias medievales que se centran en el amor y en las que podemos rastrear ya sea referencias concretas que nos lleven a intuir una posible relación entre el castillo o la fortaleza y su relación simbólica con el amor o los amantes. Comenzaremos por la obra del filósofo Ali Ibn Hazm de Córdoba, titulada *El collar de la Paloma* o *Del amor y los amantes*, auténtica joya literaria escrita en el siglo XI, que nos ofrece una visión única del amor y las costumbres en los usos amorosos hispano-árabes del momento. Por un lado se destaca la idea de que el amor es el resultado de la unión de distintas partes de las almas o un estado de complacencia espiritual, pero siempre manifestando un profundo sentimiento religioso que le lleva a su autor a explicar que la finalidad de la obra es *la sumisión a Dios Honrado y Poderoso, y a prescribir el bien y vedar el mal, como es*

*deber de todo creyente*⁴⁰⁴. Sí es cierto que en esta obra no encontramos referencias que nos permitan relacionar el castillo o la fortaleza con el amante, como veremos de forma explícita a partir del siglo XIV, pero sí es posible establecer una cierta correspondencia entre el propio título de la obra, su contenido y la idea de protección o sometimiento en relación con el amor, que con el tiempo contribuirá a que la imagen mental amor-castillo, se asiente en la mentalidad bajo medieval. El título de la obra se ha relacionado con la filosofía sufí neoplatónica con la que su autor habría entrado en contacto a través de distintos escritos de filósofos de Alejandría, y es en la obra de uno de ellos Ibn Dawud, donde los expertos han encontrado la identificación del amor con una *paloma revolotante*, mientras que para Avicena la paloma se corresponde con el alma⁴⁰⁵. De esta manera, podemos interpretar que la paloma que es el alma, se nos muestra atada por un collar, que limita su libertad y la mantiene unida con Dios según la concepción sufí, a la vez que la oprime, como unos siglos más tarde hará en el ideario bajomedieval la estructura del castillo, ya sea desde un punto de vista profano o religioso.

Es discutida entre los expertos⁴⁰⁶ la posible influencia que habría tenido esta obra en la redacción del *Libro del Buen Amor*, de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, obra poética concluida en 1330. Pero, las únicas alusiones que encontramos en dicha obra acerca del castillo son aquellas que se refieren a sus valores simbólicos propios como estructura defensiva que puede ser vulnerada, como podemos apreciar en el caso de la estrofa 1192 que recogemos a continuación:

»Como ladrón veniste de noche a lo oscuro,
estando nos dormiendo, yasiendo nos seguro,
non te nos defenderás en castillo nin en muro,
que de ti non ayamos el cuero maduro.»

⁴⁰⁴ IBN HAZN, *El collar de la Paloma*. Alianza Editorial. 2004. Pág. 18. El autor declara que en esa frase se resume la finalidad de su explicación y la conclusión de su discurso.

⁴⁰⁵ LÓPEZ PITA, P. "El collar de la paloma. Tratado sobre el amor y los amantes". *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, /-/. Medieval, t. 12, 1999, págs. 65-90

⁴⁰⁶ CASTRO, A. *La realidad histórica de España*, ed. 1954, págs. 424-429. El autor lleva a cabo una interesante comparación literaria entre *El collar de la paloma* y el *Libro del Buen Amor*. Punto que suscitará un intenso debate entre dicho autor y Sánchez Albornoz que disiente absolutamente de los posibles paralelismos establecidos entre ambas obras y niega el conocimiento de la obra de Ibn Hazn por parte de Juan Ruiz, que no habría desperdiciado la oportunidad de utilizar la información recogida por aquel.

En cambio, nada encontramos que nos haga relacionar esta obra con el simbolismo del castillo en relación con las vicisitudes amorosas, lo que nos invita a pensar que en este momento, en la primera mitad del siglo XIV, no existía o no al menos en los territorios peninsulares la influencia de relatos ni religiosos como el de Robert Grosseteste ni profanos como los relatos de los ciclos franceses comentados con anterioridad.

La ausencia total de cualquier referencia literaria a los valores simbólicos del castillo en relación con el amor profano en nuestro territorio durante la mayor parte de la Baja Edad Media Hispana, se hará más patente cuando en la segunda mitad del s. XV, surja con una gran fuerza, la imagen simbólica del castillo en la mentalidad popular como metáfora de la fortaleza del amado, idea que podemos encontrar expresada en la obra poética de diversos autores afamados de la época de la literatura culta.

La alegoría de la fortaleza se sirve de una terminología guerrera, como ya apuntara Françoise Maurizi⁴⁰⁷ en su estudio, haciendo uso del concepto de idealización del amor cortés de carácter bélico que existiría en el ideario colectivo de la nobleza contemporánea, y que por tanto sería muy bien acogido, entendido y demandado por los principales consumidores de literatura amorosa o cortesana en el momento.

Quizá la primera obra en la literatura hispana en la que podríamos deducir el simbolismo del castillo como metáfora de la fortaleza del amado sea en *La Cárcel de Amor* de **Diego de San Pedro**, terminado hacia 1485, en el que el propio alma del amado es simbólicamente figurado como un castillo y que tendremos la posibilidad de analizar más adelante. Por otro lado, también es posible encontrar este paralelismo explícito entre la integridad del enamorado y el ideograma del castillo o la fortaleza en la obra de otros escritores bajomedievales peninsulares.

Este es el caso por ejemplo, como a continuación analizaremos, de determinados composiciones líricas de Jorge Manrique, de Juan del Encina y de Juan de Tapia, en cuyas obras hemos detectado que existió una especial inclinación a incluir metáforas en relación a los sentimientos de los caballeros expresados en términos relativos a las

⁴⁰⁷ MAURIZI, F. “La escala de amor de Calisto”, *Celestinesca*, Vol. 22, Nº 2, Valencia, 1998, págs. 49-60.

partes o a las funciones de los castillos, imaginados como figuraciones de su propio cuerpo.

7.4.6.1. Juan de Tapia: poema.

Juan de Tapia (1435 - 1462)⁴⁰⁸, hombre de armas y poeta, encarnó el ideal del caballero bajo medieval hispano, de origen probablemente castellano, pero ligado a la corte aragonesa de Nápoles, a la cual siguió en tierras italianas recibió y transmitió en sus composiciones literarias una gran influencia del humanismo italiano. Nos ha llegado su obra poética a través de tres cancioneros: el *Cancionero de Palacio (1437 – 1442)*, que recoge la producción poética de la corte de Juan II de Castilla; el *Cancionero de Estuñiga* y el *Cancionero de Roma*, colecciones que, como es sabido, recogen la materia poética de la corte napolitano-aragonesa de Alfonso el Magnánimo⁴⁰⁹.

También en uno de sus poemas encontramos una alusión clara a la metáfora del castillo como alegoría del cuerpo del enamorado, estableciendo un claro paralelismo entre los elementos defensivos de la fortaleza bélica y los sentimientos del enamorado.

⁴⁰⁸ ROVIRA SOLER, J. C. “Nuevos documentos para la biografía de Juan de Tapia”. *Anales de Literatura Española*, num. 5 (1986-1987) Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española, pp. 437-460.

⁴⁰⁹ GIULIANI, L. *Juan de Tapia: Poemas. Edición crítica*. Ediciones Universidad de Salamanca. 2004,

*Muchas veces llamo a Dios,
e jamás non me socorre,
yo habría fecho una torre
de mis lágrimas por vos.*

*De sospiros la muralla,
los cantones e cimientos
de mis tristes pensamientos,
de mis lágrimas sin falla;
e si non ayudáis a nos,
doncella, pues Dios non acorre,
yo acabaré la torre
de mis lágrimas por vos.*

*Las guardias serán mis gridos,
fornida de mis dolores,
las armas, tristes amores,
de su munición, gemidos;
la cruesa es contra nos,
señora, si Dios non acorre,*

*yo acabaré la torre
de mis lágrimas por vos.*

*Los combates que me daes
es ver vuestra fermosura
con honestad y mesura
mirándovos me mataes;
yo soy vencido de dos:
de vos por el mal que corre,
y del amor, cuya es la torre
de mis lágrimas por vos.*

*Alcaide triste, cuitado,
con la mi negra bandera,
por vuestra crueldad fiera
moriré de enamorado;
cantando de languxós
será mi fin si no acorre,
Dios et vos en esta torre
Con mis lágrimas por vos.*

En este caso, en el poema de Juan de Tapia, son las emociones: la desesperanza abandono, soledad o angustia las que van a constituir cada una de las partes fundamentales de la arquitectura bélica que se va levantando por las metáforas utilizadas con gran plasticidad por el poeta. De esta manera el autor-amante asume el papel de constructor de la fortaleza a la vez que víctima de los padecimientos causados por la dama que le niega sus atenciones y a la que implora ayuda. En este caso por lo tanto, de alguna manera si podemos relacionar la construcción simbólica de la fortaleza con el amante caballero, a través de sus sentimientos, lo que solicita éste es que la dama *le socorra*, es decir que desempeñe un papel activo, y no le deje seguir padeciendo a él atrapado en el castillo de sus pasiones.

7.4.6.2. **Jorge Manrique: *La escala de amor y Castillo de amor.***

Jorge Manrique (Palencia h.1440 - Cuenca 1479), miembro de una de las más antiguas familias nobles de España, fue un poeta y soldado castellano, que combatió del lado de Isabel la Católica, contra los partidarios de Juana la Beltraneja. En su obra poética, es frecuente encontrar numerosos versos en los que aplica al enamoramiento que él mismo padece en primera persona, metáforas bélicas, mediante el paralelismo que establece entre la fortaleza de sus sentimientos de amor por su dama y el aparato defensivo propio de los castillos mediante el uso de semántica guerrera, explícitamente al menos en dos de sus obras poéticas, en *La escala de amor* y en *El Castillo de Amor*⁴¹⁰.

En *La escala de amor*, es el propio poeta el que se percibe a si mismo como una fortaleza al verse atacado por “*la beldad y la mesura*” de la dama que ha “*escala vista*”, es decir de día, sin esconderse y a la vista del enemigo, le ha enamorado con sus encantos. A lo largo de todo el poema aparece aplicado el vocabulario militar a la relación amorosa y a la personificación de los sentidos, como por ejemplo al considerar los ojos del autor como “*atalayas*” que tenían encomendada la vigilancia de su corazón y no dieron la alarma “*ni hicieron ahumada*”, razón por la cual el caballero ha sucumbido ante la ofensiva protagonizada por su amada.

⁴¹⁰MANRIQUE, J. *Poesía*, Edición de Vicente Beltrán para Biblioteca Clásica, Ed. Crítica, Barcelona 1993, págs. 64-72.

LA ESCALA DE AMOR

*Estando triste, seguro,
mi voluntad reposaba,
cuando escalaron el muro
do mi libertad estaba:
a escala vista subieron
vuestra beldad y mesura,
y tan de recio hirieron,
que vencieron mi cordura.*

*Luego todos mis sentidos
huyeron a lo más fuerte,
mas iban ya mal heridos
con sendas llagas de muerte;
y mi libertad quedó
en vuestro poder cativa;
mas placer hobe yo
desque supe que era viva.*

*Mis ojos fueron traidores,
ellos fueron consintientes,
ellos fueron causadores
que entrasen a estas gentes
que el atalaya tenían,
y nunca dijeron nada
de la batalla que vían,
ni hicieron ahumada.*

*Desde que hobieron entrado,
aquestos escaladores
abrieron el mi costado,
y entraron vuestros amores;
y mi firmeza tomaron,
y mi corazón prendieron,
y mis sentidos robaron,
y a mí sólo no quisieron.*

Fin

*¡Qué gran aleve hicieron
mis ojos, y qué traición:
por una vista que os vieron,
venderos mi corazón!*

*Pues traición tan conocida
ya les placía hacer,
vendieran mi triste vida
y hobieran dello placer;*

*mas al mal que cometieron
no tienen escusación:
¡por una vista que os vieron,
venderos mi corazón!*

Es curioso señalar, que Jorge Manrique titulara a uno de sus más bellos poemas *Castillo de Amor*. Este hecho nos hace pensar en la posibilidad de que ya en este momento, avanzada la segunda mitad del siglo XV, existiera en Castilla esta estructura simbólica compleja, en la que los dos elementos castillo y amor, aparecen asociados desde un punto de vista profano, relación que en el ámbito religioso se había establecido y dejado por escrito ya en el s. XII con el texto de Robert Grosseteste.

En este caso, el autor del poema de nuevo se imagina a sí mismo como una fortaleza de fidelidad a su dama, cuyo amor le permite defenderse de todos los ataques, haciendo multitud de paralelismos entre su sentimiento de fidelidad y las distintas partes de un castillo encargadas de proporcionarle protección. Así comienza el poema

declarando su lealtad a su amada y describiendo cada una de las partes que componen su castillo de amor, mediante el uso de metáforas tales como “*el muro tiene de amor, las almenas, de lealtad, [...] la puerta de deseo*” y así sucesivamente, para terminar el poema haciendo un juramento de amor eterno, de tal manera que la fortaleza de sus sentimientos se identifica con la firmeza de los muros de una construcción defensiva, los cuales no pueden sucumbir aunque el Dios del amor “*venga a cercar*” su castillo.

CASTILLO DE AMOR

I

*Hame tan bien defendido,
señora, vuestra memoria,
de mudança,
que jamás nunca ha podido
alcanzar de mí victoria,
olvidança:
porque estáis apoderada
vos de toda mi firmeza
en tal son,
que no puede ser tomada
a fuerza mi fortaleza
ni a traición.*

*La fortaleza nombrada
está en los altos alcores
de una cuesta,
sobre una peña tajada,
maciça toda de amores,
muy bien puesta;
y tiene dos baluartes
hazia el cabo que ha sentido
el olvidar,
y cerca a las otras partes,
un río mucho crecido,
que es membrar.*

II

*El muro tiene de amor,
las almenas, de lealtad,
la barrera
cual nunca tuvo amador,
ni menos la voluntad
de tal manera;
la puerta, de un tal desseo
que, aunque esté del todo entrada
y encendida,
si presupongo que os veo,
luego la tengo cobrada
y socorrida.*

*Las cavas están cavadas
en medio de un corazón
muy leal,
y después todas chapadas
de servicios y afición
muy desigual;
de una fe firme la puente
levadiza, con cadena
de razón,
razón que nunca consiente
passar hermosura agena
ni afición.*

III

*Las ventanas son muy bellas,
y son de la condición
que dirá aquí:
que no pueda mirar de ellas
sin ver a vos en visión
delante mí.
Mas no visión que me espante,
pero póneme tal miedo,
que no oso
deziros nada delante,
pensando ser tal desnudo
peligroso.*

V

*Otra torre, que es ventura,
está del todo caída
a todas partes,
porque vuestra hermosura
la a muy rezio combatida
con mil artes,
con jamás no querer bien,
antes matar y herir
y desamar
un tal servidor, a quien
siempre deviera guarir
y defender.*

*Tiene muchas provisiones,
que son cuidados y males
y dolores,
angustias, fuertes passiones,
y penas muy desiguales
y temores,
que no pueden fallecer
aunque estoviesse cercado
dos mil años,
ni menos entrar plazer
a do ay tanto cuidado
y tantos daños.*

IV

*Mi pensamiento, que está
en una torre muy alta,
que es verdad
sed cierta que no hará,
señora, ninguna falta
ni fealdad;
que ninguna hermosura
no puede tener en nada
ni buen gesto,
pensando en vuestra figura
que siempre tiene pensada
para esto.*

VI

*En la torre de omenaje
está puesto toda ora
un estandarte,
que muestra, por vassallaje
el nombre de su señora
a cada parte,
que comiença como Más
el nombre y como Valer
el apellido;
a la cual nunca jamás
yo podré desconocer,
aunque e perdido.*

Fin

*A tal postura vos salgo
con muy firme juramento
y fuerte jura,
como vassallo hidalgo,
que por pesar ni tormento
ni tristura,
a otri no lo entregar,
aunque la muerte esperasse
por bevir,
ni aunque lo venga a cercar
el Dios de amor, y llegasse
a lo pedir.*

7.4.6.3. Juan de Encina: Romances.

Ejemplos similares los encontramos en varios de los poemas de **Juan del Encina**, (Salamanca 1468 - León 1529) afamado músico y autor teatral castellano al servicio de los Reyes Católicos, fue también un gran poeta que publicó su *Cancionero*, impreso en Salamanca en 1496, aprovechando así el reciente invento llegado de centro Europa, supuso un éxito la difusión de esta obra, puesto que sabemos que fue reeditado en cinco ocasiones más⁴¹¹. En su producción poética encontramos frecuentes referencias a los combates alegóricos del Amor, pero entre todos ellos, concretamente nos parece especialmente interesante destacar la identificación del poeta con una fortaleza en el romance “*Mi libertad en sosiego*” y su deshecha o canción breve correspondiente en forma de villancico “*Si el amor pone escalas*”, cuyo estribillo insiste en la misma alegoría.

En ambos detectamos como mediante la utilización de vocabulario y metáforas bélicas, en primera persona, el autor-amante se identifica con una fortaleza o castillo que tras intentar defenderse ante los ataques del enemigo, identificado como el amor, el cual aparece curiosamente personificado bajo su forma masculina⁴¹², creemos que como *Dios Amor* al igual que veíamos en los relieves franceses, el autor ha terminado cayendo derrotado ante su gran poder, tras lo cual solo puede mostrar su resignación.

⁴¹¹VAN BEYSTERVELD, A. *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*. Ed. Ínsula, Madrid, 1972

⁴¹²BUSTOS TAULER, A. *Tradición y novedad en la poesía de Juan del Encina: el Cancionero de 1496*, Tesis Doctoral, 2008. Universidad Complutense, Madrid. Pág. 286.

Romance (n. 108)⁴¹³

*Mi libertad en sosiego,
mi corazón descuidado,
sus muros y fortaleza
amores me la han cercado [...]
entraron a escala vista,
con su vista han escalado,
subieron dos mil suspiros,
subió pasión y cuidado
diziendo: "¡Amores, amores!"
su pendón han levantado
Quando quise defenderme
ya estava todo tomado; [...]*

Deshecha (108D)

*Si amor pone las **escalas**
al muro del corazón,
¡no ay ninguna defensión!
Si amor quiere dar **combate**
con su poder y firmeza,
no ay fuerza ni **fortaleza**
que no tome o desbarate,
o que no hiera o no mate
al que no se da a presión,
¡no ay ninguna defensión! [...]*

⁴¹³Según la numeración de los poemas de Juan de Encina establecida por DUTTON, B: *El cancionero del siglo XV*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990-1991, 7 vols. El *Cancionero* de Encina corresponde al volumen número V.

7.4.6.4. Fernando de Rojas, *La Celestina*.

Por otro lado, la alegoría de la fortaleza del amado en relación a las construcciones bélicas defensivas medievales es también un hecho en la obra de don **Fernando de Rojas** (Toledo 1470-1541) dramaturgo español, autor de *La Celestina*, considerada una de las obras cumbre de la historia de la literatura española y la más importante sin duda en la transición entre la Edad Media y el Renacimiento.

En *La Celestina*, según lo planteado en el interesante estudio de Maurizi⁴¹⁴, su autor habría utilizado hábilmente las metáforas de amor conocidas en la época con la intención de desvalorizar la retórica del amor cortes, tan idealizado por la nobleza medieval, puesto que este no llegaría a ser más que un mero trato carnal. Según esta tesis cuando Melibea hablando de su relación con Calisto expone que “*jamás noche ha faltado sin ser nuestro huerto escalado como fortaleza*”, según esta tesis el autor no pretendería otra cosa sino enfrentar irónicamente el valor simbólico opuesto del concepto erótico de *huerto* y el simbolismo de la *fortaleza* como lugar inexpugnable, que es asaltada mediante el uso necesario de una escala por Calisto, la cual será causa de su muerte, lo que claramente haría referencia a la relación carnal anti-cortés de ambos personajes, y el necesario castigo por haber infringido las reglas establecidas.

⁴¹⁴ MAURIZI, F. op. Cit.

7.5. El castillo como prisión

Debido a la polivalencia del simbolismo del castillo y la torre, a la vez que estos se convertían en el imaginario medieval en espacios con función protectora favorable a los amantes, por otro lado estos baluartes fueron interpretados también como espacio de cautiverio, es posible que como herencia del concepto que de estos espacios existía en el mundo clásico. Este fue el caso por ejemplo de la torre en la que fue encerrada Dánae, madre de Perseo, por un lado con la intención de protegerla, pero también para recluirla y apartarla del contacto exterior. Esta concepción simbólica que quedará asociada a la torre, provocará que esta construcción fortificada que se eleva por encima del resto de edificios, sea entendida en la Edad Media bien como espacio de enclaustramiento voluntario o bien como lugar de aislamiento forzado, encierro o castigo, desde la cual la autoridad era en ocasiones ejercida indebidamente,⁴¹⁵ función que será popularizada por los romances medievales.

Este sentido funcional de la torre como cárcel se perpetuará, como ya es sabido, en las torres de las catedrales y castillos, cuyas estancias angostas e incomunicadas serán utilizadas frecuentemente a modo de prisiones, sobre todo para personajes cuyo más alto linaje exigía un trato especial⁴¹⁶. Si bien es cierto que los espacios en los que la mayor parte de reos eran reclusos fueron generalmente mazmorras subterráneas o construcciones abovedadas en las que poco o nada se respetaba la condición humana del preso y donde se aplicaban castigos frecuentemente no autorizados por las leyes y de manera absolutamente arbitraria por reyes y señores, a pesar de que en las ordenanzas civiles se establecía que eran lugares en los que los presos únicamente deberían permanecer en espera al juicio. Así Alfonso X de Castilla, dictamina en las Siete Partidas que “*la cárcel debe ser para guardar los presos no para otro mal*”⁴¹⁷, de lo que debemos entender que este tipo de conductas atroces e innecesarias de los

⁴¹⁵ ARIES P. y DUBY, G. *Historia de la vida privada de la Europa feudal al Renacimiento*, Vol. II, Ed. Taurus, Madrid, 1988, pág. 320 y sig.

⁴¹⁶ Cárceles medievales famosas por su diseño torreado son por ejemplo la *Torre de Londres*, la *Torre de Temple* y de la *Bastilla* en París, y en nuestro territorio podíamos señalar a modo de ejemplo el *Castillo de la Mota* de Medina del Campo o la *Torre de los Lujanes* en Madrid, donde tenemos constancia documental de que estuvieron reclusos nobles y reyes.

⁴¹⁷ GUDÍN RODRÍGUEZ-MAGARIÑOS, F. y REVIRIEGO PICÓN, F. *Derechos de los reclusos*. UNED. En el capítulo *Introducción a la historia de las prisiones*, pág. 3-4. Partida VII, Título XXXI, Ley IV. Además uno de los Títulos (Partida VII, Título XXIX se ocupa de las prisiones, de la manera en que se hallaban reclusos los presos.

carceleros, absolutamente extendidas y habituales, de alguna manera se encontraban al margen de la ley.

Las cárceles como instituciones, surgieron relativamente tarde, pues se entendía que los reclusos, es decir aquellas personas que habían tenido conductas antisociales, no generaban ningún beneficio a la comunidad y por el contrario eran parásitos que debían ser alimentados, razón por la cual en la Edad Media se buscaron otras soluciones “más prácticas” tales como la esclavitud, el maltrato físico, la mutilación o el ajusticiamiento de los condenados en plazas y lugares públicos ante grandes multitudes, quedando en muy raras ocasiones los culpables privados de libertad u obligados al pago de una multa.⁴¹⁸ Por otro lado, durante la Edad Media europea, el cautiverio fue frecuentemente empleado como medida para retener personas que disgustasen de cualquier forma a los gobernantes de turno o a los intereses de determinados grupos.

En la literatura hispana encontramos esta idea del castillo, como estructura fortificada e inexpugnable, asociado a la cárcel bajomedieval, desde la cual se dispensa sufrimiento y penas atroces a sus ocupantes en al menos dos obras literarias del s. XV. Por un lado el Marqués de Santillana, escribió hacia 1428, *El infierno de los enamorados*, obra poética en la que a imitación de la Divina Comedia italiana, se narran los padecimientos que sufren en un infierno de aspecto encastillado, rodeado por un foso y cercado por el fuego, un grupo de parejas de enamorados, afamados por entregarse en vida al amor y sus excesos.

Por otro lado, algunas décadas más tarde encontramos una evolución del tema del castillo o la torre como lugar de opresión en el panorama literario peninsular, en la obra *Cárcel de amor*⁴¹⁹, escrita en prosa por **Diego de San Pedro** hacia 1485. Como veremos en este caso, la cárcel, que de nuevo adopta forma torreada, ya no acoge a la pareja de enamorados sino tan solo al hombre, el cual es torturado por sus sentimientos de amor no correspondidos.

⁴¹⁸ GUDÍN RODRÍGUEZ-MAGARIÑOS. Op.cit.

⁴¹⁹ SAN PEDRO, D. *La Cárcel de Amor*, impresa en Zaragoza el 3 de junio de 1493. Edición facsímil, Publicación Zaragoza: Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, 1994

7.5.1. El Marqués de Santillana, El infierno de los enamorados.

El Marqués de Santillana, es decir don Íñigo López de Mendoza (1398-1458), escribió hacia 1428, *El infierno de los enamorados*⁴²⁰, obra poética compuesta por 68 coplas octosilábicas en la que se exponen las dificultades que encontró el autor al disponerse a penetrar en un “*castillo espantoso*” en compañía de Hipólito, en un claro paralelismo con la *Divina Comedia* de Dante, en la que Virgilio sirve de guía a Dante en su viaje al inframundo.

El Marqués de Santillana, comienza describiendo el oscuro valle que domina el castillo, que está cercado por un foso de fuego que atravesaron protegidos por su escudo hasta llegar al puente y superar la barrera, tras lo cual encontraron un *castillo espantoso*, cuya puerta estaba coronada por una inscripción inspirada también en la *Divina Comedia*, que afianza el simbolismo amoroso del castillo con las puertas del castillo infernal:

“*El que por Venus se guía,
venga penar su pecado*⁴²¹.”

Una vez dentro del *castillo “oscuro y triste”*, el autor continúa la descripción de las cosas que allí vio, estableciendo en su descripción de este lugar siniestro, que adopta la forma de fortaleza, una relación directa con la concepción tradicional del infierno:

“*Entramos por la escuraleza
del triste lugar eterno
a do vitanta graveza
como dentro del infierno.*”

Un poco más adelante, los personajes se percatan de que este castillo infernal estaba habitado por las parejas de amantes desdichados de la historia sufriendo el tormento de las llamas: Dido y Eneas, Aquiles y Policena, Hércules y Violante,

⁴²⁰Hemos utilizado la edición crítica de GÓMEZ MORENO, A. y KERKHOF, M. Santillana, Íñigo López de Mendoza, Marqués de, *Obras completas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2002. Disponible en su versión on-line: http://www.cervantesvirtual.com/portales/marques_de_santillana/obra-visor-din/el-infierno-de-los-enamorados/html/0020ebf6-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html

⁴²¹Estrofa: XLVII.

Hipermestra y Lino... la mayor parte de los cuales derivan de las *Heroidas* ovidianas, aunque algunos se hallan también en el canto V del infierno de Dante.

Todos los enamorados se encuentran en el infierno, sufriendo las penas a las que fueron condenados por la entrega que dedicaron en su vida al dios Amor, y por este pecado y otros excesos son torturados en este recinto:

“cada cual era ferido 450
en el pecho, e foradado,
de grand golpe dolorido,
por el cual fuego encendido
salía que los quemaba:
presumid quien tal pasaba 455
si debiera ser nascido”.

7.5.2. Diego de San Pedro: Cárcel de amor.

En la literatura medieval hispana este simbolismo del castillo o la torre como lugar de opresión, lo encontramos fielmente reflejado en *Cárcel de amor*⁴²², novela sentimental obra de **Diego de San Pedro** (ca.1437-1498) que fue redactada en castellano entre 1483 y 1485. Es uno de los textos españoles en los que la alegoría planteada, según la cual el hombre enamorado es encerrado en una cárcel en la que recibe tormento a consecuencia de sus sentimientos, ha causado una gran admiración entre los expertos medievalistas tanto por su gran originalidad,⁴²³ como por la calidad literaria que presenta, al ser capaz de concebir un tipo de figura retórica, calificada de *alegoría perfecta*, puesto que en ella no se encuentra ninguna huella léxica que explique en primera instancia el sentido que encierra, por lo que hacen falta las aclaraciones de Leriano, protagonista de la obra, en el segundo capítulo para entenderla correctamente⁴²⁴.

La trama de la novela gira en torno al caballero Leriano, hijo de un duque de Macedonia, quien enamorado de la princesa Laureola, sufre los tormentos propios del amor encerrado en una cárcel alegórica, donde entra en contacto con el autor de la novela, que actúa de mediador entre los diferentes personajes a la vez que sirve de elemento de enlace en las distintas escenas⁴²⁵.

La edición más antigua conservada de *Cárcel de Amor*, fue concluida en Sevilla el 3 de marzo de 1492⁴²⁶ “por cuatro compañeros alemanes”. Los incunables, es decir aquellos libros editados con anterioridad al año 1500, nos dicen que la imprenta llegó a España de la mano de artesanos alemanes, y aunque no conozcamos los nombres de esos cuatro compañeros, nos queda referencia de su procedencia, y su entrada en la

⁴²² SAN PEDRO, D. *La Cárcel de Amor*, impresa en Zaragoza el 3 de junio de 1493. Edición facsímil, Publicación Zaragoza: Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, 1994

⁴²³ YARZA LUACES, J. *Formas artísticas de lo imaginario*. Barcelona. Editorial Anthropos, 1987. pág. 42.

⁴²⁴ WHINNOM, K. *Diego de San Pedro. Obras completas, II: Cárcel de amor*. Madrid, ed. Clásicos Castalia, 1971, pág. 49.

⁴²⁵ FRAXANET SALA, M^a R. “Estudio sobre los grabados de la novela La cárcel de Amor de Diego de San Pedro”, *Estudios de iconografía Medieval Española*, Ed. Cargo Yarza Luaces, J. Barcelona 1984. Págs. 429-482.

⁴²⁶ Biblioteca Nacional de Madrid, Incunable 2134.

Península Ibérica en el último cuarto del siglo XV, probablemente por vía Italiana,⁴²⁷ cargados con todo el material necesario para desempeñar su trabajo, es decir: prensas, tinta, papel y tipos de componer.

Un año más tarde, el 3 de junio de 1493 la obra de San Pedro fue reeditada en Zaragoza, en las prensas de Pablo Hurus, de lo cual tenemos constancia gracias a que algunas hojas de este volumen fueron fortuitamente encontradas en el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza, insertas en el lomo de un legajo de protocolos⁴²⁸. Este volumen, del cual conservamos 33 hojas impresas de las 62 que debió tener, presenta una serie de novedades respecto a la edición *princeps*, siendo la más importante la incorporación de grabados xilográficos⁴²⁹, que van a ser reproducidos en las ediciones posteriores y cuya autoría puede deberse al maestro Tomás Ubert, documentado su taller en estas fechas en Zaragoza.⁴³⁰

Las ediciones de Sevilla y Zaragoza debieron convertirse en un gran éxito de ventas, puesto que solo un año más tarde, el 18 de septiembre de 1493, la obra volverá a ser reeditada en Barcelona, en este caso traducida al catalán, en la imprenta de Hans Rosenbach de Heildemberg, importante impresor también alemán establecido en la Península Ibérica en el s. XV, incluyendo 17 grabados xilográficos⁴³¹. Antes del hallazgo de la edición zaragozana, los 17 grabados xilográficos de *Cárcel de amor* fueron considerados originales de la impresión catalana, pero a día de hoy se sabe que las maderas procederían de la edición castellana de Zaragoza, puesto que reproduce exactamente los grabados de aquella, pero con el valor de que en este caso la edición se ha conservado completa y no parcialmente, como sucede con la zaragozana.

⁴²⁷ SÁNCHEZ REAL, J. “El papel en los incunables tarraconenses”. *Quaderns d'història tarraconense*, 1977: Núm.: 1. Pág. 91-112. Esto habría sido posible gracias a las buenas e intensas relaciones comerciales, vía marítima, que mantenían los reinos peninsulares con las distintas ciudades italianas, por otrolado en aquel momento era más fácil cruzar el Mediterráneo occidental que atravesar los Pirineos.

⁴²⁸ MARÍN PINA, M^a C. “La Cárcel de amor zaragozana (1493) una edición desconocida”. *Archivo de Filología aragonesa*, vol. 51, 1995. Universidad de Zaragoza. Pág. 75 – 88.

⁴²⁹ Los grabados recuperados en la edición de Zaragoza son solo 11, estando entre ellos afortunadamente la alegoría de la cárcel. Sabemos que originariamente debió constar de seis grabados más a juzgar por las 17 imágenes con las que cuenta el ejemplar de Barcelona.

⁴³⁰ PALLARÉS JIMÉNEZ, M. A. *La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio del libro a finales del siglo XV*. Zaragoza, 2008. Aporta gran cantidad de documentación.

⁴³¹ PANUNZIO, S. “Sobre la traducción catalana de *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro”: *Miscelanea Pere Bohigas, II*. Ed. Jordi Carbonell, Barcelona, Abadía de Monserrat, 1982, pág. 209-227.

A pesar del hecho de que en el siglo XV, un libro que incorporara imágenes grabadas requería de un esfuerzo económico importante, tanto por parte del impresor como posteriormente por parte del comprador, los grabados habrían tenido la función de recoger la esencia de la obra, ajustándose con mayor o menor fidelidad al texto literario, e invitar a los lectores a adentrarse en su lectura. De esta manera los novedosos grabados introducidos por la imprenta de Pablo Hurus, muy probablemente ayudaron a popularizar el libro, a la vez que contribuyeron a facilitar su lectura y la comprensión de los pasajes alegóricos.⁴³²

El grabado más conocido, presente tanto en la edición zaragozana como en la barcelonesa, representa la *Cárcel de Amor*, imagen que sirvió además de portada en numerosas ediciones posteriores (**Fig. 120**). Este grabado nos interesa especialmente en nuestro estudio, por un lado porque representa gráficamente el contenido del texto, incluyendo el título de la obra atribuido por Diego de San Pedro, y por otro lado puesto que en él están presentes cada uno de los elementos que conforman la metáfora descrita en el texto y que el artista se ha esforzado por representar fielmente en la imagen creada, con la intención de servir al lector de apoyatura visual.



Fig. 120. *Cárcel de Amor*. Zaragoza, Fol. A 4v

⁴³² MARÍN PINA, M^a C. “La Cárcel de amor zaragozana (1493) una edición desconocida”. *Archivo de Filología aragonesa*, vol. 51, 1995. Universidad de Zaragoza. Pág. 81

En este grabado xilográfico, un castillo o torre de dos cuerpos de altura y una terraza con tres torreones angulares, ocupa la parte central de la imagen, intentado reproducir el pasaje del texto original de San Pedro:

*Vi cerca de mi, en lo más alto de la sierra una torre de altura tan grande
que me parecía llegar al cielo. Era hecha por el artificio
que de la extrañeza de ella comencé a maravillarme⁴³³.*

Esta construcción presenta planta cuadrangular, a pesar de que en el texto se habla de “una torre de tres esquinas”, con rejas en las ventanas, lo que le confiere la apariencia de cárcel, que se eleva sobre cuatro pilares muy delgados y altos “de un mármol morado muy hermoso de mirar” según el texto, enclavados en un paisaje de rocas, “piedra tan fuerte de su condición y tan clara de su natural”, que dan la sensación de inhospitalidad y aridez a la escena. Por la larga y empinada escalera de acceso al castillo asciende un personaje masculino, que sostiene una espada con su mano derecha y que el texto identifica como el autor del poema. Sobre él una filacteria recoge las palabras *Cárcel de amor*, con letra gótica, título otorgado al relato por su autor. En la torre, “a tres pasos de la escalera” hay una “puerta de hierro”, “con una entrada tan oscura que parecía la subida de ella a ningún hombre posible” y de un tamaño más reducido, junto a ella aparece representado un personaje barbado, que el texto reconoce como el portero de la torre, que parece apoyarse en un bastón o lanza, mientras flanquea el paso al autor.

En lo alto del castillo y situados sobre tres torreones están representados tres hombrecillos desnudos, que el texto describe como “imagen de nuestra humana hechura, de metal, pintada cada una de su color: la una de leonado, la otra de negro y la otra de pardillo”, aparecen tirando con fuerza de unas cadenas que parten del interior del castillo, y que posteriormente el autor aclara que son las que atan a Leriano, el infortunado preso de la cárcel de amor. Entre las figuras descritas en lo alto de la torre, se disponen multitud de lanzas puntiagudas, algunas onduladas que pretenden ser la representación gráfica de la luz que se irradia desde el interior de la torre, puesto que el texto explica que “el claro resplandor que le salía al preso del corazón, esclarecía toda la torre”, en cuya cúspide observamos un ave, un águila, con las alas explyadas, “que

⁴³³ SAN PEDRO, D. *Cárcel de amor*. Ed. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Saavedra, Universidad de Alicante, 2004. Pág. 7. Edición modernizada basada en la edición de Keith Whinnom (SAN PEDRO, D. *Obras completas, II. Cárcel de amor*. Madrid, Ed. Castalia, 1980)

tenía el pico y las alas llenas de claridad de unos rayos de lumbre que por dentro de la torre salían a ella”.

Por el texto sabemos, que al entrar el autor-narrador en la torre, es conminado a dejar “sus armas” que no son otras que “aquellas con las que el corazón suele defenderse de la tristeza, es decir: *Descanso, Esperanza y Contentamiento*. Tras lo cual el autor entra en la torre, donde se encuentra en el centro de la estancia a Leriano, atado a una silla de fuego, “en la cual siempre se quemaba y nunca se acababa de quemar”, sujeto por tres cadenas a las imágenes que vio el autor sobre la torre. A continuación Leriano le comenta que la razón de su cautiverio se debe a que fue vencido por *Amor*, tras lo cual éste le llevó a su casa, a la que llama *Cárcel de Amor*.

En este punto, se interrelacionan lo religioso y lo profano, cuando el propio Leriano empieza a desvelar al autor el sentido de cada uno de los símbolos expuestos en el capítulo anterior mediante la personificación de los conceptos abstractos de la psique humana, lo que ha sido interpretado por los investigadores como una prueba de que las virtudes divinas estarían veladas en cada uno de los elementos de la representación de la *Cárcel de amor*⁴³⁴. De esta manera: la piedra sobre la que se erige el castillo simboliza la *Fe* del cautivo, los cuatro pilares: su *Entendimiento*, la *Razón*, la *Memoria* y la *Voluntad*, los cuales traicionaron a Leriano en presencia de *Amor*, causando su condena; la escalera representaría la *Angustia*, las figuras humanoides de la cúspide simbolizan: la parda el *Trabajo*, la leonada la *Tristeza* y la negra la *Congoja*, mientras que las cadenas que sostenían sus manos son las fuerzas con las cuales *Amor* mantiene atado el corazón de Leriano. El primer portero sería *Deseo*, que “a todas las tristezas abre la puerta”, y el otro portero del interior de la torre, al cual no vemos en el grabado, sería el *Tormento*, mientras que el águila sobre la torre se identificaría con el *Pensamiento* luminoso que el condenado dedica a su amada⁴³⁵.

⁴³⁴ SHARRER, H.L. “La Cárcel de amor de Diego de San Pedro: la confluencia de lo sagrado y lo profano en “la imagen femenil entallada en una piedra muy clara”; *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Salamanca, 3-6 octubre 1989). Ed. De María Isabel Toro Pascua, Salamanca, Biblioteca Española del siglo XV, 1994, II, pág. 996.

⁴³⁵ SAN PEDRO, D. *Cárcel de amor*. Ed. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Saavedra, Universidad de Alicante, 2004, pág. 9-10. En ese capítulo se recogen muchas otras metáforas de cada uno de los elementos y personajes que aparecen en el interior de la torre, los cuales no comentamos porque no son visibles en el grabado titulado *Cárcel de Amor*, que ahora analizamos.

Por tanto, podemos deducir que la representación de esta torre, no es más que una alusión al castillo interior del hombre enamorado que está en continuo tormento y fuertemente custodiado por todos los elementos que desestabilizan la razón. Según Aurora Egido⁴³⁶, este castillo alegórico, se situaría en un plano intermedio entre el cielo y la tierra, es decir, entre lo espiritual y lo terrenal, manteniendo una continua dialéctica entre la luz y las sombras, el resplandor de lo alto de la torre y las sombras del interior.

La confección estilística de los grabados de *Cárcel de amor*, suponen una novedad en el panorama editorial hispano del momento, puesto que en ellas podemos encontrar uno de los ejemplos más claros de italianismo en las imágenes impresas de fines del siglo XV en España, y porque además fueron confeccionados *ex profeso* siguiendo el texto al que acompañan⁴³⁷. Por otro lado, es curioso observar como algunos elementos propios de la iconografía tradicional medieval como el castillo, la utilización de distintas escalas para los personajes aún muy rígidos, el uso de convencionalismos en el paisaje, se combinan hábilmente con nuevos rasgos de influencia renacentista, como pueden ser la perspectiva, las vestiduras o las anatomías.

Esta novela de Diego de San Pedro debió ser un auténtico éxito editorial en la Baja Edad Media hispana y el primer Renacimiento, hasta tal punto que solo en nuestro territorio, en el siglo XV y en el primer tercio del siglo XVI, aparte de las ediciones ya mencionadas se llevaron a cabo otras tantas reediciones del texto de *Cárcel de Amor*, todas ellas acompañadas de grabados⁴³⁸, por lo que entendemos que de alguna manera a partir de la edición zaragozana resultó prácticamente inconcebible la edición del texto sin la apoyatura de las imágenes⁴³⁹.

Como ejemplo de la evolución estilística de los grabados en las sucesivas ediciones hemos incluido el grabado de la portada de la reedición que se realizó en

⁴³⁶ EGIDO MARTÍNEZ, A. “La configuración alegórica del castillo interior”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Nº 10, 1982, págs. 69-93.

⁴³⁷ CACHO BLECUA, J.M. “Los grabados de *Cárcel de Amor* (Zaragoza 1493, Barcelona 1493 y Burgos 1496): la muerte de Leriano”. *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*: (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005). Congreso Internacional (11º. 2005. León) pág. 367 – 379.

⁴³⁸ MARÍN PINA, M^a C. Op. cit. Pág. 82. Las ediciones de *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, a parte de las ediciones ya mencionadas fueron: Burgos, 27 de octubre de 1496 en la imprenta de Fadrique de Basilea; Zaragoza 1523 por Jorge Coci; Logroño 1508, por el impresor Arnao Guillén de Brocar; Sevilla 1525 en la imprenta de Jacobo Cromberger (con la particularidad de que presenta copias de los grabados invertidas).

⁴³⁹ Exceptuando la edición italiana de Venecia, 1518, que carece de ilustraciones.

Zaragoza el 6 agosto de 1523 por Jorge Coci, antiguo oficial de la imprenta de Pablo Hurus, del cual heredó su taller y sus materiales (**Fig. 121**). En cambio, en esta nueva reedición del texto de San Pedro, transcurridos treinta años de la primera impresión de la obra en la ciudad, Coci decidió conveniente actualizar las imágenes grabadas destinadas a acompañar la obra⁴⁴⁰, probablemente con el objetivo de hacerla más atractiva a las modas del momento, incluyendo nuevos grabados en los que se aprecia claramente la introducción de rasgos clasicistas propios del Renacimiento tanto en las vestimentas y las anatomías de los personajes, como en la composición perspectíca, la estructura arquitectónica y el desarrollo del paisaje.



Fig. 121. *Cárcel de Amor*. Biblioteca Nacional de Madrid, R/13346.

Por su estética, observamos la voluntad de estas imágenes de enlazar o servir de bisagra entre dos épocas consecutivas, a través de la representación del castillo. Imagen representativa de la iconografía medieval tanto en la literatura como en el arte, el castillo se transformará en la Edad Moderna en una imagen simbólica del interior del alma humana, donde se produce la lucha entre las fuerzas del bien y del mal, tal y como se nos da a entender en la lectura del texto *Cárcel de amor*.

⁴⁴⁰ Coci publicita la incorporación de nuevos grabados a la obra de San Pedro a través del propio título del texto reeditado, del que advierte: “*Nuevamente historiados y bien correído*”.

Esta obra, no solo tuvo una gran acogida en nuestro territorio, sino que sabemos que fue pronto traducida a otras lenguas europeas, e incluso siguió reeditándose y traduciéndose todavía en los siglos XVI y XVII.⁴⁴¹ Las xilografías aragonesas sirvieron de referencia en todas esas ediciones, pero además el texto de *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro fue utilizado para ilustrar una serie de nueve tapices de lana y seda, encargados por el rey Francisco I (1494-1547) como regalo de bodas de su cuñada Renée, hija de Luis XII de Francia, por su matrimonio con Ercole d'Este, Duque de Ferrara, hijo de Lucrecia Borgia, que se celebró en 1528⁴⁴².

Algunos de esos tapices actualmente se conservan en el *Museo de Cluny* de París⁴⁴³, bajo el título *Lérian et Laureolle*, nombres de los protagonistas del relato hispano. En estos tapices, ya plenamente imbuidos de la estética renacentista, observamos cómo se prefiere la representación de los pasajes más hedonistas del relato en lugar de la recreación de la imagen de la alegoría de la *Cárcel de amor*, imagen simbólica que en los siglos XVI y XVII probablemente resultaría excesivamente medieval por el uso de metáforas de difícil interpretación, de no ser acompañados por el relato literario.

⁴⁴¹ Existe una versión francesa traducida por Francois d'Assy 1526 y 1552, varias italianas: Venecia 1514 Lelio Manfredi; Venecia 1531, por Juan Batista Pedrezano; Venecia, 1537 por Francesco Bindoni y Mapeo Pasini y una inglesa 1560.

⁴⁴² KURT, B. "Tree French Tapestries Illustrating the Spanish Love-Poem *Cárcel de amor*", *Medieval Romances in Renaissance Tapestries. Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, V, 1942, págs. 237-245.

⁴⁴³ Esta serie fue inventariada erróneamente en 1956 bajo el título *Escena del Román de Perseo*. El Museo de Cluny conserva tres tapices de la serie titulada *Historia de Lerian y Laureola: La inflexibilidad del rey* (Cl. 23249), *El perdón del rey* (Cl. 22742) y *el Reencuentro en la Corte* (Cl. 23445). Además existe otra serie de tapices del mismo asunto en el Museo Histórico de Tapices de Lyon (inv. 23001); y otro tapiz de dicha serie conservada en el Museo de Bellas Artes de Zagreb, Croacia, ya del siglo XVII que representa *El perdón del rey*.



Fig. 122. Tapiz *El perdón del rey*. Museo de Cluny, (Cl. 22742).

Ejemplo de ello es el tapiz que representa *El perdón del rey* (**Fig. 122**). Esta escena está ambientada en el jardín de una fortaleza; en primer plano se representa la escena del reencuentro de Laureola con su madre, la reina de Macedonia. En segundo término, arriba a la derecha, en el interior de un castillo se ve a Laureola entregando una misiva al autor, con el objetivo de que le fuera remitida a Leriano, mientras que arriba a la izquierda el rey de Macedonia le concede la mano de su hija al joven pretendiente.

Concluyendo este capítulo dedicado al análisis de la obra *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro y los grabados creados con la finalidad de ilustrar el pasaje en el que se crea la metáfora de la cárcel de amor, hemos constatado como en la Edad Media hispana la relación existente entre la imagen de la torre era entendida claramente como un espacio ambivalente en relación al amor, ya sea como escenario de las pasiones o como mazmorra en la que padecer por el desamor o el amor no correspondido.

8. OTROS SIMBOLISMOS DEL CASTILLO EN LA EDAD MEDIA

8.1. La torre en alusión al conocimiento.

8.1.1. El Liber de ascensu et descensu intellectus de Ramón Llull.

El *Liber de ascensu et descensu intellectus* o *Libro del ascenso y el descenso del entendimiento* de Ramón Llull⁴⁴⁴, escrito originariamente en latín en Montpellier en 1304, fue publicado más de dos siglos más tarde en Valencia en 1512, en una interesantísima edición en la que fue acompañado de un grabado que ayuda a entender a los lectores la teoría luliana del conocimiento y que ahora analizamos (**Fig. 123**).

Esta imagen desarrolla el *método escalar del pensamiento* luliano, según el cual hay tres escalas místicas que determinan los distintos niveles del conocimiento, representadas mediante un disco triple concéntrico. Por otro lado se representa una escalera, por cuyos peldaños, se puede subir para acceder al conocimiento que es representado en forma de castillo en la parte superior de la imagen.

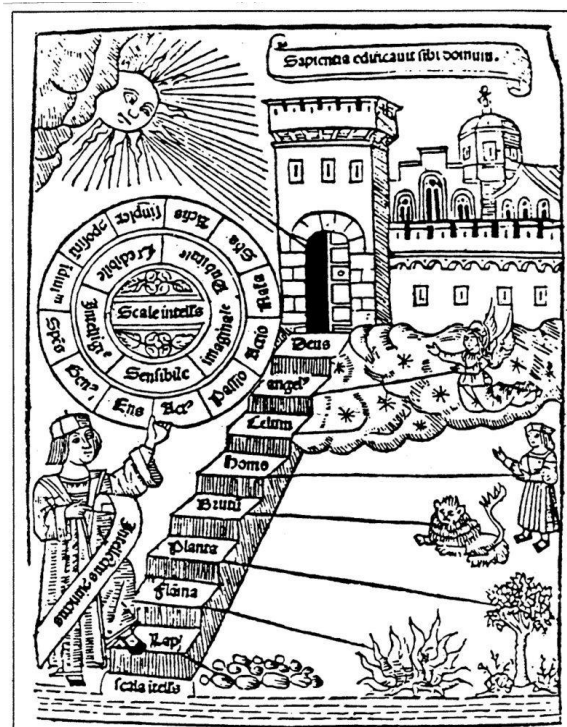


Fig. 123. *Libro del ascenso y el descenso del entendimiento*, Ramón Llull, 1512

⁴⁴⁴Biblioteca Pública del Estado en Palma de Mallorca, Signatura: R. Llull, 144.

El grabado muestra a la derecha, en su parte superior, una estructura fortificada, construida sobre una gran roca, que parece levitar a cierta altura sobre la tierra. Podemos observar que la fortaleza consta de una elevada torre almenada y una sólida muralla, que protege un recinto dentro del cual podemos identificar otras construcciones de piedra y el cimborrio de una iglesia. Sobre esta imagen una filacteria dice: *Sapientibus edificavit sibi domum*, es decir *la Sabiduría ha construido su morada*. Estas palabras fueron tomadas del *Libro de los Proverbios* (9, 1-6), donde leemos:

“La sabiduría ha edificado su casa, ha labrado sus siete columnas, [...] y clama desde los lugares más altos de la ciudad. El que sea simple que entre aquí. Al falto de entendimiento le dice: Venid, comed de mi pan y bebed del vino que he mezclado. ¡Abandonad la necedad y viviréis!, y andad por el camino del entendimiento”.

La puerta de la fortaleza permanece entreabierta y de ella parte una escalera, que la une con la tierra. Los peldaños muestran escritos sobre ellos una serie de palabras en latín, que identifican cada uno de los pasos que el *Intelecto*, personificado en forma de joven varón togado, tiene que recorrer para alcanzar la *Sabiduría* que se guarda en la fortaleza almenada. Estos son de abajo a arriba: el primero «lapis» ilustrado a su derecha mediante un montón de piedras; el segundo «flamma», con una pequeña hoguera en la que el fuego es visible; «planta» identificado con un pequeño árbol frutal; «brutum» es decir “bestia” ha sido representado mediante un león; el quinto escalón le corresponde a «homo» ilustrado con un hombre de mediana edad; el siguiente «caelum» se muestra mediante un cielo estrellado; «angelus» un ángel, cuya función podría ser recibir a *Intelecto* cuando llegue hasta él, mostrándole el final del camino que se encuentra en el último peldaño, donde figura la palabra «Deus», puesto que desde el punto de vista luliano Dios es la llave del conocimiento y el encargado de abrir la puerta de *la Fortaleza de la Sabiduría*. A cada uno de estos elementos, representados gráficamente en cada uno de los escalones, Ramón Llull le dedica en su obra un capítulo o *Distinción*.

Arriba a la izquierda el grabador representó el sol adoptando rasgos antropomórficos, asomado tras una nube, astro al cual se refiere Llull en sus textos⁴⁴⁵

⁴⁴⁵ Llull aborda la importancia que en su filosofía tiene el sol en la *Distinción VII*, que trata del cielo, en particular, en el apartado que trata de la *acción del cielo*.

explicando su importante papel en el “*ascenso del entendimiento hasta la octava esfera para averiguar las acciones de los doce signos y de los siete planetas*”. Las acciones del Sol según Llull son: *mediocridad, aureidad, masculinidad y diurnidad*⁴⁴⁶. El entendimiento halla que el Sol es señor en el cielo por su luminosidad y su virtud, y porque está en medio de los planetas. En la esfera del Sol no hay otra estrella, y el Sol es, en tanto estrella, un individuo que tiene en si toda su especie -con lo cual Llull lo distingue onticamente del resto de los planetas.

Como decíamos, al pie de la escalera se ha representado un personaje masculino togado que cubre su cabeza con un birrete, en cuya mano sostiene una filacteria que le identifica como: *Intellectus pinctus?*, que sostiene con su mano izquierda sobre su cabeza una rueda que consta de tres círculos concéntricos, en el que se organizan visualmente las tres escalas del entendimiento. La primera de ellas, representada en el disco central se titula: *Scale intelis*, según el texto “*por ella asciende y desciende el Entendimiento para poder entender las cosas que están comprendidas bajo el mismo sujeto*”. En el disco exterior se representan “*los doce términos con los que el Entendimiento pasa a entender las cosas*”. La tercera escala según el texto, que curiosamente es representada entre el primer y el tercer círculo, se encuentran los cinco grados por los que “*asciende el Entendimiento desde lo sensible a lo inteligible, y desciende desde lo inteligible a lo intelectual*”⁴⁴⁷.

En el siglo XVIII, esta obra volvió a ser reeditada en Palma de Mallorca en 1744 y posteriormente traducida del latín al castellano en 1753⁴⁴⁸. En estas ediciones se optó por realizar un nuevo grabado que ilustrara las enseñanzas lulianas, introduciendo una serie de cambios significativos (**Fig. 124**). En primer lugar, en cuanto a la representación de la *morada de la Sabiduría*, que en el grabado de la edición valenciana ocupaba un gran desarrollo, ya en este momento del siglo XVIII observamos como se ha reducido considerablemente, y solo vemos la puerta de la *morada de la Sabiduría*, entre las nubes.

⁴⁴⁶ BAZ, L. “Sobre la posición del sol en la cosmovisión luliana”. *Studia Lullia*, vol. nº38 (1998), Págs. 85-91.

⁴⁴⁷ LLULL, R. *Libro del ascenso y el descenso del entendimiento*. Edición de 1753. *Distinción I, De las escalas del Entendimiento*, pág. 16-17.

⁴⁴⁸ Ésta edición se llevó a cabo en la imprenta de Michaelis Cerdái Antich y Michaelis Amorós de Palma de Mallorca. Conservamos un ejemplar de esta edición en *Biblioteca Pública del Estado* en Palma de Mallorca con la Signatura: R. Llull, 144, y es la que hemos manejado en este estudio.

sino que hemos comprobado que su simbolismo seguía siendo válido doscientos años más tarde, cuando se decidió transvasar la información del texto del maestro Llull a un grabado, en el cual la *morada de la Sabiduría* adopta figurativamente la forma de un imponente castillo. De esta misma manera podemos apreciar la pérdida de la relevancia de la carga simbólica del concepto castillo, al observar la evolución en la plasmación de esta imagen en el grabado del siglo XVIII, donde la gran *morada de la Sabiduría*, ha quedado reducida a una simple puerta, no ya de una fortaleza, sino de un simple edificio de piedra.

Por lo tanto, estas dos imágenes nos sirven para ilustrar la evolución conceptual y gráfica de una estructura arquitectónica, el castillo, el cual fue entendido como la imagen paradigmática de una época: la Edad Media, después de la cual como venimos comprobando a lo largo de nuestro trabajo, va a quedar relegada. Creemos que el motivo de esto no solo fue el tradicional y por otro lado verdadero hecho de la pérdida de funcionalidad de los castillos en una Europa pacificada a partir del siglo XV, sino que creemos que la transformación también fue mental entre las gentes, que progresivamente perdieron la confianza en dichas estructuras al comprobar como las grandes masas de piedra y ladrillo que un día fueron castillos, se habían transformado en montones de escombros olvidados con el paso de los siglos.

8.1.2. *La Divina Comedia de Dante.*

Dante Alighieri (1265–1321) escribió su *Commedia*, en distintos momentos, a la vez que se dedicaba a la redacción de otras obras, en un periodo muy dilatado de tiempo entre 1304-1321. La *Divina Comedia* está compuesta de tres episodios: el *Infierno*, el *Purgatorio* y por último el *Paraíso*, subdividido cada uno de ellos en 33 cantos, más un canto introductorio, lo que suma un total de 100 cantos. Cada uno de los elementos que componen el poema está dotado de un contenido claramente simbólico, en el que el número tres, y sus múltiplos, estructura el conjunto: el *Infierno* se divide en nueve círculos; el *Purgatorio*, en nueve partes; y el *Paraíso*, en nueve cielos. Esta simbología también afecta a los elementos formales, de modo que la estrofa utilizada es de tres versos endecasílabos (terceto encadenado), por lo que resultan treinta y tres sílabas en cada estrofa⁴⁴⁹.

Nuestro interés sobre la *Divina Comedia* de Dante, en este punto de nuestro estudio, se centra en el *Infierno*, concretamente en el *Canto IV*, (vv. 106-151) debido a que en él se comenta la visita que el autor, acompañado de Virgilio, realiza al *castillo de los espíritus magnos*, estructura que el texto dantesco describe de este modo:

*Llegamos al pie de un noble castillo,
siete veces cercado de altos muros,
defendido en torno por un bello riachuelo.*

*Lo atravesamos, como por firme tierra:
Por siete puertas entré con estos sabios;
y llegamos a un prado de verdura fresca.*

*Había allí gentes de mirada reposada y grave,
de grande autoridad en sus semblantes
hablaban poco y con voz suave.*

*Nos retiramos entonces a un costado
a un lugar abierto luminoso y alto,
de donde a todos se podía ver.*

*Desde allí, sobre el verde prado,
me fueron mostrados los espíritus magnos
que verlos regocijó a mi alma⁴⁵⁰*

⁴⁴⁹ ALVAR, C. *Traducciones y traductores*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2010, págs. 430-433 y 473-491.

⁴⁵⁰ DANTE, A. *Divina Comedia*. Versión poética de Abilio Echeverría. Madrid: Alianza, 1995.

El castillo del que se habla en este fragmento, según los investigadores, ha sido identificado como símbolo de la nobleza humana, basada en las cuatro virtudes morales (prudencia, justicia, fuerza y templanza) unidas a las tres virtudes intelectuales (inteligencia, ciencia y sabiduría). En cambio son excluidas las virtudes teológicas, las únicas que faltaron a estas almas⁴⁵¹. Por otro lado los siete muros/puertas son las artes liberales y el castillo representa la ciencia. O quizás el castillo de la filosofía con las siete ramificaciones. El arroyo sería el obstáculo a la nobleza, pasado con facilidad por los poetas, que podrían representar los bienes terrenales o la vanidad u otra cosa. La luz alrededor del castillo es un símbolo de conocimiento⁴⁵².

Muchos son los volúmenes ilustrados que se han llevado a cabo sobre la Divina Comedia de Dante⁴⁵³, pero aquí tan solo destacaremos aquellos ejemplos que nos resultan especialmente interesantes como modelo de representación del *castillo de los espíritus magnos* como una fortaleza de planta centralizada con sus siete muros concéntricos.



Fig. 125. *Castillo de los Espíritus Magnos*. *Codex Altonensis*, fol. 74r. *Divina Comedia*. Canto IV, Dante. Bibliothek des Gymnasiums Christianeum de Hamburgo.

⁴⁵¹SERMONTI, S. *Paradiso di Dante*. En el capítulo dedicado al *Inferno*, Editore Rizzoli 2001.

⁴⁵²BOSCO, U. y REGGIO, G. *La Divina Commedia. Inferno*, Le Monnier, Firenze 1988.

⁴⁵³BRIEGER, P. H., MEISS, M., SINGLETON, C. S. *Illuminated manuscripts of the Divine comedy*. Princeton University Press. Princeton UP, 1969.

Uno de los volúmenes manuscritos más antiguos que se conservan de la Divina Comedia, que presenta ilustraciones es el llamado *Codex Altonensis*, manuscrito dedicado a la Divina Comedia, realizado en el norte de Italia, en Bolonia, hacia 1360 y actualmente conservado en la Bibliothek des Gymnasiums Christianeum de Hamburgo⁴⁵⁴ (**Fig. 125**).

En esta miniatura podemos observar como el artista trató de seguir el texto de Dante, en lo que se refiere a la representación del castillo cercado por siete murallas concéntricas. Pero quizá, su falta de destreza técnica le llevó a omitir detalles importantes como las puertas practicadas en cada una de las murallas con el fin de facilitar el acceso de los protagonistas.

Unos años más tarde, se llevó a cabo la realización de otro volumen ilustrado de la Divina Comedia. Concretamente nos referimos al manuscrito denominado *Yates Thompson MS 36* y conservado en la British Library de Londres⁴⁵⁵ (**Fig. 126**). Esta obra datada entre 1444-1450, se considera que fue iluminada por uno de los mejores pintores del momento, Priamo de la Quercia.



Fig. 126. *Castillo de los Espiritus Magnos*. Yates Thompson MS 36. Fol. 7v.
Divina Comedia Canto IV, Dante. British Library de Londres.

⁴⁵⁴*Codex Altonensis*, Bibliothek des Gymnasiums Christianeum, Hamburg-Altona (Alemania)
http://www.christianeum.org/index.php?option=com_content&view=article&id=381&Itemid=167&limits tart=3

⁴⁵⁵*Divina commedia*, Dante Alighieri, British Library de Londres (Yates Thompson MS 36, fol. 7v.)
http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=yates_thompson_ms_36_fs001ar

En su folio 7v, encontramos de nuevo representado el *castillo de los espíritus magnos*. En este caso, apreciamos como la composición ha sido ya concebida siguiendo un planteamiento descriptivo, en relación al texto. El castillo de siete murallas concéntricas queda inserto en el marco de un paisaje inhóspito, dominado por frías y escarpadas montañas. Observamos detalles interesantes, como el riachuelo al pie del castillo o los protagonistas que desde el exterior observan la construcción antes de disponerse a cruzar sus muros e incluso cada una de las siete puertas del recinto, a través de las cuales observamos a un personaje accediendo a su interior.

Pocos años después se llevó a cabo la considerada como primera edición impresa ilustrada de la Divina Comedia, que será publicada en 1481 por Niccolò di Lorenzo en Florencia. Esta publicación únicamente incluyó ilustraciones de los primeros 19 cantos, dedicadas por tanto al Infierno, y ganó su fama debido a que el diseño de estos grabados se atribuye al famoso pintor florentino Sandro Botticelli, mientras que habrían sido pasadas a las planchas de cobre por Baccio Baldini. En Brescia, pocos años más tarde, en 1487, Bonino Bonini estará al cargo de la primera edición íntegramente ilustrada con 68 xilografías⁴⁵⁶.

⁴⁵⁶ PETRELLA G. Dante Alighieri, *Commedia*. Brescia, Bonino Bonini, 1487.

8.1.3. *Margarita philosophica nova*, Gregor Reisch

A finales del siglo XV, volvemos a encontrar esta misma idea según la cual el conocimiento aparece asociado simbólicamente a una edificación fortificada.

La representación de la *torre jerárquica del conocimiento* aparece en un grabado de *Margarita philosophica nova*⁴⁵⁷, obra firmada en 1496 pero no publicada hasta 1508 por Gregor Reisch (1470 – 1525), erudito que vivió en plena transición del pensamiento medieval a la época moderna, aspecto que queda claramente reflejado en su obra.

Gregor Reisch se formó en la Universidad Albertina de Friburgo, donde obtuvo un profundo conocimiento sobre la escolástica y el grado de “*magister artium*”, para posteriormente ejercer como docente de la misma universidad, cargo que abandonó al integrarse como monje en la cartuja del Monte de San Juan Bautista. Con el tiempo llegó a ser confesor y consejero del Emperador Maximiliano I⁴⁵⁸.

Concibió su *Margarita philosophica* como una suma enciclopédica escolástica, que debía recoger, de forma compendiada, todos los conocimientos del momento sobre gramática griega y hebrea, música, astronomía, lógica, ética, etc⁴⁵⁹.

En la edición de 1508 del texto de *Margarita philosophica nova*, que actualmente se conserva en Bayerische Staatsbibliothek München, en el fol. 15v, se incluyó un grabado, que se considera obra del propio Reisch, en el que queda sintetizado visualmente buena parte del sentido y significado de su texto. En este grabado, titulado “*TIPUS GRAMATIC*”, se ha recurrido también en este caso a la forma del castillo como estructura mediante la cual organizar las diferentes ciencias. De forma que sus diferentes pisos sirven para la disposición jerárquica, según el orden de importancia de los distintos elementos.

⁴⁵⁷ *Margarita philosophica nova*, Gregor Reisch. Bayerische Staatsbibliothek München (BSB). Sig. (Res/4 Ph.u. 117). Documento digitalizado íntegramente en: <http://bildsuche.digitalesammlungen.de/?c=viewer&bandnummer=bsb00007953&pimage=00305&v=100&einzelsegmentsuche=&mehrsegmentsuche=&l=de>

⁴⁵⁸ CANTERA MONTENEGRO, S. “Reseña de *Margarita philosophica nova* de Gregor Reisch”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, año XIV, Universidad de Navarra, Pamplona 2005, págs. 233-234.

⁴⁵⁹ ANDREINI, L. *Gregorius Reisch, Margarita philosophica nova Anastatic reprint with an introduction*. Salzburg: Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universität Salzburg, 2002 (3 vol).

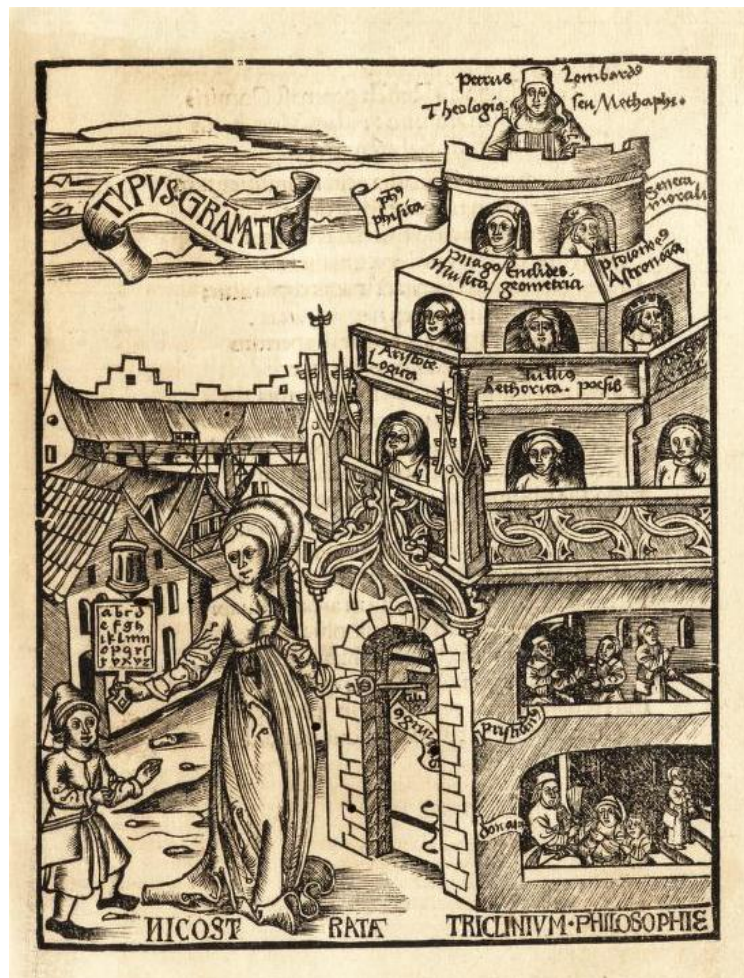


Fig. 127. *Margarita philosophica nova*, Gregor Reisch. (Res/4 Ph.u. 117). fol. 15.

La torre se presenta como una estructura de planta poligonal, quizá hexagonal, realizada en piedra, que consta de al menos cinco pisos superpuestos, cuyo acceso principal es rematado por un arco conopial de tracería gótica. En este edificio encontramos otros elementos que nos recuerdan a este estilo, como son los pináculos a ambos lados de la puerta, o la balaustrada labrada a base de semicírculos entrelazados.

Dicha torre, que ha sido erigida inscrita en el recinto de una ciudad, cuyas murallas se divisan al fondo, ligeramente elevada sobre una colina. Presenta en su paramento multitud de vanos de distintos tamaños, a través de los cuales observamos que el edificio se encuentra repleto de figurillas humanas. Además se incluyen en el edificio una serie de filacterias, en las que aparecen inscritas los nombres de las ciencias

del trivium y el quadrivium, según la disposición medieval, antes de que se produjera la reorganización del saber que muy lentamente se desarrollaría en el Renacimiento.

De tal manera aparecen dispuestas cada una de las ciencias desde la *Gramática*, en la base de la torre por ser considerada como el más fundamental de los saberes, a la *Teología* en lo más alto, con su correspondiente *Auctor* o autoridad literaria o doctrinal de cada ciencia, principalmente del mundo antiguo, destinado a representar el conocimiento aludido aportando el respaldo necesario⁴⁶⁰.

De abajo a arriba, en la base de la torre se sitúa la *Gramática*, representada por los romanos Donatus, en el primer piso, y Priscianus en el segundo, justo encima encontramos el tercer cuerpo de la torre que se encuentra subdividido en tres estancias al mismo nivel, por cuyos vanos de medio punto se asoman Aristóteles, como representante de la *Lógica*, Cicerón abanderado de la *Retórica* y *Poesía*; y Boecio, máximo exponente de la *Aritmética*. El cuarto cuerpo de la torre también se encuentra subdividido en tres estancias que son ocupadas por Pitágoras, representante de la *Música*, Euclides de la *Geometría* y Ptolomeo padre de la *Astronomía*. Por encima de ellos se sitúa el quinto y último nivel de la torre, habitado en posición de igualdad por la *Filosofía Natural* o Física y la *Filosofía Moral* o Ética representada por Séneca. Finalmente, en lo más alto de la torre. Rematando la torre, entre las almenas de la torre, coronando a todas las ciencias, aparece la *Teología* representada por Pedro Lombardo, teólogo escolástico del siglo XII, autor del *Libro de Sentencias*, texto que sirvió de manual teológico en todas las universidades medievales.

Fuera de la torre, disponiéndose a entrar por una puerta rematada por un arco de medio punto, decorada con tracerías góticas, observamos una dama representada a mayor escala que el resto de personajes, que avanza en dirección a la torre mientras que sostiene en una de sus manos la llave de la torre del conocimiento. Esta mujer, gira la cabeza hacia su espalda, para dirigirse a un joven estudiante que le sigue de cerca al que le muestra una tabla con 23 letras del alfabeto, quizá mostrándole el camino que le permitirá penetrar en la torre del conocimiento, hacia la cual ambos se dirigen con paso firme y decidido. De esta manera podemos interpretar que dicha mujer podría

⁴⁶⁰ PEREDA, F. “Canteros y humanistas en la Salamanca de 1525: las anotaciones de Pérez de Oliva en el Vitruvio de Fra Giocondo”, *Annali di architettura*, Ed. Electa, 1995. pág. 131-132.

representar a la *Sabiduría*, la cual celosamente guarda la llave de la torre que encierra los progresos intelectuales de los hombres y el compendio de todos los conocimientos.

8.2. El castillo en la heráldica castellana.

El uso del castillo como mueble, dotado de torres con almenas, puerta y rastrillo, es frecuente en el arte de la heráldica en la Europa medieval, sobre todo en escudos de las ciudades, cuando el nombre de esta acababa en el sufijo “- burgo”. Este hecho que ha de interpretarse especulativamente por un lado como la probable alusión al primitivo castillo o fortificación original que fue defendido por los fundadores de dicho emplazamiento y por otro lado, debe interpretarse como la representación simplificada y alegórica de la propia ciudad a la que identifica, como ya hemos apuntado al inicio de este estudio, en relación con la figuración de las ciudades medievales en forma de castillo. Por otro lado la utilización del castillo o la torre en los blasones nobiliarios, por la superioridad de su fortaleza respecto a otras construcciones, hacían referencia a *personas de alto mérito*, que poseían la fortaleza de la virtud, la nobleza antigua, grandeza y elevación⁴⁶¹.

En la heráldica hispánica el uso del castillo estuvo muy extendido, pero en cambio fue relativamente poco frecuente al norte de los Pirineos. Don Alfonso VIII, rey de Castilla entre 1158 y 1214, convirtió el castillo en divisa del reino y rey castellano, desde que lo usara por primera vez ya en 1163 en el reverso de sus sellos, en principio no circunscrito en los límites de un escudo. Es a partir de 1196 cuando el rey mandó grabar en su escudo defensivo un castillo, mueble que podemos considerar como emblema “*de carácter parlante, alusivo al nombre del reino*”⁴⁶². Lo creó para sí mismo, y en consecuencia para su reino, con el fin de diferenciarse claramente del escudo que ostentaba, tanto su tío don Fernando II de León, como del que posteriormente identificara a su primo, don Alfonso IX de León. El castillo figura además en los ricos paños mortuorios hallados en el sepulcro de Alfonso VIII y en las estolas conservadas en San Isidoro de León, bordados por su esposa la reina doña Leonor en 1198⁴⁶³. Esto hizo pensar a Menéndez-Pidal⁴⁶⁴, que el escudo de Castilla naciera por influencia de las armas de los Plantagenet.

⁴⁶¹MESSÍA DE LA CERDA Y PITA, L. F. *Heráldica española*. Ed. Edimat, Madrid, 1990.

⁴⁶²RIQUER. M. *Heráldica Castellana en tiempos de los Reyes Católicos*, Barcelona, 1986, págs. 203-219.

⁴⁶³SÁNCHEZ BADIOLA, J. J. *Símbolos de España y de sus Regiones y Autonomías*. Editorial Visión Libros. Madrid. 2010. Nos ha servido especialmente el capítulo titulado: “La plenitud medieval y el nacimiento de la heráldica hispana” pág. 55-66 y “El castillo castellano”, pág. 195 y sig.

El castillo de Castilla es sin duda el más antiguo de la heráldica europea, aunque los expertos coinciden en señalar que al igual que puede suceder en el caso del león del Reino de León, no es aceptable considerar posibles interpretaciones alegóricas o simbólicas, más allá del valor del propio arma parlante.

El diseño del escudo constaba de un castillo de tres torres rematadas en almenas triangulares, con la central más alta considerada torre del homenaje, acogiendo cada una de las torres una ventana geminada en su parte alta, un rosetón, en su parte media, y una o tres puertas en la parte baja, donde las atalayas aparecen unificadas por medio de una alta muralla envolvente. Esta figura estaba esmaltada en amarillo, llenando casi por completo el campo del escudo, que debía aparecer esmaltado en rojo.

Una de las representaciones más hermosas y más antiguas que podemos encontrar del escudo de Alfonso VIII, es el que figura labrado, junto al escudo de su mujer, la reina doña Leonor Plantagenet, en los relieves del frente del sepulcro de ambos esposos, que se conserva en el Monasterio de las Huelgas Reales de Burgos (**Fig. 128**). Dichos blasones, fueron mandados esculpir a finales del reinado de su nieto Fernando III⁴⁶⁵, que encargó el acondicionamiento y el traslado de los restos de sus antepasados y la consiguiente elaboración de este nuevo sepulcro, mucho más digno y apropiado que el anterior⁴⁶⁶. Desgraciadamente, estas tumbas fueron profanadas durante la ocupación francesa, lo que dificultó la conservación de los restos mortales de los reyes y sus ajuares funerarios, que sufrieron grandes daños⁴⁶⁷.

⁴⁶⁴MENÉNDEZ-PIDAL DE NAVASCUÉS, F. *El Escudo de España*, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, Madrid, 2004. Págs. 64-78

⁴⁶⁵ PALOMO FERNÁNDEZ, G. y RUIZ SOUZA, J. C. “Nueva hipótesis sobre las Huelgas de Burgos: escenografía funeraria de Alfonso X para un proyecto inacabado de Alfonso VIII y Leonor Plantagenêt.” *Goya: Revista de arte*, Nº 316-317, 2007, págs. 21-44. Fernando III, no habría sido el precursor de las Huelgas de Burgos, tal como tantas veces ha sido considerado, sino que parece ser el responsable de la pérdida de su protagonismo para la corona, puesto que él fue quién decidió ser enterrado en el nuevo panteón real de la catedral hispalense y no en las Huelgas.

⁴⁶⁶DEL ARCO Y GARAY, R. “Sepulcros de la Casa Real de Castilla”. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Jerónimo Zurita. Madrid. (1954). p. 249. Aquí leemos que: “los sarcófagos estuvieron al principio en la capilla de las Claustillas, posteriormente fue el nieto de los reyes, San Fernando, el que los llevó al suntuoso coro. Según la tradición de la casa, este rey los mandó labrar”.

⁴⁶⁷GÓMEZ MORENO, M. *El Panteón de las Huelgas Reales de Burgos*. Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez. (1946). Madrid. pp. 17, 18, 26 y 27.



Fig. 128. *Sepulchro de Alfonso VIII y Leonor Plantagenet.*
Monasterio de las Huelgas Reales, Burgos.

El escudo de Alfonso VIII de Castilla, se convirtió en enseña del reino y fue fielmente reproducido en gran número de obras ligadas a la corona, producidas con posterioridad. Entre los innumerables ejemplos que podríamos mencionar, destacaremos únicamente los escudos de Castilla pintados al temple sobre pergamino aplicado a un soporte de madera⁴⁶⁸. Estos forman parte de la decoración de la tumba del caballero don Sancho Sánchez Carrillo y de su esposa Juana, procedentes de la ermita de San Andrés de Mahamud en Burgos (**Fig. 129**).

El conjunto pictórico formado por las tablas de Mahamud fueron adquiridas a principios del siglo XX en Mahamud, localidad burgalesa, por el coleccionista francés Gabriel Dereppe, el cual las trasladó a Nueva York, lugar del que fueron recuperadas y traídas a nuestro país por el coleccionista catalán Lluís Plandiura, pero no fue hasta el año 1932, cuando el Museo de Arte de Cataluña pudo adquirir la colección Plandiura⁴⁶⁹.

⁴⁶⁸ GUTIÉRREZ BAÑOS, F. *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2005, t. II, pp. 101-109 (núm. 32), ils. 386-40.

⁴⁶⁹ GUTIÉRREZ-BAÑOS, F., SAN JOSÉ, J. I., MORILLO, F.M., FERNÁNDEZ, J.J., FINAT, J. y otros. "Restauración virtual de las pinturas murales de la ermita de San Andrés de Mahamud: un conjunto funerario castellano de finales s. XIII". VI Congreso Internacional "Restaurar la Memoria": La gestión del patrimonio : hacia un planteamiento sostenible, 31 de octubre, 1 y 2 de noviembre de 2008, Valladolid, España / coord. por Javier Rivera Blanco, Vol. 2, 2010 (Comunicaciones), págs. 595-602

Estos escudos sabemos que fueron realizadas hacia 1295, año en que existe constancia documental del permiso obtenido por los interesados para ser enterrados en el cementerio de San Andrés. La pieza, donde observamos dos bellísimos escudos que lucen sendos castillos, según el diseño que consideramos de Alfonso VIII, forma parte de un extraordinario conjunto del gótico castellano del que sólo han quedado ocho paneles pintados⁴⁷⁰, todos ellos conservados en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, y la imagen yacente del caballero, labrada en madera, conservada en el Cincinnati Art Museum (Ohio).



Fig. 129. *Sepulcro de Sancho Sánchez Carrillo*, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

En cuanto a la representación de los castillos en la heráldica castellana, en la Edad Media se fijaron unas pautas en lo referente a la combinación de los diferentes tonos de esmaltes, fijando el color que debían adoptar cada uno de los elementos que lo conforman. De esta manera, se hizo habitual que cuando el castillo era esmaltado de oro, las puertas y ventanas debían esmaltarse de gules; si eran de plata, puertas y ventanas lo serían de sable; y si el castillo era de color, las puertas y ventanas irían de metal, ya sea oro o plata⁴⁷¹.

El uso de castillos estuvo muy extendido en la heráldica hispana medieval, especialmente en Castilla, pero también en Cataluña, debido al hecho de que gran

⁴⁷⁰El conjunto pictórico, está formado por: cuatro tablas con plañideras, dos con escudo, una con escenas de la Virgen (Anunciación, Natividad, Dormición y Coronación) y otra con escenas de la Crucifixión y Cristo rodeado de los símbolos de los cuatro evangelistas.

⁴⁷¹ COSTA Y TUREL, M. *Tratado completo de la ciencia del blasón, o sea Código heráldico, histórico*. Primera edición 1858. Edición consultada: Editorial Maxtor, Madrid 2006. Pág. 115.

número de familias nobiliarias adoptaron el castillo como enseña en sus distintas variantes, como por ejemplo las familias Carrillo, Castillo o los Santillana de Sevilla.

8.3. La torre en los arcanos del tarot medieval.

El tarot, es un tipo de baraja de naipes, cuyo fin es la supuesta predicción del futuro. Las cartas del tarot, pueden ser interesantes para la iconografía medieval debido a que presentan en su superficie distintos motivos que identifican el valor de cada una de los naipes. Su uso está documentado por primera vez en la Europa cristiana en Suiza⁴⁷² en el siglo XIV, donde este juego habría sido introducido por influencia de los mamelucos, aunque parece ser que anteriormente en España los musulmanes ya habrían dado a conocer esta baraja de naipes. En ella, la torre es uno de los veintidós arcanos mayores, concretamente el número dieciséis, que también recibe el nombre de “*la Casa de Dios*”, y habitualmente es considerado como un monumento fálico construido por el hombre como símbolo de su superioridad y poder, que a su vez simboliza el contacto del alma en su ascendencia con Dios, la revelación y la experiencia de la verdad, y ha sido relacionada con la torre de Babel, por lo que también puede ser interpretada como un aviso contra los excesos y catástrofes. Por lo tanto, a través del significado del arcano dieciséis del tarot asistimos, una vez más, a la mezcla de factores simbólicos procedentes de las distintas corrientes cristianas y profanas

La baraja de cartas de tarot más antigua que se conserva es el llamado *Tarot Visconti-Sforza*, que data de hacia 1442 – 1447, y habría sido pintado posiblemente en su mayor parte por Bonifacio Bembo, en Milán por encargo del matrimonio formado por Francesco Sforza y Bianca María Visconti. Actualmente las cartas de esta baraja se encuentran dispersas entre distintas bibliotecas del mundo, poseyendo la mayor parte de ellas la Yale University Library. Desgraciadamente de esta baraja no se han conservado dos de sus cartas, siendo una de ellas la torre, por lo que para conocer la iconografía de este arcano deberemos remitirnos al *Tarot de Marsella*, el cual según los estudios realizados por Michael Dummett⁴⁷³, habría sido diseñado en el norte de Italia en el siglo XV.

Es difícil desentrañar cual sería la apariencia original de las primeras cartas pintadas del *Tarot de Marsella*,⁴⁷⁴ pero se piensa que todas ellas presentan los rasgos

⁴⁷²PLACE, R. M. *The Tarot: History, Symbolism and Divination*, Tarcher, New York, 2005.

⁴⁷³DUMMETT, M. *The Game of Tarot: from Ferrara to Salt Lake City*. Londres, 1980.

⁴⁷⁴JODOROWSKY, A. “El tarot de Marsella restaurado”, *El Arte del tarot*. Cita innumerables versiones reeditadas en los siglos XVIII y XIX del *Tarot de Marsella*: Tarot de Nicolás Conver, el Tarot de Dodal,

estilísticos propios del gótico internacional, tanto por las figuras que presentan como por los colores. El naipes de la Torre o “*Casa de Dios*”, muestra, sobre un cielo cuajado de bolas de colores, una torre con el techo abierto, coronada por una lengua de fuego, desde la cual parece precipitarse al vacío un personaje, mientras que otro junto a este saca medio cuerpo a través de la puerta de la torre.



Fig. 130. *Carta la Casa de Dios.* Tarot de Marsella.

Si atendemos a la composición de esta imagen, enmarcada por un rectángulo que es doble, llamado por los alquimistas rectángulo de la Génesis o cuadrado largo, es posible que un detalle nos pase desapercibido. La torre no ocupa el centro simétrico de la composición, sino que aparece ligeramente desplazada hacia la izquierda, pero en contra de lo que pueda parecer esto no es un error, sino que el Tarot rechaza

el Tarot de Francisco Tourcaty, el Tarot de Fautrier, el Tarot de Jean-Pierre Payen, el Tarot de Suzanne Bernardin, el Tarot de Besançon de Lequart, etc. Esto dificulta enormemente su estudio, por la cantidad de variaciones que con el paso de los siglos se han ido introduciendo en cada una de las cartas. Consultada versión on-line:

<http://www.wiccabolivia.org/SharedFiles/Download.aspx?pageid=32&fileid=420&mid=107>

constantemente la simetría: jamás el lado derecho es parecido al lado izquierdo, jamás la parte superior es idéntica a la inferior⁴⁷⁵.

En cuanto a la inclinación de la corona en forma de almenas que remata la torre en su parte más alta y sus dimensiones, en el estudio realizado por Rodés y Sánchez se apunta a que el diseño corresponde a la plasmación del Teorema de Pitágoras, puesto que el triángulo formado por la anchura de la torre, la base de la corona y las llamas, tiene una proporción de 5-4-3, es decir, de tres cuadrados cuya superficie sería respectivamente 25, 16 y 9, de modo que la suma de la superficie de dos de los cuadrados (16 y 9) es igual a la superficie del tercero (25), hecho que es explicado por el mismo sentido simbólico de la carta, al tratarse de la “*Casa de Dios*” esta debe poseer proporciones perfectas y divinas.

Por otro lado, el rayo en forma de lengua de fuego que hiere a la torre, cuyos ladrillos son de color carne con intención de ratificar que se trata de una construcción viviente, es decir, imagen del ser humano, desencadena la catástrofe y hace caer heridos a dos personajes que Cirlot identifica con el rey y el arquitecto de la torre, se interpreta que este arcano expresaría el peligro a que conduce todo exceso de seguridad en sí mismo y su consecuencia, el orgullo, en relación con la torre de Babel.

En cuanto a la forma cuadrangular que adopta la torre en esta carta del tarot, según el estudio realizado por Rodés y Sánchez⁴⁷⁶, habría sido diseñada de esta manera por inspiración de su autor en las torres románicas del siglo XI de la Abadía benedictina de San Victor de Marsella, puesto que en su perímetro fortificado, la abadía presenta varias torres que aparentemente poseen una estructura muy similar, planta cuadrangular, tipo de ventanas, uso de un mismo tipo de paramento de sillares pequeños, puerta de medio punto y almenas cúbicas.

⁴⁷⁵ JODOROWSKY, A. Op. cit, pág. 6.

⁴⁷⁶ RODÉS, D. y SÁNCHEZ, E. *El Tarot de Marsella, el libro de fuego*. Ed. Club de Autores, Barcelona, 2002.



Fig. 131. Abadía de San Víctor, Marsella

Esta forma de la torre del tarot de Marsella no solo se relaciona con la torre de San Víctor de Marsella, sino que además se corresponde con el aspecto que habitualmente presenta en iconografía el atamor u horno alquímico. Atamor, es un término de origen árabe, usado para definir aquella cañería que sirve para conducir el agua, pero también denominaría cada uno de los tubos de barro cocido que suelen formar dicha cañería⁴⁷⁷. De esta manera, nos encontramos con otro hermoso simbolismo que nos ofrece la torre, la de su asimilación con un horno alquímico.

La función de un atamor es mantener una temperatura uniforme, para así conseguir una cocción apropiada en la destilación de las distintas sustancias alquímicas. Quizá la descripción más antigua que conservamos sobre lo que es un atamor, nos la dio uno de los más famosos alquimistas de la historia, Abu Musa Jabir ibn Hayyan (721 – 815 d. C), más conocido según su nombre latinizado, Geber. Este autor describe la compleja estructura del atamor como un edificio "*cuadrado, de cuatro pies de longitud, tres de anchura, y un grosor de medio pie en las paredes*". Es decir, presentando una imagen muy similar a la que curiosamente, unos siglos más tarde, podemos observar en un grabado realizado por Teófilus Schweighardt Constantiens, para representar "La Casa del Espíritu Santo". Esta imagen, fue utilizada para ilustrar el templo simbólicamente construido, según la tradición por Christian Rosenkreuz, en su panfleto

⁴⁷⁷*Diccionario de la Real Academia de la lengua.* (22ª edición), Real Academia Española, 2001.

titulado *Fama Fraternitatis Rosae Crucis*, publicado en torno al año 1610 en Alemania⁴⁷⁸ (Fig. 132).



Fig. 132. Atanor como “La casa del Espíritu Santo”, *Fama Fraternitatis*. Teófilus Schweighardt Constantiens, 1618.

Este recinto, que adopta la forma de una torre dispuesta sobre una plataforma móvil, de cuya parte superior emana simbólicamente la sabiduría al igual que sucedía en los atanores medievales, sirvió para sintetizar el complejo ideario de la legendaria orden secreta de los rosacruces, en la cual los símbolos cabalísticos y alquímicos juegan un importante papel.

Por otro lado, Cirlot, en su *Diccionario de símbolos*, en relación con la torre, apunta la idea de que la elevación de dichas construcciones realizadas por los hombres, podría asemejarse por su aspecto formal con la imagen con la que frecuentemente es representado el atanor u horno alquímico. De este modo, los alquimistas habrían adoptado la forma torreada para expresar que la metamorfosis de la materia, es decir la

⁴⁷⁸ SPENCER LEWIS, H. *Preguntas y respuestas rosacruces, con la historia completa de la Orden Rosacruz*. Editorial Maxtor, 2009. Pág. 89 y siguientes. Entre 1610 y 1616 se han conservado diversas ediciones del folleto titulado “Fama Fraternitatis”, la mayor parte de ellas impresas en Cassel, Alemania. Poco después, se imprimieron nuevas versiones de esta obra en francés y en inglés.

transformación y la evolución, implicaba un sentido ascensional, al igual que sucede con la torre en el cristianismo⁴⁷⁹.

En el caso de los atadores, estos suelen aparecer representados como estructuras que destacan por su solidez muraria, dotadas de pocos vanos, e invariablemente coronados por chimeneas por las que escapa el humo producido por las combustiones realizadas por los distintos materiales en su interior.

Aunque como comentábamos, la representación más frecuente de los atadores sean en la Edad Media según su forma de estructura cúbica almenada, otra de sus variantes es la que adopta forma de torre de planta centralizada. Esta otra versión de atador, es la que encontraremos generalmente representada a partir del s. XVI a la hora de representar los hornos medievales que solían ser utilizados para conseguir sublimaciones de distintos materiales. A modo de ejemplo ilustrativo mencionaremos el grabado procedente del texto *Alchemiae Gebri Arabis philosophi solertissimi Libri*, que recoge la sabiduría tradicionalmente atribuida al famoso alquimista ya mencionado del s. VIII, Jabir ibn Hayyan. Este texto fue reeditado en la ciudad de Berna en 1545 por el impresor Chrysogonus Polydorus⁴⁸⁰, el cual acompañó el texto con un conjunto de grabados⁴⁸¹.

⁴⁷⁹ CIRLOT, op.cit. En el término *Torre*, desarrolla todo lo referente al término atador: pág. 499-451. Literalmente, en referencia al atador Cirlot expresa que “*como la idea de elevación, antes mencionada, implica la de transformación y evolución, de ahí que el atador u horno de los alquimistas tuviera la simbólica forma de una torre, para expresar— inversamente — que la metamorfosis de la materia implicaba un sentido ascensional*”.

⁴⁸⁰ *Alchemiae Gebri Arabis philosophi solertissimi Libri*. Pag. 90. Texto reeditado en la ciudad de Berna en 1545, acompañado de grabados realizados ex profeso. Es posible consultar este volumen íntegramente digitalizado en: <https://archive.org/details/alchemiaegebriar00jabi>. Este mismo grabado, se reproduce unos años más tarde en la obra de LACINIUM, J. *Praeciosa ac nobilissima artis chymiae collectanae de occultissimo ac praeciosissimo philosophorum lapide* Norimbergae, Ioann Gabriele Hayn. Petrei generum, 1554. Digitalizado en: http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=X533961733&idioma=0

⁴⁸¹ El volumen al que nos referimos, es concretamente el conservado actualmente en la biblioteca de *The Getty Research Institute*, en California (EEUU).

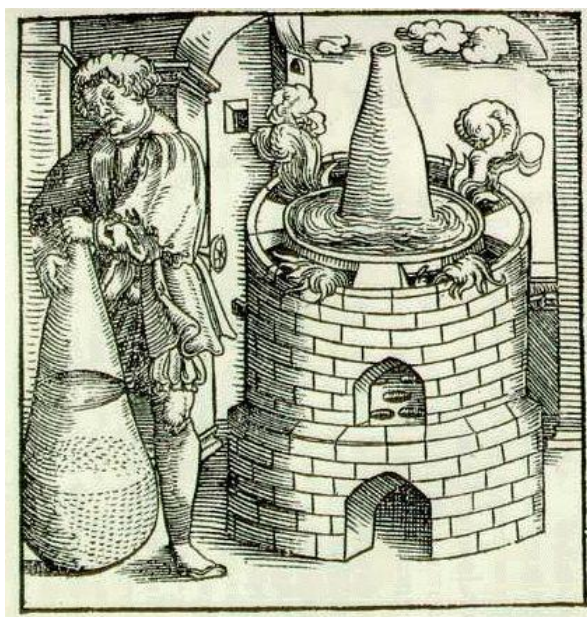


Fig. 133. Grabado de *Alchemiae Gebri Arabis philosophi solertissimi Libri*. Fol. 90.

Paradójicamente, a pesar de seguir las enseñanzas del famoso alquimista árabe, no se respetaron en la realización de los grabados la descripción de los atanores ofrecida por Geber, sino que se optó en las representaciones de los grabados, por el diseño de atanor con forma de torre de planta circular, tal como podemos observar en el folio 90 de dicho volumen (**Fig. 133**). En dicho grabado, el atanor se representa como una torre de planta circular que consta de dos cuerpos de altura, cuyas almenas abatidas quedan convertidas en soporte de la humeante chimenea que remata la construcción fortificada. Además, en este mismo volumen se recogen al menos otros cuatro grabados, en los que una torre de planta circular ha sido utilizada para representar un atanor y explicar los procesos propios de las prácticas alquímicas en la Baja Edad Media⁴⁸².

De esta manera, en este apartado nuestra intención ha sido que quedara constatada la relación, en la Baja Edad Media y también posteriormente, entre la forma iconográfica del castillo, o la torre y los hornos alquímicos. Relación establecida por razones simbólicas y formales afines entre ambas construcciones.

⁴⁸² Los grabados a los que nos referimos los encontramos en el capítulo titulado *Cuarta Parte del Libro I*, concretamente en las páginas: 66, 74, 78, 82, además de la mencionada pág. 90.

9. CONCLUSIONES.

Este trabajo nos ha servido para llevar a cabo una exploración de las distintas posibilidades iconográficas y simbólicas que la forma del castillo, fortaleza o torre tuvo en la Baja Edad Media, tanto a nivel teórico, a través del estudio de las fuentes literarias, como a nivel práctico, en la plasmación figurativa del castillo. Para ello hemos seleccionado algunos ejemplos iconográficos significativos que nos han sido útiles para ilustrar cada una de las tipologías establecidas, a la vez que nos han ayudado a articular el discurso.

En el desarrollo de este proyecto, hemos podido extraer algunas importantes conclusiones, las cuales sin duda nos ayudarán a plantear nuevas perspectivas de investigación en el desarrollo de futuros estudios. En primer lugar, hemos podido apreciar la gran cantidad de matices y expresiones simbólicas que la evocación del castillo como lugar fortificado, de difícil acceso y frecuentemente elevado, pudo tener en la producción artística y literaria medieval europea, más allá de la mera figuración o alusión a ciudades o emplazamientos amurallados. Además creemos que se abre, en torno al simbolismo del castillo un amplio campo de estudio en relación al análisis de las fuentes iconográficas y literarias medievales.

Además, hemos podido comprobar la estrecha relación existente entre los ámbitos religioso y profano, pudiendo tan solo concluir que si bien es cierto que el simbolismo del castillo habría derivado en un primer momento de la estructura de origen funcional civil, no está tan clara la dirección que los flujos de creación simbólica religiosa o profana pudieran haber ejercido posteriormente, adquiriendo el castillo valores alegóricos propios. Este conjunto de valores simbólicos del castillo se materializó en el contexto de una época en la que la disputa de los distintos reinos por el territorio que estaba bajo su control, era fundamental para garantizar su supervivencia. El castillo se convirtió entonces en la estructura arquitectónica dominante en el paisaje bajomedieval, por ser el único recinto amurallado, ubicado en un lugar estratégico, dotado de altas torres y baluartes, destinado a procurar la defensa de un emplazamiento determinado, así como a la protección física de sus ocupantes frente a los ataques procedentes del exterior.

A este respecto nos preguntamos por ejemplo si el concepto de *Castillo del Amor* nació del ámbito religioso, o del ámbito profano. La primera que aparece esta denominación, puesta por escrito, fue en el texto así titulado que hemos analizado, escrito por el maestro Robert de Grosseteste, que planteó la alegoría en relación a la invulnerabilidad del propio cuerpo de la Virgen María. Por otro lado, también pudo nacer de la costumbre popular recogida por las misas fechas por Rolandinus Patavinus y otros cronistas medievales, según la cual y en el ámbito pagano, se celebraría una fiesta en la que las mujeres y doncellas, construían a modo de juego un castillo que tenían la misión de defender del ataque de los jóvenes.

Sea como fuera, lo cierto es que en el último tercio del s. XIV, estas concepciones religiosas mezcladas probablemente con aquellas costumbres populares, terminaron fundiéndose y creando un tema iconográfico bellísimo llamado el *Castillo del Amor*. Tema al cual hemos decidido dedicar buena parte de nuestra investigación. Este tema, definido como hemos visto, gracias al trabajo de especialistas de la primera mitad del s. XX, consideramos merecía una revisión actualizada, razón por la cual hemos tratado de sistematizar y reunir en este estudio las piezas que han llegado hasta nosotros, aportando sobre ellas una recopilación de material bibliográfico e iconográfico útil para investigaciones posteriores, que hemos recogido al final de nuestro trabajo en un muestrario de piezas del *Castillo del Amor*.

En nuestra investigación partíamos del handicap de contar con una bibliografía poco especializada al respecto, menos actualizada y escrita en distintos idiomas, sin poder remitirnos a un solo estudio que haya abordado el análisis sistemático de esta iconografía en la historiografía española. Es más, en nuestra intención de determinar el grado de influencia, que presuntamente tuvo la iconografía del *Castillo del Amor* en nuestro territorio, hemos tenido que remitirnos a referencias parciales, realizadas en el marco del estudio de otros temas generales o en otras ocasiones a la información extraída de los catálogos oficiales de las distintas colecciones o entidades en las que a día de hoy se conservan las piezas. Por lo tanto nuestra actividad investigadora se ha visto afectada en el sentido de que hemos tenido que aplicar, en muchas de las ocasiones, una metodología de investigación puramente iconográfica, basada en la observación directa de la pieza cuando nos ha sido posible, o a través del uso de fotografías de catálogo en otros casos.

El *Castillo del Amor* fue un tema representado fundamentalmente en ilustraciones miniadas de libros de oración de uso privado, así como en pequeñas piezas de marfil, ya sean valvas de espejo o cofres, y también por las noticias que nos han llegado debió ilustrar algunos tapices actualmente perdidos. Todos estos objetos son por su función de uso doméstico, artículos que debieron estar destinados a embellecer las estancias privadas de los personajes más adinerados de la sociedad. Razón por la cual de alguna manera nos podemos hacer a la idea de la probable asociación de este tema a espacios suntuosos, que aportarían mediante su iconografía y su diseño un toque de elegancia y refinamiento a los afortunados poseedores de estos bienes.

Por otro lado, intuimos que este modelo iconográfico debió poseer una funcionalidad social clara, asociada al matrimonio en relación al lenguaje iconográfico utilizado, como hemos podido analizar. Además, conservamos constancia documental, de que piezas que mostraban la iconografía del *Castillo del Amor* fueron frecuentemente demandadas con motivo de la preparación de ajueres nupciales, puesto que así lo hemos visto reflejado en el caso del tapiz encargado en Perpiñán para la princesa Juana de Aragón o en la crónica que relata las celebraciones realizadas con motivo de la boda de Catalina de Castilla.

Tras el estudio desarrollado a lo largo de estas páginas, en lo referente a la iconografía del *Castillo del Amor*, tendríamos que concluir señalando que sería una tipología de compleja interpretación, que a día de hoy sigue sin estar respaldada por un texto que le de sentido o explicación inequívoca, razón por la cual creemos que ha sido relegada como iconografía de segundo orden. Nosotros en cambio, considerando que los esfuerzos frustrados de los investigadores en la búsqueda de dicha fuente, solo han conseguido lastrar enormemente el estudio de este tema iconográfico, hemos propuesto una revaloración del tema, apreciando únicamente 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.

De esta manera, nos gustaría proponer una redefinición de la tipología iconográfica del *Castillo del Amor*, la cual creemos que se fundamenta básicamente en la situación de un conjunto de mujeres, que de forma cooperativa y desde lo más alto de un castillo, 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 ocasiones este tema iconográfico se presenta además presidido por la figura del dios alado Amor, el cual solo aparece en las representaciones de finales del s. XIV o principios del s. XV, presidiendo la escena desde lo alto de su fortaleza.

Por esta razón y por el hecho de que creemos que en un principio esta imagen fue generada con 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 comunidad, creemos que quizá el título que correspondería a esta iconografía sería el *Asalto al castillo de las damas*. Creemos que solo en el caso de las representaciones en las que el dios Amor preside la escena del asalto al castillo de las damas, cuando propiamente podríamos denominar la escena como tal *Castillo de Amor*.

Una de las principales líneas de investigación que nos fijamos al inicio de nuestro trabajo, junto a la redefinición del tema iconográfico, fue determinar el grado de influencia que pudo tener la iconografía del *Castillo del Amor* en las manifestaciones plásticas de nuestro territorio en la Baja Edad Media. Tras el trabajo previo de recogida de datos, pronto llegamos a la conclusión de que quitando las distintas piezas denominadas *Castillo del Amor*, documentadas en Barcelona durante el reinado de Pedro IV el Ceremonioso hoy desaparecidas y la valva de espejo del Museo Lázaro Galdiano de Madrid, que posteriormente resultó ser copia probablemente del s. XIX, podemos concluir que no existen a día de hoy ninguna otra pieza que conozcamos que pueda identificarse como ejemplo de dicha iconografía en nuestro territorio.

En cambio, creemos y así hemos tratado de justificarlo en este trabajo, que la iconografía del *Castillo del Amor*, era conocida en los reinos peninsulares en los s. XIV y XV, a pesar de que podemos concluir a raíz de nuestras investigaciones que no fue reproducida en ninguno de los casos conservados fielmente respecto al modelo francés. Sobre esta evidencia, se nos plantea la duda de si se debería al desconocimiento del relato del que emanaba dicha iconografía y que justificara su sentido, o porque existiera algún tipo de prejuicio en cuanto a la representación de un tema, que a riesgo de

sintetizar en exceso su significado, dota a las mujeres de un papel activo, ofensivo e independiente frente a los varones.

En cambio, a pesar de este aparente rechazo a la iconografía del *Castillo del Amor* en nuestro territorio, existen muchas manifestaciones artísticas en las que podríamos reconocer alguno de sus rasgos definitorios. Esto sucede, según algunos especialistas en las pinturas de las bóvedas laterales de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada, en un par de miniaturas de la *Crónica Troyana* del volumen de El Escorial, en las pinturas de la torre del homenaje del Castillo de Alcañiz, en determinados modelos de la cerámica de Paterna y en alguna de las tipologías decorativas de pinjantes y placas de arnés hispanas.

Por otro lado, quizá, la principal de nuestras conclusiones haya sido el hecho de tomar conciencia de la especial relación que se estableció en el ideario medieval entre los distintos matices simbólicos del castillo y la figura de la mujer, tanto a nivel religioso como a nivel profano, y que a lo largo de nuestro trabajo hemos podido detectar en muchas de las tipologías analizadas.

De esta manera, el castillo, ya en la antigüedad clásica quedó asociado a determinadas deidades femeninas, al colocarles sobre su cabeza estructuras torreadas a modo de coronas rematadas en formas almenadas, surgieron las diosas respectivamente denominadas por los griegos Tique y por los romanos Fortuna, a las cuales se encomendaba la protección del devenir de la población a la que estuvieran asociadas. Unos siglos después, ya en el ámbito religioso del cristianismo del s. XII, se puso en relación la fortaleza con la Virgen María a través de la identificación directa de ésta con uno de los símbolos de las Letanías, la "*Turris David cum propunaculis*". Es decir, de nuevo una estructura fortificada, quedó asociada a una figura femenina, haciendo así llegar a los fieles el mensaje de asociación de los valores de fortaleza, inviolabilidad y resistencia que metafóricamente comparten la torre y la propia Virgen María.

Por otro lado, también la torre de marfil se asoció a la Virgen María, a través de los paralelismos establecidos en los Salmos bíblicos y en los textos de los Padres de la Iglesia, que encontraron en esta equiparación una poderosa metáfora visual reforzada por los valores cristianos asociados. Por un lado el material ebúrneo, procedente del elefante, animal afamado por los bestiarios medievales en honor a su castidad, y por

otro lado la torre, la cual es interpretada como espacio reservado a proteger la integridad de la mujer, aludiendo a su propia castidad, se mezclan en una perfecta simbiosis para crear una metáfora visual perfecta, que hace referencia a la concepción virginal de Cristo por la Virgen María. Además la torre quedó íntimamente relacionada con Santa Bárbara a partir de la Baja Edad Media, en relación en este caso, a la estructura fortificada en la que, según los textos hagiográficos fue encerrada y desde la cual proclamó su conversión al cristianismo mandando practicar una triple ventana en la torre, mediante la cual el dogma de la Trinidad quedara expresado.

Château d'amour de Robert de Grosseteste, es el texto que viene a condensar todos los sentidos simbólicos que habían venido gestándose en la identificación de la Virgen María con un castillo. Según este texto del s. XIII el cuerpo de la Virgen María, descrito como una fortaleza, vendría a simbolizar el papel de la Virgen como escudo frente al mal y mediadora contra los enemigos de los fieles. En cambio hemos analizado como en el texto *Breviculum ex artibus* de Tomas Le Myesier, redactado en el s. XIV, es la *Verdad*, concepto absoluto personificado como un ente femenino, la que clama desde el interior de la *Torre de la falsedad* para ser liberada por los caballeros cristianos. Unos años más tarde, en cambio en el texto de *Fortalitium Fidei*, de Alonso de Espina, es la *Fe* la que adopta la forma de fortaleza, para acoger a toda la jerarquía divina y angélica, con el fin de resistir contra los ataques de sarracenos, judíos, herejes y demonios.

Por otro lado, esta íntima relación establecida entre la mujer y el castillo, fundamentalmente desde el siglo XIII, hemos observado que paralelamente se desarrolló también en el ámbito del arte profano. La elevación moral e incluso física de la mujer volveremos a encontrarla representada en libros iluminados, artesonados e incluso en piezas de orfebrería. En este caso la relación de inaccesibilidad de la dama, incomunicada en lo alto de un castillo, se hace patente en aquellas representaciones en las que un sumiso caballero, desde el suelo, demanda la bendición o las atenciones de su amada. En cambio en el libro escrito por Cristina Pizan, son las propias mujeres las que deciden erigir una estructura fortificada que proporcione, a una comunidad habitada únicamente por mujeres ilustres y desconocidas, pero todas ellas valerosas por su intelecto, la protección necesaria frente a los ataques masculinos.

Esta iniciativa defensiva protagonizada por las mujeres, se ve desarrollada como decíamos en la iconografía del *Castillo del Amor*, en la cual las mujeres ya alojadas en la parte más alta de su fortaleza, se ven obligadas a defenderse del ataque de los hombres que tratan de asediar la fortaleza. En estas primeras representaciones del *Castillo del Amor*, no queda nada de la tierna admiración que observábamos profesaba el caballero a la dama elevada sobre su pedestal torreado. Por el contrario, la escena se ve dominada por los violentos e insistentes ataques de los caballeros que aspiran a la conquista física de las vulnerables (o no tanto) mujeres que habitan el castillo.

En cambio, poco a poco, según va evolucionando la iconografía del *Castillo del Amor*, el componente bélico se va diluyendo progresivamente en las escenas representadas a finales del s. XIV y principios del s. XV, para convertirse en lo que parece ser un juego complaciente, muy del gusto del amor cortés del momento.

Por último hemos analizado el papel de la mujer convertida en guardiana de la sabiduría contenida en la torre del conocimiento en el texto de Gregor Reisch titulado *Margarita philosophica nova*. A este respecto nos ha llamado la atención el hecho de que exclusivamente es en esta ocasión, la única representación en que la dama no habita el castillo, sino que aparece representada al pie del mismo, aunque facilitando su acceso.

Por otro lado en cuanto a la relación del hombre con la torre o el castillo, nos parece deducir, atendiendo a los ejemplos tanto iconográficos como literarios que hemos podido estudiar en este trabajo, que el castillo es por lo general una estructura que en relación con el hombre adquiere cierto matiz de auto-superación personal. La Torre de Babel se erigió como demostración de la soberbia humana, concretamente masculina, en su intento de emular a los dioses. Por otro lado, durante la Baja Edad Media, el castillo se convierte en el objeto de anhelo masculino, puesto que en lo alto de las fortalezas se encuentran las damas ante las que se rinden en soledad, o por las que luchan en comunidad.

Además en la literatura hispana del s. XV, la metáfora de la fortaleza del amado surge con gran fuerza y está presente en la producción de poetas como Jorge Manrique a través de dos de sus composiciones *La escala de amor* y *Castillo de amor*, en los romances de Juan de Encina y Juan de Tapia, así como en algunas de las alusiones que realiza Fernando de Rojas en su obra más afamada, la *Celestina*. Pero en este sentido, el

castillo en relación a los caballeros y el amor adquiere un segundo sentido, el castillo será el espacio en el que los hombres padecerán tormentos a causa de sus sentimientos de amor. Este tema está presente en las obras *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro y en *El infierno de los enamorados* del Marqués de Santillana.

Por último, nos queda concluir diciendo que este trabajo debe ser entendido como un proyecto de sistematización y ordenación de la ingente información que respecto a los diversos simbolismos del castillo en la Edad Media hemos podido localizar, sin pretender ni mucho menos recoger todos los ejemplos iconográficos existentes sobre este asunto en un espacio determinado, puesto que consideramos que cualquiera de los apartados aquí solo enunciados sería susceptible de ser desarrollado y ampliado en trabajos posteriores.

En cualquier caso, hemos pretendido en todo momento extraer, en lo posible, el valor simbólico y los distintos matices que la representación del castillo o simplemente su evocación en la literatura o en las artes plásticas medievales pudieron ofrecer, centrándonos especialmente en la fórmula iconográfica del *Castillo del Amor*, al entender que si bien es cierto que es un tema de complejo simbolismo, al cual hoy en día aún no hemos conseguido dar una explicación unívoca, creemos haber contribuido de alguna manera a la actualización del tema y quién sabe si a la difusión del mismo en nuestro territorio.


10. MUESTRARIO DE PIEZAS: EL CASTILLO DEL AMOR.


IMAGEN	MUSEO - LOCALIZACIÓN	Nº INVENTARIO	DATACIÓN	DESCRIPCIÓN	DATOS TÉCNICOS	PROCEDENCIA
	<p>Bologna, Museo Civico Medievale</p>	<p>Inv. 698 Le siege. R. KOECHLIN Nº 1082</p>	<p>Primera mitad del s. XIV</p> <p>Bologna: finales del s.XIV; Marciano Paris, c. 1320-1330.</p>	<p>Placa que presenta una estructura torreada de dos alturas, defendida desde su parte más elevada por cuatro damas que arrojan flores por encima de sus cabezas. Abajo cuatro caballeros montados en sendos caballos levantan a la vez sus espadas amenazantes frente al castillo que muestra la puerta cerrada.</p>	<p>Marfil, Diámetro 117 cm</p>	<p>Colección de Pelagio Pelagi (no. 249); comprada por el Comune di Bologna en 1860 y dividida entre la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, el Museo Civico Archeologico y el Museo Civico Medievale de Bologna. http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/jovv/7C88D26A_918330bf.html</p>

	<p>Victoria & Albert Museum, Londres</p>	<p>Inv. 561-1910 Le siege. R. KOECHLIN Nº 1083</p>	<p>Primera mitad del s. XIV</p>	<p>En la parte más elevada de un castillo, un hombre y una mujer se abrazan, flanqueados por dos damas que a ambos lados de ellos arrojan flores contra cuatro jinetes con casco, que se encuentran en el nivel inferior, blandiendo dos de ellos sus espadas, otro sostiene una clava con ambas manos sobre su cabeza y un cuarto se lleva la manos a la cabeza para retirarse el casco. Esta escena se desarrolla frente a la puerta cerrada del castillo.</p>	<p>Marfil. Alto: 118 mm Ancho: 115 mm</p>	<p>Legado Salting. http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivorv/0d759960_8583c5a0.html</p>
---	--	--	---------------------------------	--	---	---



	<p>Victoria & Albert Museum, Londres</p>	<p>218-1867 Le siege. R. KOECHLIN Nº 1084</p>	<p>Primera mitad del s. XIV. Koechlin 1924, Westwood 1876 y Griggs 1907: Williamson y Davies 2014: creen que en realidad se trataría de una copia de la primera mitad del s. XIX.</p>	<p>Ataque al Castillo del Amor, perpetrado por cuatro caballeros armados, sobre sus monturas, luchan, mientras que tres mujeres desde lo más alto de la fortaleza se defienden arrojando contra ellos flores desde las almenas. En cada uno de los cuatroángulos de la pieza hay un monstruo zoomorfo.</p>	<p>Marfil Altura: 103 mm Ancho: 101 mm</p>	<p>Colección del príncipe Petr Soltykoff (bc 1801, 1889 d): Venta , París, Drouot, 29 de Abril y 1 de mayo de 1861, lote 355 . http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/dc615370_d94e7fd_d.html</p>
---	--	---	---	---	--	--

	<p>The British Museum, Londres.</p>	<p>1888,0208. 1 (Dalton 381) Le siege. R. KOECHLIN Nº 1085</p>	<p>Primera mitad del s. XIV. Dalton 1909, Koechlin 1924: primera mitad del s. XIV. Opinión del Museo en 2011: s. XIV</p>	<p>Dos jinetes se enfrentan a las puertas de un castillo. Un caballero con ballesta y otro a caballo atacan el castillo defendido por tres mujeres. Una de ellas en la parte más alta de castillo trata de defenderse mientras que un hombre parece impedirse. Prácticamente idéntico al del Musée Bonnat-Helleu de Bayonne (Inv. 417).</p>	<p>Diámetro : 113 mm, Peso: 140.4 g.</p>	<p>Donación de: Sir Augustus Wollaston Franks en 1888 http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/inv/6C84FC55_5ea7c5e7.html</p>
--	-------------------------------------	--	--	--	--	--

	<p>Bayonne, Musée Bonnat- Helleu</p>	<p>Inv. 417 Le siege. R. KOECHLIN Nº 1086</p>	<p>Primera mitad del s. XIV</p>	<p>Prácticamente idéntico al del The British Museum, Londres (1888,0208.1), solo difieren las dimensiones según apuntó Koechlin.</p>	<p>Marfil Diámetro 102 mm</p>	<p>Perteneció a la colección de Léon Bonnat (b. 1833, d. 1922): legado por él en 1922. http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/31DFB42D_a2b34682.html</p>
--	--	---	---	--	---------------------------------------	--

	<p>The British Museum, Londres.</p>	<p>1856.0623. 104 (Dalton 382) Le siege. R. KOECHLIN Nº 1087</p>	<p>Primera mitad s. XIV Dalton 1909: s. XIV. Koechlin 1924: primera mitad s. XIV Museum's opinion 2011: s. XIV</p>	<p>Escena inscrita en una forma de 8 lóbulos, decorados con mascararas grotescas en las enjutas. En primer plano el combate entre dos jinetes. A derecha e izquierda otros dos caballeros tratan de acceder al castillo defendido por las mujeres. En las enjutas generadas por los lóbulos aparecen mascarones de animales fantásticos.</p>	<p>Diámetro 110 mm. 92 g. Profund: 10 mm, Peso: 92 gr.</p>	<p>Colección de William Maskell desde 1814 (de la que conserva el nº22 del registro). En 1856 el British Museum le compró la pieza. http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/5DEB47FC_bc0e161d.html</p>
--	-------------------------------------	--	--	--	--	---



	<p>Louvre, Paris. Departament o de Artes Decorativas.</p>	<p>OA 7279 Le siege. R. KOECHLIN Nº 1089</p>	<p>Segundo cuarto del s.XIV.</p>	<p>Presenta muchas similitudes con el de Seattle Art Museum (49.37) y según Koechlin con la desaparecida de la Collection Sulzbach.</p>	<p>Marfil. Ancho: 110 mm Profundi dad: 9 mm</p>	<p>Antigua colección Spitzer. Donación d F. Doistau, 1919. http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/84F96DE6_cb49f29c.html</p>
						

	<p>Seattle, Seattle Art Museum, Donald E. Frederick Memorial Collection</p>	<p>49.37</p>	<p>c. 1320-1350. Calkins 1968, Lawrence 1969 y Ann Arbor 1975, la consideran pieza francesa (Paris), de entre 1320-1350. En cambio Randall 1993, retrasa una década su posible realización: 1330-1350.</p>	<p>Presenta muchas similitudes con el del Louvre (OA 7279) Ataque al Castillo del Amor; las damas defienden el castillo arrojando flores desde la parte superior del castillo. Los caballeros escalan los árboles; mientras que otros cuatro caballeros se enfrentan sobre sus caballos, frente al castillo. En los ángulos: cuatro monstruos agazapados.</p>	<p>Alto: 115mm Ancho: 108mm Profundidad: 13mm</p>	<p>Colección de los Barones Lambert, Bruselas. Colección del Barón Gustave de Rothschild, Paris. Comprado por Rosenberg y Stiebel, New York, en 1949. http://www.gothicivories.co.uk/tauld.ac.uk/images/ivory/0AD89745_3b3ff159.html</p>
---	---	--------------	--	---	---	---

	<p>Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe</p>	<p>Inv. 1900.68 Le siege. R. KOECHLIN Nº 1090</p>	<p>Koechlin 1924: Francia, Primera mitad del s. XIV.</p>	<p>Placa que presenta un gran deterioro en la parte superior e izquierda de la placa. Aún se puede observar la parte superior del castillo desde el cual las damas arrojan flores. En la zona intermedia algunos caballeros enarbolan ramas de rosal, mientras que otro comparte su caballo con una dama. En la parte inferior se han representado animales que podrían ser perros y ciervos. Solo conserva uno de los remates angulares.</p>	<p>Marfil.</p>	<p>Comprado por el museo en 1900.</p> <p>http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/0d0bf76b_e39736ec.html</p>
--	--	---	--	---	----------------	--

	<p>Museo Nazionale del Bargello, Firenze.</p>	<p>00286958 Collezione Carrand 128 Le siege. R. KOECHLIN N° 1091</p>	<p>Mediados s. XIV. Koechlin 1924 y Vitali 1976: Mediados s. XIV. Chiesi 2011: 1330-1350.</p>	<p>Escena inscrita en una forma de 8 lóbulos semicirculares. Los caballeros asaltan el castillo con gran violencia. Un jinete atraviesa la puerta, otro caballero usa la ballesta y otro una catapulta. Mientras las damas se defienden con flores. En la parte alta del castillo una pareja preside la escena. Esta pieza se conserva íntegramente, es decir consta de soporte inferior sobre el que iba colocada la placa de espejo y la cubierta trabajada que actúa de tapa.</p>	<p>Diámetro : 115mm Ancho: 112mm Profundidad: 15mm</p>	<p>Carrand collection: legado por Louis Carrand (d. 1888) al Museo del Bargello en 1888. http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/jory/6BE41973_f8891be8.html</p>
						

	<p>Victoria & Albert Museum, Londres</p>	<p>9-1872 Dieu d'amour au siege. R. KOECHLIN Nº 1092</p>	<p>Westwood 1876 and Griggs 1904-1907: s. XIV. Koechlin 1924: Longhurst 1929: primera mitad s. XIV Williamson and Davies 2014: segunda mitad s. XIV</p>	<p>Combate violento por el Castillo del Amor presidido por Eros.</p>	<p>Marfil Altura: 135 cm Ancho: 129 mm</p>	<p>http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/jvory/e03be704_4b859f0b.html</p>
	<p>Museo Nazionale del Bargello, Firenze.</p>	<p>00286955 Collezione Carrand 126 Dieu d'amour au siege. R. KOECHLIN Nº 1093</p>	<p>Primera mitad s.XIV</p>	<p>El castillo, defendido desde lo alto por Eros, armado con ballesta, protege a 4 damas que se defienden con fiereza arrojando flores. Abajo 5 jinetes parecen enfrentarse entre si utilizando espadas, lanzas y ramas. A ambos lados dos personajes subidos en árboles, tocan unas largas trompetas.</p>	<p>Diámetro : 135mm</p>	<p>Collezione Carrand 126 (1898) http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/jvory/E786EE0B_67325f5f.html</p>

	<p>Vienna, Kunsthistorisches Museum</p>	<p>KK 159 Dieu d'amour au siege. R. KOECHLIN Nº 1094</p>	<p>Primera mitad s. XIV. Koechlin 1924: Viena 1964: Tercer cuarto s. XIV. Haag 2006: y Opinión del Museo 2011: inicios s. XIV.</p>	<p>Ataque en el Castillo del Amor; dios del amor alado lanza flechas a los amantes; caballeros asaltan el castillo mientras que señoras lanzan flores desde las almenas; abajo una catapultilla tira canastas de rosas. Señoras vierten cestas de rosas sobre los atacantes; un caballero sube por una escalera, ayudado por la dama.</p>	<p>Marfil. Diámetro 118mm.</p>	<p>Comprado a Egger 1872. http://www.gothicivories.co.uk/urtauld.ac.uk/images/ivory/D40D1790_fb6ffb36.html</p>
	<p>New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection</p>	<p>2003.131.1 Dieu d'amour au siege.R. KOECHLIN Nº 1095</p>	<p>Primera mitad del s.XIV Koechlin 1924: Primera mitad del s.XIV Opinión del Museo, 2012: c. 1320- 1340.</p>	<p>Prácticamente idéntico al del Museo Lázaro Galdiano, Madrid(329)</p>	<p>Diámetro : 141mm Profundidad: 12mm</p>	<p>Colección de Count Ludwig zu Oettingen-Wallerstein (entre 1824, hasta 1870); Príncipe de Oettingen-Wallerstein; comprada por el Museo en 2003. http://www.gothicivories.co.uk/urtauld.ac.uk/images/ivory/22FCA527_b2e4ee93.html</p>



Musée des
Beaux-Arts
d'Angers



MTC - 1156
(1099)
**Dieu
d'amour au
siege. R.
KOECHLIN
N° 1096**

Primera
mitad s.
XIV
Koechlin
1924:
Primera
mitad s.
XIV
Rouen
2000-2001:
c. 1330-
1350.
Opinión del
Museo,
2011: c.
1330-1350.



Combate frente al
Castillo, presidido por
Eros flanqueado por
otros dos genios alados.
En el centro dos jinetes
luchan blandiendo
ramas floridas en lugar
de espadas


Marfil
Altura:
100mm
Ancho:
104mm


Colección de Abbé de
Tersan. Colección del
Baron Dominique Vivant
Denon: legado al Museo
en 1859
http://www.gothicivories.co.uk/tauld.ac.uk/images/ivory/5E177FBE_d2b5c733.html

	<p>The Art Walters Museum, Baltimore. Maryland (EEUU)</p>	<p>71.169 Dieu d'amour au siege. R. KOECHLIN N° 1097</p>	<p>1320 - 1340</p>	<p>Combate violento con catapultas, ballesteros, lanceros... El castillo es presidido por el dios Amor.</p>	<p>Marfil Diámetro : 132mm</p>	<p>Tesoro de la Abadía Cisterciense de Rein, Styria. Adquirido a Jacques Seligmann, Paris 1928, por Henry Walters. http://www.gothicivories.co.uk/urtauld.ac.uk/images/ivory/6170CA24_8783ba54.html</p>
	<p>Victoria & Albert Museum, Londres</p>	<p>1617-1855 Dieu d'amour au siege. R. KOECHLIN N° 1098</p>	<p>h. 1300 – 1325 Westwood, Griggs 1904-1907: s. XIV Koechlin 1924 y Longhurst 1929; primera mitad s. XIV Gaborit-Chopin 1978: Paris o Rhineland, c. 1400.</p>	<p>Celebración del asalto al castillo del Amor, sin combate. En lo alto del castillo el Dios Amor, alado. Estrecha relación formal con el del Louvre (OA 6933) y con el del Museo Barguello (OA 6933).</p>	<p>Marfil Altura: 135 mm Ancho: 133 mm Profundidad: 16 mm Peso: 220 g</p>	<p>Colección de Richard Haynes Esq. (1776- 1816), de Wick court, Gloucestershire en 1808 En 1836, considerado como: "propiedad del CW Loscombe , esq . de Pickwick House, cerca de Carsham, Wilt (ver Meyrick 1836) . Adquirida por el museo en Londres en 1855. http://www.gothicivories.co.uk/urtauld.ac.uk/images/ivory/6f3b0738_dba31094.html</p>



	<p>Louvre, París. Departament o de Artes Decorativas.</p>	<p>OA 6933 Dieu d'amour au siege. R. KOECHLIN Nº 1099</p>	<p>h. 1350 - 1370</p>	<p>Celebración del Asalto al Castillo del Amor, presidido por Eros.</p>	<p>Marfil Altura: 135 mm Ancho: 130 mm Profundid dad: 17 mm</p>	<p>Donación de Madame Arconati-Visconti, 1916 http://www.gothicivories.co.uk/urtauld.ac.uk/images/ivory/BEAC47FE_5dbd13c4.html</p>
	<p>Museo Nazionale del Bargello, Firenze.</p>	<p>00286956 Collezione Carrand 127 Dieu d'amour au siege. R. KOECHLIN, para él posible copia s.XIX.</p>		<p>El castillo es presidido por el Rey Amor (no alado si coronado). A la izquierda un caballero usa una escalera, a la derecha otro salta desde su caballo, a pesar de que las puertas están abiertas. En el interior del castillo tres damas les reciben sin oponer resistencia. Similitudes con el del Louvre (OA 6933) y con el del Victoria and Albert Museum (1617-1855).</p>	<p>Diámetro: 127mm Ancho: 125mm Profundid ad: 13mm</p>	<p>Colección Carrand: legado por Louis Carrand (d 1.888) al Museo del Bargello en 1888 .R. Koechlin, <i>Les Ivoires gothiques français</i> (Paris, 1924), II, en relación con el nº. 1099. http://www.gothicivories.co.uk/urtauld.ac.uk/images/ivory/0B1C220D_35850328.html</p>



	<p>The Burrell Collection, Glasgow.</p>	<p>Inv. 21.10</p>	<p>French (Paris), c. 1340.</p>	<p>El castillo es presidido por el Rey Amor (no alado si coronado).</p>	<p>Diámetro : 122mm Ancho: 120mm Profundidad: 12mm Peso: 120g</p>	<p>Comprado por Sir William Burrell al Sr. John Hunt, 01 de mayo 1937 por £ 50 ; dado a la ciudad de Glasgow por Sir William y Constance y lady Burrell , en 1944 . www.glasgowwife.org.uk</p>
	<p>Darmstadt, Hessisches Landesmuseum</p>	<p>Inv. PI 36:92 Variantes au thème du château d'amour. R. KOEHLIN Nº 1100</p>	<p>Mediados s.XIV</p>	<p>Curiosa escena, que presenta en primer plano la escalera del castillo, por el que asciende una dama con una gran llave en la mano, seguida de otras damas y caballeros. En lo alto del castillo, un personaje coronado, no alado acompaña a las damas. Los remates angulares son foliados.</p>	<p>Diámetro : 123mm Ancho: 122mm</p>	<p>Probablemente procede de la Colección del Baron von Hüpsch (b. 1730, d. 1805), Cologne; comprada por el Museo en 1805.</p>



	<p>Brussels, Musées Royaux d'Art et d'Histoire - (Musée du Cinquantenaire)</p>	<p>Inv. V. 389 Variantes au thème du château d'amour. R. KOECHLIN N° 1103</p>	<p>Segunda mitad del s. XIV.</p>	<p>Castillo presidido por el dios Amor, identificado por las saetas cruzadas que lleva en sus manos. Aparece flanqueado por dos mujeres. Bajo ellos cuatro damas parecen sujetar a un personaje masculino, que les acompaña. Se han perdido los terminales de los ángulos que debieron ser foliados.</p>	<p>Marfil 96mm (diámetro)</p>	<p>Vermeersch legado en 1911.</p>
	<p>Paris, Musée de Cluny - Musée national du Moyen Âge</p>	<p>Cl. 384 Variantes au thème du château d'amour. R. KOECHLIN N° 1104</p>	<p>Segunda mitad del s. XIV</p>	<p>Castillo muy sumario, sobre el cual se observa a una pareja. En el nivel del suelo dos caballeros se dirigen hacia una dama. Los remates angulares son foliados.</p>	<p>Marfil.</p>	<p>Colección de Alexandre Du Sommerard: comprado por el Museo en 1843.</p>


	<p>Walker Art Gallery, Liverpool.</p>	<p>M8010 Variantes au thème du château d'amour. R. KOEHLIN N° 1105</p>	<p>h. 1320</p>	<p>No representa un castillo del amor, sino un relato completo en el que primero se ve como la dama descende de la torre de un castillo, ayudada por el caballero, a continuación la pareja huyendo a caballo y más abajo la pareja sobre una barca.</p>	<p>Diámetro : 170mm Alto: 132mm Ancho: 127mm Profundidad: 9mm</p>	<p>Colección de Gabor Fejérváry legada a su muerte en 1851 por su sobrino Ferenc Pulszky, vendido a Joseph Mayer in 1855; el cual lo donó a la ciudad de Liverpool en 1867.</p>
	<p>Museo Nazionale del Bargello, Firenze.</p>	<p>00286960 Collezione Carrand 132 Variantes au thème du château d'amour. R. KOEHLIN N° 1106</p>	<p>s. XIV</p>	<p>Escena inscrita en una forma de 10 lóbulos semicirculares. En el centro un arco conopial es el eje del castillo en el que aparecen 3 figuras. En cada uno de los lóbulos hay un personaje. En las enjutas entre los lóbulos aparecen mascarones de animales fantásticos.</p>	<p>Diámetro : 109 mm</p>	<p>Colección Carrand 132 (1898)</p> <p>http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/scheda.asp#</p>

	<p>Paris, Musée du Louvre; En préstamo en Musée national du Moyen Âge- Musée de Cluny</p>	<p>OA 116 Le tournoi. R. KOECHLIN Nº 1039 y 1040</p>	<p>Koechlin 1924 y Rouen 2000-2001: Paris, Medios del s. XIV. Gaborit-Chopin 2003 y Opinión del Museo en Francia, c. 1340-1350.</p>	<p>Es uno de los pocos ejemplos de valvas de espejo conservados completos: Pieza A: Torneo de caballeros armados con picas frente a un castillo, con la puerta abierta. Sobre el castillo, preside la escena una pareja, mientras otras damas arrojan flores. B: Muy similar a la anterior en cuanto a iconografía pero de factura diversa. El combate se realiza ahora con espadas, en la parte superior del castillo una dama corona con flores a su amante.</p>	<p>Alto: 103mm (A); 104mm (B) Ancho: 102mm (A); 100mm (B); 72mm (mirror) Profund: 6mm (A); 10mm (B)</p>	<p>Collection of Alexandre-Charles Sauvageot, Paris. Sauvageot lo cede al Museo en 1856; en préstamo al Museo Nacional de la Edad Media de París - Musée de Cluny desde 1948, préstamo renovado el 10 de julio de 1986.</p> <p>http://www.gothicivories.com/urtauld.ac.uk/images/ivorv/EA8F7C8E_78303b65.htm</p>
--	---	---	---	--	---	--

	<p>Museo Correr, Venecia.</p>	<p>Cl. XVII n. 0005</p>	<p>Finales s. XIII principios XIV. Venice 1988: s. XIV. Opinión del Museo en 2010 y Lazari 1859: finales s. XIII principios XIV</p>	<p>Escenas de nueve parejas en el interior y en el exterior de un castillo, que el inventario del museo denomina Castillo de Amor</p>	<p>Marfil, dispuest o sobre madera en época tardía. 145 mm (diámetr o)</p>	<p>Colección de Teodoro Correr, Venecia (al menos desde 1800, pruebas inventario). Cedido por él en 1830. http://www.gothicivories.co.uk/urtauld.ac.uk/images/ivory/20E2B513_3ccf5e4e.html</p>
	<p>Museo Nazionale del Bargello, Firenze.</p>	<p>00286959 Collezione Carrand 130 Sujets Indeterminé s. R. KOECHLIN N° 1064</p>	<p>Segunda mitad del s. XIV. Koechlin 1924: Segunda mitad del s. XIV. Chiesi 2011: Finales s. XIV.</p>	<p>Escena inscrita en una forma de 10 lóbulos semicirculares. La escena central se divide en dos partes: a la izquierda 4 jinetes, 2 de ellos con ballestas, atacan el castillo a la derecha de la escena, con un puente levadizo. En el castillo hay 4 personajes, siendo 3 de ellos ancianos barbados, que se defienden del ataque.</p>	<p>Marfil Altura: 110 mm (diámetr o)</p>	<p>Colección Carrand 130 (1898) Antigua coll. Soltykoff, cat. n°353 http://www.gothicivories.co.uk/urtauld.ac.uk/images/ivory/25173643_cd6c0696.html</p>

	<p>The Wernher Collection, London, Ranger's House (English Heritage)</p>	<p>88925064 (EE97)</p>	<p>Primera mitad del s.XIV</p>	<p>Ataque en el Castillo del Amor; caballeros en armadura de lucha con espadas sobre sus caballos; en las almenas del castillo señoras que sostienen guirnaldas y flores; dos heraldos sobre los árboles que soplan las trompetas; Terminales esquina foliadas.</p>	<p>Diámetro : 82mm Profundidad: 8mm</p>	<p>Comprado a Gavet Emile , 1897; Colección de Sir Julius Wernher , Bath House, Londres (d 1912) ; cedido al Patrimonio Inglés y se muestran en la Ranger's House desde 2002. http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/222B2E3E_dd19e482.html</p>
	<p>Richmond, Virginia Museum of Fine Arts</p>	<p>69.45</p>	<p>1320-1350.</p>	<p>Torneo de caballeros en armadura; damas observaban desde las almenas del castillo; dos heraldos en árboles hacen sonar las trompetas. Terminales de las esquinas: cuatro monstruos agachados.</p>	<p>Diámetro : 121mm Profundidad: 9.5mm</p>	<p>Colección de John Hunt, Dublín: Comprado en 1969 y cedido por Adolph D. y C. Wilkins al Museo, para el Fondo Williams. http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/A079417A_c44b892c.html</p>

	<p>Ludwigshafen am Rhein, Wilhelm-Hack-Museum</p>	<p>Inv. 457/10</p>	<p>Primer cuarto del s.XIV</p>	<p>Ataque en el Castillo del Amor; pareja abrazada preside el castillo. Caballeros asaltan el castillo y las señoras lanzan flores desde las almenas; una dama a caballo armada con un ramo de flores lucha contra un caballero con las manos juntas en oración frente a ella; abajo perros que persiguen las liebres; En las esquinas: monstruos agachados. Trazas de policromía verde en los árboles.</p>	<p>Diámetro : 126mm Ancho: 120mm</p>	<p>Comprado en Sotheby en 1968, por Bury St. Edmunds para el Museum, Suffolk ; En el museo desde 1979. http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/721838A6_653e2a41.html</p>
	<p>Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris</p>	<p>PPO02423</p>	<p>Copia del s. XIX</p>	<p>Ataque al Castillo del Amor, presidido por el rey Amor, que lleva en su muñeca un halcón; los hombres asaltando el castillo; las señoras coronan a sus amantes con guirnaldas; un hombre asciende por una escala a la izquierda. Abajo torneo observado por señoras y jóvenes desde el castillo. En las esquinas: cuatro híbridos.</p>	<p>Diámetro : 150mm Profund: 6mm</p>	<p>Donado al Museo por Charles Vincent Ocampo en 1931. http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/68D12FB9_674d5b64.html petitpalais.paris.fr</p>

	<p>Museo Lázaro Galdiano, Madrid.</p>	<p>329</p>	<p>Copia del s.XIX? Camps Cazorla 1949-1950: Francia, s XIV. Opinión del Museo en 2013: copia del s. XIX.</p>	<p>“Representa una escena del libro <i>La ciudad de las Damas, de Christine de Pisan, una relación de hazañas heroicas de mujeres. Justo el momento del asalto al Castillo del amor, donde aparecen las damas, y Eros en lo alto presidiendo la escena y disparando sus flechas</i>”. (Descripción tomada del catálogo del on-line del Museo) Copia de la pieza del Metropolitan (2003.131.1)</p>	<p>Diámetro 137 mm Tallado en tres piezas.</p>	<p>http://www.gothicivories.co.uk/tauld.ac.uk/images/ivory/78365E91_1f7ee934.html http://catalogomuseo.flg.es/comunidad/museoflg/recu-rso/valva-de-espejo-con-el-asalto-a-la-fortaleza-del-a/f0d6655f-1a4c-43ad-be69-5957bbd0d73</p>
	<p>Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts</p>	<p>Inv. 50.14</p>	<p>Posible copia del s. XIX, de marfil francés del s. XIV</p>	<p>Ataque en el Castillo del Amor; presidido por el Dios del Amor, con un halcón en su muñeca; a la vez que lanza flechas; abajo, torneó; sobre el castillo dama coronando a su amante con una corona de flores; Esquineras: cuatro leones.</p>	<p>Diámetro : 84mm</p>	<p>Legado por Henry Barber Trustees, lo compró Henry Harris en Sotheby's, Londres, 24 Octubre de 1950, lot 9 (£30).</p>



Berlin,
Skulpturen-
sammlung und
Museum für
Byzantinisch
e Kunst

Inv. 8513

Primera
mitad del
s. XIV

Casi totalmente
destruido durante la II
Guerra Mundial. Cinco
fragmentos han
sobrevivido. Uno de
ellos fue devuelto por la
URSS a Museo en 1958
el resto de fragmentos
fueron comprados por
Wiesbaden in 1946 y
después por Berlin-
Dahlem in 1958.

Diámetro
: 120 mm

Colección Figdor
Vienna; comprado por
el Museum in 1935;
inlocalizable desde 7
Abril de 1945.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/jvory/756D7568_d7f827b5.html



London,
Wallace
Collection

S255

**Possible
copia del s.
XIX**, de
marfil
francés del
s. XIV

Ataque al Castillo del Amor; hombres asaltando el castillo; hombre subiendo una escalera; señoras en las almenas. Un hombre con una ballesta que lanza flores; dama a caballo dejando el castillo; caballeros en armadura galopando hacia el castillo. Esquinas: cuatro híbridos agazapados.



Hace pareja con otra valva que representa un torneo entre caballeros.

Diámetro
: 128 mm

Colección Fontaine : comprado por Sir Richard Wallace en la venta Fontaine , Christie , Londres , 16 de Junio de 1884, lot 517.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/E8F5C979_ce2f263a.html

www.wallacecollection.org

	<p>Catálogo Koechlin: 1101 Koechlin 1924: Francia, Segunda mitad del s. XIV. Variante C. A. R. KOECHLIN Nº 1101</p> <p>Bibliografía R. Koechlin, 'Le Dieu d'Amour', in Gazette des Beaux-Arts II (1921), p. 293. R. Koechlin, Les Ivoires gothiques français (Paris, 1924), I, pp. 409, 442; II, no. 1101; III, pl. CLXXXVII.</p>	<p>Castillo del Amor: reunión de los amantes en la parte baja, el Dios de Amor arriba lanzando flechas a los amantes desde las almenas; una señora en una escalera con una llave, bajo ella un león. Terminales esquina foliadas</p>	<p>Colección Heugel , París: vendido en 1902 ; Colección Lowengard. Colección de Cirilo Humphris : venta, Sotheby , Nueva York , 1995, Sotheby ,1998.</p>
	<p>Carpentras, Bibliothèque Inguimbertine Catálogo Koechlin: 1102 Koechlin 1924: Francia, Segunda mitad del s. XIV. Variante C. A. R. KOECHLIN Nº 1102 (Robado en los años 1970) 98mm (diámetro)</p>	<p>Muy similar al anterior. Una pareja en lo alto de un castillo, bajo ellos en una escalera, varias damas parecen indicar el camino de acceso a la fortaleza a otros caballeros. Máscaras en las enjutas. Terminales esquina foliadas</p>	<p>www.carpentras.fr www.gothicivories.courtauld.ac.uk</p>



Le siege. Koechlin Number: 1088. Koechlin 1924 Francia, Primera o Segunda mitad del s. XIV. Henzelmann, ' Algunos objetos de la exposición en la Exposición Universal de Viena , en comunicaciones de la KK Comisión Central para el Estudio y Conservación de monumentos (1874) , repr . en la pág . 238 (Posiblemente la misma pieza) . *Exposition Universelle de 1900, Catalogue illustré Officiel de l'Exposition Rétrospective de l'Art Français* (Paris, 1900), no. 159. G. Migeon, 'Collection Paul Garnier', in *Les Arts* 53 (May 1906), pt. 2, pp. 13-24 (pp. 14 and 16). *Exposition des objets d'art du Moyen Age et de la Renaissance organisée par la marquise de Ganay chez Mr Jacques Seigmann* (Paris, 1913), no. 119.

Ataque al Castillo del Amor. Una pareja se situa en la parte más elevada del castillo, desde donde otras dos damas se defienden de los caballeros. A la derecha uno de ellos trata de acceder hasta ella trepando un árbol. Abajo tres caballeros se enfrentan en combate. Terminales de las esquinas: cuatro monstruos agazapados.
R. Koechlin, Les Ivoires gothiques français (Paris, 1924), I, pp. 407, 408; II, no. 1088; III, pl. CLXXXV.

Colección de Pablo Garnier , París (1900 hasta 1906) . Colección de Maurice Sulzbach , París (1924) . Colección Adda : venta Drouot , París, 1965.





Le tournoi. R. KOECHLIN N° 1038
Molinier 1890: Francia, s. XIV.
Koechlin 1906 y 1924: Francia, primera mitad del s. XIV

Torneo de dos caballeros, flanqueados por dos personajes tocando la trompeta recta desde sendos árboles. En la parte superior del relieve, desde la tribuna de un castillo tres damas observan el combate. Es posible que la dama central esté caracterizada como una reina, con corona.
Los ángulos se rematan con relieves foliados.

Colección de Frédéric Spitzer , París, vendido a Chevallier y Mannheim , París en 1893, Colección Martin Le Roy , Neuilly -sur - Seine (1906 -1924) . Brimo de Laroussilhe , París (en 2008)

COFRES DE MARFIL

IMAGEN	MUSEO - LUGAR	NºINVENTARIO	DATACIÓN	DESCRIPCIÓN	DATOS TÉCNICOS	PROCEDENCIA
	Baltimore, Walters Art Museum	Inv. 71.264 KOECH LIN Nº 1281	French (Paris), 1330-1350.	http://www.gothicivorie.s.courtauld.ac.uk/image/s/ivory/FF3E3178_a10e_a800.html	Longitud: 246-252mm Ancho: 124mm Alto: 114-117mm	Colección del Reverendo John Bowle (1725 - 1788). Antigua Colección Economos , París
	London, Victoria and Albert Museum	146-1866 KOECH LIN Nº 1282	France (Paris), c. 1330-1340.	http://www.gothicivorie.s.courtauld.ac.uk/image/s/ivory/87EC762D_f2bf_64c0.html	Longitud: 255mm Anchura: 135mm Altura: 120mm Weight: 1600g	Colección de Prince Petr Soltykoff (b. c. 1801, d. 1889): sold, Paris, Drouot, 8-10, 15-17, 22-24, 29 April and 1 May 1861, lot 341; donado por Vantuyck. Propiedad de John Webb (b. 1799, d. 1880), London: donado por él al museo en 1866.



The British
Museum,
Londres.
Localización:
G40/dc10D

1856,06
23.166
KOECH
LIN Nº
1283

París
1325-
1350

http://www.gothicivorie.s.courtauld.ac.uk/image/s/ivory/7443296F_2ef03aad.html

Longitud:
210 mm
Anchura:
130 mm
Altura: 80
mm

Legado por: William
Maskell 1856.
Anteriormente
pertenece a la
antigua colección
de: S. W.
Stevenson.



New York,
Metropolitan
Museum of
Art,

17.190.
173;
KOECH
LIN Nº
1284

France
(París),
circa
1320-
1340.

http://www.gothicivorie.s.courtauld.ac.uk/image/s/ivory/F80E4277_2345c4e8.html

Longitud:
253mm
Anchura:
159mm
Altura:
109mm

Sir Francis Douce
(b. 1754, d. 1824);
Samuel Rush
Meyrick; colección
de Frédéric Spitzer
(b. 1815, d. 1890),
Paris; vendido en
Paris, 17 April 1893,
lot 114 (P.
Chevallier,
*Catalogue des
objets d'art de haute
curiosité...*



Tesoro de la Catedral de Cracovia

KOECH
LIN Nº
1285

Koechlin
1924:
Francia,
Primera
mitad del
s. XIV.
Detroit
1997:
Francia
(Paris),
finales s.
XIV.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/7B623089_a175d46e.html

Se relaciona con el relicario que la reina Jadwiga de Polonia, princesa de Hungría depositó en las dependencias de la Capilla de la Catedral de Cracovia en 1386. Koechlin, cree que esta pieza fue localizada en 1881 por Polkowski en una dependencia de la catedral.



Florence,
Museo
Nazionale
del Bargello,

Inv. 123
C
KOECH
LIN Nº
1286

Francia,
c. 1330-
1340.

Damas músico en las almenas del castillo; fuga de caballero y dama a caballo; pareja en un barco ; puente decorado con rosetas . Torneo; parejas (incluyendo una reina) observando; dos heraldos sobre árboles que tocan las trompetas; Ataque en el Castillo del Amor ; señora que lanza flores desde las almenas ; abajo catapulta con flores; caballeros en armadura asaltando el castillo; caballero subir una escalera.

Longitud:
186mm
Ancho:
112mm
Alto: 75mm

Colección Carrand :
legado por Louis Carrand (d 1.888)
Al Museo del Bargello en 1888.

Atribución

Taller de Cofre de Cracovia (Koechlin 1924)

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/files/ivory/D1244_mages/ivory/D1244_D0F_690e803b.html



Paris, Musée de Cluny- Musée national du Moyen Âge

Cl. 23840

París, Primer cuarto del s.XIV.

http://www.gothicivorie.s.courtauld.ac.uk/image/s/ivory/ABD92B71_62ff93be.html

Alto: 97mm
Longitud: 257mm
Ancho: 167mm

Perteneció a la colección de François Baverley de Lyon. Donado al Museo en 2007.



Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts

Inv. 39.26
KOECH
LIN Nº
1287

France (Paris), c. 1310-1340

Caballero arrodillado ante una dama que coloca un casco sobre su cabeza ; asistentes sosteniendo lanzas ; señora que sostiene un escudo ; castillo. Torneo ; señoras y jóvenes , incluyendo una reina observando en la escena central. A la derecha Caballero arrodillado ante una dama que coloca un casco sobre su cabeza

www.barber.org.uk

Longitud: 232mm
Anchura: 136mm
Altura: 95mm

Se dice que han pertenecido a Francisco Annesley , 1r vizconde Valentia (1595-1660) , señor diputado de Irlanda y Lord del Sello Privado al rey Jaime I (etiqueta en el interior de la tapa) ; Colección de Carlos Warde (m. 1861)



Cleveland,
The
Cleveland
Museum of
Art

1978.39
a
KOECH
LIN N°
1288

Francia
(Lorraine
e?), c.
1330-
1350.

http://www.gothicivorie.s.courtauld.ac.uk/image/s/ivory/86584D04_9d4b75d9.html

Longitud:
262mm
Anchura:
130mm
Profund:
10mm

Koechlin se refiere a este cofre el de la Colección Trivulce, a la que perteneció hasta 1897. Después a Collection of Robert von Hirsch, Frankfurt-am-Main (hasta 1933), fue vendida a un particular, la donó al museo en 1978.



Detroit,
The
Institute
of
Arts,

1997.6
KOECH
LIN N°
1292

French
(Paris),
c. 1340-
1350

http://www.gothicivorie.s.courtauld.ac.uk/image/s/ivory/B4D84B28_225cffa0.html

Height:
128mm
Width:
243mm

Esta pieza fue pasando de colección en colección, hasta que fue comprada en 1997 por el Institute of Arts, a un particular (Brimo de Laroussilhe) en Paris.



Liverpool,
National
Museums
Liverpool, Art
Walker
Gallery,



M 8052
KOECH
LIN N°
1291

París,
Primera
mitad
del
s.XIV.


Solo conservado el
panel de la tapadera
http://www.gothicivorie.s.courtauld.ac.uk/image/s/ivory/A944350F_b8e0547c.html

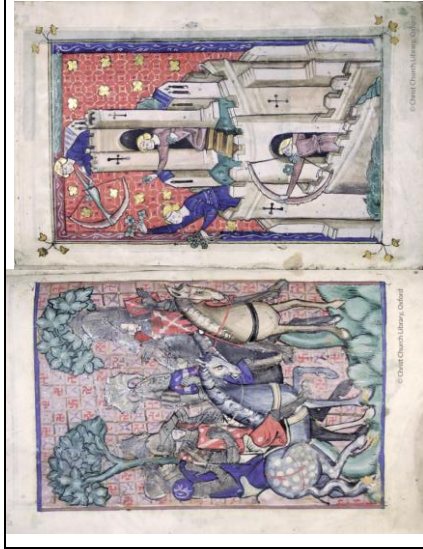
Longitud:
213mm
Ancho:
118mm
Profund:
7mm

Perteneció a la
colección de Joseph
Mayer desde 1855,
el cual la donó a la
ciudad de Liverpool
en 1867.

OTRAS PIEZAS DE MARFIL						
IMAGEN	MUSEO - LUGAR	Nº INVENTARIO	DATACIÓN	DESCRIPCIÓN	DATOS TÉCNICOS	PROCEDENCIA
	Douai, Musée de la Chartreuse	A.4482	F. Baligand, s. XV. Opinión del Museo 2012: Copia s. XIX.	Esta pieza presenta una iconografía muy similar, quizá copiada de la valva de espejo de Darmstadt (Inv. PI 36:92). http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/BA75185E_ae18e1e2.html	Marfil Altura: 155 mm Ancho: 108 mm	Comprada por el museo a la colección Deusy en 1897. http://www.patrimoine-histoire.fr/Patrimoine/Douai/Douai-Musee-de-la-Chartreuse.htm
	Douai, Musée de la Chartreuse	A.1579	Opinión del Museo 2012: Inglaterra s. XIII.	http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/EF7A0836_2fc91994.html	Marfil Altura: 135 mm Ancho: 93mm	Comprado a la colección Emile Lévy en 1871 http://www.patrimoine-histoire.fr/Patrimoine/Douai/Douai-Musee-de-la-Chartreuse.htm

MINIATURAS Y MARGINALIAS

IMAGEN	MUSEO - LUGAR	Nº INVENTARIO	DATACIÓN	DOCUMENTACIÓN	PROCEDENCIA/ DESCRIPCIÓN
	<p><i>Psalterio de Peterborough.</i></p> <p>Brussels (Bibliothèque Royale de Belgique Fol. 091v</p>	<p>KBR Ms.9961-62</p>	<p>1300-1325</p>	<p>Biblioteca de Bélgica: http://belgica.kbr.be/fr/coll/ms/ms996162_fr.html Documento digitalizado: http://manuscriptminiatures.com/4937/14872/</p>	<p>Inglaterra (Procedencia exacta desconocida) Este volume perteneció a: Geoffrey de Croyland (abad de Peterborough); Gaucelin de Eux ; Papa Juan XXII; Clemencia de Hungría (reina de Francia); Felipe VI de Valois (rey de Francia); Biblioteca del Louvre (Paris); Felipe el Bueno (duque de Borgoña); Biblioteca de Borgoña ; Bibliothèque Nationale (Paris) ; Borgoñón Biblioteca (Bruselas) ; Koninklijke Bibliotheek van België - Bibliothèque Royale de Belgique (Bruselas)</p>



De nobilitatibus, sapientibus, et prudentibus regum.
 Walter de Milemete
 Christ Church,
 Oxford.

Ms 92
Doble página:
 Ms 92-3v-900
 Ms-92-4f-900

1326-1327

Christ Church
 Oxford:
<http://www.chch.ox.ac.uk/library/western-manuscripts/ms-92>

Miniatura a doble página. A la derecha un castillo acoge a cuatro damas guerreras. Dos de ellas armadas, una con arco y otra con ballesta. Las cuatro arrojan flores violentamente contra los cuatro caballeros de la página opuesta, protegidos con cascos y cota de malla, subidos en sus monturas.



The Luttrell Psalter,
British
Library,
London

Add. MS
42130,
f.75v

1325-
1335.

British Library:

[http://www.bl.uk/
onlinegallery/sacre
texts/luttrellpsalt
er.html](http://www.bl.uk/onlinegallery/sacretexts/luttrellpsalter.html)

Marginalia en el extremo inferior derecho de la página, que representa un castillo que guarece a seis damas, que responden arrojando flores al ataque de un número indefinido de caballeros, que asedian el castillo. En la parte más alta del castillo una dama toca una trompa.

Sir Geoffrey Luttrell comisionó la realización de esta obra en algún momento entre 1320-1340



*Decretals of
Gregory IX with
glossa ordinaria*
(the 'Smithfield
Decretals')
British Library's

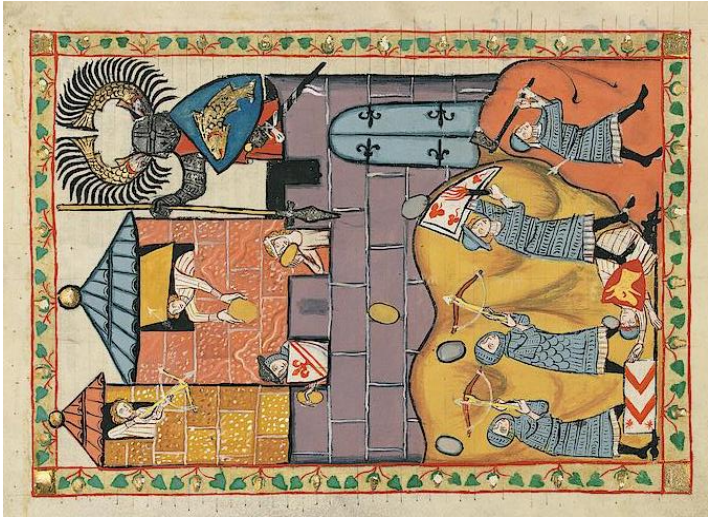
MS Royal
10 E IV f.
18v


Ultimo
cuarto del
s. XIII o
primera
mitad del
s. XIV.


<http://bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6549&CollID=16&NStart=100504>

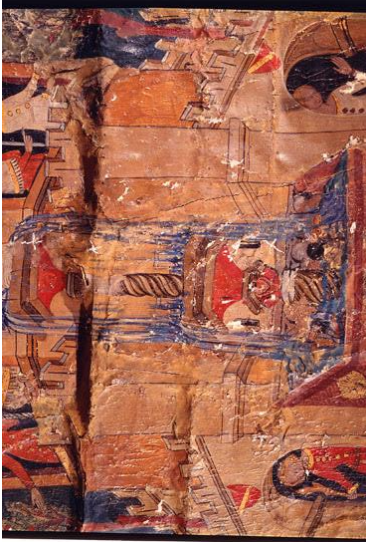

Un castillo de dos alturas es defendido por cinco damas. Tres de ellas se asoman tímidamente por almenas y ventanas, mientras una en el nivel inferior parece alertar a la dama del nivel superior que asesta un golpe de espada en la cabeza del caballero que asciende por la escala hasta el castillo



VARIANTES DE LA ICONOGRAFÍA DEL CASTILLO DEL AMOR

IMAGEN	MUSEO - LUGAR	Nº INVENTARIO	DATACIÓN	DOCUMENTACIÓN	PROCEDENCIA/ DESCRIPCIÓN
	<p>Códice Manesse. Heidelberg, Biblioteca de la Universidad,</p>	<p>Cod. Pal. germ. 848, 229v.</p>	<p>1305-1340, Zürich, posiblemen te por Johannes Hadlaub.</p>	<p>Mathieu, Bernard Charles [Hrsg.] Minnesänger aus der Zeit der Hohenstaufen: im vierzehnten Jahrhundert gesammelt von Rüdger Maness von Maneck ; Fac- simile der Pariser Handschrift Paris, 1850 [erschienen] 1852</p>	<p>Todas las imágenes de este registro proceden del documento digitalizado íntegramente en: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0001</p>


	<p><i>Li livre des ansienes estoires.</i> The British Library, London, Great Britain</p>	<p>Add 15268, f.101v</p>	<p>Francia Circa 1285</p>	<p><i>Catalogue of Additions to the Manuscripts in the British Museum in the Years 1841-1845</i> (London: British Museum, 1850), p. 121.</p> <p>Fritz Saxl and Hans Meier, <i>Catalogue of Astrological and Mythological Illuminated Manuscripts of the Latin Middle Ages</i>, Harry Bober, <i>Manuscripts in English Libraries</i>, ed. 2 vols (London: The Warburg Institute, 1953), I, pp. 27-29.</p>	<p>Digitalizado y disponible para su consulta en: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=add_ms_15268</p>
---	--	--------------------------	-------------------------------	--	---


REPERCUSIÓN EN LOS REINOS HISPÁNICOS			
IMAGEN	DENOMINACIÓN LUGAR	DATACIÓN	DESCRIPCIÓN
	<p>Pinturas sala de los Reyes de la Alhambra de Granada, bóveda sur</p>	<p>Último tercio del s. XIV</p>	<p>Bóveda sur, encontramos la representación del torneo o duelo frente a un castillo, en el cual una dama parece observar la disputa, esto podría tratarse de una posible variante de la iconografía del <i>Castillo del Amor</i>.</p> <p>Por otro lado, justo en eje con este castillo, otro castillo se duplica para recoger afrontados a una pareja que se asoma por sendas torres de sus fortalezas. Bajo ellos, en primer plano, otra pareja juega al ajedrez.</p>


	<p>Pinturas sala de los Reyes de la Alhambra de Granada, bóveda norte</p>	<p>Bóveda norte: posible representación de una variante del <i>Castillo del Amor</i>, 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.</p>
	<p>Castillo de Alcañiz, Teruel</p>	<p>Finales del s. XIII o principios del XIV</p> <p>Tres <i>damas dolientes</i> asomadas por el balcón de un castillo, 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 combate.</p>

	<p>Crónica Troyana. Biblioteca del Monasterio del Escorial.</p> <p>Mss. h-I-6; fol. 13v. fol. 84r.</p>	<p>González Nicolás. Fechado en 1350.</p>	<p>En la ilustración del fol. 13v. observamos similitudes formales con la iconografía del Castillo del Amor. Pero en realidad esta escena, trataría de reflejar los “juegos de dados, ajedrez y tablas con los que los habitantes de la ciudad de Troya solían solazarse”.</p>
			<p>En el fol. 84r, aparece representada la despedida de las mujeres a los hombres que emprenden viaje, por esa razón en el interior del castillo observamos predominantemente figuras femeninas.</p>


CERÁMICA HISPANOMUSULMANA


IMAGEN	MUSEO - LUGAR	Nº INVENTARIO	DATACIÓN	DESCRIPCIÓN	PROCEDENCIA
	<p>Museo de Cerámica, Barcelona</p>	<p>Inv. 20090</p>	<p>siglo XIII- XIV</p>	<p>altura: 20 cm; diámetro: 44 cm Material y técnica: Cerámica arcillosa; decoración pintada sobre vidriado opaco</p>	<p>Título / Denominación : Plato con castillo, pájaro y damas Lugar de producción : España, Paterna (Valencia)</p>


PINJANTES				
IMAGEN	MUSEO - LUGAR	Nº INVENTA RIO	MATERIAL DATACIÓN TAMAÑO	DESCRIPCIÓN
	Instituto Valencia de Don Juan, Madrid	Nº 5559	Mitad del s. XIV. Cobre sin dorar, excavado, grabado. 6 cm x 5,1 cm.	<p>Pieza de ocho lóbulos, con borde orlado y punteado. En el eje una figura femenina de tres cuartos, se lleva una mano a la cara, frente al vano de una puerta trifoliada de un castillo, el cual presenta dos torres</p> <p>Estas fotografías han sido cedidas amablemente por nuestro compañero Don Francisco Hernández Sánchez, realizadas en el Instituto Valencia de San Juan, en febrero de 2015.</p>


	<p>Instituto Valencia de don Juan, Madrid</p>	<p>Nº 5531</p>	<p>Mitad del s. XIV. Cobre dorado con restos de color, excavado, grabado y cincelado. 7,8 cm x 6,2 cm</p>	<p>Pieza de forma polilobulada, tiene alrededor una laurea. En el centro una figura femenina en aparente movimiento hacia la izquierda, sale de una estructura arquitectónica con puerta trilobulada. La mujer lleva colgada del hombro una filactelia con la palabra "LEAL".</p> <p>A ambos lados de la estructura arquitectónica aparece una flor y motivos geométricos.</p> <p>Estas fotografías han sido cedidas amablemente por nuestro compañero Don Francisco Hernández Sánchez, realizadas en el Instituto Valencia de San Juan, en febrero de 2015.</p>
--	--	----------------	---	--

	<p>Instituto Valencia de don Juan, Madrid</p>	<p>Nº 5514</p>	<p>Mitad del s. XIV.</p> <p>Cobre con restos de dorado y esmalte, excavado y dorado.</p> <p>6,8 cm x 5,8 cm</p> <p>Pieza tetralobulada con otros cuatro lóbulos menores en los ángulos mayores. En el centro una figura femenina de busto parece asomarse por una ventana trilobulada, de una estructura arquitectónica que podría ser un castillo flanqueado por dos torres.</p> <p>Estas fotografías han sido cedidas amablemente por nuestro compañero Don Francisco Hernández Sánchez, realizadas en el Instituto Valencia de San Juan, en febrero de 2015.</p>
--	--	----------------	---

	<p>Instituto Valencia de don Juan, Madrid</p>	<p>Nº 5557</p>	<p>Mitad del s. XIV. Cobre sin dorar, excavado y grabado. 7,1 cm x 6,5 cm</p>	<p>Pinjante en forma circular, en el centro una figura femenina gira la cabeza a la derecha.</p> <p>Esta dama aparece asomada a través de lo que parece una ventana con arco peraltado, bajo la cual una fila de almenas descarta que se trate de la puerta de acceso. La estructura arquitectónica que la guarece presenta tres torres en la parte central y otras dos torres almenadas en los laterales,</p> <p>Estas fotografías han sido cedidas amablemente por nuestro compañero Don Francisco Hernández Sánchez, realizadas en el Instituto Valencia de San Juan, en febrero de 2015.</p>
--	--	----------------	---	--

	<p>Museu Frederic Marès, Barcelona.</p> <p>Figura femenina delante de un castillo.</p>	<p>MFM 1977</p>	<p>s. XV. Cobre. 5 cm de diámetro.</p>	<p>El motivo central se inscribe en una figura formada por ocho lóbulos. En el centro del campo, queda la huella de lo que pudo ser una figura femenina delante de un castillo, cuya entrada presenta tres arcos trilobulados. La parte superior de la estructura arquitectura luce almenas.</p> <p>La fotografía ha sido cedida por el servicio de conservación de escultura del Museu Frederic Marès, de Barcelona.</p> <p>Catálogo on-line: http://colleccio.museumares.bcn.cat/</p>
---	---	---------------------	--	--

	<p>Museu Frederic Marès, Barcelona. Figura femenina delante de un castillo.</p>	<p>MFM 2017</p>	<p>s. XV. Cobre dorado. 5,5 cm diámetro.</p>	<p>El motivo central se inscribe en una figura formada por ocho lóbulos. En el campo, una dama representada de dos tercios y mirando a izquierdas, se inscribe en un arco trilobulado apuntado, flanqueado por dos finas torres de al menos cuatro alturas. La dama sostiene entre las manos una filacteria con letras góticas.</p> <p>La fotografía ha sido cedida por el servicio de conservación de escultura del Museu Frederic Marès, de Barcelona.</p> <p>Catálogo on-line: http://colleccio.museumares.bcn.cat/</p>
---	--	---------------------	--	---

	<p>Museu Frederic Marès, Barcelona. Figura femenina delante de un castillo.</p>	<p>MFM 2080</p>	<p>s. XV. Cobre con restos de dorado. 5 cm diámetro</p>	<p>Placa de forma ovoide, que muestra un grabado del busto de una elegante dama que levanta ambas manos. Es rodeada por una inscripción de letras góticas que sigue el trazado semicircular de la pieza. La fotografía ha sido cedida por el servicio de conservación de escultura del Museu Frederic Marès, de Barcelona. Catálogo on-line: http://colleccio.museumares.bcn.cat/</p>
---	--	---------------------	---	--





Museu Frederic Marès, Barcelona.
Figura femenina
delante de un
castillo.

MFM
2083

s. XV
Cobre.
5 cm
diámetro.

Figura femenina delante de un castillo, a pesar de que en el catálogo del museo lo identifica como una figura masculina, nosotros creemos que el peinado descarta esa teoría.
Placa circular, en la que se inscribe en el interior de un hexágono regular el busto de una dama. Sobre ella un castillo de tres torres con almenas.
La fotografía ha sido cedida por el servicio de conservación de escultura del Museu Frederic Marès, de Barcelona.
Catálogo on-line: <http://colleccio.museumares.bcn.cat/>

	<p>Museu Frederic Marès, Barcelona. Figura femenina en un castillo.</p>	<p>MFM 2081</p>	<p>s. XV Cobre, restos de dorado y esmalte, cinc y estaño. 5,5 cm diámetro.</p>	<p>Placa de forma tetra lobulada. El centro de la composición lo ocupa el busto de una figura femenina que se asoma por un vano con tracería gótica. La estructura arquitectónica consta además de dos torres y es rematada por almenas. Es muy similar, aunque esta más tosca, a la pieza del Instituto Valencia de Don Juan. (Nº 5514)</p> <p>La fotografía ha sido cedida por el servicio de conservación de escultura del Museu Frederic Marès, de Barcelona.</p> <p>Catálogo on-line: http://colleccio.museumares.bcn.cat/</p>
---	--	---------------------	---	--

	<p>Museu Frederic Marès, Barcelona. Figura femenina en un castillo.</p>	<p>MFM 2069</p>	<p>s. XIV. Cobre, restos de dorado y esmaltado. 5,5 cm diámetro.</p>	<p>Placa de forma tetra lobulada, en la que se ha representado una dama de cuerpo entero flanqueada por dos torres. En el centro de la placa se ha practicado un orificio, probablemente en época tardía. La fotografía ha sido cedida por el servicio de conservación de escultura del Museu Frederic Marès, de Barcelona. Catálogo on-line: http://colleccio.museumares.bcn.cat/</p>
---	--	---------------------	--	---

11. BIBLIOGRAFIA

- AAVV. *Las palabras dulces: el discurso del amor*. Centro de investigaciones documentales Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- ALBERINI, P. (ed.): *Aspetti ed attualità del potere marittimo in Mediterraneo nei secoli XII-XVI*. Roma, 1999.
- ALONSO DEL REAL, C. *Realidad y leyenda de las Amazonas*. Espasa Calpe, col. Austral, 1967.
- ALVAR, C. *Traducciones y traductores*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2010.
- ANDREINI, L. *Gregorius Reisch, Margarita philosophica nova Anastatic reprint with an introduction*. Salzburg: Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universität Salzburg, 2002 (3 vol).
- ARBETETA MIRA, L. *El Capricho en el arte: los cinco sentidos*. Valencia: 2004. Catálogo de Exposición.
- ARIES P. y DUBY, G. *Historia de la vida privada de la Europa feudal al Renacimiento*, Vol. II, Ed. Taurus, Madrid, 1988.
- ARÍZAGA BOLUMBURU, B. *La imagen de la ciudad medieval: la recuperación del paisaje urbano*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Santander, 2002.
- ARRARAS, F. *San Juan Crisóstomo*. Ed. Atlas, Madrid, 1943.
- ASÍN PALACIOS, M., "El símil de los castillos y moradas del alma en la mística islámica y en Santa Teresa", *Al ándalus*, 11 (1946), pp. 263-274.
- AZCÁRATE, J.M^a. "El tema iconográfico del salvaje", *Archivo Español de Arte*, Madrid 1948, n^o XXI, págs. 81-99.
- BALIGAND, F. *Le Musée de la Chartreuse*, Douai (Paris, 1999).
- BAYRAV, S. *Symbolisme medieval*, Paris 1957.
- BAZ, L. "Sobre la posición del sol en la cosmovisión luliana". *Studia Lullia*, vol. n^o38 (1998), Págs. 85-91.

- BEIGDEBER, O.
- “Le Chateau d’Amour dans l’ivoire et son symbolisme”, *Gazette des Beaux-Arts*, París 1951, nº 93, págs. 65-76.
- *Lexique des symboles*, Ed. Zodiaque, 1969.
- BELL, S. G. *The Lost Tapestries of the City of Ladies. Christine de Pizan's Renaissance Legacy*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- BERMÚDEZ PAREJA, J. y MALDONADO RODRÍGUEZ, M. “Informe sobre técnicas, restauraciones y daños sufridos por los techos pintados de la Sala de los Reyes en el Palacio de la Alhambra”, *Cuadernos de la Alhambra*, nº VI, Págs. 21-50, Granada 1970.
- BERNÍS, C. “Las pinturas de la Sala de los reyes de la Alhambra, los asuntos, los trajes, la fecha”. *Cuadernos de la Alhambra*, nº 18. Págs. 21-50, Granada 1982.
- BETRAUX, E. “Peinture et sculpture espagnoles au XIV et XV siècles”, *Historie de l’art*, vol.III, París 1903
- BORRÁS GUALIS, G. “La Alhambra”, *Cuadernos de Arte Español*, Historia 16, Madrid, 1991.
- BOTO VARELA, G. “Ciudades escatológicas fortificadas. Usos perspectivas en los beatos de Girona y Saint-Sever”. *LOCVS AMŒNVS* 2, 1996 15-30.
- BOVEY, A. “A Pictorial *Ex Libris* in the Smithfield Decretals: John Batayle, Canon of St Bartholomew's, and his Illuminated Law Book”, *Decoration and Illustration in Medieval English Manuscripts*, English Manuscript Studies 1100-1700, 10 (London: British Library, 2002), pp. 67-91.
- BRIEDERMANN, H. *Diccionario de símbolos*. Ed. Paidós, Barcelona, 1993.
- BRIEGER, P. H., MEISS, M., SINGLETON, C. S. *Illuminated manuscripts of the Divine comedy*. Princeton University Press. Princeton UP, 1969.
- BUCHTHAL, H. *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*. Vol. 33, No. 4 (Oct., 1958).
- BURCKHARDT, T. *Símbolos*. Ed. Sophia Perennis, Barcelona, 1982.
- BUSTOS TAULER, A. *Tradición y novedad en la poesía de Juan del Encina: el Cancionero de 1496*, Tesis Doctoral, 2008. Universidad Complutense, Madrid.

- CABRÉ PAIRET, M, “El otro centenario: La ciudad de las damas y la construcción de las mujeres como sujeto político”. *Aljaba* v.10, Luján ene./dic. 2006.
- CACHO BLECUA, J.M. “Los grabados de *Cárcel de Amor* (Zaragoza 1493, Barcelona 1493 y Burgos 1496): la muerte de Leriano”. *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*: (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005). Congreso Internacional (11°. 2005. León)
- CAMILLE, M.
 - *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte Medieval*. Ed. Akal, Madrid 2000, primera ed. Cambridge 1989.
 - *The medieval Art of Love, objects and subjects of desire*. Ed. Laurence King, Londres 1998.
 - *Mirror in Parchment. The Luttrell Psalter and the Making of Medieval England*. Reaktion, Londres, 1998.
- CAMÓN AZNAR, J. *Guía abreviada del Museo Lázaro Galdiano* (Madrid, 1951).
- CAMPS CAZORLA, E. *Inventario del Museo Lázaro Galdiano* (1949-1950).
- CANTERA MONTENEGRO, S. “Reseña de Margarita filosófica nova de Gregor Reisch”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, año XIV, Universidad de Navarra, Pamplona 2005.
- CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los santos*. Ed. Ismo, 2003.
- CASANOVAS I ROMEU, A. y ROVIRA I PORT, J. “El complejo pictórico del castillo de Alcañiz”. *Al-qannis: Boletín del Taller de Arqueología de Alcañiz*, Nº 3-4, 1995.
- CASIODORO, M.A *Expositio psalmorum*. Publicación Turnholti, Brepols, 1958
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A.
 - “Fiestas y representación: las alegres comparsas del año en la Edad Media”, en *El rostro y el discurso de la fiesta*, coord. NUÑEZ RODRIGUEZ, M. Univ. Santiago de Compostela, 1994, págs. 119-127.
 - *El calendario medieval hispano. Texto e imágenes (siglos XI-XIV)*. Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Valladolid 1996.
- CASTRO, A. *La realidad histórica de España*, ed. 1954.

- CHEVALIER, R. “Le paysage urbain a la fin du Moyen Age: imaginations et réalités”, *Le paysage urbain au Moyen Age*. Actes du XIe congrès des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur (Lyon, juin 1980), Paris 1981.
- CHRISTIAN, W. A.; MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A. *La fiesta en el mundo hispánico*. Colección Estudios. Universidad Castilla la Mancha, Cuenca, 2004. Vol. 24.
- CID PRIEGO, C. “Las pinturas de Alcañiz”, *Teruel*, nº 20, Instituto de Estudios turolenses y Consejo de investigaciones científicas. 1958, págs.1-103 y en *Goya*, nº 46, Madrid 1962, págs. 274-277.
- CIRLOT, J. E. *Diccionario de Símbolos*, Ediciones Siruela, Madrid, 2007.
- CASIODORO, M.A. *Expositio psalmorum*. Publicación Turnholt, Brepols, 1958
- CONTRERAS, R.
 - *Estudio descriptivo de la Alhambra, Madrid 1878*.
 - *Ligero estudio sobre las pinturas de la Alhambra. Madrid, 1875*.
- CORNELIUS, R. *The Figurative Castle: A Study in the Medieval Allegory of the Edifice with Especial Reference to Religious Writings*. Faculty of Bryn Mawr College Press, 1930.
- COSTA Y TUREL, M. *Tratado completo de la ciencia del blasón, o sea Código heráldico, histórico*. Primera edición 1858. Edición consultada: Editorial Maxtor, Madrid 2006.
- COULANGES, F. *La ciudad antigua*. Editorial Edaf. Madrid. 2006.
- DANTE, A. *Divina Comedia*. Versión poética de Abilio Echeverría. Madrid: Alianza, 1995.
- DE ÁVILA JUÁREZ, A. “Las pinturas románicas de San Miguel de Gormaz: una aproximación a su iconografía”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo XXI, nº 42, segundo semestre de 2012. Págs. 205-260.
- DE FIORES, S. *María, Madre de Jesús. Síntesis histórico-salvífica*. Salamanca: Secretariado Trinitario. 2002.
- DE RIQUER, I. *La literatura francesa en la corona de Aragón en el reinado de Pedro el Ceremonioso (1336-1387)*, Alicante; Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.

- DEL ARCO Y GARAY, R.
- “El templo románico de Castro”. *Boletín de la Real Academia de la Historia III*, Madrid 1943, pág. 291-325.
- “Sepulcros de la Casa Real de Castilla”. *Consejo Superior de Investigaciones Científicas*. Instituto Jerónimo Zurita. Madrid. (1954).
- DELCOURT, T. *La Légende du roi Arthur*, exhibition catalogue, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2009.
- DELWASSE, L. *La tenture de l'Apocalypse d'Angers*. París: Édition du Patrimoine. 2007.
- DILLARD, H. *La mujer en la Reconquista*. Nerea, Madrid, 1993.
- DODDS, J. D. “The paintings in the Sala de Justicia of the Alhambra. Iconography and Iconology”, *Art Bulletin*, 1979, págs. 186-197.
- DOLLWETZEL, P. “Die romanischen Wandmalereien in der Johanneskapelle in Pürgg-Trautenfels (Steiermark)”. *Studienarbeit Universität Salzburg*, 2010.
- DUMMETT, M. *The Game of Tarot: from Ferrara to Salt Lake City*. Londres, 1980.
- DUBY, G. *El amor en la Edad Media y otros ensayos*. Alianza Editorial, ALIANZA Editorial, 1990.
- DUTTON, B: *El cancionero del siglo XV*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990-1991, 7 vols.
- EGIDO MARTÍNEZ, A. “La configuración alegórica del castillo interior”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Nº 10, 1982 , págs. 69-93
- ELIANO, C. *De natura animalium*. Editado por Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1984.
- ESPADA RODRIGUEZ, J. *Los dos primeros tratados hispano-cartagineses*. Publicacions i edicions. Universitat de Barcelona. Barcelona 2013.
- ESPAÑOL BERTRAN, F. *Artistas y obras entre la corona de Aragón y el Reino de Francia*, COSMEN, C. et al. (Coord.), El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media, Lleó, 2009, p. 253-294.
- ESTELLA MARCOS, M. *La escultura del marfil en España, románica y gótica*. Editora Nacional, Madrid 1984.
- FÁBREGAS GARCÍA, A.

- “La integración del reino nazarí de Granada en el espacio comercial europeo”. *Investigaciones de Historia Económica*, 6 (2006).
- “Producción y comercio del azúcar en la costa del reino de Granada: La villa de salobreña en época medieval”. *Qalat*, 5 (2006).
- FALCÓN MARTÍNEZ, C; FERNÁNDEZ-GALIANO, E. y LÓPEZ MELERO, R. *Diccionario de Mitología Clásica (vol. 2)*, Ed. Alianza, Madrid 2008.
- FISIÓLOGO, Edición de Nilda Guglielmi, Ed. Eneida, Madrid, 2002.
- FLEMING, J. y HONOUR, H. *Diccionario de las artes decorativas*. Alianza Editorial. Madrid. 1987.
- FRANCO MATA, A. “Cofres de bodas del taller de los Embriachi, con especial referencia a los conservados en España”, *Fiestas, juegos y espectáculos en la España medieval*. Actas del VII Curso de Cultura medieval, Aguilar de Campoo, Sept. 1995, editado por Polifemo, Madrid 1999, págs. 112-132.
- FRAXANET SALA, M^a R. “Estudio sobre los grabados de la novela La cárcel de Amor de Diego de San Pedro”, *Estudios de iconografía Medieval Española*, Ed. Cargo Yarza Luaces, J. Barcelona 1984. Págs. 429-482.
- GABORIT-CHOPIN, D. *Miroirs. Jeux et reflets depuis l'Antiquité, exhibition catalogue*, Rouen, Musée départemental des Antiquités, 2000-2001.
- GARCÍA-CUADRADO, J.A. “El estatuto del entendimiento agente en la obra de San Alberto Magno”, *Revista Española de Filosofía Medieval*, 9 (2002), pp. 91-103
- GARCÍA GUINEA, M.A. y PÉREZ GONZÁLEZ, J.M. (DRS.) *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Palencia (I)*. Aguilar de Campoo. Fundación Sta. M^a La Real (2002).
- GARCÍA MORENCOS, P. *Crónica Troyana*, Ed. Patrimonio Nacional, Madrid 1978.
- GARCÍA PELAYO, M. *Mitos y símbolos políticos*, Ed. Taurus, Madrid, 1964.
- GARCÍA RUIZ, M. A. “El rigor del código caballeresco artúrico en el Medioevo”, *Revista e-spania [Online]*, 2014.
- GIULIANI, L. *Juan de Tapia: Poemas. Edición crítica*. Ediciones Universidad de Salamanca. 2004
- GÓMEZ, N. M. “La representación del Infierno Devorador en la miniatura medieval”. *Memorabilia* 12 (2009-2010), pág. 271.

- GÓMEZ MORENO GONZÁLEZ, M.
- *Guía de Granada*, Granada. 1892. Págs. 72-79.
- *El Panteón de las Huelgas Reales de Burgos*. Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez. (1946). Madrid.
- GÓMEZ PÉREZ, E. *Santa María de Villasirga*. Ediciones Cálamo, Palencia, 2001.
- GONZÁLEZ CUENCA, J. *Las Etimologías de San Isidoro Romanceadas*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1983.
- GONZÁLEZ DE LA IGLESIA, M^a I. “Santa Bárbara de los Artilleros en Burgos. Iconografía de la Santa en la Catedral”. *BIFG*. Burgos. Año LXXIII, n.º 208 (1994/1). Pág. 53-66.
- GONZÁLEZ HERNANDO, I. “Religiosidad cristiana medieval: algunas reflexiones en torno al concepto de Templo de la Trinidad”. *Medievalismo*, nº 17, 2007, pág. 65-83.
- GOVERNI, J. “Socarrat mudéjar de Paterna. Valencia”. *Pieza del mes, los mensajes de la cerámica*. Museo Arqueológico Nacional, Junio 2007. Ciclo 2006-2007.
- GREEN, K. y MEWS, C.J., eds. *Healing the Body Politic. The Political Thought of Christine de Pizan*. Turnhout: Brepols, 2005.
- GRIMAL, P. *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Ed. Paidós, Barcelona, 2004.
- GREENE, T. M. *Besieging the castle of Ladies*. Edita: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, University of Binghamton, New York, 1995.
- GRIMAL, P. *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Ed. Paidós, Barcelona, 2004.
- GUDÍN RODRÍGUEZ–MAGARIÑOS, F. y REVIRIEGO PICÓN, F. *Derechos de los reclusos*. UNED.
- GUDIOL RICART, J. *Pintura Gótica*. *Ars Hispaniae*, vol. IX, Madrid 1955.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, F. *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2005, t. II.
- GUTIÉRREZ-BAÑOS, F., SAN JOSÉ, J. I., MORILLO, F.M., FERNÁNDEZ, J.J., FINAT, J. y otros. “Restauración virtual de las pinturas murales de la ermita

- de San Andrés de Mahamud: un conjunto funerario castellano de finales s. XIII".
VI Congreso Internacional "Restaurar la Memoria": La gestión del patrimonio.
- H. R. PATCH, *El otro mundo en la literatura medieval*, México, 1956.
 - HALL, J. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, 1ª ed. 1918, Alianza, Madrid 2003.
 - HIGUERA RUBIO, J. G. "Honor y dialéctica. Sobre la representación caballeresca de Ramón Llull en el Breviculum de Tomás Le Miesyer". *Cuadernos de anuario filosófico*. Serie de pensamiento español, 17. Pamplona, 2001. Págs. 81-110.
 - HUIZINGA, J. *El otoño de la Edad Media: Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Alianza Editorial, Madrid 2004.
 - IBN HAZN, *El collar de la Paloma*. Alianza Editorial. 2004.
 - JODOROWSKY, A. "El tarot de Marsella restaurado", *El Arte del tarot*.
 - JOSÉ PITARCH, A. "Cofres de amor y Baldassarre Embriachi en la Corona de Aragón en tiempos del rey Martín", *Cofres de amor*. Edita Museu de Belles Arts de Castelló y Fundación Blasco de Alagón, Castelló 2007, págs. 40-46.
 - KOECHLIN, R. *Ivories Gothiques Françøis*, Tome I, París 1968. 1ª edición Paris: Picard, 1924.
 - KRASELSKY, R. FERREIRO, E. y N. *El ojo múltiple. Del espejo y otros secretos*. Ediciones Castillo, 2006.
 - KURT, B. "Tree French Tapestries Illustrating the Spanish Love-Poem Cárcel de amor", *Medieval Romances in Renaissance Tapestries. Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, V, 1942.
 - LACARRA DUCAY, Mª C. *Las pinturas murales góticas del castillo de Alcañiz, Restauración*, Madrid / Zaragoza, Ministerio de Cultura / Diputación General de Aragón / Caja Inmaculada, 2004.
 - LACINIUM, J. *Praeciosa ac nobilissima artis chymiae collectanae de occultissimo ac praeciosissimo philosophorum lapide Norimbergae, Ioann Gabrielem Hayn. Petrei generum*, 1554.
 - LADERO QUESADA, M. A. *Las fiestas en la cultura medieval*. Ediciones Areté, Barcelona 2004.

- LEWIS, C. S. *La alegoría del amor: un estudio sobre tradición medieval*, Editorial Universal, 2000.
- LINTHICUM, R. *City of God, City of Satan*, Grand Rapids: Zondervan, 1991.
- LLOMPART MORAGUES, G. F. *País, paisatge i paisanatge a la taula de Sant Jordi de Pere Niçard. El cavaller i la princesa. El Sant Jordi de Pere Niçard i la Ciutat de Mallorca*. Palma: Exposición Consell de Mallorca-Sa Nostra, 2001.
- LOOMIS, R. S. "The allegorical siege in the art of the middle ages", *The American Journal of Archaeology*, Archaeological Institute of America, 1919. Vol. XXIII, nº 3, págs. 255-269.
- LOPEZ GUZMAN, R. *Colección de documentos para la historia del arte en Granada*. Siglo XVI, Granada 1993.
- LÓPEZ PITA, P. "El collar de la paloma. Tratado sobre el amor y los amantes". *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, /-/. Medieval, t. 12, 1999.
- LORRIS, G. & JEAN, M. Ed. Juan Victorio. *Roman de la Rose*. Madrid: Cátedra, 1987.
- LLULL, R.
 - *Libro de la orden de caballería*. Editado y traducido por SUREDA BLANES, F. Espasa Calpe, 1985, y en *Mediaevalia. Textos e Estudios*, 1997 (11-12), 231-252.
 - *Libro del ascenso y el descenso del entendimiento*. Edición de 1753.
- MADURELL MARIMON, J. M^a. "Las antiguas dependencias del Palacio Real Mayor de Barcelona", *Analecta sacra Tarraconensia*, vol. 14, Barcelona (1941)
- MÂLE, E. *L'Art religieux de la fin du Moyen-Âge*, París, 1922.
- MALPICA CUELLO, A. «Il traffico commerciale nel mondo mediterraneo occidentale alla fine del Medioevo: il Regno di Granada», en Paolo ALBERINI (ed.): *Aspetti ed attualità del potere marittimo in Mediterraneo nei secoli XII-XVI*. Roma, 1999, pp. 351-381.
- MANRIQUE, J. *Poesía*, Edición de Vicente Beltrán para Biblioteca Clásica, Ed. Crítica, Barcelona 1993.
- MARQUÉS DE SANTILLANA, *El infierno de los enamorados. Poesías completas*. Edición de M. Ángel Pérez Priego, Ed. Alambra, Madrid 1983.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F.
 - "La vocación literaria de Santa Teresa", *Nueva revista de Filología Hispánica*, México 1983, vol. 32, nº 2, pág. 355- 379.

- “El símil del Castillo interior: sentido y génesis”. *Congreso internacional Teresiano 1982*, Salamanca 1983, vol. II., pág. 495-522.
- MARIANI CANOVA. G. “La miniatura del Trecento in Veneto”, en *La miniatura in Italia*, a cargo de A. Putaturo Donati Murano y A. Perriccioli Saggese, Napoli 2005, I, págs. 164-176.
- MARÍN PINA, C.
 - “Aproximación al tema de la Vigo Bellatrix en los libros de caballerías españoles”. *Criticón*, 45, 1989, pp. 81-94.
 - “La Cárcel de amor zaragozana (1493) una edición desconocida”. *Archivo de Filología aragonesa*, vol. 51, 1995. Universidad de Zaragoza.
- MARTÍN ANSÓN, M^a L. *La colección de Pinjantes y placas de Arnés Medievales del Instituto Valencia de Don Juan en Madrid*. Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, 2004.
- MARTINEZ CAVIRO, B.
 - *Cerámica hispanomusulmana: andalusí y mudéjar*. Madrid: Editorial El Viso, 1991.
 - “Los rostros del Islam en barro vidriado. Las lozas parlantes”, en *La deuda olvidada de Occidente. Aportaciones del Islam a la civilización occidental*, Madrid, 2004, Fundación Ramón Areces.
 - “Adornos metálicos en los caballos: pinjantes y aplicaciones”. *Archivo Español de Arte*, Madrid, n^o 199, 1977.
 - *La colección de Pinjantes y placas de Arnés Medievales del Instituto Valencia de Don Juan en Madrid*. Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, 2004.
- MARTINEZ DE LAGOS, E. *Literatura e iconografía en el arte gótico. Los hombres salvajes y el Lai de Aristóteles en el Claustro de la Catedral de Pamplona*. Ed. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2009.
- MARTÍNEZ SALAZAR, A. “Sobre la Crónica troyana”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 39, Madrid 1901. Págs. 289-292.
- MARTINO ALBA, P. “El Epistolario de San Jerónimo como fuente iconográfica”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo VII - 15. Fundación Universitaria Española, Madrid 1999.
- MAURIZI, F. “La escala de amor de Calisto”, *Celestinesca*, Vol. 22, N^o 2, Valencia, 1998, págs. 49-60.

- MENÉNDEZ-PIDAL DE NAVASCUÉS, F. *El Escudo de España*, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, Madrid, 2004.
- MESSÍA DE LA CERDA Y PITA, L. F. *Heráldica española*. Ed. Edimat, Madrid, 1990.
- MEUWESE, M. “Chrétien in Ivory”, in *Arthurian Literature*, 25 (2008), pp. 119-152.
- MEYUHAS GINIO, A. “The Fortress of Faith”. A the End of the West: Alonso de Espina and his Fortalitium Fidei”. *Contra iuadeos. Test and studies in Medieval and early modern Judaism*. Ed. Ora Limor and Guy B. Stroumsa. Pág. 215-237. Tübingen, 1996.
- MICHAEL MICHAEL. ‘The Iconography of Kingship in the Walter of Milemete Treatise’, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 57 (1994), págs. 35-47.
- MICHELS, U. *Atlas de Música*, vol. 1. Alianza Editorial. 2001.
- MOLINA I CASTELLA, A. “El “Castell d’Amor” de Pedro IV de Aragón. Literatura en la orfebrería de la mesa real”, *Anales de Historia del Arte* 2014, Vol. 24. Universidad Complutense de Madrid.
- MONFAR Y SORS, D. *Historia de los Condes de Urgel*, Tomo II, Barcelona 1853, pág. 106.
- MONSALVO ANTÓN, J. M^a. “Algunas consideraciones sobre el ideario antijudío contenido en el Liber III de Fortalitium Fidei de Alonso de Espina”. *Aragón en la Edad Media. Homenaje a la profesora C. Orcástegui Gros*. Zaragoza, Universidad, 1999, t. II, págs. 1061-1087.
- MONTANER FRUTOS, A. “El estandarte de Juana de Arco”. *Banderas, boletín de la sociedad española de vexiología*, nº 132, sep. 2014, pág. 29-30.
- MONTEIRA ARIAS, I; MUÑOZ MARTINEZ, A. B y VILLASEÑOR SEBASTIÁN, F. (Coord). *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Instituto de Historia, 2009.
- MONTERO FENOLLOS, J.L. “La Torre de Babel y el Génesis”, *Arqueología, historia y Biblia*, Ed. Colección Solaster, A Coruña, 2008.
- MOREWEDGE, R. T. *The Role of Woman in the Middle Ages*. Albany, State University of New York Press.

- MURRAY, J. *Le Chateau d'amour de Robert Grosseteste eveque de Lincoln*, Ed. Librairie Champion, París 1918.
- MURRAY, S. E. "Women and castles in Geoffrey of Monmouth and Malory", *Arthuriana*, 13.1, Purdue University 2003, págs. 17-41.
- NASIF, M. *El mito de las Amazonas en la literatura caballeresca española* (2010). IX Congreso Argentino de Hispanistas, 27 al 30 de abril de 2010, La Plata.
- NUERE MATAUCO, E., "Sobre el pavimento del Patio de los Leones", *Cuadernos de la Alhambra*, 22 (1986), 87-93.
- NUÑEZ RODRIGUEZ, M (Coord).
 - *El rostro y el discurso de la fiesta*. Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de publicaciones e Intercambio científico, 1994.
 - *Casa, calle, convento: iconografía de la mujer bajomedieval*. Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de publicaciones e Intercambio científico, 1997.
- OLIVAR, M. *Els tapissos francesos del rei En Pere el Cerimoniós*, Marçal Olivar, obra dispersa. Llibre en homenatge en seu 90 aniversari, Barcelona, Col: Opera minora, 1986.
- OLIVAR BERTRAND, R. *Bodas reales entre Francia y la Corona de Aragón. Política matrimonial de los príncipes de Aragón y Cataluña con respecto a Francia en el siglo XIV*, Barcelona, 1947.
- OLIVER HURTADO, J.M. *Granada y sus monumentos árabes*, Málaga. 1875.
- ORFALI, M. "El significado de Jerusalén y Sión en la tradición judía medieval". *Anuario de Historia de la Iglesia*, Universidad de Navarra, vol.4, 1995, págs. 183-195.
- PACH, H. R. *El otro mundo en la Literatura Medieval*, Ed. Fondo de Cultura económica, Madrid 1956.
- PAGÈS I PARETAS, Montserrat, *Pintura mural sagrada i profana, del romànic al primer gòtic*, Barcelona, Publicacions Abadia de Montserrat, 2012.
- PALOMO FERNÁNDEZ, M^a. G. y SENRA GABRIEL y GALÁN, J. L. "La ciudad y la fiesta en la historiografía castellana de la Edad Media, escenografía lúdico-festiva". *Hispania: Revista española de historia*, Vol. 54, N^o 186, 1994. Págs. 5-36.

- PALOMO FERNÁNDEZ, M^a. G. y RUIZ SOUZA, J. C. “Nueva hipótesis sobre las Huelgas de Burgos: escenografía funeraria de Alfonso X para un proyecto inacabado de Alfonso VIII y Leonor Plantagenêt.” *Goya: Revista de arte*, N^o 316-317, 2007. Págs. 21-44.
- PALLARÉS JIMÉNEZ, M. A. *La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio del libro a finales del siglo XV*. Zaragoza, 2008.
- PANOFSKY, E. *El significado de las artes visuales*. Ed. Alianza. Madrid, 1991.
- PANUNZIO, S. “Sobre la traducción catalana de *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro”: *Miscelanea Pere Bohigas, II*. Ed. Jordi Carbonell, Barcelona, Abadía de Monserrat, 1982.
- PARROT, A. *La Torre de Babel*. Ed. Garriga, S. A, Barcelona 1961.
- PASCUAL J. y COROMINAS J. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Ed. Gredos, Madrid, 1980.
- PAVÓN MALDONADO, B. *Arte toledano, islámico y mudéjar*. Madrid 1973. Tesis doctoral. Reedición de 1978. Instituto Hispano-Árabe de Cultura
- PEREDA, F. “Canteros y humanistas en la Salamanca de 1525: las anotaciones de Pérez de Oliva en el Vitruvio de Fra Giocondo”, *Annali di architettura*, Ed. Electa, 1995.
- PETIT, A. “Le traitement courtois du thème des Amazones d’après trois romans antiques: Eneas, Troie et Alexandre”. *Le Mogen Age*, I, 1983, págs. 63-84.
- PETRELLA G. Dante Alighieri, *Commedia*. Brescia, Bonino Bonini, 1487.
- PIJOÁN, J. *Arte gótico de la Europa occidental. S. XIII, XIV y XV*. SUMMA ARTIS, Espasa Calpe, Madrid 1965.
- PIQUERO LÓPEZ, M^a A. B.
 - *La pintura gótica toledana anterior a 1450*, Vol. II, Toledo 1984, págs. 346-386.
 - “Representaciones de las pinturas en la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada en el s. XVIII: dos nuevos dibujos para las Antigüedades Árabes de España”, *Anales de la Historia del Arte*, n^o 4. Homenaje al Prof. Dr. D. José M^a Azcárate, Ed. Comp. Madrid. 1994.
- PIZÁN, C. *La ciudad de las damas*. Traducción de Marie-José Lemarchand Malantain. Madrid: Siruela, 2001.
- PLACE, R. M. *The Tarot: History, Symbolism and Divination*. Ed. Tarcher, New York, 2005.

- PLINIO, *Historia Natural*, Ed. Gredos, Madrid, 2003.
- POLONIO LUQUE, G. *Exportación e importación en y desde el Mediterráneo en la Baja Edad Media. Mercaderes, mercancías y rutas comerciales (1349-1450)*. Tesis presentada en la Universitat de Barcelona, bajo la dirección de Josep Hernando i Delgado, Barcelona 2012.
- POST, C.R. *A History of Spanish Painting*, vol. 2: The Franco-Gothic and International Style, Cambridge 1930.
- POZA YAGÜE, M. “Las labores de los meses en el románico”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1, 2009, págs. 31-42.
- QUILLIGAN, M. *The Allegory of Female Authority. Christine de Pizan's 'Cité des dames'*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.
- QUESADA SANZ, F. “Mujeres, amazonas, tumbas y armas. Una aproximación transcultural”. *Colección Estudios*, vol. 145. Universidad Autónoma de Madrid, 2012. Pág. 317-364.
- RALLO GRUSS, C.
 - *Aportaciones a la técnica y a la estilística de la pintura mural en Castilla*. Fundación universitaria española, Madrid 2002.
 - “El cuero como soporte de la pintura en la Baja Edad Media: el mundo cristiano y el islámico”. En *Mil años de trabajo del cuero. Actas del II Simposium de Historia de las Técnicas, Córdoba, 6-8 de mayo de 1999. Córdoba de la Llave, Ricardo [Publ.]*. – Córdoba. (2003) pág. 485-500.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Tomo 1, Madrid, 1992.
- REAU, L. *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*, Tomo 1, vol. 1. Ed. Del Serbal, 1996.
- REVILLA, F. *Diccionario de iconografía y simbología*, Ed. Cátedra, Madrid 1990.
- RIPA, C. *Iconología*. Venecia, Cristóforo Tomasini, 1645.
- Riquer, M. *Heráldica Castellana en tiempos de los Reyes Católicos*. Ed: Quaderns Crema, Barcelona, 1986.
- RIVERA GARRETAS, María-Milagros.
 - *Textos y espacios de mujeres (Europa, siglos IV-XV)*. Barcelona: Icaria, 1990.

- "La Querrela de las Mujeres en La ciudad de las Damas", en *Mujeres y espacios urbanos: homenaje a Christine de Pizan en el VI Centenario de la 1 edición de "La ciudad de las damas", 1405-2005* / coord. por Cristina Segura Graño, 2007. págs. 43-56.
- ROBINSON, C. Y PINET, S. *Courting the Alhambra: cross-disciplinary approaches to the Hall of Justice ceilings*, *Medieval Encounters* 14 (2008). Ed. Brill. Cornell University, Ithaca, NY, USA.
- RODÉS, D y SÁNCHEZ, E. *El Tarot de Marsella, el libro de fuego*. Ed. Club de Autores, Barcelona, 2002.
- RODRIGUEZ BARRAL, P.
 - *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*. Ediciones de la Universitat de Barcelona. Núm. de la colec: 8; 2009.
 - *La justicia del más allá: Iconografía en la Corona de Aragón en la baja Edad Edad Media*. Edita: Universitat de Valencia. 2007.
 - *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*. Tesis doctoral dirigida por D. J. Yarza Luaces, Universidad Autónoma de Barcelona, 2003.
- RODRIGUEZ PEINADO, L. "Las sirenas", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1, 2009, pp. 51-63.
- RODRIGUEZ PORTO, R. M. "Courliness and its Trujamanes: Manufacturing Chivalric Imagery across the Castilian Grenadine Frontier", *Courting the Alhambra: cross-disciplinary approaches to the Hall of Justice ceilings*, *Medieval Encounters* 14 (2008) 219-266.
- ROMERO TABARES, M. I. *La mujer casada y la amazona*. Universidad de Sevilla, 1998.
- ROUNG, N. G. "Alonso de Espina y Pero Díaz de Toledo. Odium Theologicum y odium Academicus", *Asociación Internacional de Hispanistas, Actas X* (1989). Pág. 319-329
- ROVIRA SOLER, J. C. "Nuevos documentos para la biografía de Juan de Tapia". *Anales de Literatura Española*, num. 5 (1986-1987) Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española.

- RUBIO Y LLUCH, A.; *Documents per l'Historia de la Cultura Catalana Medieval*, volum I. Institut d'estudis Catalans; Barcelona 1908.
- RUIZ MONTEJO, I. "El calendario de Beleña de Sorbe". *Anales de Historia del Arte de la Universidad Complutense*, nº 4 (1994). Págs. 491-503.
- RUIZ SOUZA, J. C.
 - "El Palacio de los Leones de la Alhambra: ¿Madrassa, zāwiya y tumba de Muḥammad V? Estudio para un debate", *Al-Qanṭara*, Vol 22, nº 1 (2001), págs. 77-120.
 - "Los espacios palatinos del rey en las cortes de Castilla y Granada. Los mensajes más allá de las formas". *Anales de Historia del Arte*, 2013, Vol. 23.
 - "De la Alhambra de Granada al Monasterio de El Escorial. Ribat y castillo interior." *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, Nº 195, Madrid 2013, págs. 4-27.
- SALVADOR MIGUEL, N. "Castillos y literatura medieval", *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, Año nº 8, 1998.
- SAN AGUSTÍN. *La ciudad de Dios*, Madrid, BAC, 1984.
- SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*. Texto latino, versión española y notas por José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero. Ed. B. A. C. Madrid, 1994.
- SAN JERÓNIMO. *Epistolario*. Ed. Cátedra, Madrid, 2009.
- SAN PEDRO, D. *La Cárcel de Amor*, primera ed. 1493. Edición facsímil, Publicación Zaragoza: Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, 1994.
- SÁNCHEZ BADIOLA, J. J. *Símbolos de España y de sus Regiones y Autonomías*. Editorial Visión Libros. Madrid. 2010.
- SÁNCHEZ MÁRQUEZ, C. "Fortuna velut luna: iconografía de la Rueda de la Fortuna en la Edad Media y el Renacimiento", *El Humanista*, Volume 17, 2011, págs. 230 – 253.
- SÁNCHEZ REAL, J. "El papel en los incunables tarraconenses". *Quaderns d'història tarraconense*, 1977: Núm.: 1.
- SANTA TERESA DE JESÚS, *Castillo interior o las Moradas*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2006.

- SCHOLTEN, F. “A late medieval ivory of the Immaculate Conception from the Low Countries”. *Luft unter die Flügel. Beiträge zur mittelalterlichen Kunst: Festschrift für Hiltrud Westermann-Angerhausen*, ed. by A. von Hülsen-Esch and D. Täube (Hildesheim, Munich and New York, 2010).
- SCULLARD, H. H. *Festivals and Ceremonies of the Roman Republic*. Thames and Hudson. Londres: (1981).
- SEBASTIAN, S. *Mensaje simbólico del Arte Medieval*. Encuentro ediciones, Madrid, 1994.
- SEGURA GRAÍNO, C.
 - *Mujeres y espacios urbanos. Homenaje a Christina de Pizan. 1405-2005*. Ed. Asociación Cultural Al-Mudayna. Madrid 2007. (Coord.)
 - “La cultura femenina en los márgenes del pensamiento dominante”, en *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*. Coord. Por MONTEIRA ARIAS, I; MUÑOZ MARTINEZ, A. B y VILLASEÑOR SEBASTIÁN, F. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Instituto de Historia, 2009.
- SHARRER, H.L. “La Cárcel de amor de Diego de San Pedro: la confluencia de lo sagrado y lo profano en “la imagen femenil entallada en una piedra muy clara”; *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Salamanca, 3-6 octubre 1989). Ed. De María Isabel Toro Pascua, Salamanca, Biblioteca Española del siglo XV, 1994.
- SILVA SANTA CRUZ, N. *La eboraria andalusí del califato omeya a la Granada nazarí*. Archaeopress, 2013.
- STIRNEMANN, P. y VILLETA-PETIT, I. *Les Très Riches Heures du duc de Berry et l'enluminure en France au début du xv^e siècle*, Paris, Somogy éditions d'art. Musée Condé, 2004.
- SZPIECHP, R. “La disputa de Barcelona como punto de inflexión”. *Studia Lulliana* 54, 2014, pág. 3-32.
- THOMSON LLISTERRI, T. *Pinturas murales del castillo de Alcañiz*, Alcañiz / Teruel, Ayuntamiento de Alcañiz / Diputación Provincial de Teruel, 2003.
- TERVARENT, G. *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*. Barcelona, ediciones del Serbal, 1997.

- TOESCA, P. y BELLI, A. *Les Mosaïques de la Chapelle Palatine de Palerme*. Milano, Edizioni d'arte Sidera, 1955.
- TORMO Y MONZÓ, E. “La Biblia de san Luis de la Catedral de Toledo”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Edición digital a partir de *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 82 (enero 1923), págs.11-17.
- TORRES BALBÁS, L.
 - *Arte Almohade, Arte nazarí, Arte Mudéjar*, *Ars Hispaniae*, vol. IV, 1949, pág. 191.
 - "Paseos por la Alhambra: La Torre del Peinador de la Reina o de la Estufa". *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 21, sept-dic. 1931. p. 89-120.
- VAN BEYSTERVELD, A. *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*. Ed. Ínsula, Madrid, 1972.
- VAN MARLE, R. *Iconographie de l'Art Profane au Moyen –Age, allegories et symboles*. Ed. Hacker Art Books. New York 1971.
- VARELA AGÜÍ, E. “Fortificación medieval y simbolismo, algunas consideraciones metodológicas.” *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*. Nº 9, 1999.
- VEIGA ROMERO, A. M^a. *Pieza del mes, marzo 2011*, Museo Arqueológico Provincialde Ourense.
- VENTURI, A. *Storia dell'arte italiana, La scultura del trecento e le sue origini* Vol. IV, Kraus Reprint, Liechtenstein 1967.
- VERDIER, P. “Woman in the Marginalia of Gothic Manuscripts and Related Works, 1975.
- VIGORELLI, G. *La obra pictórica de Giotto*. Introducción de Giancarlo Vigorelli; biografía y estudios críticos de Edi Baccheschi; traducción del italiano por Francisco J. Alcántara. Ed. Barcelona: Planeta, 1988.
- VILLASEÑOR SEBASTIÁN, F.
 - “*Muchas copas de oro con muchas piedras preciosas: joyas, lujo y magnificencia en la Castilla de don Álvaro de Luna*”. *Anales de Historia del Arte*, 2014, vol. 24, Nº Esp. Noviembre.
 - “La estampa, difusora de motivos iconográficos profanos al final de la Edad Media: el caso castellano”, *Goya*, nº 313-314, julio-octubre 2006, pág. 211-220.

- VON SCHLOSSER, J. “Die Werkstatt der Embriachi in Venedig”, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, nº XX, 1899.
- VORAGINE, S. *La Leyenda Dorada*. Alianza Editorial 2008.
- WALTHER, I. F. y SIEBERT, G. *Codex Manesse. Die Miniaturen der Großen Heidelberger. Liederhandschrift* Insel. Herausgegeben und erläutert von Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1988.
- WERLY, M. *Iconographie de l’Inmaculée Conception*, Paris, 1903.
- WHINNOM, K. *Diego de San Pedro. Obras completas, II: Cárcel de amor*. Madrid, ed. Clásicos Castalia, 1971.
- WHITEHEAD, C. “The Virgin in Grosseteste’s Chateau d’Amour”. RENEVEY, D. y WHITEHEAD, C. *Writing religious Women: Female Spiritual and textual practices in Late-Medieval England*. University of Toronto Press, 2000.
- YARZA LUACES, J. “Reflexiones sobre lo fantástico en el arte medieval español”. *Formas artísticas de lo imaginario, Barcelona: Anthropos*, 1987.

12. WEBGRAFÍA

MUSEOS:

- <https://www.museodelprado.es/coleccion/>
- <http://www.museunacional.cat/>
- <http://www.culture.gouv.fr/>
- <http://warburg.sas.ac.uk/>
- <http://www.culturaitalia.it/>
- <http://www.alhambra-patronato.es/>
- <http://collections.vam.ac.uk/>
- <http://www.kmska.be/nl/collectie/catalogus/index.html>
- <http://www.getty.edu/>

MANUSCRITOS:

- <http://www.bl.uk/manuscripts/>
- <http://bestiary.ca/manuscripts/>
- <http://www.enluminures.culture.fr/>
- <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/>
- <http://liberfloridus.cines.fr/>
- <http://digitalcollections.nypl.org/>
- <http://www.codices.ch/>

CATÁLOGOS ON-LINE:

- <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/>
- <http://www.bl.uk/catalogues/>
- <http://bibliotheque-desguine.hauts-de-seine.net/>
- <http://digital.blb-karlsruhe.de/>
- <http://fondosdigitales.us.es/>
- <http://www.getty.edu/>
- <http://database.flg.es/>

REVISTAS ESPECIALIZADAS:

- <http://revistas.ucm.es/>
- <http://capire.es/eikonimago/index.php/eikonimago/index>
- <http://www.jstor.org/>
- <http://hispania.revistas.csic.es/>
- <http://www.flg.es/revista-goya>
- <http://www.scielo.org.ar/>
- <http://dspace.usc.es/>

- <http://e-spania.revues.org/>

OTROS CONTENIDOS DE INTERÉS:

- <http://hdl.handle.net/>
- <https://es.scribd.com/>
- www.ricardocosta.com
- <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/>
- <http://cvc.cervantes.es/>
- <http://www.culture.gouv.fr/>
- <http://www.chch.ox.ac.uk/>
- <http://www.dijon.fr/>
- <http://booksandjournals.brillonline.com/>
- <http://www.tdx.cat/>
- <http://balbinacaviro.es/>
- <http://www.musarqourense.xunta.es>
- <http://www.wiccabolivia.org/>
- <http://alfama.sim.ucm.es/>

