

El objeto artístico en el sistema de amor medieval. Intercambio de dones en la época gótica

Mireia Castaño
Université de Genève
mireia.castanomartinez@unige.ch

Recepción: 01/03/2017, Aceptación: 22/06/2017, Publicación: 22/12/2017

RESUMEN

La celebrada declaración de amor que Tirant hace a Carmesina, en la que un objeto toma todo el protagonismo, sirve en este artículo como pretexto para replantear el protagonismo absoluto que el estudio de textos ha tenido en la codificación de lo que hoy entendemos como *amor cortés*. El presente análisis persigue, a través de la exploración de objetos creados *ex profeso* para fines amatorios, poner de relieve la importancia de la cultura material en el desarrollo y el perfeccionamiento del ideario erótico-amoroso de la aristocracia bajomedieval. Estudiar la gestualidad y la materialidad de ciertas escenas galantes en objetos del período puede suponer una nueva pista para la comprensión de la cultura amatoria en época gótica.

Palabras clave:
regalo; gótico; amor cortés; espejo; *Tirant lo Blanch*

ABSTRACT

Art objects in the medieval love system: Gift-giving in the Gothic period

Tirant's celebrated declaration of love to Carmesina, in which an object assumes the role of main character, serves in this article as a pretext to rethink the leading role that the study of texts has had in the articulation of what we understand as *courtly love*. This study seeks to highlight the importance of material culture in the development of the ideology of the erotic of the late medieval aristocracy through the exploration of objects created for amatory purposes. Studying the gesture and materiality of certain gallant scenes in some art pieces of the period may provide a new clue to understanding the culture of love in the Gothic period.

Keywords:
gift; gothic; courtly love; mirror; *Tirant lo Blanch*



Senyora, puix la altesa vostra me força de dir-ho, no puch més dir que ame. E no dix pus, sinó que baixà los hulls en les faldes de la princessa.

—Digau-me, Tirant dix la princessa, [...] qui és la senyora qui tant de mal vos fa passar [...], car molt me tarda de saber-ho.

Tirant se posà la mà en la *mànega* e tragué lo *spill*, e dix:

—Senyora, la *yimatge* que y veureu me pot donar mort o vida. Mane-li vostra altesa que'm prengua a merçé.

La princessa pres prestament lo *espill* e ab cuytats passos se n'entrà dins la cambra pensant que y trobaria alguna dona pintada, e no y véu res sinó que la sua cara. Lavors ella agué plena notícia que per ella se fahia la festa e molt admirada que sens parlar pogués hom requerir una dama de amors¹.

Joanot MARTORELL, *Tirant lo Blanch*

«Admirada que sens parlar pogués hom requerir una dama de amors»

De esta forma, con la ayuda de un *pequeño* y *galante* espejo², el tímido Tirant consigue por fin requerir en amores a la princesa griega. La bella declaración de intenciones del caballero se ha convertido, sin duda alguna, en uno de los pasajes más celebrados de la obra de Martorell, y sometida a un análisis pormenorizado puede ser reveladora de las estructuras básicas del sistema amoroso y del imaginario erótico de la aristocracia de todo un período. Las ideas del amor cortés que se desprenden del pasaje cuentan con abundante literatura académica, pues esta estilizada forma de amar ha sido explorada de forma exhaustiva por los especialistas del verso y la prosa medievales. Sin embargo, este fragmento cuenta con un elemento clave que no

puede entenderse solamente con el estudio de textos: el protagonista de la declaración es un objeto, pues incluso Carmesina insiste en cuán admirable es que alguien pueda, «sens parlar», requerir una dama en amores.

Sin texto, sin los atrevidos juegos de palabras que tan de moda estuvieron en las cortes medievales³, Tirant decide dar todo el poder de su declaración a la *yimatge* escondida en el espejo, que puede darle muerte o vida. Ante esto, parece pertinente explorar cómo pudiera haber sido este objeto y otros análogos⁴. Cuando se combina con el saber acumulado por otras tantas disciplinas, la historia del arte constituye una valiosa herramienta para descifrar nuevos ingredientes que configuraron la *fin'amors*, que quizás han sido demasiado dejados de lado. Me propongo, pues, en las páginas que siguen, analizar algunas de las piezas creadas y utilizadas en los mismos ambientes cortesanos que desarrollaron los fundamentos del amor cortés, con el objetivo de poner de relieve la carga simbólica y significativa que estos objetos tuvieron para el desarrollo y la evolución del mismo. El profesor Bruno Roy, precisamente en un estudio sobre espejos medievales, recalcó de forma muy sugerente el valor arqueológico que este conjunto de objetos podía tener para la buena aproximación a las formas medievales del amor⁵.

Entre todas las piezas con funcionalidad o imagería amorosa que nos ha legado el período medieval, aquellas que tuvieron por destino ser intercambiadas a modo de regalo constituyen un corpus considerable que merece la pena analizar con detalle, pues son portadoras de una carga simbólica doble: la que se encuentra en el objeto mismo en su forma y materialidad y la que contienen las imágenes que en él se inscriben⁶. Por ello, una de las primeras premisas

a tener en cuenta es la indivisibilidad del continente y el contenido. De la misma forma que no podemos separar el urdido del dibujo que en él se forma, tampoco deberíamos estudiar de forma separada la tipología de un objeto respecto a las escenas que este acoge. Me ocuparé de la iconografía o el contenido más adelante; primero es imprescindible definir el tipo de objetos que nos ocupan y la forma y en contexto en que fueron utilizados.

Preguntémonos entonces qué significa regalar y qué relación puede tener esto con las formas del amor medieval. Es fundamental comprender, como refleja el ejemplo del *Tirant*, que las piezas que nos ocupan pudieron haber desempeñado ellas mismas un papel importante en el proceso de seducción. Es evidente que la red social en la que el arte es intercambiado constituye una fuente interesante para el estudio de las relaciones diplomáticas, y nos habla sobre la política y el deseo de mantener vínculos sociales a lo largo de la historia, por ello el acto de regalar ha sido bastante estudiado por distintas disciplinas. Sin embargo, la práctica ausencia de la historia del arte entre ellas es especialmente sorprendente, pues el estudio del regalo nos habla sobre la percepción y la recepción de objetos artísticos en cualquier época. Además, es curioso que el profundo estudio del *acto* de regalar haya escapado a los especialistas del arte, quizás los más calificados para describir aquello que está siendo intercambiado. Sin objeto no existe acto de intercambio, y me parece necesario que aquellos que nos especializamos en la historia de los objetos prestemos también atención a este gesto social. Una de las premisas de este estudio es precisamente que los objetos y las imágenes cortesanos fueron importantes por su significado intrínseco, pero quizás incluso más por su capacidad performativa, razón por la cual pudieron desempeñar un rol importante en la producción y reproducción de relaciones sociales en la corte⁷.

Como propone André le Chapelain en sus «juicios de amor»⁸, existe una lista de regalos que las damas pueden aceptar de sus amantes sin faltar al decoro. En ella encontramos espejos, peines, arquetas, anillos, bolsos, coronas y todo tipo de objetos que pudieran ser útiles para el cuerpo o como adornos de belleza, todos aquellos que pudieran evocar el recuerdo del amante. Estos regalos aparecen de nuevo en el gran tratado alemán de cortesía *Der Welscher Gast*, que los describe de forma similar⁹. Además, el regalo aparece constantemente en la literatura medieval bajo las más variadas formas, desde el don de objetos personales de fuerte valor simbólico que los amantes intercambian, hasta los dones públicos de los señores a sus vasallos. Dar en la

edad media se configura en la literatura como un gesto complejo y lleno de ambigüedades. Como afirma Haugeard¹⁰, esta presencia masiva del regalo debe inscribirse en un marco más amplio, la exaltación del gasto y la obsesión por el lujo, que se afirma con fuerza a partir de finales del siglo XII. El «dar» como gesto social se inscribe en los textos caballerescos con el adjetivo de *largesse*, una de las cualidades básicas del cortesano, importante tanto en hombres como en mujeres¹¹. Volviendo al contexto amatorio, debemos suponer que estos esfuerzos no estuvieron dirigidos hacia la esposa en la mayoría de ocasiones, pues el matrimonio y el amor estuvieron fuertemente reñidos en la época, fueron incluso conceptos excluyentes entre sí¹². Otra de las grandes normas del amor era su clandestinidad. Lo prohibido, como hasta nuestros días, era mucho más apropiado para las grandes historias de amor, y los objetos que nos ocupan supieron cómo actuar en este escenario: sus pequeñas dimensiones los convertían en cómplices, pues podían ser fácilmente escondidos.

Aunque el espacio limitado de este artículo me obliga a pasar por ello de puntillas, las connotaciones antropológicas del acto de donar son extremadamente complejas y han sido objeto de numerosos estudios, entre los que destaca el de Mauss por su carácter fundacional¹³. En su conocido ensayo, el antropólogo deducía que la clave para comprender el regalo radicaba en una triple obligación: dar, recibir y devolver. Observaba además que el carácter voluntario, aparentemente libre y gratuito, pero sin embargo interesado era lo que definía el acto de donar¹⁴. Esta forma tripartita del regalo es también la que podemos observar expuesta en el discurso de consejos que Ami da a Amant en un capítulo del *Roman de la Rose*:

Biau don si font, n'en doutez mie
Porter tesmoing de bonne vie;
Mout tienent partout biau lieu don.
Qui biaus dons donne, il est preudon!
Dons *donnent* los as donneours
Et *empirent* les *prenneours*
Quant il leur naturel franchise
Obligent a autrui *servise*¹⁵.

Así, Jean de Meung intuía ya lo que Bourdieu teorizó en los años ochenta del siglo pasado¹⁶: la verdad objetiva escondida tras un regalo descansa en la voluntad de *dominación*. Cuidadosamente escondida tras el bello gesto de donar y la visible pérdida de un capital material por parte del donante, este sabe —pues es intrínseco al regalo— que recuperará lo perdido en forma de *capital simbólico*, que en contexto amatorio puede traducirse por la obtención de

los favores de la dama. Por esta razón considero los momentos de regalo entre amantes como una de las manifestaciones más interesantes del funcionamiento y la ideología amorosas: en el momento de intercambio, el donante se coloca de rodillas, sometido —solo en apariencia— al receptor, al que en realidad domina a través del gesto de sumisión. La libertad aparente del receptor se traduce, como en *L'Émile* de Rousseau, en su subyugación total: «Il n'y a point d'assujettissement si parfait que celui qui garde l'apparence de la liberté»¹⁷.

Precisamente, la temática del intercambio desinteresado es largamente desarrollada por la tradición literaria medieval, ligada siempre a las nociones de sacrificio y sufrimiento, cosa que nos acerca en cierto modo a las virtudes cristianas e inscribe el amor cortés en un contexto religioso. Sin embargo, el punto diferencial es que la reciprocidad de los términos del intercambio implica la similitud de comportamientos masculinos y femeninos. Constantemente, en la literatura cortesana, las heroínas hacen prueba de cualidades viriles, mientras que los héroes pierden fácilmente su continencia y aplomo bajo los poderosos efectos del amor. La pareja amorosa de tipo cortesano no obedece así en apariencia a la universalidad de la dominación masculina. En efecto, sus dos integrantes aparecen dispuestos por un orden jerárquico que sitúa a uno, el hombre, a los pies del otro, la dama, mientras le suplica¹⁸. Este esquema no es menos engañoso que el del regalo: no se trata de un reconocimiento de la mujer como actriz real del juego social, y ni siquiera como ser superior en materia amorosa; la erótica cortesana, como modelo de relación entre lo femenino y lo masculino, parece tener como único objetivo la mejora y el perfeccionamiento del hombre¹⁹.

Que un regalo entre amantes tenga como única motivación conseguir el favor sexual o la dominación del otro es sin duda una interpretación reduccionista y no parece tampoco muy acorde con las ideas del bien amar de la corte. Existen también estudios que diferencian las motivaciones del intercambio económico con las del social y que recolocan entonces el regalo social en una posición intermedia entre las motivaciones altruistas y agónicas²⁰. En otras palabras, el regalo social (y por lo tanto también el amatorio) podría colocarse en una gama de posiciones que van del altruismo, buscando maximizar el placer del receptor, al agonismo, entendido como herramienta de autoensalzamiento y vinculado a estrategias de poder y necesidad de recompensa.

La puesta en paralelo de las ideas antropológicas sobre el acto de donar y el sistema amatorio cortesano tiene como objetivo la compren-

sión del lugar que el regalo de amor ocupa en la cultura del intercambio. La reciprocidad obligada que caracteriza el intercambio de bienes es, en cierto sentido, distinta cuando este acto se realiza entre amantes: el acto de donar debe ser altruista, tiene que aparentar ser una muestra de amor agápico²¹ y nunca, bajo ningún concepto, debe hacerse manifiesta la voluntad del donante de ser repagado o recompensado. Si Tirant, inmediatamente después de entregar su espejo, hubiera exigido acceso a los aposentos de la princesa, lo más probable es que hubiera obtenido un «no» rotundo como respuesta. Sin embargo, su gesto parece perfectamente genuino y tiene efectos inmediatos en los pensamientos y en las emociones de Carmesina²², que rápidamente se dice a sí misma: «Mai, des que Adam va mossegar la poma, ni abans ni després hom ha realitzat un acte tan bell de cortesia; no se tan sols com se li ha pogut acudir...! i ara no puc ni dec refusar-li el do dels meus amors...!»²³.

Como vemos, podemos encontrar otras lecturas y dimensiones menos crudas que también se inscriben en el acto de donar. Si vamos del acto al objeto, veremos que la necesidad de materializar las declaraciones de amor mediante algo material también nos dice mucho de la carga simbólica que pudieron adquirir estos regalos. De hecho, volviendo al listado de dones que pueden ser aceptados por las damas sin faltar al decoro según prescribe el tratado de André le Chapelain, podemos ver que también pueden ser tomados todos aquellos objetos que despierten en la dama el *recuerdo* de su amante. Al entregar un objeto de *toilette* a la hija del emperador, Tirant está haciendo explícita su voluntad de entrar en el espacio más íntimo de su amada. Además, con la materialización de sus intenciones a través del espejo, el caballero verá su amor constantemente renovado, es decir, cada vez que Carmesina toque o mire este amuleto, su amor por Tirant será renovado a través de la imaginación y la memoria, se convertirá en cierto sentido en un sustituto de su amado cuando él no esté presente²⁴.

En muchas ocasiones, el sentido representativo de un objeto descansa precisamente en su funcionalidad de sustituir aquello que representa. De la misma forma que el caballo de madera de Gombrich sustituye las funciones básicas del caballo real²⁵, los objetos de amor son sustitutos del amante o de la amada, por lo que se convierten en una especie de llaves que encajan en ciertas cerraduras psicológicas. Se trata de objetos a los que consagrar nuestro cariño, sustitutos del objeto de deseo que se convierten ellos mismos en objetos deseados. Y como la imagen es una imitación de ciertos aspectos importantes o privilegiados de la cosa imitada, los

regalos amorosos son bellos, suaves y repletos de historias de amor parecidas a aquellas con las que sueñan los protagonistas del intercambio.

Precisamente, otra de las ideas principales desarrolladas por Mauss en su estudio del don es que el carácter simbólico de un regalo social reside en la identificación del bien ofrecido respecto a su donante. Aceptando un regalo, el que lo recibe acepta también al donante o a sus intenciones de forma indirecta. Podríamos decir que, en el momento en que un individuo invierte energía psíquica en un objeto, el objeto se carga con la energía de dicho individuo y se convierte en continente de una parte de quien lo dona²⁶. Así, hacer un regalo con fines sociales implica dar al otro una parte de sí mismo, con lo que el acto de donar se convierte en un medio para la expresividad y la creatividad no verbal²⁷, pues el regalo es siempre una ocasión comunicativa en la que el donante escoge cuidadosamente aquello que su regalo va a contener, para que tenga el impacto psicológico y emocional deseado en el que lo recibe. Esta definición del regalo social se ajusta perfectamente a la noción de objeto como sustituto. Además, si regalar implica dar una parte de uno mismo, deberemos reflexionar también sobre la voluntad de *personalización* de este bien intercambiado, tema que abordaremos de aquí en adelante.

El mes bell spill que se pogués trovar

—(Hombre) Je vous vens le mireoir d'amours.

—(Mujer) Qui est paint de maintes couleurs :

Les flourettes sont de Pensees

D'unes et d'autres enluminees,

Les unes blanches, autres vermeilles.

Par les sains Dieu, trop me merveille

Que plus y pense, plus le voeul,

Et plus me myre, tant plus m'en doeul !

Ms. CHANTILLY, musée Condé 654, n.º 21²⁸

Dibujadas ya las líneas básicas de lo que implica el gesto de Tirant hacia la princesa, volvamos al pasaje de la declaración amorosa para preguntarnos qué podemos deducir del susodicho espejo y para, en la medida de lo posible, dar una forma y una imagen hipotéticas al pasaje. Concentrémonos así en la descripción que el valenciano hace del espejo, puesto que, aunque es parca en detalles, puede ofrecer algunas pistas sobre la naturaleza del objeto²⁹.

El primer dato que tenemos sobre el espejo, mucho más importante de lo que pueda parecer a primera vista, es su tamaño. Se trata de un objeto suficientemente pequeño como para poder ser escondido en la manga del caballero. Vale la pena subrayar aquí que la noción de secreto es

fundamental en los códigos del amor cortés: la reserva y la intimidad de los encuentros entre amantes es una de las condiciones *sine qua non* para el buen amor, y el hecho de que todos los objetos conservados que puedan adherirse a esta clasificación de «regalo de amor» sean de pequeñas dimensiones es altamente revelador de su finalidad³⁰. El amor clandestino, secreto y prohibido es, al fin y al cabo, el *leitmotiv* de la producción literaria de trovadores y romances. La falta de palabras en la declaración, a la que alude sorprendida la princesa, suma significado de clandestinidad al citado espejo y lo rodea de un halo de narrativa gestual en la que el autor pone cierto énfasis. Durante el mudo intercambio, sabemos que los protagonistas se encuentran sentados en la repisa de una ventana; sabemos también que los ojos de Tirant están puestos en las faldas de la princesa y podemos trazar el recorrido de sus manos sacando el espejo de la manga e incluso comprender entre líneas un cambio tónico en el cuerpo de Carmesina, que abandona su postura para dirigirse «ab cuytats passos» a su habitación³¹.

De igual importancia que su tamaño es la calidad material del espejo, aspecto en el que el autor valenciano insiste a través del narrador y de las damas de compañía de Carmesina³² y que queda además implícito en el lujoso decorado del palacio de Constantinopla, que Martorell describe profusamente y en el que no faltan los más ricos materiales. En la lógica narrativa, el elogio constante tanto a la dama como a su entorno parece apuntar a que el material escogido para este objeto debiera ser el más noble posible. Juntándolo con la pista que nos da el autor sobre su tamaño, todo apunta hacia un pequeño espejo de marfil. Los espejos conforman una parte importante y abundante de la producción de la eboraria gótica, y no solo hemos conservado muchos ejemplos³³, sino que aparecen citados *ad infinitum* en los inventarios de la época, sin que, por desgracia, estos nos ofrezcan demasiadas descripciones de los temas que en ellos estaban representados. Incluso podemos encontrar una declaración de amor análoga a la del *Tirant lo Blanch* en la literatura medieval: en la novela veinticuatro del *Heptamerón* de Margarita de Navarra encontramos repetido el modelo del espejo, que el caballero Elysor, enamorado de la reina de Castilla, utiliza para declarar su amor³⁴.

La carga simbólica del espejo en la edad media ha sido muy estudiada por la crítica literaria moderna: una parte considerable de sus estudiosos parece estar de acuerdo en que el espejo constituye una de las imágenes más utilizadas para la representación del pecado, estrechamente ligada a la figura de Lujuria³⁵. Sin embargo, el espejo tiene en el medioevo una simbología



Figura 1.
Escena de intercambio de dones, valva de espejo de marfil, c. 1320. Victoria and Albert Museum, Londres.

compleja, que va del pecado carnal hasta la vida contemplativa y el conocimiento de sí mismo. Tampoco es un atributo exclusivo de Lujuria, sino más bien de esta última identificada con Venus, diosa del amor carnal³⁶. Parece importante subrayar que la dimensión amorosa de este tipo de objeto no es sinónimo de pecado, sino más bien de amor terrenal y sobre todo de belleza. Tirant no ofrece a Carmesina un regalo pecaminoso, sino más bien el objeto que le parece más conveniente para destacar que se trata de una mujer extremadamente bella.

Si aceptamos la elección del marfil como material para el espejo, podemos visualizar el pasaje a través de muchos ejemplares contemporáneos al texto, que el autor podría haber visto en la corte valenciana, inglesa o napolitana. Esta elección sería además extremadamente sugerente a nivel simbólico: relacionado con la pureza mariana, el marfil es el material idóneo para representar a la amada divinizada, pero también presenta fuertes ambigüedades relacionadas con la lujuria, puesto que fue el material favorito para la representación de escenas galantes y amatorias. Insistiendo en la idea del regalo como sustituto del amado que planteábamos al inicio, el marfil sería idóneo también para ello, puesto que, de un blanco casi transparente, podría referir al cuerpo de la princesa, de la que sabemos que tenía una piel tan hiperbólicamen-

te clara que se podía ver el vino recorriendo su garganta mientras lo bebía³⁷.

Nos queda aún por examinar una tercera pista, menos explícita, que el autor nos deja sobre el regalo: la princesa no ve su reflejo en el momento en que Tirant le da el espejo, sino que va a su habitación esperando ver en su interior el retrato pintado de otra mujer. Si volvemos a hacer el ejercicio de reconstrucción gestual de la escena, lo que esta nos sugiere es que Carmesina debe interactuar con el objeto antes de ver que lo que en realidad alberga es su propio reflejo. Con esto en mente, la idea del espejo de marfil pequeño y redondo que tan de moda estuvo en el período reaparece con fuerza, pues el lapso de tiempo entre «coger el espejo, buscar un retrato en él y verse a sí misma reflejada» permite intuir que se trata de un espejo a dos valvas, parecido a una polvera. En este tipo de objetos, la superficie reflectante se encuentra en el interior y, por lo tanto, necesitan del gesto de apertura para ser utilizados. Aunque los ejemplares conservados solo tengan una valva en la mayoría de los casos, el Museo del Louvre alberga una pieza extraordinaria a dos conchas (n.º inv. MRR 197), y las similitudes estilísticas con otras piezas dispersas hacen pensar que en la mayoría de los casos esta sería la forma original de este tipo de objetos.

En resumen, es altamente probable que Martorell imaginara para esta escena un pequeño espejo de marfil a dos valvas, probablemente esculpido con motivos amorosos, parecido a alguno que quizás hubiera visto entre los riquísimos ajuares que configuraron la corte de Alfonso el Magnánimo en Nápoles o en Valencia³⁸. Como el lector comprenderá, es imposible determinar de forma exacta el objeto que sirvió de declaración de amor entre los amantes. Tampoco es el propósito de este estudio el hacerlo. Me planteo, sin embargo, que Martorell pensara en un tipo concreto de objeto, muy parecido a los que analizo a continuación.

Llegados a este punto, parece necesario preguntarnos sobre la iconografía concreta de estos espejos, cofrecillos o peines —entre otros— que funcionaron como presentes en el pasado. Ante la necesidad de reducir el corpus estudiado a unos pocos objetos, me dispongo a analizar dos espejos de marfil que me parecen bastante representativos del grupo y que ahora ya pueden evocarnos el pasaje del *Tirant lo Blanch*. Se trata de dos piezas del siglo XIV de factura, calidad y dimensiones muy parecidas. Las dos fueron realizadas en un taller eborario parisino. Hoy en día, una de ellas se encuentra en el museo Victoria and Albert de Londres (n.º inv. 217 1867) y la otra, en el Museo del Louvre (n.º inv. OA 117).

La colección del museo Victoria and Albert de Londres acoge una pieza extremadamente

interesante para el tema que nos ocupa (figura 1). Como en la mayoría de los casos, hemos perdido la parte posterior correspondiente, pero se trata de una pieza a dos valvas, con la superficie reflectante en el interior. La iconografía de la pieza, aunque sintéticamente está resumida en tres personajes, es altamente sugerente: a primera vista, nos encontramos con una pareja de amantes acompañados por un *valet de chambre* que sujeta dos caballos, de los que solo vemos parte de la cabeza. Como el lector ya habrá adivinado, los amantes, felices, se encuentran en pleno intercambio de dones: mientras que el hombre, con las manos veladas, le ofrece su corazón, la dama lo corona, probablemente con una cinta de flores.

A primera vista puede parecer una escena de lectura simple: después de un paseo a caballo, los amantes reposan felices y se demuestran su amor. Sin embargo, la aparición del tercer personaje y de los caballos se presenta ambigua, probablemente de forma intencional. Cuando observamos el gesto del *valet de chambre*, podemos preguntarnos si lo que hace es arrendar a los caballos o si, al contrario, los está golpeando con el látigo para desbocarlos. Esta ambigüedad casa perfectamente con los ideales de amor de la época: el amor cortés necesita al mismo tiempo un deseo loco y un comportamiento civilizado³⁹; defenderse de las fiebres amorosas es inútil, pero esta defensa y lucha constante es la base del bien amar. Así, la *fin'amors* es a la vez amor de cuerpo y de corazón⁴⁰, en el que el primero es una tortura necesaria para el segundo, que es remedio. En su soneto XXIII, Garcilaso de la Vega describe la mirada de su amada con dos preciosas antítesis con las que podemos entender mejor la importancia del gesto ambiguo del *valet*: «y que vuestro mirar ardiente, honesto / enciende al corazón y lo refrena» (vv. 3-4)⁴¹.

La corona de flores de la dama transmite ideas de primavera y regocijo, a la vez que coronar al otro implica en cierto sentido proclamarlo vencedor y rendirse a él de forma implícita. Por otro lado, el galán, arrodillado, se postra a su dama y le entrega su corazón en un gesto que ya hemos leído como dominación potencial en la primera parte del artículo. También destaca en esta escena la aparición de los caballos, animales caracterizados por su lujuria a lo largo del medievo y que aparecen de forma constante en la literatura y en la iconografía profanas góticas. Encontramos un jocoso ejemplo del caballo asemejado al sexo masculino en el *fabliau* «La Damoisele qui ne pooit oïr parler de foutre». Dice así:

Que est ici,
Daviët, si roide et si dur
Que bien devroit percier un mur ?



Figura 2.
Partida de ajedrez, valva de espejo de marfil, c. 1320. Museo del Louvre, París.

— Dame, fet il, c'est mes polains,
Qui mout est raides et sains,
mais il ne manja des ier main.
ANÓNIMO, *Fabliaux érotiques* (vv. 170-175)⁴²

Encontramos también múltiples ejemplos del animal en la iconografía profana de la Corona de Aragón. Recordemos, entre otros, los capiteles del claustro de Santa Maria de l'Estany⁴³ o la magnífica techumbre de la catedral de Teruel⁴⁴, que nos proporcionan un rico abanico iconográfico del animal. Por último, tengamos en cuenta la ambigüedad del gesto del tercer personaje, que ya hemos leído como revelador de uno de los principios básicos del amor cortés. El discurso de la pieza parece ahora mucho más rico, escrito en su totalidad en un objeto minúsculo, tan pequeño que podía esconderse en una manga.

El otro espejo que analizamos presenta una iconografía más compleja que el anterior, que podría resumirse como el epítome de la representación del ajedrez en contexto amoroso. Se trata de un espejo de marfil conservado en el Museo del Louvre (figura 2), en la que aparece en primer plano una pareja jugando al ajedrez con un personaje que los acompaña a cada lado: una sirvienta sujetando una corona de flores y un *valet de chambre* con un halcón posado en el brazo. La escena se encuentra enmarcada por



Figura 3.
Tablero de ajedrez, marfil y trabajo de marquertería, finales del siglo XIV. Museo Nazionale del Bargello, Florencia.

gruesos cortinajes y dividida en dos verticalmente por un largo poste de madera que las sujeta.

La pieza ha suscitado múltiples interpretaciones entre las que destaca la de Michael Camille por ser la más osada, pues describe este objeto como una representación explícitamente sexual⁴⁵. Para probarlo, fija su atención en tres de los elementos de la escena: las cortinas, el mástil que la divide por la mitad y el vestido de la dama. Interpreta el primero de ellos como los genitales femeninos, convenientemente colocados respecto al mástil, que sería una representación fálica. Por lo que a los pliegues del ropaje femenino se refiere, tan solo hace falta echar un vistazo a la imagen para entender la carga sexual que Camille entrevé en ellos. Esta lectura ha despertado rechazo en otros estudiosos⁴⁶ que han generado argumentos que aligeran notablemente su carácter explícito. Las cortinas como cortinas y el mástil como mástil, sin leer en ellos rastro de los genitales humanos, pues contamos con inmensidad de representaciones similares —cercanas en época y lugar de producción— que no presentan estos elementos, pero sí la pareja jugando al ajedrez. En lo que a los ropajes atañe, se trataría de algo muy habitual, que podemos encontrar incluso en representaciones de la Virgen y que se debe a la naturaleza del tejido, no a una voluntad pícaro del artista.

Ninguno de los dos extremos me parece satisfactorio. Quizás sea posible encontrar una lectura conciliadora, o por lo menos intermedia. La carga erótico-amorosa del juego de ajedrez en la edad media es fácilmente comprobable, ya sea a través del arte o de la literatura. Siendo esto así, me parece irrelevante debatir sobre el nivel de explicitud de la imagen presentada —y de sus semejantes—. Lo que realmente debería interesarnos es la idea que transmite esta escena: el apetito de conquista. Si bien el mástil no aparece en otras representaciones y no tiene por qué tener necesariamente una dimensión fálica, fijémonos en el modo en que el joven lo agarra, inclinándose hacia la dama. Este gesto de impaciencia transpira deseo, aunque siempre sea de forma elegante. Los cortinajes podrían ser solo tela, cierto, pero aportan una dimensión de intimidad a la escena, recuerdan a una cama y aíslan a los amantes del resto del mundo. Esta idea se ve reforzada por los monstruos que se colocan en las esquinas de la valva, con lo que quedan en el límite, fuera del reino del amor, que está cuidadosamente envuelto de telas. El último de los elementos puestos en cuestión, el vestido de la dama, presenta pliegues profundos entre sus rodillas. Sea o no una representación del sexo femenino, lo cierto es que lo parece. Considero que, si la pieza despierta en el espectador una sonrisa pícaro o una lectura en clave erótica, en cierto modo está consiguiendo su objetivo.

La pareja jugando al ajedrez es un tema recurrente en la iconografía profana de la época y que podemos encontrar en otros espejos parecidos al que analizamos. El que fue el juego predilecto de la época, en su dimensión galante, traduce perfectamente la idea del amor entendido como combate, ligado a pautas complejas y rígidas. Las normas que propone el juego se pueden colocar *en pendant* con las normas del *fin'amors*: buscando el mate del adversario, se presenta el camino tortuoso y marcado hacia el ser amado, lleno de posibilidades, placeres y tristezas⁴⁷. De hecho, la puesta en paralelo de la vida cortesana con el tablero de ajedrez se hizo a través de un compendio de literatura generada en torno al juego. En este sentido, conviene destacar *Les Eschez amoureuux*, un poema alegórico de treinta mil versos compuesto entre 1370 y 1380. Evrard du Conty, su autor, presenta en él una imitación larga y laboriosa del *Roman de la Rose* para construir una enciclopedia moralizante y científica. Además, tenemos la suerte de conservar algunos tableros de ajedrez medievales, como el magnífico ejemplar del Museo del Bargello, en Florencia⁴⁸ (figura 3), en el que escenas cortesanas enmarcan el casillero, casi a modo de *marginalia*. Lo que es más interesante de esta pieza es la repartición de las escenas a lo

largo del margen: en un costado, se dibujan los pasatiempos eminentemente masculinos, mientras que, en el otro, encontramos escenas más dulces, llenas de mujeres y relacionadas con el universo amoroso.

La escena de juego se enriquece en la pieza del Louvre gracias a la aparición de los dos personajes del plano posterior: la corona de flores de la sirvienta puede evocarnos las ideas ya expuestas en el análisis del espejo anterior, pero el halcón del *valet* debe inscribirse también en este universo de motivos iconográficos relacionados con el amor cortés. La caza es la actividad aristocrática por excelencia en el medioevo, frecuentemente presentada en el arte y la literatura⁴⁹. Volviendo al *Tirant*, esta pieza permite imaginar a los dos sirvientes como parecidos a Diafebus, Estefania o Plaerdemavida, que son, en la novela, los personajes encargados de dar consejos a los protagonistas y ayudarlos en el desarrollo de su historia de amor.

Mientras la caza a caballo con perros es una actividad eminentemente masculina, ligada al terreno de la caballería y al mundo de la guerra, la caza con halcón o *fauconnerie* es una actividad mixta y que evoca la paz, un ejercicio que encaja bien en las fiestas cortesanas⁵⁰. Por ello, la imagen del amante —masculino o femenino— portando un halcón es muy común a partir del siglo XIII, y deberíamos intentar dilucidar el significado de este pájaro en las parejas cortesanas. Como afirma el bestiario medieval, el halcón caza a su presa atacando directamente al corazón, con lo que se trata de una metáfora perfecta del amante. Uno de los tapices profanos más bellos de las colecciones del Louvre, *L'offrande du coeur*, presenta a una mujer con un halcón en el puño y situada ante su amante, que le entrega —literalmente— el corazón que porta entre sus dedos. En esta escena, podemos leer que la mujer (como el ave) puede devorar cruelmente si se le antoja el corazón que su amante le presenta. Además, la literatura cortesana insiste en describir el halcón como un animal especialmente difícil de dominar, pero que, una vez capturado, se convierte en el más fiel de los compañeros. Aunque parezca una obviedad, debemos señalar que el tema de la caza supone siempre un cazador y una presa. La explicación cortesana del amante con halcón presupone una visión erótica de la escena representada. Como hemos podido observar, en muchas ocasiones debemos tener miedo de la sobreinterpretación o de la *iconografía salvaje*, pero existen escenas, como el pequeño espejo que nos ocupa, que no presentan ninguna duda.

Tras haber estudiado muchas piezas de iconografía similar, cada vez me resulta más fácil detectar en ellas ciertas bromas o alusiones

sexuales. Imaginemos por un momento cuán evidente pudo ser esto para sus propietarios originales, que tenían totalmente integrado dicho repertorio iconográfico y vivían rodeados de este tipo de objetos, por lo que parece poco probable que no se percataran de estos detalles. Me gustaría insistir, además, en que esta élite refinada de la corte bajomedieval, amante de las historias del rey Arturo, Lancelot y Tristán, fueron también ávidos consumidores de literatura indecorosa como los *fabliaux*. Llenos de referencias fálicas, de metáforas irreverentes y de imágenes en el límite de lo blasfemo y lo vulgar, estos poemas lograron hacerse un lugar importante entre los libros de damas y caballeros. Si podemos aceptar este heterogéneo gusto en las letras, no debería resultar tan difícil reconocerlo en las imágenes que compartieron su contexto.

Conclusiones. El problema de la iconografía profana

A través del análisis de estas dos piezas, el episodio del *Tirant lo Blanch* y del significado del regalo en la edad media, espero haber hecho visible un problema importante y persistente en el estudio de la cultura material y visual definida como «de género profano» en época gótica. El rol que el objeto y la iconografía desempeñan en la configuración de los cánones del «bien amar» y su profunda carga simbólica han sido, hasta el momento, tratados de forma marginal y deberían estudiarse más allá de sus características iconográficas o decorativas⁵¹. Añadir a estas piezas un componente sensitivo o sentimental, con la ayuda de la literatura de la época, es esencial para comprenderlas en todo su esplendor y para poder entender su razón de ser.

Si pensamos, por ejemplo, en la obra de referencia para el estudio de la eboraria gótica, caeremos en la cuenta de que el trabajo titánico de Raymond Koechlin⁵² supone, aún en la actualidad, una herramienta básica para el estudio de dichos objetos; sin embargo, por lo que a los marfiles de temática profana se refiere, su clasificación resulta un tanto vaga y no necesariamente superada. En una definición reduccionista —aunque no por ello desprovista de cierta poesía—, el autor nos plantea que las escenas profanas en objetos de marfil «renonçant à la vaine dialectique sentimentale, s'abandonnent à la seule tendresse et à la grâce légère de l'amour élégant». Dice incluso que «il n'y a à notre sens ni roman, ni poésie derrière tout cela et la fantaisie seule du tailleur a réglé le choix et l'ordre des motifs galants qu'il avait "au bout de l'outil"». Esta descripción indulgente puede haber evitado durante largo tiempo el escrutinio

de estas piezas de forma individual, buscando en ellas mensajes complejos y estructuras «sintácticas» que valga la pena descodificar⁵³, y no solamente un grupo homogéneo de actitudes cariñosas que podemos comprender instantáneamente y de forma conjunta. Otro error, seguramente más generalizado, es el de considerar «humanizadas» las escenas profanas que no remiten directamente a un episodio literario. Que no se trate de una cita directa a un texto no debería restar carga simbólica o significativa a las imágenes que nos ocupan, puesto que, como hemos visto, una simple variación gestual en una de ellas puede cambiar por completo el mensaje del que es portadora.

Además, es importante tener en cuenta la enorme distancia cualitativa entre las piezas que conforman tan vasto grupo. Un discurso bien elaborado, desde la época clásica, debe contar con las nociones de *inventio*, *dispositio* y *elocutio* (Quintiliano, *Instituto Oratoria*, VIII-X). Esto funciona perfectamente para juzgar la coherencia cualitativa de un discurso imaginado, e incluso podemos jugar con las palabras cambiando *elocutio* por *executio*. Emitir un juicio generalizado para las piezas de uso o decoración profanas en marfil me parece imposible o, como mínimo, engañoso. De la misma forma que haríamos con otros muchos formatos artísticos, el objeto personal o *de toilette* debe ser analizado de una forma u otra dependiendo de su calidad material, que se encuentra íntimamente ligada con su coherencia discursiva.

El hecho de haber conservado tal magnitud de ejemplares físicos y otros muchos más a través de la documentación escrita debería llevarnos a la conclusión de que fueron objetos muy a la moda durante largo tiempo (los inventarios están repletos de ellos desde el siglo XIII hasta finales del XV) y, como sucede para otros formatos, debemos suponer la existencia de un gran mercado *seriado* para proveerlos de forma rápida. Esto explicaría las enormes distancias cualitativas que citaba anteriormente, pero, siendo esto así, ¿cómo podemos estudiar bajo la misma etiqueta un espejo encargado, por ejemplo, por el duque de Berry⁵⁴ y uno que sirviera

de regalo de un burgués de París a su esposa⁵⁵? No le falta razón a Raymond Koechlin al decir que no encuentra sentido simbólico o narrativo en muchos de estos objetos, que seguramente —como él mismo indica— yuxtapondrían escenas amorosas estándar sin una codificación elaborada. Sin embargo, encontramos piezas en el grupo de mucha mayor calidad, de las que no parece sensato ni coherente negar las cualidades alegóricas, simbólicas o narrativas. El motivo de la partida de ajedrez galante es un ejemplo perfecto de ello, pues aparece hasta trece veces en espejos del catálogo (Koechlin n.º 1042-1055), aunque la distancia cualitativa entre unos y otros es enorme, hasta el punto de que los de peor calidad pierden todo el abanico simbólico que encontrábamos en la pieza del Louvre.

En una sociedad tan jerarquizada y preocupada por la ostentación como la del otoño medieval, en la que buena parte del arte refleja la necesidad de evadirse de la realidad cotidiana, un estudio de este tipo se presenta necesario, puesto que la moda, los objetos personales y los que llenan las estancias palaciegas se convierten en potentes signos externos de los que los cortesanos se dotan para manifestar no solo lo que tienen, sino también lo que significan en su mundo. Estos signos están necesariamente cargados de cualidades sensitivas y emocionales, y deben ser estudiados como esquemas simbólicos de su tiempo. Con el ejercicio de pintar ciertos pasajes literarios de la realidad material a la que refieren, podemos acercarnos mucho al capital simbólico de muchas piezas artísticas o incluso, como en el presente estudio, dibujar nuevas facetas del imaginario erótico amoroso de una época.

Les femmes coquettes demandent à leurs
maris,
«quant ilz reviennent de Paris»,
Pigne, tressoir semblablement
Et miroir, pour soy ordonner,
D'yvoire me devez donner,
Et l'estuy qui soit noble et gent,
Pendue a chaennes d'argent.
Eustache DESCHAMPS, *Le Miroir du Mariage*⁵⁶

1. J. MARTORELL (1992), *Tirant lo Blanch* (cap. CXXVI), Valencia, A. Hauf, p. 254-255. Las cursivas son de la autora.
2. *Petit y galant* son adjetivos que el autor utiliza para describir el espejo. Véanse los capítulos CXXV-CXXVIII del *Tirant lo Blanch*.
3. Por ejemplo: R. GREEN (1990), «Le roi qui ne ment and Aristocratic Courtship», en *Courtly Literature, Culture and Context*, Amsterdam, Benjamins, pp. 211-225.
4. El intercambio de regalos entre amantes y, por consiguiente, la presencia de objetos en las escenas de amor es muy frecuentes en la literatura de la época, como veremos a lo largo del estudio. Incluso dentro de la obra de Joanot Martorell, uno de los episodios con más carga erótica da el protagonismo a otro objeto, un broche que pertenece a la Bella Agnès. Este objeto aparece como un amuleto para la victoria del caballero, que debe tomar de la dama desabrochando su vestido y tocándole los senos.
5. B. ROY (2003), «Archéologie de l'amour courtois: Note sur les miroirs d'ivoire», en: *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, editado por F. Pomel, Rennes, pp. 233-253.
6. No es este el espacio para estudiar dicho corpus de objetos exhaustivamente, aunque muchos de ellos aparecerán en futuras investigaciones.
7. B. BUETTNER (2001), «Past Presents: New Year's Gifts at the Valois Court, ca. 1400», *Art Bulletin*, 83, pp. 598-625.
8. A. LE CHAPELAIN (2004), *Comment Maintenir l'amour*, París, Franck Lemonde.
9. T. VON ZERKLAERE (2004), *Der Welsche Gast*, Berlín, Walter de Gruyter.
10. P. HAUGEARD (2013), *Ruses médiévales de la générosité: Donner, dépenser, dominer dans la littérature épique et romanesque des XII et XIII siècles*, París, Honoré Champion.
11. C. DE PISAN (2003), *Livre de trois vertus*, I, cap. XIX: «The wise princess wishing to be without reproach will take special care that neither the vice of meanness and avarice may be seen in her, nor foolish generosity, which is no less a vice. Therefore, she will distribute these gifts with great discretion and prudence, for munificence is one of the things that most magnifies the reputation of great lords and ladies. John of Salisbury proves this in Polycraticus (book three, chapter twenty-four) by demonstrating that the virtue of generosity is necessary for those who rule over public affairs. For example, Titus, the noble emperor, acquired such renown through his generosity that he was known as the benefit, the relief and the help of all persons. He loved this virtue of largesse so much that the day he had not given any gift he could not be happy. In this way he acquired the general favour and love of everyone» (Londres, Ed. Sarah Lawson, pp. 78-79).
12. El profesor Jean Wirth propone una síntesis interesante al respecto en su obra *L'image à l'époque gothique (1140-1280)*, París, Les Éditions du Cerf, 2008.
13. M. MAUSS (2012), *Essai sur le don: Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, París, Presses universitaires de France.
14. C. GINZBURG (2010), «Lectures de Mauss», *Annales: Histoire, Sciences Sociales*, 65, p. 1303-1320.
15. G. DE LORRIS y J. DE MEUN (1992), *Le Roman de la rose* (vv. 8239-8246), París, Armand Strubel, p. 450. La cursiva es de la autora.
16. P. BOURDIEU (1980), *Le sens pratique*, París, Les Éditions de Minuit.
17. J.-J. ROUSSEAU (1969), *Émile ou De l'Éducation*, París, C. Wirz y P. Burgelin, p. 198.
18. Y. FOEHR-JANSSENS (2010), *La jeune fille et l'amour: Pour une poétique courtoise de l'évasion*, Ginebra, Droz, pp. 13-31.
19. G. DUBY (1988), *Mâle Moyen Age: De l'amour et autres essais*, París, Flammarion.
20. J.F. SHERRY (1983), «Gift Giving in Anthropological Perspective», *The Journal of Consumer Research*, 10 (septiembre), pp. 157-168.
21. R.W. BELK y G. S. COON (1993), «Gift Giving as Agapic Love: An alternative to the Exchange Paradigm Based on Dating Experiences», *The Journal of Consumer Research*, 20 (diciembre), pp. 393-417.
22. M. CSIKSZENTMIHALYI y E. HALTON (1981), *The Meaning of Things: Domestic Symbols and the Self*, Cambridge, Cambridge University Press.
23. J. MARTORELL (1987), *Tirant lo Blanch*, editado por M. de Riquer, Barcelona, p. 61. Adaptación del texto realizada por la autora.
24. Aristóteles, en una definición del amor sensitivo recuperada en época medieval, defiende que este tipo de amor se renueva y se perfecciona constantemente con la imaginación. Según el polímata griego, el amor sería un impulso nacido en el corazón ante una sensación (la visión del ser amado, por ejemplo); este impulso, en forma de movimiento, se transmitiría a la *phantasia*, capaz de generar un fantasma o una imagen incluso sin la presencia del objeto percibido. Así, la memoria y la imaginación serían las encargadas de perfeccionar e *idealizar* el objeto de deseo, llevándolo a un plano más elevado que el de la primera pulsión carnal en presencia del mismo (*De Anima*, 428a).
25. E.H. GOMBRICH (1994), *Meditations on a Hobby Horse and other essays on the theory of art*, Londres, Phaidon Press.
26. R. BELK (1998), «Possessions and the extended Self», *Journal of Consumer Research*, 15 (septiembre), pp. 139-168.
27. M. DOUGLAS y B. ISHERWOOD (1979), *The World of Goods: Towards an anthropology of consumption*, Nueva York, Basic Books.
28. Editado por B. Roy, Rennes, 2003, p. 283. Se trata de un *jeu de vendre*, un juego de palabras en rima parecido a una adivinanza. Este tipo de actividades eran comunes en ambientes festivos de la corte a partir del siglo XIII. En este caso, un participante mostraba un objeto y el otro debía improvisar unos versos rimados que elogiaran a dicho objeto. Desgraciadamente, aún no existe mucha bibliografía sobre estas actividades, aunque interesaron mucho a los folcloristas franceses de finales del siglo XIX.
29. N. ALVAREZ DA SILVA y G. PELLISSA PRADES (2014), «“Ab un espill me requerí de amors” (*Tirant lo Blanc*, caps. 126-127): La imagen de tres espejos catalanes del siglo XV, entre la magia y el tocador», *Tirant*, 17, Barcelona, pp. 201-222.
30. Los cofres de bodas no pertenecen a la misma categoría porque son regalos de bodas y, por lo

tanto, no entran en los códigos del amor cortés, que entiende el amor fuera del matrimonio.

31. G. BOLENS (2008), *Le style des gestes : Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Ginebra, BHMS.

32. Tirant coge «el més bell espill que se pogués trovar»; las damas de compañía de la infanta le preguntan: «D'on heu tret un espill tan galant?». Las alusiones al espejo se encuentran entre los capítulos CXXVII y CXXVIII.

33. R. KOECHLIN (1968), *Les ivoires gothiques français*, París, F. de Nobele.

34. Albert Hauf, en sus notas críticas al *Tirant* (ver nota 1), considera que la reina Margarita se habría inspirado para su escrito en una traducción al castellano de la obra de Martorell.

35. Ver, entre otros: H. KOLB (1965), «Oiseuse, die Dame mit dem Spiegel», *Germanisch-Romanische Monatschrift*, 15, p. 139-149; E.J. RICHARDS (1982), «Reflections on Oiseuse's Mirror: Iconographic Tradition, Luxuria and the Roman de la Rose», *ZRPh*, 98, p. 296-311, y D.W. ROBERTSON (1962), *A Preface to Chaucer: Studies in Medieval Perspectives*, Princeton, Princeton University Press.

36. Los matices de la simbología del espejo reciben un pormenorizado estudio en C. ALVAR, «Oiseuse, Vénus, Luxure: Trois dames et un miroir», *Romania*, 421, pp. 108-117.

37. En el capítulo CXIX del *Tirant* aparece la primera descripción de la belleza de la infanta, en la que se insiste repetidamente en su blancura: sus manos, sus dientes o incluso la fina raya de piel que deja ver su peinado son más blancos que el marfil.

38. El inventario con el que contamos se encuentra muy fragmentado, y los espejos no aparecen en él. Véase E. GONZÁLEZ HURTEBISE (1907), «Inventario de los bienes muebles de Alfonso V de Aragón

como infante y como rey», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, pp. 148-188. Sí encontramos en el inventario otras piezas similares, como cofrecillos hechos en Barcelona, que podrían parecerse a los que hoy en día conservamos en el MNAC. Estas piezas fueron referenciadas en el catálogo de la exposición «Moble català», que tuvo lugar en el Palau Robert de Barcelona en 1994 (editado por Electa y la Generalitat de Catalunya), piezas 4, 11, 13, 14, 15, 16 y 20. Seguramente fueran objetos amatorios como los que nos interesan.

39. J. WIRTH (2013), *L'image du corps au Moyen Âge*, Florencia, Sismel.

40. En este contexto el corazón se entiende como la parte racional y contenida, contraria a las pasiones del cuerpo. En la literatura francesa medieval encontramos a menudo un juego de palabras con estos dos conceptos, pues la fonética de *corps* et *coeur* son bastante similares.

41. Editado por T. Navarro Tomás, Madrid, 1973, p. 225.

42. *Fabliaux érotiques*, editados por de L. Rossi y R. Straub, París, 1992.

43. C. SÁNCHEZ (2015), «Fête, musique et amour courtois dans le cloître catalan: Santa Maria de l'Estany et l'héritage occitan», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLVI, pp. 85-94.

44. E. RABANAQUE, A. NOVELLA, S. SEBASTIÁN y J. YARZA (1981), *El artesanado de la Catedral de Teruel*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.

45. M. CAMILLE (1998), *The medieval Art of Love*, Londres, Laurence King.

46. C. LITTLE (2001), «L'art de l'ivoire en temps de Philippe le Bel: Renouveau et tradition», en: F. AVRIL y M.-C. BARDOZ, *1300: L'art au temps de Philippe le Bel*, París, École du Louvre, pp. 20-30, y D. GABORIT-CHOPIN (2000-2001), *Miroirs: Jeux et reflets de-*

puis l'Antiquité, catálogo de exposición, Rouen, Somogy, p. 122.

47. J.-M. MEHL (1990), *Les jeux au royaume de France : Du XIII^e au début du XIV^e siècle*, París, Fayard.

48. G. SANGIORGI (ed.) (1895), *Collection Carrand au Bargello*, Florencia.

49. T. LE DESCHAULT DE MONREDON (2013), «La femme au faucon», en: WIRTH, J., *L'image en questions*, Ginebra, Droz, pp. 155-161.

50. A. STRUBEL (1994), *La poésie de la chasse au Moyen Âge : Les livres de chasse au XIV^e siècle*, París, PUF.

51. D. RICO (2011), «Les genres artistiques "profanes" au XIII^e siècle: Convention et originalité dans le plafond à caissons de la cathédrale de Tétel et les marges du *Vidal Mayor*», en *Viator Multilingua*, 42, pp. 75-96.

52. R. KOECHLIN (1968), *Les ivoires gothiques...*, op. cit., cf. nota 25.

53. El profesor Roy hizo una aproximación breve pero muy interesante en este sentido por lo que se refiere al motivo de la corona de flores. Usando el espejo a dos valvas conservado en el Louvre, consiguió relatar la sucesión de las ocho escenas como una alegoría de las fases de la conquista amorosa, y no solo como yuxtaposición sin orden ni sentido de actitudes elegantes. B. ROY (2003), «Archéologie de l'amour...», op. cit., cf. nota 5.

54. J. GUIFFREY (1894), *Inventaires de Jean, duc de Berry (1401-1416)*, París, E. Lerroux.

55. Ver el texto de Deschamps que cierra este apartado.

56. E. DESCHAMPS (1878-1903), «Le Miroir de Mariage», en: *Œuvres Complètes*, editado por Queux de Saint-Hilaire y G. Raynaud, París, IX, p. 45.