



**Universitat de les
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres

Memòria del Treball de Fi de Grau

La iconografía del amor cortés en las valvas de espejo de marfil (s. XIV-XV)

Rosa Ana Pérez Femenia

Grau d'Història de l'art

Any acadèmic 2016-17

DNI de l'alumne: 78221310N

Treball tutelat per Isabel Juana Escandell Proust
Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori
Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia,
amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació

Autor		Tutor	
Sí	No	Sí	No
<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Paraules clau del treball:
iconografía, amor cortés, valvas de espejo, marfiles, arte gótico

La iconografía del amor cortés en las valvas de espejo de marfil (s. XIV-XV)

Resumen y palabras clave

Este trabajo pretende analizar el fenómeno literario del amor cortés aplicado en el ámbito artístico, concretamente en el caso de las valvas de espejo de marfil góticas entre los siglos XIV y XV, momento de máximo apogeo de este tipo de piezas.

El objetivo principal es el de llevar a cabo una sistematización de las múltiples variables presentes en las variantes iconográficas del amor cortés, para ello se ha elaborado una tabla a partir de la recopilación de un total de 129 valvas de espejos de marfil, la cual permite efectuar una exhaustiva comparación entre las mismas.

Como resultado obtenemos la demostración de la compleja codificación y diversidad de motivos que conforman este tipo de piezas, que junto a su delicada talla, ponen de manifiesto tanto su calidad artística como su profundo valor iconográfico.

Palabras clave: iconografía, amor cortés, valvas de espejo, marfiles, arte gótico

Abstract

This project intends to analyse the literary phenomenon of courtly love applied to the artistic field, dealing specifically with the gothic ivory mirror cases belonging to the period between the 14th and 15th centuries, which is the time when this kind of pieces was at its peak.

The main aim is that of carrying out a systematization of the manifold variables which are present in the iconographic alternatives of the courtly love. For that purpose, based on a collection of 129 ivory mirror cases, a table has been developed, which allows to execute a thorough comparison between them.

As a result, we obtain the demonstration of both the complex coding and the variety of motifs that make up this kind of pieces that, together with their delicate sculpture, highlights their artistic quality, as well as their iconographic value.

Keywords: Iconography, courtly love, ivories, gothic art

SUMARIO	Páginas
1. Objetivos	1
2. Método de trabajo	2
3. Estado de la cuestión	4
3. 1. El amor cortés	4
3. 2. Los marfiles medievales	5
3. 3. Las valvas de espejo en marfil (siglos XIV-XV)	7
4. El amor cortés: definición y procedencia histórico-literaria	8
4. 1. Definición del amor cortés	8
4. 2. Procedencia histórico-literaria del amor cortés	10
5. Las valvas de marfil de espejos en el gótico francés (S. XIV-XV)	13
6. Variantes iconográficas del amor cortés en las valvas de marfil	18
6. 1. El paseo del caballero y la dama	19
6. 2. Varias parejas de amantes	21
6. 3. El dios Amor protagonista	21
6. 4. El asalto al castillo del amor	22
6. 5. La cabalgada	23
6. 6. El juego del ajedrez	24
7. Conclusiones	25
9. Bibliografía	28
10. Anexo I: fotografías	30
11. Procedencia de las fotografías	40
12. Anexo II: tablas de variables iconográficas	41

1. Objetivos

En los estudios de la historia del arte en numerosas ocasiones se han dejado de lado las artes suntuarias, consideradas de menor rango frente a las del arte monumental: forman parte de éstas objetos elaborados a pequeña escala y de elevado valor material, muchos de los cuales presenta una línea temática profana. En el pasado el historiador del arte ha mostrado más interés por las piezas suntuosas de gran tamaño y de carácter religioso, siendo considerados objetos marginales y de menor valor aquellos elementos que escapaban a esta clasificación. Al inicio de este trabajo final de grado mi objetivo se centraba en estudiar la temática iconográfica del amor cortés desde una perspectiva más general, pues pretendía analizar las diferentes producciones artísticas derivadas de este concepto literario. Pero al conocer la existencia y riqueza de las valvas de espejos en marfil, de las que encontré una información muy dispersa y fraccionada que, a mi parecer, no hacía justicia al valor histórico-artístico de estos objetos, decidí centrarme en estas obras en particular. Son pocas las publicaciones que se centran en el análisis de los espejos de marfil, y la mayoría son escritos de un carácter más general, que en muchos casos mencionan este tipo de piezas de un modo superficial y esquemático, sin apenas profundizar en sus particularidades.

El objetivo de este texto es pues doble. Por un lado se propone recopilar todos aquellos estudios relacionados con los espejos de marfil góticos, aunándolos en un mismo texto; de este modo pretendo solucionar el problema de la visión fragmentada, pues la mayor parte de las publicaciones no tratan específicamente la temática de los espejos. Por otro lado, como he apuntado con anterioridad, la información relativa a la iconografía del amor cortés que se desarrolla en este tipo de piezas acostumbra a ser más simple y generalizada, y por este motivo me he propuesto llevar a cabo un análisis iconográfico exhaustivo basándome en todas aquellas piezas que he podido recopilar a partir de colecciones públicas; de este modo pretendo plasmar no tan solo aquellos elementos que tienen en común, sino también la variedad de los motivos representados.

Finalmente quiero puntualizar que, debido a las limitaciones marcadas por la extensión del trabajo, he decidido centrarme en las producciones francesas: aunque en el estudio iconográfico me he basado en obras de diversa procedencia, cuando he abordado cuestiones de estilo me he centrado en los talleres franceses, pues he tenido en cuenta que el centro originario es París, y que muchas de las características francesas pueden extrapolarse al ámbito europeo.

2. Método de trabajo

Para la realización de este trabajo final de grado he llevado a cabo, en primer lugar, una revisión bibliográfica exhaustiva de toda aquella información referente a los espejos de marfil góticos y a la iconografía del amor cortés. Para ello ha sido necesario ir más allá del marco de la historia del arte, pues al ser el amor cortés un concepto de origen literario ha sido imprescindible recurrir al examen de una serie de estudios centrados en el ámbito de la literatura; presentamos pues un planteamiento puntualmente interdisciplinario, debido a que en el caso de los espejos de marfil, arte y literatura se nutren mutuamente.

En cuanto a la bibliografía consultada, debo recalcar el hecho de que la mayor parte de las publicaciones son internacionales, escritas principalmente en inglés o francés, siendo las francesas las de carácter más específico. Hay que tener en cuenta que el presente trabajo trata un tema muy concreto, si bien el amor cortés es un concepto ampliamente estudiado, la información relativa a los espejos de marfil góticos es mucho más reducida. Son piezas suntuarias y de reducido tamaño, y frecuentemente este tipo de objetos no suscitan un gran interés más allá de sus países de origen; al ser París el foco originario de los espejos de marfil góticos son más abundantes las publicaciones francesas que inciden en estas piezas. Debido pues a la bibliografía reducida sobre esta materia ha sido necesario recurrir al servicio de préstamo interbibliotecario de la UIB, de no ser así no hubiera podido consultar el trabajo de R. H. Randall Jr., ni los estudios sobre marfil de Danielle Gaborit-Chopin.

En esta aproximación temática no tan solo han tenido cabida las publicaciones, sino que también ha sido importante acudir a ciertas bases de datos, así como a fondos y colecciones museísticas, de otro modo no habría sido posible la recopilación de piezas y su posterior análisis iconográfico, siendo este el objetivo principal del trabajo.

Con la intención de sistematizar los elementos variables en las variantes iconográficas del amor cortés, he elaborado una tabla que se ajunta en el anexo II, que recopila información tomada a partir del análisis de un total de 129 valvas de espejos de marfil, todos ellos pertenecientes a colecciones públicas. La confección de la tabla viene motivada por el hecho de ser una herramienta de gran utilidad no tan solo para la recopilación y ordenación de datos, sino porque además permite una clara visualización de las similitudes y diversidad. Quiero puntualizar además, que si algo me ha sorprendido ha sido la extensión final que estas tablas iconográficas han adquirido. En

un inicio los elementos a valorar eran más limitados, pero conforme analizaba los espejos, iba descubriendo nuevos elementos significativos que sin duda eran esenciales a la hora de formular las variantes iconográficas del amor cortés, y por ello se incorporaron progresivamente en la tabla.

Para la confección del anexo iconográfico ha sido de gran ayuda el *Gothic Ivories Project*¹ del Courtauld Institute of Art de Londres, que ofrece una base de datos que incorpora más de 5.000 piezas de marfil hoy dispersas en más de 400 colecciones artísticas, y datadas entre el 1200 y 1530. Debido a que la última actualización de dicha base de datos se llevó a cabo en el 2015 cabe recalcar que ha sido necesario revisar la localización de todas y cada una de las piezas que conforman la tabla.

En cuanto a su estructura, la tabla presenta una primera columna a lo largo de la cual se disponen el nombre del museo y número de inventario de cada una de las piezas, conformando el encabezado de las filas. Acto seguido se han definido un total de 40 variantes iconográficas que se fijan en el encabezado de las columnas: Contexto/posturas, acciones, personajes, escenas, elementos, esquinas y decoraciones. Cada fila remite a una pieza diferente, y mediante una cruz he ido señalando las variantes iconográficas que las conforman; de este modo fácilmente podemos visualizar aquellos recursos y combinaciones que son utilizados en mayor o menor medida en estas valvas de marfil.

Como ejemplo de esta sistematización de variables iconográficas remito a la valva de espejo con número de inventario MRR 197B del Museo del Louvre, de la que en las tablas se indican una serie de características que complementan a la representación de la pareja. Del contexto/posturas: encuentro de pie, arrodillados, jardín/exterior. De las acciones: coronación/corona, caricia en la barbilla, caricia en la cintura. De los personajes: halcón. De las escenas: varias escenas; De las esquinas: Sin esquinas. La tabla nos permite visualizar pues las principales variables que conforman cada una de las piezas, de este modo posibilita la comprensión general de la iconografía del amor cortés que se desarrolla en los espejos de marfil.

¹ John Lowden (dir.), *Gothic Ivories Project*. The Courtauld Institute of Art. <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/index.html> (Consulta el 12 de junio de 2017).

3. Estado de la cuestión

Esta sección tiene como objetivo analizar la bibliografía utilizada en el desarrollo del presente trabajo. Puesto que las publicaciones se aproximan a materias temáticas diferentes he optado por exponerlas en tres apartados sucesivos: el amor cortés, los marfiles medievales y las valvas de espejo en marfil. A su vez, cabe puntualizar que las aportaciones han sido ordenadas cronológicamente, de este modo fácilmente podemos apreciar cómo han ido avanzando las investigaciones, y cuáles son las referencias bibliográficas más recientes que aportan nuevos datos.

3. 1. El amor cortés

Las publicaciones en las que se fundamenta este trabajo pertenecen a dos campos de estudio diferentes: por un lado el de la literatura, y por otro el de la historia del arte. Son importantes las aportaciones centradas en el ámbito literario que desarrollan el tema del amor cortés, y entre ellos destacamos a Clive S. Lewis y su obra *The Allegory of Love* (1936)². Si bien fue Gastón Paris quien, en 1883, acuñó por primera vez el término “amor cortés”, fue Clive S. Lewis el responsable de propagar y asentar este concepto, siendo su publicación una de las obras capitales que trata no tan solo el desarrollo del amor cortés, sino también el de la alegoría y su posterior convergencia. Cabe destacar además que una de las aportaciones fundamentales de Lewis es la definición de cuatro rasgos esenciales del amor cortés: el adulterio, la humildad, la cortesía y la religión del amor, aspectos que han sido ampliamente asumidos por la mayoría de autores que han tratado esta temática con posterioridad.

Por otro lado, es necesario recalcar que Clive S. Lewis cita a Andreas Capellanus y su obra *El arte de amar honradamente*, fechada hacia 1186, que también es mencionada en multitud de estudios literarios en los que se aborda el amor cortés. Capellanus propuso una especie de manual de amor que es un claro reflejo del pensamiento de su época, y se convirtió en un punto de referencia para todos aquellos escritos que trataron este tema con posterioridad; aun así, hay que tener en cuenta que hoy en día la idea más extendida acerca del texto de Capellanus es que se trata de una sátira de la lírica de los trovadores en lugar de un código de amor cortés.

Una segunda obra esencial para el estudio del amor cortés y que prosigue la misma línea literaria es la titulada *The Origin and Meaning of Courtly Love*, de Roger

² Clive S. Lewis, *The allegory of Love* (Cambridge: Cambridge University Press, 1936).

Boase (1977)³. Este autor expone una visión crítica acerca de las diversas teorías que han intentado explicar el fenómeno del amor cortés, recopila pues las ideas formuladas por otros autores que, como él, tratan de situar el origen de esta práctica amorosa y que a su vez formulan una definición sobre la misma.

En cuanto las aportaciones que tratan el amor cortés desde el ámbito de la historia del arte, podemos citar un primer título, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance: et la décoration des demeures*, de Raimond van Marle (1932)⁴; hay que tener en cuenta que se trata de una publicación de carácter más general, que abarca diferentes producciones artísticas y un amplio periodo temporal, pero a pesar de ello es sumamente interesante debido a que presenta un amplio apartado dedicado a la representación del amor, en el cual también se incluyen una serie de obras realizadas en marfil así como algunos espejos góticos.

Si bien el autor antes citado asienta unas bases acerca de la iconografía del amor cortés, fue a finales del siglo XX cuando se produjo una aportación crucial para su estudio; se trata de la obra *The Medieval Art of Love* de Michael Camille (1998)⁵, en la que el autor realiza un exhaustivo análisis de la iconografía amorosa de época medieval expuesta en tapices, pinturas, miniaturas y otros objetos de lujo. Lo valoramos pues como un estudio muy detallado, ordenado por temas y que remite a una gran cantidad de escritos y tradiciones medievales, que ayudan a dar sentido a un concepto tan complejo como es el amor cortés. Michael Camille, a diferencia de Raimond van Marle, desarrolla una aportación mucho más completa y específica.

3. 2. Los marfiles medievales

Un segundo conjunto de publicaciones de gran importancia para el tema que nos ocupa son aquellas que se centran en los marfiles medievales, siendo las más relevantes para este trabajo las específicas sobre la época gótica. Uno de los primeros estudios que tratan este tema es *Les ivoires gothiques français* de Raymond Koechlin (1924)⁶, quien es considerado el responsable de asentar las bases del estudio del marfil gótico, ya que con anterioridad a Koechlin, no se produjo ningún trabajo tan exhaustivo como el suyo.

³ Roger Boase, *The origin and meaning of Courtly Love* (Manchester: Manchester University Press, 1977).

⁴ Raimond van Marle, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance: et la décoration des demeures*, t. I (La Haye, 1932).

⁵ Michael Camille, *The Medieval Art of Love* (Nueva York: Abrams, 1998).

⁶ Raymond Koechlin, *Les ivoires gothiques français* (Paris: A. Picard, 1924).

La publicación de este autor es el resultado de un estudio totalmente sistemático, para el cual se sirvió de obras pertenecientes a colecciones de todo el mundo, hecho que lo diferenciaba de autores anteriores que se limitaban a la edición de catálogos de museos específicos. Pero si hay un aspecto que ha sido ampliamente criticado en el estudio de Koechlin son sus clasificaciones, pues este erudito tendió a despreciar una gran cantidad de obras de marfiles profanos que consideraba meras falsificaciones de calidad mediocre, y a las que desvirtuaba al considerarlas “artes menores”. A pesar de ello muchas de las consideraciones y apuntes iconográficos de Koechlin son acertados, por lo que hoy en día esta obra sigue considerándose de referencia en el ámbito de investigación de los marfiles, aunque autores como Danielle Gaborit-Chopin se han encargado de corregir algunas de sus afirmaciones.

A raíz de esta destacada publicación el interés por los marfiles góticos fue en aumento, al igual que los estudios alrededor de estos; un claro ejemplo de este nuevo interés es la obra de Joseph Natanson titulada *Gothic ivories of the 13th and 14th Centuries*⁷ de 1951, en la cual nuevamente se llevó a cabo la recopilación de una serie de piezas conservadas en diversas colecciones mundiales.

Otro personaje destacado en el estudio de los marfiles medievales ha sido la historiadora del arte Danielle Gaborit-Chopin, siendo sus trabajos más alabados *Ivoires du Moyen Age* (1978)⁸ e *Ivoires médiévaux: Ve –XVe siècle* (2003)⁹. En estas dos publicaciones Gaborit-Chopin se ocupó de rectificar algunas de las afirmaciones de Koechlin, centrándose en la realización de una nueva cronología que replanteó las falsificaciones apuntadas por éste; e intentó revalorizar los objetos seculares así como las tallas de marfil. Por otro lado si bien Koechlin mostró un mayor interés y predilección por las producciones parisinas, Gaborit-Chopin identificó otros talleres regionales y extranjeros, que evidenciaron que la producción de marfiles góticos era más amplia y rica que lo postulado con anterioridad.

Es de vital importancia citar también el proyecto *Gothic Ivories*¹⁰ llevado a cabo por el Courtauld Institute desde 2008, que surgió con la intención de recopilar toda la información disponible sobre piezas de marfil góticas y neogóticas que hoy en día forman parte de colecciones públicas y privadas; este proyecto acoge más de 5000

⁷ Joseph Natanson, *Gothic ivories of the 13th and 14th Centuries*, (London: A. Tiranti, 1951).

⁸ Danielle Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Age*, (Fribourg: Office du Livre, 1978).

⁹ Danielle Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux: Ve –XVe siècle* (Paris: Réunion des Musées nationaux, 2003).

¹⁰ John Lowden (dir.), *Gothic ivories Project*. The Courtauld Institute of Art. <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/index.html> (Consulta el 12 de junio de 2017).

piezas dispersas en más de 400 colecciones de todo el mundo. A partir de esta recopilación el Courtauld Institute ha creado una extensa base de datos de esculturas de marfil realizadas en Europa Occidental entre el 1200 y 1530, donde se incluyen tanto imágenes completas como detalles de cada una de las obras; se trata pues de un proyecto fundamental para el estudio del marfil gótico, ya que permite el rápido acceso a un amplio catálogo de piezas con un sistema de búsqueda a partir de palabras clave, lugar de origen, año de producción, número de inventario y otros campos.

3. 3. Las valvas de espejo en marfil (siglos XIV-XV)

Finalmente, mencionamos aquellos escasos textos y autores centrados en las valvas de espejos en marfil góticos, que sin duda son los más cercanos respecto a la temática de este trabajo final de grado. Uno de los primeros en publicarse fue *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale* (2003)¹¹; éste libro presenta una recopilación de artículos de varios autores en los que se pretende reflexionar alrededor del espejo como objeto y símbolo, haciendo especial hincapié en su relación con la literatura medieval. Deja patente que literatura e historia del arte son dos campos estrechamente relacionados en la producción de espejos de marfil y, por ello para desarrollar una investigación exhaustiva es necesario abordar la iconografía del amor cortés desde ambos ámbitos. Por otro lado es preciso recalcar que debido a que se trata de una recopilación, esta publicación no presenta un orden claro y no abarca todo el conjunto de la iconografía amorosa, aunque sí aborda otros temas muy interesantes como la relación del espejo con cuestiones de identidad, y también la ficción y la ilusión.

Para finalizar, una aportación más reciente es la del artículo titulado *Les valves de miroir gothiques: sources littéraires et iconographie* de Lylan Lam (2011)¹², en el que el autor debate acerca de las fuentes literarias e iconográficas que conforman el repertorio iconográfico representado en los espejos, situando su origen y su función. Aunque breve, se trata de una aportación científica muy completa donde se examinan múltiples aspectos del espejo gótico con la ayuda de fotografías, y se referencia a muchos otros autores.

¹¹ Fabienne Pomel (dir.), *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2003).

¹² Lylan Lam, "Les valves de miroir gothiques: sources littéraires et iconographie". *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 74, núm. 3 (2011), 297-310.

4. El amor cortés: definición y procedencia histórico-literaria

4. 1. Definición del amor cortés

El concepto de amor cortés¹³ no tiene su origen en la época medieval, sino que fue acuñado y definido por Gastón Paris en 1883, concretamente en un estudio sobre *Lancelot* de Chrétien de Troyes. Este concepto surgió de la necesidad de definir la nueva concepción del amor a la que aludían los poetas occitanos con la expresión *fin'amors*; es un término que se aplicó a la literatura del siglo XII y que perduró hasta el siglo XV, y cuyo origen se encuentra en la poesía lírica trovadoresca. Si bien la crítica actual prefiere utilizar la forma occitana de *fin'amors* hay que señalar que el término usado por Gastón Paris -amor cortés- no se trata de un neologismo, puesto que el trovador Peire d'Alvernia utilizó en una ocasión la expresión *cortez'amor*, aunque su uso no dejaba de ser ocasional, ya que no se conservan otros ejemplos.

En cuanto a la definición que propuso Gastón Paris, podemos citar a Roger Boase (1977)¹⁴, quien se encargó de resumirla: "...es un amor ilícito, furtivo y extraconyugal; el amante teme continuamente que, por desgracia, no agrade a su dama o no sea digno de ella; la posición del amante es de inferioridad; incluso el guerrero más valiente tiembla ante la presencia de su dama; ella, por su parte, hace que se acuse más la inseguridad de su pretendiente actuando deliberadamente de forma caprichosa y altiva; el amor es una fuente de valor y refinamiento; la aparente crueldad de la dama sirve para poner a prueba el valor de su amante; finalmente, el amor, como la caballería y el cortejo, es un arte con su propio código de reglas."

Rachel Wald (2005)¹⁵ aporta otros matices, pues postula que el amor cortés se lleva al extremo, que va más allá de lo que podríamos considerar un amor ordinario, pues es extremadamente apasionado y disciplinado, elevándose incluso al nivel de culto. Se trata de una práctica altamente ritualizada, llevada a cabo por un caballero y una mujer de noble condición, los cuales en ningún caso eran marido y mujer, siendo común que la dama estuviera casada con otro hombre. Hay que recalcar además que el amor cortés eleva el amor a un estado que va más allá de la lujuria¹⁶; si bien los poemas de

¹³ María Elena Sánchez, "Problemas de traducción de conceptos poéticos", en *La traducción. Metodología, historia, literatura: ámbito hispanofrancés*, Francisco Lafarga, Albert Ribas y Mercedes Tricás (ed.) (Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1995), 187

¹⁴ Boase, *The origin and meaning of Courtly Love*, 23.

¹⁵ Rachel Wald, "*Traditions of Courtly Love and the Canterbury Tales*" (Senior Project. Dickinson State University, 2005), 1.

¹⁶ Wald, "*Traditions of Courtly Love and the Canterbury Tales*, 1-2.

amor común conocidos como *fabliaux*, hacían hincapié en este deseo incontrolable, el amor cortés desarrolló un estado suprasensual, donde el caballero consigue trascender sus deseos lujuriosos mediante el sufrimiento, cortejando a su dama a través de un lenguaje elegante y acciones valientes. Otra característica destacable es que los personajes son considerados peones de las fuerzas divinas y víctimas del amor, el amante debe seguir un estricto código de conducta, por lo que pierde toda individualidad¹⁷.

Fue Clive S. Lewis (1936)¹⁸ quien en su estudio intentó plasmar aquellos elementos más característicos del amor cortés, resumiéndolos en cuatro rasgos: el adulterio, la humildad, la cortesía, y la religión del amor. Lewis asocia el amor cortés con el adulterio, de manera que separa el amor romántico y apasionado del amor en el matrimonio; este hecho se debe a que la mujer a menudo era considerada poco más que una propiedad para su marido, en la edad media el matrimonio solía ser puramente utilitario, por lo que una idealización del amor suponía una idealización del adulterio¹⁹. Así pues Lewis dictamina: “Como esposa de otro, sobretodo como esposa de un gran señor, puede ser la reina de la belleza y el amor, distribuidora de favores, inspiración de todas las virtudes caballerescas y brida de la tiranía; pero como tu propia esposa, por la que has negociado con su padre, ella pasa de ser una dama a una simple mujer”²⁰. El rasgo de la humildad, se debe a que el amante presenta siempre una postura servil ante la dama, de obediencia ciega, una actitud que se ha vinculado con la relación que existía entre el vasallo y su señor, y que se ha descrito como una feudalización del amor²¹. En cuanto a la cortesía, hay que tener en cuenta que puede tener una doble acepción; por un lado, puede hacer referencia a la cuestión moral, a las virtudes del caballero, y a su vez puede considerarse en un sentido social, pues tan solo el caballero cortesano era capaz de cultivar una ética social, la cual se basaba esencialmente en la galantería y generosidad²². Finalmente, Clive S. Lewis²³ alude a la religión del amor, pues el caballero considera a su amada como un objeto de culto, al igual que valora el amor

¹⁷ Wald, “*Traditions of Courtly Love and the Canterbury Tales*”, 8.

¹⁸ Lewis, *The allegory of Love*, 2.

¹⁹ Lewis, *The allegory of Love*, 16.

²⁰ Lewis, *The allegory of Love*, 45.

²¹ Jesús Menéndez, *Menéndez Pelayo y la novela sentimental: la impronta del amor cortés* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008), 229.

²² Eukene Martínez, “Gestos contenidos para sentimientos desatados. Imágenes de las relaciones amorosas cortesanas en el occidente bajomedieval”, en: *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, (Murcia: Universidad de Murcia, 2009), 3.

²³ Lewis, *The allegory of Love*, 24-26, citado por Carlos García, *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII* (Madrid: Akal, 1997), 21.

como un impulso divino, celebrándolo en términos religiosos y describiendo actitudes semejantes al culto cristiano.

Teniendo en cuenta estos rasgos, Herbert Moller (1960)²⁴ destacó un aspecto aparentemente paradójico del amor cortés; considerando que el objeto de este amor se trata de una dama casada, sorprende el hecho de que este tipo de relación sea considerada fuente de moralidad superior, más aún cuando en la edad media la monogamia era impuesta por la iglesia. A pesar de ello, tal y como postula Daniel Rocher (1987)²⁵, la práctica del amor cortés supuso un cambio en la conducta masculina, pues poco a poco fue introduciéndose en el ámbito conyugal, pasando a considerarse a la esposa mucho más que una simple posesión.

4. 2. Procedencia histórico-literaria del amor cortés

En cuanto al origen literario del amor cortés, es difícil situar la fecha y el lugar exacto de su aparición, aunque Clive S. Lewis (1936)²⁶ se atreve a dictaminar que surgió en Languedoc a finales del siglo XI. Si bien es cierto que la poesía de los trovadores provenzales de los siglos XII y XIII fue determinante para el desarrollo de la poesía amorosa europea, varios autores exponen diversas teorías tratando de plantear las posibles raíces del amor cortés.

Una posible teoría vincula el origen del amor cortés con la sociedad feudal, y es definida como teoría feudal-sociológica. Estipula la existencia de factores sociales causales, considerando el amor cortés como una extensión de la sociedad real. Violet Paget (1884)²⁷ es uno de los primeros defensores de esta teoría y quien valora la hipergamia como un factor decisivo para su desarrollo; por otro lado, se propondrán analogías directas con el vasallaje feudal, en cuanto a terminología ritual.

²⁴ Herbert Moller, "The Meaning of Courtly Love", *The Journal of American Folklore*, vol. 73, núm. 287 (1960): 40.

²⁵ Daniel Rocher, "Le debat autour du mariage chez les clercs et les écrivains 'mondains' à la fin du XIIe et au début du XIIIe siècle", *Cahiers d'études Germaniques* (Aix-en-Provence: Université de Provence, 1987), s.p., citado por Georges Duby, "The courtly model", en *A History of Women in the West: Silences of the Middle Ages*, vol. 2, Georges Duby y Michelle Perrot (ed.) (Cambridge: Harvard University Press, 1992), 265.

²⁶ Lewis, *The allegory of Love*, 2.

²⁷ Violet Paget, *Euphorion: being Studies of the Antique and the Mediaeval in the Renaissance*, vol. 1 (Londres: T. Fisher Unwin, 1884), 136, citado por Christoph Siegfried, *Wolfram von eschenbach's couples*, (Amsterdam: Rodopi, 1981), 3.

Una segunda teoría es la hispano-árabe, con autores como Konrad Burdach (1918)²⁸, en la que se sostiene la posibilidad de que el homenaje panegírico en honor a las mujeres reales, ejercido por los poetas en las cortes árabes de Andalucía desde el siglo IX, fuese una fuente de inspiración para el desarrollo del amor cortés. Esta teoría supone una evolución relativamente suave del amor cortés, hecho que provoca su cuestionamiento, pues la transmisión inalterable de temas poéticos y estilos presupone un vacío total de cultura del receptor, pues sería el único modo en el cual las innovaciones podrían ser transmitidas sin cambios sustantivos ni adaptaciones.

Otra teoría más autóctona es la definida como matriarcal²⁹, que sitúa el origen del amor cortés en la Europa precristiana; esta teoría relaciona el nuevo trato de superioridad hacia la dama con el culto hacia la mujer desarrollado por los pueblos germánicos. Clive S. Lewis (1936)³⁰ aceptó el hecho de que la posición de las mujeres en las sagas fue superior que la que gozaban en la literatura clásica, pero este autor sentencia que esa posición se basa en un respeto puramente sensible y poco enfático por el coraje o prudencia de algunas mujeres.

También se ha propuesto la teoría Bernardino-Marianista, en la que destaca la figura de Eduard Wechssler (1909)³¹, quien formuló la idea de que el amor cortés era una analogía profana de la *Caritas* cristiana, la cual fue fuertemente influenciada por el misticismo de Bernardo de Claraval, quien a su vez elevó el culto mariano. Son múltiples los autores que dictaminan que el culto a la Virgen fue un factor decisivo para la nueva concepción de la mujer, pero teniendo en cuenta la existencia de una poesía que trata el amor cortés desde el siglo XI nos hallamos frente a una brecha temporal, pues el misticismo de san Bernardo no se desarrolló por completo hasta finales del siglo XII³².

Una quinta teoría es la albigense-catarista, que sitúa el origen del amor cortés en la herejía albigense del siglo XII; Denis de Rougemont (1972)³³ es uno de sus máximos exponentes, y su argumento principal consiste en que el amor extraconyugal -implícito

²⁸ Konrad Burdach, *Über den Ursprung des mittelalterlichen Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes* (Berlin: Beichsdrukerei, 1918), 1083, citado por Siegfried, *Wolfram von eschenbach's couples*, 3-4.

²⁹ Burdach, *Über den Ursprung des mittelalterlichen Minnesangs*, 1083, citado por Siegfried, *Wolfram von eschenbach's couples*, 5.

³⁰ Lewis, *The allegory of Love*, 11.

³¹ Eduard Wechssler, *Das Kulturproblem des Minnesangs* (Halle: Max Niemeyer, 1909), s.p, citado por Siegfried, *Wolfram von eschenbach's couples*, 5.

³² Siegfried, *Wolfram von eschenbach's couples*, 5-6.

³³ Denis de Rougemont, *L'amour et l'occident*, (Paris: Plon, 1972), 27, citado por Siegfried, *Wolfram von eschenbach's couples*, 6.

en el amor cortés- refleja el rechazo albigense hacia el matrimonio, pues sostenían que era un mecanismo de procreación de materia maligna.

Por otro lado Clive S. Lewis (1936)³⁴ también impulsó una teoría que relacionaba el amor cortés con los rituales folclóricos paganos de la primavera; la actitud servil hacia la dama, el énfasis en el secreto y las relaciones extraconyugales se consideran analogías de los cultos paganos a la fertilidad dedicados a la diosa Cibeles, la gran madre de la mitología romana. Gastón Paris propuso también un argumento parecido, según el cual la poesía trovadoresca tiene su punto de partida en los cantos y danzas primaverales.

Otro origen es propuesto por autores como Willibald Schrötter (1908)³⁵, quien explica como el amor cortés deriva del *Ars Amatoria* de Ovidio, una obra creada a modo de poema irónico y escrito a modo de tratado, con reglas y ejemplos para la buena conducta de los amores ilícitos. Así, durante la edad media la conducta que Ovidio recomendaba irónicamente habría sido tomada en serio por la tradición cortesana; esta idea se conoce como la fórmula del “Ovidio malentendido”.

Una última teoría es la denominada neoplatónica, siendo algunos de sus exponentes Alexander Denomy (1980) y Moshé Lazar (1964), quienes relacionan el amor cortés con la búsqueda del ideal de belleza y bondad, así como la insaciabilidad del deseo, todo ello reflejado en los escritos de Avicenna, Plotino, Pseudodionisio y San Agustín³⁶.

Si bien han sido múltiples los esfuerzos de los especialistas por fijar el origen del amor cortés, queda patente que a día de hoy no se ha llegado a ninguna conclusión definitiva, las teorías se plantean desde factores sociales y doctrinas filosóficas, o bien por antiguas tradiciones y religiones, llegando incluso a señalar el *Ars Amatoria* de Ovidio como foco de origen. En cuanto a las obras literarias medievales, como ya hemos indicado, el amor cortés surgió a través de la poesía lírica, que asumió el desarrollo de una terminología específica para esta tipología de amor; fueron pues los trovadores los encargados de difundir este tipo de obras, pudiendo destacar la figura de Guillermo IX de Aquitania, pues en sus canciones de principios del siglo XII se presentan los primeros rasgos de amor cortés³⁷.

³⁴ Lewis, *The allegory of Love*, 2, citado por Siegfried, *Wolfram von eschenbach's couples*, 7.

³⁵ Willibald Schrötter, *Ovid un die Troubadours* (Balle: Niemeyer, 1908), 30, citado por Siegfried, *Wolfram von eschenbach's couples*, 7.

³⁶ Siegfried, *Wolfram von eschenbach's couples*, 8.

³⁷ Bernard O'Donoghue, *The courtly love tradition* (Manchester: Manchester University Press, 1982), 5.

Es importante recalcar que esta temática estuvo también muy presente en los romances artúricos del siglo XII, siendo Chrétien de Troyes uno de los autores más distinguidos, pues se considera que las múltiples versiones del *Lancelot* ayudaron a definir el propio amor cortés³⁸. Las leyendas también se caracterizaron por la inclusión del amor cortés, siendo Tristan e Isolda los protagonistas de una de las historias de mayor éxito de época medieval, e igualmente podemos encontrar trazas de esta tipología de amor en la épica, las canciones de gesta y los fabliaux de la época³⁹.

Por otro lado, es imprescindible nombrar el tratado de finales del siglo XII de Andreas Capellanus, *De Amor*, pues se ha definido como “un intento casi científico de reducir a una serie de leyes, las prácticas de los trovadores y otros amantes cortesanos de la época”⁴⁰. El libro consiste en un manual de amor, donde se establecen unas directrices sobre como amar y cuál es el efecto del amor; no hay que olvidar que Capellanus propuso una precisa definición del amor⁴¹.

Finalmente, cabe destacar una segunda obra ya del siglo XIII que fue determinante para el desarrollo del amor cortés, la alegoría del *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, en el cual se presenta los intentos de un cortesano de cortejar a su dama; según O’Donoghe (1982)⁴², “gracias a esta obra las ideas cortesanas se extendieron más de lo que de otro modo podrían haberlo hecho. Si se hubiera dejado en manos de los antiguos trovadores religiosos, la influencia del amor cortés hubiera muerto en 1250”.

5. Las valvas de marfil de espejos en el gótico francés (S. XIV-XV)

La temática amorosa del amor cortés no solía formar parte de la decoración de los ámbitos arquitectónicos de carácter público, sino que se reservaba para la esfera privada y, sobre todo, para la alcoba. Nos referimos a todo tipo de objetos personales, como espejos y peines decorados con placas de marfil, cofres y arquetas para el almacenaje de joyas, así como tapices, manuscritos iluminados y tablas de escritura⁴³. Imágenes con esta temática adornaban una gran cantidad de artículos de lujo, siendo

³⁸ O’Donoghe, *The courtly love tradition*, 6.

³⁹ Flavia Galli, “Cenas de amor cortês entalhadas em marfim: caixas, pentes e caixas de espelho do medievo”. *Revista Signum*, Vol. 15, núm. 1 (2014): 73.

⁴⁰ William George Dodd, *Courtly Love in Chaucer and Gower* (Boston: Gin, 1913), 11.

⁴¹ Wald, “*Traditions of Courtly Love and the Canterbury Tales*”, 4.

⁴² O’Donoghe, *The courtly love tradition*, 9.

⁴³ Martínez, “Gestos contenidos para sentimientos desatados”, 9.

algunos de ellos suntuosos objetos usados para el aseo por ricos mecenas, comerciantes y cortesanos; pero sobre todo por mujeres en el acto de autocontemplarse⁴⁴. Estos objetos no hacen más que atestiguar la búsqueda de refinamiento en la vida cotidiana que floreció en la edad media⁴⁵.

Es a finales del siglo XIII cuando empezaron a surgir este tipo de objetos seculares realizados en marfil, aunque fue en el primer cuarto del siglo XIV cuando se ha considerado que se produjo su auténtico florecimiento⁴⁶. Los espejos fueron las piezas más populares, pues se llevó a cabo una producción abundante y en muchas ocasiones de gran calidad, cuyo origen se encuentra en París; cabe destacar además que estos objetos fueron ampliamente distribuidos por diferentes zonas de Europa, lo que supuso la difusión del estilo parisino, y a su vez, que la mayor parte de marfiles góticos se atribuyeran erróneamente a talleres de París⁴⁷.

Estas nuevas producciones de marfil se han considerado el resultado de las cruzadas, pues estas permitieron el contacto de los europeos con el mundo árabe, concretamente con todas aquellas piezas de marfil de uso diario desarrolladas en los países islámicos⁴⁸. Por otro lado, el auge del marfil se debió a una nueva y compleja red de relaciones políticas y mercantiles, surgió pues una nueva afluencia del marfil de elefante africano, compensando la escasez de los últimos 200 años⁴⁹. No fue hasta finales del siglo XIV cuando la producción de marfil volvió a decaer debido a los desastrosos efectos financieros de la guerra de los cien años, que debilitaron por completo la producción francesa; por ello las placas de marfil cada vez fueron más finas y se abultaban con metales y piedras preciosas⁵⁰.

Centrándonos en los espejos góticos, estos constaban de pequeñas placas redondas de superficie refractaria que se disponían sobre marcos de marfil trabajados con bajorrelieves, en ocasiones circulares, aunque en la mayoría de casos las valvas se cuadraban para facilitar su manipulación y estabilidad. En el caso de las valvas cuadradas en las esquinas se representaban cuatro elementos en torno al círculo central, normalmente monstruos o dragones, aunque también fueron comunes los leones, y ya

⁴⁴ Michael Camille, *El ídolo gótico* (Madrid: Akal, 2000), 327.

⁴⁵ Lam, "Les valves de miroir gothiques", 298.

⁴⁶ Richard H. Randall Jr, "Popular romances carved in ivory" en *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age*, Peter Barnet (ed.), (Princeton: Princeton University Press, 1989), 63.

⁴⁷ Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux*, 266.

⁴⁸ Randall Jr, "Popular romances carved in ivory", 63.

⁴⁹ Galli, "Cenas de amor cortês entalhadas em marfim", 67-68.

⁵⁰ Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux*, 12.

en la segunda mitad del siglo XIV, se disponen hojas de roble⁵¹. En ocasiones, los marcos de marfil se disponían en parejas, uniéndose mediante una especie de bisagra, de modo que la placa de espejo quedaba resguardada en una pequeña caja que rondaba los 6-15 cm de diámetro⁵². Cabe recalcar la importancia de estas diminutas dimensiones, pues tal y como apunta Caviness (1993)⁵³ el hecho de que un objeto o imagen quepa en la palma de la mano impide que pueda ser admirado a distancia, lo que conlleva que deba ser sostenido y observado de cerca, creando una experiencia intensamente personal y privada que fomenta la meditación.

Por otro lado, es necesario señalar que aunque los discos reflectantes quedaban protegidos en el interior de las valvas, hoy en día han desaparecido en la mayoría de piezas conservadas, de igual manera que difícilmente se han preservado las dos valvas juntas. Este último hecho ha provocado que en algunos casos se hayan realizado lecturas aleatorias de ciertas valvas, pero finalmente se ha conseguido reconstruir el discurso de estas piezas comparándolas con peines de marfil, que incluyen también motivos tallados en la parte anterior y posterior, y por tanto, en este caso son indisolubles entre sí⁵⁴.

Tratamos pues de objetos de pequeño tamaño que las damas solían llevar colgados a la cintura mediante una cadena de plata, algunas veces asociados a estuches de cuero, mientras que en otros casos se realizaba una pequeña perforación para poder colgar el espejo en la pared⁵⁵. Eran productos de gran refinamiento, destinados a una clientela rica y restringidos a la esfera personal, pues se relacionaban con la belleza, higiene y la coquetería. Por otro lado, Bruno Roy (2003)⁵⁶ ha hecho hincapié en la idea del espejo como regalo, defendiendo que las escenas representadas respondían a la voluntad de quien regalaba el objeto; así el amante pretendía expresar su amor a partir de un discurso simbólico, por lo que era común que diera directrices al tallador según su conveniencia. Hay que tener en cuenta que ya en la antigüedad Ovidio recomienda en su *Ars Amatoria* que los jóvenes ofrezcan pequeños regalos a sus amos, idea que pasó a

⁵¹ Randall Jr, "Popular romances carved in ivory", 70-71.

⁵² Ana Pérez, "El castillo del amor en las artes figurativas bajomedievales". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, núm. 16 (2016): 14.

⁵³ Madeline H. Caviness, "Patron or Matron? A Capetian Bride and a Vade Mecum for Her Marriage Bed". *Speculum*, vol. 68, núm. 2 (1993): 354.

⁵⁴ Bruno Roy, "Archéologie de l'amour courtois: Notes sur les miroirs d'ivoire" en Pomel (dir.), *Miroirs et jeux de miroirs*, <http://books.openedition.org/pur/31896>. (Consultado el 26 de junio de 2017). 26.

⁵⁵ Randall Jr, "Popular romances carved in ivory", 71.

⁵⁶ Roy, "Archéologie de l'amour courtois: Notes sur les miroirs d'ivoire", <http://books.openedition.org/pur/31896>. (Consultado el 26 de junio de 2017), 2.

formar parte de las concepciones del amor medieval, pues en una obra anónima del siglo XIII titulada *Art d'amours*, se sugiere a los amantes que realicen regalos agradables y corteses a sus “amigas”⁵⁷. Así mismo cabe recalcar que la elección del espejo para este tipo de regalos no es azarosa, en la misma antigüedad era considerado un atributo de la belleza y de la voluptuosidad, tradición que se perpetuó en la época medieval como atributo del vicio de la lujuria. Vemos pues que el amante utiliza conscientemente un registro de ideas muy específico.⁵⁸

En cuanto al estilo, las primeras valvas de marfil fueron talladas siguiendo los modelos de los marfiles religiosos labrados durante el siglo anterior, siendo pues los dípticos y los trípticos sus principales modelos. Por otro lado, hay que tener en cuenta que en el momento en el que se desarrolla la talla de marfil no existe una escultura de peso que represente los temas románticos, hecho que propició que los artesanos adoptasen los temas representados en los manuscritos iluminados; aunque las influencias también se produjeron a la inversa, pues algunas de las versiones formuladas por los talladores de marfil fueron adoptadas a su vez por la escultura en piedra⁵⁹. Es por este motivo que aunque podamos ver semejanzas entre las diferentes producciones, no debemos suponer una relación de copia a modelo, pues tal y como postula Danielle Gaborit Chopin (2003)⁶⁰, los marfiles presentan una destacable originalidad y calidad, dotando a este tipo de obras de un carácter propio e independiente.

En cuanto a los artesanos que se encargaban de la talla y comercio del marfil es de vital importancia hacer alusión al *Libre des Métiers*, escrito entre 1250-60 por Etienne Boileau, pues gracias a él hoy en día nos es posible identificar la denominación de estos profesionales; las corporaciones autorizadas a trabajar el marfil eran los *tabletiers*, que fabricaban tablas de escritura, los *déciers*, fabricantes de tablas de ajedrez y peones, los *pigniers* y *lanterniers*, que fabricaban peines y linternas, y los *couteliers*, fabricantes de empuñaduras de cuchillos⁶¹. Si bien estas eran las agrupaciones que se plasman en el libro mencionado con anterioridad, Richard Randall⁶² sostiene que tales corporaciones en la época no debían estar estrictamente

⁵⁷ Lam, “Les valves de miroir gothiques”, 298.

⁵⁸ Roy, “Archéologie de l’amour courtois: Notes sur les miroirs d’ivoire”, <http://books.openedition.org/pur/31896>. (Consultado el 26 de junio de 2017).

⁵⁹ Randall Jr, “Popular romances carved in ivory”, 63-78.

⁶⁰ Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux*, 267.

⁶¹ Elizabeth Sears, “Ivory and Ivory Workers in Medieval Paris”, en *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age*, Peter Barnet (ed.), (Princeton: Princeton University Press, 1989), 18-37.

⁶² Randall Jr, “Popular romances carved in ivory” 31.

reguladas, si se tiene en cuenta que Danielle Gaborit-Chopin (2003)⁶³ ya había apuntado con anterioridad que posiblemente los artesanos que elaboraban piezas religiosas eran los mismos que fabricaban piezas de temática secular, rigiéndose pues por las peticiones de los clientes.

Raymond Koechlin (1924)⁶⁴ fue el primero que propuso una clasificación de los marfiles góticos según su tipología y su iconografía, pero no logró definir talleres con un estilo coherente, pues vinculó con un mismo origen obras totalmente heterogéneas; es por ello que Danielle Gaborit-Chopin (2003)⁶⁵ se encargó de reconstruir toda la distribución estilística y cronológica de los marfiles góticos, entre los que se encontraban las valvas de espejo. Tal y como se plasma en su aportación muchos de las valvas de espejos de marfil medievales son originarios de París, aunque a través de un exhaustivo análisis estilístico también ha conseguido identificar una serie de talleres en otros puntos geográficos, como son los flamencos, ingleses e italianos, y especialmente los venecianos. A pesar de ello esta autora recalca el hecho de que en la actualidad no se conoce ningún documento que confirme la existencia de talleres fuera de París⁶⁶.

El análisis estilístico que realizó Danielle Gaborit-Chopin (2003)⁶⁷ sobre las piezas en marfil se apoya en gran medida en la escultura monumental y los manuscritos iluminados, producciones con las que tuvo un contacto permanente y que sin duda han sido de vital importancia para la datación de piezas en marfil. Hay que tener en cuenta que el modelo parisino fue adoptado por una mayoría de talleres, y por ello es necesario atender a los detalles para apreciar aquellos elementos que los diferencian. Si bien esta autora identifica algunos talleres, como el del Cristo-juez y el del tríptico de Saint-Sulpice du Tarn entre otros, en general las piezas en marfil siguen una misma tendencia: se caracterizan por su delicadeza, precisión, suavidad, siendo además muy característicos los rostros redondos y sonrientes que aportan a los personajes un encanto especial⁶⁸.

En cuanto a la datación de estas el estudio del vestuario de los personajes aporta una información muy valiosa, pues a partir de la segunda mitad del siglo XIV se produjo un cambio definido de estilo: si bien entre 1300 y la primera mitad del siglo XIV vemos personajes vestidos con túnicas amplias y largas, durante la segunda mitad

⁶³ Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux*, 269.

⁶⁴ Koechlin, *Les ivoires gothiques français*.

⁶⁵ Koechlin, *Les ivoires gothiques français*, 268.

⁶⁶ Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux: Ve –XVe siècle*, 269.

⁶⁷ Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux*, 266.

⁶⁸ Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux*, 324-354.

los vestidos se ajustan mediante un cinturón, las mangas se estrechan y se acortan los largos, además empiezan a decorarse las prendas con franjas de botones⁶⁹. En cuanto a obras posteriores, ya del siglo XV, los hombres visten túnicas cortas plisadas, abrigos con bordes ondulados y mangas anchas, así como chaperones, mientras que las mujeres, llevan vestidos con escotes puntiagudos y cintura alta, ajustados con cinturones anchos, tocados con ribetes, chaperones, y peinados con cuentas⁷⁰.

6. Variantes iconográficas del amor cortés en las valvas de marfil

La explicación que ofrecemos a continuación procede parcialmente de la bibliografía, en la que se ha anotado escasamente algunos elementos clave de las composiciones iconográficas del amor cortés. Se lleva a cabo un sistema de clasificación temática a partir de seis composiciones, la elección de las cuales, junto a sus variantes, es fruto de la propia observación del conjunto de valvas; dichas composiciones son: el paseo del caballero y la dama, varias parejas de amantes, el dios amor protagonista, el asalto al castillo del amor, la cabalgada y el juego del ajedrez. Raymond Koechlin (1924)⁷¹ realizó también en su momento una exhaustiva clasificación de las valvas de marfil, diferenciando tres temas generales: los sujetos galantes y cortesés, los temas románticos y las alegorías poéticas; vemos pues como Koechlin hace hincapié en temas y recursos literarios, es por este motivo que no nos sirve para el presente trabajo su clasificación, pues en nuestro caso nos centramos en la figura de los amantes.

La redacción que se ofrece es pues en gran parte el resultado de mi observación personal del repertorio de valvas de marfil con este tema iconográfico. Cuando no remito a la bibliografía se debe entender que hago referencia a observaciones propias, fruto de la elaboración de una tabla con la que he pretendido sistematizar las variantes iconográficas del amor cortés y que se aporta al detalle en el anexo II; cabe puntualizar además que las piezas están agrupadas en dicha tabla por temas, de modo que se facilita la observación de sus variantes.

Veremos como en este tipo de iconografía es primordial la representación de la elegancia, la delicadez, compostura y contención de los sentimientos; si bien en muchas

⁶⁹ Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux*, 422.

⁷⁰ Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux*, 569.

⁷¹ Raymond Koechlin, *Les ivoires gothiques français* (Paris: A. Picard, 1924).

de ellas se puede intuir un pulso erótico, este nunca llega a desbocarse, pues es preferible insinuarlo que mostrarlo abiertamente⁷².

6. 1. El paseo del caballero y la dama

El amor cortés mayoritariamente suele representarse a través de una pareja joven, formada por un caballero y una dama, que acostumbran a conversar o a pasear en el marco de un paisaje idílico. Jardines y florestas son los escenarios predilectos, pues en la mayoría de casos se trata de contactos furtivos, por lo que la pareja procura huir de las miradas indiscretas⁷³. Durante la representación de estos paseos son comunes las muestras de afecto, en una gran cantidad de obras el joven se acerca a la dama para acariciarle la barbilla, buscando su mirada e incluso aproximando su rostro para darle un beso, mientras que ella, ante estas actitudes, suele levantarse levemente el vestido de forma coqueta. Otra expresión de cariño frecuente en este tipo de imágenes es el abrazo, donde el amante rodea a la dama con uno de sus brazos, combinándolo en muchos casos con una caricia en la barbilla.

Cabe destacar también un elemento que aparece constantemente en este tipo de escenas: la guirnalda o corona de flores, que simboliza el deseo sin fin⁷⁴ así como la aceptación del amante y el amor entre ellos⁷⁵. Ésta se representa en manos de la dama, quien en múltiples ocasiones la ofrece a su amante (Fig. 1)⁷⁶, e incluso procede a coronarle con ella; en este último caso, el caballero se representa de rodillas ante la dama en una actitud totalmente servicial, con las manos unidas, mientras que ella le acerca la corona a la cabeza y a su vez, nuevamente suele levantarse el vestido con la otra mano. Variantes de esta última escena, son aquellas en las que, encontrándose el caballero de rodillas, la dama le coge de la mano, mientras que en otras podemos ver como éste le acaricia levemente la cintura. Por otro lado, es común que el amante realice algún tipo de ofrenda a la dama: se arrodilla frente a ella para regalarle una flor, que en algunas ocasiones es utilizada para la confección de una guirnalda; otro tipo de ofrendas son frutas, un peine o incluso el propio corazón.

⁷² Martínez, “Gestos contenidos para sentimientos desatados”, 1-2.

⁷³ Martínez, “Gestos contenidos para sentimientos desatados”, 10.

⁷⁴ Camille, *The Medieval Art of Love*, 55.

⁷⁵ Chad Coerver, “Donna/Dono: Chivalry and adulterous exchange in the Quattrocento”, en: *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Sara F. Matthews y Geraldine A. Johnson (ed.), (Nueva York: Cambridge University Press, 1997), 207.

⁷⁶ Para observar otros ejemplos pertenecientes a la temática del paseo, consultar las piezas 99-109 situadas en el anexo II.

Durante estos paseos aparecen representados también una serie de animales, pues era común aludir al amor mediante un lenguaje simbólico; se trataba de hacer explícito aquello que no se podía representar, utilizando un lenguaje secreto. Uno de los más representados es el halcón, del que destacan algunas consideraciones realizadas por Michael Camille (1998)⁷⁷ alrededor de esta ave. Por un lado Camille señala que la representación del halcón posado sobre el brazo de una dama es un símbolo que apunta a la nobleza de ésta, evidenciando además que el amante se encuentra bajo su poder; en otras ocasiones, en cambio, la mujer se puede equiparar al propio halcón, considerando que ésta, de igual manera que el ave, puede ser atraída y domesticada por su amo. Por otro lado Baudouin Van den Abeele (1990)⁷⁸ considera que el halcón es un símbolo inequívoco del deseo carnal.

Otro animal recurrente en estas escenas es el perro, representado tanto en los brazos de la dama, sobre sus piernas o corriendo. Lylan Lam (2011)⁷⁹ recalca el profundo significado aristocrático que con estos animales se dota a la escena, mientras que Raimond Van Marle (1931)⁸⁰ apunta que en algunas escenas el perro puede hacer referencia a la sensualidad de la dama. Por otro lado Michael Camille (1998)⁸¹ propone una analogía entre el perro y el sexo masculino, poniendo como ejemplo aquellos espejos en los que se representa un perro persiguiendo un conejo, pues éste último en francés antiguo se usaba para designar los órganos sexuales femeninos. Por último, aunque en menor medida, en algunas escenas aparece representada una ardilla, de nuevo sobre la dama, de la que Michael Camille (1998)⁸² apunta que este animal a menudo se usaba para aludir al pene.

En conclusión, en estos paseos nos encontramos con tres variantes diferentes; la primera de ellas sería la representación de los amantes dándose muestras de cariño, por otro lado, tenemos la coronación del amante, y finalmente, la tercera variante sería la representación de la dama y el caballero ofreciéndose diferentes regalos.

⁷⁷ Camille, *The Medieval Art of Love*, 95-97.

⁷⁸ Baudouin Van den Abeele, *La fauconnerie dans les lettres françaises du XIIIe au XIVe siècle* (Leuven: Leuven University Press, 1990), 174-188.

⁷⁹ Lam, "Les valves de miroir gothiques", 308.

⁸⁰ Van Marle, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance*, 33, citado por Lam, "Les valves de miroir gothiques", 308.

⁸¹ Camille, *The Medieval Art of Love*, 96.

⁸² Camille, *The Medieval Art of Love*, 103-104.

6. 2. Varias parejas de amantes

En las valvas de marfil el tema más abundante es, como hemos indicado, la representación de una sola pareja durante el paseo, aunque existen varias obras en las que aparecen dos (Fig. 2)⁸³ y cuatro parejas de amantes (Fig. 3) Sin embargo hay que tener en cuenta que en ningún caso estas parejas interactúan entre ellas, pues en este tipo de composiciones aparece un árbol central que compartimenta las diversas escenas. En estos mismos paisajes idílicos la pareja puede mostrarse también sentada en pequeños bancos; en estos casos el caballero se representa con las piernas cruzadas, símbolo de poder según Gaborit-Chopin (2003)⁸⁴, mientras ella siempre presenta las piernas ligeramente abiertas. En cuanto a los gestos y actitudes se repiten los mismos que en el paseo: de nuevo se observa la caricia en la barbilla, los abrazos y la coronación del amante, así como la compañía de halcones, perros y ardillas. Cabe mencionar que en múltiples escenas la pareja aparece acompañada por otros personajes que ejercen de testigos y suelen situarse en el fondo de la escena, en ambos laterales; así se incorpora la figura del siervo, que se hace cargo del caballo y empuña en una de sus manos una fusta.

En este tipo de representaciones queda patente que las variantes más claras son, por un lado, los espejos en los que aparecen dos parejas de amantes y por otro, aquellos en los que se representan cuatro, todas ellas en escenas compartimentadas. Cabe puntualizar pero, que también se podrían establecer las mismas variantes mencionadas con anterioridad en el paseo.

6. 3. El dios Amor protagonista

Amparando a estas parejas no son pocas las escenas en las que aparece además el dios Amor, representado como un dios alado, joven, coronado, con largos ropajes y dos flechas en sus manos, que se sitúa en la cima de un árbol, tanto en pie como sentado con las piernas cruzadas (Fig. 4)⁸⁵. En algunos casos el dios Amor pierde sus alas, y por ello en tales ocasiones Ana Pérez (2016)⁸⁶ opta por nombrarlo Rey Amor. Si bien las parejas suelen estar ajenas a su presencia en algunas piezas se les muestra

⁸³ Para observar otros ejemplos donde aparecen varias parejas de amantes consultar las piezas 126-128 situadas en el anexo II.

⁸⁴ Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux*, 352.

⁸⁵ Para observar otros ejemplos en los que aparece el dios amor, consultar las piezas 61-64 situadas en el anexo II.

⁸⁶ Pérez, “El castillo del amor en las artes figurativas bajomedievales”, 17.

arrodillados venerándolo, e incluso algunos de los amantes son heridos por una de sus flechas.

Las variantes en este caso son bastante limitadas, podemos diferenciar tan solo dos, por un lado aquellas representaciones donde el personaje es presentado como un dios alado, y por el otro aquellas donde aparece como un rey.

6. 4. El asalto al castillo del amor

Otro tema recurrente en la iconografía del amor cortés es el del asalto al castillo del amor. Suele representarse bajo la apariencia de un castillo medieval coronado con almenas, dos torres y puerta con rastrillo, con ventanas y cornisas a través de las cuales las damas interactúan con los caballeros situados en el exterior. Estos caballeros se muestran en actitud de ataque, montados en caballos, vestidos con yelmos y armados con escudos y largas espadas que según Michael Camille (1998)⁸⁷ tendrían unas relevantes implicaciones sexuales, y también en menor medida en otros marfiles portan ballestas, lanzas y catapultas. En repetidas ocasiones un caballero trepa por una escalera o árbol para intentar acercarse a las damas que se muestran en las ventanas; de igual modo, será habitual que dos personajes aparezcan situados en los laterales de la escena, provistos con trompetas y anunciando el inminente ataque bélico. Por último, cabe mencionar que en algunos casos se representa de nuevo el dios Amor que preside el castillo, situado tanto en la cornisa superior como sobrevolando la fortaleza, armado de nuevo con flechas y en algunas ocasiones usando una ballesta. También hacemos hincapié en las diferentes actitudes que muestran las damas durante este ataque. Por un lado y en un primer grupo de piezas las damas aparecen defendiendo la fortaleza, atacando a los caballeros con flores a modo de proyectiles, protegiéndose pues de la violencia fálica mediante el símbolo de la virginidad⁸⁸ (Fig. 5). En un segundo grupo este trabajo defensivo cooperativo desaparece, pues si bien algunas damas siguen esmerándose en el intento de defender el castillo otras ayudan a los caballeros a acceder al interior del recinto, e incluso les ofrecen una corona de flores, pues han sucumbido a las galanterías masculinas (Fig. 6). Finalmente en un tercer grupo de obras se plasma el desenlace del ataque; aunque los ecos de la batalla aún están presentes se muestran en la cornisa del castillo a las damas y caballeros que se dedican gestos de cariño (Fig. 7). En este último grupo se repiten gestos mencionados con anterioridad como son la

⁸⁷ Camille, *The Medieval Art of Love*, 88.

⁸⁸ Camille, *The Medieval Art of Love*, 109.

caricia en la barbilla y el abrazo, y se introducen de nuevo las figuras del halcón y del perro. Siguiendo con el escenario del castillo, en algunas pocas piezas se desarrolla también el episodio del torneo; en estos casos frente a la fortaleza se muestran dos caballeros afrontados montados a caballo, con yelmos, escudos y armados con lanzas sin punta, mientras que en los laterales vuelven a aparecer dos personajes con trompetas llamando al enfrentamiento. En estas ocasiones en el castillo suele representarse una multitud de damas que desde la cornisa o desde una tribuna presencian el combate; por otro lado es común la representación del desenlace de la justa, pues el vencedor aparece situado en la cornisa del castillo recibiendo el afecto de una dama, repitiéndose de nuevo gestos como la caricia en la barbilla y la cintura, también la coronación y de nuevo está presente el halcón. Una última variante a destacar es la de fuga, donde se observa a la dama escapando del castillo del amor con la ayuda de un caballero.

Concluir pues que el tema del ataque al castillo del amor es uno de los que ha desarrollado más variantes iconográficas, un total de cuatro; tres de ellas dependen de la actitud de las damas frente al ataque de los caballeros, nos encontramos pues una primera variante en la que la totalidad de las damas defienden la fortaleza, mientras que en otras piezas el trabajo cooperativo desaparece, ya que algunas de las damas ayudan a los caballeros, y finalmente una tercera variante plasma el desenlace del ataque, donde damas y caballeros se hacen gestos de cariño. La cuarta variante finalmente es la de la fuga, donde aparece la dama escapando junto al caballero.

6. 5. La cabalgada

Un tema más ubicado en un espacio exterior es el de la cabalgada, que junto con el del paseo es uno de los más recurrentes. En este caso se representan un joven caballero y una dama, ambos montados a caballo y dispuestos en paralelo en una misma dirección: Debemos destacar el contacto visual entre ambos, así como la actitud risueña y cariñosa que evidencian, pues aquí también las muestras de afecto nombradas con anterioridad se repiten, siendo la caricia en la barbilla y el abrazo las más comunes (Fig. 8)⁸⁹. En estas composiciones el elemento que se repite con mayor frecuencia es la figura del halcón posado en el brazo del caballero, mientras que la dama, en muchos casos ataviada con un gorro puntiagudo, porta un señuelo con el fin de atraer dicha ave;

⁸⁹ Para observar otros ejemplos pertenecientes a la temática del paseo, consultar las piezas 79-88 situadas en el anexo II.

también en muchas otras representaciones dispone de una fusta con el que fustiga al caballo. Por otro lado, si bien son muchos los marfiles en los que se representa a esta pareja totalmente aislada, en otros van acompañados de una serie de personajes que los escoltan a pie o montados a caballo; en su gran mayoría se trata de cazadores con cuernos y lanzas, que portan también halcones y señuelos, así como fustas con los que controlan los caballos. Hay que tener en cuenta que el caballo suele considerarse un símbolo de pasión, es por ello que V. A. Kolve (1984)⁹⁰ argumenta que el control de los caballos mediante fustas simboliza la castidad de la pareja, aunque se han hecho otras suposiciones, pues Derek Pearsall (2013)⁹¹ se pregunta si podría tratarse de una alusión a las consecuencias del deseo desenfrenado. Finalmente mencionamos que si bien la cabalgada suele representarse en plena foresta, donde es común que aparezcan animales como perros y conejos, existen obras en las que los personajes se hallan junto a las puertas del castillo, justo al inicio del paseo a caballo.

Podemos ver que en el caso de la cabalgada es difícil definir unas variantes, pues la mayor parte de las valvas que desarrollan este tema presentan una iconografía muy similar; aun así podemos diferenciar aquellas escenas en las que aparecen la pareja de amantes sola, en un encuentro íntimo, de aquellas en las que son acompañados por cazadores; de igual modo si bien la mayor parte de escenas se desarrollan en jardines y florestas, existen variantes en las que la pareja se presenta al inicio de la cabalgada, junto a un castillo ocupado por otros personajes que los observan.

6. 6. El juego del ajedrez

Para concluir, tan solo nos queda nombrar un último tema, que se desarrolla por completo en un espacio interior, cuando el caballero y la dama juegan al ajedrez. Se contextualiza en una tienda de campaña mostrada mediante la representación de dos cortinas que se abren hacia los laterales, que según Michael Camille (1998)⁹² simbolizan la apertura anatómica del cuerpo de la mujer; cabe puntualizar pero que existe un ejemplo en el que se desarrolla el juego del ajedrez en el exterior, aunque las actitudes y posturas de los personajes son las mismas (Fig. 9)⁹³. Nos encontramos con

⁹⁰ V. A. Kolve, *Chaucer and the Imagery of Narrative: The First Five Canterbury Tales* (Stanford: Stanford University Press, 1984), 244.

⁹¹ Derek Pearsall, *Gothic Europe: 1200-1450* (Nueva York: Routledge, 2013), 52.

⁹² Camille, *The Medieval Art of Love*, 124.

⁹³ Para observar otros ejemplos pertenecientes a la temática del paseo, consultar las piezas 67-75 situadas en el anexo II.

una analogía entre el juego del ajedrez y el amor cortés, ambos tienen unas reglas muy estrictas y sin duda el ajedrez representaba a la perfección la tensión amorosa, así como el conflicto a menudo violento inherente en la seducción del amor cortés⁹⁴. Se muestra la pareja sentada uno frente al otro, con una mesa central donde se sitúa el tablero de ajedrez y sobre el que ambos mantienen la mirada fija, dando a entender que están totalmente concentrados en el juego del amor (Fig. 10). El caballero suele representarse con las piernas cruzadas y sujetando el poste central de la tienda con una de sus manos, mientras que con la otra se dispone a mover una de las piezas; la dama, en cambio, no suele mover las piezas, aunque en una de sus manos sujete alguna. Además ella presenta las piernas abiertas, y el vestido que lleva muestra una serie de pliegues en “V” entre sus piernas de los que se ha indicado que tendrían una connotación sexual, alentando al espectador a concentrarse en ese punto⁹⁵. Nuevamente, si bien en la mayoría de casos la pareja está a solas, en algunas ocasiones en la parte posterior de la escena se emplazan dos testigos que observan el juego, uno de ellos con un halcón, mientras que la espectadora femenina lleva una guirnalda en una de sus manos; en ocasiones esta acompañante femenina señala con el dedo hacia el tablero, como si diese indicaciones a la dama.

Vemos pues como las variantes en el tema del juego del ajedrez son prácticamente inexistentes, a excepción de una pieza donde la pareja es representada jugando en el exterior, el resto de obras son muy parecidas, e incluso nos encontramos con copias; hoy en día no se ha llegado a ninguna conclusión respecto al porqué todas estas piezas presentan un mismo patrón, pero se cree que se debe al uso de modelos o que sean posibles falsificaciones. Nos encontramos pues con unas representaciones muy homogéneas, donde las únicas variantes son la presencia o no de acompañantes y algunos gestos.

7. Conclusiones

Tratar un tema tan marginal como la iconografía del amor cortés en las valvas de espejo de marfil góticas no ha sido una tarea fácil, pues a día de hoy la bibliografía referente estas obras y las de marfil en general sigue siendo muy limitada. A pesar de ello cabe recalcar que durante las últimas décadas la historiografía centrada en este tipo de piezas ha aumentado considerable, pues poco a poco se ha llevado a cabo una

⁹⁴ Camille, *The Medieval Art of Love*, 124.

⁹⁵ Veronica Sekules, *Medieval Art* (New York: Oxford University Press, 2001), 181.

revalorización de la eboraria y en general de las artes suntuarias. Danielle Gaborit-Chopin es una de las figuras esenciales para su desarrollo en la actualidad, y tras las primeras consideraciones llevadas a cabo por Raymond Koechlin en su obra *Les ivoires gothiques français* de 1924, esta autora se ha encargado de replantear muchos de los aspectos formulados en un inicio, y tras ella otros autores han ido desarrollando todo un corpus bibliográfico que se ha encargado de difundir y ampliar sus nuevos planteamientos.

En general la bibliografía suele pasar por alto los espejos de marfil, son muy pocos los estudios centrados en este tipo de piezas y cuando se trata el tema del marfil gótico en general sólo se propone algún apunte acerca de ellos. Si bien es cierto que hay un mayor interés por las artes suntuarias y la eboraria, en mi opinión las valvas, unas piezas de menor tamaño, siguen estando marginadas; como prueba de esto podemos citar los cofres de marfil, objetos cuyo origen se remonta a la misma época en que aparecieron los espejos y cuya iconografía es muy similar, pero a diferencia de las valvas los cofres han sido estudiados con mayor profundidad.

En mi opinión la bibliografía existente no hace justicia a los espejos góticos, pues la importancia de estas piezas no radica tan solo en cuestiones puramente estéticas, y cabe considerar además su valor como fuentes para el estudio de la sociedad de la baja edad media y respecto al concepto del amor cortés. Las valvas de los espejos son un claro ejemplo del relevante interés que suscitaron en la sociedad de la baja edad media las controversias del amor; el amor cortés no tan solo se convirtió en un importante fenómeno literario sino que además se trasladó rápidamente al ámbito de la escultura, concretamente a las suntuosas piezas de marfil reservadas a las élites.

A partir de la tabla adjunta en el anexo II y del análisis iconográfico que he expuesto pretendo demostrar que estas piezas presentan un discurso simbólico variado y complejo, muy interesante, que sin duda es un claro reflejo de los intereses y motivaciones de la sociedad cortesana de la época. Tal y como he mencionado con anterioridad, dichos espejos se ofrecían como regalos a las damas, pues a través de estos el amante pretendía expresar su amor; era común entonces que el marfilista recibiera directrices por parte del cliente, hecho que explicaría la variedad de motivos que se representan en piezas de tan reducidas dimensiones; cada una formaría parte de un meditado discurso. Si bien nos encontramos con una serie de representaciones iconográficas que se van repitiendo en las valvas de espejo -el paseo, el asalto del castillo del amor, la cabalgada...- de ningún modo podemos considerar estas piezas

meras copias, pues cada una de los marfiles es totalmente único y original. Como excepción señalamos aquellas piezas que desarrollaron el juego del ajedrez, ya que a día de hoy se conocen varias valvas de marfil que representan una misma composición de este tema, de manera exacta, hasta al punto que podría deberse al uso de modelos o a que algún marfil sea en realidad una falsificación posterior.

En general con este trabajo pretendía demostrar el valor de estas piezas, no por el mero hecho de ser obras refinadas y de ejecución impecable, sino porque además son en auténticos documentos visuales que sin duda nos ayudan a conocer un poco más el ambiente cortesano del medievo. En mi opinión, sin embargo, queda todavía mucho por hacer, puesto que los estudios sobre esta materia a día de hoy son insuficientes, hecho que queda probado al constatar que el texto de Raymond Koechlin -de 1924- continúa siendo una de las principales referencias para el estudio tanto del marfil como de las valvas de espejos, a pesar de que tal y como apuntó Danielle Gaborit-Chopin, muchas de sus formulaciones fueron erróneas.

9. Bibliografía

- Boase, Roger. *The origin and meaning of Courtly Love*. Manchester: Manchester University Press, 1977
- Camille, Michael. *The Medieval Art of Love*. Nueva York: Abrams, 1998.
- Camille, Michael. *El ídolo gótico*, Madrid: Akal, 2000.
- Caviness, Madeline H. “Patron or Matron? A Capetian Bride and a Vade Mecum for Her Marriage Bed”. *Speculum*, vol. 68, núm. 2 (1993): 333-362.
- Coerver, Chad. “Donna/Dono: Chivalry and adulterous exchange in the Quattrocento.” en: *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Sara F. Matthews y Geraldine A. Johnson (ed.). Nueva York: Cambridge University Press, 1997.
- Dodd, William George. *Courtly Love in Chaucer and Gower*. Boston: Gin, 1913.
- Duby, Georges. “The courtly model”, en *A History of Women in the West: Silences of the Middle Ages*, vol. 2, Georges Duby y Michelle Perrot (ed.). Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- Gaborit-Chopin, Danielle. *Ivoires du Moyen Age*. Fribourg: Office du Livre, 1978.
- Gaborit-Chopin, Danielle. *Ivoires médiévaux: Ve –XVe siècle*. Paris: Réunion des Musées nationaux, 2003.
- García, Carlos. *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII*. Madrid: Akal, 1997.
- Galli, Flavia. “Cenas de amor cortês entalhadas em marfim: caixas, pentes e caixas de espelho do medievo”. *Revista Signum*, Vol. 15, núm. 1 (2014): 66-83.
- Koechlin, Raymond. *Les ivoires gothiques français* Paris: A. Picard, 1924.
- Kolve, V.A. *Chaucer and the Imagery of Narrative: The First Five Canterbury Tales*. Stanford: Stanford University Press, 1984.
- Lam, Lylan. “Les valves de miroir gothiques: sources littéraires et iconographie”. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 74, núm. 3 (2011): 297-310.
- Lewis, Clive S. *The allegory of Love*. Cambridge: Cambridge University Press, 1936.
- Martínez, Eukene. “Gestos contenidos para sentimientos desatados. Imágenes de las relaciones amorosas cortesanas en el occidente bajomedieval”, en: *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Murcia: Universidad de Murcia, 2009.
- Menéndez, Jesús. *Menéndez Pelayo y la novela sentimental: la impronta del amor cortés*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.

- Moller, Herbert. "The Meaning of Courtly Love", *The journal of American Folklore*, vol. 73, núm. 287 (1960): 39-52.
- Natanson, Joseph. *Gothic ivories of the 13th and 14th Centuries*. London: A. Tiranti, 1951.
- O'Donoghe, Bernard. *The courtly love tradition*. Manchester: Manchester University Press, 1982.
- Pearsall, Derek. *Gothic Europe: 1200-1450*. Nueva York: Routledge, 2013.
- Pérez, Ana. "El castillo del amor en las artes figurativas bajomedievales". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, núm. 16 (2016): 5-30.
- Randall Jr, Richard H. "Popular romances carved in ivory" en *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age*, Peter Barnet (ed.). Princeton: Princeton University Press, 1989.
- Roy, Bruno. "Archéologie de l'amour courtois: Notes sur les miroirs d'ivoire" en Fabienne Pomel (dir.), *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2003. <http://books.openedition.org/pur/31896>. (Consultado el 26 de junio de 2017).
- Sánchez, María Elena. "Problemas de traducción de conceptos poéticos", en *La traducción. Metodología, historia, literatura: ámbito hispanofrancés*, Francisco Lafarga, Albert Ribas y Mercedes Tricás (ed.). Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1995.
- Sears, Elizabeth. 1997. "Ivory and Ivory Workers in Medieval Paris", en *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age*, Peter Barnet (ed.). Princeton: Princeton University Press, 1989.
- Sekules, Veronica. *Medieval Art*. New York: Oxford University Press, 2001.
- Siegfried, Christoph. *Wolfram von eschenbach's couples*. Amsterdam: Rodopi, 1981.
- Van den Abeele, Baudouin. *La fauconnerie dans les lettres françaises du XIIIe au XIVe siècle*. Leuven: Leuven University Press, 1990.
- Van Marle, Raimond. *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance: et la décoration des demeures*, t. I. La Haye: Martinus Nijhoff, 1932.
- Wald, Rachel. "Traditions of Courtly Love and the Canterbury Tales." Senior Project. Dickinson State University, 2005.

10.Anexo I: fotografías

Fig. 1



La coronación. Museo Bandini, Fiesole, Inv. 84, Segundo cuarto del siglo XIV, 76 mm de diámetro.

Fig. 2



Varias parejas de amantes. Museo cívico Medievale, Bolonia, Inv. 4122, Segundo cuarto del siglo XIV, 70 mm de diámetro.

Fig. 3



Varias parejas de amantes. Walters Art Museum, Baltimore, Inv. 71.168, Segundo cuarto del siglo XIV, 70x65 mm.

Fig. 4



El dios Amor. Museo Civico Medievale, Bologna, Inv. 4123, Segundo cuarto del siglo XIV, 70 mm de diámetro.

Fig. 5



El ataque al castillo del amor. Victoria and Albert Museum, Londres, Inv. 9-1872,
Segundo cuarto del siglo XIV, 135x129 mm.

Fig. 6



El ataque al castillo del amor. Museo Nazionale del Barguello, Florence, Inv. 128C, 1330-1350, 115 mm de diámetro.

Fig. 7



El ataque al castillo del amor. Museo Nazionale del Barguello, Florence, Inv. 127C, Segundo cuarto del siglo XIV, 127 mm de diámetro.

Fig. 8



La cabalgada. Victoria and Albert Museum, Londres, Inv. 222-1867, 1330-1340, 125x121 mm.

Fig. 9



El juego del ajedrez. Walters Art Museum, Baltimore, Inv. 71.268, mediados del siglo XIV, 95x100 mm.

Fig. 10



El juego del ajedrez. Victoria and Albert Museum, London, Inv. 223-1867, 1320-1330, 107x107 mm.

11. Procedencia de las fotografías

-Fig. 1. Gothic Ivories Project, The Courtauld Institute of Art. Consulta el 29 de junio de 2017.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/0B5EE096_81917c49.html

-Fig. 2. Gothic Ivories Project, The Courtauld Institute of Art. Consulta el 29 de junio de 2017.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/35A8154E_4ad2c54c.html

-Fig. 3. Gothic Ivories Project, The Courtauld Institute of Art. Consulta el 29 de junio de 2017.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/CC8627CC_5f640ee3.html

-Fig. 4. Gothic Ivories Project, The Courtauld Institute of Art. Consulta el 29 de junio de 2017.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/5E2DC989_816917b0.html

-Fig. 5. Gothic Ivories Project, The Courtauld Institute of Art. Consulta el 29 de junio de 2017.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/8B5444D7_4b859f0b.html

-Fig. 6. Gothic Ivories Project, The Courtauld Institute of Art. Consulta el 29 de junio

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/6BE41973_f8891be8.html

-Fig. 7. Gothic Ivories Project, The Courtauld Institute of Art. Consulta el 29 de junio de 2017.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/0B1C220D_35850328.html

-Fig. 8. Gothic Ivories Project, The Courtauld Institute of Art. Consulta el 29 de junio de 2017.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/D1EC36F2_28f19c90.html

-Fig. 9. Gothic Ivories Project, The Courtauld Institute of Art. Consulta el 29 de junio de 2017.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/18A738C5_76210ed0.html

-Fig. 10. Gothic Ivories Project, The Courtauld Institute of Art. Consulta el 29 de junio de 2017.

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/88d4b38f_bfd0bdcf.html

12. Anexo II: tablas de variables iconográficas

	Nº Inventario	CONTEXTO/POSTURAS							
		Cabalgada	Encuentro de pie	Arrodillados	Sentados	Jardín/exterior	Interior	Fuente de la juventud	Castillo
1	MRR1978 Louvre		X	X		X			
2	MRR197A Louvre		X	X	X	X			
3	71.284 Walters Art Museum		X	X		X			
4	71.281 Walters Art Museum		X			X			X
5	71.269 Walters Art Museum		X			X			X
6	217-1867 Victoria and Albert Museum		X	X		X			
7	MA 2 R 100 Musée des Beaux-Arts d'Angers		X	X	X	X			
8	71.167 Walters Art Museum		X	X		X			X
9	BK-NM-631 Rijksmuseum				X		X		
10	MTC 1156 Musée des Beaux-Arts d'Angers					X			X
11	2003.1.401 Musée-château de Villevêque d'Angers					X			X
12	71.169 Walters Art Museum					X			X
13	OA117 Musée du Louvre				X		X		
14	71275 Walters Art Museum	X				X			
15	41.100.160 Metropolitan Museum of Art	X				X			
16	17.190.247 Metropolitan Museum of Art	X				X			X
17	222-1867 Victoria and Albert Museum	X				X			
18	219-1867 Victoria and Albert Museum	X				X			
19	OA7280 Louvre	X				X			X
20	OA6933 Louvre					X			X
21	71.265 Walters Art Museum			X	X	X			
22	71.207 Walters Art Museum		X			X			
23	A.561-1910 Victoria and Albert Museum					X			X
24	71.168 Walters Art Museum		X	X	X	X			
25	WA2001.178 Ashmolean Museum		X			X			

		ACCIONES								
	Nº Inventario	Ataque al castillo del amor	Coronación / Corona	Besos	Caricia en la barbilla	Caricia en la cintura	Abrazo	Regalos	justa	juego del ajedrez
1	MRR197B Louvre		X		X	X				
2	MRR197A Louvre		X		X	X	X			
3	71.284 Walters Art Museum		X							
4	71.281 Walters Art Museum							X		
5	71.269 Walters Art Museum							X		
6	217-1867 Victoria and Albert Museum		X							
7	MA 2 R 100 Musée des Beaux-Arts d'Angers				X	X				
8	71.167 Walters Art Museum		X				X			
9	BK-NM-631 Rijksmuseum									X
10	MTC 1156 Musée des Beaux-Arts d'Angers		X				X		X	
11	2003.1.401 Musée-château de Villevêque d'Angers				X				X	
12	71.169 Walters Art Museum	X	X		X					
13	OA117 Musée du Louvre		X							X
14	71275 Walters Art Museum				X					
15	41.100.160 Metropolitan Museum of Art									
16	17.190.247 Metropolitan Museum of Art									
17	222-1867 Victoria and Albert Museum				X					
18	219-1867 Victoria and Albert Museum			X	X					
19	OA7280 Louvre									
20	OA6933 Louvre	X			X					
21	71.265 Walters Art Museum		X							
22	71.207 Walters Art Museum		X				X			
23	A.561-1910 Victoria and Albert Museum	X			X					
24	71.168 Walters Art Museum				X		X			
25	WA2001.178 Ashmolean Museum						X			

	Nº Inventario	PERSONAJES									
		Halcón	Conejo	Ardilla	Perro	Caballos	Atacantes	Dios del amor	Cazador	Tristán e Isolda	Testimonios
1	MRR1978 Louvre	X									
2	MRR197A Louvre	X			X						
3	71.284 Walters Art Museum										
4	71.281 Walters Art Museum										
5	71.269 Walters Art Museum										
6	217-1867 Victoria and Albert Museum					X					X
7	MA 2 R 100 Musée des Beaux-Arts d'Angers	X			X			X			
8	71.167 Walters Art Museum							X			X
9	BK-NM-631 Rijksmuseum	X									
10	MTC 1156 Musée des Beaux-Arts d'Angers					X	X	X			X
11	2003.1.401 Musée-château de Villevêque d'Angers	X				X					
12	71.169 Walters Art Museum	X				X	X	X			
13	OA117 Musée du Louvre	X									X
14	71275 Walters Art Museum	X				X					X
15	41.100.160 Metropolitan Museum of Art	X				X			X		X
16	17.190.247 Metropolitan Museum of Art	X				X					X
17	222-1867 Victoria and Albert Museum		X		X	X					X
18	219-1867 Victoria and Albert Museum	X				X					X
19	OA7280 Louvre	X			X	X			X		X
20	OA6933 Louvre	X				X	X	X			X
21	71.265 Walters Art Museum	X						X			
22	71.207 Walters Art Museum	X						X			
23	A.561-1910 Victoria and Albert Museum					X	X				
24	71.168 Walters Art Museum	X			X						
25	WA2001.178 Ashmolean Museum			X		X					X

	Nº Inventario	ESCENAS		ELEMENTOS				ESQUINAS				OTROS ELEMENTOS DECORATIVOS	
		Escena única	Varias escenas	Flores	trompeta/cuernos	Señuelo	Flechas	Sin esquinas	Leones	Monstruos	Folladas	Marco lobular	Máscaras
1	MRR197B Louvre		X					X					
2	MRR197A Louvre		X					X					
3	71.284 Walters Art Museum	X								X			
4	71.281 Walters Art Museum	X		X							X	X	X
5	71.269 Walters Art Museum	X									X	X	
6	217-1867 Victoria and Albert Museum	X								X			
7	MA 2 R.100 Musée des Beaux-Arts d'Angers		X				X			X			
8	71.167 Walters Art Museum		X				X				X	X	
9	BK-NM-631 Rijksmuseum	X						X					
10	MTC 1156 Musée des Beaux-Arts d'Angers	X		X			X			X			
11	2003.1.401 Musée-château de Villevalque d'Angers	X			X					X			
12	71.169 Walters Art Museum	X		X			X	X					
13	OA117 Musée du Louvre	X								X			
14	71275 Walters Art Museum	X								X		X	
15	41.100.160 Metropolitan Museum of Art	X			X	X			X			X	X
16	17.190.247 Metropolitan Museum of Art	X								X			
17	222-1867 Victoria and Albert Museum	X						X					
18	219-1867 Victoria and Albert Museum	X								X			
19	OA7280 Louvre	X			X						X	X	X
20	OA6933 Louvre	X					X		X				
21	71.265 Walters Art Museum	X					X			X		X	X
22	71.207 Walters Art Museum	X					X				X	X	X
23	A.561-1910 Victoria and Albert Museum	X		X						X			
24	71.168 Walters Art Museum		X							X			
25	WA2001.178 Ashmolean Museum	X						X					

	Nº Inventario	CONTEXTO/POSTURAS							
		Cabalgada	Encuentro de pie	Arrodillados	Sentados	Jardin/ exterior	Interior	Fuente de la juventud	Castillo
26	1617-1855 Victoria and Albert Museum					X			X
27	127C Museo Nazionale del Barguello					X			X
28	126C Museo Nazionale del Barguello					X			X
29	PI 36-92 Hessisches Lademuseum		X	X		X			X
30	V. 389 Musée du Cinquantenaire de Bruxelles		X			X			X
31	698 Museo Civico Medievale di Bologna					X			X
32	71.170 Walters Art Museum		X	X		X		X	X
33	417 Musée Bonnat-Helleu					X			X
34	128C Museo Nazionale del Barguello					X			X
35	130C Museo Nazionale del Barguello					X			X
36	131C Museo Nazionale del Barguello		X	X	X	X			X
37	132C Museo Nazionale del Barguello				X	X			X
38	21.10 Burrel Collection					X			X
39	M 8010 Walker Art Gallery					X			X
40	1856,0623.104 The British Museum					X			X
41	88925064 (EE97) The Wernher Collection					X			X
42	1617-1855 Victoria and Albert Museum					X			X
43	210-1865 Victoria and Albert Museum			X		X	X		X
44	220-1867 Victoria and Albert Museum			X	X	X			X
45	9-1872 Victoria and Albert Museum					X			X
46	457/10 Wilhelm-Hack-Museum			X		X			X
47	2003.131.1 Metropolitan Museum of Art					X			X
48	Cl. 15317 Musée de Cluny			X	X	X			X
49	Cl. 384 Musée de Cluny		X			X			X
50	MRR195 Louvre		X	X			X		X

		ACCIONES								
	Nº Inventario	Ataque al castillo del amor	Coronación / Corona	Besos	Caricia en la barbilla	Caricia en la cintura	Abrazo	Regalos	justa	juego del ajedrez
26	1617-1855 Victoria and Albert Museum	X		X	X		X			
27	127C Museo Nazionale del Barguello	X			X					
28	126C Museo Nazionale del Barguello	X								
29	PI 36:92 Hessisches Lademuseum		X							
30	V. 389 Musée du Cinquantenaire de Bruxelles									
31	698 Museo Civico Medievale di Bologna	X								
32	71.170 Walters Art Museum				X	X				
33	417 Musée Bonnat-Helleu	X	X							
34	128C Museo Nazionale del Barguello	X		X	X		X			
35	130C Museo Nazionale del Barguello	X								
36	131C Museo Nazionale del Barguello				X	X				
37	132C Museo Nazionale del Barguello									
38	21.10 Burrel Collection	X	X		X		X		X	
39	M 8010 Walker Art Gallery						X			
40	1856,0623.104 The British Museum	X	X			X				
41	88925064 (EE97) The Wernher Collection	X	X							
42	1617-1855 Victoria and Albert Museum	X		X	X		X			
43	210-1865 Victoria and Albert Museum		X		X					
44	220-1867 Victoria and Albert Museum		X		X					
45	9-1872 Victoria and Albert Museum	X								
46	457/10 Wilhelm-Hack-Museum	X					X			
47	2003.131.1 Metropolitan Museum of Art	X	X		X	X	X			
48	Cl. 15317 Musée de Cluny						X			
49	Cl. 384 Musée de Cluny				X					
50	MRR195 Louvre		X		X		X			

		PERSONAJES									
	Nº Inventario	Halcón	Conejo	Ardilla	Perro	Caballos	Atacantes	Dios del amor	Cazador	Tristán e Isolda	Testimonios
26	1617-1855 Victoria and Albert Museum					X	X	X			
27	127C Museo Nazionale del Barguello					X	X	X			
28	126C Museo Nazionale del Barguello					X	X	X			
29	PI 36:92 Hessisches Ladesmuseum										X
30	V. 389 Musée du Cinquenaire de Bruxelles							X			X
31	698 Museo Civico Medievale di Bologna					X	X				
32	71.170 Walters Art Museum				X	X					
33	417 Musée Bonnat-Helleu					X	X				
34	128C Museo Nazionale del Barguello					X	X				
35	130C Museo Nazionale del Barguello					X	X				
36	131C Museo Nazionale del Barguello	X									
37	132C Museo Nazionale del Barguello							X			X
38	21.10 Burrel Collection	X			X	X	X	X			X
39	M 8010 Walker Art Gallery					X					X
40	1856,0623.104 The British Museum	X				X	X				
41	88925064 (EE97) The Wernher Collection					X	X				X
42	1617-1855 Victoria and Albert Museum					X	X	X			X
43	210-1865 Victoria and Albert Museum	X			X			X			
44	220-1867 Victoria and Albert Museum				X						
45	9-1872 Victoria and Albert Museum					X	X	X			
46	457/10 Wilhelm-Hack-Museum		X		X	X	X				
47	2003.131.1 Metropolitan Museum of Art					X	X	X			
48	Cl. 15317 Musée de Cluny	X			X						X
49	Cl. 384 Musée de Cluny										
50	MRR195 Louvre							X			

	Nº Inventario	ESCENAS		ELEMENTOS				ESQUINAS				OTROS ELEMENTOS DECORATIVOS	
		Escena única	Varias escenas	Flores	trompetas/cuernos	Señuelo	Flechas	Sin esquinas	Leones	Monstruos	Folladas	Marco lobular	Máscaras
26	1617-1855 Victoria and Albert Museum	X					X		X				
27	127C Museo Nazionale del Barguello	X					X			X			
28	126C Museo Nazionale del Barguello	X		X	X		X		X				
29	PI 36-92 Hessisches Ladesmuseum	X		X							X	X	X
30	V. 389 Musée du Cinquantième de Bruxelles	X					X				X	X	X
31	698 Museo Civico Medievale di Bologna	X		X				X					
32	71.170 Walters Art Museum	X								X			
33	417 Musée Bonnat-Helleu	X		X						X			
34	128C Museo Nazionale del Barguello	X		X							X	X	X
35	130C Museo Nazionale del Barguello	X					X				X	X	X
36	131C Museo Nazionale del Barguello	X									X	X	X
37	132C Museo Nazionale del Barguello	X					X				X	X	X
38	21.10 Burrell Collection	X					X			X			
39	M 8010 Walker Art Gallery	X								X			
40	1856,0623.104 The British Museum	X		X						X		X	X
41	88925064 (EE97) The Werner Collection	X		X	X						X		
42	1617-1855 Victoria and Albert Museum	X					X		X				
43	210-1865 Victoria and Albert Museum		X	X			X			X			
44	220-1867 Victoria and Albert Museum		X	X						X			
45	9-1872 Victoria and Albert Museum	X		X	X		X		X				
46	457/10 Wilhelm-Hack-Museum	X		X						X			
47	2003.131.1 Metropolitan Museum of Art	X		X	X		X	X					
48	Cl. 15317 Musée de Cluny	X						X					
49	Cl. 384 Musée de Cluny	X									X	X	
50	MRR195 Louvre		X							X			

		CONTEXTO/POSTURAS							
	Nº Inventario	Cabalgada	Encuentro de pie	Arrodillados	Sentados	Jardín/exterior	Interior	Fuente de la juventud	Castillo
51	OA7279 Louvre					X			X
52	F 2910 The State Hermitage Museum		X			X			X
53	F 50 The State Hermitage Museum		X	X	X		X		X
54	F 51 The State Hermitage Museum		X			X			X
55	71.193 Walters Art Museum		X	X		X			
56	17.190.246 Metropolitan Museum of Art		X						
57	221-1867 Victoria and Albert Museum		X			X			
58	4123 Museo Civico Medievale	X				X			
59	18845 Museo de Artes Aplicadas de Budapest			X		X			
60	1856,0623.110 The British Museum		X	X		X			
61	88259063 (EE92) The Wernher Collection		X	X	X	X			
62	Cl. 401 Musée de Cluny		X	X	X	X			
63	Cl. 403 Musée de Cluny		X	X	X	X			
64	Cl. 9191 Musée de Cluny		X	X		X			
65	OA116 (A) Musée de Cluny					X			X
66	OA116 (B) Musée de Cluny					X			X
67	71.268 Walters Art Museum				X	X			
68	803-1891 Victoria and Albert Museum				X		X		
69	1940.1200 The Cleveland Museum of Art				X		X		
70	134C Museo Nazionale del Barguello				X		X		
71	88259058 (EE106) The Wernher Collection				X		X		
72	223-1867 Victoria and Albert Museum				X		X		
73	2241867 Victoria and Albert Museum				X		X		
74	A.563-1910 Victoria and Albert Museum				X		X		
75	4231 Museo de Arte e Historia cultural, Universidad de Marburgo				X	X			

	Nº Inventario	ACCIONES								
		Ataque al castillo del amor	Coronación / Corona	Besos	Caricia en la barbilla	Caricia en la cintura	Abrazo	Regalos	justa	juego del ajedrez
51	OA7279 Louvre	X					X			
52	F 2910 The State Hermitage Museum		X		X					
53	F 50 The State Hermitage Museum		X		X					X
54	F 51 The State Hermitage Museum				X					
55	71.193 Walters Art Museum		X			X	X			
56	17.190.246 Metropolitan Museum of Art									
57	221-1867 Victoria and Albert Museum		X							
58	4123 Museo Civico Medievale									
59	18845 Museo de Artes Aplicadas de Budapest									
60	1856,0623.110 The British Museum									
61	88259063 (EE92) The Wernher Collection		X				X			
62	Cl. 401 Musée de Cluny		X		X		X			
63	Cl. 403 Musée de Cluny		X		X					
64	Cl. 9191 Musée de Cluny				X					
65	OA116 (A) Musée de Cluny				X				X	
66	OA116 (B) Musée de Cluny	X	X		X		X			
67	71.268 Walters Art Museum									X
68	803-1891 Victoria and Albert Museum									X
69	1940.1200 The Cleveland Museum of Art									X
70	134C Museo Nazionale del Barguello									X
71	88259058 (EE106) The Wernher Collection									X
72	223-1867 Victoria and Albert Museum									X
73	2241867 Victoria and Albert Museum									X
74	A.563-1910 Victoria and Albert Museum									X
75	4231 Museo de Arte e Historia cultural, Universidad de Marburgo									X

	Nº Inventario	PERSONAJES									
		Halcón	Conejo	Ardilla	Perro	Caballos	Atacantes	Dios del amor	Cazador	Tristán e Isolda	Testimonios
51	OA7279 Louvre					X	X				
52	F 2910 The State Hermitage Museum										X
53	F 50 The State Hermitage Museum	X			X						
54	F 51 The State Hermitage Museum	X									
55	71.193 Walters Art Museum							X			
56	17.190.246 Metropolitan Museum of Art										
57	221-1867 Victoria and Albert Museum	X						X			
58	4123 Museo Civico Medievale	X				X		X			X
59	18845 Museo de Artes Aplicadas de Budapest							X			
60	1856,0623.110 The British Museum				X			X			X
61	88259063 (EE92) The Wernher Collection							X			
62	Cl. 401 Musée de Cluny	X						X			
63	Cl. 403 Musée de Cluny										
64	Cl. 9191 Musée de Cluny							X			
65	OA116 (A) Musée de Cluny	X				X	X				X
66	OA116 (B) Musée de Cluny					X	X				X
67	71.268 Walters Art Museum										
68	803-1891 Victoria and Albert Museum										
69	1940.1200 The Cleveland Museum of Art										
70	134C Museo Nazionale del Barguello										
71	88259058 (EE106) The Wernher Collection										
72	223-1867 Victoria and Albert Museum										
73	2241867 Victoria and Albert Museum										
74	A.563-1910 Victoria and Albert Museum										
75	4231 Museo de Arte e Historia cultural, Universidad de Marburgo										

	Nº Inventario	ESCENAS		ELEMENTOS				ESQUINAS				OTROS ELEMENTOS DECORATIVOS	
		Escena única	Varias escenas	Flores	trompetas/cuernos	Señuelo	Flechas	Sin esquinas	Leones	Monstruos	Folladas	Marco lobular	Máscaras
51	OA7279 Louvre		X							X			
52	F 2910 The State Hermitage Museum	X		X						X			
53	F 50 The State Hermitage Museum	X		X							X	X	X
54	F 51 The State Hermitage Museum		X	X						X			
55	71.193 Walters Art Museum	X								X			
56	17.190.246 Metropolitan Museum of Art	X					X			X			
57	221-1867 Victoria and Albert Museum	X								X			
58	4123 Museo Civico Medievale	X					X			X			
59	18845 Museo de Artes Aplicadas de Budapest	X					X	X					
60	1856,0623.110 The British Museum	X					X			X			
61	88259063 (E052) The Wernher Collection	X					X	X					
62	Cl. 401 Musée de Cluny	X					X			X		X	X
63	Cl. 403 Musée de Cluny		X				X			X		X	
64	Cl. 9191 Musée de Cluny		X				X	X					
65	OA116 (A) Musée de Cluny	X					X			X			
66	OA116 (B) Musée de Cluny	X			X						X		
67	71.268 Walters Art Museum	X									X		
68	803-1891 Victoria and Albert Museum	X								X		X	X
69	1940.1200 The Cleveland Museum of Art	X								X			
70	134C Museo Nazionale del Bargello	X						X					
71	88259058 (E1106) The Wernher Collection	X									X		
72	223-1867 Victoria and Albert Museum	X								X			
73	2241867 Victoria and Albert Museum	X						X					
74	A.563-1910 Victoria and Albert Museum	X						X					
75	4231 Museo de Arte e Historia cultural, Universidad de Marburgo	X								X			

	Nº Inventario	CONTEXTO/POSTURAS							
		Cabalgada	Encuentro de pie	Arrodillados	Sentados	Jardín/exterior	Interior	Fuente de la juventud	Castillo
76	4231 Museo de Arte e Historia cultural, Universidad de Marburgo				X	X			
77	65006 Musei Vaticani				X		X		
78	F 54 The State Hermitage Museum				X		X		
79	700 Museo Civico Medievale	X				X			
80	1952.95 Harvard Art Museum	X				X			
81	1949.211 The Art Institute of Chicago	X				X			
82	1856.0623.101 The British Museum	X				X			
83	1856.0623.102 The British Museum	X				X			
84	1856.0623.103 The British Museum	X				X			
85	17.190.247 Metropolitan Museum of Art	X				X			X
86	17.190.248 Metropolitan Museum of Art	X				X			
87	OA118 Louvre	X				X			
88	OA7278 Louvre	X				X			
89	MIAP-OA-767 Musée Jacquemart-André				X		X		
90	869/361 Galleria Nazionale dell'Umbria	X		X	X	X			
91	F 1515 The State Hermitage Museum	X				X			X
92	F 2917 The State Hermitage Museum	X				X			
93	107376 Art Gallery of Ontario	X	X	X	X	X			
94	71.95 Walters Art Museum		X			X			
95	71.97 Walters Art Museum		X			X			
96	F 1337 Museo de artes decorativas de Berlín		X	X		X			
97	4122 Museo Civico Medievale		X	X		X			
98	699 Museo Civico Medievale		X		X	X			
99	51.2471 Museum of Fine Arts, Boston		X		X	X			
100	3140 Musée du Cinquantenaire de Bruxelles		X	X		X			

		ACCIONES								
	Nº Inventario	Ataque al castillo del amor	Coronación / Corona	Besos	Caricia en la barbilla	Caricia en la cintura	Abrazo	Regalos	justa	juego del ajedrez
76	4231 Museo de Arte e Historia cultural, Universidad de Marburgo									X
77	65006 Musei Vaticani									X
78	F 54 The State Hermitage Museum									X
79	700 Museo Civico Medievale									
80	1952.95 Harvard Art Museum				X					
81	1949.211 The Art Institute of Chicago									
82	1856,0623.101 The British Museum						X			
83	1856,0623.102 The British Museum									
84	1856,0623.103 The British Museum									
85	17.190.247 Metropolitan Museum of Art									
86	17.190.248 Metropolitan Museum of Art									
87	OA118 Louvre				X					
88	OA7278 Louvre						X			
89	MIAP-OA-767 Musée Jacquemart-André		X							X
90	869/361 Galleria Nazionale dell'Umbria									X
91	F 1515 The State Hermitage Museum		X							
92	F 2917 The State Hermitage Museum									
93	107376 Art Gallery of Ontario		X		X	X				
94	71.95 Walters Art Museum						X			
95	71.97 Walters Art Museum						X			
96	F 1337 Museo de artes decorativas de Berlín		X		X	X				
97	4122 Museo Civico Medievale		X		X					
98	699 Museo Civico Medievale		X					X		
99	51.2471 Museum of Fine Arts, Boston		X							
100	3140 Musée du Cinquanteaire de Bruxelles				X	X		X		

	Nº Inventario	PERSONAJES									
		Halcón	Conejo	Ardilla	Perro	Caballos	Atacantes	Dios del amor	Cazador	Tristán e Isolda	Testimonios
76	4231 Museo de Arte e Historia cultural, Universidad de Marburgo										
77	65006 Musei Vaticani										
78	F 54 The State Hermitage Museum										
79	700 Museo Civico Medievale	X				X					
80	1952.95 Harvard Art Museum					X			X		X
81	1949.211 The Art Institute of Chicago	X			X	X			X		
82	1856,0623.101 The British Museum	X				X			X		
83	1856,0623.102 The British Museum	X	X		X	X			X		
84	1856,0623.103 The British Museum	X				X			X		
85	17.190.247 Metropolitan Museum of Art	X				X					X
86	17.190.248 Metropolitan Museum of Art	X				X			X		
87	OA118 Louvre					X					X
88	OA7278 Louvre	X			X	X					
89	MIAP-OA-767 Musée Jacquemart-André	X									X
90	869/361 Galleria Nazionale dell'Umbria	X				X			X		X
91	F 1515 The State Hermitage Museum				X	X			X		
92	F 2917 The State Hermitage Museum	X				X			X		
93	107376 Art Gallery of Ontario	X				X			X		
94	71.95 Walters Art Museum										
95	71.97 Walters Art Museum			X							
96	F 1337 Museo de artes decorativas de Berlin										
97	4122 Museo Civico Medievale										
98	699 Museo Civico Medievale										X
99	51.2471 Museum of Fine Arts, Boston				X						
100	3140 Musée du Cinquantenaire de Bruxelles										

	Nº Inventario	ESCENAS		ELEMENTOS				ESQUINAS				OTROS ELEMENTOS DECORATIVOS	
		Escena única	Varias escenas	Flores	trompetas/cuernos	Señuelo	Flechas	Sin esquinas	Leones	Monstruos	Folladas	Marco lobular	Máscaras
76	4231 Museo de Arte e Historia cultural, Universidad de Marburgo	X								X			
77	65006 Musei Vaticani	X						X					
78	F 54 The State Hermitage Museum	X								X			
79	700 Museo Civico Medievale	X									X		
80	1952.95 Harvard Art Museum	X				X				X			
81	1949.211 The Art Institute of Chicago	X								X		X	
82	1856.0623.101 The British Museum	X			X			X				X	X
83	1856.0623.102 The British Museum	X						X					
84	1856.0623.103 The British Museum	X								X			
85	17.190.247 Metropolitan Museum of Art	X								X			
86	17.190.248 Metropolitan Museum of Art	X			X						X	X	X
87	OA118 Louvre	X								X			
88	OA7278 Louvre	X						X					
89	MIAP-OA-767 Musée Jacquemart-André	X								X			
90	869/361 Galleria Nazionale dell'Umbria		X							X			
91	F 1515 The State Hermitage Museum	X									X		
92	F 2917 The State Hermitage Museum	X									X		
93	107376 Art Gallery of Ontario		X		X	X				X			
94	71.95 Walters Art Museum	X								X			
95	71.97 Walters Art Museum	X								X		X	X
96	F 1337 Museo de artes decorativas de Berlín		X							X			
97	4122 Museo Civico Medievale	X						X					
98	699 Museo Civico Medievale		X					X					
99	51.2471 Museum of Fine Arts, Boston	X						X					
100	3140 Musée du Cinquantenaire de Bruxelles	X						X				X	

	Nº Inventario	CONTEXTO/POSTURAS							
		Cabalgada	Encuentro de pie	Arrodillados	Sentados	Jardin/ exterior	Interior	Fuente de la juventud	Castillo
101	M.25-1933 The Fitzwilliam Museum		X				X		
102	84 Museo Bandini			X			X		
103	133C Museo Nazionale del Bargello		X				X		
104	1856,0623.105 The British Museum		X				X		
105	1856,0623.106 The British Museum		X				X		
106	1856,0623.107 The British Museum		X		X		X		
107	1856,0623.109 The British Museum				X		X		
108	1885,0804.6 The British Museum		X				X		
109	88259059 (EE104) The Wernher Collection		X	X			X		
110	1400-1888 Victoria and Albert Museum		X	X			X		
111	A.562-1910 Victoria and Albert Museum		X	X	X		X		
112	10-5424 Bonnermuseum		X				X		
113	328 Museo Lázaro Galdiano		X				X		
114	1998 MA Bayerisches Nationalmuseum		X				X		
115	AM 10897 Museo di Capodimonte		X				X		
116	17.190.257 Metropolitan Museum of Art		X				X		
117	1979.521.1 Metropolitan Museum of Art		X	X	X		X		
118	AN1685 A.585 Ashmolean Museum		X				X		
119	MRR 194 Musée de Cluny		X				X		X
120	Y1954-61 Princeton University Art Museum		X	X			X		X
121	69.45 Virginia Museum of Fine Arts						X		X
122	65007 Musei Vaticani		X	X			X		
123	F 2918 The State Hermitage Museum		X				X		
124	F 52 The State Hermitage Museum				X		X		
125	F 53 The State Hermitage Museum		X	X			X		

		ACCIONES								
	Nº Inventario	Ataque al castillo del amor	Coronación / Corona	Besos	Caricia en la barbilla	Caricia en la cintura	Abrazo	Regalos	justa	juego del ajedrez
101	M.25-1933 The Fitzwilliam Museum				X					
102	84 Museo Bandini		X							
103	133C Museo Nazionale del Bargello				X		X			
104	1856,0623.105 The British Museum				X					
105	1856,0623.106 The British Museum							X		
106	1856,0623.107 The British Museum							X		
107	1856,0623.109 The British Museum									
108	1885,0804.6 The British Museum		X							
109	88259059 (EE104) The Wernher Collection		X					X		
110	1400-1888 Victoria and Albert Museum		X		X					
111	A.562-1910 Victoria and Albert Museum		X							
112	10-5424 Bonnermuseum				X					
113	328 Museo Lázaro Galdiano							X		
114	1998 MA Bayerisches Nationalmuseum		X		X		X			
115	AM 10897 Museo di Capodimonte				X					
116	17.190.257 Metropolitan Museum of Art							X		
117	1979.521.1 Metropolitan Museum of Art		X		X					
118	AN1685 A.585 Ashmolean Museum									
119	MRR 194 Musée de Cluny							X		
120	Y1954-61 Princeton University Art Museum		X					X		
121	69.45 Virginia Museum of Fine Arts								X	
122	65007 Musei Vaticani		X					X		
123	F 2918 The State Hermitage Museum		X							
124	F 52 The State Hermitage Museum		X		X					
125	F 53 The State Hermitage Museum		X							

		PERSONAJES									
	Nº Inventario	Halcón	Conejo	Ardilla	Perro	Caballos	Atacantes	Dios del amor	Cazador	Tristán e Isolda	Testimonios
101	M.25-1933 The Fitzwilliam Museum	X									
102	84 Museo Bandini										
103	133C Museo Nazionale del Bargello					X					X
104	1856,0623.105 The British Museum				X						
105	1856,0623.106 The British Museum										
106	1856,0623.107 The British Museum										X
107	1856,0623.109 The British Museum	X									
108	1885,0804.6 The British Museum										
109	88259059 (EE104) The Wernerher Collection										
110	1400-1888 Victoria and Albert Museum	X									
111	A.562-1910 Victoria and Albert Museum										
112	10-5424 Bonnefantenmuseum				X						
113	328 Museo Lázaro Galdiano										X
114	1998 MA Bayerisches Nationalmuseum										
115	AM 10897 Museo di Capodimonte	X				X					X
116	17.190.257 Metropolitan Museum of Art										
117	1979.521.1 Metropolitan Museum of Art	X			X						
118	AN1685 A.585 Ashmolean Museum										
119	MRR 194 Musée de Cluny										
120	Y1954-61 Princeton University Art Museum										
121	69.45 Virginia Museum of Fine Arts					X	X				X
122	65007 Musei Vaticani										
123	F 2918 The State Hermitage Museum										X
124	F 52 The State Hermitage Museum				X						
125	F 53 The State Hermitage Museum										

	Nº Inventario	ESCENAS		ELEMENTOS				ESQUINAS				OTROS ELEMENTOS DECORATIVOS	
		Escena única	Varias escenas	Flores	trompetas/cuernos	Señuelo	FlECHAS	Sin esquinas	Leones	Monstruos	Folladas	Marco lobular	Máscaras
101	M.25-1933 The Fitzwilliam Museum	X				X				X			
102	84 Museo Bandini	X								X			
103	133C Museo Nazionale del Bargello	X								X			
104	1856,0623.105 The British Museum	X								X			
105	1856,0623.106 The British Museum	X									X	X	
106	1856,0623.107 The British Museum	X									X	X	
107	1856,0623.109 The British Museum	X						X					
108	1885,0804.6 The British Museum	X									X	X	
109	88259059 (EE104) The Wernher Collection	X		X						X			
110	1400-1888 Victoria and Albert Museum		X					X					
111	A.562-1910 Victoria and Albert Museum	X		X						X			
112	10-5424 Bonnefontenmuseum	X		X				X				X	
113	328 Museo Lázaro Galdiano	X		X				X				X	X
114	1988 MA Bayerisches Nationalmuseum	X								X			
115	AM 10897 Museo di Capodimonte	X						X					
116	17.190.257 Metropolitan Museum of Art	X						X				X	
117	1979.521.1 Metropolitan Museum of Art		X							X			
118	AN1685 A.585 Ashmolean Museum	X								X			
119	MRR 194 Musée de Cluny	X						X					
120	Y1954-61 Princeton University Art Museum	X		X				X					
121	69.45 Virginia Museum of Fine Arts	X			X					X			
122	65007 Musei Vaticani	X						X				X	X
123	F. 2918 The State Hermitage Museum	X								X		X	X
124	F 52 The State Hermitage Museum	X						X					
125	F 53 The State Hermitage Museum	X		X						X			

		CONTEXTO/POSTURAS							
	Nº Inventario	Cabalgada	Encuentro de pie	Arrodillados	Sentados	Jardin/exterior	Interior	Fuente de la juventud	Castillo
126	29134 Art Gallery of Ontario		X	X	X	X			
127	151/DE Museo Civico d'Arte Antica		X			X			
128	152/OF Museo Civico d'Arte Antica		X	X		X			
129	Cl. 13298 Musée de Cluny		X			X			
130	65008 Musei Vaticani				X	X			

		ACCIONES								
	Nº Inventario	Ataque al castillo del amor	Coronación / Corona	Besos	Caricia en la barbilla	Caricia en la cintura	Abrazo	Regalos	justa	juego del ajedrez
126	29134 Art Gallery of Ontario		X		X		X			
127	151/DE Museo Civico d'Arte Antica				X			X		
128	152/OF Museo Civico d'Arte Antica		X		X	X				
129	Cl. 13298 Musée de Cluny		X							
130	65008 Musei Vaticani		X							

PERSONAJES											
	Nº Inventario	Halcón	Conejo	Ardilla	Perro	Caballos	Atacantes	Dios del amor	Cazador	Tristán e Isolda	Testimonios
126	29134 Art Gallery of Ontario	X									
127	151/DE Museo Civico d'Arte Antica										
128	152/OF Museo Civico d'Arte Antica	X									
129	Cl. 13298 Musée de Cluny	X			X					X	
130	65008 Musei Vaticani	X			X					X	

	Nº Inventario	ESCENAS		ELEMENTOS				ESQUINAS				OTROS ELEMENTOS DECORATIVOS	
		Escena única	Varias escenas	Flores	trompetas/cuernos	Sello	Flechas	Sin esquinas	Leones	Monstruos	Foliadas	Marco lobular	Máscaras
126	29134 Art Gallery of Ontario		X	X						X			
127	151/DE Museo Civico d'Arte Antica	X									X	X	X
128	152/OF Museo Civico d'Arte Antica		X					X					
129	Cl. 13298 Musée de Cluny	X									X	X	
130	65008 Musei Vaticani	X									X		

