



Batallar con la imagen: caballería, arquitectura y artes figurativas

Encarna Montero Tortajada

Universitat de València

Encarna.Montero@uv.es

<https://orcid.org/0000-0003-2433-3988>

Received: 01/09/2024; accepted: 10/11/2024

DOI: <https://doi.org/10.7203/tirant.27.30019>

ABSTRACT

Firstly, the text aims to explore the areas in which literature, architecture, and figurative arts can intersect to illuminate the world of late medieval chivalry, allowing it to be contemplated from potentially new perspectives. The second part presents the five studies that make up this monograph on literary fiction, image, and materiality.

KEYWORDS

Chivalry, Medieval Art, Medieval Literature, Materiality

RESUMEN

En primer lugar, el texto tiene como objeto explorar las áreas en las que literatura, arquitectura y artes figurativas pueden intersecar para iluminar mejor el mundo de la caballería bajomedieval, permitiendo contemplarlo desde perspectivas potencialmente nuevas. En una segunda parte, se presentan los cinco estudios que componen este monográfico sobre ficción literaria, imagen y materialidad.

PALABRAS CLAVE

caballería, arte medieval, literatura medieval, materialidad

Encarna Montero Tortajada. 2024. "Batallar con la imagen: caballería, arquitectura y artes figurativas", *Tirant* 27: 39-53, DOI: <https://doi.org/10.7203/tirant.27.30019> 

ÍNDICE

1 Acotar el campo de liza — 40

2 Quebrar una lanza en pro de nuevas perspectivas de estudio: cinco ejemplos — 49

Bibliografía — 52



Como si desde el centro de un catafalco se contemplaran dos palenques gemelos, este texto tiene el objeto de servir como mirador desde el que considerar, por un lado, los desafíos, las posibilidades y los límites de la investigación acerca de la relación entre literatura de caballería e imagen artística en la Baja Edad Media, y, por otro, las aportaciones de los cinco estudios que componen este monográfico.¹

1 Acotar el campo de liza

Poco puede dudarse acerca de la importancia del artificio visual para la caballería bajomedieval, real o construida mediante imágenes o palabras. En documentos de archivo, textos narrativos y representaciones figurativas se constata un interés claro por el aspecto de armas, monturas, estructuras relacionadas con la justa, el torneo, la fiesta y la sepultura, interiores palaciegos y arquitecturas defensivas. A menudo, son los colores y las formas de divisas y empresas los elementos que declaran la identidad y el ánimo de los caballeros, quienes suelen hacer un uso estratégico del silencio y la palabra en las escenas de mayor tensión narrativa, delegando en sobrevestas, gualdrapas y escudos parte de su parlamento. La descripción morosa del aderezo de estancias donde se celebran banquetes —el inolvidable convite de Año Nuevo de la corte artúrica en *Sir Gauwain* es un escueto ejemplo de ello (Sir Gauwain, 2012: 21-23)—, juegos cortesos o encuentros de cierta intimidad, así como la presentación de artefactos maravillosos ante el espectador, difícilmente existentes, pero ciertamente verosímiles —como muestra, las cinco fuentes que presiden las estancias interiores de la roca del rey de Inglaterra en el *Tirant* (Martorell, 2008: 230-231)—, son recursos recurrentes en las narraciones de caballerías.²

En lo que se refiere al examen de los usos de la imagen por parte del brazo militar, los estudios de historia del arte han incidido en algunos aspectos particulares, como las tablas o esculturas que se exhiben en las batallas en campo abierto, y que después se

1. La autora desea hacer constar aquí su agradecimiento al Dr. Rafael Beltran, quien ha sabido administrar con largueza (una de las virtudes de la caballería, Kaeuper 1999: 193-198) y paciencia su ayuda en la edición de este monográfico. Este trabajo se inscribe en el proyecto de I+D+i Paisaje Cultural, construido y representado (PID2021-127338NB-I00), financiado por MCIN/ AEI/10.13039/501100011033/, cofinanciado con fondos "FEDER Una manera de hacer Europa".

2. En varias ocasiones *Tirant* indica a Guillem de Varoic que los elementos que describe en su relato sobre las bodas del monarca inglés son producto del artificio: los ricos tapices que ornan el patio al que accede la reina y su séquito cuando la roca de la pradera —escenario de las celebraciones nupciales— se abre contienen «ymatges fetes per art de subtil artfici» (Martorell, 2008: 227); y se advierte al ermitaño, en relación a las fastuosas estancias que se revelan cuando desaparecen estos textiles, tras un temblor del todo escenográfico, que «totes aquestes coses, senyor, no pense vostra senyoria sien fetes per encantament ni per art de nigromància, sinó artificialment» (Martorell, 2008: 231).

conservan largo tiempo, asociadas a la memoria de una victoria bélica. También ha sido objeto de atención historiográfica la promoción artística vinculada a la sepultura y a la residencia, cuando los caballeros son de cierta calidad. Sus arreos de guerra o de justa, sin embargo, no han sido asunto de interés preferente (una excepción, en Serra, 2005). A ello ha contribuido la masiva desaparición de los paramentos (textiles, pero también obras facturadas sobre papel o pergamino) que se disponían sobre la armadura, y que eran un elemento clave en la proyección simbólica del caballero, construida mediante imágenes y palabras.³ Ponç de Menaguerra, en el colofón de *Lo cavaller* —apartado que recibe el nombre de «Scola del Junyidor»— aconseja que se tenga «bella cimera, la letra de la qual, si serà ben acertada, en moltes parts escrita la done, en lo primer arremetre, a les gents que saber la declaració de les invencions naturalment desigen» (Fallows, 2020: 111). En 1493, que es cuando Menaguerra redacta su tratado, las justas ya están muy cerca de su ocaso, pero el texto aún hace referencia a un público ávido de conocer con exactitud lo que quiere declarar la cimera del caballero, cúspide visual de su galanura.⁴ La práctica que prescribe, además, es del todo lógica: repartir a la concurrencia copias de las palabras que forman parte del ornato de la cima del yelmo es algo del todo pertinente, dado que las señales que identifican al contendiente están —no sólo, pero fundamentalmente— sobre él, siempre en movimiento, dificultando su lectura. Además, se hace coincidir esa revelación del lema escogido para combatir con «lo primer arremetre», donde también se manifiesta por vez primera la habilidad del caballero en la liza. La heráldica, como después se verá a propósito de algunos de los trabajos que componen este monográfico, ha dejado de ser una herramienta ancilar en las investigaciones sobre arte bajomedieval, para convertirse en un elemento que abre el camino a una mejor comprensión de la representación del poder.⁵

La situación descrita aconseja también tentar otras vías de estudio de las manifestaciones artísticas promovidas por la caballería, que fue inspiración y al tiempo reflejo de la ficción literaria. Sería tal vez de provecho examinar los registros de archivo en busca de noticias que informen sobre la factura de enseres relacionados con las prácticas específicas de este grupo social (arneses de guerra, armas de justa, palenques, escudos y paños funerarios). En este sentido, la aproximación al objeto que hacen los estudios específicos sobre armería bajomedieval puede constituir una referencia útil, por cuanto se trata de investigaciones centradas en el uso y la función de las piezas. La historia del arte, es claro, debe atender además al valor estético de estos enseres, y reintegrárselo cuando haya desaparecido. En los últimos siglos de la Edad Media, el combate ritual de los caballeros andantes —y también el de aquellos de sus congéneres que no profesaron una vida nómada— tiene lugar a la vista de todo el mundo.⁶ Los

3. Sirvan como muestra unos versos de *L'arnès del cavaller* de Pere March: «Los beylls sobresenyals / són vera conexença, / la qual senes falensa / deu aver tot senyor» (March, 1993: 217).

4. Sobre el escrutinio visual que llevaba aparejada la justa: «In the case of jousts, individual performance was paramount and every action and manoeuvre was closely scrutinized with a view to awarding points to each joust» (Fallows, 2010: 7).

5. Álvaro Fernández de Córdoba, a este respecto, alude a la relegación de los estudios sobre las divisas y las órdenes caballerescas al «preterido rincón de los heraldistas», y constata la necesidad de una metodología multidisciplinar para afrontar el asunto con garantías (Fernández, 2014: 11). Agradezco al Dr. Rafael Beltran la referencia bibliográfica.

6. «El combate es una fiesta. Su momento y su lugar se han elegido y preparado para manifestar a los ojos del mundo su carácter simbólico. Ya no se celebra en la oscuridad del bosque, en el desierto terrorífico y desconocido, sino a plena luz, de acuerdo con las reglas de un ceremonial de la visualidad, en el escenario

torneos y justas tuvieron una evidente dimensión pública, en la que la manera de mostrarse era esencial. El 3 de junio de 1407 se fecha una carta del rey Martín a su esposa Violant de Bar en la que el monarca expresa que «nostre car primogènit nos ha fet saber que ell ha fort gran desig de veure e haver un dels arneses ab què los cavallers franceses, qui's són combatuts denant nós, són entrats en la plaça» (Riquer, 1988: 67).



Fig. 1. Martín de Sicilia, rollo dinástico de la Corona de Aragón
(Biblioteca del Monasterio de Poblet)

Los caballeros franceses que se mencionan son ni más ni menos que Jean de Werchin, senescal de Hainaut, y sus compañeros de armas, quienes tornearon contra Colomat de Santa Coloma y los suyos en Valencia el 30 de mayo de ese mismo año, en un encuentro propiciado por la celebración de las bodas de la infanta Isabel, hermana de Martín I, con Jaume d'Urgell. Martín de Sicilia (Fig. 1) arribó a la ciudad cuando la comitiva de Werchin ya había partido, por lo que solicita a su padre, Martín el Humano, que intervenga y escriba a Violant de Bar, a quien probablemente el senescal visite en su camino de vuelta. En la misiva, el rey añade: «Vos pregam fort affectuosament, molt carassor, que com l'arnès del dit senescal sia pus bell e mellor que de tots los altres, lo vullau pregar que·l vos dó almenys lo bacinet, per tal que·l puxats trametre al dit rey [de Sicilia] qui n'haurà fort gran plaer e us ho grahirà molt» (Riquer, 1988: 68). El requerimiento, es claro, forma parte de un circuito de presentes más o menos forzados, habitual en la órbita de reyes, príncipes y nobles, que también (y sobre todo) alcanzó a los objetos que definían su identidad caballeresca.

La preocupación por lo visible se hizo extensiva a otros aspectos de la vida de los miembros del *ordo militaris* (Galán, 2024: 300). A fines del verano de 1402, los caballeros Ramon Castellà y Hug de Rossanes (este último también gobernador de Cagliari), encargaron al frenero valenciano Guillem Morató un «enfrenament e arreu o arnés de sella de novia», que debía tener «tantes chapes com en lo emphrenament de mossèn Joan de Vilanova, smaltades ab garlandes e archets, ab senyal de luna e castell en les chapes, et ab la ramada semblant com la del emphrenament de Mossèn Ximèn Pereç de Calatayú» (Galán, 2024: 302). Castellà y Rossanes tenían una idea clara de lo que querían obtener: el freno debía semejarse a otro freno, propiedad de mosén Joan de Vilanova, y el ramal a otro ramal, perteneciente a mosén Ximèn Pereç de Calatayud. Este arnés serviría a una silla de novia, y su factura tal vez estuviera relacionada con alguna circunstancia concreta, hasta ahora ignota, que vinculara a los clientes entre sí. Las razones que movieron a

del teatro noble» (Zumthor, 1994: 206).

éstos a escoger, precisamente, unos modelos y no otros, darían pie a una pesquisa que, de llegar a buen puerto, seguramente ayudaría a iluminar mejor las figuras de todos los implicados.

Más allá de encargos de cierta ambición estética y material, promovidos con motivo de unas nupcias o de cualquier otra celebración homologable, los caballeros recurrieron a la imagen en otras circunstancias de su vida relacionadas estrechamente con su condición de *bellatores*. Se conoce, por ejemplo, que los *cartells de deseiximent* que declaraban la hostilidad manifiesta de un individuo a otro tenían un aspecto preciso (Riquer, 1988: 12-13), que también presentaría el ejemplar que Galceran y Joanot Martorell enviaron a Ausiàs March en 1438. Los torneos y justas, como es fácil suponer, tuvieron una vertiente plástica muy desarrollada que no se detenía en las gualdrapas, las sobrevestas y las cimeras de los protagonistas. El *Livre des tournois* del rey René de Anjou (Bibliothèque Nationale de France, ms. Fr. 2695), compuesto hacia 1460, es un tratado que pretende dar unas normas de liza de carácter universal, y que destaca por su aparato figurativo sobresaliente, a cargo de Barthélemy d'Eyck (Castaño, 2024: 94-95). En varias de las ilustraciones es posible apreciar la importancia de ciertos objetos de valor material discreto, pero con un alto valor simbólico en el contexto de un choque armado rígidamente regulado: por ejemplo, las señales de caballeros y escuderos se escogen y se muestran al rival pintados sobre una tira de papel o pergamino (Fig. 2: «Icy apres est pourtraictie la facon et maniere comment le roy d'armes monstre audi duc de bourbon de huit blasons de chevaliers et escuiers»);⁷ en otra escena posterior, el rey de armas, cubierto por toda la parafernalia preceptiva (pañó de oro sobre un hombro, y pergamino con la pintura de las señales de los combatientes y de los jueces prendido sobre él), pregona el torneo al tiempo que los *porsavants* entregan pequeños escudetes en papel con la heráldica de los jueces a todos aquellos que quieran tomarlos y disponerlos sobre su sombrero («Icy apres est pourtraictie la facon et maniere comment le roy d'armes, aiant le drap d'or sur l'espaule, et les deux chiefz pains sur le parchemin et aux quatre coigns les quatre escussions desdits juges pains, crie le tournoy, et comment les poursuivans baillent les escussions des armes desdits juges a tours ceulx qui en veullent prandre»);⁸

7. Bibliothèque Nationale de France, ms. Fr. 2695, f. 9v, refiriéndose a la imagen de f. 11r.

8. Bibliothèque Nationale de France, ms. Fr. 2695, f. 17v, refiriéndose a la imagen de f. 19r.

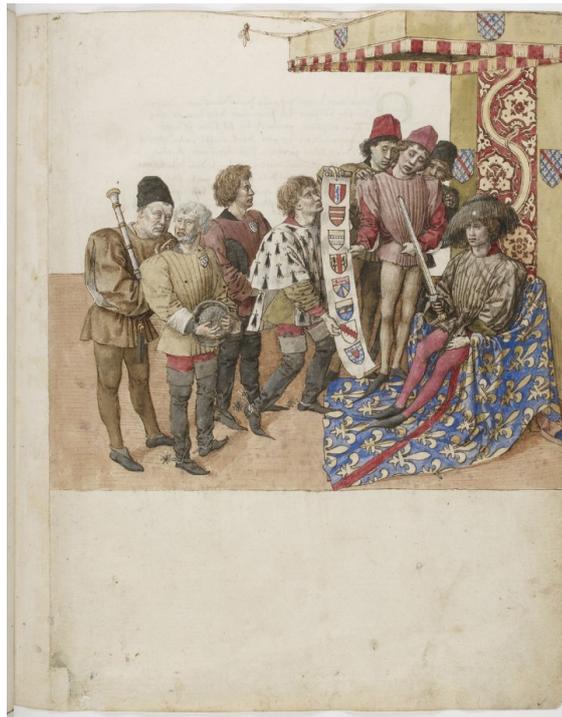


Fig. 2. Barthélemy d'Eyck, *Livre des tournois*
(Bibliothèque Nationale de France, ms. Fr. 2695, f. 11r)

La organización de estos juegos, en efecto, exigía una planificación y unos gastos notables, que en ocasiones no corrieron por entero a cuenta de los participantes o mantenedores (Riquer, 2008: 108-112). En el ejercicio de 1370-1371, la ciudad de Valencia pagó al pintor de armas Domingo de la Rambla por sus trabajos en los paramentos de combatientes y monturas de las justas con las que se celebraron los esponsales del príncipe Juan con Juana de Valois (Montero, 2022: 757). Volviendo al torneo que tuvo lugar en mayo de 1407 en la misma urbe entre Colomat de Santa Coloma y el senescal de Hainaut, mencionado unas líneas más arriba, Martín el Humano escribe al otro día mismo de haberse celebrado el cruce de armas a Jaume Sala, obrero mayor del palacio de Barcelona, indicándole que no proporcione más madera al maestro castellano que está iniciando la bóveda de la capilla del Palau Reial Major, ya que él mismo enviará lo más rápidamente posible toda la que se ha empleado en la construcción del palenque, costeada por la Ciudad, «en manera que servesque axí a la obra dela dita capella, com a les altres obres del dit palau» (Girona, 1910: 296-297).⁹ Las noticias anteriores dan cuenta directa de la gestión y de la reutilización del material escénico de la lucha caballeresca (Fig. 3), celebración efímera por definición, así como de los gastos —onerosos en

9. La misiva del rey refiere, concretamente: «En ço quens havets fets saber com lo mestre castella ha acabada la obra de la lotja e que vol començar la volta de la capella, havem ne plaer, e som contents dels VI fusts que li havets dats pera començar la dita obra, pero no li donassets mes, car certificam vos que ir dillums XXX dies de maig nos havem tengut lo camp de la batalla qui ses feta entre lo Senescal de hanaut e Colomat, e pera fer lo dit camp la dita ciutat de Valencie nos hi ha dades CLX dobles quey son entrades, e nos havem pagada la messió del obrar, perque pus havem tingut lo dit camp, de fet farem carregar tota la fusta e aquella vos trametrem com pus prestament fer se pora, en manera que servesque axí a la obra dela dita capella, com a les altres obres del dit palau» (Girona, 1910: 296-297). La noticia se señala de manera fragmentaria en Riquer (2008: 109).

conjunto, las más de las veces— que generaban estos encuentros en las corporaciones municipales de los lugares donde se desarrollaban estos actos.

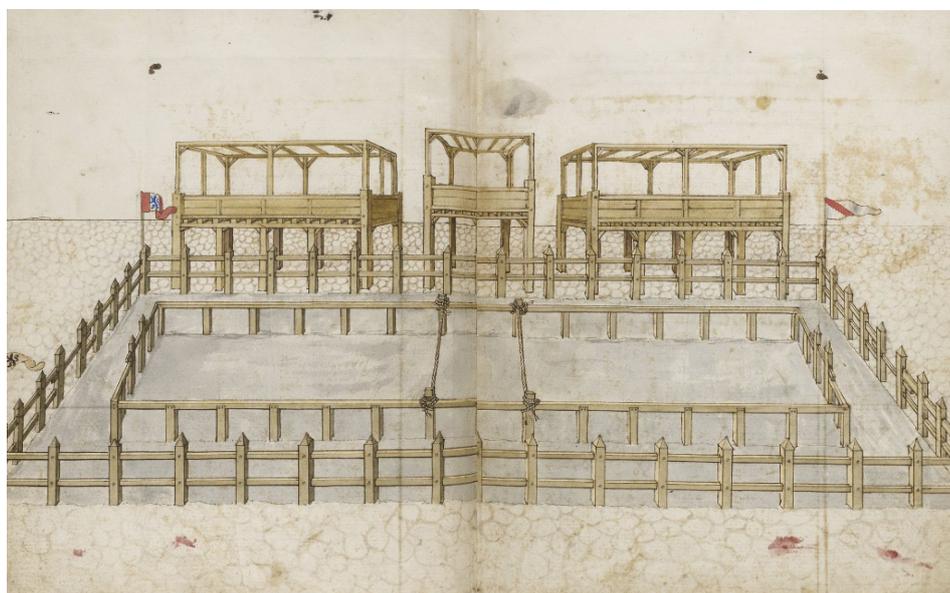


Fig. 3. Barthélemy d'Eyck, *Livre des tournois*
(Bibliothèque Nationale de France, ms. Fr. 2695, f. 48v y 49r)

No obstante, los paramentos de los esponsales del infante Juan en 1370 y la madera incautada por su hermano el rey Martín en 1407 representan sumas menudas, en comparación con las empleadas en otros dispositivos sufragados por personajes como el infante don Enrique de Aragón, quien organizó un paso de armas en 1428 para el que se construyó, en la plaza de Valladolid, una fortaleza «de madera e de lienço» descrita con detalle en la *Crónica del Halconero* (Riquer, 2008: 72-72). Seis años más tarde fue Suero de Quiñones quien defendió su célebre Paso Honroso junto a un puente sobre el río Órbigo, entre León y Astorga. Para ello, reunió caballos y armas, e hizo cortar madera de los concejos de Luna, Ordovás y Valdellamas, lugares del señorío paterno, para construir una gran liza en torno a la cual se dispusieron siete catafalcos, de la que da noticia cumplida Pedro Rodríguez de Lena (Rodríguez, 1977: 99). Al lado del recinto se montaron veintidós tiendas para toda suerte de personal necesario en la ocasión, incluyendo carpinteros, armeros o sastres (Rodríguez, 1977: 105; Riquer, 2008: 84-86). Por si eso fuera poco, más allá del puente de San Marcos, en León, se dispuso una talla de madera policromada, a tamaño natural, de un faraute señalando el camino al Paso, «muy bien pareçiente, con su valandrán morado, trepado e farpado, a la usada manera de que al presente las ropas fazían», obra de Nicolás Francés, «sotil maestro», autor del retablo catedralicio de la vecina ciudad.¹⁰ A finales de 1455, Gastón de Foix entra en Barcelona para organizar el *Pas du Pin aux Pommes d'Or* (Riquer, 2008: 77-79), que le supuso un desembolso de 30.000 florines. Para reunirlos intentó hipotecar las rentas del vizcondado de Castellbó, que no fueron suficientes, y acabó por empeñar la cruz de los condes de Foix, que terminaría después, tras varias vicisitudes, ingresando en el monasterio de

10. La descripción del faraute ocupa todo el capítulo xv de la crónica de Rodríguez de Lena (Rodríguez, 1977: 102-103), estando el xvi consagrado al pedestal de la estatua, de mármol, y a su ubicación a las afueras de la ciudad de León (Rodríguez, 1977: 104).

Montserrat. Estos dispendios, riqueza consumida en una hoguera de altas llamas,¹¹ eran también una muestra de pertenencia al colectivo de la caballería: la *larguesse* (Kaeuper 1999: 193-198) constituía un atributo que caracterizaba al buen batallador, aquel que distribuía con liberalidad aquello que (teóricamente) había ganado por la fuerza de las armas. Otros ejemplos de artefactos propios del grupo, conservados en mayor número (Fig. 4), son los enseres vinculados a las exequias (Español, 2007; Riquer, 2008: 202-203; Español, 2024: 220-222), documentados y bien estudiados por la historiografía. La importancia de este tipo de ajuar en los funerales caballerescos queda también de manifiesto en la literatura: el mismo Tirant «com havia vençut a cascun cavaller [refiriéndose aquí a los dos reyes y a los dos duques que venció en Inglaterra], prenia lo seu scut e aquel del cavaller que havia vençut e, de continent, los feya portar a la sglésia de Sanct Jordi e comanava'ls al prior de la sglésia, per a quant ell tornàs en sa terra los fes posar en la sua capella per aver aquella mundana glòria» (Martorell, 2008: 319).



Fig. 4. Tarja y pavés con señales de los Cornell procedentes de la iglesia de la cartuja de Valldecris, principios del siglo xv (Museo de Bellas Artes de Castellón, inv. 55 y 56)

Todo lo anterior se ha venido refiriendo a las posibilidades que ofrece el estudio de los caballeros como promotores y consumidores de arquitecturas e imágenes documentadas. Procede preguntarse ahora de qué manera puede aprovechar la lectura de novelas de caballería a la historia del arte, más allá de identificar en ellas referencias concretas a objetos artísticos, para después discernir lo que puedan tener de valioso en términos de reconstrucción del pasado, separándolo de lo que pueda ser invención del autor (imagen, al fin y al cabo, útil también). Ésta es una práctica pareja a la de querer ver en las artes figurativas el reflejo de lo que existió materialmente. La dialéctica establecida mediante la triangulación entre datos documentales, literatura y arte se aprecia particularmente bien

11. Fuego alimentado por la soberbia, pecado propio de la caballería censurado de forma explícita por san Vicente Ferrer en su sermón de Cuaresma dedicado a san Jorge. El dominico apunta, específicamente: «E ja vets, com hi ha juntes: si algun cavaller ha fet algun bon colp, ¡com va per la ciutat! No cap en les carreres» (Ferrer, 1973: 189; noticia de la prédica en Galán, 2024: 300).

en las indagaciones sobre castillos y palacios fortificados. En la novela y la pintura, estos conjuntos parecen brotar maravillosamente del suelo (Auerbach, 1979: 127 y 133; Serra, 2024: 35 y 38), presentándose ante el protagonista de súbito (en el caso de la narración) o manifestándose plásticamente como un elemento extraordinario (en el caso de la figuración), pudiendo llegar en ocasiones a vislumbrarse en alguna de las edificaciones todavía en pie el aliento del ciclo artúrico en toponimia y aspecto, como es el caso de la Torre de la Joyosa Guarda construida por Carlos III de Navarra en el castillo de Olite (Martínez de Aguirre, 2013: 212-216).¹² Las letras, por otra parte, también proporcionan referencias sorprendentes en este sentido, contrapunto claro de un paisaje poblado de fortalezas prodigiosas. Una muestra de ello, espigada del *Tirant*, es la cruda advertencia que el caballero Quinto lo Superior hace al capitán de los turcos, dispuesto a deshacer el altar mayor de la iglesia de Constantinopla, en caso de que no ceje en su empeño: «si no yo, ab la tua pròpria sanch e dels teus, pastaré lo morter ab les mies mans e tornaré adobar tot lo que tu has desfet e guastat» (Martorell, 2008: 169), ejemplo que ayuda a sostener la idea de que en los últimos tiempos de la Edad Media se manifiestan en el mismo plano imágenes de muy distinta polaridad.

La literatura de caballería puede utilizarse como fuente de la historia del arte aún de otra manera, constituyéndose en herramienta que ayude en la reconstrucción de una sensibilidad estética determinada, consonante con la que puede llegar a inferirse de la producción artística (Molina, 2024: 13-14), pero tal vez algo distinta a ella. Es posible observar algo de lo anterior en el pasaje de *Sir Gauwain* en el que éste es armado antes de partir al encuentro del Caballero Verde, al día siguiente de Todos los Santos (Gauwain, 2013: 40-42). Para empezar, «extendieron en el suelo una alfombra bermeja sobre la que relucían las brillantes piezas de su arnés» (Gauwain, 2013: 40), que pasan a ser descritas a continuación, mientras van siendo colocadas sobre el cuerpo del joven. De la misma manera, se da cuenta del aspecto de los arreos de Gringolet, el caballo de Gauwain (silla, brida, jaeces, gualdrapa, baticola y caparazón). Tras montar en él, el héroe se colocó el yelmo, «y en torno a la babera le pusieron un fino pañuelo con las piedras más brillantes entre sus anchos bordados de seda, y orillado de pájaros pintados, papagayos arreglándose las plumas, tórtolas y flores; todo con tanta profusión, como si en esta labor hubiese trabajado un grupo de mujeres siete inviernos seguidos» (Gauwain, 2013: 41). El proceso culmina con la descripción del escudo —motivo de hondas raíces en la historia de la literatura— y la entrega de la lanza, antes de que Gauwain pique espuelas y parta de la corte artúrica para afrontar una prueba que tendrá un desenlace que no supone. La disposición del arnés reluciente sobre una superficie roja, y el pañuelo en torno al mentón saturado de color y de brillo son motivos que conducen a un asunto importante, en lo tocante a los valores estéticos implícitos en los libros de caballería, como es una sensibilidad cromática determinada. Por no abandonar *Gauwain*, una muestra de esta inclinación sería la propia aparición del Caballero Verde en el banquete de Año Nuevo (Gauwain, 2013: 24-26), irrupción que dio lugar a que los presentes se interrogaran acerca de «qué podía significar el que un jinete y su caballo fueran tan verdes como la yerba, y más brillantes que el esmalte sobre el oro» (Gauwain, 2013: 27). Son conocidas las implicaciones del color verde para la caballería (Pastoureau, 2024: 280-283), así como el aprecio de los tonos brillantes —obtenidos mediante el uso de tintes caros— por

12. Por cerrar el círculo y retornar a la literatura, Jaume March hizo referencia al castillo de la Joyosa Guarda en la conclusión de una de sus composiciones poéticas (March, 1994: 165-184).

parte de la misma (Galán, 2024: 301), sin olvidar la función parlante de la policromía en ausencia de la palabra, a la que se ha hecho alusión antes. Un elocuente ejemplo de esto último puede encontrarse en el pasaje del *Tirant* en el que se describe el sepelio del primer caballero anónimo de los cuatro que elimina el protagonista en las justas de Inglaterra —en realidad, el rey de Polonia, el rey de Frisia, el duque de Borgoña y el duque de Baviera—. En la escena se anuncia con dramatismo lo que va a suceder después a través del color, medio de comunicación eficiente, cuya potencia queda subrayada renunciando a la palabra y al gesto: «Com lo portaren a soterrar, los tres cavallers se vestiren de vermell, ab robes de grana. E tot quant portaven era vermell, significant venjança, e sens plorar ni fer negun senyal de tristor» (Martorell, 2008: 292).

La historia del arte, en fin, puede servir para algo más que para proveer de ilustraciones a los estudios sobre novelas de caballería. En los estudios de filología hay muestras recientes de cómo interrogar a la plástica con provecho (Beltran, 2022). Aun así, hay que advertir de los riesgos que acarrea pretender que las imágenes que proyectaba la literatura eran del todo homologables a las artes figurativas del momento. Libros y tablas mostraban realidades estilizadas que partían de la experiencia, apelando a ella para construir lo extraordinario. No cabe entender las palabras y las formas emanadas de la cultura caballeresca como una traslación fiel de lo que existió, aunque ambas son fuentes de un valor extraordinario para la investigación, interpretadas con prudencia. Esta particular dialéctica entre literatura caballeresca y representación artística queda bien ejemplificada en *Perceval le Gallois* (1978), una película de Éric Rohmer que se inspira de forma declarada y explícita en la pintura y la miniatura de principios del siglo XIII (Fig. 5). Se trata de un ejercicio cinematográfico de autor que lleva la fidelidad a las fuentes hasta sus últimas consecuencias, pero también sirve, en este estudio, como admonición sobre el universo artificial —ahistórico— al que conduce el recurso a las imágenes artísticas sin ningún tipo de matiz. ¿Era así como imaginaba, como experimentaba la audiencia de la Baja Edad Media las aventuras de Perceval? Seguramente no las figuró de esta manera, aunque también tuviera a su alcance las obras de arte que sirvieron a Rohmer para componer la escenografía de su proyecto.

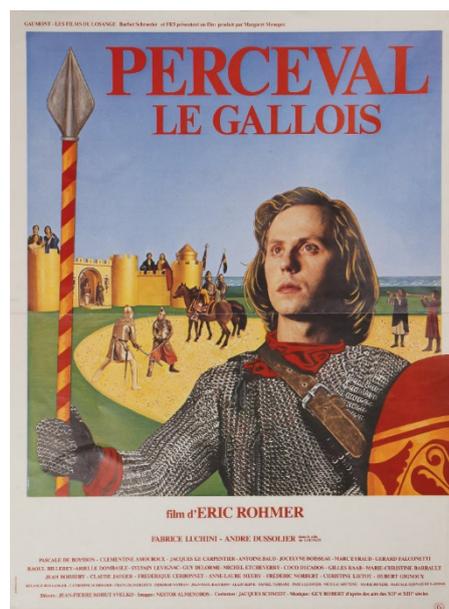


Fig. 5. *Perceval le Gallois* (cartel de la película dirigida por Éric Rohmer en 1978)

2 Quebrar una lanza en pro de nuevas perspectivas de estudio: cinco ejemplos

El monográfico que sigue está compuesto por cinco indagaciones en torno a la caballería medieval y la imagen a cargo de seis estudiosos. Cada uno de los trabajos, que encontrarían su acomodo natural dentro del campo de la historia del arte, aborda el asunto desde una perspectiva diferente, centrada en geografías, tiempos y medios artísticos distintos, dando muestra de las posibilidades que un tema como éste, en el que intersecan literatura, documento de archivo e imagen, todavía puede ofrecer al investigador.

La compilación comienza con dos pesquisas sobre la promoción artística de sendas familias nobles castellanas, la de los Pacheco y la de los Velasco. En el primer texto («Genealogía y educación caballeresca: el salón de linajes de los Pacheco en el castillo de Belmonte»), María Teresa Chicote Pompanin ahonda en el significado de un espacio singular del castillo de Belmonte, centro de los territorios del marquesado de Villena, concedido a Juan Pacheco en 1455. La estancia, identificada con claridad por la autora como un salón de linajes a partir de la comparación con otros ejemplos castellanos homologables, se encuentra presidida por una techumbre de madera, en tiempos policromada, que resulta ser la clave interpretativa de la cámara. El estudio muestra cómo la heráldica, antes instrumento ancilar, es una herramienta que puede revelar semánticas con varios niveles de lectura, atendiendo también a la ubicación concreta de los blasones en el espacio palatino, y a su eco en otras arquitecturas de Belmonte que responden al patrocinio de Pacheco. Además de las armas familiares, la cubierta del salón de linajes comprende cuatro arrocabes en los que se alojan escenas en las que, con el apoyo de varios textos recogidos en tratados coetáneos sobre el asunto, la autora ha podido leer una propuesta de ocio edificante, propio de la caballería, para futuras generaciones de la familia.

Justo en esa misma cronología, pero casi en el otro extremo de la ancha Castilla, se sitúa la prospección de Laura Fernández Fernández y Marta Vírseda Bravo sobre el *Capitulado* de 1455 del hospital de la Vera Cruz de Medina de Pomar, institución fundada algunos años antes por Pedro Fernández de Velasco, conde de Haro («Mirando al Redentor. Caridad, memoria e imagen en las ordenanzas del hospital de la Vera Cruz»). El lector se encuentra de nuevo en el epicentro territorial de un importante linaje castellano, ámbito en el que también ha sido conveniente, como queda de manifiesto en el trabajo precedente de Chicote Pompanin, triangular el objeto de estudio con otros espacios de la villa patrocinados por la familia. En esta ocasión, la investigación consiste en el análisis exhaustivo del contenido y la materialidad del libro que recoge los segundos estatutos del hospital burgalés, prestando particular atención a la imagen de su frontispicio. Esta última ofrece información muy relevante acerca de la institución caritativa, y del propósito de su fundador en relación con ella. Velasco fue, a la vez, el primer noble castellano que llevó a cabo la creación de una orden de caballería, también llamada de la Vera Cruz, constituida entre 1445 y 1454, circunstancia que ha dado lugar a una mixtificación en la identificación de las personas representadas en el frontispicio del *Capitulado*, y también en la función del conjunto de Medina de Pomar. Fernández y Vírseda se encargan de aclarar este entuerto mediante la lectura correcta de las divisas del hospital y de la orden de caballería, así como a través de la revisión atenta de evidencias documentales.

Los textos que tratan sobre el salón de linajes del castillo de Belmonte y sobre el libro de constituciones del hospital de la Vera Cruz de Medina de Pomar muestran a los jefes de dos familias de la nobleza castellana operando al tiempo, en latitudes diferentes de la Meseta, como patrocinadores de imágenes vinculadas de una manera u otra con la caballería. Medio siglo antes, y en las riberas del Mediterráneo, se sitúa la investigación de Francesc Granell Sales, relativa al vínculo entre el concepto de cruzada activo en Valencia hacia 1400 y la pintura de ese lugar y de ese tiempo («El ideal de cruzada en Valencia: la pintura en torno a 1400»). En esta ocasión, tras revisar la recurrencia de las campañas militares contra el infiel —bereber, nazarí o turco— y su impacto sobre la comunidad mudéjar local entre fines del siglo xiv y principios del siglo xv, se emprende una amplia labor de prospección con el objeto de determinar si existen rasgos particulares en la representación de paganos y musulmanes en tablas valencianas coetáneas. Unos y otros aparecen a menudo con la misma apariencia, en ocasiones manifiestamente brutal, y a pesar de que Granell señala con prudencia que hay pocas certezas sobre el margen de acción de estas imágenes en su contexto original, consigue vincular algunas de ellas con un auditorio bien concreto, directamente implicado en la lucha cruzada, en un ejercicio historiográfico que pone en contacto hechos históricos, artefactos artísticos y figuras arquetípicas propias de la caballería, como san Jorge, sin descuidar la comparación con lo que sucede a este respecto en otros territorios de la Corona de Aragón.

El rastro del caballero vinculado de alguna manera con Valencia e involucrado en la lucha contra los enemigos de la fe cristiana no se pierde tras el punto y final del estudio anterior. Prosigue en el texto de Teresa Izquierdo Aranda —cuarto de los que componen el monográfico— sobre el valor del paisaje en los primeros capítulos del *Tirant lo Blanch* («Els paisatges del Tirant a Anglaterra. Ús i funció de l'espai i la natura»). A partir de las andanzas del campeón bretón pergeñado por Martorell —caballero él mismo que pasó algunos meses en Inglaterra entre 1438 y 1439—, la autora traza primero una cartografía de los lugares reales a los que se hace referencia en la ficción tirantiana, para seguir con el examen de la plaza fortificada de Varoic, en los alrededores de la cual se desarrolla el encuentro del héroe con el conde-ermitaño, que es en realidad el señor del lugar, emboscado tras el hábito y la barba. Las celebraciones que se organizan cerca de Londres con motivo de las bodas entre el rey de Inglaterra y la hija del rey de Francia también son objeto de un detenido análisis. Los fastos implican la construcción de un palenque y el montaje de una miríada de tiendas para albergar a los participantes y a su séquito, estructuras ambas que Martorell describe morosamente y que Izquierdo examina de igual manera. El mismo recurso literario aplica el autor del *Tirant* al referirse al ceremonial propio de una orden de caballería como era la de la Jarretera, cuya institución constituye el último de los episodios de la novela en territorio inglés. Todos estos pasajes son muestras del valor que la obra de Martorell puede tener todavía para los estudios de historia del arte. La explotación de la carga descriptiva de la narración en los capítulos posteriores a la aventura británica del héroe, utilizando el instrumental teórico pertinente, puede constituir una vía de continuación útil en este sentido.

El trabajo que cierra el monográfico, a cargo de Amadeo Serra Desfilis, no abandona la literatura caballescaca como venero primordial de la investigación, centrada esta vez en rastrear la existencia de trasvases entre los textos de ficción y la arquitectura fortificada en Europa en los siglos centrales y tardíos de la Edad Media («Castillos manuscritos: experiencia, fantasía y artificio [siglos XIII-XV]»). Para ello, el autor recurre a un arsenal literario amplio, cuya lectura da lugar, para empezar, a una pertinente reflexión sobre las

aproximaciones a los libros de caballería propias de la historia y de la filología, señalando la necesidad de una metodología simbiótica que beneficie a ambas disciplinas, vía de la que el propio texto de Serra es muestra. Aportando una nutrida nómina de ejemplos que atestiguan el reflejo de la ficción caballeresca en la arquitectura y las artes figurativas del periodo, se indaga a la vez en las características de los castillos y los palacios construidos con palabras, superando el afán de identificar en ellos el eco de alguna obra existente para subrayar el valor de su verosimilitud, antes que el de su fiabilidad, concepto tan caro a la historiografía, llamando también la atención sobre el frecuente recurso de los narradores a la imaginación y a la memoria cuando de componer estas edificaciones se trata. La contribución explora el aspecto de los escenarios de la prueba del caballero, y también cuele al lector en el interior de los recintos fortificados de la novela, llegando a cámaras, recámaras y estancias apartadas, que suelen albergar episodios de particular intensidad en el desarrollo de la trama. Se alcanza a tentar, por último, la extensión del paralelismo ya asentado entre retórica de la Edad Media tardía, *ars nova* y arquitectura flamígera —parangón basado en la sofisticación, la capacidad técnica y la creación de efectos sorprendentes— a la cronística y a la literatura caballeresca.

Las aportaciones de María Teresa Chicote, Laura Fernández, Marta Vírseda, Francesc Granell, Teresa Izquierdo y Amadeo Serra constituyen cinco pruebas de que la caballería (y, particularmente, su espejo literario) es un prometedor campo de prospección para la historia del arte. Corresponde agradecer aquí a los seis autores la generosidad y el rigor que han empleado para ajustarse ceñidamente a directrices de publicación y plazos de entrega, respetando unas y otros como si fueran normas escritas en el *Livre des tournois* del rey René.

Bibliografía

- AUERBACH, Erich (1979), *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. de I. Villanueva y E. Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica. [1ª ed. en alemán, 1942]
- BELTRAN, Rafael (2022), «El llit honest i l'oració devota de l'Emperadriu al *Tirant lo Blanc*: textos i imatges d'Anunciacions amb secrets d'alcova», *Tirant*, 25, pp. 1-100.
- CASTAÑO, Mireia (2024), «De un lujo insolente. René d'Anjou, Barthélemy d'Eyck y la pintura de corte», en *Los fastos del gótico*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado-Crítica, pp. 85-99.
- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (2007), «El "córrer les armes". Un aparte caballeresco en las exequias medievales hispanas», *Anuario de Estudios Medievales*, 37/1, pp. 867-905.
- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (2024), «El caballero y la muerte. Entre la gloria mundana y el más allá», en *Los fastos del gótico*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado-Crítica, pp. 217-233.
- FALLOWS, Noel (2010), *Jousting in Medieval and Renaissance Iberia*, Woodbridge, Suffolk, Boydell and Brewer.
- FALLOWS, Noel (2020), *Armas y armaduras de la justa real en la Baja Edad Media. «Lo cavaller» (Valencia, 1493), de mosén Ponç de Menaguerra*, Valencia, PUV.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, Álvaro (2014), «Bajo el signo de Aljubarrota: la parábola emblemática y caballerisca de Juan I de Castilla (1379-1390)», en *En la España Medieval*, 37, pp. 9-84.
- FERRER, Vicente (1973), *Sermons de Quaresma*, introd. Manuel Sanchis Guarner, Valencia, Albatros, 2 vols.
- GALÁN CAMPOS, Luis (2024), *Noblesa i violència a la Corona d'Aragó en la baixa edat mitjana: el regne de València (1387-1412)*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat de València.
- GIRONA LLAGOSTERA, Daniel (1910), «Epistolari del Rey en Martí d'Aragó, 1396-1410», *Revista de la Asociación Artística-Arqueológica Barcelonesa*, vi, pp. 283-309.
- KAEUPER, Richard W. (1999), *Chivalry and Violence in Medieval Europe*, Oxford, Oxford University Press.
- MARCH, Jaume (1994), *Obra poètica*, ed. Josep Pujol, Barcelona, Barcino.
- MARCH, Pere (1993), *Obra completa*, ed. Lluís Cabré, Barcelona, Barcino.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier (2013), «Lancelot en Olite: paradigmas arquitectónicos y referentes literarios en los palacios de Carlos III de Navarra (1387-1425)», *Anales de Historia del Arte*, 23 (número especial II), pp. 191-218.
- MARTORELL, Joanot (Martí Joan de Galba) (2008), *Tirant lo Blanch*, ed. Albert Hauf, Valencia, Tirant lo Blanch.
- MOLINA FIGUERAS, Joan (2024), «El arte de corte en el otoño de la Edad Media», en *Los fastos del gótico*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado-Crítica, pp. 11-30.

- MONTERO TORTAJADA, Encarna (2022), «Dar color a la guerra, la justa y la muerte. Los pintores de armas en Valencia durante los siglos XIV y XV: estructura corporativa y práctica profesional», *Anuario de Estudios Medievales*, 52/2, pp. 745-771.
- PASTOREAU, Michel (2024), «Verde, el color del amor, la cortesía y la caballería (siglos XII-XV)», en *Los fastos del gótico*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado-Crítica, pp. 267-283.
- RIQUER, Martín de (1988), *Lletres de batalla. Cartells de deseiximents i capítols de passos d'armes*, Barcelona, Barcino, vol. I.
- RIQUER, Martín de (2008), *Caballeros andantes españoles*, Madrid, Gredos.
- RODRÍGUEZ DE LENA, Pero (1977), *El Passo Honroso de Suero de Quiñones*, ed. A. Labandeira Fernández, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- SERRA DESFILIS, Amadeo (2005), «El espejo roto. Las imágenes del caballero: del *Tirant al Quijote*», en *Del Tirant al Quijote. La imagen del caballero* [catálogo de exposición], com. Josep Lluís Sirera, Rafael Beltrán y Amadeo Serra, Valencia, Universitat de València, pp. 19-52
- SERRA DESFILIS, Amadeo (2024), «Sofisticación y placer en los palacios de la tardía Edad Media», en *Los fastos del gótico*, eds. Joan Molina *et alii*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado-Crítica, pp. 31-48.
- SIR GAWAIN Y EL CABALLERO VERDE* (2013), ed. Luis Alberto Cuenca, trad. Francisco Torres Oliver, Madrid, Alianza. [1ª ed., 1982]
- ZUMTHOR, Paul (1994), *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, trad. de Alicia Martorell, Madrid, Cátedra. [1ª ed. en francés, 1993]