

EL CASTILLO Y LA ICONOGRAFÍA EN LA EDAD MEDIA HISPANA

Etelvina FERNÁNDEZ GONZÁLEZ
Universidad de León

INTRODUCCIÓN

Hablar del castillo, en la Edad Media, es una tarea ardua por la variedad de asuntos que implica. El tema despertó el interés de estudiosos de diversas especialidades. Arqueólogos, historiadores e historiadores del arte se han ocupado del mismo desde enfoques polifacéticos¹. No menos amplio y complejo que éstos resulta el tema que se nos ha encomendado para disertar, en estas jornadas: el del *castillo y la iconografía*. Por otro lado, el breve tiempo del que disponemos nos obliga a aproximarnos al mismo, sin pretender agotarlo, a reflexionar sobre una serie de aspectos simbólicos e iconográficos que consideramos de mayor interés y que conocerán una versión, algo más amplia, en la publicación de estos trabajos.

Desde el punto de vista que nos ocupa, llaman la atención aspectos globales del edificio, como la arquitectura, soluciones ornamentales y funciones, así como los usos a los que cada uno de los espacios se destinaron y que aportan datos iconográficos muy sugestivos al ser presentados en: escultura, pintura, miniatura, etc. Todo ello es válido para el castillo real, el eclesiástico, el nobiliario y también para las figuraciones que encontremos del castillo unidas al mundo mítico y literario.

Son fuentes imprescindibles para su conocimiento y estudio iconográfico los textos documentales y cronísticos, así como algunas obras literarias y religiosas. Utilizaremos la miniatura como soporte fundamental de información plástica, por lo sugestivas y expresivas que resultan muchas de las escenas iluminadas, sobre todo, en la Baja Edad Media, en la que tanto si ilustraron obras religiosas como profanas, se convirtieron en auténticas «imágenes fotográficas» de la época. Nos referiremos a las de los códices hispanos y también tomaremos, como ejemplo, otras foráneas cuando, por razones puntuales y precisas sea oportuno.

1 E. VIOLLET LE DUC, *Encyclopédie médiévale*, 2 vols. Lonrai, 1993; H.R. HAHNLOSER y P. MOISY, *Burgen und feste plätze. Châteaux-forts et places fortes*, colec. *Glossarium Artis*, T. I, München, 1977; AAVV, *Arquitectura militar castellano-leonesa. Significado histórico y glosario (s. VI-XIII)*, Madrid, 1991; E. COOPER, *Castillos señoriales de Castilla. Siglos XV y XVI*, 2 vols., Madrid, 1980; J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, *Arte y monarquía en Navarra: 1328-1425*, Pamplona, 1987; J.L. AVELLO ÁLVAREZ, *Las torres señoriales de la baja Edad Media asturiana*, León, 1991; J.J. MARTINENA RUIZ, *Castillos reales de Navarra. Siglos XIII-XVI*, Pamplona, 1994; A. GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, *Fortificaciones y feudalismo en el origen y formación del Reino de León, (siglos IX-XIII)*, Valladolid, 1995.

I. PROBLEMAS DE REPRESENTACIÓN: ASPECTOS FORMALES Y ESTÉTICOS

En el campo de las artes plásticas, no siempre el concepto arquitectónico y espacial que se quiere transmitir y la imagen constructiva representada se adecúan plenamente. Es frecuente que, la composición iconográfica requiera mostrar un palacio y, sin embargo, la figura con los elementos que el artista plasmó están más acordes con los de un castillo. Otras veces, se interpreta como un palacio; y no faltan ocasiones en las que un castillo o un palacio se efigian como una ciudad o como un recinto murado.

Por otro lado, tampoco en todas las ocasiones, la imagen arquitectónica se muestra completa, en su totalidad. En algunos programas iconográficos, se busca la simplificación del asunto, de tal manera que, con un elemento suficientemente significativo, se puede aludir a la totalidad del edificio. A lo largo de los siglos del medievo son abundantísimos los ejemplos en los que un arco, apeado en dos columnas, referencia la visión completa de una estructura más compleja. Hay veces en las que una puerta o un paramento, coronado por torrecillas o por almenas induce al espectador a suplir, con mayor o menor fantasía, los elementos constructivos que el artista ha omitido².

A medida que avanzamos en el tiempo, se observa una gran evolución tanto en el orden técnico como en el artístico. Esa evolución orientada, poco a poco, hacia el naturalismo y hacia un incipiente realismo, es más visible en las representaciones humanas y zoomórficas, que en las constructivas a las que nos remitimos. Además, como las formas, los volúmenes y los espacios arquitectónicos son muy grandes y el campo disponible del soporte, no lo es tanto, es preciso reducir sus dimensiones reales.

En ocasiones, este hecho se intenta solventar tímidamente. En relación con el tamaño del castillo o de la imagen arquitectónica en programas iconográficos, surge el problema de la proporción entre la arquitectura y la figura humana. Con mucha frecuencia ésta es mayor que la estructura que la enmarca o con la que está relacionada. Así, el soldado que defiende una torre es mayor que las dimensiones de aquella. Tales arquitecturas, por lo general, poseen diseños ficticios y convencionales en los que se advierte, además, la dificultad que planteaba, en la Edad Media, la representación de la tercera dimensión sobre un plano, es decir, la perspectiva tridimensional³.

Por las razones expuestas se comprende que, la imagen del castillo, en las artes de los siglos del medievo sea, fundamentalmente, fantástica e imaginaria. Sin embargo, da la impresión que, cuanto más pequeña es esa reproducción, tanto si ésta es completa como si es un elemento individualizado de la misma, tanto más fiel resultará con su realidad y funcionalidad.

Otro aspecto interesante que debemos tener en cuenta es dónde y cómo se coloca el castillo cuando forma parte de una escena. Siempre dependerá del papel que cumpla en el programa iconográfico en el que está inmerso; así como de los convencionalismos y recursos plásticos y estéticos del momento y de la personalidad del artista que ejecuta la obra.

Básicamente, el castillo se ubica sobre un fondo neutro, del color natural del soporte, sobre un fondo coloreado o sobre un paisaje, cuya configuración será más o menos naturalista dependiendo de la cronología, del ámbito geográfico de su factura o de otras razones ya enumeradas. En todo caso, es frecuente encontrar la «mansión rica» inserta en un entramado urbano, en pleno campo, rodeada de vegetación, sobre un risco dominando el horizonte y una mancha boscosa, junto a una corriente fluvial o a orillas del mar.

2 Sirva de ejemplo el arco de la «Puerta del Perdón» de la basílica de San Isidoro de León, donde la imagen del arco, alude, simbólicamente, a la visión del espacio cupulado, del Santo Sepulcro de Jerusalén.

3 No obstante, en *Las Muy Ricas Horas del Duque de Berry*, (Museo Condé, Chantilly, ms. 65), las proporciones de los edificios son muy correctas y éstos son «retratos» de los castillos que poseía el duque.

II. EL INTERÉS POR LA «MANSIÓN RICA» EN LOS SIGLOS DEL MEDIEVO

El interés por tales estructuras, en el mundo medieval, fue común a la realeza, al clero y a la nobleza. Desde finales del siglo XI los miembros de los tres estamentos solían disponer de más de una vivienda. En el campo, en la cabeza del señorío, construían el castillo, mientras que en la corte levantaban los palacios⁴. Siglos más tarde, en una semblanza de don Diego Hurtado de Mendoza, duque del Infantado y marqués de Santillana leemos: «...*Se deleytava con las labores de casas y edificios. Este duque fundó de principio en la su villa de Mançanares la fortaleza que está en ella edificada...*»⁵.

Gran interés despertó, así mismo, el castillo de Escalona, propiedad del Condestable de Castilla don Álvaro de Luna, ya que el autor de su *Crónica* se permite una licencia poética al compararlo con el «*Palacio del Sol*» del relato de Ovidio⁶. Tampoco faltaron algunos pabellones de caza, como el torreón de Ordás (León), obra del siglo XIV y propiedad de Pedro Suárez de Quiñones.

Por otro lado, el alto clero siguió los mismos pasos. Así, Diego Gelmírez, después de 1117, construyó junto a la iglesia de Santiago un palacio «...*amplio y elevado, apropiado y regio, suficiente para acoger, como conviene, a un gran número de príncipes y gentes...*»⁷. El referido prelado edificó en los «Castillos de Oeste», «...*magníficos palacios en los cuales pudiese vivir en ocasiones con decoro el arzobispo de Santiago junto a sus clérigos y sus soldados, según exige su categoría...*» para que también sirviese de refugio en tiempo de guerra⁸. Él mismo poseía «*amplios y magníficos palacios en Iria*» y en Padrón y, «...*puesto que no convenía que viviera en edificios menos idóneos, construyó palacios adecuados junto a la iglesia (de Padrón) que él mismo había hecho...*»⁹.

Muy significativo resulta también el retrato de don Alfonso de Fonseca, arzobispo de Sevilla quien «...*edificó de principio en aquella su villa de Halaajos la fortaleza que en ella está oy fundada...*»¹⁰.

III. VALORACIÓN SIMBÓLICA E ICONOGRÁFICA DE LA IMAGEN DEL CASTILLO

Pocas veces, a lo largo de la Edad Media, cualquier imagen representada es un reflejo fiel de la misma. Casi siempre posee un valor añadido, un profundo contenido simbólico. La del castillo, en este caso, no se sustrae a tales premisas, por lo que, a lo largo de estas páginas, iremos desentrañando algunas de sus significaciones más expresivas.

1. La imagen del castillo como símbolo regio

Desde la época de Alfonso VIII, combinando los colores gules y oro, en homenaje a la armería Plantagenet, el castillo será el símbolo del rey, el emblema de Castilla y, por extensión, lo será de Pedro Rodríguez de Guzmán, merino mayor del Reino. Por tal motivo, se representaban castillos en algunos sellos concejiles.

4 Tenemos noticias de Ansur Díaz, Munio Rodríguez y Munio Muñiz, condes de los siglos X y XI, quienes construyen «*Palatios optimos*» en la ciudad de León o las noticias documentales sobre Pedro Ansúrez que entre 1065 y 1109 posee palacios en Sahagún, junto a los reales. Agradecemos la noticia a la Dra. M. C. Torres Sevilla. C. ÁLVAREZ ÁLVAREZ, «Castillos, palacios y torres de los Quiñones en la Baja Edad Media leonesa», *Castillos medievales en el Reino de León*, coord. de M. A. Ladero Quesada, Madrid, 1989, pp. 83-100.

5 H. del PULGAR, *Los claros varones de España*, Madrid, 1971, p. 59.

6 *Las metamorfosis*, Barcelona, 1979, p. 48.

7 *Historia compostelana*, introd. y trad... de Emma Falqué, Madrid, 1994, p. 345.

8 *Ibidem*, pp. 402-403.

9 *Ibidem*, p. 403.

10 H. del PULGAR, *Ob. cit.*, p. 81.

Igualmente, el castillo puede ser arma parlante de un linaje nobiliario, simbolizando en ese caso, la fortaleza como virtud. A esa imagen arquitectónica, simple, se le pueden ir añadiendo otra serie de elementos que completarán el significado de la imagen heráldica, en la que los colores, también poseerán un valor específico propio.

Por las razones expuestas, se comprende el valor de la imagen del castillo en la heráldica, en la sigilografía, en las enseñas, en las armaduras y en los arneses regios y nobiliarios¹¹.

Así mismo, es preciso señalar la relevancia de tal motivo en la ornamentación de los *regalia* y de las preseas señoriales. Sirvan de ejemplo el fragmento del manto de Alfonso VIII¹², así como las dos estolas bordadas en oro por su esposa, la reina doña Leonor, en 1197 y 1198 respectivamente¹³ y el manto que sirvió de mortaja a Fernando III y se adornó con castillos en oro sobre fondo rojo. Especial interés merecen los castillos de las vestiduras de Alfonso X, tanto los de la capa, inscritos en círculos, como los de la limosnera y la luva hallados en su ataúd y los que adornan los mantos con los que el soberano se cubre en las efigies regias de algunos de sus códices miniados¹⁴. Especialmente significativas resultan los que representan las armas de León y Castilla en el manto, galones para anudarlo, saya encordada, pellote, capiello y cojín de don Fernando de la Cerda¹⁵. Los ejemplos abundan en sarcófagos, de los que tenemos buenos ejemplos en el Panteón de las Huelgas de Burgos, donde el castillo, como motivo heráldico, se esculpó en los de Alfonso VIII y doña Leonor¹⁶, en el de doña Blanca de Portugal y en el del infante don Alfonso de la Cerda, mientras que en el de don Fernando, el blasón ha sido pintado.

El castillo, con el sentido simbólico aludido, adorna la corona encontrada, en la catedral de Toledo, en el sepulcro de Sancho IV de Castilla. Es la más antigua de las conservadas en España y, posiblemente, se trata de la corona de Alfonso X¹⁷. Esta magnífica pieza, bien conocida, está confeccionada con ocho placas metálicas unidas mediante charnelas. Se adorna con cuatro zafiros y otros tantos camafeos alternados. Sobre cada una de las placas se dispuso el correspondiente castillo¹⁸.

11 Recuérdense, a modo de ejemplo, la miniatura del *Tumbo Menor de Castilla*, que contiene copia de documentos de la Orden de Santiago de Uclés (Archivo Histórico Nacional. Códices, 1046-b; fol. 1), las imágenes del *Libro de los Caballeros de Santiago*, en la sede de la Cofradía (Burgos). J. YARZA LUACES, «La ilustración en el códice de la Cofradía del Santísimo y de Santiago en Burgos», *Locvs Amoens*, I, Barcelona, 1995, pp. 7-32; F. MENÉNDEZ NAVASCUÉS, *Caballería medieval burgalesa. El libro de la cofradía de Santiago*, Madrid, 1996 o la imagen del caballo, ricamente enjaezado, del sepulcro del infante don Felipe, en Villarcázar de Sirga (Palencia).

12 C. HERRERO CARRETERO, *Museo de telas medievales. Monasterio de Santa María la Real de Huelgas*, Madrid, 1988, p. 73.

13 Se conservan en el Museo de la Real Colegiata de San Isidoro de León. M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de la provincia de León*, t. I, p. 211 y lám. 245.

14 *Libro de ajedrez, dados y tablas*, (Biblioteca del Monasterio de El Escorial); en *Dados*, fol. 65v y *Juegos*, fol. 1r.

15 C. HERRERO CARRETERO, *Ob. cit.*, pp. 22-42. Birrete similar con castillos y águilas cubre la cabeza del infante don Felipe en su bulto funerario de la colegiata palentina de Villarcázar de Sirga. Idéntico motivo decora el tejido que cubre el ataúd de doña María de Aragón, (Museo de las Huelgas de Burgos), M. GÓMEZ MORENO, *El Panteón Real de las Huelgas de Burgos*, Madrid, 1946, p. 50, n° 14, y lám. LX. En la *Crónica del rey don Alfonso Onceno*, se describe el riquísimo manto de la coronación adornado con los mismos motivos heráldicos tantas veces citados, B.A.E., t. LXVI, p. 235.

16 M. GÓMEZ MORENO, *Panteón...*, Láms. XV, XVIII, XXI y XXII.

17 Alfonso X, *Catálogo de la exposición celebrada en Toledo*, Toledo, 1984, pp. 135-136 y G. MENÉNDEZ PIDAL, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, 1986, pp. 40-41.

18 P. E. SCHRAMM, «Lo Stato post-carolingio e i suoi simboli del potere», *I problemi comuni dell'Europa post-Carolingia*, Spoleto, 1955, pp. 149-199 y *Las insignias de la realeza en la Edad Media española*, Madrid, 1960, G. MENÉNDEZ PIDAL, *Ob. Cit.*, pp. 40-41 y F. GALVÁN FREILE, *La decoración miniada en el Libro de las Estampas de la catedral de León*, León, 1997, p. 53.



Lámina 1. *Elefante encastillado. Santa María de Agramunt.*

2. El ámbito religioso

Varias son las construcciones que, a modo de castillo o con diseños turriformes se ligan, en algún aspecto, con pasajes iconográficos de carácter religioso o espiritual. Entre los que consideramos mas significativos, podemos mencionar, en primer lugar, la imagen del *elefante encastillado* (lám. 1).

Desde el mundo antiguo, la figura del elefante había despertado, en occidente, un gran interés, debido a su gran tamaño, su fuerza, su origen y su procedencia de lejanos países africanos y asiáticos. Su figura potente fascinó al hombre medieval y engrosó la lista de animales incluidos en el *Fisiólogo*¹⁹ y en los *Bestiarios*²⁰.

19 Trad. De M. AYERRE y N. GUGLIELMI, Buenos Aires, 1984, pp. 61-63.

20 *Bestiario medieval*, edic. De MALAXAVERRÍA, Madrid, 1986, pp. 3-9, pp. 3-9, J.P. CLÉBERT, *Bestiaire fabuleux*, París, 1971, pp. 174-177, D. HASSIG, *Medieval Bestiaries (text, image, ideology)*, Cambridge, 1995, pp. 129-251. Y J. VOISENET, *Bestiaire chrétien. L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge, (Ve-XIe. S.)*, París, 1994, pp. 275-294.

Su voluminoso cuerpo, apoyado en cuatro grandes patas se consideraba como una visión del universo y medio muy útil de transporte, al mismo tiempo que era «...*muy apropiado para las acciones bélicas. Los persas y los indios colocaban sobre ellos unas torres de madera y desde allí lanzaban, como desde un muro, los dardos...*», nos dice San Isidoro²¹.

Pronto se le otorgó un sentido moralizante, signo de fortaleza, pues se le hacía «cargar» con los males que acechan al hombre. Para San Alberto Magno fue símbolo de la castidad²² y se lo relacionó con Adán y Eva antes del pecado, pues se pensaba que como ellos entonces, carecía de concupiscencia carnal. También se le consideró símbolo de la discreción de los fieles²³. Los ejemplos en el arte medieval hispano son abundantes, desde los relieves en piedra de la portada de la iglesia de Olite (Navarra), al capitel del templo leridano de Agramunt y desde los relieves de las sillerías de coro de Yuste, Zamora, Ciudad Rodrigo y Oviedo²⁴, hasta la pintura de San Baudelio de Berlanga (Soria), hoy en el Museo del Prado²⁵.

El castillo con valor simbólico se efigió también en una obra latina que conoció un gran interés a finales de la Edad Media. Se trata de *Fortalitiium fidei*, obra escrita en latín por Alonso de Espina en 1460²⁶. A instancias del obispo Montoya, cuatro años más tarde, García de San Esteban ilustra la copia. En una de sus imágenes miniadas, la Fortaleza de la fe se defiende contra sus cuatro enemigos: judíos, herejes, musulmanes y diablos²⁷.

En el campo de la hagiografía no podemos olvidar la imagen de santa Bárbara; figura con una gran riqueza iconográfica, muy popular en la Europa occidental desde el siglo XIII, a partir de los textos de la *Leyenda Dorada*²⁸ y con un patronazgo amplísimo. No obstante, desde el punto de vista de nuestro estudio, nos interesa el castillo ligado a su historia. En la leyenda recopilada hacia el siglo X, se cuenta que, esta doncella de Nicomedia fue martirizada a principios del siglo IV. Para preservarla del proselitismo cristiano en la zona, su padre la encierra en una torre iluminada por dos ventanas. Tras ser instruida en el cristianismo, por un sacerdote que se hizo pasar por médico, y bautizada, ella misma ordena practicar un tercer vano en su cárcel para manifestar, de este modo, su fe en la Trinidad. Después de ser sometida a muchas presiones y tormentos, es decapitada por orden de su progenitor²⁹.

Como mártir, sus atributos son la paloma y la corona, si bien este último puede ser sustituido por el nimbo; el más habitual, por su leyenda, es la torre, con las ya citadas tres ventanas. Aquella se puede representar como una gran construcción, como una estructura dentro de la cual aparece la santa leyendo o bien, como un pequeño edificio colocado a sus pies o que ella misma sostiene en la mano³⁰.

21 *Etimologías*, edic. De J. OROZ y M. A. MARCOS CASQUERO, t. II, Madrid, 1983, l. ib. 12, 2, 15 y J. VOISENET, *Ob. cit.*, p. 294.

22 J.P. CLÉBERT, *Ob. cit.*, p. 174.

23 D. HASSIG, *Ob. cit.*, p. 131 y n. 19. Hay ejemplos muy interesantes en figs.: 134, 139, 140, 141, 142, 143, 144 y 145.

24 I. MATEOS, *Temas profanos en la escultura gótica española*, Madrid, 1989, p. 315 y D. TELJEIRA, *Juan de Bruselas y la sillería coral de la catedral de Zamora*, Zamora, 1996, p. 87.

25 M. GUARDIA, *Las pinturas bajas de la ermita de San Baudilio de Berlanga*, Soria, 1984, pp. 11, 144-147 y L. GRAU, *Pintura románica en Castilla y León, Valladolid*, 1996, p. 102.

26 J. YARZA, «Notas sobre las relaciones texto-imagen, principalmente en la ilustración del libro hispano medieval», *V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1984, pp. 193-202, especialmente, pp. 196 y ss.

27 Catedral de Burgo de Osma, cod. n.º 154, fol. 149v., en cuya imagen se alude también a otras leyendas.

28 J. de la VORAGINE, t. II, Madrid, 1982, pp. 896-903.

29 L. RÉAU, *Iconographie des Saints*, t. 3, París, 1958, pp. 169-177.

30 Por todo lo expuesto, se entiende fácilmente que sea patrona de prisioneros, arquitectos, albañiles y campaneros, L. RÉAU, *Ob. Cit.*, p. 170 y S. ROIG, *Iconografía de los santos*, Barcelona, 1950, p. 56. Hay un ejemplo interesante en la sillería de coro de la catedral de Zamora.



Lámina 2. Ordoño I y la reina Mummadonna. Libro de las Estampas. (Catedral de Oviedo).

3. El castillo como elemento parlante de algunos programas iconográficos

Ya decíamos que son muchas las formas de mostrar la imagen del castillo a lo largo del medioevo. Así, por ejemplo, en los siglos del románico, hay algunas fórmulas convencionales en las que se observa que ciertos elementos o un reducido número de estructuras arquitectónicas, sugieren la totalidad de su fábrica.

Pensamos en la conocida imagen del *Diurnal* de Fernando I³¹ y la reina Sancha, obra de Fructuoso y fechado en 1055. En esta miniatura, a toda página, aparecen los soberanos, con un marcado tamaño jerárquico, a ambos lados de un personaje que porta un libro en las manos y

31 Fol. 3, Universidad de Santiago de Compostela y DOMÍNGEZ BORDONA, *Miniatura*, en «Ars Hispaniae», t. XVIII, Madrid, 1962; p. 51 y fig. 39, A. SICART, *Pintura medieval: la miniatura*, Santiago de Compostela, 1987, p. 37 y J. WILLIAMS, *La miniatura española en la Alta Edad Media*, Madrid, 1987, p. 115 y fig. 35a. y S. MORALEJO, «Notas a la ilustración del Libro de Horas de Fernando I», en *Libro de Horas de Fernando I de León*, edic. Facsímile do manuscrito 609 (res. 1) de Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela, Santiago, 1995, pp. 53-63.

al que se le han dado distintas interpretaciones³². El rey lleva como atributos regios manto, corona y gran báculo. Los tres personajes aparecen en pie.

Vemos pues, que no hay ningún elemento arquitectónico visible. No obstante, el marco azul, que delimita la escena, está señalando un ámbito espacial determinado, idea que se remarca avanzando las imágenes de los soberanos que se montan sobre el recuadro. Por otro lado, el cortinaje que pende de la parte superior y cuyos pliegues se dibujan con cuidado, así como el afán de mostrar la decoración textil y polícroma, mediante el punteado en azul y rojo, parecen aludir a la decoración de la sala palatina. En otras ocasiones, las representaciones son más explícitas. Bellos ejemplos encontramos en las páginas miniadas del *Liber Testamentorum* de la catedral de Oviedo (lám. 2), donde el «*palatium*» de los soberanos asturianos, simbólicamente, se representa mediante arquitecturas ficticias, combinadas con animales fantásticos y bellos follajes³³. Que las escenas acontecen en el interior del palacio, en el «*aula regia*» y no en un espacio sagrado parece desprenderse de dos hechos básicos: de la abundante ornamentación con cortinajes y de la presencia del trono.

En el ámbito religioso, pasajes de la infancia de Cristo se representan con recursos plásticos similares. Sirvan de ejemplo, algunos fragmentos de las pinturas murales del Panteón de San Isidoro de León, como la Natividad o la Epifanía³⁴. Tal interés por el ornato textil, en este momento, hace pensar que, quizá, se están emulando los elementos ornamentales, habituales en esta época, en castillos y palacios y que, ya en el siglo IX, podemos contemplar en las pinturas asturianas de la iglesia de Santullano³⁵.

En otras miniaturas bien conocidas, la alusión arquitectónica es aún muy convencional, aunque no por ello carente de expresividad. Nos referimos a las efigies de Fernando II de León y Alfonso IX del *Tumbo* de la catedral de Compostela³⁶. Las dos imágenes ecuestres, con escudo y lanza, de los soberanos guardan bastante relación entre sí y, al mismo tiempo, con sellos de la época. La de Alfonso IX, es mucho más preciosista y cuidada, a la hora de interpretar la indumentaria y los atributos regios que adornan al monarca. Ambas efigies se insertan en un espacio rectangular, flanqueado por dos columnillas que soportan un arco rebajado. En las enjutas del «*retrato*» de Fernando II se colocó la inscripción FERDINANDUS REX, mientras que en la de su hijo, todo el espacio libre entre la línea de enmarque y el trasdós del arco está ocupada por una representación arquitectónica con torres almenadas, construcciones cubiertas a un agua y, en la parte central, en un espacio abierto, se levantó una estructura centralizada con cubierta cupuliforme.

Si bien es cierto que los fondos dorados sobre los que se colocan las imágenes regias eran fórmulas o recursos habituales para mostrar abstracción de espacio y tiempo, creemos, sin embargo, que los elementos arquitectónicos que nos ofrece el miniaturista, no son simples fórmulas ornamentales. Bien pueden transmitir una visión simplificada y arquetípica del castillo, así como la sensación de que la acción se desarrolla en el exterior del mismo. Contribuyen a sugerir esta idea, el efecto producido por distintos recursos plásticos que se advierten en la composición, tales como las patas traseras de la montura de Fernando II y la cabeza del monarca, que sobresalen del enmarque. En el retrato de Alfonso IX se repite la misma fórmula,

32 Para A. SICART, *Ob. cit.*, se trata del copista o del miniaturista en actitud oferente, mientras que, para J. YARZA LUACES, en «El obispo Palayo de Oviedo y el «*Liber Testamentorum*», en *Actum Luce. Rivista di Studi Lucchesi*, XVIII, 1-2, Luca, 1989, p. 66, es la efigie del rey David.

33 J. YARZA LUACES, «Las miniaturas del *Libro de los Testamentos*», en *Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis*, Edic. Facsímil, Barcelona, 1994, pp. 222-223.

34 A. VIÑAYO GONZÁLEZ, *Pintura románica. Panteón Real de San Isidoro de León*, León, 1979, pp. 38.

35 Si esto hay en el referido templo, es posible que así se ornase el aula regia del Naranco. H. SCHLUNK, *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X*, Oviedo, 1957, pp. 78-82.

36 Fols. 44v y 62v; vid. MORALEJO, «La miniatura de los Tumbos A y B», en: AAVV, *Los Tumbos de Compostela*, Madrid, 1985, pp. 45-62, especialmente en pp. 57-58 y láms. XXIII-XXIV.

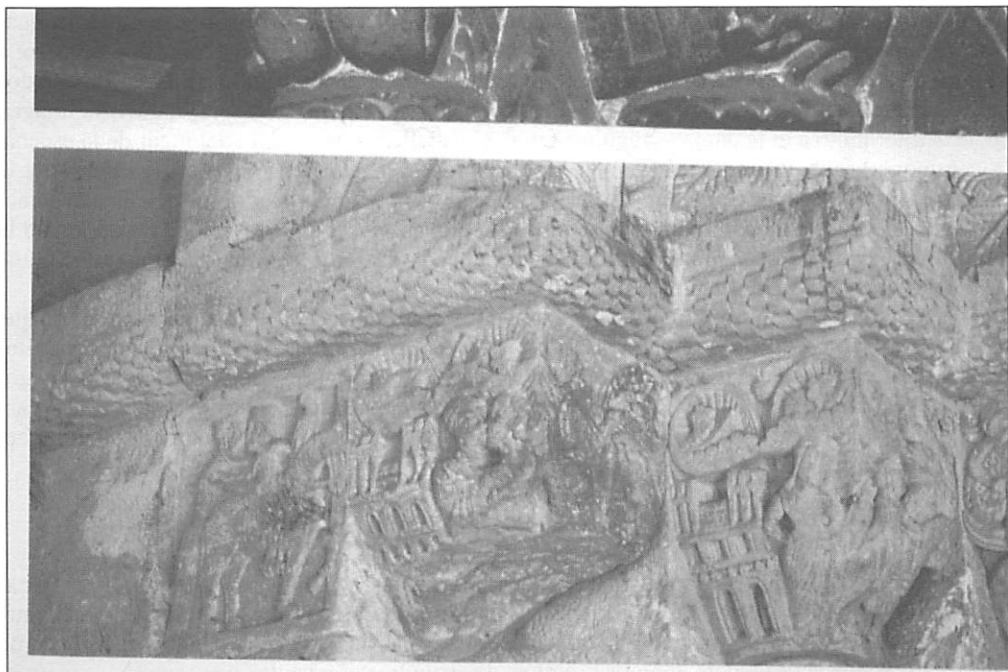


Lámina 3. «La despedida del Caballero». San Pedro de Villanueva (Cangas de Onís).

si bien son las cuatro patas del caballo las que se superponen al marco arquitectónico. Además, las lanzas de ambos monarcas, muy bien descritas, en el gesto de asirlas para combatir, también se montan sobre los referidos encuadres.

Otras veces, la imagen del castillo está inmersa, plenamente, en el significado de la escena y es un elemento de gran interés en la representación secuencial de algunos programas iconográficos. En torno a 1200, comenzó a prodigarse, en la escultura románica, una serie de temas profanos hasta entonces inusuales, como el de la «dama y el caballero», el «halconero con castillo», el de la «dama con halconero» o el de la «dama despidiéndose del caballero»³⁷ (lám. 3). Sirvan de ejemplo los relieves asturianos de un capitel de Santa María de la Oliva (Villaviciosa) y el conjunto de tres relieves de la portada de San Pedro de Villanueva (Cangas de Onís)³⁸. Aunque el tema que nos ocupa está ligado a la caza como una de las actividades básicas en las que ocupó su vida el caballero medieval, opinamos que, en esta ocasión, las imágenes a las que nos referimos responden más a la nueva orientación y sensibilidad que se difunde, desde finales del siglo XII, con la poesía amorosa y con la exaltación de la figura femenina, del amor cortés y como una «etapa de la vida cotidiana» del medievo.

En el primer ejemplo, la sobriedad es enorme. En bajorrelieve se representa al jinete con el halcón en la mano y, a su lado, del mismo tamaño un sencillo castillo almenado. En el segundo

37 La figura del halconero es, en ocasiones, símbolo de los meses de abril o mayo; vid. E. VIOLLET LE DUC, *Ob. cit.*, t. I, Lonrai, 1993, p. 400. También puede ser San Julián, como podemos ver en la ornamentación del ábside de la iglesia de Câldegnes (ca. 1350-1375). Vid. J. GUDIOL y S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gótica catalana*, Barcelona, 1986, p. 290 y fig. 168; J. DE LA VORAGINE, *Ob. cit.*, t.I, pp. 141-146 y M. RUIZ MALDONADO, *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, León, 1986.

38 Eitelvina FERNÁNDEZ, *La escultura románica en la zona de Villaviciosa*. Asturias, León, 1982, pp.132-133, fig. 99.

caso, en varias escenas yuxtapuestas se narra el evento. El caballero, sobre la montura ricamente enjaezada y sosteniendo el halcón, se vuelve para despedirse de la dama con un beso; a continuación, en un relieve deteriorado, se repite la escena del beso, junto a un castillo con dos torres almenadas y, por último, sobre dos caras de un capitel se vuelve a reproducir la imagen del castillo; junto a él la dama y, seguidamente, el caballero que se aleja del lugar de la escena.

Aunque la literatura contemporánea es muy prolija en detalles a la hora de referirse a la amada del caballero, el autor de estos relieves logró plasmar en la piedra muchas de las características que poseían las heroínas³⁹. Es una dama joven y esbelta, que recoge con la mano la túnica rozagante que cuelga a sus pies y va ricamente ataviada con una saya encordada, que tan de moda estuvo entre las mujeres hispanas del siglo XIII.

Se ha prestado, como vemos, más atención a los personajes de la escena y a la montura que al castillo. Opinamos que su imagen no cumple otra misión que la de ser un puro «recordatorio» para mostrarnos el lugar en el que acontece el suceso y la categoría social de los protagonistas de la narración en piedra⁴⁰. También es habitual, en la Baja Edad Media, el uso del castillo como «telón de fondo» de escenas variadísimas, tanto en temas religiosos, como en escenas cotidianas o legendarias⁴¹.

4. La imagen externa del castillo y su iconografía

El interés que se muestra en la Edad Media, por todo este tipo de imágenes arquitectónicas permite al artista mostrarlo desde diferentes prismas. Aunque no sea demasiado frecuente, encontramos alguna muestra de las distintas fases de su fábrica, lo que resulta interesante como ilustración de la actividad de algunos gremios, de artilugios empleados por canteros, constructores y albañiles (*Cantig.* 42a), así como el interés que muchas veces se muestra al detallar diferentes tipos de paramento para la configuración de los muros⁴². Además, el exterior del castillo estuvo presente en aquellos programas iconográficos que, por diversas razones, requerían expresar, tanto desde el punto de vista simbólico como real o legendario, el asedio o la defensa de esa plaza o baluarte o la entrada de la misma. Un magnífico ejemplo ilustra el texto de la *Conquista de Ultramar*⁴³. En ocasiones, el interés, desde el punto de vista plástico, se localiza en algunas zonas concretas del exterior del edificio, tales como el puente o los remates turriiformes de las almenas, detalladas cuidadosamente y tras las que se parapetan los defensores⁴⁴.

Las puertas son otro de los lugares a los que se prestó atención. Se cuida con esmero el diseño, en el que juega papel importante la variedad de arcos utilizados: medio punto, apuntado y los de herradura y polilobulados de recuerdo alto medieval e islámico. Así mismo, se solía

39 Sobre la novela de aventuras y de caballeros, véase: Martín de RIQUER y J. M^a VALVERDE, *Historia de la literatura universal*, t. 3, Barcelona, 1994, pp. 105-275.

40 Eitelvina FERNÁNDEZ, «Escenas cinegéticas en el románico de Villaviciosa (Asturias)», *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, n^o. 105-106, Oviedo, 1982, pp. 168-179. En el retrato yacente del sepulcro de un miembro de la familia de Manzaneda, en Santa María de Aguilar de Campoo (Palencia), el difunto sostiene con su mano enguantada el halcón, mientras que la cabeza que descansa en un almohadón, está flanqueada por dos bellas torres.

41 Los repertorios son abundantes en escenas genéricas de cacería, agrícolas, en pasajes hagiográficos como el de san Jorge liberando a la princesa o en diferentes episodios bíblicos.

42 En *Cantg.* 242b, se puede observar la construcción de un muro, así como el trabajo de un picapedrero y la utilización de un andamio en *Cantgs.* 252 y 266c. Aunque aquí se trata de paramento para un templo, las modalidades técnicas entre la arquitectura civil y la religiosa no debieron diferir demasiado: *Cantgs.* 79a, 89 y 151.

43 (Biblioteca Nacional, Madrid).

44 Asedio de ciudades de Zaragoza y Pamplona, en una miniatura de la «*Entrada en España*», mediados del siglo XIV, con el puente levantado. (Biblioteca Marciana, Venecia).

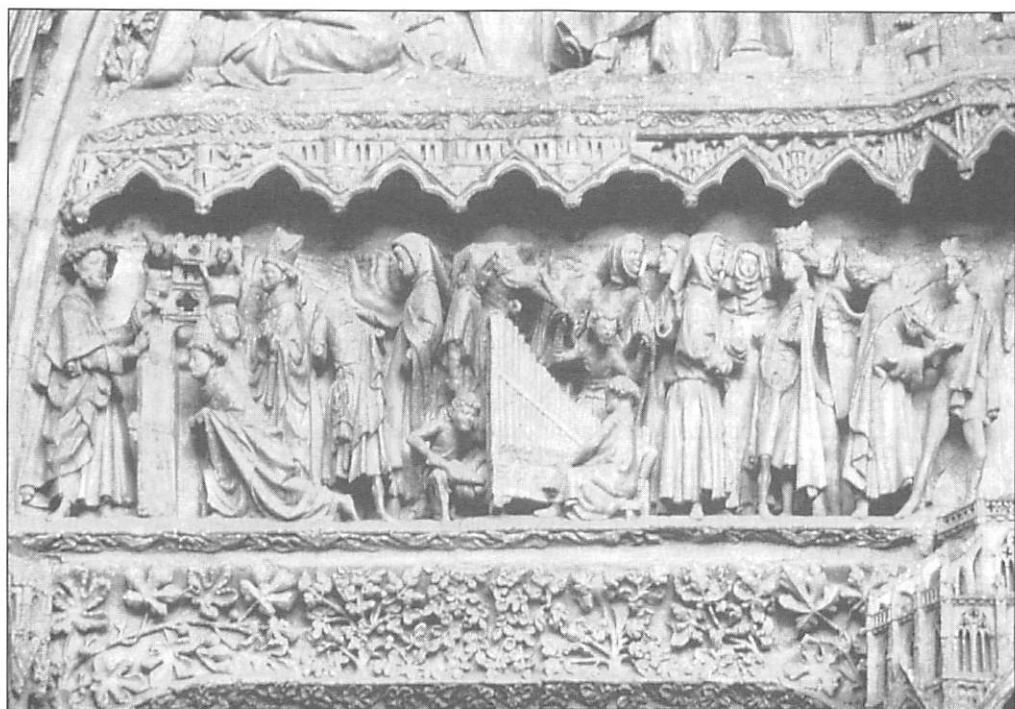


Lámina 4. «Puerta del Paraíso». Tímpano del Juicio Final (Catedral de León).

diseñar con precisión tanto la factura de las hojas y ornato, como los herrajes y las cerraduras⁴⁵.

Muchos son los temas iconográficos ligados a los castillos o en los que tal pieza constructiva juega un papel relevante y se convierte en elemento de interés iconográfico, tanto en el aspecto religioso, como en el profano. En el primer caso, el Paraíso, se puede figurar mediante una puerta. Así lo vemos en las pinturas de la capilla de los Quiñones, en la Colegiata de San Isidoro de León, donde el Paraíso se muestra, simbólicamente, mediante una magnífica construcción con una puerta, rematada en arco de herradura y con las hojas de madera guarnecidas de hermosos herrajes. Otra, abierta para recibir a los bienaventurados, está custodiada por San Pedro, quién como guardián celestial lleva las llaves del cielo. A través de aquella se percibe un espacio vacío, coloreado en azul intenso y luminoso, pues: «...según está escrito, ni ojo vió, ni oído oyó, ni vino a la mente del hombre lo que Dios ha preparado para los que le aman...»⁴⁶. Así mismo, recuérdese el relieve del Paraíso, en el friso de la portada del Juicio Final de la catedral de León (lám. 4).

En el ámbito profano y, en relación con el camino de Santiago y la épica medieval, hay que recordar la página miniada del *Codex Calixtinus*, (fol. 162v.), de la catedral de Santiago de Compostela⁴⁷ donde, en dos registros superpuestos, se dispuso la escena de Carlomagno a caballo, con cota de malla y corona que, precedido de su ejército, sale por la puerta ricamente guarnecida, de su fortaleza, para dirigirse a los Pirineos. En el registro inferior, los infantes, portando lanzas y espadas dejan, a su espalda, el «*oppidum*» de Aquisgrán, donde la pluralidad

45 *Cantgs.* 81a, 25c, 32d, 393b.

46 *Cor.* II, 9; Etelvina FERNÁNDEZ, «La iconografía isidoriana en la Real Colegiata de León» (en prensa).

47 Ms. 1.

de los elementos arquitectónicos ponen de manifiesto la fantasía de su artífice. Reflexionando en su diseño, no sería arriesgado suponer que tal estructura sintetiza, en la parte baja, las defensas y murallas del recinto palatino, dentro del cual podemos ver la torre circular y almenada que emularía el «palatium» del emperador, en el que se contempla la puerta abierta y tras él otra estructura, de planta centralizada y cubierta cupuliforme, recuerdo de la capilla palatina de Aix⁴⁸.

A través de los vanos practicados en sus muros, los habitantes o defensores de los castillos se ponen en contacto con el mundo exterior (lám. 5). Unas veces son simples ventanas, como en la bellísima imagen de Beatriz de Clèves asomada en la del castillo desde la que se divisa el cisne blanco que conduce la nave del caballero Helyas⁴⁹. En ocasiones, el piso alto puede rematar en galería, como el magnífico ejemplo de la rica vivienda de la *Cantiga* 79a. Otras veces se trata de auténticas «loggias», con marcados aires mediterráneos, como la del palacio mallorquín de la Almudaina. Éste aparece entre los edificios que configuran el fondo paisajístico del retablo del siglo XV, de San Jorge, obra de Pere Nisart⁵⁰ y, en cuyo aspecto recuerda, lejanamente, la fachada con las sucesivas reformas que conoció el edificio convertido en palacio real por Jaime II.

Carácter también placentero puede tener el muro de ronda, cuando desde él se asoman sus habitantes. Gran protagonismo cobra la urbe miniada de la *Crónica Troyana*, cuando los ciudadanos salen de ella y se dirigen al combate⁵¹. Se trata de una magnífica representación arquitectónica, de la ciudad, dentro de un recinto murado que, igualmente, podría pasar por una visión encastillada, en la cual, la calidad del dibujo permite plasmar ciertos signos de perspectiva, así como la huella hispana mediante el arco de herradura de la puerta. Por otro lado, es preciso señalar la belleza cromática de la fortaleza y de todo el conjunto, con predominio de rojos y azules intensos que recuerda la labor del esmalte. Al mismo tiempo contrasta el aspecto amazotado del ejército, preparado, engalanado y vestido para la batalla y agrupado de forma compacta, frente al tratamiento de las figuras femeninas que asoman entre las almenas. En ellas se pone de manifiesto la calidad del artista que supo plasmar, con gran naturalismo y estilización los gestos y actitudes de las damas, conversando entre sí, como si de una instantánea fotográfica se tratase.

IV. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LAS ESTANCIAS DEL CASTILLO

No obstante, debemos señalar que el interés artístico no radica, por igual, en todas las dependencias del castillo. Dependerá de los usos y funciones que, a las mismas, se les haya conferido. La que merece mayor interés, es el «*aula regia*» o la «sala rica», llamada también «palacio» en *Las Partidas* y donde, se describe así: «...Palacio es dicho qualqer lugar do el Rey se ayunta paladinamente, para fablar con los omes. E esto es en tres maneras, o para librar pleytos, o para comer, o para fablar engasajado...»⁵².

48 A. SICART, *Ob. cit.*, pp. 64-88; especialmente en pp. 84-86. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Ob. cit.*, pp. 51. El mismo interés ofrece, aunque algo más torpe de factura, la copia de la segunda mitad del siglo XIV que, del mismo, se conserva en la Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. C. 128; M.C. DÍAZ Y DÍAZ, *Catálogo de la Exposición Santiago, Camino de Europa*, Santiago de Compostela, 1993, p. 401, cat. n.º 103 y p. 403, cat. N.º 105 y en otra copia que se guarda en la Biblioteca General de la Universidad de Salamanca, ms. 2631.

49 *Crónica de la princesa de Clèves*, siglo XIV, (Biblioteca Nacional de París).

50 (Museo Diocesano de Palma de Mallorca).

51 (Biblioteca del Monasterio de El Escorial, ms. H. I, 6, fol. 86v.). *Historia troyana en prosa y verso (hacia 1270)*, edic. R. Menéndez Pidal y E. Varón Vallejo, Madrid, 1934 y P. GARCÍA DE MORANCOS, *Crónica Troyana*, Madrid, 1976. Véase: AA.VV. *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos españoles*, Madrid, 1993, p. 333. Recuerda otra imagen muy bella, de un manuscrito del siglo XIV de la *Demanda del santo Graal*, (Biblioteca Nacional, París).

52 *Partida II*, Tit. IX, ley, XXIX.



Lámina 5. *Beatriz de Clèves en la ventana del castillo*. Crónica de la princesa de Clèves (Biblioteca Nacional, París).

Casi siempre, estructuras, dimensiones y aspectos decorativos, están, entre otros asuntos, en función de la época, del pecunio de su propietario, de la formación de sus artífices, de la tradición y del lugar de su ubicación.

Habitualmente, la «cámara rica» era un espacio cuadrangular, de fábrica sencilla, de piedra o de materiales pobres, en cuyo caso, necesitaba revestimiento que lo enmascarase. Para el pavimento se alternaba la madera, la piedra o barro y, en la cubierta, sencillas estructuras lígneas, convivieron con lujosos artesonados o sólidas bóvedas pétreas. En la decoración se combinaron el uso de la pintura mural, los estucos de influencia islámica o los relieves, como podemos ver, en el último caso, en el conocido ejemplo de los capiteles del salón del llamado palacio de Gelmírez de Santiago de Compostela⁵³. Chimeneas, bancos pétreos junto a las ventanas abiertas a amplios horizontes, irán configurando esas estancias, a las que, paulatinamente, el adorno y «engalanamiento» les otorgarán confort y belleza.

Para conseguir ésto fue necesario aunar los esfuerzos y trabajos de artífices especializados en las más diversas disciplinas, quienes importarán las modas foráneas y, además, se traerán ricas manufacturas de Al-Andalus. En este caso, las piezas textiles serán fundamentales, tanto

53 M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, *El Refectorio del Palacio de Gelmírez. O Refectorio do Pazo de Ximénez*, Santiago, 1996.

las alfombras⁵⁴ para cubrir solerías, como los tapices que visten los muros o las ricas sedas y cortinajes que cuelgan de las alcándaras⁵⁵.

1. El «aula regia» y sus múltiples usos

En la miniatura románica hispana hay ejemplos muy interesantes que aluden a la «cámara real» o «sala del trono». Ya hicimos referencia a programas de la iconografía regia que decoran el *Liber Testamentorum* (lám. 2). Pues bien, que algunas escenas acontecen en el interior del palacio y en el «aula regia» y no en un espacio sagrado, parece desprenderse de dos hechos básicos: de la abundante ornamentación con cortinajes y de la presencia del trono. Así sucede en la miniatura que precede al *testamentum* del rey Ordoño (fol. 8v), en la que el monarca sentado, con los atributos del poder y, acompañado de su *armiger*, entrega el *documentum* al arzobispo, quién seguido de su acólito, lo recibe en pie. Al mismo tiempo, en la parte baja del referido folio, la reina Mummadonna, engalanada y en un magnífico trono con faldistorio, en presencia de sus damas de honor, se cobija bajo arcos con cortinajes como si de una *apartio regia* se tratase⁵⁶. A la vista de tal composición se podría intuir que, en ella, se intenta representar dos zonas distintas de la sala del trono o dos momentos deferentes del acontecimiento.

En la imagen regia, ya citada, del *Tumbo Menor de Castilla*, en un enmarque rectangular, dividido en cinco compartimentos se representan, en cada uno de ellos, a la reina Leonor, a Alfonso VIII, al maestre de la Orden de Santiago, al castillo de Uclés, sobre el que ondea la enseña con la efigie ecuestre de Santiago matamoros con la espada y la cruz y, a un hermano de la misma, como se atestigua con las correspondientes inscripciones⁵⁷.

Es indudable que los soberanos, a la hora de otorgar como privilegio de la Orden el sello rodado, efectuarían la ceremonia en el «aula regia», aunque no hay ningún elemento espacial que permita asegurarlo. No obstante, además de la trascendencia del acto, hay otros aspectos iconográficos que nos permiten apuntar tal hipótesis. La pareja real está entronizada, llevan manto, corona y se tocan con el nimbo, posiblemente para recalcar el carácter sacro de su dignidad regia. Y, al mismo tiempo, se efigia el trono, no individualizado, sino doble, lo que más le asemeja a un banco, de factura bien cuidada, como el del códice ovetense. En todo caso se observa el interés del miniaturista en igualar a ambos personajes, con tamaño jerárquico respecto a sus súbditos, y la intervención de los dos en el acto, como se puede comprobar en el gesto al sostener el cordón del «*sigillum*» una vez que éste ya ha pasado a manos del «*magister*

54 Este hábito, frecuente en Oriente y utilizado en la Península, por influencia musulmana, no era habitual en otros países de la Europa del Norte. Así, cuando a mediados del siglo XIII llegó a Inglaterra doña Leonor, hermana de Alfonso X, después de contraer nupcias con el príncipe Eduardo, se engalanaron, a la manera hispana con cortinas y alfombras las estancias palaciegas de Wensminster, lo que resultó novedoso a la corte inglesa. M. De PARIS, *Historia maior Angliae*, París, 1664, fol. 11r. Mientras tanto, parece que en Francia se tenía por costumbre cubrir los suelos con paja, «En 1208, Felipe Augusto dispuso que, siempre que se ausentara de París, la paja que cubría el palacio fuese entregada al Hôtel Dieu. Carlos V, en 1373, liberó a los habitantes del pueblo de Aubervilliers, de un impuesto oneroso a condición de que suministrasen paja para su palacio», M. A. CARÈME, *El gran arte de los fondos, caldos, adobos y potajes*, Barcelona, 1980, p. 39.

Algo similar parece que era habitual entre los noruegos. Así, en la crónica de los reyes de Noruega de Snorri STURLANSSON, *Kongesagaer, oversatt av Anne Holtsmark og Didrik Arup Seip*, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 1957; p. 227, generalmente llamada *Heimskringla*, se hace una magnífica descripción de la vuelta de un viajero. Para celebrar el acontecimiento, se dispone que: «cuatro mujeres trajesen los adornos para el cuarto de estar, que se apresurasen en colgar los tapices y en colocar otros sobre los bancos. Dos varones esparcieron paja en el piso, dos trajeron la mesa de las bebidas y la gran vasija para la cerveza», Nelly EGGER de JÓLSTER, «Fiestas en el mundo nórdico medieval. Los testimonios de las sagas» en *El Rostro y el Discurso de la Fiesta*, edic. M. Núñez Rodríguez, Santiago de Compostela, 1994, pp. 75-90, especialmente en pp. 80-81.

55 F. MENÉNDEZ PIDAL, *Ob. cit.*, pp. 116-119.

56 J. YARZA LUACES, «las miniaturas», pp. 222 y ss. Y J.K. EBERLEIN, *Apartio regis revelatio veritatis*, Weisbaden, 1982.

57 Véase nota 11.

de la Orden». Ese sello, muy bien diseñado con el castillo y con la inscripción habitual, cobra un gran protagonismo. Además, pende de él, como era habitual en estas piezas la correspondiente borla extrema.

En una línea similar al *Liber Testamentorum* pero con mayor sencillez en las insinuaciones arquitectónicas espaciales, tenemos el ejemplo del *Liber Feudorum Maior*⁵⁸ (fol. 1), en el que aparece el soberano dictando normas, sentado en el trono, acompañado del canciller con los atributos del poder, tantas veces mencionados, en presencia de miembros de la Corte y del escriba, que ejerce su trabajo en el atril. El carácter palatino del recinto queda patente mediante las arquerías que adornan la sala y la complejidad de torrecillas y remates almenados del trasdós de la misma.

Con el desarrollo de la miniatura alfonsí y el protagonismo que adquiere la imagen del soberano, la cámara real despertará cierto interés para el miniaturista. En general, como punto de partida, parece inspirarse en las fórmulas del pasado, pues sobre un fondo plano, ligeramente coloreado o gangrelado, se disponen una serie de tres o cuatro arquerías estilizadas, apuntadas y lobuladas, en su interior, que cobijan a los personajes de la escena. El trasdós se remata con tejadillos, cornisas, almenas y cupulillas, siguiendo la moda tan habitual, desde la época románica, en todo tipo de manifestaciones artísticas. En tales ocasiones, el soberano, sedente, y en posición frontal, vestido con rica túnica, manto y coronado se sitúa entre colaboradores de diferentes estamentos⁵⁹: escribas⁶⁰, caballeros, músicos⁶¹ o tahúres⁶². En otras ocasiones, la imagen del monarca se desplaza hacia la izquierda como en la miniatura de los *Juegos de Tablas* (fol. 72r) o en otra del *Libro de los Juegos* (fol. 1r), en las que está dictando. Aquí constituyen el enmarque dos arquerías de fuerte reminiscencias románicas⁶³.

En todos los ejemplos mencionados, al espacio se le da un tratamiento muy sencillo y solamente aparece, como mueble, el sitial regio con faldistorio que, en ocasiones, se eleva sobre un escabel. El engalanamiento de la sala se reduce a los cortinajes de tejido rico que enmarcan la egregia figura y se recogen a los lados del arco que lo cobija. También hay cortinas que, en los intercolumnios, penden de la alcándara y flanquean al soberano⁶⁴. Se observan algunas alfombras y almohadones en los que se sientan, a «la mora», los escribas y otros personajes⁶⁵. Por otro lado, el sentido de profundidad de las escenas se consigue con la posición de las figuras en distintos planos, la colocación de los pies y el lugar que éstos ocupan delante o detrás de las columnas o en el intercolumnio de las arquerías.

En miniaturas del *Vidal Maior* se suprimen todas las alusiones arquitectónicas para dejar, exclusivamente, como testigo del referido ámbito palatino, las gradas sobre las que se ubica el escaño que ocupa el monarca y en las que se sientan algunos infantes y miembros de la nobleza (fol. 223v.). En otras imágenes del código se diseñó una arquería sencilla (fol. 72v.) para delimitar, dos ámbitos. En uno está el soberano en el trono, acompañado de dos acólitos. A sus pies toma asiento el alférez que porta su lanza y su escudo. Mientras tanto el soberano con la espada, bien visible, se dirige, mediante la postura con las piernas cruzadas⁶⁶, en señal de que está administrando justicia y el gesto de las manos, hacia el resto de los personajes presentes, en la otra zona de la sala.

58 (Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona, Cancillería Regia, ms. 1).

59 *Crónica General*, (Biblioteca del Monasterio de El Escorial, ms. Y, I, 2; fol. 1) y *General Estoria*, (Biblioteca del Vaticano, Urbina lat., 537, fol. 2v.), tomado de F. MENÉNDEZ PIDAL, *Ob. cit.*, p. 14.

60 *Cantigas*, (Biblioteca de El Escorial, T. I, 1, fol. 4).

61 *Ibidem*.

62 *Dados*, fol. 65r.

63 *Juegos*, fol. 1r.

64 *Cant.* Escorial, t. I, 1, fol. 5r.

65 *Juegos*, fol. 1r.

66 (J. Paul Getty Museum, Santa Mónica, California), edic. facsímil, Diputación de Huesca, Madrid, 1989.

Desde el siglo XIV y, especialmente, a lo largo de la centuria siguiente, encontramos en la representación de estos temas un nuevo aire, de acuerdo con los cambios plásticos y estéticos del gótico. El espacio adquiere profundidad y ofrece un mayor efecto ornamental, más rico y cuidado. El muro y la cubierta de la sala se adorna convenientemente⁶⁷ y el trono cobra gran protagonismo, al elevarlo sobre un estrado alfombrado y cobijarlo bajo baldaquino de fábrica⁶⁸ o de ricas telas⁶⁹. Al mismo tiempo, el naturalismo imperante en la Baja Edad Media, se advierte en las actitudes de los personajes. No falta, en ocasiones, algún gesto anecdótico, como la presencia de los jóvenes que contemplan la escena, sin ser vistos, desde una galería alta, en la ya citada página miniada del libro de los *Usatges* de Barcelona.

2. La cámara para la celebración de banquetes y otros festejos

Otro de los usos para los que sirvió este recinto, fue para la celebración de los banquetes que, se llevaron a cabo con ocasión de grandes acontecimientos, tales como: coronaciones, enlaces matrimoniales, recepciones, visitas reales o cualquier otro tipo de evento histórico. Desde el punto de vista artístico e iconográfico, que nos interesan, tales circunstancias no se reducen, exclusivamente, al ámbito de lo histórico y real, sino que, a imitación de ellos sirvieron para ilustrar pasajes bíblicos e historias míticas y literarias⁷⁰.

Por tratarse de sucesos de gran trascendencia, generalmente rebasaban el ámbito cerrado del castillo para mostrarse al pueblo que, en ocasiones, también veía o participaba del mismo, «...con lo que se organizaba un gran alborozo en la ciudad y bendecían a Dios que siempre les favorecía en todo...»⁷¹.

En tales acontecimientos, tanto si los invitados procedían de la misma localidad como si venían de lejos, se originaban vistosas comitivas en las que las damas, caballeros y monturas se engalanaban con los mejores atuendos y se hacían acompañar de músicos y juglares que anunciaban la llegada del cortejo⁷². Ello implicaba la movilidad de todo tipo de artesanos: plateros, bordadores, sastres, etc., para que todo lo necesario estuviera a punto para las ceremonias y banquetes⁷³.

En los siglos del románico, tanto la parquedad de las crónicas como la sobriedad de los recintos, sólo permiten intuir lo que fueron aquellos festejos⁷⁴. Así, con ocasión de la proclamación de Alfonso VII, como rey, en Santiago, «...llevado el nuevo rey a su palacio, el obispo invitó a todos los próceres de Galicia al convite real, en el que el clarísimo conde Pedro fue dapífero regio y su hijo Rodrigo sostuvo como alférez la espada del rey, el escudo y la lanza.

67 Sirva de ejemplo la representación miniada del *Llibre Verd*, Archivo de Historia de la Ciudad de Barcelona, que contiene una serie de compilaciones de privilegios; I. ESCANDELL i PROUST, «Llibre Verd», en *Cataluña Medieval, Catálogo de la Exposición del 20 de mayo al 10 de agosto*, Barcelona, 1992, p. 304.

68 Recuérdese la imagen de Jaime I de Mallorca y Cataluña, recibiendo el *Llibre de Franqueses i Privilegis del Regne de Mallorca*, en la que Romeu des Poal entrega el libro al soberano, (Archivo del Reino de Mallorca, fol. 13v.).

69 Así se representa en una miniatura de Bernat Martorell, fol. 1r de los *Comentaris a los Usatges*, por Jaime Marquilles, (Museo Histórico de la ciudad de Barcelona, fol. 1), donde el citado juriconsulto entrega, en 1418, su obra a los Concellers de la ciudad barcelonesa, en presencia de la reina doña María esposa de Alfonso V.

70 Por este motivo, tanto las crónicas y relatos históricos como los textos bíblicos y literarios nos ayudan a comprender muchas imágenes artísticas.

71 *Crónica de Alfonso VII el Emperador*, edic. P. Pérez, León, 1993, p. 156.

72 Para la descripción de un cortejo muy vistoso, consúltese en *Crónica de don Álvaro de Luna*, edic. De Juan de la Mata Carriazo, Madrid, 1940, p. 220 y una imagen plástica, de gran interés en: *Las Muy Ricas Horas*, fol. 5v.

73 *Crónica de don Álvaro*, p. 216.

74 Recordemos en este punto, como un ejemplo novedoso, la sala del llamado palacio de Gelmírez de Santiago de Compostela, donde las ménsulas que soportan la bóveda de la cubierta se adornan con temas alusivos a los banquetes. Son bien conocidos aquellos en los que se representan manjares y piezas de vajilla. M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, *Ob. cit.*, donde plantea que el programa iconográfico esculpido no es puramente profano y donde lo relaciona con el concepto de realeza sacra, pp. 19, 21 y 33.

Munio Pérez presentaba al rey los manjares, y Bermudo Pérez mandaba servir a todas las mesas vino y sidra en abundancia, y así, saciados todos con diversos y bien aderezados manjares, pasó aquel día entre himnos y cánticos de júbilo...»⁷⁵. Posteriormente a la coronación del citado soberano, en León, éste «...mandó celebrar una gran convite en los palacios reales...»⁷⁶. Y en la misma crónica, con ocasión de las nupcias de doña Urraca, la «asturiana», hija del emperador y don García de Navarra, en junio de 1144, el nuevo esposo, «...celebró un banquete magnífico y propio de un rey en honor de todos los castellanos que estaban con él y de todos los caballeros...»⁷⁷. El ambiente descrito en estas crónicas puede ser ilustrado con escenas bíblicas tales como el banquete de Salomé⁷⁸, del que tenemos un buen ejemplo en un capitel de San Cugat del Vallés (Barcelona), en el del rico Epulón de la iglesia lucense de Mondoñedo⁷⁹ o en una escena de la vida de Daniel, de la Biblia de Roda⁸⁰.

Tiempo más tarde, los programas iconográficos, en este ámbito del campo de lo profano, son más amplios y complejos, a la vez que, las noticias documentales y los relatos escritos, nos permiten un mayor y más profundo conocimiento de la sociedad de la época. Al mismo tiempo, el aprecio por las artes suntuarias y el amor por la belleza será patrimonio de los altos estamentos sociales. Así, cuando Alfonso XI invitó a Alvar Núñez Osorio, lo hizo con gran pompa y lo mismo sucedió cuando Enrique III visitó a Alvar Pérez⁸¹.

De don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla y noble acaudalado se decía: «...segund su ganar e guardar opinion fue de el solo tener mas tesoro que todos los grandes onbres e perlados de España...»⁸².

Por eso no es de extrañar que cuando organiza, en Escalona, grandes fiestas en honor de los reyes, «...algunos portugueses que allí ventían con la Reyna, que no avían visto aquella casa, mucho se maravillaron quando vieron aquella entrada de la casa tan fuerte, e tan magnífica y caballerosa; ca estaban a las puertas grandes de la entrada muchas cabeças de osos e de puercos, e de otras bestias salvajes, e enmedio del postigo de la puerta estaba clavada una muy grand piel de león, con sus uñas e dientes blancos, la qual tenía muchas e grandes feridas. E aquesta piel del león ovo enbiado un rey moro de allende el mar al Maestre de Santiago, entre otros dones de que le fizo presente, faziéndole saber por sus enbaxadores que aquel león avía fecho muy grand daño en una parte del África, e que era mayor que nunca entre ellos fuera visto. E por memoria de aquél, e honrra del rey que ge lo ynviara, el Maestre lo avía mandado poner a las puertas de la entrada de su cassa. Después que entraron dentro de la cassa, falláronla muy guarnida de paños franceses, e de otros paños de seda e de oro, e muy ordenada de todas las cosas que combenían; e todas las cámaras e salas estaban dando de sí muy suabes olores...»⁸³.

Cuando llegaron a la «sala rica» donde tuvo lugar el banquete, se describe el ámbito espacial y la riqueza de las piezas de vajilla, así como el protocolo a seguir. «...Las mesas estaban ordenadas, e puesto todo lo que convenía a serbiçio dellas; e entre las otras mesas sobían unas gradas fasta una messa alta, el çielo e las espaldas della era cobierto de muy ricos paños de brocado de oro, fechos a muy nueva manera. En esta mesa avía de comer el Rey e la Reyna, e mandó el Rey comer allí a su mesa al arçobispo de Toledo, e a doña Beatriz, fija del rey don Donís, tía del Rey, que andaba con la Reyna. E las otras dueñas e donzellas ordenó el Maestre

75 *Historia Compostelana*, p. 174.

76 *Crónica del emperador*, pp. 148-149.

77 *Ibidem.*, p. 156.

78 L. RÉAU, *Iconografía del Antiguo Testamento*, pp. 511-513.

79 *Ibidem.*, *Iconografía del Nuevo Testamento*, pp. 363-367.

80 (Biblioteca Nacional, París, ms. lat. 6, fol. 66r.).

81 J. A. MARTÍN FUERTES, *Los Osorio y el marquesado de Astorga*, León, 1985, pp. 25 y 37.

82 F. PÉREZ DE GUZMÁN, *Generaciones y semblanzas*, Madrid 1979, p. 132 y ss.

83 *Crónica de don Álvaro*, p. 219.

que comiesen en las otras mesas baxas, en esta manera: un caballero e una donzella a par dél, e luego otro cauallero e otra donzella, asentado cada uno segúnd quien era...». Y continúa el relato de la *Crónica*: «...los aparadores do estaban las vaxillas, estaban a la otra parte de la sala, en las quales avía muchas gradas cubiertas de diversas piezas de oro e de plata; e dende avía muchas copas de oro con muchas piedras preçiosas, e grandes platos, e confiteros, e barriles e cántaros de oro e de plata, cobiertos de sotiles esmaltes e labores...». Por ser día muy especial se sacan las mejores piezas del ajuar doméstico: «...aqueel día fué serbido el Rey allí con una copa de oro, que tenía en la sobrecopa muchas piedras de grand valía, e de esmerada perfeçión; la qual la çibdad de Barcelona ovo presentado entre otros dones al Mestre, quando a él ovo enbiado sus enbaxadores, deseando su amor e amistad, oyendo dezir sus grandes fechos e virtudes...». No faltaron en el banquete los hábitos higiénicos que el evento requería, ya que: «...después que el Rey e la Reyna, e los otros caualleros e dueñas e donzellas, fueron a las messas, traxeron el aguamanos, con grandes e nuevas çirimonias...». Fue entonces el momento de comenzar el ágape: «...entraron los maestresalas con los manjares, levantando ante sí muchos ministriles, e trompetas, e tanborinos; e assí fué serbida la mesa del Rey, e de los otros caualleros e dueñas e donzellas, e muchoss e diversos manjares, tanto que todos se maravillaban, no menos de la ordenança que en todo avía, que de la riqueza e abundancia de todas las cosas...»⁸⁴. Sirven de ilustración una miniatura, del siglo XIV, con el banquete organizado por Pere Martell en Tarragona al que asistieron Jaime I y nobles catalanes y en el que se decidió la conquista de Mallorca⁸⁵. Más expresivo aún, por la suntuosidad de la sala y la riqueza de la vajilla, es una página miniada de un manuscrito de 1460 de la *Historia de Alejandro Magno* de J. De Vauquelin⁸⁶ (lám. 6). Igual interés nos merece, al respecto, otra imagen de una miniatura de un manuscrito del *Roman d'Alexandre*, del siglo XV, en la representación de la historia de «los votos del Pavón»⁸⁷, el magnífico ágape que Juan I de Portugal ofreció a Juan de Gante, a mediados del siglo XIV⁸⁸ o el festín de Carlomagno, que ilustra las *Crónicas y conquistas de Carlomagno*⁸⁹.

Tales banquetes y fiestas, como éstos de Escalona, eran seguidos de música y danza: «...Después que las mesas fueron levantadas, aquellos caballeros mançebos dançaron con las donzellas, e tovieron muchas fiestas e otro día por semejante...»⁹⁰. Los ejemplos artísticos son abundantes y de una belleza plástica extraordinaria⁹¹ (lám. 7).

En la jornada siguiente, el gran salón del castillo de Escalona se destinó a otras actividades lúdicas, como dice la *Crónica*: «...otro día ovieron (...) torneo a pie, en la sala rica, de noche; los asentamientos estaban fechos altos para el Rey e la Reyna, e la claridad era tan grande de las achas por toda la sala, que paresçía que fuese de muy claro día; e porque las achas alumbrasen mejor, e non enpachassen estando baxas, estaban colgadas altas del çielo de la sala por unos fillos de arambre assí sotiles, que las calaban a la larga, que paresçía que en el ayre se tenían...»⁹².

84 *Ibidem.*, pp. 119-120.

85 *Libro de los hechos de Jaime I*, (Biblioteca Municipal del Instituto de Historia de Barcelona).

86 (Museo del Petit Palais, París).

87 (Museo Condé, Chantilly).

88 (British Museum, Royal ms. E IV, fol. 244v.).

89 Ca. 1460, (Biblioteca Real, Bruselas, ms. 9066, fol. 169v.).

90 *Crónica de don Álvaro*, p. 220. En pp. 146-147 se cuenta que, lo mismo, sucedió en las fiestas que organizó para celebrar el nacimiento de su hijo y del que fueron padrinos los reyes: «E las fiestas fueron en la posada del Condestable, con el qual aqueel día comieron el Rey y la Reyna. E levantadas las mesas ovo muchas danças, juegos e instrumentos».

91 Danza de salón de un *Tacuinum sanitatis*, del siglo XIV, (Biblioteca casanatense, Roma).

92 En el *Libro de los Torneos*, algo más tardío, de René de ANJOU, (Biblioteca Nacional, París), aparecen muy detallados hachones y luminarias en una escena relacionada, también con «torneo de salón». Sobre estos géneros líricos, propios para ser cantados por coro o solista, como acompañamiento, véase: M. de RIQUER y J. M. VALVERDE, *Ob. Cit.*, t. 3, p. 202. Gran interés, sobre los asuntos tratados, merecen las miniaturas que decoran *El libro del Cavallero Zifar*; J. E. KELLER y r. P. KINKADE, *Iconography in medieval Spanish Literature*, Kentucky, 1984, pp. 60-92.



Lámina 6. Historia de Alejandro Magno de J. De Vauquelin (Museo del Petir Palais, París).

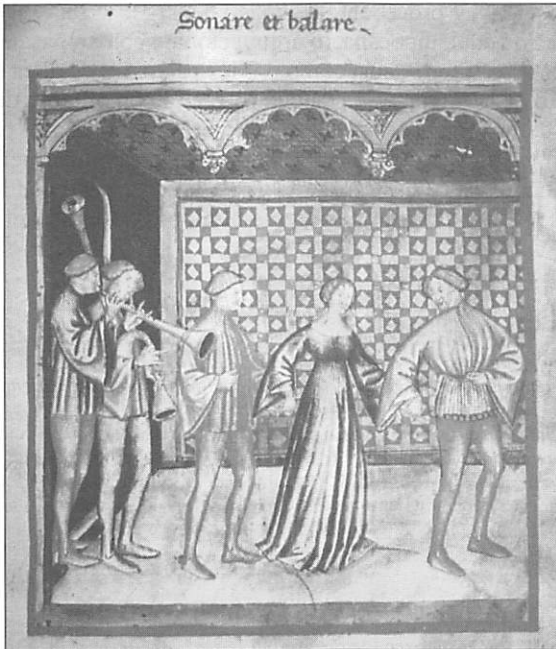


Lámina 7. Danza de salón. Tacuinum sanitatis (Biblioteca Casanatense, Roma).

3. Otras funciones de la cámara principal o de las adyacentes

Además de las funciones tratadas, esas estancias u otras contiguas, generalmente las más caldeadas por chimeneas o braseros⁹³, las mejor iluminadas y las más espaciosas servían para otras actividades y funciones cotidianas que, nos permiten profundizar en el campo de la iconografía y del conocimiento del medievo. Servían de salas de reunión familiar, donde las damas conversaban placenteramente, en un entorno cuidado, refinado y elegante⁹⁴, hilaban y se dedicaban a labores de aguja⁹⁵ y se practicaban en ellas juegos de salón, como se muestra en diferentes escenas que adornan las obras del rey Sabio⁹⁶.

Era ese un lugar que se prestaba para el estudio y la escritura, incorporando al recinto mesa, sillón, estantes para libros y útiles de escritorio acordes con la época. Sirven de imagen gráfica los magníficos ejemplos miniados que representan a Christine de Pizan en su *Libro de mutación de la Fortuna*⁹⁷ o el poeta escribiendo en un salón, perteneciente a una miniatura de la obra de Jean Sénéchal. El diseño de esta última es muy cuidado y, por su planta circular y cubierta con cúpula, diríamos que, la estancia ha sido acondicionada en una torre del castillo⁹⁸. Debíó ser una actitud habitual en la vida, entre otros ilustres hispanos, de don Enrique de Villena que «...fue muy sutil en la poesía e grant estoriador e muy copioso e mezclado en diversas çiencias...»⁹⁹.

Algunas imágenes más explícitas, muestran a la vez varias estancias palaciegas. Nos sirve de ejemplo una miniatura de las *Éticas, políticas y económicas* de Aristóteles¹⁰⁰. En ella se representa una cámara ricamente engalanada, en la que varios caballeros se distraen jugando a los dados. En la dependencia contigua, la dueña de la mansión, acompañada por una dama, lee su *Libro de Horas*.

En este ambiente se disponen algunos temas religiosos relacionados con la vida de la Virgen. Así, en el pasaje de la Anunciación y, según es habitual en la iconografía occidental, la salutación angélica acontece en la casa de María, mientras ora o lee. Un magnífico ejemplo lo constituye una tabla del siglo XV procedente de la Seo de Urgel¹⁰¹. La «sala rica», que le sirve de escenario, es la réplica de cualquier espacio arquitectónico con un pasaje profano, tanto por la magnificencia de su fábrica y sus vanos, como por los pequeños detalles ornamentales o por el ajuar doméstico. Junto al arcángel, que porta la filacteria con el texto de la «salutación» y sobre las efigies, tanto de la Virgen como del «mensajero», se diseñó la paloma del Espíritu Santo y el jarrón simbólico con los lirios. Al mismo tiempo, con una perspectiva muy bien conseguida, la sala se abre al espacio exterior, hacia un jardín ameno con la fuente de la vida y un paisaje en el que se vislumbra, en una aureola luminosa, la Jerusalén Celeste¹⁰².

93 En la *Crónica de don Álvaro*, p. 375, tenemos noticias de que, en la casa del Condestable, en Burgos, había una, «E entonce fuese para una chimenea que estaba en aquella sala, ya que diximos que era delante de la cámara, en la qual le fazían fuego, ca en aquellos días fazía el tiempo frio. Había cerca gruesos leños de encina».

94 Véase un ejemplo en la ya citada *Crónica Troyana*; fol. 86v.

95 Etelvina FERNÁNDEZ, «El artesano medieval y la iconografía en los siglos del románico: la actividad textil», *Medievalismo (Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales)*, nº 6, Madrid, 1996, pp. 63-119.

96 *Libro de ajedrez, dados y tablas*, Sevilla 1282, (Biblioteca del Monasterio de El Escorial), donde dos damas elegantemente ataviadas juegan al ajedrez y en otra página, en la que otras dos, setadas a la mora, sobre almohadones y en un suelo alfombrado, juegan al tric-trac. *El Libro de Buen Amor*, ofrece una amplísima visión de las costumbres femeninas de aquella época.

97 (Museo Condé, Chantilly).

98 *Libro de las cien baladas*, (Museo Condé, Chantilly).

99 F. PÉREZ DE GUZMÁN, *Generaciones*, p. 100.

100 (Biblioteca Municipal, Rouan).

101 (Museo de Arte de Cataluña, Barcelona).

102 L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano* (iconografía del Nuevo Testamento), t. I, vol. 2, pp. 182-197.

4. Otras dependencias de interés

a: La alcoba

Hubo épocas, en que la sala principal, tantas veces mencionada, también se empleó para el descanso. Si era así, se procuraba retirar el lecho del centro del recinto para facilitar la movilidad por la estancia y para que ésta resultase más espaciosa. No obstante, en algunos grandes castillos y mansiones señoriales, hubo cámaras destinadas a tal fin. La alcoba que, en un primer tiempo, desde el punto de vista arquitectónico fue sencilla, pronto se aderezó con un exiguo mobiliario y con algún otro elemento añadido. Habitualmente dispuso de un mueble específico, el escaño, con función doble, de asiento y de lecho¹⁰³ y, aunque tal pieza se mantuvo en uso durante algún tiempo, a partir del siglo XIII, comenzará a divulgarse la cama, estructura a «modo de bastidor» con cuatro apoyos más o menos decorados, si bien su presencia en la Península ya es conocida desde la Alta Edad Media¹⁰⁴. Tanto para darle privacidad como para engalanarla, se usaron cortinas, pendientes de alcáncaras y, desde el siglo XIV, se cobija bajo doseles que, amén de los tapices y ricas telas, que revestían los muros, conseguían crear ambientes más cálidos y acogedores. Los mullidos lechos se cubrían y adornaban con mantas, cobertores y almohadas que ofrecían confortabilidad y belleza y entre los que no faltaban conexiones técnicas y alusiones plásticas y documentales a piezas de oriundez islámica¹⁰⁵. Además, había en la alcoba arcas y escritorios para guardar la ropa de casa, las prendas de vestir y los objetos más preciados de la familia¹⁰⁶.

Si buena parte de la vida del hombre transcurre mientras se está en el lecho, no pocos temas iconográficos se pueden relacionar con él. Así, por ejemplo, sabemos que, con ocasión de la ya mencionada boda, celebrada en León, de la infanta doña Urraca, su tía, «... *la infanta doña Sancha dispuso el tálamo en los palacios reales, que están en San Pelayo, y en los alrededores del tálamo una numerosísima muchedumbre de bufones, mujeres y doncellas que cantaban con su órganos, flautas, cítaras, salterios y toda clase de instrumentos musicales...*»¹⁰⁷. Muchos fueron también los encuentros amorosos que ilustraron miniaturas bajomedievales¹⁰⁸ (lám. 8). En esas alcobas se pueden ver nacimientos¹⁰⁹, válidos en sus detalles y composición iconográfica, tanto para algunos legendarios y novelados como el nacimiento de Alejandro Magno¹¹⁰, como en pasajes religiosos. El tema iconográfico de la natividad de la Virgen que, como casi todos los relacionados con su etapa de juventud, hasta los desposorios y que están inspirados en los *Evangelios Apócrifos*, encajan, plenamente, en el ámbito profano y preciosista que nos ocupa¹¹¹.

El mundo de las enfermedades y los diferentes tipos de remedios para combatirlas es otra puerta que se nos abre en este complejo campo de la iconografía. En la cama estaba el rey Alfonso X, en Vitoria en 1276, cuando nos dice: «...*me cogió un tal dolor que pensé era mortal (...) los físicos me mandaron poner paños calientes, pero no lo quise hacer sino que mandé traer el libro —(Las Cantigas)— y lo pusieron sobre el dolor...*» e inmediatamente quedó curado¹¹². Es lugar de convalecencia para los caballeros heridos: «...*al Cavallero de la Verde*

103 G. MENÉNDEZ PIDAL, *Ob. cit.*, pp. 118-120.

104 C. SÁNCHEZ ALBORNOZ, *Una ciudad de la España cristiana hace mil años. Estampas de la vida en León*, Madrid, 1976 y G. MENÉNDEZ PIDAL, *Ob. cit.*, p. 120.

105 G. MENÉNDEZ PIDAL, *Ob. cit.*, pp. 121-122.

106 *Ibidem.*, p. 123.

107 *Crónica de Alfonso*, p. 156.

108 *Theatrum sanitatis*, siglo XIV, (Biblioteca casanatense, Roma).

109 *Cantig.* 115b, donde la partera lleva al niño ante su madre.

110 Miniatura de la *Historia de Alejandro* de Jean de VAUQUELIN.

111 RÉAU, *Iconografía del Nuevo Testamento*, t. I, vol. 2; pp. 170 y ss.

112 *Cant.* 209.

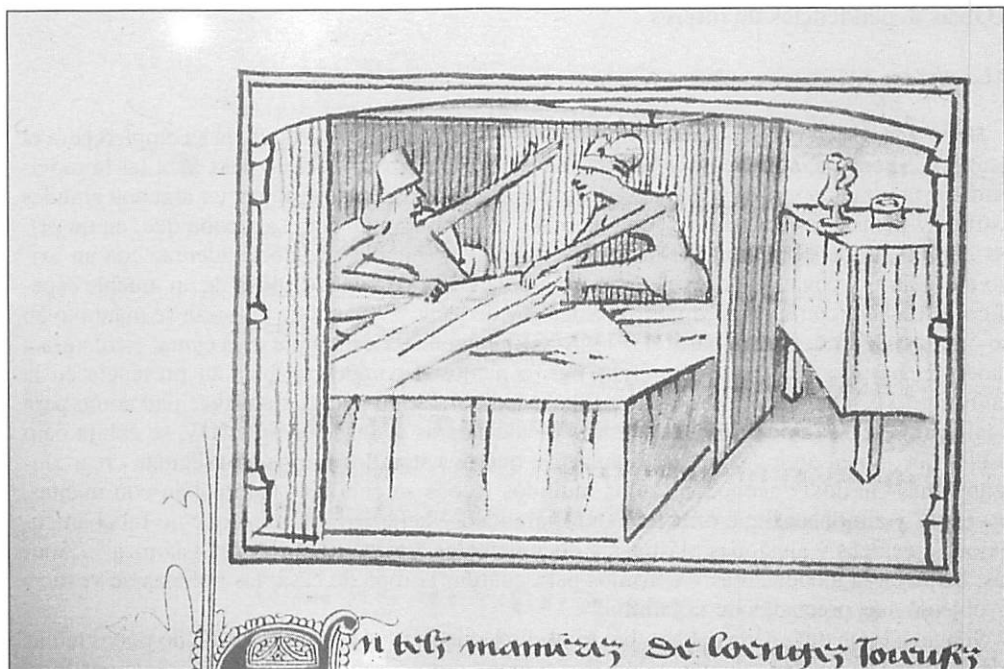


Lámina 8. Libro del muy caballero conde de Artois (Biblioteca Nacional, París).

*Espada, en sus ombros al castillo lo levaron; y aderesçando la mejor camara (...) lo pusieron en su lecho con tanto desacuerdo que lo no sentían; y assí estuvo toda la noche...*¹¹³.

El agravamiento del individuo conduce a que en dicha dependencia del castillo, en la alcaoba y, desde el lecho del dolor, el enfermo dicte sus últimas voluntades, en presencia del notario y de los herederos¹¹⁴, lo que nos pone en relación con todo el mundo plástico que sugiere el tránsito a la otra vida y los programas iconográficos relacionados con el «*Ars Moriendi*»¹¹⁵.

El tálamo acoge así mismo, los restos de su propietario difunto y, en torno a él, se inicia el lamento, las condolencias, el velatorio y el inicio de las exequias¹¹⁶. Con estas imágenes se completa el ciclo de la vida del hombre.

b: Los baños

Parece que, en la Edad Media, el baño fue una costumbre frecuente entre las clases elevadas y también fue tratado el tema del baño por la literatura de aquel tiempo¹¹⁷ (lám. 9). Y si

113 Véase, a modo de ilustración, una miniatura del *Tacuinum sanitatis*, siglo XIV, (Biblioteca del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid).

114 Vidal Maior, fols. 207v. y 212r. 2.

115 Van MARLE, *Iconographie de l'art profane*, t. II, New York, 1971, pp. 362 y ss.

116 Miniatura que representa la muerte de Carlos VIII. (Biblioteca Nación, París). Consúltese: F. IDOATE, «Un ceremonial de los reyes de Inglaterra», *Hispania Sacra*, VI, 1953, pp. 151-180 y S. SILVA Y VERÁSTEGUI, «El Ceremonial de la Coronación, Unción y Exequias de los Reyes de Inglaterra del Archivo General de Navarra», *Lecturas de Historia del Arte*, nº 1, Vitoria-Gasteiz, 1989, pp. 65-74, figs. 5 y 6. Muy interesante al respecto, es también la imagen miniada que se representa en *Relación de los funerales de Ana de Bretaña*, ya de principios del siglo XVI, pero en la línea de los modelos medievales (Biblioteca Nacional, París).

117 Véase la imagen miniada del *Libro de Horas de la beata Virgen María*, siglo XV, (Biblioteca Nacional Víctor Manuel III, Nápoles).

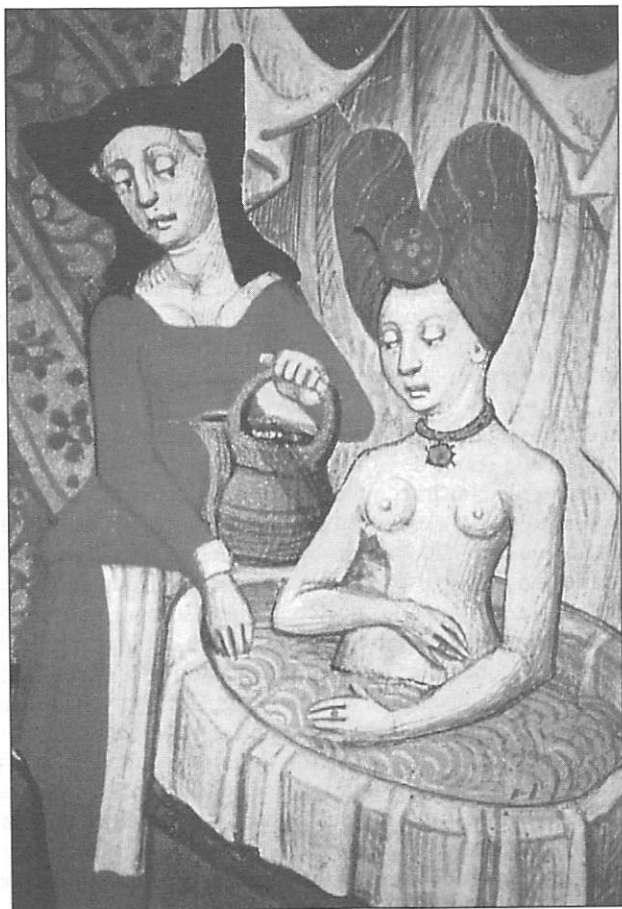


Lámina 9. Libro de Horas de la Beata Virgen María (*Biblioteca Nacional Víctor Manuel III, Nápoles*).

bien es cierto que, la utilización de baños públicos y semipúblicos estaba generalizada y regulada, en los castillos y grandes mansiones no era infrecuente su uso y existencia, aunque más que un recinto para este fin exclusivo, lo que hubo fueron utensilios ligados a tales funciones, como se deja traslucir a través de ciertas referencias documentales y de algunas representaciones plásticas¹¹⁸.

La pieza fundamental para el baño era la duerna o tina de madera, a la manera habitual de las zonas del norte de Europa. Se cobijaba bajo cortinillas y, a veces, se forraba en su interior con lienzos, para que su textura resultase más suave, uniforme y grata al tacto¹¹⁹.

Para profundizar en el conocimiento de estos temas son muy útiles algunos tratados medievales, recetarios y manuales elaborados por damas de las clases privilegiadas que sabían leer y

118 En la *Historia de los Hechos de España*, Madrid, 1989, p. 280; R. XIMÉNEZ DE RADA, cuenta cómo el rey Sancho de Castilla, considerando que su hermano Fernando II de León, tenía aspecto sucio y desaliñado, pidió que se dispusiera un baño para el monarca recién llegado.

119 G. MENÉNDEZ PIDAL, *Ob. cit.*, pp. 131-132. Sirvan de ejemplo las imágenes del manuscrito flamenco *Sloane*, ms. 2435, fol. 8, (British Museum, Londres), con tinas idénticas a las hispanas.

escribir. Aunaban en sus páginas saberes sobre cosmética, perfumes, higiene y medicina e incorporaban recetas culinarias y los más diversos consejos para llevar a buen término el gobierno de sus mansiones¹²⁰.

c: La «capella» palatina y los oratorios privados

Otra dependencia digna de interés desde el punto de vista artístico e iconográfico, es el oratorio o capilla palatina. Uno de los ejemplos más significativos en la Península, lo constituye la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo, como parte integrante del «palatium» de los soberanos asturianos¹²¹. Estos espacios, además de servir de oratorios privados para la familia real, tenían la función de proteger y custodiar los *regalia*, los tesoros reales y, al mismo tiempo, en ellas se guardaban y veneraban las reliquias y recuerdos sagrados, protectores del dueño de la casa, de su familia y del reino. Es por tanto un lugar donde se guardaban «tesoros sacros y profanos».

La Cámara Santa estaba en la línea de los oratorios principescos, cuyo origen, según Eusebio de Cesarea, se remontaba a la época de Constantino y cuya difusión por Europa coincidió con el reinado de Carlomagno y la construcción de la capilla palatina de Aquisgrán, la más señera de todas ellas. Al mismo tiempo, la escultura añadida a esa capilla asturiana en los siglos del románico y el hecho de que haya sido un hito importante en la peregrinación medieval, convierten el recinto astur en un ámbito espacial con un interesante contenido iconográfico y simbólico. Por otro lado, las piezas suntuarias que componían su tesoro nos amplían el campo del estudio iconográfico aludido. Una imagen muy significativa, a propósito del significado de las reliquias en relación con el soberano y el ambiente palatino, la encontramos en la *Cantiga* 257b, donde, en esta miniatura inacabada, Alfonso X guarda, personalmente, en un arca, las reliquias cuando procedente de Sevilla se dirige a tierras castellanas

Los palacios episcopales, también dispusieron de tales recintos. El obispo Gelmírez, por ejemplo, en el castillo de Oeste, edificó una iglesia, pero como «era humilde y pequeña» y, además estaba deteriorada, «...construyó allí mismo otra iglesia mayor, excelsa y eminente...»¹²². Los castillos y casas ricas nobiliarias siguen en la misma línea¹²³. En la Baja Edad Media, los códices miniados nos dejaron imágenes de estas capillas, ornadas con importantes piezas del mobiliario litúrgico, vasos sagrados, libros, imágenes, retablos, etc.

d: La prisión

Castillos, palacios y torres disponían de cárcel o prisión. La dignidad del espacio y el interés artístico del recinto era muy desigual de unos lugares a otros. Sirven para este fin, desde una torre del homenaje de una fortaleza¹²⁴, hasta auténticas mazmorras y lugares insalubres. No obstante, en representaciones miniadas, de aquella época, hay magníficas imágenes que, con un marcado sentido narrativo, nos ofrecen una panorámica de tales lugares, como la del *Vidal Maior*, en la que la prisión se ubica en una torre de dos pisos. En el inferior está la puerta, bien cerrada, mientras que en la estancia superior, a través de dos ventanas enrejadas, se aso-

120 *Manual de mugeres en el qual se contienen muchas y diversas reçetas muy buenas (1475-1525)*, edic. y estudio de A. Martínez Crespo, Salamanca, 1995.

121 Etelvina FERNÁNDEZ, «Estructura y simbolismo de la capilla palatina y otros lugares de peregrinación: los ejemplos asturianos de la Cámara Santa y las ermitas del Monsacro» en *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela y a San Salvador de Oviedo en la Edad Media*, (Actas del Congreso Internacional celebrado en Oviedo del 3 al 7 de diciembre de 1990), Oviedo, 1993, pp. 335-397.

122 *Historia Compostelana*, p. 402.

123 J.J. MARTINENA RUIZ, *Ob. cit.*, p. 229.

124 Consúltese como ejemplo la del castillo de Portillo donde estuvo prisionero don Álvaro de Luna, *Crónica de don Álvaro*, p. 419 y lám. en p. 385.

man otros tantos prisioneros de rostros muy tristes que apoyan sus manos en las rejas. Un carcelero, vestido con armadura y sentado junto a la misma, custodia el lugar.

Mayor interés, desde el punto de vista plástico ofrece la prisión de la *Cantiga* 106c. En ella se diseñó el espacio en profundidad, mediante un arco que da paso a una sala cubierta con crucerías, bien detallada, que apoya en tres columnas. Un prisionero sentado lleva los cepos, mientras que al otro, en pie, se le ha caído el instrumento de tortura tras la promesa efectuada a un santuario francés.

e: *El cadahalso*

Esta galería o mirador de madera, situada en lo alto de una torre o muro del castillo, tuvo un papel relevante como parapeto defensivo¹²⁵. Es posible que cumpliera la misma función defensiva el remate de algunas torres templarias, tan frecuentes en diferentes áreas geográficas europeas, y que aparecen en el cuerpo alto de las torres del *Beato* de Tábara¹²⁶. Prestamos atención a tal elemento constructivo, con repercusiones iconográficas y plásticas, por haber sido utilizado en una intriga política, en la que, el tantas veces mencionado Condestable de Castilla, se sirvió del mismo para tomarse la justicia por su mano y, quitar de en medio en Tordesillas, a Alonso Pérez de Vivero. Después de comer, nos dice la *Crónica*, sube a la torre y en las cámaras altas de la misma, expone a las personas de su confianza el plan que había urdido con Fernando de Ribadeneira, y que consistía en fingir la caída fortuita de don Alonso desde el cadahalso: «...e para ésto, como la torre era guirnardada de barandas al derredor, tenía acordado con Fernando de Ribadeneira, de quien él mucho fiaba en aquellos tiempos...que un pedaço de la baranda se desenclabase mañosamente de los postes adonde los maderos de aquella estaban plegados e enclavados, de guisa que aquel desenclabamiento non se pudiese ver nin conosçer, salvo que pareçiese que toda la baranda estaba sana e entera...»¹²⁷. Para que el hecho fuera más creíble, por parte de quien pudiera presenciarse y pareciera un accidente y no lo que en realidad era, «...descendieron muy apriesa por la escalera de la torre abaxo Juan de Luna e Fernando de Ribadeneira, diziendo a grandes bozes: —Abaxo, abaxo, a la calle, que es caydo Alonso Pérez de la torre ayuso, por desventurada ocasión que le vin (...). Cuando llegaron abaxo (...) fallan que (...) era muerto, ca avía dado con la cabeça en una esquina de la puente de piedra (...) e le avían saltado los sesos por las paredes...»¹²⁸.

f: *Talleres artísticos*

Aunque no tenemos referencias amplias y explícitas sobre tales recintos, es posible que, algunos castillos dispusiesen de dependencias para actividades artísticas. Nos sugiere la idea el texto del brazo inferior de la cruz de la Victoria de la catedral de Oviedo, donde en la inscripción de la dedicatoria de Alfonso III se menciona el año 908 y el lugar donde se hizo: el castillo de Gauzón, situado en la parte central de la costa asturiana¹²⁹. Siglos más tarde se ilustra la labor del orfebre en la *Cantiga* 362a del rey Sabio. Junto a aquel trabaja un ayudante que atiza el pequeño horno de fuelle. Ambos se ocupan de uno de los oficios más interesantes del medievo.

125 Recuérdese la página miniada de la *Entrada en España*). Quedan aún vestigios en el castillo soriano de Aldeaseñor.

126 (Archivo Histórico Nacional, Madrid, cod. 1097B, fol. 168). El modelo se repite en otro códice más tardío: (Pierpont Morgan Library, New York, ms. 429, fol. 183).

127 *Crónica de don Álvaro*, p. 309.

128 *Ibidem*, pp. 351-353.

129 «ET OPERATVM EST IN CASTELLO GAVZON ANNO REGNI NSI XLII DISCVRRENTE ERA DCCCXLVI», J. MANZANARES, *Las joyas de la Cámara Santa*, Oviedo, 1972, pp. 12-18 y H. SCHLUNK, *Las cruces de Oviedo*, Oviedo, 1985, p. 35.

V. EN EL EXTERIOR DEL CASTILLO

Los espacios abiertos en torno al castillo, sirvieron para desarrollar otra serie de actividades ligadas a la vida de los propietarios de aquellas mansiones, engrosando el campo de los temas iconográficos medievales. A su vez, el mundo de la naturaleza, en diversas facetas y con distinto significado, va cobrando un interés creciente.

En ocasiones, es el trabajo del huerto el tema protagonista de la obra y, sirve tanto para ilustrar escenas religiosas como profanas. Aunque se trata de un «sometimiento al trabajo», Adán cavando la tierra y Eva hilando, a las puertas de una rica mansión, es un asunto bíblico bien conocido. Muy significativo es el fragmento, con este tema, del retablo de Santa María de Guimerà, obra de principios del siglo XV, de Ramón de Mur¹³⁰, así como algunas escenas de las *Muy Ricas Horas* del Duque de Berry (fol. 8v.).

Además, en la Baja Edad Media, el espacio exterior del castillo y, muy especialmente el jardín, dará paso a nuevos modelos iconográficos, debido a los cambios de sensibilidad y de forma de vida que se hicieron notar, por toda Europa, en esa época. En ellos se plasmaron los hábitos de esta sociedad inmersa en un ambiente idílico, en el que cobra gran fuerza la lírica, el amor cortés y la actividad juglaresca.

Este ambiente permite al artista mostrar escenas placenteras: jóvenes damas departiendo amistosamente u otros pasajes en los que, parejas de enamorados conversan agradablemente, en un ameno «*solatz*» que tan presente estuvo en la obra de los poetas que cantaron las cuitas amorosas de los hombres del medievo¹³¹ (lám. 10).

Un lugar muy adecuado, que propicia tales escenas, del ideal del amor cortés, es el jardín ameno¹³², con vegetación abundante, florido y confortable que rezuma paz y bienestar y que, con frecuencia, alberga mesas bien surtidas de manjares¹³³. Al mismo tiempo, ese «*Jardín del Amor*» suele estar presidido por la fuente que, como otras muchas figuras, tanto en el campo literario como en el artístico, es una imagen alegórica, pues las alegorías y «la personificación de los seres abstractos» serán una constante en la poesía y en el campo de la iconografía desde el siglo XIV¹³⁴. A estos aspectos mencionados hay que añadir el papel representado por los juglares y el interés cobrado por la música y la danza, protagonistas de interesantes composiciones iconográficas¹³⁵. Algunas escenas, no están exentas de cierto naturalismo y detalles anecdóticos. Sirvan como ilustración la figura del amante que, dentro de una tina, es izado con ayuda de una polea que la dama pone en movimiento desde lo alto del castillo¹³⁶ u otra, mas tardía, de la *Biblia* de Alba, donde Rahab ayuda a los espías, enviados por Josué a Jericó, a bajar por una cuerda desde la cubierta de su vivienda¹³⁷.

Los grandes acontecimientos de diversa índole, propiciaron otras escenas lúdicas del medievo, juegos y divertimentos que, junto con la montería, ocuparon parte de la vida de los altos

130 Museo Episcopal de Vic. L. RÉAU, *Ob. cit.*, t. I, vol. I, pp. 116-117.

131 M. De RIQUER y J. M^a VALVERDE, en *Ob. cit.*, t. 2, p. 332, se ocupan de la figura de Girault de Bornelh, autor de la canción «*Para despertar el salat*» cuyo ambiente quedó bien reflejado en miniaturas del siglo XV del códice de Ronault de Montauban, (Biblioteca del Arsenal. París).

132 E. R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media Latina*, t. I, Madrid, 1995, pp. 263-289, especialmente, desde 280 a 289.

133 Hay ejemplos importantes en espejos de marfil borgoñones del siglo XV, adornados con el «*Jardín del Amor*», como el del Museo Bargello de Florencia. Consúltese: van MÂRLE, *Ob. cit.*, t. I, pp. 415-497.

134 Una imagen muy bella se recoge en el *Tratado del Jardín del Amor*, de Charles de ORLEANS, (Museo Condé, Chantilly).

135 Véase la escana de danza que ilustra la obra de Alain Chartier, *La belle dame sans merci*, de un manuscrito feancés del siglo XV (Biblioteca Nacional, París) y la de un *Tacuinum sanitatis* del siglo XIV, (Biblioteca Casanatense, Roma).

136 Miniatura del códice *Manesse*, del siglo XIV (Biblioteca de Heidelberg).

137 (Palacio de Liria, Madrid, fol. 166); corresponde a la ilustración del texto de *Josué*, 2, especialmente del versículo 15.



Lámina 10. «Solatz». Ronault de Montauban (Biblioteca del Arsenal, París).

estamentos sociales. Todas esas diversiones configuraron muchos programas iconográficos y el castillo sirve de telón de fondo de los mismos. Para celebrar algunos de estos divertimentos, fue necesaria la creación de arquitecturas efímeras, al lado del castillo.

Teniendo como marco, el ya citado enlace matrimonial de doña Urraca, hija de Alfonso VII, se celebraron justas en las que: «...El emperador y el rey García estaban sentados en el trono real en un lugar elevado delante de las puertas del palacio del emperador, mientras que los obispos, abades, condes, nobles y duques en asientos dispuestos en derredor de aquellos. Y otras autoridades, pero elegidas de España, unas, obligando con sus espuelas a correr a los caballos según costumbre de la región, tras arrojar lanzas golpeaban contra el suelo de tabla construido para mostrar igualmente tanto su propia habilidad como el vigor de sus caballos, otras mataban lanza en ristre toros enfurecidos por el ladrido de los perros...»¹³⁸.

En la fiesta organizada en el castillo de Escalona por don Álvaro de Luna, después del banquete, mientras los «...mançebos danzaron con las donzellas (...) los caballeros fueron prestos al torneo, según el Maestro lo avía ordenado (...) y el torneo se ordenó en el patio delantero del alcázar...». Para ubicar a los invitados se prepararon los cadahalsos como era habitual, guarnecidos de ricas telas «...e el Rey con sus caballeros e la Reyna con sus dueñas e donzellas se pusieron en aquellos lugares, que estaban muy ricamente aderesçados, donde mirasen...»¹³⁹.

Los ejemplos sobre este asunto se harían interminables, por lo que, para concluir, haremos mención del bohordo, como uno de los entretenimientos mas populares entre la nobleza, a partir

138 *Crónica del emperador*, p. 156. Nos sugiere, ese texto, algunas imagenes miniadas tales como: la miniatura de un códice del siglo XV (Biblioteca Nacional, París) y otra perteneciente a un ejemplar de la misma centuria de la: (Biblioteca Real, Bruselas).

139 Alguna imagen más bella puede ilustrar lo que serían aquellos espectáculos que, la que corresponde al *Libro de los Torneos* de René de ANJOU.

del siglo XIII¹⁴⁰. Según se relata en el *Vidal Maior* (fol. 229), consistía en un pie derecho rematado en un tablado. Los jugadores, los bohordadores, se lanzaban a caballo y, a la carrera, se dirigían hacia el referido tablando, contra el que lanzaban lanzas o bohordos para destruir aquel con el impacto, ya que no podía ser de otro modo, puesto que estaba prohibido que tuviesen hierro y, además, la punta debía ser roma. Las alusiones cronísticas, al referido juego, son abundantes. Así, por ejemplo, el día de la coronación de Alfonso XI, después de la misa, los reyes se quitaron las coronas «...et en ese día bohordaron et lanzaron tablados, et jostaron muchas campañas, et fecieron muchas alegrías por la fiesta de la coronación...»¹⁴¹. Desde el punto de vista artístico, es muy sugestiva la miniatura que ilustra el referido pasaje en el *Vidal Maior*, donde un caballero, a galope, en actitud de lanzar la caña, en un gesto muy bien descrito, arremete contra un tablado que, precisamente como diseño, se configura a modo de castillo¹⁴².

Dejamos en este punto nuestras reflexiones con las que intentamos poner de manifiesto cómo las fuentes cronísticas, históricas, literarias o religiosas, sirvieron de inspiración a los artistas del medioevo; quienes, con su visión plástica y, a través de muchos, variados y complejos programas iconográficos, ligados a la imagen del castillo, nos permitieron una aproximación y mejor conocimiento a distintos aspectos de la vida del hombre medieval.

140 G. MENÉNDEZ PIDAL, en: *Ob. cit.*, p. 227, describe con detalle su práctica e incluye bibliografía específica.

141 *Crónica del rey don Alfonso el Onceno*, cap. C, Biblioteca de Autores Españoles, t. LXVI, p. 235 y C. SÁNCHEZ ALBORNOZ, «Un ceremonial inédito de la coronación de los reyes de Castilla», *Viejos y nuevos estudios sobre las instituciones medievales españolas*, vol. II, Madrid, 1976, pp. 1211-1247.

142 J. YARZA, «La ilustración en el códice», se ocupa del asunto, pp. 13, 15 y 21.

* Dado el carácter general de este estudio, en el caso de algunas miniaturas que se mencionan en el texto, no se ha incluido la referencia completa de localización, puesto que no se trata de un análisis específico efectuado en el campo de la ornamentación de manuscritos.