

«Ab un espill me requerí de amors» (*Tirant lo Blanc*, caps. 126-127): la imagen de tres espejos catalanes del siglo XV, entre la magia y el tocador¹

«Ab un espill me requerí de amors» (*Tirant lo Blanc*, chapters 126-127): The Image of Three Catalan Mirrors of the Fifteenth Century, between Magic and the Dressing Table

Noemi Álvarez da Silva (Universidad de León)
Gemma Pellissa Prades (Universitat de Barcelona)

RESUMEN

Este artículo propone un análisis de las connotaciones de los espejos que aparecen en la *Faula de Neptuno e Diana* de Francesc Alegre y en el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell en estrecha relación con los valores que poseen estos objetos en la Edad Media. Se ha tenido en cuenta su valor artístico, composición y tipología. Se analiza, por un lado, la utilización que Alegre hace de la imagen del espejo como recurso literario que reforzaría el contenido de ficción de la *Faula* y por otro, el tratamiento que recibe en una de las escenas más importantes del *Tirant*, en la que el protagonista confiesa sus verdaderos sentimientos a su amada mediante la entrega de un pequeño espejo de mano. Se argumenta a favor de la posibilidad de que dicho espejo contase con una cobertura de marfil, un material que se caracteriza tanto por el lujo y la suntuosidad como por evocar la pureza espiritual y la sensualidad de las relaciones amorosas.

PALABRAS CLAVE

Espesjos, marfil, *Tirant lo Blanc*, Francesc Alegre, ficción sentimental, amor cortés, arte medieval.

ABSTRACT

The main aim of this article is taking into account the connotations, the composition, the typology and the artistic value that mirrors had in the Middle Ages in order to interpret their role in two Catalan works, *Faula de Neptuno e Diana* (Neptune and Diana's Fable) by Francesc Alegre and *Tirant lo Blanc* by Joanot Martorell. First of all, we analyse the mirror as a literary resource in Alegre's work as a way used by the author to emphasize the sense of fiction in the plot. Secondly, the study deals with the treatment that this kind of object receives in one of *Tirant's* most important passages, in which the main character reveals his feelings to his beloved one by means of a little mirror. Last but not least, we argue it is likely that this mirror was thought to have an ivory cover. Ivory is a material characterised not only by its luxury and sumptuousness, but also because it evokes the concepts of purity and sensuality at the same time.

KEYWORDS

Mirrors, ivory, *Tirant lo Blanc*, Francesc Alegre, sentimental romances, courtly love, medieval art.

1. La realización de este estudio ha sido posible gracias a la beca de Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación, de la que son beneficiarias ambas autoras. Asimismo, el artículo se engloba dentro del proyecto de investigación financiado por la Junta de Castilla y León LE092A11-1 "La creación de obra artística en el marco de las relaciones monarquía-Iglesia en la Castilla de los Trastámara" dirigido por María Dolores Teijeira Pablos y del proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación CODITECAM III (FFI 2011-27844-C03-01) dirigido por Lola Badia.

Introducción

El espejo, un objeto del ámbito secular de uso cotidiano que puede ser, al mismo tiempo, una pieza de arte, se presta a ser estudiado desde diferentes disciplinas del saber para favorecer una mejor interpretación de su significado a través del análisis de su tipología, función, composición e iconografía. La imagen del espejo ha seducido a los escritores a lo largo de la historia, pero es necesario conocer las connotaciones que se le asocian en épocas diferentes y el valor que adquiere en cada obra.

En este artículo abordamos el examen de los espejos que aparecen en dos obras catalanas de tema sentimental de la segunda mitad del siglo xv, la *Faula de Neptuno i Diana* (1482-1486), atribuida a Francesc Alegre (Torró, 1994), y el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell (1460-1464), y lo hacemos desde un enfoque interdisciplinar, que aúna los conocimientos de la eboraria y la literatura medievales. Conocer los materiales y valores que se asociaban a estos objetos en la Edad Media no solo pone de manifiesto el ingenio de los autores en la utilización de estas imágenes, sino que, además, enriquece la comprensión del texto.

El objetivo principal de este trabajo es examinar las particularidades artísticas y las implicaciones del uso literario del espejo en ambas obras. Así, el examen de la función de este objeto en la *Faula de Neptuno i Diana* como recurso para sustituir la observación directa de los hechos relatados por parte del narrador, que describe lo que observa a través de un gran espejo, da una clave de interpretación de la obra, que cuenta aun con una bibliografía escasa. La ambigüedad de la imagen del espejo en este texto, ya sea como fuente de conocimiento de la verdad, ya sea como un elemento engañoso, se relaciona con la famosa escena del *Tirant* en que la Viuda Reposada induce al protagonista a creer, por medio de un juego de espejos, que Carmesina le engaña con el hortelano. Asimismo, la aportación más significativa de este estudio es resultado de un análisis detallado del pasaje de la declaración de amor del caballero mediante un espejo, efectuado desde la perspectiva de la historia del arte. Con la información arqueológica, artística y documental existente en la actualidad, planteamos que el autor tuviera en mente un espejo con una cubierta de marfil cuando compuso su obra. Es relevante tener en cuenta esta apreciación porque el material remite a un universo de ideas sobre el amor y la sensualidad que añaden valor a la escena. Por tanto, las dos obras seleccionadas muestran dos concepciones opuestas del espejo en la Edad Media y, sin embargo, complementarias.

La ficción de los espejos. Los casos de la *Faula de Neptuno i Diana* de Francesc Alegre y del *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell

Franco Cardini (1984) y Campanelli y Penetta (2004) exponen el problema de la ambigüedad de los espejos, que simbolizan tanto el conocimiento fiel de la realidad y de uno mismo como, a su vez, el peligro de la imagen mostrada, incluso deformada, que tiene que descodificarse según leyes propias. No conocerlas puede significar sucumbir al engaño. Cardini pone como ejemplo el caso de un tigre que piensa haber encontrado a su hijo, aunque, en realidad, se trata de su propia imagen empequeñecida por la superficie que lo refleja. Narciso sería otra víctima de la peligrosidad del espejo, que abre la puerta al engaño y a la ficción.



Figura 1: *Roman de la Rose*, French, c. 1500, f. 12v., *Narcissus*, London BM Egerton 2022.

Si se ha asociado con la desfiguración de la imagen que muestra en su superficie es porque la composición de los primeros espejos, fabricados en bronce, oro o plata, no ofrecía una imagen nítida. El conocido versículo de San Pablo, que hace referencia a la oscuridad enigmática del objeto, ilustra perfectamente este hecho: «Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte: tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum» (I Corintios, 13:12). Como explica Atanassov (2003), la relación del espejo con un conocimiento imperfecto de la realidad se mantiene durante la Edad Media. Así pues, aunque en el siglo XIII se produce una revolución en la fabricación de estos utensilios que mejora considerablemente la claridad y calidad de la imagen, en la literatura se mantiene la antigua percepción en relación con la distorsión del reflejo.²

De este modo, en la segunda mitad del siglo XV, cuando se escriben el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell y la *Faula de Neptuno i Diana* de Francesc Alegre, la falta de precisión del espejo ya no es un problema. Aun así, estos autores conocen la tradición que relaciona este objeto con el engaño y la emplean como recurso literario. En la *Faula de Neptuno i Diana* la concepción del espejo ligada a la deformación de la realidad es clave para interpretar la trama de forma alegórica, incluso fabulosa, que se desmarca así de la realidad contemporánea del autor. No en vano, Alegre introduce diferentes recursos para aumentar la distancia entre la historia de amor de Neptuno y Diana y el narrador que la reporta en primera persona, mero testigo de unos hechos trágicos que ve indirectamente, a través de un espejo, durante un sueño o una visión que toma forma mitoló-

2. En el apartado 5 de este artículo se amplía la información sobre los materiales de los espejos y las innovaciones técnicas que se introdujeron en el s. XIII en la fabricación de estos objetos, como el azogado de la superficie del cristal.

gica (la fábula). En este artículo nos centramos en la función del espejo en el texto, que ha pasado desapercibida por la crítica.

De hecho, si bien Francesc Alegre es un autor y traductor con una producción variada, su obra aun carece de un estudio y una edición completos. En el caso de la *Faula de Neptuno i Diana*, la falta de bibliografía sobre el tema es aun más evidente, aunque presenta un argumento tan elaborado como el del *Somni* del mismo autor (c. 1475). Seguramente, la falta de interés en la obra por parte de la crítica se explica en parte porque la *Faula de Neptuno i Diana* no fue atribuida a Francesc Alegre hasta la publicación del artículo de Torró (1994).

En este texto, Francesc Alegre relata una historia eminentemente ambigua. Un narrador en primera persona cuenta cómo, a raíz de un desengaño amoroso, tiene una visión en la que se traslada a un jardín descrito como *locus amoenus*. Una vez allí, el protagonista llega a la corte de Venus siguiendo a dos cisnes, que hacen la misma función que el papagayo de *La faula* de Guillem de Torroella, que conduce al personaje principal de la historia desde Mallorca hasta la Isla Encantada donde reposa el rey Arturo. Ya en la corte de Venus, Alegre sitúa a su protagonista delante de un espejo, donde se reflejan las acciones de todos los enamorados del mundo. Gracias a este objeto, el protagonista es testigo del rechazo de Diana hacia el amor desinteresado y del modo en el que cede a las peticiones de su amante, Neptuno, solo por codicia. Diana será castigada por la diosa, pero la visión de estos hechos no hace más que reafirmar la decisión del protagonista de abandonar el amor para siempre.

Según Torró (1994), las figuras mitológicas de Diana y Neptuno en esta obra esconden personajes de la realidad contemporánea del autor, técnica que debía de haber aprendido de la lectura de Boccaccio, una de las fuentes principales del texto. Así, Torró argumenta que Diana, descrita como una sacerdotisa en la obra, representaría a una monja barcelonesa deshonesta, y Neptuno a un mercader rico procedente de Nápoles. Pero esto no es todo: Alegre no solo utiliza los elementos mitológicos para enmascarar los referentes de la historia que puedan remitir a la sociedad coetánea, sino que, además, sitúa el relato en un marco onírico que permite cuestionar, de nuevo, la verdad de lo que se cuenta. La descripción de las condiciones en las que se produce la visión del protagonista-narrador es igualmente confusa, ya que ni siquiera se precisa su naturaleza: ¿tuvo lugar realmente lo que «vio»? ¿Lo imaginó? ¿Se trata de un recuerdo elaborado literariamente? ¿Se lo inventa o lo sueña? El texto dice así:

Un dia, passejant per lo meu pensament e revoltant los passos de la mia memòria en les coses passades, no sé si mos ulls reportant cosa vera o si la fantasia —moguda del pensar, fahent apparer en acte çò que ella alterada havia fabricat— me causaren tal vista, que de nou me parech ser en un gran prat. (Alegre, 1498, ff. 105r-116r)

Este fragmento, que funciona como mecanismo de paso entre el espacio realista y el espacio fantástico —como explica Orazi (1998) acerca del *Somni* de Alegre—, remite al lector a otra obra alegórica, en este caso en verso, concretamente al inicio del *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris (s. XIII). En este pasaje el protagonista cuenta un sueño ambientado en un prado descrito con los mismos elementos que aparecerán en la *Faula de Neptuno i Diana*. Sin embargo, antes de introducirnos en el espacio fantástico, el autor hace una digresión acerca de las verdades que muestran los sueños, en las que el narrador parece creer:

Maintes gens dient que en songes
N'a se fables non et mençonges;

Mes l'en peut tiex songes songier
 Qui ne sont mie mençongier; (...).
 Car li plusor songent de nuiz
 Maintes choses couvertement
 Que l'en voit puis apertement.

(Lorris y Meun, 1878: I, 18-20; vv. 1-4)

En cualquier caso, la fiabilidad de los sueños y su carácter revelador o engañoso era un tema polémico y, por lo tanto, daba lugar a distintas interpretaciones (Gregory, 1985). Si bien el yo poético de los primeros versos de Guillaume de Lorris se muestra predispuesto a confiar en la validez de los sueños como portadores de verdades, el narrador de la *Faula de Neptuno i Diana* no solo no se pronuncia sobre ello, sino que juega con las posibilidades literarias que ofrece la naturaleza indeterminada de los sueños o las visiones. Y es que, en esta obra, el autor utiliza hasta tres recursos retóricos diferentes para diluir las referencias a la realidad que la trama de ficción pudiera contener. Se trata de un ejercicio de distanciamiento del narrador-protagonista con respecto a la historia a través del uso de la fábula mitológica, el sueño o la visión y, por supuesto, el espejo.

Una vez que el protagonista, descrito al comienzo del texto como recién desengañado de la pasión amorosa, penetra en el espacio alegórico-mitológico de la visión (la corte de Venus), su papel queda relegado a un segundo plano. Se limita a observar el engaño de Diana a su amante, Neptuno, a través de un espejo situado en la sala de audiencias de la diosa del amor, de modo que no toma parte de la acción de forma directa y ni siquiera la ve con sus propios ojos. No debería sorprendernos que la propietaria de dicho utensilio sea Venus ya que, en la iconografía medieval, no es extraño que se represente a la diosa como una mujer con un espejo en la mano —de la misma forma que la Lujuria y la Vanidad—, puesto que se relacionaba con la belleza y la sensualidad femeninas (Jónsson, 1995). De hecho, por este motivo algunos autores han identificado el personaje femenino de *Oiseuse* (Ocio) del *Roman de la Rose*, que lleva un espejito en la mano y un peine en la otra, como una figura de la Lujuria (Richards, 1982).³

En el texto de Alegre se describe este objeto en los términos siguientes:

E de tot açò era yo avisat, stant dins la gran sala mirant hun clar spill que enmig d'ella penjave, hon se representaven de les parts del món los actes que obraven tots los enamorats y les veus s'i hoÿen si era fet silenci. (Alegre, 1486: 109v).

Se trata, pues, de un espejo mágico, seguramente de grandes dimensiones, que permite ver lo que hacen todos los enamorados del mundo, así como también oírlos. Como argumenta Cardini (1984), los espejos mágicos son símbolo de poder, en este caso el de Venus sobre los enamorados. No hay que olvidar que el motor de esta fábula mitológica es, precisamente, la queja que Cupido formula a su madre en contra de Diana, cuya resistencia al amor hace menguar la fama del poder de madre e hijo, y que la falta que comete la sacerdotisa es vender su amor por avaricia.⁴ Por este motivo, como se ha anunciado con anterioridad, Diana recibirá el castigo de Venus, que demostrará así su poder absoluto en los asuntos del corazón.

2. En el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell también figura una «donzella qui-s pentinava e stava mirant en l'espill» (Martorell, 2008: cap. 410) con connotaciones muy similares a las de Ocio en el *Roman de la Rose*.

4. El diálogo que contiene la queja de Cupido a la diosa Venus está basado en las *Metamorfosis* de Ovidio, V, vv. 341-550, ya que las razones que emplean los personajes de ambas obras para intervenir en los asuntos amorosos de otros Diana y Neptuno en la *Faula* y Plutón y Proserpina en la obra latina, son las mismas.

Tanto Cardini como Campanelli y Penetta (2004) mencionan entre los espejos mágicos más famosos conocidos en la época medieval el de Alejandro Magno en el faro de Alejandría y el del legendario Preste Juan.⁵ En ambos casos, sus propiedades están relacionadas con cuestiones de poder y de territorio. Así, el de Alejandro Magno mostraba las naves de guerra que se acercaban a sus dominios y el del Preste Juan enseñaba toda acción, buena o mala, que se produjera en sus tierras. El espejo de la *Faula de Neptuno i Diana* también descubre a Venus todos los hechos que se llevan a cabo en su reino: el amor.

Por lo tanto, el lector de la obra conoce el funcionamiento general del espejo a través de la descripción del narrador. En ningún momento se indica que haya deformación de la realidad, sino que, al contrario, se caracteriza el objeto con el adjetivo «clar», por lo que no debería haber razón alguna para suponer que aquello que refleja fuese fruto del engaño.⁶ Sin embargo, la asociación de los espejos con la ficción y la mentira, muy explotada en la literatura, puede ser utilizada para mantener la duda acerca de la verdad de los hechos narrados y para anteponer un filtro más entre Diana y cualquier dama de comportamiento dudoso del entorno del autor.

La relación del espejo con el engaño figura también en el episodio del *Roman de la Rose* en el que aparece la fuente de Narciso. La fuente custodia en el fondo dos piedras de cristal, de modo que se habla de un doble espejo: las aguas de la fuente y los cristales, que revelan íntegramente el jardín del dios Amor.⁷ Se trata de otro espejo de características mágicas, pero se advierte que «c'est li miréoirs périlleus», porque, desde la muerte de Narciso, «qui en cel miréor se mire / Ne puet auoir garant ne mire, / Que tel chose à ses yex ne voie, / Qui d'amer l'a tost mis en voie» (Lorris y Meun, 1878, vol. I: vv. 1571 y 1574-1577). Cupido se ha apoderado de la fuente. La propia *Faula de Neptuno i Diana* contiene también una referencia explícita al mito de Narciso con mención al engaño del que fue víctima («Açò me ha enganat, com l'ombre a Na[r]ciso», Alegre, 1486: 107v).

5. El Preste Juan es el nombre de un monarca legendario de la India durante los siglos XII y XIV. La *Epístola del Preste Juan* al emperador bizantino en el año 1165 explicando grandezas de su país difundió la leyenda y estimuló las expediciones en Asia. Durante los siglos XIV y XV, pasó a identificarse con el emperador de Abisinia, Egipto (Cifuentes, 2006: 263).

6. La connotación positiva del espejo relacionada con la claridad se encuentra en otras obras catalanas como las *Trobes en lahors de la Verge Maria* y el *Tirant lo Blanch*, cap. 468 (DTCA 28/03/2012). En el *Curial e Güelfa*, por ejemplo, figura un espejo relacionado con la belleza y la coquetería femeninas, pero también con la verdad: «¿Est fembra que no és contenta de bellesa que haja, per molta que sia, e creix-la, per tot son poder e saber, ab artifici manual, e ordona los seus moviments, ara en una manera, ara en altra, e no contenta dels espills, los quals la veritat li mostren, encara demana, interrogant les altres, que li diguen què els par?» (ed. Badia y Torró, 2011, II.499), aunque en este caso no se especifica que se trate de un espejo que destaque por la claridad de lo que refleja.

7. Se produce aquí la misma asociación que figurará más adelante en la *Faula de Neptuno i Diana*: el espejo como símbolo de poder del amor (dios Amor/Venus y Cupido), que muestra su reino: el jardín de amor en el *Roman de la Rose*, los enamorados que pertenecen a Venus en la obra de Alegre.



Figura 2: *Narcissus as exemple of Superbia*, London British Museum (R, P16).
London BL Harley 4431, French, early 15th century, Christine de Pisan. *Supplicate*.

En conclusión, el hecho de que Alegre utilice el espejo como superficie a través de la cual la traición de Diana a su amante es revelada al narrador simboliza la posibilidad de acceso al conocimiento de los hechos, a la vez que plantea dudas acerca de la fiabilidad del reflejo. Con el uso de este tipo de recursos (espejo, visión, fábula mitológica), el autor potencia el carácter ficticio de la historia, lejos de presentarla como una pseudoautobiografía amorosa. Así, se pone de manifiesto que Alegre quiere trazar una distinción clara entre la voz narrativa —a menudo identificada con el autor— y los enamorados (Neptuno y Diana), protagonistas de la trama fantástica.

De este modo, mientras que el uso de la primera persona favorece la empatía del lector por el narrador y por su decisión final de abandonar el amor para siempre, Alegre no acaba de explotar la potencialidad subjetiva de esta voz narrativa (el llanto, las exclamaciones sentimentales y digresiones), como es propio encontrarlo en las ficciones sentimentales catalanas; por ejemplo, la *Tragèdia de Caldesa* de Joan Roís de Corella. Al contrario, los pasajes en los que se constata la intervención del narrador en mayor medida son aquellos en los que predomina la ironía, como la comparación que se establece entre el placer de la codicia satisfecha y el gozo sexual en el primer encuentro amoroso entre Neptuno y Diana. Es más, una vez que penetra en el ámbito de la visión, el narrador pierde protagonismo y no participa en la acción de la trama.

Aunque se presenta como un simple *voyeur* respecto a los hechos fabulosos que relata, cabe remarcar que es precisamente el recuerdo de estos sucesos lo que afianza su decisión de no volver a amar nunca más y lo que lo lleva a advertir al lector de los peligros de la pasión amorosa. Por tanto, cuesta creer que solo se trate de una anécdota que este personaje oyó o presencié como mero

observador, ya que acaba siendo el remedio determinante para curarlo del amor para siempre. No obstante, los recursos utilizados por Alegre cuestionan la verdad narrada y apartan el argumento de la fábula del autor y del entorno de las damas con las que se relacionaba. Hay ambigüedad en el uso del espejo para revelar algo, la hay en la visión mitológica de naturaleza indefinida que envuelve el relato del narrador y, también, en el hecho de que Alegre parezca ocultarse detrás del pseudónimo del poeta Claudiano, que figura en la rúbrica que encabeza el texto en el manuscrito en el que se ha conservado, el *Jardinet d'orats*.

Con todo, la lección moral del texto como *exemplum* trasciende estas particularidades y debería ser interpretada en el modo en que el autor recomienda leer las “fábulas” en los comentarios alegóricos de su traducción catalana de las *Metamorfosis* de Ovidio:

Les quals faules, per cert mai no seran legides per home de elevat entendre que no sia tret fruyt, com faula sia un exemplar demostratiu parlant sots fictió, de la qual, levada la escorça, reste clar lo intent de qui l'à ordenada. (Alegre, 1494: f. 132v [131v]).

Las dos caras del espejo en *TIRANT LO BLANC*

La manipulación de la realidad a través de un espejo es aun más clara en el capítulo 283 del *Tirant lo Blanc*, que presenta paralelismos con la situación narrada en la *Faula de Neptuno i Diana* de Alegre. Tirant también es testigo de la escenificación de la traición amorosa de una dama, su amada Carmesina, a través del cristal. En este caso, se trata de dos espejos de gran tamaño sin poderes mágicos, pero que han sido situados estratégicamente por la Viuda Reposada, nodriza de Carmesina, para transmitir la imagen de lo que pasa en el huerto:

La Viuda hagué dos espills grans. Lo hu posà alt en la finestra, l'altre posà baix, endret de Tirant y endret de l'altre. E tot ço que's mostrava en lo de dalt, tot resplandia en lo de baix, puix la una luna del spill stava endret de l'altra. E per dar-ne major speriència: hun home té una nafra en les spatles, com la porà veure? Prenga dos spills e pose lo hu en la paret e l'altre endret de aquell spill que vós lo pugau veure. E la plaga representa en lo primer spill e de aquell representa en l'altre. (Martorell, 2004: 1047).⁸

Mientras tanto, en el huerto tiene lugar una representación ficticia de los amores de Carmesina con un hortelano negro, supuestamente con fines lúdico-festivos; aunque, en realidad, la intención de la Viuda es otra. La nodriza, dominada por los celos, ha urdido esta artimaña para convencer a Tirant de la actitud libidinosa de Carmesina con otro hombre de posición más baja, y conseguir así que deje de amarla. Se trata de un remedio de amor como el que constituye la narración mitológica de la *Faula de Neptuno i Diana* de Alegre.

Cuando Tirant lo ve, cree ser víctima de la infidelidad de la princesa, por lo que su reacción inmediata es romper los espejos, porque «tingué dubte que los spills no li representassen fals lo que havia vist e trencà los spills, mirant si dins havia alguna cosa maliciosa que fos feta per art de nigromància» (Martorell, 2004: 1048), es decir, desconfía de su naturaleza. Pero, como explica Hauf en la anotación al texto, esta acción no es suficiente para terminar con la ficción de la Viuda Reposada. En efecto, el engaño no se encuentra en los espejos en sí, que en esta época debían de

8. La descripción de la disposición de los espejos para alcanzar a ver la totalidad de algo también aparece en *Lo somni* de Bernat Metge.

ofrecer una imagen bastante fidedigna de lo que reflejaban, sino en su disposición con referencia al huerto y al mecanismo ideado para la transmisión del reflejo de una superficie a la otra.

Simó (2006) apunta que el juego de espejos de este pasaje se puede interpretar como un antídoto del espejo con el que Tirant había cortejado a la princesa Carmesina, que analizaremos con detenimiento para poner de relieve la faceta de estos objetos ligada a la cortesía y al amor.

La confesión de los sentimientos del caballero Tirant se recoge en los capítulos 126 y 127. En este episodio, hay varias referencias al aspecto del espejo que el protagonista utiliza para declararse que permiten hacerse una idea del tipo de objeto del que se trataba y de su función, alejada de las propiedades mágicas y engañosas que hemos expuesto con anterioridad.

Así, momentos antes de la declaración de Tirant a Carmesina, este dispone que se adquiera «lo més bell spill que pogueren trobar e posà'l-se en la mànega», de modo que el espejo tiene que ser de pequeñas dimensiones y el adjetivo «bell» hace pensar en un material valioso y/o una ornamentación de elevada calidad. Más adelante, Carmesina pregunta a Tirant si ama a alguien y a quién. El pasaje, descrito como una escena cortesana, dice así:

[Tirant:] — Senyora, puix la altesa vostra me força de dir-ho, no puch més dir sinó que ame.

E no dix pus, sinó que baixà los hulls en les faldes de la princessa.

— Digau-me, Tirant dix la princessa, sí Déu vos leixe obtenir lo que desijau, dieu-me qui és la senyora qui tant de mal vos fa passar, que, si en cosa neguna vos hi poré ajudar, ho faré de molt bona voluntat, car molt me tarda de saber-ho.

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

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

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

E stant ella ab aquest plaer del que havia vist fer a Tirant, vengueren la Viuda Reposada e Stephania e trobaren la princessa molt alegre, ab lo espill en la mà, hi elles digueren:

— Senyora, de hon haveu agut tan galant espill? (Martorell, 2004: 525-526).

El preciado regalo debía de estar realizado con un material rico por varias razones. Los comentarios elogiosos de todos los personajes sobre el espejo (Tirant, Carmesina, la Viuda Reposada y Estefania) y los calificativos que emplean para describirlo transmiten la idea de una pieza valiosa. Asimismo, el caballero tuvo que tener en cuenta a la hora de realizar la ofrenda que su destinataria, su amada, era la princesa de Constantinopla, quien gozaba de un estatus privilegiado y cuya

familia, como se menciona a lo largo de la obra, poseía estancias suntuosas, joyas de valor, y otros objetos preciosos.⁹ Además, dado el ascenso social que supondría para Tirant establecer una relación amorosa con la hija del emperador y el riesgo que conlleva tal deseo, el caballero no debería haber escatimado en recursos para conseguirlo. La elección de un material suntuoso estaría acorde con la ambición de la empresa.

Por todo ello, el espejo debía caracterizarse tanto por su belleza como por las virtudes asociadas al mismo; la elección idónea podría haberse correspondido con el marfil, superando así la simple función a la que estaba destinado para transmitir un mensaje amoroso. De hecho, Hauf (2004: 529) insiste en que Carmesina parece más impresionada por la originalidad del método que Tirant ha utilizado para confesarle sus sentimientos que por la revelación de la identidad de la amada.

Tal y como ocurría con los espejos, asociados con la lujuria y la diosa Venus, pero también con la cortesía, en la Edad Media, el marfil mostraba una doble cara un tanto paradójica. Los valores atribuidos a las piezas realizadas con dicho material se asociaban con las virtudes cristianas y, sin embargo, su superficie era utilizada, en ocasiones, para representar escenas de cortejo que no siempre cabían dentro de los límites de la castidad cristiana debido al simbolismo de los elementos empleados.¹⁰

Esta ambivalencia también está presente en la figura de Tirant, caballero cristiano que se acoge al margen de libertad que le permite el código del amor cortés. Aunque su relación con Carmesina está marcada por el respeto hacia la voluntad de la princesa de preservar la virginidad y los juegos eróticos de la pareja quedan muy lejos de la relación consumada de Diafebus y de Estefania, la intención última de los enamorados es satisfacer su deseo (Hauf, 2004: 36-37).¹¹ Desde la primera vez que Tirant ve a Carmesina, el narrador deja intuir la atracción sexual que siente hacia ella. Dice así:

Les orelles de Tirant staven atentes a les rahons e los hulls, d'altra part, contemplaven la gran bellea de Carmesina. E per la gran calor que fehia, perquè havia stat ab les finestres tancades, stava mig descordada, mostrant en los pits dues poemes de paradís que crestallines parien, les quals donaren entrada als hulls de Tirant que, de allí avant, no trobaren la porta per hon exir e tostemps foren apresonats en poder de persona liberta, fins que la mort dels dos féu separació (Martorell, 2004: 409).

En la escena de la declaración, Tirant descubre sus sentimientos a través de un objeto del ámbito femenino, un espejo, que le permite «adentrarse» en la intimidad de la habitación de su amada, sin necesidad de otros intermediarios.

9. Algunos ejemplos que transmiten esta riqueza y que el Tirant aprecia al llegar a Constantinopla son: el *paternostre* de la emperatriz de oro esmaltado (p. 468); la habitación ornamentada con las historias de enamorados célebres, que Hauf indica que, aunque pueda tratarse de pinturas murales, tallas o preciosos relieves, lo más seguro es que fueran tapices (p. 469-473); otra estancia del palacio del emperador decorada con imágenes, columnas de cristal, un pavimento resplandeciente y un techo de oro (p. 480) y la puerta del palacio en cuyos lados hay «una pinya tota de or de altària de un home, e molt grosses, que cent hòmens no les poden alçar» (p. 483). Se entiende además que los ropajes y alhajas de Carmesina son suntuosos por descripciones como esta: «stava en gonella d'orfebreria tota lavorada de una erba que ha [nom] amorval e ab letres brodades de perles que entorn eren» (p. 484). En ocasiones, además, lleva una corona con diamantes, rubíes y otras piedras preciosas (p. 485).

10. Roy (2003) explica, por ejemplo, cómo el caballo era símbolo de la pasión y creaba un ambiente sensual muy adecuado para el deseo.

11. Véase, a modo de ejemplo del contraste entre la relación de la pareja protagonista y la de Estefania y Diafebus, el célebre cap. 163, en el que se relata el sueño fingido por Plaerdemavida.



Figura 3: *Espejo de marfil con la entrega de un peine (Mirror Case with the Gift of the Comb).*
Walters Art Museum (WAM), Baltimore, nº 71.269

En este sentido, es conveniente tener en cuenta que los espejos medievales podrían haber sido de distintos materiales, como metales preciosos o madera. Sin embargo, por los motivos expuestos con anterioridad en relación a sus connotaciones, usos ornamentales, funcionalidad y riqueza y debido también a que los ejemplos conservados en la actualidad son de marfil, es probable que Joanot Martorell tuviera en mente que el pequeño espejo de Carmesina fuera de este material. Asimismo, el hecho de que el ideal de belleza femenino durante la Baja Edad Media se caracterizara por la blancura de la piel de la dama, relacionada con el tono y el significado de pureza del marfil, es un argumento más que justificaría la elección de dicha materia.¹² No obstante, Martorell no especificó en su obra la composición del espejo, quizá porque no consideraba que fuese un detalle relevante o, tal vez, porque dio por supuesto que el lector del momento habría imaginado un objeto lujoso realizado siguiendo las pautas habituales, es decir, con marfil.

12. De hecho, la propia Carmesina es descrita según este ideal de belleza femenina: «la lindesa de la cara, que era d'estrema blancor de roses ab liris mesclada [...]. E stava més admirat de les mans, que eren d'estrema blancor e carnudes» (Martorell, 2004: 486). El autor del *Curial e Güelfa*, como argumentan Badia y Torró (2011), utiliza el mismo modelo de belleza femenina para caracterizar a Laquesis, remitiendo al lector a la descripción de Helena en las *Historias troyanas*. En el mundo del arte bajomedieval, y especialmente a comienzos del Renacimiento, son muchas las representaciones de mujeres nobles que siguen estas pautas de lo bello. Uno de los ejemplos más conocidos es el retrato del tapiz del sentido de la vista de la *Dame à le Licorne*: http://www.musee-moyenage.fr/esp/pages/page_id18010_u112.htm (4/04/2012). Además, puede ponerse en relación con el tema que nos ocupa, ya que la doncella porta un espejo en su mano en el que el unicornio aparece reflejado.

La belleza y el significado del marfil en la Edad Media

Ya desde la Antigüedad, el marfil ha sido empleado por el hombre para la realización de obras de arte. Podemos remontarnos incluso a la época prehistórica, ya que existen algunas piezas cuyo trabajo transmite la intención estética de su creador. La elección de este material venía determinada por varios factores. En primer lugar, su riqueza y su belleza lo convertían en una opción acertada para el ámbito del patronazgo artístico. Además, su vinculación con características espirituales o morales hacían que fuese idóneo para la realización de piezas de ámbito religioso, pero el pequeño tamaño requerido por las particularidades del colmillo y su elevado coste lo convertían en un bien preciado que solo unos pocos podían disfrutar (Ferrandis, 1928: 1-50).¹³ En muchas ocasiones, el deleite de la contemplación se producía en la intimidad, como en el caso de Carmesina, que espera a encontrarse a solas en su habitación para descubrir a quién pertenece el rostro del espejo. La superficie ebúrnea, por lo tanto, pasaba a convertirse en el lugar apropiado para la representación de temas de carácter más íntimo o profano como veremos más adelante.

El marfil es una materia de origen orgánico que procede de las defensas de los elefantes. Pueden proceder del elefante africano, el asiático o de especies hoy ya extinguidas como el mamut, el *elephas antiquus* y el *elephas meridionalis*. Es interesante comprobar cómo, debido a que la calidad de los colmillos asiáticos era menor, se ha constatado el comercio establecido entre el Norte de África y la India y China donde llegaban ejemplares procedentes del continente africano (Guerin, 2010: 158, n. 5). Precisamente, en el capítulo 143 del *Tirant*, el embajador del sultán, llamado Abdal-là Salomó, hace referencia, en un diálogo con Tirant, al marfil que se importaba de la India, junto con otras mercancías de valor, para argumentar que las cosas valiosas cuestan («les coses grans a costar han»):

Lo or se cava del pregon de la terra; les spècies se porten de lunny; lo ensens se cull de arbres que suen en Sabea; en Cidònia se peixquen les murices; lo vorí se à en India e les perles en la mar Oceana. (Martorell, 2004: 609)

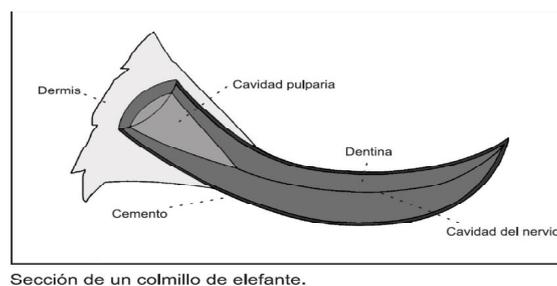


Figura 4: Esquema de un colmillo de elefante.

Durante la Edad Media el comercio de marfil sufre altibajos en función de la disponibilidad de las fuentes de suministro. Gracias a las relaciones comerciales surgidas entre el norte de África y

13. Las cuestiones en torno al marfil han sido abordadas por varios estudiosos, pero la obra de referencia por excelencia es la de Ferrandis (1928) donde se recogen muchos datos relevantes. Hay que señalar que el marfil era difícil de conseguir porque las fuentes de abastecimiento no eran muy abundantes y su precio era elevado. Como consecuencia, los artistas tuvieron que emplear otros materiales para sustituirlo. Aunque fuesen de menor calidad y con propiedades diferentes se procuraba conseguir efectos estéticos similares. Existen piezas realizadas con colmillos de narval, de morsa, dientes de hipopótamos, cuernos de rinocerontes y bóvidos, astas de ciervos y huesos de ballenas y cachalotes, así como de los grandes mamíferos terrestres.

la península ibérica, la materia prima va a ser abundante durante el siglo x y el xi (Holod, 1992: 41-47; Gallego García, 2010: 43). No obstante, durante el siglo xii y hasta el año 1240, la escasez de material es la nota predominante. A partir de entonces y en el período gótico, el marfil pasa a ser, nuevamente, copioso. Esto se debe al cambio de las rutas comerciales, que ya no se establecen únicamente en África con los swahili o en Egipto, sino que adquieren importancia en el mercado otros centros como Italia y, más concretamente, Génova (Guerin, 2010: 156-174). Desde el siglo xiv, momento en el que la producción de los talleres ebúrneos parisinos e italianos se estandariza, se generan, lazos mercantiles que se mantienen también en los siglos posteriores.¹⁴ Si se tiene en cuenta la importancia que tenía Constantinopla y su puerto durante la Baja Edad Media, se puede pensar que Tirant pudo tener acceso al supuesto espejo de marfil que entregó a su amada Carmesina.¹⁵ De hecho, en el momento en que el caballero ordena comprar el regalo para la princesa se encuentra en los alrededores del puerto de dicha ciudad (Martorell, 2004: 523).

Las características que hacen del marfil uno de los materiales más preciados para la realización de piezas artísticas son, por un lado, su dureza y consistencia y por otro, su rica textura conseguida gracias a la finura de su grano. Su color varía expandiéndose por gamas que van desde el blanco hasta el amarronado pasando por el amarillo. Las diferentes tonalidades lo convierten así en una superficie idónea para emular la piel de las mujeres e incluso la de la propia Virgen. Como también es suave y brillante, pueden aplicarse distintos acabados como el pulido, el abrillantado, el lustrado y el policromado (Ferrandis, 1928: 14-19; Martínez Llorente, 1951; y Galán y Galindo, 2005: 228 y ss). El enriquecimiento de las piezas también se llevaba a cabo mediante la incrustación de gemas y el empleo de guarniciones metálicas que completaban la suntuosidad de las obras. A pesar de las ventajas de estos rasgos, el marfil es un material delicado y, por ello, requiere que se tenga muy en cuenta el ambiente y que se cree un microclima para la conservación del estado de las piezas (Cristoferi, 1992:73).

La técnica empleada en la realización de obras ebúrneas es semejante a la de otros materiales como la madera o el metal (Galán y Galindo, 2005: 228). Debe caracterizarse por la mayor minuciosidad y la precisión del tallista, que tenía que ser hábil y con recursos, ya que los objetos de marfil, debido a las peculiaridades de su procedencia, impiden que se lleven a cabo obras de gran tamaño (Gaborit Chopin, 1978: 15, Estella Marcos, 1982: 435; Corrado Maltese, 1999; y Gallego García, 2010b: 50)

La información referente a los artistas en la Edad Media es muy limitada y las fuentes son aun más escasas en relación con los marfileros.¹⁶ La falta de datos quizá deba ponerse en relación con que la eboraria se asociaba, por un lado, con la miniatura, la orfebrería y los esmaltes y, por otro, con la talla en piedra y madera, por lo que no tenía consideración como disciplina aislada. Sin embargo, a pesar de las posibles influencias recibidas, el trabajo en marfil no era una mera copia sino

14. Para comprender de manera genérica el panorama de los talleres de marfil a lo largo de la Edad Media se recomienda la consulta de Gaborit-Chopin (1978: 145-170) y Koechlin (1968).

15. Además de los textos históricos dedicados al comercio mediterráneo en los siglos XIV y XV, la literatura de viajes permite descubrir Constantinopla y la importancia que esta tenía en épocas pasadas. Por ejemplo, González de Clavijo, Ruy (1999: 143) define la ciudad y hace hincapié en el puerto. En el mismo *Tirant* aparece repetidamente dicho puerto de Constantinopla, donde llega el protagonista (p. 463).

16. El anonimato de los artistas ha sido uno de los rasgos característicos de la Edad Media. Sin embargo, hoy en día, se ha demostrado que, progresivamente, los artesanos iban reivindicando su posición y dejaban constancia de su trabajo mediante inscripciones o firmas. Una aproximación al tema se realiza en Barral i Altet (1990). Para conocer mejor el trabajo de los artistas del marfil consúltese Cust (1902).

que la gran calidad de las piezas conservadas permite demostrar la capacidad de los artistas. Además, las relaciones con otras artes transmiten o implican la dependencia de una estética común de un mismo origen, que se encontraría en el ambiente europeo durante toda la Edad Media y que, a finales de esta época, se caracteriza, en el ámbito profano, por los asuntos vinculados con el amor cortés. Estos temas se recogen también en la literatura sentimental del siglo xv y son ejemplificados en el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell.

Junto a los rasgos físicos, no pueden dejar de citarse los valores espirituales que se atribuían a las obras ebúrneas: como la bondad, la generosidad o la honestidad. El marfil procedía del elefante, uno de los animales más castos según la tradición de los bestiarios medievales (*El Fisiólogo* 1971). De hecho, la castidad es el atributo máspreciado para Carmesina en el *Tirant*, lo que le vale el reproche de Estefanía y, sobre todo, de Plaerdemavida. Ante la resistencia de Carmesina, el gran caballero Tirant se presenta, irónicamente, incapaz de vencer la batalla amorosa. Las piezas de marfil asumían por asociación las virtudes del sistema de símbolos cristianos y por, este motivo, existen aun hoy multitud de testimonios de Vírgenes ebúrneas, especialmente del período gótico (Koechlin, 1968; Gaborit, 1978).¹⁷ También en la literatura catalana medieval se encuentran referencias que relacionan este material con la pureza, como vemos en las *Trobes en lahors*: «Verge, del part restàs neta com vori» (ed. Guarner, 1974: 83, v. 19). Como hemos señalado previamente, en el ámbito cortesano podría haber tenido una estrecha vinculación con la blancura de la piel de las damas y, de ahí, con la coquetería e incluso la vanidad. El marfil se caracteriza de este modo por la ambivalencia ya que cumple perfectamente con las exigencias espirituales de la religión cristiana, pero forma parte de la intimidad de la mujer y del juego establecido con los amantes dentro del mundo del amor cortés (Wolfthal, 2012).

Para finalizar con las características del marfil, resta comentar las piezas que podían construirse con el mismo. Se hacían cajas, arquetas, botes y píxides, empleados en el mundo musulmán como contenedores de productos de salud, higiene, belleza, joyas, perfumes, incienso, juegos o incluso para artículos mágicos. En el ámbito cristiano se adaptaron estas funciones a la religión imperante y se empleaban como relicarios u hostiarios, báculos y peines de marfil. Dentro del ajuar femenino se fabricaban peines, hebillas de cinturón, espejos y mangos de espejos con este material suntuoso (Roy, 2003).

Entre lo sagrado y lo profano: los espejos de marfil

La realidad y la magia son dos entidades con límites difusos para el hombre medieval. Son muchas las ocasiones en las que a una misma pieza se le atribuyen tanto propiedades que podríamos denominar empíricas como otras de naturaleza fantástica o espiritual. Los espejos permiten ejemplificar esta manera de entender el mundo. Si bien transmiten la realidad, esta puede aparecer deformada y ser poco fiable. La ambivalencia de estos objetos se intensifica si se tiene en cuenta que se relacionaban con la virtud y belleza de la mujer, pero también con la vanidad, la lujuria y el vicio.

El espejo propiamente dicho, es decir, la superficie que permitía el reflejo, se realizaba a partir de diferentes materiales, especialmente de aleaciones como el acero, el cobre o el estaño aplicados sobre una lámina de este mismo material o de plomo (Melchior-Bonnet, 2000: 102-111; Lagra-

17. Consúltense la base de datos que se está realizando en el Courthauld Institute de Londres <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/>. Allí se recoge y plasma una abundante bibliografía sobre las piezas góticas que se encuentran repartidas en museos de todo el mundo.

brielle, 2000: 112-119). Estos utensilios eran vendidos por mercaderes ambulantes o jugueteros y su precio era bastante accesible (Lagabrielle, 2000: 113). Sin embargo, gracias a los estudios de óptica y al avance de la ciencia experimental durante el siglo XIII, en el que se inventaron las lupas y gafas, se produjo un cambio importante en su fabricación. Pasan a ser, en la mayoría de los casos, de vidrio y, en ocasiones especiales, relacionadas con el lujo y el poder, se empleaba el cristal de roca. Aunque de manera menos común, también existen algunos ejemplares realizados en jade. Además, se introduce el uso del azogue, una mezcla de mercurio y estaño, para cubrir la superficie del espejo, de modo que se perfeccionan las propiedades del reflejo.

Se trataba de objetos de pequeñas dimensiones, de bolsillo y con diferentes formas, siendo la más común la redondeada u ovalada. Cabe señalar la aparición de coronas redondeadas en algunas de las escenas de las superficies del marfil que, al tratarse de círculos cerrados, se relacionan con la infinitud del amor. Este contorno de las coronas se convierte en un *simulacrum* del propio espejo que, asimismo, pasaría a simbolizar la eternidad del sentimiento amoroso (Camile, 1998: 55).

El marfil solía emplearse para la realización de una cubierta o una caja protectora. Esta se estructuraba en dos valvas, una que protege el pequeño espejo de metal que en la mayoría de los casos ha desaparecido y otra que se une mediante un pivote metálico. Los discos de marfil presentan un diámetro que varía entre los 6 y 15 cm. Por regla general, aparecen enmarcados por un cuadrado donde se representan cuatro elementos en torno al círculo central y que suelen ser dragones o seres fantásticos que recuerdan al mundo al revés o mágico al que dan acceso los espejos (Melchior-Bonnet, 2000: 102-111). A veces aparecen asociados a estuches de cuero en los que tenían cabida también peines, navajas y tijeras. Estaban destinados a una clientela rica y los sujetos representados sobre su superficie solían ser profanos, ya que su utilización se englobaba en la esfera personal de las mujeres en relación con su belleza y con la higiene, pero como hemos hecho hincapié con anterioridad, también con la coquetería (Hoving, 1975: 92).

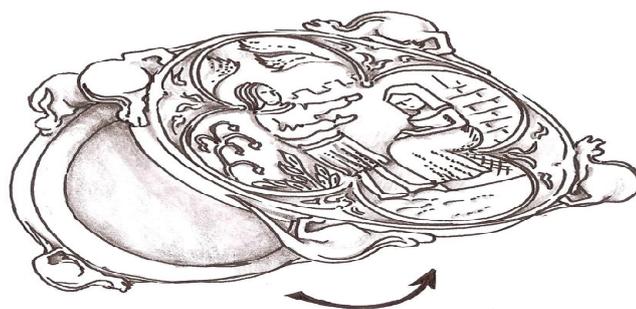


Figura 5: Interpretación del funcionamiento y estructura de un espejo de marfil.
Cortesía de Mónica Ruiz Rituerto.

Los temas representados se relacionan con la vida de corte y reflejan las ocupaciones amorosas de los nobles. En ocasiones, las escenas, vistas desde nuestra mentalidad actual, son desconcertantes, ya que se caracterizan por el erotismo e incluso por la sexualidad. Roy (2003) defiende que la amplia variedad de escenas representadas en los espejos puede responder a la voluntad de quien

regala el objeto, que con la entrega de este se situaba conscientemente en un registro de ideas que apelaba a la sensualidad. Es necesario tener en cuenta que, durante la Baja Edad Media, dichas representaciones tenían una interpretación religiosa o social y estaban vinculadas con la frontera entre el mundo cristiano y ese mundo al «revés» ya comentado. Permiten comprender el espíritu medieval por plasmar lo cotidiano e incluso por la ironía, un recurso empleado habitualmente por los artistas para desarrollar su imaginación y humor al mismo tiempo que transmitían el mundo que les rodeaba. Una de las características que se han destacado del *Tirant* es, precisamente, la utilización de la ironía a lo largo de toda la obra (Hauf, en Martorell, 2004: 27-38).

Se han conservado más de ciento treinta ejemplares de espejos ebúrneos y, en ellos, los temas predilectos están vinculados con el amor cortés, como: el encuentro de los amantes, la caricia del mentón de la dama por parte del caballero, el abrazo entre ellos, la ofrenda del corazón, la coronación del amante, la conversación tierna, la confección de la corona de flores o el encuentro bajo el árbol donde se encuentra el Dios del amor (Koechlin 1968: I, 360-415; III, CLXXV-CLXXXVIII).¹⁸ Por otro lado, también se representan la caza, los torneos o las partidas de ajedrez que tienen un valor simbólico en el ámbito del amor cortés, regido por normas similares a las de estos juegos.¹⁹ Otro tema importante que ilustran algunas valvas de marfil es el del Castillo de Amor o la Fuente de la Juventud.²⁰ Aunque en algunos casos se representan temas inspirados en las novelas de caballerías, estos se plasman más frecuentemente en cajas ebúrneas cuya amplia superficie permite un mayor desarrollo de los mismos (Carns 2005: 69-88 y Meuwese 2008: 119-152).

Como puede verse, estas temáticas guardan una estrecha relación con lo que se estaba realizando durante los siglos XIV y XV en la literatura europea, donde el encuentro de los enamorados (*París e Viana*, *Pierres de Provença*), la coronación del buen amante (en el *Curial e Güelfa*, III.11.9, el protagonista es coronado como mejor caballero, poeta y orador y se convierte a lo largo de la obra en un modelo para el enamorado cortés), la representación del trono del Amor o de Cupido (frecuentemente en un jardín, como en el *Roman de la Rose* y en el *De amore* de Andrés el Capellán) y el asalto al castillo (*Tirant lo Blanc*, cap. 53 y *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro) son motivos literarios recurrentes.

Las figuras se ordenan como parejas de amantes en una única escena o en grupos de dos o cuatro episodios esculpidos en las superficies de las valvas. Muchos de los casos conservados presentan rasgos de erosión que permiten adivinar que fueron muy utilizados en su momento. A pesar de ello, es fácil apreciar el gran detallismo y el refinamiento de las tallas ebúrneas.

Volviendo a los temas representados, es interesante subrayar cómo ilustran las diferentes etapas amorosas, permitiendo quizás imaginar cómo el poseedor deseaba observar de primera mano un repertorio de escenas cortesanas. En realidad, los espejos nos permiten crear una imagen men-

18. Para analizar distintos ejemplos véase: <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/> o, especialmente, <http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/search/results.html?q=mirror+case>.

19. El tema de lo lúdico en la Edad Media y, más concretamente, los torneos y la caza, han sido tratados en numerosos estudios de diversa índole. En cuanto a la relación del amor cortés con el ajedrez hay que señalar el importante papel de la Reina, no solo en el tablero, sino también en la cotidianidad. Esta simboliza la dama convertida en la «ficha» esencial del juego de los enamorados y a la que hay que rendir pleitesía y obedecer (De la Flor y Escourido Muriel, 2009).

20. Koechlin (1968: 373-415) considera que se podía representar tres tipos de escenas: las galantes con parejas de enamorados a caballo, jugando al ajedrez u ofreciéndose coronas; las alegorías poéticas del amor como la Fuente de la Juventud o el Asalto al castillo del Amor o aquellas inspiradas en los relatos cortesanos como Perceval o Tristán e Isolda entre otros.

tal e idealizada del amor cortés en época gótica. Un amor que aparece ejemplificado a la perfección por el caballero Tirant y su declaración de sus sentimientos a su dama, Carmesina.



Figura 6: *Espejo de marfil con la entrega de una rosa (Mirror Case with the Gift of the Rose).*
Walters Art Museum (WAM), Baltimore, nº 71.281

Por todo lo visto anteriormente, planteamos que el espejo que le regala fuese de marfil. En él la princesa observaría una temática profana en relación con el amor y el tema del cortejo y descubriría así los sentimientos del caballero que, de manera inteligente, sutil y original le había logrado transmitir sus más secretas intenciones.

Carmesina expresa la originalidad del gesto amoroso de Tirant en dos ocasiones. La primera, delante de Estefania y la Viuda Reposada, que le preguntan sobre la procedencia de un espejo de tal categoría. Después de explicarles lo acaecido, añade estas palabras, que se reportan en estilo directo:

Ne en quants libres he lests de històries no he trobada tan graciosa requesta. Quanta és la glòria del saber que tenen los strangers! Yo-m pensava que lo saber, la virtut, la honor e la gentilea, que tota fos en la nostra gent grega. Ara conech que n'ha molt més en les altres nacions. (Martorell, 2004: 526)

La segunda vez, responde en tono de queja a una pregunta formulada por Diafebus, confidente de Tirant: «Si sabésseu —dix la princessa— quin joch me féu lo dia passat! Ab un espill

me requerí de amors, mas deixau-lo'm veure, que yo li diré coses que no y pendrà gens de plaer» (Martorell, 2004: 528).

Como se demuestra en ambas intervenciones, Carmesina ha comprendido el significado del espejo como declaración de amor, pero es patente la diferencia de tono entre la primera intervención, celebrativa, y el tono de reproche de la segunda. En el tiempo acaecido entre ambos episodios, la princesa ha sido adoctrinada sobre los peligros del amor poco virtuoso y la conveniencia de guardar su honor. Asimismo, ha tenido lugar la jocosa exposición por parte de Estefania de los tres tipos de amor: el honesto, el provechoso y el deleitable (Martorell, 2004: 530). Tanto la Viuda como Estefania son capaces de prever y juzgar (aunque de modo distinto) las implicaciones de la aceptación de un regalo como este, que puede conllevar la aproximación no sólo espiritual sino también carnal de los enamorados. Carmesina, inexperta, ni siquiera parece haber contemplado ese trasfondo sensual al que hemos hecho alusión y que puede relacionarse con las escenas representadas en el marfil de los espejos.

Conclusión

En definitiva, el estudio presentado parte del análisis de la figura de los espejos medievales y de sus atributos en dos obras literarias de tema amoroso de la segunda mitad del siglo xv para ofrecer una mejor comprensión de estos textos. Sin embargo, las connotaciones de dichos objetos pueden ofrecer nuevos resultados, ya que, como se ha visto, se caracterizan por la ambigüedad y la versatilidad y constituyen, a menudo, una pieza de arte por sí mismos.

El artículo pone de manifiesto cómo, frente a episodios tan estudiados como el capítulo 283 del *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, en el que el protagonista ve reflejada la infidelidad fingida de Carmesina, hay otras obras del mismo período con referentes similares, que no han captado la atención de la crítica y que podrían beneficiarse de la bibliografía disponible, tanto en literatura como en arte.

Así, conocer las relaciones existentes entre los espejos y el engaño en el contexto de la *Faula de Neptuno y Diana*, permite establecer que se trata de otro mecanismo literario (junto con la fábula y el sueño o la visión) que Francesc Alegre utiliza para sembrar la duda en el lector sobre la verdad de la historia narrada. De este modo, aumenta la distancia entre el autor y su obra; por consiguiente, el público no identifica directamente a sus personajes (ni siquiera a la avariciosa Diana) con personas del entorno de Alegre. No se trataría, pues, de la obra de un maldiciente.

Por otro lado, la conocidísima escena de la confesión de los sentimientos del protagonista a la princesa en el capítulo 127 del *Tirant*, muestra una faceta más amable de estos objetos, aunque no libre de peligros, al menos por lo que a la honestidad y castidad de la doncella se refiere. Si bien la crítica ha puesto de relieve la ingeniosidad del método utilizado por el caballero y ha trazado sus fuentes y posibles influencias, en el presente análisis hacemos hincapié en los aspectos artísticos y simbólicos del espejo. Por este motivo, la perspectiva de la Historia del Arte se ha revelado imprescindible para dar a conocer la tipología y el valor del regalo recibido por Carmesina.

Ha permitido, además, plantear una nueva idea en relación con el pequeño espejo y es que este debía haber presentado una superficie ebúrnea decorada con escenas de enamorados. Aunque en la Edad Media es típico que los caballeros agasajasen a las damas mediante bellos y ricos presentes, el espejo de marfil es la ofrenda más adecuada para transmitir no solo el amor que hacia ellas profesaban, sino también sus intenciones, que tenían más que ver con lo carnal que con lo platón-

nico. Por este motivo, hemos analizado las propiedades de esta materia, sus usos y el significado que tenía durante la época medieval.

A través de la interdisciplinariedad hemos tratado de elaborar un discurso que revela, no solo la cara ambivalente de los espejos en dos obras literarias medievales, sino también el doble significado del marfil durante la Edad Media, asociado tanto al mundo espiritual y de la religión cristiana como al secular y del amor cortés.

BIBLIOGRAFÍA

- Alegre, Francesc (1486), *Faula de les amors de Neptuno y Diana*, en *Jardinet d'Orats*, Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, ms. 151.
- _____ (1494), *Transformacions*, Biblioteca de Catalunya, incunable 11-VII-16.
- Atanassov, Stoyan (2003), «Miroirs aux roses. Du Nom de la rose au Roman de la rose. Un parcours labyrinthique à travers le motif du miroir», en *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, coord. F. Pomel, Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 79-104.
- Barral i Altet, Xavier ed. (1983), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, Colloque International, Centre National de la Recherche Scientifique Université de Rennes II, Haute-Bretagne, 2-6 mai 1983, París, Picard, III vols.
- Camile, Michael (1998), *The Medieval Art of Love. Objects and Subjects of desire*, Londres, Laurence Kings [espec. cap. 2: «Love's Gifts»].
- Campanelli, Adelle y Pennetta, Maria Paola (2004), *Attraverso lo specchio. Storia, inganni e verità di uno strumento di conoscenza*, Pescara, Carsa.
- Cardini, Franco (1984), «Lo specchio e l'enigma. Una nota sugli 'specchi magici' medievali», en «*Fallit imago*». *Meccanismi, fascinazioni e inganni dello specchio*, coord. B. Bandini y D. Baroncelli, Ravenna, Longo, pp. 71-79.
- Carns, Paula Mae (2005), «*Compilatio in Ivory: The Composite Casket in the Metropolitan Museum*», *Gesta*, XLIV/2, pp. 69-88.
- Cifuentes, Lluís (2006), *La ciència en català a l'Edat Mitjana i el Renaixement*, Barcelona-Palma, Universitat de Barcelona y Universitat Illes Balears.
- Cristoferi, Elena (1992), *Gli avori: problemi de restauro*, Florencia, Nardini.
- Curial e Güelfa (2011), eds. L. Badia y J. Torró, Barcelona, Quaderns Crema.
- Cust, Anne M. (1902), *The Ivory Workers of the Middle Ages*, Londres, George Bell and Sons.
- De la Flor, Fernando R. y Escourido Muriel, Juan Manuel (2009), «El mundo es como un tablero de ajedrez», *Revista de Libros*, Fundación Caja Madrid, nº 148, consultado en: <http://www.revistadelibros.com/articulos/el-mundo-es-como-un-tablero-de-ajedrez> (2/4/2012).
- El fisiólogo. Bestiario Medieval* (1971), eds. M. Ayerra Redín y N. Guglielmi, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Estella Marcos, Margarita M. (1982), «La talla del marfil», en *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, dir. A. Bonet Correa, Madrid, Cátedra.
- Ferrandis, José (1928), *Marfiles y azabaches españoles*, Barcelona, Labor.
- Gaborit Chopin, Danielle (1978), *Ivoires du Moyen Âge*, Friburgo, Office du Livre.
- Galán y Galindo, Ángel (2005), *Marfiles Medievales del Islam*, Córdoba, Publicaciones Obra. Social y Cultural Cajasur, 2vols.
- Gallego García, Raquel (2010a), *La eboraria durante el reinado de Fernando I. La perspectiva de unas artes suntuarias europeas*, Tesis Doctoral (inédita).

- _____ (2010b), *La eboraria nazarí. Sus raíces en el arte almohade y sus conexiones con los marfiles sicilianos y el arte mameluco*, Granada, Fundación Ibn al-Jatib de Estudios de Cooperación Cultural.
- Gregory, Tully, ed. (1985), *I sogni nel Medioevo. Seminario Internazionale, Roma, 2-4 ottobre 1983*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- González de Clavijo, Ruy (1999), *Embajada a Tamorlán*, ed. Francisco López Estrada, Madrid, Castalia.
- Guerin, Sarah M. (2010), «Aporio d'ogni ragione: the supply of elephant ivory to northern Europe in the Gothic era», *Journal of Medieval History*, 36, pp. 156-173.
- Holod, Renata (1992), «Artes suntuarias del período califal», en *Al-Ándalus. Las artes islámicas en España*, coord. J. D. Dodds, Madrid, El Viso, pp. 41-47.
- Hoving, Thomas (1975), *The Secular Spirit. Life and Art at the End of the Middle Ages*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art.
- Jónsson, Einar Már (1995), *Le miroir. La renaissance d'un genre littéraire*, París, Les Belles Lettres.
- Koechlin, Raymond (1968), *Les ivoires gothiques français*, París, A. Picard, 2 vols.
- Lagabrielle, Sophie (2000), «Miroirs et "faiseurs de miroirs" au Moyen Âge et à la Renaissance», en *Miroirs. Jeux et reflets depuis l'Antiquité*, París, Somogy, pp. 112-119.
- Lorris, Guillaume de y Meun, Jean de (1878), *Le Roman de la Rose*, ed. P. de Marteau, París, Orléans H. Herluison.
- Maltese, Corrado (1999), *Las técnicas artísticas*, Madrid, Baccheschi.
- Martínez Llorente, Ricardo (1951), *Marfiles españoles*, Barcelona, Argos.
- Martorell, Joanot (2004), *Tirant lo Blanc*, ed. Albert Hauf, Valencia, Tirant lo Blanch.
- Melchior-Bonnet, Sabine (2000), «Figures de miroirs dans la culture médiévale», en *Miroirs. Jeux et reflets depuis l'Antiquité*, París, Somogy, pp. 102-111.
- Meuwese, Martine (2008), «Chrétien in Ivory» en *Arthurian literature*, XXV [ed. E. Archibald, y D. F., Johnson], pp. 119-152.
- Orazi, Veronica (1998), «Il Somni recitant lo procès d'una qüestió enamorada di Francesc Alegre: cornice onirica per un'allegoria di sapore umanistico nella Barcellona della fine del XV sec.», *Sogno e scrittura nelle culture iberiche. Atti del XVII Convegno, Milano 24-25-26 ottobre 1996*, coord. Associazione Ispanisti Italiani, Roma, Bulzoni, pp. 289-304.
- Richards, Earl Jeffrey (1982), «Reflections on Oiseuse's Mirror: Iconographic Tradition, Luxuria and the Roman de la Rose», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 98, pp. 296-311.
- Roy, Bruno (2003), «Archéologie de l'amour courtois. Note sur les miroirs d'ivoire», en *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, dir. F. Pomel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 233-251.
- Simó, Meritxell (2006), «La recepció de *Can vei la lauzeta mover* (BDT 70,33) a la narrativa catalana medieval», en *Trobadors a la península ibèrica: homenatge al Dr. Martí de Riquer*, coords. Vicenç Beltran, Elena Roig y Meritxell Simó, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 353-370.
- Torró, Jaume (1994), ««Officium poetae est fingere»: Francesc Alegre i la *Faula de Neptuno i Dyana*», en *Intel·lectuals i escriptors a la Baixa Edat Mitjana*, coords. Lola Badia y Albert Soler, Barcelona, Curial y Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 221-242.
- Trobes en lahors de la Verge Maria* (1974), ed. M. Sanchis Guarner, Valencia, Artes Gráficas Soler.
- Wolffthal, Diane (2012), «The sexuality of the Medieval Comb», en *Thresholds of Medieval Visual Culture. Liminal Spaces*, ed. E. Gertsman y J. Stevenson, Woodbridge, The Boydell Press, pp. 176-194.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

DTCA, *Diccionari de textos catalans antics*

<<http://www.ub.edu/diccionari-dtca/>>

Dame à le Licorne

<http://www.musee-moyenage.fr/esp/pages/page_id18010_u1l2.htm>

Gothic Ivory Project

<<http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/>>. Fecha de consulta: 24/03/2012.

Espejos

<<http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/search/results.html?q=mirror+case>>

