



Castillos manuscritos: experiencia, fantasía y artificio (siglos XIII-XV)

Manuscript castles: experience, phantasy and artifice (13th-15th centuries)

Amadeo Serra Desfilis

Universitat de València

Amadeo.Serra@uv.es

<https://orcid.org/0000-0001-7009-3781>

Received: 02/03/2024; accepted: 11/06/2024

DOI: <https://doi.org/10.7203/tirant.27.30044>

ABSTRACT

This paper explores transfers between chivalric literature and fortified architecture in the central and late centuries of Middle Ages in Europe, delving into the shape and appearance of dwelling spaces. What is far in time or space, what is remembered, described or alluded in fiction texts is compared with facts known from archaeology, architectural history or through reading of allegedly more precise written sources such as inventories and chronicles. A choice of literary works, dating from 12th to middle 15th centuries serves to check changes in shape and use of residential rooms in European castles and fortified palaces.

KEYWORDS

Crusader ideal, crusades, holy war, medieval painting, altarpieces, Crown of Aragon, Kingdom of Valencia

RESUMEN

Este artículo explora los trasvases entre la literatura caballerescas y la arquitectura fortificada en los siglos centrales y últimos de la Edad Media europea, deteniéndose en la configuración y apariencia de los espacios habitados. Se confronta lo lejano en el tiempo o en el espacio, que se evoca, describe o aparece aludido en los textos de ficción con la realidad conocida por otras vías como la arqueología, la historia de la arquitectura o la revisión de las fuentes escritas supuestamente más precisas como inventarios y crónicas. Una selección de obras literarias, que van del final del siglo XII a mediados del XV, se emplea para comprobar el cambio en la configuración y el uso de los espacios residenciales en los castillos y palacios fortificados europeos.

PALABRAS CLAVE

castillo, palacio, caballería, descripción, arquitectura

Amadeo Serra Desfilis. 2024. "Castillos manuscritos: experiencia, fantasía y artificio (siglos XIII-XV)", *Tirant* 27: 157-175, DOI: <https://doi.org/10.7203/tirant.27.30044> 

Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación "Paisaje cultural, construido y representado" (PID2021-127338NB-I00) financiado por MCIN/ AEI/10.13039/501100011033/, cofinanciado con fondos "FEDER Una manera de hacer Europa".

ÍNDICE

- 1 El escenario de la prueba — 161
- 2 Figura y alegoría — 163
- 3 Ingenio y ficciones cortesanas — 164
- 4 Conclusiones — 169
- Bibliografía — 172



Este trabajo indaga en los trasvases entre la literatura caballerescas y la arquitectura fortificada en los siglos centrales y últimos siglos de la Edad Media europea, deteniéndose en la configuración y apariencia de los espacios habitados. Se confronta lo lejano en el tiempo o en el espacio, que se evoca, describe o aparece aludido en los textos de ficción con la realidad conocida por otras vías como la arqueología, la historia de la arquitectura o la revisión de las fuentes escritas más precisas como inventarios y crónicas. Una selección de obras literarias, que van del siglo XII a mediados del XV, se emplea para comprobar el cambio en la configuración y el uso de los espacios residenciales en los castillos y palacios fortificados europeos.

No se trata de un tema poco explorado por la investigación, pero conviene razonar el punto de vista y el enfoque de este trabajo (Söhring 1900; 501-522; Labbé 1987; Whitaker 1990; Duce García 2005; Aguilar Perdomo 2007). Si bien pueda parecer que un asunto como el presente se preste al intercambio entre disciplinas afines como la Filología, la Historia y la Historia del Arte, los métodos empleados y los fines buscados no suelen ser coincidentes. Mientras que los estudios literarios consideran sobre todo la expresión verbal y la retórica de los textos, con un interés subsidiario por los motivos más allá de rastrear su genealogía, la historiografía propende a tomar las obras como una fuente escrita más a la que aplicar una crítica análoga a la de otras, calibrando sobre todo la fiabilidad del testimonio. Lo cierto, sin embargo, es que la confluencia de ambas disciplinas puede ser provechosa y se brinda a la mutua colaboración, de modo que la historiografía se beneficie del aporte filológico al tiempo que el conocimiento histórico favorezca lecturas más perspicaces de los textos. Los antecedentes de esta aproximación mestiza y simbiótica vienen avalados por sus logros y redoblan su valor si el horizonte se pone en la configuración de un paisaje cultural como fue el de los castillos y palacios fortificados en la baja Edad Media (Rubió Balaguer 1985; Carruthers 1990; Zumthor 1994).

Con todo, es preciso delimitar el campo de fuerza entre los polos de la realidad y la ficción. Lejos de ahondar en las profundidades de estas distinciones modernas y las implicaciones que traen consigo, cabe recordar que el concepto clásico de mimesis [μίμησις] iba mucho más allá de la imitación de la naturaleza o de lo artificial, por cuanto abarcaba la descripción retórica de la ékfrasis [ἔκφρασις], que puede referirse tanto a una obra existente como imaginaria, y también la recreación de lo visto, soñado o experimentado por otras vías en aras de la verosimilitud (Walton 1990). Por lo demás, la propia ékfrasis contiene un componente retórico, deudor de los modelos clásicos y bíblicos, como la insistencia en la rareza de los materiales, en las medidas o en los vanos, que condiciona el valor histórico de las descripciones contenidas en algunas fuentes, cuando no se asienta en una vaguedad consciente, como escenario de la aventura

(Auerbach 1975: 121-138; Mann 1994; Whitehead 2003; Wandhoff 2003; Arnulf 2004: 9-20; Levi 2010).

Sin embargo, nada de esto aniquila el valor de cuanto contienen los pasajes descriptivos o encomiásticos de la literatura medieval, pues desde el siglo XIII el componente de la experiencia se aprecia en ellos, ya sea a partir de la observación como fuente de conocimiento, ya mediante la aleación con la memoria y la imaginación, pues el arte de la memoria se nutría de imágenes configuradas o evocadas y de la meditación guiada por un orden análogo al de una construcción (Carruthers 1998; Binski 2013). En esta época, presuntamente bajo el influjo de Aristóteles y la renovación de la escolástica, la experiencia de los sentidos ganó crédito no sólo como fuente de conocimiento sino también como punto de partida de la actividad artística y en el contacto con los frutos de la misma (Givens 2005; Carruthers 2013), pero aquí nos atenderemos más a las imágenes mentales que a las figuraciones visuales y tangibles que recaían entonces en la categoría de imagen objeto, frecuentemente designada como *historia* o *pictura* (Wirth 1999: 27-40); en estas descripciones los autores medievales porfiaron por conferir tres dimensiones virtuales a los espacios figurados con la retórica heredada del mundo clásico y cristiano y en cierto modo guiaron la visualización de aquellos ambientes y sus texturas (Wandhoff 2003). En la formación de tales imágenes mentales, la fantasía suplía la imaginación creativa de los artistas más allá de cuanto habían visto o experimentado por sí mismos; así Cennino Cennini define la pintura como una combinación de habilidad manual y fantasía («conviene avere fantasia e hoperazione di mano, di trovare cose non vedute chacciandosi sotto ombra di natural, e fermarle con la mano, dando a dimostrare che nonne sia») y Antonio Averlino, conocido como *Filarete*, le atribuye una función principal en la invención arquitectónica y en las artes figurativas (Cennini 2012: 62; Filarete 1990: 61-62; 166-167; 303; Kemp 1977: 361-375).

Por otra parte, los textos de los que nos ocuparemos, a saber, la literatura de caballerías escrita en lengua vulgar, se dirigían a un público que compartía los referentes de los autores en el ámbito de la cultura cortesana de los siglos XIII, XIV y XV y habitaba o imaginaba espacios semejantes a los escenarios de aquellas historias o concebibles desde su propia vivencia. Así se trasluce en cómo se proyectan imágenes o alusiones simbólicas basadas en esta literatura no sólo en los ciclos murales que desde el siglo XII aparecen en los muros de salas o cámaras pintadas, desde las historias de Yvain en el Hesselhof en Esmalcalda al ciclo de hombres y damas ilustres del castillo de la Manta en Saluzzo, pasando por las historias de Jaufré en la Aljafería de Zaragoza, sino también en el recuerdo de este mundo imaginario en la concepción y denominación de ambientes destacados en castillos y palacios, como en Olite (Lucía Megías 2013; Martínez de Aguirre 2013; Meneghetti 2015: 110-246).

Se ha resaltado la fuerza de las imágenes creadas en este género literario, la fijeza con que permanecen en la memoria y cómo se revisten de significados que les otorgan un «carácter emblemático» (Cirlot 2005: 55) y, en efecto, las imágenes mnemotécnicas debían ser nítidas y encuadrarse en un marco arquitectónico (Carruthers 1990: 47-79). Era precisamente la posibilidad de medir con aquello conocido lo descrito, lo sugerido o connotado en las narraciones situadas en el mundo de la caballería, la que servía al propósito de provocar admiración, sorpresa o estupor mediante los artificios retóricos (Neri 2007: 25-86). Si la persona lectora u oyente del relato sentía interpelada su memoria e imaginación para figurarse un castillo mayor, más fastuoso o mejor defendido que cualquier otro, tenía que recurrir a su conocimiento de esta clase de construcciones

y formar una imagen mental que superara con creces cualquier edificio visto o visitado en su vida. Con ello, nos situamos en el ámbito de la recepción, de la vivencia de la arquitectura, no de sus soluciones técnicas, opciones formales o la materialidad misma de las obras, que han concentrado la atención de la historiografía artística.

Aquí está el quicio sobre el que gira este trabajo, que pretende indagar en el contacto entre realidad y ficción y en los mecanismos que permitían el trasvase de una a otra o la mezcla consciente de elementos heterogéneos, para construir el escenario de un relato, que a veces se remitía a un mundo crepuscular como el de la caballería cuatrocentista a la vez que invocaba la memoria de un imaginario esplendor, cada vez más ceñido por las páginas de los códices. Para tal propósito se considera más útil el concepto de verosimilitud que el de fiabilidad, pues tanto la crónica como la novela aspiraban a hacer creer a los lectores la plausibilidad del relato, ficticio, imaginado o narrado a partir de testimonios ajenos o incluso de la presencia del autor en primera persona. La literatura de carácter moral, como la generada por la predicación y la labor didáctica de las órdenes mendicantes, que contiene observaciones de interés, refrena el elogio de las obras, si no es para reconocer o glosar su magnificencia. En ambos casos, el punto de vista preferente del lector era la participación impulsada por el efecto verdad, sobre todo en el ámbito de la ficción, mientras que la perspectiva de estudio más corriente ha sido distante y quirúrgica para identificar y objetivar los fragmentos reales insertos en la ficción o en la prescripción moral de un tratado.

1 El escenario de la prueba

Si hiciera falta, habría que confirmar el dictamen de Auerbach de que en el *roman courtois* la aventura requiere escenarios descritos sólo con ocasión de las pruebas a que se somete el caballero (Auerbach 1975: 130-133). Así se comprueba en el caso del castillo del grial en el *Perceval* de Chrétien de Troyes, donde la fortaleza, a caballo entre lo real, lo fantástico y la manifestación de lo sobrenatural, apenas es descrita salvo la sala donde el protagonista asistirá a una ceremonia singular (Dubost 1991: 364-370). El castillo aparece con un torreón flanqueado por dos torrecillas y la sala ante la torre, precedida de las galerías de acceso. La sala, bien iluminada es tan larga como ancha y en ella cabrían cuatrocientas personas en torno al lecho que ocupa el Rey Pescador, pero todo quedará ensombrecido con la entrada del grial (Chrétien 1991: 92-96). Al día siguiente, Perceval encuentra a su prima, quien le interroga induciéndole a recordar los acontecimientos y la ceremonia en el castillo del grial, que el Rey Pescador escogió como su morada, pues «no hay ninguna más adecuada para él y se ha hecho hacer tal mansión como conviene a un rico rey». El protagonista rememora el grial saliendo de una cámara a otra tras mostrarse en la sala y los detalles del cortejo al responder a las preguntas precisas de su prima, pero ella le reprende por su silencio inconsciente, que no ha curado al rey tullido, y permite al protagonista descubrir su nombre, que ella troca por «Perceval el Desdichado» (Chrétien 1991: 102-105, cita en 103). En la remembranza del joven caballero el castillo adopta la forma de un contenedor articulado de imágenes vívidas e insólitas que le llevan a la contemplación y la meditación, como se pretendía en el arte de la memoria (Yates 1999: 50-104; Carruthers 1990: 122-155).

En la aventura de Gawain del castillo de las doncellas, «un palacio muy grande, hecho sobre la roca viva, que era todo de mármol oscuro» con quinientas ventanas, Chrétien

evoca la parte por el todo de la sala: las dos puertas de ébano y marfil, iluminadas con oro y piedras preciosas, tenían goznes y cerrojos de oro fino y el pavimento, «variado en todos los colores, muy trabajado y pulido» dando una idea de riqueza y solemnidad por su apariencia y materiales; el poeta alude en seguida a los muros pintados y de mármol y a las numerosas ventanas cuyas vidrieras aportan una claridad insólita en un cuadro sintético para componer el escenario de las pruebas del caballero (Chrétien 1991: 185, 195-196). Las referencias a los rasgos de estos castillos, como el de Gornemant de Goort o el desolado Belrepeire (Chrétien 1991: Gornemant 54 y 67, Belrepeire 63-65) formados por la barbacana, los portones con puente levadizo, las torres, el emplazamiento sobre terreno rocoso, los muros defensivos con vanos para asomarse, la sala, las cámaras donde se reposa y la capilla, son conformes con la arquitectura de los siglos centrales de la Edad Media y bastaban seguramente como referencias reconocibles para los lectores y oyentes de estas narraciones versificadas.

Al reelaborar la historia de Parsifal, Wolfram von Eschenbach confiere nuevos significados al relato y si bien no ofrece una descripción cabal de los escenarios, los proyecta con connotaciones nuevas. En el libro 5 de *Parzival* el castillo del grial se manifiesta de manera semejante: formidable, tan bien defendido que parece inexpugnable, «como si estuviera cincelado (...) Se levantaban en él muchas torres y palacios extraordinarios» cuando el héroe pide albergue en él. En el patio donde deja su montura no se han celebrado justas, torneos ni fiestas hace mucho. Recibido según las normas de hospitalidad caballeresca, es conducido al palacio (*palas* en el original), donde admira la iluminación de antorchas y velas, con cien lechos preparados para el banquete y tres chimeneas labradas en mármol: «eran obras muy costosas». Es notorio cómo el autor compara la apariencia de aquellos ambientes con otros que su público podía conocer, como el prado de Abenberg o el castillo de Wildenberg, identificables con lugares concretos (Eschenbach 1999: 124-125). La ceremonia del grial, «la mayor gloria del mundo», tiene lugar a continuación en la gran sala bajo un velo de tristeza, mas con todo el fasto cortesano en atavío y gestos; se disponen las mesas y se sirve el banquete en vajillas de oro, tomando los manjares y bebidas del mismo grial hasta que Parsifal puede retirarse sin haber formulado las preguntas decisivas. Es conducido a su aposento, donde vuelve a ser atendido por pajes y unas doncellas que le ofrecen vino, frutas y compañía antes de descansar en un lecho de gran riqueza; al día siguiente despierta con el recuerdo de pesadillas, se viste y arma en un castillo que descubre deshabitado y abandona entre improperios del escudero que alza el puente de la fortaleza (Eschenbach 1999: 128-131). Cuando regresa, al final de la novela, para curar a Anfortas, el castillo está preparado para acoger las fiestas, poblado por caballeros y damas que honran al grial y a Parsifal como nuevo señor en la misma sala del palacio; Feirefiz, hermano de Parsifal, no puede ver el grial por ser pagano y pide el bautismo en el templo, que Titurel había mandado labrar con no poco dispendio (Eschenbach 1999: 376-382). Más allá del punto de partida en Chrétien, el castillo del grial en Wolfram aparece y desaparece como una fortaleza, al margen del mundo real y sólo manifiesta su carácter trascendente ante los elegidos: como escenario visible para los cristianos caracterizado por el brillo y la solemnidad ritual del banquete, mientras sirve a Parsifal como palacio de la memoria para la revelación del misterio trascendente, cuando conversa con el ermitaño Trevrizent y en el regreso definitivo para tomar posesión de él (Eschenbach 1999: 227-244 y 376-382; Mierke 2012: 79-91).

Es significativa la comparación con el castillo de Clinchsor, donde Gawain tendrá que afrontar unas pruebas caballerescas que entran en la categoría de lo maravilloso, pero no alcanzan lo sobrenatural. En un castillo grande y bien defendido, que aloja una pradera sólo superada en longitud por el campo de Lech y deslumbrante de luz y color: «su tejado se parecía... al plumaje de un pavo real. Era tan brillante y tan hermoso que ni la lluvia ni la nieve podían enturbiar su resplandor». Wolfram añade otros detalles que colorean y detallan esta imagen maravillosa como las columnas estriadas y las altas bóvedas. Cuando el héroe entra «para ver el palacio», atraviesa una puerta y penetra en una sala con pavimento «puro y liso como el cristal», que era de «jaspe, de crisólito y de sardónice», sobre el cual se mueve sin cesar el lecho encantado (Eschenbach 1999: 267-278, citas en 272).

La intención de provocar el efecto de maravilla toma forma en la descripción del palacio de Poro en el *Libro de Alexandre*, un lugar extraordinario, de apariencia deslumbrante y tan rica materialidad que pondrá en entredicho la credibilidad del autor:

La obra del palacio non es de olvidar,
maguer non la podamos dignamente contar:
por que mucho queramos la verdat alabar,
aún avrán por esso algunos a dubdar.

Aquí la écfrasis destaca la buena traza y cimientos de la obra que atribuye a «buen maestro» y se detiene en el valor de los materiales: el enlucido de las paredes, que no desmerece las telas y colgaduras, los techos pintados con lacería y oro, las puertas ebúrneas, cuatrocientas columnas resplandecientes de oro bruñido, cámaras numerosas, cubiertas con madera de ciprés y sobrados, en un crescendo retórico que culmina con la descripción del árbol mecánico en cuyas ramas cantan aves (*Libro de Alexandre* 1988: 492-493, cuadernas 2119-2126).

2 Figura y alegoría

Desde las novelas de los siglos XII y XIII se aprecia una tendencia a materializar lo maravilloso, concretando en materiales y técnicas que logran los efectos extraordinarios, al tiempo que el espacio interior se articula con complejidad creciente: además de defensas, salas, cámaras y capillas, aparecen itinerarios precisos a través de ellas y se solemniza el ceremonial. Esta diferencia ya se percibía entre Chrétien y Wolfram al evocar la aparición del grial, y los referentes para ensalzar lo extraordinario son concretos a la vez que se sitúan en un horizonte europeo y mediterráneo, que abarca desde Bretaña hasta Constantinopla, la corte califal o Etiopía. No en vano esta pintura con palabras —*visibile parlare* en expresión de Dante— de los escenarios se acompasa con el modelo de vida cortesana que se impone en la literatura de los últimos siglos de la Edad Media, donde la conducta ya no está sólo sujeta al código de la caballería y de la lealtad feudal, sino que obedece a unas reglas y formas curiales y de corte (Scaglione 1991: 112-165). Tampoco parece ajena a este giro la proyección hacia la esfera trascendente, casi sacramental, del ciclo artúrico del Grial, a partir del siglo XIII, soslayando la descripción tangible del escenario, que había suscitado los encomios de los autores anteriores, inspirados en la écfrasis clásica no menos que en la comparación

con la realidad vista e imaginable para sus oyentes y lectores. *La búsqueda del Santo Grial*, novela central del ciclo conocido como *Vulgata* o Lancelot-Grial, deviene en una suma de aventuras salpicadas de visiones simbólicas, con un componente trascendental que deja atrás la referencia tangible y Corbenic, donde se guarda el grial, se desdibuja en un contorno legendario para albergar una ceremonia eucarística singular en la sala del palacio venturoso (*La búsqueda* 1991: 251-256; Alvar 1997: 70-73; Aragón 2003: 167-203). De este modo Galahad y su hazaña en aquel castillo de Sarraz actúan en el plano del pensamiento figural, fuera del tiempo histórico, como culminación del misterio eucarístico cristiano (Auerbach 1998: 109-115).

Cuando el castillo se evoca como parte esencial de una alegoría su carácter se torna menos concreto, pues los autores resaltan los rasgos conceptuales y simbólicos de la fortaleza, más que su singularidad (Whitehead 2003). En la primera parte del *Roman de la Rose*, compuesta por Guillaume de Lorris, Celos (*Jalousie*) edifica sobre una roca un castillo de formidable aspecto, con fosos y murallas con escarpa, de planta cuadrada con cien toesas de lado y torreones almenados de sillería y cuatro puertas, una en cada flanco, bien defendidas con rastrillo; en el interior se alza una gran torre de planta circular, protegida por una barbacana el rosal que crece a sus pies: «no ha existido en el mundo otra más rica ni mejor distribuida por dentro». Los defensores cuentan con toda clase de máquinas de guerra y pueden resistir cualquier asalto que trate de llegar a Dulce Albergue (*Bel Accueil*), como anhela el protagonista, quien cae en el desconsuelo y la aflicción por no alcanzar a su amada (Lorris, Meun 1986: 68-71; Arden 1995: 192-201). Pese al tono ensoñador de la alegoría, la descripción se asemeja a un castillo de los más avanzados en el siglo XIII, con su planta regular y los torreones jalonando los flancos y ángulos de un recinto que aloja un *donjon* de planta circular, como los construidos en Francia en tiempos de Felipe II Augusto, hasta el punto de sugerir un ejemplo como el propio castillo del Louvre, que debió de conocer el autor (Viollet-le Duc 1857: 122-130; Chatelain 1991; Hayot 2013).

En cambio, la nota dominante de la alegoría será la imagen sintética y característica de la fortaleza que podía percibir cualquier observador como expresión de poder y defensa. Sirvan de muestra los versos de Anselm Turmeda en les *Cobles de la divisió del Regne de Mallorca*, donde el autor describe en medio de un prado (Turmeda 1927: 104, vv. 6-13):

un Palau molt alt, murat,
de torres environat;
feites són per maestria.
D'un gran vall és vallejat,
[e] tot de pera picada
és construït e fundat.

3 Ingenio y ficciones cortesanas

En los últimos siglos de la Edad Media la apariencia de fortaleza inexpugnable va más allá de los consabidos dispositivos de defensa: barbacana, foso, puente, portal con rastrillo, murallas, almenas y torres que plasman estos textos alegóricos y muchos otros de tono semejante. Las obras mismas se mostraban altivas y firmes con una sobreabundancia de tales elementos que obedece más a propósitos intimidatorios que

a la eficacia defensiva ante las más incisivas prácticas de asalto (Salamagne 2001: 84-85). En aparente contradicción, se incorporan elementos refinados, característicos de la arquitectura religiosa y de espacios de uso residencial como los palacios urbanos, en un afán por dotar al castillo de *varietas*, con una apariencia sorprendente, desafiante y atrayente a un tiempo (Salamagne 2010: 12-13; Carruthers 2013: 135-164).

Como producto del estilo de vida cortesano maduro en la Inglaterra del siglo xiv, *Sir Gawain y el caballero verde* depara una descripción del castillo de Bartilak de Hautdesert, detallada y enfática, pero no increíble en este contexto. En pos de la aventura, el protagonista llega al

más atractivo castillo que nunca poseyera rey alguno, construido en una planicie, rodeado de un parque, una empalizada inexpugnable de estacas puntiagudas, y numerosos árboles en un círculo de dos millas o más. [...] La muralla, que se sumergía en las aguas oscuras y se elevaba a una altura prodigiosa, estaba hecha de piedra labrada hasta la alta cornisa, fortificada con almenas del mejor estilo, y jalonada con bellas torres sobresalientes, provistas de múltiples aspilleras desde las que se dominaba una amplia perspectiva. Jamás caballero alguno había contemplado barbacana mejor construida. Y en su interior vio alzarse la espléndida torre del homenaje, coronada de torreones, todos almenados, con preciosos pináculos a lo largo de sus tramos y coronamientos hábilmente labrados. Vio también multitud de chimeneas blancas como la creta, en lo alto de las torres, que centelleaban de blancura, y numerosos pináculos sembrados por todas partes, agrupados con tal profusión, que más parecían adorno de papel. (*Sir Gawain*, 2013: 46-48; parte 2, estancias 33-34)

Gawain es acogido en la «gran sala», donde le recibe el señor del castillo, tras haber salido de su cámara, y el recién llegado tendrá asignada otra para su reposo (49-50; estancias 37-38); las tres jornadas de agasajo cortesano a Gawain durante las fiestas de Navidad (estancias 50-52) se alternan con el tentador acercamiento de la dama del castillo, que pone a prueba la cortesía de quien llama «caballero más galante y conocido de nuestro tiempo» (74; 3, estancia 60), mientras su anfitrión caza en las cercanías. La cámara donde reposan el protagonista y el señor del castillo está calentada con una chimenea, junto a la cual conversan mientras les sirven vino después de la cena (70; 3, estancia 56). El banquete se prepara poniendo tablas sobre caballetes, cubriéndolas con manteles e iluminando la sala, donde se canta y se baila «en medio de toda la alegría que el hombre es capaz de expresar cortésmente»; al terminar anfitrión y huésped se retiran a la cámara con la chimenea (79; 3, estancia 66). La capilla es el otro ambiente destacado del castillo: allí se celebra la misa y a ella se retira Gawain, buscando la absolución del sacerdote antes de la prueba final (87; 3, estancia 75).

La maestría en la traza y la construcción de la fortaleza cobra más peso en el elogio de estos castillos imaginarios, a veces en menoscabo del aprecio por los materiales raros y costosos. Es un giro en el aprecio de los productos artísticos que se advierte también en Petrarca (Levi 2010: 261-262). Boccaccio en la *Amorosa Visione* (1342-1343) visita un *nobile castello* junto al mar, donde las pinturas murales descritas según el modelo de la ékfrasis clásica le instruirán sobre el triunfo de las virtudes de la Sabiduría, la Gloria, la Riqueza o la Fortuna con una previsible lección moral. Con todo, es la admiración que le provoca la riqueza de la sala

bella e risplendente d'oro
d'azzur e de color tutta dipinta
maestrevolmente in suo lavoro,

decorada con una habilidad que supera la naturaleza y sólo es comparable con la de Giotto (Levi 2010: 267-269). La práctica social de la arquitectura como un oficio, con saberes prácticos puestos en obra por albañiles y maestros, parece encontrar un eco en los textos, incluso en la vertiente alegórica. Así se deduce de los primeros capítulos de *La Ciudad de las Damas* de Christine de Pizan, donde la Razón, la Rectitud y la Justicia guían a la autora para levantar la ciudadela donde habitarán las mujeres ilustres y memorables, combinando razón, destreza, justicia y sentido de la medida con las herramientas de albañilería (Pizan 2013: 30-36). En el *Livre du Cuer d'Amours Espris*, del rey Renato de Anjou, cuando llegan al castillo de Placer las personificaciones de Corazón, Deseo y Generosidad, deslumbradas por la magnificencia de la construcción, de maravillosa apariencia, incomparable brillo y hechura de piedras preciosas, acceden a través de una puerta presidida por las figuras de Fantasía e Imaginación, «las cuales habían diseñado, entre las dos, la edificación del susodicho castillo como maestras de obras». A pesar de su aspecto fantástico, el castillo no deja de parecerse al de «Saumur, que está asentado sobre la orilla del Loira, si bien aquél era de tamaño como la mitad más ancho y espacioso que éste» (René d'Anjou 1984: 123-124; Tomasi 2022: 152-154).

El célebre cronista Jean Froissart (circa 1137-post 1404), autor él mismo de una novela caballeresca como *Méliador*, al referirse al castillo construido en Windsor y la fundación de la orden de la Jarretera, empresa tan atractiva para el imaginario caballeresco del otoño medieval, acredita sus conocimientos sobre la organización de la obra (Tomasi 2022: 155-156). El propio Joanot Martorell en el *Tirant lo Blanch* rememora Windsor como escenario de justas y pasos de armas en el reino de Inglaterra y dedica varios capítulos a la capilla de San Jorge, recogiendo la leyenda del origen de la orden y describiendo el ceremonial que tenía lugar allí (Martorell 2005: 340-343; capítulo 85; 353-355, capítulo 92).

El efecto logrado mediante la destreza de los constructores en un afán por sugerir percepciones, que llegan a transmutar la apariencia de los materiales, se explica desde el punto de vista del receptor mediante el recurso a la fantasía y a la imaginación, pero se alcanza con el ingenio y la técnica de los menestrales que intentan descollar frente a sus colegas (Binski 2014: 345-355; Guillouët 2019: 55-79; Plagnieux 2019: 129-135). Precisamente el aspecto fascinante de los materiales transfigurados, de las formas no normativas, la combinación de toda clase de motivos (zoomórficos, vegetales, geométricos, heráldicos y de pura invención) se apoyan en una capacidad técnica depurada, que se exhibe en los alardes de la estereotomía y en las proezas de la innovación formal que captan los entendidos. Se ha establecido en más de una ocasión un paralelismo entre la sofisticada retórica de muchos autores del siglo xv y de la polifonía del *ars nova* con esta arquitectura flamígera donde lo ornamental se entrelaza obsesivamente con lo constructivo en una traza intrincada y efectista (Freigang 2019). Quizá no pueda excluirse una aproximación material y técnicamente muy refinada a las apariencias engañosas, sorprendentes y fantásticas de la literatura caballeresca o al testimonio memorable de los cronistas cuando ensalzan lo extraordinario del aparato festivo o de un espectáculo visual, admirable por el fasto exhibido no menos que por el ingenio puesto en obra (Neri 2007: 30-38; Tomasi 2022: 156-161).

La otra vertiente propia de la arquitectura fortificada de los siglos xiv y xv recae en los promotores. La virtud de la magnificencia y el ceremonial cortesano requerían espacios interiores articulados en una jerarquía de acceso al príncipe, cada vez más restringida, que conducía a recoletos ambientes de retiro individual. Las grandes salas de recepción, decoradas con pinturas murales, se adaptaron al uso extendido del tapiz, más versátil, fácil de transportar y lujoso, con las alternativas más asequibles de otras clases de colgaduras textiles, pintadas o bordadas. Los pavimentos y las techumbres engalanaron de arriba abajo estos salones, preparados para acoger largas comitivas, banquetes, bailes y recepciones numerosas. Junto a ellas, las cámaras tenían un espacio más reducido y, como hemos visto, eran lugares de donde salían los señores y sus sirvientes, con sus posesiones más preciadas, como en el castillo del Grial. Un poco más reservadas quedaban las cámaras, con lechos que servían para recibir a visitantes distinguidos, espacio para la conversación y el encuentro cercano; pero aún cabía un ambiente más recogido, donde había lugar para custodiar objetos de gran valor, libros de lectura y devoción y separarse del ceremonial en un retiro casi íntimo, que a menudo coincidía con un torreón (Renoux 2001: 16-19). De esta secuencia de ambientes, que iban de mayor a menor, de lo amplio a lo recóndito, hay testimonios literarios, especialmente abundantes en crónicas e inventarios, pero también en las novelas de caballerías. Teresa Izquierdo ha analizado su reflejo en la novela de Joanot Martorell, pródiga en los episodios situados en el palacio imperial de Constantinopla (Izquierdo Aranda 2006) y Juan Carlos Ruiz Souza ha paragonado las descripciones de salas de aparato de planta central en obras como la «cuadra del emperador» en *La conquista de Ultramar* (1857: libro I, capítulo 76: edición P. de Gayangos) o el palacio de la Dueña del Lago en el *Libro del caballero Zifar* (1982: 216-218) con la *qubba* [قُبَّة] de tradición andalusí, presente en los palacios hispánicos de los siglos xiv y xv (Ruiz Souza 2013: 321-326). Como los ejemplos pueden multiplicarse mediante un rastreo sistemático y extensivo de la ficción en la literatura romance hispánica, aquí nos limitaremos a ciertos encuadres que confirman la mutación de la vida caballeresca, convertida en espectáculo fabuloso para el deleite del público no sin porfía de los campeones en liza. Frente a la aventura solitaria que somete a pruebas al héroe, ahora la justa, los pasos de armas y los votos son las ocasiones en que la caballería despliega sus mejores galas ejercitándose en las armas ante un público presente, oyente y lector (Keen 2008: 275-299).

En *Tirant lo Blanc*, la atmósfera de realidad y la imagen de la vida diaria de una corte, que apuntó Dámaso Alonso y retomó Rafael Beltrán (2006: 152-175), se cifra a veces en un encuadre próximo en torno a las emociones y acciones de los personajes. La descripción de la gran sala del palacio imperial del capítulo 119 concuerda con los tópicos de la écfasis en boga en la materia de Bretaña y en un antecedente más próximo, como *La Faula* de Guillem Torroella (circa 1370): columnas de cristal, paredes de jaspe y pórvido y pavimento resplandeciente, «tota obrada de maçoneria per art de molt subtil artífici», en una apreciación que se atiende tanto a la riqueza del material como al artificio con que se ha empleado. Decorada con «ymatges que fahien admirar als miradors», se cuentan las historias del ciclo del Grial con el «siti perillós» que aguarda la llegada del héroe (Martorell 2005: 480 y 488-489; Izquierdo Aranda 2006). Las imágenes salen al encuentro de las emociones de los personajes, aquí latentes, pero habían asaltado ya al protagonista mientras veía pintadas las historias amorosas de Floris y Blancaflor, de Píramo y Tisbe, de Dido y Eneas, de Tristán e Isolda, de la reina Ginebra y Lancelot «e de molts altres que totes llurs amors e molt subtil e artificial pintura eran devisades», hasta

dejarlo prendado de amor por Carmesina (Martorell 2005: 473). De este modo se trueca la escena clásica del ciclo artúrico, cuando el rey descubre la infidelidad de Ginebra al ver las pinturas en la celda donde estuvo encerrado Lancelot, quien en el relato de la *Vulgata* ya experimentaba emociones eróticas contemplando la imagen de la reina en la prisión de Morgana (Lucía Megías 2013: 176-179; *Historia de Lanzarote* 1988: v. 1540 y 1545). En la novela *Méliador* (circa 1382) de Froissart, Agamanor tiene que aprender a pintar para plasmar sobre tela enrollable sus gestas y alcanzar el amor de la dama Phénonée, al revelarse como el caballero rojo que las cumplió mediante un retrato y una filacteria que le identificarán (Zink 1980: 52-61).

Por otra parte, la novela de Joanot Martorell sitúa no pocos episodios en el escenario de las cámaras, retretes y otros lugares apartados, donde el protagonista comparte encuentros y confidencias con Carmesina u otros personajes, sirviendo de contrapunto a los planos generales —por tomar un símil cinematográfico— de las batallas, paradas y acciones de guerra en que es tan pródiga la novela (Izquierdo Aranda 2006). Los ejemplos son numerosos. En los capítulos 124 y 125 la princesa recibe a Tirant mientras Diafebus entretiene aparte a Stephania y a la Viuda Reposada, poco antes de que la emperatriz le muestre el palacio, comenzando por la torre del tesoro (Martorell 2005: 510 y 513-515); durante la noche, la princesa duerme con Stephania en la recámara del apartamento femenino de la residencia imperial:

Com fon nit e la hora fon disposta, que tots los del castell dormien e les donzelles se eren gitades —e totes les dames dormien apartades ab la Viuda Reposada, sinó V que-n dormien en una cambra per hon ells tenien de passar, y en la recambra dormia la princessa e Stephania—, com Plaerdemavida véu... (Martorell 2005: 704)

En el capítulo 141 Tirant y Diafebus han enviado a Pírimus a dar noticia de su victoria ante los turcos y solicitar vituallas, pero el escudero halla una ciudad triste y el palacio imperial de duelo, pues el duque de Macedonia ha anunciado falsamente la traición de Tirant. En su itinerario Pírimus accede a la gran sala, donde reconoce a cortesanos abatidos, luego pasa «en una altra sala més a dins» y allí le sale al paso el camarero del emperador, quien le reprocha su alegría, y entra «en la cambra de la emperadriu, hon era lo emperador ab sa filla e totes les donzelles, ab finestres tancades». Cuando logra dar la nueva de la victoria al emperador, éste ordena que Carmesina salga a la puerta de la cámara de la princesa «mas que no-l [a Pírimus] fes entrar dins la cambra» y recibe por fin la buena noticia «fora en la sala», donde Pírimus se arrodilla ante ella, quien «ab cuytats pasos e voluntat strema entrà en la cambra hon era son pare» (Martorell 2005: 593-594). El recorrido del tenaz escudero es semejante al que había seguido el mensajero del duque de Macedonia: entrada a pie en la ciudad, llegada al palacio lleno de gentío, subida a la gran sala y encuentro con el emperador que sale de la cámara donde estaba aguardando con su mujer y su hija (Martorell 2005: 589).

Estos itinerarios se corresponden con los que había que seguir según el ceremonial y la disposición de salas y apartamentos en los palacios fortificados de entonces es certera. Tirant tendrá que ocultarse dos veces en la cámara de Carmesina por las visitas consecutivas de la emperatriz y del emperador a ese espacio femenino, donde cuenta con la complicidad de sus damas y la princesa recita las horas, como se narra en la casi vodevilesca escena del capítulo 189 (Martorell 2005: 788). En este episodio Tirant ve venir al emperador y un criado a la cámara de Carmesina a través de una gran sala, pues los pasos conducen del ámbito reservado, del reposo y el encuentro cercano, a los

grandes ambientes de recepción a través de las cámaras intermedias. Así lo había hecho el emperador en el capítulo 185, cuando transitó desde la cámara, donde había conversado con su esposa y Carmesina, para entrar en otra «e aplegà Consell de cavallers e juristes»; allí tomó la decisión a favor de la emperatriz, que se pronunciará como sentencia al día siguiente en la gran sala presidida por el doble trono de la pareja imperial (Martorell 2005: 777; intromisiones de la emperatriz y su esposo; 790). Al cabo, la princesa y Tirant disfrutarán en la cámara de un momento de intimidad que permite al caballero tocar con la pierna el «loch vedat» de la princesa, antes de huir por la puerta del huerto mientras Carmesina acude junto al emperador, lo que concuerda con los dobles espacios de circulación que se difundieron en estas cámaras: para solaz de sus ocupantes hacia el jardín o el huerto y para atender sus obligaciones cortesanas, por la puerta principal de las estancias (Martorell 2005: 788-790). Al evocar aquella escena cuando explica a Carmesina la gala de la media bordada que porta en la justa, Tirant calificará el escondite como «petit retret» (Martorell 2005: 795).

En *Curial e Güelfa*, novela histórica a la vez que novela de caballerías, las acciones que supuestamente se sitúan en la Europa de finales del siglo XIII se narran y acontecen en escenarios marcados por la vida caballeresca de tiempos de Alfonso el Magnánimo (Soler 2017). Así el protagonista masculino se ejercita en el combate a la vista del palacio de Güelfa, quien preferiría recibirlo en su cámara (Curial 2011: 133); cuando se le agasaja con fiestas en la corte imperial, se ponen las mesas para el banquete, pero antes «l'emperador pres los cavallers, e per apartar-los de la multitud de gent que els infestava, mès-los en un retret. E ab poca gent, dins ab ells es tancà» (Curial 2011: 154). Poco después, Curial pasa la noche en la cámara «on Laquesis dormir solia», que encontró

molt ricament aparellada de totes aquelles coses que ab una señora tal se pertanyien. E entre altres coses, havia en aquesta cambra un altar a una part ab un retaule de mossenyor sant Marc, molt finament acabat;

en medio de la zozobra provocada por el recuerdo de Güelfa y la presencia latente de Laquesis, sensible en el ornato del lecho y los paramentos, descubre una recámara

que aquí era e entrà dins, en la qual Laquesis s'acostumava lligar e metre a punt, molt ben empaliada de draps de ras, en la qual havia un altre llit molt bell e ricós, sobre el qual trobà totes les joies de Laquesis. (Curial 2011: 166)

Es notable cómo en estos dos espacios la contemplación de sendas imágenes pugna en la memoria del protagonista por hacer presente el recuerdo de la amada o de la seductora Laquesis a través del león del retablo o del mismo animal herido, con ojos incrustados de rubí, en el centro del broche de la dueña de la cámara y del joyel (Curial 2011: 166).

4 Conclusiones

Acudir a las fuentes literarias medievales que hoy entran en la categoría de ficción es tarea de provecho. Las historias fingidas alojan incrustaciones de experiencias que no han recogido, o no lo han hecho al menos en la misma medida, otra clase de textos. La verosimilitud de los relatos induce a incluir en ellos fragmentos de una realidad vivida y percibida con la mirada propia de aquel tiempo y transmitida por observadores que

dominaron los recursos del lenguaje y superaron el estatismo de la visión alegórica (Mann 1994). Hace años Uwe Albrecht argumentó que la descripción del castillo del grial en el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach no podía desdeñarse como mera invención, pues contenía una mezcla de idealización y experiencia, que resulta valiosa para la historia de la arquitectura contribuyendo a acomodarla a la escala humana (Albrecht 1995: 29-30).

Una dificultad mayor estriba en desentrañar la parte retórica de la parte experimentada, en el plano de la imaginación o de la vida, por los autores ya que ellos mismos no se preocuparon de trazar un límite; antes bien, la voluntad de acercarse a un mundo de maravilla y fantasía desdibuja los contornos. Además, el artificio retórico era en parte heredado de la tradición y cada autor lo pone al servicio del tono y propósito que pretende alcanzar: alegórico, moral, fantástico, persuasivo casi siempre. No obstante, el conocimiento acumulado sobre la cultura material, la vida social y el entorno visual de los hombres y mujeres que compusieron, leyeron o escucharon estas narraciones es abrumador, por más que no falten las lagunas difíciles de colmar. El interés de la literatura de ficción radica en que transmite costumbres, hábitos, percepciones y acciones en la arquitectura, difíciles de recuperar en otras fuentes como los inventarios, el ceremonial o las crónicas, que cuentan con más crédito en el positivismo histórico pero se muestran parcas en ciertos aspectos: el uso protocolario del espacio de representación es deducible de la lectura de las ordenanzas de corte y de las relaciones diplomáticas, pero deja en la penumbra la vida cotidiana de castillos y residencias (Español Bertran 2024).

Las percepciones son siempre subjetivas, pero se encuadran en categorías sociales compartidas. Por ello, la maravilla o lo extraordinario contienen información valiosa sobre las expectativas y las convenciones vigentes por parte de quienes vivieron en estos siglos donde castillos y palacios dominaban el paisaje de los ciudades y campos de Europa. Para calibrar su verosimilitud y al tiempo definir lo fantástico, lo extraño o lo que simplemente excedía la costumbre de celebración, es útil el contraste con otras fuentes que transmiten percepciones individuales y comunitarias de espacios y usos. La ceremonia del grial o los primeros planos de los protagonistas en ambientes recogidos que ofrecen las novelas de caballerías de los siglos XII-XIII o sus sucesoras del siglo XV son piezas no desdeñables para el conocimiento histórico de lo que Binski ha llamado «the fugitive agency of situations» (2014: VIII), no sólo para la literatura. En este aspecto cabe insistir en el análisis del vocabulario con que se valora lo visto, lo admirado y los motivos que suscitan un aprecio singular, de la riqueza material, al aparato festivo llegando a la magnificencia del príncipe o la destreza singular de los artífices (Tomasi 2022: 156-161).

Los castillos y palacios eran espacios habitados, conocidos y percibidos en diversos grados por los hombres y mujeres de la baja Edad Media. Los relatos, las descripciones y evocaciones, a veces impregnadas de un sentido maravilloso, conducían la percepción y la vivencia de estos ambientes, de sus defensas y del esplendor que adquirirían sus salas en las grandes ocasiones, del retiro buscado por quienes podían habitarlos y hacer uso de cámaras, recámaras y guardarropas. Los autores de los textos tenían nociones de cómo eran aquellos interiores, a veces por la propia experiencia como cortesanos o caballeros, que combinaban, según sus preferencias, con los recursos de la retórica, los modelos que quisieran emular y las imágenes más sugestivas para recrear los castillos que se podían imaginar o recordar. De este modo se entretejió un paisaje cultural, asentado en la realidad construida no menos que en la elaborada a partir de ficciones, de descripciones

imaginativas y de metáforas, alegorías o figuras que acabaron por asentar imágenes de aquellas fortalezas y residencias como símbolos de un estilo de vida, de una época y de un marco de la historia medieval europea (Tosco 2003: 97-145). De este paisaje pervive una herencia que nos lleva aún a reconocer en el castillo, como en la gran iglesia, una imagen memorable y tangible de la civilización de la Edad Media. Este legado, en cuanto resultante de las fuerzas combinadas de la imaginación y de la memoria, pasó como escenario imprescindible de hazañas, encantamientos y encierros a la novela de caballerías posterior (Duce García 2005; Neri 2007; Aguilar Perdomo 2007; Aguilar Perdomo 2022) y de ahí a las representaciones retrospectivas de la Edad Media que en el siglo XIX nutrieron la novela gótica, desde Horace Walpole y *El castillo de Otranto*, o la histórica de Walter Scott, hasta el audiovisual contemporáneo del cine y la televisión. A veces estas ficciones y remembranzas buscaron el apoyo material en las ruinas de los castillos abandonados que por mucho tiempo han permanecido como hitos en el horizonte la vieja Europa, como sucedió con los castillos del Rin (Taylor 1998: 51-95). Así se ha cerrado el círculo entre materia e imaginación abierto muchos siglos antes, con el propósito moderno de la conservación monumental o de la evocación nostálgica de la Edad Media.

Bibliografía

- AGUILAR PERDOMO, M.^a del Rosario (2007), «La arquitectura maravillosa en los libros de caballerías españoles: a propósito de castillos, torres y jardines», *Lingüística y Literatura*, 51, pp. 127-147.
- (2022), *Jardines en tiempos de los Austrias: de la ficción caballeresca a la realidad cortesana*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.
- ALBRECHT, Uwe (1995), *Der Adelsitz im Mittelalter. Studien zum Verhältnis von Architektur und Lebensform in Nord- und Westeuropa*, Munich-Berlín, Deutscher Kunstverlag.
- ALVAR, Carlos (1997), *Breve diccionario artúrico*, Madrid, Alianza.
- ARAGÓN, M.^a Aurora (2003), *Literatura del Grial*, Madrid, Síntesis.
- ARDEN, Heather (1995), «The Slings and Arrows of Outrageous Love in the *Roman de la rose*», en *The Medieval City under Siege*, ed. Ivy A. Corfis, Michael Wolf, Woodbridge, The Boydell Press.
- ARNULF, Arwed (2004), *Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert*, Berlín-Munich, Deutscher Kunstverlag.
- AUERBARCH, Eric (1975), *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. Eugenio Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica. [1942]
- (1998), *Figura*, trads. Yolanda García y Julio A. Pardos, Madrid, Trotta. [1967]
- BELTRÁN, Rafael (2006), «*Tirant lo Blanc*», de *Joanot Martorell*, Madrid, Síntesis.
- BINSKI, Paul (2013), «Working by words alone. The architect, scholasticism and rhetoric in thirteenth-century France», en *The Experience of Beauty in the Middle Ages*, ed. M. Carruthers, Oxford, Oxford University Press, pp. 14-51.
- (2014), *Gothic Wonder. Art, Artifice and the Decorated Style, 1290-1350*, New Haven-Londres, Yale University Press.
- CARRUTHERS, Mary (1990), *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (1998), *The Craft of Thought. Meditation, rhetoric and the making of images, 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (2013), *The Experience of Beauty in the Middle Ages*, Oxford, Oxford University Press.
- CENNINI, Cennino (2012), *Il libro dell'arte*, ed. Fabio Frezzato, Vicenza, Neri Pozza, 7^a ed. [2003]
- CHATELAIN, André (1991), «Recherche sur les châteaux de Philippe Auguste», *Archéologie Médiévale*, 21, pp. 115-161.
- CHRÉTIEN DE TROYES (1991), *Perceval o el cuento del Grial*, ed. y trad. Martín de Riquer, Madrid, Espasa Calpe, 5^a ed.
- CIRLOT, Victoria (2005), *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*, Madrid, Siruela.

- COURCELLES, Dominique de (2019), *La Raison du merveilleux à la fin du Moyen Âge et dans la première modernité. Textes et images*, París, Classiques Garnier.
- CURIAL E GÜELFA (2011), eds. Lola Badia y Jaume Torró, Barcelona, Quaderns Crema.
- DUBOST, Francis (1991), *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles). L'Autre, l'Ailleurs, L'Autrefois*, Ginebra, Slatkine.
- DUCE GARCÍA, Jesús (2005), «Fantasías caballerescas: aproximación al motivo de los castillos encantados», en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, eds. Carmen Parrilla y Mercedes Pampín, Noia, Univ. da Coruña – Toxosoutos, vol. II, pp. 213-232.
- ESCHENBACH, Wolfram von (1999), *Parzival*, ed. y trad. Antonio Regales, Madrid, Siruela.
- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (2024), «Los escenarios áulicos en la Corona de Aragón: el espacio representativo», *e-Spania*, 47, edición electrónica [consultado 29/04/2024].
- FILARETE [Averlino, Antonio] (1990), *Tratado de arquitectura*, ed. Pilar Pedraza, Vitoria-Gasteiz, Ephialte.
- FREIGANG, Christian (2019), «La merveille rimée, la merveille construite. Poésie et architecture flamboyante», en *La Raison du merveilleux à la fin du Moyen Âge et dans la première modernité. Textes et images*, ed. Dominique de Courcelles, París, Classiques Garnier, pp. 207-224.
- GIVENS, Jean (2005), *Observation and image-making in gothic art*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GUILLOUËT, Jean-Marie (2019), *Flamboyant Architecture and Medieval Technicality (c. 1400-c. 1530): a micro-history of the rise of artistic consciousness at the end of the Middle Ages*, Tournhout, Brepols.
- HAYOT, Denis (2013), «Une nouvelle vision du rapport entre le Louvre et l'enceinte de Philippe Auguste à Paris», *Bulletin Monumental*, 171-1, pp. 3-10.
- HISTORIA DE LANZAROTE DEL LAGO (1987-1988), ed. y trad. Carlos Alvar, 7 vols, Madrid, Alianza.
- IZQUIERDO ARANDA, Teresa (2006), «La representació del Sagrat Palau de Constantinoble al *Tirant lo Blanc*: noves aportacions per al coneixement d'una arquitectura desapareguda», *Tirant*, 9, ed. electrónica [consultado: 9/08/2024].
- KEEN, Maurice (2008), *La caballería*, trad. Elvira de Riquer e Isabel de Riquer, Barcelona, Ariel, 2ª ed. [1986]
- KEMP, Martin (1977), «From *Mimesis* to *Fantasia*: the Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts», *Viator*, 8, pp. 347-398.
- LA BÚSQUEDA DEL SANTO GRIMAL (1991), ed. y trad. C. Alvar, Madrid, Alianza, 2ª ed. [1986]
- LABBÉ, Alain (1987), *L'architecture des palais et des jardins dans les Chansons de geste. Essai sur le theme du roi en majesté*, París-Ginebra, Slatkine.
- LA GRAN CONQUISTA DE ULTRAMAR: QUE MANDÓ ESCRIBIR EL REY DON ALFONSO EL SABIO (1858), ed. Pascual de Gayangos, Madrid, Rivadeneyra, Biblioteca de Autores Españoles, 44.

- LEVI, Donata (2010), *Il discorso sull'arte. Dalla tarda antichità a Ghiberti*, Milán, Mondadori.
- LIBRO DE ALEXANDRE (1988), ed. Jesús Cañas, Madrid, Cátedra.
- LIBRO DEL CABALLERO ZIFAR (1982), ed. Joaquín González Muela, Madrid, Castalia.
- LORRIS, Guillaume, MEUN, Jean (1986), *El Libro de la Rosa*, ed. y trad. Carlos Alvar y Julián Muela, Madrid, Siruela.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2013), «Palacios pintados: un recorrido desde la ficción a la realidad (Lancelot du Lac y Castel Roncolo)», *Anales de Historia del Arte*, 23 núm. extra 2, pp. 171-189.
- MANN, Jill (1994), «Allegorical Buildings in Mediaeval Literature», *Medium Aevum*, 63, pp. 191-210.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier (2013), «Lancelot en Olite: paradigmas arquitectónicos y referentes literarios en los palacios de Carlos III de Navarra (1387-1425)», *Anales de Historia del Arte*, 23 núm. extra 2, pp. 191-218.
- MARTORELL, Joanot (2005), *Tirant lo Blanch*, ed. Albert Hauf, Valencia, Tirant lo Blanch.
- MENEGHETTI, Maria Luisa (2015), *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Turín, Einaudi.
- MIERKE, Gesine (2012), «Architektur im Buch. Die Gralsburg in Wolframs von Eschenbach *Parzival*: Schauplatz oder Gedächtnispalast?», en *Literarische Räume. Architekturen, Ordnungen, Medien*, ed. M. Huber, C. Lubkoll, S. Martus, Y. Wübben, Berlín, Akademie Verlag, pp. 75-91.
- NERI, Stefano (2007), *L'eroe alla prova. Architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo del Cinquecento*, Pisa, Edizioni ETS.
- PIZAN, Cristina (2013), *La Ciudad de las Damas*, ed. y trad. Marie-José Lemarchand. Madrid, Siruela.
- PLAGNIEUX, Philippe (2019), «Entre virtuosité et éblouissement. Une réflexion sur les arts monumentaux en France à la fin du Moyen Âge», en *La Raison du merveilleux à la fin du Moyen Âge et dans la première modernité. Textes et images*, ed. Dominique de Courcelles, París, Classiques Garnier, pp. 129-144.
- RENÉ D'ANJOU (1984), *El Libro del Corazón de Amor Prendido*, ed. y trad. J. Ramón García Castellote, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta.
- RENOUX, Annie (2001), «Aux marches du palais: des mots, des concepts et des réalités fonctionnelles et structurelles», en *Aux marches du Palais. Qu'est-ce qu'un palais médiéval? Données historiques et archéologiques. Actes du VIIe Congrès international d'Archéologie Médiévale*, ed. Annie Renoux, Caen, Société d'Archéologie Médiévale, pp. 9-20.
- RUBIÓ BALAGUER, Jordi (1985), *Vida española en época gótica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2ª ed. [1943]
- RUIZ SOUZA, Juan Carlos (2013), «Los espacios palatinos del rey en las cortes de Castilla y Granada: los mensajes más allá de las formas», *Anales de Historia del Arte*, núm. extra 2, pp. 305-331.

- SALAMAGNE, Alain (2001), «Archères, mâchicoulis et tour dans l'architecture militaire du Moyen Âge (XIII-XV siècle): éléments fonctionnels ou symboliques?», en *Aux Marches du Palais. Qu'est-ce qu'un palais médiéval? Données historiques et archéologiques*, ed. Annie Renoux, Caen, Société d'Archéologie Médiévale, pp. 77-85.
- (2010), *Le palais et son décor au temps de Jean de Berry*, Tours, Université François Rabelais.
- SCAGLIONE, Aldo (1991), *Knights at Court. Courtliness, Chivalry and Courtesy from Ottonian Germany to the Italian Renaissance*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press.
- SIR GAWAIN Y EL CABALLERO VERDE (2013), ed. Luis Alberto de Cuenca, trad. Francisco Torres Oliver, Madrid, Alianza, 2ª ed. [1982]
- SÖHRING, Otto (1900), «Werke bildender Kunst in altfranzösischen Epen», *Romanische Forschungen*, 12, 3, pp. 491-640.
- SOLER, Abel (2017), *La cort napolitana d'Alfons el Magnànim: el context de «Curial e Güelfa» vol. III: L'Europa cavalleresca i la ficció literària*, Valencia, Universitat de València.
- TAYLOR, Robert R. (1998), *The castles of the Rhine: recreating the Middle Ages in modern Germany*, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press.
- TOMASI, Michele (2022), *Écrire l'art en France au temps de Charles V et Charles VI (1360-1420). Le témoignage des chroniqueurs*, Turnhout, Brepols.
- TOSCO, Carlo (2003), *Il castello, la casa, la chiesa: architettura e società nel medioevo*, Turín, Einaudi.
- TURMEDA, Anselm (1927), «Cobles de la divisió del Regne de Mallorca», en Bernat Metge; Anselm Turmeda, *Obres menors*, ed. Marçal Olivàr, Barcelona, Barcino, pp. 103-159.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène (1857), *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI*, vol. III, Paris, Bance-Morel.
- WALTON, Kendall L. (1990), *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of Representational Arts*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- WAGNER, Peter (1996), «Ekphrasis, Iconotexts and Intermediality, The State(s) of the Art(s)», en *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, ed. P. Wagner, Berlín-Nueva York, De Gruyter.
- WANDHOFF, Haiko (2003), *Ekphrasis: Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*, Berlín-Boston, De Gruyter.
- WHITAKER, Muriel (1990), *The Legends of King Arthur in Art*, Cambridge, D. S. Brewer.
- WHITEHEAD, Christiania (2003), *Castles of the Mind: A Study of Medieval Architectural Allegory*, Cardiff, University of Wales Press.
- WIRTH, Jean (1999), *L'image à l'époque romane*, Paris, Les Éditions du Cerf.
- YATES, Frances A. (1999), *The Art of Memory*, Londres-Nueva York, Routledge. [1966]
- ZINK, Michel, «Les toiles d'Agamanor et les fresques de Lancelot», *Littérature*, 38, pp. 43-61.
- ZUMTHOR, Paul (1994), *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media*, trad. Alicia Martorell, Madrid, Cátedra. [1993]