

# El “*Castell d’Amor*” de Pedro IV de Aragón. Literatura en la orfebrería de la mesa real

Anna MOLINA I CASTELLÀ  
Universitat de Barcelona  
anna.molina.castella@gmail.com

## RESUMEN

De entre las extraordinarias piezas de platería documentadas a lo largo del reinado de Pedro IV de Aragón (1336-1387) destaca una fuente de agua, de plata y esmaltes, llamada “*Castell d’Amor*”, inspirada iconográficamente en el poema del *Roman de la Rose*. A través del presente artículo pretendemos ofrecer una aproximación a dicha pieza, situarla en su contexto cultural y aportar una fecha *ante quem* para fijar su adquisición por parte de la casa real aragonesa.

**Palabras clave:** Pedro IV de Aragón, platería real, fuente de agua, *Castell d’Amor*, *Roman de la Rose*.

## The “*Castell d’Amor*” of Peter IV of Aragon. Literature in the Silverwork of the Royal Table

## ABSTRACT

Notable among the various exceptional pieces of silverwork documented in the reign of Peter IV of Aragon (1336-1387) is a silver and enamel table fountain called *Castell d’Amor* or Castle of Love, whose iconography was inspired from the *Roman de la Rose* poem. This paper discusses this table fountain, placing it in its cultural context and determining the date *ante quem* of its acquisition by the Aragonese royal household.

**Key words:** Peter IV of Aragon, royal silverwork, table fountain, *Castell d’Amor*, *Roman de la Rose*.

El largo reinado de Pedro IV de Aragón entre 1336 y 1387 constituye un escenario afortunado en cuanto al estudio de las artes suntuarias. Se aúnan no solo los 51 años ininterrumpidos de gobierno bajo un mismo monarca y, en consecuencia, un mismo cliente o promotor, sino también la conservación de la práctica totalidad de la documentación emanada de sus Real Tesorería y Cancillería, que nos permite evocar con extremo detalle el día a día de la vida en la Corte. De este modo, hemos tenido la posibilidad de conocer todas aquellas piezas cinceladas por distintos orfebres de la propia Corona y también procedentes de otras localidades extranjeras por encargo o necesidad del propio monarca y de su entorno<sup>1</sup>. Lamentablemente, de los centenares de objetos documentados, solo se han conservado el ostensorio de Daroca, encargado por el rey al platero Pere Moragues<sup>2</sup> y el retablo de Santa María de Salas, obra de Bartomeu Tutxó<sup>3</sup>. Aunque el panorama sea desolador en cuanto a piezas actualmente existentes, los libros del Archivo Real nos abren un horizonte apasionante, pues tales obras suntuarias aparecen a menudo descritas por parte de los escribanos reales con una minuciosidad superior a lo que parece que correspondería al puro trabajo de anotación y registro de unos gastos mensuales<sup>4</sup>.

La perspectiva de nuestro trabajo, pues, se sitúa en el ámbito de la investigación de aquello que existió y que ya no podemos apreciar si no es a través del testimonio escrito de unos funcionarios no ejercitados ni en el arte de la orfebrería ni mucho menos, por contradictorio en términos cronológicos, en la moderna disciplina del estudio del objeto histórico-artístico. Conscientes del atrevimiento que significa analizar la obra sin ella, procedemos con prudencia alentados por la posibilidad de llenar el vacío existente en el ámbito de conocimiento de las artes suntuarias y, más concretamente, en el marco de la Corona catalano-aragonesa. Ante la tradicional consideración del estudio y la producción del objeto artístico como “arte menor”, resulta imposible prescindir de tales fuentes documentales para acercarnos a unas variadas tipologías<sup>5</sup>, a las capacidades técnicas y formales de unos artífices determinados<sup>6</sup>,

---

<sup>1</sup> Iniciamos dicha investigación con motivo de nuestra tesis de licenciatura que, bajo el título *L’orfebreria de Pere III el Cerimoniós a partir dels llibres del Reial Patrimoni (1336-1387)*, fue presentada en la Universitat de Barcelona en octubre de 1996.

<sup>2</sup> F. ESPAÑOL BERTRAN, “Reliquiari dels sants corporals de Daroca”, *Catalunya Medieval*, Barcelona, 1992, pp. 242-245.

<sup>3</sup> A. JOSÉ I PITARCH, “La documentació del retaule de Santa Maria de Salas”, *Anuario de Estudios Medievales*, 29 (1999), pp. 477-500.

<sup>4</sup> Cabe pensar que la costumbre de plasmar tal detalle formal y material en los libros de cuentas obedecía a la necesidad de singularizar las piezas entregadas y, por tanto, pagadas a sus artífices, habida cuenta de la gran cantidad de objetos similares llegados en un mismo período a la Corte. En este sentido, debemos tener presente que el volumen de compras, reparaciones y empeños de piezas de oro y plata a lo largo de todo el reinado es de tal magnitud que parece hacer empalidecer otros encargos reales, sean arquitectónicos, escultóricos o pictóricos.

<sup>5</sup> Más allá de los emblemas reales, el ajuar litúrgico para las capillas de los distintos palacios reales y los oratorios privados, exvotos y *regalia*, vajilla de mesa, joyas y complementos del vestuario, hemos dado cuenta de otras tipologías menos conocidas dentro de las producciones habituales de los plateros, como podrían ser las lujosas sillas de cabalgar con todos sus arreos.

<sup>6</sup> Los artífices designados para abastecer a la Corona de tales objetos acostumbraban a ser aquellos más diestros en su arte, a menudo reconocidos proveedores de otras instituciones. Se conservan escritos los elogios del propio monarca respecto a la pericia técnica y artística de algunos de ellos, lo que viene a confirmar la

al gusto y a las necesidades de un cliente extraordinario, a las modas, influencias y transmisión de temas entre territorios, a los precios de las obras o a las vinculaciones laborales entre los artistas y su promotor real<sup>7</sup>. Para tal fin y con todas las reservas, podemos valernos de piezas coetáneas conservadas que nos van a permitir establecer ciertos paralelismos con las obras descritas.

### El *Castell d’Amor*

De entre los muchos objetos documentados, hay uno que destaca por encima de todos. Distintas son las características que le infunden este carácter excepcional: es identificado con un nombre propio y presenta una singularidad tipológica de gran complejidad formal y riqueza material, con un extenso programa decorativo y un alto contenido iconográfico. Fue en el año 1908 cuando Antoni Rubió i Lluch dio a conocer una primera descripción de lo que tituló *Descripció d’una joia anomenada Castell d’Amor*. El documento, fechado en Barcelona el 29 de noviembre de 1360, daba testimonio del retorno de dicha joya a la Corte después de haber estado un tiempo en manos de ciertos mercaderes por razón de un préstamo<sup>8</sup>.

Posteriormente, a raíz de nuestra investigación, hallamos otras dos noticias referentes al mismo objeto. En la primera de ellas, dada en Perpiñán el 10 de septiembre de 1356, se daba cuenta del débito de ciertas cantidades de moneda al platero perpiñanés Pere Agostí por las reparaciones efectuadas en algunas piezas de plata del Rey, entre ellas, el surtidor del *Castell d’Amor* que estaba roto<sup>9</sup>. Sin duda, esta anotación contable aporta dos informaciones fundamentales: en primer lugar, que dicha obra ya estaba en uso con anterioridad al mes de septiembre de 1356 y, en segundo lugar, que se encontraba junto al monarca durante la estancia de la Corte en el castillo real de Perpiñán.

El segundo registro hallado, perteneciente a una fecha inconcreta del año 1364<sup>10</sup>, hace referencia a la devolución del retablo mayor de plata de la capilla real, del *Castell d’Amor* y de otras dos piezas de retablo, de madera recubierta de plata, hasta entonces en préstamo. En esta ocasión, la descripción realizada del objeto de nuestro interés es prácticamente idéntica a la que presenta el documento de 1360 publicado por Rubió i Lluch. Aun así, las dos descripciones acaban complementándose respecto a ciertos detalles.

---

cercanía entre ambos y el grado de conocimiento del primero por aquello producido por los segundos. A. MOLINA I CASTELLÀ, “<Un dels suptils mestres de la sua art qui sien en nostra senyoria>”. Consoli Blanch, argenter d’Estrasburg (1372-1401)”, *Anuario de Estudios Medievales*, 29 (1999), pp. 655-687.

<sup>7</sup> A. MOLINA I CASTELLÀ, “L’argenter de Casa del Senyor Rei: una distinció laboral de prestigi”, F. FITÉ (ed.), *L’artista-artesà medieval a la Corona d’Aragó. Actes*, Lleida, 1999, pp. 365-383.

<sup>8</sup> A. RUBIÓ I LLUCH, *Documents per la història de la cultura catalana medieval*, Barcelona, 1908, vol. I, pp. 193-194, doc. CXCXV.

<sup>9</sup> El dato, incluido en una larga enumeración de reparaciones efectuadas, es tan sintético que no merece una transcripción de las dos líneas escritas que ocupa, aunque cabe señalar que la palabra “castell” resulta ilegible. Archivo de la Corona de Aragón (ACA), Reial Patrimoni, Reg. 859, fol. 24 v.

<sup>10</sup> ACA, Mestre Racional, Reg. 784, fol. CLXXXIII r. y v. Ver en el Anexo I el fragmento correspondiente a la descripción del *Castell d’Amor*.

Sorprende que hasta la fecha el *Castell d'Amor* haya sido citado en distintos estudios sin haber atendido a su singularidad y al vasto horizonte temático hacia el que nos dirige. Se trata de una fuente de agua con un complejo diseño a manera de castillo, aunque las dos descripciones de que disponemos no la identifiquen como una fuente sino como un castillo, signo evidente de que aquello más llamativo, por sus dimensiones y por su volumetría, era su forma. Es a lo largo de los dos textos cuando se citan dos elementos distintos por los que brota el agua, lo que nos viene a confirmar su tipología.



**Fig. 1.** Relicario de la Santa Espina, perteneciente al duque de Berry. París, ca. 1390. Oro, esmalte, cristal, perlas y piedras preciosas. 30 x 14,2 x 6,8 cm. Londres, The British Museum, WB 67.

La pieza se organizaba a partir de tres cuerpos superpuestos con distintos elementos, todos de plata dorada. La base o pie del castillo, sustentado por las figuras de tres hombres, estaba esmaltado en verde. En su interior había otros tres hombres armados con ballestas. La parte central presentaba una completa arquitectura defensiva a partir de tres torres o cimborrios con ventanales, que circundaban una torre mayor esmal-

tada, coronada por pequeñas torres y almenas esmaltadas de azul<sup>11</sup> (Figs. 1-2). Sobre ella se alzaba un pie en el que descansaba una copa o taza, mediante las figuras de tres babuinos con alas. Esmaltada por el lado externo, en su interior albergaba seis esmaltes y uno de mayores dimensiones situado en el centro del fondo de la copa, que era levadizo al igual que toda la copa. La completaba una sobrecopa con sus seis esmaltes dentro y, de nuevo, otro más grande situado en el centro de la sobrecopa, también levadizo. Externamente, estaba rematada por un cimborrio o “*campanill*” esmaltado, donde se erguía una gran rueda esmaltada con seis platonos dorados en forma de cabezas humanas “que se debían encastar” según el documento de 1360 o con “hombres despiezados” según el de 1364.



**Fig. 2.** Fragmento de la pintura que reproduce la estatuilla del arcángel san Miguel que el duque de Borgoña regaló por año nuevo a su sobrino, Carlos VI, rey de Francia, en 1397. S. XVIII. Munich, Bayerisches Nationalmuseum (imagen extraída de É. KOVÁCS, *L’Âge d’or de l’orfèvrerie parisienne au temps des princes de Valois*, Dijon, 2004, p. 114).

Como puede observarse, hasta el momento las descripciones nos permiten engarzar las distintas partes entre sí, de tal forma que resulta relativamente fácil imaginar la estructura. A partir de este punto se dice que dicho castillo estaba dotado de un

<sup>11</sup> La forma de arquitectura defensiva también fue adoptada por otras tipologías, como en el relicario de la Santa Espina del duque de Berry (The British Museum) o en la estatuilla del arcángel san Miguel que el duque de Borgoña regaló a su sobrino, Carlos VI de Francia en 1397 (solo se conserva una pintura sobre tabla del s. XVIII en el Bayerisches Nationalmuseum de Munich). Ambas reproducen en sus bases la estructura de un castillo almenado, de tal forma que podrían evocar la apariencia de la pieza objeto de estudio.

surtidor de agua, situado sobre un pie esmaltado en color verde, sostenido por tres figuras de hombres. En él, había un estanque o piscina<sup>12</sup> esmaltada por dentro y por fuera, donde se estaban bañando cuatro personas, rodeado de cuatro cimborios grandes y cuatro más pequeños. En el centro de dicho estanque había una “rama” de plata con algunas pequeñas torres sobre las que descansaba una pila de cristal. La cubría un cimborio sobre el que se levantaba la figura de un ángel que sostenía un caño por donde salía el agua<sup>13</sup>.

Por último, el documento de 1364 aporta otras dos informaciones interesantes. La primera de ellas se refiere al peso del *Castell d’Amor*, que llegaba a los 64 marcos de Barcelona 4 onzas, es decir, 14,750 kilogramos aproximadamente. Es el inventario de los bienes del delfín de Francia redactado en 1363 –un año antes de su ascensión al trono– el que nos proporciona cierta noción de la dimensión de nuestra pieza, al considerar “grande” una fuente de plata dorada y esmaltada, compuesta por una jarra, una copa con sobrecopa y un aguamanil cuartelado, esmaltado y bullonado, con un peso de 64 marcos de París, es decir, cerca de unos 15 quilogramos y medio<sup>14</sup>. El segundo dato constata que el *Castell d’Amor* disponía de un estuche de cuero negro que lo protegía durante las itinerancias de la propia Corte o bien cuando la pieza era trasladada de un sitio a otro a raíz de los préstamos a los que era sometida<sup>15</sup>.

## Un artificio hidráulico

A pesar de la enumeración de los distintos elementos que ambos registros proporcionan sobre la apariencia de la pieza, hay que reconocer que ninguno de los dos facilita la comprensión del funcionamiento o del engranaje que accionaba la fuente. Aún así, la propia estructura de las distintas partes permite imaginar con cierta lógica cuál debía ser la “circulación” del agua.

Resulta revelador que en la parte superior del castillo hubiese una copa o taza que podía ser separada del resto, y que, para más detalle, disponía de dos esmaltes también “levadizos” en el centro de la sobrecopa y del mismo recipiente. El término “levadizo” no resulta baladí en una rica descripción donde no parece haber otros elementos que se caractericen por su movilidad o capacidad de ser levantados o sacados

<sup>12</sup> En el documento original redactado en catalán se habla de un “*safareig*”, cuya traducción literal a la lengua castellana sería “lavadero”. Pero en el contexto en el que nos hallamos nos parece más adecuado traducirlo por “estanque” o “piscina”.

<sup>13</sup> Como puede observarse, la disposición de las distintas partes que configuraban el surtidor de agua parece tanto o más amplia que la del propio castillo, al menos en cuanto a espacio en superficie se refiere. En este sentido, parecería lógico que la estructura “acuática” estuviera situada sobre una base conjunta o entablamiento en la que descansarían ambos –el castillo y el surtidor–, que no aparece citada en ninguna de las dos descripciones a no ser que la asimilemos a la estructura de los ocho cimborios que circundan la piscina, siendo la piscina el propio entablamiento.

<sup>14</sup> D. GABORIT-CHOPIN, *L’inventaire du trésor du dauphin futur Charles V, 1363. Les débuts d’un grand collectionneur*. Avant-propos de Michel Laclotte, Paris – Nogent-le-Roi, 1996, p. 51.

<sup>15</sup> Cabe destacar que en el documento de 1360, el monarca aragonés puntualiza que tras el recibo de la pieza al cancelar el correspondiente préstamo, esta había sido guardada en el “archivo nuestro de las puertas de hierro que hay en nuestro palacio real de Barcelona”.

de su emplazamiento, si bien hay que subrayar la existencia de la gran rueda con esmaltes que tal vez podía accionarse a través de la fuerza del agua. Si interpretamos que toda la estructura del castillo se desplegaba en torno a un eje central formado por la copa, el pie de la copa, la torre mayor y la base o pie del castillo y que el surtidor se encontraría al mismo nivel que la base o pie de la torre mayor, podríamos afirmar que el conjunto formaba un artificio que facilitaba el llenado de la copa o taza de agua mediante el orificio que dejaba libre el esmalte levadizo de la sobrecopa, vaciarla a través de la apertura del orificio situado en su base interior –levantando previamente el correspondiente esmalte levadizo– y que el líquido bajaría por una canal situada en el interior del pie de la copa, descendiendo a través de la torre mayor y del pie de la torre. Finalmente, el surtidor y el caño brotarían y el agua saliente quedaría depositada en el estanque. Constituye una incógnita saber si una vez alcanzado un determinado nivel de llenado de la piscina, el sistema permitía drenar el agua hacia el exterior de la pieza, si estaba dotada de un circuito cerrado que impulsaba de nuevo el agua hacia arriba a través de algún conducto externo e independiente o bien si la copa ejercía de depósito que se llenaba de agua manualmente cada vez que se vaciaba –de ahí su carácter levadizo–.

Es en la descripción de una “*tres grant et tres noble fontaine d’argent dorée*” perteneciente al duque Luis de Anjou (1339-1384), hermano de Carlos V de Francia, de Felipe de Borgoña y de Juan de Berry, donde encontramos algunos datos referentes a ciertos detalles técnicos que pueden aportar luz a la cuestión<sup>16</sup>. Se trata de una asombrosa estructura arquitectónica, en la que los mismos conjuntos de pilares y columnas que levantan los diversos cuerpos de la pieza vehiculan el caudal del agua. Así, podemos saber que del fondo del bacín salían hacia el exterior tres cañerías –“*tuiiaus*”– que se introducían dentro de los pilares a través de los cuales era conducida el agua hasta llegar a las tres llaves giratorias por las que brotaba –“*clefs tornans getans eaue*”–. Otras especificaciones técnicas, difíciles de interpretar sin poder visualizar el objeto descrito y sin tener el dominio necesario del idioma francés de la época, aluden a una pieza circular por la que el agua fluía hasta llegar a las llaves –“*un cercle ront per lequel coule l’eaue et passe par les dictes clefs*”–, a unas columnas circulares por las que el agua subía y bajaba –“*trois rondes coulompnes par lesquelles monte et avale l’eaue*”<sup>17</sup>– o a un enrejado sobre una compuerta para recibir el agua –“*et ou milieu a un treillis dessus un pertuis à recevoir l’eaue*”<sup>18</sup>–.

<sup>16</sup> Atendiendo al hecho de que con anterioridad hemos dado cuenta de la consideración de fuentes “grandes” aquellas que pesaban cerca de 15 kilogramos, resulta necesario constatar que la fuente “*tres grant*” de Luis de Anjou pesaba 340 marcos de París, es decir, más de 83 kilogramos. Debía tratarse de una pieza fuera de lo común si tenemos en cuenta que, hasta el momento, no hemos encontrado descrita otra fuente de unas dimensiones tales.

<sup>17</sup> [...] *et du fons du dit bacin yssent par dehors comme trois tuiiaus qui entrent es pillers entuers par les quels passe l’eaue et entre yceuls à tros clefs tornans getans eaue. Et dessous le fons du dit bacin à comme un cercle ront per lequel coule l’eaue et passe par les dictes clefs et entre es dis pillers tuers [...]. Du fons de la base terrace dessusdicte partent trois rondes coulompnes par lesquelles monte et avale l’eaue et auprès du petit bacin doré en yssent trois tuiiaus qui se apuient aus clez qui sont dessous le dit bacin et n’avale point l’eaue plus bas des dictes coulompnes [...].* H. MORANVILLÉ, *Inventaire de l’orfèvrerie et des bijoux de Louis I, duc d’Anjou*, París, 1904, vol. II, pp. 218-220

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 221.

El fragmento, extraordinario, de una fuente medieval de plata conservada en el Museo de Cleveland, de elegante forma arquitectónica dispuesta en distintas terrazas, ilustra de forma reveladora algunos de los elementos citados: un conducto central que recorre interiormente el eje de la pieza, una serie de gárgolas zoomórficas por las que brotaba el agua, así como unas ruedas dentadas flanqueadas por cascabeles situadas estratégicamente bajo las bocas de las gárgolas de forma que el agua no solo las accionaba sino que provocaba el tintineo de los cascabeles<sup>19</sup> (Fig. 3).



**Fig. 3.** Fragmento de fuente de mesa. París, ca. 1320-1340. Plata dorada y esmaltada. 33,80 x 25,40 x 26 cm. The Cleveland Museum of Art, 1924.859.

### Fuentes en el ámbito real

Con referencias más antiguas en el mundo musulmán y en Bizancio, a lo largo del tiempo soberanos y altos dignatarios se dotaron de artilugios mecánicos de formas

<sup>19</sup> S.N. FLIEGEL, “The Cleveland Table Fountain and Gothic Automata”, *Cleveland Studies in the History of Art*, 7 (2002), pp. 6-49.



distintas que hacían correr agua o vino y que, a su vez, maravillaban, sorprendían y entretenían a los invitados<sup>20</sup>. En el contexto europeo medieval se encuentran documentados distintos tipos de automatismos, siendo las fuentes algunas de las registradas en mayor número en los diversos inventarios reales y nobiliarios<sup>21</sup>.

Aunque tradicionalmente las fuentes se han considerado objetos de mesa y han sido imaginadas presidiendo los banquetes reales, las representaciones de escenas cortesanas en pinturas e iluminaciones de manuscritos en las que se pueden contemplar con cierto detalle las mesas bien aparejadas con la vajilla y los distintos enseres para el ágape no muestran tales fuentes, sino notables recipientes en forma de nave. ¿A qué se deben dichas ausencias?

Algunos detalles formales que proporcionan ciertos documentos coetáneos a los del Ceremonioso, nos hacen pensar que las fuentes sí se encontraban en el entorno de las mesas reales, sin descartar la posibilidad de que también fueran aptas para muchas de las estancias públicas y privadas del recinto palaciego. Mientras, por el momento, el *Castell d’Amor* se erige como la única fuente que poseyó Pedro IV, en el extremo justamente contrario se documenta la magnífica colección de 38 ejemplares que llegó a reunir Luis de Anjou y que conocemos gracias al inventario de sus bienes redactado entre 1379 y 1380<sup>22</sup>. Sistemáticamente elaborado, observamos cómo al registro de la orfebrería religiosa le sigue el de aquellos objetos pertenecientes al ámbito de la mesa bajo el epígrafe “Otras joyas y vajilla de plata”. Importante resulta la distinción que ofrece dicho encabezamiento, pues a nuestro entender se está plasmando que junto a la vajilla, había otras piezas que, aunque formaban parte de este paramento, no podían ser consideradas como tales, quizás por su singularidad o por una función más auxiliar o decorativa en el servicio. Siguiendo una clasificación que se intuye organizada por orden de mayor a menor importancia y de mayor a menor dimensión dentro de cada grupo y subgrupo, las fuentes ocupan el primer lugar, seguidas de las naves, de unos grandes recipientes –*corbeille, grands bacins*– para depositar las sobras de la comida de los platos, las paneras, los platos trinchantes, probadores –*espreuves*–, saleros, copas, etc... Intuimos, pues, que las fuentes obedecerían más a la designación de “joyas” que no de “vajilla”, sin salir del entorno de la mesa regia.

Cual variado catálogo tipológico de orfebrería, el inventario de Luis de Anjou nos permite tomar consciencia del alto grado de versatilidad formal al que podían llegar los maestros plateros del momento. Cifándonos a los surtidores de plata, no podemos evitar calificar de maravilloso el universo formal que las descripciones despliegan en nuestra imaginación. La mayor parte emulaba todo tipo de arquitecturas, a manera

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Cabe destacar que algunas de ellas aparecen utilizadas como una suerte de perfumadores, pues accionaban agua de rosas. Es este el caso de la fuente descrita en el inventario efectuado a finales del reinado de Carlos V de Francia, concretamente en 1380, de dimensiones reducidas, con una cubierta coronada por un águila (J. LABARTE, *Inventaire du mobilier de Charles V*, París, 1879, p. 208). En otros ejemplares, ciertos elementos ornamentales descritos podrían hacer referencia a otro tipo de líquido, como probablemente sería el vino en el caso de aquella que se levantaba sobre un pie cincelado con follaje de viña, siguiendo la forma de una carreta sobre la que descansaba un tonel, perteneciente a Luis I de Anjou (H. MORANVILLÉ, *op. cit.*, 1904, vol. II, p. 229).

<sup>22</sup> H. MORANVILLÉ, *op. cit.*, vol. I (1903), vol. II (1904), vol. III (*s.d.*).

de auténticas escenografías diseñadas a distintos niveles y con ricas composiciones y volumetrías, que se ubicaban sobre entablamentos que simulaban frondosas naturalezas, en las que podían abundar distintas figuras. Otras, tomaban formas humanas, zoomórficas e incluso mitológicas.

La riquísima información que dicho muestrario nos ofrece permite aproximarnos al estudio tipológico del *Castell d'Amor* no ya como un objeto aislado, sino como una obra de platería que se circunscribe a una producción mucho más cuantiosa y frecuente en las casas reales del momento. Nuestra pieza comparte características formales con algunas de ellas, especialmente en cuanto a su estructura esencial: un entablamento o base, un cuerpo principal compuesto por una arquitectura, y una copa *-hennap-* con sobrecopa *-couvercle-* que se alza en lo alto de la edificación. Hasta coinciden, en distintas ocasiones, la ubicación y el número de esmaltes que decoran las copas y sobrecopas. A pesar de ello, mientras los esmaltes angevinos son descritos con todo lujo de detalles y en buena medida centran la temática de dichas piezas<sup>23</sup>, no ocurre lo mismo con los de la fuente aragonesa, si bien sabemos que esta se equipaba de esmaltes levadizos, información que no proporciona el inventario de Luis I. Es evidente pues, que esta diferencia destacable entre unas descripciones y otras pone de manifiesto la falta de una información capital para el estudio iconográfico del *Castell d'Amor*, aunque con todo podamos afirmar que, a la luz del repertorio de las fuentes reales francesas, la aragonesa parece ofrecer un compendio de distintas alegorías.

### El poema del *Roman de la Rose* y el *Castell d'Amor*

El Ceremonioso era un hombre culto, que dominaba distintos idiomas y se mostraba ansioso por abastecerse de las grandes obras de la literatura y la poesía, así como de libros de carácter jurídico, teológico, científico, médico, épico, histórico...<sup>24</sup>. La biblioteca que formó no estaba exenta de libros en los que las historias eran protagonizadas por valerosos caballeros convertidos en héroes, admirados por sus gestas guerreras y por sus capacidades amatorias, como los ejemplares pertenecientes al

<sup>23</sup> [...] *au fons du dit hennap a un grant esmail ouquel a un chevalier et une dame dedens un paveillon asuré: et tient le chevalier un cuer en sa main destre et la dame tient un chaiennet [...]. [...] Le hennap qui siet oudit siege est par le ventre semé de VI esmaus es quels a chevaliers et dames faisans diverses contenances, [...] ou fons du hennap a un compas ront ouquel a une dame qui tient un faucon sur son poing et un chevalier qui li veult mettre le chaperon. Et le couvercle du hennap a semblables esmax et devise; et en l'esmail dudit couvercle par dedens a une dame qui fait semblant de soy tirer arriere d'un chevalier [...]. [...] Et ou fons du hennap a un ront esmail ouquel a un roy et trois hommes dont celui du milieu est nu; et ou fons du couvercle en a un plus petit ouquel a un homme armé à cheval qui rescout une dame d'un homme sauvage qui l'amenoit [...]. [...] et le hennap et le couvercle sont chascun semez de VI esmaus esquels a chevaliers et dames faisans diverses contenances [...]. Ou fons du hennap a un compas ront ouquel a un esmail d'asur et un chevalier et une dame qui jouent aus eschez: et en l'esmail du couvercle a un chevalier et une dame qui tient la cornete du chaperon du chevalier [...]. H. MORANVILLÉ, *op. cit.*, p. 221, n° 646; p. 224, n° 649; p. 225, n° 650; p. 225, n° 651 respectivamente.*

<sup>24</sup> Su interés por conseguirlos lo llevó a escribir ciertas misivas a sus homónimos peninsulares y europeos, pidiéndoles ejemplares que copiar e incluso que traducir a la lengua romance a través de sus múltiples protonotarios y escribanos: E. GARCÍA SÁNCHEZ, "Traducciones catalanas de textos científicos andalusies en la Corona de Aragón", *Sharq Al-Andalus*, 10-11 (1993-1994), pp. 385-401.

ciclo artúrico *Los Caballeros de la mesa redonda*, el *Lancelot*, *El libro del rey Meliadux* o *El libro de Jaufré* –el único romance artúrico escrito en Occitania conocido por ahora<sup>25</sup>–. Esta literatura novelesca disfrutó de un gran despliegue por toda Europa y su traducción a distintos idiomas propagó y popularizó los temas más allá de las páginas escritas.

El castillo de amor es una de las principales expresiones literarias y a la vez plásticas del amor cortés. La escena constituye una alegoría en la que la fortaleza simboliza el corazón de la amada que el amante debe conquistar. El tema parece haber sido desarrollado en el poema titulado *Roman de la Rose* –escrito por Guillaume de Lorris hacia 1237 y luego continuado por Jean de Meun entre 1268 y 1278–, uno de los más leídos y de mayor difusión en su época<sup>26</sup>.

La obra se plantea como un sueño que transporta al protagonista a un mundo alegórico, en el que se trata la llegada del joven a la edad adulta, al descubrimiento del amor. Todos los sentimientos que afloran en esa vivencia se encarnan en personajes que intervienen en la conversación con el protagonista a la largo del poema<sup>27</sup>. El joven protagonista, Guillaume, se acerca a un frondoso jardín rodeado por un muro de planta cuadrada. Logra encontrar una puerta y una hermosa doncella lo recibe. Esta le dice que es amiga del dueño del recinto, quien se encuentra allí divirtiéndose con unos amigos. El joven pide conocerlos y los encuentra bailando junto al dios del Amor. Guillaume abandona el grupo para disfrutar del maravilloso paisaje –el Paraíso terrenal, según el protagonista–, donde el agua corre por riachuelos y la hierba verde acaricia las fuentes claras. Seguido de cerca por el dios del Amor, Guillaume encuentra una fuente de mármol situada debajo del pino más hermoso que nunca haya visto. Al acercarse a la fuente e inclinarse sobre ella, vislumbra en el fondo una gravilla “más blanca que la plata pura” y observa que el agua que brota de ella a borbotones es siempre fresca y nunca escasea. Dos piedras de cristal ocupan el suelo y

“en él se reflejan los árboles y las flores de alrededor y todo lo que adorna el vergel. [...] recibió esta fuente el justo nombre de Fuente de Amor y muchos han hablado de ella en numerosos lugares, en novelas y en historias”<sup>28</sup>.

Guillaume ve reflejados en el agua de la fuente unos exuberantes rosales rojos y se dirige rápidamente a ellos. Escoge la flor más bella, pero viendo el dios Amor que el joven no se atreve a cogerla, le dispara cinco flechas que quedan clavadas en el corazón del joven. Amor lo asiste, diciéndole que está preso y que se rinda sin luchar. Guillaume acepta gustosamente y acto seguido Amor le dicta los mandamientos que

<sup>25</sup> También *Las historias troyanas* –versiones medievales de la leyenda de Troya conocida gracias a la *Iliada* y la *Odisea* de Homero–, las historias de *Alejandro Magno* y de *Carlomagno* se encontraban entre los títulos por él adquiridos.

<sup>26</sup> G. DE LORRIS y J. DE MEUN, *El Libro de la Rosa*, Madrid, 2003.

<sup>27</sup> La narración permite hacer una triple lectura, según lo adentrado en el tema que estuviera el lector, de forma que podía percibir una historia entretenida e inocente si uno se quedaba en el plano más literal, o bien descubrir un código velado de cierto atrevimiento, o bien encontrar un auténtico manual para llegar –y conseguir– a su amada.

<sup>28</sup> G. DE LORRIS y J. DE MEUN, *op. cit.*, 2003, pp. 65-66.

debe acatar para vivir –y padecer– el amor cortés, cual manual detallado de instrucciones y recomendaciones. Al finalizar dicha intervención, el joven va siendo encontrado por distintos personajes, a manera de tentaciones, que lo ponen a prueba. Una de ellas, llamada Celos, viendo el gran amor que el joven profesa a la bella rosa roja

“mandó que empezaran a construir [...] junto a los fosos una muralla con bloques bien tallados [...]. La muralla estaba tan bien trazada que formaba un cuadrado perfecto [...]. Los torreones están unos al lado de otros, con numerosas almenas, y están hechos con bloques de piedra tallados. En las cuatro esquinas hay otros tantos torreones [...]. En medio del recinto, los que sabían hacerlo construyeron con maestría una torre; sería imposible una más hermosa, mayor, más ancha o más alta. [...] La torre era completamente redonda: no ha existido en el mundo otra más rica ni mejor distribuida por dentro. [...] Se veían los manganeles por encima de las almenas, y en las aspilleras había incontables ballestas fijas a las que no hay armadura que pueda resistir. [...] Más allá de los fosos había barreras construidas con fuertes muros y almenas bajas, de modo que los caballos no podían acercarse [...] sin que se produjera antes un combate. [...]”<sup>29</sup>.

Hasta aquí se desarrolla la primera parte del poema debida a la mano de Guillaume de Lorris. Como puede apreciarse, el relato es rico en elementos y no sorprende que sirva de inspiración para determinadas piezas decorativas. Sin lugar a dudas, difícilmente las fuentes de mesa descritas en la documentación conservada siguen rigurosamente el texto, pero es evidente que sí hay una voluntad de evocar y emular el escenario natural y arquitectónico detallado en el poema. Así, podemos apreciar cómo el *Castell d’Amor* tiene el pie esmaltado en color verde –quizás como referencia al jardín exuberante en el que se introduce Guillaume–, una pila de cristal, una rama de plata con unas torrecitas doradas bajo ella –recordando ese pino tan hermoso nunca visto– y, según la descripción aragonesa, un ángel situado en lo alto de la fuente que bien podríamos identificar o asimilar al dios del Amor, pues, según el poema, dicha fuente era llamada “del Amor”. En cuanto a la descripción del edificio defensivo, también parecen surgir ciertas similitudes, como son las tres estructuras edilicias distintas y concéntricas: el perímetro exterior formado por ocho cimborrios grandes y pequeños, el intermedio formado por tres torres o cimborrios con ventanales y la parte central con la torre mayor almenada y coronada por torres más pequeñas. Además, también la pieza de plata dispone de una guarnición de hombres armados, aunque en un número mucho menor del mencionado por Guillaume.

La segunda parte del *Roman de la Rose* es mucho más extensa que la primera y al mismo tiempo notablemente difícil de resumir. Aunque consideramos que el *Castell d’Amor* debe su apariencia principal al relato de Lorris, no queremos pasar por alto dos pasajes que aparecen en el de Meun y que sin duda resultan definitivos. El primero de ellos hace clara referencia a la fuente como fuente de juventud<sup>30</sup>, elemento que encontramos en el *Castell d’Amor* mediante las figuras que se bañan dentro de ella:

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 98-99.

<sup>30</sup> De hecho, esta representación ejecutada en plata también la encontramos en una fuente de plata dorada y en una gran nave del duque de Anjou. La primera de ellas representa un *jardin clos* con toda suerte de flores

“[...] De su arroyuelo beben las ovejas que allí quieren y deben entrar, tras haber sido separadas de las negras. Cuando han probado su agua, nunca vuelven a sentir sed y vivirán cuanto quieran sin enfermar ni morir [...]”<sup>31</sup>.

El segundo pasaje a destacar constituye lo que creemos ser la explicación a la existencia de esa gran rueda esmaltada con seis platonos dorados en forma de cabezas de hombre en lo alto de la sobrecopa del *Castell d’Amor*. En cierta parte del poema se plantea qué va a hacer el hombre necio cuando deba dar cuentas de sus pecados:

“[...] ¿Qué recompensa la cabrá esperar; salvo la soga para ser colgado en la doliente horca del infierno? [...] o bien le darán vueltas en grandes clavijas como a Ixión, en unas cortantes ruedas que los diablos hacen girar con los pies [...]”<sup>32</sup>.

El mito de Ixión, pues, parece darnos la clave no solo para identificar el sentido de la rueda descrita, sino también para relacionarla con la temática del *Castell d’Amor* y a la vez del *Roman de la Rose*. Según la mitología griega, al no querer pagar Ixión la dote prometida a su suegro, lo mató para librarse del compromiso. Buscando el perdón del crimen cometido, se dirigió a Zeus, quien le concedió el don de la inmortalidad teniendo en cuenta las propias faltas cometidas. Pero Ixión traicionó la confianza de su protector al hacer ciertas propuestas indecentes a Hera, esposa de Zeus. Finalmente, este lo condenó al Tártaro o mundo inferior, donde Hermes lo ató con serpientes a una rueda ardiente que daba vueltas sin cesar.

### **A modo de conclusiones: el *Castell d’Amor*, una temática presente en la corte de Aragón**

La primera noticia de la presencia de un ejemplar del *Roman de la Rose* en la Corte aragonesa corresponde al año 1383, cuando Violante de Bar, esposa del infante Juan, primogénito del Ceremonioso, lo obtuvo de su tío, el duque Jean de Berry<sup>33</sup>. Aún así, dicha temática no les resultaba desconocida. Durante la ya citada estancia de la corte en Perpiñán, el 15 de marzo de 1356<sup>34</sup> se dio cuenta a la reina Leonor de Sicilia, tercera esposa de Pedro IV, de la compra de 10 tapices de lana franceses adquiridos en Montpellier y en Aviñón para el arreo y paramento de las infantas Juana e Isa-

---

y arbustos en el que hay una fuente de juventud donde se bañan un hombre y dos mujeres. También la nave, en su base dispone una fuente de la juventud con siete figuras de relieve, hombres y mujeres, bañándose desnudos en su interior. H. MORANVILLÉ, *op. cit.*, p. 228, nº 654 y p. 251, nº 689.

<sup>31</sup> G. DE LORRIS y J. DE MEUN, *op. cit.*, 2003, p. 332.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 316-317.

<sup>33</sup> I. DE RIQUER, “Los libros de Violante de Bar”, M.M. GRAÑA CID (coord.), *Las sabias mujeres: Educación, saber y autoría (siglos III-XVII)*, Madrid, 1991, pp. 161-173.

<sup>34</sup> Recordemos que seis meses más tarde, hallándose la Corte aún en Perpiñán, se reparaba el surtidor del *Castell d’Amor*.

bel<sup>35</sup>. Entre ellos, uno *cum historia castri amoris*, de quince palmos de longitud<sup>36</sup>. Posteriormente, el 2 de septiembre de 1368 se pagaron tres tapices franceses que habían sido comprados en París por orden del rey, uno de ellos con la historia del dios Amor<sup>37</sup>. Pero aún se documenta una pieza más con esta misma iconografía: en el cuarto testamento dictado por el rey el 21 de febrero de 1369, dejaba a su primogénito Juan, entre ciertos objetos de mesa, un salero *quod vocatur castrum Amoris*<sup>38</sup>, pieza que aparecerá en todos los testamentos que lo proseguirán, redactados en 1374, 1377 y 1379. No es así en el caso del testamento que lo precede, fechado el 18 de abril de 1360, ni en las versiones precedentes, señal quizás de que el citado salero aún no había sido adquirido por el monarca.

A falta de nuevos datos sobre la fuente y el salero, obras de orfebrería que comparten temática y se identifican con un mismo nombre, por el momento nos resistimos a creer que se traten de una misma pieza. En ninguna de las dos descripciones de la fuente conservadas se hace referencia alguna a su uso como salero y parece lógico pensar que si dicho artilugio accionaba agua, como receptáculo para el servicio de la sal no debería poder garantizar la conservación adecuada del condimento. Por otra parte, la documentación real exhumada acostumbra a ser muy explícita en cuanto a la identificación nominal de las distintas tipologías.

Pero una cuestión surge con fuerza: ¿por qué no aparece citada la fuente en ninguno de los testamentos de Pedro IV, teniendo en cuenta que era la única fuente que tenía, que era una pieza de notable presencia y con un alto valor pecuniario? Al fin y al cabo, la documentación sitúa la pieza vinculada a la corte entre septiembre de 1356 y 1364, período durante el cual el monarca dicta sus tres primeros testamentos, el 18 de noviembre de 1356, el 25 de mayo de 1359 y el 18 de abril de 1360. Resulta factible creer que a partir de 1364 la fuente del *Castell d'Amor* debió volver a ser prestada y que la corte ya no la pudo recuperar, pues en los registros reales se pierde su pista a partir de entonces. Poco después, un nuevo *Castell d'Amor* volvió a estar presente en la corte aragonesa. Esta vez, encarnado en un salero.

---

<sup>35</sup> Juana, nacida en 1344, fue el segundo vástago de Pedro IV con su primera esposa, María de Navarra. Por su lado, la infanta Isabel, nacida en 1337, era hija de Jaime III de Mallorca y su esposa Constanza de Aragón, hermana esta a su vez de Pedro IV.

<sup>36</sup> A. RUBIÓ I LLUCH, *op. cit.*, 1908, vol. I, pp. 170-171, doc. CLXXI.

<sup>37</sup> A. RUBIÓ I LLUCH, *op. cit.*, 1908, vol. II, p. 104, nota 1.

<sup>38</sup> A. UDINA I ABELLÓ, *Els testaments dels comtes de Barcelona i dels reis de la Corona d'Aragó. De Guifré Borrell a Joan II*, Barcelona, 2001, pp. 310, 324, 336 y 347.

## ANEXO I

ACA, Mestre Racional, Reg. 784, fol. CLXXXIII r. y v.

*Ramon dez Castell, sots-camerlench de la Senyora Regina.*

*Ítem, appar per lo dit compte, çò és en .CXXI. cartes a la data d'en Guillem Morey, de quantitat de .XLVIII. mille .DCCCXX. sous, en la qual és enclosa .I<sup>a</sup>. data de .XXVI<sup>m</sup>CC. sous barchinonesos, per rahó de préstech que-l dit Guillem havia fet al dit Senyor e altra data de .XXVI. mille .DCC. sous barchinonesos enclosa en aquella matexa data de cessió que-l dit en Guillem Morey d'aquells havia d'en Berenguer Bertran, per les quals dates lo dit Guillem Morey tenia diverses penyores d'argent per rahó del dit seu préstech e d'aquell del dit en Berenguer Bertran de que havia fet cessió, segons que dit és, les quals penyores d'argent són contengudes e escrites en .I<sup>a</sup>. letra del Senyor Rey, cobrada a la dita data, en la qual és contengut que-l Senyor Rey cobrà les dites penyores e per lo dit Senyor lo dit en Ramon dez Castell, sots-camerlench de la Senyora Regina. [...] E encara dins lo dit cofre ha .I. castell d'argent, appellat Castell d'Amor, daurat e esmaltat, ab .I<sup>a</sup>. taça d'argent ab son cubertor, daurat dins e defora, e esmaltat, ab .VII. esmalts dins la dita taça e altres .VII. dins lo cubertor de la dita taça, en lo qual cobertor és figurat .I. campanill o cimbori. Lo peu del qual castell és vert e esmaltat, e dins lo dit peu ha .III. figures de .III. homes d'argent qui sostenen lo dit peu, e encara lo dit castell. E de sobre lo dit peu ha .III. figures d'altres homes armats, d'argent daurat, ab sengles ballestes. Encara hi ha .III. torres engir de la torre major del dit castell daurat, ab finestres. La torre, emperò, major és daurada e esmaltada, ab torres poques ab mantellets blaus esmaltats en alt e en lo cap de la dita torra major és figurat .I. peu d'argent, en lo qual seu la dita taça ab .III. babyuns qui han ales. Ha hi encara .VI. platons d'argent daurats qui demostren homes espeçajats. Ha encara en lo dit castell, .I. sortidor d'ayga, d'argent daurat ab esmalt vert, en lo peu del qual sortidor és figurat .I. safareig d'argent daurat e esmaltat dins e defora. E dins lo dit safareig són figurades .III. persones / qui-s banyen. E en lo mig del dit safareig ha .I<sup>a</sup>. branca d'argent ab algunes torretes d'argent daurades, qui sostenen .I<sup>a</sup>. pila de crestall, sobre la qual pila de crestall ha .I. cimbori d'argent daurat ab .I. àngell d'argent qui té .I. canó, per lo qual és vist que mena ayga. E engir del dit safareig són figurats .III. cimboris grans e altres .III. pocs. E lo qual castell pesava, a march de Barchinona, .LXIII. marcs .III. onzes. E és estoijat en .I. estoig de cuyr negre. [...] Perquè a memòria és-ne fet açí lo present notament al dit en Ramon dez Castell, que-n do rahó a la Cort.*