

# Boletín del Museo Arqueológico Nacional



## ALGUNOS PINJANTES GOTICOS EN EL M.A.N.

Por M<sup>a</sup> LUISA MARTÍN ANSÓN

La producción de pinjantes en España hay que situarla entre los s. XIII y XV, en talleres básicamente catalanes y castellanos. Siendo menos frecuentes en el s. XII, será el s. XV el momento de mayor auge, hasta su sustitución por otro tipo de adornos.

Su fabricación supone la continuidad en la utilización de un tipo de metales (cobre, bronce y, más raramente, hierro) y de una técnica de esmaltación, el excavado, cuando en el resto de Europa ha caído prácticamente en desuso. El s. XIII en Francia lleva a la industrialización del esmalte de Limoges de forma que, a un periodo de gran producción, seguirá un declive en el que, incluso, la materia prima pierde su calidad. El fraude y la adulteración de metales que, paulatinamente, va afectando a la orfebrería parisina lleva a la promulgación, por parte de Philippe le Bel, de una ordenanza, en 1313. En ella se regula la obligación de someter al punzón de los orfebres tanto el oro como la plata.

Por estas fechas, junto a la revalorización del oro, se impondrá, con gran fuerza, el uso de la plata a la que se incorpora la técnica del esmalte translúcido que, desde Italia, se va a expandir ocupando, prácticamente, los siglos del gótico. En España, el esmalte translúcido sobre plata tiene su máximo desarrollo a partir del s. XIV en talleres catalanes, levantinos y aragoneses. Sin embargo, la ejecución de piezas en cobre y bronce, de inferior calidad, tales como cruces procesionales, arquetas, y, ciertamente, pinjantes, ha contribuido a dar una idea falsa en la trayectoria de la esmaltería española. Difundidas estas obras tardías, y, atribuidas a Limoges las mejores piezas hasta fechas muy recientes, los talleres españoles han sido ignorados o, cuando menos desconocidos, identificándose mala ejecución con origen español<sup>1</sup>.

El estudio de los pinjantes, a través de las distintas colecciones en que están representados, en mayor o menor número, muestra unas constantes

<sup>1</sup> Varios son los testimonios de cuál era el estado de la cuestión en el primer cuarto de nuestro siglo, encontrados en el Archivo del Instituto Valencia de D. Juan en Madrid y en el Museo Episcopal de Vich. Por solo hacer referencia a alguno de ellos, es significativo el párrafo que extraemos de una carta de Marquet de Vasselot al Conde de Valencia de D. Juan, fechada en París el 22 de abril de 1920, en la que, tras darle las gracias por haberle enviado dos fotos de esmaltes de su colección, se lee textualmente: «Car vraiment je continue à me demander pourquoi on les a dits espagnols. Si c'est uniquement parce qu'ils sont plutôt médiocres, l'argument est faible, car on a fait bien pis à Limoges».

Del mismo modo, la polémica y las líneas de investigación se dirigían a tratar de ubicar los centros de fabricación de pinjantes. Variada es la correspondencia al respecto entre el propio Guillermo de Osma y Mosen Gudiol. Tal vez las frases más significativas resulten de la lectura de una carta enviada por Mosen Gudiol en 1914 en la que, entre otras cosas, se dice lo siguiente: «Me ha llamado mucho la atención y excitado en gran manera la curiosidad lo que me dice respecto a que deben ser *sin duda catalanes varios y aun muchos* de los pinjantes que figuran en la riquísima colección de V. Me interesarán en gran manera los calcos que me ofrece, pues sin duda confirmarán mi creencia de que en nuestra tierra, ya durante el s. XIV, se imitaron el esmalte y procedimientos de Limoges».

Actualmente con el reconocimiento de la existencia de talleres en España en fechas muy anteriores a las aquí aludidas, la cuestión ha quedado esclarecida, al menos en parte. De cualquier modo, por lo que respecta a los pinjantes no existe duda alguna. Si bien las formas se inscriben dentro del contexto habitual del mundo gótico, motivos decorativos, leyendas e incluso el empleo de algunos dialectos en su expresión, son, por lo general, genuinamente españoles.





Fig. 1.—León Coronado (nº Inventario 59128)

muy claras: formas (lobuladas, estrelladas, poligonales, cuadradas, etc.) y temas (simplemente ornamentales, figurativos, lemas, leyendas, heráldicos, etc.) coinciden con mucha frecuencia. Su uso en el enjaezamiento de los caballos se puede constatar ya en la más lejana antigüedad<sup>2</sup>. Es perfectamente verificable a través de representaciones en miniaturas, marfiles, pinturas, etc., hasta fines del s. XV, en que se sustituyen por borlas y otros adornos<sup>3</sup>. Sin embargo, es curioso constatar cómo en algunos países la tradición ha continuado, manteniéndose formas y temas<sup>4</sup>.

El número de piezas que guarda el M.A.N. de Madrid es, ciertamente, importante aunque en sus

salas sólo se exhiba una mínima representación. No se trata aquí de hacer una catalogación de las mismas, labor ya realizada y que, en breve plazo, verá la luz<sup>5</sup>. Creo, no obstante, que es interesante valorarlas dentro del contexto en que se realizaron y constatar cómo participan de las características generales antes subrayadas. Para ello, de los más de cien pinjantes que se conservan en los almacenes, he elegido una muestra de aquellos más comunes y de mayor difusión. De éstos podemos encontrar ejemplares similares, cuando no exactos, en otras colecciones y museos.

Los pinjantes del M.A.N., en su mayoría, proceden de la colección Gudiol<sup>6</sup>, y, analizando los distintos aspectos formales, temáticos, epigráficos, decorativos, etc., vemos que responden a un tipo de producción más o menos en serie si no industrializada. Esto es especialmente notorio en los temas heráldicos. Castillos, leones rampantes, etc., han dejado de tener un significado concreto y se han convertido en un motivo decorativo más, proliferando en obras de escaso interés. Por el contrario, cuando la ejecución de la pieza responde al encargo de una familia determinada, perfectamente identificable, la calidad es sensiblemente superior<sup>7</sup>. Dentro de esta generalización de representaciones es muy frecuente, tal como aparece aquí, el perro que sostiene en su boca una filacteria con el lema LEAL SO-Y, como símbolo de fidelidad o lealtad (nº inv. 59721); asimismo, la cabeza de león coronada, vista de frente o en posición de tres cuartos y acompañada de distintas leyendas: AM-OR, AMARE (nos. Inv. 59105 y 59128) (fig. 1).

La serie epigráfica tiene, igualmente, cumplida representación. A veces la letra es utilizada con finalidad meramente decorativa, en otras ocasiones responde a la derivación de un motivo, en origen, heráldico, «M» coronada con inscripción en orla: «En Dios el poder nde» (nº Inv. 56.687); «Y» coronada (nº Inv. 55380); «b» coronada entre dos cipreses (nº Inv. 59142)<sup>8</sup>, etc., son habituales. Variados y repetitivos son los temas vegetales, como ambientación o fondo para otras escenas o como objeto básico de decoración. Con un tratamiento más o menos naturalista, suelen adoptar esquemas geométricos

<sup>2</sup> PALOL SALELLAS, P. DE: «Dos piezas de adorno de arnés con representaciones de caballo. Oretania 5, 1959 p. 299, dice lo siguiente: «... buscarles un origen sería lo mismo que buscarlo al caballo. Son abundantísimas en Sumeria, y se encuentran entre escitas, griegos, romanos, persas y bárbaros. Podríamos decir que es un elemento tan simple en los arneses y en el extremo de los bocados, que su aparición es antiquísima».

<sup>3</sup> MARTÍN ANSÓN, S.L.: *Adornos metálicos en los caballos: pinjantes y aplicaciones*. A.E.A. Madrid 1977 p. 297-312.

<sup>4</sup> BROWN R.A.: *Horse Brasses. Their history and origin*. London 1949 p. 21. Corrobora esta idea cuando dice que en Gran Bretaña las piezas de bronce de los caballos modernos con sus ornamentos convencionales son imitaciones de los motivos heráldicos medievales.

<sup>5</sup> OLAGUER FELIU y ALONSO F. DE.: *Metalería en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid* (Catálogo de la colección de pinjantes y piezas de jaez de caballo, de la serie de platos metálicos alemanes y de los incensarios en metales no preciosos), en prensa.

<sup>6</sup> Así figura en el catálogo arriba citado y al que he tenido acceso gracias a la deferencia del autor. Es necesario aquí hacer referencia, por otra parte, a la espléndida colección de pinjantes del Museo Episcopal de Vic, del que Mosen Gudiol fue director y artífice durante mucho tiempo. Su preocupación e investigación sobre este tipo de piezas queda patente a través de su correspondencia, a la que se refiere la nota 1, y de algunas de sus publicaciones. Véase al respecto: GUDIOL I CUSILL, J.: *Les xapes de guarniment*. La Veü 19-Marzo-1917.

<sup>7</sup> Es fácilmente constatable si, a modo de ejemplo, comparamos alguno de estos pinjantes de motivo heráldico decorativo con otros de atribución concreta, como los de la familia Entenza, en el I.V. de D.J. El escudo en forma de losange, cuartelado en cruz: 1º y 4º, tres palos de gules en campo de plata; 2º y 3º, de gules sin ninguna divisa, parece responder concretamente a Raymundo de Entenza. Ver: FERRER M.J.: *Trobes en que tracta dels llinatges de la conquesta de la ciutat de València e son regne*. [Valencia] MDCCXCVI. Troba CCXI p. 118, lám 6. La calidad del cincelado y el esmalte, aplicado por el sistema de excavado, es extraordinaria.

<sup>8</sup> El ciprés, como todos los árboles fálicos es, al mismo tiempo, símbolo de la generación, de la muerte y del alma inmortal. En su cali-

en su disposición (n<sup>o</sup> Inv. 59148, 59150, 59729). La partida para la caza, en la que el caballero sobre su caballo y acompañado de halcón y perro, se dispone a perseguir a su presa, fue objeto de atención frecuente en las diversas manifestaciones artísticas: marfiles, tapices, cerámica, pinjantes, etc. Responde a uno de los pasatiempos habituales en el contexto de la Edad Media (n<sup>o</sup> Inv. 59110)<sup>9</sup>.

La cruz aspada es motivo difundido en pinjantes de las más variadas formas y lugares (n<sup>o</sup> Inv. 59739) (fig. 2). El origen de su estructura se atribuye a San Andrés, quien no considerándose digno de morir del mismo modo que Cristo, pidió que le clavasen en una cruz diferente. Por esta razón, la cruz de San Andrés se ha convertido en el símbolo de la humildad en el sufrimiento<sup>10</sup>.



Fig. 2.-Cruz aspada (n<sup>o</sup> Inv. 59739)

Frecuente es la aparición del ángel como tema central que, precipitándose en violento escorzo, porta una filacteria. Por dos veces lo encontramos repetido en el I.V. de D.J. y una en el M.A.N. (n<sup>o</sup> Inv. 59726). Varía el marco externo pero, en todos los casos, la figura se inscribe en una estrella de seis puntas. Diferente es también la inscripción que llevan en la filacteria: «Leal so-y», «En Dios es», «Beati om (nes)», lemas cotidianos en el contexto medieval. El tipo de representación es claramente asimilable a la pintura española de la segunda mitad del s. XV<sup>11</sup>.

El ángel como tenante de escudo se repite con asiduidad entre las manifestaciones artísticas medievales. Aquí aparece también con un escudo pero, en este caso, se puede asimilar con el ángel de la Anunciación. La «a» gótica que ocupa el escudo y la inscripción, a sus pies, que reza «Ave Maria gra...», así nos lo indican (n<sup>o</sup> Inv. 59938) (fig. 3).

Muy interesantes resultan otros pinjantes que también tienen su paralelo en el I.V. de D.J. Si bien en este último se conserva el dorado del cobre y el fondo en esmalte rojo<sup>12</sup>, los del M.A.N. (n<sup>o</sup> Inv. 56688 y 59143) sólo muestran restos de su primitivo dorado y esmaltado. El motivo representado es



Fig. 3.-Ángel de la Anunciación (n<sup>o</sup> Inv. 59938)

un ser fantástico, mezcla de animal y figura humana. La cabeza de mujer va envuelta en una toca que se extiende cubriendo la parte delantera del cuerpo. Lleva alas y los cuartos traseros, de animal, terminan en garras. Aparentemente podría tratarse de la representación de la esfinge de Tebas: león alado con cabeza de mujer, en la que se puede ver el símbolo de la feminidad perversa, la vanidad tiránica y destructiva<sup>13</sup>. Sin embargo, el tipo de figura se aproxima mucho al llamado Al-Buraq «animal que Mahoma había montado cuando hizo su milagroso viaje nocturno»<sup>14</sup>. Se le describe con cabeza de mu-

dad de árbol de hoja perenne ha tomado una significación funeraria, asociándose a la muerte, ya desde tiempos paganos. Los griegos lo consideraron como uno de los atributos de Hades y los romanos del infernal Plutón. En la simbología cristiana significa además la angustia, la inmortalidad o la mansedumbre. En heráldica, posiblemente el caso que nos ocupa, simboliza elevados y nobles sentimientos, como la idea de incorruptibilidad. PÉREZ-JOIA, J.A.: *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid 1971, p. 129.

<sup>9</sup> Estos temas han sido estudiados con detenimientos en un artículo de próxima aparición por lo que no procede aquí insistir en ello. MARTÍN ANSÓN, M.L.: *La Colección de pinjantes del Museo Lázaro Galdiano*. Rev. Goya, en prensa.

<sup>10</sup> FERGUSON, G.: *Signs and Symbols in Christian Art*. N. York 1975, p. 165. (Hay edición en castellano, B. Aires 1956).

<sup>11</sup> A modo de ejemplo podemos citar, entre otros, el Nacimiento del Museo Diocesano de Salamanca, obra de Fernando Gallego. Ver: GAYA NIÑO, J.A.: *Fernando Gallego*. Madrid 1958, lám. 23.

<sup>12</sup> Sabemos a través de una carta de fecha 3-III-1912, conservada en el Archivo del I.V. de D.J. y remitida por Martínez Aloy, cronista de Valencia, que el pinjante en cuestión fue «hallado en término de Villarreal despoblado de Bonretonn, a dos kilómetros del río Seco, entre este río y Nules».

<sup>13</sup> DICTIONNAIRE des Symboles. Paris 1969, voz Sphinx, p. 722.

<sup>14</sup> ENCYCLOPÉDIE de l'Islam. Paris 1960 t. 1, p. 1350-51.

PIMENTESE, A.M.: *Note Morfologiche ed etimologiche su Al-Burak*. Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca'Foscari, Venetiarum Universitas. Paideia XIII, 3, 1974, p. 109-135.

EISEN, E.: *La monture bigarrée dans l'iconographie turque et islamique: ALA, BURAQ, DULDUL*. Trabajo inédito cedido por el Prof. Martínez Montañez.





Fig. 4.—Magna Mater (nº Inv. 59120)



Fig. 5.—Dama ante el castillo (nº Inv. 59153)

jer, alas de águila y patas de caballo o león, teniendo la piel cubierta de manchas. Se le atribuye una extraordinaria velocidad siendo su representación en el arte musulmán muy difundida pero ya en fechas relativamente tardías<sup>15</sup>.

De los pinjantes que el Museo tiene expuestos en sus vitrinas escogemos uno con la figura del cisne blanco, dada su marcada representatividad (sala 33, vitrina 4). De forma lobulada destaca en relieve sobre un marco cruciforme. Aunque su estado de conservación es muy deficiente, muestra abundan-

tes restos del esmalte original blanco, verde y toques de rojo. La imprecisión del dibujo dificulta su estudio pero parece llevar un collar o correa al cuello. En la mitología clásica, el cisne estaba vinculado a las figuras de Apolo, Leda y Venus. Era ave consagrada al dios de la música y la poesía, basándose en la fábula de que el cisne moría cantando dulcemente. Dicen que la razón de por qué este pájaro canta tan bellamente es porque tiene un largo y curvado cuello y es obvio que la vibrante voz proporciona una rica música. Se considera ave de augurios favorables<sup>16</sup>. Simboliza la fuerza del poeta y de la poesía. En el ámbito cristiano la idea general es de pureza.

La figura femenina bajo diversos aspectos, se convierte en objeto principal de representación de numerosos pinjantes. No hemos de olvidar el notorio papel jugado por la mujer en la Edad Media, tanto en el ámbito religioso (abadesas), como político (reinas), social e incluso económico<sup>17</sup>. Como Magna Mater, símbolo de la Patria, dentro de un contexto guerrero, es frecuente encontrarla, en actitud de arenga. A veces, como en la pieza del I.V. de D.J. explícita en la inscripción que le acompaña: «Adelante caballeros a la hueste», en otras ocasiones (M.A.N.) se omite la leyenda pero persiste la actitud (nº 59120) (fig. 4)<sup>18</sup>. La dama, flanqueada por formas vegetales, responde, por los caracteres de su indumentaria, a la moda de la segunda mitad del s. XIV.

La aparición de la dama en la puerta de un castillo puede tener connotaciones tanto religiosas como profanas (nºs Inv. 59153 y 59739) (fig. 5). En las tradiciones judía y cristiana la puerta es la que da acceso a la revelación. La Virgen en las Letanías es denominada «Puerta del cielo» y la puerta es, además, el símbolo de la posibilidad de paso a una realidad superior. Ciudades amuralladas aparecen en el arte medieval como alegoría del alma en su trascendencia y de la Jerusalén celeste. En el castillo, junto al tesoro (riquezas espirituales en su aspecto eterno), la presencia de la mujer ante la puerta, con el sentido del alma, constituye una síntesis de voluntad de salvación<sup>19</sup>. Dicha actitud puede relacionarse, asimismo, con el Palacio del amor en *De Arte Honesti Amandi*, de Andreas Capellanus (terminado hacia 1186): «el Palacio del amor en el centro del mundo», «con cuatro muy espléndidas fachadas» en cada una de las cuales hay una puerta. Tres de estas entradas están «asignadas a tres clases definidas de damas, sugiriendo una especie de país de las doncellas»<sup>20</sup>.

<sup>15</sup> Distintos tipos en la representación de Al-Buraq pueden verse en: ARNOLD, S.T.: *Painting in Islam*. N. York 1965 Cap. VII, con las ilustraciones correspondientes. p. 117-122.

<sup>16</sup> WHITE, T.H.: *The Book of the Beast*. London 1955 p.118.

<sup>17</sup> PERNALD, R.: *La mujer en tiempo de las catedrales*. Barcelona 1982. Dice: «el abanico de profesiones accesibles para la mujer durante el periodo feudal propiamente dicho, hasta el s. XIV e, incidentalmente más tarde, sería más abierto de lo que tendemos a creer, y en todo caso con toda seguridad mucho más abierto que en s. XIX», p. 209.

<sup>18</sup> CIRLOT, J.E.: *Diccionario de símbolos*. Barcelona 1979. Recoge tres aspectos diferentes en la mujer: como sirena, lamia o ser monstruoso que encanta, divierte y aleja de la evolución; como madre, o Magna Mater (Patria, ciudad, naturaleza) y como doncella desconocida, amada o ánima, en la psicología junguiana. p. 313.

<sup>19</sup> *IBIDEM* p. 122.

<sup>20</sup> PATCH, H.R.: *El otro mundo en la literatura medieval*. México 1956, p. 203.

Por otra parte, una de las alegorías que mayor influencia tuvo, en la primera mitad del s. XIII, fue el Chateau d'Amour de Robert Grosseteste. El castillo, que simboliza el cuerpo de la Virgen María, sugiere préstamos tomados de la tradición del Otro Mundo. El castillo es la escalera por la cual descendió Dios del cielo<sup>21</sup>. Su influjo se deja sentir en fechas muy posteriores. Así sabemos que en las mascaradas de 1377, en honor de Ricardo II, se erigió en Cheapside un castillo con cuatro torres que recordaba el poema de Grosseteste. Algo parecido pero ya con considerables modificaciones, se puede apreciar en la obra de fines el s. XV Court of Sapience<sup>22</sup>.

Este valor espiritual no puede, sin embargo, deslindarse totalmente del contexto profano en que se desarrolla, ya que la dama, a cuyo servicio se consagraba el caballero y por quien llevaba a cabo sus hechos heroicos era, naturalmente, una personificación del ánima. Durante la Edad Media, el culto caballeresco a la dama significó un intento para diferenciar el lado femenino de la naturaleza del hombre respecto a la mujer exterior, así como en relación con el mundo interior<sup>23</sup>.

Precisamente aquí es de destacar el notorio papel jugado por los, denominados comúnmente, poetas de la Escuela de Chartres, con Bernardo Silvestre como líder. Filósofos que se esforzaron en poetizar el contenido doctrinal de la Escuela. La tarea por ellos emprendida consistió en fusionar el ideal cortesano con el ideal religioso<sup>24</sup>. Sus huellas pueden rastrearse todavía un siglo después en las páginas de la poesía alegórica amatoria. La influencia de Alano de Lila, como ha señalado Bruyne<sup>25</sup>, se hace sentir en el Romance de la Rosa y en el Paraíso de Dante, y, su Anticlaudianus presenta todos los temas habituales de las novelas cortesanas.

Por otra parte, la imagen del castillo como reflejo del alma en donde el hombre lucha entre las fuer-

zas del bien y del mal, es habitual en el contexto literario medieval y renacentista. Sirve tanto para la descripción de un tema místico —un paralelo próximo podemos encontrarlo en Las Moradas de Santa Teresa de Jesús, donde el alma humana se asimila a la imagen del castillo interior<sup>26</sup>— como para un texto de literatura amorosa-profano «Cárcel de Amor», en donde también hay un tema teológico en el que se traduce el lenguaje amoroso bajo especies de virtudes divinas<sup>27</sup>. La versión francesa de la Cárcel de amor es una traslación indirecta de su original español, la Cárcel de Amor de Diego de S. Pedro, publicada en primer lugar en Sevilla en 1492. Pero este deriva realmente de un poema de amor francés medieval tardío, que tuvo que pasar, a través de una traducción posterior, realizada en Italia, antes de volver a su lugar de origen<sup>28</sup>. Como se puede apreciar, el problema de los orígenes es complejo. Buen número de formas de presentar las alegorías medievales llegan a ser enormemente convencionales. De este modo, palacios, castillos y jardines aparecen en toda la literatura medieval, y, consecuentemente, posterior, sin que sea posible precisar las fuentes en la mayoría de los casos.

Del mismo modo, con frecuencia, en numerosos poemas de la Edad Media, el corazón de la bienamada ha sido comparado a una fortaleza que debe conquistar el amante. En el Romance de la Rosa y en el poema alemán del segundo cuarto del s. XIV «Die Minenburg» se recuerda una especie de fiesta simbólica para la que se construía un castillo, defendido por doncellas, mientras los jóvenes hacían el asalto mediante flores, frutos y perfumes. Un castillo así se describe en una celebración que hubo en Treviso en 1214 y parece que este tipo de espectáculos se mantuvo en Francia hasta mitad del s. XVI<sup>29</sup>. Su representación plástica es habitual en marfiles, tapices, pinjantes, etc., especialmente en la segunda mitad del s. XIV y durante el s. XV<sup>30</sup>.

<sup>21</sup> MURRAY, J.: *Le Chateau d'Amour de Robert Grosseteste*. Paris 1918, p. 105.

<sup>22</sup> PATCH, H.R.: Op. cit. págs. 198 y 200.

<sup>23</sup> JUNG C.G. y otros: *El hombre y sus símbolos*. Barcelona 1981 (3ª ed.), p. 187.

<sup>24</sup> LEWIS, C.S.: *La alegoría del amor, estudio de la tradición medieval*. Buenos Aires 1969, p. 95.

<sup>25</sup> BRUYNE, E. DE.: *Estudios de Estética Medieval*. Madrid 1958, I, II, p. 299.

<sup>26</sup> «Santa Teresa, bajo el influjo avasallador de las novelas de caballería, no ha hecho sino trasladar de estas la imagen del castillo aunque privándola del descriptivismo y de los elementos narrativos que acarreamos». ESCOB, A.: *La configuración alegórica de El Castillo Interior*. Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar nº X, 1982, p. 74.

<sup>27</sup> FRAXANAT SALA, R.: *Estudios sobre los grabados de la novela «La Cárcel de Amor» de Diego de San Pedro*, en Estudios de iconografía Medieval Española. Barcelona 1984, p. 440.

<sup>28</sup> DICKMAN ORTH, M.: «The Prison of Love: a Medieval Romance in the French Renaissance and its Illustration» (B.N. Msfr. 2150) Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol. XLVI, 1983, p. 212.

<sup>29</sup> VAN MARLE, R.: *Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance*. N. York 1971, vol. II, p. 423.

<sup>30</sup> Sólo a título de ejemplo, puede consultarse:

KOCHLEN, R.: *Les vitraux gothiques français*. Paris 1924, I, I, p. 403-410, p. CLXXXV, CXXXVI, CLXXXVII.

GABORIT-CHOPIN, D.: *Vitraux du Moyen Age*. Friburgo 1978, lám. 262.

NATASON, J.: *Gothic Windows of the 13th and 14th centuries*. London 1951, lám. 42.

Una valva de espejo con el mismo tema podemos contemplar en la vitrina IX de la Sala II en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid.