

[Recepción del artículo: 12/05/2015]
[Aceptación del artículo revisado: 21/10/2015]

**ENTRE LA EBANISTERÍA Y LA EBORARIA: UN PROBABLE TINTERO
(*DAWĀT*) NAZARÍ Y OTRAS TARACEAS MEDIEVALES**
**BETWEEN WOODWORK AND IVORY-CARVING: A PROBABLE NASRID
INKWELL (*DAWĀT*) AND OTHER MEDIEVAL INLAID OBJECTS**

NOELIA SILVA SANTA-CRUZ
Universidad Complutense de Madrid
nsilva@ucm.es

RESUMEN

El objeto de este trabajo es dar a conocer un lote de piezas taraceadas nunca hasta ahora publicadas, pertenecientes a una colección privada leonesa. Esta comprende dos recipientes suntuarios de cronología nazarí, entre los que sobresale un posible tintero portátil, sobre cuya tipología se debate ampliamente, y otra arqueta ejecutada a fines de la Edad Media o principios de la Edad Moderna en talleres italianos, que evidencia la amplia propagación de esta técnica por Europa occidental¹.

PALABRAS CLAVE: Al-Andalus, Granada nazarí, objetos suntuarios, taracea, tinteros.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to make known an unpublished group of marquetry pieces belonging to a private collection from León. These comprise two Nasrid Era containers, which possibly include a portable inkwell –whose typology is extensively discussed–, and another inlaid casket produced between the Late Middle Ages or the Early Modern period in an Italian workshop, which evidences the wide diffusion of this technique in Western Europe.

KEYWORDS: Al-Andalus, Nasrid Granada, Luxury Objects, Marquetry, Inlaid Works, Inkwells.

¹ Este artículo se enmarca dentro del proyecto de investigación I+D+i (HAR2013-45578-R) titulado: *Al-Andalus, los reinos hispanos y Egipto: Arte, poder y conocimiento en el Mediterráneo medieval. Las redes de intercambio y su impacto en la cultura visual*, dirigido por los profesores Susana Calvo Capilla y Juan Carlos Ruiz Souza de la Universidad Complutense de Madrid.

A MODO DE PREÁMBULO

El hallazgo actual de objetos inéditos en taracea producidos en al-Andalus o, por extensión, en otros reinos medievales peninsulares antes o después de la conquista, no es un acontecimiento en absoluto frecuente. No obstante, el catálogo de obras que ejemplarizan esta industria suntuaria, apenas incrementado durante décadas, ha experimentado en los últimos años un sensible crecimiento gracias a la incorporación de algunos materiales arqueológicos y a la intensa actividad del mercado artístico, que han proporcionado aisladas pero interesantísimas novedades. Deseando contribuir a acrecentar estos descubrimientos, damos noticia por primera vez aquí de un destacado conjunto de piezas, nunca hasta ahora publicadas, cuya relevancia radica no solo en su absoluta primicia sino también en el apreciable número de recipientes completos que lo componen. Con su presentación pública y puesta en valor a través de este trabajo aspiramos a ampliar el horizonte de estudio de esta significativa producción suntuaria, subrayando sus notables analogías con obras bien conocidas pertenecientes al repertorio tradicional.

El lote de piezas medievales que pretendemos sacar a la luz, y del que tuvimos noticia de forma fortuita, está formado por tres magníficos contenedores, propiedad de un coleccionista privado afincado en la ciudad de León, quien los adquirió en el mercado nacional en diferentes momentos. Los ejemplares, que son heterogéneos en cuanto a su cronología y taller, se conservan íntegros y sobresalen por su buen estado de conservación y su elevado refinamiento técnico. Desafortunadamente, y como suele suceder cuando las obras provienen, como en este caso, de compras sucesivas por parte de particulares, nos enfrentamos con objetos descontextualizados, desposeídos de cualquier información que pueda revelarnos noticias sobre su fortuna histórica o que nos permita deducir datos relativos a su lugar de producción o comitentes. No creemos, sin embargo, en absoluto aventurado sugerir la presumible y remota relación de estos objetos con establecimientos eclesiásticos hispanos, siguiendo el comportamiento acostumbrado de la mayoría de piezas eborarias medievales, especialmente aquellas de origen secular que, producidas en al-Andalus o en talleres de tradición islámica, se custodiaron durante centurias en cenobios o templos, disfrutando allí de una nueva vida al ser reutilizadas como lipsanotecas o relicarios², antes de, como aconteció con frecuencia sobre todo a partir de fines del siglo XIX o principios del siglo XX, recalar en manos privadas o pasar a engrosar las principales colecciones públicas nacionales e internacionales, donde continúan mayoritariamente reunidas en la actualidad.

Las piezas que presentamos participan de un nexo común: el empleo de la taracea, una técnica muy en boga durante la Baja Edad Media hispana como procedimiento para otorgar suntuosidad al mobiliario áulico y a los enseres domésticos de las clases más acomodadas³. Este

² En relación con el fascinante asunto de la transferencia de objetos entre al-Andalus y los reinos hispanos peninsulares, dos recientes reflexiones en G. FELLINGER, “*Materiam superabat opus: Oeuvres andalouses et maghrébines dans les trésors d’église médiévaux (XI^e-XIV^e siècle)*”, en Y. LINTZ, C. DELÉRY, B.T. LEONETTI, *Le Maroc Médiéval. Un empire de l’Afrique à l’Espagne*, París, 2014, pp. 72-74; M. ROSSER-OWEN, “Islamic Objects in Christian Contexts: Relic Translation and Modes of Transfer in Medieval Iberia”, *Art in Translation*, 7 (2015), pp. 39-64.

³ El término taracea, cuyo origen etimológico se encuentra en la palabra árabe *tarsi* (incrustación), es una voz genérica, todavía hoy de significado inestable o fluctuante, tradicionalmente aplicada a la ornamentación de la madera con piezas lúneas de diferentes colores y texturas, así como con otros materiales como hueso, marfil, etc... Se emplea

recurso ornamental, a caballo entre la ebanistería y la eboraria, consiste en un revestimiento envolvente, que tapiza la estructura lígnea con la que se construye el recipiente, conformado por el encolado de pequeñas porciones prismáticas (triangulares y/o trapezoidales) de marfil o hueso –en color natural o teñidas⁴–, junto a pedacitos poligonales de maderas selectas, muchas veces de procedencia exótica (aloe, ébano, sándalo, boj, limonero...), a las que se agregan ocasionalmente fragmentos de Carey o nácar e incluso pequeñas puntas metálicas de plata o estaño, componiendo diseños geométricos de virtual crecimiento infinito⁵. La densidad decorativa de esta epidermis, así como el carácter polícromo de sus componentes, enlazan con la apariencia compacta y colorista, casi caleidoscópica, de los paramentos murales granadinos de azulejería vidriada o estuco, que, a su vez, tal como se ha sugerido, se acercan extraordinariamente a ciertos prototipos textiles⁶.

Si bien el origen de esta industria en al-Andalus se remonta a la Córdoba omeya⁷, no será hasta la época de gobierno de las dinastías africanas⁸ y, sobre todo, durante el sultanato nazarí, cuando su uso se popularice en ambientes palatinos y cortesanos como procedimiento para ennoblecer objetos del ajuar doméstico de lujo. Una vez desintegradas las estructuras políticas islámicas tras la toma de Granada, e incluso con anterioridad a la conquista, en para-

específicamente para piezas producidas en el ámbito musulmán o de influencia morisca. Como sinónimo suele emplearse la palabra castellana “marquetería”. Vid. C. CASTELLANOS RUIZ, “Taracea o marquetería”, en *I Salón de Anticuarios en el barrio de Salamanca*, Madrid, 1991, pp. 18-25; E. RAMIRO REGLERO, “La técnica de la marquetería. Una introducción” en *Curso sobre mobiliario antiguo*, Madrid, 2004, recurso electrónico: http://ge-iic.com/files/Publicaciones/La_tecnica_de_la_marqueteria_una_introduccion.pdf [consultado 05/05/2015]; S. RODRÍGUEZ BERNIS, *Diccionario de mobiliario*, Madrid, 2006, pp. 224 y 323.

⁴ El color más usual para tinter estos fragmentos fue el verde, conseguido a base de compuestos de cobre. Vid. M. ROSSER-OWEN, *Arte islámico en España*, Sevilla, 2010, p. 64.

⁵ Para el estudio de esta industria vid. N. SILVA SANTA-CRUZ, “La taracea: una producción eboraria de lujo en la época de Juana de Castilla”, en M. Á. ZALAMA (dir.), *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Valladolid, 2010, pp. 383-394; ID., *La eboraria andalusí. De la Córdoba omeya a la Granada nazarí*, BAR International Series n° 2522, Oxford, 2013, pp. 308-313 y 427-431. Véanse además J. FERRANDIS, “Muebles hispano-árabes de taracea”, *Al-Andalus V* (1940), pp. 23-29; ID., *Marfiles Árabes de Occidente*, vol. II, Madrid, 1940, pp. 98-114; R. LÓPEZ GUZMÁN, L.R. ZAHAR, *Taracea islámica y mudéjar*, México D.F., 2007.

⁶ P. MARINETTO SÁNCHEZ, “El uso del tejido y su decoración en los palacios de la Alhambra” en A. LÓPEZ REDONDO, P. MARINETTO SÁNCHEZ (eds.), *A la luz de la seda. Catálogo de la colección de tejidos nazaries del Museo Lázaro Galdiano y el Museo de la Alhambra. Orígenes y pervivencias*, Madrid, 2012, pp. 25-26.

⁷ Ya en época califal se encontraba activo en al-Andalus un excelente taller de ebanistería, como ponen de manifiesto las noticias ofrecidas por las fuentes sobre el magnífico mimbar móvil taraceado encargado por el monarca al-Hakam II para su espléndida ampliación de la mezquita aljama de Córdoba, colocado en el oratorio en 975-976, el cual fue lamentablemente destruido en el siglo XVI. Vid. J. HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, “El alminbar móvil del siglo X de la mezquita de Córdoba”, *Al-Andalus*, XXIV (1959), pp. 381-399; M. FIERRO, “The Mobile Minbar in Córdoba: How the Umayyads of al-Andalus claimed the inheritance of the Prophet”, *Jerusalem Studies in Arabic and Islam*, 33 (2007), pp. 149-168.

⁸ El más antiguo ejemplar de taracea conservado en el Islam occidental es el célebre mimbar de fabricación cordobesa patrocinado por el sultán almorávide ‘Alī b. Yusuf en 1137 con destino a la gran mezquita aljama fundada por él en Marrakech. Trasladado más tarde a la Mezquita Kutubiyya, actualmente se custodia en el Palacio Badia. Vid. J. M. BLOOM *et alii*, *Le mimbar de la Mosquée Kutubiyya*, Nueva York, 1998; J. M. BLOOM, “Ivory and Wood: The Mimbar from de Kutubiyya Mosque in Marrakesh and the Ivories from Córdoba”, en K. V. FOLSACH, J. MEYER (eds.), *The Ivories of Muslim Spain. Papers from a Symposium held in Copenhagen from the 18th to the 20th of November 2003* (Journal of the David Collection), vol. 2.2, Copenhagen, 2005, pp. 205-213.

lelo a la producción genuinamente andalusí, se detecta la presencia en la Península Ibérica de artífices moriscos que regentaban talleres de taracea ubicados en lugares tan dispersos de la geografía hispana como Sevilla, Aragón o Cataluña⁹. Estos maestros conversos se encargarían de mantener viva esta producción a lo largo de toda la Edad Moderna, exportándola incluso al Nuevo Continente¹⁰. Simultáneamente el uso de la taracea se documenta a partir del siglo XIV en talleres del norte de Italia, aplicada por completo o parcialmente sobre piezas de marfil o hueso, a menudo en forma de cenefas incluidas en cofres tallados relacionados con la ceremonia de sponsales¹¹.

Lejos de desaparecer, en los siglos XVIII y XIX la marquetería de tradición islámica adquirió una gran difusión en la Península¹², arraigando profundamente en la práctica artesanal del sur de España, de tal manera que aún hoy es posible adquirir en Granada tanto *souvenirs* de carácter industrial ejecutados en esta técnica como interpretaciones y reproducciones de mobiliario antiguo que emulan esta labor y pretenden resucitar la esencia del trabajo medieval.

¡PÍXIDE O *DAWĀT*?: UN PROBABLE TINTERO PORTÁTIL NAZARÍ



Fig. 1. Píxide, colección particular, León
(Foto: autor)

De las piezas que configuran la colección leonesa, la más singular e interesante es una píxide octogonal con tapa plana (alt. 11,9 x diám. 10,5 cm) (Fig. 1) constituida por un alma de madera recubierta por un exquisito revestimiento de marquetería, preservado casi en su totalidad, que combina varios registros superpuestos con ornamentación geométrica. Sobre una estrecha franja inferior de pequeños triángulos, se dispone una doble hilera de rombos bicromos, donde se alternan los elementos lisos y ajedrezados, rememorando estos últimos el peculiar diseño presente sobre el célebre mimbar de la mezquita Kutubiyya de Marrakech¹³. Este motivo se repite asimismo en las cenefas ornamentales de otros muebles litúrgicos memorables realizados pocos años más tarde, como el de la mezquita al-Qarawiyyin en Fez (1144) o, ya en época almohade, el mimbar de la *qasba* de

⁹ M. P. AGUILÓ, *El mueble clásico español*, Madrid, 1987, pp. 98-107. Se tiene constancia documental, entre otros, de la existencia de un taller de muebles de taracea activo durante el siglo XVI en la localidad zaragozana de Torrellas. Cf. J. C. ESCRIBANO SÁNCHEZ, “Notas sobre un taller mudéjar de taracea en Torrellas (Zaragoza) en el siglo XVI”, en *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo (Teruel, 19-21 de noviembre de 1981)*, Teruel, 1982, pp. 247-249.

¹⁰ LÓPEZ, ZAHAR, *Taracea islámica y mudéjar*, pp. 57-65.

¹¹ Vid. infra, pp. 279-281.

¹² Vid. M. P. AGUILÓ, “Una aportación a la ebanistería granadina en la segunda mitad del siglo XIX”, *Archivo Español de Arte*, LXXXII (octubre-diciembre 2009), pp. 393-424.

¹³ Vid. nota 8.

Marrakech (h. 1189-1195)¹⁴. Idéntica orla la encontramos asimismo en otra píxide poligonal taraceada datada en el siglo xv, incorporada recientemente al catálogo de obras nazaríes en marquetería, al ser adquirida en enero de 2015 por el Patronato de la Alhambra y Generalife con destino al Museo de la Alhambra procedente del comercio de antigüedades (Fig. 2)¹⁵.

Por encima de las filas superpuestas de losanges del recipiente que estamos estudiando, se añade una tercera banda, de anchura similar a la anterior, que alberga un dibujo en zig-zag configurado por hileras que asocian fragmentos trapezoidales de hueso o marfil teñidos en verde y amarillo, unidas a otras de color natural¹⁶. La misma banda se repite en la base de la cubierta, en este caso flanqueada por dos series de almenas escalonadas, la superior de las cuales incorpora asimismo en su parte alta una fila de triángulos idénticos a los del borde inferior, acentuando el valor simétrico de la composición. Tanto la organización del conjunto en franjas horizontales de diferente grosor, como el tema concreto de los merlones, coinciden con configuraciones textiles nazaríes, como la que



Fig. 2. Píxide, Museo de la Alhambra, Granada
(Foto: <http://www.alhambra-patronato.es/elblogdelmuseo/index.php/caja-taracea>)

¹⁴ Vid. J. M. BLOOM, B. TUIL LEONETTI, “Mimbar de la mosquée al-Qarawiyyin”; J. M. BLOOM, “Mimbar de la mosquée de la *qasba* de Marrakech”, en LINTZ, DÉLÉRY, LEONETTI, *Le Maroc médiéval*, pp. 198-199, nº 101 y pp. 369-370, nº 217, respectivamente.

¹⁵ La pieza (11 x 10,5 x 11 cm) salió a subasta pública en la sala Goya, en Madrid, el 26 de febrero de 2014 constituyendo el lote 259. El Estado ejerció el derecho de tanteo con un precio de remate de veinte mil euros, tal como se publica en el *Boletín Oficial del Estado*, 8 de septiembre de 2014, nº 218, p. 69981 [Consultado 3 agosto 2015]. Disponible en línea: http://www.abc.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2014-9182. La noticia de la adquisición se hizo pública el 26 de diciembre en rueda de prensa de la entonces directora del Patronato de la Alhambra y el Generalife, María del Mar Villafranca, y del consejero de Educación, Cultura y Deportes de la Junta de Andalucía, Luciano Alonso, tal como se recoge en la edición digital de Europa Press de ese día: <http://www.europapress.es/andalucia/cultura-00621/noticia-granada-cultura-alhambra-amplia-patrimonio-20-nuevas-piezas-unicas-valoradas-mas-250000-euros-20141226141603.html>. De la noticia se hicieron eco algunos diarios nacionales en su sección cultural al día siguiente: <http://www.abc.es/cultura/20141227/abci-alhambra-piezas-unicas-201412261827.html>. El 2 de enero de 2015 se dedicó a la caja una entrada en el blog del Museo de la Alhambra: <http://www.alhambra-patronato.es/elblogdelmuseo/index.php/caja-taracea/>

¹⁶ El marfil y el hueso son dos materiales orgánicos de apariencia muy similar, sobre todo si se presentan en pequeños fragmentos, como sucede en las piezas taraceadas, lo que hace imposible distinguirlos sin recurrir a un análisis químico o microscópico, que no se ha efectuado en este caso. En pedazos o placas de mayor tamaño es posible diferenciarlos mediante un examen ocular, ya que el hueso carece del particular dibujo reticulado que el marfil exhibe en superficie y además presenta una estructura física más esponjosa y basta, a menudo sembrada de pequeños canales y hendiduras, en ocasiones observables a simple vista. Para la caracterización física y química de ambos materiales, vid. H. PLENDERLEITH, *La conservación de antigüedades y obras de arte*, Valencia, 1967, pp. 164-165; C. ORDÓÑEZ, L. ORDÓÑEZ, M. M. ROTAECHE, *El mueble. Conservación y restauración*, Madrid, 1996, p. 259.

se advierte, entre otras, en la cortina incompleta de la Hispanic Society de Nueva York, dos fragmentos de la cual se guardan en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid (inv. n^{os} 1694 y 5724)¹⁷. Igualmente está presente en otras piezas taraceadas coetáneas, como la escribanía del Museo Arqueológico Nacional (inv. n^o 1972/105/3)¹⁸ o la caja octogonal recientemente incorporada al Museo de la Alhambra, citada anteriormente.

El cuerpo poligonal de la píxide alberga en cada uno de sus ocho lados delicadas placas ebúrneas caladas, fijadas a la estructura de madera mediante puntas metálicas y orladas por finos listones del mismo material teñidos en verde (Fig. 3). Con ejemplos que se remontan en el área mediterránea al período califal y a la taifa de Toledo¹⁹, así como al Egipto fatimí²⁰, la técnica del horadado aplicada sobre marfil o hueso y asociada a recipientes de arte mueble, adquiere una notable presencia en al-Andalus durante el período nazarí²¹. Así lo demuestran algunos contenedores conservados que pueden adscribirse cronológicamente a esta fase, como la caja ataudada y por completo perforada custodiada en el Museo Episcopal de Vic (Barcelona) (inv. n^o MEV 17829)²², la bella píxide de la catedral de Saint-Pierre de Troyes²³, o las arquetas pintadas complementadas con fragmentos calados del Musée des Beaux Arts de Lyon (Francia) (inv. n^o D. 378)²⁴ y de la catedral de Burgo de Osma (Soria), esta última publicada por Ferrandis y actualmente en paradero desconocido²⁵. Del mismo modo hay que sumar a esta relación el espléndido contenedor andalusí de similar factura del Museo de la Basílica del Pilar de Zaragoza (Fig. 4)²⁶, vinculado con un grupo de obras de controvertida procedencia, para las que se ha sugerido indistintamente un taller de producción granadino o cairota²⁷.

Esta propensión a las superficies caladas no fue algo exclusivo de la industria eboraria, practicándose también con cierta frecuencia en el ámbito de la carpintería aplicada a la archi-

¹⁷ LÓPEZ, MARINETTO, *A la luz de la seda*, p. 77.

¹⁸ Á. FRANCO MATA, "Escribanía", en *Ibn Jaldún. El Mediterráneo en el siglo XIV. Auge y declive de los imperios*, Sevilla, 2006, pp. 50-51; SILVA, *La eboraria andalusí*, pp. 441-443, n^o 77.

¹⁹ Destacan la pequeña caja cilíndrica fechada entre los años 970-976, dedicada al califa al-Hakam II, conservada en el Victoria and Albert Museum de Londres, así como la arqueta taifa producida en el taller de Cuenca procedente de la catedral de Palencia, hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, vid. SILVA, *La eboraria andalusí*, pp. 225-227, cat. n^o 16, figs. 130 (a-h) y pp. 300-303, cat. n^o 34, figs. 155 (a-f), respectivamente.

²⁰ Al período fatimí se adscriben varios conjuntos de placas perforadas ejecutadas en torno al siglo XI, que debieron revestir en origen piezas de mobiliario y que hoy se encuentran dispersas en distintos museos europeos. Vid. A. CONTADINI, "Fatimid Ivories within a Mediterranean Culture", en FOLSACH, MEYER, *The Ivories of Muslim Spain*, vol. 2.2, pp. 231-238.

²¹ Para una síntesis sobre esta selecta producción vid. SILVA, *La eboraria andalusí*, pp. 412-413.

²² *Ibidem*, pp. 426-427, cat. n^o 71, fig. 274 (a-b).

²³ L. CARLAT, R. DECLEMENTI, "Coffret octogonal", en LINTZ, DÉLÉRY, LEONETTI, *Le Maroc médiéval*, p. 78, n^o 5.

²⁴ SILVA, *La eboraria andalusí*, p. 396, n^o 60, fig. 242. Véase además recientemente L. CARLAT, R. DECLEMENTI, "Coffret", en LINTZ, DÉLÉRY, LEONETTI, *Le Maroc médiéval*, p. 81, n^o 6.

²⁵ SILVA, *La eboraria andalusí*, p. 398, n^o 62, fig. 245.

²⁶ *Ibidem*, n^o 69, pp. 423-425, figs. 272 a-b.

²⁷ La adscripción egipcia se fundamenta en la inscripción dedicatoria sobre uno de los ejemplares que nombra al sultán mameluco al-Malik al-Salih Salah al-Din Salih (r. 1351-1354). Respecto a la discusión acerca del lugar de producción de estas obras, vid. S. CARBONI, "Cylindrical Ivory Boxes with Openwork Decoration: Mamluk, Nasrid or Something Else?", en FOLSACH, MEYER, *The Ivories of Muslim Spain*, vol. 2.2, pp. 214-225; ROSSER-OWEN, *Arte islámico de Al-Andalus*, p. 63.



Fig. 3. Píxide (detalle placa calada), colección particular, León (Foto: autor)

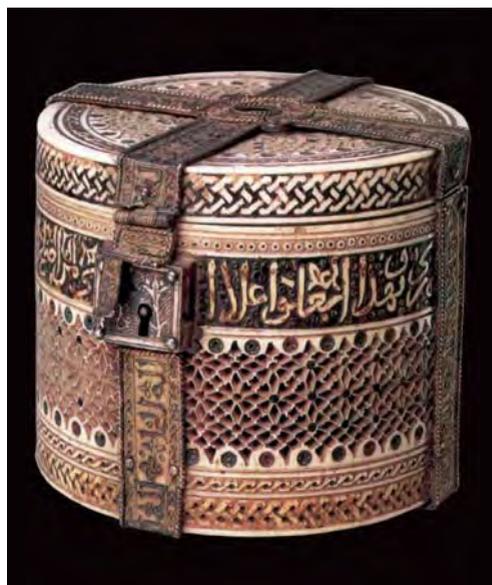


Fig. 4. Píxide de marfil calado. Museo del Pilar, Zaragoza (Foto: Cabildo Metropolitano, Zaragoza)

itectura y en la metalistería suntuaria. Además de numerosas celosías y antepechos de madera con los motivos tallados “al aire”, buscando el efecto de encaje, se conservan destacadas piezas de metalistería perforada, encabezadas por la magnífica y emblemática lámpara de latón realizada para la Mezquita Mayor de la Alhambra patrocinada en 1305 por el sultán Muhammad III, hoy en el Museo Arqueológico Nacional (inv. n.º 50.519)²⁸, o el espléndido tintero de cobre dorado, datado en el siglo XIV, del Instituto Valencia de Don Juan, Madrid (inv. n.º 3075)²⁹.

Algunas píxides de marquetaría combinadas con placas de marfil calado se documentan asimismo en el período nazari. Una pieza que sorprende por sus extraordinarias semejanzas con el contenedor que estamos tratando es el bote que se custodia también en el Instituto Valencia de Don Juan (inv. n.º 4867), de procedencia desconocida y fechado en torno al siglo XIV (Fig. 5)³⁰. Gemelo del anterior en cuanto a tipología y medidas (alt. 11,5 x diám. 11,5 cm), desarrolla en las superficies perforadas de sus frentes idéntica trama geométrica y un repertorio decorativo exacto en las áreas taraceadas, en las que se advierten solo mínimas variantes a la hora de organizar y ubicar los motivos. Se aprecia igualmente la habitual cenefa de almeas escalonadas, así como un par de bandas de rombos ajedrezados e incluso varias orlas de

²⁸ R. AZUAR, “Lámpara”, en J. D. DODDS (ed.), *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Madrid, 1992, pp. 276-277; J. ZOZAYA, “Lámpara”, en *Arte Islámico en Granada. Propuesta para un Museo de la Alhambra*, Granada, 1995, pp. 434-435.

²⁹ M. Y. YUNUS, “Tintero nazari”, en *Ibn Jaldún. El Mediterráneo en el siglo XIV*, pp. 70-71; *Arte y culturas de al-Andalus. El poder de la Alhambra*, Madrid, 2013, p. 206, cat. n.º 197.

³⁰ *Arte y culturas de al-Andalus*, cat. n.º 158, p. 193.



Fig. 5. Píxide, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, inv. n° 4867 (Foto: autor)

triángulos, aunque en este caso, estos se disponen enmarcando las chapas de cada uno de los ocho frentes, y no ciñendo la composición en los registros superior e inferior, junto al solero y al remate de la cubierta, como ocurre en la pieza de la colección privada.

Un concienzudo análisis del ejemplar leonés permite descubrir bajo las placas ebúrneas, a través de los espacios perforados, un lujoso revestimiento textil carmesí, presumiblemente confeccionado en seda. Aunque el estado de conservación del mismo es precario y, por tanto, difícil de evaluar, todo apunta a que podría tratarse de un tejido coetáneo a la pieza, integrado en ella para realzar el área central de la misma³¹, al contraponer la superficie clara del marfil calado sobre un fondo de color intenso y brillante, proporcionando con ello una gran suntuosidad al recipiente. Parecido recurso ornamental se rastrea en otras

piezas eborarias andalusíes. Ya la arqueta taifa producida en el taller de Cuenca en 1049-1050, procedente de la catedral de Palencia, ahora en el Museo Arqueológico Nacional³², incorpora, bajo sus paneles exteriores de marfil, una envoltura de cuero originalmente teñida en dorado. Siglos después, en el período nazarí, similar procedimiento se observa en la arqueta del Museo Episcopal de Vic (Barcelona) (MEV 17829), revestida por una fina badana sobre la que se asienta una lámina de oro³³ o en la píxide de marquetería del Instituto Valencia de Don Juan, citada previamente como principal referente estilístico y formal para nuestra pieza (inv. n° 4867).

La magnífica placa de base o solero del contenedor que nos ocupa exhibe íntegra una decoración taraceada constituida por un polígono estrellado de ocho puntas, cuya sección central se realza con la incorporación de pequeños segmentos coloreados en verde y amarillo que adoptan disposiciones de damero y zig-zag, en consonancia con la decoración de los frentes del recipiente antes descrita (Fig. 6)³⁴. La ornamentación de la cubierta, en cambio, se ha conservado solo parcialmente, aunque los restos visibles de la misma indican que estuvo configurada

³¹ Sería deseable un estudio técnico de los restos textiles para constatar su cronología y filiación.

³² SILVA, *La eboraria andalusí*, pp. 300-303, n° 34.

³³ *Ibidem*, pp. 426-427, n° 71.

³⁴ La caja del Instituto Valencia de Don Juan presenta un fondo exterior más modesto, con estrella de ocho puntas en marquetería donde la policromía se circunscribe solo al hexágono central.



Fig. 6. Píxide (detalle solero), colección particular, León (Foto: autor)

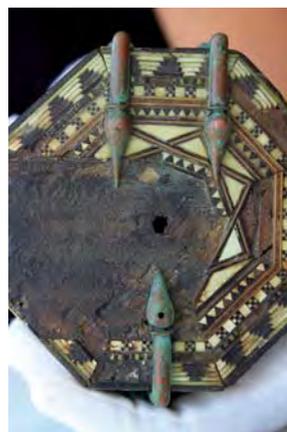


Fig. 7. Píxide (det. cubierta), colección particular, León (Foto: autor)

también por una composición de lazo de ocho³⁵ que ocupaba el centro, abrazada por bandas concéntricas de diferente grosor que, desde el exterior al interior de la misma, exhiben almenas escalonadas, cuadrados lisos y ajedrezados alternos, así como diminutos triángulos (Fig. 7). Las partes desaparecidas de la envoltura permiten advertir el extraordinario refinamiento técnico del trabajo de marquetería. Se identifica el uso de la modalidad técnica denominada “taracea o marquetería en bloque”, muy difundida en el período nazari, y especialmente adecuada para plasmar composiciones geométricas de tamaño reducido. Consiste en cortar múltiples varillas finas de distinta sección (triángulos, rombos, rectángulos, cuadrados) y encolarlas por sus caras laterales formando un bloque, de tal forma que en el extremo del mismo configure un motivo de lacería. Este bloque se corta transversalmente en láminas, que se adhieren directamente sobre la madera de base o sobre una tela, papel o pergamino que se dispone sobre este, para facilitar la cohesión³⁶. Esta forma de trabajo fue documentada por primera vez en el mimbar de la mezquita Kutubiyya de Marrakech, fabricado en Córdoba en época almorávide³⁷. Asimismo se utiliza en numerosas piezas de cronología nazari, como las puertas de alacena del Palacio de los Infantes, hoy en el Museo de la Alhambra³⁸. En el caso del objeto que nos ocupa, parece advertirse bajo los fragmentos encolados posibles restos de papel o vitela.

En contraste con el suntuoso exterior, la configuración interior del recipiente es de gran sobriedad. El cuerpo y la cubierta son unidades independientes conformadas con un armazón líneo de considerable solidez, en torno a 1 o 1,2 cm de espesor en cada una, mientras que el

³⁵ Para el trazado de los diseños de lacería y especialmente del lazo de ocho, véanse A. PIETRO y VIVES, M. GÓMEZ MORENO, *El lazo. Decoración geométrica musulmana*, Madrid, 1921; A. FERNÁNDEZ PUERTAS, “El lazo de ocho occidental o andaluz: su trazado, canon proporcional, series y patrones”, *Al-Andalus* 40 (1975), pp. 199-203; A. PIETRO y VIVES, *El arte de la lacería*, Madrid, 1977; J.A. GARCÍA GRANADOS, “Técnicas nazaries de trazado de lacería”, en *Actas del II Congreso de Arqueología Medieval Española (Madrid, 19-24 enero 1987)*, tomo II, Madrid, 1987, pp. 659-668.

³⁶ RODRÍGUEZ BERNIS, *Diccionario de mobiliario*, p. 226.

³⁷ Vid. nota 8.

³⁸ Vid. M. C. LÓPEZ PERTÍNEZ, *La carpintería en la arquitectura nazari*, Granada, 2006, p. 370.

cuerpo y el asiento de la cubierta se construyen respectivamente mediante ocho piezas ensambladas (Fig. 8)³⁹. A diferencia de otros objetos contenedores procedentes de al-Andalus, ambas estructuras carecen de forro textil. Tampoco se han podido detectar en ellas rastro alguno de policromía o de cualquier otro tipo de revestimiento interno⁴⁰, lo que facilita su análisis visual. Un repaso a su superficie evidencia la existencia de numerosas y profundas perforaciones que se corresponden con daños provocados en el pasado por el ataque de insectos xilófagos.

La articulación del cuerpo y la tapa del objeto, así como la clausura del mismo, se logran gracias al herraje metálico que incorpora la pieza, actualmente muy oxidado. Conserva dos abrazaderas traseras y una delantera, fijadas a la base de madera mediante clavillos del mismo material. Los remates extremos de estos elementos adquieren una característica forma lanceolada, coincidente con la de otras piezas taraceadas de arte mueble adscritas al período nazarí, como la caja octogonal de la iglesia parroquial de la localidad de Villсандino, en Burgos⁴¹. Coherente con la tipología granadina es igualmente la chapa de cierre, rectangular y dota-



Fig. 8. Píxide (detalle interior de la cubierta), colección particular (Foto: autor)

da de dos anillas frontales, las cuales permitirían asegurar el aldabón pinjante lobulado mediante un perno o pasador hoy desaparecido atravesado entre ellas, impidiendo la apertura del recipiente. Este sistema de cierre se conserva íntegro en la píxide de marquetería propiedad del Metropolitan Museum de Nueva York (inv. n° 50.86), datada en el siglo xv⁴². Se trata de una modalidad de cerramiento ampliamente difundida en al-Andalus, que se identifica ya en algunas piezas suntuarias del período califal, como la fabulosa arqueta de plata nielada del Tesoro de la catedral de

³⁹ Sería de gran interés la identificación de la especie arbórea empleada en la elaboración de este ejemplar, así como la del resto de la colección, mediante un análisis antracológico, sistema incorporado en las últimas décadas al estudio de materiales lúgneos andalusés. Véase, por ejemplo, la aplicación de esta técnica a elementos de ornamentación arquitectónica en *Ibidem*, pp. 55-56.

⁴⁰ Se advierte que la píxide del Instituto Valencia de Don Juan (inv. n° 4867), está cubierta interiormente con una capa de temple bermellón, probablemente añadida en época moderna, al igual que la arqueta de taracea nazarí de la misma colección a la que aludiremos más adelante. Para esta última véase, E. RAMIRO REGLERO, "Arqueta nazarí", en *Ibn Jaldún. El Mediterráneo en el siglo xiv*, pp. 56-57.

⁴¹ SILVA, *La eboraria andalusí*, pp. 448-449, n° 81.

⁴² Disponible en línea: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/468354?rpp=30&pg=1&ft=50.86&pos=10>.

Gerona, regalada a Hisham II para conmemorar su designación como heredero al trono, fabricada hacia 976⁴³.

Todos los componentes metálicos están corroídos y cubiertos por una pátina de verdín o cardenillo, lo que sugiere que fueron fabricados en cobre o en alguna de sus aleaciones, bronce o latón (azófar), aunque no hemos identificado restos de dorado. Desafortunadamente la montura ha perdido algunas otras partes. Como denuncia el orificio existente en el centro de la cubierta, falta el asidero o tirador en forma de argolla que se advierte en otros objetos de esta misma tipología, como la píxide citada del Museo de la Alhambra. Se detectan además cuatro perforaciones simétricas en los laterales, dispuestas dos a dos, ubicadas a la altura de las orlas con decoración en zig-zag del cuerpo y la tapa respectivamente, las cuales debieron albergar argollas de sujeción para pasar cintas, que permitirían colgar el recipiente para facilitar su transporte.

Este ejemplar, al igual que otros similares, carece de epigrafa que nos proporcione datos sobre su taller o autoría, pero las técnicas utilizadas en su construcción y ornamentación, así como las composiciones geométricas seleccionadas –algunas enraizadas en el período de las dinastías africanas–, sumadas a su particular guarnición metálica, apuntan a una manufactura nazarí y a una cronología aproximada en torno al siglo XIV o XV.

SOBRE CONTENEDORES PARA TINTA EN EL ISLAM MEDIEVAL: UNA INTRODUCCIÓN⁴⁴

Los recipientes suntuarios con forma octogonal y cubierta plana se documentan por primera vez en al-Andalus en el período nazarí. Tanto la historiografía tradicional como la más reciente han aplicado con frecuencia a esta tipología la terminología clásica de “píxide”⁴⁵, expresión que, como se ha visto, hemos empleado repetidamente en las páginas precedentes para referirnos a ellos. Creemos necesario en este punto, no obstante, reflexionar acerca de la posible inexactitud o imprecisión de esta denominación para los mismos a la vista de las extraordinarias coincidencias formales que estos ejemplares presentan con un instrumento de escritura muy difundido en el Islam medieval, con el que no se les había antes relacionado.

La importancia concedida a la escritura en el mundo árabe como principal elemento de difusión de la palabra de Allah y como herramienta esencial para el funcionamiento de la administración estatal, va a determinar el alto valor otorgado en el Islam a la caligrafía⁴⁶, una disciplina que, al igual que la poesía o la música, cuenta con una tradística propia. Los ma-

⁴³ Cf. M. ROSSER-OWEN, “The Metal Mounts on Andalusian Ivories: Initial Observations”, en V. PORTER, M. ROSSER-OWEN (eds.), *Metalwork and Material Culture in the Islamic World: Art, Craft and Text. Essays presented to James W. Allan*, Londres, 2012, pp. 301-316, esp. 307-308.

⁴⁴ El estudio sistemático y monográfico de los tinteros dentro del Islam está aún por realizar. Ofrecemos aquí solo un acercamiento a este complejo tema con el fin de contextualizar la píxide que nos ocupa.

⁴⁵ *Pyxis* fue el nombre usado en los textos durante el período romano. No obstante, parece que la palabra griega que se refería al mismo objeto era *kylichnis*. Véase, S. R. ROBERTS, *The Attic Pyxis*, Chicago, 1978, p. 2. Recipientes circulares con cubierta semiesférica o cupuliforme (*huqq*, pl. *hiqaq*) se registran ya desde época califal en al-Andalus utilizados como contenedores de exquisitos perfumes o de joyas. Para esta tipología y su nomenclatura en árabe vid., SILVA, *La eboraria andalusí*, pp. 50-51.

⁴⁶ Vid. J. M. PUERTA VILCHEZ, *La aventura del cálamo. Historia, formas y artistas de la caligrafía árabe*, Granada, 2007; J. W. FREMBGEN (ed.), *The Aura of Alif: the Art of Writing in Islam*, Munich, 2010.

nuales dedicados a ella, de los que se conservan ejemplares a partir de época abbasí, ofrecen extensas y minuciosas disertaciones acerca de la preparación y puesta a punto de los materiales e instrumentos propios del oficio de escribano: tinta, tintero, papel, cuchillo, cálamo...⁴⁷.

Igualmente conservamos magníficas muestras de algunos de estos útiles formando parte de la cultura material. Una de las modalidades más frecuentes aportadas por la arqueología andalusí dentro del campo de la escritura han sido los tinteros, que el literato e historiador egipcio al-Qalqasandi (1355-1418) califica como “la madre de todos los elementos de escritura”⁴⁸ y de los que se conocen desde época califal ejemplares en cerámica, piedra y metal, que adoptan morfologías diversas⁴⁹. Entre ellos sobresale por su riqueza el contenedor de cobre dorado nazarí, fechado en el siglo XIV, del Instituto Valencia de Don Juan, Madrid (inv. n.º 3075), procedente del Hospital de Cuéllar (Segovia), mencionado ya en este trabajo por ser una magnífica manufactura de metal calado (Fig. 9)⁵⁰. Apoyado sobre cuatro pies, su estructura inferior



Fig. 9. Tintero metálico, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, inv. n.º 3075 (Foto: <http://elpoderdelalhambra.com/piezas-destacadas/tintero-nazari>)

ser suspendido con facilidad. Su tapa es plana, dotada de un sofisticado sistema de apertura central concebido para poder introducir el cálamo en el receptáculo sin necesidad de abrir completamente la cubierta, gracias a la incorporación en el medio de una trampilla circular móvil, dotada de un tirador perforado, y articulada mediante una pareja de bisagras lobuladas. La inscripción en caligrafía *tulut* o cursiva de la orla perimetral superior del cuerpo ratifica la función supuesta para el recipiente, ya que en ella se lee repetida, entremezclada con la trama decorativa de ataurique, la expresión: *Dawāt al-'izza* (Tintero de gloria)⁵¹. Esta pieza se relaciona estrechamente

⁴⁷ La literatura caligráfica árabe tiene su origen en el califato de Oriente hacia el siglo VIII, dedicada a los escribas de la naciente administración central. En ese momento surgieron una especie de “enciclopedias para secretarios” donde se reunía todo lo concerniente al oficio, tanto aspectos técnicos como eruditos. Vid. PUERTA VILCHEZ, *La aventura del cálamo*, pp. 213-214.

⁴⁸ Citado en E. BAER, “An Islamic Inkwell in The Metropolitan Museum of Art” en R. ETtinghausen (ed.), *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, 1972, pp. 199-211, esp. 199. Acerca de al-Qalqasandi como tratadista caligráfico vid., PUERTA VILCHEZ, *La aventura del cálamo*, pp. 232-234.

⁴⁹ Algunos receptáculos para tinta producidos en al-Andalus son recopilados en G. ROSELLÓ BORDOY, *El ajuar de las casas andalusíes*, Málaga, 2002, pp. 160-164.

⁵⁰ Medidas: Alt. 9 cm; diám. de la base: 10,5 cm. Vid. YUNUS, “Tintero nazarí”; *Arte y Cultura de Al-Andalus*, p. 206, cat. n.º 197.

⁵¹ *Ibidem*. La banda inferior incluye varias veces una fórmula asociada con frecuencia a las rúbricas de calígrafos y artesanos, la frase “el necesitado de Dios”, seguida de un nombre propio ilegible. Algunos de los medallones centrales presentan caligramas formados por la palabra “Allah” en cúfico, desdoblada de forma espejular.

en cuanto a su forma y sistema de cerramiento superior con otro contenedor para tinta de fabricación andalusí o norteafricana, de similar cronología, que se encuentra en una colección particular londinense⁵². Parece que esta modalidad de tintero islámico sobrevivió en la zona del Magreb hasta época moderna, como atestigua el ejemplar propiedad del Museo de Artes Decorativas, ahora depositado en el Museo del Louvre, París (inv. n° AD 28007), datado en torno al siglo XIX, de idéntica configuración que los anteriores, con la única particularidad de reemplazar el formato octogonal por el circular⁵³. La idoneidad de la morfología centralizada para estos objetos se recoge en el manual técnico titulado *Hikmat al-isrāq ila kuttāb al-āfāq* (Sabiduría iluminadora para los calígrafos del mundo) redactado por Murtada al-Zabīdī (1732-1791), un autor ya del siglo XVIII, pero que sigue fielmente la tratadística anterior⁵⁴. En él se ofrecen las recomendaciones siguientes: “(...) el tintero no debe ser cuadrado, pues si este fuera el caso, la tinta se espesaría, mientras que si es circular, su forma es más sana para la conservación de la tinta, saludable para mojar el cálamo y, además, dicha configuración actúa para su mejora y su conservación”⁵⁵. Es decir, a diferencia de los recipientes cuadrados, los de planta circular no acumulan la suciedad y el polvo en las esquinas y pueden ser limpiados con mayor facilidad⁵⁶. A pesar de esta advertencia de los teóricos, la modalidad poligonal adquirió gran desarrollo en el Islam medieval, conviviendo con la circular y perviviendo hasta nuestros días.

La estrecha relación formal existente entre estos recipientes, reconocidos sin lugar a dudas por los especialistas como receptáculos para tinta, y algunas “píxides” con cubierta plana producidas en época nazari en al-Andalus, fabricadas en marfil o madera taraceada –como el ejemplar de la colección leonesa que nos ocupa– nos permite entrever la presumible existencia de una correspondencia entre ambos grupos en cuanto a su función utilitaria originaria.

En lengua árabe, los objetos contenedores que atesoraban la estimada sustancia empleada como elemento principal para la escritura⁵⁷ recibían desde época medieval las denominaciones de *mihbara* / *mahbara* y *dawāt*. Tanto la acreditada *Enciclopedia del Islam*⁵⁸ como buen número de autores contemporáneos, sin advertir la sutileza que esconden estos vocablos, han considerado y utilizado ambas palabras como estrictos sinónimos, traduciéndolas bajo el mismo término de “tintero” (*inkwell* en inglés o *encrier* en francés)⁵⁹. Sin embargo, tal como mani-

⁵² S. AL-KHEMIR, *Nūr: La luz en el arte y la ciencia en el mundo islámico*, Sevilla, 2013, p. 43, fig. 20.

⁵³ LINTZ, DÉLÉRY, LEONETTI, *Le Maroc médiéval*, p. 59, fig. 2.

⁵⁴ Sobre este autor vid. PUERTA VÍLCHEZ, *La aventura del cálamo*, p. 240.

⁵⁵ Citado en F. DÉROCHE, *Manuel de codicologie des manuscrits en écriture arabe*, París, 2000, p. 117.

⁵⁶ BAER, “An Islamic Inkwell”, p. 199. La traducción es nuestra.

⁵⁷ En el Islam medieval las tintas podían presentarse en estado sólido o líquido. La tinta sólida (*al-midād*) adquiría forma de polvo o de pasta viscosa. Su densidad obligaba a una disolución acuosa antes de ser utilizada. Por el contrario, la tinta en estado líquido (*al-hibr*) era mucho más ligera y fluida que la anterior, aunque a veces su textura podía llegar a ser de espesor considerable. Para el estudio de las tintas en al-Andalus vid. H. M. AL-‘ABBĀDĪ, *Las artes del libro en al-Andalus y el Magreb (siglos IV H. / X dC – VIII H. / XV dC)*, Madrid, 2005, pp. 38-58; Id., “La tinta en el Magreb y al-Andalus”, en M. J. VIGUERA MOLINS, C. CASTILLO (eds.), *Los manuscritos árabes de España y Marruecos. Homenaje de Granada y Fez a Ibn Jaldún*, Actas del Congreso Internacional, Granada, 2005, pp. 268-272.

⁵⁸ E. BAER, “*Dawāt*”, en *The Encyclopaedia of Islam*, vol. XII (supplement), Leiden, 2004, pp. 203-204.

⁵⁹ Entre otros, L. KAMAROFF, “*Dawāt*” en *Encyclopaedia Iranica*, vol. VII, fasc. 2, Londres, 1996, pp. 137-139. Disponible en línea: <http://www.iranicaonline.org/articles/dawat>

festó ya muy agudamente J. Sadan a finales de los setenta del siglo pasado⁶⁰, nos enfrentamos a voces que, no solo no tienen un sentido equivalente, sino que son el singular resultado de la mutación formal de un mismo objeto en dos tipologías distintas como consecuencia de la adaptación a diferentes condiciones y circunstancias de utilización.

Un tintero *mihbara* o *mahbara*⁶¹ es aquel diseñado para estar apoyado de continuo sobre una superficie, es decir, el que goza de un emplazamiento permanente a lo largo de su vida útil⁶². Por el contrario, el modelo denominado *dawāt*⁶³ se caracteriza y diferencia del anterior por su carácter portátil. Este último no solo presenta un menor tamaño y una apariencia más compacta, sino que incorpora siempre algún sistema de suspensión mediante cadenas, cintas o cordones para posibilitar su cómodo traslado de un sitio a otro y poder ser amarrado con eficacia al brazo o a la muñeca izquierda del escriba, o a su cinturón⁶⁴. Su empleo está relacionado estrechamente con un grupo social muy concreto, los secretarios (*kātib*, pl. *kuttāb*) y calígrafos de la administración estatal islámica⁶⁵, los cuales solían portar su propio *dawāt* para el desempeño de sus actividades cotidianas, entre las que se encontraba, cuando se trataba funcionarios de alto rango, recibir el dictado del soberano y encargarse de la redacción de la correspondencia y comunicaciones de este, así como de diferentes tipos de documentos administrativos⁶⁶. De hecho, como apunta Blair, este instrumento podía considerarse un atributo parlante o insignia de su oficio⁶⁷. En este sentido, el ya citado erudito al-Qalqasandi, afirma en el tratado caligráfico comprendido en su famosa enciclopedia histórica y artística titulada *Subh al-a'sā fi sinā'at al-inshā* (Luz matutina del débil de vista. Acerca del arte de la redacción) que “un escriba sin tintero parece un hombre que va a la lucha sin armas”⁶⁸.

⁶⁰ J. SADAN, “Nouveaux Documents sur Scribes et Copistes”, *Revue des Études Islamiques*, XLV (1977), pp. 41-66, esp. 44 y 62, notas 33 y 68.

⁶¹ Para este término vid. A. GACEK, *The Arabic Manuscript Tradition. A Glossary of Technical Terms and Bibliography – Supplement*, Leiden-Boston, 2008, p. 14.

⁶² Se conservan ejemplos de este modelo en numerosos materiales. Vid., entre otros, S. CARBONI, *Glass from Islamic Lands. The al-Sabah Collection. Kuwait National Museum*. Londres, 2001, pp. 142-143, esp. n.º 33c y p. 152, n.º 3.2. o algunos de los recogidos en ROSELLÓ, *El ajuar de las casas andaluses*, pp. 160-164.

⁶³ Para este término vid. GACEK, *The Arabic Manuscript Tradition*, p. 26.

⁶⁴ A. SCHIMMEL, *Calligraphy and Islamic Culture*, New York-Londres, 1984, p. 40. Observación recogida también, entre otros, en BAER, “*Dawāt*”, p. 204; H. TARAGAN, “The «speaking» inkwell from Khurasan: Object as «world» in Iranian Medieval Metalwork”, *Muqarnas*, XXII (2005), pp. 29-44, esp. 29.

⁶⁵ En al-Andalus este grupo fue numeroso, gozando algunos de ellos de un alto rango vid. M. MEOUAK, “Histoire de la *kitāba* et des *kuttāb* en al-Andalus umayyade (2^e/ VIII^e-4^e/X^e siècles)”, *Orientalia Suecana*, 41/42 (1992-1993), pp. 166-180; B. SORAVIA, “Entre bureaucratie et littérature : la *kitāba* et les *kuttāb* dans l’administration de l’Espagne musulmane”, *Al-Masāq* (Studia Arabo-Islamica Mediterranea), 7 (1994), pp. 165-200; Id., “L’Ornement des anges. Perspectives andalouses sur la *kitāba*, V-VI^e/XI-XIII^e siècles”, en N. MARTÍNEZ DE CASTILLA (ed.), *Documentos y manuscritos árabes del Occidente musulmán medieval*, Madrid, 2011, pp. 15-32. En relación con la cancellería nazarí, vid. M. J. VIGUERA MOLINS, “El soberano, visires y secretarios”, en M. J. VIGUERA MOLINS (coord.), vol. VIII/3 de *Historia de España de Menéndez Pidal* dirigida por J. M. JOVER ZAMORA, *El Reino nazarí de Granada (1232-1492). Política. Instituciones. Espacio y Economía*, Madrid, 2000, pp. 317-363.

⁶⁶ SADAN, “Nouveaux Documents sur Scribes et Copistes”, p. 54, nota 68.

⁶⁷ S. BLAIR, *Islamic Calligraphy*, Edimburgo, 2006, p. 64.

⁶⁸ Citado en BAER, “An Islamic Inkwell”, p. 199.

A la vista de la existencia de esta ostensible diversificación utilitaria corroborada en las fuentes, hay que precisar que los dos contenedores metálicos de cronología nazari citados con anterioridad –Instituto Valencia de Don Juan y colección particular londinense– responden sin lugar a dudas a la variedad conocida como *dawāt*, ya que presentan dispositivos para ser colgados y un tamaño adaptado a su desplazamiento frecuente, pudiendo esta variedad alternar indistintamente morfologías circulares o poligonales.

La elección de la forma prismática octogonal asociada a los tinteros de viaje andalusíes tiene un ilustre antecedente en el ejemplar de latón burilado, transformado más tarde en relicario, hallado en la iglesia parro-

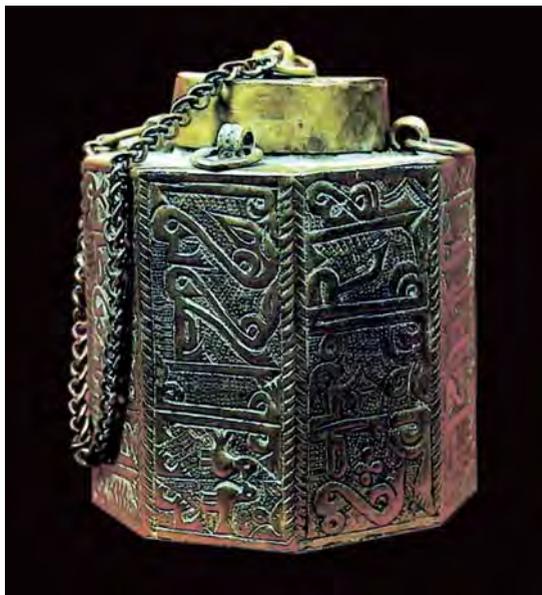


Fig. 10. Tintero metálico, Santa María de Brullà, Rosellón (Francia) (Foto: P. Ponsich, en *Catalunya Romànica*, vol. XIV, Barcelona, 1993, p. 140)

quial de Santa María de Brullà (Rosellón, Francia), de controvertida cronología, para el que se ha propuesto una datación en época almorávide o almohade, y que, según consta en su inscripción conmemorativa, fue propiedad de un juez (*hakām*) llamado Ibn al-Faraj (Fig. 10)⁶⁹. Asimismo se documentan contenedores de tinta con esta forma ya en el siglo XI, como el pequeño recipiente de mármol negro localizado en 1990 en el yacimiento de la Plaza de San Jaume en Tortosa, adscrito al museo de esta localidad (inv. n° 1711)⁷⁰ o la versión en plomo con epigraffa cúfica descubierta en Palma del Río (Córdoba) en 1986, identificada en primera instancia erróneamente como un amuleto o talismán⁷¹. Aunque fabricados en materiales pesados, ambos son de reducido tamaño y presentan argollas de suspensión, lo que avala su portabilidad. La conexión entre la estructura poligonal de ocho lados y la tipología de tintero móvil puede retrotraerse mucho más atrás en el tiempo, pues se conservan algunos ejemplares en vidrio procedentes de la región de Irán, atribuidos a los siglos IX-X, que se adecuan a esas características, incorporando incluso algunos de ellos pequeñas manillas en la zona superior, en torno a la boca, que podrían haber servido para ser suspendidos⁷².

⁶⁹ Vid. P. YZQUIERDO, “Tinter”, en *L’Islam i Catalunya. Catàleg*, Barcelona, 1998, pp. 99-100, n° 76.

⁷⁰ J. MARTÍNEZ, “Jaciment de la Plaça Sant Jaume”, *Catalunya Romànica*, vol. XXVI, Barcelona, 1997; MARTÍNEZ, “Tinter”, en *L’Islam i Catalunya. Catàleg*, p. 68, n° 51.

⁷¹ A. LABARTA, C. BARCELÓ, “Un plomo árabe hallado en Palma del Río”, *Ariadna*, 1 (1996), pp. 41-42.

⁷² Cf. *The Arts of Islam*, Londres, 1976, p. 136, n°s 117 y 118. Véase también CARBONI, *Glass from Islamic Lands*, pp. 141-143, esp. n° 33a.

Han llegado hasta nosotros también un gran número de tinteros de esta suerte en cobre dorado incrustado procedentes del Irán oriental, de la zona del Jorasán, datados en época selyuquí (h. 1040-1196), así como numerosas producciones de la Alta Mesopotamia y Persia occidental ejecutadas lo largo del siglo XIII⁷³. Estos objetos, muchos de los cuales se han conservado en muy buen estado, adoptan forma de bote cilíndrico, dotado o no de pequeños pies, y se caracterizan por la presencia de una tapa plana que suele incorporar un elemento cupulado en su área central, el cual proporciona un singular aspecto arquitectónico al recipiente. Este coronamiento sobresaliente, que carece de cualquier tipo de articulación –lo que significa que no tiene mecanismo de apertura–, varía notablemente en su configuración de unos ejemplares a otros (semiesférico, bulboso, gallonado o lobulado...), desapareciendo por completo en el estándar nazarí, aunque tal vez la incorporación del modelo circular en el ámbito granadino pudo estar conectado con estas producciones, accesibles en al-Andalus a través del comercio de manufacturas lujo.

Al repasar la producción suntuaria del reino de Granada, se advierte la existencia de un conjunto de obras ejecutadas en diferentes materiales que, catalogadas tradicionalmente con el apelativo neutro y poco explícito de “píxides”, podrían relacionarse más bien por sus características formales con el prototipo de tintero portátil o *dawāt*, en su versión poligonal o cilíndrica. La serie está encabezada por una reciente incorporación, la espléndida pieza de metalistería subastada en Sotheby’s Londres en octubre de 2014⁷⁴. Su configuración octogonal con cubierta plana y la inclusión de argollas para anudar las cintas o cordones de los que suspender el recipiente, son elementos por sí solo tan elocuentes que es fácil presumir su uso itinerante como receptáculo para tinta. Carece, no obstante, de la escotilla móvil presente en el contenedor del Instituto Valencia de Don Juan (Madrid), ausencia que no puede juzgarse como un hecho concluyente para disuadir de su funcionalidad, pues las piezas orientales que hemos señalado más arriba prescinden también del sistema de apertura asociado al área central de la cubierta y nadie duda de su empleo como depósitos para tinta. Existen otros ejemplares similares, pero con estructura circular, en el Museo of Islamic Art en Doha (inv. n.º MW 303) o en el Museo Mudar, Palazzo Vescovile, en Arezzo (Italia)⁷⁵.

Estos recipientes se encuentran hoy incompletos, ya que fueron concebidos, no para verter la tinta directamente en ellos, sino para albergar un pequeño receptáculo de vidrio o loza en su interior donde se depositaría el líquido ya preparado para su mejor preservación y transporte⁷⁶. Desafortunadamente, la fragilidad del material ha impedido la subsistencia de

⁷³ En relación con esta producción véanse, entre otros, A. S. MELIKIAN-CHIRVANI, *Islamic Metalwork from the Iranian World, 8-18th Centuries*, Londres, 1982; E. BAER, *Metalwork in Medieval Islamic Art*, Albany-Nueva York, 1983, esp. pp. 66-67; A. S. MELIKIAN-CHIRVANI, “State Inkwell in Islamic Iran”, *The Journal of the Walters Art Gallery*, 44 (1986), pp. 74-94; H. TARAGAN, “The «speaking» inkwell from Khurasan”. Para el trabajo de incrustación en metal vid. AL-KHEMIR, *Nūr: La luz en el arte*, pp. 99-117.

⁷⁴ Lote 92, adjudicada a un comprador anónimo por 674,500 GBP. <http://www.sothebys.com/es/auctions/ecatalogue/2014/arts-islamic-world-114223/lot.92.html>

⁷⁵ LINTZ, DÉLÉRY, LEONETTI, *Le Maroc médiéval*, p. 75, n.º 2.

⁷⁶ Para este elemento adicional, vid., BLAIR, *Islamic Calligraphy*, p. 63; S. CARBONI, *Following the Stars: Images of the Zodiac in Islamic Art*, Nueva York, 1997, p. 30, n.º 12; A. COLLINET, “Tintero” en *Los mundos del Islam en la colección del Museo Aga Khan*, Barcelona, 2009, p. 179, n.º 135.

esos contenedores auxiliares⁷⁷. De igual forma, un pequeño fragmento de algodón, lana o seda cruda denominado *liqa* era colocado en la boca del recipiente a modo de tapón, vertiéndose la tinta sobre él⁷⁸. Este obturador textil absorbería la sustancia como una esponja para que el cálamo o pluma tomara solo la cantidad de producto necesario, evitando los borrones por exceso de producto al escribir. Asimismo garantizaría que la tinta no se derramara en caso de vuelco del recipiente durante su traslado⁷⁹. Para asegurar la homogeneidad de la mezcla y evitar la formación de un depósito en el fondo del frasco, el copista empleaba además un bastoncillo (*milwāq*)⁸⁰.

A la vista de sus notorias analogías formales, proponemos incorporar además a este repertorio de tinteros nazaríes varias obras en taracea perfectamente coherentes con el prototipo que acabamos de describir. En el Islam no solo el metal, el vidrio o la cerámica fueron aptos para albergar el principal ingrediente para la escritura. Existieron también recipientes en madera que fueron utilizados con este fin y que, suponemos, acogían en su interior un depósito interno de otro material para contener la tinta, como sucede en los fabricados en metal, aunque no han quedado restos identificables ni compartimentaciones interiores. Autores como Baer o Blair consideran la madera como una materia prima adecuada para la fabricación de tinteros, dato que se ve corroborado en las fuentes medievales⁸¹. Por ejemplo, el literato Ibn al-Rumi a fines del siglo IX, dedica un poema a un *dawāt* fabricado en ébano incrustado en oro que regaló a alguien:

Te enviamos la madre de los recuerdos
y de los regalos: una mujer negra de ascendencia noble
que se ha adornado de amarillo, porque a esta negra
le gusta lucir vestidos amarillos⁸².

Del mismo modo, Ibn Dihya (1152?-1235) se refiere metafóricamente en sus versos a un tintero de ébano con adornos de plata como "... servidor de la ciencia, en sus entrañas late el amor a reunir tanto lo ilícito como lo lícito del saber"⁸³. Asimismo sabemos, gracias al texto anónimo traducido al inglés con el título de *Book of Gifts and Rarities*, que el tesoro fatimí contenía: "(...) muchas cajas llenas de una gran variedad de tinteros, cuadrados y redondos, pequeños y grandes, fabricados en oro, plata, madera de sándalo, aloe, ébano africano y *waqwāqū*, marfil, maderas de *shawat*, azofaifo y otras variedades (...)"⁸⁴.

⁷⁷ Sí han pervivido, en cambio, algunos recipientes esféricos de vidrio alojados en tinteros no portátiles de yeso, procedentes de Siria e Irán con cronologías que van del siglo VIII al X. Vid., CARBONI, *Glass from Islamic Lands*, p. 143, n° 33c y p. 152, n° 3.2.

⁷⁸ Para este accesorio imprescindible, vid. DÉROCHE, *Manuel de codicologie*, p. 117; BLAIR, *Islamic Calligraphy*, p. 63.

⁷⁹ Vid. BLAIR, *Islamic Calligraphy*, p. 63.

⁸⁰ DÉROCHE, *Manuel de codicologie*, p. 117.

⁸¹ BAER, "An Islamic Inkwell", p. 199; BLAIR, *Islamic Calligraphy*, p. 63.

⁸² SCHIMMEL, *Calligraphy and Islamic Culture*, p. 40. La traducción es nuestra.

⁸³ Citado en ROSELLÓ, *El ajuar de las casas andalusíes*, p. 160.

⁸⁴ Traducción de la autora. Vid. *Book of Gifts and Rarities (Kitāb al-Hadāyā wa ak-Tuhaf)*, trad. G.A.H. AL-QADDŪMI, Cambridge, 1996, pp. 233-234, n° 381. Según explican los comentarios de las notas 2 y 3 de esta edición, el término *waqwāqū* hace alusión a Waq Waq, nombre con que los autores árabes medievales hacían referencia al

Como permite entrever esta cita y, dejando a un lado las consabidas exageraciones características de este género de literatura, los tinteros llegaron a ser en el Islam objetos preciosos en función de los materiales elegidos para su elaboración, y su sofisticada y compleja decoración, comprendiendo piezas trabajadas incluso en marquetería y colmillo de elefante⁸⁵. Sus propietarios eran calígrafos o amanuenses, muchos de los cuales además de trabajar como copistas, estaban con frecuencia relacionados con la Casa del Gobierno nazarí, donde ejercían cargos públicos como secretarios o escribas⁸⁶. Del mismo modo formaban parte también de los objetos de uso diario de poetas o literatos, un buen número de los cuales estaban vinculados con la oficina de redacción áulica (*Diwān al-Inshā*), institución creada por Muhammad II (r. 1273-1302) con el fin de modernizar la administración nazarí⁸⁷, e incluso pudieron encontrarse al servicio de profesionales liberales como jueces o cadíes, tal como sugiere la inscripción conmemorativa del tintero de la iglesia parroquial de Santa María de Brullà antes aludida⁸⁸.

Si a este deseo de suntuosidad unimos la manifiesta coherencia que prevaleció en el Islam medieval entre forma y funcionalidad, creemos que es posible identificar entre los elementos de arte mueble salidos de talleres suntuarios de la Granada nazarí, un grupo de recipientes taraceados concebidos para albergar tinta. Entre ellos habría que incluir la pieza inédita de la colección privada leonesa dada a conocer en este trabajo, así como su gemela del Instituto Valencia de Don Juan, además de otros ejemplares que hemos traído a colación en diferentes puntos del texto, como la pieza recientemente adquirida por el Museo de la Alhambra o la citada de la parroquia burgalesa de Villasandino, sin olvidar el bote datado en el siglo xv, conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York (inv. n° 50.86)⁸⁹. Todos ellos son muy similares en dimensiones y comparten una tipología común, siendo sus principales rasgos identificativos, la reiterada elección del prisma octogonal en su estructura –un formato habitual en tinteros andalusíes desde al menos el siglo xi–, así como la incorporación de dispositivos para poder enganchar y suspender el recipiente del cinturón o de la mano del escriba, y la presencia de cubiertas planas, desprovistas de mecanismo de apertura, las cuales, como hemos visto, no resultan en absoluto extrañas en recipientes con esta finalidad. La adición de pequeños pies, en cambio, es aleatoria, ya que no todos los ejemplares los incluyen y no siempre es fácil determinar con seguridad si pertenecen a la configuración original o han sido incorporados *a posteriori*.

archipiélago indonesio, desde donde se exportaba ébano. Por otra parte, el *shawat* era un árbol que crecía en la Península Arábiga, en las montañas de Hijaz.

⁸⁵ Según las implicaciones religiosas tradicionales entre el arte de la escritura y los instrumentos usados para ejecutar la caligrafía, desde muy pronto se desaconsejó el uso de tinteros y plumiers fabricados en metales preciosos, lo que favoreció el desarrollo de manufacturas en otros materiales: madera, vidrio, cerámica... No obstante, las prohibiciones de este tipo fueron a menudo desoídas y se alcanzó un alto nivel de suntuosidad. Ya en el siglo x, el poeta al-Kashajim acusaba a los hombres instruidos de su época de portar tinteros de oro y plata. Vid., BAER, *Metalwork in Medieval Islamic Art*, p. 67.

⁸⁶ Véase PUERTA VILCHEZ, *La aventura del cálamo*, pp. 172-173.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Vid. supra nota 69.

⁸⁹ Vid. nota 42.

Se han conservado igualmente algunas píxides en marfil andalusíes, que por su morfología podrían haber adoptado un uso similar, y que merecerían un estudio específico. Entre ellas habría que considerar el cofre octogonal recubierto de placas ebúrneas caladas de la catedral de Troyes (Francia), datado en los siglos XIII-XIV⁹⁰, o la magnífica pieza circular perforada producida en nuestra opinión en un taller áulico nazarí, conservada en la Basílica del Pilar de Zaragoza (Fig. 4), que exhibe un ostentoso herraje de plata sobredorada y esmaltada, de doble banda cruzada sobre la cubierta y la base, inédito en piezas anteriores, y solo explicable para un objeto transportable⁹¹.

OTRAS PIEZAS

Arqueta nazarí con cubierta ataudada

La colección leonesa cuenta con otro lujoso recipiente original nazarí (Fig. 11). Se trata de una arqueta rectangular con cubierta en talud configurada mediante un alma de madera forrada por un magnífico revestimiento de marquetería. Sus considerables dimensiones (alt. 13,5 x long. 30,5 x anch. 18,3 cm) la convierten en un ejemplar de gran envergadura, que se integra en la modalidad tipológica de *safat*, nombre con que se designa en el léxico árabe el modelo de contenedor prismático, ya sea con tapa plana o en forma de pirámide truncada. El prototipo ataudado, de probable ascendencia bizantina, registra insignes antecedentes tanto en la eboraria como en la metalistería califal, relacionándose con piezas emblemáticas andalusíes como la arqueta de Leyre (Museo de Navarra, Pamplona) o la caja de plata repujada dedicada a Hisham II, hoy en el Tesoro de la catedral de Gerona⁹².



Fig. 11. Arqueta, colección particular, León (Foto: autor)

⁹⁰ Vid. nota 23.

⁹¹ Vid. nota 26. Esta obra se relaciona estrechamente con otro recipiente conservado en la colección al-Sabah, Dar al-Athar al-Islamiyya, National Museum, Kuwait City (inv. n° LNS 7 I), con grandes analogías formales y estilísticas y herraje similar, aunque más estrecho y simplificado. Vid. SILVA, *La eboraria andalusí*, pp. 425-426, n° 70.

⁹² Para esta tipología vid. *Ibidem*, p. 47, nota 109.

El interior del recipiente no está forrado ni policromado, por lo que es visible el esqueleto lúgneo (1,2 cm de grosor aprox.) ensamblado mediante uniones ingleteadas de los maderos, así como los clavos metálicos que afianzan la estructura. Se detecta la presencia en el mismo de minúsculos orificios dispersos, relacionados por un antiguo ataque de insectos xilófagos. La mayor concentración de estas marcas se sitúa principalmente en el solero, afectado asimismo por tensiones y deformaciones, como demuestran las tres profundas grietas horizontales abiertas en la madera.

La decoración de marquetería tapizaba en origen por completo el exterior del recipiente, sin dejar ningún espacio al descubierto. En la actualidad, la desaparición de diminutas piezas de revestimiento ha provocado lagunas dispersas por toda la superficie (Fig. 12). Estas áreas vacías permiten constatar la conexión técnica de esta arqueta con la púxide-tintero que hemos estudiado con anterioridad, ya que, al igual que en el ejemplar precedente, se recurre a la modalidad de marquetería en bloque, aplicada sobre un asiento de papel o vitela, el cual, muy oscurecido, parece percibirse encolado al soporte.

La composición ornamental despliega un característico diseño de lacería a base de polígonos estrellados flanqueado por cenefas de almenas escalonadas y triángulos, idéntico incluso en cuanto a su organización al que aparece sobre la arqueta granadina conservada en el Instituto Valencia de Don Juan (inv. n.º 4862) (Fig. 13)⁹³. La pieza leonesa no obstante varía sutilmente la policromía con respecto a esta al incorporar un fondo de listones de hueso tintados en verde, combinados con maderas finas en diferentes tonalidades que fluctúan del marrón oscuro al ocre, así como aplicaciones de hueso o marfil en color natural, sin teñir. Las estrellas de ocho puntas, que alojan a su vez otras configuraciones de inferior tamaño rellenas por pequeños rombos ajedrezados, se hallan también en la cara interior de las puertas de alacena del Museo de la Alhambra (Granada), procedentes del desaparecido Palacio de los Infantes⁹⁴.



Fig. 12. Arqueta (detalle de la superficie taraceada), colección particular, León (Foto: autor)

⁹³ RAMIRO, "Arqueta nazari"; SILVA, *La eboraria andalusí*, pp. 445-448, n.º 80.

⁹⁴ SILVA, *La eboraria andalusí*, pp. 437-440, n.º 75.



Fig. 13. Arqueta,
Instituto Valencia de
Don Juan, Madrid,
inv. n° 4862
(Foto: autor)

El herraje está compuesto por dos bisagras metálicas articuladas, clavadas en el reverso, y una más en el frente, a modo de aldabón burilado, que encaja en una chapa de cierre en su extremo y en un perno desaparecido que permitía la clausura. Los remates de todos los componentes adoptan invariablemente forma piriforme, característica de las monturas granadinas, y están fabricados en cobre o alguna de sus aleaciones, presentando un aspecto desgastado recubierto parcialmente por una pátina de verdín. Dos perforaciones simétricas sobre la superficie plana de la cubierta denuncian la pérdida del asa o tirador, que coronaba habitualmente estas piezas y que debió ser similar al del ejemplar madrileño. El objeto carece de patas en la actualidad, y nunca debió llevarlas, ya que el solero no incorpora marcas o taladros que así lo evidencien. Tanto la cuidada y minuciosa técnica ornamental, como la guarnición metálica, apuntan a un taller andalusí y a una cronología en torno al siglo XIV o XV para el mismo.

Pequeña caja ataudada

Además de los dos magníficos ejemplares de adscripción nazarí, la colección atesora otra arqueta medieval de interés. Se trata de una pequeña caja ataudada (alt. 7,8 x long. 12,6 x anch. 7,9 cm) (Fig. 14) de gran solidez, configurada por un armazón de madera (0,8 cm de espesor aprox.) revestido por chapeado de hueso combinado con aplicaciones de madera oscura⁹⁵. Tampoco está forrada en su interior e, igual que las anteriores, presenta huellas de haber sido afectada por xilófagos.

Su cobertura exhibe un peculiar diseño a base de losanges, demarcados mediante listoncillos de madera casi negra, material que vuelve a emplearse en la configuración de las cruces que acogen estos en su interior, las cuales, además de piezas romboidales de este material –combinadas con otras marrón claro– también incluyen fragmentos de hueso en color natural. El fondo de la composición se cubre en cambio con porciones triangulares de marfil o de su sustituto teñidos en verde y amarillo alternativamente.

⁹⁵ Para esta técnica vid. RODRÍGUEZ BERNIS, *Diccionario de mobiliario*, p. 107.



Fig. 14.
Arqueta,
colección
particular,
León
(Foto: autor)

Los herrajes de cobre o bronce dorado incluyen tres elementos: dos menudas bisagras posteriores para facilitar la apertura del recipiente, y un aldabón frontal encajado en una chapa plana dotada en el centro de un elemento sobresaliente, para fijar el anclaje transversal que permitía el cierre. Todos ellos presentan bordes ondulados y adolecen de cierta tosquedad.

La ornamentación de esta caja conecta técnica y estilísticamente con las cenefas geométricas romboidales incluidas en buena parte de las producciones de fabricación seriada realizados en el norte de Italia entre los siglos XIV y XV atribuidas al taller de los Embriachi o Ubriachi⁹⁶, estudiadas por Merlini⁹⁷, Franco Mata⁹⁸ y Picharch⁹⁹, como la que remata, entre

⁹⁶ Más correcta desde el punto de vista documental parece la segunda denominación, aunque la primera haya sido empleada ampliamente en la historiografía. Bajo esta catalogación se incluyen obras no siempre salidas de este taller, sino también de otras *botteghe* surgidas paralelamente en el norte de Italia y que imitan sus trabajos. Vid. P. L. HERNANDO SEBASTIÁN, “Cofres y cajas medievales en Aragón. Referencias documentales y estudio de su significado a partir del cofre de bodas italiano de la Iglesia de San Pedro de Teruel”, *Artigrama*, 23 (2008), pp. 437-439.

⁹⁷ E. MERLINI, “La Bottega degli Embriachi e i cofanetti eburnei fra Trecento e Quattrocento: una proposta di classificazione”, *Arte Cristiana*, 76 (1988), pp. 267-282; Id., “Il trittico portatili della Bottega degli Embriachi”, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 33 (1991), pp. 47-62; Id., “Baldassarre Embriachi, mercader y empresario en el ocaso del Medioevo”, en *Cofres de Amor*, Castellón, 1997, pp. 13-39; Id., “Il Trittico degli Embriachi” en *Certosa di Pavia*, Parma, 2006, pp. 183-185.

⁹⁸ Á. FRANCO MATA, “Una placa de cofre de bodas con una escena del ciclo de Jasón y Medea”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XIV (1996), pp. 115-118; Id., “Cofres de boda del taller de los Embriachi, con especial referencia a los conservados en España”, en *Fiestas, juegos y espectáculos en la España Medieval*, *Actas del VII Curso de Cultura Medieval* (Aguilar de Campoo, Palencia, 18-21 septiembre 1995), Madrid, 1999, pp. 113-132; Id., “Matrimonio e iconografía amorosa en el taller de los Embriachi”, *Compostellanum*, I, 1-4 (2005), pp. 679-687.

⁹⁹ Á. JOSE I PICHARCH, “Cofres de amor y Baldassarre Embriachi en la Corona de Aragón en tiempos del rey Martín”, en *Cofres de Amor*, pp. 40-63.

otras, la arqueta de bodas conservada en el Museo Arqueológico Nacional¹⁰⁰, que recogen la tradición de la taracea islámica.

La obra se integra así en una serie industrializada muy abundante en el Mediterráneo occidental desde fines del siglo XIV a principios del siglo XVI, ejecutada en talleres italianos, que circuló ampliamente por toda Europa con fines comerciales, como demuestran los numerosos ejemplares conservados. Una pieza semejante se guarda desde antiguo en el Museo de la Real Colegiata de San Isidoro de León (inv. n.º IIC-3-089-002-0020)¹⁰¹. Asimismo se encuentran recipientes de estas características en numerosos museos nacionales: Museo Nacional d'Art de Catalunya (inv. n.º 37968), Museo Nacional de Artes Decorativas (inv. n.º CE00517), Museo Diocesano de Vic (MEV 4643, 4466 y 4666), Museo de Navarra (Pamplona), Museo de la catedral de León y un largo etcétera; y extranjeros, sobresaliendo la pieza del Victoria and Albert Museum de Londres, procedente del legado Murray (inv. n.º A. 1071-1910)¹⁰² y numerosas dispersas por toda Italia¹⁰³. En 2009, el Museo Arqueológico Nacional adquirió también una de estas cajas en la galería Christie's¹⁰⁴ tras la desintegración de la colección privada de Bartolomé March Servera (Palma de Mallorca), quien llegó a reunir al menos cuatro o cinco de ellas¹⁰⁵.

ADDENDA

No querríamos concluir este trabajo sin hacer referencia a una última pieza que también forma parte de la colección y que, aunque es de factura moderna y no está taraceada, presenta notables conexiones iconográficas con la eboraria medieval andalusí. Fabricada con grueso armazón lúneo y revestimiento de placas ebúrneas caladas que dejan visible el alma de madera, el interés de esta reducida caja con cubierta en talud (alt. 10 x long. 21 x anch. 12,2 cm) (Fig. 15) radica en los motivos figurativos que decoran sus frentes, los cuales recrean, aunque aislados y a mayor tamaño que el original, algunos de los temas tallados sobre la arqueta procedente del monasterio de Santo Domingo de Silos, hoy en el Museo de Burgos (inv. n.º 198), una de las piezas más representativas de la eboraria taifa, ejecutada en el año 1026 en el taller de Cuenca por Muhammad ibn Zayyān para un miembro de los Banu di-l-Nun, familia reinante en Toledo¹⁰⁶.

El ejemplar se relaciona con un repertorio de objetos de marfil y hueso, inspirados en obras emblemáticas de eboraria andalusí, que circularon por Europa y América a partir de

¹⁰⁰ Inv. n.º 52207. Para esta pieza véase, entre otros, Á. FRANCO MATA, *Marfiles y esmaltes medievales y renacentistas en España*, Madrid, 1997, pp. 15-16.

¹⁰¹ S. CALVO CAPILLA, "Dos arquetas de taracea", en I. G. BANGO TORVISO (coord.), *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Valladolid, 2001, vol. I, p. 120, n.º 36; *Arte y culturas de al-Andalus*, cat. n.º 156.

¹⁰² Disponible en línea: <http://collections.vam.ac.uk/item/O88691/box-unknown/>

¹⁰³ La mayoría de estos ejemplares fueron catalogados en A. GALÁN Y GALINDO, *Marfiles medievales del Islam*, Córdoba, 2005, vol. II, pp. 481-483, n.ºs 93002-93005.

¹⁰⁴ Inv. n.º 2009/149/1. Agradezco a los responsables de conservación del Departamento de Arte Medieval del Museo Arqueológico Nacional, especialmente a Dña. Isabel Arias, su amabilidad al ofrecerme estos datos y permitirme el examen de la pieza.

¹⁰⁵ GALÁN, *Marfiles medievales del Islam*, p. 483.

¹⁰⁶ SILVA, *La eboraria andalusí*, pp. 291-294, n.º 28, figs. 149 (a-t).



Fig. 15.
Arqueta,
colección
particular, León
(Foto: autor)

mediados del siglo XIX y principios del siglo XX coincidiendo con el auge del gusto islamizante en la ornamentación de interiores y en las artes suntuarias, auspiciado por la divulgación de la estética y de la ideología romántica¹⁰⁷, así como por la salida a la luz, y en muchos casos a la venta, de numerosos objetos suntuarios de origen andalusí procedentes de instituciones religiosas como consecuencia de la desamortización. Algunas de estas reproducciones fueron adquiridas por importantes museos y colecciones privadas como supuestos originales, destacando como artífice el valenciano Francisco Pallás y Puig (1859-1926), un artista de gran talento que demostró su maestría y habilidad en las ejecución de falsos en marfil de todas las épocas, quien, no obstante, debió compartir el mercado con otros artistas dedicados también a la misma actividad¹⁰⁸. Desafortunadamente la autoría de esta obra es incierta, ya que, como suele suceder en producciones *revival* de esta índole, no se encuentra firmada ni presenta ninguna marca de taller identificativa. Si bien no se trata de un original de época medieval, la caja es de espléndida calidad y debe ser tenida en consideración por tratarse de una atrayente y sugestiva recreación historicista neoárabe, inspirada en una obra muy representativa de la eboraría andalusí.

CONCLUSIÓN

Las piezas que hemos presentado a la comunidad científica a través de este trabajo ejemplifican la excelente calidad técnica y la destacada relevancia social que adquirió a fines de

¹⁰⁷ Para este fenómeno véanse M.A. RAQUEJO, “La Alhambra en el Museo Victoria & Albert. Un catálogo de las piezas de la Alhambra y algunas neozaríes”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I (1998), pp. 201-244; Ib., *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*, Madrid, 1990; *La imagen romántica del legado andalusí*, Granada-Barcelona, 1995.

¹⁰⁸ Para la figura de Pallás y sus trabajos véanse M. GÓMEZ MORENO, “Los marfiles cordobeses y sus derivaciones”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, III (1927), pp. 233-243; M. ROSSER-OWEN, “Questions of Authenticity: The Imitation Ivories of Francisco Pallás y Puig (1859-1926)”, en FOLSACH, MEYER, *The Ivories of Muslim Spain*, vol. 2.2, pp. 249-267. Respecto a las reproducciones artísticas de estilo morisco véase ROSSER-OWEN, *Arte Islámico en España*, pp. 138-144; SILVA, *La eboraría andalusí*, pp. 245-256.

la Edad Media la taracea como revestimiento para objetos domésticos de lujo, así como para instrumentos o utensilios con alto valor representativo asociados a profesionales de elevado rango. Sobresale la aplicación de esta técnica al ámbito de la caligrafía, como manifiesta el tintero o *dawāt* analizado, cuya tipología portátil, adaptada a las necesidades funcionales del escriba itinerante, no había sido identificada con anterioridad en este material. Asimismo, el último de los recipientes estudiados documenta la difusión de esta modalidad suntuaria en la Italia septentrional, cuyas producciones seriadas favorecieron la circulación de productos relacionados con la taracea andalusí por toda Europa occidental.

