

LA EBORARIA NAZARÍ: UN ARTE DE FRONTERA

NOELIA SILVA SANTA-CRUZ
Universidad Complutense de Madrid

Esta comunicación tiene por objeto primordial retomar el estudio de una de las modalidades más interesantes, pero menos conocidas de las artes suntuarias nazaríes: la eboraria. Por desgracia, la brillantez y calidad de los espléndidos trabajos en marfil ejecutados durante los siglos X y XI han oscurecido durante décadas la importancia de esta parcela artística, eclipsando su interés y fomentando el olvido reiterado de los investigadores modernos.

A pesar de la considerable amplitud del título, quiero centrar la atención en una serie de arquetas de marfil con decoración pintada en los frentes que, a mi juicio, pueden considerarse obras nazaríes. Su existencia nos informa de la importante actividad artística e industrial desplegada en este crítico momento histórico.

La presión que los cristianos ejercieron sobre el reino de Granada a lo largo de sus más de dos siglos de existencia, absorbiendo poco a poco y en pequeñas cantidades su territorio vital, generó una convivencia mutua que tiñó de paradojas la vida cotidiana de estas dos sociedades antagónicas. La zona fronteriza ejerció, sin duda, un papel primordial como lugar de encuentro e intercambio cultural entre ambos mundos, influyendo de forma decisiva en los productos artísticos elaborados por ellos, o al menos, en el destino reservado a los mismos. Es el caso de la eboraria nazarí, que como reza el título, se convirtió en virtud de los avatares de la historia en un auténtico «arte de frontera».

Las arquetas que hoy analizamos fueron creadas para satisfacer una demanda comercial, por supuesto andalusí, pero quizá también cristiana. El hecho de que muchas de ellas se hayan conservado desde tiempos remotos en tesoros de catedrales o monasterios indica que los cristianos sintieron un interés manifiesto por poseer estos objetos de lujo, adaptándolos a sus propias necesidades litúrgicas, generalmente como contenedores de reliquias. Pero una duda se plantea: ¿estas piezas fueron reutilizadas *a posteriori*, al hilo de la reconquista territorial o, por el contrario, Granada exportó a los reinos cristianos una pequeña parte de su producción eboraria, de la misma forma que comerció con tejidos u otras manufacturas, porque éstas eran demandadas desde el otro lado de la frontera?

El destino y uso final de las arquetas justifican, pues, la presencia de una comunicación de ámbito artístico en un Congreso de Historia Medieval. Pero vayamos por partes.

Los marfiles pintados hispano-árabes han sido, desde que se inició su estudio a principios del presente siglo, un asunto complejo y resbaladizo. Todavía hoy, transcurrido más de medio siglo desde su publicación, los escritos de D. José Ferrandis constituyen una cita bibliográfica obligada e imprescindible para cualquier acercamiento al tema¹.

Ya en 1928, en su obra *Marfiles y Azabaches Españoles*, Ferrandis propuso una clasificación de las arquetas de marfil pintadas en función de su lugar de fabricación. Constituyó dos grupos: a uno de ellos le otorgó una procedencia siculo-árabe, mientras que para el otro sugirió un posible origen granadino. Esta teoría se vio reforzada por la aparición en 1939 del estudio de Cott sobre los marfiles sicilianos², en el que este autor delimitaba con mayor precisión que su antecesor aquellas piezas de procedencia hispano-árabe, proporcionando una cronología nazarí para las mismas. Un año después, Ferrandis recopiló sus conclusiones sobre el tema en el segundo volumen de *Marfiles Árabes de Occidente*, realizando una completa catalogación y descripción de las arquetas pintadas, pero sin pronunciarse definitivamente sobre el controvertido asunto de su procedencia. Desde 1940 nadie había retomado este asunto, manteniéndose sin revisar su clasificación, sin duda cuestionable.

Indagando en el sector de piezas que Ferrandis considera granadinas, creo distinguir un pequeño grupo de arquetas con características técnicas, tipológicas y estilísticas afines, que parecen confirmar la existencia de una producción eboraria

¹ J. FERRANDIS TORRES: *Marfiles y Azabaches Españoles*. Barcelona y Buenos Aires, 1928; *Marfiles Árabes de Occidente*, 2 vols. Madrid, 1935-1940; «Marfiles Hispano-árabes con decoración pintada», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XIV (1940), págs. 117-126.

² P. B. COTT: *Siculo-Arabic Ivories*. Princeton, 1939.

propia dentro del reino nazarí. Al menos así parece deducirse de sus similitudes con diseños empleados en la decoración arquitectónica de la Alhambra, tejidos o cerámica coetánea. El conjunto está constituido por ocho arquetas carentes de cualquier referencia a taller, fecha o autor. Tres de ellas se conservan en museos: Museo Lázaro Galdiano, Museo de Bellas Artes de Lyon y Museo Victoria y Alberto de Londres (número de inventario 11-1866). Otras tres, en instituciones religiosas españolas: Monasterio de Santa María de Huerta, Concatedral de Soria y Catedral de El Burgo de Osma. Y las dos últimas, una arqueta completa y una cubierta, forman parte de la colección privada de don Bartolomé March Servera (Palma de Mallorca), procediendo la primera del Relicario de la Catedral de Zamora, y la segunda de la antigua colección Junyent (Barcelona)³.

TÉCNICA

La inexistencia de marfil en la Península Ibérica obligó, ya desde época califal, a importar esta materia prima de lejanos lugares. Tradicionalmente se ha venido otorgado en exclusiva una procedencia africana al marfil trabajado en al-Andalus⁴, pero el testimonio de viajeros medievales como Ibn Battuta⁵ documenta la presencia masiva de elefantes en el continente asiático, al menos en el siglo XIV. Las excelentes relaciones de amistad que el reino nazarí mantuvo siempre con el Egipto mameluco⁶, principal controlador de la entrada de productos orientales hacia el Mediterráneo⁷, puede justificar la llegada de marfil indio a al-Andalus. Por supuesto, en muy pequeñas cantidades, lo que explica su uso restringido en una producción de lujo que debió adaptarse a la presión económica, sin renunciar a la ostentación cortesana.

Las arquetas a las que me refiero responden a un misma técnica de fabricación. Constan de un núcleo o alma de madera forrado por láminas de marfil de escaso grosor, lo que evidencia un aprovechamiento extremo del material. En ocasio-

³ Todas estas piezas fueron estudiadas y descritas por Ferrandis en el segundo tomo de su obra *Marfiles Árabes de Occidente*, *op. cit.*, correspondiéndose con los números 91, 92, 94, 95, 98, 99, 100 y 101 del catálogo.

⁴ J. ZOZAYA STABEL-HANSEN: «Importaciones casuales en al-Andalus: las vías de comercio». *Actas del IV Congreso de Arqueología Medieval Española: Sociedades en Transición*. Alicante, 1993, pág. 124.

⁵ IBN BATTUTA: *A través del Islam*. Madrid, 1981, págs. 487-661.

⁶ A. A. SALIM: «De al-Andalus a Egipto y de Egipto a al-Andalus». En *Al-Andalus y el Mediterráneo* (El Legado Andalusí), cat. exp. Barcelona, 1995.

⁷ M. A. MAKKI: *Ensayo sobre las aportaciones orientales en la España musulmana*. Madrid, 1968.

nes, como es el caso de la cubierta de arqueta de la Colección de don Bartolomé March Servera, las placas son tan pequeñas y disimétricas que su unión asemeja un complicado rompecabezas.

TIPOLOGÍA

Las piezas nazaríes que aquí analizo responden a dos únicas modalidades tipológicas: arqueta rectangular con cubierta atautada y caja prismática rectangular. Al primer formato pertenecen la mayoría de los ejemplares referidos, siendo la arqueta del Museo de Bellas Artes de Lyon y la de Santa María de Huerta las únicas que corresponden al segundo. Hay que notar la incorporación de pequeños pies de marfil en el caso del ejemplar del Museo Victoria y Alberto.

Los herrajes que completan estas pequeñas obras de arte son metálicos, de azófar. Aunque no se conservan completos en todos los casos, debieron ceñirse a un modelo único con ligeras variantes. En la cara posterior de cada una de las arquetas, dos bisagras lanceoladas con remates piriformes soportan la apertura de la cubierta, mientras que otra bisagra semejante cierra la caja por la parte delantera, rematando en un aldabón que encaja en la chapa de cierre, siendo ésta casi siempre de formato rectangular. En la parte superior de la cubierta se dispone el asa, repitiendo un modelo-tipo exacto en todos los ejemplares granadinos que lo conservan. Éste se caracteriza por la existencia de dos elementos semiesféricos de anclaje con argolla superior, donde se inserta la agarradera, un botón prensor central y la prolongación de los extremos de la misma en forma de arabesco decorativo.

DECORACIÓN

Como ya he aludido, las arquetas se decoran con motivos pintados en sus frentes, buscando siempre el más estricto equilibrio compositivo. La variedad de los asuntos no es muy amplia, reduciéndose a elementos vegetales, geométricos y epigráficos. Tan sólo uno de los ejemplares del grupo estudiado incorpora representaciones humanas. Su ornamentación permite establecer múltiples paralelismos con obras nazaríes perfectamente fechadas y conocidas, lo que resulta de gran ayuda a la hora de proponer una datación probable para estas arquetas⁸. Veamos algunos ejemplos esclarecedores.

⁸ Algunos de estos paralelismos ya fueron estudiados y reseñados por Ferrandis hace décadas. La mayoría de ellos siguen manteniendo su vigencia y han servido de punto de partida inicial para este escrito.



Figura 1.—Arqueta del Museo de Bellas Artes de Lyon (s. Ferrandis).

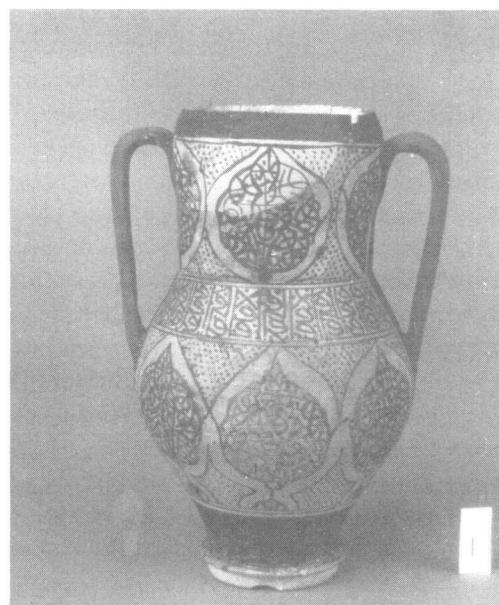


Figura 2.—Jarra del Museo Arqueológico Nacional (Número de Inventario 50.843).
(Archivo Fotográfico. M.A.N.)

Dos de ellas, la caja del Museo de Bellas Artes de Lyon (fig. 1) y la de la Catedral de El Burgo de Osma, se decoran con árboles de la vida muy estilizados, iguales a los que aparecen en la loza de los siglos XIV y XV. Los encontramos, por ejemplo, en el cuello y cuerpo del famoso Jarrón de las Gacelas, en la pared externa del ataifor de la nave del Museo Victoria y Alberto o en la jarra del Museo Arqueológico Nacional (número de inventario 50.843) (fig. 2).

Un tema vegetal constante en la decoración granadina es el que Pavón Maldonado ha definido como palmetas emparejadas⁹ (fig. 3). A mi entender esta nomenclatura no es del todo correcta, puesto que este motivo adquiere en la producción artística nazarí un protagonismo tan acusado que merece ser bautizado con un nombre propio, o al menos reconocido como un elemento independiente dentro de su estética. Reducido a una unidad simple o enmascarando su diseño tras complejas variantes, este motivo decorativo no sólo se repite hasta la saciedad en las yeserías de la Alhambra, sino que está presente en todas las manifestaciones artísticas coetáneas: tejidos, cerámica, manuscritos iluminados... Si lo aislamos, comprobaremos cómo es el mismo elemento reproducido bajo las arcos de la caja de la Colección Lázaro Galdiano (fig. 4) o, de forma más compleja, en la de Santa María de Huerta. En la arqueta de la Colección Lázaro, además, las placas extremas de la cubierta se decoran con un entramado vegetal que, como ya señaló Ferrandis, es análogo al existente en las albanegas de la Puerta del Vino¹⁰.

El tema antes aludido, así como las cenefas de tallos vegetales entrelazados que ornamentan la Arqueta del Museo de Bellas Artes de Lyon y la Cubierta de la Colección de don Bartolomé March Servera, están presentes, a su vez, en la guardería de marfil conservada en el Museo del Ejército, relacionada con Boabdil. Esta empuñadura forma parte de un interesante grupo de armas de uso ceremonial que pertenecieron, sin duda, a los sultanes nazaríes, pues ostentan en lugar bien visible el escudo de la banda acompañado, en ocasiones, del emblema de la dinastía¹¹. Es muy probable, y Ferrandis así lo afirma, que estas piezas fueran realizadas en talleres vinculados a la corte. Resulta, por tanto, bastante esclarecedor desde el punto de vista de la datación que las arquetas estudiadas muestren analogías estilísticas con la ornamentación de este armamento.

⁹ B. PAVÓN MALDONADO: *El Arte Hispanomusulmán en su decoración floral*, 2.^a edic. Madrid, 1990, págs. 29-37.

¹⁰ J. FERRANDIS TORRES: «Marfiles Hispano-árabes con decoración pintada», *op. cit.*, pág. 123.

¹¹ A. SOLER DEL CAMPO: «Espada y Vaina». En *Al-Andalus. Las Artes Islámicas en España*, cat. exp. Madrid, 1992, págs. 282-283.

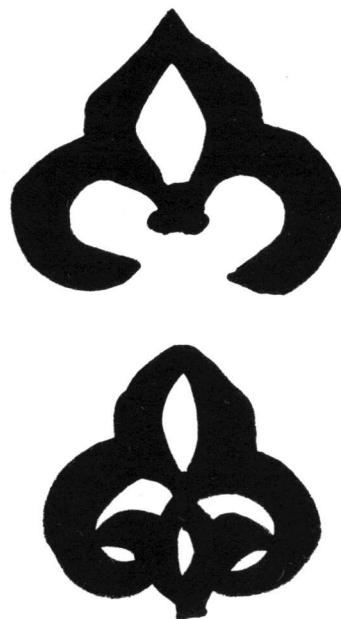


Figura 3.—Variantes simples de palmetas emparejadas.

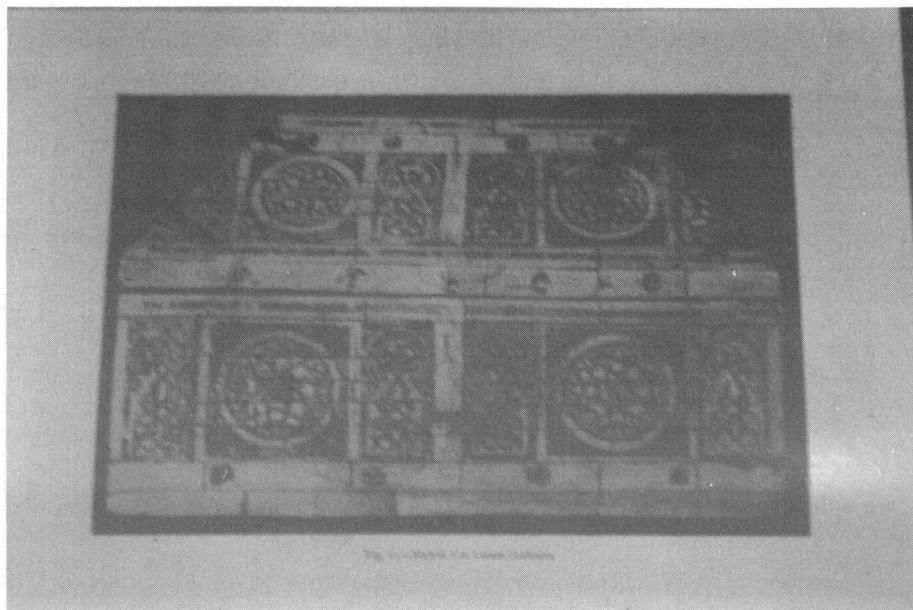


Figura 4.—Arqueta de la Colección Lázaro Galdiano (s. Ferrandis).

Por otra parte, como muy acertadamente reseñó este mismo autor, los motivos arquitectónicos presentes en estas piezas de eboraria se adecúan exactamente a los representados en las yeserías de la Alhambra. En la tapa de arqueta de la Colección de don Bartolomé March Servera y en la caja de Santa María de Huerta se pintan los mismos arcos polilobulados tallados en éstas, mientras que en el ejemplar de la Concatedral de Soria se recurre a un modelo de arquería muy decorativo conectado estrechamente con el representado en los golletes del Jarrón del Instituto Valencia de Don Juan (Madrid) y del Ermitage de San Petersburgo, así como en la cortina de Cleveland. Ambas tipologías de arcos aparecen con frecuencia formando parte de la decoración arquitectónica meriní, como consecuencia lógica del íntimo contacto existente en este momento entre las manifestaciones artísticas de las dos orillas del Estrecho.

El arco de herradura, presente en la ornamentación de la arqueta de la Colección Lázaro Galdiano, fue empleado a menudo en el reino de Granada durante los siglos XIV y XV, componiendo la estructura de estelas funerarias, como la conservada en Huelva¹².

En cuanto a los motivos geométricos presentes en estas arquetas, ofrecen variedades semejantes a las de las yeserías o alicatados granadinos¹³, que, como parece probado, copian a su vez tejidos coetáneos. Sin embargo, dos casos son particularmente elocuentes. La arqueta del Museo Victoria y Alberto reproduce exactamente el mismo diseño que decora la gualdrapa de uno de los caballos de las pinturas de El Partal¹⁴, mientras que la caja de la catedral de El Burgo de Osma evoca el aspecto de los coranes iluminados nazaríes con sus dorados rosetones de lacería, teniendo éstos un trazado prácticamente idéntico a los del manuscrito T. 360 del Museo de Arte Turco e Islámico de Estambul.

Los únicos motivos figurados del grupo corresponden a la arqueta de Santa María de Huerta, en la que se disponen bajo arquerías, jóvenes tañedoras de laúd. Por el momento prefiero eludir su comentario, por hallarme en pleno estudio iconográfico y estilístico de estas representaciones.

En las piezas analizadas, el borde inferior de la cubierta se suele reservar para incorporar una banda epigráfica. A veces, la importancia de ésta se multiplica de

¹² B. MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Cerámica Hispano-Musulmana: andalusí y mudéjar*. Madrid, 1991, págs. 122-123.

¹³ Un buen repertorio de los mismos los encontramos en B. PAVÓN MALDONADO: *El Arte Hispano-Musulmán en su decoración geométrica. Una teoría para un estilo*. Madrid, 1975.

¹⁴ G. MEHREZ: *Las pinturas murales musulmanas en el Partal de la Alhambra*. Madrid, 1951.

tal modo que llega a desarrollarse en tres fajas superpuestas: parte superior e inferior de la tapa y zona inferior del cuerpo de la arqueta. En la cubierta de la Colección Bartolomé March Servera el texto se dispone, en cambio, en el interior de círculos concéntricos y bajo los arcos polilobulados. La utilización de formas circulares cobijando inscripciones se halla también en el gran Jarrón del Ermitage y en la bandera del sultán Abu l-Hasan Alí, tomada como botín de guerra en la Batalla del Salado, y hoy conservada en la Catedral de Toledo. Aunque ésta fue fabricada en Fez, según se lee en la dedicatoria, puede considerarse equivalente a las utilizadas en Granada¹⁵.

En general, los epígrafes de la serie estudiada son bastante homogéneos, reduciéndose a dos variantes esenciales. La mayoría augura buenos deseos para el propietario del objeto mediante la reiterada frase «Felicidad y Prosperidad» o simplemente «La Felicidad». Según Ferrandis, este lema aparece con frecuencia repetido en la cerámica nazarí, sobre todo en los llamados jarrones de la Alhambra, y en tejidos coetáneos¹⁶. También se presenta en bastantes ocasiones conformando inscripciones funerarias¹⁷. La otra frase aludida, «La Bendición Cumplida» o «La Bendición Completa» se reduce a un ámbito religioso, siendo su porcentaje de utilización mucho menor.

En definitiva, con este pequeño estudio pretendo haber aclarado las dudas existentes sobre la procedencia de estas arquetas, fijando definitivamente su realización en época nazarí, algo que con gran agudeza había sospechado ya Ferrandis, aunque sin atreverse a afirmarlo de forma categórica. A pesar de que las fuentes históricas no documentan la existencia de estas piezas eborarias, creo aportar pruebas suficientes, apoyadas en paralelos estilísticos irrefutables, que permiten ratificar la atribución propuesta para las mismas.

¹⁵ T. PÉREZ HIGUERA: *Objetos e Imágenes de Al-Andalus*. Madrid, 1994, pág. 76.

¹⁶ J. FERRANDIS TORRES: «Marfiles Hispano-árabes con decoración pintada», *op. cit.*, pág. 121.

¹⁷ M. ACIÉN ALMANSA y M. A. MARTÍNEZ NÚÑEZ: *Catálogo de las inscripciones árabes del Museo de Málaga*. Madrid, 1982.