

Un ejemplo excepcional de marfil pintado nazarí: la arqueta del rey de Aragón Don Martín el Humano¹

Noelia SILVA SANTA-CRUZ
Dpto. Historia del Arte I (Medieval)
Universidad Complutense de Madrid
nsilva@ghis.ucm.es

Recibido: 15 de enero de 2010

Aceptado: 16 de junio de 2010

RESUMEN

La arqueta de marfil que perteneció al rey de Aragón don Martín I el Humano es una obra cumbre de la eboraria bajomedieval hispana. Su catalogación ha sido, sin embargo, un asunto ampliamente debatido por los especialistas. En este trabajo planteamos el probable origen nazarí tanto de la caja como de sus pinturas dentro del contexto de permeabilidad cultural e intercambios artísticos con los reinos cristianos que tuvieron lugar en al-Andalus durante el sultanato.

Palabras Clave: Arte hispanomusulmán; Artes suntuarias nazaríes; Eboraria nazarí; Martín I el Humano, rey de Aragón.

An outstanding example of Nasrid painted ivory: the casket of Martin the Humane, King of Aragon

ABSTRACT

The ivory casket that belonged to Martin I the Humane, King of Aragon, is a masterpiece of late medieval Hispanic ivory-working. However, its cataloging has been an issue widely debated by scholars. In this paper, we propose the probable Nasrid origin of both the box and its paintings among the context of cultural permeability and artistic exchanges with the Christian kingdoms which took place in al-Andalus during the sultanate.

Key Words: Hispano-Moresque Art; Nasrid Luxury Arts; Nasrid Ivory-Working; Martin I the Humane, King of Aragon.

¹ Quiero expresar mi agradecimiento a la Real Academia de la Historia, y en particular a su Anticuario Perpetuo, el Excmo. Sr. D. Martín Almagro Gorbea, por haberme permitido examinar la arqueta. Asimismo deseo hacer constar mi gratitud al conservador del Gabinete de Antigüedades, D. Jorge Maier por la ayuda prestada.

La arqueta de marfil conservada en el Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia (nº inv. 737) puede considerarse uno de los objetos suntuarios más sugestivos y atrayentes que han llegado hasta nuestros días provenientes del período medieval hispano. Su bella apariencia se complementa con unas destacadas conexiones históricas con la Corona aragonesa, que le han hecho merecedora de una extensa literatura científica a lo largo del último siglo y medio¹, la cual se ha visto acrecentada en buena medida por su participación en múltiples e importantes citas expositivas desde fines del siglo XIX². Controvertida en cuanto a su procedencia y cronología, queremos proponer en estas páginas una definitiva catalogación para la misma como parte de la eboraria nazarí, y en relación con el fenómeno socio-cultural y artístico conocido como “reverso del mudéjar”, que se desarrolló en al-Andalus durante la Baja Edad Media.

¹ AMADOR DE LOS RÍOS, R., “Arquetas arábigas de plata y marfil que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional y en la Real Academia de la Historia”, *Museo Español de Antigüedades*, tomo VIII (1877), pp. 543-549; RIAÑO, F.J., *The Industrial Arts in Spain*. Londres, 1879, p. 137; MIQUEL Y BADÍA, F., “Historia del mueble, tejido, bordado y tapiz” en *Historia General del Arte* dirigida por Domenech, vol. VIII. Barcelona, 1897, p. 102, fig. 85; GARCÍA Y LÓPEZ, J.C., “Inventario de las antigüedades y objetos de arte que posee la Real Academia de la Historia (IV)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 43(4) (1903), p. 284; WILLIAMS, L., *The Arts and Crafts of Older Spain*, vol. II. Chicago-Edimburgo, 1907, p. 101, lám. XL; DIEZ, E., “Belmate Elfenbeinkästchen und Pyxiden der Islamischen Kunst. I”, *Jahrbuch der Königlichen Preussischer Kunstsammlungen*, tomo XXXI (1910), pp. 231-232, nº 17; LEGUINA, E., de, *Arquetas hispano-árabes*, Madrid, 1912, pp. 85-90; MIGEON, G., *Manuel d'Art Musulman: Arts Plastiques et Industriels*, 2ª edic., vol. I. París, 1927, p. 362; FERRANDIS, J., *Marfiles y azabaches españoles*. Barcelona-Buenos Aires, 1928, pp. 104-105, lám. XXVIII; COTT, P. B., *Siculo-Arabic Ivories*. Princeton, 1939, p. 52, nº cat. 139, lám. 58; FERRANDIS, J., *Marfiles árabes de Occidente*. Madrid, 1940, vol. II, pp. 222-224, nº cat. 104, lám. LXXI; IDEM, “Marfiles hispano-árabes con decoración pintada”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, tomo XIV (1940), pp. 117-126, fig. 15; MARTÍNEZ LLORENTE, R., *Marfiles españoles*. Barcelona, 1951, pp. 21-22, fig. 6; MONTOYA TEJADA, B., y MONTOYA DIAZ, B., *Los marfiles cordobeses*. Córdoba, 1979, pp. 78-79, nº 51; ALMAGRO GORBEA, M., y ÁLVAREZ SANCHÍS, J., *Archivo del Gabinete de Antigüedades. Catálogo e índices*. Madrid, 1998, pp. 26 y 35-36, fig. 7; ALMAGRO GORBEA, M. (dir.), *El Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia: ciclo de conferencias pronunciadas en la Real Academia de la Historia del 3 al 17 de mayo de 1998*. Madrid, 1999, pp. 29 y 69, fig. 9; GALÁN Y GALINDO, Á., “La arqueta de Don Martín el Humano en la Real Academia de la Historia”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CCI-cuaderno III, septiembre-diciembre 2004, pp. 471-497; IDEM, *Marfiles medievales del Islam*. Córdoba, 2005, vol. I, pp. 139-141, 408-409 y 444; vol. II, pp. 330-336; EIROA, J., *Antigüedades medievales. Real Academia de la Historia. Catálogo del Gabinete de Antigüedades*. Madrid, 2006, pp. 43-45.

² AMADOR DE LOS RÍOS, R., “Monumentos de arte mahometano, con inscripciones arábigas, en la Exposición Histórico-Europea”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo XXI (1892), pp. 510-512; *Catálogo general. Exposición Histórico-Europea 1892 a 1893*. Madrid, 1893, sala X, nº cat. 749; *Joyas de la Exposición Histórico-Europea de Madrid, 1892*, cat. exp. Madrid, 1893, láms. LI-LII; *El arte en España. Exposición Internacional de Barcelona, 1929. Guía del museo del Palacio Nacional*. Palacio Nacional, Barcelona, 1929, p. 204, sala XVII, nº cat. 2291; MELERO MONEO, M.L., “Arqueta de marfil del rey Martín” en *Catalunya Medieval*, cat. exp. Barcelona, 1992, p. 257; ALMAGRO GORBEA, M., ficha nº 183 en *Aragón, reino y corona*, cat. exp. Zaragoza, 2000, p. 378; CASAMAR, M., “Arqueta ebúrnea del rey Martín I el Humano”, en *Tesoros de la Real Academia de la Historia*, cat. exp. Madrid, 2001, p. 250, nº 93; RUIZ SOUZA, J.C., “Arqueta de Martín I el Humano” en *Maravillas de la España medieval: Tesoro sagrado y monarquía*, cat. exp. Valladolid, 2001, vol. I, pp. 410-411, nº 169 y vol. II, p. 167, nº 169. Participó también en la exposición de arte mahometano celebrada en Munich en 1910 (Archivo Real Academia de la Historia (R.A.H.), signatura GA 1910/1).

La arqueta se ha asociado tradicionalmente con el rey aragonés Martín I el Humano (1356-1410)³, quien se supone la donó, quizá en los primeros años del siglo XV, a su fundación monástica de Valdecristo de Segorbe (Castellón)⁴. El monarca era profundamente religioso, y sentía un gran aprecio por las reliquias, muy consciente del enorme prestigio que éstas proporcionaban a la monarquía, por lo que convirtió la capilla de San Martín de la Cartuja en un espacio específicamente destinado a albergarlas, a imitación del modelo francés de la parisina Sainte-Chapelle⁵. Es posible, por tanto, que el recipiente ebúrneo llegara a Valdecristo como suntuoso contenedor de restos sagrados, regalado quizá por el soberano con ocasión de algún notable acontecimiento, como la consagración del monasterio en otoño de 1401. En Valdecristo se conservó hasta la Desamortización de Mendizábal de 1835, momento en que fue confiado, junto con otros bienes muebles, a la catedral de Segorbe. Dos años más tarde, el militar y académico de la Historia don Antonio María Álvarez, consiguió el traspaso de la pieza por parte del cabildo de la catedral castellanense para estudiar su inscripción y encargarse de depositarla en alguna institución solvente que cuidase de su conservación. El 28 de noviembre de 1838 regalaba el objeto a la Real Academia de la Historia, de la que era miembro⁶.

La caja es un sobresaliente ejemplar eborario de cuerpo rectangular y cubierta troncopiramidal invertida, que mide 22,7 x 31,2 x 20,6 cm (fig. 1). Está construida mediante placas de marfil de entre 5 y 8 mm de grosor, sin alma de madera, salvo para conformar la base. El solero es el único componente lúneo, cubierto por laminado de marfil y reforzado por una estructura metálica enrejada de latón moderna (fig. 2). Las placas ebúrneas, enterizas para cada frente, se sujetan con clavillos del mismo material entre sí y a un armazón de papel encolado. La perfecta trabazón de estos elementos se consolida exteriormente con abrazaderas metálicas. Primitivamente la caja debió de estar asentada sobre cuatro pequeños pies, probablemente también de

³ Segundo hijo de Pedro el Ceremonioso y de Leonor de Sicilia. Para una semblanza de este personaje *vid.* MIRET Y SANS, J., “El darrer rey de la casa de Barcelona” en *Homenatge a la memòria del rei Martí (V^e centenari de la seva mort)*, cicle de conferencies al Centre Excursionista de Catalunya, 1910. Barcelona, 1912, pp. 2-3 y TASIS I MARCA, R., *Pere el Ceremoniós i els seus fills*. Barcelona, 1962, pp. 197-243.

⁴ El Monasterio de Valdecristo de Segorbe comenzó a edificarse en 1385 y se consagró en noviembre de 1401. Véanse MIQUEL JUAN, M., “La capilla palatina de la cartuja de Valldecrist (Valencia) (1395-1400)” en JIMÉNEZ, J.F. *et al.* (eds.), *Actas II Simposio de jóvenes medievalistas. Lorca 2004*. Murcia, 2006, pp. 179-187 y SERRA DESFILIS, A., y MIQUEL JUAN, M., “La capilla de San Martín en la cartuja de Valldecrist: construcción, devoción y magnificencia”, *Ars Longa*, vol. XVIII (2009), pp. 65-80.

⁵ MIQUEL JUAN, *op. cit.*, p. 183.

⁶ Archivo R.A.H., signatura GA 1838/1 (1-4). Don Antonio María Álvarez narra las vicisitudes de la obtención de la arqueta de la siguiente manera en el documento de entrega de la misma a la Academia: “En la extinción de monasterios ordenada en 1835, fueron ambos objetos apropiados a la catedral de Segorbe (se refiere a la arqueta y a un pequeño oratorio), y cuando en principios del año anterior transitó por esa ciudad, mandando una división de tropas nacionales en operaciones contra las facciones de Valencia, logré me la franquear a su Cavildo Exmo., teniendo el doble fin de hacer interpretar la inscripción y colocarla donde con publicidad se conservase. Después de practicar muchas diligencias para restaurar las partes que han sufrido deterioro en el dorado, he visto ser infructuoso por no resolver a ello los artífices; en su estado actual y como entró en mi poder, tengo el gusto de obsequiarla a la Academia (...)” (Archivo R.A.H., signatura GA 1838/ 1 (2)).



Fig.1. Delantera. Arqueta de la Real Academia de la Historia, Madrid

marfil, como atestiguan las huellas en la base, los cuales fueron restituidos durante la restauración a la que se sometió la obra en 2004 por pequeñas cuñas de metacrilato⁷.

El interior del recipiente está forrado por dos tejidos de seda roja superpuestos, que ocultaban una armadura o esqueleto de papeles unidos con colas de origen vegetal y animal, cuyo fin era afianzar el ensamblaje de las placas de marfil⁸. Bajo un pedazo de periódico perteneciente al siglo XIX, correspondiente a una de las muchas reformas

⁷ La arqueta fue restaurada en el Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE), antiguo Instituto de Patrimonio Histórico Español (IPHE), en el año 2004. Existe copia del informe de restauración depositada en el archivo del Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia.

⁸ Los forros textiles y los fragmentos de papel utilizados como relleno de la estructura fueron estudiados con ocasión de la restauración de la pieza. Véanse ARTEAGA, Á. *et al.*, "Análisis del tejido y relleno de papel de la arqueta de Martín el Humano", *Bienes Culturales. Revista del Instituto de Patrimonio Histórico Español*, nº 6 (2006), pp. 155-162 y JIMÉNEZ, A., "Proceso de recuperación de fragmentos manuscritos en árabe del papelón utilizado como esqueleto interior en la arqueta de Martín I el Humano", *Bienes Culturales. Revista del Instituto de Patrimonio Histórico Español*, nº 6 (2006), pp. 147-153.

e intervenciones que había sufrido la arqueta a lo largo de su historia, se encontraron varias hojas manuscritas en caracteres árabes *nesjies*, pegadas con cola orgánica a las placas ebúrneas. Estos restos fueron desprendidos y retirados de la arqueta durante la restauración, separándose por capas. Tras su recuperación y limpieza, los catorce papeles hallados fueron aislados y montados en marcos independientes⁹. La mayoría de estos fragmentos corresponden a recortes de escrituras de contenido epistolar en prosa rimada, a los que se añade además un documento mercantil que comprende cuentas numéricas y la firma de varios personajes, quizá comerciantes, así como otro pedazo con una figura geométrica dibujada a compás¹⁰. Tanto el tipo de letra, como la morfología del papel, compuesto de lino, apuntan a un probable origen nazarí para estos escritos, aunque desgraciadamente su contenido es ajeno a la pieza y no ofrece ningún dato adicional que pudiera ser provechoso para el conocimiento de la misma, más que el de subrayar su posible procedencia granadina.

La montura metálica de la arqueta es original y está realizada en latón¹¹, una aleación de cobre y zinc de color amarillo brillante de apariencia semejante al oro, también conocida con el término árabe de *azófar* (*sufr*). Es especialmente relevante por el buen estado de conservación que presenta, al mantener intactos todos sus elementos, en concreto los correspondientes al cierre frontal, normalmente desaparecidos o muy deteriorados en la mayoría de los objetos contenedores andalusíes que nos han llegado (fig. 3).

La chapa de cierre es rectangular lisa con una delicada ornamentación calada en los ángulos (fig. 4). A ella se adosa un aldabón pinjante que arranca de una larga abrazadera, decorado a buril, que está enmarcado por dos pequeñas manecillas que se prolongan en sendos tiradores colgantes, también calados. Estas ruedas actúan como dispositivos de seguridad, pues presentan inscripciones arábigas, probablemente dígitos numéricos, grabados en su corona circular. Son manillas que, al girar, bloquean el pasador, convirtiendo así la pieza en una pequeña caja fuerte con combinación clave de apertura. Se trata de una sofisticada cerradura, sin paralelos en otros ejemplares producidos en al-Andalus, que se conserva íntegra. Aunque más simplificado, el mismo sistema se localiza en el cofre elíptico de la basílica de Saint Servais de Maastrich¹², así como en una caja metálica de caudales iraní de principios del siglo XIII en la colección David, Copenhague (nº inv. 1/1986)¹³.

⁹ A fin de restablecer el esqueleto original de la arqueta, estos fragmentos fueron sustituidos en la restauración por pliegos de papel nuevos, similares a los originales en cuanto a composición, color y grosor (JIMÉNEZ, *op. cit.*, p. 153).

¹⁰ *Ibidem*, p. 147.

¹¹ El análisis de materiales que recoge el informe de restauración redactado en el IPHE en marzo de 2005 así lo confirma.

¹² GALÁN Y GALINDO, *Marfiles medievales*, vol. II, pp. 395-398, nº 35007.

¹³ *Ibidem*, p. 397.

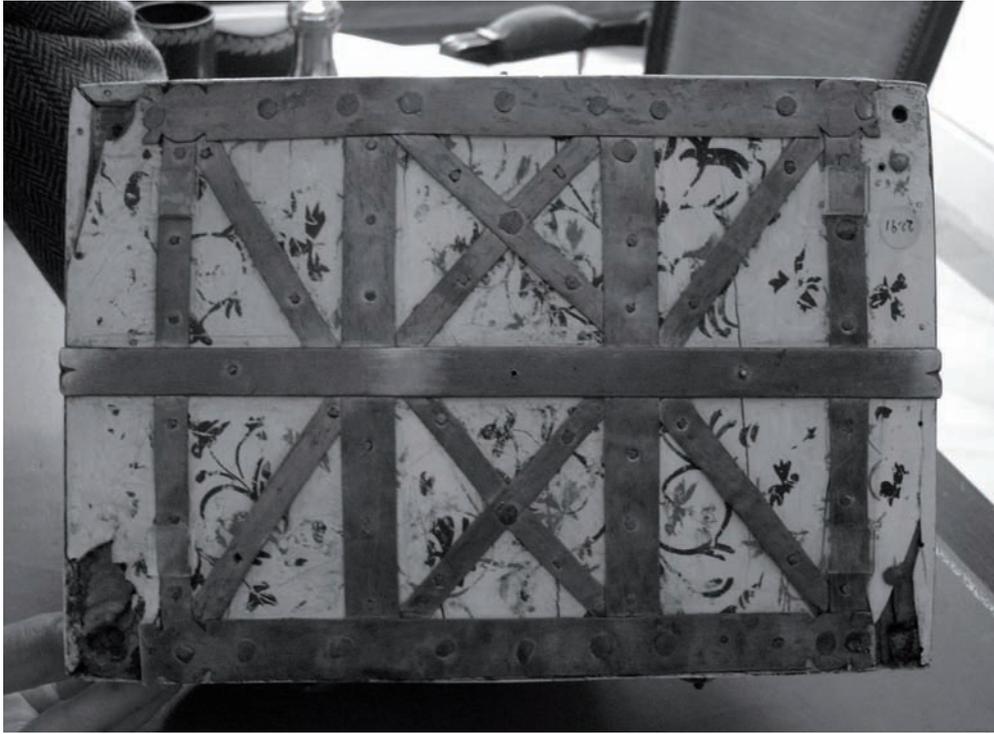


Fig.2. Solero. Arqueta de la Real Academia de la Historia, Madrid.

El herraje se completa en el reverso con dos bisagras dobles articuladas que permiten la apertura del recipiente, con extremos periformes y remate superior calado, repitiendo la decoración de la chapa de cierre (fig. 5). Se agregan además veinte abrazaderas lisas, consolidando las esquinas, de tamaño bastante inferior a las principales, pero con los mismos ápices lanceolados. A ellas se suma un asa bicónica con anillo central, fijada a la superficie plana de la cubierta mediante semiesferas huecas (fig. 3), y dos parejas de anillas en los costados destinadas a pasar cordones, ubicadas una en la mitad del cuerpo y otra sobre la inscripción.

Con todo, la decoración más significativa de esta espléndida pieza está constituida por tres fajas talladas en bajorrelieve que declaran su procedencia islámica. Tanto el friso inferior del cuerpo como la parte superior de la cubierta acogen sendas bandas con sogueado en ligero resalto, levemente más abultada la inferior, policromadas en dorado sobre fondo azul, de cuatro y tres cabos respectivamente, ceñidas por trazos coloreados en rojo. Este motivo de cintas entrelazadas o cordón de la eternidad es un elemento decorativo que aparece con bastante frecuencia en producciones suntuarias nazaries, como la loza o los textiles. Se identifica, por ejemplo, formando parte del

ornamento de buen número de golletes de los denominados jarrones de la Alhambra, como el conservado en Palermo¹⁴, así como en el tejido hispano-árabe con el que se confeccionó la capa pluvial del Museo Diocesano-Catedralicio de Burgos¹⁵, e incluso como parte de otras producciones de marfil coetáneas, entre las que destacamos la empuñadura de la daga de orejas que perteneció al último rey de Granada, Boabdil, actualmente en la Armería del Palacio Real de Madrid¹⁶, o el bote perforado propiedad del Cabildo de Zaragoza (Museo de la Basílica del Pilar, Zaragoza)¹⁷.

A las dos cenefas de lacería reseñadas se incorpora una tercera banda, que rodea perimetralmente la base de la cubierta, acogiendo la leyenda epigráfica, tal y como es característico en los objetos contenedores del Mediterráneo islámico. La orla alberga una inscripción cúfica sobre roleos de ataurique, trabajada con un relieve sensiblemente más alto que el de las fajas sogueadas, también realizada en dorado sobre campo azul, e igualmente con dos finos trazos carmesíes que la enmarcan arriba y abajo. Ofrece cuatro aleyas del Corán, pertenecientes a tres suras distintas, distribuyéndose una por cada frente:

“La protección de Alá y una victoria próxima y completa para los creyentes” (Sura LXI, aleya 13).

“Lo que prodiguéis en limosnas os será devuelto, porque Él (Alá) es el mejor de los dispensadores” (Sura XXXIV, aleya 39)

“Alá es el mejor custodio y el más misericordioso entre los misericordiosos” (Sura XII, aleya 64).

“No reprochará a vosotros en el día del Juicio; perdonará Alá vuestras faltas, porque es el más misericordioso de los misericordiosos” (Sura XII, aleya 92)¹⁸.

El desarrollo de la grafía sobre un exuberante fondo vegetal configurado por un tallo serpenteante del que brotan palmetas digitadas, es una fusión propia de la época nazarí, muy frecuente en las inscripciones ornamentales de los palacios de la Alhambra, que tiene destacados paralelos formales en ejemplos meriníes del Norte de África. La sura XXXIV, aleya 39, se menciona asimismo en la epigrafía del Cuarto

¹⁴ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Cerámica hispano-musulmana: andalusí y mudéjar*. Madrid, 1991, p. 90. fig. 78.

¹⁵ PARTEARROYO LACABA, C., “Capa pluvial” en *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, cat. exp. Madrid, 1992, p. 336, nº 98.

¹⁶ GALÁN Y GALINDO, *Marfiles medievales...*, op. cit., vol. II, p. 450, nº 42012.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 154-155, nº 08001.

¹⁸ Traducción de los textos tomada de FERRANDIS, *Marfiles y azabaches...*, op. cit., pp. 104-105.



Fig.3. Cubierta. Arqueta de la Real Academia de la Historia, Madrid

Real de Santo Domingo¹⁹, mientras que la sura XII, aleya 64, aparece referida de nuevo, por ejemplo, en el Patio de los Arrayanes²⁰.

El ornato de la pieza culmina con una decoración pintada en dorado y con perfiles en negro, consistente en doce escudos con las armas de Aragón y Sicilia, rodeados de motivos vegetales entre los que se intercalan aves, cérvidos, cuadrúpedos de difícil identificación y dragones. Seis de los doce escudos muestran exclusivamente las barras de Aragón y otros seis aparecen partidos: las barras de Aragón en el cuartel derecho y el emblema siciliano (cuartelado en aspa de barras aragonesas con el águila de los Stauffen) en el cuartel izquierdo²¹. Parcialmente oculto por el armazón metálico del solero se aprecia un sutil adorno a base de elementos florales menudos policromados en rojo y negro (fig. 2).

¹⁹ BARCELÓ, C., "Las inscripciones árabes en las yeserías y alicatados del Cuarto Real de Santo Domingo" en PAVÓN MALDONADO, B., *El Cuarto Real de Santo Domingo. Los orígenes del arte nazarí*. Granada, 1991, p. 136.

²⁰ LAFUENTE Y ALCÁNTARA, E., *Inscripciones árabes de Granada precedidas de una reseña histórica y de la genealogía detallada de los reyes Alahmares* [1859]. Edición facsímil. Granada, 2000, p. 93.

²¹ RIQUER, M. DE, *Heráldica Catalana: des l'any 1150 al 1550*. Barcelona, 1983, vol. I, pp. 123 y 234-235.

Tradicionalmente se han valorado estas pinturas como un añadido posterior, considerándose ejecutadas en el ámbito cristiano como fruto de una redecoración promovida por el monarca para adecuar la pieza islámica a su nueva función como caja contenedora de reliquias²². María Luisa Melero aventura incluso la posibilidad de que la realización material de las mismas —en las que cree advertir un marcado carácter miniado— fuera encomendada por el rey a algún artista gótico de los que trabajaban en su reino en la ilustración de códices²³.

Todos estos ingredientes artísticos, aparentemente heterogéneos, han promovido catalogaciones de la pieza absolutamente dispares según los distintos autores que han estudiado la obra. A pesar de la temprana y no del todo desatinada clasificación mudéjar de García y López²⁴, y de que Ferrandis y Cott ya apuntaron en buena dirección²⁵, la opinión más generalizada, recogida en 2001 por Casamar en el catálogo de la exposición *Tesoros de la Real Academia de la Historia*²⁶, ha sido considerarla un producto proveniente de talleres sicilianos, apelando a las estrechas relaciones políticas y familiares del monarca aragonés don Martín el Humano con la isla. Bajo la supervisión del soberano, y según esta teoría, la pieza sería reformada por un artista gótico, quien añadiría la decoración heráldica, zoomorfa y floral en los frentes a partir de 1396, cuando don Martín fue coronado rey de Aragón.

Galán ofrece, por su parte, una hipótesis sorprendente y poco verosímil sobre su posible lugar de producción²⁷, basada en una rocambolesca interpretación de dos de los fragmentos coránicos presentes en la caja, pertenecientes a la sura XII, titulada “José”. Según este autor, la incorporación sobre el recipiente de la aleya XII, 64 haría referencia implícita a la historia bíblica del encuentro del patriarca José con sus hermanos, que es interpretada sorprendentemente por él como una alusión velada a los desacuerdos religiosos entre musulmanes, concretamente a la crisis entre *sunníes* y *fatimíes*. Dentro del mismo contexto, la aleya XII, 92 evoca para éste una mención a la “reconciliación entre hermanos”, la cual encerraría, en su opinión, una referencia encubierta a la figura de Saladino y a la situación de Egipto tras acabar el emir *ayyubí* con el régimen fatimí en 1171, poniendo fin a la heterodoxia y restableciendo la unidad religiosa²⁸. Este cuestionable argumento, le sirve a Galán, apoyándose en

²² El proceso de adaptación de los recipientes islámicos, concebidos originariamente para un uso secular dentro del entorno doméstico, a su nueva función como lipsanotecas ha sido estudiado por SHALEM, A., *Islam Christianized. Islamic Portable Objects in the Medieval Church Treasuries of the Latin West*. Frankfurt, 1996.

²³ MELERO MONEO, *op. cit.*

²⁴ GARCÍA Y LÓPEZ, *op. cit.*, p. 284.

²⁵ Tanto Ferrandis como Cott resaltaron las peculiaridades de esta arqueta frente a la producción palermitana, disociándola de ésta y clasificándola dentro de un pequeño grupo de marfiles pintados de procedencia hispano-árabe. Véanse FERRANDIS, “Marfiles hispano-árabes con decoración...”, *op. cit.*, pp. 117-126 y COTT, *op. cit.*, p. 52.

²⁶ Véase CASAMAR, “Arqueta ebúrnea del rey Martín I el Humano”, *op. cit.*

²⁷ GALÁN Y GALINDO, “La arqueta de Don Martín el Humano...”, *op. cit.* e IDEM, *Marfiles medievales...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 330-336.

²⁸ IDEM, *Marfiles medievales...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 331-333.

un análisis del estilo caligráfico, en nuestra opinión poco afortunado, para situar cronológicamente la producción de la pieza a fines del siglo XII o principios del siglo XIII (entre 1171 y 1229), dentro del período *ayyubí*²⁹. Siguiendo su hipótesis, la arqueta pasaría a la casa real siciliana a través del emperador Federico II (1194-1250), rey de la isla desde 1198, reformándose para ser entregada como regalo nupcial a Martín el Joven (1376-1409), primogénito de Martín el Humano, que se uniría en matrimonio con María de Sicilia en 1390. Tras la muerte de ésta, la caja sería recuperada por Martín el Humano, y donada finalmente a la Cartuja de Valdecristo de Segorbe a principios del siglo XV.

En contra de las consideraciones arriba expresadas, que se inclinan mayoritariamente por un origen foráneo para el recipiente, parece mucho más verosímil, a nuestro juicio, la conexión de esta caja con producciones salidas de los talleres nazaríes, tal como se deduce de las obvias concomitancias que ofrece la obra con un homogéneo grupo de arquetas pintadas de esta procedencia, enlazando así con la opinión tímidamente sugerida por Ferrandis³⁰ e insinuada también por Almagro³¹.

Los trabajos en marfil atribuibles al sultanato nasrí destacan por su abundancia y sobre todo por su diversidad, aunque han sido menos tenidos en consideración de lo que sin duda merecen, en buena parte eclipsados por la extraordinaria calidad de los objetos califales, que tradicionalmente han acaparado la atención de los especialistas. Además de espléndidas obras en marquetería³², Granada produjo en sus talleres palatinos excepcionales empuñaduras de espadas esculpidas³³, resucitando la magnífica tradición de la talla del marfil omeya, así como algunas píxides con cubierta plana y cuerpo perforado por un peculiar diseño calado de inspiración mameluca³⁴.

²⁹ La tipología de asa que presenta la arqueta es inconfundiblemente nazarí, derivada de lo almohade, lo que, junto con otros aspectos analizados, contradice y hace flaquear la tesis planteada por Galán sobre su probable origen *ayyubí*. Consciente de ello, el autor trata de salvar este escollo considerando el herraje un añadido posterior, del siglo XIV: “una posible importación desde el Sultanato granadino” llegada tal vez “a través del comercio genovés”. Una suposición a todas luces poco probable, si tenemos en cuenta las patentes analogías que presenta la pieza, en cuanto a estilo y morfología, con otras producciones en marfil producidas en el reino de Granada. Véase IDEM, “La arqueta de Don Martín el Humano...”, *op. cit.*, pp. 477 y 485.

³⁰ FERRANDIS, “Marfiles hispano-árabes con decoración...”, *op. cit.*, pp. 117-126.

³¹ ALMAGRO GORBEA, ficha nº 183 en *Aragón, reino y corona, op. cit.*

³² FERRANDIS, “Marfiles hispano-árabes con decoración...”, *op. cit.*

³³ SILVA SANTA-CRUZ, N., “Armas nazaríes con decoración en marfil: un ejemplo de producción militar fronteriza” en *III Estudios de Frontera. Convivencia, defensa y comunicación en la frontera (Alcalá la Real 18-20 noviembre 1999)*. Jaén, 2000, pp. 723-735; GALÁN Y GALINDO, *Marfiles medievales...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 447-452; EIROA, *op. cit.*, pp. 45-46 y GALLEGU, R., *La eboraria nazarí. Sus raíces en el arte almohade y sus conexiones con los marfiles sicilianos y el arte mameluco*. Granada, 2010, pp. 136-146.

³⁴ CARBONI, S., “Cylindrical Ivory Boxes with Openwork Decoration: Mamluk, Nasrid, or Something Else?” en FOLSACH, K.V. y MEYER, J. (eds.), *Journal of the David Collection. The Ivories of Muslim Spain. Papers from a Symposium held in Copenhagen from the 18th to the 20th of November 2003*, vol. 2, 2. Copenhagen, 2005, pp. 215-225; GALÁN Y GALINDO, *Marfiles medievales...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 154-167 y GALLEGU, *op. cit.*, pp. 171-182.



Fig.5. Trasera. Arqueta de la Real Academia de la Historia, Madrid

Se pueden adscribir igualmente a este momento un interesante conjunto de arquetas, con destino esencialmente comercial, que se caracterizan por presentar en sus frentes motivos ornamentales de tradición islámica pintados en oro y negro, que parecen evocar deliberadamente la estética y la técnica pictórica de los objetos en marfil producidos en los siglos XII y XIII en la Sicilia normanda³⁵. La serie nazarí reproduce incluso el mismo procedimiento constructivo de las arquetas sicilianas, al fabricarse igualmente los recipientes a partir de un sólido armazón de madera recubierto exteriormente por un enchapado de marfil de escaso grosor, que en algunos de los frentes se configura recurriendo a múltiples fragmentos ebúrneos, al ser el pequeño tamaño de las porciones insuficiente para cubrir la totalidad de la superficie, lo que manifiesta un obvio deseo de economizar materia prima, al reaprovechar pedazos de

³⁵ En nuestra opinión, el grupo estaría constituido por catorce arquetas completas—con cuerpo rectangular y cubierta ataudada o plana— más algunos restos de recipientes localizados en el curso de excavaciones arqueológicas recientes, si bien no existe acuerdo unánime entre los distintos autores sobre cuáles son los ejemplares que integran la serie, ni en su número. Véanse SILVA SANTA-CRUZ, N., “Nuevas aportaciones sobre algunas arquetas de marfil pintadas hispano-árabes”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, tomo XVI (1998), pp. 179-185; IDEM, “La eboraria nazarí: un arte de frontera” en *II Estudios de Frontera. Actividad y vida en la frontera (Alcalá la Real 19-22 noviembre 1997)*. Jaén, 1998, pp. 761-769; GALÁN Y GALINDO, *Marfiles medievales...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 116-130 y GALLEGO, *op. cit.*, pp. 89-136.

marfil sobrantes de otros trabajos. Se trata de una producción con un marcado carácter industrializado, pensada para ser comercializada, y cuya destinataria sería una clase social acomodada, pudiente, aunque sin perfil aristocrático ni político-representativo, que deseaba emular los refinados usos de la corte mediante unos productos suntuarios más asequibles y adaptados a sus posibilidades económicas.

El marfil fue siempre un producto caro³⁶ y restringido a las élites sociales, por lo que estos recipientes ebúrneos –a pesar de ser compuestos en muchos casos a partir de la reutilización de “recortes”- debieron ponerse a la venta, junto con los preciados tejidos de seda y otras exquisitas mercaderías, en las *al-qayāsīr*. Como señala Torres Balbás³⁷, las alcaicerías eran establecimientos comerciales públicos levantados por la acción del poder político, por lo que en ningún caso deben confundirse con los zocos. Se caracterizaban por ser construcciones cerradas, de propiedad regia, con acceso por una o varias puertas que solo se abrían en las horas estipuladas, permaneciendo el resto del tiempo custodiadas por vigilantes y perros de presa. Se destinaban al almacenamiento y la comercialización de ricas mercancías, productos caros de carácter suntuario, cuya venta y aranceles constituían una de las principales fuentes de ingreso de los monarcas. El aspecto de estas instituciones variaba de unas ciudades a otras. Consistían frecuentemente en un gran patio porticado, rodeado de galerías cubiertas, que albergaban tiendas, talleres, almacenes e incluso alojamientos para los comerciantes. Otras veces se trataba de una pequeña calle, cubierta o no, con pórticos y tiendas que se abrían a ellos. Está documentada su existencia en época nazarí en las poblaciones de Granada, Vélez-Málaga, Málaga y Almería³⁸.

No solo la morfología de la arqueta de la Real Academia de la Historia, sino también la guarnición metálica en azófar que incorpora, coinciden plenamente con las particularidades de la serie de producción granadina. Es análoga la tipología de bisagras y abrazaderas, ambas con remates periformes, así como la del asa, y también las anillas laterales en forma de flores de seis pétalos. El aldabón pinjante calado y la chapa de cierre recuerdan los elementos delicadamente trabajados de la pieza procedente de Villamuriel de Cerrato (Palencia), hoy en el Instituto Valencia de Don Juan (inv. n° 4864)³⁹. Pies ebúrneos como los que originalmente tendría la caja del rey Martín, conserva todavía el ejemplar palentino, así como el del Museo Victoria & Albert de Londres (inv. n° 11/1866)⁴⁰.

³⁶ Plinio el Viejo (23-79 d.C.) en su famosa enciclopedia *Natural Historiae* ya estimaba el marfil como el producto más costoso existente sobre la tierra. SHALEM, A., *The Oliphant. Islamic Objects in Historical Context*. Leiden-Boston, 2004, p. 18.

³⁷ TORRES BALBÁS, L., “Alcaicerías” en *Obra dispersa*, tomo IV. Madrid, 1982, pp. 211-241.

³⁸ MALPICA CUELLO, A., “La vida cotidiana” en *El reino nazarí de Granada (1232-1492)*. *Sociedad, vida y cultura*, Historia de España Menéndez Pidal, dirigida por Jover Zamora, vol. VIII-IV. Madrid, 2000, p. 92.

³⁹ GALLEGO, *op. cit.*, pp. 98-102, fig. 34.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 106-109, fig. 36.

Sorprendentes resultan asimismo los paralelismos técnicos entre la ornamentación pintada en los frentes de la arqueta madrileña y la ofrecida por las demás piezas del grupo granadino, a su vez conectadas con los marfiles sículo-normandos. En ambos casos, los motivos decorativos y la caligrafía, si existe, se perfilan con una línea oscura muy fina, trazada con tinta negra aplicada con cálamo o pluma, rellenándose después los motivos a pincel con pigmento dorado. Los colores, dispuestos superficialmente sobre un soporte pulimentado como el marfil, que admite las tinturas de forma muy relativa, resultan muy delicados y fáciles de borrar. A ello se une el desgaste intenso al que algunos objetos debieron ser sometidos por el uso, principalmente al ser reutilizados como relicarios. En la mayoría de las piezas, al igual que en algunas partes de la arqueta de la Real Academia de la Historia, el color está muy deteriorado o casi desaparecido, adquiriendo a veces el dorado un tono pardo-amarillento, deslucido y sin brillo.

Como ya indicó Ferrandis, este procedimiento de trabajo recuerda en buena medida el empleado en la cerámica iraní de época selyúcida fabricada en la localidad de Raghes, en las proximidades de Teherán⁴¹, que se caracteriza por presentar sobre el vidriado en blanco un reflejo dorado similar, que se deteriora igualmente con enorme facilidad. Sin embargo, la correspondencia más directa en cuanto a ejecución técnica se establece con la decoración pintada de los manuscritos iluminados coetáneos, tanto andalusíes como norteafricanos. Gracias a la investigación llevada a cabo por Al-‘Abbādī sobre las artes del libro entre los siglos VIII y XV⁴², conocemos con detalle buena parte de esos recursos, que suponemos fueron trasladados con mínimas modificaciones a la pintura sobre marfil.

Los contornos oscuros de los motivos dibujados sobre pergamino se trazaban mediante un cálamo, que se construía a partir de un junco o caña, tallándose la punta con una cuchilla. También podían ejecutarse con una pluma de ave convenientemente afilada⁴³. Los colores se extendían con el pincel, preferiblemente fabricado con pelo de comadreja⁴⁴. Una vez perfilados, los motivos se rellenaban con pigmento dorado. Según las fuentes, este pigmento se conseguía disolviendo las láminas de oro en ácido de limón. A esta mezcla se le añadía agua, dejando la solución en reposo para que el oro se precipitara al fondo. A continuación se le añadía un poco de azafrán y goma arábiga diluida⁴⁵. El análisis de pigmentos de la arqueta de la Real Academia de la Historia, realizado durante el proceso de restauración de la misma, e incluido en el informe firmado por el IPHE, revela que el aglutinante empleado en esta ocasión en las capas pictóricas fue el huevo.

⁴¹ FERRANDIS, *Marfiles árabes...*, *op. cit.*, pp. 32-33.

⁴² AL-‘ABBĀDĪ, H.M., *Las artes del libro en al-Andalus y el Mabreb (Siglos IV H / X dC-VIII H / XV dC)*. Madrid, 2005.

⁴³ *Ibidem*, pp. 30-31.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 171.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 42.

Por otra parte, examinada desde el punto de vista estilístico, la decoración heráldica, floral y zoomorfa de esta arqueta, tradicionalmente considerada un añadido posterior agregado por una artista activo en la Corona de Aragón en vida del rey Martín, tampoco resulta ajena al mundo andalusí bajomedieval, pues manifiesta una indudable correspondencia con manifestaciones artísticas granadinas coetáneas.

La absorción de temas netamente cristianos en el contexto islámico peninsular es un atractivo fenómeno que se detecta en múltiples manifestaciones suntuarias nazaríes como resultado de la permeabilidad cultural que definió la Baja Edad Media hispana, impulsando el fenómeno que se ha bautizado con el término «reverso del mudéjar»⁴⁶. Al igual que los territorios cristianos asimilaron rápidamente y desde fecha muy temprana modelos artísticos musulmanes, en al-Andalus se detecta desde fines del siglo XIV una acentuada inclinación a incorporar en las artes préstamos formales de procedencia *rumí*.

Como señaló acertadamente hace ya algunos años el profesor Ruiz Souza⁴⁷, es sorprendente el parecido existente entre los tallos vegetales de tendencia naturalista de la arqueta de la Real Academia, en los que predominan las hojas de «perejil» o «brionia», y los que encontramos en piezas cerámicas nazaríes que manifiestan un reconocido influjo del gótico hispano, como los azulejos procedentes de la solería del Peinador de la Reina, fechados en el último cuarto del siglo XIV⁴⁸, el célebre azulejo Fortuny, de principios del siglo XV (fig. 6), o la conocida jarra de cerámica en dorado y cobalto del Instituto Valencia de don Juan, donde un motivo vegetal de esta índole sirve de separación a dos personajes masculinos ataviados a la usanza gótica acompañados de halcones⁴⁹.

El carácter figurativo de muchos de los asuntos presentes en estas cerámicas, así como el realismo de las representaciones que incorporan hicieron dudar de su carácter islámico, inclinando a considerar las piezas como obra de Manises. La suposición ha quedado tajantemente desmentida gracias al descubrimiento en la ciudad de Málaga de obras con una iconografía similar⁵⁰, a lo que se sumó el concluyente resultado obtenido a partir del análisis de su pasta cerámica, en la que se hallaron elementos esquistoïdes exclusivos de la arcilla local malagueña, inexistentes en el barro procedente de la región valenciana⁵¹.

⁴⁶ En relación con este apasionante tema véanse GÓMEZ MORENO, M., “Arte cristiano entre los moros de Granada” en *Homenaje a Don Francisco Codera en su jubilación del profesorado. Estudios de erudición oriental*. Zaragoza, 1904, pp. 259-270; MOMPLET MÍGUEZ, A., “Mudéjar Arte or Viceversa? en *Sewanee Medieval Studies. Minorities and Barbarians in Medieval Life and Thought*, 7 (1996), pp. 73-87 y SILVA SANTA-CRUZ, N., “La corte de los Reyes Católicos y el reino nazarí. Permeabilidad cultural e intercambios artísticos”, en CHECA CREMADES, F. y GARCÍA GARCÍA, B. (eds.), *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*. Madrid, 2005, pp. 272-282.

⁴⁷ RUIZ SOUZA, *op. cit.*

⁴⁸ CASAMAR, M., ficha nº 135 en *Arte islámico en Granada. Propuesta para un museo de la Alhambra*, cat. exp. Granada, 1995, pp. 369-370.

⁴⁹ MARTÍNEZ CAVIRÓ, *op. cit.*, p. 80, fig. 58.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 78 y 80.

⁵¹ ROSSELLÓ BORDOY, G., “Ataifor de la nave” en *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, cat. exp. Madrid, 1992, p. 361, nº 114.



Fig. 4. Detalle de la cerradura. Arqueta de la Real Academia de la Historia, Madrid

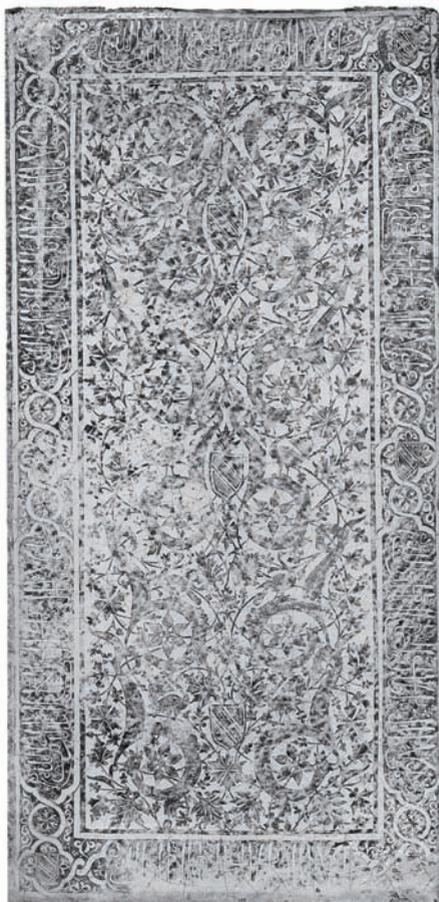


Fig. 6. Azulejo Fortuny. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid

La misma vivacidad inspirada en la naturaleza de los elementos botánicos se detecta en la fauna menuda que puebla la caja del rey Martín: cérvidos, cápridos, otros cuadrúpedos, liebres y algunas aves, entre las que sobresale el pavo real y la cigüeña. Precisamente se conservan varios azulejos nazaríes con parejas de cigüeñas afrontadas en torno al árbol de la vida, entre los que destaca el ejemplar del Instituto Valencia de Don Juan, Madrid⁵². La caja exhibe además dragones, que se identifican asimismo en otra de las baldosas rescatadas del pavimento de la torre-vivienda alhambrenña del Peinador de la Reina⁵³.

⁵² MARTÍNEZ CAVIRÓ, *op. cit.*, p. 115, fig. 109.

⁵³ CASAMAR, M., ficha nº 135 en *Arte islámico en Granada...*, *op. cit.*, p. 370.

Las analogías de los temas vegetales y zoomorfos de la caja con modelos de ascendencia cristiana resultan –como hemos señalado– obvias, aunque la rigurosa disposición que subyace como base de la organización del conjunto es manifiestamente oriental, pues los animales suelen disponerse siempre, como es característico en el Islam, afrontados o contrapuestos en torno a ejes de simetría vertical. Dentro de esta órbita musulmana gravita también el motivo pseudovegetal estilizado, constituido por un tallo largo rematado por un florón abstracto que aparece repetido reiteradamente en la arqueta, y que desempeña en buena parte de los casos la función de elemento axial a modo de *hom* o árbol de la vida. Es posible identificarlo en la loza hispanomusulmana de los siglos XIV y XV, ubicado en las paredes externas del ataífor de la nave portuguesa (Victoria and Albert Museum, Londres), distribuido en el cuello y panza del célebre Jarrón de las Gacelas (Museo de la Alhambra, Granada) o como protagonista en otras piezas de ajuar cerámico: en una jarra decorada en manganeso propiedad del Museo Arqueológico Nacional (inv. nº 50.843)⁵⁴ o en una lujosa fuente de cerámica de reflejo metálico azul y dorada también conservada en la institución alhambreña (inv. nº R.E. 416)⁵⁵. Incluso es posible rastrear el mismo elemento en las pinturas murales de las casas granadinas de Zafra o de los Girones⁵⁶. Por si no fuera suficiente, dos recipientes ebúrneos de la serie nasrí -las arquetas del Musée des Beaux-Arts de Lyon⁵⁷ y de la Catedral de Burgo de Osma (actualmente en paradero desaparecido)⁵⁸-, muestran versiones afines, también ejecutadas con pigmento dorado y perfiles en negro (fig. 7).

Todos los indicios parecen descartar, pues, la tesis tradicional que abogaba por la intervención de un maestro miniaturista cristiano que redecoraría la arqueta una vez llegada a la corte de Aragón. Resulta mucho más probable, a nuestro juicio, y como muy bien apuntó Ruiz Souza⁵⁹, que la decoración íntegra del recipiente fuera realizada conjuntamente en la segunda mitad del siglo XIV en un taller eborario del reino de Granada.

Los emblemas sicilianos y aragoneses que completan el aderezo de la caja integrarían igualmente esta ornamentación pictórica original. Aunque las divisas desplegadas son foráneas, la heráldica no fue en absoluto desconocida dentro del

⁵⁴ MARTÍNEZ CAVIRÓ, *op. cit.*, p. 75, fig. 52; SILVA SANTA-CRUZ, “Nuevas aportaciones”, *op. cit.*, p. 182, fig. 2.

⁵⁵ CASAMAR, ficha nº 185 en *Arte islámico en Granada...*, *op. cit.*, p. 432.

⁵⁶ RUIZ SOUZA, *op. cit.*, p. 410. Véase ORIHUELA UZAL, A., *Casas y palacios nazaries, siglos XIII-XV*. Barcelona, 1996, pp. 257-259, 289 y 293, figs. 144 y 160.

⁵⁷ GALLEGO, *op. cit.*, pp. 130-131, fig. 47.

⁵⁸ GALÁN Y GALINDO, *Marfiles medievales...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 123-124, nº 07008. Conocemos la pieza por la fotografía que publicó Ferrandis (FERRANDIS, *Marfiles árabes...*, *op. cit.*, lám. LXVII).

⁵⁹ RUIZ SOUZA, *op. cit.*

ámbito andalusí. Ya sea por asimilación castellana⁶⁰, o tal vez adoptando los usos propios de los mamelucos de Egipto⁶¹, con los que la corte nazarí mantuvo intensas relaciones diplomáticas desde fecha temprana⁶², se advierte en el repertorio iconográfico granadino el uso habitual del escudo de la banda, que llegó a ser la insignia característica del sultanato al incorporar en su orla cruzada el lema de la dinastía reinante “*Solo Dios es vencedor*”⁶³. En el caso de la arqueta que nos ocupa, sin embargo, la presencia de estos emblemas no debe interpretarse como un préstamo cultural, sino como la prueba visual que indicaría que el contenedor pudo haber sido una pieza elaborada *ex profeso* por los talleres andalusíes como regalo oficial remitido desde la corte granadina al monarca Martín I el Humano, o, tal vez, como un encargo específico de la corona aragonesa a artesanos hispanomusulmanes, quizá con el objeto de conmemorar algún acontecimiento significativo.

⁶⁰ Para el origen del escudo de la banda, la historiografía reciente ha mostrado opiniones diversas. Pavón Maldonado (PAVÓN MALDONADO, B., “Escudos y reyes en el Cuarto de los Leones de la Alhambra”, *Al-Andalus*, tomo XXXV (1970), pp. 179-197; IDEM, “Notas sobre el escudo de la Orden de la Banda en los palacios de D. Pedro y de Muhammad V”, *Al-Andalus*, tomo XXXVII (1972), pp. 229-232 e IDEM, “Arte, símbolo y emblemas en la España musulmana”, *Al-Qantara*, tomo VI (1985), pp. 421-422) relacionó esta divisa con la Orden de la Banda, instituida por Alfonso XI de Castilla en 1330, y otorgada por su sucesor, Pedro I, a Muhammad V como signo de gratitud por los apoyos bélicos recibidos del musulmán, en el marco de las cordiales relaciones diplomáticas existentes entre ambos. Su uso comenzaría en al-Andalus, en opinión de este autor, a partir el segundo reinado de Muhammad V (1359-1390). Fernández Puertas (FERNÁNDEZ PUERTAS, A., “En torno a la cronología de la torre de Abu-l-Haÿyâÿ” en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico* (Granada, 1973), vol. II. Granada, 1977, pp. 76-87), por el contrario, ha defendido que el blasón fue creado en el ámbito andalusí mucho antes, a principios del siglo XIV, como apunta su temprana representación en la torre de Abū al-Haÿyâÿ o del Peinador de la Reina –construcción originaria de la época de Abū-l-Yuyūš (1309-1314)– y en las yeserías de tiempos de Yusuf I (1333-1354), en el intradós de acceso al Salón de Comares. Sin embargo, apoyando su procedencia castellana, Martínez Caviro (MARTÍNEZ CAVIRÓ, *op. cit.*, p. 96) señala que los escudos cruzados con una banda fueron habituales en obras artísticas producidas en los territorios hispánicos desde la Alta Edad Media, identificándose, por ejemplo, en un sepulcro románico tardío de uno de los infantes de Carrión, ubicado en el monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes (Palencia) o en las yeserías del cenotafio mudéjar de Fernán Pérez, muerto en 1242, en la capilla de Belén del antiguo monasterio de Santa Fe (Toledo).

⁶¹ Así lo sugieren VALDÉS FERNÁNDEZ, F., fichas n^{os} 136-137-138 en *Arte islámico en Granada. Propuesta para un Museo de la Alhambra*, cat. exp. Granada, 1995, p. 372 y MARTÍNEZ ENAMORADO, V., “«Lema de príncipes». Sobre la *gāliba* y algunas evidencias epigráficas de su uso fuera del ámbito nazarí”, *Al-Qantara*, tomo XXVII, 2 (julio-diciembre 2006), p. 535. Los emblemas heráldicos comenzaron a utilizarse por primera vez en Oriente en el tercer cuarto del siglo XII con la dinastía ayyubí, quien parece que asimiló el modelo de los cruzados. Véase MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, F., “Emblemas heráldicos hispano-árabes”, *Temas Árabes* I (1986), pp. 107-110. Reeditado en *Príncipe de Viana*, n^o 241 (mayo-agosto 2007), p. 497.

⁶² Véanse ARIÉ, R., “Les relations diplomatiques et culturelles entre Musulmans d’Espagne et Musulmans d’Orient au temps des Nasrides”, *Melanges de la Casa de Velázquez*, I (1965), pp. 87-107; IDEM, *L’Espagne Musulmane au temps des Nasrides (1232-1492)*. París, 1973, pp. 87-107; SECO DE LUCENA PAREDES, L., “Embajadores granadinos en El Cairo”, *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, IV-1 (1955), pp. 5-30; SALIM, Á., “De al-Andalus a Egipto y de Egipto a al-Andalus”, en *Al-Andalus y el Mediterráneo*, cat. exp. Barcelona, 1995, pp. 141-147; LÓPEZ DE COCA CASTAÑER, J.E., “Mamelucos, otomanos y la caída del reino de Granada”, *En la España Medieval*, n^o 28 (2005), pp. 229-234.

⁶³ Un espléndido estudio de la *gāliba* o lema de la dinastía nazarí en MARTÍNEZ ENAMORADO, *op. cit.*

Martín el Humano -que accedió al trono aragonés en la primavera de 1396 ante la inesperada y prematura muerte de su hermano Juan I- simultaneó el gobierno de los reinos de Aragón y de Sicilia tan solo durante un año, desde el fallecimiento sin descendencia de su hijo Martín el Joven en julio de 1409, hasta su propio deceso en mayo de 1410⁶⁴. La arqueta, decorada con los escudos de ambos territorios, pudo llegar tal vez a sus manos durante ese año, o quizá antes de su acceso al trono aragonés, cuando era duque de Montblach, dado que la presencia de los escudos barrados pintados sobre los frentes del recipiente podría interpretarse, no como una referencia a su reinado *de facto*, que aún no habría asumido, sino como una alusión a su linaje. Don Martín pertenecía a la Casa de Aragón, como segundo hijo que era de Pedro el Ceremonioso. Las armas de la isla le correspondían del mismo modo por su madre, la reina Leonor, de estirpe siciliana.

Otra opción plausible, apuntada por Galán en sus diversos escritos dedicados a la pieza, es que el encargo o regalo de esta arqueta –en nuestra opinión llegada a territorio aragonés desde al-Andalus y no desde Sicilia, como este autor afirma-, pudiera estar en conexión con los esponsales del primogénito del futuro monarca, Martín el Joven, con María de Sicilia, que tuvieron lugar en Barcelona en 1390, al exhibir el recipiente emblemas heráldicos que coinciden con las divisas de los cónyuges⁶⁵. Este matrimonio poseía un gran significado y trascendencia dentro de la política de expansión mediterránea del reino de Aragón, pues convertía al hijo del todavía infante en rey consorte de Sicilia, logrando la ansiada reincorporación de la isla a la Corona, tal como habían proyectado y deseado los abuelos del contrayente, Pedro el Ceremonioso y su esposa Leonor antes de morir.

La demanda de productos suntuarios islámicos desde los reinos cristianos fue intensa en la Baja Edad Media hispana, destinando al-Andalus una cantidad apreciable de las espléndidas manufacturas que elaboraba específicamente a satisfacerla. Al menos así parece deducirse si observamos el comportamiento de la industria textil, que fabricó y comercializó, al menos desde época de las dinastías africanas, materiales

⁶⁴ Para lograr la reintegración de la isla a la Corona aragonesa, Pedro el Ceremonioso y su esposa Leonor pusieron en práctica una hábil política matrimonial. Casaron a su hija Constanza con el rey de Sicilia, Federico III el Débil. Al morir Federico en 1380, sin más sucesión que una hija, María, el Ceremonioso se declaró rey de Sicilia apoyándose en una cláusula testamentaria del abuelo del fallecido, Federico el Viejo, que excluía la sucesión femenina y reclama para ocupar el trono a la rama barcelonesa. Esto provocó el rechazo violento de los Anjou, del Papa y de los propios sicilianos, que se levantaron en armas. Para aplacar la situación y asegurar la corona, se pactó el matrimonio de María con el hijo del futuro rey Martín, Martín el Joven, nacido en 1376. María fue llevada a Cataluña y el matrimonio se celebró en 1390 en Barcelona. Desde ese momento, la pareja asumió el trono insular, pues Pedro el Ceremonioso había fallecido en 1387. En 1402 murió la reina María y en 1409 lo haría Martín el Joven. Puesto que no existía sucesión legítima, la corona siciliana regresó de nuevo a Martín I hasta su muerte en 1410. Véase SUÁREZ FERNÁNDEZ, L., y REGLÁ CAMPISTOL, J., "España cristiana. Crisis de la Reconquista. Luchas civiles" en *Historia de España* dirigida por Menéndez Pidal, tomo XIV, 2ª edic. Madrid, 1976, pp. 489, 510-511, 580 y 600.

⁶⁵ GALÁN Y GALINDO, "La arqueta de Don Martín I el Humano...", *op. cit.*, pp. 480-481; IDEM, *Marfiles medievales...*, vol. II, p. 334.

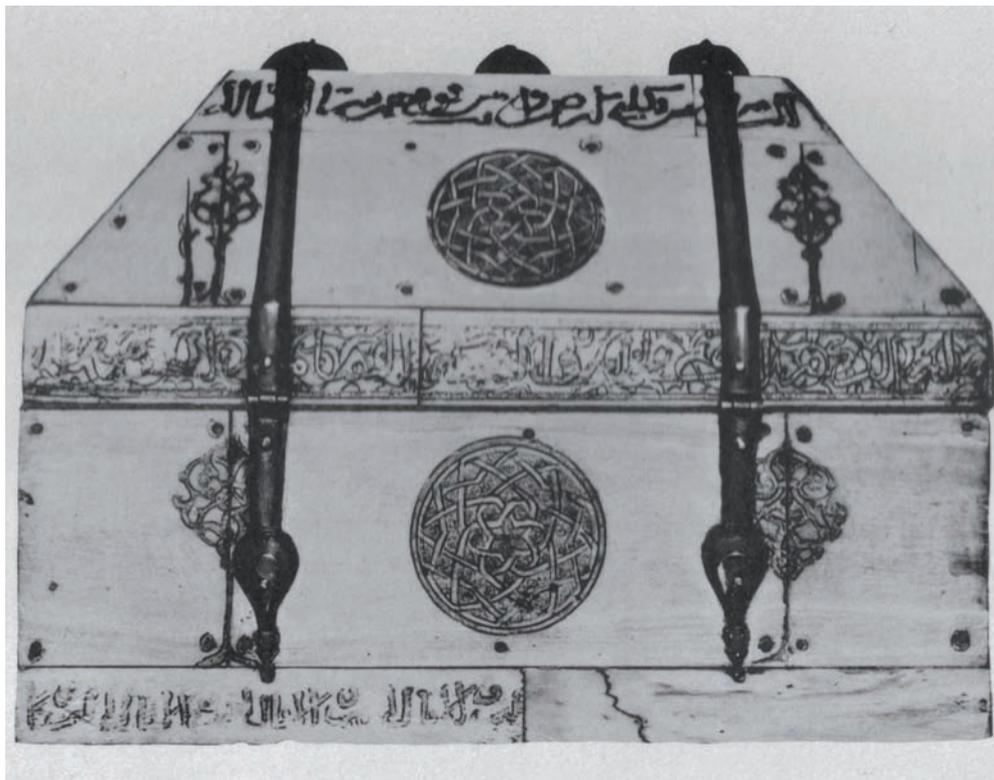


Fig. 7. Arqueta nazari. Catedral de Burgo de Osma (Soria).
Actualmente en paradero desconocido

específicos para la exportación a estos territorios, pudiendo haber asumido, parece, incluso encargos concretos⁶⁶. Así lo revelan, por ejemplo, algunos de los tejidos de confección específicamente hispano-árabe decorados con el motivo heráldico propiamente castellano del jaquelado de castillos y leones rampantes. Es el caso del pellote y la aljuba del infante don Fernando de la Cerda⁶⁷, hallado en su sepultura del panteón real del Monasterio de Santa María La Real de Huelgas (Burgos), o los fragmentos del manto de Fernando III procedentes de su tumba en la Catedral de Sevilla, hoy en la Real Armería del Palacio Real de Madrid⁶⁸.

⁶⁶ Algunos especialistas han querido ver en ello la actividad de talleres mudéjares trabajando al servicio de la monarquía castellana (PÉREZ HIGUERA, T., *Objetos e imágenes de al-Andalus*. Barcelona, 1994, pp. 95-96).

⁶⁷ HERRERO CARRETERO, C., fichas n^{os} 11 y 12 en *Vestiduras ricas. El monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*, cat. exp. Madrid, 2005, p. 159.

⁶⁸ IDEM, "Fragmento del manto de Fernando III" en *Metropolis Totius Hispaniae. 750 aniversario de la incorporación de Sevilla a la Corona castellana*, cat. exp. Sevilla, 1998, pp. 238-239, n^o 27.

No resultaría nada extraño que la corte aragonesa hubiera recurrido, con ocasión de un evento importante como éste, a un presente nupcial de procedencia andalusí encargado *ad hoc*, dado el carácter exótico y el prestigio de que gozaban las producciones suntuarias de esta procedencia. Se tiene noticia, por ejemplo, del gran aprecio que el rey Martín tenía por estas manufacturas. Consta documentalmente que en época del monarca, la corte aragonesa recibía embarques periódicos desde el puerto de Almería repletos de textiles nazaríes⁶⁹, llegando incluso el soberano a solicitar expresamente al sultán de Granada el envío de operarios musulmanes con el objeto de reproducir en su corte un taller islámico especializado en la fabricación de estas cotizadas sedas. Desafortunadamente la iniciativa no tuvo éxito⁷⁰. Sabemos, además, que la reina María puso en la sepultura de su madre, la condesa de Luna, una pieza de paño de oro imperial con el campo rojo adornado con follaje y letras árabes⁷¹. Heredó asimismo de su suegra, la reina Leonor, una bella diadema morisca, adornada con piedras preciosas⁷². La inclinación maurofila del soberano aragonés y su esposa era, pues, notoria.

Sería igualmente factible que, con ocasión del matrimonio de Martín el Joven, una delegación de representantes procedentes del sultanato nazarí se desplazara a territorio aragonés, ofreciendo el objeto como obsequio diplomático con el fin de conmemorar el acontecimiento, incluyendo en lugar bien visible las armas de los contrayentes.

Por lo demás, el hecho de que la pieza fuera un producto concebido para la exportación fuera del territorio de al-Andalus parece reflejarse incluso en la configuración textual de la inscripción, pues las citas coránicas elegidas para la misma han sido escogidas entre los que más ensalzan la figura de Alá, solicitando la misericordia y generosidad del Dios musulmán frente a la religión cristiana, e insistiendo en la victoria próxima del Islam, a través de una vehemente exhortación a defender su causa.

Recapitulando. Fueran cuales fuesen las circunstancias en las que el recipiente llegó a manos de la familia real aragonesa, bien como lujoso presente ofrecido por una embajada, bien como encargo del futuro soberano a artesanos hispanomusulmanes, la pieza se adscribe indudablemente al entorno artístico nazarí, como queda demostrado por sus paralelismos formales con el grupo de marfiles pintados de esta procedencia, dentro del que se integra. Si bien desafortunadamente no nos han suministrado datos suplementarios de interés, tanto el tipo de papel como los fragmentos manuscritos encontrados en el interior del forro de la arqueta, reforzando la estructura, apuntan también hacia el mismo origen⁷³.

⁶⁹ LÓPEZ DE COCA CASTAÑER, J. E., “Comercio exterior del reino de Granada” en *Actas del II Coloquio de Historia Medieval Andaluza (8-10 abril 1981)*. Sevilla, 1982, p. 356.

⁷⁰ TORRELLA NIUBÓ, F., “Comercio textil mediterráneo de la Corona de Aragón con los países infieles en la primera mitad del siglo XV” en *IV Congreso de Historia de la Corona de Aragón (Mallorca, 25 septiembre-2 octubre 1955)*. Barcelona, 1970, pp. 17-18.

⁷¹ JAVIERRE MUR, A. L., *María de Luna, reina de Aragón*. Madrid, 1942, pp. 133 y 229, documento LIV.

⁷² *Ibidem*, p. 133.

⁷³ JIMÉNEZ, *op. cit.*

No obstante, aún dentro de los mismos parámetros formales, se observa en la arqueta de la Real Academia de la Historia una voluntad manifiesta por alejarse de la estandarización característica de la serie granadina y hacer más suntuoso el recipiente. Además de advertirse un mayor gasto de materia prima de lo que era habitual en estas cajas, al prescindir del alma de madera habitual e incorporar en los frentes placas de marfil de grosor considerable, el esmero en las representaciones pictóricas es notablemente superior, lo que redundará en un aumento de la calidad de la obra. Existe al mismo tiempo una clara intención de personalizar el objeto con emblemas heráldicos relacionados directamente con el destinatario. Todo ello se justificaría al tratarse de un encargo regio de indudable relieve, elaborado pensando en agradar a un receptor o comitente concreto.