

Bronces zoomorfos islámicos en Italia

Damiano ANEDDA¹

Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio
damianoanedita@gmail.com

“Estas piezas vienen atribuidas al arte fatimí sin prueba directa; mas tampoco la hay suficiente para creerlas andaluzas, resultando este problema sin solución firme, por ahora”²

La investigación sobre los broncez zoomorfos islámicos de época medieval se relaciona estrictamente con los primeros estudios dedicados a la producción artística islámica. El origen de estos estudios hay que buscarlo en el siglo XIX, cuando varios museos europeos fundaron las primeras secciones dedicadas al arte oriental³. Estas nuevas unidades museales surgieron cuando el mercado anticuario introdujo en el comercio una gran cantidad de metales, alfombras, marfiles, cristales de roca y tejidos, objetos que fomentaron el desarrollo del coleccionismo decimonónico. Este creció enormemente con la llegada, cada vez más amplia, de objetos procedentes de los mercados coloniales y otomanos, conquistados gracias a la expansión colonial europea⁴.

Desde entonces se desarrolló una larga tradición historiográfica, surgida a partir del análisis de objetos de modestas dimensiones más que de grandes obras arquitectónicas, pictóricas y escultóricas⁵.

Gracias a este coleccionismo decimonónico ha llegado hasta nuestros días una gran cantidad de objetos relacionados con el mundo islámico. Dos de los cinco broncez zoomorfos islámicos que están en Italia formaban parte de las colecciones Santangelo⁶ y Carrand, esta última donada a la ciudad de Florencia por Louis Carrand en

¹ * Un sincero agradecimiento a la Dra. Laura Fernández por la lectura, la corrección gramatical del texto y los comentarios.

² M. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, *El arte árabe español hasta los almohades. Arte mozárabe, Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, 3, Madrid, 1951, p. 336.

³ U. MONNERET DE VILLARD, *Introduzione allo studio dell'archeologia islamica. Le origini e il periodo omayyade*, Venecia-Roma, 1966, p. 2.

⁴ M.G. STASOLLA, “Il collezionismo di arte islamica fra Italia e Spagna nel XIX secolo. Il caso di Mariano Fortuny y Marsal”, *Arqueología, coleccionismo y antigüedad: España e Italia en el siglo XIX*, Sevilla, 2007, pp. 661-685 (p. 663).

⁵ U. MONNERET DE VILLARD, *op. cit.*, 1966, p. 2.

⁶ U. SCERRATO, *Arte islamica a Napoli. Opere delle raccolte pubbliche napoletane (Nápoles, 17 de marzo-17 de mayo de 1967)*, cat. exp., Nápoles, 1968, p. 1, n° cat. 1.

1888 con la cláusula testamentaria de su exposición permanente en el Museo Nazionale del Bargello⁷.

Bien es cierto, la conservación de una gran cantidad de manufacturas pertenecientes a la industria artística islámica no se debe únicamente al coleccionismo decimonónico y a los grandes museos. Muchos de estos marfiles, tejidos, metales, cristales de roca y objetos de madera, han llegado hasta nuestros días al haber sido atentamente custodiados en fundaciones eclesiásticas. Estos lugares, a pesar de haber sufrido reiterados episodios de destrucción de su patrimonio⁸, han sido y siguen siendo importantes contenedores de objetos procedentes del mundo islámico, estén estos relacionados o no con la liturgia cristiana. Dos de las cinco esculturas zoomorfas islámicas que analizo en el presente artículo pertenecen a importantes fundaciones eclesiásticas: el *Duomo* de Pisa y la basílica de San Frediano en Lucca. Es muy probable que también el aguamanil en forma de pavón de Cagliari perteneciera a una iglesia o monasterio y su uso pudo ser profano o litúrgico.

Uno de los primeros centros de producción de escultura en bronce durante los siglos de formación del arte islámico fue Irán, gracias a la pervivencia de la tradición toréutica sasánida⁹, continuada por la escuela de Khurasan, región de Irán oriental muy rica en cobre, componente fundamental para la obtención del bronce¹⁰. Según Umberto Scerrato las técnicas allí desarrolladas se transmitieron a Iraq gracias a la formación de la escuela de Mossul, y luego a Siria y Egipto¹¹.

De los bronce de origen egipcio se conoce bastante poco, aunque obras como los ciervos del Museo Etnológico de Múnich¹² y del Museo di Capodimonte en Nápoles¹³ se consideren fatimíes por su tendencia al realismo y sus formas más fluidas, diferenciándose de esculturas consideradas por la crítica como de procedencia hispana o iraní, cuyas formas son más abstractas y decorativas.

Otro centro avanzado de producción de bronce islámicos fue al-Andalus, sobre todo en época califal y durante los reinos de taifas. Por lo que se refiere a la escultura zoomorfa, los ejemplares llegados hasta nuestros días en la mayoría de los casos proceden de descubrimientos casuales. Así pasó con el ciervo encontrado en el patio de

⁷ G. GAETA-BERTELÀ y B. PAOLOZZI STROZZI (eds.), *Arti del Medi Evo e del Rinascimento. Omaggio ai Carrand 1889-1989*, Florencia, 1989.

⁸ En España es muy llamativo el ejemplo del bote de Zamora (F. REGUERAS GRANDE y J. I. MARTÍN BENITO, "El Bote de Zamora: historia y patrimonio", *De arte*, 2 (2003), pp. 203-224) y en Italia, entre los varios objetos que salieron al extranjero, se puede mencionar la gran caja de marfil pintado procedente de la basílica de San Nicolás de Bari, hoy en el Victoria and Albert Museum de Londres. En el tesoro de San Nicolás de Bari hasta el siglo XVI se guardaban una decena de cajas reliquiario de marfil, luego todas dispersas (C. GUASTELLA, "Cofano con figure di santi", *Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo (Palermo, 17 de diciembre de 2003-10 de marzo de 2004, Viena, 30 de marzo-13 de junio de 2004)*, cat. exp., Catania, 2006, pp. 298-301, n° cat. IV.15).

⁹ G. CURATOLA y G. SCARCIA, *Le arti nell' Islam*, 2ª edic., Urbino, 2001, p. 147.

¹⁰ En este territorio existen muchas minas de cobre, componente primario de la aleación del cobre y otro metal, generalmente estaño, para la obtención del bronce. M. BERNARDINI, «Bronzo, Islam», *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, 3, Roma, 1992, pp. 782-790 (p. 782).

¹¹ U. SCERRATO, "Arte islamica in Italia", *Gli Arabi in Italia. Cultura, contatti e tradizioni*, Milán, 1979, pp. 271-571 (p. 541).

¹² H. GLÜCK y E. DIEZ, *Arte del Islam*, Barcelona 1961, p. 709, lám. XXVIII.

¹³ U. SCERRATO, *op. cit.*, 1979, pp. 348, 542, fig. 383.



Fig. 1. Grabado de Mariano Fortuny del interior de su estudio romano (La Ilustración Española y Americana, XIX-10, 1875, pp. 180-181).

una casa situada en el paseo de la Victoria en Córdoba durante unas obras hechas para el alcantarillado, y que fue depositado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid en febrero de 1940¹⁴. Otro bronce zoomorfo fue descubierto en Monzón de Campos en la segunda mitad del siglo XIX¹⁵. Esta pieza fue adquirida en Valladolid por Mariano Fortuny, uno de los más destacados coleccionistas decimonónicos de obras de arte islámico. El pintor catalán se llevó el bronce a Italia (fig. 1), como se puede ver en uno de sus grabados que representa el estudio romano del pintor. El bronce fue adquirido posteriormente por el Museo del Louvre¹⁶. Ambos bronce zoomorfos, el del Museo Arqueológico Nacional de Madrid y el del Louvre, fueron en origen surtidores de fuentes, como sugieren los huecos del vientre y de la boca.

Sobre su lugar de producción hay varias teorías. Géza Fehérvári afirma que no se puede hablar de producción original de bronce en el Occidente islámico antes de la formación del gobierno fatimí en Egipto¹⁷. Cynthia Robinson, por el contrario, afirma que varias esculturas zoomorfas en bronce parecen probar que en al-Andalus

¹⁴ E. CAMPS CAZORLA, "Un nuevo 'ciervo' califal de bronce", *Archivo Español de Arte*, 16 (1943), pp. 212-222 (p. 212).

¹⁵ C. ROBINSON, "León de Monzón", *Al-Andalus. Las artes islámicas en España (Granada, 18 de marzo-7 de junio de 1992, Nueva York, 1 de julio-27 de septiembre de 1992)*, cat. exp., Madrid, 1992, pp. 270-271, n.º cat. 54.

¹⁶ C.G. NAVARRO, "Testamentaria e inventario de bienes de Mariano Fortuny en Roma", *Locus Amoenus*, 9 (2007-2008), pp. 319-349.

¹⁷ G. FEHERVÁRI, *Islamic Metalwork of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection*, Londres, 1976, p. 40.

existió una tradición distinta de metalistería que precedería e influiría a la escultura en bronce de época fatimi¹⁸.

Otros investigadores, entre los que se encuentran Ettinghausen, Grabar¹⁹ y Scerrato²⁰, afirman que estas piezas sirvieron como prototipos para la escultura románica y la transmisión de los modelos decorativos e iconográficos propios del arte islámico a las regiones europeas. Scerrato afirma que las formas de aguamaniles e incensarios islámicos fueron copiadas por los escultores que decoraron los edificios románicos del sur de Italia, sobre todo en Campania, Apulia y Sicilia²¹.

Las numerosas piezas zoomorfas en bronce existentes confirman que en la Edad Media existieron varios talleres islámicos en diferentes regiones mediterráneas expertos en la técnica del bronce a la cera perdida, la técnica utilizada para realizar los bronces zoomorfos islámicos conservados en Italia. Se trata de cinco esculturas, tres cuadrúpedos y dos pájaros, de los cuales se desconoce el medio a través del que llegaron a los lugares en los que se encuentran hoy día, y en qué momento. Durante la Edad Media las manufacturas artísticas circulaban a través de diversos canales. En el tráfico de estos objetos algunos investigadores han considerado importantes los botines de guerra. Un ejemplo sería el grifo del Museo dell'Opera del Duomo de Pisa, que según Monneret de Villard llegó a Pisa, junto con el capitel califal²² del Museo dell'Opera del Duomo de Pisa, como parte del botín obtenido por los pisanos durante el saqueo de Almería en 1089²³. Sin embargo no queda claro cuándo y cómo el bronce llegó a Pisa. Anna Contadini afirma que el primer documento que atestigua la presencia del grifo en la ciudad se encuentra en las taraceas del coro de la Catedral²⁴, realizadas entre 1493-1513²⁵.

Se trata de una escultura de más de un metro de altura (fig. 2), cuya superficie está cubierta por una decoración incisa dividida en varias zonas y delimitada por tres inscripciones en cúfico traducidas por primera vez por Michelangelo Lanci en 1828²⁶. Una gualdrapa diseñada con círculos concéntricos cubre la parte posterior del grifo. La parte superior de las patas termina en forma de lágrima que, a su vez, contienen leones y águilas rodeadas por motivos vegetales. La elección de estos animales rea-

¹⁸ C. ROBINSON, "Ciervo de Córdoba", *Al-Andalus. Las artes islámicas en España (Granada, 18 de marzo-7 de junio de 1992, Nueva York, 1 de julio-27 de septiembre de 1992)*, cat. exp., Madrid, 1992, pp. 210-211 (p. 211), n° cat. 10.

¹⁹ R. ETTINGHAUSEN y O. GRABAR, *Arte y arquitectura del Islam. 650-1250*, Madrid, 1997, p. 217.

²⁰ U. SCERRATO, *op. cit.*, 1979, p. 541.

²¹ *Ibidem*.

²² M. BERNUS-TAYLOR, "Capitel", *El esplendor de los Omeyas cordobeses. La civilización musulmana de Europa Occidental (Madīnat al-Zahrā', 3 de mayo-30 de septiembre de 2001)*, cat. exp., Granada, 2000, p. 124.

²³ U. MONNERET DE VILLARD, "Le chapiteau arabe de la cathédrale de Pise", *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 90-1 (1946), pp. 17-23 (p. 23).

²⁴ A. CONTADINI, R. CAMBER y P. NORTHOVER, "Beasts that Roared: the Pisa Griffin and the New York Lion", *Cairo to Kabul. Afghan and Islamic Studies Presented to Ralph Pinder-Wilson*, Londres, 2001, pp. 65-83 (p. 66).

²⁵ R.P. NOVELLO, "Coro ligneo. Spalliere. Veduta dell'abside del Duomo e della Torre", *Il Duomo di Pisa*, Modena, 1995, p. 534, n° cat. 1475.

²⁶ D. VALERIANI, "Notizia d'una Iscrizione Araba", *Antologia. Giornale di Scienze, Lettere e Arti*, 35 (1829), p. 142.



Fig. 2. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo, grifo (foto D. Anedda).

les por parte del cincelador seguramente no fue casual, ya que el grifo representa la fusión entre los dos²⁷. El motivo en lágrima se repite en la pata del águila incisa posteriormente, y también en los ojos, en las patas y en la barbilla del grifo. Este motivo es común a varios bronce zoomorfos de producción islámica, como el cuadrúpedo de Copenhague²⁸ y el cuadrúpedo de Florencia²⁹. Aunque las dimensiones del grifo pisano y el bronce del Bargello estén muy alejadas, estas piezas comparten la forma y los motivos de sus decoraciones incisas.

Desde el siglo XIX hasta mediados del XX los investigadores consideraron el grifo de Pisa de origen fatimí. Ugo Monneret de Villard fue el primero en considerarlo obra andalusí, relacionándolo con el león de Monzón, el ciervo del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba y el cuadrúpedo del Bargello³⁰. Melikian Chirvani propuso un origen iraní para la bestia alada, al estar sus elementos decorativos e inscripciones en estrecha relación con obras realizadas en la región de Khurasán³¹. Este mismo autor, sin embargo, posteriormente comparó las letras de las inscripciones cúficas del grifo

²⁷ M. LANCI, *Trattato sulle simboliche rappresentanze arabiche e della varia generazione de' musulmani caratteri sopra differenti materie operati*, 2, Paris, 1845-1846, p. 57.

²⁸ R. ETTINGHAUSEN y O. GRABAR, *op. cit.*, 1997, pp. 217-218, fig. 186.

²⁹ G. CURATOLA, "Piccola scultura", *Islam specchio d'Oriente. Rarità e preziosi nelle collezioni statali fiorentine (Florencia, 23 de abril-1 de septiembre de 2002)*, cat. exp., Livorno, 2002, p. 120, n° cat. 94.

³⁰ U. MONNERET DE VILLARD, *op. cit.*, 1946, p. 23.

³¹ A.S. MELIKIAN-CHIRVANI, "Le griffon iranien de Pise. Matériaux pour un corpus de l'argenterie et du bronze iranien, 3", *Kunst des Orients*, 5 (1968), pp. 68-86.

con las de una lucerna en bronce procedente de Montefrío (Granada)³², lo que le llevó a cambiar de opinión sobre la procedencia del grifo pisano, planteando que se tratara de una obra andalusí pero realizada por artesanos de origen iraní³³.

Scerrato³⁴ y Robinson³⁵ consideran el grifo obra andalusí, y Contadini³⁶ ha encontrado paralelos entre los motivos en lágrima y la escultura decorativa andalusí³⁷, que según su argumento justificarían el origen hispánico del grifo. Sin embargo, se trata de motivos existentes también en obras realizadas en otras regiones mediterráneas, incluso en marfiles y maderas de época fatimí, y en escultura decorativa del sur de Italia³⁸.

Si el lugar de procedencia del grifo es problemático, es aún más enigmática su función originaria. Para explicarla Contadini se refiere a un escrito de Liutprando de Cremona, donde el autor describe el trono de Constantino VII Porfirogénito, que el mismo Liutprando vio durante un viaje que hizo a la capital imperial en el año 949. El trono del emperador estaba rodeado por leones de bronce o de madera dorada, que rugían chocando la cola contra el suelo³⁹.

En 1993 en la casa Christie's de Londres apareció un león de bronce⁴⁰ que comparte con el grifo pisano las mismas proporciones, las mismas decoraciones del pecho y de las piernas, la gualdrapa decorada en la parte posterior y las mismas letras cúficas en las inscripciones⁴¹, incluso en uno de sus motivos en lágrima este león contiene un grifo que parece una copia del pisano. En los vientres de ambos bronces se encuentra un contenedor globular, que según Contadini formaba parte de un mecanismo parecido al sistema de una gaita, realizado para la emisión de sonidos que imitaran los rugidos de los cuadrúpedos⁴². En relación a este detalle es interesante una cita puesta en evidencia por Charles Little⁴³, quien refiriéndose a un episodio de la primera cruzada menciona una descripción hecha por Ana Comneno en la *Alexiada*. Relata cómo su padre, el emperador bizantino Alejo I Comneno, sabiendo que los pisanos eran expertos en el combate naval:

³² A. FERNÁNDEZ PUERTAS, "Candiles epigrafiados de finales de siglo XI o comienzos del XII", *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, 24 (1975), pp. 107-114, figs. 1-2, láms. I-IV.

³³ A.S. MELIKIAN-CHIRVANI, "Greif", *Die Kunst des Islam. Propyläen Kunstgeschichte*, 4, Berlín, 1973, p. 263.

³⁴ U. SCERRATO, *op. cit.*, 1979, p. 542.

³⁵ C. ROBINSON, "Grifo de Pisa", *Al-Andalus. Las artes islámicas en España (Granada, 18 de marzo-7 de junio de 1992, Nueva York, 1 de julio-27 de septiembre de 1992)*, cat. exp., Madrid, 1992, pp. 216-218, n° cat. 15.

³⁶ A. CONTADINI, "Quadrupede in bronzo", *Eredità dell' Islam. Arte islamica in Italia (Venecia, 30 de octubre de 1993-30 de abril de 1994)*, cat. exp., Cinisello Balsamo, 1993, pp. 124-125, n° cat. 41.

³⁷ M. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1951, fig. 247a.

³⁸ U. SCERRATO, *op. cit.*, 1979, fig. 332.

³⁹ A. CONTADINI, "Il grifone di Pisa", *Eredità dell' Islam. Arte islamica in Italia (Venecia, 30 de octubre de 1993-30 de abril de 1994)*, cat. exp., Cinisello Balsamo, 1993, pp. 126-131, n° cat. 43.

⁴⁰ C.T. LITTLE, "Leone", *Nobiles Officinae. Perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo (Palermo, 17 de diciembre de 2003-10 de marzo de 2004, Viena, 30 de marzo-13 de junio de 2004)*, cat. exp., Catania, 2006, pp. 154-157, n° cat. II. 19.

⁴¹ A. CONTADINI, *op. cit.*, 1993b, pp. 126-131, n° cat. 43.

⁴² A. CONTADINI, R. CAMBER y P. NORTHOVER, *op. cit.*, 2001, pp. 69-70.

⁴³ C.T. LITTLE, *op. cit.*, 2006.

“aparejó en la proa de cada barco cabezas con sus bocas abiertas, las recubrió de oro de modo que a simple vista parecieran aterradores y las dispuso de manera tal que el fuego destinado a ser arrojado por los tubos contra los enemigos se vertiera por sus bocas, para que los leones y los demás animales citados tuvieran la apariencia de estar vomitándolo”⁴⁴.

Tratándose de fuego griego, la captura de tal arma incendiaria hubiera significado un trofeo bélico excepcional para los ejércitos latinos⁴⁵. Little afirma que el grifo de Pisa y el león adquirido en Londres, perteneciente a la colección Mari-Cha, pueden ser copias occidentales de estas armas bizantinas, situando en Italia meridional el lugar más probable de su realización⁴⁶.

Sin embargo en el sur de Italia no ha sido encontrada hasta hoy ninguna pieza zoomorfa en bronce que pueda acercarse al grifo pisano o al león de Mari-Cha. Por lo tanto sus orígenes, a pesar de ser inciertos, hay que rastrearlos en la Península Ibérica, donde han aparecido varios cuadrúpedos en bronce, aunque los datos arqueológicos de sus hallazgos no estén perfectamente documentados.

Leopoldo Torres Balbás se remitió a la tradición imperial romana para el estudio de los bronceos realizados como surtidores de fuente de las residencias palatinas del Califato cordobés⁴⁷ ya que en época imperial era muy común el uso de bronceos zoomorfos en las fuentes. Entre los varios ejemplos que se puede mencionar se encuentra el ramo con pájaros encontrado en la casa de M. Fabius Rufus en Pompeya⁴⁸, considerado una imitación de los pájaros mecánicos que funcionaban con aire y agua descritos por Herón de Alejandría en el tratado Neumática⁴⁹. No obstante, con esto no se quiere afirmar que los bronceos árabes se inspiraron en modelos realizados más de diez siglos antes.

Los árabes conocían bien estos ejemplos. En Bagdad, en época abasida, se tradujeron numerosos tratados técnicos griegos como el ya mencionado de Herón de Alejandría, y la *Mecánica* de Filón de Bizancio. En el siglo IX estudiaron en la ciudad los hermanos Banu Musa, autores del *Libro de los ingeniosos mecanismos*, obra que según Losano posiblemente también circuló en la España árabe⁵⁰. El libro describe una serie de fuentes brotantes que funcionaban a través de una tecnología fundada en la transferencia de líquidos desde un contenedor a otro⁵¹.

⁴⁴ A. COMNENO, *La Alexiada*, estudio y traducción de E. Díaz Rolando, Sevilla, 1989, pp. 462-463.

⁴⁵ C.T. LITTLE, *op. cit.*, 2006, p. 157.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ L. TORRES BALBÁS, “Arte hispanomusulmán hasta la caída del Califato de Córdoba”, *Historia de España. España musulmana hasta la caída del Califato de Córdoba (711-1031 de J.C.)*, vol. V, 5ª edic., Madrid, 1987, pp. 331-788 (p. 748).

⁴⁸ E. DE CAROLIS, “Ramo con volatili”, *Il giardino antico da Babilonia a Roma. Scienza, arte e natura*. (Florenca, 8 de mayo-28 de octubre de 2007), cat. exp., Livorno, 2007, pp. 220-221, n° cat. 2.B.11.

⁴⁹ G. DI PASQUALE, “Fontana di Erone”, *Il giardino antico da Babilonia a Roma. Scienza, arte e natura* (Florenca, 8 de mayo-28 de octubre de 2007), cat. exp., Livorno, 2007, pp. 222-223.

⁵⁰ M.G. LOSANO, *Storie di automi. Dalla Grecia classica alla Belle Époque*, Turín, 1990, p. 27.

⁵¹ G. DI PASQUALE, “La cultura tecnologica islamica: nuove tecniche, traduzioni e manufatti prodigiosi”, *Il Medioevo. Barbari, Cristiani, Musulmani*, Milán, 2010, pp. 403-407.

Otra obra fundamental sobre la mecánica árabe es el libro del conocimiento de los ingeniosos mecanismos de al-Jazari⁵², escrito entre 1204 y 1206, en el que el autor dedica un capítulo a las fuentes, afirmando conocer la obra de los hermanos Banu Musa⁵³. El códice iluminado de al-Jazari del Museo de Bellas Artes de Boston⁵⁴ contiene algunos dibujos con una serie de máquinas hechas para exaltar la gloria del soberano o del comitente y despertar la admiración en el espectador.

Según afirma Giovanni Di Pasquale en época helenística el mecánico estaba pagado para estudiar, hacer proyectos y construir. Sus investigaciones después tenían que ser comprobadas. Y aunque las obras que realizase no tuvieran una utilidad concreta, sí debían despertar la admiración entre los súbditos para ampliar la gloria del soberano que había encargado esos estudios⁵⁵. Las descripciones presentes en la obra de al-Jazari confirman que los científicos árabes recuperaron la tradición antigua de construir artefactos mecánicos como las fuentes descritas en los tratados de Filón de Bizancio y Herón de Alejandría. Dichas obras en el mundo islámico también pudieron ser útiles para exaltar la gloria del comitente, así como para comprobar la validez de los estudios científicos.

Se puede plantear la hipótesis de que el mismo grifo de Pisa fuese realizado para formar parte de un mecanismo parecido a los descritos en los textos antiguos traducidos en Bagdad y en el libro de al-Jazari.

Por otro lado, es complicado establecer si esculturas como el cuadrúpedo alado pisano se realizaron en la época califal o en los reinos de taifas.

Otra cuestión que queda por resolver es cómo y cuándo el bronce llegó a Pisa. La hipótesis de considerarlo un botín de guerra resulta bastante débil. En los siglos X-XII no había solamente relaciones hostiles entre la ciudad tirrénica y las regiones norteafricanas y andalusíes. La presencia en Pisa de *bacini* cerámicos procedentes de Mallorca y del sureste de la Península Ibérica datados entre los siglos X y XII⁵⁶ demuestra que las relaciones comerciales entre la ciudad toscana y los puertos surorientales hispanos fueron prósperas. El grifo pisano sin embargo no parece una obra realizada para este tipo de comercio marítimo. Dimensiones, simbología y calidad artística relacionan esta pieza, no con comitentes comunes, sino con representantes del poder. Otra posibilidad que hay que tener en cuenta es que el grifo y el capitel andalusí, ambos conservados en el Museo dell'Opera del Duomo de Pisa, pudieron formar parte de un homenaje o intercambio protocolario hecho quizás por el señor de uno de los reinos de taifas⁵⁷.

⁵² D.R. HILL, *The Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices by Ibn al-Razzaz al-Jazari*, Dordrecht y Boston, 1974.

⁵³ M.G. LOSANO, *op. cit.*, 1990, p. 28.

⁵⁴ A.K. COOMARASWAMY, *The Treatise of al-Jazarī on automata. Leaves from a Manuscript of the Kitāb fī ma'arifat al-hiyal al-handasiya in the Museum of Fine Arts, Boston, and elsewhere*, Boston, 1924.

⁵⁵ G. DI PASQUALE, *Tecnologia e meccanica. Trasmissione dei saperi tecnici dall'età ellenistica al mondo romano*, Florencia, 2004, p. 95.

⁵⁶ G. BERTI, C. CAPELLI y R. CABELLA, "Le importazioni dalla Penisola Iberica (Al-Andalus) e dalle Isole Baleari tra i bacini di Pisa (secoli X-XII)", *Actas del VIII Congreso Internacional de Cerámica Medieval*, Ciudad Real, 2009, pp. 81-88.

⁵⁷ Patrice Cressier durante el congreso, en el coloquio sucesivo a mi exposición, manifestó sus dudas sobre la llegada a Pisa del grifo y del capitel cordobés como botines de guerra, sugiriendo la posibilidad que

Hasta el año 1828 el grifo se hallaba en la cumbre del tímpano oriental de la catedral de Pisa y en los años treinta del siglo XX fue sustituido por una copia de cemento⁵⁸. Una posición parecida tuvo el bronce ornitomorfo de Lucca, que fue revestido con unas chapas de cobre dorado⁵⁹ y colocado hasta mediados del siglo XX en lo alto de la fachada de la basílica de San Frediano en Lucca desempeñando la función de gallo veleta⁶⁰. Umberto Nicolai afirma que el bronce de Lucca fue retirado de su lugar en 1954 con el fin de reparar el silbido que antes producía cuando soplabla el viento del suroeste. Fue entonces cuando los restauradores se dieron cuenta de que bajo las chapas de cobre existía un bronce de gran calidad. Piero Sanpaolesi consignó el bronce a los restauradores de la *Soprintendenza* de Florencia, los cuales quitaron las chapas, restauraron la escultura y fundieron una copia del gallo veleta para colocarla en el mismo lugar del original, en lo alto de la fachada de la basílica de San Frediano⁶¹.

El bronce de Lucca tiene forma de rapaz y su decoración incisa está dividida en varios sectores. Las alas están sobrepuestas posteriormente (fig. 3) e incisas con largas plumas decoradas con motivos de espina de pez. En el pecho tiene una roseta rodeada por una decoración vegetal realizada con palmetas incluidas en roleos. La parte alta del cuerpo de la rapaz está dividida en secciones paralelas, decoradas con plumas diseñadas con motivos vegetales ondulados. Una inscripción en cúfico se aprecia encima de la roseta del pecho.

Los orificios que están detrás de la cabeza del bronce revelan que se trata de un aguamanil. Estos contenían la embocadura para introducir el agua que brotaba desde el pico y el asa, probablemente realizada como animal rampante, como se puede constatar gracias al pájaro del monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí⁶², pieza de tipología similar al bronce de Lucca. Se han barajado varias posibilidades sobre la procedencia del bronce de San Frediano. Scerrato⁶³ y Bernardini⁶⁴ consideran la pieza de origen iraní. Ragghianti evaluó el bronce como obra del siglo XIII⁶⁵, relacionándolo con el ave del *Museum für Islamische Kunst* de Berlín⁶⁶, mientras Ward lo considera fundido en Iraq o Egipto⁶⁷, comparando sus decoraciones vegetales con

se trataba de donaciones. Véase P. CRESSIER, "Historias de capiteles. ¿Hubo talleres provinciales califales?", *Cuadernos de Madīnat al-Zahrā'*, 5 (2004), pp. 177-196.

⁵⁸ A. MILONE, "Copia novecentesca di Grifo", *Il Duomo di Pisa*, Modena, 1995, pp. 402-403, n° cat. 489.

⁵⁹ A. DEL GRASSO, "Rivestimento in forma di Gallo", *Lucca e l'Europa. Un'idea di medioevo. V-IX secolo* (Lucca, 25 de septiembre de 2010-9 de enero de 2012), cat. exp. Lucca, 2010, p. 197, n° cat. 90.

⁶⁰ U. NICOLAI, «Il falco o gallo», *Le tre basiliche di S. Frediano nella storia e nell'arte*, Lucca, 1998, pp. 140-141.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² A. BALLIAN, "Bird-shaped vessel", *Byzantium and Islam: Age of Transition, 7th-9th Century* (Nueva York, 14 de marzo-8 de julio de 2012), cat. exp., Nueva York, 2012, pp. 64-66, n° cat. 38.

⁶³ U. SCERRATO, *op. cit.*; 1979, p. 542.

⁶⁴ M. BERNARDINI, "Bruciaprofumi ornitomorfo", *Eredità dell'Islam. Arte islamica in Italia* (Venecia, 30 de octubre de 1993-30 de abril de 1994), cat. exp., Cinisello Balsamo, 1993, pp. 96-97, n° cat. 24.

⁶⁵ C.L. RAGGHIANI, "Arte a Lucca, Spicilegio", *Critica d'Arte*, 7 (1960), pp. 57-84 (p. 64, n° cat. 19).

⁶⁶ A. VON GLADISS, "Räuchergerät in Vogelform", *Europa und der Orient, 800-1900* (Berlín, 28 de mayo-27 de agosto de 1989), cat. exp., Berlín, 1989, pp. 590-591, n° cat. 4/79, fig. 688.

⁶⁷ R. WARD, "Acquamanele a forma di falco", *Lucca e l'Europa. Un'idea di medioevo. V-IX secolo* (Lucca, 25 de septiembre de 2010-9 de enero de 2012), cat. exp., Lucca, 2010, pp. 198-201, n° cat. 91.



Fig. 3. Lucca, Basílica de San Frediano, pájaro (*Lucca e l'Europa. Un'idea di medioevo. V-IX secolo. Catálogo de la exposición, Lucca, 25 de septiembre de 2010-9 de enero de 2012, Lucca, 2010, p. 200*).

los motivos ornamentales de la jarra de Marwan, adscrita a la producción omeya⁶⁸. Según Nicolai se trata de un botín bélico traído a Lucca por los cruzados y regalado a la basílica de San Frediano⁶⁹. Silva⁷⁰ y Contadini⁷¹ afirman que no hay que rechazar la hipótesis de que se trate de un bronce de procedencia hispánica.

Las decoraciones cinceladas de un papagayo de la Keir Collection, considerado de producción fatimí por Fehérvári⁷², presentan evidentes paralelos con el pájaro de San Frediano. Se trata de plumas realizadas con motivos de escamas, de espina de pez, y roleos vegetales. Dichos motivos no se pueden considerar exclusivos de estos dos bronce. Las mismas decoraciones se encuentran en metales de procedencia andalusí, norteafricana y mediorienta. El bronce que desde el punto de vista formal se acerca más al de Lucca es una rapaz del Museo del Hermitage, fechado en el año

⁶⁸ F.S. ASKER, "The Umayyads and Abbasids (658-1258)", *The Treasures of Islamic Art in the Museums of Cairo*, Cairo 2006, pp. 14-45, n° cat. 11.

⁶⁹ U. NICOLAI, *op. cit.*, 1998.

⁷⁰ R. SILVA, *La basilica di San Frediano a Lucca. Immagine simbolica di Roma cristiana*, Lucca, 2010, p. 224.

⁷¹ A. CONTADINI, "Translocation and Transformation: some Middle Eastern Objects in Europe", *The Power of Things and the Flow of Cultural Transformations*, Berlín, 2010, pp. 42-64, (pp. 55-57).

⁷² G. FEHÉRVÁRI, *op. cit.*, 1976, p. 52, n° cat. 40, fig. C.

796⁷³. Los dos comparten el mismo tipo de patas y alas, superpuestas posteriormente, y el mismo motivo circular en el pecho sobre el cual está incisa una inscripción en cúfico. Estos paralelos sugieren una datación de finales del siglo VIII para el bronce de Lucca. Hay que dejar abierta la discusión sobre el lugar de producción de la rapaz de San Frediano, aunque sea preferible descartar las hipótesis andalusí y fatimí y considerarlo procedente de Irán o Iraq.

Por lo que se refiere a la función originaria de bronce como el de Lucca, Ward afirma que se trata de aguamaniles utilizados durante los banquetes junto a una escudilla para que los invitados pudiesen lavarse las manos con agua perfumada⁷⁴. Bronces como el aguamanil de Lucca, así como otras manufacturas procedentes del mundo islámico, tuvieron un destino secular inicial y luego fueron utilizados como objetos litúrgicos, en un espíritu de “transformación tolerante” como ya indicó Damiani⁷⁵.

Otro aguamanil ornitomorfo procedente del mundo islámico se conserva en el *Museo di Capodimonte* en Nápoles. La superficie de esta pieza está totalmente lisa y sin decoración cincelada. El asa está formada por el cuerpo de un cuadrúpedo rampante, cuya cabeza se apoya en la embocadura. El ciervo de Nápoles se suele considerar procedente del Egipto fatimí por las formas redondas y naturalistas de su cuerpo⁷⁶, que lo diferencian de los bronce iraníes, cuyas características son la falta de realismo y las formas más rígidas⁷⁷. No obstante, es complicado establecer la procedencia de un objeto basándose solamente en sus formas. La ausencia de decoraciones incisas en la superficie del bronce napolitano complica aún más la hipótesis de atribución, que sigue siendo muy incierta.

El último bronce que se analiza es el aguamanil de la *Pinacoteca Nazionale* de Cagliari (fig. 4) y forma parte de un conjunto de tres piezas del mismo grupo tipológico. Los demás están en el Louvre⁷⁸ y en la fundación Furusiyya de Davos⁷⁹. El bronce italiano fue hallado en Mores⁸⁰, un pueblo del norte de Cerdeña⁸¹. Los primeros estudios sobre el pavón sardo datan de los años cincuenta del siglo pasado, con motivo de su presentación en la exposición sobre arte medieval en Italia celebrada en

⁷³ M. BERNUS-TAYLOR, “Oggetti, mobili e arredi dalla conquista araba all’invazione mongola”, *Le arti in Asia centrale*, Milán, 2002, pp. 359-393, fig. 481.

⁷⁴ R. WARD, *op. cit.*; 2010, p. 199.

⁷⁵ G. DAMIANI, “Bacini dommaschini e archi soriani”, *Islam specchio d’Oriente. Rarità e preziosi nelle collezioni statali fiorentine (Florenzia, 23 de abril-1 de septiembre de 2002)*, cat. exp., Livorno, 2002, pp. 14-17.

⁷⁶ U. SCERRATO, *op. cit.*, 1968, p. 1, n° cat. 1; G. FEHÉRVÁRI, *op. cit.*, 1976, p. 43; A. CONTADINI, “Le arti del periodo fatimide”, *Il Mediterraneo e l’arte nel Medioevo*, Milán, 2000, pp. 119-137 (pp. 136-137).

⁷⁷ U. SCERRATO, *Metalli islamici*, Milán, 1966, p. 72, n° cat. 31.

⁷⁸ S. MAKARIOU, “Aguamanil en forma de pavón”, *El esplendor de los Omeyas cordobeses. La civilización musulmana de Europa Occidental (Madīnat al-Zahrā’, 3 de mayo-30 de septiembre de 2001)*, cat. exp., Granada, 2000 pp. 45-46.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 47.

⁸⁰ L. SIDDI, “Acquamanile a forma di volatile”, *Pinacoteca Nazionale di Cagliari*, 1, Cagliari, 1988, p. 129, n° cat. 11.

⁸¹ D. ANEDDA, *Bronzi islamici. sculture zoomorfe medievali nei musei italiani*, Roma, 2012, pp. 40-42.



Fig. 4. Cagliari, Pinacoteca Nazionale, acquamanile (foto D. Anedda).

París en 1952. En el catálogo de las piezas Raffaello Delogu colocó el pavón entre los bronce islámicos, acercándolo al grifo de Pisa⁸².

Para analizar el aguamanil de Cagliari es útil profundizar en algunos aspectos del pavón del Museo del Louvre en París, que fue estudiado por Bautier⁸³. Este investigador basó sus análisis sobre las inscripciones en latín y árabe incisas en el pecho del pavón. La primera le permitió datar la pieza en el año 972. La inscripción árabe, “*amal ‘abd al-Malik al-nasrani*”, traducida como «obra de Abd al-Malik el cristiano», según Bautier sugiere como lugar de producción del bronce la España árabe. No tendría sentido utilizar el apelativo “el cristiano” en las tierras de la Península reconquistadas por los reinos del norte, pero sería muy adecuado en al-Andalus, por la presencia de varias comunidades de mozárabes. Si se aceptan las hipótesis de Bautier, se pueden considerar andalusíes también los bronce de Davós y Cagliari.

La superficie del aguamanil italiano está completamente decorada. La pieza tiene la cresta rota y perdió la cola y la cubierta del asa. La cruz patada incisa en el pecho

⁸² E. LAVAGNINO y R. SALVINI, *Trésors d'art du Moyen Âge en Italie (Paris, mayo-julio de 1952)*, cat. exp., París, 1952, n° cat. 61.

⁸³ R.H. BAUTIER, “Datation et provenance du «paon aquamanile» du Louvre à l’inscription bilingue, latine et arabe”, *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, (1977), pp. 92-101.

y repetida en el asa podría sugerir como lugar de producción un territorio cristiano y no árabe.

Otra hipótesis a considerar es si este aguamanil fue comprado para ser utilizado como objeto litúrgico durante el rito de ablución de las manos. Oleg Grabar afirma que la forma y decoración de estos bronceos no implican usos litúrgicos específicos. Por lo tanto es probable que fueran realizados para un mercado amplio, sin ninguna vinculación de carácter religioso⁸⁴.

Los motivos fitomórfos del pecho y de las alas del pavón de Cagliari han sido relacionados por Anna Contadini⁸⁵ con las palmetas entre círculos que decoran la arqueta de Hisham II⁸⁶. Sin embargo las decoraciones de la pieza de Gerona tienen un aspecto más estático con respecto a los roleos del pavón cagliaritano, que parecen ser más dinámicos y naturales. Otro dato que confiere a las decoraciones del bronce de Cagliari un cierto realismo son los cortes practicados en las ramas de los roleos y de las decoraciones fitomorfas de las alas. Las mismas incisiones fueron hechas en la superficie del ciervo (fig. 5) del Museo Arqueológico Nacional de Madrid⁸⁷. Estos cortes parecen imitar las grapas metálicas utilizadas para fijar las ramas entre sí, y a las paredes, motivos decorativos bastante comunes en la escultura decorativa de época califal⁸⁸. Estos mismos elementos se utilizaron también en la decoración de algunos marfiles hispanomusulmanes⁸⁹, como el bote de Zamora⁹⁰.

El pavón de Cagliari y el ciervo de Madrid tienen en común la forma de los ojos y de las palmetas y semipalmetas incisas en sus superficies, detalles que parecen reforzar la procedencia andalusí del aguamanil italiano.

La presencia del bronce en Cerdeña ha sido relacionada por Zanzu con el intento de conquista de la isla por el señor de Denia Mujahid al-'Amiri entre 1014 y 1015⁹¹. Interesantes noticias sobre las relaciones políticas y comerciales entre Cerdeña y el Califato en el siglo X las proporciona Ibn Hayyan, informando de la llegada a Córdoba el día 24 agosto del año 942 de un embajador del señor de Cerdeña.

⁸⁴ O. GRABAR, "About a Bronze Bird", *Reading Medieval Images. The Art Historian and the Object*, Ann Arbor, 2002, pp. 117-125 (p. 120).

⁸⁵ A. CONTADINI, "Acquamani in forma di uccello", *Eredità dell'Islam. Arte islamica in Italia (Venecia, 30 de octubre de 1993-30 de abril de 1994)*, cat. exp., Cinisello Balsamo, 1993, pp. 125-126, n° cat. 42.

⁸⁶ M. CASAMAR, "Arqueta de Hišām", *Al-Andalus. Las artes islámicas en España (Granada, 18 de marzo-7 de junio de 1992, Nueva York, 1 de julio-27 de septiembre de 1992)*, cat. exp., Madrid, 1992, pp. 208-209, n° cat. 9.

⁸⁷ M. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1951, p. 336, figs. 397a, 397b.

⁸⁸ A. VALLEJO TRIANO, "Madīnat al-Zahrā': el triunfo del estado islámico", *Al-Andalus. Las artes islámicas en España (Granada, 18 de marzo-7 de junio de 1992, Nueva York, 1 de julio-27 de septiembre de 1992)*, cat. exp., Madrid, 1992, pp. 27-34, fig. 7.

⁸⁹ N. SILVA SANTA-CRUZ, *Los marfiles hispanomusulmanes*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia, Dpto. Historia del Arte Medieval. Madrid, 2011.

⁹⁰ F. REGUERAS GRANDE y J.I. MARTÍN BENITO, "El Bote de Zamora: historia y patrimonio", *De arte*, 2 (2003), pp. 203-224.

⁹¹ G. ZANZU, "Aguamanil con forma de pájaro", *El esplendor de los Omeyas cordobeses. La civilización musulmana de Europa Occidental (Madīnat al-Zahrā', 3 de mayo-30 de septiembre de 2001)*, cat. exp., Granada, 2000, pp. 49-50.



Fig. 5. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, surtidor de fuente con forma de cuadrúpedo (M. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, *El arte árabe español hasta los almohades. Arte mozárabe, Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, 3, Madrid, 1951, fig. 397b).

“Con él llegaron comerciantes de Amalfi, conocidos en al-Andalus como *malfatānīn*, con diversas mercancías preciosas, como lingotes de plata pura, raso... y otros objetos, que resultaron muy útiles”⁹².

Algunos investigadores han supuesto que los lingotes de plata se pueden asociar a la presencia de un sardo, presuponiendo la explotación de los yacimientos argentíferos de la isla a partir de la mitad del siglo X. Ningún dato arqueológico permite confirmar hoy día esta hipótesis⁹³.

Gracias a las informaciones proporcionadas por Ibn Hayyan se puede suponer que a través de estas relaciones comerciales circulasen objetos de lujo también en dirección opuesta, procedentes de al-Andalus y dirigidos a los mercados de varias ciudades tirrenas, como el agumamil de la *Pinacoteca Nazionale di Cagliari*.

⁹² IBN HAYYAN de Córdoba, *Crónica del califa 'Abd ar-Rahmān III an-Nāsir entre los años 912-942 (al-Muqtabis V)*. Traducción, notas e índices por M^a.J. VIGUERA y F. CORRIENTE, preliminar por J. M^a LACARRA, Zaragoza, 1981, p. 365.

⁹³ C. ZEDDA, “Bisanzio, l’Islam e i giudicati: la Sardegna e il mondo mediterraneo tra VII e XI secolo”, *Archivio Storico Giuridico Sardo di Sassari*, 10 (2006), pp. 39-112 (p. 82).

Hay fuentes documentales que confirman la presencia de esculturas zoomorfas en bronce utilizadas como surtidores de fuente en los palacios cordobeses del siglo X. Al-Maqqari, autor de los siglos XVI-XVII nacido en Tlemcen, relata que el ornamento principal del palacio de Madīnat al-Zahrā' estaba formado por dos fuentes de diferente tamaño. A la pequeña, llegada a al-Andalus desde Oriente, se le añadieron doce figuras de animales de oro rojo adornadas con piedras preciosas⁹⁴. Las figuras descritas por Al-Maqqari probablemente fueron realizadas en bronce y luego pintadas en oro.

En la capital del Califato operaron talleres especializados, cuya producción estaba estrictamente ligada al ámbito palatino. Sin embargo, no podemos hablar de decadencia de la producción artística vinculada a la crisis y caída del Califato cordobés. Esta, por el contrario, tuvo un estímulo inesperado con la formación de los reinos de taifas⁹⁵, ya que a las capitales de los nuevos reinos llegaron artesanos que hasta entonces habían trabajado en los talleres palatinos cordobeses.

Es muy probable que otros talleres o artesanos independientes huidos de Córdoba empezaran a realizar productos susceptibles de ser comercializados en mercados locales y foráneos. En nuestra opinión, bronce como el aguamanil de Cagliari, así como los del Louvre y Davos, fueron fundidos por estos artesanos entre finales del siglo X y principio del XI en una zona de la Península Ibérica difícil de identificar geográficamente, para ser vendidos en rutas comerciales terrestres y marítimas.

⁹⁴ AL-MAQQARI, *The History of the Mohammedan Dynasties in Spain. Extracted from the Nafhu-t-tib min ghosni-l-Andalusi-r-rattib wa tarikh lisanu-d-din Ibn-i-l-Khattib*, 1. Traducción y edición crítica a cargo de P. DE GAYANGOS, Londres, 1840, p. 236.

⁹⁵ A. CONTADINI, "La Spagna dal II/VIII al VII/XIII secolo", *Eredità dell'Islam. Arte islamica in Italia (Venecia, 30 de octubre de 1993-30 de abril de 1994)*, cat. exp., Cinisello Balsamo, 1993 pp. 105-113 (p. 109).