

# La arqueta del Patriarca Juan de Ribera: origen, usos y estudio de su inscripción árabe

## The Patriarca Juan de Ribera's chest: origin, uses and study of its arabic inscription

MANUEL PARADA LÓPEZ DE CORSELAS | JOSÉ MIGUEL PUERTA VÍLCHEZ

manuel.parada@cchs.csic.es | jmpuert@gmail.com

Consejo Superior de Investigaciones Científicas | Universidad de Granada

Recibido: 19 de julio de 2019 · Revisado: 26 de julio de 2019 · Aceptado: 15 de septiembre de 2019

### Resumen

Este trabajo analiza la arqueta del Patriarca Juan de Ribera decorada con una inscripción árabe en caracteres cúficos y conservada en el Colegio del Corpus Christi de Valencia. Realizamos el análisis formal y tipológico de la pieza, que permite asegurar que no se trata de una obra con partes reutilizadas, sino realizada íntegramente en el siglo XVI. Por otro lado, acometemos el estudio epigráfico completo de su inscripción, un poema laudatorio del que identificamos otras variantes difundidas a través del mundo islámico entre los siglos X y XV. Asimismo, los elementos materiales y decorativos de la inscripción sugieren la datación de la arqueta en el siglo XVI. En suma, este objeto refleja la complejidad y paradojas del contexto de hibridación cultural en torno al Patriarca Juan de Ribera y la expulsión de los moriscos, aunque investigaciones futuras permitirán confirmar si la pieza se hizo dentro o fuera de España.

**Palabras clave:** arqueta; inscripción cúfica; hibridación cultural; moriscos.

**Identificadores:** Patriarca Juan de Ribera.

**Topónimos:** Valencia; España.

**Periodo:** Siglo 16

### Abstract

This paper analyses the Patriarca Juan de Ribera's chest decorated with an Arabic inscription in kufic characters and kept at the Colegio del Corpus Christi in Valencia. We carry out the formal and typological analysis of the piece, which ensures that it is not a work with reused parts, but entirely made in the 16th century. On the other hand, we undertake the complete epigraphic study of its inscription, a laudatory poem from which we identify other variants spread throughout the Islamic world between the 10th and 17th centuries. Also, the decorative elements of the inscription confirm the dating of the chest in the 16th century. In summary, this object reflects the complexity and paradoxes of the context of cultural hybridization around Patriarch Juan de Ribera and the expulsion of the Moriscos, although future research will confirm if the piece was made inside or outside of Spain.

**Keywords:** chest; kufic inscription; cultural hybridization; moriscos.

**Identifiers:** Patriarca Juan de Ribera.

**Place Names:** Valencia; Spain.

**Period:** 16th Century.

---

### CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

---

PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, M., Y PUERTA VÍLCHEZ, J. M. (2019). La arqueta del Patriarca Juan de Ribera: origen, usos y estudio de su inscripción árabe. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 50: 39-57.

---

## Descripción y contexto actual

Una ilustre institución colegial en Valencia conserva la memoria de su fundador a través de todo tipo de objetos que se atribuyen a su ajuar personal. Este tipo de conjuntos, inventarios vivos en los que la memoria y el mito cobran forma, atestiguan complejas metamorfosis en el tiempo, desde el misterio del relicario hasta el fetiche cultural de la casa-museo. Espacios semejantes han sido esenciales en la construcción de la imagen de personajes vinculados a la Iglesia como el cardenal Gil de Albornoz –a través del Colegio de España en Bolonia–, santa Teresa de Jesús –con una interesante colección en San José en Ávila– o san Ignacio de Loyola –en su casa natal en Loyola–. En el Colegio del Corpus Christi o del Patriarca en Valencia, fundado por san Juan de Ribera (1532-1611) –beatificado en 1795, canonizado en 1960– mecenas notable del renacimiento español (Bérchez *et al.*, 2013), destaca una vitrina que recoge algunas de las pertenencias más valiosas atribuidas a su ajuar personal. Entre ellas, llama nuestra atención una arqueta con inscripción cúfica (fig. 1), que este artículo se propone estudiar<sup>1</sup>.



1. Arqueta del Patriarca. Valencia, Colegio del Corpus Christi

Se trata de una arqueta prismática de sección rectangular, de 7,5 cm de altura, 30 cm de anchura y 14 cm de profundidad. El cuerpo del objeto está formado en cada cara por una tabla tallada de 1,7 cm de grosor aproximadamente, salvo la frontal, de tan sólo unos 0,8 cm, y cierra con una tabla lisa como tapa y otra como base. El frente, los laterales y la trasera de la pieza están divididos en cajeados rectangulares que enmarcan cinco inscripciones de un poema en caracteres cúficos acompañadas por decoración en ataurique. Listeles de plata claveteados se disponen a modo de enmarque de los cajeados y dan uniformidad al conjunto. El resto de guarniciones de plata comprenden

1 Deseamos mostrar nuestro agradecimiento a los sacerdotes D. Juan Miguel Ferrer Grenesche y D. Miguel Navarro Sorní por facilitarnos la entrada al Colegio del Corpus Christi de Valencia con el fin de observar y fotografiar la arqueta aquí estudiada, y a Dña. Mariam Rosser-Owen por las comprobaciones que realizó a petición nuestra sobre algunas piezas conservadas en el British Museum y por las referencias bibliográficas que nos proporcionó.

las patas –garras que apoyan en bolas y rematan en hoja de acanto– y el tirador de la arqueta –bola simple, fijada al interior por un florón–. El frente de la arqueta se divide en dos cajeados rectangulares que flanquean un espacio central destinado a una tarja de plata que contiene grabadas las armas de los Ribera –campo de oro y tres fajas de sinople– timbradas por un capelo y una cruz de doble travesaño. Otros dos cajeados del mismo tamaño se sitúan cada uno en un lateral, mientras que la trasera se divide en un único cajeadado. En la cara inferior del objeto se dispone una etiqueta con inscripción en letras de imprenta que reza “Incautación, oN 9241”.

## ¿Reutilización u obra *ex novo*?

El patrocinio y la cronología de la arqueta vienen dados por su escudo. Se ha propuesto que el número de borlas de su capelo no se correspondería con la dignidad arzobispal, con lo cual se ha sugerido una cronología anterior a 1569 (Alapont, 2017: 694, 800). No obstante, este detalle puede deberse tanto a la falta de espacio como a que en la heráldica eclesiástica del siglo XVI el número de borlas difiere con respecto a las normas actuales. En nuestra opinión, el elemento determinante en este caso es la cruz de doble travesaño, arzobispal o patriarcal, que situaría la datación de la pieza entre el nombramiento de Juan de Ribera como arzobispo de Valencia y patriarca de Antioquía en 1568, y su muerte en 1611.

El inventario de la sacristía del Colegio del Patriarca de 1695 recoge esta pieza como “una arquilla de ébano con un escudo de plata” colocada en la cuarta grada dentro del armario del Relicario, donde servía para guardar indulgencias, mientras que en el inventario de la visita general de 1745 se registra como “otra arqueta de ébano con pies de plata y unas armas de lo mismo, que era del sr. fundador” (Alapont, 2017: 694, 800). En 1948 seguía en el mismo lugar y se empleaba para guardar la documentación sobre las reliquias, al igual que la arqueta de plata y ágata amarilla que había pertenecido a Felipe II: “esta arqueta y otra de ébano con arabescos de talla, sirven en el Relicario para guardar los testimonios y auténticas de las reliquias” (González, 1948: 115, nota 1).

La arqueta “de ébano con arabescos de talla” sería por tanto una pieza perteneciente al ajuar personal de san Juan de Ribera (Alapont, 2017: 695). Cabe preguntarse si se trata de un objeto que reutiliza placas anteriores o si bien fue una obra concebida enteramente en época del Patriarca. Como es sabido, la reutilización de piezas islámicas en los reinos cristianos peninsulares en la Edad Media fue un comportamiento habitual. Este fenómeno afectó particularmente a los objetos más ricos, singularmente a las arquetas y póxides andalusíes de marfil, que pasaban a manos cristianas como regalo diplomático o botín de guerra y en su mayoría se transformaban en relicarios (Shalem 1995). La arqueta de Palencia (Museo Arqueológico Nacional, inv. 57371) –realizada hacia 1050 en Cuenca por ‘Abd al-Rahmān ibn Zayyān– se reforzó y enriqueció con monturas metálicas esmaltadas en el taller del monasterio de Silos durante el siglo XII. Lo mismo ocurrió con la arqueta de Silos conservada en el Museo de Burgos –firmada en Cuenca en

1062 por Muḥammad Ibn Ziyād– que incluye un esmalte del *agnus Dei* en su tapa, acorde con el cambio de función.

Entre la piezas reformadas durante la Edad Moderna podemos recordar la arqueta almorávide (siglo XII) procedente de la catedral de Zamora, pintada en el siglo XVI con figuras de ángeles (Museo Arqueológico Nacional, inv. 51944) (fig. 2), y la arqueta de marfil realizada en Cuenca hacia 1000-1025, con añadidos de plata del siglo XVII o XVIII (Victoria and Albert Museum, inv. 10-1866) (Ferrandis, 1935: n° 22, pl. XLI-XLIV; Beckwith, 1960: 29ss, pl. 27-30; Jenkins, 1993: 95-96) (fig. 3). Ambas obras reflejan una adaptación tanto a cambios de gusto como a nuevas funciones, respectivamente en el ámbito religioso y doméstico. En este segundo caso, la equivalencia con la arqueta del Patriarca es notable. Pese a ello, sorprende la escasez de obras de madera reutilizadas, frente a la supervivencia de la eboraria. Quizás la riqueza del material, unida a la maestría del trabajo, favorecieron su atesoramiento y conservación, pese a que en origen las obras lúneas serían mucho más abundantes que las de marfil.



2. Arqueta de época almorávide, siglo XII (marfil y monturas metálicas), rehecha en el siglo XVI (policromía). Madrid, Museo Arquelógico Nacional



3. Arqueta fabricada en época taifa, hacia 1000-1025 (marfil) con monturas metálicas del siglo XVII/XVIII. Londres, Victoria and Albert Museum

Por otro lado, la reutilización de piezas raras y valiosas, enriquecidas con monturas de metales preciosos que alteran su estética y función, va unida asimismo al interés por el “otro”, fenómeno que alcanza cotas globales en el siglo XVI europeo. A este respecto cabe señalar la reutilización de un cuenco de porcelana chino perteneciente a la dinastía Ming, de finales del siglo XVI, montado en plata en Alemania, empleado en un contexto doméstico español, usado finalmente como copa purificatoria en la iglesia de Santa María de los Corporales de Daroca (Álvaro, 2006; Krahe, 2016: 194-196) (fig. 4). Otro ejemplo sobresaliente lo constituyen las piezas prehispánicas adquiridas por los Medici, entre ellas una pequeña máscara azteca, a la que se añadió a principios del siglo XVII una montura en oro, esmalte y diamantes (Museo degli Argenti, Gemme 707) (Crest, 2011) (fig. 5). Juego de espejos en el que globalización, hibridación y resignificación fueron de la mano, desde la *universitas* cristiana.



4. Cuenco de porcelana ming (siglo XVI) transformado en copa purificadora con monturas metálicas (finales siglo XVI). Daroca, iglesia de Santa María de los Corporales  
5. Máscara azteca de principios del siglo XVI montada y enjoyada a principios del siglo XVII. Florencia, Museo degli Argenti



Pese a que la arqueta del Patriarca participó de intereses de prestigio y estéticos similares a los que se aprecian en las obras reutilizadas, estamos, sin embargo, ante una obra hecha enteramente *ex novo*. Una observación detenida del objeto permite aseverar que el trabajo es uniforme, sin adaptaciones ni discordancias. Se emplea la misma madera y la disposición de las vetas es uniforme en las distintas tablas. Las inscripciones no son piezas independientes –como cabría esperar si se tratase de una reutilización–, sino que están talladas en las tablas que configuran el cuerpo de la arqueta, hecho que se observa particularmente en el lateral derecho, donde una grieta recorre el campo de la inscripción, los cajeados y llega a la cara interior. Asimismo, el diseño de las divisiones y cajeados, particularmente los canales donde se clavaron los listeles de plata, son totalmente coherentes y el volumen del relieve de la inscripción se corresponde con el espacio liso que acoge el escudo del Patriarca. Por otro lado, la inscripción y el ataurique presentan rasgos que nos llevan al siglo XVI, como veremos.

En suma, el aspecto más relevante de la arqueta del Patriarca es su carácter híbrido, no por reutilización de piezas “islámicas” en un objeto “cristiano”, sino por el maridaje de ambas tradiciones artísticas en la concepción de la obra. La inscripción cúfica con ataurique de tradición andalusí se ha casado con elementos del gusto imperante en el mobiliario español de la segunda mitad del siglo XVI. En dicho periodo la alta nobleza demandaba arquetas que combinaban plata y ébano; se trataban de objetos que enriquecían el ajuar doméstico y más tarde se destinaban a un uso religioso, como las arquetas de las Bernandas en Alcalá de Henares, la parroquia de Fuensalida, la Magistral

de Alcalá, la catedral de Palencia o el Arzobispado de Madrid (Heredia, 2010) (fig. 6). En comparación con estas piezas, que priman la decoración en planchas de plata relevada, la arqueta del Patriarca concede un mayor protagonismo a los campos de ébano, esto es, a la inscripción cúfica tallada y su decoración de ataurique. Observamos además algunos restos de pintura blanca en los fondos, que servirían para destacar la inscripción y los motivos vegetales de ébano en su color.



6. Arqueta de plata y ébano, finales siglo XVI. Madrid, palacio arzobispal

Mas, la presencia de la inscripción cúfica resulta llamativa si se tienen en cuenta las polémicas religiosas y lingüísticas en las que se vio envuelto el Patriarca en relación con el uso del árabe para la evangelización de los moriscos (Giménez-Eguibar y Wassermann, 2011). En sus propias palabras:

Buscar predicadores que sepan arábigo sería imposible y quando los uviessse no convendría enseñarles [a los moriscos] en aquella lengua, por falta de términos para manifestar los principales misterios de nuestra fe y los que se buscan equivalentes por circunloquios no sólo no explican la fuerza, pero las más de las veces dicen errores en nuestra religión, lo que fue causa que yo desistiera de aprender arábigo (García, 1983: 164).

Pese a tales reparos y a su papel protagonista en la expulsión de los moriscos (Ehlers, 2006), el Patriarca no evitó poseer un nexo con la tradición estética y textual islámica, que seguía formando parte de la imagen de prestigio y excelencia en las casas nobles del siglo XVI (Urquizar, 2007: 34-35; Urquizar, 2019). En este sentido, no hacía sino continuar la tradición familiar, pues se había criado en la Casa de Pilatos en Sevilla, conjunto artístico donde confluían tradiciones tardogóticas, andalusíes, elementos clasicistas italianos y referencias a Tierra Santa (Wunder, 2003; Lleó, 2017)<sup>2</sup> (fig. 7). A ello habría

2 Da idea de la importancia de la Casa de Pilatos como paradigma de la hibridación artística en el siglo XVI el hecho de que se haya elegido como portada de Burke, *Hybrid Renaissance* (Burke, 2016).

que sumar la importante colección anticuaria propiedad del padre del Patriarca, Per Afán de Ribera, I duque de Alcalá de los Gazules (Urquizar, 2007: 122-125). El contexto cultural familiar contribuyó a formar el gusto del Patriarca quien, como su padre –y a través de los mismos agentes– reunió una notable colección de esculturas antiguas o tenidas por antiguas (Gimilio, 2014). En cuanto a su notable colección de reliquias, sus intereses se enmarcan en el fervor postridentino y las políticas que promovió Felipe II desde El Escorial (Harris, 2014). Asimismo, el Patriarca modificó algunas de sus piezas anticuarias donadas al colegio del Corpus Christi, para adaptarlas a las normas del concilio de Trento y los postulados del cardenal Paleotti (Gimilio, 2014: 18). Por otro lado, en el siglo XVI español se consideraba al árabe como vehículo para el estudio de la Antigüedad (García-Arenal y Rodríguez, 2010: 359-403) y su uso contaba con el prestigio precedente de Ramón Llull (Trias, 1995; Payán, 1998). Era, también, el momento en que el morisco granadino Alonso del Castillo hacía trabajos de traducción para Felipe II (Cabanelas, 1991), quien además mostró interés por las reliquias del Sacromonte y concedió verosimilitud a los Libros Plúmbeos sacromontanos (Barrios y García-Arenal, 2006; García-Arenal y Rodríguez, 2010). En este sentido, cabe preguntarse no sólo por los valores estéticos y de prestigio de la arqueta del Patriarca, sino particularmente sobre sus valores literarios.







7. Patio de la Casa de Pilatos, Sevilla





7. Patio de la Casa de Pilatos, Sevilla

Tabla I: Vistas de las cuatro caras del cuerpo de la arqueta del Patriarca, con transcripción de sus respectivas inscripciones árabes

<p>Frontal (verso 1)</p>	 <p style="text-align: center;">دام لك العز والبقا * ما اختلف الصبح والمسا</p>
<p>Lateral izquierdo (comienzo del verso 2)</p>	 <p style="text-align: right;">ودمت ما دامت</p>
<p>Parte trasera (final del verso 2 y primer hemistiquio del verso 3)</p>	 <p style="text-align: center;">الليال في نعمة مسا لها انقضا الناس ناس بكل أرض</p>
<p>Lateral derecho (2º hemistiquio del verso 3)</p>	 <p style="text-align: right;">وأنت من هو لهم سما</p>



## Traducción:

- 1 Que la gloria y la existencia duraderas te sean  
mientras la mañana y la tarde se sucedan,
- 2 y que en gracia sin fin sigas viviendo  
mientras noches continúe habiendo.
- 3 Las gentes en toda la tierra son iguales,  
mas tú el cielo eres de todas las gentes.

El poema con rima “ā”, pero con irregularidades métricas, se reproduce en la arqueta sin signos de puntuación, ni mociones, y sin la *hamza* final en la letra de rima. En efecto, mientras que el verso 1 puede ser *ramal*, el 2 cambia a *basīṭ maʿyẓūʿ* y el 3 encajaría de nuevo con *ramal* pero con licencia métrica; el primer verso es, en todo caso, invariable en todas las versiones que hemos encontrado del poema y conserva la misma rima “ā” en sus dos hemistiquios, como es tradicional en los primeros versos de la casida árabe clásica. Con todo, sabido es que en la época abasí, de la que parece provenir el poema según todos los indicios, muchos poetas no se atenían con rigor a las normas de la métrica árabe fijadas por al-Jalīl ibn Aḥmad al-Farāhidī (718-791). A esto apunta también el que el poemilla se difundió como una sencilla, popular y variable fórmula laudatoria.

El poema tuvo, evidentemente, un largo recorrido en la cultura árabe e islámica, y hemos podido documentarlo tanto en las fuentes escritas como en la epigrafía. La fuente árabe más antigua en que localizamos la pieza poética es en *Ḥamāsāt al-ẓurafāʿ*<sup>3</sup> de Yūsuf al-ʿAbdalkānī al-Zawzanī (m. 431 H.=1040 d. C.) (Al-ʿAbdalkānī al-Zawzanī, 2003: 41), poeta y literato de Zawzan (Jorasán), educador de príncipes jorasaníes, quien compuso esta gran antología de poemas modernos y antiguos, en la que atribuye nuestro poemilla a Ibn Muḥammad al-ʿAlawī Abū l-Barakāt, de quien no tenemos más noticias; en su versión, el segundo verso dice “nosotros no dejaremos de celebrarte hasta que nos llegue el fin que a todo siervo llega”, mientras que el primero permanece idéntico al de nuestra arqueta, y en el tercero se lee, como en otras versiones, *fawqa-hum* (por encima de ellos) en lugar de *man huwa la-hum* (quien de todos ellos eres), que es la lectura de la arqueta del Patriarca. No obstante, el panegírico puede remontarse hasta el siglo X, al menos, ya que en otros repertorios se pone en boca de Abū l-Ḥasan al-Jalīʿ al-Dimašqī (m. 250 H.=864 d. C.), un literato y contertulio de Hārūn al-Rašīd (786-809), el quinto califa abasí de Bagdad y con célebre protagonismo en las *Mil y una noches*. En efecto, este poema, ahora con menos variantes aún que en la arqueta del Patriarca, se incluye entre las “anéctodas de califas” (*nawādir al-julafāʿ*) recogidas en 1689 por el erudito egipcio Muḥammad Diyāb al-Itlīdī en *lʿlām al-nās bi-mā waqaʿ li-l-Barāmika maʿ Banī l-ʿAbbās* (Información al público sobre lo que aconteció a los *barāmika* con los abasíes) (al-Itlīdī, 2004), y aunque esta fuente es tardía (siglo XVII), se considera fiable y las anéctodas que cuenta, muchas de ellas jocosas y licenciosas, fueron extraídas de repertorios clásicos.

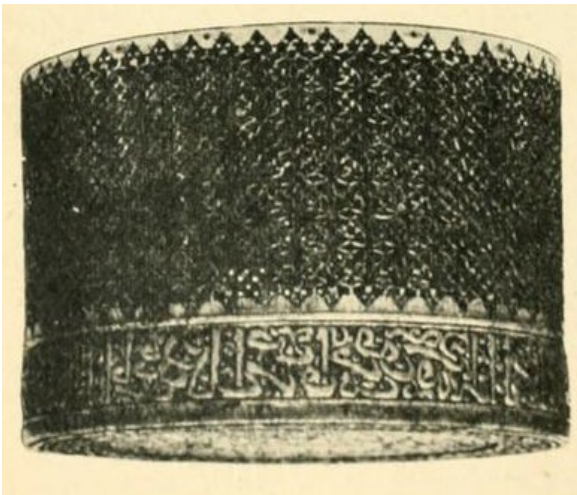
3 *Al-Ḥamāsa* (fervor, entusiasmo) da título a otras famosas antologías de poemas épicos árabes como la de Abū Tammām (ca. 803-845).

El relato que se encabeza con este poema es luego reproducido en bastantes libros árabes actuales dedicados a los califas abasíes. Recordemos que los *barāmika* fueron una familia persa de visires y cortesanos de los primeros califas abasíes; sus enemigos les acusaron de no ser verdaderos musulmanes y cayeron en desgracia precisamente bajo el califato de Hārūn al-Rašīd. Sobre este califa y sobre los *barāmika* hubo conocimiento en al-Andalus, como se aprecia en la célebre enciclopedia del cordobés Ibn ‘Abd al-Rabbihi (860-940), *al-‘Iqd al-farīd* o *El collar único* (Ibn ‘Abd al-Rabbihi, 1987), en la que se recogen episodios y poemas sobre este califa y los *barāmika*, si bien no se incluye este poema en cuestión.

En la obra de al-Itlīdī el poemilla es recitado por el mencionado contertulio a modo de salutación encomiástica dirigida a Hārūn al-Rašīd para abrir un largo relato con el que asegura que va a satisfacer las ansias de maravilla expresadas por el califa. Esta vez, el poemilla “áulico” difiere en dos pequeños detalles con el de la arqueta de san Juan de Ribera, pues en el segundo verso se dice “por un tiempo que no tenga fin”, en lugar de “en gracia sin fin sigas viviendo”, y en el tercer verso se mantiene *fawqa-hum* (por encima de ellos) en vez de *man huwa la-hum* (quien de todos ellos eres), fórmula sólo usada en la versión de la arqueta del Patriarca.

Mas, el poemilla no se quedó sólo en los repertorios de anécdotas califales o en las colecciones poéticas, sino que fue empleado en otros objetos suntuarios a modo, como decimos, de fórmula encomiástica estandarizada. Este es el caso de una cajita de marfil cilíndrica y calada (12 cm. alt.) conservada en el British Museum de Londres (nº 1891,0623.8; loc. G34/dc20), que incorpora los mismos versos en una estrecha cenefa contigua en cursiva con encabalgamiento de letras y cuyo texto se atiene al de la referida versión que se le recitó a Hārūn al-Rašīd. Migeon publicó una fotografía de dicha pieza en la cual la inscripción está colocada boca abajo, pero puede leerse bien el último verso del poema que aquí nos incumbe (Migeon, 1907: 106, fig. 120) (fig. 8). Por su parte, Dalton ofreció poco después sólo la traducción inglesa del poema inscrito en esta pieza, sin el texto árabe, y además publicó una fotografía diferente de la de Migeon en la que la tapa circular está separada del cuerpo y no es posible ver su borde epigráfico (Dalton, 1909: 173-174, pl. CXXIV). Según Dalton, al poema le sigue una lauda final, que vertida del inglés al español, reza: “Honor, larga vida, alabanza y gloria”. Lo más probable es, como sugiere Carboni, que la fotografía ofrecida por Migeon se realizara después de una mala restauración de la pieza en la que se colocó invertido el friso poético del borde de la tapa (Carboni, 2005: 216-217). Por otro lado, al tratar Baldomero Montoya sobre esta “caja cilíndrica calada” del British Museum, da la traducción al español del poema, tomada seguramente de la traducción inglesa del citado catálogo de Dalton (Dalton, 1909: 173), ya que tampoco aporta el texto árabe (Montoya, 1979: 86-87), y hace lo propio con la inscripción poética de la cenefa de la cara superior de la tapa, que traduce a partir de la versión inglesa de Dalton y reproduciendo la misma fotografía publicada por este autor en su catálogo. La semántica de esta segunda inscripción es asimismo laudatoria: “¡Salud a aquél a cuyo igual yo nunca me aproximaré y en el que confío sobre todos

los demás! Un hombre generoso, que cada vez que le pedí un favor me lo concedió” (Montoya, 1979: 86-87). Pero, a diferencia de quienes se ocuparon con anterioridad de esta cajita cilíndrica y de la consideración que se le da en la actualidad en el catálogo del British Museum, que la tienen por obra de producción mameluca y la sitúan en el Egipto del siglo XIV, Montoya la considera cordobesa, y del siglo XI, basándose en el motivo ornamental de su cuerpo calado, que está formado por una trama de rosas de ocho pétalos similar a la de otra cajita conservada en La Seo de Zaragoza, la cual lleva, además, una cenefa epigráfica en cursiva, con una inscripción en primera persona que hace jactarse a la cajita y ponerse al servicio de un anónimo y distinguido personaje (Montoya, 1979: 87-88). En nuestra opinión, la grafía con que se talló el poemilla de la cajita del British Museum documentada y fotografiada por Migeon, que es la que aquí nos incumbe, nos parece más cercana a los estilos orientales y mamelucos que a las cursivas andalusíes, pero esto no obsta para suponer que el poema hubiera podido ser conocido y utilizado con fines ornamentales y encomiásticos en las artes de al-Andalus. Recordaremos, en fin, que la tradición poetizadora de cajitas y botes suntuarios se remonta en al-Andalus cuanto menos al célebre pixis de la Hispanic Society of America en Nueva York, datado en torno al año 968, que es un clásico marfil omeya cilíndrico cuyo poema, de tres versos también, hace describirse ufana a la pieza y descubriarnos su función: “Mi aspecto es de suma belleza, mi seno conserva toda su turgencia. Por la belleza estoy adornada, con vestido de joyas engalanada. Envase soy de almizcle, alcanfor y ámbar” (Puerta, 2015: 92).



8. Cajita de marfil cilíndrica de época mameluca, siglo XIV. Londres, British Museum

Todavía hemos hallado otra reproducción epigráfica del primer verso del poemilla de la arqueta del Patriarca en una jarrita timurí (15,7 cm. de altura por 13 cm. ancho) de cobre con incrustaciones de plata y oro fabricado en Herat por Ḥusayn ibn Mubārak

Šāh en Ramadán de 889 H. (=sept./oct. 1484 d. C.) (Colección Nuhad es-Said) (fig. 9) acompañando a dos poemas de contenido sufi en lengua persa y en cursiva, uno de los poemas es del poeta iraní Qāsim Anwārī (siglo XIV) y se refiere a la fuente de la vida y del conocimiento místico superior; y en la parte superior del vientre de la pieza, lleva grabado, igualmente en cursiva, un pareado en lengua árabe cuyo primer verso es el primero del poemilla de la arqueta del Patriarca, mientras el segundo verso es completamente distinto a las variantes que hemos localizado, y dice así: *Dāma la-ka al-faḥ wa-l-zaḥar mā ṭala' al-šams wa-l-qamar* (Para ti la victoria y el triunfo sean mientras el sol y la luna salgan) (Allan, 1982: 110-113; 'Abd al-Raḥīm Ibrāhīm, 2006).

De las versiones epigráficas del poemilla aquí descritas, la de la arqueta del Patriarca es la única reproducida en cúfico y la única que aporta variantes en los versos 2 y 3 respecto a sus congéneres y respecto a las fuentes escritas. Es la única que emplea la palabra *nī'ma* (gracia, dicha, beneficio) (2º verso), que enriquece el contexto con el deseo de que el Patriarca viva en gracia o dicha permanente, a la vez que elimina la reiteración respecto al “tiempo ilimitado” presente en las otras versiones. En cuanto a la caligrafía, hay que decir que el cúfico de la arqueta del Patriarca difiere notoriamente de los estilos cordobeses emirales y califales, sean simples o floridos, sobre todo por el estiramiento de las verticales y por el añadido de astas figuradas sin valor léxico, lo que sucede al inicio del poema, cuatro veces en el lateral izquierdo (comienzo del verso 2), siete veces en la tabla trasera (verso 2 y principio del 3) y cinco veces en el lateral derecho (final del verso 3 y del poema) (véase tabla II). Todas estas astas, léxicas o decorativas, se disponen casi siempre en parejas y se coronan con ápices sencillos con suave curvatura dirigidos a derecha e izquierda respectivamente. En la palabra *al-layālī* (“noches”, 2º verso, comienzo de la tabla trasera), se entrelazan las tres verticales del artículo y la *lām* inicial y se omite la *yā'* o el *alif maqṣūra*). El estiramiento de las astas y los rasgos de algunas letras se acercan a los cúficos de época almohade (eulogias de las chapas de bronce de la Puerta del Perdón de la antigua Mezquita Mayor de Sevilla, de finales del siglo XII). Pero las diferencias son asimismo notables, puesto que en la arqueta de san Juan de Ribera, dentro del bosque de astas decorativas a que nos hemos referido, algunas de ellas se elevan formando un ángulo recto a izquierda o a derecha para mantener el emparejamiento de astas (en la *mīm* de *dimta* seguida de la *mīm* de *mā* al comienzo del verso 2, lateral izquierdo de la pieza, y en la *mā* del 2º hemistiquio del verso 2 en la trasera); las prolongaciones de la *kāf*, la *dād* y la *sīn* hacen, por su parte, un zigzag o un ángulo de 45º, y el anudamiento de la *tā'* de *dāmat* (verso 2, lateral izquierdo) y la forma tan rebuscada y particular de representar la preposición *fī* (2º hemistiquio del verso 2, trasera de la pieza) y el pronombre *man* (verso 3, lateral derecho), donde el asta que se le incrusta a la letra *mīm* más el lazo con que se dibuja la *nūn* y la otra asta ornamental que se deriva de ella hacen a ambas palabras casi ilegibles, aun siendo muy sencillas. El fondo de ataurique con roleos acabados en tres o cinco foliaciones de lejana filiación califal rellena los vacíos, adaptándose a ellos de manera irregular en los campos anchos y conservando la estructura vertical o la axial en los vacíos más estrechos;

grabados con doble línea, los tallos y las hojas carecen de más ornatos y sólo cubren los espacios que hay por encima de la línea de escritura, nunca debajo. Todos estos rasgos apartan también a esta grafía de la estética nazarí, sea granadina o trasplantada a suelo cristiano, por lo que pensamos que debe de tratarse de una obra del siglo XVI creada en un entorno culto mudéjar y arabizado, o plenamente árabe. Hay que subrayar que la reproducción del poema es correcta y bastante asequible a la lectura, salvo en los laterales en que se dificulta más por la sobrecarga de astas figuradas. Quien dibujó y/o talló el poema conocía bien el texto y distribuye cada uno de los versos y sus palabras de forma equilibrada, a pesar de los excesos decorativos que se observan en algunos vocablos, verbigracia, la mencionada *tā'* con que concluye el verso 2 del lateral derecho rematada con un alambicado nudo que recuerda a los que proliferan en el cúfico nazarí, pero que aquí irrumpe aislado.



9. Jarrita cobre con incrustaciones de plata y oro, época timurí, 1484. Colección Nuhad es-Said



## Conclusión

Por la precisión y elaboración con que se ha diseñado y tallado el cúfico de la arqueta nos inclinamos a pensar que tuvo que ser fabricada en un taller o, por un artista, especializado. Sin pruebas concluyentes, pensamos que la arqueta se confeccionó en honor del Patriarca Juan de Ribera, dentro o fuera de España –no en vano fue nombrado honoríficamente Patriarca de Antioquía, región árabe en poder de los otomanos desde 1517– con el fin de agasajarle con este panegírico árabe sin connotaciones confesionales y bien difundido, deseándole larga vida y permanente gloria con la solemnidad de la caligrafía cúfica y el prestigio del acervo principesco árabe clásico, que se extendió, como hemos visto, hasta las artes suntuarias persas de época timurí. La centralidad del escudo, reforzada por la rima interna de su primer y “universalizado” verso, es decir, por la repetición de la rima en cada uno de sus dos hemistiquios, se refuerza con el tercer verso de la pieza en que se ensalza al propietario como prohombre por encima de todos los demás, idea que aquí se traslada a la persona de Juan de Ribera, la cual es retóricamente reconocida en la arqueta por la voz de la arabidad, en una época convulsa en que los moriscos eruditos trataron de congraciarse con la nueva estructura de poder cristiana, como se evidencia en el referido episodio de los Libros Plúmbeos coetáneo con la fabricación de la arqueta en un contexto próximo a la expulsión de los moriscos en 1609-1613. O al contrario, el nuevo arzobispo de Valencia y Patriarca de Antioquía, Juan de Ribera, pudo encargar esta delicada pieza para exhibir en su círculo más próximo el triunfo de sus armas sobre el “otro” sometido en España pero dueño de una gran historia religiosa, política y literaria, y todavía poderoso y amenazante en la otra orilla del Mediterráneo.

## Referencias bibliográficas

- ‘Abd al-Raḥīm Ibrāhīm, Ŷ. (2006). al-Aṣa‘ār wa-dalālātu-hā ‘alā l-ma‘ādin al-taymūriyya: Los poemas y sus significaciones en los metales timuríes. *Maʿallat Kulliyat al-Ādāb li-Ŷāmi‘at Ŷalwān* (20), 293-350.
- al-‘Abdalkānī al-Zawzanī, Y. (2003). *Ḥamāsāt al-zurafā’ min aṣ‘ār al-muḥdaṭīn wa-l-quḍāma’*: Épica de distinguidos con poemas de modernos y de antiguos. Beirut-El Cairo: Dār al-Kitāb al-Lubnānī-Dār al-Kitāb al-Miṣrī, vol. 1.
- Alapont Millet, T. (2017). *San Juan de Ribera “de puertas adentro”. Interiores domésticos - interiores litúrgicos. Una aproximación hacia su amueblamiento y ornato (1562-1615)*. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10550/64107> [Consultada el 10/02/2019]
- Allan, J. W. (1982). *Islamic Metalwork. The Nuhad Es-Said Collection*. London: Sotheby’s.
- Álvaro Zamora, M. I. (2006). Una porcelana Ming con guarnición de plata sobredorada de taller alemán en la iglesia de Santa María de los Corporales de Daroca (Zaragoza). *Artígrama* (21), 719-746.

- Barrios Aguilera, M., y García-Arenal, M. (eds.) (2006). *Los plomos del Sacromonte: invención y tesoro*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Beckwith, J. (1960). *Caskets from Córdoba*. London: Victoria and Albert Museum.
- Bérchez, J., et al. (2013). *Una religiosa urbanidad: San Juan de Ribera y el colegio del patriarca en la cultura artística de su tiempo*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.
- Burke, P. (2016). *Hybrid Renaissance. Culture, language, architecture*. Budapest: Central European University Press.
- Cabanelas Rodríguez, D. (1991). *El morisco granadino Alonso del Castillo*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.
- Carboni, S. (2005). Cylindrical ivory boxes with openwork decoration: Mamluk, Nasrid or something else? *Journal of the David Collection*, 2 (2), 214-225.
- du Crest, S. (2011). Fluidity of Meaning: The Elusive 'Aztec' Mask in the Medici Collection. *Fragmenta* (5), 177-188.
- Dalton, O. M. (1909). *Catalogue of the Ivory Carvings of the Christian Era with Examples of Mohammedan Art and Carvings in Bone in the Department of British and Mediaeval Antiquities and Ethnography of the British Museum*. London: British Museum Press.
- Ehlers, B. (2006). *Between Christians and Moriscos. Juan de Ribera and Religious Reform in Valencia, 1568-1614*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Ferrandis, J. (1935). *Marfiles de Occidente*. Madrid: E. Maestre, vol. 1.
- Fiume, G. (2014). *La cacciata dei moriscos e la beatificazione di Juan de Ribera*. Roma: Morcelliana.
- García Cárcel, R. (1983). Estudio crítico del catecismo de Ribera-Ayala. En *Les morisques et leur temps* (pp. 161-168). París: CNRS.
- García-Arenal, M., y Rodríguez Mediano, F. (2010). *Un Oriente español. Los moriscos y el Sacromonte en tiempos de Contrarreforma*. Madrid: Marcial Pons.
- Giménez-Eguibar, P., y Wasserman Soler, D. I. (2011). La Mala Algarabía: Church, Monarchy and the Arabic Language in 16th-century Spain. *The Medieval History Journal*, 14 (2), 229-258.
- Gimilio Sanz, D. (2014). Poder, humanismo y religiosidad en tiempos del Patriarca Juan de Ribera en Valencia. Su colección de escultura clásica. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte* (2), 13-39.
- González, V. (1948). *La personalidad artística del beato Juan de Ribera*. Valencia: Diputación provincial de Valencia.
- Harris, A. K. (2014). Gift, Sale, and Theft: Juan de Ribera and the Sacred Economy of Relics in the Early Modern Mediterranean. *Journal of Early Modern History*, 18 (3), 193-226.

- Heredia Moreno, M. C. (2010). Arquetas nobiliarias de la segunda mitad del siglo XVI para el servicio de la Iglesia. *Archivo Español de Arte*, 83 (331), 267-286.
- Ibn 'Abd al-Rabbihi (1987). *al-'Iqd al-farīd* (El collar único). Beirut: Dār al-Kutub al-'Ilmiyya.
- al-Itlidī, M. D. (2004). *I'lām al-nās bi-mā waqa' li-l-Barāmika ma' Banī l-'Abbās* (Información al público sobre lo que aconteció a los *barāmika* con los abasíes). Beirut: Dār al-Kutub al-'Ilmiyya.
- Jenkins, M. (1993). Al-Andalus: Crucible of the Mediterranean. En *The Art of Medieval Spain A.D. 500 - 1500* (pp. 72-84). New York: Metropolitan Museum of Art.
- Krahe, C. (2016). *Chinese Porcelain in Habsburg Spain*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Lleó Cañal, V. (2017). *La Casa de Pilatos: biografía de un palacio sevillano*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- Migeon, G. (1907). *Manuel d'art musulman, vol. II. Les arts plastiques et industrielles*. Paris: Alphonse Picard et Fils.
- Montoya Tejada, B. (1979). *Marfiles cordobeses*. Córdoba: Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes.
- Payán Sotomayor, P. (1998). Ramón Llull y el mundo árabe. En *Estudios de la Universidad de Cádiz ofrecidos a la memoria profesor Braulio Justel Calabozo* (pp. 221-230). Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Puerta Vílchez, J. M. (2015). *El sentido artístico de Qurtuba*. Madrid-Granada: Casa Árabe-Edilux.
- Shalem, A. (1995). From Royal Caskets to Relic Containers: Two Ivory Caskets from Burgos and Madrid. *Muqarnas* (12), 24-38.
- Shalem, A. (1996). *Islam Christianized-Islamic portable objects in the medieval church treasuries of the Latin West*. Frankfurt: Peter Lang.
- Trias Mercant, S. (1995). Arabismo e islamología en el obra de Ramón Llull. *Ciudad de Dios: Revista Agustiniiana*, 208 (2-3), 439-452.
- Urquizar Herrera, A. (2007). *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons.
- Urquizar Herrera, A. (2019). Islamic Objects in the Material Culture of the Castilian Nobility: Trophies and the Negotiation of Hybridity. En B. Franco Llopis y A. Urquizar Herrera (eds.). *Jews and Muslims made visible in Christian Iberia and beyond, 14th to 18th centuries* (pp. 187-212). Leiden: Brill.
- Wunder, A. (2003). Classical, Christian, and Muslim remains in the construction of imperial Seville (1520-1635). *Journal of the History of Ideas*, 64 (2), 195-212.