

PLAQUITAS Y BOTE DE MARFIL DEL TALLER DE CUENCA *

POR
PURIFICACIÓN MARINETTO SÁNCHEZ

Introducción

INICIAREMOS en este trabajo el estudio detallado de todos los marfiles conocidos que se realizan en el taller de Cuenca, distribuyendo su estudio en tres artículos. Las piezas que vamos a analizar primeramente son todas las plaquitas dispersas y el único bote que se conoce fue realizado en este taller taifa. En un segundo trabajo trataremos de todas aquellas cajas de tamaño normal o pequeño que se apartan de la técnica califal acercándose a unas características propias del taller de Cuenca, como son la arqueta del Museo del Louvre de la colección Davillier; cajita de S. Isidoro de León; arqueta del Museo de Burgos, procedente de Santo Domingo de Silos; y la arqueta del Museo Arqueológico Nacional número 7.371, procedente de la catedral de Palencia. Este primer estudio nos dará idea de la variedad de diseños decorativos que aparece en cada pieza, sin olvidar la diferencia que existe con el período califal y dar paso posteriormente al estudio de las arquetas y cajas que se han conservado prácticamente completas que nos ofrecen el desarrollo temático adaptado en cada una de las partes de cada pieza.

Hasta el momento, el estudio de los marfiles hispanomusulmanes se ha realizado mediante el análisis del conjunto de la pieza, no anali-

* Este estudio fue dividido en origen en dos artículos, dado su extensión. Parte del primero de ellos fue publicado en Homenaje al catedrático Dr. Darío Cabanelas o.f.m.

zando el desarrollo de sus tallos, la flora, la figuración y la epigrafía de modo aislado y en detalle, en dibujos, lo cual nos ofrece un análisis minucioso de cada pieza que resulta fundamental para profundizar en el estudio del decorado hispanomusulmán, y en especial en el de la eboraria.

Este trabajo queda dividido en varios puntos: 1) El marfil como pieza de lujo; 2) Técnica de talla y policromía; 3) Decoración de las plaquitas y bote; 4) Cronología y estudio analítico pormenorizado de las piezas; y 5) Conclusión.

1) *El marfil como pieza de lujo*

El califato cordobés ha supuesto un centro artístico de importantísima radiación, no sólo en el campo arquitectónico, sino en cualquier faceta de sus artes suntuarias. Los artistas califales que trabajaban en exclusiva para el soberano, mantuvieron en todo momento un espíritu de superación, que no cesa hasta el período de la decadencia de esta etapa artística.

El trabajo en marfil, los tejidos y la cerámica, por ejemplo, tomaron, en un primer momento influencias de las obras orientales anteriores y coetáneas, en este caso directamente de Bizancio y el Irán Sasánida y así como del arte omeya y del abbasí. En realidad fueron algunos de estos movimientos artísticos los intermediarios con la cultura clásica. Al llegar al mundo hispanomusulmán estas obras de arte suntuarias tomaron características propias y fueron desarrolladas con magníficos resultados, no igualados en ninguna época artística posterior en área del Islam.

La eboraria tiene desde las primeras obras califales que nos han llegado, una gran calidad de diseño y técnica muy valorada por los soberanos, que las consideraban piezas de lujo como demuestran las inscripciones cúficas de botes y cajas ¹.

Las piezas cordobesas muestran variantes acusadas según los

¹ Estas inscripciones nos dan prueba de la fabricación de estas piezas para personajes de la corte directamente relacionados con el califa, esposa, hijos..., lo que se mantendrá en el reino taifa toledano, gracias al taller de Cuenca. José Ferrandis, *Marfiles árabes de Occidente*, T. 1 (Madrid, 1935); Ernst Kühnel, *Die Islamischen elfenbeinskulpturen* (Berlín, 1971).

talleres existentes, y, también, se puede observar una evolución en su decoración, en busca de nuevos motivos, alcanzando el período taifa de los marfiles de Cuenca, que estudiamos en el presente trabajo, y en otro próximo en proceso de elaboración ².

Con la caída del Califato, los artistas que trabajaban el marfil para los soberanos, no tienen más remedio que buscar en los nuevos reinos de Taifas mecenas para su producción. Mientras los artistas que tallan el mármol y el yeso con finalidad arquitectónica, se dispersan por todos los Taifas, destacando la labor de algunos de los talleres (Zaragoza, Toledo, Málaga) los maestros de la talla del marfil, sólo nos dejan testimonio en la localidad de Cuenca, al amparo de los reyes toledanos, la dinastía *Dū-l-Nūn*. Quizás, esto se deba a que la arquitectura califal —en la cual se realizan grandes obras ininterrumpidamente—, necesitó gran número de artistas que decoraban en la menor cantidad de tiempo posible, los palacios, las mezquitas, etc. Don Manuel Ocaña indica, que quizás los artesanos de la eboraria tras la caída del califato, al casi desaparecer la demanda de estos caros productos, se vieron forzados a la talla en otros materiales (como es el yeso), más necesarios y baratos ³.

El taller de marfiles durante el período califal, trabajaba en exclusiva para regalos entre el soberano y su familia y para la corte. Además, el califa utilizaba estas piezas extranjeras, como cuenta *Ibn Ḥayyān* en el *al-Muqtabis V*. En el año 934 junto con su carta *al-Nāṣir* le envió a *Mūsà B. Abī l-Āḥya* “25 piezas de tela *ṭirāzī* especial de alta calidad y maravillosa factura, de las que 5 eran *‘ubaydī* iraquí, 10 *ṭirāzī*, 3 de lana marina, 2 zaragozanas y 5 turbantes, un gran escriño califal de plata, con planchas en relieve dorado, fondo blanco e interior revestido de púrpura.

Nueve botes y cajas llenos de diversos perfumes, entre ellos un bote de plata, de forma redonda lleno de sándalo mezclado con

² En el tercer artículo se tratarán las siguientes piezas: Arqueta del Museo de Burgos procedente de Santo Domingo de Silos; Arqueta del Museo Arqueológico Nacional núm. 7.371, procedente de la catedral de Palencia y por último como piezas del último taller muy relacionadas con el mundo mozárabe, la caja del Museo del Louvre de la colección Davillier y la cajita de San Isidoro de León.

³ Manuel Ocaña Jiménez, “El origen de la yesería andalusí, a juzgar por un hallazgo olvidado”, en *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, año LV (1984), núm. 106, pp. 139-147.

ámbar, un bote de marfil blanco con incienso aderezado con ámbar, otro bote de marfil también con visagras de plata que contenía una vasija iraquí llena de excelente algalia, una tercera caja de marfil con visagras de plata y techo plano con perfumes reales, una caja de vidrio con tapa y cadena de plata, con el polvo que los reyes utilizan para el sudor en verano, una botella iraquí dorada con agua de rosas iraquí califal, una funda de raso con un gran peine del sultán para peinar la barba, un pincel de oro para colirio envuelto en su paño ajedrezado forrado en raso y recubierto en cuero de Fez de excelente labor, con cuatro compartimentos, en cada uno de los cuales había una caja de plata de hechura franca, una encerrada y con cuello ajedrezado con tapa y cadena de plata, otra segunda con círculos rameados salvo el cuello, con fondo amarillo y tapa y cadena de plata, una tercera similar, y una cuarta del mismo trabajo que la primera, con los cuatro excelentes purgativos califales, carquexia, hierba amarilla, hierba blanca y sudorífero, y en la cavidad de estas cajas había también una botella iraquí con ungüento califal, y un pequeño escriño de plata con mondadientes y los aparejos que usan los reyes después de comer..."⁴.

La misma costumbre de obsequiar objetos de marfil y otras artes suntuarias debió continuar en época taifa, en el taller de Cuenca, dirigido posiblemente por una familia, cuya cabeza fue *Muḥammad ibn Zayyān*, y posteriormente *'Abd al-Raḥmān ibn Zayyān*.

El marfil, se considera durante el califato, como un material muy valioso y traído de muy distintos puntos en compras o en obsequios como nos cuenta *al-Maqqarí*: "ocho mil libras de peso del más puro marfil" fueron entregados como presente al *Hišām II* por un príncipe africano, que reservaría para su propio uso y el de la casa califal⁵.

2) *Técnica de talla y policromía*

La talla, a pesar de su dureza se labraba con distintas técnicas que en general consisten en hervidos con distintos productos que ablan-

⁴ Ibn Ḥayyān, de Córdoba, *Crónica del califa 'Abdarrāḥmān III an-Nāṣir entre los años 912 y 942 (al-Muqtabis V)*, traducción, notas e índices por M.^a Jesús Viguera y Federico Corriente (Zaragoza, 1981), pp. 264-265, nota 14; edición texto árabe *Muqtabas*, pp. 238-239.

⁵ al-Makkarí, *Analectes sur l'histoire et littérature des arabes d'Espagne*, publicado por R. Dozy, J. Dugat, L. Kreht y Wright (Amsterdam, Oriental Press, 1967), vol. II, p. 191.

dan el material ⁶, que vuelve a sus características iniciales después. En realidad, la minuciosidad y perfección que consiguen los artistas es prácticamente imposible de superar, y utilizan a veces motivos decorativos distintos a los labrados en la madera y el mármol. En el marfil además de representar la figuración humana con mucha mayor frecuencia (que aparece también en pilas, capiteles, cerámica, placas de piedra, etc.), se hallan utilizados diseños más complejos, por otro lado, la decoración vegetal de palmas, aparece realizada con mayor carnosidad y con grupos de digitaciones sobremontadas en una misma hoja. Este sistema va evolucionando en la escuela de Cuenca, hacia una mayor complicación de los elementos vegetales, y una pérdida de la carnosidad por motivos más rígidos y planos en la talla.

Su terminado consiste en la colocación de los herrajes de plata, generalmente desaparecidos, y la policromía. Según nos cuenta el monje Teófilo en su *Diversarum artium schedula* ⁷ fueron usados los colores rojo o dorado para fondos y el azul para los relieves no quedando más que pequeños restos de color en las piezas califales como la caja número A 580-1.910, la figurita de ajedrez y el bote número 368-1.880, conservados en el Museo Victoria y Alberto, y la placa del Museo Metropolitano de Nueva York.

Resumamos lo que el monje Teófilo nos dice sobre este particular y que Ferrandis detalla más ⁸. El color se realiza con distintos hervidos con limaduras de cobre, alumbre y vibiolo romano con vinagre y la aplicación de determinado baño coloreado según la necesidad ⁹. Este hervido hacía que los poros del marfil se abrieran y entrara el líquido coloreado en su interior; por lo que debía quedar profundamente fijado. Proceso que se realizaba tantas veces como colores distintos tuviera la pieza, protegiendo la policromía ya aplicada con ceras ¹⁰. Resulta extraño que si este proceso de coloración del marfil se hacía de forma tan definitiva y no se limitaban a dar con pincel una capa de pintura más o menos consistente, haya desaparecido en su práctica

⁶ José Ferrandis, *Marfiles y Azabaches españoles*, (Barcelona, 1928), pp. 13-17.

⁷ Caput XCII, XCIII y XC; José Ferrandis, *Marfiles árabes de Occidente*, T. I (Madrid, 1935), p. 18; José Ferrandis, *Marfiles y Azabaches...*, pp. 17-21.

⁸ José Ferrandis, *Marfiles y Azabaches...*, pp. 17-21.

⁹ José Ferrandis, *Marfiles y Azabaches...*, pp. 17-21.

¹⁰ José Ferrandis, *Marfiles y Azabaches*, p. 19.

totalidad esta decoración, ya que a su vez dado el color sería difícil de hacerlo desaparecer, si no es con los mismos sistemas de hervido y aún así, resulta difícil que la gran cantidad de pequeñas concavidades y rincones de la talla minuciosa de los marfiles hayan quedado libres de cualquier coloración. Además otro sistema de cajas de marfil algo posteriores, las llamadas sicilianas y granadinas, sólo se ornamentan con dibujos coloreados sobre la superficie plana del marfil, llegando a nosotros en condiciones bastante buenas, quizás, sólo fueran algunos los objetos que recibieran este proceso policromo en las piezas califales, dejando visto su valioso y raro material, y sólo algunas piezas fueran doradas con pan de oro, sistema que como se puede apreciar en el análisis de la cerámica y los paños de yesería, está más expuesto a la fácil desaparición u oxidación, y pueden inducir a su propietario a que fuera suciedad y tras un pequeño raspado desapareciera como ha ocurrido en otros materiales ¹¹.

3) *Decoración de las plaquitas y bote*

1.—Los temas ornamentales de flora que adornan estas plaquitas y bote, aparte de la flora de relleno, se reducen a uno: el árbol de la vida y que proveniente de la antigüedad clásica pasó al mundo sasánida y omeya oriental, de donde lo tomaron los movimientos artísticos posteriores, como el arte califal, aunque quizás se hallaba también en la península en época tardorromana y bajo la dominación visigoda. En los marfiles se representa el árbol de modo reiterado y con simetría, ocupando la superficie a decorar, siendo sus directos paralelos, o bien antecedentes si tratamos del taller de Cuenca, los de *Madīnat al-Zahrā'*, y los de la Mezquita de Córdoba. Por supuesto que este tema en los marfiles se ve reducido, ya que la superficie así lo exige, pero los principios con los que decoran pilastras y tableros son los mismos: árbol axial con copa escasamente desarrollada y tallos simétricos a cada lado que parten de la base, o casi de la misma, rellenando los laterales hasta la parte superior.

Característica de todas estas composiciones arbóreas antinatura-

¹¹ Purificación Marinetto Sánchez, "La policromía de los capiteles del Palacio de los Leones", *Cuadernos de la Alhambra*, 21.

listas que se van a analizar más adelante es tener la base acorazonada, el tronco corto y recto, mostrando en la disposición de ramas y tallos generalmente un principio de simetría axial. El ramaje es sinuoso y tiende a la ondulación; cuando la alcanza cada espira aparece provista de su contraespira. A veces los tallos forman un relleno y son de desarrollo asimétrico. El trazado de todos los órganos de sustentación se va alejando de la fluidez y soltura que presentaban en el arte califal, y tienden hacia una geometrización caligráfica.

2.—La decoración floral presenta una rica gama de formas y soluciones vegetales: brotes, palmas simples y sencillas con muy diversas variedades, pimientos con o sin cáliz, bellísimas palmetas axiales formadas por la unión de varias hojas de acanto, y a veces la forma convencional de los tableros califales denominada piña. Todas estas formas están digitadas con foliolos siempre algo curvos que se unen en su base a un nervio liso, que parte o se superpone o adosa al tallo o la rama correspondiente. Los objetos de la flora aparecen labrados o perforados en la unión de los foliolos, y no forman por lo tanto la cabezuela de un foliolo que se enrosque. En algunas palmas dispuestas de modo axial los foliolos forman pequeñas “u” redondeadas debido al lugar que ocupan. Las palmas más complejas muestran adosadas una tercera hoja por fuera del nervio externo, mientras que las otras dos hojas muestran un mayor desarrollo que la otra y con tendencia a enroscarse, montándose siempre la más pequeña y girando a modo de voluta sobre el limbo de la otra. Los cogollos y piñas muestran sus hojas foliadas de acanto a cada lado del nervio axial, diferenciándose las primeras de las segundas en que llevan cáliz con sépalos enrosados a modo de volutas. Las palmetas llevan los sépalos en la nervadura interna y los foliolos hacia el exterior, y a cada lado del eje y de modo simétrico hojas de acanto. Los pimientos ofrecen las hojas de su cáliz con reversión, es decir, vueltos hacia el interior en sentido opuesto al normal.

Anillos lisos o perforados, travillas, nudos y algún motivo más forman esta flora que adoptará las artes suntuarias del período artístico almorávide, con variantes claro está, como se verá en las siguientes partes de este trabajo sobre los marfiles del taller de Cuenca. La simetría y la axialidad en la disposición floral son principios casi fundamentales de esta decoración, que han sido adoptados de lo califal,

aunque las variantes de detalle son poco frecuentes, se dan como es lógico en toda obra humana.

3.—Los animales se encuentran en un primer plano y de modo naturalista, ya que se intenta incluso representar el plumaje en las aves, los pliegues de la piel en los cervatos, etc. En todos ellos su cuerpo está modelado para dar sensación de relieve, para lo cual se ha seguido la técnica de rayar de modo paralelo los bordes de las figuras cuidadosamente. Sin embargo los artistas no han logrado que los distintos miembros del cuerpo —patas, cuerpo, cuello y cabeza— guarden una proporción perfecta como sucedía normalmente en lo califal.

4) *Cronología y estudio de las piezas*

El taller de marfil califal tiene fechadas obras hasta el 1.008 aproximadamente, con el bote de la Seo de Braga, a partir de entonces, hasta la arqueta del Museo de Burgos, procedente de Santo Domingo de Silos con fecha del 417 H (1.026) y la de la Catedral de Palencia, conservada en el Museo Arqueológico Nacional, fechada en el 441 H (1.049-50), hay dos pequeñas cajas que según don José Ferrandis y don Manuel Gómez-Moreno son producto de un taller provincial todavía califal: la caja del Museo del Louvre de la colección Davillier y la cajita de San Isidoro de León¹². Kühnel ya publicó en su último trabajo la caja conservada en el Museo del Louvre de la colección Davillier como del taller de Cuenca¹³. En realidad, tras analizar la escuela de Cuenca, estas dos pueden considerarse como producto de los últimos años del taller muy relacionados ya con obras mozárabes.

En este trabajo sobre el taller de Cuenca se estudian las siete plaquitas sueltas hasta ahora conocidas y el único bote. Clasificaremos estas piezas en dos grupos: el primero aquellas que muestran representadas figuras de animales; el segundo lo forman los ejemplares que tienen sólo decoración floral.

¹² Ferrandis, *Marfiles árabes*, p. 42; lám. XXXIX, núm. 21; lám. XL, núm. 21; lám. XLV, núm. 23; lám. XLVI, núm. 23 y lám. XLVII, núm. 24.

¹³ Ernst Kühnel, *Die islamischen elfenbeinkulpturen* (Berlin, 1971), p. 50.

I. Placas con figuras de animales.

I.1. Las tres plaquitas que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid con el número 2.092, se conocen como procedentes de la Arqueta de las bienaventuranzas ¹⁴ en la cual se utilizaron estas plaquitas originarias de una sola caja del taller de Cuenca. La plaquita de menor tamaño se decora solamente con una cenefa epigráfica en caracteres cúficos floridos; está enmarcada por una estrecha cinta lisa y conserva dos perforaciones y parte de otra. Según Kühnel, su lectura es: “(Ismā) ‘il ibn al-Ma’mūn doblemente (glorioso) (o en denominación árabe *Du [al-Ma’ydain]*)”, quizás la misma persona a que se hace referencia en la arqueta de la catedral de Palencia que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional y del bote de Narbona que según Kühnel puede fecharse entre 1.025-30 (fig. 1; lám. 1) ¹⁵.

La de tamaño mayor que debió corresponder a la parte de atrás por las huellas de las dos visagras, tiene la decoración distribuida en los tres espacios libres (fig. 2-5; lám. 2). En los espacios extremos aparece representado un capricornio alado, similar a los que hay en la arqueta del Museo Victoria y Alberto número 10-1.886 y de la arqueta del Museo de Burgos de Santo Domingo de Silos (1.026). Esta figura aparece decorada con minuciosidad, representando a las que perfilan círculos y cuernos entorchados o con desarrollo espiral. En el centro se representa un cervato que vuelve la cara para morder una rama, muestra los bordes de su cuerpo modelados y éste con una decoración de “uves” a modo de pliegues de la piel y el pelo, su hocico y orejas son extremadamente largas.

En cada extremo hay como fondo un tallo ondulante, bifurcado en dos curvo-descendentes en la parte superior; guardan entre sí simetría casi total. El único tallo de la parte central es totalmente asimétrico entrelazándose en sí mismo y subdividiéndose en ramas que rellenan con sus remates de palmas y pimientos de dos cabos el espacio a decorar. Esta solución vegetal libre, la encontramos de forma similar en la arqueta del Museo Arqueológico Nacional número 7.371 de la catedral de Palencia (1.049-50) y la arqueta del Museo del Louvre de la colección Davillier.

¹⁴ Sus medidas son: 11 cms. de largo por 3,9 cms. de alto; 7,4 cms. de largo por 3,9 cms. de alto y 5,6 cms. de largo por 1,7 cms. de ancho.

¹⁵ Ernst Künst, *Die islamischen*, p. 47.

La decoración vegetal en realidad sólo da un carácter más libre a los rígidos esquemas simétricos a los que se tiende en el Taller de Cuenca. Las palmas simples o dobles, el pimientero son de desarrollo sencillo no habiéndose representado una pata delantera que debió aparecer, por estar los dos traseros en distinta posición y ángulo, razón por la que no cabe que las patas anteriores puedan estar paralelas.

La tercera placa del Museo Arqueológico Nacional tiene dos leones sentados mirándose enfrentados (fig. 6-9; lám. 3). Ambos tienen talladas grandes melenas y se sientan sobre el rabo que pasa entre las patas hacia delante y se retuerce. Análoga posición hallamos en los dos del Maristán (hoy en la alberca del Partal), y en otro del que se conserva la parte baja y se encontró en el Parador de San Francisco (hoy guardado en el Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán, número 618). Como fondo, hay una composición vegetal con disposición simétrica central. Las palmas, cogollos y pimientos rematan los cabos de las ramas del tallo único, con base en forma de corazón, que muestra hacia cada lado un ramal algo curvo que acaba en un remate espiral, en cuyo desarrollo hay dos pequeñas ramas. Del ápice acorazonado parte el corto tronco vertical que se bifurca por la incisión y remata ambas ramas en hojas acorazonadas, con el limbo perforado, de forma acorazonada o alargada; la aludida bifurcación del tronco se realiza dentro de la copa del árbol, obtenida mediante dos palmas sencillas unidas en sus bases y ápices, logrando una forma interior lanceolada (fig. 9).

I.2—La siguiente plaquita que estudiamos es la de la colección de M. Adolfo Stoclet de Bruselas (fig. 10-13; lám. 4)¹⁶. Se trata de una plaquita lateral de una caja. Su decoración está enmarcada por una cenefa lisa externa, seguida por otra con el tema de la cadeneta, originada por dos hojillas enfrentadas y en ristra; una tercera cenefa la constituye un nervio más ancho con hendidura central que forma al mismo tiempo labor de lazo que unen a los círculos del centro de la plaquita entre sí y a los bordes; en realidad el lazo se compone de seis triángulos, cuatro con dos lados rectos y el otro curvo y los otros dos con dos lados curvos.

¹⁶ Sus medidas son: 7,5 cms. de largo por 4,5 cms. de alto.

El interior de cada redondel tiene dos aves de pie y enfrentadas a un pequeño árbol con las ramas dispuestas de forma simétrica. El árbol de ambos círculos es idéntico; su base la componen dos palmas opuestas y de ellas parte ascendente el tronco al que se superponen dos eslabones entrelazados —dejando un lazo de cinco vanos—, tras ellos el tronco sube recto y remata en un cogollo, no sin antes haberse bifurcado a ambos lados de modo ascendente —con ramitas en sentido inverso—, hasta curvarse y rematar en palmas dobles cuyos ápices tienden al eje. Los cabos de los tallos y ramas rematan en brotes, palmas sencillas y dobles y cogollos. Este esquema es muy similar al que encontramos en la arqueta del Museo Barguello en Florencia con ligeras diferencias en la disposición de las palmas y en el motivo geométrico que lo envuelve, al representarse en ésta una estrella de ocho puntas de ángulos de noventa grados¹⁷. Aunque este es el ejemplo más similar lo volveremos a ver representado en la arqueta del Museo Arqueológico Nacional número 1.049-50, enmarcado por un arco trilobulado¹⁸.

Los triángulos de los lados curvos centrales están ocupados por un árbol de la vida con la usual base acorazonada, de la que parte el tronco que en el triángulo superior remata sus cabos en palmas de dos hojas; de la base salen dos tallos descendentes.

Quizá sea esta plaquita la que muestre sus elementos decorativos más menudos y sencillos, unidos a una rigidez simétrica que destaca entre todos los objetos de Cuenca que se conservan. En los triángulos angulares hay una composición floral compuesta por un cogollo de sépalos puntiagudos y fruto erecto con limbo ahuecado, una trabilla y dos palmas dobles opuestas, acomodados a la curvatura de los círculos, el cogollo mencionado se asemeja al cuerpo de una composición alada; su colocación en los ángulos no puede ser más acertada.

La cenefa en cadeneta que enmarca la plaquita está dispuesta con simetría central, hacia dentro o fuera a cada lado de un pequeño ojete. Esta cenefa se perfora con los círculos donde se ubicaron los tornillos que adosaban la placa y formaban la caja, o bien se atornillaba a una armadura de madera y plata interior.

¹⁷ J. Ferrandis, *Los marfiles*, lám. XXXIX, núm. 21.

¹⁸ J. Ferrandis, *Los marfiles*, lám. LIII, núm. 27.

I.3.—Plaquita del Museo Victoria y Alberto número 4.075-1.857 (fig. 14-18; lám. 5) ¹⁹. Debió ser el lado frontal de una cajita alta por su longitud. Según Kühnel se fecha hacia 1040 ²⁰. El espacio reservado sin labra para encajar el broche de cierre, fue tallado posteriormente y ocupado por un angelote, que según don Manuel Gómez-Moreno, no sería anterior al siglo XIII ²¹. Esta talla demuestra una vez más, la reutilización de estas cajas en el mundo cristiano que fueron también muy valoradas y su finalidad solía ser de relicario al apreciarse su calidad artística. Kühnel apunta la teoría de que esta plaquita con el ángel tallado, fue incrustado con posterioridad indicando la idea de M. Longhurst de su anterior utilidad como cierre de la arqueta de la catedral de Troyes ²². Sin embargo esta teoría resulta extraña al observar las alas del ángel perforadas sin utilidad ornamental y que en el caso de ser la plaquita original lisa de herraje de cierre es lógica su funcionalidad para los clavitos de remache, orificios que quedaron vistos al perder el cierre y retallarse; por otro lado, al observar cuidadosamente la plaquita, no muestra ningún dato de que este trozo sea ajeno al trozo de marfil original.

La placa se enmarca por una banda lisa con dos incisiones paralelas en su límite interno como única decoración. En su interior, la decoración se dispone de acuerdo a un eje de simetría central con árbol con base en forma de corazón, formado por dos ramas, la ruptura del motivo central dejando ver sólo su remate nos señala el previo diseño de su dibujo que no se altera en nada al verse tapado por el herraje, sin dudar en absoluto en adaptar el espacio visto y mantenerse el artista rígido al diseño previo como ocurre de igual manera, por ejemplo en el bote de Narbona.

En el interior de las dos primeras espirales de los tallos laterales hay sendos cervatos y aves respectivamente, ambas parecen picar ramas de follaje. Este motivo aparece con similitud en la arqueta del Museo Arqueológico Nacional de la catedral de Palencia ²³, coincidiendo en ésta que los cervatillos, en la parte de abajo vuelven su

¹⁹ Sus medidas son: 9,5 cms. de alto por 7,5 cms. de longitud.

²⁰ Kühnel, *Die islamischen*, p. 49.

²¹ Manuel Gómez-Moreno, "Los marfiles cordobeses", en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, III (1927), p. 243; J. Ferrandis, *Marfiles*, p. 97.

²² M. Longhurst, *Catalogue of carvings in ivory* (1927), I, p. 54, pl. XXVIII.

²³ J. Ferrandis, *Marfiles*, lám. LIII, núm. 27.

cabeza hacia afuera para morder una rama; muestran unas “uves” o pliegues de la piel, un suave modelado, largo cuello y hocico, estando en posición rampante y quietos. Las aves miran al centro, para picotear otra rama, que en el ejemplar de Palencia no tiene tanto desarrollo vegetal. El modelado de las aves de esta placa muestra finas incisiones especialmente en alas y cola, mostrando el cuello y la cabeza algo desproporcionadas con respecto al cuerpo.

I.4.—Plaquita trapezoidal de la colección de la Viuda de Bosch de Barcelona (fig. 19-22; lám. 6)²⁴. Se trata de uno de los costados de una cajita ataudada. Está enmarcada por dos cenefas paralelas lisas, la exterior más ancha que la interior. La decoración principal la forman dos gacelas con sus cuellos entrelazados y mirándose, similares a las posteriores figuras entrelazadas de dragones de origen *selýuqi* de Konia (cuya función era la de aldabones, como el que se conserva en el Museo Islámico de Estambul y en el Museo Islámico de Berlín). Esta disposición de animales con cuellos entrelazados se utiliza con preciosos pavos reales en la arqueta que se conserva en el Museo Victoria y Alberto con el número 10-1.966 clasificada como califal, y con posterioridad con la arqueta del Museo de Burgos procedente de Santo Domingo de Silos (1026); en el bote de la condesa de Behague (París) se representa esta misma idea con dos ciervos como en la plaquita Bosch²⁵. Este motivo no sólo aparece en la cajita de marfil, sino que ya su solución ha sido tan afortunada que se repite con distintos materiales desde el período califal, por ejemplo, es utilizado como decorado de una placa cuadrada de piedra caliza, con un ángulo perdido, descubierta en *Madīnat al-Zahrā'* y conservada en el Museo Arqueológico de Córdoba en calidad de depósito²⁶.

La superficie de los ciervos muestra finas líneas y motivos en “V” o pliegues de la piel, que le dan gran calidad a la talla. Los ciervos tienen collar y bozal quizás para indicar su domesticidad en los jardines

²⁴ Sus medidas son: 8 cms. y 2,6 cms. de longitud por 3,5 cms. de altura. Actualmente pertenece a la colección Salas.

²⁵ J. Ferrandis, *Los Marfiles*, lám. XLI, núm. 22; lám. II, núm. 25 y lám. XXVIII, núm. 16 respectivamente.

²⁶ Félix Hernández Giménez y Ana M.^a Vicent, “Plaqueta decorativa califal procedente de Medina al-Zahrā'”, *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte* (1976).

de los palacios toledanos. Muerden, ambos, unas ramas que les hacen unir sus hocicos; el cuerpo de ambos es demasiado grande con respecto a las patas gruesas. La decoración vegetal que rellena el fondo está muy suelta, quedando reducida a tres tallos casi pelados con pequeñas palmas de talla sencilla, en sus extremos; dos de ellos parten de los ángulos con movimiento sinuoso y pasan por debajo de las patas de los cervatos. Un tercer tallo con onda puntiaguda en el centro se extiende hacia los extremos y remata en ambos lados en palmas dobles con anillo perforado.

II. *Placas y bote con decoración floral*

Lo forma una plaquita (lám. 7) y un bote (lám. 8), en los cuales sólo aparece decoración vegetal, representada con unas características típicas del taller de Cuenca, con similitud a la decoración de las arquetas de Palencia —en la tapa—, y de Santo Domingo de Silos, en las cuales se representa el mismo esquema de tallos de palma indicando una carencia de originalidad en las dos piezas, realizadas con trece años de diferencia y que mantienen los mismos esquemas decorativos. Por otro lado, tanto en la arqueta de Palencia como en la de Santo Domingo de Silos, la decoración se muestra difícil de seguir con la vista. Los tallos se entrelazan y montan las palmas, no dejando ver con claridad su recorrido. Por el contrario, tanto en la plaquita del Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán como en el bote de la catedral de San Justo de Narbona, el diseño de tallos y flora es claro y crea una diafanidad con el fondo. A pesar de repetir un esquema reiteradamente no se duda en cambiarlo, por ejemplo, en el bote se utiliza distinto diseño en el cuerpo y en la tapa. Esto no sucede en la arqueta de Santo Domingo de Silos, la cual adopta el mismo dibujo en el cuerpo de la caja y en la tapa. Posiblemente se trate de otra escuela distinta que implanta unas características propias: claridad de diseño; mayor originalidad; flora muy variada y bellísima.

II.1.—Plaquita de la colección de don Manuel Gómez-Moreno (conservada en el Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán) (fig. 23-26; lám. 7) ²⁷. Don Manuel Gómez-Moreno cuenta en su trabajo *Los*

²⁷ Sus medidas son: 10,2 cms. de longitud por 4,5 cms. de altura.

marfiles cordobeses (pág. 243), que esta plaquita, comprada en un baratillo de Burgos, es la parte delantera de una pequeña caja. Parece que el mismo mercader, recibéndola entera, consideró de mayor provecho económico deshacerla, y vender independientemente las placas y los engarces de plata, lo que originó que se desperdigara la caja. Con posterioridad, don Manuel Casamar (pasándole una nota a don Antonio Fernández-Puertas), me proporcionó un conocimiento más detallado del hecho, lo cual le agradezco sinceramente, según nota que don Manuel Gómez-Moreno le había proporcionado al señor Casamar, hacia 1961, “esta placa se la regaló don Luis Pérez Bueno a don Manuel; comprada la placa en el rastro, desarmada y dispersa, para aprovechar su montura de plata; un triángulo de la tapa se encuentra en la colección de don Eduardo de Salas Bosch”, el triángulo se refiere a la pieza trapezoidal ya analizada en este trabajo. Sus bordes hacia el interior están biselados para facilitar la unión con las placas limítrofes, mostrando además de las perforaciones visibles otras ocultas por su ubicación angular o por ser el recibimiento del clavito o remache de las otras placas.

La placa de forma rectangular está enmarcada por una cenefa formada por dos baquetones lisos que enmarcan una cenefa con el tema de la cadeneta compuesta en su origen por la ristra de hojillas enfrentadas que acaban por unirse, como puede verse en los tallos y ramas de los árboles de la vida de los tableros del Salón Rico y en los de la casa de *Ya'far* en *Madīnat al-Zahrā'*; este tema ha sido estudiado por el profesor Fernández-Puertas en su trabajo publicado en “Cuadernos de la Alhambra”²⁸.

La placa presenta a cada lado del recuadro central liso de los herrajes dos árboles idénticos, con tronco que tienen como base un tallo en forma acorazonada, el cual encierra una palmeta con superposición de sus hojas lanceoladas. El tronco sigue recto y su remate es un minúsculo cogollo de tres hojas. Del mencionado tronco parte una palma doble en sentido horizontal hacia cada lado y su nervio exterior sirve de soporte a una palma compleja de tres hojas, en la que la menor pisa el interior de la hoja más desarrollada. El tronco se bifurca

²⁸ Antonio Fernández-Puertas, “La decoración de las ventanas de la *Bāb al-Uzārā'* según dos dibujos de don Félix Hernández Giménez”, en *Cuadernos de la Alhambra*, 15-17 (1979-81), p. 181.

en su parte interior y sostiene el remate mientras que las cajas terminan en sendas palmas complejas, ya que muestran dos hojas y de su unión parte una tercera. La base acorazonada tiene a mitad de su recorrido ascendente una rama que se curva y muestra una palma doble de cuya bisectriz prosigue el tallo hasta terminar en una forma floral, convencionalmente llamada piña por don Félix Hernández Giménez.

De las curvas de la base acorazonada parte hacia los ángulos un tallo sinuoso acabado en palma de dos hojas, mientras que dicho tallo en el lado opuesto sirve de enganche en una palma y luego sube hasta alcanzar el recuadro liso de cierre donde se curva el tallo y hoja para unirse a su homólogo opuesto. En un recorrido ascendente se une el tallo descrito a una palma doble y dos brotes (uno montado en la palma); tras la unión con su homólogo sirve de base a un cogollo vertical descendente y cobijado por sendas palmas dobles que miran hacia afuera.

En general vemos una talla perfecta con gran riqueza de palmas de complicada labra y disposición, que dan una gran calidad a la plaquita. La axialidad es tal que se observa hasta en la cenefa en cadetna que tiene sus centros en el eje central de la plaquita partiendo el tema hacia ambos lados y encontrados en los centros de los lados verticales, así como de los horizontales.

II.2.—Bote de la catedral de San Justo de Narbona (fig. 27; lám. 8). Su cuerpo es cilíndrico y la tapadera de superficie semiesférica. Es de marfil claro, sin restos de policromía. Su cronología según Kühnel es entre 1026 1050²⁹. La decoración se presenta distinta en el cuerpo que en la tapa. El núcleo cilíndrico se decora con la repetición de seis veces el mismo esquema decorativo, sin alternar su disposición al superponerse el espacio de los herrajes que quedan libres, siendo continuos en la parte trasera y en la delantera; sólo se reserva el lugar del cierre y herrajes labrados.

El tallo forma un árbol con una solución acorazonada en la base que encierra una palmeta a cada lado, el tallo se bifurca de modo curvo-descendente y ascendente; la forma acorazonada, tras un nudo

²⁹ Sus medidas son: diámetro 7,3 cms. altura 10 cms. y circunferencia 24 cms. Kühnel, *Dieislamichen*, p. 48.

de cinco vanos, sube en vertical el tallo hasta rematar en una palmeta, partiendo a ambos lados una rama, análoga a su opuesta, con desarrollo sinuoso y acabado en dos cabos uno curvado y otro espiral. En los cabos de los tallos y en sus terminaciones hay palmetas, cogollos y palmas dobles, sencillas, de dos hojas o compuestas por la adición de una tercera.

Toda la parte central del bote se enmarca en sus bordes por cuatro delgadas cenefas lisas, separadas entre sí por dos cenefas en contrario, con cuentas de pequeño tamaño, y por una cenefa en el espacio central compuesta por dos cintas curvas que se entrecruzan y dejan vanos circulares, formando una cadena, tema que vemos en otras manifestaciones artísticas, como por ejemplo la cerámica, los tejidos, el decorado arquitectónico. La tapadera tiene un primer espacio vertical en el cual hay una banda de bellos caracteres cúficos floridos en la cual se lee:

“Bendición de Dios. De lo que fue hecho en la ciudad de Cuenca para la cámara del tesoro (*al-hāyib*), Caid de los caides *Ismā’īl*”³⁰.

Ismā’īl fue hijo del rey de Toledo *al-Ma’mūn* y heredero, al morir joven en 1075, pasan sus derechos a su hijo y aparece nombrado de nuevo en la plaquita del Museo Arqueológico Nacional y en la arqueta de la catedral de Palencia³¹.

Está enmarcada en la parte inferior por dos cintas lisas separada por otra central con el tema sasánida-bizantino de las perlitas o contrario; y en la parte superior se repite este esquema de cenefas lisas y en medio el tema de las dos cintas onduladas entrecruzadas, con vanos circulares y muestra más anchura. Tras este espacio se inicia la parte convexa donde se desarrolla un dibujo más amplio dispuesto de forma radial. En la cúspide queda el círculo donde estaría el pivote de arista, enmarcado por los pétalos de una florecilla de doce pétalos, con incisión interna, a modo de margarita que gira en torno a una cenefa lisa central.

El dibujo se repite cuatro veces, dos de forma entera y seguida, y otras dos cortada por el espacio liso de los herrajes. Consiste en un

³⁰ Kühnel, *Die islamischen*, p. 48.

³¹ Kühnel, *Die islamischen*, pp. 48 y 49.

tallo de forma acorazonada que encierra un cogollo. En la punta del tallo vuelve a aparecer un nudo de cinco vanos que sirve de base a una pequeña palma doble. A cada lado de la base del tallo nacen sendas ramas, que se extienden hasta unirse, de modo curvo con la homóloga de la composición vecina y acaban en palmas, palmetas y cogollos de composición doble y en algún caso bastante compleja.

Conclusión

Desgraciadamente no son tan abundantes las piezas conservadas del taller de Cuenca como las califales. En este primer estudio, de los dos que dedico al taller de Cuenca, se pueden observar una serie de peculiaridades propias que se completarán con el segundo trabajo, en proceso ya muy avanzado de dibujo, desgloses y redacción. Así pues, tras el análisis de las piezas estudiadas se puede afirmar: 1.º Hubo de haber uno o dos talleres familiares, de los cuales, sólo uno está documentado y que realizaría una serie de objetos para la corte taifa toledana, que no puede compararse con la importancia y actividad de época califal; 2.º La materia prima era más escasa ya que todas las cajas —menos el bote—, se labran en plaquitas pegadas por remaches metálicos unidos simplemente entre sí o a un cuerpo bien de madera o bien metálico que ocasionó su desmonte y venta separada por piezas; 3.º Resalta su cuidado con los ejes de simetría que en determinados casos hacen monótona la decoración; 4.º Como cuarta observación las piezas decoradas con figuras, que en todas las plaquitas sólo son animales, se representan con cuidado y siempre rellenan el fondo con algunas ramas florales; 5.º El desarrollo de los tallos es más importante que en época califal dejando visto siempre su movimiento, siendo menos complicado y sus cabos rematan en la decoración de las palmas, palmetas, pimientos, cogollos... También presenta el tallo una hendidura en el centro. Esta solución decorativa se opone a la de época califal que complica el desarrollo y monta la flora sobre él; 6.º En realidad en el período califal también se repiten análogos esquemas en un mismo bote de acuerdo a ejes de simetría, pero al complicar las soluciones de sus tallos y estos encontrarse representados en un plano secundario de importancia, hacen que la vista no vea con tanta claridad esta repetición; 7.º Las palmas, palmetas, cogollos y

piñas se representan de forma digitada con foliolos rectos y delgados, sin molduración alguna. Entre ellos se tallan cabezuelas como en algunas piezas califales, pero en este caso, estas son producto de una perforación profunda con un pequeño trépano entre dos digitaciones, sin cuidar la independencia de la anilla con los foliolos y solamente en casos aislados aparece un mayor detalle en la talla; 8.º Sin embargo, a pesar de la rigidez de su labra, las palmas y palmetas llegan a realizarse con formas muy complicadas de superposición de palmas, efectuando motivos de gran belleza.

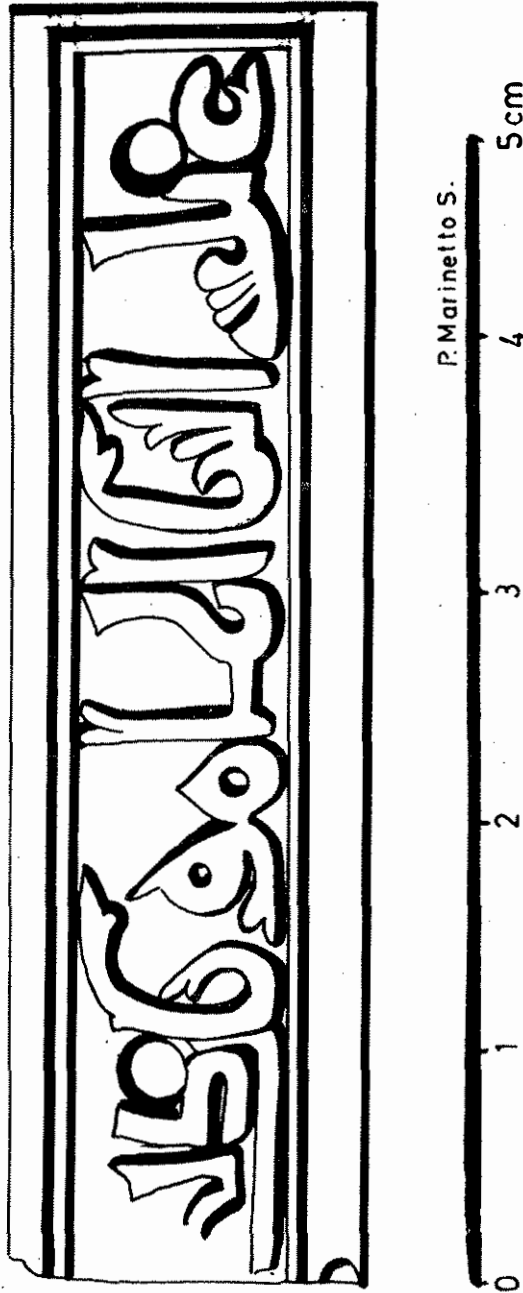


Fig. 1.—Plaquita procedente de la arqueta de las bienaventuranzas. Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 2.—Plaquita procedente de la arqueta c
nal.



P. Marinetto S.

0 1 2 3 4 5 cm

las bienaventuranzas. Museo Arqueológico Nacio-

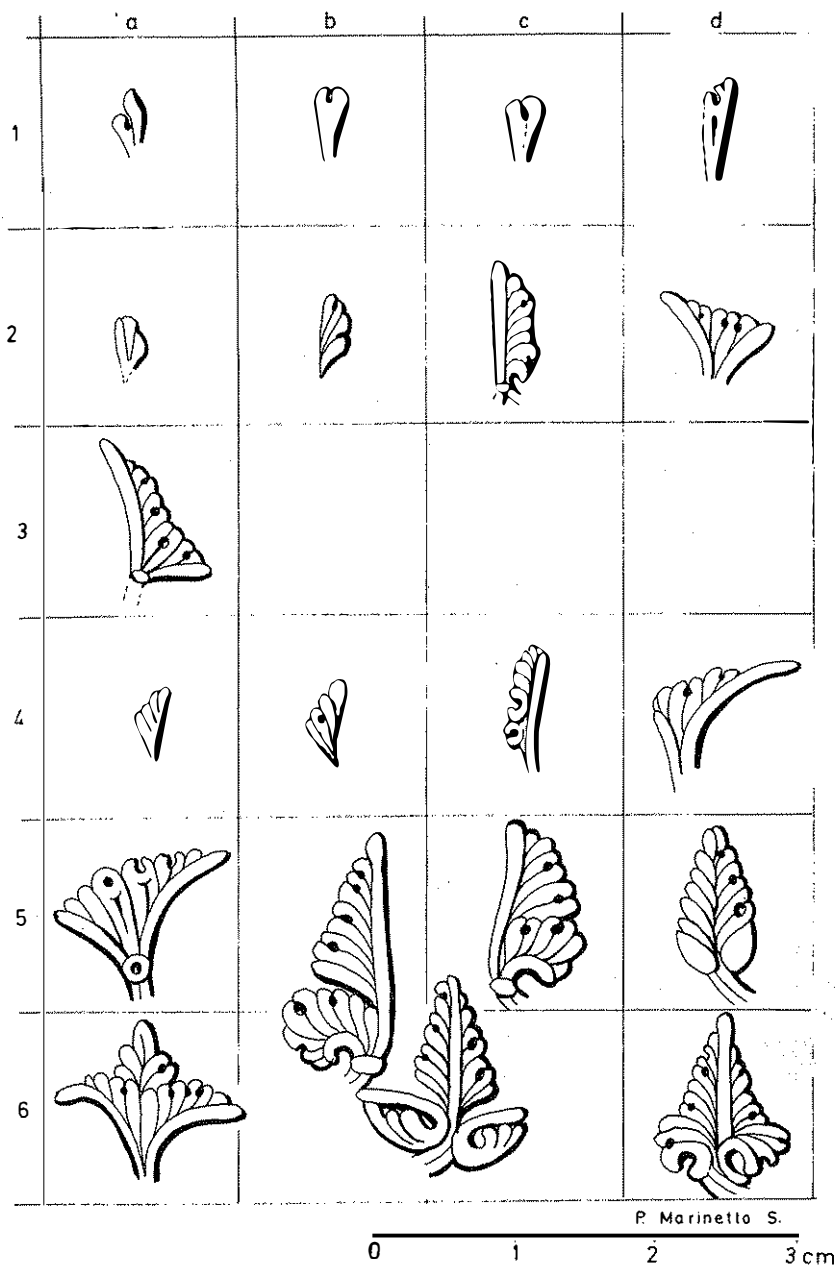


Fig. 3.—Desglose de elementos vegetales. Plaquita procedente de la arqueta de las bienaventuranzas. Museo Arqueológico Nacional.

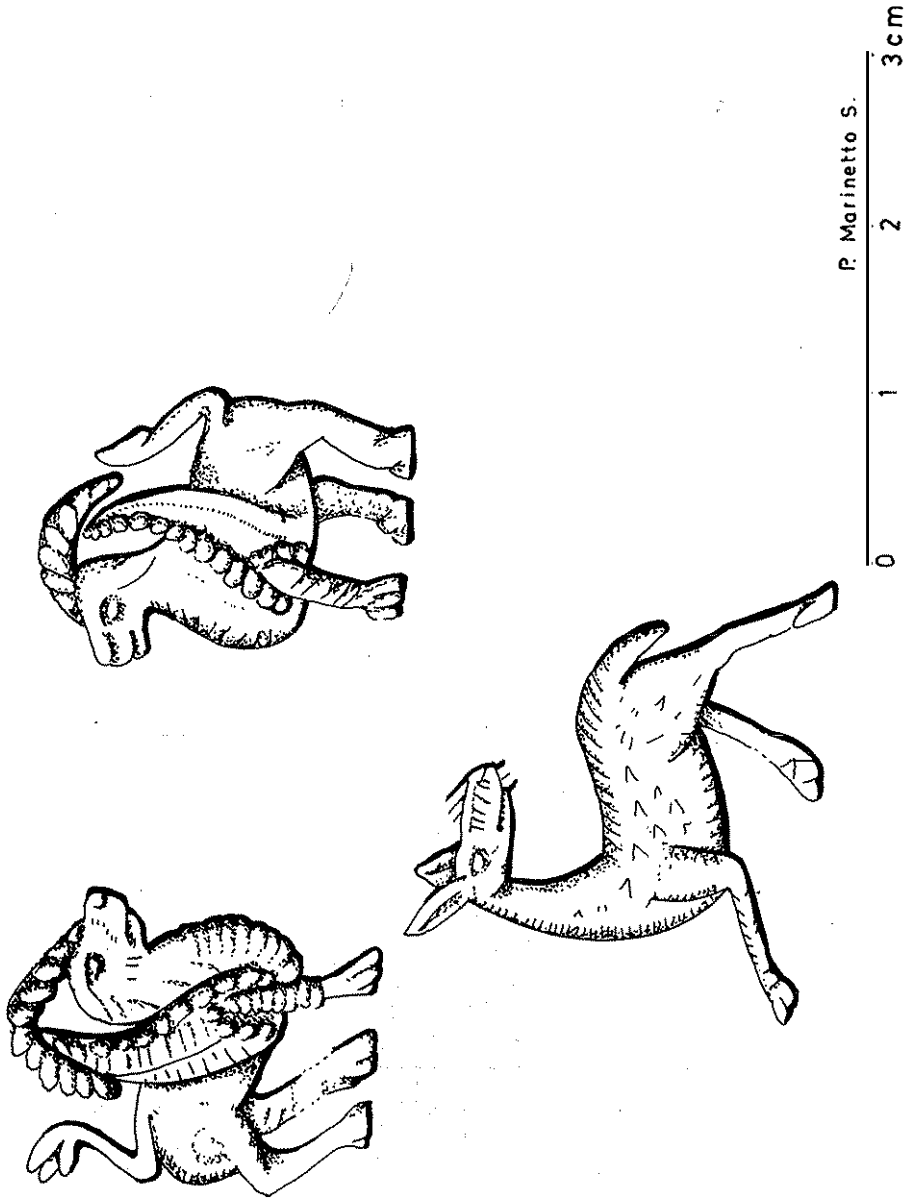


Fig. 4.—Desglose de figuras. Plaquita procedente de la arqueta de las bienaventuranzas. Museo Arqueológico Nacional.

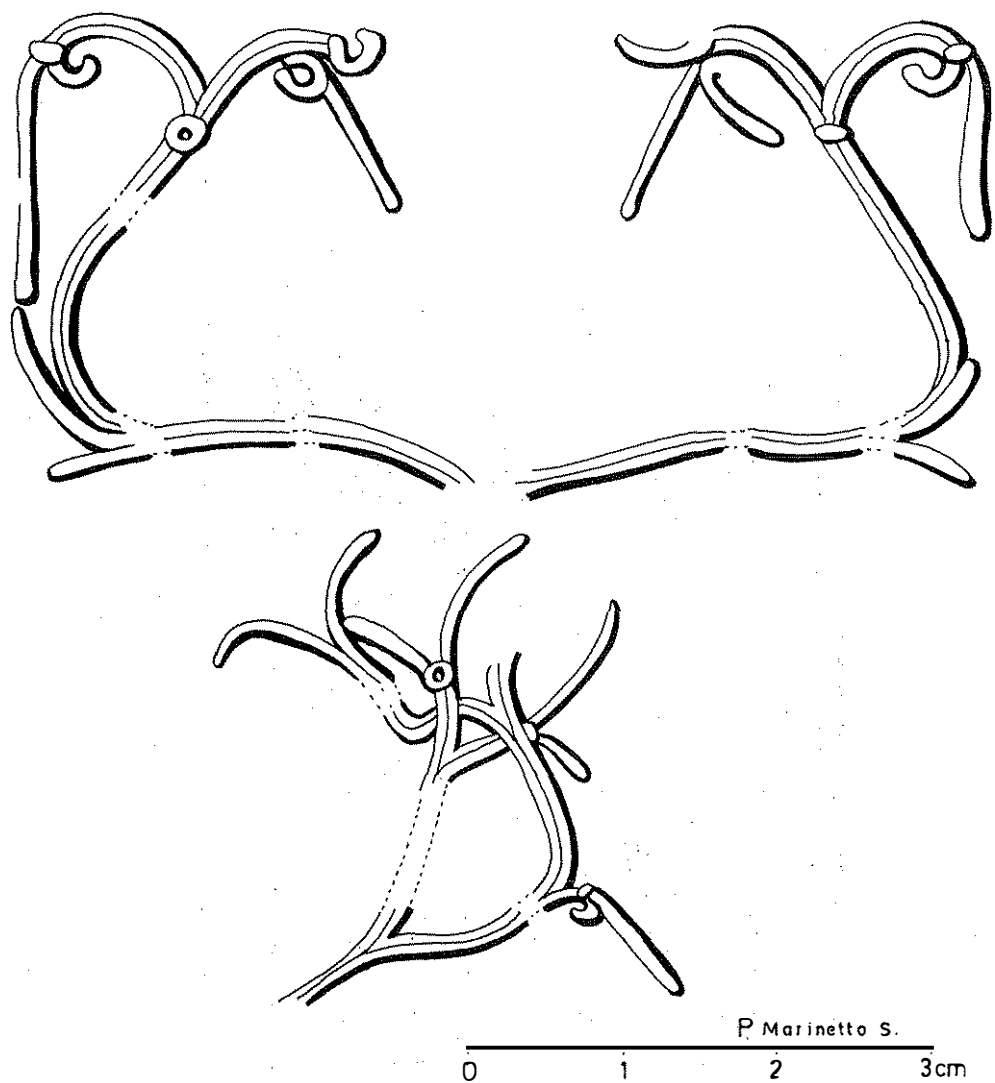


Fig. 5.—Desglose de tallos. Plaquita procedente de la arqueta de las bienaventuranzas. Museo Arqueológico Nacional.

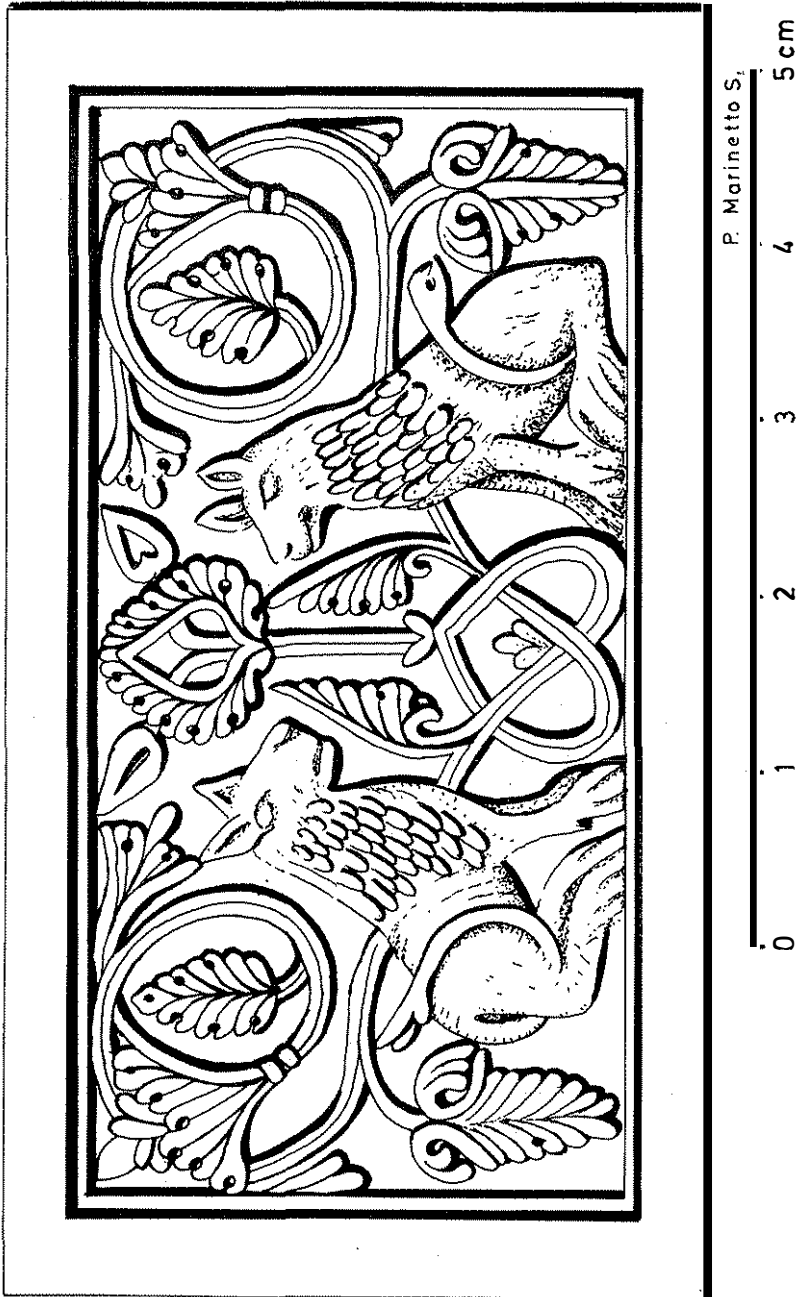


Fig. 6.—Plaquita procedente de la arqueta de las bienaventuranzas. Museo Arqueológico Nacional.

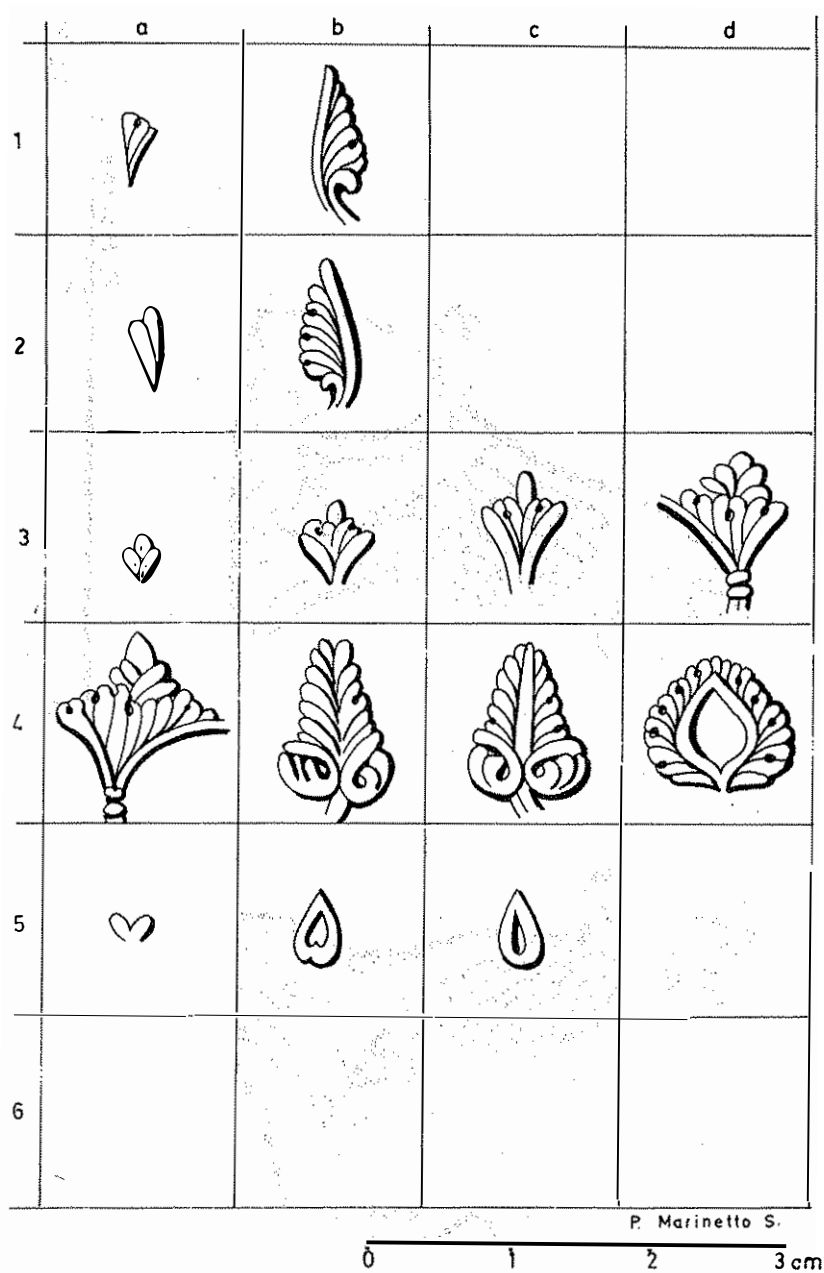


Fig. 7.—Desglose de elementos vegetales. Plaquita procedente de la arqueta de las bienaventuranzas. Museo Arqueológico Nacional.

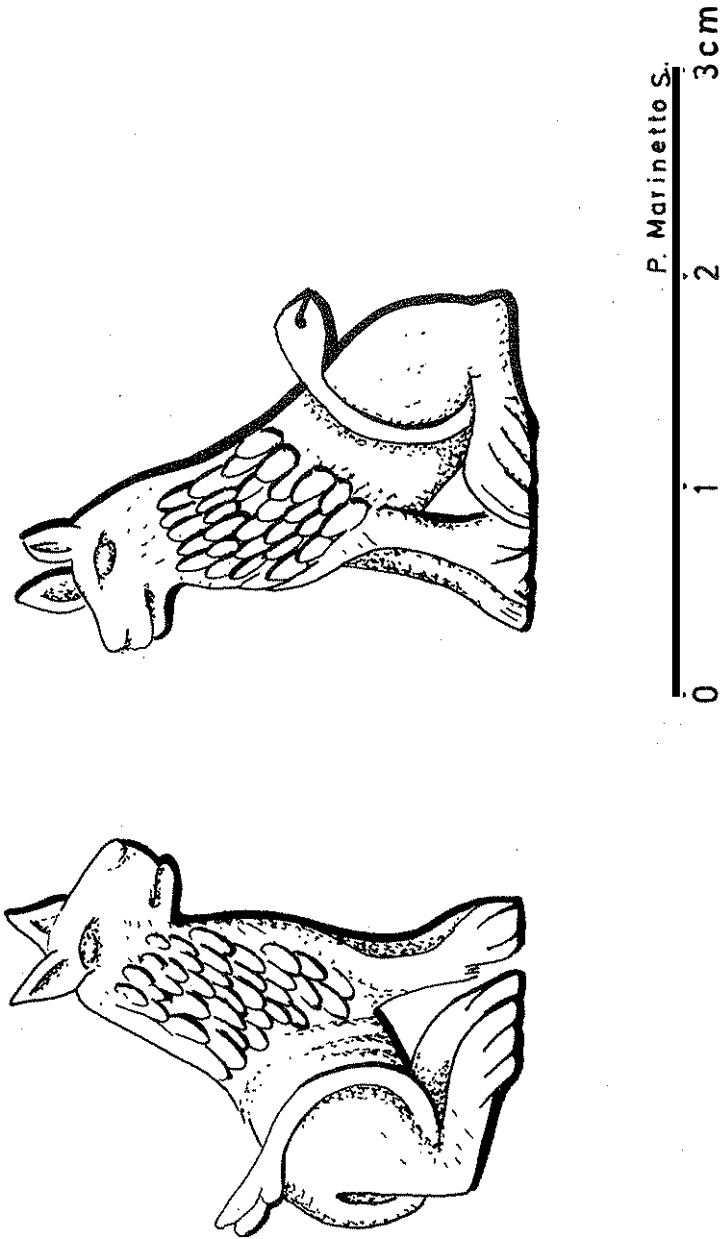


Fig. 8.—Desglose de figuras. Plaquita procedente de la arqueta de las bienaventuranzas. Museo Arqueológico Nacional.

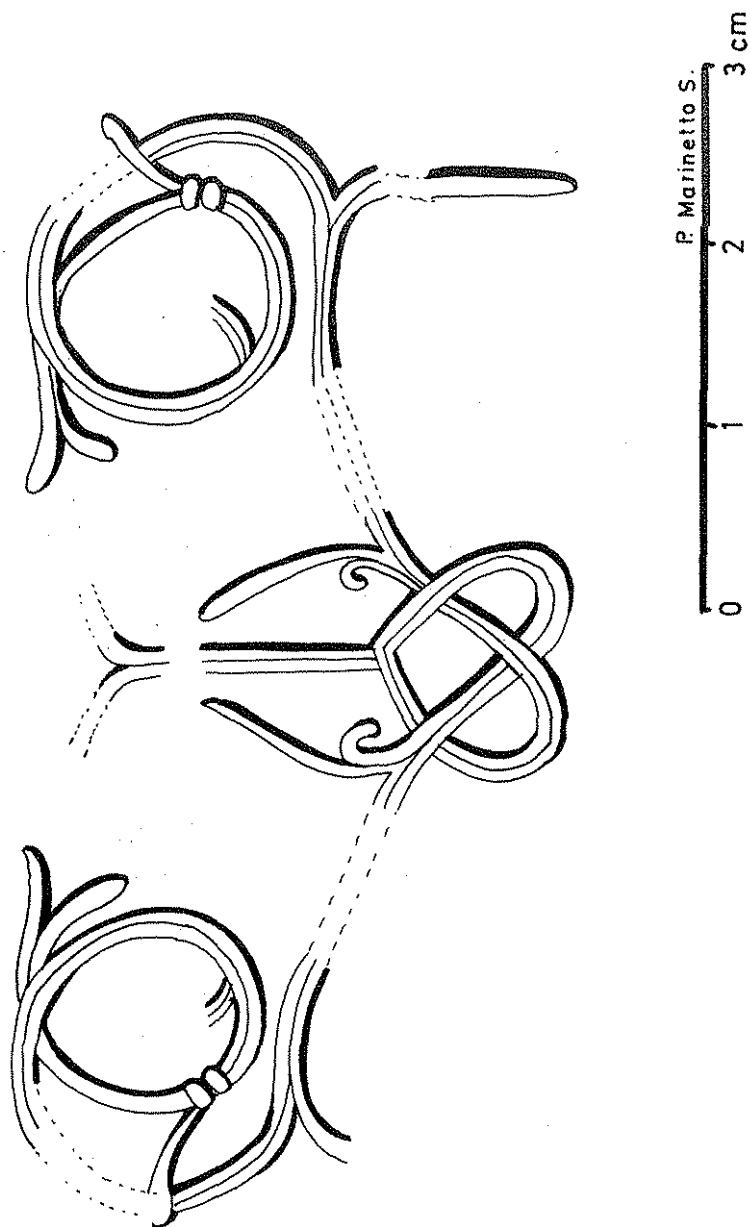


Fig. 9.—Desglose de tallos. Plaquita procedente de la arqueta de las bienaventuranzas. Museo Arqueológico Nacional.

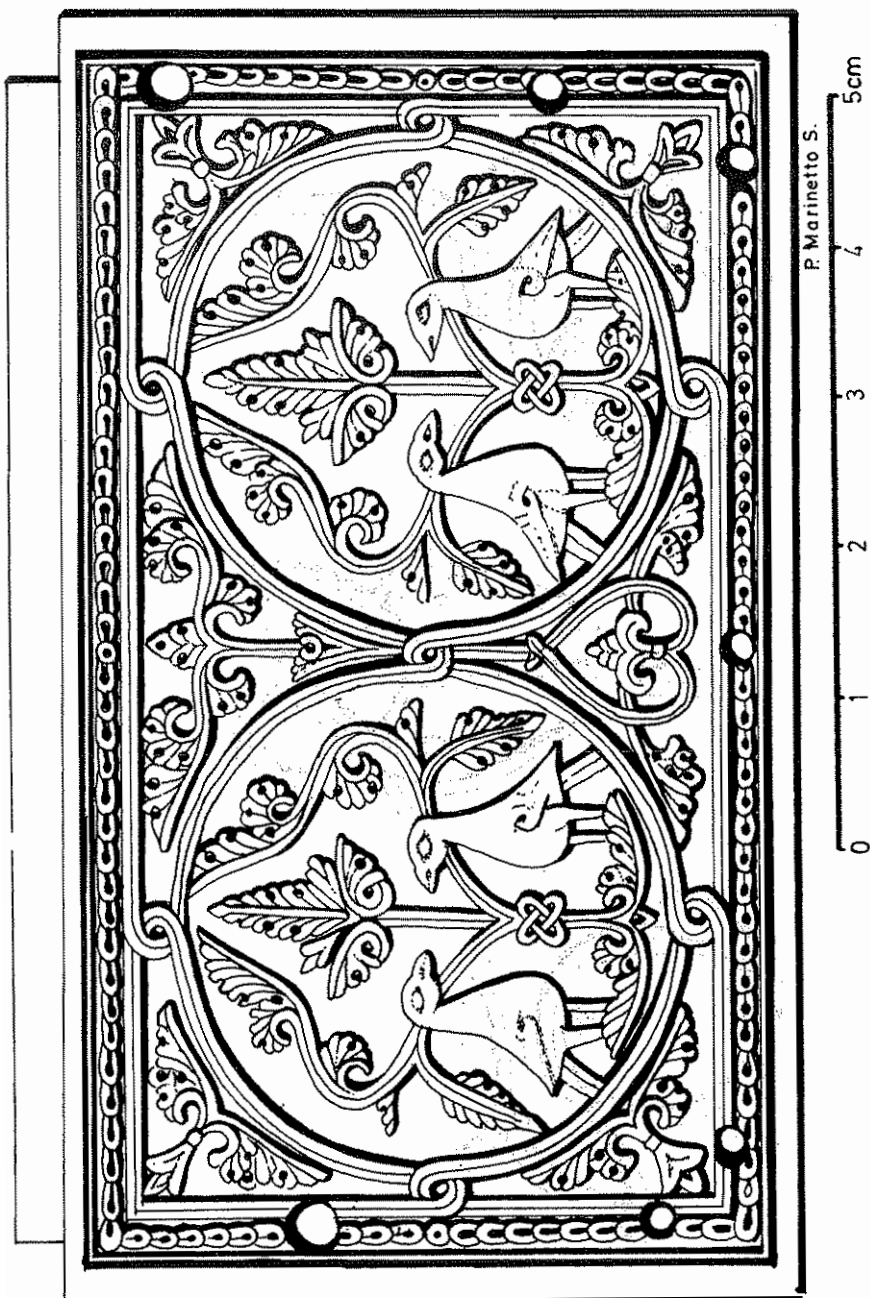


Fig. 10.—Plaquita de la colección de M. Adolfo Stoclet de Bruselas.

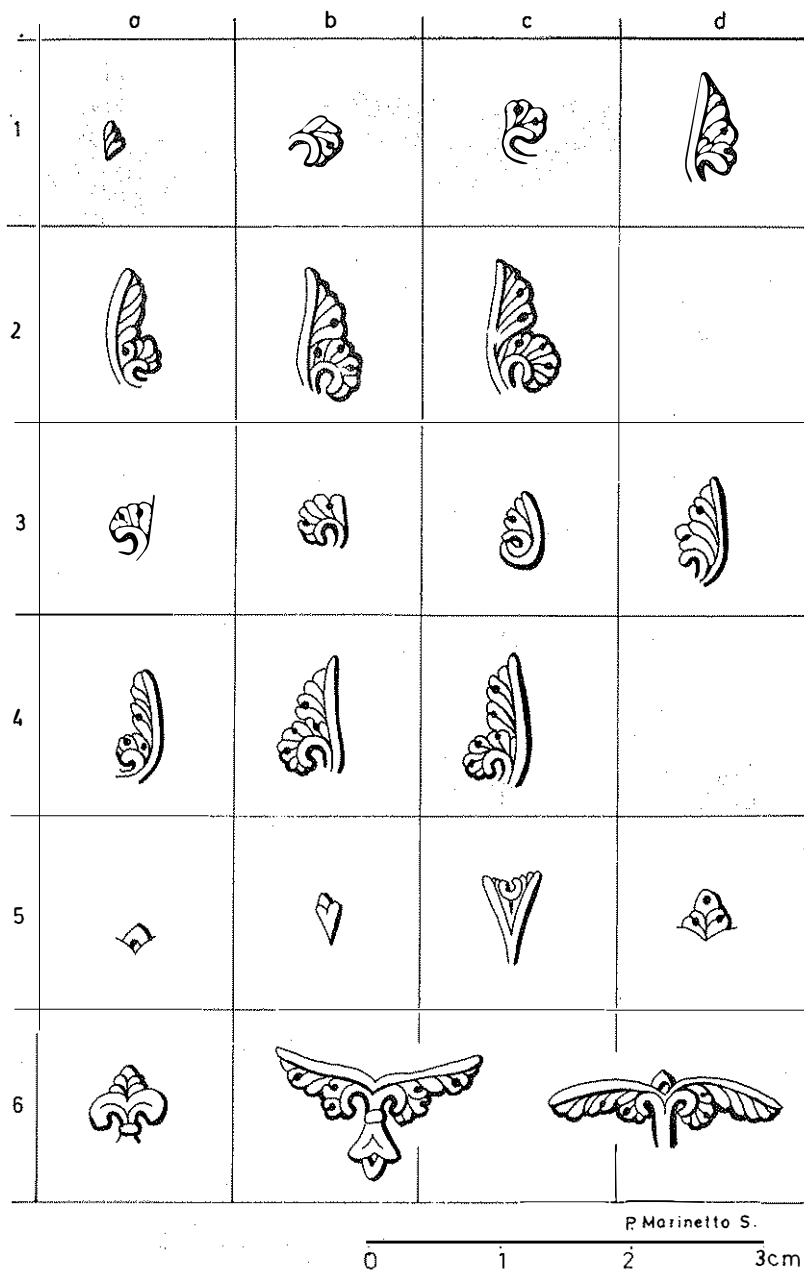


Fig. 11.—Desglose de elementos vegetales. Plaquita de la colección de M. Adolfo Stoclet de Bruselas.

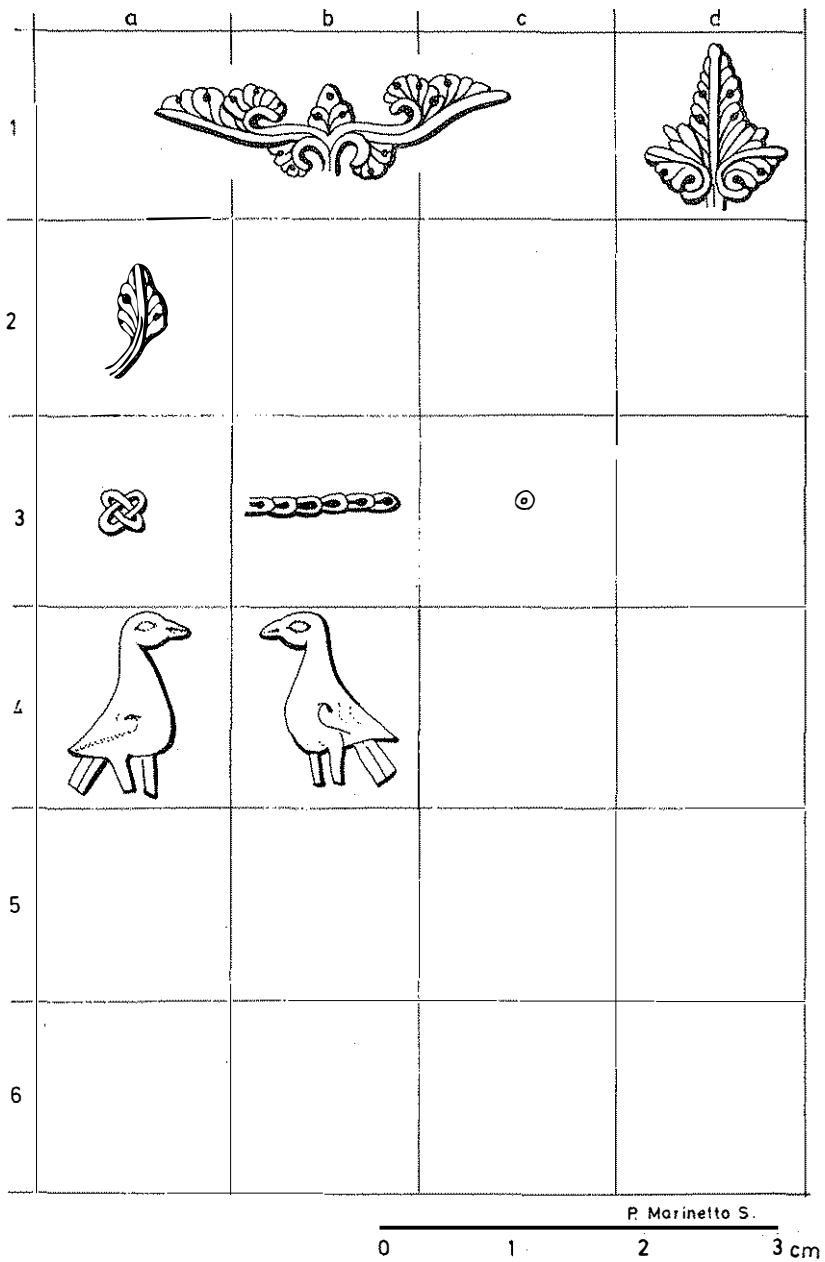


Fig. 12.—Desglose de elementos vegetales y figuras. Plaquita de la colección de M. Adolfo Stoclet de Bruselas.

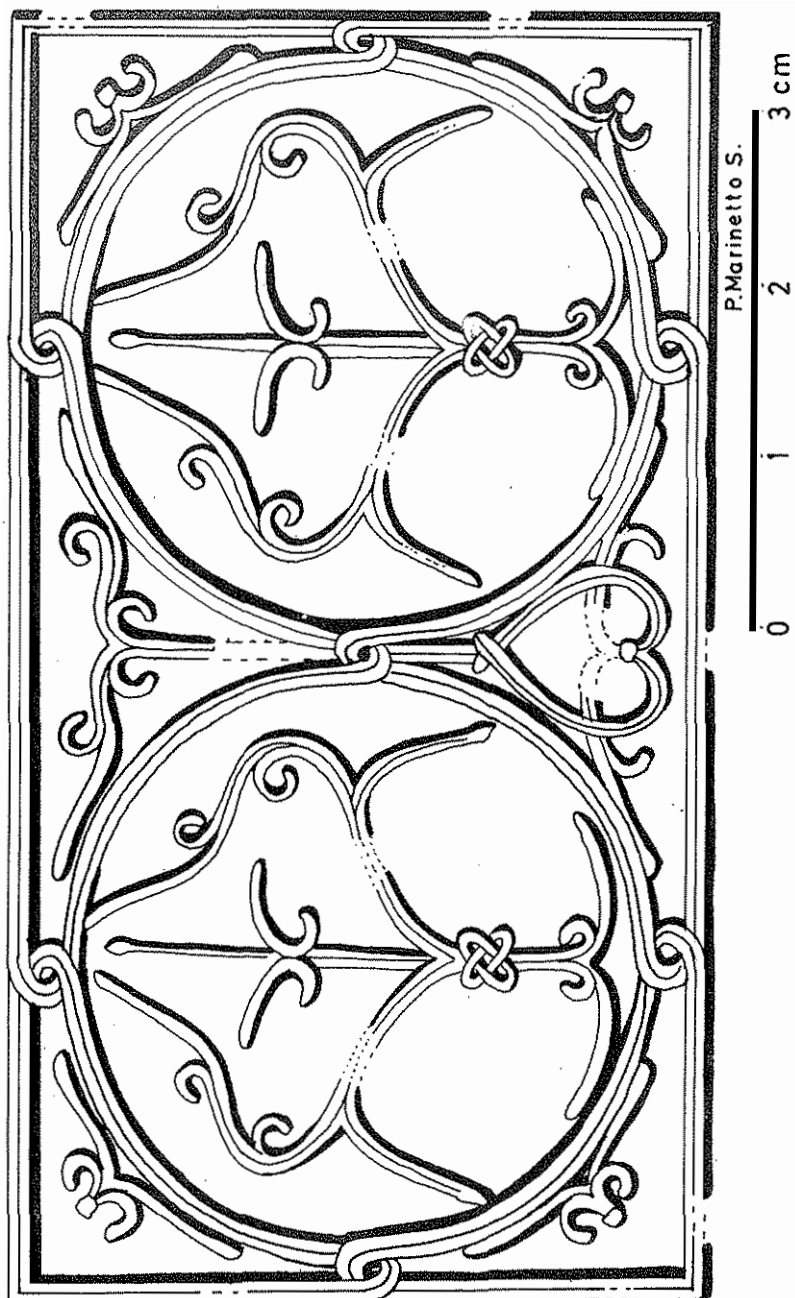


Fig. 13.—Desglose de tallos. Plaquita de la colección de M. Adolfo Stoclet de Bruselas.

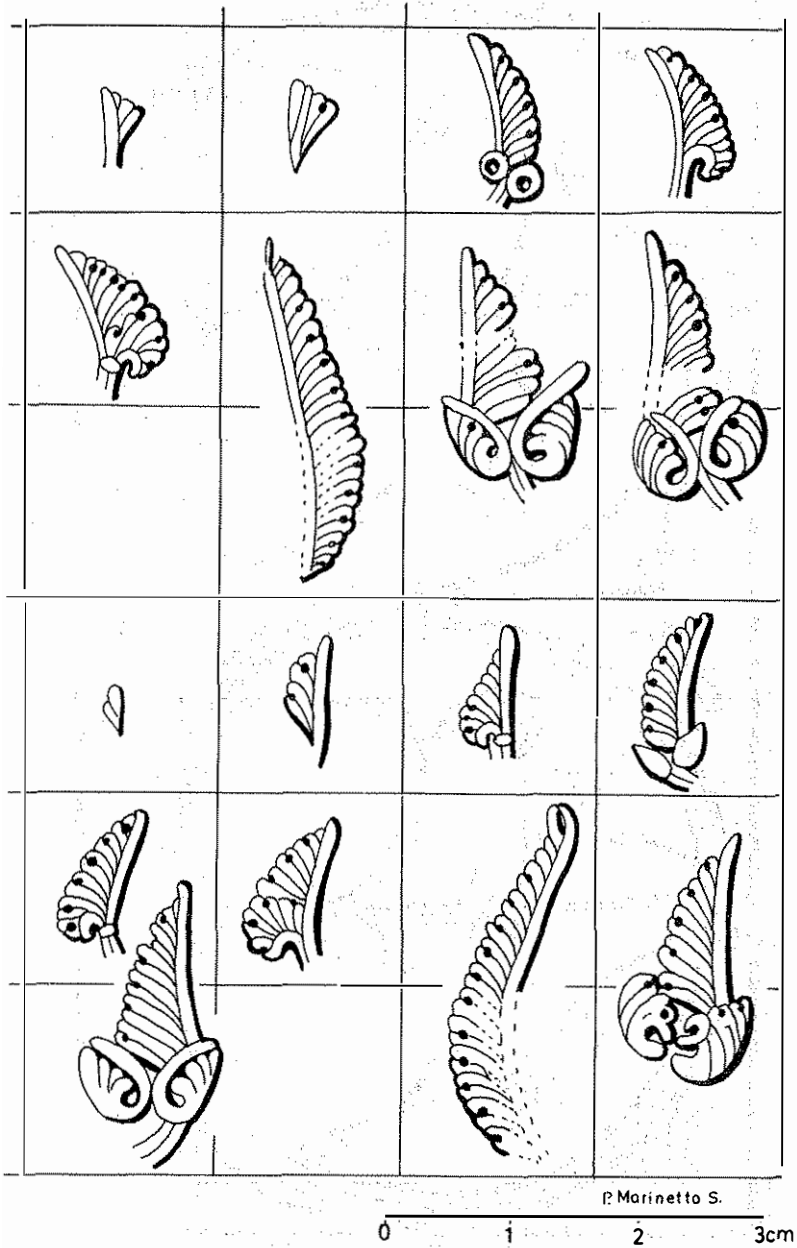


Fig. 15.—Desglose de elementos vegetales. Plaquita n.º 4.075-1.857 del Museo Victoria y Alberto.

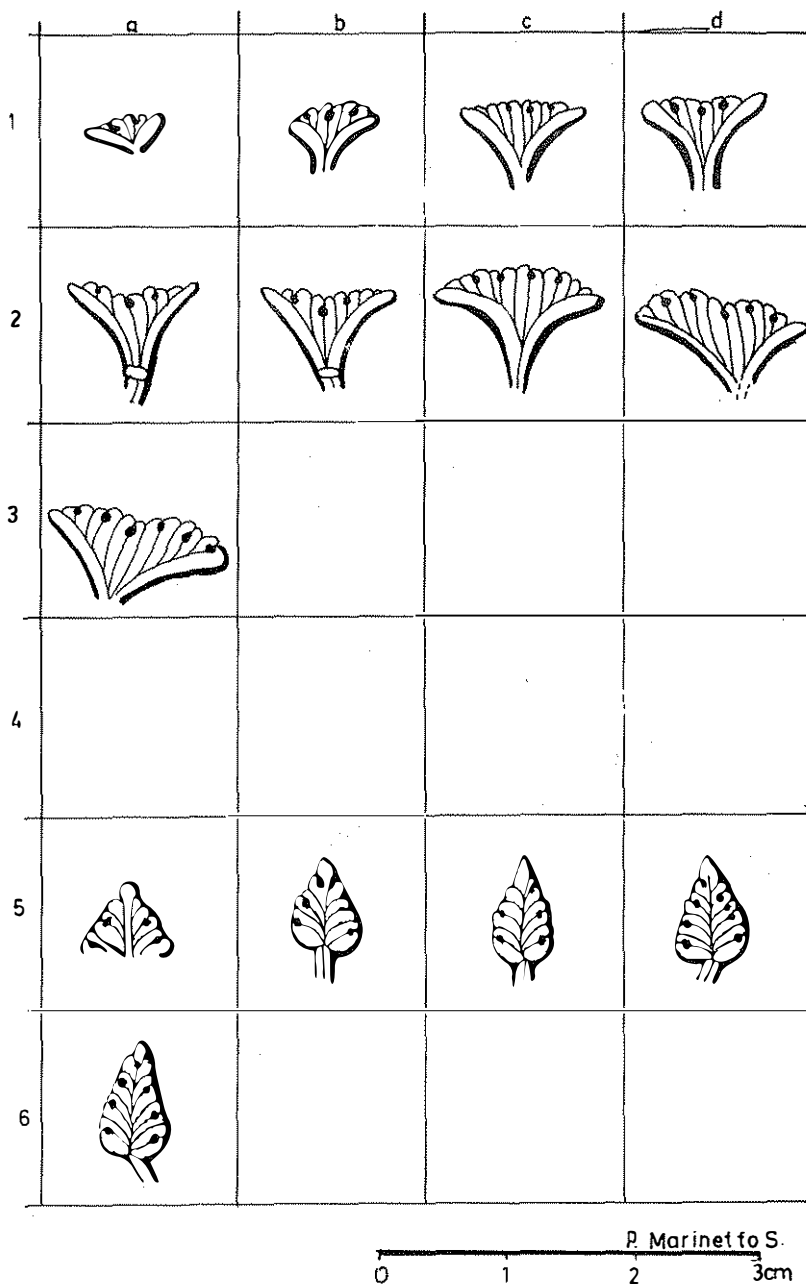


Fig. 16.—Desglose de elementos vegetales. Plaquita n.º 4.075-1.857 del Museo Victoria y Alberto.

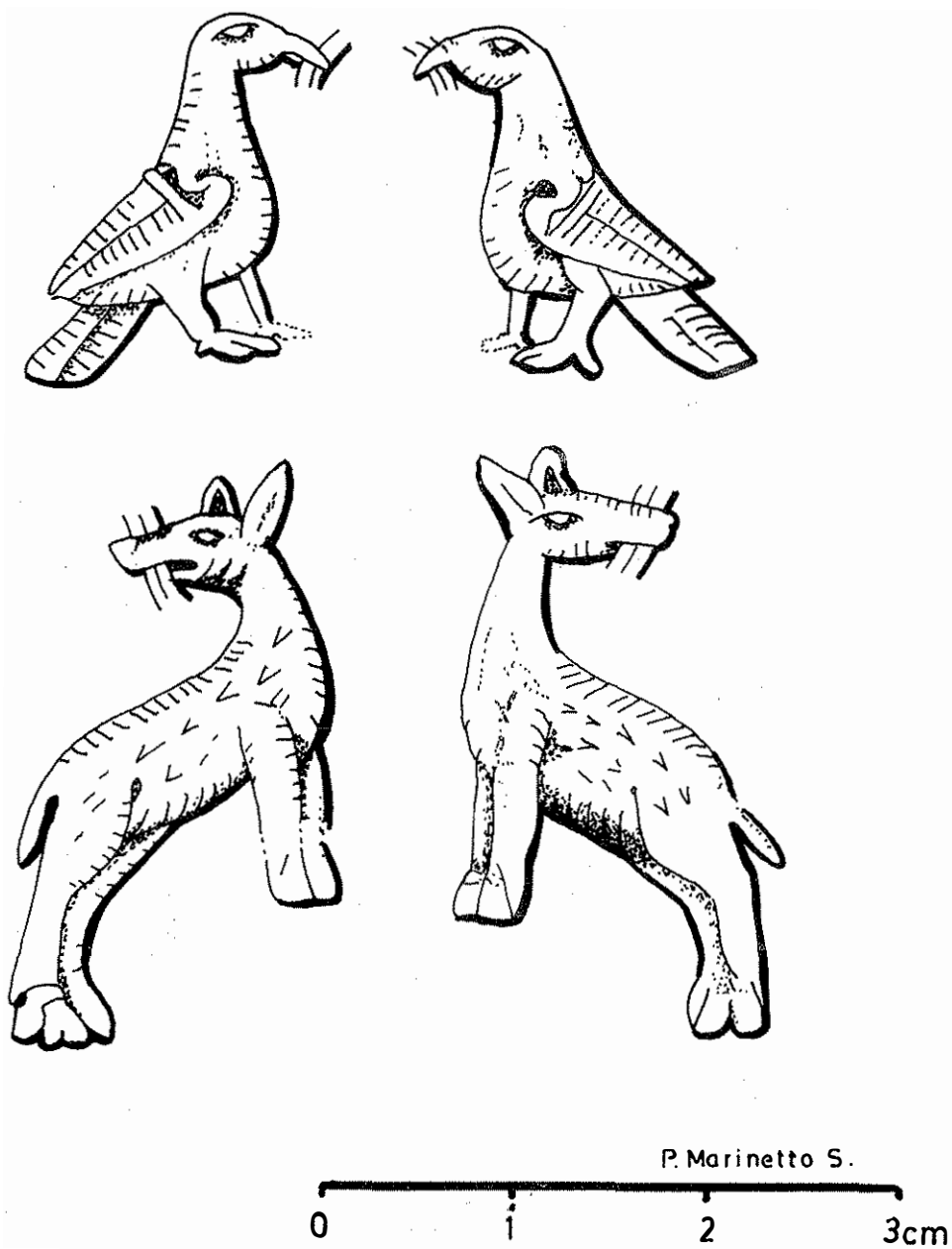


Fig. 17.—Desglose de figuras. Plaquita n.º 4.075-1.857 del Museo Victoria y Alberto.

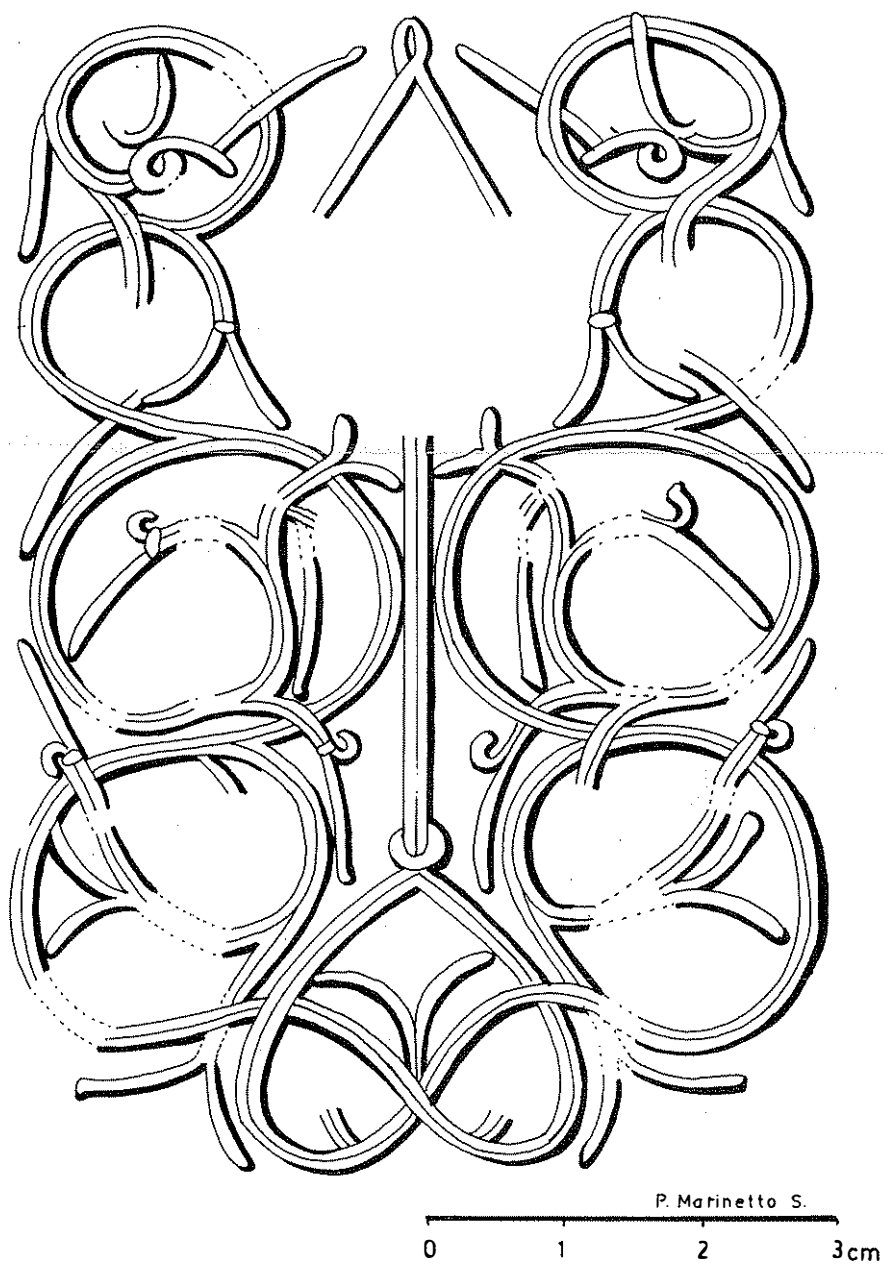


Fig. 18.—Desglose de tallos. Plaquita n.º 4.075-1.857 del Museo Victoria y Alberto.

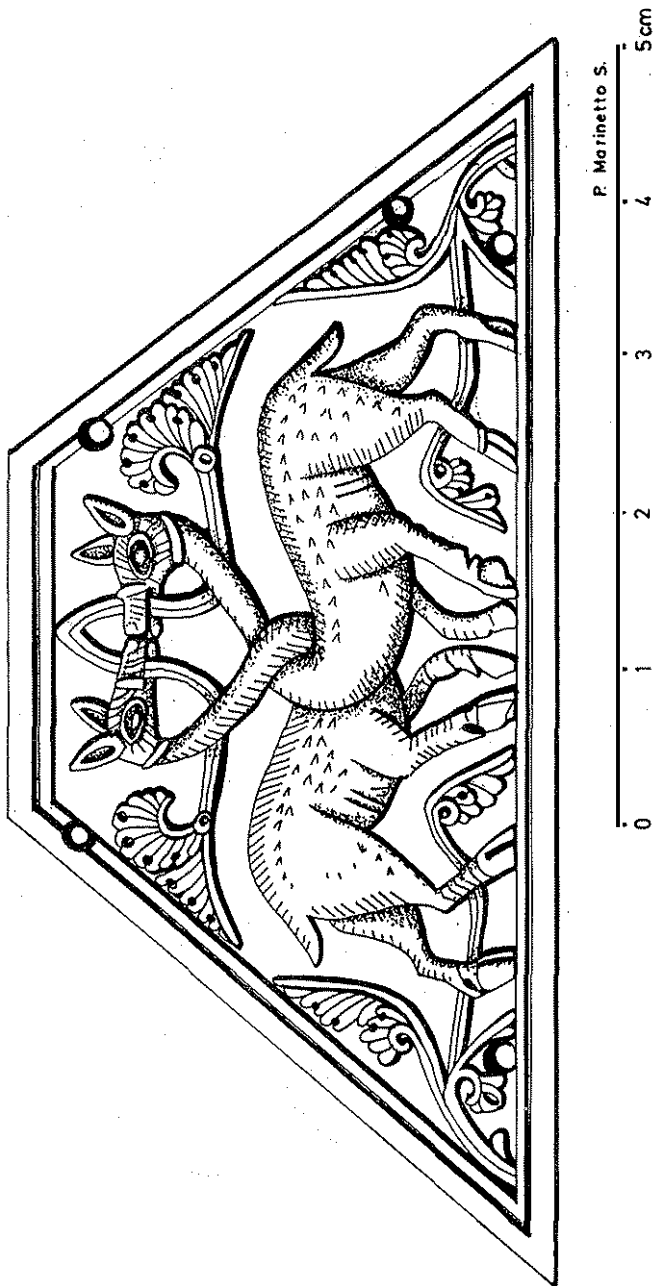


Fig. 19.—Plaquita de la colección de la viuda de Bosch de Barcelona.

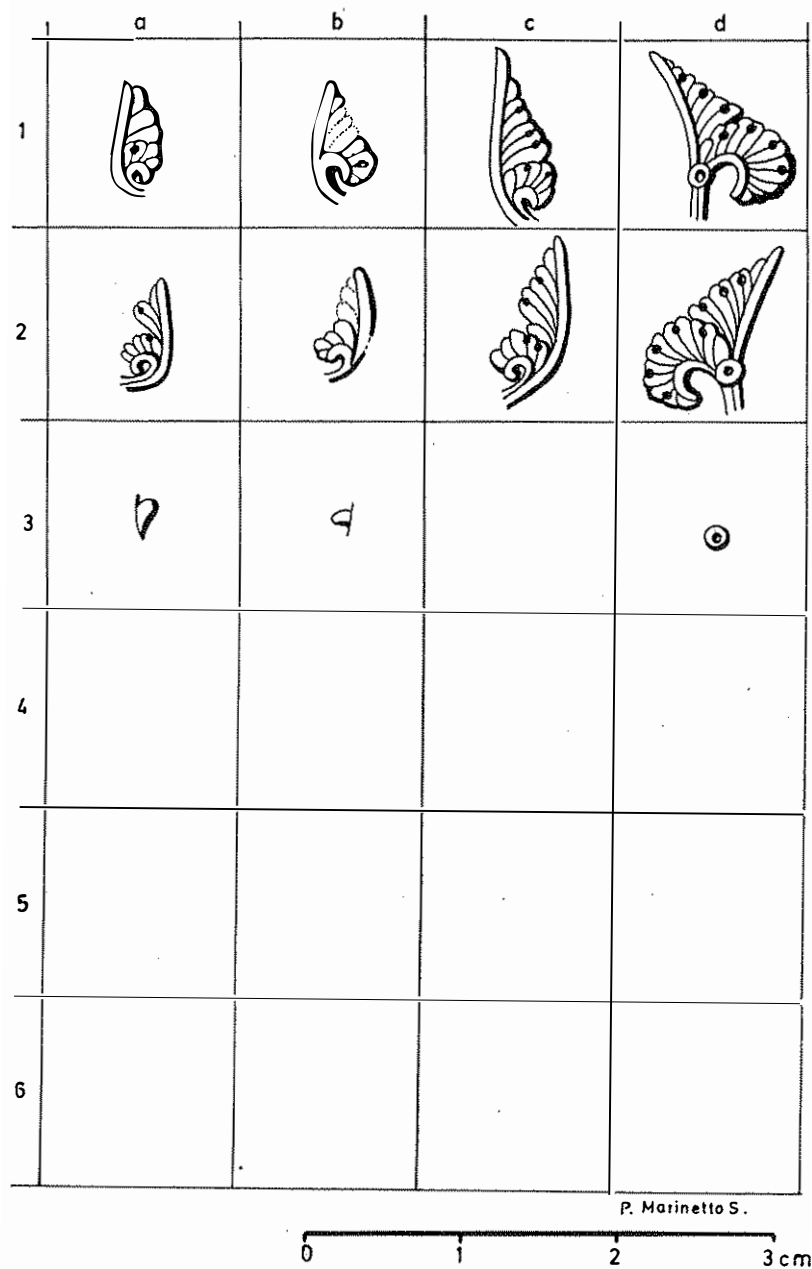


Fig. 20.—Desglose de elementos vegetales. Plaquita de la colección de la viuda de Bosch de Barcelona.

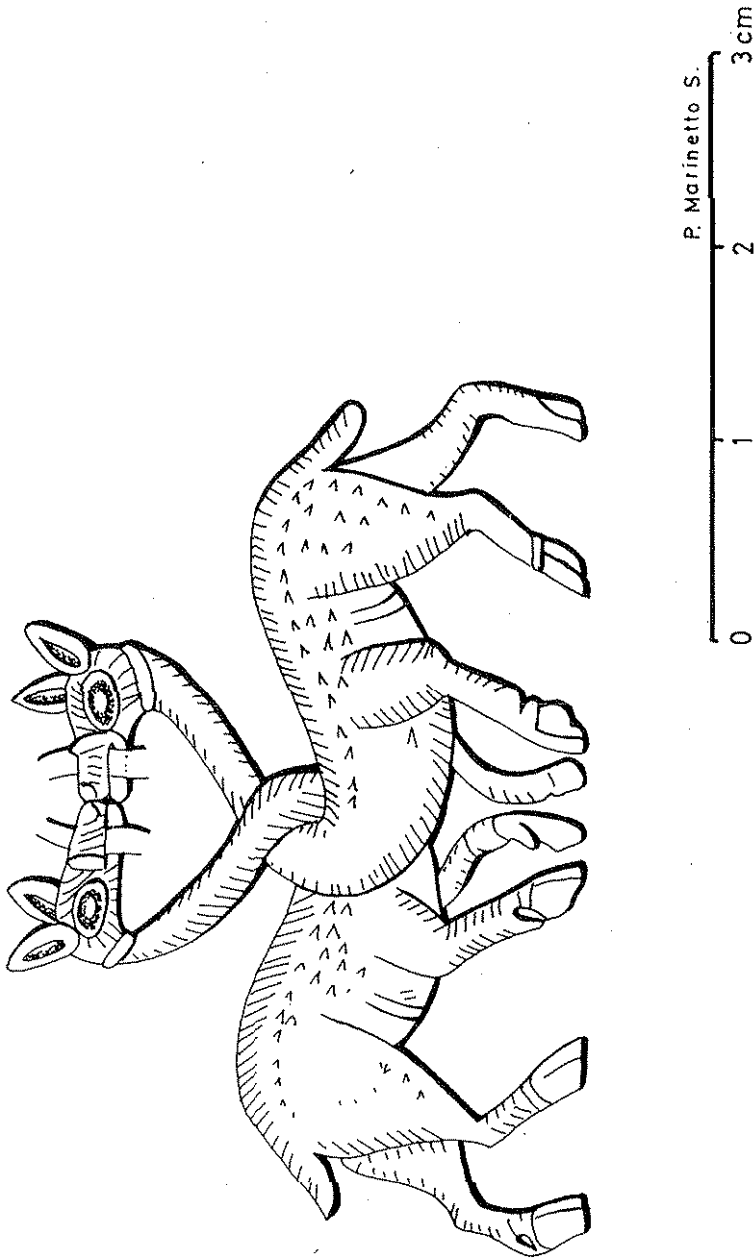


Fig. 21.—Desglose de figuras. Plaquita de la colección de la viuda de Bosch de Barcelona.

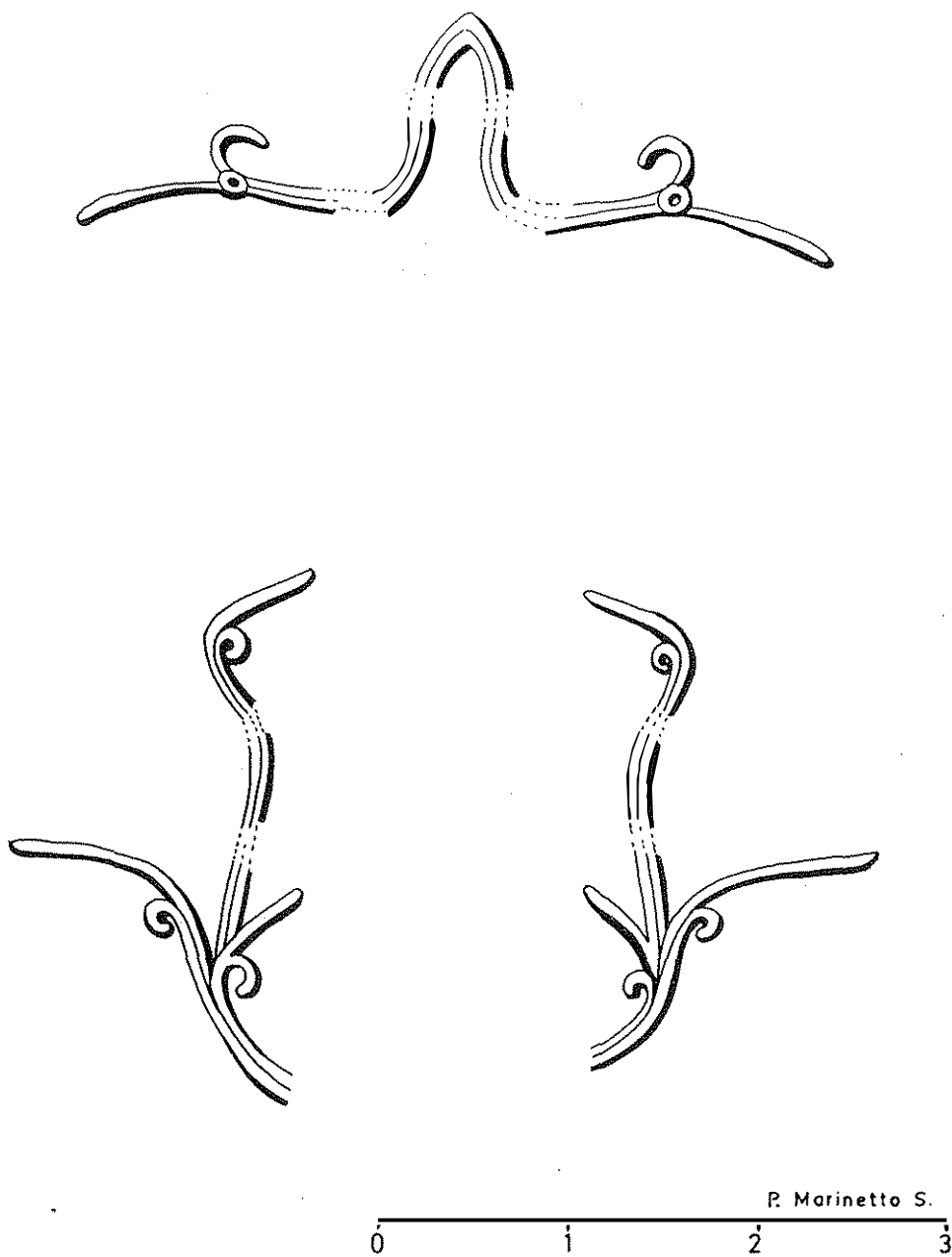


Fig. 22.—Desglose de tallos. Plaquita de la colección de la viuda de Bosch de Barcelona.

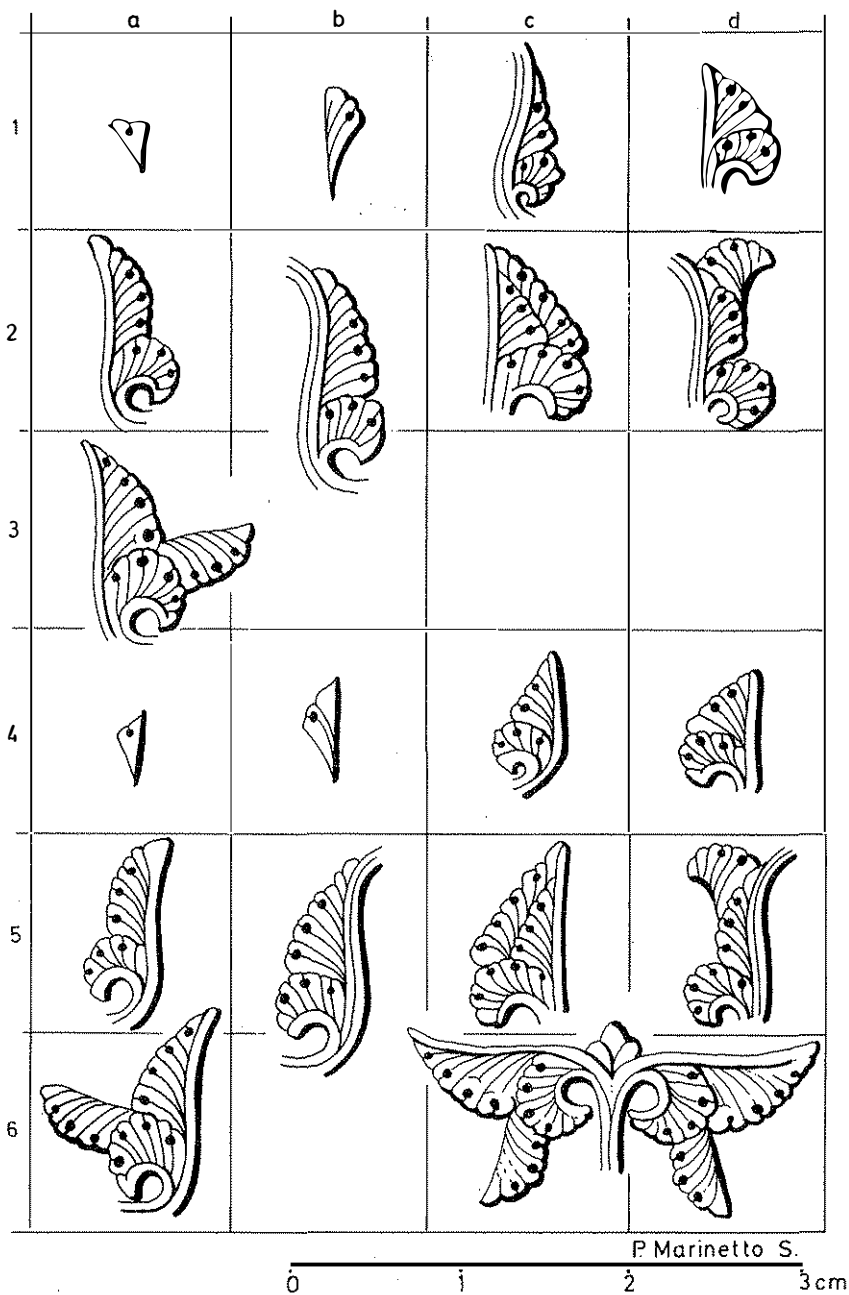
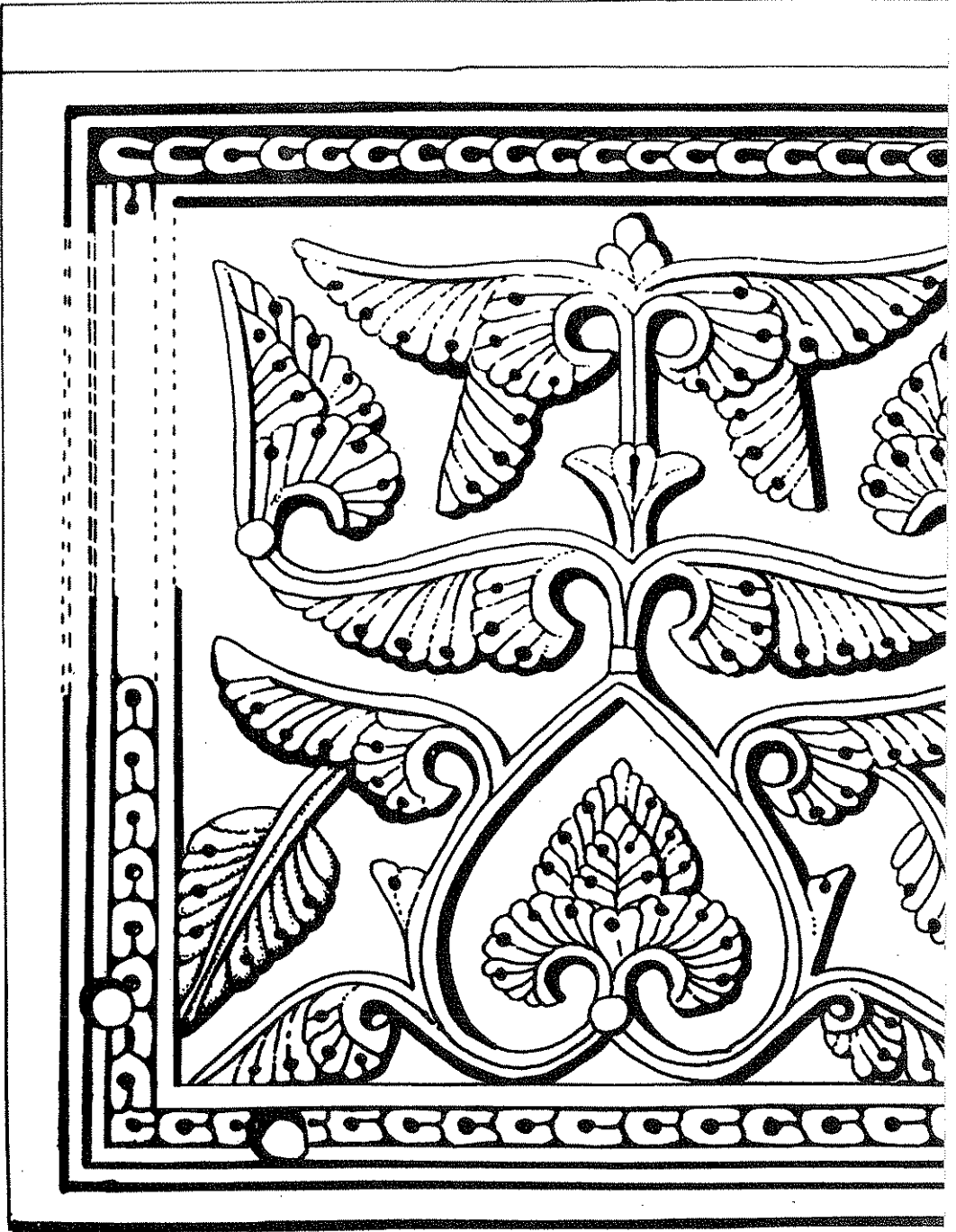


Fig. 24.—Desglose de elementos vegetales. Plaquita conservada en el Museo Nacional de Arte Hispanomusuhán.



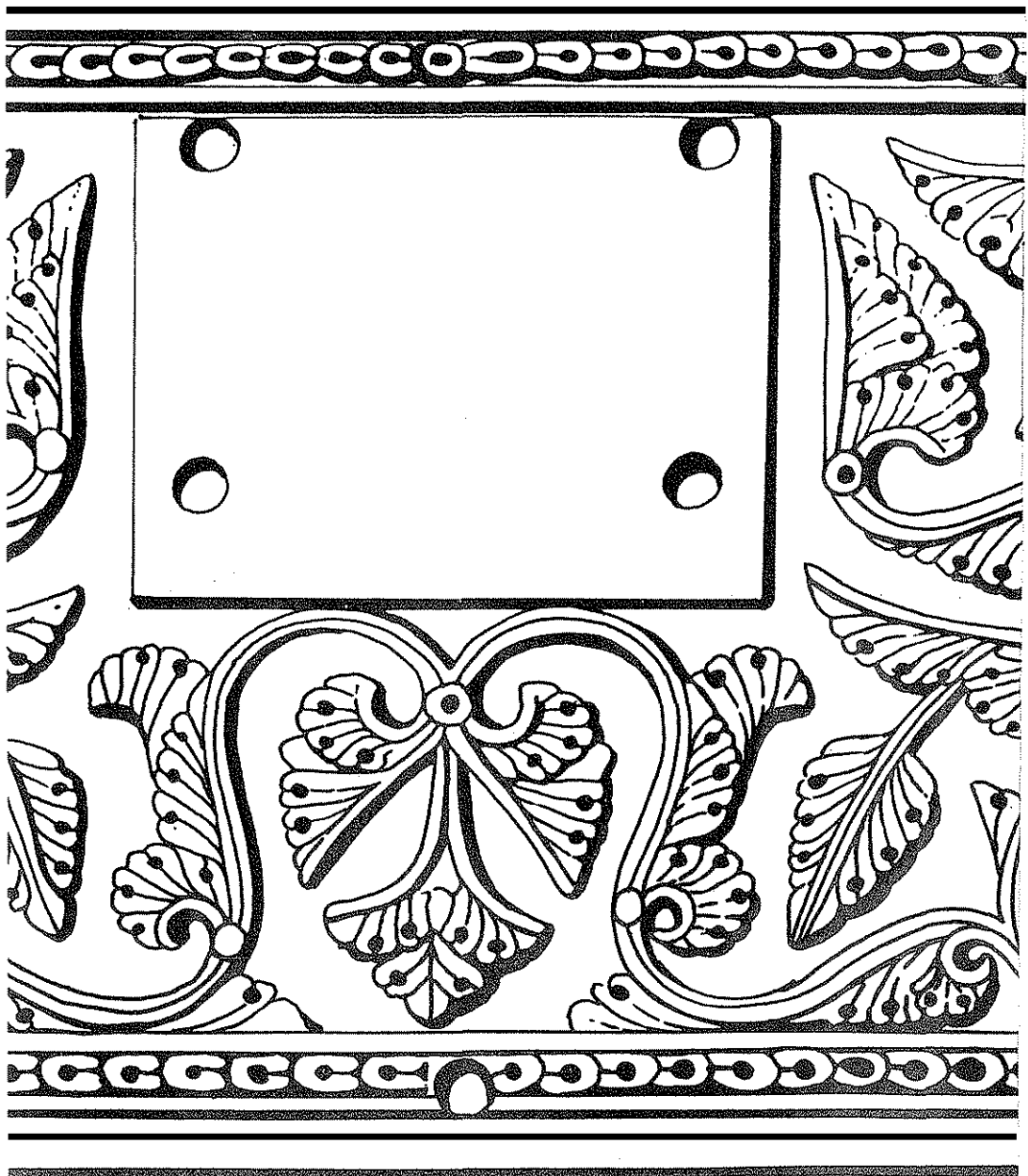
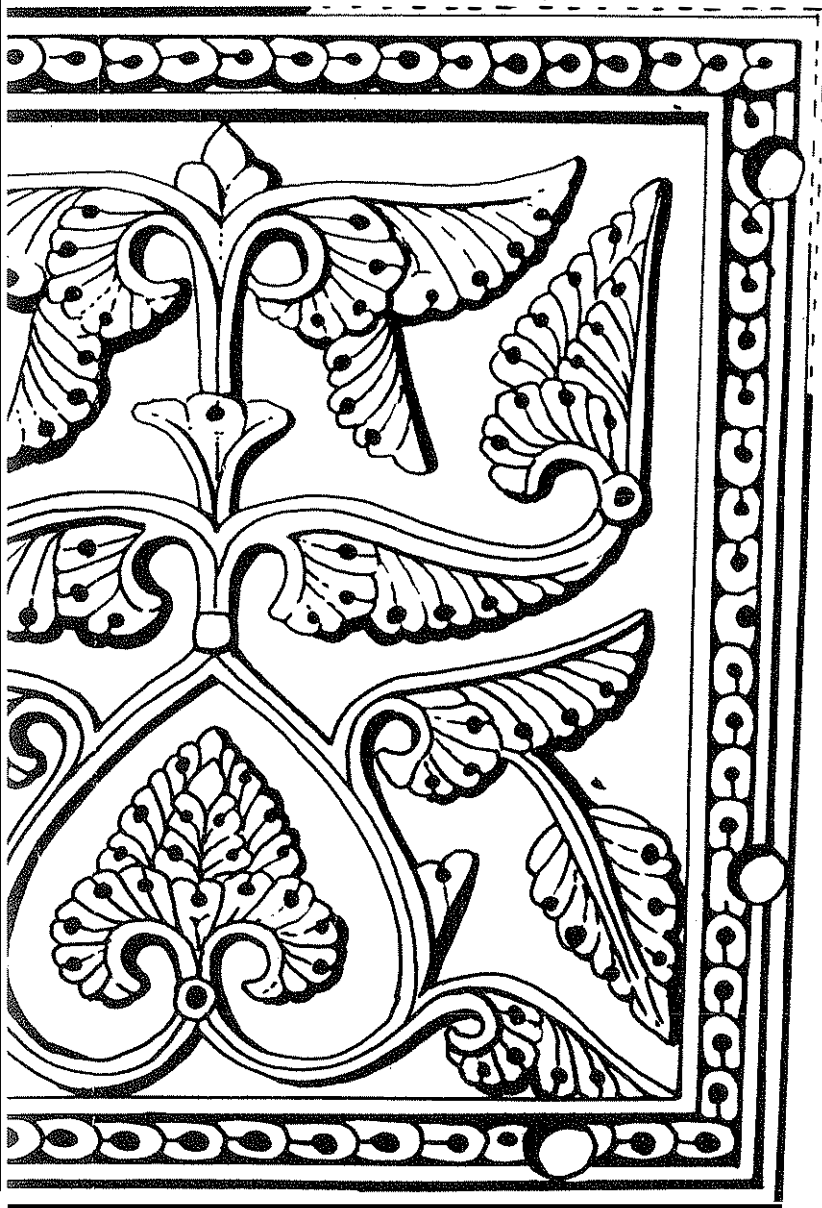


Fig. 23.—Plaquita conservada en el Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán.



P. Marinetto S.

3

4

5 cm

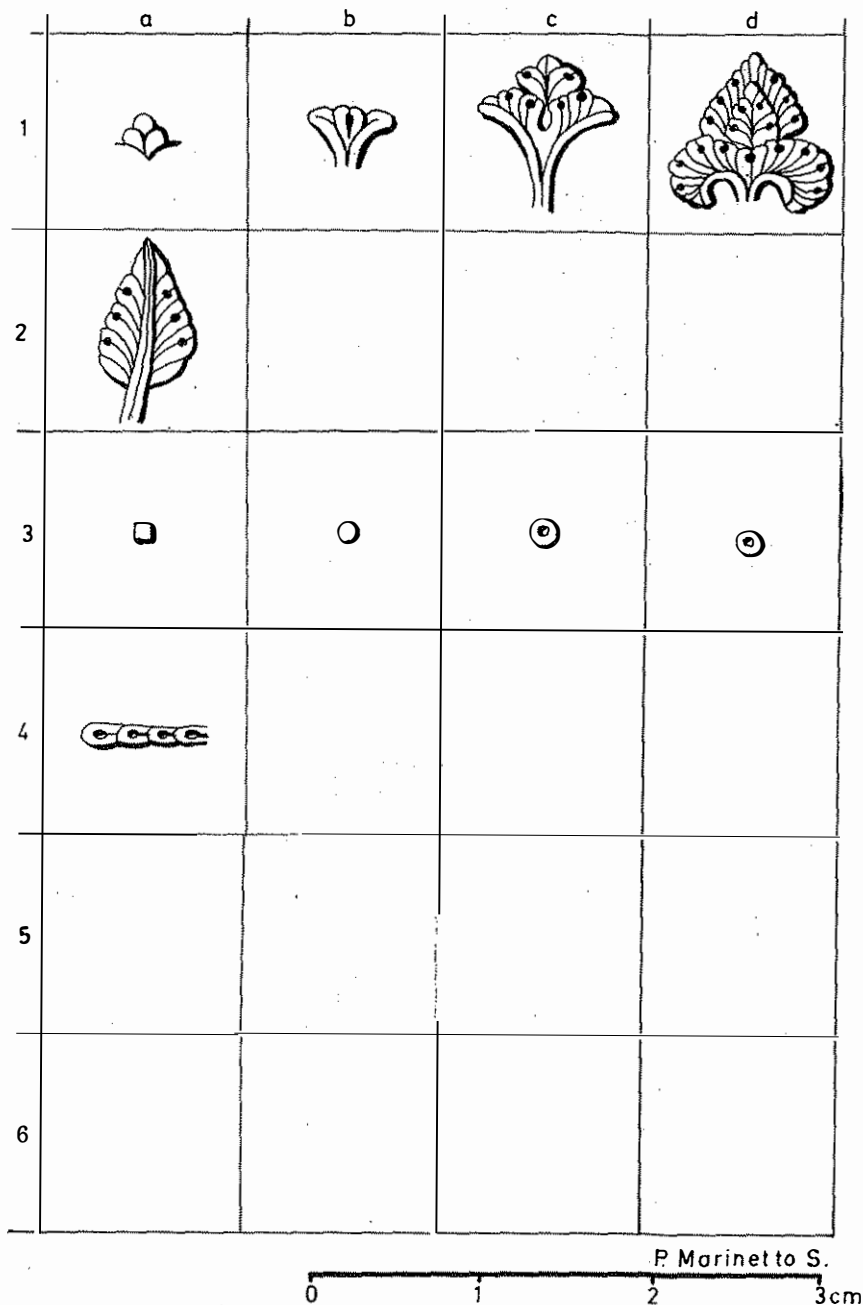


Fig. 25.—Desglose de elementos vegetales. Plaquita conservada en el Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán.

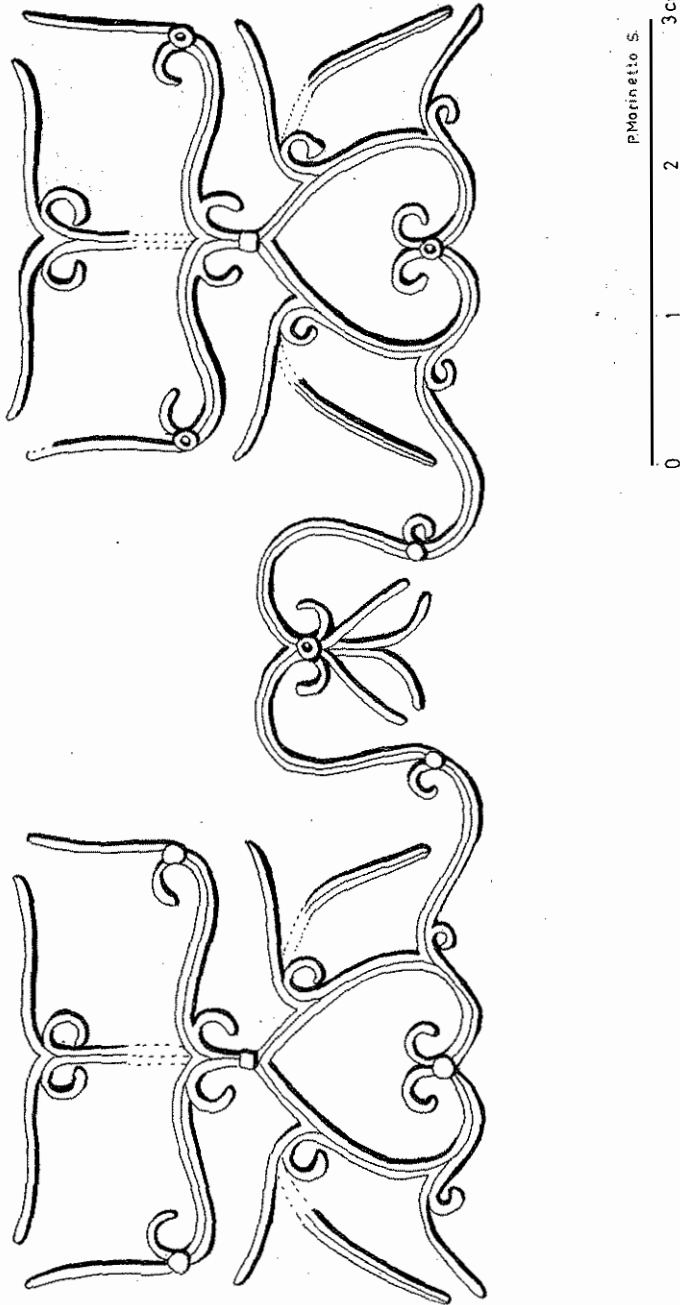


Fig. 26.—Desglose de tallos. Plaquita conservada en el Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán.

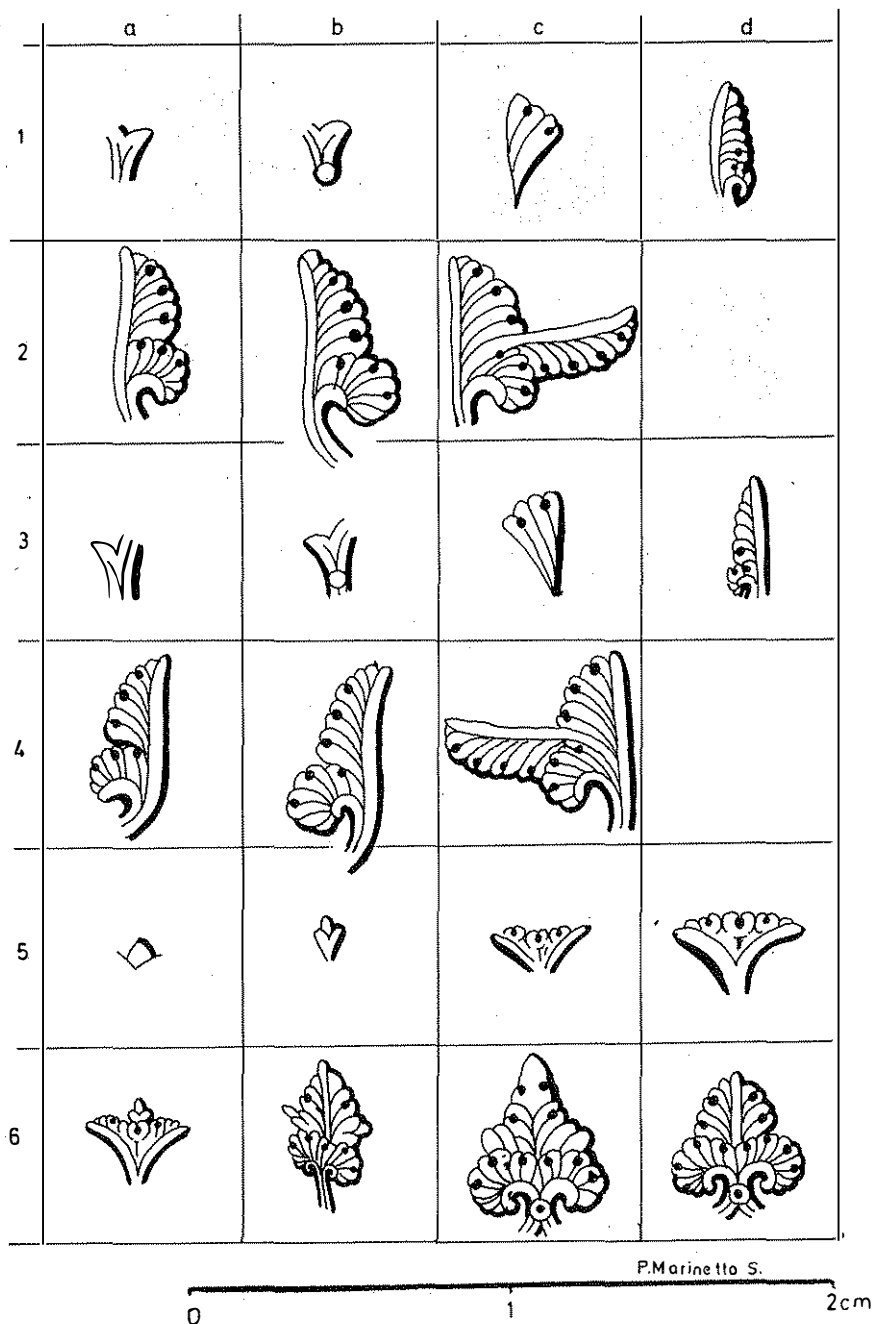


Fig. 28.—Desglose de elementos vegetales. Bote de la Catedral de San Justo de Narbona.

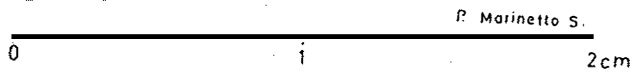
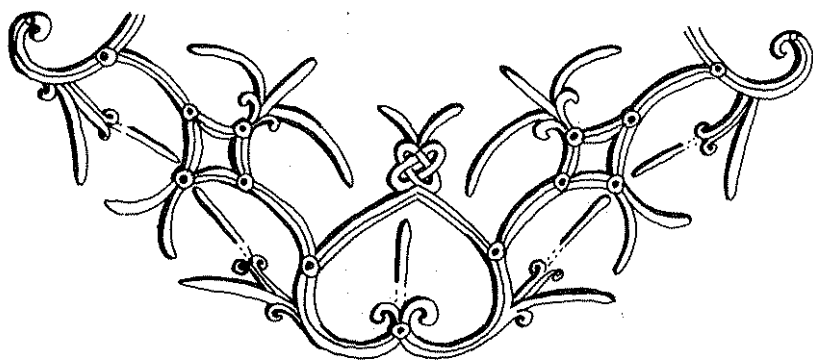
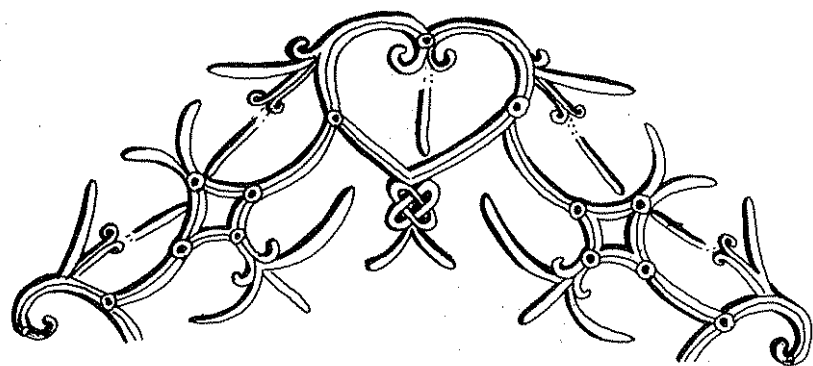
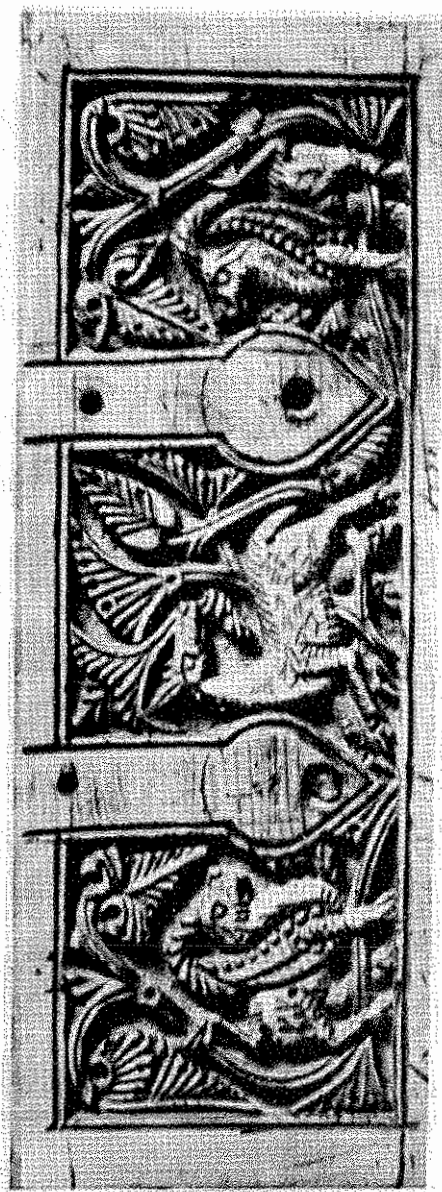


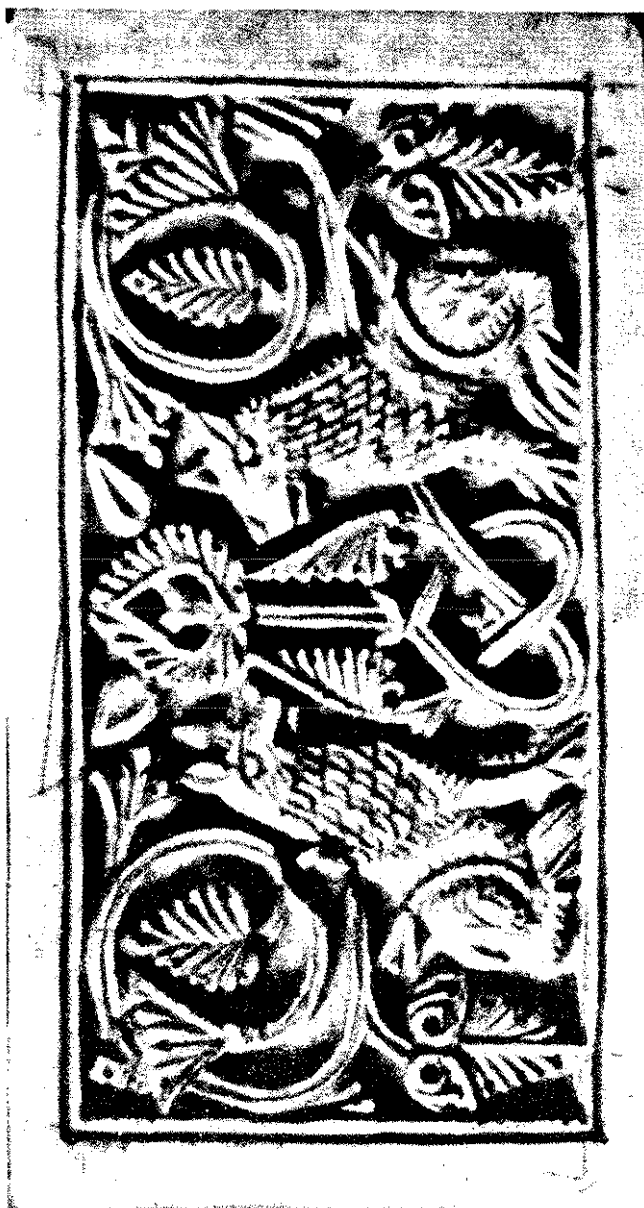
Fig. 31.—Desglose de tallos de la tapa. Bote de la Catedral de San Justo de Narbona.



Lám. 1.—Plaquita conservada en el Museo Arqueológico Nacional, procedente de la arqueta de las bienaventuranzas. (Foto: Kühnel; reproducción de Adam Lubroth).



Lám. 2.—Plaquita conservada en el Museo Arqueológico Nacional, procedente de la arqueta de las bienaventuranzas. (Foto: Kühnel, reproducción de Adam Lubroth).



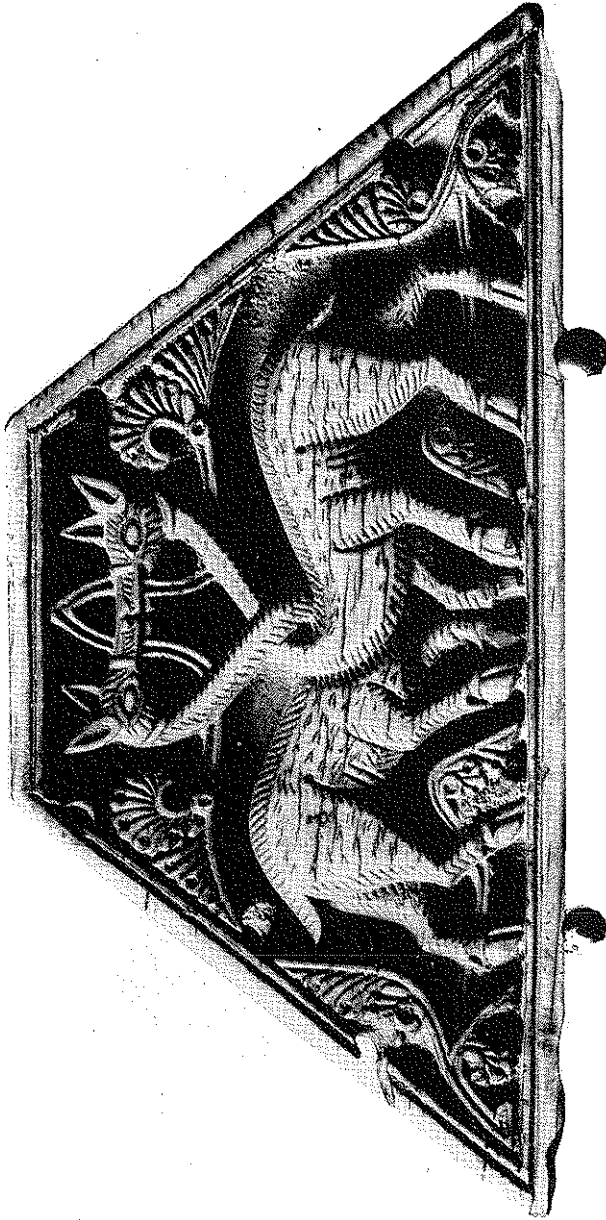
Lám. 3.—Plaquita conservada en el Museo Arqueológico Nacional, procedente de la arqueta de las bienaventuranzas. (Foto: Kühnel, reproducción de Adam Lubroth).



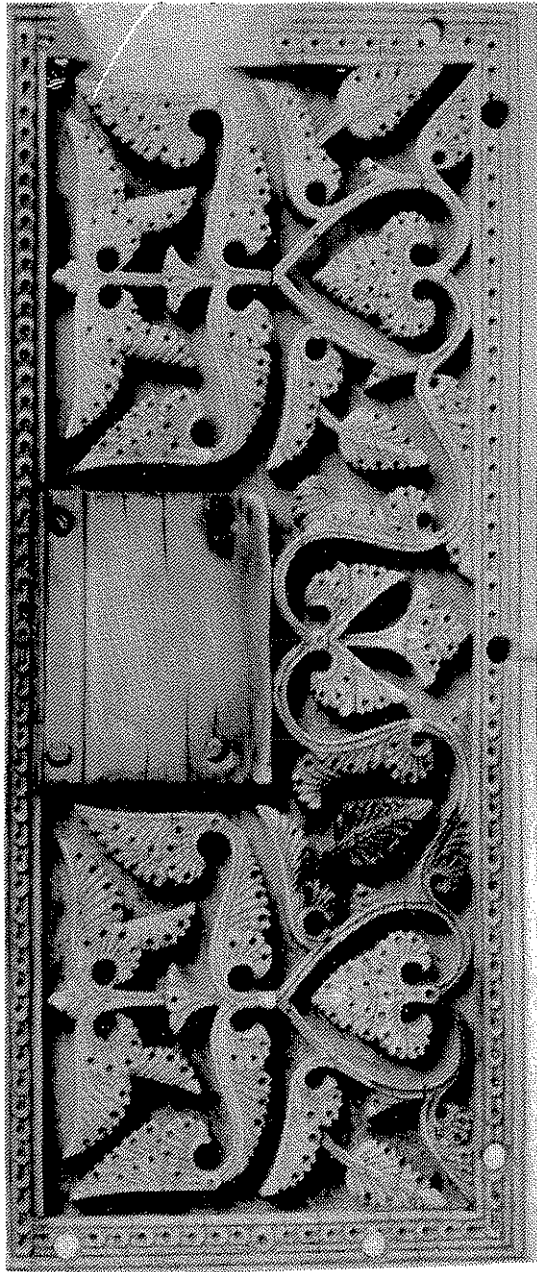
Lám. 4.—Plaquita de la colección Stoclet de Bruselas. (Foto: Ferrandis, reproducciones Mas).



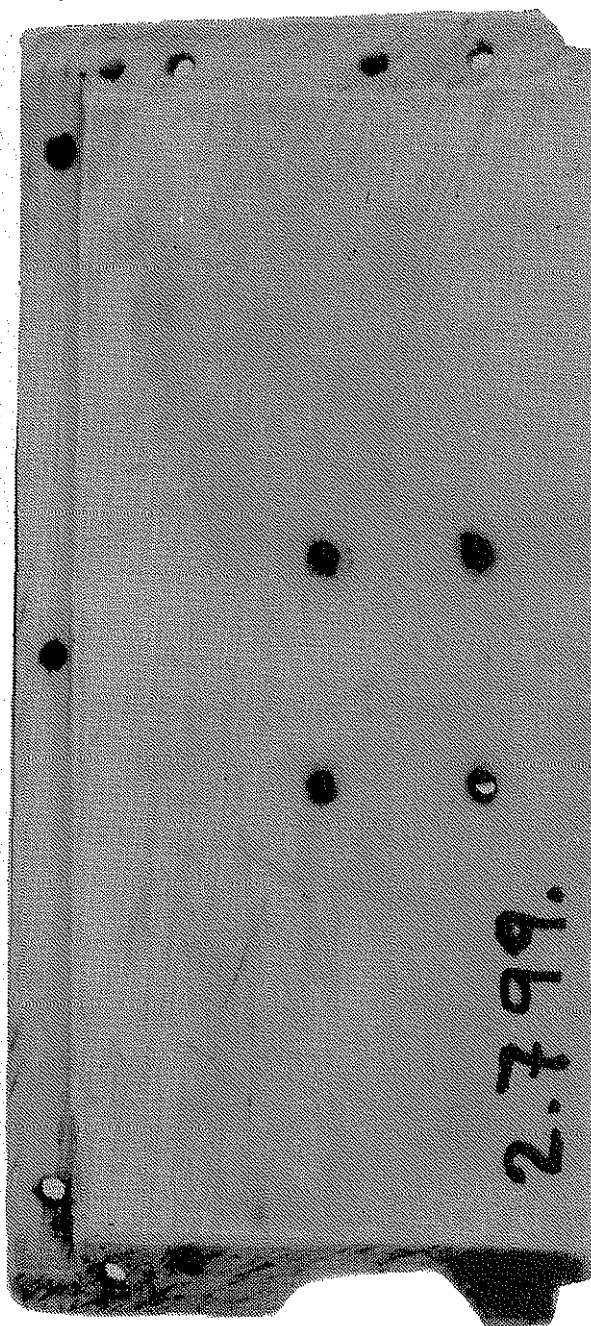
Lám. 5.—Plaquita conservada en el Museo Victoria y Alberto con el n.º 4075-1857. (Foto: reproducciones Mas).



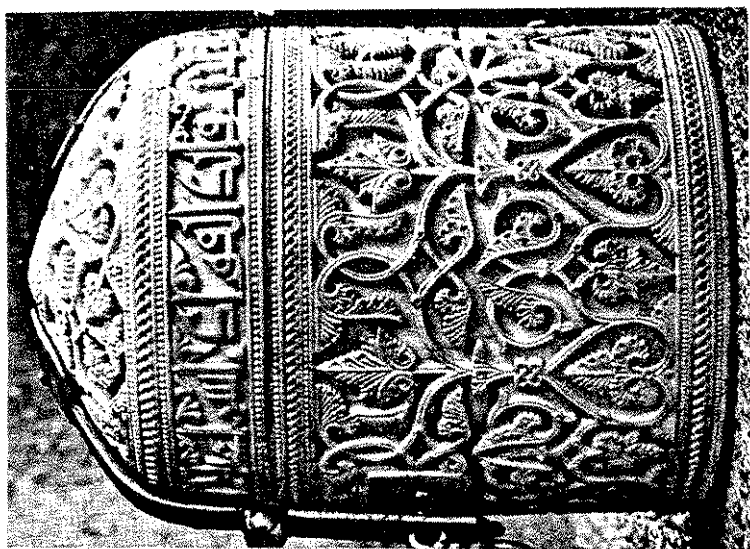
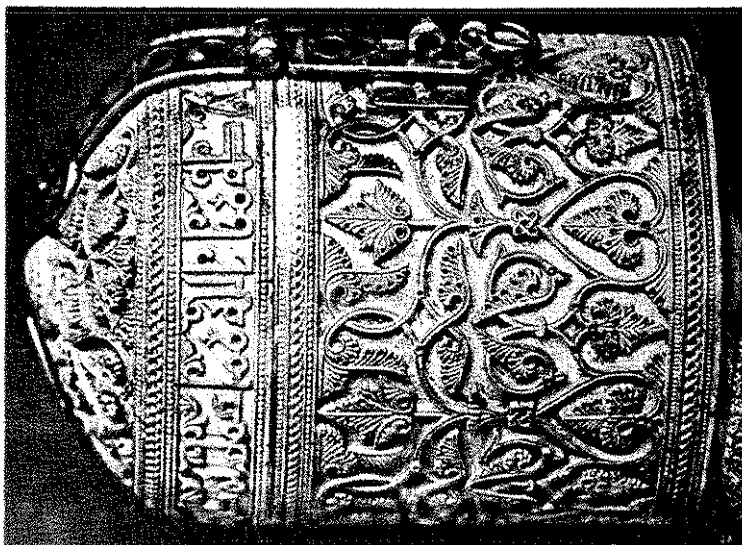
Lám. 6.—Plaquita perteneciente a la colección Salas, anteriormente de la colección Bosch.
(Foto: reproducciones Mas).



Lám. 7a.—Plaquita conservada en el Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán. (Foto: Adam Lubroth).

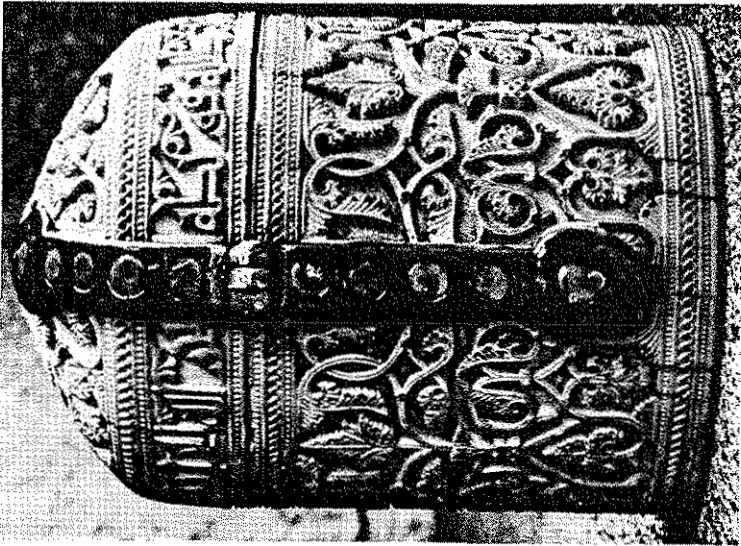
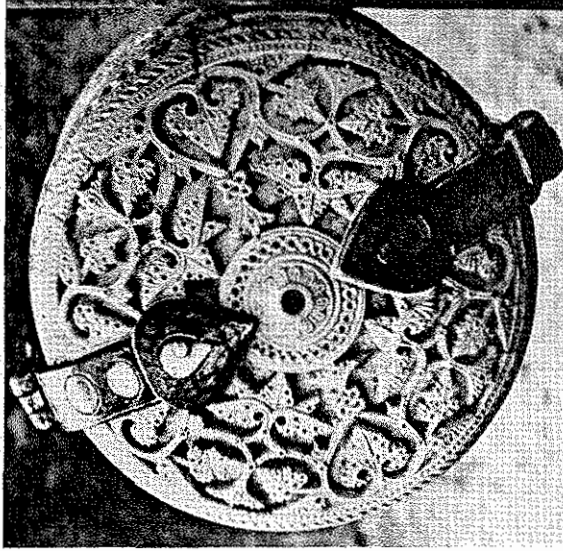


Lám. 7b.—Reverso de la plaquita conservada en el Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán.
(Foto: Adam Lubroth).



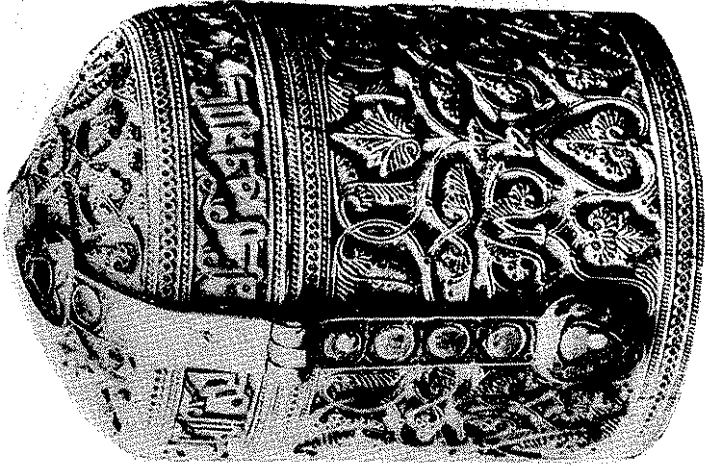
Lám. 8a.—Bote de la Catedral de San Justo de Narbona. (Foto: Kühnel, reproducción de Adam Lubroth).

Lám. 8b.—Bote de la Catedral de San Justo de Narbona. (Foto: Kühnel, reproducción de Adam Lubroth).



Lám. 8c.—Bote de la Catedral de San Justo de Narbona. (Foto: Kühnel, reproducción de Adam Lubroth).

Lám. 8d.—Bote de la Catedral de San Justo de Narbona. (Foto: Kühnel, reproducción de Adam Lubroth).



Lám. 8e.—Bote de la Catedral de San Justo de Narbona. (Foto: Ferrandis, reproducción Mas).

Lám. 8f.—Bote de la Catedral de San Justo de Narbona. (Foto: Ferrandis, reproducción Mas).