

Angel Galán y Galindo.-

Las arquetas de “trovadores,” “Canciones, música y amor. Desde Bagdad, a los trovadores medievales, pasando por Córdoba”.

Me había propuesto en este artículo presentar una serie de cajas de hueso, no demasiado conocidas, que he considerado relacionadas con el mundo juglaresco, principalmente del siglo XIV. Técnicamente están emparentadas con dos grupos de productos con los que coincide su técnica de elaboración en base a pequeñas placas de hueso talladas con figuras. Por un lado las *Kölner Schatzbaukätschen* (cajas “de tesoro” de Colonia) decoradas fundamentalmente con placas que representan santos o apóstoles, construídas en el siglo XIII.¹ Por otro, las cajas y arquetas “fabricadas” en serie por la familia genovesa Embriacchi, que al trasladarse a Venecia en el siglo XIV adopta el nombre de Embriacchi, bajo cuya denominación, durante los siglos XIV y XV desarrollan una ingente producción de artículos, desde “cajas de bodas” hasta espejos e incluso grandes “retablos” donde las pequeñas plaquitas de hueso (ocasionalmente de marfil) con tallas de muy diversos personajes, son montadas en vistosos soportes de maderas taraceadas, a veces componiendo historias bíblicas secuenciadas.



Un ejemplo de arqueta de Colonia, procedente de la catedral de esta ciudad, y que se conserva en el Museo Cluny de París (CL 1365) (70305).



Como ejemplo de producto Embriacchi he seleccionado este ejemplar (73031) perteneciente al Museo de la Catedral de Ourense. Excepcionalmente las placas, que

*relatan la historia de la casta Susana, son de marfil. Procede este ejemplar del "Saco de Roma" por las tropas del Emperador Carlos V en 1527.*²

Hay, no obstante, algunas diferencias fundamentales con la serie que va a ocuparnos. Por una parte, la temática de éstas, mucho más desenfadada y de raíces profundamente populares; por otra, su técnica más rudimentaria, con tallas de menor relieve y con muy escasas excepciones, sin abordar asuntos religiosos. Las he considerado como una versión modesta de las cajas parisienses contemporáneas, construídas algunas con depurada técnica de talla en marfil, sin duda destinadas a damas de estratos sociales más elevados y en las cuales se presentan los episodios novelescos, entonces de moda.

Al buscar antecedentes de los productos que se estudiarán, he precisado introducirme en el mundo de los personajes que debieron inspirar su construcción y rastreando los inicios de su actividad en el mundo cristiano, dominado hasta entonces por la temática religiosa, he desembocado en la literatura, música y poética amorosa árabes. Con todo ello, aparentemente poco relacionado, he obtenido las siguientes notas.

Trovadores y juglares

Desde finales del siglo XI y hasta entrado el XV, alcanza especial relieve en varios países de la Europa Medieval un tipo de cantores-aventureros, que reciben el nombre de "trovadores", nombre derivado del provenzal *trobairitz* o del occitano *trobar*, hallar.

Se cree que el primer "trovador" fue un Duque de Aquitania, Guillem (VIII) de Poitiers (1071-1127), cuya lengua, el occitano de Toulouse, fue básica en sus composiciones. Los trovadores componían sus propias canciones e incluso música, que luego recitaban en actos cortesanos o en sesiones privadas, dedicadas por lo general a determinadas damas o a las cortes nobiliarias.

Los trovadores procedían habitualmente de la baja nobleza y dotados, por ello, de un nivel de formación más elevado que el del promedio de la población, aunque también se han dado casos de trovadores procedentes de las clases menestrales e incluso campesinas. También nobles de alto rango y hasta Reyes han practicado la "troba". Las invenciones literarias versificadas y acompañadas de música en su recitación, se realizaban en lenguas romances y solo muy ocasionalmente en latín: el occitano (*lengua de oc*), especialmente en su variante provenzal, era la más utilizada, pero también el catalán, las lenguas romances (*romanche*) de Suiza y Norte de Italia y hasta el antiguo francés (*lengua de oïe o de oïl*) tuvieron sus propios intérpretes.³ Si bien procedían de diversas regiones del Languedoc (Auvernia, Aquitania, Gascuña o el Limousin) tuvieron su principal eje en Toulouse y sobre todo la Provenza.

Semejándose en parte a los "trovadores" se encontraban los "juglares"⁴. Eran éstos, sin embargo, gentes de extracción más popular, que se ganaban la vida divirtiendo con sus ocurrencias y ejercicios a nobles y plebeyos. Entre sus actividades estaba, por supuesto, cantar canciones, compuestas muchas veces por los primeros. Alcanzarían los juglares su propia cualificación "profesional" en los "*mester de juglaría*" conjuntos de canciones populares en lenguas romances ideados por los juglares y denominados "*mester...*" (maestros), en contraposición a los "*mester de clerecía*", maestros cantores religiosos en latín.

En muchos casos ambas actitudes confluyen en virtud de aspectos comunes que se van desarrollando en el tiempo, especialmente en los siglos XII y XIII: la variabilidad de su asentamiento en busca de un “protector” o patrón que le mantuviese, su especial apetencia por una vida tan alejada de los trabajos físicos, como de los avatares guerreros o las excesivas preocupaciones de los religiosos; aunque no faltan ejemplos de individuos que llegaron a destacar en la Religión o en la Milicia.

Otra de sus características comunes es su especial interés por las mujeres, tanto dueñas como doncellas, a las que dedican sus solicitudes, muchas veces con éxito, ya que la época, abundante en guerras, cruzadas y otros motivos de largo alejamiento de los varones ⁵, era propicia a las aventuras amorosas, bien en las mansiones regias o nobiliarias, bien en modestas casas o chozas. La habilidad de los cantores en estos menesteres era, por demás notoria, recordando que el mencionado Duque de Aquitania y trovador, Guillermo de Poitiers era apodado “*trichador de Domnes*”. ⁶

Hay que recordar en el cancionero franco-provenzal las llamadas “*chansons d’oreiller*” (“*canciones de almohada*”) desde finales del siglo XII, semejantes a las trovadorescas y en abierto contraste con las populares “*chansons d’aveugle*” (“*canciones de ciego*”) destinadas a las clases populares y recitadas por aquéllos en plazas y mercados de todo el ámbito europeo con precedentes incluso en el mundo islámico. Tanto juglares como trovadores son también, sobre todo los primeros, titiriteros y portadores de noticias en un mundo donde la información popular era escasa. Hay que mencionar además que las Cruzadas constituyen una fuente, tanto de noticias como de influencias orientales y de relatos aventureros, por lo que la relación de aquéllas con los trovadores es especialmente estrecha y ya se ha visto la coincidencia de varios personajes en los dos ámbitos.

El reino de Castilla, quizás más austero, no sería tan importante en este aspecto, aunque no faltaron practicantes de estas artes. Las *cántigas*, inicialmente trobas galaicas, serían desarrolladas por el monarca Alfonso X que las hizo adquirir un carácter culto y aún religioso.

En Alemania también surgen sus equivalentes: los “*Minnesänger*” ⁷ (Cantores del Amor), con especial relieve en Baviera y Austria en los siglos XII y XIII, que entroncan con las tradicionales “*Frauenlied*” (“*canciones de mujeres*”) preexistentes.

El tipo de amor sugerido por los cantantes es básicamente el denominado “*Amor cortés*”, derivado del término “Corte” (sede de Reyes y nobles), con una concepción originalmente platónica y aun mística, partiendo de la filosofía provenzal del “amor” en el siglo XII aunque no excluye la consumación carnal dadas las circunstancias expuestas. En este tipo de amor, la paciencia y la discreción son esenciales para conseguir la rendición de la dama a quien le presta un homenaje de bellas palabras, música y canciones. ⁸

En el ámbito del Languedoc, hasta la Provenza, hubo trovadores famosos: Además de Guillem de Poitiers (*de Peiteus*), Duque de Aquitania (participó en la I Cruzada y en la reconquista de Aragón en España, apoyando a su cuñado Alfonso I de Aragón y con la colaboración del amigo y pariente de ambos y también “*cruzado*” el Vizconde Gastón IV de Bèarn; habría que citar a Bertran de Born Vizconde de Hautefort, Peire d’Auvergne, Aimerich de Péguillon de St. Gaudens, Bernat de Ventadorn, Uc de Saint

Circ, Bertran Carbonel, Aldrics de Vilar, Gaston Flebus conde de Foix, Adam de la Halle (amigo de Carlos de Anjou) y sobre todo a Chrètien de Troyes que actuó en la Corte de Borgoña y fué autor de gran parte de las Historias del Rey Arturo. No faltarían religiosos como el Monje de Montaudor, plebeyos como el famoso gascón llamado Marcabré (mediados del siglo XII) e incluso mujeres cual Beatriz de Dia, hija del Conde Isaldo de Dia (Provenza). Hasta monarcas: Ricardo I de Inglaterra ⁹, Alfonso II y Pedro III de Aragón y un Papa, Clemente IV, Guy de Folquois (1265-1268), fueron especialmente aficionados a la “*troba*”.

En Cataluña destacaron: Matfre Ermangaud, Jofre de Foixa, Lluís de Averçó, Ramon Vidal de Besalú. Guillem de Berguedá, Aunaut David, el “*cerverí de Girona*” Guillem de Cervera (quien cantó en las cortes de Jaime I y Pedro III), Bernat de Bonaval, Girault de Bornelh, Bernat Martí y tantos otros.

En Castilla fue famoso por sus *cántigas*, un gallego de Vigo: el juglar Martín Codax y en Italia Sordello de Goito.

En Alemania los *Minnesänger*”, todos del siglo XII y XIII, más famosos serían: el holandés Heinrich van Veldike que estuvo en la Corte del Emperador Barbarroja (Federico I), y los alemanes Wolfram von Eschenbach, bávaro, autor del “*Parsifal*” y el ciclo del Santo Grial (1170-1220); Gottfried von Strassburg, Ulrich von Lichtenstein, Heinrich Tannhäuser, el judío Süßkind von Trimberg y sobre todo Walther von der Vogelweide (“*el del prado de los pájaros*”) al parecer de origen austríaco, que vivió entre 1170 y 1228, y fue patrocinado por el Emperador Federico II que le asignó una pequeña propiedad cerca de Wurzburg. ¹⁰ Uno de los primeros “*sänger*” conocidos fue Friedrich von Hansen que tras viajar por Provenza, importó los modos de los “*trovadores*” aquitanos y provenzales. ¹¹

Se ha discutido los orígenes provenzales de toda la lírica románica, que partía de las canciones del Duque de Aquitania (finales del s. XI y principios del XII), contraponiéndoles la existencia, además de la poesía culta de origen latino, de otros tipos de composiciones populares anteriores a la canción provenzal o con ella coexistentes: las *cántigas “de amigo”* galaicas y los “*villancicos*” castellanos. No debe desecharse, tratándose del Languedoc, el especial aporte de la herejía albigense (“*cátaros*”) en contra de las costumbres feudales y tradicionales.¹²

La influencia árabe

En la cultura árabe, desde épocas preislámicas, existían largas canciones (*qasidah*) que contaban poéticamente hechos o cuentos inventados. Las sesiones, *maqamah*, (sesiones de canto, es decir de voz, en sus diferentes estilos) en que se recitaban, constituían el solaz preferido de muchos personajes del mundo islámico y obviamente, también en la



España musulmana. En ellas solían combinarse la música, el canto, la poesía y la danza con el consumo de bebidas. El consumo de vino (*jamr*) era usual en sesiones privadas a pesar de la prohibición

coránica, sobre todo en épocas y lugares en que la interpretación religiosa era más relajada.¹³

Esta imagen corresponde a parte de una pintura al fresco del palacio de Qasr al Hayr al Gharbí, conservada en el Museo Nacional de Damasco. Se cree fue realizada hacia el año 730 y presenta a dos músicos, mujer y hombre, que juegan el laúd y la flauta respectivamente.

Al Andalus se extendió hasta el Sur de Francia durante tiempo suficiente para que algunas costumbres se incorporasen al acervo local. Las invasiones árabes alcanzan Narbona en el año 715 y desde allí atacan reiteradamente Toulouse hasta el 721 en que fueron rechazadas por el conde Eudes. Sin embargo, ocupan Nimes y Carcasonne en 725, remontan el valle del Ródano hasta alcanzar el Sena. Toulouse y Burdeos fueron ocupadas en 732 tras vencer los árabes al Conde Eudes. Serían derrotados los sarracenos en 732 cerca de Poitiers con lo que se cierra a las invasiones árabes el Centro y Norte de Francia, aunque las fuentes árabes consideran esta batalla una simple escaramuza. Mantuvieron su base de Narbona, desde la que atacaron permanentemente la Provenza. Solamente en 768 pudo considerarse Aquitania al resguardo de sus ataques y hasta entrado el siglo IX, con la consolidación de los Condados catalanes, no pudo considerarse libre de ellos la región del Languedoc. En cuanto a Cataluña debemos recordar que Barcelona fue conquistada en 712 y por lo menos hasta 813 no sería reconquistada por los francos, Tarragona, destruída en 714 no lo fue hasta 1120, Tortosa tras ser cabeza de una Taifa, lo sería en 1148 y Lleida, también importante sede de reino taifa, tuvo su reconquista en 1149, apenas dos años antes de la integración de Cataluña con el Reino de Aragón. La influencia árabe se aprecia aún en algunos aspectos del arte de estas regiones hasta bien entrado el siglo XII. Y volvemos a recordar la aportación de las Cruzadas, donde se gesta también una interacción cultural entre el Islam y el Occidente cristiano, que además, incluso en el orden militar y político, no siempre fué de confrontación.



La música y canciones hispano árabes en Córdoba y su evolución

Se ha apuntado más arriba que en la Arabia preislámica era la “*qasidah*” o poema cantado, la forma usual de expresión de los sentimientos mediante el canto. Era monorítmico y sin estrofas, versando sobre la vida del camellero, sus amores, anhelos y desengaños, así como su ámbito natural, el desierto, y los animales que en él convivían: el halcón y la liebre, el zorro y la gacela. A partir del siglo VIII, al contacto con las formas poéticas grecopersas y grecolatinas, va conformando una actividad musical y poética en muchas ocasiones de inspiración

neoplatónica y que adopta como uno de sus temas predilectos el llamado “amor *udri*” (de *wadud*, cariñoso) de tipo amistoso-platónico, siendo uno de sus principales promotores Ibn Al Muqaffa (m.759).¹⁴

Otra de las fuentes externas que se incorporan a la poesía árabe son los cuentos y leyendas procedentes de la India con la que toman contacto el mismo año, 711, en que comienzan la conquista de Hispania. El “*Kalila wa Dimna*” (“Calila y Dimna” conjunto de fábulas indias con edificante contenido) o los relatos que habrán de configurar el gran conjunto de “Las Mil y una Noches” (“*Alf leilah wa leilah*”) se integran en el acervo islámico precisamente en el tiempo que ahora abordamos, junto con la filosofía y el saber de los antiguos griegos.¹⁵

Un pintor romántico de escuela orientalista, interpretó así la recreación de Ziryab en vestuario y ambiente un tanto anacrónicos.

Estos desarrollos tendrán su principal base en el Bagdad de los Califas abbassíes, inicialmente con el Califa Al Mahdí Ibn Mansur (775-785) alcanzando el apogeo con su segundo hijo el famoso Harun (Aaron) Al Rashid ibn Mahdí (786-809) y los hijos de éste y sucesivos Califas Al ‘Amin (809-813) y Al Ma’amun (813-833). Era el principal poeta cantor y predilecto de los Califas, Ishaq el Mawsilí (767-850), sucesor que fué del también famoso Ibrahim. El Mawsilí tuvo como discípulo a un cantor negro, liberto de maravillosa voz, Abul Hasan ‘Ali Ibn Nafí (789-857) que fue presentado para actuar ante el Califa Al ‘Amin en el año 809. No se sabe con certeza su procedencia: persa, tal vez indio, quizás etíope o yemení, pero indudablemente de origen familiar esclavo.

El principal instrumento de la época y aún actualmente en la música árabe, era el laúd (*‘ud*) cuyo origen se sitúa en Sumeria e incluso existe una tradición que remonta su invención a Lamek, hijo de Caín.¹⁶ Tuvo especial desarrollo en Babilonia y en Egipto. De él derivan como variantes la “mandolina” utilizada por los trovadores y la “bandurria” española. Incluso la “guitarra” a través de un instrumento medieval, también trovadoresco, la “vihuela” (la variante “vihuela de mano”, tocada con los dedos, se impuso a la “vihuela de péñola” que se tocaba con plectro), tienen su posible origen en el laúd árabe.

Abul Hasan concurreó con un laúd (*al ‘ud*) especial, fabricado por él, que tenía cinco cuerdas (el habitual era de cuatro) y lo tocaba con una púa (*zahmah*) formada por una garra de águila (la normal era un plectro de madera). El éxito debió ser tan impresionante por los sonidos arrancados al nuevo instrumento y la voz del cantor, que el Califa quiso que repitiese su actuación los siguientes días. Sería apodado *Ziryab* para constatar su triunfo. Ésto despertó los profundos celos de su maestro, El Mawsilí, quien le conminó a emigrar o a ser inmediatamente asesinado.¹⁷

Ziryab optó por lo primero, marchó a Siria, luego a Egipto, después a Kairwan en Túnez, buscando un rico protector, cosa que obtuvo del emir aglabí Ziyadat Allah. Obviamente debía alejarse lo más posible de las tierras del Califato abbassí para encontrar la paz. En Ifriqiyya el ambiente cultural y económico, muy elemental, no le convinieron plenamente y buscó contactos con el Emir independiente de Al Andalus, a la sazón Al Hakam ben Hixem Al Radí (796-822) que le ofreció el puesto que deseaba. Nueve años duraba el exilio de Ziryab cuando desembarcó, acompañado de cuatro hijos,

en Algeciras en el año 822, encontrándose con que acababa de fallecer Al Hakam y le había sustituido su hijo ‘Abd el Rahman (II) ben Al Hakam (822-852).¹⁸

Había sido enviado para recibirle en Algeciras un músico hebreo de la corte emiral, Mawr, que le acompañó a Córdoba.¹⁹ El nuevo Emir era aproximadamente de la edad de Ziryab, tenía 30 años y el cantor 33, coincidiendo ambos en muchas de sus aficiones. Le concedió un importante salario, 200 dinares de oro mensuales, más otros complementos que posiblemente le permitieron alcanzar una remuneración anual superior a los 5000 dinares, lo que le convirtió, en poco tiempo, en un auténtico potentado. También, años después, se le asignó como residencia una almunia cercana a Córdoba, la Munyah Nasr, que había pertenecido al visir Abul Nasr Mansur caído en desgracia. Esta almunia sería el alojamiento, mucho más tarde, en 949, de la embajada bizantina enviada por Constantino VII.²⁰

En el orden musical, estableció un conservatorio o escuela de canto en la propia Madraza, cerca de la Mezquita cordobesa y creó una forma musical la “nuba” (*nawba*), en la que sobre la base tradicional oriental, incluía sonidos de raíces cristianas, judías y beréberes (las cuatro culturas existentes en Córdoba). Resultaba así una composición vocal e instrumental de gran impacto en una ciudad poco desarrollada hasta aquel momento en temas musicales y en la que las formas poéticas preexistentes eran las árabes tradicionales o los cantos visigóticos de los mozárabes. El fin de la música árabe era aproximarse al *tarab*, alcanzar el éxtasis, tanto en los sonidos como en las letras de la poesía cantada (*taksim*).²¹

Pero los treinta años que Ziryab vivió en Córdoba revolucionaron, con el beneplácito de ‘Abd el Rahman, las costumbres de la sociedad. Comenzando por las comidas, ya que, en sustitución del anárquico orden de consumo desde siempre existente, estableció uno determinado para servir los platos, exactamente el que ha sobrevivido hasta ahora: primero sopas o entremeses, después pescado, luego los de aves y carnes y finalmente los postres, generalmente consistentes en elaborados dulces. Incorporó a la cocina habitual alimentos poco utilizados como las habas tiernas y los espárragos trigueros. Estableció el uso del mantel, por cierto de finísimo cuero, y de los vasos y redomas de cristal (entonces denominados *eirakes*, iraquíes) en sustitución de los de oro o plata que se usaban en las mesas de la gente de alcurnia (la *jassa*). El pueblo, en general, bebía en jarras o copas de arcilla cocida. Todavía en el siglo XII había un guiso cordobés de habas que se denominaba *ziryabí* en recuerdo del personaje.

Auténtico referente de la moda en el vestir, instituyó el empleo de ligeras ropas blancas en los cálidos veranos, reservando los colores oscuros para el invierno y convirtió los baños (*hammam*) en verdaderos institutos de belleza donde además de los cortes de pelo y barbas que dejaban al aire los cabellos cortos y rizados, sustituyendo la vieja moda de los aladares (*asdag*) que caían sobre sienes y mejillas, tapando la frente y las cejas hasta fundirse con la barba y se difundió el empleo de



dentífricos. Esta moda de peinados aún puede verse en las figuras talladas en los marfiles un siglo más tarde.



Piezas de ajedrez árabes en marfil. Iglesia de Santiago de Peñalba (León).

Desapareció esta moda en el siglo XII, cuando se estableció, por motivos de interpretación religiosa y por influencia africana, el uso de variantes del turbante (*imama*) reservado hasta entonces a jueces y clérigos, que implicaba rasurar la cabeza.²² También parece que fué él quien introdujo en Al Andalus el juego del ajedrez (*shatranj*) tan rápidamente generalizado, que alcanzó enseguida el Reino de León.²³

Se dice que sabía de memoria más de 10.000 canciones y pronto incorporó a su repertorio ritmos mozárabes que recogían las más antiguas tradiciones musicales hispanas. En la canción árabe, favoreció el estilo de Iraq, en sustitución del clásico de Medina.

El pintor italiano Giuseppe Aureli interpretó en esta acuarela, titulada "Belleza oriental" una cantante en el mundo islámico, aquí dotada de un instrumento musical denominado "kamanjah" de origen persa.

Como era de tez oscura, al parecer no completamente negro, se le llamó el "pájaro negro" al compararlo con el mirlo (*zhuhrwad*) de cuyo nombre se pretende deriva su apodo. Ziryab supo también desenvolverse con soltura y precaución en el difícil y arriesgado mundo palaciego, eludiendo cargos políticos, lo que le permitió sobrevivir cinco años a su protector, falleciendo de muerte natural. Su trabajo fué principalmente continuado por dos de sus hijas: 'Ulayyab y Lamdunah y un discípulo, Murtoa.

Pero no fué Ziryab el único que aportó los refinamientos bagdadíes a Córdoba, porque también lo hicieron otros cantores como el sirio Ibrahim el Shamí o las tres medinesas. Eran éstas tres esclavas: Fadl, 'Alam y Qalam que, como concubinas pagadas a elevado precio, fueron adquiridas por el Emir 'Abd el Rahman (II), a quien cada una de ellas daría un hijo y compartieron el lecho del monarca con la famosa Tarub, su esposa más distinguida. Habían aprendido a cantar en las escuelas clásicas de Medina, pero no todas eran árabes. Al menos se sabe que una de ellas, Qalam, era hispana, de origen vasco capturada de niña en una raz(z)ia (*gaziyya* o algara), llegó a Medina donde aprendió el árabe más clásico, la poesía y la música. Las medinesas formaron una orquesta femenina de gran éxito.

Compañero también con Ziryab otro oriental, Yahya Ibn Al Hakam (770-864), además del sirio, Al Shamí, antes mencionado y algunos andaluces como uno llamado Zarqun. Influencias de Ziryab hay quien las ha rastreado hasta en la mística sufi del murciano Muhyil Din Ibn Arabí, llamado al Shaj Al Akbar (*el gran Maestro*) (1165-1240), uno de los intelectuales más importantes que ha dado Al Andalus.²⁴

La música y la poesía andalusíes continuaron en el periodo siguiente respetando los estilos de Ziryab, pero se recuperó la *qasidah* clásica con ‘Umar al Murtannah que cantó el amor efébo y sobre todo con el “ciego de Cabra” Muqadamm Ibn Mahmud el Ghabrí (muerto en 912) que inventó en las estrofas de sus cantos (*moaxajas*) el empleo de una estrofa final (*marqaz*) (estribillo) o salida (*jarcha o harsha*) que se cantaba en hebreo o en romance.²⁵ Un cadí de Córdoba (977) de probable origen godo, Abu Bakr Ibn Qutiyya (de *qutiyyí*, godo) también cantó el “*amor udri*” junto al de tipo erótico. En esta línea, más tarde, destacó Abu Muhammad ‘Ali Ibn Hazm el Andalusí (994-1063) que, huído de Córdoba al surgir la revolución postcalifal (*fitna*), se refugió en Játiva, donde compuso (1020) el famoso “Collar de la Paloma” (*Tawq al hamama*) donde se canta el amor en sus distintas manifestaciones.²⁶

Las canciones hispano-árabes medievales, acompañadas con música, generalmente por esclavas de hermosa voz, consistían en poemas de versos cortos, dispuestos en estrofas, las denominadas *moaxajas*,²⁷ muchas veces de contenido erótico, que contrastaban con las largas composiciones monorrítmicas procedentes de Arabia, arriba mencionadas. Las *moaxajas*, formaban rimas de dos versos (*qufl*) y otras partes de tres versos (*gusn*), que



alternaban basando el ritmo en el acento. El último *qufl* se denominaba *markaz* o *harsha* (*jarcha*), “salida o estribillo”, que como se ha apuntado se decía en lengua romance o en hebreo, mientras el grueso del poema estaba recitado en árabe clásico. Estos estilos se desarrollan desde finales del siglo IX por poetas como el mencionado “Ciego de Cabra” (*el Ghabri*), o el Ramadí e incluso por poetas judíos que sustituyeron en ocasiones el árabe por el hebreo (Ibn Gabirol, Ibn Ezra o el visir granadino Ibn Nagrela, este último del siglo XI).

Esta otra acuarela obra del orientalista Italiano, Roberto Raimondi, titulada “Músicos”, recrea un ambiente de músicos cantores callejeros en algún lugar de Oriente.

Esta interacción o dualidad entre árabe y lengua romance, constituía todo un símbolo de la propia sociedad hispano árabe. Pero no era el único: otra dualidad poética, ahora entre el árabe vulgar y el romance era el *zéjel*, especialmente difundido en el siglo XII por un poeta llamado Ibn Quzman, probablemente muladí y no solamente en la España cristiana sino que su “*Diwan*” alcanzó la Provenza e Italia. A diferencia de la *moaxaja*, el *zéjel* no utiliza la lengua romance solamente en la *harsha* final, sino que alterna ambas lenguas en formas de gran variabilidad. Los estilos amorosos llegaron en ocasiones a resultar obscenos y por eso sus autores fueron calificados como libertinos (*mayin*). También en Bagdad existían estos círculos y se producen conjuntos de poemas (*diwan*) donde se canta el “amor cortés”. Es el caso de Al Wasa, Ibn Dawud o ‘Abbas ibn Ashraf. En ellos se considera este tipo de amor “*imprescindible en hombres que quieran ser elegantes*”. De esta forma podemos observar como la poesía trovadoresca enlaza directamente sus orígenes con la islámica.

En este aspecto no puedo eludir una cita de Ortega y Gasset en que se plantea este asunto: “*Pero la gran cuestión histórica que partiendo de este libro habría menester*

*de atacar es la tan propalada y discutida influencia de los árabes sobre el amor de “cortezia” y, en general, sobre la poesía y la doctrina de los trovadores.”*²⁸

Castilla, en cierto modo simbiótica con la cultura árabe, vive una evolución del tema trovadoresco muy diferenciada de Cataluña, próxima cultural, geográfica y lingüísticamente al Languedoc. Sufrió, además, el repliegue de la influencia borgoñona que había propiciado Alfonso VI, como consecuencia de las invasiones de almorávides y almohades, que contribuyen a desconectar relativamente la cultura y necesidades del Reino castellano de la evolución europea, para aproximar su devenir a la de sus vecinos del Sur de los que obtendría importantes recursos económicos y una tierra que conquistar. La larga subsistencia del Emirato granadino favorece profundamente, en consecuencia, tal desconexión.

Los trovadores se resisten en sus melodías a la tradicional interpretación gregoriana para alcanzar un *“sistema de confesión de expresión sentimental inclinada las más de las veces, al lado de la melancolía”*²⁹

Hasta el siglo XIII no alcanzan desarrollo las obras de juglares, que comienzan extrayendo sus composiciones de las obras cultas del *Mester de Clerecía*, para transmitir sus contenidos a las clases populares, aunque con libertad compositiva e irregularidad métrica (lo que se ha denominado *Mester de juglaría*). Su contenido, sin embargo, es por lo general moralizante en base a historias bíblicas y de la vida de los Santos. De esta forma se manifiesta la “antítesis” religiosa con los musulmanes. Avanzado el siglo XIII comienzan a registrarse influencias, ahora por vía provenzal, en los poemas amorosos, a veces resucitando viejas *cántigas* gallegas que aún subsistían como lírica culta.³⁰ Es importante señalar la importancia, en este aspecto, del Rey Alfonso X el Sabio (1221-1254-1284) que convirtió la Catedral de Toledo en centro de desarrollo musical. Su obra musical cumbre son las *“Cantigas de Santa María”* donde. Además, se ilustra el instrumental musical de la época.³¹

Pero la plena liberación de los moldes poéticos religiosos no llega hasta mediados del siglo XIV con el *“Libro de Cantares del Arcipreste de Hita”* (posteriormente rebautizado como *“Libro del Buen Amor”* por Menéndez Pidal en 1898) con episodios cercanos al estilo juglaresco y donde se registran notables influencias de Ibn Hazm. Este personaje, Juan Ruiz (m. entre 1330 y 1350) reviste excepcional importancia por su aportación escrita al mundo trovadoresco y se autodescribe como: *“Yo Juan Ruiz, el sobredicho Arcipreste de Hita., velloso..., pescozudo,...de andar enhiesto,...de nariz luenga,...de anchas espaldas....cantor y relator de sus viajes de sus idas y venidas de un lado a otro, de aventuras de caminos, de apólogos y consejos todo con un sabor de buen vino y sabroso yantar”*.³²

La influencia andalusí en la poesía trovadoresca provenzal y de ahí en el resto de Europa, ha sido estudiada lingüísticamente por Menéndez Pidal.³³

El mismo autor dice explícitamente *“Pero ahora estamos pasando a descubrirla (se refiere a la lírica arábigo-andaluza) como clave en los problemas de orígenes para algunos tipos líricos europeos y como punto de partida de una idea del amor espiritualizada, que imperó en el Occidente, contraria a la concepción sensualista dominante en la antigüedad”*³⁴

Es de destacar, en todo caso, la enorme influencia temática ejercida por el Islam, no solo a través de la relación “técnica” apuntada, sino también por la interacción cultural derivada de las “Cruzadas”, donde se produce un encuentro, no exclusivamente guerrero, entre dos mundos que, aunque aparentemente separados por la religión, van adquiriendo muchos matices comunes procedentes del antiguo “acervo” mediterráneo que ambos comparten.

El reflejo en marfil de la música y poesía árabes

Como se pretende estudiar un especial tipo de productos óseo-eborarios, no se puede renunciar a señalar sus precedentes en la producción islámica.

Ya en otro lugar ³⁵ he estudiado los marfiles cordobeses, pero conviene recordar, a los efectos que ahora interesan, algunos de ellos. Los marfiles cristianos profanos carecen siempre de textos, solamente en algunos ejemplares religiosos, tanto bizantinos, como occidentales, aparecen inscripciones con los nombres de santos o epígrafes devocionales. Sin embargo hay piezas islámicas donde tanto el texto, como la imagen, aportan exactas referencias a la actividad ahora estudiada. Ahora las imágenes se presentan reproduciendo solamente los detalles que interesan.

Hay que señalar el hecho, extremadamente importante, del papel de la mujer en el ámbito trovadoresco, casi exclusivamente considerada como “objeto” de la actividad de aquéllos, y en la *Dar al Islam* donde, además, suelen realizar funciones activas de músicas y cantoras, siempre en ambientes privados.

Bote de Marfil de la Hispanic Society of America, (D 7524), Nueva York.

Obra firmada del gran tallista Jalaf debió realizarse en Córdoba o tal vez en Medina Zahara hacia el año 960, aunque se encuentra sin datar. Fué adquirido en Córdoba por Mr. Harris hacia 1869, pasando en 1913 al fundador de la Society, Mr. Archer Milton Huntington. Ornado de motivos exclusivamente vegetales, lleva una poética inscripción en “*dímetros jónicos*” y con métrica árabe de tipo *ramal*. De entre las varias traducciones realizadas de este texto he elegido la de Juan Zozaya Stabel-Hansen (1999)³⁶ que dice:

*Mi aspecto es de gran belleza
Seno de joven que conserva toda su turgencia
Mi traje de gala es la belleza
Tengo vestido adornado de brillantes piedras
Y soy así envase
Para almizcle, alcanfor y ámbar*

Efectivamente, la forma de la tapa, cupular, terminada en un botón, tiene el indudable aspecto que el poema refiere. No conserva este bote piedras preciosas como adorno, sino un herraje de plata. La referencia a su contenido describe algunos de los perfumes más valiosos de la época: el “almizcle” obtenido de las glándulas de un vivérrido (el gato de Algalia o civeta, *zobad al galiyya*) muy utilizado en ese tiempo, el



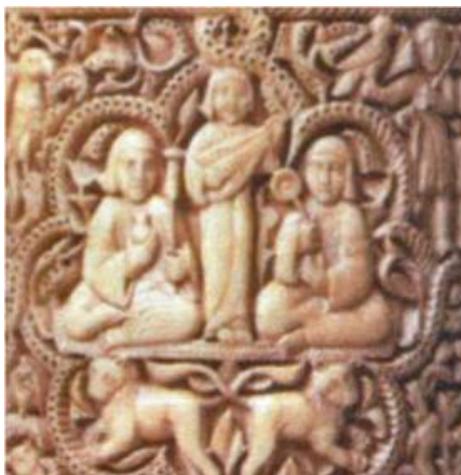
“alcanfor” de origen vegetal (*kanfur*) un árbol que el Corán (76.5) sitúa en el Paraíso y el “ámbar” que no es el ámbar fósil o “ámbar pardo” que todos conocemos (llamado en árabe *kajraman*) sino la esperma de un cachalote del Indico, el “ámbar gris” (‘*anbr*). Existe además el “ámbar negro” o azabache (‘*asmar al ‘anbr*).

Sin embargo el arte figurativo realizado en marfil ilustra con frecuencia las actividades musicales que pretendemos enlazar con las trovadorescas y las escenas donde se desarrollan las sesiones de canto, *maqamah*, en casas o palacios. Se mencionan seguidamente de manera sucinta algunos de ellos:

Es segura la existencia de otras manifestaciones equivalentes, especialmente las realizadas con técnicas pictóricas murales, de las que algunos ejemplares nos han llegado, uno de los cuales, procedente del palacio sirio de Qsar Hayr el Gharbí (el Alcázar occidental de Hayr), se ha reproducido algunas páginas más arriba.

Bote Al Mugira, Museo del Louvre (4068). París

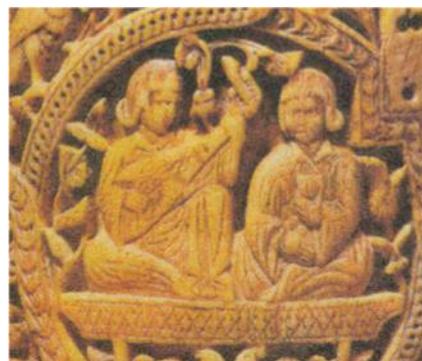
Perteneció a un coleccionista granadino, José Facundo Riaño, de quien lo adquirió el Louvre en 1898. En la imagen de uno sus lados, aparece una escena de *maqama*, con una esclava, de pie y pequeño tamaño, tocando un laúd mientras canta y dos personajes, sentados en estrado, uno en actitud de beber y otro abanicándose. Peinan cabellos descubiertos, con melena corta, al estilo que propugnó Ziryab. Está fechado en 968 y dedicado al príncipe Al Mugira, de desgraciado final, hijo de ‘Abd el Rahman III.



Bote Davillier, Museo del Louvre (OA 2774), París

Adquirido también en Córdoba hacia 1860 por el Barón Charles Davillier, gran hispanista y coleccionista de arte. Pasó al Museo en 1885. No se conserva la tapa y por consiguiente, al carecer de la inscripción en ella existente, la fecha debe determinarse

por asimilación en tanto no se verifique por métodos científicos. Pienso que podría situarse en el decenio 960-970. En una de sus caras presenta una talla con dos personajes sentados en estrado: uno tocando el laúd y otro con vaso en la mano. Parece que quien toca el ‘*ud* podría ser una mujer.



En la correspondencia entre Davilliers y el pintor Fortuny, éste le dirigió una misiva en diciembre de 1871 en la que le dice “...si queréis restaurar la tapa de vuestro bote, tengo un dibujo exacto del que ha sido vendido en Córdoba...” refiriéndose sin duda al que hoy alberga la Hispanic Society.

Arqueta de Leyre, Museo de Navarra.

Como se recordará es una arqueta de muy azarosa historia, obra del taller de un artista, Faray, que lo firma junto con cinco de sus discípulos, cada uno en una placa distinta, en los primeros años del siglo XI. Está dedicado por uno de sus libertos al *hachib* (primer ministro) ‘Abd el Malik, hijo y sucesor de Almanzor. Fechado en 1004.



En su cara delantera, trabajada por el discípulo ‘Ali Misbah, que firma bajo el estrado en el grupo izquierdo (derecha del espectador) de la placa, aparecen tres grupos con escenas de *maqama* con interpretación muy debatida. En el primero por la izquierda aparecen dos personajes en actitud de beber de una redoma *eirake* uno de ellos y de comer una fruta el otro; en el segundo, con figuras de menor tamaño (posibles esclavos) tres músicos, el central toca el *‘ud* y de los otros dos: uno la “flauta doble” (*mijwiz*) y el otro un olifante o cuerno de caza (*qarn al fil*), finalmente el grupo de la derecha presenta un trono con un personaje principal sentado con un vaso en su mano izquierda y un probable racimo de uvas en la derecha, muestra barba recortada, por lo que se supone que es un *sheij*, de edad madura, a cuyos lados se hallan dos esclavos: uno que le ofrece frutos y el otro con un espantamoscas parece librarle de los molestos insectos, que en la época debían ser muy abundantes.

Arqueta del Museo Victoria&Albert (10/1866), Londres

Esta arqueta carece de inscripción al haberse perdido las placas perimetrales que la contuvieron, pero se asimila en muchos aspectos a la anterior, por lo que también cabe asignarla a la época amirí (finales del siglo X y primeros años del XI). Se sabe que fue adquirida en León en 1866. Lleva un montaje de plata que, desde luego no es original.

También en su cara delantera presenta dos escenas de “reunión” con dos grupos de individuos sentados, a la izquierda un músico toca un olifante a modo de trompeta y el otro parece comer de un racimo; en la derecha otro músico canta y toca el laúd, mientras el acompañante porta en su mano derecha una redoma *eirake*.



Bote de Mutárrif, cuerpo del mismo, en situación actualmente desconocida.

Este bote, procedente de la colección Demotte y de antecedentes imprecisos, fué adquirido en 1922 por el Metropolitan Museum neoyorquino. Criticado en 1927 por D.Manuel Gómez Moreno y conceptualizado como posible obra del escultor valenciano Francisco Pallás i Puig, fué descatalogado por el Museo y vendido. Años más tarde, la tapa reaparece en una colección londinense, siendo adquirida en 1987 por el Ashmolean Museum de Oxford. Sometida a análisis de radio carbono se le ha dado una fecha acorde con la que figura en la inscripción que bordea la tapa, año 999, y que está dedicada al segundo hijo de Almanzor ‘Abd el Rahman Abdul Muta’arrif.³⁷



Foto coloreada sobre la publicada por el M.M.A.en 1923.

La tapa no conserva tallas relacionadas con nuestro objetivo actual, pero si una existente en el cuerpo, visible en una vieja fotografía del Museo de Nueva York (1923) donde se ve un personaje sentado, quizás el propio Muta’arrif, con la cabeza cubierta por turbante (‘*imama*) y dos esclavos que le ofrecen vasos con bebida.

Placa del Metropolitan Museum, (13141), Nueva York

En la misma aparecen tres parejas de jóvenes danzantes de ambos sexos, las mujeres se cubren la cabeza con el *hiyab* y los hombres la llevan descubierta.

Detalle de una pareja de Bailarines en la placa.



Esta placa carece de inscripción y posiblemente formó parte de una arqueta desaparecida.

Procedente de la colección Seligmann, fue adquirida por el Museo en 1913. Pienso que cabe atribuirle, como las anteriores, a finales del X o principios del siglo XI.

En los marfiles de épocas *taifa* no he rastreado imágenes relacionadas con el tema, aunque en una de las arquetas de la Catedral de Tortosa, la desaparecida en 1936 y hoy en paradero desconocido, aparecía una pareja de posibles danzarines.

He considerado todas las escenas aportadas como correspondientes a actividades lúdicas, alguna incluso la situé como “*escena de Paraíso*”³⁸ por la semejanzas que la vida en el Paraíso coránico mantienen con las de la vida placentera, renunciando, al

contrario que otros autores, a valorarlas como “*escenas de Corte y autoridad*”. Las que he estimado acordes con esa otra actividad no figuran aquí.

Hay que valorar que en los decenios finales del Califato (Califas posteriores a Hixem II) y en las épocas taifas, parece reactivarse la inquietud religiosa, por lo que este tipo de escenas desaparecen de las representaciones, que se reducen a motivos vegetales, geométricos y a lo sumo a acciones cinegéticas un tanto abstractas.

Tras las invasiones africanas (*almorávides y almohades*) que introducen un severo rigor en la interpretación religiosa, en la etapa nazarí, última del Islam andalusí, son muy escasos los ejemplares que presentas representaciones temáticas. Han desaparecido en este periodo las técnicas de talla, ya que la finura de las plaquitas de marfil empleadas, a menudo recicladas, no lo permite y la decoración, especialmente las figuras, se realizan mediante pintura.

Caja del Monasterio de S^a María de Huerta, actualmente en paradero desconocido.

Hallada en el sarcófago de San Martín de Finojosa (muerto en 1243), aunque se supone que debió ser colocada mucho después, en 1558. Parece que fue fotografiada en los años de 1920 y se perciben dos figuras sentadas y una inscripción en caligrafía del s. XIV. No ha sido posible localizar este ejemplar, a pesar de que en una guía de 1963, el monje Fray Tomás de Polvorosa procedía a describirla.

En este detalle de la desaparecida arqueta del Monasterio soriano, parece percibirse una mujer músico con atuendo de gran cobertura.



Arqueta de la Catedral de Burgo de Osma, actualmente desaparecida.

En idéntica situación se encuentra este ejemplar, que estuvo expuesto en una exposición en la Catedral de Burgos en 1926 y desde entonces no ha vuelto a saberse de ella. También del siglo XIV, presentaba en su cara trasera dos escenas de “libaciones” entre personajes sentados como se aprecia en la foto adjunta.

Arqueta de la colección March Servera (nº 93), Palma de Mallorca.



Procede de la Catedral de Zamora que la vendió en 1926 a D. Pedro Castillo-Olivares e ingresó después en la colección citada, cuyo destino, tras la muerte de D. Baldomero March hace pocos años, aún no está precisado. Fue descubierta por Gómez Moreno el año 1903 al realizar el Catálogo de la diócesis zamorana (no publicado hasta 1927).

Como la conservación de las pinturas es bastante precaria y se aprecia mejor el conjunto

que los detalles, he preferido ofrecer una vista general de esta arqueta.

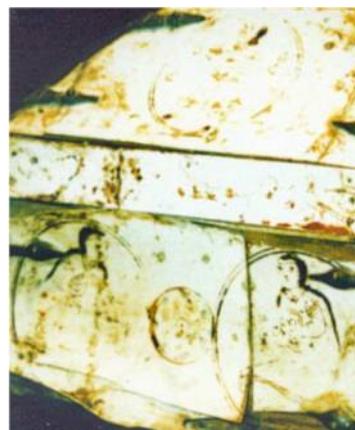
Al igual que las otras piezas nazaríes reseñadas, tiene pintadas escenas lúdicas e incluso, en este caso, mujeres músico que juegan el laúd o un instrumento que podría ser un salterio o cítara (*qanun*). Ahora las mujeres, únicas que parecen representadas, lucen larga cabellera negra y un casquete en la parte superior de la cabeza. Se atribuye, igualmente al siglo XIV.

También pintados son los temas que aparecen en los recipientes sicilianos, en algunos de los cuales, correspondientes a finales del siglo XI y principios del XII, confeccionados como “*cajas de boda*”, se presentan temas lúdicos como músicos o danzarinas. Son los siguientes:

Arqueta de la Catedral de Palma de Mallorca, Museo Catedralicio

Muy deteriorada, presenta en cuatro medallones laterales imágenes de “mujeres músico”, sentadas con largos y descubiertos cabellos negros, que tocan la cítara o la tabla egipcia (*shank misri*) el pandero (*duff*) o el laúd (*al' ud*).

Aunque el estado de conservación es deficiente, esta vista parcial permite percibir las imágenes citadas en el texto.



Arqueta del Museo Islámico de Berlín (MIK, KFMV 60)

Procede de las colecciones imperiales prusianas que la adquirieron en 1906 de los coleccionistas hermanos Durlacher. Cuatro medallones nos presentan mujeres músico, semejantes a las de la pieza anterior que tocan la “tabla egipcia” (*shank misri*), instrumento parecido a la cítara o un harpa triangular que también recibía el nombre de “cortina” (*hidchab*) y que corresponde al *qanun* clásico.



Este detalle de la arqueta berlinesa permite observar con claridad la actuación de la mujer músico.

Caja siciliana del antiguo Monasterio, hoy Iglesia parroquial, Fitero



En una de sus caras, en el interior de sendos medallones, aparecen bailarinas que realizan bailes orientales. En otros puntos se adivinan una mujer músico que juega el *shank* y otros dos posibles músicos. La pintura está ya muy deteriorada y aunque la caja ha sido recientemente restaurada, no se ha acometido la restitución de las imágenes.

Caja Caruso, colección Kevorkian, Nueva York.

Aunque se desconoce la situación actual de este ejemplar, que perteneció al tenor italiano Enrico Caruso hasta 1923, sí se conoce su descripción. En la tapa presenta medallones de “*mujeres músico*” que tocan los mismos instrumentos antes mencionados. La mala calidad de la fotografía disponible no permite reproducirla.

En el Islam oriental es Egipto el que presenta ejemplos, puesto que en Iraq el marfil tuvo siempre escasa presencia. Sin embargo los tres primeros ejemplares que se citan, pueden considerarse próximos, culturalmente, al Califato de Bagdad.

Placas prefatimíes, Museo del Louvre (6250-1; 6250-2)



Dos de las tres placas caladas, adquiridas en 1911 a Victor Gay, presentan asuntos

relacionados con el tema que nos ocupa: En una de ellas un bebedor, tocado con turbante contempla a una bailarina



envuelta en velos; en otra, una mujer músico toca el laúd mientras parece entonar una canción

Placas prefatimíes, Museo del Bargello (80c), Florencia

Cuatro de estas seis placas, también caladas, presentan temas relacionados. Fué este conjunto adquirido en 1874 por Carrand y cedidas después al Museo por él fundado. Pertenecieron al coleccionista italiano Castellani que las poseyó montadas sobre una caja de ébano. Una de ellas muestra un músico, tocado con voluminoso turbante, que toca la flauta (*nai* o *shababa*) y junto a él otro músico, al parecer femenino, lo hace con el laúd. En



dos placas se presentan sendas bailarinas y en la última dos personajes que llevan en la cabeza la 'imama, uno bebe en un vaso mientras

en la otra mano porta una botella, el otro toca el pandero (*duff*).

Algunas de las placas Castellani, mencionadas en el texto.



Placas prefatimíes, Museo de Arte Islámico (MIK, I 6375), Museo de Pérgamo, Berlín

Procedentes de la colección Zu Rhein (1868), pasaron al coleccionista austriaco Figdor, de quien las adquirió el Museo berlinés en 1936. Son cuatro placas que en la actualidad se presentan encuadradas, formando a manera de un marco de espejo. Una de las placas presenta una tocadora de laúd y otra, una compleja escena con seis personajes que completan su decoración: dos enturbantados personajes bebedores, sentados, uno en actitud contemplativa, el otro apurando su vaso, se alternan con músicos femeninos con elaborados tocados que juegan con flautas, guitarras y laúdes sentados en el suelo, mientras en el centro una mujer baila con singular gracejo mientras lleva en las manos un grueso laúd.



La placa larga de la colección berlina muestra una secuencia amplia de una sesión musical en el mundo islámico. Debajo he conseguido componer una vista de los restantes detalles a que se refiere el texto, aunque también figura, para no romper la uniformidad conseguida, la imagen de un maestro halconero en el recuadro superior derecho.



Placas fatimíes.

De este numeroso grupo, considerablemente disperso, extraigo solamente las cuatro placas siguientes:

-Museo del Louvre (NAO 471), una bailarina interpreta la danza de los velos.

-Museo de Arte Islámico de El Cairo (5026), un tocador de flauta sentado
 -del mismo Museo (15622), personaje bebedor sentado con sirvientes de pie a los lados
 -Galería Carlebach, Nueva York Una danzante con turbante y velos.



En imagen, a la izquierda la placa del Museo del Louvre, a la derecha la que perteneció a la Galería Carlebach.

No deja de llamar la atención la escasa representación de este tipo de escenas en una producción de marfiles tan extensa en número como la procedente de época fatimí. Podría ser que las circunstancias sociales y políticas que rodean el Egipto de sus heterodoxos Califas, han impuesto una especial austeridad que contrasta con lo habitual en los conjuntos precedentes, hasta el punto de sustituir las escenas de *maqama* por las relacionadas con la caza, que constituyen ahora la temática esencial. Resultan residuales, por tanto, los motivos reseñados, como también se observa en su técnica, mucho más pobre y decadente.



La placa 15622 del Museo de Arte Islámico de El Cairo. La placa original fue recortada en forma de estrella en algún momento posterior para adaptarla como adorno a un espacio predeterminado.

Parece evidente que el Egipto de las etapas prefatimíes, regidas por emires *tuluníes* primero (868-905) y los *ijsidíes* después (935-969), representa una continuación de la cultura iraquí de los Califas abbassíes cuando gobernaron el país del Nilo.³⁹

La conquista de Egipto en 969 por los “Califas” fatimíes, asentados en Ifriqiyya desde 909, supone una ruptura con los usos y costumbres anteriores, valorando adecuadamente las grandes diferencias religiosas de la época entre los *sunníes* de Bagdad, en plena decadencia desde 940 en que su Califa, Al Mustaqfi, apenas gobernó la ciudad de Bagdad; frente a los agresivos *chiitas fatimíes* cuyo Califa conquistador, Abu Temim Ma’ad al Mu’izz (953-975) fundaría la ciudad de El Cairo en 973 (sustituyendo y englobando a la antigua Fustat) y mantuvieron un régimen especialmente severo hasta ser eliminados por el *ayyubí* Saladino en 1171, retornando a la ortodoxia *sunní*.⁴⁰

No obstante, a partir del siglo XII el carácter guerrero de los *kurdos ayyubíes* (1171-1250) que habrán de afrontar las “Cruzadas” (1099-1229) y sus sucesores, los militares

mamelucos esclavos (*mamluk*) (1250-1517) que gobiernan hasta la conquista otomana, no facilita la repetición de un arte figurativo que se convierte en exclusivamente abstracto sobre motivos vegetales y geométricos.⁴¹

A juzgar por el conjunto de las representaciones observadas, sería el Califato cordobés en su etapa omeya de línea directa (929-1013) quien, continuando la culturización iniciada en 822 por el emir ‘Abd el Rahman II, asumiría la herencia de los Califas de Oriente y es por tanto de él de donde derivan las influencias islámicas en el mundo trovadoresco.

Sobre las influencias arábigo-andalusíes en la Europa medieval es muy útil recurrir al libro clásico, muy lúcido, de Levi Provençal “*La civilización árabe en España*”, especialmente el capítulo III.

La vida de trovadores y juglares cristianos reflejada en cajas y arquetas

Uno de los aspectos más singulares de la vida de los trovadores es la atracción, diría que recíproca, que ejercen en la mujer, más sensible a los encantos de éstos frente a la reciedumbre que la vida, predominantemente guerrera, medieval impone a los varones.

Es muy importante percibir el diferente papel desempeñado por las mujeres en los ámbitos musulmanes y los cristianos, dentro de una temática común. Las imágenes de unos y otros ilustran perfectamente la situación comparativa.

Ha de valorarse también que las múltiples situaciones violentas que aquéllos han de afrontar, implican frecuentes y prolongadas ausencias, incluso la pérdida de la propia vida, siendo incomparable con el mayor sosiego que, por lo general, disfrutaban las féminas. Este hecho se traduce en un desequilibrio estadístico de géneros que se suple: en el mundo islámico mediante la poligamia⁴², pero en la rígida normativa sexual del Cristianismo, únicamente lo irregular, fuese continuo o meramente esporádico, produce idéntico efecto. Por ello, los deseos de aventura de los trovadores se ven colmados, sin duda en gran medida, puesto que las técnicas amatorias que desarrollan son muchas veces, por lo que parece, irresistibles.

Entre estas técnicas figura el regalo, materializado en ocasiones por atractivos objetos susceptibles de incorporarse al tocador personal de las mujeres. De algunos de ellos, claramente identificables, nos ocuparemos seguidamente.

Las “minnekätschen” o cajitas de amor de los trovadores alemanes..



En imágenes, tres ejemplos de estas cajitas y un detalle de otra, todas ellas del Museo Diocesano de Ratisbona (Regensburg). Corresponden todas ellas al siglo XIII.

Cajas “amatorias” catalanas

Aunque no siempre pueden asociarse con la vida trovadoresca, presentan un sentido equivalente en cuanto a ofrenda realizada por el caballero a la dama.



Un precedente de la serie, que aún no contiene escenas caballerescas es el ejemplar nº 73 del Museo de la Catedral de Girona datable en el siglo XIII.

Las arqueta amatorias se construyen en Cataluña con madera, revestida de latón estampado en el siglo XIV, aunque alguna probablemente alcance en siglo XV.

Hay tres ejemplares en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. La MAC 5261 procede de la colección Plandiura y está fechada entre 1370 y 1450.



En sus diferentes escenas aparecen diversas actitudes relacionadas con su denominación. Los textos en catalán con escritura gótica.

En el mismo Museo (MAC 12141), hay otra arqueta donde se mezclan los de caballería con los religiosos (historia de San Jordi).



Arqueta del Museo Nacional de Arte de Catalunya (12141) que representa la historia de San Jordi.

Especialmente interesante es la nº 37968 del mismo Museo de Barcelona de formato más cuadrado, procedente de la colección Martí Estany e incorporada al Museo en 1945.



Otra caja catalana de la misma serie es la conservada en la Iglesia de la Asunción, en la población tarraconense de Alcover del Campo que muestra escudos coloreados.



En el Museo del Hermitage (259) se conserva otra caja de este tipo procedente de la colección Bassilewsky, que después pasó al Zar Alejandro III y finalmente al gran Museo de San Petersburgo.

En ella también se aprecia la historia de San Jordi, tan estrechamente vinculada en Catalunya a las acciones caballerescas.

Un ejemplo de la expansión transpirenaica de este tipo de arquetas catalanas lo encontramos en la que posee la Catedral de Saint Bertrand de Comminges, de madera cubierta con latón estampado con escenas caballerescas, cual es la forma habitual, y que además lleva una inscripción en caracteres góticos que dice: “*Por amor a mi dama combato este dragón...*”, presentando una imagen de San Jordi en el episodio correspondiente, como es también frecuente en estas arquetas.



Hay unos pocos ejemplares de técnica y arte en cierto modo similar, pero con un contenido menos específico, empleando a veces estaño o plomo en lugar del latón. En ellas se graban motivos religiosos o guerreros. Fueron realizadas en el Reino de Chipre en el siglo XIII. Curiosamente los tres ejemplares que se señalan se encuentran en la región catalana.

La de mayor antigüedad cuya foto se presenta, es propiedad también del Museo de Cataluña (MNAC 44986). Está revestida de plomo y



estaño estampados. Su datación se sitúa a finales del siglo XIII y muestra una serie de guerreros portando escudos catalanes, franceses y provenzales, asociada sin duda al recuerdo de las Cruzadas y la reconstitución en Chipre del perdido Reino de Jerusalén. Procede del monasterio leonés de Nogales.

Casi idéntica a ésta es la del Museo Diocesano de Tarragona (48a) procedente de la población de Guardia dels Prats de la que se presenta imagen de uno de los lados cortos, donde aparece la figura de un Rey con dos de sus guardianes. Se la relaciona con Sant Pere Ermengol.



Las exquisitas figuras talladas en estos ejemplares, representan de forma extraordinaria el ambiente de los reductos cristianos que subsistieron tras la pérdida de Jerusalén (1187), refugiados en la Isla de Chipre al ser conquistada en 1191 por Ricardo Corazón de León. Desde entonces, el reino fue objeto de diversas ventas. De Corazón de León

a los Templarios, de éstos transferida a la dinastía Lussignan. El Reino pasó en 1237 al Emperador Federico II tras su matrimonio con Yolanda de Brienne y después, aunque nominalmente el título se incorporó al de Sicilia y después a Aragón, subsistieron Reyes independientes de la Casa Lussignan, la última fué la Reina Catalina Cordero, viuda de Jacobo II quien lo vendió en 1489 a los venecianos, de quienes ya dependía militarmente la isla, para pasar en 1570, por conquista, a manos otomanas.



Semejante a las anteriores, pero de contenido religioso es la conservada en la Catedral de Girona, (Museo catedralicio nº 74) también elaborada con plomo estampado y construída, como las anteriores en Chipre en el siglo XIII.

Aunque estas cajas chipriotas no se corresponden exactamente con el tema en estudio, las he incluído por constituir un claro precedente de las producidas más tarde en Catalunya.

Cajas, arquetas y valvas de espejo elaboradas en marfil.

Típicos productos de la abundante eboraria francesa del siglo XIV, especialmente de los talleres de París, son Cajas (de tapa plana), Arquetas (de tapa troncopiramidal) y Valvas, es decir la parte trasera de los espejos destinada a sostener la superficie receptiva de los mismos. Tratándose de un producto próximo a la imagen (el espejo) o a las manos (cajas y arquetas) de la amada, serían a pesar de su elevado coste, productos de gran calidad, solamente costeable por amantes o pretendientes (no cabe, naturalmente, excluir a los esposos) de cierta posición económica.

Estos objetos están decorados con escenas de vida social (juegos, danzas) o con representaciones de temas literarios, musicales o poéticos en boga: Unas veces leyendas, como las relacionadas con el “Ciclo artúrico”, la “Vida de Alejandro Magno”, o con temas novelescos del tiempo: “La Chatelaine de Vergy” (Gemma de Vergy), “Tristán e Isolda” o el “Parsifal”.⁴³



Dos valvas de espejo: Debajo 71042, Juego del ajedrez, Louvre (OA 717), a la derecha 71108, una escena novelesca con el caballero Galwain, del ciclo artúrico. Museo Cívico de Bolonia (697).

Hay temas muy específicos y significativos: el simbolismo del juego del ajedrez en que el amante conseguía la dama si lograba el triunfo o se suicidaba (teóricamente quizás) si era derrotado; el asalto al “Castillo del Amor”, defendido por las damas, simbolizando las dificultades de lograr el fin pretendido; la coronación con “laureles” del bardo triunfador; escenas de suicidio, incluso de ambos amantes atravesados con la misma espada. No falta incluso alguna escena “de cama” o de baño común “en fuente o piscina” de hombres y mujeres desnudos.



Otras escenas son las cacerías (especialmente abundante la de “cetrería” que simboliza un “status” de nobleza), cabalgadas, despedidas o recibimientos del caballero que parte o regresa, escenas de torneos caballerescos y no falta la caza del mítico “unicornio”, también de claro simbolismo sexual o la liberación de la dama secuestrada o acosada por peludos y monstruosos “hombres salvajes”.



Esta placa de una caja francesa, muestra la caza del “unicornio”, British Museum (1856.6-23.166)

Tales productos están atribuidos a la segunda mitad del siglo XIII o todo el siglo XIV, en que la afluencia de marfil a los talleres europeos es particularmente abundante. No solo los talleres parisinos o del Norte de Francia elaboran estos productos, sino que hay algunos ejemplos realizados en Alemania y posiblemente en Flandes. No son estos objetos, sin embargo, característicos del Sur francés, de Italia ni de los Reinos Hispánicos.

A la izquierda placa lateral de otra caja, que nos ofrece el rescate de un niño secuestrado por un hombre “salvaje” atravesado por una lanza, siendo la criatura devuelta por el caballero a su madre. Museo del Bargello (123c), Florencia.



La talla suele ser cuidada y meticulosa, con numerosos detalles perceptibles, lo que muestra la profesionalidad de los talleres eborarios, distinguiéndose muchas veces algunos de ellos por la composición o realización e incluso por la repetición sistemática de escenas o imaginarios personajes, como ocurrió siglos atrás en Bizancio.

A la izquierda una caja francesa del siglo XIV con la representación del tema “La castellana de Vergy”, Museo del Louvre (MRR 77).



Se ha comentado la ausencia, en los productos anteriores, de las regiones del Sur europeo. Italia se centra casi exclusivamente, en la producción de marfiles religiosos, siguiendo la antigua tradición bizantina o elaborando marfiles pintados, continuando otra tradición, la siciliana, sin que la temática (claramente gótica) aborde temas descaradamente profanos como se ha visto en el caso anterior, reflejo también de la mayor libertad de costumbres imperante en la Francia del siglo XIV. Esta libertad de costumbres y el acceso de la baja nobleza a bienes, como el marfil, hasta poco tiempo antes reservados al Clero, los Monarcas o los grandes Señores, resulta un fenómeno muy centrado en la región parisina, que apenas fue competida, por algún taller germano.



Un lance caballeresco en honor de una dama que corona al vencedor. Una placa del Museo Nacional de Rávena (1034).

A la derecha una escena del “Tristán e Isolda” en que se ve a los protagonistas en el lecho, en tanto que la doncella les sirve un “elixir de amor” en vez del veneno que pensaban tomar. Procede de una arqueta alemana, probablemente de Colonia, del siglo XIV. British Museum (1947.7-6.1).



Las cajas “provenzales” de trovadores

Además de los productos antes mencionados, aparece una serie de cajas o arquetas, en hueso, registrándose principalmente la forma de caja plana, de más sencilla elaboración, y ningún ejemplar de formas complejas como las valvas de espejo. En ellas la talla es muy simple, manteniendo relieves poco profundos como corresponde al material utilizado, sin grandes alardes técnicos, utilizando elementos decorativos sencillos (rayas, puntos, etc.) para perfilar detalles. Incluso existe algún ejemplar elaborado en madera pintada. Los personajes no forman, por lo general, escenas complejas como en los productos parisinos, sino que son simples presentaciones de personajes, en la mayoría de las ocasiones uno solo encerrado en cada recuadro y en posición un tanto hierática. Pocas veces se forman escenas con más de un personaje: el caso más abundante es el combate con lanza al jabalí que acomete un hirsuto individuo en un entorno que se corresponde con el monte bajo, “bosque mediterráneo”, o “*maquis*”, de la región provenzal.

A diferencia, también, de los productos parisinos, aquí aparecen con frecuencia músicos que tocan el tamboril, el harpa o la flauta, bufones cascabeleros y danzantes de ambos géneros. Es frecuente la presencia de árboles y ocasionalmente fuentes que suelen separar a dos personajes: hombre y mujer, quizás como evocación de jardines o de los campestres lugares de encuentro y que representan la habitual separación mediante el “*hom*” o eje de simetría. Entre los animales representados, además del citado jabalí hay bastantes perros de caza, no falta el mítico “*unicornio*” y algunos asombrosos monstruos. La presencia del olifante refuerza, por demás, la idea de caza mayor en montería.

Hay objetos de este tipo que ofrecen representaciones religiosas: Santos, frailes o la Virgen, habitualmente en arquetas de tapa piramidal truncada, a diferencia de las de contenido festivo que suelen ser de tapa plana. Alguna de ellas presenta el solero con ajedrezado, no siempre por considerar el haber contenido piezas de este juego o del más sencillo de “*damas*”, sino que, al no presentar siempre el tablero adecuado (8 x 8 cuadros) hay que pensar se trata, a veces, de un mero recurso decorativo que evita buscar una pieza de hueso plana de tamaño poco usual, así sustituida por un solero compuesto de cuadritos de dos colores.

La traza popular y el material (hueso) mucho más barato, sugieren su alejamiento de los productos eborarios arriba comentados. Además, la ausencia de equivalente en marfil, nos hace pensar en el área provenzal-catalana como origen de esta serie. Descartamos también la Italia del Norte por el predominio en la misma de productos venecianos, casi monopolizados por los talleres de la familia Embriacchi, quienes aunque también utilizan plaquitas, tanto de hueso como de marfil, elaboran productos muy complejos con soportes de madera taraceada y gran variedad de formas.

La Italia sometida al Pontificado no es concebible como origen de objetos que mayoritariamente son de raigambre y destino principalmente profanos.

Los autores que los han estudiado citan entre sus orígenes: Países Bajos, Alemania, Italia, Francia, Provenza, Alsacia, Cataluña... es decir prácticamente toda Europa. Sin embargo, la profunda unidad conceptual y técnica que presentan, parecen obligar a buscar un área común y resulta mas apropiada la que se sugiere: Provenza, con sus extensiones limítrofes, el Languedoc y quizás Cataluña, con tantos vínculos culturales, lingüísticos y políticos. La temática apunta, también indefectiblemente, a una relación trovadoresca.

Se han localizado una serie de ejemplares que responden a características muy diferenciadas de las cajas francesas de marfil y con una indudable similitud entre ellos. A continuación se presentan los que hemos conseguido recopilar, acompañados de fotografías cuando ha sido posible su obtención.

Caja Martí Estany, Museo Artes Decorativas (37956), Barcelona



Madera placada de hueso. De unos 12 cm de longitud y 6 de altura. Ofrece en la tapa 12 cuadritos formados por placas de hueso que representan animales o flores de indudable traza gótica. En los laterales están tallados también animales (leones, leones alados, ciervos, aves o dragones) alternados con flores y arbolillos. Procede del legado Martí Estany.

Caja de la colección March (nº 100), Palma de Mallorca



Madera con placas talladas en poca profundidad y policromadas. Mide 17 por 10 cm y 7,5 de altura. La tapa tiene tres placas con dos personajes danzantes y un pavo real. En los laterales: perros que persiguen al jabalí, árboles que forman el paisaje y dos animales monstruosos, uno con barbada cabeza humana. La colección la cataloga como Italia siglo XV.

Caja chapada, Colección privada, Játiva

Mide 26,5 por 21 y 7,7 cms. Con representaciones de damas y galanes. Fué expuesta en la Exposición de Barcelona 1929 (nº 66). Carezco de fotografía de este ejemplar.

Arqueta del Museo catedralicio, Avila

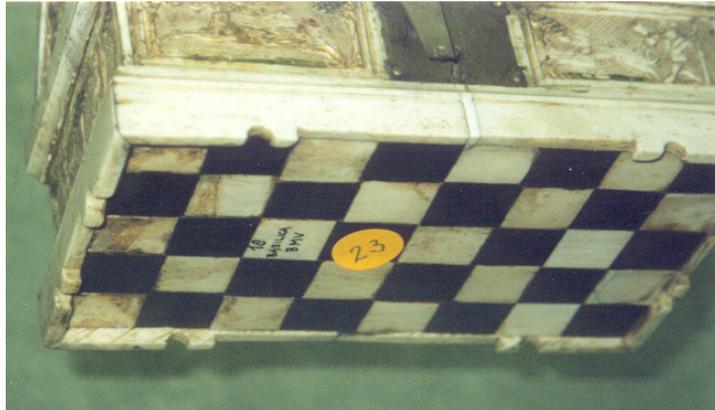
La tapa rectangular presenta tres placas longitudinales con escenas de caza: perros, el cazador que alancea al jabalí y los consabidos árboles. Dos placas laterales de la tapa con imágenes del barbudo cazador. Los laterales del cuerpo 10 placas cuadradas con cabezas de santos y mártires. Mide unos 17 cm de largo por 12 de altura. Las placas están coloreadas en rojo, verde y negro. Lleva cerradura en la cara delantera.



Atribución del Museo, siglo XV

Arqueta llamada de Santa Lucía, Iglesia de N^a Señora, Onze Liebe Vrouwe, (nº 33. 18 BMV), Maastrich.

Dedicada a Santa Lucía y San Willibrodius, mide unos 25 cm. y 17 de altura. Suelo ajedrezado (8 por 5 cuadros), posiblemente reaprovechado. La tapa y los laterales presentan tallas con escenas de caza con los consabidos árboles, ciervos y varios cazadores, uno de los cuales hace sonar un olifante. Considerada en la Basílica como siglos XII-XV), sin especificar origen. Posiblemente albergó reliquias de los santos mencionados. Tiene cerradura de latón, sin llave.



Caja de hueso, Museo Victoria&Albert (4660/59), Londres



Mide 17,5 por 14 y 5,5 de altura. Seis placas en la tapa con figuras danzantes, uno de ellos un bufón, dos damas y tres caballeros. En los laterales damas y caballeros en actitud de encuentro. Esta caja presenta en sus laterales temas diferenciados de las restantes: Hay una lid entre dos caballeros, paseo de parejas por el campo, ofrenda de flores a una dama y un curioso intercambio de palomas mensajeras entre una dama y un bufón.

Atribución: Italia del Norte o Flandes s.XV.

Caja de hueso, Museo Arqueológico Nacional (52220), Madrid.



Atribuida a Italia, siglo XV, se considera una caja de juego. Mide unos 15 cm. de largo y 5 de altura. La tapa nos presenta un caballero y una dama en posible actividad musical, separados por un árbol encerrado en un gran cesto. Los laterales con escenas de caza del jabalí, con perros y el lancero barbado. Completan, en la placa frontal, a los lados de la cerradura dos posibles dragones. El árbol evoca, sin duda, un jardín cercado.

Caja de Ambel, Obispado de Tarazona

Atribuída al siglo XV. La tapa presenta doce plaquitas de hueso con personajes músicos o danzantes. Cuatro caballeros, dos damas, un bufón y un tamborilero.

La imagen corresponde a la tapa, desconociendo dónde se encuentran las piezas del contorno del cuerpo.

Procede de la iglesia de la villa aragonesa de Ambel y se conserva en dependencias episcopales de la ciudad aragonesa.



Caja Harry G. Friedman, Museo Metropolitano (1954.135). Nueva York



Mide unos 17 cm y 6,5 de altura. Tallada y pintada está atribuída a Italia o Saboya en el s. XV. Seis placas en tapa con figuras danzantes y en los laterales la caza del jabalí, entre árboles, como en otros ejemplares. Un cazador toca el olifante.

Arqueta Sommerard, Museo Cluny (CL 431), París.

Con una medida de 20 cm y 13 de altura, perteneció a la colección de Mr. Sommerard, fundador del Museo. Atribuída a Francia y s. XV, presenta 12 cuadrillos en tres series en la tapa, otros 12 rectangulares en el cuerpo y dos piramidales en los laterales de la tapa. Todos ellos con representaciones de Santos y Apóstoles.



Caja Wasset, Museo Cluny (CL 15348), París



Mide unos 10 cm y 4 de altura. Entró en el Museo en 1906, procedente del legado Wasset. La talla, que ha perdido los colores originales ha adquirido un tinte oscuro. En la tapa tres placas con personajes (dama y caballero a los lados de un gran árbol), los laterales con la consabida caza de jabalí a lanza. Cerradura.



Caja de hueso, Museo Episcopal (MEV 4159), Vic.

Placas de hueso sobre madera. En la tapa seis plaquitas con dos parejas de dama y caballero, tocando instrumentos musicales y entre ellos un pavón y una fuente. Es notoria la presencia del pavo real visto en perspectiva frontal y la fuente, que responde a modelos propios del gótico. Atribución, Italia s. XIV.

Caja de hueso. Museo del Louvre (MRR 80), París

Mide unos 15 cm y 6 de altura. Seis placas en la tapa con personajes que danzan. En los laterales del cuerpo árboles y escenas de caza.

Atribución Italia del Norte s. XV.



Caja de hueso, Museo Victoria&Alberto (176/66), Londres

Caja sobrealzada, con 8 placas en la tapa y 12 en los laterales



con escenas de la Vida de la Virgen. Atribuída a Flandes s. XV. Mide aproximadamente 25 cm y 16 de altura.

Caja Schevitch (n° 160 de la venta en Galeria Petit en 1906), Paris

Mide 18,5 por 7,5 de altura. En la tapa seis placas con pavones, danzarines, fuente del amor, mujer con harpa y hombre con corneta. A los lados de la cerradura, en el frente, halconero y tocador de caramillo; en el resto de los laterales: caballos, molinos de viento y un hombre y una mujer separados por el árbol. Arte de Piamonte s.XV según atribución de la Galería vendedora. No dispongo de fotografía.

Caja de hueso, Museo Nacional de Arte de Catalunya (37923), Barcelona.

Mide unos 18 cm y 6 de altura. Procede del legado Martí Estany (1945). Placas de hueso pigmentado en dorado, sobre madera. Seis placas en la tapa: Pavo real de frente, dos danzarinas, dama con harpa, trovador con laúd y torre o fuente con ave de dos cabezas. En los laterales escenas galantes, arquero en cacería de ciervo, y recogida de fruta vareando los árboles con damas sentadas que lo contemplan. Atribución Catalunya s. XV.



Caja de hueso con fondo negro, Museo Nacional de Arte de Catalunya (37944), Barcelona.

Mide unos 10 cms y 7,5 de altura. El fondo de las figuras está tintado de negro. En la tapa placa de dama con



Unicornio. En los cuatro lados: Cazador con lanza y perro y dos liebres, dos centauros, unicornio atacado por jabalí y esfinge junto a un posible elefante.

Procede también del legado Martí Estany. Atribuido a Francia s. XV.



Dos imágenes de la cajita referida (MNAC 37944).

Representa este ejemplar una variante distinta de la mayoría de las aquí estudiadas.

Caja de hueso con escenas religiosas, Museo Cluny (CL 436), París



Nueva York

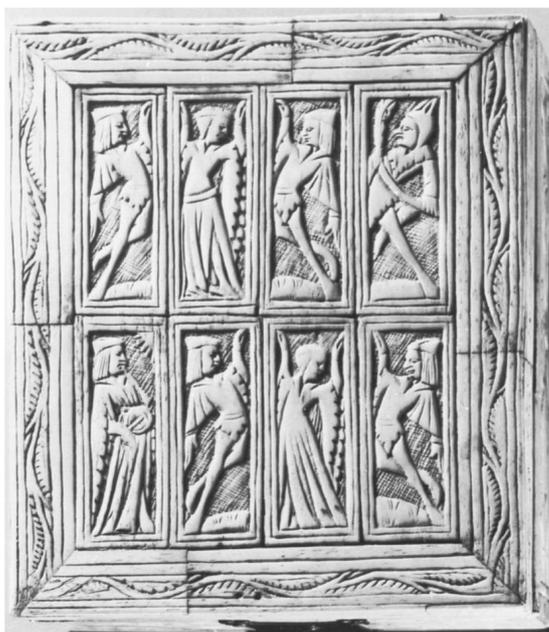
Mide algo más de 30 cm y unos 17 de altura. Doce placas en el cuerpo y 8 en la tapa, con escenas de la Pasión. Tintado en dorado. Casi idéntica a la del Museo de



Caja de juegos, Colección particular (Luis Elvira).

Mide 18,7 de largo y 7 de altura. El solero es un ajedrezado de 8 x 8 cuadros. Seis placas en la tapa con árbol y figuras de damas y caballeros. La fuente es idéntica a la que aparece en la del Museo Episcopal de Vic, antes presentada.

Caja de hueso, Germanisches National Museum (HG 290), Nuremberg



Mide 18,3 cm y 6,8 de altura. En la tapa ocho placas con danzantes, damas caballeros. En el cuerpo escenas habituales de caza del jabalí.

y

Caja de hueso, Museo Bode, Berlín.



Madera placada en hueso con escenas galantes. La pose y vestuario de los personajes es más cuidado que el habitual en otros ejemplares y resulta de tipo nobiliar. Conserva pigmentación en varios colores.

Caja de hueso, Museo Cluny (CL 89?), París

Tapa con seis figuras de danzantes, músicos y un bufón. En los laterales escenas con árboles. En forma idéntica a la mayoría de las piezas de esta serie.



Caja de madera placada en hueso, Museo Walters Art Gallery, Baltimore (n° 7193).



Elaborada en madera con los correspondientes apliques de escenas talladas en hueso, todo ello idéntico a otros ejemplares ya reseñados.

Caja placada de hueso. Palacio de los Duques de Gandía, Gandía

Ejemplar excepcional que no dudo en clasificar en esta serie de objetos. Probablemente inédito, se desconocen antecedentes. Mide unos 16 por 6 cm de plano rectangular y una altura aproximada de 12 cm.

Tapa a dos vertientes, con lo que se configuran seis planos. Decorados con motivos religiosos: en el lateral izquierdo la Visitación, en el derecho la Anunciación y en la placa frontal Natividad y Presentación. En la cubierta frontal el escudo barrado del Reino de Aragón, otro escudo valenciano y dos medallones, de gusto plateresco, con retratos reales que quizás podrían corresponder a los Reyes Católicos, lo que otorgaría a este ejemplar un carácter único y resultar tardío.



Ejemplares asimilados (¿)

A continuación se presentan dos ejemplares atípicos que muy probablemente no corresponden a esta serie, pero que por su falta de referencias he incluido aquí por algunas similitudes observadas.

Caja del Museo catedralicio (nº 25), Zamora

Mide 18,5 cm de largo y 7,5 de altura. De madera chapada en hueso. Las 11 placas que la componen son excepcionales en la serie, ya que están trabajados con similitud de red de calado (en panal de abeja) y aves en ella enzarzadas, con notoria influencia musulmana. Placa del pie en madera dorada. Se atribuye a los siglos XII al XIV. Presentada en “Las Edades del Hombre, Zamora”, fué atribuída por el autor de la ficha al siglo XIX (Catálogo, pgs 639-640).



Caja de hueso con apliques, Museo Episcopal (MEV 4195), Vic

Mide 12 cm y 5 de altura. Tiene en los laterales cuatro placas labradas, posiblemente de marfil viejo, rodeadas por otras de hueso pintadas con motivos florales neutros. Las placas de marfil presenta talla con ligeros calados y representan un motivo habitual en el arte musulmán: un felino (guepardo) o perro persiguiendo a una gacela o liebre. Tapa desaparecida. La modificación parece, efectivamente, del siglo XVIII cuando se produjo una reconstrucción agregando las placas de hueso pintadas con motivos anodinos.



Observaciones

Los autores o conservadores que han mencionado estos productos no se muestran acordes en su lugar de atribución, así, se observan los siguientes casos:

- Schlosser, al Piamonte
- Longhurst, (Museo V&A) a Francia, sin especificar
- Koechlin, a Alsacia o al Alto Rin, apuntando influencia italiana
- Randall, (Galeria Walters), a Flandes
- Estella, (CSIC), a España sin especificar
- Galán, a Provenza y regiones limítrofes.
- Otros, a Italia del Norte, Cataluña o Saboya

No conozco bibliografía específica, de este conjunto de ejemplares, aunque algunos han sido mencionados por diversos autores, como los antes citados, al tratar de pasada algún determinado caso.

En cuanto a la datación, la mayoría de los autores las sitúan en el siglo XV, otros, y entre ellos, principalmente en el XIV sin rechazar la posibilidad de que alguno se remonte a finales del XIII. Ciertamente el vestuario e instrumental exhibido pueden corresponder a unos u otros periodos si se tiene en cuenta que son personajes en actitudes lúdicas o en ámbitos campestres y no cortesanos. Incluso algunas actividades, como la caza del jabalí a lanza podrían retrasarse hasta el siglo XII o antes. Independientemente de la técnica y acabado ya comentados, la diferencia principal con las piezas francesas del siglo XIV es la temática: en los talleres parisinos o sus imitadores, son motivos novelescos bien conocidos y admirados en las clases cultas de la época o temática amorosa recurrente en los mismos ambientes, a veces con imaginaria retrospectiva como los torneos o el asalto al simbólico “*Castillo del Amor*” y donde las escenas representadas (cacerías con halcón, cabalgadas o juegos cortesanos) se vinculan claramente con ámbitos nobiliarios. En los ejemplares que ahora nos ocupan, son exclusivamente temas populares o campesinos, como el instrumentario musical, el vestuario y las actitudes muestran, mas la habitual presencia de árboles muy característicos y de escenas de cacería montaraz y popular (montería) y nunca cortésano (cetrería) como ocurre en los marfiles franceses. La presencia de juglares, bufones y trovadores nos mueven a considerar esta serie como continuadora de las *minnekätschen* alemanas, es decir “*cajas de trovadores*”. Así lo confirma la contrastada presencia de músicos (tamboril, caramillo, harpa) y danzas de tipo popular o escenas sugerentes de encuentros al lado de árboles o fuentes que muestran ambientes al aire libre, frente a las escenas cortesanas, predominantemente en interiores palaciegos y cuando lo son en el exterior, en ambientes cortesanos como se ha comentado. Cabe algún detalle común, como la “*justa*” de caballeros, aunque el tratamiento en el ejemplar de esta serie que lo presenta es mucho menos elaborado y más se parece a un combate singular en campo abierto que a un torneo.

A diferencia de las imágenes musulmanas, aquí se ven pocos instrumentos: alguna flauta y poco más. En cambio las danzas son frecuentes así como las cabriolas y piruetas de los bufones.

Analizando los 26 ejemplares que, con más o menos amplia descripción, hemos localizado, se encuentra la siguiente temática:

Atípicos: 2 ejemplares, ambos con calados (Vic y Zamora).

Vestuario atípico, más propio de clases nobles (1 caja) la del Museo Bode.

Temas religiosos, vidas de Cristo o la Virgen, en 2

Animales fantásticos, aparecen en 4 ejemplares

Árboles, aparecen en 8 piezas (simbolizan escenas de campo)

Ajedrezado, en 3 (2 con cuadros completos)

Bufones, en 5 (relacionados con danzantes y en un caso con palomas mensajeras)

Caza del jabalí, en 10 (casi siempre a lanza)

Combate de caballeros, 1

Danzantes, en 8

Encuentros hombre-mujer, en 11 (8 entre árbol, 2 con fuente y uno mediante palomas mensajeras).

Fuentes, en 3. La fuente es conceptualmente la “fuente del amor” o de “la juventud”.

Músicos, en 5 (no siempre en relación con danzas)

Olifantes, en 3 (relacionados con la caza-montería)

Palomas mensajeras, 1

Paseos campestres de parejas, 1
Pavo real, en 2 (siempre en posición frontal)
Perros, en 5 (relacionados con la caza del jabalí)
Santos, en 2 (en uno como tema complementario y en otro principal)
Unicornio, en 2

Tres ejemplares tienen forma de arqueta, uno es placa, seguramente residuo de una caja destruída y el resto cajas de tapa plana.

Conclusión

Resumiendo, existe predominio de una temática de danzantes con músicos y bufones en la tapa, motivo festivo por su propia naturaleza. Los encuentros, por cierto siempre en posiciones muy honestas, entre hombre y mujer, lo son en ambientes de campo (árboles) o jardín (fuentes). Hay un curioso caso de intercambio de misivas con palomas mensajeras.

Como complemento, en las placas estrechas que conforman el cuerpo de las cajas, se desarrollan escenas de caza, predominantemente de jabalí, con perros y árboles que muestran un paisaje genuinamente de monte bajo de tipo mediterráneo como corresponde al “*maquis*” característico de la región que presuponemos y también presente en el área transpirenaica, transformado en “*garriga*”.

La mayoría de los ejemplares, 10 sobre 26, se sitúan en localizaciones de la antigua Corona de Aragón históricamente vinculada con la amplia Región cuyo origen proponemos y otros seis en Museos franceses, hallándose los 10 restantes extremadamente dispersos. La procedencia conocida de los ejemplares catalano-aragoneses también apunta a un antiguo origen regional. Tratándose de ejemplares no sobresalientes en calidad artística, cabe predecir un coleccionismo tardío de muchos de los mismos. Si eliminamos los presentes en museos americanos o los dos del londinense Victoria & Alberto, solo el de la Basílica de Maastrich y dos en Alemania (Nuremberg y Berlin, este último un tanto atípico) se encuentran fuera de España o Francia.

Curiosamente en ningún ejemplar se detecta su procedencia o presencia en Italia por lo que esta ubicación, pretendida por algunos autores, podría carecer de base geográfica y lo mismo puede presuponerse de las que consideran Alsacia, Flandes o Alemania.

Las representaciones, el material empleado y la técnica, al contrastar con las de los talleres de París o del norte de Francia, orientan hacia regiones precisamente alejadas de la Corte francesa y además con vinculaciones históricas aragonesas.⁴⁴

Se adivina un número reducido de tallistas, quizás un único taller, dada la extrema similitud que se aprecia en la mayoría de los ejemplares.

Nada permite afirmar, al contrario de las cajas francesas, la existencia de una historia subyacente, sino la preponderancia, casi excluyente, del componente festivo en un entorno reiteradamente reflejado como campesino. Por consiguiente cabe atribuirles un origen juglaresco y que denominamos provisionalmente “*provenzal*”, por sus connotaciones de enlace con el mundo de los trovadores.

Para determinar con precisión la geografía de origen, seguramente hay que buscar más allá del estricto ámbito de Provenza en la amplia zona mediterránea que se extiende desde las estribaciones del Noroeste alpino (los Alpes marítimos) hasta el sureste de los Pirineos (Catalunya), prolongándose por el “*Midi*” francés hasta Toulouse

En cuanto a su datación y a falta de pruebas conocidas de Carbono 14 u otro sistema analítico fiable, prefiero situarlas, mayoritariamente, en el siglo XIV.

Madrid, mayo de 2010.

Notas

¹ Sobre este interesantísimo grupo de objetos tardorrománicos se ha publicado recientemente un magnífico estudio que completa la perspectiva del catálogo publicado por von Zabern (1997). Se trata del artículo: “Texto e iconografía y aspectos religiosos culturales en una tipología de arquetas-relicario románicas de talleres renanos” en *CODEX AQUILARENSIS* 25, Aguilar de Campoo 2010, de la gran medievalista Doctora Angela Franco Mata, Directora del Departamento Medieval del Museo Arqueológico Nacional quien, además, ha tenido la gentileza de dedicarme ese trabajo. Sumamente interesante es la relación de estos productos con *los Reyes Magos* cuyos presuntos restos, como es sabido, se conservan en la Catedral de Colonia.

² El historial de esta arqueta y el del “Saco de Roma” se relatan en mi artículo “Los marfiles del Museo de la Catedral de Ourense” en *Porta da Aira*, Ourense 2008.

³

La palabra “oca” aplicada a la no siempre simpática anátida, fue la clave distintiva del idioma romance franco del Sur, donde se denominaba “oc”, de la del norteño “oie”, como en el francés actual.. Ambas formas derivan del latín *avis* a través de la forma popular *auca* en el bajo latín.

⁴

Derivación del latín *iocularis* (divertido, gracioso, chistoso) a través de la forma bajo latina de *joglar* con el mismo significado.

⁵

Entre ellos cabe señalar, aunque algunos no sean exclusivos de aquél tiempo: Peregrinaciones, destierros, viajes, embajadas, condenas de prisión, secuestros y cautiverios. Es de significar, de nuevo, la excepcional importancia de las “Cruzadas” en cuanto elemento transmisor de los mas diversos elementos que se incorporan a los modos de vida occidentales tras el contacto, de ninguna manera esporádico ni exclusivamente militar, con el mundo oriental. Las “peregrinaciones” a Tierra Santa, completan también, esta apreciación.

⁶

Deriva probable del verbo antiguo *trechier* (empleado por Chrètien de Troyes en 1175), que procede del bajo latín *tricare*, de *tricare*, “resolver las dificultades”.

⁷

Procede esta palabra del nombre de una antigua diosa germana del Amor, *Minne*, que llegó a adquirir el propio significado de “Amor”.

⁸

Esta temática la recoge, en el siglo XIX, el compositor alemán Richard Wagner en su ópera “*Tanhäuser*”, donde rivalizan cantores de una u otra tendencia, entre ellos los *sänger* tradicionales Heinrich TANHäuser, Walther von der Vogelweide y Wolfram von Eschenbach.

⁹

Es fama que sufriendo prisión, al regreso de la III Cruzada, el monarca inglés fue localizado en el Castillo de Dürnstein, gracias a un cantor, Blonde de Nesle de Amiens, cuya canción reconocida por Ricardo desde su habitación, fué contestada por éste con una estrofa consecutiva.

¹⁰

Este famoso cantor fue tomado como modelo por Wagner que lo menciona en su obra “*Los maestros cantores de Nuremberg*” donde se reconstruye el ambiente de las Corporaciones de Cantores alemanas. Una de las obras mas destacadas de Walther, con música incluida, que nos ha llegado, es el famoso *lieder* “*Under der Linden*” (“*Bajo los tilos*”), cantado por voz femenina.

¹¹

Recordemos que Ricardo Wagner el gran músico y poeta alemán del Romanticismo recogió esta temática en algunas de sus óperas famosas como “*Parsifal*”, “*Tristán e Isolda*” y “*Lohengrin*” en las que recrea historias abordadas por los trovadores medievales e incluso entra de lleno en el mundo de los propios cantores en dos de ellas: “*Tanhäuser*” y “*Los maestros cantores de Nuremberg*”.

¹² Fueron derrotados por una Cruzada ordenada por el Papa Inocencio III y dirigida por el noble francés Simón de Montfort (1209-1229).

¹³

El Corán (5-90) prohíbe expresamente el vino (*jamr*) y los juegos de azar (*maysir*), partiendo respecto de aquél, de la finalidad de evitar que los fieles acudiesen ebrios a la oración.

¹⁴

La etapa de los omeyas de Damasco se caracterizó por la persistencia artística de Bizancio, como muestran las Mezquitas de Jerusalén y Damasco, junto al lógico atavismo de las costumbres beduinas, tal como atestiguan los “castillos del desierto” en Jordania y Siria. Sería, sin embargo el régimen *abbassí* (establecido en 750) especialmente con su traslado desde Kufa, su primera sede, a Bagdad (fundada en 762) por el Califa Cha’afar al Mansur cuando asume un carácter mas “oriental” por la influencia persa, que sustituye a la bizantina y cuyo desarrollo a partir de Harun el Rashid (765-809) marcará el periodo que ahora interesa resaltar.

¹⁵

Como consecuencia de la ocupación por los árabes de Siria (Damasco y Antioquía –*Latakía*), de las ciudades jónicas del Asia Menor (Pérgamo y Éfeso) o de la Alejandría (*Iskanderiyya*) egipcia, toman contacto los nuevos ocupantes con las fuentes culturales de la antigua Grecia, conservada a través de los reinos helenísticos y acceden a las grandes “Bibliotecas” de estas ciudades, aunque la famosa de Alejandría ya estaba prácticamente destruída desde tiempos del Emperador Teodosio (final de s.IV), las fuentes árabes aseguran que el Califa Umar ibn al Jatab (632-644) todavía ordenó la destrucción de muchos libros cuando fue ocupada la ciudad (640), como prueba de una subsistencia más o menos residual. De esta forma el “acervo” mediterráneo se incorpora al Islam con el redescubrimiento de Platón y Aristóteles, sumamente importante a los efectos que ahora nos ocupan. Los árabes habían tenido contactos previos con Occidente por tres vías: una, el comercio, la vía caravanera, en la que destacaba la tribu *nabatea* de Petra y los *mekies* o ciudadanos de la Meca, donde el propio Muhammad, antes de la Revelación, como empleado de la viuda Jariyya, que después sería su esposa, había visitado Damasco y Jerusalén. La segunda vía fué la riqueza agrícola de la “Arabia Feliz”, el actual Yemen, que atrajo el interés de Salomón, de los reyes etíopes, romanos y persas, hasta que el aterramiento de la famosa presa de Ma’arib y un cambio climático originaron el fin de aquella fuente de riqueza, motivando el desplazamiento de su población al Norte y precisamente esta masa de allegados (*yemenies*) posibilitó la formación masiva del ejército árabe conquistador. La tercera vía, la militar, estaba formada por tribus norteafricanas de Arabia: *lajmies* y *gasanies*, habituales auxiliares de los ejércitos romano-bizantino y persa-sasánida. Incluso hubo un Emperador de origen árabe, Felipe, llamado Marcus Iulius Philipus (244-249) hijo de un jeque sirio de Bosra. Pero, sin embargo, la aportación cultural que nos interesa no se producirá hasta el siglo VII.

El mismo año de la conquista de Hispania (711) los árabes alcanzaron la India (*Al Hind*), tras asentar su dominio en Persia. Además de las influencias culturales sucintamente mencionadas, recuperaron y asumieron como propio a un héroe legendario, Alejandro (*Iskander*), que protagonizaría no pocas historias y relatos persas. Educado por Aristóteles, el Gran Alejandro también llegó a protagonizar historias reflejadas en las cajas parienses de marfil del siglo XIV, junto con la temática puramente occidental que oportunamente señalaremos. De esta forma se observa una nueva e insospechada influencia oriental en el arte bajomedieval europeo.

16

En la Mitología griega el origen de este instrumento se atribuye al niño Hermes en un episodio en que robó las vacas a Apolo y acabó cambiándoselas al dios solar por el instrumento musical que acababa de inventar.

17

Se cree que este nombre Ziryab, procede de *Zuhrwad*, nombre del “pájaro negro” cantor por excelencia, el mirlo.

18

Se trata de Al Hakam I y de su hijo ‘Abd el Rahman II. Eran emires independientes, pues el Califato no sería proclamado hasta 929 por ‘Abd el Rahman III. En aquél tiempo la autoridad religiosa de los Califas abbassíes de Bagdad no era discutida, aunque no se reconocía abiertamente en Al Andalus su autoridad política desde que ‘Abd el Rahman I, “el emigrado”, se hizo con el poder en 755 proclamándose independiente.

19

La *Corduba* romana fué capital de la Bética. Tras el fracaso de la rebelión de Hermenegildo (hacia 580) recuperó, frente a *Hispalis*, la capital del Ducado de la Bética que ocupó Don Rodrigo justo antes de ser elegido Rey. Sería, por tanto, la primera ciudad de “peso político” alcanzada por Mugith, lugarteniente de Tarik, tras la conquista árabe. Su emplazamiento, más próximo a las bases africanas de los árabes que la capital visigoda *Toletum*, le valió su elección como sede de un nuevo emirato. Por otra parte, *Hispalis (Isbiliyya)* quedaría asignada, por breve tiempo, a título de “condado” a uno de los aliados witizanos visigodos, Ardobás ben Witiza, sustituido por un árabe *lajmí*, ‘Umayr ben Sa’id, casado con su hija Sara. Por otra parte, el agónico epílogo del Reino visigodo, sería cubierto por otro hijo de Witiza, Aquila II (711-714) en la Tarraconense y después por Ardón (714-716) ya reducido a la Septimania..

20

Esta embajada fue especialmente famosa por las descripciones realizadas por los cronistas de la época, que muestran el lujo y el fasto de la Corte de ‘Abd el Rahman III en Medina Zahara.

21

Es curioso señalar que los conceptos árabes relacionados: “*qasidah*”, “*maqama*”, “*taqsim*”, ...guardan un evidente paralelismo con los del flamenco: “*cante*”, “*palos*”, “*estilos*”, y las variaciones establecidas por privilegiados intérpretes.

22

El nombre de este turbante religioso, ‘*imama*, procede de los encargados en las mezquitas de la enseñanza religiosa, el ‘*imam*. Además subsistía el tocado campesino para cubrir la cabeza, derivado del empleado por los beduinos y generalizado ya entre los beréberes.

23

La historia del ajedrez está abordada en mi artículo “Variantes del juego de ajedrez y sus figuras” en *Arte, Arqueología e Historia*” (pags. 37-53), Córdoba 2007.

24

En un mundo en que los teóricos depositarios de la cultura “occidental”: Roma y Bizancio-Constantinopla se encuentran enzarzados en penosas competencias de tipo religioso, con un Califato, el abbassí de Bagdad-Samarra, en franca decadencia y un nuevo contrapoder islámico, los *chiitas fatimies* de Túnez (*Ifriqiyya*), trasplantados (969) a su nueva fundación de El Cairo (*Al Qahira al Mu’izz*), sería precisamente el Califato cordobés, más liberal en lo religioso, quien ocupase el eje cultural. Figuras en este aspecto tan poderosas como ‘Abd el Rahman II (1ª mitad del siglo IX) y

Al Hakem II (pleno siglo X), marcarían indeleblemente este papel. Y sería en gran medida Córdoba el vehículo transmisor a Occidente de muchos aspectos de las antiguas culturas, ante el relativo anegamiento de las vías naturales.

25

Todavía en nuestro tiempo algunas canciones como las “peteneras” o las “jotas” conservan este modelo.

26

El dualismo espiritual de Ibn Hazm el cordobés, es evidente cuando en un verso dice: *Yo soy el sol que brilla en el cielo de las ciencias; mas mi defecto es que mi Oriente es el Occidente.*

27

Las *moaxajas* (o *muwaschaha*) derivan su nombre de una forma de conjunto poético preislámico, las *mu'allaqas*.

28

José Ortega y Gasset en el Prólogo a la edición de García Gómez con su traducción del libro de Ibn Hazm citado en “Bibliografía” (pg.25). Recomendando muy vivamente la lectura de este prólogo y de la larga Introducción del profesor García Gómez al libro del poeta y filósofo cordobés.

29

Son palabras de un viejo amigo granadino (q.e.p.d.) Manuel (Manolo) Cano Tamayo, (o.c.1986), que fué catedrático de “Guitarra flamenca” en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba.

30

Habría que reinterpretar bajo nueva luz, las razones del enorme retraso histórico entre la batalla de las Navas de Tolosa (1212) que abre las puertas de Andalucía a la “reconquista” cristiana y que puso freno a la expansión almohade y la toma de Córdoba (1235) y de Sevilla (1248). Posiblemente aquél hecho fué más una muestra de resurgir del “nacionalismo” hispano, de ambas religiones, frente a los invasores africanos, que una confrontación “religiosa” como su carácter de “Cruzada” hacía presumir. De todas formas tras la *fitna* (1009) que acabó con Hixem II, el papel de *Qurtuba* se mantiene, aún tras la *taifa* “republicana” de los Banu Yahwar (1035), hasta el punto de disputarse su control, por razones de prestigio, las poderosas “taifas” de *Isbiliyya* (Sevilla), *Tulaitula* (Toledo) y *Batalyawa* (Badajoz). Su definitiva decadencia política se produce tras su ocupación por los *abbadiés* sevillanos (1070), aunque tras la reconquista cristiana reaparece el nombre de “Reino de Córdoba” diferenciado del de Sevilla en los títulos de los monarcas castellanos.

³¹ Los códices de las “*Cantigas*” se conservan en la Biblioteca del Monasterio del Escorial. Entre los instrumentos allí mencionados figuran: el laúd, la guitarra (variantes morisca y latina), la vihuela y el rebab (o violín morisco), además de cuernos, flautas, cítaras, trompas, gaitas, címbalos, tambores, etc. El papel cultural de Alfonso X fue enorme. Hizo confluir en Toledo los restos de una cultura que tanto esplendor alcanzó en la Córdoba califal. Hijo de Fernando III, era por su madre, Beatriz de Suabia, miembro nato del clan imperial *weiblingen* (gibelinos) y como tal, propuesto candidato al Trono del Sacro Imperio, que no llegó a alcanzar. Su labor en reunir elementos de las diferentes culturas y lenguas del Reino (andalusí de raíces árabes, hebreos y cristianos, gallegos y castellanos) fue una continuación de la realizada cuatrocientos años antes por ‘Abd el Rahman II, un brillante trasplante a la ciudad del Tajo de la marchita planta del Guadalquivir, que otrora floreció en Córdoba.

³² De su citado libro es curioso resaltar un pasaje donde se refiere al Amor: “..de cómo clérigos e legos e flayres e monjas e dueñas e joglares salieron a recibir a don amor...”

³³ Ramón Menéndez Pidal, (o.c. 1956), especialmente en página 135 y ss. Es más, la influencia andalusí se registra como variante occidental de la música árabe, no solamente en Marruecos o Túnez, sino hasta Siria e Irak e incluso en los músicos nacionalistas españoles del siglo XIX-XX (Albéniz, Granados, Tárrega, Falla o Turina, extendido a algunos autores franceses). Por otra parte la música más oriental del Islam, la persa, influye en los músicos del nacionalismo ruso del XIX (Glinka, Rimsky-Korsakov, Mussorgsky o Borodin).

34

id (o.c. 1973) (pg. 13). En este libro se detallan las características y variantes poéticas islámicas.

35

Véase mi artículo “Sobre el origen de los marfiles califales cordobeses” en *Arte, Arqueología e Historia*, nº 13 (pgs.51-69), Córdoba 2006.

36

J. Zozaya “Los marfiles de Cuenca”, en *Mil años de Arte en Cuenca*, Cuenca 1999.

37

Este personaje, cuya lamentable historia está vinculada con la revolución que causó la ruina del Califato, era peyorativamente denominado “*Sanchuelo*” por ser nieto del monarca navarro Sancho Abarca, cuya hija estuvo casada con Almanzor.

38

Vease mi libro “*Marfiles Medievales del Islam*”, Caja Sur, Córdoba 2005 donde se estudian en profundidad las piezas que ahora son reseñadas. (Tomo II Catálogo de piezas).

³⁹ Esta dependencia de Bagdad es teórica durante ambos periodos, pero fue efectiva antes del primero, ya que Ibn Tulun fue un gobernador abbassí independizado. Durante el lapso intermedio (905-935) también fue efectivo el poder de Bagdad en Egipto. Por ello, esas placas las puedo considerar extraídas de los estilos festivos bagdadíes.

⁴⁰ Las consecuencias de este hecho histórico están analizadas en mi artículo de 2004 titulado “La arqueta de Don Martín “el Humano” en la Real Academia de la Historia”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*” Tomo CCI, cuaderno III (págs.471-496).

⁴¹ Hay no obstante un par de curiosas placas de marfil en el British Museum, procedentes de la colección Franks (74.3-3.6 y 7) donde creo haber encontrado sendos retratos del Emperador Federico II y el Sultán ayyubbí El Malik al Kamil Nasir ad Din (1218-1238) durante sus encuentros que condujeron al Tratado de Jaffa.

⁴² La poligamia está autorizada en el Corán (4.3 y 4.129), aunque limitada y condicionada a la justicia, igualdad de trato e imparcialidad (Corán 4.127 y 4.129).

⁴³ Es importante hacer una amplia referencia al denominado “Ciclo artúrico” (en la literatura francesa se denomina “*Matière de Bretagne*”). Se basa en la historia de los reinos británicos, especialmente Inglaterra y Gales, tras la caída del Imperio romano. Es una compleja saga de leyendas célticas sobre los reinos de Gales y Cornuailles y los ingleses de Essex (al Este), Wessex (al Oeste), Sussex (al Sur), Northumberland (al Norte) y los de Kent, East Anglia y Mercia (al Centro) durante los siglos V al VII de nuestra Era. Esta saga fué transformada en textos novelados o poéticos en la Edad Media por diversos autores: destacan el galés Geoffrey Monmouth (1100-1155), profesor de Oxford y que llegó a Obispo de San Asaph (1152), autor de “*Las profecias de Merlin*” (h/1150) (“*Vitae Merlini*”) sobre un supuesto mago galés Myrddin (Merlín) basadas en viejas leyendas de su país; el francés Chrétien de Troyes (1135-1190), que trabajó en la corte de Borgoña y dedicó su obra “*Perceval, le conte de Graal*” a Felipe de Alsacia, Conde de Flandes hacia 1175, donde se relatan las vidas, amores, adulterios, suicidios y fidelidades de los personajes de la Corte del Rey Arturo; un tercer autor es el poeta alemán Wolfram von Eschenbach (1170-1220), destacado *minnesänger* (trovador), caballero, guerrero, semi-monje y poeta, que compuso en el Castillo de Wartburg hacia 1200-1210, una obra sobre “*Parzival*” dedicada a la memoria de Willehalm (Guillermo) de Aquitania (el duque trovador, 1071-1121), sobre los temas de la fidelidad y el amor.

Ya en el siglo XIX, Richard Wagner, el músico y poeta alemán (1813-1883), retomó su obra en las óperas “*Parsifal*”, “*Lohengrin*” (el caballero del Cisne, hijo de Parsifal) y “*Tristán e Isolda*”.

La saga artúrica relata, en su conjunto, las historias de personajes en torno a un Reino mítico, Camelot: El Rey Arturo de Pendragón, su hermana bruja Morgana, el hijo incestuoso de ambos Mordred, la Reina Ginebra, hija del Rey Leodegarte y esposa de Arturo (aunque enamorada de Lancelot), Isolda, hija del Rey de Irlanda y esposa del Rey Mark de Cornuailles (enamorada mágicamente de Tristán). La famosa Mesa Redonda, con 150 puestos para otros tantos caballeros y los más destacados de entre éstos: Lancelot o Lanzarote del Lago “*el caballero de la carreta*”, su hijo Galahan (Galaz) que consiguió el Grial, Perceval de Gales, Tristán de Leonís (el enamorado de Isolda), Balin de Northumberland, su hermano Balan de Savage, Gawain o Ivains “*el caballero del león*”, etc. y el mago de la corte y Consejero Real Merlín.

Uno de los principales temas abordados es de componente religioso-mágico: la historia del Graal o Santo Grial, la copa de la última Cena donde la leyenda asegura que José de Arimatea recogió la sangre de Jesucristo al enterrarlo. El descubrimiento de la Sagrada Copa es uno de los grandes misterios medievales y se cree por muchos que es la conservada (*Santo Cáliz*) en la Catedral de Valencia. Pero en síntesis, toda la saga se centra en el asunto preferido por los trovadores medievales: el amor en sus variantes de amor platónico, amor profano, fidelidad conyugal, adulterio, aderezados con grandes dosis de magia, misterios, viajes, guerras e intrigas.

El *ciclo artúrico medieval* tuvo su continuación en los *Libros de caballerías*, gran moda europea (Francia, España, Portugal e Italia sobre todo) desde los últimos decenios del siglo XV hasta finales del XVI. Además de este ciclo británico surgen otros como el de *Carlomagno y los doce pares de Francia*, sagas importantes cual *Amadís de Gaula*, *los Palmerines*, *Tirant lo Blanc*, *el caballero Cifar* y no menos de una cincuentena de valientes, esforzados, amorosos (generalmente platónicos) y aventurados caballeros para concluir con la gran parodia cervantina (*Don Quixote de la Mancha*).

⁴⁴ Respecto de estas vinculaciones históricas, hay que tener en cuenta que el Condado provenzal formó parte, procedente del de Toulouse, de la Corona de Aragón en el siglo XII (hacia 1160) hasta 1246 en que pasó, por vía matrimonial, a Carlos de Anjou, aunque no se incorporó al Reino de Francia hasta 1486 en que los “*Estados provenzales*” acordaron en Aix esta unión. Además, por otra parte, una gran extensión del “*Midi*” (Montpellier, Rosellón y Cerdanya, junto con las Islas Baleares) formó el “*Reino de Mallorca*” legado por Jaime I “*el Conquistador*” a su muerte (1276) a su segundo hijo, Jaime II, y se mantuvo independiente de la Corona de Aragón hasta su conquista en 1343 por Pedro IV “*el Ceremonioso*”.

Principal Bibliografía consultada

- Cano Tamayo, Manuel.- *“La Guitarra: Historia, Estudios y Aportaciones al Arte Flamenco”*, Universidad de Córdoba, 1986.
- Cuevas García, Cristóbal.- *“El pensamiento del Islam”*, Istmo, Madrid 1972
- Galán y Galindo, Angel.-*“Marfiles medievales del Islam”* Caja Sur, Córdoba 2005. (2 volúmenes).
- García Gómez, Emilio.- *“Poemas árabe andaluces”* Espasa Calpe, Bs.Aires 1946 (3ª ed)
- González Palencia A.- *“Historia de la literatura árabe española”*, Barcelona 1928
- Ibn Hazm, Abu Muhammad ‘Ali.- *“El collar de la paloma”*, versión de Emilio García Gómez, y prólogo de José Ortega y Gasset, Alianza (2ª ed) 1967 (1ª edición 1952).
- Levi Provençal, E.. *“La civilización árabe en España”*, Espasa Calpe, Madrid (4ª ed.) 1977
- Menéndez Pidal, Ramón.- *“Poesía árabe y poesía europea”*, Espasa Calpe, Madrid (6ª ed) 1973
- Id *“España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam”*, Espasa Calpe, Madrid 1956
- Id (director inicial), varios autores: *“Historia de España”*, Espasa Calpe, tomos IV, V y VIII (4)
- Rozas López, J.M. (director), varios autores.- *“Historia de la Literatura”*, UNED, Madrid 1978.



43

44