

# La arqueta del siglo XV del tesoro de Nuestra Señora de la Asunción de Priego de Córdoba

*M<sup>a</sup>. Ángeles Jordano Barbudo\**  
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

## Resumen:

La arqueta de la primera mitad del XV custodiada en Nuestra Sra. de la Asunción de Priego de Córdoba pasó de tener un uso profano a otro religioso al servir posiblemente para contener las reliquias de San Nicasio traídas desde Masstricht en 1581. Apartada de los complejos programas iconográficos, revela a través de un lenguaje formal sencillo y directo en sus placas de hueso las ocupaciones ociosas de hombres y mujeres de una capa social por debajo de las grandes familias aristocráticas. Se relacionan estas escenas amorosas, junto a la aparición de los *amorini*, con un trasunto y simplificación de la corte del Dios Amor; las de caza con la importancia que adquirieron los libros especializados en el tema como el de Gastón Phoebus; y, por último, las danzas con una de las que más estuvo de moda: el carole.

## Palabras clave:

Embriachi, arqueta, hueso, caza, danza.

## The casket of the fifteenth century of Our Lady of the Assumption's treasure of Priego de Córdoba

## Abstract:

The casket of the first half of the fifteenth century in the Parish Church of Priego de Córdoba it passed from having a profane use to a religious one having possibly served to contain San Nicasio's relics brought from Maastricht in 1581. Away from the complex iconographic programmes, it shows, by way of a simple and direct formal language, the occupations of men and women from a social stratum below aristocratic large families. These love scenes, beside the appearance of the *amorini*, are taken up with a transcript and simplification of the God of Love's Court; the hunting with the importance that the books in the subject like that of Gaston Phoebus acquired; and, at last, the dances, with one which was most fashionable: the carole.

## Key words:

Embriachi, casket, bone, hunting, dancing.

**S**in género de duda la obra artística se puede llegar a convertir en un documento gráfico insustituible a la hora de conocer el pasado. Esto es lo que sucede con una arqueta de Nuestra Señora de la Asunción de Priego de Córdoba, realizada en el entorno de los Embriachi o Ubriachi de Florencia en la primera mitad del siglo XV (fig. 1). No se trata de una pieza excepcional comparada con los lujosos cofres de bodas que constituyen obras realmente singulares, dado su carácter eminentemente refinado, decorados la mayoría con escenas de carácter mitológico o alegórico y programas iconográficos de envergadura. No por ello el análisis de la arqueta de Priego deja de tener interés, y merece un estudio detenido con el fin de sumarse a los ejemplares ya conocidos, de los cuales, los localizados en España fueron publicados por M. Estella<sup>1</sup>. A sus trabajos

se han agregado más recientemente otros más concretos, destacando los de A. Franco y F. Fité, que han ido perfilando el panorama de las piezas de marfil y hueso en España, y a los que se irá aludiendo a lo largo de estas notas, además de los estudios que analizan la producción existente en el extranjero.

La arqueta desembocó en Priego por una casual circunstancia. Como refiere M. Peláez del Rosal, el alférez Francisco Márquez fue recompensado con algunas reliquias de San Nicasio, arzobispo de Reims, custodiadas en el monasterio del Nuevo Huerto, que estuvieron a punto de ser expoliadas con motivo del cerco de Maastrich, algo que evitó este soldado de los tercios de Flandes, el cual las llevó a Priego en 1581 siendo depositadas ante el vicario, quien

Recibido: 28-II-2011. Aceptado: 8-VI-2011.

\*Profesora Contratada Doctora de Historia del Arte.

<sup>1</sup> Entre sus numerosas publicaciones acerca de los marfiles, hay que destacar: ESTELLA MARCOS, M. M., *La escultura del marfil en España. Románica y Gótica*, Madrid, 1984.

las introdujo en una «cajica» que puso encima del Santísimo Sacramento cerrándolo con llave<sup>2</sup>. De esta manera, lo que en un tiempo fue un delicado presente de bodas que formaba parte del ritual del compromiso matrimonial y que servía para guardar joyas u objetos preciados de uso personal, acabó convirtiéndose en objeto de donación a las iglesias para su uso como delicados relicarios<sup>3</sup>, lo que ya se venía haciendo de antes con botes, cajas y arquetas de marfil hispanomusulmanas. «Y es que la ofrenda de tales bagatelas mundanas era un símbolo de arrepentimiento y penitencia [...]», tendencia ascética que se había dado en la Edad Media y que vuelve a fines del siglo XV, especialmente en la Florencia de Savonarola<sup>4</sup>.

Si éste fue el uso sagrado que pudo adquirir la arqueta, su finalidad original era bien distinta. El ritual del matrimonio se iniciaba sellándose un pacto entre las familias, el *parentado*, mediante la firma de un documento; seguidamente sucedía la celebración del compromiso y el juramento, que tenía lugar en la iglesia; transcurrido un tiempo, el novio hacía entrega a la novia en casa de ésta del anillo de bodas, y culminando estos ritos previos a los esponsales, estaba el regalo a la novia por parte del novio de un cofrecillo de dones o *forzierino*, junto con algunas joyas<sup>5</sup>.

La documentación publicada más recientemente revela que pocas obras debió realizar Baldassare, fundador del taller de los Embriachi, que comenzó su andadura en Génova. Pronto se trasladó a Florencia con su familia, hasta que ciertos problemas le llevaron a Venecia, donde ya estaba trabajando entre 1400 y 1409, si bien su floreciente taller se encontraba activo desde el último decenio del siglo XIV<sup>6</sup>, reemplazando así a los parisinos<sup>7</sup>. Fue un personaje realmente interesante por cuanto viajó a España y estuvo en Cataluña, Levante y Castilla como mercader, banquero y diplomático<sup>8</sup>, lo cual unido a la aparición de otro nombre junto al de

Baldassare, el de Giovanni di Jiacopo, como «maestro de mis trabajos en hueso, el cual está conmigo en casa», hace pensar que fue éste quien realmente llevó las riendas del taller<sup>9</sup>, en el que habría cabida para más artistas y artesanos dada la gran demanda.

El material preferido en el taller de los Embriachi para piezas selectas fue el marfil de hipopótamo<sup>10</sup>, pero también emplearon el hueso<sup>11</sup> para piezas destinadas a comitentes menos relevantes. Tal debió ser el éxito alcanzado y la demanda de cajas y otros pequeños objetos de la vida doméstica<sup>12</sup> que pronto surgieron otros talleres, cuya producción, según afirma A. Franco, imitaba la de los Embriachi hasta el punto de que hay ejemplares difíciles de diferenciar. En el caso de la arqueta no llega a tal extremo, pero es evidente la influyente presencia del taller principal.

La arqueta de Priego es una caja prismática con tapa plana<sup>13</sup>, decorada con un total de dieciocho placas de hueso en su color natural ligeramente convexas, dispuestas sobre alma de madera<sup>14</sup>. Hasta alborear el siglo XV tanto Francia como Italia se habían surtido de marfil en África<sup>15</sup>, pero a partir de entonces comenzó a ser sustituido por el hueso, tratándose de un material de grano más grueso que condicionaba un acabado de la pieza menos refinado<sup>16</sup>.

En cuanto a la técnica, ésta deja traslucir el carácter de estos talleres secundarios donde prima lo espontáneo que se refleja en la no individualización de los rostros, el tratamiento convencional de los plegados, el tamaño desproporcionado de las manos o el recurso de rayar con cierta tosquedad la parte inferior de algunas placas con objeto de crear un fondo, lo que quizá se pueda relacionar con la técnica de *guilloché*, más depurada, vista en otras piezas<sup>17</sup>, de manera que no es posible distinguir si la acción se desarrolla en interior o exterior, salvo aquéllas de caza,

<sup>2</sup> PELÁEZ DEL ROSAL, M., «La donación de la reliquia de San Nicasio a la iglesia de Priego por el alférez Francisco Márquez en el año 1581», *Fuente del Rey*, 204 (2000), pp. 5-7. Iban acompañadas de las bulas de autenticidad correspondientes (*Id.* «La Bula auténtica de la Reliquia de San Nicasio», *La Voz de la Aurora*, 12 (2005), pp. 40-43).

<sup>3</sup> Catálogo de la exposición *Cajas, cofres y arquetas a través de la historia*, Palma de Mallorca, 1979. Randall alude a la arqueta que depositó como relicario en una capilla de la catedral de Cracovia la reina Jadwiga de Polonia (1371-99) (RANDALL, R. H., JR. «Popular romances carved in ivory», *Images in ivory. Precious objects of the Gothic Age*, en BARNET, P. (ed.), Detroit, 1997, p. 64).

<sup>4</sup> SCHLOSSER, J. VON, *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío. Una contribución a la historia del coleccionismo*, Madrid, 1988, p. 29.

<sup>5</sup> FRANCO MATA, Á., «Cofres de bodas en el taller de los Embriachi, con especial referencia a los conservados en España», *Fiestas, Juegos y Espectáculos en la España Medieval*, Madrid, 1999, pp. 113-114.

<sup>6</sup> GENGARO, M<sup>a</sup>. L., «La Bottega degli Embriachi: a proposito di opere ignote o poco ignote», *Arte Lombarda*, V (1960), p. 221.

<sup>7</sup> GRODECKI, L., *Ivoires français*, París, 1947, p. 111.

<sup>8</sup> TREXLER, R. C., «The Magi enter Florence. The Ubriachi of Florence and Venice». *Studies in Medieval and Renaissance History*, I (1978), p. 204. MERLINI, E., «Baldassare Embriachi, mercader y empresario en el ocaso del Medioevo», *Cofres de Amor*, Castellón, 2007, p. 21.

<sup>9</sup> MERLINI, E., *op. cit.*, pp. 25-26.

<sup>10</sup> FRANCO MATA, Á., *Marfiles y esmaltes medievales y renacentistas en España*, Madrid, 1997, p. 13.

<sup>11</sup> ECHEVARRÍA, J. M., *Coleccionismo de marfiles*, León, 1980, p. 29.

<sup>12</sup> Tabletas de escritura, artículos de tocador, como peines, desenredadores de pelo y estuches para los espejos que se colgaban del cinturón, juegos de ajedrez...

<sup>13</sup> Medidas: 23,5 x 12 x 14 cm.

<sup>14</sup> Cada placa mide 9 cm de alto por 3,70 las más estrechas y 4,30 las más anchas. En algunas arquetas los relieves han conservado restos de policromía en dorado, rojo y verde, como sucede en el ejemplar con parejas de amantes del M.A.N. (nº inv. 52088), por citar un caso. Respecto a la talla del hueso *vid.* MARTÍNEZ LLORENTE, R., *Marfiles españoles*, Barcelona, 1951, pp. 5-6.

<sup>15</sup> Tratando directamente con los mamelucos de Egipto, hasta que éstos fueron derrotados por los turcos otomanos, quienes no comerciaban con marfil. A partir de entonces comenzó a escasear en Europa (RANDALL, R.H. Ivory, en *Masterpieces of ivory from the Walters Art Gallery*. Nueva York, 1985, p. 16).

<sup>16</sup> FERRANDIS, J., *Marfiles y azabaches españoles*, Barcelona, 1928, pp. 198-199.

<sup>17</sup> ESTELLA, 1987, p. 210.

donde usualmente aparece un arbusto o escuálido arbolillo, muy esquematizado.

Estas placas, que tienen la curvatura propia del hueso, aparecen sujetas groseramente al alma mediante dos clavos, uno en el tercio superior y otro en el inferior, a la altura de los rostros (fig. 2), característica determinante del grupo que añade Merlini a la tradicional clasificación de Schlosser<sup>18</sup> y que adscribe a la «Bottega a figure inchiodate» o «Taller de figuras clavadas», justo antes de que los Embriachi lograran su producción más exquisita<sup>19</sup>. Si bien Merlini data este grupo en el último decenio del siglo XIV, y ciertamente la caja de Priego se ciñe por sus características a él, sin embargo, habría que datarla en la primera mitad del XV, momento en el que Estella sitúa las obras que cumplen estas características argumentando que se trata de obras de talleres secundarios que surgieron a raíz del éxito de los Embriachi, siendo su calidad, sin embargo, inferior<sup>20</sup>.

La técnica empleada para trabajar el material es propia del círculo italiano, ya que tallaban convencionalmente las piezas tratando cada banda de hueso como una unidad compositiva, de manera que resultaba un conjunto marcado por la verticalidad, a lo que se unía la repetición mecánica de las mismas formas, constreñidas por el reducido espacio. Este efecto sólo se veía raramente mitigado gracias a una disposición ingeniosa de la composición o a la representación de una historia secular entretenida<sup>21</sup>, cuando la había. Se puede decir que los italianos comenzaron a desarrollar a partir del final del siglo XIV un estilo completamente personal a la hora de labrar relieves en estrechas bandas, que fue puesto en relación con el de los pintores primitivos italianos<sup>22</sup>. A partir de 1431, cuando la producción comienza a hacerse en serie en detrimento de la calidad, respondiendo seguramente a una amplia demanda de estas piezas, los motivos se repiten, el estilo se torna más tosco, con un marcado localismo, y redundante, asimismo, en la calidad del material: el caro marfil de elefante, apenas utilizado por estos talleres, es reemplazado por el hueso procedente de bóvidos o caballos<sup>23</sup>. Se tallaban en placas que podían medir unos 3 cm de ancho por 10 de alto –las de Priego miden en torno a 4 por 9 cm– y se solían unir para narrar una escena<sup>24</sup>. En nuestro caso, no ocurre así: son placas separadas, cada una de las cuales muestra una escena

independiente, en la que participan entre uno y tres personajes, la mayoría representados de tres cuartos y los menos, de frente. Cuando hay varios, están en actitud de diálogo. Se pierde así ese sentido narrativo de las cajas con placas yuxtapuestas, lo que acentúa el carácter subsidiario del ejemplar cordobés.

Otro de los rasgos del taller de los Embriachi que trascendió a los talleres más industriales fue la decoración complementaria de la escenas figuradas mediante la taracea o labor de *intarsia alla certosina*<sup>25</sup>, figurando especialmente en los bordes de la tapa y de la caja, así como en el espacio que queda entre las placas de la tapa. Puesto que la producción de las piezas de hueso en relieve llegó a hacerse prácticamente industrializada, también este sistema de trabajo afectó a la decoración de marquetería característica y se ha señalado que existió mano de obra especializada en este tipo de decoración que crearía unos motivos estandarizados, los cuales fueron compartidos por distintos talleres, de modo que sus fórmulas pervivieron largamente<sup>26</sup>.

La taracea muestra hasta tres motivos diferentes, en los que juegan principal protagonismo los círculos y circunferencias, así como el damero, alternando los colores del hueso y la madera, y lográndose un efecto rítmico y de gran riqueza visual que nos trae el recuerdo de lo islámico (fig. 3).

El auge de estos talleres y su dinamismo comercial en respuesta a una gran demanda se constata en el elevado número de ejemplares que se hallan repartidos por el mundo. En España existe un abundante repertorio de arquetas que se pueden adscribir al grupo de figuras clavadas, y se encuentran fundamentalmente en tesoros parroquiales y catedralicios, en museos y colecciones<sup>27</sup>, la inmensa mayoría de las cuales han sido analizadas pormenorizadamente por Estella, quien las atribuye a talleres secundarios del XV que manejan tipos estandarizados, derivados del estilo de los Embriachi una vez que se ha industrializado la producción<sup>28</sup>. Por la disposición de parejas en las placas y el tema, así como por los ángeles de la tapa y la decoración de ésta con taracea, los ejemplares con los que guarda mayor similitud la de Priego son: la arqueta del monasterio benedictino de Villanueva de Sigüenza (Huesca)<sup>29</sup>,

<sup>18</sup> SCHLOSSER, J. VON., «Die Werkstatt der Embriachi in Venedig», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der allerhöchsten Kaiserhauses*, XX, 1800 (reimp. Graz, Austria, 1966). Hace referencia a las obras del «círculo de los amores palaciegos».

<sup>19</sup> MERLINI, E., «La Bottega degli Embriachi e i cofanetti eburnei fra Trecento e Quattrocento: una proposta di classificazione», *Arte Cristiana*, 727, LXXVI (1988), pp. 277-279. *Id.*, 2007, p. 22.

<sup>20</sup> ESTELLA, 1984, pp. 207 y ss.

<sup>21</sup> NATANSON, J., *Gothic ivories of the 13th and 14th Centuries*, Londres, 1951, p. 29.

<sup>22</sup> CUST, A. M., *The ivory workers of the middle ages*, Londres, 1902, p. 154.

<sup>23</sup> Ha quedado superada la afirmación de que estos talleres emplearan diente de hipopótamo (MERLINI, 2007, p. 21).

<sup>24</sup> FITÉ I LLEVOT, F., «El tríptic del Museu diocesà de Lleida i el taller dels Embriachi», *Iberda. Humanitats*, 51 (1994), pp. 61-74.

<sup>25</sup> Técnica en taracea de raigambre musulmana característica de la ciudad de Certosa de Pavía.

<sup>26</sup> MERLINI, 2007, p. 27.

<sup>27</sup> Como la que reúne siete ejemplares en el Museo Marés de Barcelona (*Catàleg del Museu Frederic Marés*. Barcelona, 1979, p. 55 y lám. 94, nº 1830-1843).

<sup>28</sup> ESTELLA, 1984, pp. 207 y ss.

<sup>29</sup> ARCO, R. DEL, *Catálogo monumental de España. Huesca*, Madrid, 1942, p. 410, fig. 988.

la de la fundación Bartolomé March en S'Avall (Mallorca)<sup>30</sup>, la de la parroquia de San Juan de Ortega (Burgos)<sup>31</sup> y la de la colegiata de Játiva (Valencia)<sup>32</sup>, fechadas antes de mediado el XV. Con la arqueta del ciclo de Paris de la catedral de Valencia –salvada la distancia de su complejo programa iconográfico– cabe establecer paralelismos en cuanto a la fisonomía de los personajes, apariencia física, peinado en ondas y uso de punteado en los detalles de la vestimenta.

Existe, asimismo, un nexo entre estas piezas de talleres secundarios en relación a la temática, apartada por lo general de los grandes ciclos mitológicos –los amores de Jasón y Medea, la juventud de Paris, Príamo y Tisbe o Teseo–<sup>33</sup>, así como de los romances medievales y la literatura vernácula<sup>34</sup>, o los temas alegóricos –el Dios del Amor, el asalto al castillo del amor...<sup>35</sup>– que decoran los cofres de bodas y cuyo objetivo era la exaltación del amor y del matrimonio<sup>36</sup>, así como las virtudes de la novia<sup>37</sup>. En una línea similar se despliegan en la arqueta de Priego y otros ejemplares parecidos escenas que revelan las ocupaciones de la clase acomodada, que concedía especial importancia a las relaciones sociales basadas esencialmente en dos actividades: la danza y la caza que, a su vez, conforman el fundamento para el adecuado desarrollo del amor cortés. Se complementan con amorcillos, por lo general situados en la tapa, que vienen a sustituir a las virtudes de los lujosos cofres de amor.

Cuenta la arqueta con escenas, muy esquemáticas por otra parte, protagonizadas por parejas o tríos de personajes que figuran ataviados según la moda del XV. La vestimenta, común a todos los personajes según su sexo, consiste para el hombre en un jubón y sobre éste, la jaqueta o traje por la rodilla, apareciendo siempre tocado con un sombrero ajustado. Para la mujer se representan dos variantes de brial, uno muy escotado que deja los hombros al aire y otro con sobrecuello. En ambos casos, se aprecia el lujo en los remates de escote y puños que parecen ser de pieles, simulados mediante punteado (fig. 2). Según Bernis,

las mujeres de clase privilegiada vestían de forma similar a mediados del XV, imponiéndose la moda de Flandes, Inglaterra y Francia en toda la Europa occidental hasta pasado 1480<sup>38</sup>. Eran frecuentes los escotes en pico bordeados con una tira de piel o terciopelo, que también se aplicaba en la ancha faja que se ajustaba a la cintura.

En realidad, asistimos con la pieza de Priego al eclipse en época medieval del arte de la eboraria. Si en la época dorada había que buscar como principal fuente literaria de las escenas amorosas el Romance de la Rosa de Guillermo de Lorris y Jean de Meun's, célebre alegoría del amor cortés escrita entre 1237-77<sup>39</sup>, lo cierto es que para la producción industrial de cofres y otros objetos hay que fijar miras con menos alcance: se inspiran en pasatiempos cortesanos de carácter popular<sup>40</sup>. El tema es prolijo y dio lugar a una rica iconografía. Citaremos la del abrazo entre los amantes, muy repetida y magníficamente representada en algunos de los peines del Victoria and Albert M. (227-1867 ó 5607-1859), que en la arqueta adquiere cierto tinte erótico.

La escena que representa un hombre y una mujer emparejados, cogiéndose de las manos o por la cintura, echando el brazo por los hombros uno al otro (fig. 4), fue bastante repetida en las cajas y otros objetos de uso personal. Gozó de gran éxito en Francia a lo largo del siglo XIV, y en el XV tuvo gran acogida en Italia. Se identifican como «escenas de amantes», pero en una de las placas del ejemplar de Priego, con carácter excepcional, figuran dos mujeres cogidas de las manos (fig. 5). Se trata de un botón de muestra de varias escenas comunes surgidas de los talleres italianos (una mujer que le pone la capa al hombre, una mujer que se marcha, dos mujeres conversando o simplemente una junto a otra), que se ven en distintas obras y cuya historia aún no ha sido identificada<sup>41</sup>. Es posible que no haya que buscar una historia hilvanada en estas escenas.

No se exalta aquí la imagen de la novia o esposa virtuosa, sino las relaciones amorosas en las que la mujer

<sup>30</sup> ESTELLA, 1984, pp. 234-235, 279, fig. 61. En este caso es sorprendente la similitud con la labor de taracea, incluso el estilo de las figuras se asemeja mucho al de Priego. Taracea parecida también en la arqueta de la Fundación Lázaro Galdiano (inv. 8006).

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 233-234, 278, fig. 60.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 232-233, 277, fig. 59.

<sup>33</sup> Hay algunas de asunto religioso, con la vida de Cristo o la historia de la casta Susana, pero son las menos.

<sup>34</sup> Los Embriachi, según Randall (1997, p. 79), sólo continuaron la tradición literaria en sus arquetas de carácter profano, especialmente se inclinaron por las leyendas del mundo clásico, como Jasón y los Argonautas, Ameto y las ninfas, y la vida de Paris. Aparte de esto, escogieron el cuento de Matabruna y el Caballero de Swan, pertenecientes a la tradición popular medieval, prosiguiendo así con la literatura amorosa como fuente de inspiración.

<sup>35</sup> RANDALL, 1997, pp. 63-64. Temas alegóricos, cuya fuente de inspiración era Francia (MERLINI, 2007, p. 24).

<sup>36</sup> FRANCO MATA, Á., «Cofre de bodas», *La corona de Aragón en el Mediterráneo. Un legado común para Italia y España. 1282-1492*, Barcelona, 1988, p. 322.

<sup>37</sup> Véase a este respecto PITARCH, A. J. I., «Cofres de amor y Baldassarre Embriachi en la Corona de Aragón en tiempos del rey Martín», en *Cofres de Amor*, 2007, pp. 44-46.

<sup>38</sup> BERNIS MADRAZO, C., *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, vol. I. Las mujeres, vol. II. Los hombres, Madrid, 1979.

<sup>39</sup> LITTLE, CH. T., «Writing Tablets with Case», *Images in ivory...*, p. 239.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>41</sup> PRICE-WILKIN, R., «Casket with scenes from classical and vernacular literature». *Images in ivory...*, p. 282. Véase cierta similitud, aunque con estilo más elaborado, en el cofre con escenas de la literatura clásica y vernácula del Art Institute of Chicago (1985.112), fechado hacia 1390-1400 y relacionado con el taller de Baldassarre degli Embriachi. También aparece muy repetido el tema de las dos mujeres en la arqueta de la colección Junyet, fechada hacia 1400 (*Catálogo de la exposición Oleguer Junyent*, Barcelona, 1961, n° catál. 213, p. 47, il. 19); TACHARD, P., «Las arquetas de la colección Junyent», *Vell i Nou*, III (1922), traducc., p. 2.



se implica directamente en el juego, con lo que nos hallamos ante una visión diferente de la mujer en la Baja Edad Media<sup>42</sup>. Los marfiles franceses constituyeron un antecedente sin parangón, y el tema, de incuestionable éxito, siguió repitiéndose en las miniaturas, pinturas, y artes decorativas. Ya en el románico es posible ver alguna pareja de amantes en edificios religiosos, pero obviamente bajo un prisma bien diferente. Si aquí se interpreta como símbolo de la lujuria, y de ahí su situación en la portada como signo de advertencia al pecador, cuando se extiende el espíritu gótico y el naturalismo, el tema de los amantes se extrapola y se convierte en costumbre, perdiéndose ese sentido pecaminoso. Estefanía, criada de Carmesina, dice así en *Tirant lo Blanc*: «Es cosa acostumbrada y tenida en mucha gloria que las doncellas que están en la corte sean amadas y cortejadas y que tengan tres clases de amor: virtuoso, provechoso y vicioso».

Las escenas de baile se distinguen de las amorosas en la arqueta porque suelen tener como protagonistas a tres figuras, ya sea un hombre flanqueado por dos mujeres, o a la inversa, e incluso sólo dos (fig. 6). Parece tratarse, en todo caso, del *carole* o *carol* en alguna de sus dos versiones: *Farandole*, en fila, o *Branle*, en corro<sup>43</sup>, desplazándose a lo largo de los salones e incluso saliendo a los jardines acompañados de la música que tocaban los ministriles<sup>44</sup>. El baile solía aparecer vinculado a la representación de la corte del Dios del Amor<sup>45</sup>, que Koechlin clasifica, dentro de las escenas galantes, entre las alegorías poéticas<sup>46</sup>.

También encontró su campo abonado la danza en la miniatura. Especialmente interesan aquí las que ilustraban el *Romance de la Rosa*. Cuando el poeta entra en el jardín cerrado de Solaz (figura alegórica del ocio), se deleita en la contemplación de unos jóvenes que estaban bailando en corro («Ceste gent dont je vous parolle s'estoient pris a la karolle»)<sup>47</sup>.

Este tipo de danza tenía varias formas de ser interpretada: aunque se entiende como una danza plural, también podía ser bailada por parejas o se interponía un tercer personaje en medio, formando un *pas de trois*<sup>48</sup>, que

es la que posiblemente se esté representando en este caso, aunque la reducción en el número de figuras pudo verse condicionada por el formato del soporte (fig. 7). Normalmente, estos bailes iban acompañados de instrumentos que, dado el entorno social, serían poco estruendosos, como laúdes, violas y flautas, idóneos para ambientar la danza baja (danza bassa) que evolucionaría hacia el Renacimiento<sup>49</sup>. Se ejecutaba deslizando los pies, sin separarlos del suelo, infiriendo al baile un tono grave y noble que lo hacía distinguirse de la danza alta, con saltos y de carácter más popular.

La relación de estos temas con la corte del Dios Amor en este tipo de arquetas secundarias se reafirma con la representación en algunas de ellas de unas torres en las esquinas, a veces con algún personaje vigilando en el interior, que atinadamente ha interpretado Merlini como el castillo del Dios Amor<sup>50</sup>, lo que no hace sino apuntar más hacia la hipótesis de que las escenas de parejas son una simplificación absoluta de aquellos temas galantes en una producción que ha perdido el encanto de las piezas más señeras del taller de los Embriachi y su círculo.

Por su parte, las escenas de cacería obedecen al estilo de vida aristocrática y al ideal caballeresco. Era un deporte, una afición que servía para ejercitarse y, de paso, para favorecer las relaciones en el amor cortesano, de ahí que las escenas galantes y la caza aparecieran unidas frecuentemente en la literatura medieval y, por supuesto, en las obras de arte que debieron inspirarse en los libros de caza o montería, abundantes en la época e ilustrados con miniaturas, como ocurre en el *Libro de la Caza de Gastón Phoebus*, conde de Foix y vasallo del rey de Francia<sup>51</sup>, comenzado en 1387 y terminado, según parece, hacia 1390<sup>52</sup>, estando decorado con ilustraciones miniadas<sup>53</sup>. No hay que contemplar el uso de escenas de caza en estos cofres como una simple alusión a las actividades ociosas de la clase privilegiada. En realidad, obligaba al cazador a una disciplina que le capacitaba para la justa y la guerra, a la vez que le confería la dignidad de «miles Christi rationalis» o ser racional frente al «irrationalis», la bestia. Se preparaba,

<sup>42</sup> NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., *Casa, calle, convento. Iconografía de la mujer bajomedieval*, Santiago de Compostela, 1997, p. 60.

<sup>43</sup> WOOD, M., *Historical dances, twelfth to nineteenth century. Their manner of performance and their place in the social life of the time*, Londres, 1964, pp. 5-6. Atendiendo a las representaciones pictóricas, la *Farandola* fue más usual en Italia y el *Branle* en Francia.

<sup>44</sup> SALAZAR, A., *La danza y el ballet*. Méjico, 1981, pp. 64-65.

<sup>45</sup> Abundan las escenas de bailes en los marfiles de la época; por citar algún ejemplo temprano, el Museo del Louvre guarda una caja de espejo con la Corte del Dios del Amor, pieza de un taller de París y fechada hacia 1310-30 (MR R 195); la placa de una cajita del British Museum, esta vez sólo con mujeres danzando, también parisina y datada entre 1320-40; otra placa de caja del Museo Bargello en Florencia, francesa y fechada en el siglo XIV; un peine con escenas cortesanas, del primer tercio del XV, procedente probablemente de Lombardia y perteneciente a la Walters Art Gallery de Baltimore (71.215); y un peine del Victoria and Albert Museum (5607-1859), fechado a fines del XIV o comienzos del XV, procedente del norte de Italia.

<sup>46</sup> KOEHLIN, R., *Les ivoires gothiques français*, 3 t., París, 1968.

<sup>47</sup> LORRIS, G. de, *Le roman de la Rose. El libro de la Rosa*, Barcelona, 1985, p. 81.

<sup>48</sup> SALAZAR, 1981, pp. 66-67.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>50</sup> MERLINI, 2007, p. 22.

<sup>51</sup> *El Libro de la Caza. Gaston Phoebus*, Facs. del ms. fr. 616 de la Bibliothèque National de París, Madrid, 1994.

<sup>52</sup> MÉNARD, PH., «Littérature et iconographie: les pieges dans les traités de chasse d'Henri de Ferrières et de Gaston Phébus», *La Chasse au Moyen Age*, Niza, 1980, p. 159.

<sup>53</sup> MENA MARQUÉS, M. B., *La caza en la historia del dibujo occidental. Siglos XV al XVIII*, Madrid, 1987, pp. 44-45.

por tanto, para cazar a su enemigo, concluyendo Núñez Rodríguez que, en definitiva, se trataba del triunfo de la razón sobre el instinto<sup>54</sup>.

Siete placas representan escenas de caza. En una de ellas el cazador está disparando con arco (fig. 8). Decía Phoebus que los arqueros debían vestir de verde y portar arcos de mano llamados ingleses o turcos, en madera de tejo o de boj, con la cuerda de seda, más delgada, resistente y restallante que si fuera de cáñamo o de hilo; y no demasiado duros para poderlos armar sin ser vistos por el animal<sup>55</sup>.

En la mayoría de las placas el cazador figura con un perro (fig. 9) y en una de ellas se da la particularidad de que el personaje porta un lazo sobre el hombro (fig. 10). A este respecto destaca en Phoebus la importancia que concede al adiestramiento y preparación del perro para la caza<sup>56</sup>, cómo debe conducirse para seguir o recechar una pieza y los distintos tipos de lazos o cómo hacerlos<sup>57</sup>. En otra ocasión el protagonista se encuentra sujetando el tronco de dos arbolillos (fig. 11), que sería expresión gráfica del apartado «donde se dice cómo se debe recechar entre árboles jóvenes» de Gastón III<sup>58</sup>. En la misma línea, la representación de un hombre talando un árbol se refiere a la necesidad de aclarar el bosque como paso previo a determinado tipo de caza, recogido en otro pasaje del libro (fig. 12).

Estas afortunadas coincidencias desvelan costumbres de la sociedad bajomedieval, algunas de las cuales fueron mal vistas y criticadas por Dante, Savonarola, fray Filippo da Lecceto o San Bernardino de Siena<sup>59</sup>.

Característico de los Embriachi y su círculo fue la disposición en la tapa de ángeles portando algún objeto (fig. 13). Se asimilan a los *amorini* o hijos de las ninfas que poblaban el jardín del amor<sup>60</sup>. Era un tema recurrente desde la Antigüedad, abundante en los marfiles y miniaturas bizantinas con una disposición muy semejante a la que aquí vemos. Al igual que en los motivos de taracea, se observa la aplicación de un modelo sin apenas variantes, probablemente realizado por ayudantes de taller. Suelen aparecer estos *amorini* desnudos y el tratamiento anatómico es muy esquemático<sup>61</sup>, calificativo que se podría aplicar a

las hojas y ramajes que cubren el fondo, también típicos de estos talleres<sup>62</sup>, aunque en el ejemplar de Priego no sean los del rosál, muy repetidos en otros casos.

Mientras que el escudo –en este caso con una cruz– es una referencia evidente al linaje del matrimonio y nos introduce en un ambiente social elevado, es más dudoso el significado de la corona y la copa. En relación al primero de estos objetos (fig. 14), es frecuente la representación del Dios del Amor colocando una corona sobre la cabeza de los dos amantes, escena profana que se ha puesto en relación con modelos de carácter religioso, como Cristo coronando a la pareja imperial, difundida por prototipos bizantinos del siglo X<sup>63</sup>. Más directa es aquella otra en la que uno de los enamorados le impone la corona al otro. Ambas están magníficamente representadas en la citada caja de espejo del Museo del Louvre (MR R 195), ejemplar francés que denota el encanto que imprimieron a estos temas los talleres parisinos y que luego los italianos adoptaron sustituyendo la gracia y elegancia francesa por un estilo más cercano, basado en tipos más realistas. Consideramos que el proceso de simplificación a que se vieron sometidos los arquetipos de los Embriachi al ser adoptados por otros talleres menos importantes, afectó también a la iconografía, por lo que habría que plantear si la actitud de los ángeles imponiendo una corona no se trataría de un remedo de la compleja escena antedicha, teniendo en cuenta el importante protagonismo de las escenas de amor cortés en el cuerpo de la arqueta. Por consiguiente, la lectura que se desprende es que en lugar de ser el Dios del Amor el que bendice a la pareja, son sus enviados, los ángeles, quienes les consagra al amor; de ahí que cobre también sentido el *amorini* portador de la copa celebrando la unión de hombre y mujer (fig. 3). No hemos encontrado escenas en las que la copa tenga protagonismo, pero sí que infinidad de veces se ha representado el ángel con el cáliz en la iconografía cristiana adoptando la misma postura que muestra en las tapas de las cajas. Sin duda, la larga trayectoria cultural italiana en dos ámbitos distintos pero con tantas semejanzas, como son el cristianismo y la mitología, debieron ejercer su influencia en la elección de los *amorini* para decorar las tapas de numerosas arquetas y cofres de bodas. Antecedentes no faltaban: desde los marfiles bizantinos hasta la miniatura del trecento.

<sup>54</sup> NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., «Homo festibus»: la necedad, el placer y la ironía», *El rostro y el discurso de la fiesta*, en NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., (ed.), Santiago de Compostela, 1994, p. 65.

<sup>55</sup> *El Libro de la Caza*, 1994, pp. 443-444.

<sup>56</sup> *Ibid.*, Libro segundo. De la naturaleza de los perros y su adiestramiento, pp. 338 y ss.

<sup>57</sup> «Después quiero enseñarlo a anudar todo tipo de lazos [...], lazos cabestreros, lazos que se llaman de lima y cabestro cruzado, lazos comunes de los pobres y cualquier otro tipo de lazos, y cada uno hecho de su forma y manera» (*ibid.*, p. 362).

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 376.

<sup>59</sup> VAN MARLE, R., *Iconographie de L'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance*, t. 1: *La vie quotidienne*. Nueva York, 1971, p. 25.

<sup>60</sup> La más elaborada, aunque no la más antigua, está en el Ephithalamium de Nuptiis Honorii Augusti, de Claudius Claudianus, activo a finales del siglo IV (SMITH, F. R., *The Garden of Love in fifteenth century netherlandish and german engravings: Some studies in secular iconography in the late middle ages and early renaissance*, Pennsylvania, 1974, pp. 12-13).

<sup>61</sup> Unos ángeles semejantes en un ejemplar de la colección Junyent, *ut supra*; en la arqueta con la historia de Jasón del Victoria and Albert Museum (nº 3265-1856, 5624-1859, LONGHURST, M., *Catalogue of carvings in ivory*, Londres, 1929, t. 2, p. 65); cofre de bodas con la vida de Paris, de la Walters Art Gallery (71.242), etc.

<sup>62</sup> SCHLOSSER, J. von., «Die Werkstatt der Embriachi in Venedig». *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der allerhöchsten Kaiserhauses*, XX, 1800 (reimp. Graz, Austria, 1966), pp. 278-279.

<sup>63</sup> GABORIT-CHOPIN, D., «Mirror Case with the Court of the God of Love», *Images in ivory...*, pp. 228-229.

Se ha dicho que el estilo de los Embriachi está influido por el ambiente de la Toscana del siglo XIV, concretamente por Nicola Pisano, en el cual ya se detectan rasgos del Renacimiento<sup>64</sup>. Pero también se ha hablado de la influencia de las pinturas realizadas por Giotto para la capilla Scrovegni en el fundador de la dinastía de los Embriachi, Baldassare<sup>65</sup>. Para las obras secundarias se ha señalado un espectro más amplio, apuntando tanto a la influencia veneciana<sup>66</sup> como florentina, al igual que ocurría en la pintura contemporánea (Michelino de Besozzo o el Bembo)<sup>67</sup>. Los estudios más recientes afinan esta percepción y concretan dichas influencias en la miniatura tardogótica, en la escultura monumental (p.e. el tabernáculo de Orcagna realizado para Orsanmichele) y en la orfebrería del trecento (altar de plata del Baptisterio de Florencia)<sup>68</sup>.

Los pliegues rígidos de los ropajes femeninos que caen rectilíneos, con una gran simplicidad, se han indicado como rasgo característico del estilo de Baldassare<sup>69</sup>, aunque en nuestro caso tal vez se deba más a la degeneración de un estilo de talleres secundarios. Por otro lado, Schlosser sostenía que las barbas apuntadas, como las que aparecen en los personajes masculinos de la arqueta, se pusieron de moda entrado el siglo XV y respondían a un gusto por lo oriental que se extendió por entonces, concretamente desde el Bizancio de los Paleólogos<sup>70</sup>.

En cuanto a la decoración con taracea, que ya hemos indicado como muy característica de estos talleres, procede de la tradición artesanal de la Certosa de Pavía, aunque su raíz habría que buscarla en la presencia de musulmanes en el sur de la península itálica en época anterior. En concreto, los motivos de círculos encadenados que van reproduciendo en su interior una flor tetrapétala en la tapa son muy similares a los representados en el ejemplar de la Fundación Bartolomé March en S'Avall (Mallorca)<sup>71</sup>.

En conclusión, tras pasar de un uso profano a otro sagrado –lo que debió contribuir a su conservación–, la arqueta de Priego se suma al elenco de piezas repartidas por territorio nacional, elaboradas por algún taller secundario que asumió prototipos de los Embriachi, y contribuye a una percepción más definida de los gustos del estamento por debajo de las familias poderosas, de menor poder adquisitivo, y, sin embargo, mostrando un común interés por el tema amoroso que figura representado no a través de los ciclos mitológicos o legendarios, sino mediante la cercanía y espontaneidad de lo cotidiano, a lo que se agregan

la cacería y la danza en el tiempo de ocio para el entrenamiento, formación personal y establecimiento de relaciones sociales.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARCO, R. DEL, *Catálogo monumental de España. Huesca*, Madrid, 1942.
- BERNIS MADRAZO, C., *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, vol. I Las mujeres, vol. II Los hombres, Madrid, 1979.
- Catàleg del Museu Frederic Marés*, Barcelona, 1979.
- Catálogo de la exposición Oleguer Junyent*, Barcelona, 1961.
- CUST, A. M., *The ivory workers of the middle ages*, Londres, 1902.
- ECHEVARRÍA, J. M., *Coleccionismo de marfiles*, León, 1980.
- El Libro de la Caza. Gaston Phoebus*, Facs. del ms. fr. 616 de la Bibliothèque National de París, Madrid, 1994.
- ESTELLA MARCOS, M. M., *La escultura del marfil en España. Románica y Gótica*, Madrid, 1984.
- Exposición de cajas, cofres y arquetas a través de la historia*, Palma de Mallorca, 1979.
- FERRANDIS, J., *Marfiles y azabaches españoles*, Barcelona, 1928.
- FITÉ I LLEVOT, F., «Jàson y Medea, un ciclo iconogràfic de la llegenda troyana a l'arqueta de Sant Sever de la Catedral de Barcelona», *D'Art*, 19 (1993).
- \_\_\_\_\_, «El tríptic del Museu diocesà de Lleida i el taller dels Embriachi», *Ilerda. Humanitats*, 51 (1994).
- FRANCO MATA, Á., «Cofre de bodas», *La corona de Aragón en el Mediterráneo. Un legado común para Italia y España. 1282-1492*, Barcelona, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Marfiles y esmaltes medievales y renacentistas en España*, Madrid, 1997.
- \_\_\_\_\_, «Cofres de bodas en el taller de los Embriachi, con especial referencia a los conservados en España», *Fiestas, Juegos y Espectáculos en la España Medieval*, Madrid, 1999.
- GABORIT-CHOPIN, D., «Mirror Case with the Court of the God of Love», en BARNET, P. (ed.), *Images in ivory. Precious objects of the Gothic Age*, Detroit, 1997.
- GENGARO, M<sup>a</sup>. L., «La Bottega degli Embriachi: a proposito di opere ignote o poco ignote», *Arte Lombarda*, V (1960).
- GRODECKI, L., *Ivoires français*, París, 1947.

<sup>64</sup> FITÉ, 1993, pp. 184-185.

<sup>65</sup> GENGARO, 1960, p. 222.

<sup>66</sup> Fité incide en la existencia de precedentes en la miniatura y establece relaciones con manuscritos iluminados en Venecia en las primera décadas del siglo XIV (FITÉ, 1993, p. 184).

<sup>67</sup> FITÉ, 1994, p. 64.

<sup>68</sup> MERLINI, 2007, p. 28.

<sup>69</sup> Gengaro citando a Toesca (*op. cit.*, 1960, p. 223).

<sup>70</sup> SCHLOSSER, *op. cit.*, 1899, p. 276. Rasgo que aprecia Fité en algunos personajes de la arqueta de San Sever, de la catedral de Barcelona, y que dice ser común a otras arquetas (FITÉ, F.,

«Jàson y Medea, un ciclo iconogràfic de la llegenda troyana a l'arqueta de Sant Sever de la Catedral de Barcelona», *D'Art*, 19 (1993), p. 176.

<sup>71</sup> Estudiada por M. Estella, 1984, pp. 234-235.

- KOECHLIN, R., *Les ivoires gothiques français*, 3 t., Paris, 1968.
- LITTLE, CH. T., «Writing Tablets with Case», en BARNET, P. (ed.), *Images in ivory. Precious objects of the Gothic Age*, Detroit, 1997.
- LONGHURST, M., *Catalogue of carvings in ivory*, Londres, 1929.
- LORRIS, G. de., *Le roman de la Rose. El libro de la Rosa*, Barcelona, 1985.
- MARTÍNEZ LLORENTE, R., *Marfiles españoles*, Barcelona, 1951.
- MENA MARQUÉS, M. B., *La caza en la historia del dibujo occidental. Siglos XV al XVIII*, Madrid, 1987.
- MÉNARD, PH., «Littérature et iconographie: les pièges dans les traités de chasse d'Henri de Ferrières et de Gaston Phébus», *La Chasse au Moyen Age*, Niza, 1980.
- MERLINI, E., «La Bottega degli Embriachi e i cofanetti eburnei fra Trecento e Quattrocento: una proposta di classificazione», *Arte Cristiana*, 727, LXXVI (1988).
- \_\_\_\_\_, «Baldassarre Embriachi, mercader y empresario en el ocaso del Medioevo», *Cofres de Amor*, Castellón, 2007.
- NATANSON, J., *Gothic ivories of the 13th and 14th Centuries*, Londres, 1951.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., «Homo festibus»: la necedad, el placer y la ironía», *El rostro y el discurso de la fiesta*, en NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M. (ed.), Santiago de Compostela, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Casa, calle, convento. Iconografía de la mujer bajomedieval*, Santiago de Compostela, 1997.
- PELÁEZ DEL ROSAL, M., «La donación de la reliquia de San Nicasio a la iglesia de Priego por el alférez Francisco Márquez en el año 1581», *Fuente del Rey*, 204 (2000).
- \_\_\_\_\_, «La Bula auténtica de la Reliquia de San Nicasio», *La Voz de la Aurora*, 12 (2005).
- PITARCH, A. J. I., «Cofres de amor y Baldassarre Embriachi en la Corona de Aragón en tiempos del rey Martín», *Cofres de Amor*, Castellón, 2007.
- PRICE-WILKIN, R., «Casket with scenes from classical and vernacular literature», en BARNET, P. (ed.), *Images in ivory. Precious objects of the Gothic Age*, Detroit, 1997.
- RANDALL, R. H. [et al.], «Ivory», *Masterpieces of ivory from the Walters Art Gallery*. Nueva York, 1985.
- \_\_\_\_\_, «Popular romances carved in ivory», en BARNET, P. (ed.), *Images in ivory. Precious objects of the Gothic Age*, Detroit, 1997.
- SALAZAR, A., *La danza y el ballet*, Méjico, 1981.
- SMITH, F. R., *The Garden of Love in fifteenth century netherlandish and german engravings: Some studies in secular iconography in the late middle ages and early renaissance*, Pennsylvania, 1974.
- SCHLOSSER, J. VON, «Die Werkstatt der Embriachi in Venedig». *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der allerhöchsten Kaiserhauses*, XX (1800) (reimp. Graz, Austria, 1966).
- \_\_\_\_\_, *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío. Una contribución a la historia del coleccionismo*, Madrid, 1988.
- TACHARD, P., «Las arquetas de la colección Junyent», *Vell i Nou*, III (1922).
- TREXLER, R. C., «The Magi enter Florence. The Ubriachi of Florence and Venice», *Studies in Medieval and Renaissance History*, The University of British Columbia, N. S., I (1978).
- VAN MARLE, R., *Iconographie de L'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance*, t. 1: *La vie quotidienne*, Nueva York, 1971.
- WOOD, M., *Historical dances, twelfth to nineteenth century. Their manner of performance and their place in the social life of the time*, Londres, 1964.





Fig. 1. Arqueta.



Fig. 2. Escena de amor cortés.

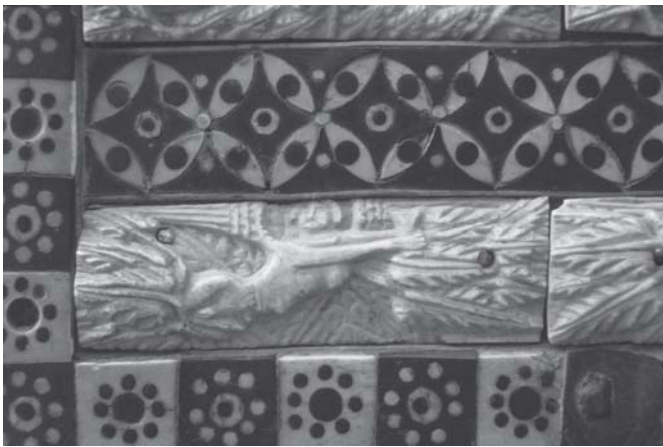


Fig. 3. Detalle de la tapa decorada con taracea. Placa de un hueso con un ángel portando una copa.



Fig. 4. Amantes.



Fig. 5. Dos mujeres con las manos enlazadas.



Fig. 6. Escena de danza, posiblemente el carole.



Fig. 7. Escena cortesana, probablemente una danza.



Fig. 8. Arquero.



Fig. 9. Cazador acompañado por un perro que está acechando.





Fig. 10. Cazador con lazo.



Fig. 11. Cazador recechando entre árboles jóvenes.



Fig. 12. Aclarando el bosque antes de cazar.

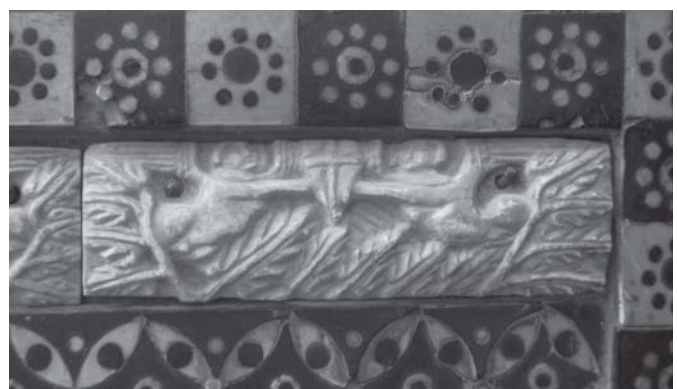


Fig. 13. Ángeles sosteniendo un escudo. Detalle de la tapa.

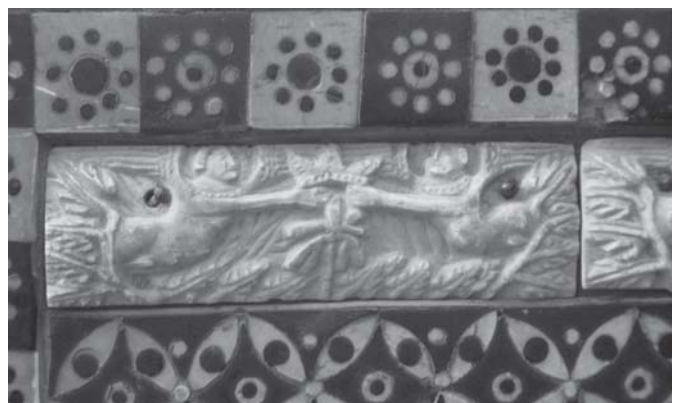


Fig. 14. Dos ángeles portando una corona. Detalle de la tapa.