

Fernando el Católico. Margarita se apresuró a ordenar el 19 de enero de 1513 la prisión de Juan Manuel, que por entonces residía en Malinas. Fue llevado al castillo de Vilvorde en Bruselas.

Sin embargo, la forma en que se había llevado el arresto era contraria a los capítulos XXXVI y LXVI de los Estatutos de la Orden del Toisón de Oro, según los cuales los caballeros sólo podían ser juzgados en el seno de la propia Orden. El príncipe Carlos intervino para evitar su traslado a Castilla para ser entregado al rey Fernando el Católico. Finalmente fue liberado a comienzos de mayo de 1513 y trasladado a la Corte de Viena. Cuando en 1515 el Príncipe Carlos alcanzó la mayoría de edad, Juan Manuel fue perdonado definitivamente a instancias del Emperador Maximiliano I. Al año siguiente regresó a Bruselas para servir al nuevo rey. En 1521 fue nombrado embajador imperial en Roma, con el fin de lograr el ascenso al Papado de Adriano de Utrech (1459-1523), tras la muerte del Papa León X de Médicis. Misión cumplida, en 1523 Juan Manuel residía de nuevo en España, donde fue nombrado miembro del nuevo Consejo de Hacienda, junto con Enrique de Nassau<sup>45</sup>.

## Conclusiones

El arte y la política, dos mundos aparentemente diversos, encuentran un poderoso nexo de unión en la figura del embajador. En el campo de la política los embajadores y consejeros vivían por y para sus soberanos. Sabían que cuanto mejor desempeñaran su papel, más beneficios recibirían, lo que les permitiría disponer de cierto estatus. De ahí el desamparo y la difícil situación en que se encontraban cuando perdían a su principal sustentador, como se ha visto en este caso.

Pero además el embajador viaja por todo el mundo, conoce distintos países y en consecuencia entra en contacto con distintos ambientes culturales y artísticos. En cada una de sus estancias políticas ejercen asimismo de mecenas, función propia de la alta nobleza a la que pertenecen. Como ha señalado José Luis Colomer “aprovecharon la oportunidad de coleccionar gracias a los medios y contactos propios de su oficio, llegando en algunos casos [...] a constituir conjuntos artísticos de renombre europeo”<sup>46</sup>.

No es extraño, por tanto, que poseyeran obras de El Bosco, uno de los pintores más de moda en aquellos momentos, y que suscitaba admiración hasta de los mismos reyes.

Es difícil precisar quién llamaría la atención sobre la obra de este pintor que vivía en una pequeña ciudad llamada 's-Hertogenbosch. Sin embargo lo que sí resulta claro es que el soberano no sólo debió valerse de las habilidades negociadoras de sus embajadores para sus fines políticos, sino que también supo aprovecharse de su amplia cultura. Los embajadores fueron, por lo tanto, no sólo grandes consejeros políticos sino también verdaderos consejeros artísticos. Diego de Guevara, Juan Manuel y Enrique III de Nassau fueron grandes políticos pero ante todo grandes mecenas.

<sup>45</sup> DOMÍNGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta...*, pp. 626-627.

<sup>46</sup> COLOMER, J.L., “Los senderos cruzados del arte y la diplomacia” en COLOMER, J.L. (dir.), *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, Fernando Villaverde ediciones, Madrid, 2003, p.17.

## La taracea: una producción eboraria de lujo en la época de Juana de Castilla

NOELIA SILVA SANTA-CRUZ\*

ENTRE LAS PERTENENCIAS QUE JUANA I DE CASTILLA REUNIÓ A LO LARGO DE SU VIDA, y de las que hay constancia gracias al inventario de bienes muebles redactado por su camarero, Diego de Ribera, cuando la reina se trasladó a vivir a Tordesillas en julio de 1509<sup>1</sup>, se recogen con cierta frecuencia entradas en las que se hace referencia a enseres domésticos de tipologías diversas, descritos con expresiones como “*labrados de atarçes*” o “*cubiertos de atarçes*”. En tales vocablos –*atarçe* y *atarçea*– se reconocen arcaicos términos castellanos derivados etimológicamente de la expresión árabe *tarsi*, que significa insertar o incrustar<sup>2</sup>, cuya evolución lingüística a lo largo de los siglos ha dado como resultado la voz moderna “taracea”.

Tal como se constata gracias a los numerosos ejemplos materiales conservados, y a la frecuencia con que aparecen alusiones explícitas en los inventarios, la taracea fue uno de los recursos ornamentales de mayor éxito y difusión en el ámbito hispano durante el siglo XV y la primera mitad del siglo XVI, coincidiendo con la fase de transición que comprende los últimos momentos de la Baja Edad Media y los albores de la Edad Moderna. A caballo entre la ebanistería y la eboraria, esta técnica se fundamenta en la incrustación o embutido, sobre una base lúnea, de pequeñas porciones de marfil o hueso –en su tonalidad natural o teñidas–, combinadas con fragmentos de maderas finas de diversos colores, tales como áloe, ébano, acacia negra africana, sándalo, boj, limonero... constituyendo intrincados diseños laceria de virtual crecimiento infinito.

Una vez medida y calculada la superficie disponible para el trabajo, y después de haber trazado –inciso o con tinta– el diseño geométrico a componer<sup>3</sup>, se fijaban al soporte los diminutos pedazos de los diferentes materiales, los cuales habían sido cortados previamente de acuerdo a formas

\* Universidad Complutense de Madrid.

<sup>1</sup> De este inventario de 1509 con adiciones de 1565, en las que se precisa el destino final de cada uno de los objetos anotados, se conservan tres copias similares, aunque no idénticas, pues se advierten algunas variaciones: dos de ellas están depositadas en el AGS (CMC, 1ª época, legs. 1.213 y 1.544) y otra en la Real Biblioteca, Madrid, ms. II-3.283. Las versiones del archivo vallisoletano fueron publicadas parcialmente, aunque sin señalar convenientemente las diferencias existentes entre las mismas, en Ferrandis 1953. El texto íntegro de la Real Biblioteca será próximamente publicado en CHECA, F., *Los inventarios...* Para todo lo relativo a este inventario y al expolio familiar al que fue sometido el tesoro real antes del fallecimiento de Juana I en 1555, véanse ZALAMA, M. A., *Vida cotidiana...*, pp. 45-65; Ídem, 2003, pp. 297-380; ZALAMA, M. A., *Juana I. Arte...*

<sup>2</sup> PÉREZ HIGUERA, T., *Objetos e imágenes de al-Andalus*. Barcelona, 2004, p. 31.

<sup>3</sup> FERNÁNDEZ PUERTAS, A., “Jamuga”, en *Arte y cultura en torno a 1492*, cat. exp. Sevilla, 1992, nº 139, p. 218.

geométricas regulares. Mediante la reunión y acoplamiento de estas piezas de configuración heterogénea: cuadradas, triangulares, romboidales<sup>4</sup>..., el artesano construía el esquema elegido, con el que tapizaba el objeto. Tal profusión ornamental, unida al carácter multicolor de los fragmentos, proporcionaba un efecto de gran exuberancia decorativa. Se conseguía con ello un revestimiento ornamental ennoblecedor de superficies que podía ser aplicado indistintamente y con total versatilidad sobre cualquier objeto de mobiliario doméstico. Una especie de epidermis decorativa de lujo que transformaba los utensilios cotidianos en fastuosas suntuarias gracias a la habilidad de los artesanos y a la atractiva y vivaz policromía, acrecentada con frecuencia por el centelleo de los materiales brillantes (fragmentos de carey o nácar y puntas metálicas).

Dentro de una sociedad profundamente mudejarizada y con inclinación a la maurofilia, como fue la hispana en época de los Reyes Católicos y de su hija Juana de Castilla<sup>5</sup>, la taracea constituyó un préstamo más de los muchos que el ámbito cristiano asimiló de al-Andalus<sup>6</sup>. Los antecedentes de esta refinada manufactura se remontan a la época del Califato omeya. Córdoba albergó desde el siglo X notables talleres de ebanistería que produjeron obras excepcionales, como el célebre mimbar móvil de la mezquita mayor de la ciudad, encargado por el monarca al-Hakam II para engalanar la espléndida ampliación arquitectónica del oratorio por él promovida, el cual fue lamentablemente destruido en el siglo XVI<sup>7</sup>. A pesar de esta desafortunada circunstancia, numerosas descripciones literarias nos proporcionan noticia precisa de cómo sería este magnífico mueble litúrgico de marquetería<sup>8</sup>. Una de las versiones más completas del posible aspecto y características del sitial, conseguida a través de la compilación de varios autores árabes, es la que ofrece la crónica anónima titulada *Dikr bilad al-Andalus*, redactada en el siglo XIV o XV, la cual afirma que:

En el año 355 (965-966) se concluyó la fabricación del almimbar de la aljama y fue instalado en la maqsura. Estaba hecho de ébano, sándalo rojo y amarillo, nab', azufaifo y leño de sapán. Su coste ascendió a 35.500 dinares. Tenía nueve escalones y se componía de 36.000 piezas de marquetería<sup>9</sup>.

Esta referencia documental no sólo constata el elevado importe que se pagaba por este tipo de trabajos de incrustación, sino que además confirma la gran variedad de maderas –en su mayoría preciosas y de origen exótico, sin duda importadas–, que podían llegar a conformar un mueble de considerables dimensiones como éste. Algunas de estas maderas eran manifiestamente aromáticas, como el áloe o el sándalo, lo que sugiere la posibilidad de que el sitial fuera concebido en sí mismo, además, como un objeto fragante, perfumador del entorno, emisor de delicadas esencias. No hay que olvidar el importante papel que el perfume ha desempeñado a lo largo de los siglos en la cultura islámica, tanto en el ámbito de la higiene íntima o personal como en el de la vida cortesana e incluso religiosa. Por ejemplo, el recinto sagrado de las mezquitas andaluzas

era cuidadosamente aromatizado desde época omeya antes de la oración comunitaria de los viernes y durante las plegarias y celebraciones de Ramadán<sup>10</sup>.

El prestigioso historiador árabe al-Maqqari ofrece en su descripción del mimbar cordobés un importe sensiblemente más elevado (35.705 dinares) para el mismo, además de sugerir el uso de otras variedades adicionales de maderas en su construcción como el *baqqam* o palo de Brasil, el *sawhat* (especie de cerezo)..., y de informarnos que el mueble fue fabricado por ocho artesanos, cada uno de los cuales ganaba diariamente medio *mitqāl*<sup>11</sup>. El geógrafo Idrisi, por su parte, reduce el número de trabajadores a seis y es el único cronista que nos informa del tiempo de duración del trabajo, que alcanzó, según su testimonio, el dilatado lapso de siete años<sup>12</sup>, un plazo sin duda justificado por la enorme dificultad y minuciosidad de su compleja labor taraceada, así como por las grandes dimensiones del objeto.

La actividad artística de los célebres talleres de ebanistería cordobeses debió continuar vigente con fuerza tras la caída del Califato, pues su herencia constituyó el germen de las grandes realizaciones de marquetería almorávides, comandadas por el soberbio mimbar procedente de la mezquita Kutubiyya de Marrakech (Marruecos), actualmente custodiado en el Palacio de al-Badi de la ciudad marroquí, el cual constituye el más antiguo ejemplar trabajado con taracea policroma que se conserva de la España islámica. Según la inscripción que ostenta en su panel lateral derecho, esta espectacular pieza de mobiliario fue ejecutada en Córdoba hacia 1137-1145, con destino a la aljama almorávide de la ciudad norteafricana, siendo más tarde trasladado a la Kutubiyya<sup>13</sup>. El exterior del púlpito está cubierto íntegramente por tableros lígneos delicadamente labrados con denso ataurique y enmarcados por exquisitas cenefas de marquetería multicolor configuradas por fragmentos de maderas preciosas y marfil, evocando el admirado mueble ejecutado siglos antes por encargo de al-Hakam II. De cronología similar y con características ornamentales afines, hay que mencionar el mimbar de la mezquita Karawiyyin en Fez, seguramente realizado también en un taller del sur peninsular hacia 1144<sup>14</sup>.

En estas realizaciones almorávides, el soporte de madera era con frecuencia levemente rebajado o cajeado para fijar las piezas que conformaban el trabajo de taracea, las cuales podían acoplarse en seco –a través del perfecto ajuste de sus contornos y grosores–, conformando la modalidad del embutido sobre macizo, o bien podía recurrirse al uso de almáciga o algún otro adhesivo de origen natural. El desarrollo de esta manufactura se mantuvo vigente en los almohades –segunda de las dinastías africanas que gobernó al-Andalus–, si bien los únicos ejemplos que se conservan de este momento pertenecen al ámbito magrebí, siendo seguramente ejecutados ya por artesanos locales formados en la más rigurosa tradición cordobesa. La marquetería policroma alternada con paneles enterizos de madera tallada conforma los ejemplos más sobresalientes, como el mimbar de la mezquita de la Kasbah en Marrakesch (h. 1189-1195)<sup>15</sup> y el de la mezquita de los Andaluces en Fez (h. 1203-1209)<sup>16</sup>.

<sup>4</sup> Aunque Ferrandis valora esta técnica como una transposición lígnea del mosaico de piedra y vidrio (FERRANDIS, J., *Marfiles árabes de Occidente*, vol. II. Madrid, 1940 [cit. 1940a], p. 101; FERRANDIS, J., "Muebles hispano-árabes de taracea", *Al-Andalus*, tomo V, 1940 [cit. 1940b], p. 459, en realidad, la taracea no incorpora piezas cúbicas regulares como en éste, sino que combina pedacitos de madera de formas geométricas diversas.

<sup>5</sup> SILVA SANTA-CRUZ, N., "La corte de los Reyes Católicos..." en F. CHECA y B.J. GARCÍA GARCÍA, *El arte en la corte...*, V Seminario Internacional de Historia de la Fundación Carlos de Amberes. Madrid, 2005, pp. 267-286.

<sup>6</sup> Para un análisis pormenorizado de estos préstamos, SILVA SANTA-CRUZ, N., "Maurofilia y mudejarismo..." en *Isabel La Católica: La magnificencia de un reinado*, cat. exp. Madrid-Valladolid, 2004 [cit. 2004a], pp. 141-154.

<sup>7</sup> HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, F., "El almimbar móvil del siglo X...", *Al-Andalus*, vol. XXIV, 1959, pp. 381-399.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pp. 385-388. El autor recoge las más importantes referencias literarias dedicadas al mimbar cordobés,

<sup>9</sup> MOLINA FAJARDO, L., *Una crónica anónima de al-Andalus*, vol. II. Madrid, 1983, p. 181. Más alusiones similares al mimbar en pp. 43 y 45.

<sup>10</sup> JAH, C.A., *Los aromas de al-Andalus. La cultura andalusí a través de los perfumes...* Madrid, 2001, p. 98.

<sup>11</sup> AL-MAQQARI, *The history of the Mohammedan dynasties in Spain*, anotado por Pascual Gayangos, London, 1843, vol. I, libro III, cap. II, p. 222.

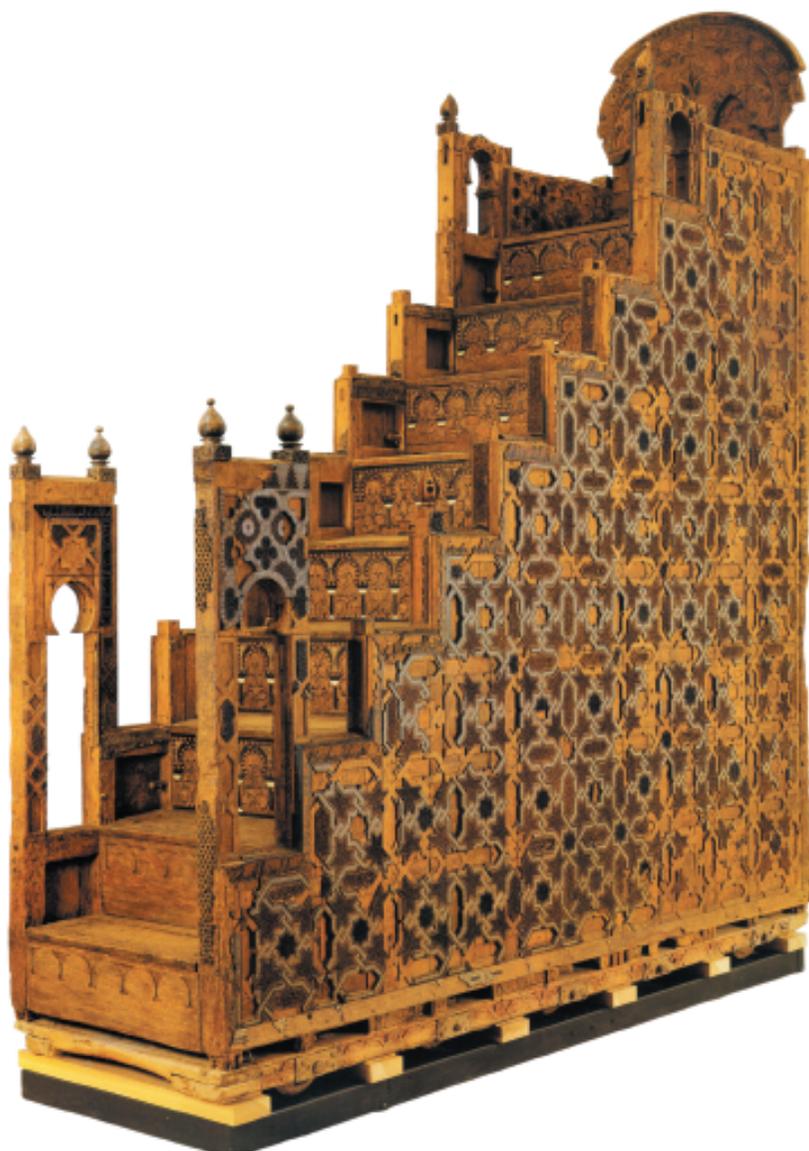
<sup>12</sup> IDR S, *Geografía de España*. Textos preparados por R. Dozy y M.J. Goeje. Valencia, 1974, p. 202.

<sup>13</sup> BLOOM, J.M., "Almimbar de la mezquita..." en *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, cat. exp. Madrid-Nueva York, 1992, nº 115, pp. 362-367; y BLOOM, J.M., et al., *Le minbar de la Mosquée Kutubiyya*. Nueva York-Madrid, 1998.

<sup>14</sup> TERRASSE, H., *La Mosquée al-Qaraouiyin à Fès*. Paris, 1968; CARBONI, S., "Signification historique et artistique du mimbar provenant de la mosquée Kutubiyya" en BLOOM, J.M., et al., *Le minbar...*, 1998, pp. 41-65.

<sup>15</sup> CARBONI, 1998, pp. 60-61, figs. 47-49.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 61, fig. 50.



Mimbar de la mezquita Kutubiyya. Palacio de al-Badi, Marrakech.

La taracea multicolor alcanzó una enorme difusión en el sultanato nazarí. Desde mediados del siglo XIII o principios del siglo XIV, esta técnica arraigó con fuerza en ámbitos palatinos y cortesanos como tratamiento para enriquecer la superficie de los objetos relacionados con el ajuar doméstico de lujo, llegando a hacerse muy popular en Granada. Su procedimiento de elaboración y montaje se simplificó notablemente en este momento respecto al periodo de dominio bereber. Las piezas lúneas o eburneas destinadas a la incrustación fueron perdiendo grosor hasta convertirse con frecuencia en delgadas placas o láminas de espesor muy reducido<sup>17</sup>, las cuales ya no se fijaban de forma individual al soporte. Con variadas formas y colores, se encolaban sobre una base de tela, cuero, papel o vitela constituyendo bloques compactos, que generalmente adoptaban la disposición de franjas o tiras. Estos “paquetes” o lotes independientes –más prácticos y cómodos de manejar para el artesano que las piezas sueltas–, se adherían a su vez a la base lúnea del objeto, yuxtaponiéndose unos a otros hasta configurar la composición geométrica general deseada. Además de los habituales pedazos recortados de maderas selectas, o de hueso y marfil, la marquetería de este periodo incorporó como componentes adicionales otros materiales suntuosos: fragmentos de carey o nácar, e incluso eventualmente clavillos de plata embutidos<sup>18</sup>.

Buena parte de los ejemplares granadinos conservados optan por un recubrimiento íntegro de su superficie exterior con labor de taracea multicolor, creando un efecto denso, de *horror vacui*. Esta opción constituye una particularidad de las piezas nazaríes, pues los mimbares de época almorávide y almohade conservados en el Norte de África, tal vez por su gran tamaño, alternaban siempre la marquetería con paneles de madera tallados. La ambiciosa acumulación decorativa, así como el carácter multicolor de los componentes de las piezas andalusíes, enlazan con la apariencia compacta y colorista de los revestimientos murales, tanto alicatados como azulejos, de moda en Granada en este momento, los cuales, a su vez, parecen evocar diseños textiles<sup>19</sup>.

En algunos casos, la taracea renunció en el ámbito nasrí a su presentación en forma de revestimiento continuo, envolvente, y se inclinó por una aplicación puntual sobre elementos decorativos aislados, preferiblemente geométricos, dispersos en un soporte de madera fina. No obstante, ambas iniciativas pueden llegar a convivir en una misma producción, alternando en el anverso y reverso de un mismo panel, en el interior y exterior de un recipiente e incluso sobre idéntico paramento.

La fabricación de piezas taraceadas no se interrumpió tras la toma de Granada por los Reyes Católicos, sino que pervivió largamente a través del trabajo de artesanos mudéjares que recogieron la arraigada tradición hispanomusulmana y continuaron elaborando obras de marquetería semejantes a lo largo de todo el siglo XVI y al menos hasta el siglo XVIII, en talleres ubicados en lugares tan dispersos de la geografía hispana como Granada, Sevilla, Aragón, Cataluña...<sup>20</sup>

La persistencia de los tipos y de los diseños ornamentales, que apenas variaron en décadas, propiciaron una continuidad prácticamente total entre las producciones andalusíes y las salidas

<sup>17</sup> Al principio, las piezas de incrustación eran bloques compactos que podían llegar a alcanzar hasta un centímetro de espesor. Cfr. FERRANDIS, 1940b, p. 459.

<sup>18</sup> Es el caso, por ejemplo, de la arqueta nazarí conservada en el Museo de la Alhambra. Cfr. FRESNEDA PADILLA, E., “Arqueta de taracea” en *Arte islámico en Granada...*, cat. exp. Granada, 1995, nº 198, p. 454. Es posible, no obstante, que las puntas metálicas sean de estaño y no plata: LÓPEZ PERTIÑEZ, M.C., *La carpintería en la arquitectura nazarí*. Granada, 2006, p. 370. Para corroborarlo sería necesario un análisis de materiales que no se ha efectuado.

<sup>19</sup> PARTEARROYO LACABA, C., “Seda nazarí” en *Al-Andalus...*, cat. exp. Madrid-Nueva York, 1992, nº 97, p. 335.

<sup>20</sup> AGUILÓ, M. P., *El mueble clásico español*. Madrid, 1987, pp. 98-107. Se tiene noticia documental, por ejemplo, de la existencia de un taller dedicado a la producción de muebles de taracea en Torrellas (Zaragoza), activo en el siglo XVI. Cfr. ESCRIBANO SÁNCHEZ, J.C., “Notas sobre un taller mudéjar de taracea en Torrellas (Zaragoza) en el siglo XVI” en *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo (Teruel, 19-21 de noviembre de 1981)*. Teruel, 1982, pp. 247-249.

de manos mudéjares, lo que suscita hoy en día significativos problemas de clasificación en el caso de algunas obras, especialmente las realizadas en los primeros años del siglo XVI, dada la extraordinaria similitud técnica y estilística entre ambas. En poco tiempo, sin embargo, la técnica degeneró, perdió calidad y precisión y se hizo más tosca, a la vez que los diseños de lazo –dentro de su aparente estatismo– fueron evolucionando para adaptarse a los nuevos gustos importados de Italia, especialmente en lo referente a su distribución espacial.

Entre los enseres que fueron propiedad de la reina Juana de Castilla, enumerados en su inventario, destaca la referencia a un conjunto de objetos contenedores de pequeño tamaño trabajados con labor de taracea, los cuales es posible relacionar con interesantes ejemplos coetáneos o de cronología inmediatamente precedente conservados, que proporcionan una información gráfica y material de gran valor que permite ilustrar con precisión las diferentes entradas. Las piezas registradas suscitan el dilema ya apuntado en el párrafo anterior, sin respuesta concluyente hasta la fecha: ¿nos encontramos ante producciones andalusíes llegadas a Castilla antes de la desaparición del reino nazarí, bien como regalos diplomáticos, bien adquiridas a través del comercio de lujo, o tal vez obtenidas como consecuencia directa de la toma de Granada; o, por el contrario, se trata de obras mudéjares de producción contemporánea?

Se citan en el documento varias arcas o arquetas de dimensiones reducidas integrantes del rico ajuar doméstico palatino castellano, cuyo fin era guardar objetos diversos. Entre ellas sobresale: “... una arquilla de nogal quadrada con sus atarçæas”<sup>21</sup>, perteneciente tipológicamente al modelo más divulgado y frecuente en la Baja Edad Media, de ascendencia bizantina, que asociaba un cuerpo cuadrado o rectangular con una tapa plana. Por su afinidad formal con el ejemplo descrito hay que destacar la caja de cronología nazarí procedente de la colección Gómez Moreno, que hoy se conserva en el Museo Arqueológico y Etnológico de Granada (nº inventario R.E. 4.227)<sup>22</sup>. La pieza exhibe en los frentes principales y en la tapa, que sobresale respecto al cuerpo, una prolija decoración geométrica taraceada basada en octógonos que encierran flores, entre los que se intercalan estrellas de cuatro puntas, de acuerdo a una estricta simetría y a un diseño concebido con posibilidad de crecimiento infinito. Las flores incorporan pequeños tachones de plata embutidos que contribuyen a acentuar la suntuosidad del objeto con el fulgor de sus cabezas. Los bordes exteriores del cuerpo se enmarcan por una cinta sogueada en la que alternan pequeñas láminas de madera oscura y marfil, mientras que los costados sobresalientes de la cubierta acogen un filete de espiguilla que cambia de dirección alternativamente.

Integrante de los bienes de Juana I se describe también “... una arquilla de madera cubierta toda de atarçæas de palo e hueso e tiene dentro un arquetoncito e de fuera tiene dos caxoncitos en la delantera e tiene la tapadera desclavada tiene una çerradura e mano e una charnela e los claus de la çerradura e una asa torçida e cuatro charnelas en que se ase la tapadera al arca todo de plata blanca”<sup>23</sup>. Empleando la misma denominación genérica de arqueta se identifica aquí, sin embargo, un modelo más específico de contenedor, el de caja-joyero. Esta variedad se reconoce por estar la pieza, según se indica en la relación, coronada por un asa, cuyo fin era facilitar el transporte, así como por encontrarse provista de cajones en el frente y tener dividido su interior en departamentos. En ella se guardarían alhajas y accesorios destinados al aderezo femenino. Su aspecto

<sup>21</sup> FERRANDIS, J., *Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*, «Datos documentales para la historia del arte español», vol. III. Madrid, 1953, p. 235.

<sup>22</sup> FRESNEDA, 1995, p. 454; Santillana del Mar 2001, p. 156; SILVA SANTA-CRUZ, N., fichas nº 243 y 264 en *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, cat. exp. Madrid-Valladolid, 2004 [cit. 2004b], pp. 481-482 y 503.; GALÁN Y GALINDO, Á., *Marfiles medievales del Islam*, vol. II. Córdoba, 2005, vol. II, p. 477.

<sup>23</sup> FERRANDIS, 1953, p. 139.

debió ser similar al del cofre de producción nazarí conservado en el Museo de la Alhambra (nº inventario 1.598)<sup>24</sup>, caracterizado por su forma prismática rectangular, y por la presencia de gavetas en la delantera, el cual contaba –como manifiestan las huellas de herrajes de su marco inferior– con una puerta abatible de seguridad, hoy desaparecida, que impedía el acceso a los cajones, al quedar bloqueada mediante una cerradura. De semejantes características es la arqueta de estilo mudéjar donada en la segunda mitad del siglo XIX por don José Fallola al Museo Arqueológico Nacional (nº inv. 52.689), que ha sido erróneamente clasificada por Franco Mata como un escritorio<sup>25</sup>, y que conserva íntegra la tapa frontal. Esta tipología de mueble portátil denominada joyero o *huqq*, que hunde sus raíces en el mundo islámico, constituirá el origen de los posteriores y apreciados bargueños españoles.

La delantera de las gavetas de la pieza del museo alhambrense está revestida por labor de taracea multicolor, en la que se identifica el uso de piezas de incrustación de configuración romboidal, que por su forma reciben el nombre de “grano de trigo”, constituyendo una modalidad técnica específicamente granadina que perdurará también en algunos trabajos mudéjares. El diseño se fundamenta en una sucesión de ruedas de lazo de ocho, insertas en octógonos, acogiendo entre ellas estrellas de cuatro puntas, esquema circunscrito en cada gaveta por una orla de espiguilla, dispuesta alternativamente en orientaciones contrapuestas.

Se identifica asimismo en la relación de enseres de la reina una escribanía, descrita como “... una arquilla chiquita de madera guarnesçida de dentro e de fuera con unos lazos de nacar e de atarçes de hueso e palo syn cerradura con dos apartamientos dentro con sus caxoncitos”<sup>26</sup>, cuya modalidad formal resulta de fácil identificación gracias a la observación precisa de la existencia de compartimentos en su interior. Esta tabicación interna solía constar de repisas voladas y cajones distribuidos en varios pisos o niveles, indispensables para depositar en ellos los objetos de escritorio. De los datos reseñados en la entrada del inventario se deduce asimismo que la pieza estaba ornamentada o *guarnesçida* con la tradicional decoración taraceada de lacería de tradición hispanomusulmana en la que –como sucede frecuentemente a partir de la época nazarí– las piezas de nácar se combinaban con otras de marfil y maderas diversas para proveer de una mayor calidad suntuaria al recipiente.

Varios ejemplares ilustran esta tipología de contenedor, estando el grupo granadino encabezado por la pieza conservada en el Museo Arqueológico Nacional (nº inventario 1973/105/3), al que se ha agregado recientemente la espléndida obra propiedad del Aga Khan (nº inventario AKM 00634)<sup>27</sup>. Dentro de la misma serie, pero de elaboración mudéjar, sobresale la caja conservada en el museo de arte sacro de la catedral de Jaén<sup>28</sup>, así como otra en el Arqueológico Nacional (nº de inventario 1966/28). Al igual que la escribanía propiedad de Juana, todos estos recipientes exhiben rica decoración taraceada tanto en el interior como en el exterior, pues estaban pensados para permanecer la mayor parte del tiempo abiertos.

Dentro de los enseres domésticos más habituales en los ambientes áulicos de principios del siglo XVI, destacan algunos objetos de uso lúdico, como los tableros portátiles que incluían juegos de mesa, destinados al ocio cortesano. Como recoge su inventario, la reina Juana I poseyó varios

<sup>24</sup> MARINETTO SÁNCHEZ, P., ficha nº 271, en *Arte y cultura en torno a 1492*, cat. exp. Sevilla, 1992, p. 335; PÉREZ HIGUERA, 1994, pp. 140-141; ROSSELLÓ BORDOY, G., *El ajuar de las casas andalusíes*. Málaga, 2002, p. 145.

<sup>25</sup> FRANCO MATA, Á., “Escritorio mediano” en *La paz y la guerra en la época del tratado de Tordesillas*, cat. exp. Madrid, 1994, nº 65, p. 115.

<sup>26</sup> FERRANDIS, 1953, p. 138.

<sup>27</sup> FROMM, A., “Escribanía” en *Los mundos del Islam en la colección...*, cat. exp. Barcelona, 2009, nº 46, p. 94.

<sup>28</sup> PAVÓN MALDONADO, B., “Jaén medieval...”, *Al-Qantara*, vol. V, 1984, pp. 361-366.

de ellos ricamente decorados con *atarçes*<sup>29</sup>, que según la pormenorizada descripción que se ofrece en la relación eran, en la mayoría de los casos, reversibles, pues incorporaban en una de sus caras el ajedrez y en la otra el juego de tablas, incluyendo también las fichas o *juegos* de cada uno de ellos: trebejos y “tablas”, respectivamente. Ambos divertimentos son de origen islámico oriental, llegando a la Península Ibérica alrededor del siglo IX a través de la civilización árabe. Desde al-Andalus, se transmitieron rápidamente a la Europa cristiana, donde fueron adoptados con gran prontitud en ambientes cultos.

El ajedrez (*shitranch*) es un entretenimiento de mesa de carácter intelectual que los árabes asimilaron de los persas. Los principales historiadores musulmanes consideran, sin embargo, que su lugar de origen fue la India, introduciéndose en Persia según al-Mas'udi y otros autores, a través de un regalo diplomático que el rey indio Devasarma hizo al monarca Krusro-i-Anushakrubañ<sup>30</sup>. Originalmente se le conoció con el nombre de *chaturanga*, palabra que en sánscrito o hindi significa “cuatripartito”, y que alude a los cuatro elementos o fuerzas del ejército: elefantes, caballos, carros y soldados de infantería<sup>31</sup>. El juego tuvo gran éxito entre los monarcas islámicos y más tarde cristianos gracias a su carácter instructivo derivado de la recreación del desarrollo y táctica de una batalla. Uno de los manuscritos más destacados producidos en el *scriptorium* alfonsí, el *Libro de los juegos*, concluido en Sevilla en 1283, manifiesta el gran auge que llegó a alcanzar este pasatiempo en la corte castellana, popularidad que se mantuvo con igual o superior entusiasmo si cabe en época de los Reyes Católicos y de su hija Juana I.

El juego de tablas reales o *backgammon* se estableció en la Península Ibérica a través de dos vías paralelas. Era ya conocido desde el siglo I en el ámbito romano, con el nombre de *alea* o *tabula*. Simultáneamente se reconoce en él una ascendencia oriental, basada en la asimilación de un pasatiempo llamado *nard*. Al igual que el ajedrez, el *nard* fue introducido en el área musulmana a través de Persia, siendo practicado ya en la corte abasí de Bagdad por los califas Harn al-Rasid y su hijo al-Ma'mun<sup>32</sup>. El citado *Libro de los juegos* dedica los folios 72 al 80 a este juego, explicando su reglamento y las variantes que presenta<sup>33</sup>.

Para hacer material la descripción inventarial correspondiente a esta singular modalidad de tablero portátil que combina ajedrez y juego de tablas o dados en sus caras, contamos con un ejemplo excepcional, la lujosa pieza de cronología nazarí que actualmente se conserva en el Museo de la Alhambra (nº inventario R.E. 3.968)<sup>34</sup>. Hallado en un convento castellano, es el único objeto de

<sup>29</sup> FERRANDIS, 1953, pp. 125-126: “Un tablero de hueso de axedrez de tablas traçado fecho todo de atarçes de hueso de colores que tiene de la una parte de las tablas dos escudos blancos sin armas metido en una caja de cuero con juegos de xedrez de hueso blanco e colorado e las tablas asi mismo [...] Otro tablero de palo forrado de hueso blanco e negro de juegos de axedrez e tablas con unas lauores de atarçes con unos juegos de axedrez de hueso colorado e blanco [...] Un tablero de hueso blanco e negro labrado de atarçes de tablas e xedrez traçado por medio e de la una parte del juego de las tablas tiene a dos cantos dos escudos de hueso blanco en un campo azul [...] Un tablero alto de madera forrado todo de hueso blanco e negro alderredor unas ymagenes de hueso e labrado de atarçes de la una parte un juego de xedrez de escaques de hueso blanco e negro e de la otra parte de las tablas tiene a cada parte una caja con los juegos de tablas e xedrez que son de hueso blanco e negro”.

<sup>30</sup> PAREJA CABAÑAS, F., *Libro del ajedrez, de sus problemas y sutilezas*, vol. II. Granada, Escuela de Estudios Árabes, 1935, pp. LVIII-LXIX. Para un reciente acercamiento al tema del ajedrez en la Edad Media hispana cfr. LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, M.T., “«Mas valie sesso que ventura». El ajedrez en la Edad Media hispana” en *Alfonso X el sabio*, cat. exp. Murcia, 2009 [cit. 2009a], pp. 560-572.

<sup>31</sup> PAREJA CABAÑAS, 1935, pp. LVIII-LXIX. Véase asimismo LAVADO, 1991, p. 96.

<sup>32</sup> MARINETTO, 2009, p. 595.

<sup>33</sup> LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, M.T., “«No ualié nada el seso sino la uentura». Los dados: juego y azar en época medieval” en *Alfonso X el sabio*, cat. exp. Murcia, 2009 [cit. 2009b], p. 603.

<sup>34</sup> MARINETTO SÁNCHEZ, P., “Tablero de ajedrez y backgammon o tablas” en *Alfonso X el sabio*, cat. exp. Murcia, 2009, p. 595.

esta tipología decorado con labor de taracea multicolor que ha llegado hasta nosotros. Similar, aunque de producción bajomedieval cristiana, es el ejemplar que fue propiedad de los condes de Luna y que actualmente se conserva en el Museo de León, en el que, sin embargo, la madera está embutida sólo con fragmentos de hueso en color natural<sup>35</sup>.

Al igual que los ejemplares de probable factura mudéjar descritos en el inventario, la pieza es reversible y está rodeada en anverso y reverso por un marco claveteado, ligeramente sobresaliente. La cara reservada al juego de escaques presenta el característico damero realizado en madera de nogal con incrustaciones de abedul, flanqueado por dos espacios destinados a albergar las piezas de cada jugador.

El dorso acoge un campo de dados o tabla de *nard*. Cada uno de los lados mayores incorpora doce formas cóncavas, seis por cada participante, esenciales para el desarrollo de la partida. Son las denominadas “casas” o puntos, que adoptan forma semicircular para acomodar en ellas las fichas gruesas y redondas, de color distinto para cada participante, que daban nombre al juego. Un tema central de dobles palmetas en resalto se proyecta hacia el interior formando la *barra*, encargada de dividir el espacio en *cuadras* destinadas a cada jugador. El *nard* era un juego en gran medida dependiente de la fortuna o del azar proporcionado por los dados, hallándose subordinado al determinismo divino o *yahr*<sup>36</sup>.

En uno de los laterales del tablero se observa la existencia de una placa hexagonal de la que pende una argolla, probablemente pensada para que el objeto pudiera ser colgado, o, tal vez, para suspender la bolsa que guardaba las fichas, tal como aparece en algunas miniaturas del *Libro de los juegos* de Alfonso X, o en la ilustración del emblema 23 de los *Emblemas morales* de Covarrubias.

No sólo los utensilios domésticos, sino también el mobiliario áulico de la época de la reina Juana, fueron conquistados por la taracea como refinado y exquisito revestimiento ornamental. Las entradas del inventario evidencian que la soberana poseyó varias mesas de madera labradas de *atarçes*<sup>37</sup>. Desgraciadamente no hemos conservado ningún ejemplo material de este prototipo, aunque un acercamiento al refinamiento y la fastuosidad de estos enseres, pensados para acrecentar el confort y embellecer los interiores cortesanos, puede realizarse a través de uno de los más destacados y exitosos muebles que nos han llegado procedentes del ámbito palatino, la silla jamuga. Este lujoso asiento de honor, también denominado silla “de caderas”, se caracteriza por ser un sitial transportable, de doble tijera, que deriva del faldistorio, una modalidad de gran arraigo en la Edad Media que entronca a su vez con la silla curul de los magistrados romanos. Su estructura se caracteriza por la incorporación de cuatro montantes curvos en forma de “S” estilizada, articulados por parejas mediante medallones que actúan como pernos en frente y trasera, lo que permite su plegado. En los montantes se ensamblan dos travesaños bajos como refuerzo de las patas, constituyendo la base; dos travesaños altos, en que apoya el asiento, y sendos brazos que se elevan para recibir el respaldo. El asiento y el espaldar suelen ser de cuero o telas ricas, siempre “al aire”, es decir, sin relleno, para permitir que la estructura pueda doblarse<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> Museo de León. *Guía-catálogo de cien piezas, objetos de historia*, Valladolid, 1993, pp. 130-131; GRAU LOBO, L., “Tablero de juegos (Damero y campo de dados)” en *Alfonso X el sabio*, cat. exp. Murcia, 2009, p. 596.

<sup>36</sup> LAVADO PARADINAS, P.J., “Imágenes del juego de ajedrez”, *Cuadernos de arte e iconografía*, 1º semestre 1991, nº 7, pp. 95 y 101.

<sup>37</sup> FERRANDIS, 1953, p. 138: “Una mesa de madera labrada de atarçes la haz de dos tablas e alderredor llena de clauitos de laton que tyene de largo tras varas e dos terçias [...] Otra mesa de dos tablas largas angosta con unas visagras de hierro e unas atarçes pocas es de açipres”.

<sup>38</sup> SILVA, 2004b, p. 503, nº 264.

Ha llegado hasta nosotros un interesante grupo de jamugas decoradas en sus partes visibles con labor de marquetería multicolor, elaboradas en talleres postnazaries, receptores de la tradición ebanistera andalusí, fechadas a fines del siglo XV y en la primera mitad del siglo XVI. El elevado número de ejemplares conservados pone de manifiesto la gran difusión que alcanzará esta variedad de asiento en ambientes palatinos y litúrgicos en el tránsito a la Edad Moderna. Dentro de esta serie destacan por su calidad, la silla de caderas procedente del monasterio de Santa María la Real de Vileña, actualmente en el Museo de Burgos (inv. n.º 189)<sup>39</sup>; la del Museo Arqueológico Nacional (inv. n.º 62.044)<sup>40</sup>, la del Instituto Valencia de don Juan (Madrid)<sup>41</sup>, la del Museo de Santa Cruz de Toledo, y varios ejemplares en la Catedral Primada de Toledo<sup>42</sup>.

El antecedente de este grupo mudéjar es la jamuga de cronología nazari conservada en el Museo de la Alhambra (n.º inv. 3.315), que, gracias al escudo de la banda y los pavones afrontados grabados en el cuero repujado que conforma su respaldo, ha sido datada en la segunda mitad del siglo XIV, en época del monarca Muhammad V. La presencia del emblema dinástico, así como la peculiar elección tipológica, ha llevado a Fernández Puertas<sup>43</sup> a sugerir que esta silla de caderas fuera el trono empleado por los sultanes de Granada. La hipótesis podría resultar factible pues, como indica Pérez Higuera<sup>44</sup>, la silla de caderas aparece documentada como *sitial regio* ya a principios del siglo XIII en la miniatura del frontis del *Kitāb al-Agāni*, obra de Abu al-Faraj al-Isfahani (ms. Feyzullah Efendi 1566 fol. 1r. Millet Kutuphanesi, Estambul). Debió tratarse de un asiento plegable que, además de ser utilizado con normalidad en el ámbito palatino, acompañaría al monarca en sus desplazamientos fuera de la corte, desempeñando si era necesario en itinerancia funciones de carácter protocolario o ceremonial. Este *sitial* se integraría en la categoría de muebles de aparato islámicos conocidos como *kursi*, caracterizados por asociar su condición de asientos regios con una gran ligereza estructural, lo que facilitaría en gran medida su transporte. En oposición a ella se encontraría la variedad de trono-sofá (*sārīr*), que comprendería asientos mucho más grandes y voluminosos que permitían sentarse en la típica posición islámica –con las piernas cruzadas a la turca–, pero cuyo superior peso y tamaño obligaban a un emplazamiento invariable<sup>45</sup>.

Asimismo, el inventario de las pertenencias de la reina Juana describe diferentes armas enriquecidas con aplicación de taracea. Además de un asta de lanza con decoración incrustada<sup>46</sup>, sobresale la referencia a dos ballestas<sup>47</sup>. El empeño ornamental de las piezas citadas manifiesta que debieron ser ejemplares de lujo relacionados con equipamiento cingético o de parada. La caza, junto con las justas y los torneos, fue la diversión más habitual para la realeza y las clases aristocráticas de finales de la Edad Media.

Las dos armas propiedad de la soberana, probablemente fabricadas por artesanos ebanisteros mudéjares, como se deduce de su decoración multicolor incrustada, deben ponerse en relación con el ejemplar de factura nazari conservado en el Museo Arqueológico y Etnográfico de Granada

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> FERNÁNDEZ PUERTAS, 1992, pp. 218-220.

<sup>41</sup> RODRÍGUEZ BERNIS, S., ficha 13, "Silla de caderas", en *Mueble español: estrado...*, cat. exp. Madrid, 1990, p. 186.

<sup>42</sup> CASTELLANOS RUIZ, C., fichas n.º 20 y 21 en *Mueble español: estrado...*, cat. exp. Madrid, 1990, pp. 202-205.

<sup>43</sup> FERNÁNDEZ PUERTAS, 1992, pp. 218-220.

<sup>44</sup> PÉREZ HIGUERA, 1994, p. 48.

<sup>45</sup> Para un estudio sobre el *sārīr* véase Ibidem, pp. 40-46.

<sup>46</sup> FERRANDIS, 1953, p. 105: "Una asta de una lanza vieja guarnecida de tarçes".

<sup>47</sup> FERRANDIS, 1953, p. 135: "Otra vallesta de palo toda la cureña e braço labrados de atarçes de hueso de colores con su estribo e llave de hierro e con su cuerda [...] Otra vallesta de palo labrada de tarçes con su estribera e llave e cuerda".



Tablero de juegos, reverso. Museo de la Alhambra, Granada.

(n.º inv, E-1.002), procedente de un pueblo de la Alpujarra granadina<sup>48</sup>. La pieza, igualmente fabricada en madera, tiene la cureña decorada con una rica labor de taracea ebúrnea, prescindiendo en este caso de la marquetería línea.

La ballesta fue un arma de origen europeo utilizada en al-Andalus ya desde época omeya, identificándose con los denominados "arcos cristianos" citados en las crónicas califales. A lo largo de los siglos de presencia islámica en la Península Ibérica, las tropas musulmanas simultanearon su uso con el empleo del arco, creándose dentro del ejército un cuerpo especial de ballesteros<sup>49</sup>. Según indica en el siglo XIV el tratadista Ibn Hudayl, el arco árabe, mucho más ligero y rápido, era más adecuado para la caballería, mientras que el arco cristiano o francés, resultaba más apropiado para la infantería, por su mayor longitud y eficacia.<sup>50</sup> El gran tamaño de estas ballestas,

<sup>48</sup> SOLER DEL CAMPO, Á., "Ballesta" en *Al-Andalus...* cat. exp. Madrid-Nueva York, 1992, n.º 69, p. 299; CASAMAR, M., "Ballesta" en *Arte islámico en Granada...*, cat. exp. Granada, 1995, pp. 455-457, n.º 199; VILCHEZ VILCHEZ, C., "Ballesta" en *Ibn Jaldún. El Mediterráneo en el siglo XIV. Auge y declive de los imperios*, cat. exp. Sevilla, 2006, p. 122. De cronología próxima, datada en torno a 1499-1515, se conserva otra ballesta en el Kunsthistorisches Museum de Viena, que combina una cureña en madera con un arco o verga metálicos. No está claro si fue un regalo de Luis XII de Francia a Felipe el Hermoso, o bien un arma española obsequiada por Felipe a Luis. Cfr. CHECA CREMADES, F., "Ballesta de caza de Luis XII de Francia" en *Isabel la Católica. La magnificencia...*, cat. exp. Madrid-Valladolid, 2004, n.º 170, pp. 393-394.

<sup>49</sup> PÉREZ HIGUERA, 1994, pp. 114-116.

<sup>50</sup> IBN HUDAYL, *Gala de caballeros, blasón de paladines*. Madrid, 1977, cap. XVII, pp. 199-200.

## La creación de un himno para la nueva Hispania

EVA ESTEVE\*

cuya verga solía superar el metro de largo, hacía necesario apoyarlas en un soporte o trípode, para no errar el disparo<sup>51</sup>. La división del ejército nazarí en ambos cuerpos militares y el uso de las mencionadas tipologías armamentísticas, aparece confirmada por las pinturas del palacio del Partal de la Alhambra. Parece evidente que el arma señalada debió derivar de esta tradición andalusí.

Para cerrar la relación de objetos taraceados en posesión de la reina Juana que menciona el inventario, hay que reseñar la presencia entre ellos de un *'ūd* o laúd<sup>52</sup>, instrumento musical de ascendencia manifiestamente andalusí, caracterizado por un mango semicilíndrico, relativamente corto, y un clavijero muy curvado hacia atrás<sup>53</sup>. Introducido en Europa a través de la España islámica, procedente del Islam oriental, el laúd se singularizó en territorio peninsular por la incorporación de una quinta cuerda doble, una mejora introducida por iniciativa del músico iraquí Ziryad, que en el siglo IX se instaló en la Córdoba de Abd al-Rahman II<sup>54</sup>.

Desafortunadamente no es posible ofrecer ejemplos medievales conservados de *'ūd*. Hay, sin embargo, con un amplio repertorio de imágenes en las que se representa este instrumento de cuerda. Dentro del ámbito cristiano, su presencia se constata por primera vez en los códices alfonsies, tanto en las *Cantigas* como en el *Libro de ajedrez, dados e tablas*<sup>55</sup>. Las manifestaciones plásticas circunscritas a territorio islámico son igualmente numerosas, destacando la reproducción de este cordófono en algunas piezas de marfil califales, como el frente de la arqueta de Leyre o en uno de los medallones del bote de al-Mugira<sup>56</sup>, así como sobre objetos cerámicos, como el bello fragmento de jarra esgrafiado con una tañedora encontrado en la calle Cadenas de Murcia, actualmente en el museo de la ciudad, fechado en la primera mitad del siglo XIII<sup>57</sup>.

Para profundizar en el origen de la industria de la taracea, examinar sus características formales y reflexionar sobre su valor como préstamo artístico de origen islámico, se ha rastreado su aplicación sobre diferentes tipologías de objetos suntuarios, recurriendo a la información documental proporcionada por los inventarios de la reina Juana de Castilla, sin olvidar el testimonio material de las piezas contemporáneas conservadas.

EL REINADO DE ISABEL Y FERNANDO es ejemplar en la utilización de los recursos de la iglesia católica para reforzar el poder de la corona, en su más amplio concepto. El famoso manual de Maquiavelo, sobre los modelos de conducta de los príncipes, ensalza a Fernando de Aragón como ejemplo de gobernante. Lo denomina "Primer Rey de la Cristiandad" porque, según sus palabras, se las ingenia para que sus acciones le proporcionen fama de hombre superior "sirviéndose siempre del factor religioso para acometer las más vastas empresas"<sup>1</sup>. La historiografía actual está plagada de ejemplos que corroboran esta estrategia, sin dudar por ello de una devoción sincera. Y la concesión del título de Reyes Católicos, otorgado por Alejandro VI en 1496, es una demostración más, de esta hábil política. Dentro de este contexto se añade una nueva muestra, esta vez musical, que sirve como herramienta en la retórica del poder e ilustra la búsqueda de paralelismos entre los planos divinos y terrenales.

Se trata de la versión a cuatro voces del himno litúrgico *Pange lingua*, basada en una monodia específicamente hispana. Melodía cuyas copias más antiguas se documentan en la península desde la introducción de la fiesta del *Corpus Christi* a finales del siglo XIII<sup>2</sup>. Aunque su entonación litúrgica se destina principalmente al Oficio de Vísperas de esta festividad y a Jueves Santo, su interpretación también se documenta en las tradicionales procesiones del "Día del Señor"<sup>3</sup> y, a partir de mediados del siglo XVI, a cualquier ocasión relacionada con el Santísimo Sacramento<sup>4</sup>.

\* Conservatorio Superior de Música de Salamanca.

<sup>1</sup> MAQUIAVELO, N., *El Príncipe*. Madrid, 2004, p. 135 (Clásicos selección).

<sup>2</sup> *Breviarium Toletanum*, Biblioteca Capitular de Toledo, ms. 33.4, fol. 87r. (s. XIII) en GUTIÉRREZ, C. J., "Himno" en CASARES, E. (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, 1999-2002, vol. 6, p. 305.

<sup>3</sup> En la procesión de Vic de 1413 se cita específicamente el *Pange lingua* al inicio del desfile (GÓMEZ, M. C. *La música medieval en España*. Kassel, 2001, pp. 96-98). En la capilla real se entonan dos versos finales durante su traslado (*Tantum ergo* y *Genitori Genitoque*) y el *sit et benedictio* cuando el sacerdote devuelve a su lugar el Santo Sacramento. NELSON, B., "Ritual and Ceremony in the Spanish Royal Chapel, c. 1559 - c. 1561", *Early Music History*, XIX (2000), p. 142.

<sup>4</sup> En la visita del obispo de Córdoba a la catedral en 1546 tras alzar la Hostia Sagrada (actas capitulares del 16 de septiembre, tomo 13, f. XlV). Desde 1561 en la Capilla Real (NELSON, B., *ob. cit.*, p. 144). En Lerma ca. 1608 en el Corpus y su Octava, especialmente en la gran procesión después de la misa. Pero se utiliza, además, cuando el Sagrado Sacramento sale de su tabernáculo, así como en la consagración de una nueva oblea. KIRK, D., "Instrumental Music in Lerma", *Early Music*, XXIII (1995), p. 397.

<sup>51</sup> VILCHEZ, 2006, p. 122.

<sup>52</sup> FERRANDIS, 1953, p. 133: "Un laud por las espaldas negro de costillas de unas clauijas de hueso blanco e en el cuello labrado de atarças metido en una caja de madera".

<sup>53</sup> FERNÁNDEZ MANZANO, R., "Instrumentos musicales en al-Andalus" en P. CANO ÁVILA y I. GARIJO GALÁN (eds.), *El saber en al-Andalus. I, Textos y estudios*. Sevilla, 1997, pp. 101-102 y p. 110.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 102. Para una semblanza de Ziryad cfr. CORTÉS GARCÍA, M., "Ziryad, la música y la elegancia palatina" en *El esplendor de los Omeyas cordobeses. La civilización musulmana...*, cat. exp. Granada, 2001, pp. 240-243.

<sup>55</sup> FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I., "Los instrumentos de las Cantigas de Santa María" en *Alfonso X el sabio*, cat. exp. Murcia, 2009, p. 669.

<sup>56</sup> FERNÁNDEZ MANZANO, 1997, p. 107.

<sup>57</sup> NAVARRO PALAZÓN, J., y JIMÉNEZ CASTILLO, P., "La tañedora de laúd" en *Alfonso X el sabio*, cat. exp. Murcia, 2009, p. 685.