

La caja árabe de la Catedral de Ávila: un ejemplo singular de metalistería islámica medieval

The Arab box of the Cathedral of Avila: a unique example of medieval Islamic metalwork

JAVIER JIMÉNEZ GADEA
Museo de Ávila
Plaza de Nalvillos, 3. 05001 Ávila
javier.jimenezgadea@jcy.es
<https://orcid.org/0000-0002-1082-1959>

VIRGILIO MARTÍNEZ ENAMORADO
Universidad de Málaga
Avenida Cervantes, 2. 29071 Málaga
virgilio@uma.es
<https://orcid.org/0009-0001-7101-9310>

Resumen

La Catedral de Ávila conserva una pequeña caja rectangular metálica, dorada y con incrustaciones de plata y esmalte negro, decorada íntegramente con motivos geométricos, vegetales, figurados y epigráficos árabes, que responde en todo a las características estilísticas del arte islámico medieval. Fue hallada circunstancialmente en el año 2020, no teniendo constancia de su procedencia ni fecha de ingreso. Es una pieza única y excepcional, que se añade con voz propia al catálogo de piezas metálicas medievales, de cobre o sus aleaciones, nieladas y damasquinadas en plata, con leyendas árabes, existente en el panorama museístico y del coleccionismo internacional.

La función originaria de la caja fue la de estuche para el cálamo y escribanía portátil (en árabe *maqlama*, aunque en la literatura científica se ha generalizado el nombre persa de *qalamdān*). Se estudia aquí su lugar de producción, autoría, función y significado, así como las posibles vías de llegada a Ávila.

Palabras clave: tintero, *maqlama*, arte islámico oriental, epigrafía árabe, tumba de la Catedral de Ávila, España

Abstract

A small rectangular metal box, gilded and inlaid with silver and black enamel, decorated entirely with geometric, vegetal, figurative and Arabic epigraphic motifs, all of which correspond to the stylistic characteristics of medieval Islamic art, is kept in the Cathedral of Ávila. It was found by chance in the year 2020, and there is no record of where it came from or when it was found. It is a unique and exceptional piece that adds substantially to the catalogue of medieval metal pieces, made of copper or its alloys, nielloed and damascened in silver, with Arabic inscriptions, in the international museum and collector's scene.

The original function of the box was as a case for the calamus and portable writing instrument (in Arabic *maqlama*, although the Persian name *qalamdān* has become widespread in the scientific literature). The place of production, authorship, function and significance, as well as the possible routes of arrival in Ávila, are examined here.

Key words: inkwell, *maqlama*, Eastern Islamic art, Arabic epigraphy, tomb of the Cathedral of Avila, Spain

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO / HOW TO CITE THIS ARTICLE

Jiménez Gadea, J. y Martínez Enamorado, V. (2023): "La caja árabe de la Catedral de Ávila: un ejemplo singular de metalistería islámica medieval". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 49(2): 263-295. <<https://doi.org/10.15366/cupauam2023.49.2.010>>.

1. Circunstancias del hallazgo

Con motivo de unas obras de restauración y adecuación de la Sacristía de la Catedral y su acceso, realizadas en el año 2020, quedó al descubierto, tras el altar de San Juan Bautista, el hueco de una pequeña tumba, practicado en la pared, que albergaba una caja de madera (figura 1), de sección hexagonal y 75 cm de longitud, forrada en tela roja. Contenía la reducción de huesos de un enterramiento anterior, trasladados a ese lugar en el año 1634. Entre los restos óseos, se encontraba la caja metálica objeto de estudio, conteniendo un escrito sobre un pergamino rectangular enrollado (de 73 × 21 cm) con el siguiente texto:

los señores dean i cabildo de esta santa Yglessia de Avila teniendo presentes las esclarecidas virtudes y exemplar vida de el mui/ Reverendo señor doctor don Antonio de Honcala chatredatico de sagrada escritura en la universidad de Salamanca/ collegial en el collegio de los Angeles de mesma universidad canónico magistral de pulpito de esta santa Yglessia es/ crió doce tomos sobre la Biblia i un tomo de opusculos gastando la vida en Heroicas obras murió virgen en II de set^e de M/ DLXV con testigo tan maior como santa theresa de jesus que en una de sus revelaciones que refiere el padre rrivadeneira/ dice averle visto subir al cielo sin pasar por el purgatorio i entendio era por ser virgen determinaron mutar sus Huesos deste lugar/ con licencia de el s Obispo d Pedro de cifontes i Loarte en XXIX de diciembre de MDCXXXIV

Se trata, pues, de los restos de Antonio de Honcala, canónico magistral de la catedral de Ávila, vinculado a esta entre 1531 y 1565, fecha de su fallecimiento¹. Honcala, nacido en Yanguas (Soria),

¹ Por la parte delantera del citado altar, una inscripción latina, a los pies de la imagen de San Juan Bautista, en dos placas cuadradas, recuerda también la memoria del doctor Honcala: CE VIATOR CE/ HOC MARMORE AE/ TERNAT DD ANTO/ NIVS HONCALA/ DIVAE HUIVS ECCL/ ESSIAE CANONICVS/ ECCLESIASTES DO/ CTRINA SALMAN/ TICAM VNDECIM/ VOLVMINIBUS/ SAPIENTIAM BON/ ORUM EFUSSIONE/ PAVPERES CANDIDI/ SSIMIS LILIIS VIRGI/ NITATEM OPVLEN/ TAT OBIIT II SEPTM/ DLXV MORARE ABII.



Figura 1. Niche con la caja mortuoria de los restos óseos del canónico Antonio de Honcala (© Catedral de Ávila)

Figure 1. Niche with the coffin of Canon Antonio de Honcala (© Avila Cathedral)

en 1484, formado en la Universidad de Salamanca con Nebrija, donde llegó a ser profesor, fue un destacado humanista, escritor de libros sobre Sagrada Escritura, piedad cristiana y moral, estando muy relacionado con la vida cultural, artística y espiritual abulense de los años centrales del siglo XVI, especialmente con la Compañía de Jesús. Se relaciona también estrechamente con el movimiento reformador, manteniéndose muy cercano a la actividad de Teresa de Jesús. A su muerte, rodeado de fama de santidad, el Cabildo catedralicio quiso honrar su memoria con un sepulcro destacado, proyecto que tardó años en materializarse y que, tras muchas discusiones internas, se vio plasmado en el altar de San Juan Bautista, en el primer absidiolo de la girola por el lado de la Epístola y junto al acceso a la Sacristía, sesenta y nueve años después de la muerte del ilustre canónico y doctor².

Así pues, la función (última) de la pequeña caja dorada fue la de contenedor del texto alusivo a la identificación del difunto y circunstancias de la reducción y traslado de sus restos. Desde 1634, en que se cerró la tumba, el conjunto permaneció sellado hasta su reciente localización con motivo de las obras referidas.

² Sobre estos y otros datos de su biografía, producción literaria y actividades, véase Sánchez Sánchez (1998). También Tapia Sánchez (1985) y López Hernández (s/f).



Figura 2a. Esquema constructivo

Figure 2a. Constructive scheme

2. Descripción formal

La caja en cuestión tiene forma rectangular, con 25 cm de longitud por 6,2 cm de anchura y 4,5 cm de altura (figura 2). Presenta una tapa o cubierta superior que encaja en el cuerpo principal, articulada mediante dos pequeñas bisagras en la parte trasera, con herrajes en forma de corazón, y pernos de latón/hierro. Por su frente, en el centro, presenta un cierre que simula una cerradura, conservando un pequeño vástago fijo, a modo de llave de un solo diente, sobre el que se encaja una pequeña placa pentagonal, articulada con un perno, en la que se encuentra recortado el ojo de la cerradura.

Está realizada sobre una aleación de cobre, probablemente latón, manteniendo aún su aspecto dorado. Sobre la superficie lisa del metal se han practicado los motivos decorativos mediante incisiones a buril, que posteriormente se rellenan con niel —plata y plomo fundidos con azufre— e hilos de plata. Aquel en estado líquido —se observan al microscopio aún algunas burbujas en algunos puntos resultado del enfriamiento de la pasta negra— y estos mediante martillado. Posteriormente, todo el

conjunto se pule, para unificar la superficie, al tiempo que se consigue el aspecto lustroso final³.

La conservación es, en general, buena, apreciándose únicamente algunos puntos de corrosión, en las zonas de las bisagras fundamentalmente, así como pérdida de plata en alguno de los elementos decorativos. No obstante, la pieza no está completa, pues le faltan —según los modelos conocidos— los elementos interiores que servirían para colocar los dos pocillos contenedores de la tinta y polvos secantes, y el receptáculo en forma de media luna para las hebras textiles o trapos, con los que se limpiaban las plumas, de cara a su utilización primigenia como escribanía portátil. Esto es fácilmente apreciable al interior, ya que las placas que contienen la decoración epigráfica en este punto no recorren toda la superficie de las paredes del recipiente, sino solo dos tercios de las mismas, hasta el punto en el que estarían las chapas metálicas con los orificios y recortes para contener los complementos citados de los cálamos.

³ Información técnica facilitada por Cristián Berga Celma, restaurador del Museo de Ávila, tras realizar un minucioso examen del estado de conservación de la pieza y su proceso de fabricación, y proceder a su limpieza.



Figura 2b. Caja metálica encontrada en el interior de la caja mortuoria, tras su limpieza (© Cristián Berga)

Figure 2b. Box found inside the coffin, after cleaning (© Cristián Berga)



Figura 3. Cubierta. A. Exterior. B. Interior (© Cristián Berga)

Figure 3. Cover. A. Exterior. B. Interior (© Cristián Berga)

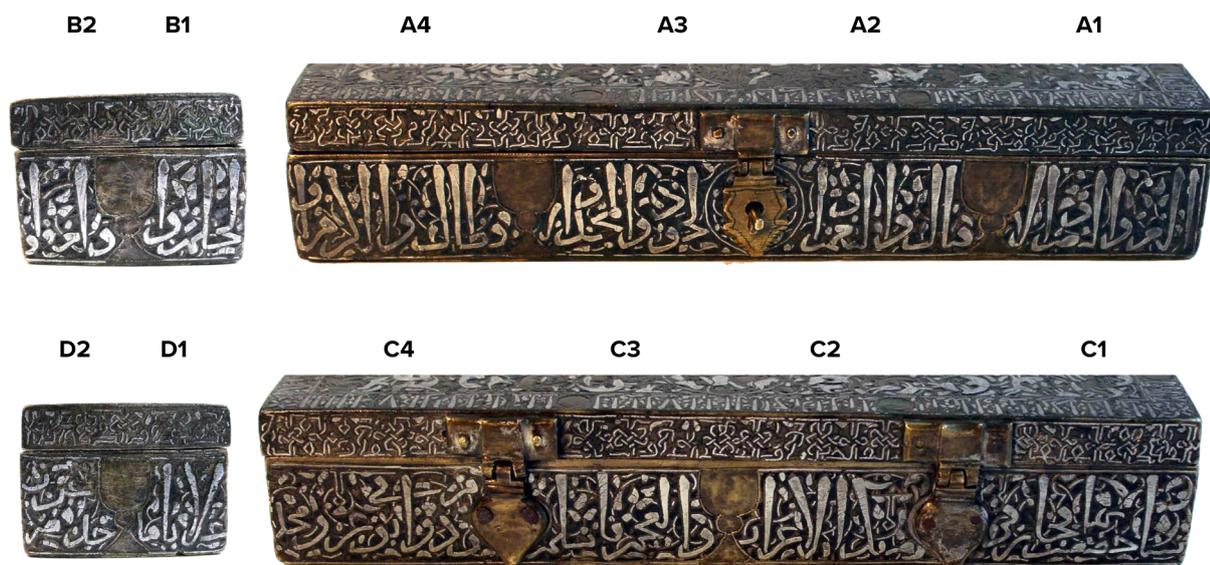


Figura 4. Laterales exteriores (© Cristián Berga/Javier Jiménez)

Figure 4. Outer sides, with indication of text sectors (© Cristián Berga/Javier Jiménez)

3. Descripción decorativa

Como es propio del arte islámico, la principal característica decorativa de la pieza es el recurso al *horror vacui*, ya que no hay prácticamente ninguna superficie visible de la misma que no esté cubierta por elementos ornamentales y simbólicos. Presenta cuatro tipos de estos elementos: epigráficos, geométricos, vegetales y figurados (animales, humanos y objetos).

La decoración epigráfica recorre, por un lado, la cubierta, por su parte exterior, en una franja perimetral de 1 cm de anchura. Aquí el campo epigráfico está dividido en sectores por pequeños círculos (dos en los lados largos y uno en los cortos), así como por cuatro cuadrados (en las esquinas) con elementos vegetales (figura 3A). Se forman así diez sectores de texto. Los círculos mencionados no conservan el metal precioso aplicado, pero debieron tenerlo necesariamente, tanto para garantizar el equilibrio estético de la pieza como por el hecho de que su superficie se observa rayada, para facilitar con ello el agarre del metal. Los florones de las esquinas sí conservan la plata. El estilo caligráfico utilizado es cursivo, concretamente *tulut*, si bien muy esquematizado por los condicionantes espaciales del campo de escritura.

Por el interior, también la cubierta tiene una inscripción, dentro de un cartucho —de 21 × 3 cm— centrado en su superficie, y dividida en dos sectores

por una copa (figura 3B). Esta, al igual que los círculos comentados anteriormente, no conserva la aplicación metálica, pero debió tenerla, por los mismos motivos explicados anteriormente. El estilo también se corresponde con el *tulut*.

Las paredes laterales exteriores de la pequeña caja también están recorridas en su integridad por un texto. Aquí, de nuevo, el texto se interrumpe regularmente por copas como la mencionada anteriormente, concretamente cinco (dos en su frente y una respectivamente en los laterales y parte trasera). Si a ello unimos la cerradura en la parte frontal y los dos herrajes de las bisagras en la trasera, todo distribuido equitativamente, se forman un total de doce sectores por los que se distribuye el texto, así mismo en estilo *tulut* (figura 4).

Por el interior de estas paredes laterales también encontramos sendas inscripciones, en los lados largos (figura 5). Como ya se dijo más arriba, en este caso sin embargo la decoración epigráfica no recorre la totalidad de la superficie, ya que originalmente una parte de esta no resultaría visible por ser el espacio dedicado a contenedor de los pocillos del recipiente. Así pues, solo dos cartuchos (de 12 por 3 cm), ocupando dos tercios de los lados largos, contienen texto. En este caso, el estilo utilizado es cúfico. También debe resaltar que, en este punto, la inscripción no se ha realizado mediante incisiones directas sobre la superficie

Ci



Ai



Figura 5. Laterales interiores (© Cristián Berga)

Figure 5. Inner sides (© Cristián Berga)

de la caja, posteriormente rellenas con hilos de plata —como en el resto del objeto—, sino sobre dos placas rectangulares independientes, adheridas a las paredes internas de la caja mediante pequeños remaches.

Resta comentar, en lo tocante a la decoración epigráfica, que el reborde vertical de la cubierta, cuajado de decoración geométrica en todo su perímetro, contiene una decoración pseudoepigráfica, con letras en cúfico entrelazado, a modo de alafias.

La decoración geométrica la encontramos en este punto (como lazos que surgen de los extremos de algunos grafemas) así como en la base exterior de la caja (aquí con esquema de lazos de ocho formando estrellas de ocho puntas, con botón central) (figura 6B) y también en el interior de la cubierta, donde una cenefa perimetral de dobles triángulos y zetas invertidas bordea el cartucho de la inscripción.

Los elementos vegetales se encuentran en las esquinas de la cubierta exterior, como ya se comentó, a modo de florones, y hojarasca entre las letras de las paredes verticales exteriores, del cartucho epigráfico del interior de la cubierta, de los cartuchos del interior de las paredes laterales y del campo central del exterior de la tapa, aquí entre el resto de motivos figurados.

Estos, concretamente, solo se manifiestan en este punto —salvo las copas de los laterales—, dominando sobre toda la composición un gran medallón

central (4 cm de diámetro), circular, en el que aparece un jinete portando un ave sobre su mano izquierda y vestido con túnica larga ceñida a la cintura, tocado con turbante o aureola; el caballo hacia la izquierda, estático, pero con la pata delantera derecha levantada. El resto del campo decorativo, ocupando toda la superficie de la cubierta, lo forman composiciones circulares, a modo de roleos o espirales (veinte), distribuidos simétricamente en dos filas, diez a cada lado del medallón central. Cada roleo circular está formado por dos animales fantásticos entrelazados o afrontados, con cabeza, tronco y patas delanteras de cuadrúpedo (¿gacela?), y alas y extremo del cuerpo ahusado, de ave. Estos motivos, a diferencia de los epigráficos, por presentar unas superficies mayores, han perdido buena parte de la decoración argentea aplicada, observándose el latón de base.

4. Lectura

Para un mejor seguimiento de la lectura propuesta, se ha dividido la pieza en varios sectores (veintiséis), aprovechando para ese fin tanto las diferentes partes del objeto como los espacios resultantes en ellas tras la colocación de los elementos decorativos (copas y círculos) y funcionales (cerradura y herrajes). Estos a veces interrumpen

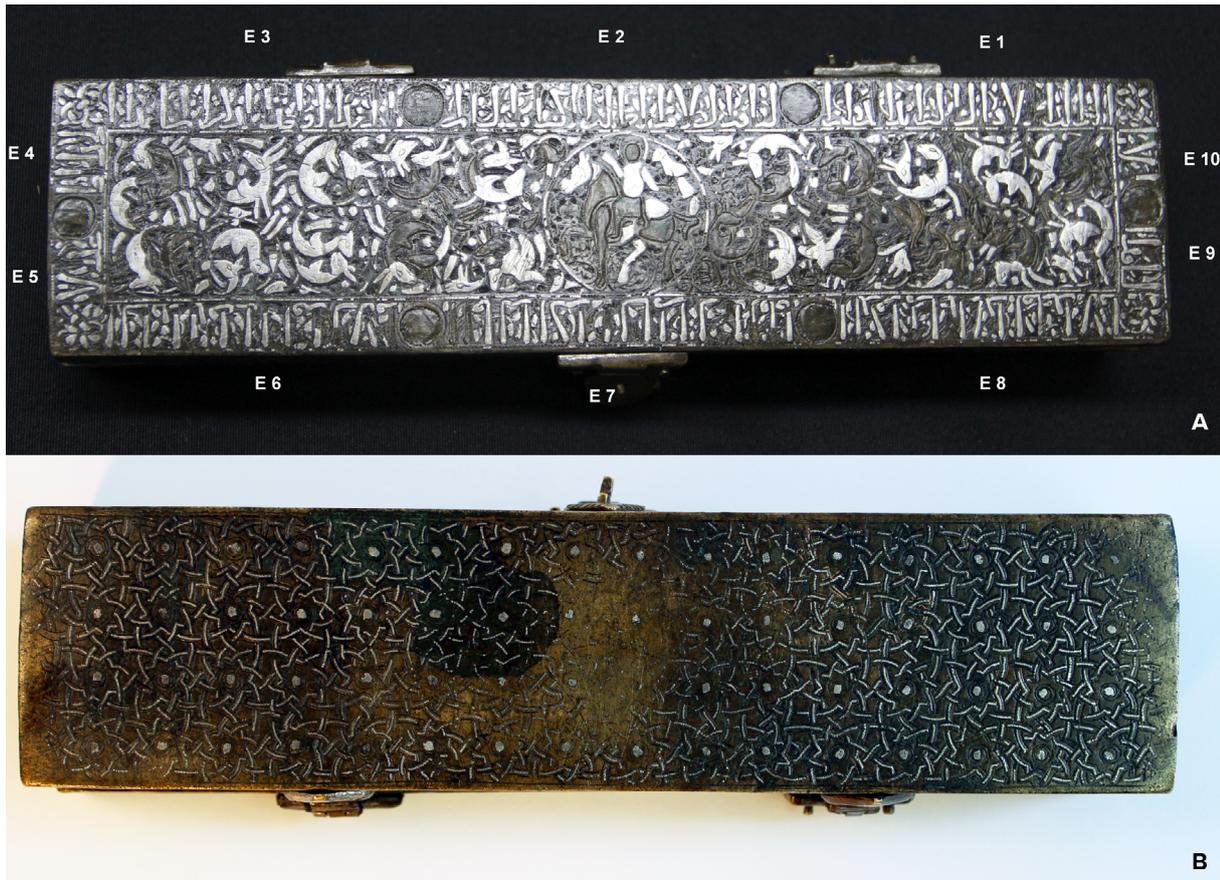


Figura 6. A. Cubierta exterior. B. Base exterior (© Cristián Berga/Javier Jiménez)

Figure 6. A. Outer cover. B. Outer base (© Cristián Berga/Javier Jiménez)

palabras, de manera que en esos casos estas quedan cortadas, con sus letras antes y después del elemento. Las partes utilizadas para la sectorización han sido: cubierta (exterior e interior) y lados (exterior e interior)⁴.

Lados exteriores (sectores A, B, C y D)
(figura 4)

A₁

copa

La gloria, la victoria, el

العز والنصر والا

A₂

cerradura

bienestar, la longevidad,

A₃

copa

la liberalidad, la magnificencia, la

A₄

valentía, la generosidad,

B₁

copa

la benevolencia,

B₂

ا (...)

C₁

herraje

son cosas que posees⁵, se asombran ante

شيء [ء] حذقت بها فحار في

4 Cuando una palabra no ha podido leerse, se transcribe por (...); cuando la lectura es dudosa o se completa con alguna letra no existente, la transcripción va entre []. Debe indicarse también que los puntos diacríticos no siempre aparecen marcados y que, al tiempo, la diferente conservación de las letras y los motivos vegetales que las rodean crean situaciones confusas, pareciendo —en ocasiones— puntos de la escritura lo que son solo elementos decorativos de los roleos.

5 *Lit.* que dominas, en las que estás versado.

C ₂ <i>copa</i> tu descripción los árabes	وصفك الاعراب	E ₄ fortuna ascen-	لجذ ⁸ الصا círculo
C ₃ <i>herraĵe</i> y los ‘ <i>aġamies</i> ⁶ , oh, Salīm	والعجم يا سليم	E ₅ dente <i>LĀ</i>	عد ⁹ لا
C ₄ Farzād, firme en gloria y nobleza	فرز [ا] د واثق في عز ومجد	E ₆ (...) prosperidad perpetua, salvación	(...) الدولة الباقية السلامة círculo
D ₁ <i>copa</i> elevadas,	علايا ما	E ₇ elevada, nobleza intachable (...)	العالية الكرامة السالمة (...) círculo (...)
D ₂ ilustre en honor	جد عرض	E ₈ recuerdo feliz, (...) fácil, autoridad	الذكر المساعد (...) القاصد الامرا
Lados interiores (sectores Ai + Ci) (figura 5)		E ₉ influyente ¹⁰ (...)	لنافذ ال círculo
Ai La paz con el dueño y el dueño con la fortuna ⁷	عالمالك السلا[م] وعالمال المالك	E ₁₀ (...)	11 (...)
Ci Sobre el dueño la paz y la fortuna	عالمالك السلا[م] وعالمالك المال	E ₁₁ Cubierta interior (sector Ei) (figura 3B)	
Cubierta exterior (sector E) (figura 6A)		E ₁₂ He hecho jurar a quien me use, por el Incomparable, el Único ¹² ,	حلفت من يكتب بي بالواحد الفر Copa
E ₁ Gloria permanente, felicidad creciente, prosperidad	العز الدائم الاقبال الزائد الدولة ا círculo	E ₁₃ perpetua, elevada salvación, nobleza intachable	
E ₂ perpetua, elevada salvación, nobleza intachable	الباقية السلامة العالية الكرامة السالمة círculo	E ₁₄ (...) fácil, recuerdo feliz	

6 Extranjeros; en este contexto, iraníes/persas. Véase Melikian (1973: 81), donde en un cofre en forma de mausoleo, procedente de Irán y perteneciente al Museo del Louvre, aparece repetidamente esta fórmula (inv. OA 3355, <<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010327428>>) (figura 8)], si bien con عرب para «árabes» (aquí اعراب).

7 ع inicial de cada sentencia en vez de على. Así mismo, interpretamos el grafema central de ambas inscripciones (Ai y Ci) como م en posición medial, a pesar de su aspecto romboidal. Esto implica que, en ambos renglones, para la letra م medial se utilizan dos soluciones diferentes: la redondeada del comienzo y final de frase y la de su palabra central, donde quizá se recurrió esta forma angulosa por motivos de equilibrio decorativo.

8 El *alif* inicial de la palabra se encuentra al final de E₃, antes del florón que marca la esquina. Hay que notar, no obstante, que se ve otro *alif* previo a este, quizá de relleno, pues no forma parte de la palabra anterior.

9 La palabra الصاعد separada por el círculo.

10 *Autoridad influyente*, pues, con el *alif* inicial de النافذ separado del resto de la palabra por el florón de la esquina. La lectura tiene un paralelo en una copa de bronce del Museo Victoria y Alberto, de Londres (M. 543-1911), del siglo XIII y procedente de Irán occidental, donde se encuentra la misma expresión (Melikian, 1973: 59).

11 Parece leerse لانا, que quizá (enlazándolo con las dos letras finales de E₉ y formando [الانا] o [الانا]) pueda relacionarse con الالاء «beneficios de Dios», tal como se ve en la inscripción perimetral de un espejo de latón del Museo de Artes Decorativas, de París (inv. 14918), del siglo XIII y procedente del Jorasán (Melikian, 1973: 37).

12 La palabra الفرد está partida por la copa, sigue en E₁₂.

Ei2

د العز الصّمد الا يمد مدة في قطع [رزق] لاحد

la Gloria Eterna, que no escribirá nada (*soltará tinta*) que perjudique el sustento de alguien.

Así pues, sin la sectorización previa, la lectura propuesta, pues, para la cubierta o tapa, por su parte exterior, es la siguiente:

العز الدائم الاقبال الزائد الدولة الباقية السلامة العالية الكرامة السالمة (...)
 القاصد الذكر المساعد الجذّ الصاعد لا (...) الدولة الباقية
 السلامة العالية الكرامة السالمة (...) (...) الذكرالمساعد (...) القا
 القاصد الامر النافذ ال (...)

Gloria permanente, felicidad creciente, prosperidad perpetua, elevada salvación, nobleza intachable, (...) fácil, recuerdo feliz, fortuna ascendente, LÁ, (...) prosperidad perpetua, salvación elevada, nobleza intachable (...) (...), recuerdo feliz, (...) fácil, autoridad influyente (...)

Para la cubierta también, pero por su parte interior:

حلّفت من يكتب بي بالو احد الفر د العز الصّمد الا يمد مدة في قطع
 [رزق] لاحد

He hecho jurar a quien me use, por el Incomparable, el Único, la Gloria Eterna, que no escribirá nada (soltará tinta) que dañe el sustento de alguien.

Para los laterales, por el exterior:

العز والنصر والاقبال والعمر والجرود والمجد والبطال والكرم والحلم
 و[...] اشيا[ء] حذقت بها فحار في وصفك الاعراب والعجم يا سليم
 فرز[ا]د واثق في عز ومجد عليا ماجد عرض

La gloria, la victoria, el bienestar, la longevidad, la liberalidad, la magnificencia, la valentía, la generosidad, la benevolencia (...), son cosas que posees, se asombran ante tu descripción los árabes y los ‘aġamies, joh!, Salīm Farzād, firme en gloria y nobleza elevadas, ilustre en honor

Para los laterales, por el interior:

عالمالك السلا[م]م] و عالمالك / عالمالك السلا[م]م] و عالمالك المال
La paz con el dueño y el dueño con la fortuna/ Sobre el dueño la paz y la fortuna.



Figura 7. A. Qalamdān (Mosul, 1230-1250 - Museo Británico 1884,0704.85) (© The Trustees of the British Museum). B. Qalamdān (Mosul, 1255-1256) Museo del Louvre_OA

Figure 7. A. Qalamdān (Mosul, 1230-1250 - British Museum 1884,0704.85) (© The Trustees of the British Museum). B. Qalamdān (Mosul, 1255-1256) Louvre Museum_OA

5. Paralelos formales y técnicos

La pieza hallada casualmente en el interior de la tumba del canónigo Honcala responde en todo (dimensiones, forma, técnica, estructura, materiales y decoración) a las escribanías portátiles metálicas (de cobre o sus aleaciones) generalizadas en el mundo islámico, del próximo y medio oriente, entre los siglos XII y XV. Únicamente se presenta desprovista de las chapas interiores perforadas que permitían insertar en uno de sus extremos los orificios para la tinta, polvos secantes y elementos limpiadores¹³ (figura 7).

Es un tipo de pieza desconocido en al-Andalus, con esta forma, estructura y decoración, lo que

¹³ Entre las piezas completas, son buenos ejemplos el llamado «Escritorio de los Caballeros Cazadores», del Museo del Louvre, fechado a comienzos del siglo XIV y con procedencia de Egipto/Siria (OA 3621, <<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/010327533>>) y el del Museo Británico con número 1884,0704.85, procedente de Mosul, fechado entre 1230 y 1250. (<https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1884-0704-85>).

se refleja en su ausencia en las colecciones y museos peninsulares¹⁴. Cabe decir que, por el contrario, estas piezas metálicas resultan relativamente frecuentes en grandes museos y colecciones internacionales dedicados al arte islámico o con importantes secciones monográficas sobre él. Entre ellos, sin ánimo de ser exhaustivo, se pueden citar el Museo del Louvre y la Biblioteca Nacional de Francia (París), el Museo Británico y el Museo Victoria y Alberto (Londres), el Museo Egipcio de Arte Islámico (El Cairo), el Museo Metropolitano de Arte (Nueva York), el Museo de Arte Islámico del Museo de Pérgamo (Berlín) y, entre las colecciones particulares, la David Collection (Copenhage), la Keir Collection of Islamic Art (Dallas) y la Nuhad as-Said Collection (Doha)¹⁵.

Se trata en todos los casos de estuches metálicos de forma rectangular, de entre 25/30 cm de longitud, 5/6 cm de anchura y 4/5 cm de altura aproximadamente, con una cubierta superior articulada mediante bisagras que permite abrir y cerrar la caja y que, en el caso de las completas, tienen en su interior unos pocillos en uno de sus extremos, como ya se ha dicho. Están todas completamente decoradas

—*horror vacui*—, mediante incisión sobre la superficie y nielado y/o damasquinado¹⁶.

Se pueden, eso sí, distinguir dos grupos formales: el de las cajas que son perfectamente rectangulares —como nuestro caso de estudio— y el de las que tienen los extremos redondeados (figura 7B), adquiriendo en algunos casos una forma más ovalada que rectangular; por lo demás, no existe ninguna diferencia técnica ni decorativa entre ellas. Si bien es difícil precisar por qué se optó por una u otra forma en cada caso (¿preferencia del cliente? ¿capricho del artesano?), hay que destacar un texto contemporáneo de estas piezas que alude, precisamente, a esta circunstancia. Se trata de un texto contenido en el *Kitāb Subh al-a'sa* (*El amanecer de los ciegos*), manual administrativo sobre geografía, historia política y natural, cosmografía y medición del tiempo, escrito por Aḥmad Ibn 'Alī Ibn Aḥmad al-Qalqaṣandī (1355-1418), escritor, matemático y escribano de la cancillería mameluca de El Cairo (Bosworth, 1972). En un pasaje de esta obra se habla precisamente de estas escribanías portátiles, diciendo que en origen eran de maderas nobles, como el ébano o el sándalo, pero que en su época la mayoría se hacían ya de latón o de acero. Las utilizaban especialmente los escribas de la Cancillería y de la Tesorería, llegando a pagar por ellas precios extravagantes y decorándolas en exceso. Y, concretamente en relación a la forma, dice:

Las preferencias de la gente de hoy en relación a su apariencia difieren, bien redondeadas bien rectangulares. Los escribas gubernamentales las usan largas con los extremos redondeados, de forma elegante.

¹⁴ Véase por ejemplo Vidal (2019), donde entre las 176 piezas recogidas en la exposición monográfica dedicada al metal andalusí, celebrada en el Museo Arqueológico Nacional (2019-2020), no se encuentra ninguna de las mismas características. Tampoco en Gómez-Moreno (1951: 324-337) ni en Torres Balbás (1957: 729-788).

¹⁵ Para la localización de estas y otras piezas que se citarán en este trabajo deben consultarse: Migeon (1899-1900 y 1922), Mayer (1959), Pijoán (1960), Melikian (1973), Fehérvári (1976), Brisch *et alii* (1979), Allan (1982), Wiet (1984), Kommaroff (1988), Collinet (2000), Folsach, Davids (2001), Barret (2014); así como las páginas web de varios de los museos citados, dedicadas a sus colecciones, que permiten el acceso en línea a la información de la mayoría de sus piezas, donde a través de un buscador se localizan fácilmente los objetos citados en este trabajo, mediante las palabras *ecritoire*, *pen-case*, *pen-box*, *schreibkasten* o *qalamdan*: Museo del Louvre (<<https://collections.louvre.fr/>>), Museo Británico (<<https://www.britishmuseum.org/collection>>), Museo Victoria y Alberto (<https://www.vam.ac.uk/collections?a_type=featured>), Museo Metropolitano de Arte de Nueva York (<<https://www.metmuseum.org/art/the-collection>>), Museo de Arte Islámico de Berlín (<<https://recherche.smb.museum/?language=de&limit=15&controls=none>>).

¹⁶ El aspecto formal de estas piezas, al levantarse su cubierta y dejar a la vista el interior, con un espacio vacío en sus dos tercios —para depositar los cálamos y un pequeño cuchillo para afilarlos— y la chapa con los pocillos en el tercio restante, debió ser tan característico que su representación esquemática —en vista aérea— se convirtió también en un elemento decorativo, a modo de emblema heráldico e indicativo del oficio del propietario del objeto. Es el caso de un pequeño cuenco de latón dorado, egipcio mameluco y del siglo xv, de la Colección del Conde de Toulouse-Lautrec, que muestra este esquema dentro de un medallón en uno de sus laterales y que recibe el nombre, precisamente, de *Coupelle au blason «à l'écritoire»* (Volait, 1998: 24, n. 7). Para el mejor conocimiento de este emblema parlante, véase Mayer (1933: 12-13; y 1937).



Figura 8. A. Cofre-mausoleo, siglo XIV, Fars (Irán) (Museo del Louvre, OA 3355) (© 2016 Musée du Louvre/Hervé Lewandowski). B. Tintero, siglos XIII-XIV, Irán (Museo de Arte Islámico de Berlín, KGM 1890.431) (© Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst/Johannes Kramer)

Figure 8. A. Coffin-mausoleum, 14th c., Fars, Iran (Louvre Museum, OA 3555) (© 2016 Musée du Louvre/Hervé Lewandowski). B. Inkwell, 13th-14th c., Iran (Museum of Islamic Art Berlin, KGM 1890.431) (© Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Islamische Kunst/Johannes Kramer)

Las usan porque buscan ligereza y porque están acostumbrados a usar pergaminos en su escritura, y estos no son, en general, adecuados para los estuches. No obstante, los pequeños pergaminos sí pueden ser colocados en las cajas redondeadas. En lo que respecta a los escribas del Tesoro, ellos usan las que tienen las esquinas cuadrangulares, porque pueden así meter, dentro de las cubiertas de los estuches, una mínima provisión del papel contable que necesiten, que se corresponde en tamaño con el de las cajas. Los jueces y sus secretarios también utilizan este modelo, aunque son generalmente de madera. Y sabed que es necesario que el escriba se esfuerce en adornar su estuche, para hacerlo excelente y cuidarlo¹⁷.

Así pues, no parece casual la forma, sino que en función de quién y para qué se utilizara adquiriría uno u otro aspecto. Más allá de que se cumpliera siempre lo que dice al-Qalqašandī (pensemos que muchas otras personas utilizarían también estos objetos, otros funcionarios, particulares, comerciantes...

¹⁷ Texto tomado de Allan (1982: 9) (traducción propia del original inglés).

y que en la elección de una u otra forma también intervendría el gusto personal), lo que es evidente es que se trataba de unas piezas conocidas, que llamaban la atención por su decoración y que merecieron ser incluidas en un tratado administrativo escrito, precisamente, por un escriba de la Cancillería mameluca.

Es, pues, a este tipo de piezas, al que sin duda pertenece la caja de la catedral de Ávila. A su vez, estas escribanías son solo parte de un conjunto más amplio de piezas metálicas de cobre o sus aleaciones, grabadas, nieladas y damasquinadas, que formaron un ajuar de lujo compuesto por jarras, platos, cuencos, botes, tinteros, incensarios, candelabros, etc., que surgen de los mismos talleres y época, y que pueden verse en la bibliografía citada más arriba (figura 8). Tampoco este tipo de piezas fueron muy conocidas ni en al-Andalus ni en los reinos cristianos peninsulares, a juzgar por su escasísima presencia —casi testimonial— en museos y colecciones peninsulares.

Aquí, entre las pocas piezas publicadas que, por sus características formales y decorativas, pueden incluirse en este grupo deben citarse, por un lado, un caldero procedente de Castelo Branco (Portugal), mameluco del siglo XIV, conservado en el Museo

Nacional de Arqueología de Lisboa (inv. 17086) (Kemnitz, 1998: 153, fig. 84), de latón, decorado con medallones vegetales y epigrafía *tulut*; un acetre y un cuenco de bronce, del Museo de Málaga, fechados en el siglo XIII, que presentan bandas epigráficas —cúfico y *tulut*— y decoración en medallones (Ación Almansa, Martínez Núñez, 1982: 41, n° 26 y 27); un pebetero esférico de latón dorado, damasquinado, con decoración vegetal y geométrica, del Museo Arqueológico Nacional (n. inv. 50871) (Hernández, 2017a); otro semejante en técnica, aunque con una decoración más rica en elementos geométricos que vegetales, en el Museo Lázaro Galdiano (n. inv. 2991) (Hernández, 2017b: 133-135); y dos piezas del Instituto Valencia de Don Juan (inv. 3012 y 9570), una caja con tapa y un cuenco, ambos de latón dorado y damasquinados, el último con banda epigráfica en estilo *tulut*, piezas estas consideradas mamelucas, de origen egipcio y fechables en el siglo XV, por Hernández (2017b: 137-140).

No parece, pues, a la vista de tan exigua representación, que este tipo de piezas fuera objeto destacado de comercio en la Edad Media hacia al-Andalus y su entorno de influencia¹⁸. Las piezas de bronce o latón coetáneas, de época nazarí, muestran unas características decorativas y epigráficas marcadamente diferentes¹⁹.

En definitiva, debe descartarse un origen andalusí para la pieza de la Catedral de Ávila, que, por sus paralelos formales, técnicos, decorativos y epigráficos pertenece, sin ningún género de dudas, al grupo de piezas metálicas, de naturaleza islámica, procedentes del Próximo Oriente y fechadas entre los siglos XII y XV, que surgen de talleres iraníes, iraquíes, sirios y egipcios, durante el gobierno de diferentes dinastías (silghuqíes, ayyubíes y mamelucos),²⁰ siendo

así que encontramos específicamente piezas destinadas a esta misma función de escritura con sofisticados programas decorativos, entre, por ejemplo, los mamelucos²¹.

Destacó, en ese amplio territorio, la Alta Mesopotamia, conocida históricamente como *al-Ġazīra* (sureste de Turquía, noreste de Siria, norte de Iraq y noroeste de Irán), cuyo principal centro productor de este tipo de piezas, en el siglo XIII, fue Mosul (Rice, 1957).

6. Paralelos decorativos

Aunque, genéricamente, la decoración de nuestra pieza responde en todo a la observable en los objetos del grupo citado, del análisis comparativo con ejemplares concretos del mismo se pueden establecer paralelos que resultan de interés para acercarnos a la procedencia más concreta de la pieza²².

Así, por ejemplo, entre los temas vegetales, pueden encontrarse similitudes estrechas con los que presentan el *qalamdān* del Museo Británico (1884,0704.85)²³, procedente de Mosul (Iraq) y fechado entre 1230 y 1250 (figura 7A); y el candelabro de la Nuhad As-Said Collection (Allan, 1982: 58-61), procedente de Siirt (Turquía) y fechado a mediados del siglo XIII, que también disponen los elementos vegetales en forma circular (roleos).

Para la ubicación de los elementos figurados dentro de medallones circulares son numerosos los paralelos, pero se pueden destacar: el cofre-mausoleo del Museo del Louvre (OA 3355), procedente de Fars

¹⁸ Por otro lado, debe tenerse en cuenta la procedencia de colecciones privadas de alguna de las piezas citadas, que introduce siempre dudas sobre sus lugares de adquisición y procedencia originaria.

¹⁹ Véase, por ejemplo, el tintero del Museo Lázaro Galdiano (inv. 2038) (Martínez Núñez y Sánchez Díez, 2021), o el acetre del Museo Arqueológico Nacional (inv. 50888), procedente de la Alhambra (Vidal, 2019b: 176-177).

²⁰ Allan (1982: 11-30); Barret (2014: V-XX); Pijoan (1960: 179-202).

²¹ Recientemente, se ha publicado un ejemplar de *dawāt* custodiado en el Louvre donde se aprecia un fabuloso programa decorativo que incluye tres composiciones poéticas, una de Muḥyī al-Dīn ibn ‘Abd al-Zāhir, otra de su hijo Taḡ al-Dīn y una tercera de un poeta anónimo que figura en *Las Mil y una Noches* (sobre esta excepcional pieza, Behrens-Abouseif, 2022). Por otro lado, existen diferentes escritorios mamelucos con una decoración muy interesante, como el de la Colección al-Ṣabāḥ de Kuwait (Curatola y Kaoukji, 2016: 95; Behrens-Abouseif, 2021, n° 31).

²² No se entra aquí en cuestiones interpretativas sobre los distintos motivos, asunto suficientemente tratado en la bibliografía citada, a la que se puede añadir Carboni (1997), para la interpretación cosmológica de varios de los temas iconográficos.

²³ Véase nota 15.



Figura 9. Escribanía de los Planetas, 1245-1246, Siirt (Turquía) (Museo del Louvre, K3438) (© 2017 RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)/Mathieu Rabeau)

Figure 9. Inkstand of the Planets, 1245-1246, Siirt (Türkiye) (Louvre Museum, K3438) (© 2017 RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)/Mathieu Rabeau)

(Irán), fechado entre 1300 y 1350 (figura 8A); y el candelabro también del Louvre (OA 6034), procedente de *al-Ġazīra* y fechado entre 1285 y 1300²⁴.

La utilización de pequeños elementos circulares en la tapa, que separan o jalonan las diferentes expresiones jaculatorias, es patente en el *qalamdān* denominado Escritorio de los Planetas, del Museo del Louvre (K3438), procedente de Siirt (Turquía), realizado por Abū-l-Qasim ibn Sa'd ibn Muḥammad ibn al-Is'irdī y fechado en 643 H/1245-1246 d. C.²⁵ (figura 9).

Para los elementos geométricos en forma de Z invertidas formando zigzags de nuevo el cofre-mausoleo del Louvre ya citado nos aporta un paralelo

cercano; el también citado candelabro del Louvre; y el *qalamdān* de la Colección del Conde de Toulouse-Lautrec, procedente de Siirt, realizado por Abū-l-Qasim ibn Sa'd ibn Muḥammad ibn al-Is'irdī y fechado entre 1235 y 1245 (Volait, 1998: 16-17).

La decoración geométrica de la base que presenta la pieza de Ávila, al exterior, realizada sobre un esquema de lazos de ocho formando estrellas de ocho puntas, con botón central —como se indicó más arriba—, encuentra un paralelo exacto en el citado Escritorio de los Planetas (figura 9).

En cuanto a los temas figurados, se encuentran halconeros en el cofre-mausoleo del Louvre; en el cuenco también del mismo museo (AOR 41/93), procedente de Fars (Irán) y fechado entre 1300 y 1325²⁶;

²⁴ Para estas piezas, consúltese <<https://collections.louvre.fr/>>.

²⁵ <<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10318672>>.

²⁶ <<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10317850>>.

en el tintero cilíndrico del Museo de Arte Islámico (Museo de Pérgamo, Berlín) (KGM 1890,431), procedente de Irán y fechado entre los siglos XIII y XIV (Brisch *et alii*, 1979: 100-101, lám. 56) (figura 8B); y en el *qalamdān* de la David Collection (6/1997), procedente de Mosul, realizado por 'Ali ibn Yahya al-Mawsili y fechado en 653 H/1255-1256 d. C. (Folsach, Davids, 2001: cat. n. 506); también en el candelabro citado de la Nuhad As-Said Collection, procedente de Siirt²⁷.

En cuanto a las copas, estas se encuentran, si bien no similares en forma, en un cuenco del Museo del Louvre (OA 3370), procedente de Egipto, realizado para el emir Šihāb al-Dīn ibn Baktamur y fechado ca. 1333; así como en once piezas (cuencos y cajas), del Museo Árabe de El Cairo (3169, 3751, 3985, 4121, 4456, 7593, 7852, 8124, 8241, 8256 y 8999), donde se observa que los modelos simples, con nudo central, se fechan entre los siglos XIII y XIV, mientras que en los siglos XV y XVI los tipos son más elaborados. En cuanto a su interpretación, parecen tener un valor pseudoheráldico, a juzgar por las inscripciones que los acompañan, que hacen alusión a los cargos de copeiro, porta-espada o tesorero (Wiet, 1984).

Especialmente llamativos resultan los animales fantásticos que decoran la escribanía de la Catedral de Ávila, mezcla de cuadrúpedos y aves —a modo de esfinges—, en disposición circular. Un paralelo casi exacto, en forma y disposición, lo volvemos a encontrar en el citado tintero del Museo de Arte Islámico de Berlín, si bien aquí se añaden también lo que parecen unos felinos. Por el especial interés que adquiere esta pieza, debe tenerse en cuenta que la clasificación que ofrece el catálogo del museo berlinés (nota 32), ha sido matizada por Annette Hagedorn, considerándose también que puede provenir de Siria/Iraq, y fecharse exclusivamente en el siglo XIII²⁸ (figura 8B).

²⁷ El asunto de los halconeros, a pie o a caballo, su simbolismo y su manifestación como tema recurrente en el arte islámico ha sido analizado por Díez (2015).

²⁸ La versión digital del catálogo del museo berlinés modifica su versión impresa (<<https://id.smb.museum/object/1525421/tintenfass-schreibzeug>>), ofreciendo una cronología ya únicamente de mediados del siglo XIII, y abriendo la procedencia de la pieza también a Siria y a Egipto

Según esta autora, las imágenes de zarcillos terminados en cabezas de animales proceden del oriente del mundo islámico (la llamada «caligrafía animada»),²⁹ donde surgieron en el siglo VI H/XII d. C., aunque los artistas de los dominios ayyubíes y del príncipe Badr ad-Dīn (norte de Iraq) las seguían utilizando en el siglo VII H/XIII d. C. Los mamelucos también las emplearon mucho en la metalistería (Hagedorn, 2023).

7. Paralelos epigráficos

Los tipos de escritura utilizados en la pequeña caja de Ávila, así como la distribución y contenido de sus leyendas encuentran también su correlación en el resto de ejemplares conocidos, no solo en las escribanías sino también en el resto de objetos mencionados.

La escritura principal, que ocupa la mayor parte del campo epigráfico, es de tipo cursivo, en su variedad *tuluṭ*, claramente definida en los laterales (A, B, C, D) y cubierta interior (Ei), así como en la cubierta exterior (E), aunque en este punto la reducción del tamaño del campo epigráfico —en altura y anchura— obliga a reducir asimismo el tamaño de las letras, alterando las proporciones entre unas y otras y llegando en algunos casos a soluciones casi esquemáticas, que dificultan la identificación de determinadas letras y, por ende, la lectura. No obstante, al tratarse, en este caso, de una relación corrida de alabanzas, de carácter propiciatorio, los ejemplos conocidos permiten la reconstrucción de la secuencia y de los términos de más difícil lectura³⁰.

²⁹ Emplea este sintagma entre otros autores, Al Khemir, 2014: 102, figs. 57-59. Esta autora reúne diferentes tinteros, todos ellos de morfología tipo troncocónica: además del que posiblemente sea de origen andalusí (43, fig. 20) de una colección privada londinense, incorpora un ejemplar del Jurasán (102, figs. 57-59), de latón con incrustaciones de niel y plata del siglo XIII (Furusiyya Art Foundation, R-2026) y otros dos, uno persa del siglo XVI (107, fig. 63) con la firma de su autor (Benaki, R-13172) y el otro de la Alta Mesopotamia o Persia (108, figs. 64-65) de la segunda mitad del XIII (Furusiyya Art Foundation, R-2032).

³⁰ Téngase en cuenta también que la pérdida parcial del relleno de plata que recubría las letras y su confusión con el sí conservado en los elementos vegetales de relleno de los espacios entre ellas, aumenta la dificultad para una lectura directa de la inscripción.

Este tipo de cadenas eulógicas es recurrente en estos objetos, de uso civil, y no tienen necesariamente una interpretación religiosa; por el contrario, su misión primera es la de ensalzar al propietario o destinatario del objeto, que a veces es un gobernante, otras veces un funcionario, alto dignatario o un particular, y otras veces no se indica en la inscripción, recurriendo, en unos casos, a un genérico صاحب (*ṣāhib*, propietario) o, en otros, directamente a nada, entendiéndose implícitamente³¹.

El *qalamdān* de Ávila también utiliza escritura cúfica en otras partes del texto, concretamente en los laterales interiores (Ai y Ci). Aquí vuelve a haber una expresión de dicha hacia el propietario, al que no se hace referencia con el habitual صاحب (*ṣāhib*) sino con مالك (*mālik*). La combinación de escritura cúfica y cursiva se encuentra también en la mayoría de los objetos del grupo, y más concretamente, en el caso de los escritorios, con la misma disposición que aquí: es decir, reservando el cúfico para las placas laterales interiores. Puede verse, por ejemplo, en las piezas del Museo Británico y del Museo del Louvre de la figura 7.

Como ya se indicó en el apartado de descripción general de la pieza, el reborde vertical de la cubierta se muestra cuajado de decoración geométrica en todo su perímetro, conteniendo en ella también algunas letras en cúfico entrelazado, a modo de alafias. Este recurso epigráfico tiene claramente su paralelo en algunas de las piezas comparadas, como el ya nombrado Escritorio de los Planetas del Louvre (Siirt), un cuenco del Museo de Arte Islámico de Berlín (I.6581), procedente de Mosul y fechado entre 1251 y 1275³², o las piezas de la figura 7 ya citadas varias veces.

³¹ En Martínez Enamorado (2013) se reflexiona acerca de estas series de alabanzas que aparecen en las inscripciones de estos objetos, que han recibido el nombre en la bibliografía de «temática del bienestar/dicha» (*du'āt*), analizando, por ejemplo, la elección por parte del artesano o del cliente de determinadas alabanzas frente a otras y su orden en la cadena eulógica. Si bien es un trabajo centrado en bronce andalusíes, debe tenerse en cuenta para el análisis de las cadenas eulógicas de la pieza de Ávila, siendo, al tiempo, una muestra más de la ausencia en tierras peninsulares y del occidente islámico del tipo de piezas estudiadas en el presente trabajo.

³² <<https://id.smb.museum/object/1525418/becken-gef%C3%A4%C3%9F>>.

Otra característica común en estas escribanías es que mientras que las expresiones propiciatorias suelen rodear las partes visibles de las cajas (laterales y cubierta), otro tipo de contenidos (poéticos o religiosos) se reservan para la parte interior de la cubierta. Así lo vemos también en el recién citado escritorio de Mosul (Museo Británico), pero también en el Escritorio de los Caballeros Cazadores (Egipto/Siria) (Louvre, OA 3621) y en el de los Planetas (Siirt) (Louvre, K 3438), por poner otros ejemplos. Así pues, aquí también la pieza de la Catedral de Ávila reproduce los esquemas conocidos de distribución de temas, aunque el contenido de la inscripción del interior de la cubierta será objeto de especial comentario más adelante, por su especial relación y paralelismo con el texto de un escritorio mameluco del Museo Victoria y Alberto de Londres (n. inv. 371-1897), relacionable con un verso de *Las Mil y Una Noches*.

Por otra parte, esta expresión (*se asombran ante tu descripción los árabes y los 'ağamíes*), que encontramos en C1, C2 y C3, se encuentra en buena parte de los objetos procedentes del área oriental de su producción (*al-Ġazīra*, Irán, Jorasán), pero no en los de su área occidental (Siria y Egipto). Especialmente destacable es el llamado Cofre-Mausoleo, del Louvre, que la presenta hasta cinco veces³³.

A modo de resumen de este apartado de paralelos formales, decorativos y epigráficos, se ha elaborado la tabla 1, en la que se compara la pieza de Ávila con 33 objetos de metal grabado, nielado y damasquinado, procedentes del Próximo Oriente islámico y fechados entre los siglos XII y XV. En ella se han marcado con un asterisco las piezas que presentan similitudes claras con algún motivo o tema, y con dos las que presentan más de una o algún elemento que sea exactamente igual. Según esto, se aprecia que el ámbito con el que debe relacionarse el *qalamdān* de Ávila es el oriental (Irán, Iraq, Alta Mesopotamia), no el occidental (Siria, Egipto), lo que justifica la alusión a los persas (*'ağamíes*)³⁴.

³³ Véase nota 6. Para más ejemplos, Melikian (1973).

³⁴ Conviene recordar que *'ağam* es el término, como no árabo-parlantes, con el que se designaba tanto a los beréberes como a los persas, con lo cual viene a coincidir con el valor semántico de *barbar* (Rouighi, 2019).

Finalmente, queremos señalar que estos dos grandes grupos de piezas aquí presentados ya fueron señalados por Migeon (1922: 19) en su trabajo pionero.

8. Función

Tras lo visto hasta aquí y por los paralelos conocidos, no cabe duda de que la pequeña caja metálica de la Catedral de Ávila tuvo un primer uso como estuche portátil de objetos de escritura, en algún punto del Próximo Oriente medieval. En el caso de que hubiera pertenecido a un escriba de la corte, podríamos incluso pensar que pudo haber pertenecido a un funcionario del Tesoro, a juzgar por las palabras que al-Qalqašandī dedica a estos objetos en su obra *El amanecer de los ciegos*, donde se adjudica esa pertenencia a las escribanías de forma estrictamente rectangular.

Ya vimos también que este tipo de piezas llegaron a esquematizarse en su representación gráfica, para convertirse en símbolos heráldicos parlantes que identificaban la profesión o cargo de los propietarios de aquellos objetos en los que se incluían (véase nota 16). Mayer dedica un apartado específico a este símbolo, recogiendo en un dibujo hasta once variantes del mismo, indicando que las inscripciones que los acompañan nombran a sus poseedores como *dawādār*, los guardianes del tintero real (puesto creado por los silguqíes)³⁵.

Se debe tener en cuenta que en los primeros siglos del islam la espada y la pluma fueron instrumentos que simbolizaban dos grupos sociales bien definidos: el de los militares y el de los administradores (funcionarios, burócratas) del Estado. Al-Qalqašandī en su obra trata con detalle este asunto, ofreciendo abundante información sobre estas gentes «de la pluma y de la espada» como oficiales del Estado, ya que hubo un conflicto real entre ellos a causa de su *status*, como refleja la literatura de la

³⁵ Mayer (1933: 12-13), donde se indica también que este símbolo fue identificado con las escribanías, por primera vez, por 'Abd al-Ḥamid Muṣṭafā Paša en 1918.

época, aunque concluye que ambos son «pilares y bastiones del Estado» (Gully, 2005: 409-414).

Así pues, el ejemplar de la Catedral de Ávila se suma a la amplia lista de escribanías portátiles islámicas medievales conservadas en museos y colecciones internacionales y que, por la importancia social de sus propietarios, estaban ricamente decoradas, convirtiéndose, incluso, en un símbolo heráldico de determinados altos funcionarios de la administración.

9. La cuestión terminológica y su relación con la producción andalusí

Aunque para designar una escribanía o tintero se empleen varios vocablos indistintamente en Oriente y Occidente (en el *Mašriq* y en el *Magrib*), el uso preferencial en una u otra de esas áreas geográfico-históricas de algunos de ellos nos lleva a una problemática bien conocida: el diferente empleo de vocablos para designar determinados conceptos en el árabe oriental o mašriqí y en el occidental o magrebí³⁶.

En efecto, para designar los tinteros o escribanías, encontramos en árabe diferentes términos: *maqlama/miqlama* (pl. *maqālim*) (en farsí, recurriendo a la misma raíz árabe procedente del griego √QLM, *qalam-dān*: *qalam* + *-dān* = 'contenedor de cálamo'), *dawāt* o *miḥbara*. Pero, como adelantamos, algunos de estos términos se usan preferentemente en una u otra área: *maqlama/miqlama* no lo tenemos constatado en al-Andalus³⁷, mientras que los vocablos *dawā/dawāya* (pl. *adwiya*), versión dialectal de *dawāt* (Martí, 1871: 101 y 260 = *atramentarium*; Alcalá, 1505: 414 = tintero; Corriente, 1988: 70; Pezzi, 1989: 496; Moscoso García, 2018: 630; Dozy, 1881 I: 480) y *maḥbara* (pl. *maḥābir*) (Martí: 1871: 179, 260 = *atramentarium*;

³⁶ Que los vocablos empleados para designar un objeto como este alberguen matices geográficos no es algo excepcional: podemos traer a colación otros ejemplos bien conocidos como *qal'a/qaṣba* para referirse a una fortaleza urbana o *šiniyya/ṭayfūr* para hacer lo propio con un plato destinado al consumo de alimentos.

³⁷ En Oriente, figura, por ejemplo, en Ibn Manzūr, *Lisān al-'Arab*, 12: 490 como 'recipiente para los cálamos' (*ṭaw' al-aqlām*).

Alcalá, 1505: 414 = tintero; Corriente, 1988: 40; Pezzi, 1989: 496; Moscoso García, 2018: 630) sí comparcen en los diccionarios como términos usuales en al-Andalus para designar un «tintero». Bien es cierto que *darwāt*, que vemos inscrito en el ejemplar nazarí del Instituto de Valencia de Don Juan (*darwāt al-‘izza* > ‘tintero de gloria’; inv. n.º 3075)³⁸ como objeto parlante del siglo XIV (Yunus, 2013a; 2013b; Silva Santa-Cruz, 2015: 244-245), es el término más empleado, tanto en Persia (Komaroff, 1996; Baer, 2004) como, en general, en el mundo musulmán, según se refleja en algunas crónicas particularmente centradas en este tipo de objetos (al-Qaddumi, trad., 1996: 233-234, n.º 381) o en las mismas piezas cuando «hablan» a través de las inscripciones que portan (Silva Santa-Cruz, 2015; Behrens-Abouseif, 2022).

Ahora bien, las diferencias semánticas deben de ser bien escudriñadas. Señala Silva Santa-Cruz (2015: 246) que las divergencias terminológicas responden a funcionalidades bien diferenciadas:

Un tintero *mihbara* o *mahbara* es aquel diseñado para estar apoyado de continuo sobre una superficie, es decir, el que goza de un emplazamiento permanente a lo largo de su vida útil. Por el contrario, el modelo denominado *darwat* se caracteriza y diferencia del anterior por su carácter portátil. Este último no solo presenta un menor tamaño y una apariencia más compacta, sino que incorpora siempre algún sistema de suspensión mediante cadenas, cintas o cordones para posibilitar su cómodo traslado de un sitio a otro y poder ser amarrado con eficacia al brazo o a la muñeca izquierda del escriba, o a su cinturón. Su empleo está relacionado estrechamente con un grupo social muy concreto, los secretarios (*katib*, pl. *kuttāb*) y calígrafos de la administración estatal islámica, los cuales solían portar su propio *darwat* para el desempeño de sus actividades cotidianas, entre las que se encontraba, cuando se trataba funcionarios de alto rango, recibir el dictado del soberano y encargarse de

la redacción de la correspondencia y comunicaciones de este, así como de diferentes tipos de documentos administrativos.

Es decir, a criterio de esta investigadora (Silva Santa-Cruz, 2015: 247), el *darwāt* suele presentar dispositivos para ser colgado, al tiempo que su tamaño se adecúa a su condición de objeto portátil, alternando morfologías de carácter circular o poligonal.

En al-Andalus, el concepto de tintero se asocia más bien a objetos cerámicos, siendo así que son mucho más frecuentes que estos otros metálicos, más caros, lujosos y, tal vez, destinados a satisfacer las demandas de esa clase funcional de la administración que en época nazarí recibió la denominación bien conocida y analizada de *Dirwān al-Inšā’*.

A pesar de tratarse las más de las veces de un objeto cerámico, Rosselló Bordoy (1978; 1991) no incluyó el tintero en su amplia tipología, aunque sí recogió y estudió diferentes objetos cerámicos a los que se les otorga esa funcionalidad (Rosselló Bordoy, 2002: 60-64).

Entre los no metálicos, recogemos diversos con dos morfologías diferenciadas, unos con estructura troncocilíndrica y una cierta altura (con diferentes variantes) y otros más planos en los que se abren diferentes orificios. Evidentemente, no en todos tenemos la garantía de que se trate de tinteros, por lo que es exigible rastrear mediante los análisis pertinentes marcas de tinta en tales artefactos.

Para los primeros (estructura troncocilíndrica) distinguimos, por un lado, los realizados en cerámica, de aquellos otros pétreos.

Así, en cerámica:

- a. En el MAN, el espécimen cilíndrico de cronología califal (siglo X) en barro rosáceo vidriado al exterior y una cánula interior fija que fue hallado en las excavaciones de *Madinat al-Zahrā’*, al que se le realizó un estudio radiológico por el que se concluyó que por sus similitudes recordaba un tintero de vidrio moldeado hallado en las excavaciones de Susa (Llagosteras y Zozaya, 1977; Rosselló Bordoy, 2002: 160; Franco, 2023; <<https://ceres.mcu.es.tintero>> [documento n.º 3]).

³⁸ No es una excepción: en la epigrafía del ejemplar mameluco del Louvre se repite, por varias veces, esa misma denominación de *darwāt*: Behrens-Abouseif, 2022.

- b. En el Museo Arqueológico de Córdoba, se conserva un ejemplar vidriado en verde, troncocónico y con asitas que exhibe con una hermosa decoración calada vegetal de carácter radial que se adscribe a época califal o taifa (Bernus-Taylor, 2000; Godoy Delgado, 2001; <<https://ceres.mcu.es.tintero>> [documento nº 9]).
- c. Hallado en la excavación de la calle Ollería de Córdoba, una pequeña pieza vidriada a la que se le da esa funcionalidad (Salinas Pleguezuelo, 2012: 498, fig. 247:1, lám. 29:5)
- d. En el Museo de Sevilla, una pieza vidriada con morfología de pirámide hexagonal e inscripción incisa en la base (*baraka ʿizza* = bendición, gloria), cuya cronología parece almohade (<<https://ceres.mcu.es.tintero>> [documento nº 1]).
- e. En el Museo de Almería, tres piezas cerámicas, con razonables dudas, han sido catalogados como tinteros (Muñoz Martín, 2022a; 2022b; 2022c).
- f. En el Museo de Jerez de la Frontera, un ejemplar considerado tintero con morfología troncocónica invertida³⁹.
- g. En el Museo Provincial de Albacete podemos contemplar lo que técnicamente son dos orcitas con cubierta vítrea melada y sin decoración que servirían seguramente como tintero, y que proceden de Los Castellares, Llano de la Consolación (Montealegre del Castillo, Albacete) (Jiménez Castillo, Simón García y Moreno Narganés, 2021: 231, fig. 92)⁴⁰.
- h. En el Museo de la Alhambra, un ejemplar realizado a molde cerámico, vidriado con decoración geométrica y de ataurique al que se le da una cronología nazarí (<<https://ceres.mcu.es.tintero>> [documento nº 25]).

Por lo que respecta a los pétreos, encontramos los siguientes:

- a. Uno del Museo Arqueológico de Córdoba, de calcita micrítica gris, con morfología cúbica no regular, con cada una de sus caras exhibiendo una

decoración diferente, aunque todas enmarcadas en recuadros de cordones entrelazados que subdividen en cuatro partes cada frente: en dos de los frentes aparecen variantes estilizadas de la flor de loto con tres pétalos (el central más ancho), en un tercero, decoración floral a modo de estrella y en el último, ataurique estrellado en un cuadrado que rodea una flor cuatripétala. Todo en ella recuerda la decoración parietal de *Madīnat al-Zabrā*' (<<https://ceres.mcu.es.tintero>> [documento nº 10]) por lo cual su cronología es indudablemente califal.

- b. Similar al hallado en *Madīnat al-Zahrā*' y custodiado en el MAN, también con una cánula interior móvil, podemos incluir una pieza en mármol negro hallada en las excavaciones de la Plaça de Sant Jaume de Tortosa (Tarragona) y custodiada en su Museo con posible cronología taifa (Martínez, 1997; 1998; Muñoz, 2014).

Para la segunda modalidad (los más planos, normalmente circulares, con diferentes orificios)⁴¹, podemos indicar al menos tres piezas:

- a. En unas antiguas excavaciones del castillo de la Torre Grossa (Jijona, Alicante), se encontró un tintero vidriado en verde troncocilíndrico, de base plana, decorado con triángulos en cuya parte superior se horadaron siete orificios (Azuar Ruiz, 1985: 94, nº 162; Coll Conesa *et alii*, 1989: 81, nº 41; Rosselló Bordoy, 2021: 162, fig. 40).
- b. Similar a este, el tintero hallado en el barrio de la Alcáçova de Mértola (Gómez Martínez, 2001: 164, nº 106; Rosselló Bordoy, 2002: 162, fig. 40).
- c. Un tercer ejemplar procedente de El Castillo (Caldana, Teruel) que se custodia en el Museo de Teruel⁴², de cronología presumiblemente almohade.

En definitiva, todos estos ejemplares están bastante alejados del que estamos analizando aquí (y no únicamente por su condición cerámica y pétrea). Por

³⁹ Reproducido en: <<https://andalfarad.com/museo-arqueologico-de-jerez-cadiz/>>.

⁴⁰ Agradecemos esta información a Pascual Clemente López (Museo de Albacete).

⁴¹ Esta serie recuerda algunos ejemplares de otras áreas geográficas como Ifríqiya; *vid.* un pequeño tintero aglabí (siglo IX) encontrado en Raqqada (Kairuán, Túnez); Mourad, 2023.

⁴² Reproducido en Mendivil Uceda, 2021: 631, fig. 364.

otro lado, los tinteros o escribanías metálicas que se conocen al-Andalus también son claramente diferentes a los producidos en Egipto, Siria y Persia. Podemos argumentar que esta modalidad de escribanías metálicas destinadas a la administración, con programas decorativos más sofisticados, sí se dieron en al-Andalus, pero, como veremos, presentan características bien diferentes de las orientales. Por ahora, podemos hablar de varios ejemplares:

- a. Uno, de latón burilado que fue transformado en época cristiana en relicario, localizado en la iglesia parroquial de Santa María de Brullà (Rosellón, Francia), cuya cronología (taifa-almorávide-almo-hade: siglos XI-XIII) e incluso su filiación andalusí sigue siendo discutida, con una inscripción conmemorativa en la que consta que fue propiedad de un juez (*hakam*) de nombre Ibn al-Farağ como una de las más hermosas creaciones de los banū Birzāl, empleándose como objeto parlante el término *mah-bara* para autodefinirse (Gálvez Vázquez, 1963; Almagro Basch, 1964; Yzquierdo, 1998; Rosselló Bordoy, 2002: 161; Silva Santa-Cruz, 2015).
- b. El más célebre de ellos, el ejemplar en cobre de posible cronología nazarí perteneciente al Instituto de Valencia de Don Juan (Yunus, 2013; Silva Santa-Cruz, 2015: 244-245,), procedente del Hospital de Cuéllar (Segovia), se apoya sobre cuatro pies, con morfología octogonal y argollas laterales de la que penden cintas, lo que permitía un sistema de apertura central concebido para poder introducir el cálamo sin necesidad de abrir completamente la cubierta, merced a un mecanismo circular móvil. Incorpora una inscripción típicamente granadina en letra *tuluṭ* sobre fondo de ataurique, todo ello en un trabajo de calado muy logrado.
- c. El tintero de latón dorado con forma octogonal —hoy carente de tapadera— que se levanta sobre ocho perillas, con una rica decoración cincelada que incluye palmetas y decoración epigráfica eulógica, del Museo Lázaro Galdiano (Martínez Núñez y Sánchez Díez, 2021).
- d. La pieza de la David Collection de Copenhague, similar a la anterior (sin tapa, octogonal, cobre dorado, con su cuerpo repleto de eulogias) y a

otras tres, todos de posible cronología nazarí y, por tanto, de procedencia hispánica, aunque también se especula con la posibilidad de que se hubiese fabricado en el norte de África por el trabajo de artesanos andalusíes en el siglo XVI (David Museum, 2016).

- e. Finalmente, el ejemplar que se integra en una colección particular londinense de características parejas a los anteriormente descritos (Khemir, 2014: 43, fig. 20)⁴³.

Como norma general, se puede afirmar que en los tinteros del Occidente musulmán (al-Andalus y el Magreb) se repite, al parecer, la tendencia a una forma de bote prismático (octogonal o cilíndrico), que se diferencia de las escribanías orientales, como esta abulense que estamos estudiando. En ese sentido, Silva Santa-Cruz aporta la sugerente hipótesis de que algunos (o todos) los recipientes de época nazarí, facturados en distintos materiales (algunos de taracea) que se encuadran bajo la denominación de «píxide» se podrían corresponder con el concepto de *dawāt* o tintero (Silva Santa Cruz, 2015: 248-250) (en la tabla 2 se recogen los tinteros andalusíes comentados)⁴⁴.

10. Clasificación cronológico-geográfica

Por los paralelos analizados, podemos ver cómo las mayores afinidades del *qalamdān* de Ávila se encuentran en piezas procedentes de *al-Ġazīra* e Irán,

⁴³ Una pieza de plomo, hallada en Palma del Río (Córdoba) (Labarta, Barceló, 1990), ha sido considerado recientemente como un posible tintero (Rosselló Bordoy, 2002: 162; Silva Santa-Cruz, 2015: 247), pero creemos que se integra, en principio, dentro de la amplia gama de los amuletos, como se puede comprobar al analizar el catálogo más exhaustivo de este tipo de piezas encontradas en al-Andalus (Gaspariño, 2014).

⁴⁴ En cualquier caso, hemos de atender a los compuestos que albergaban estas piezas, pues, a pesar de que se ha dicho que en torno a la serie tintero «restan algunas dudas, en particular por não terem ainda sido detectadas marcas de tintas em tais artefactos» (Gómez Martínez, 2001: 165), lo cierto es que algue nos lugares, como en el Teatro romano de Zaragoza, se han podido identificar en algunas piezas determinados compuestos, que servirían como tintas, alojados en objetos considerados polivalentes y sin una adscripción precisa a la noción de tintero (Pérez Arantegui, 2015: 722; Mendivil Uceda, 2021: 631).

y fechables a mediados del siglo XIII (ver tabla 1). Concretamente, llaman poderosamente la atención dos piezas: el tintero del Museo de Arte Islámico de Berlín (inv. 1890,431) (figura 8B), por la inclusión del mismo tipo de animales fantásticos dispuestos circularmente en roleos y, especialmente, la escribanía denominada *Escritorio de los Planetas*, del Museo del Louvre (inv. K3438) (figura 9), donde se encuentran varias coincidencias: la misma disposición de la inscripción de la cubierta superior entre pequeños círculos, una banda de cúfico entrelazado, el mismo tratamiento en planos lisos de los elementos figurados y, destacadamente, una decoración geométrica exactamente igual en la base exterior del objeto.

Esta pieza se fecha por su inscripción concretamente en 643 H (1245/1246 d. C.) y está firmada por Abū-l-Qāsim ibn Sa‘d ibn Muḥammad ibn al-Is‘irdī. Si bien el citado tintero de Berlín no está fechado ni firmado, ya vimos que tanto el catálogo *on line* del Museo como Hagedorn sitúan estilísticamente la pieza en el siglo XIII y geográficamente en Iraq/Irán, lo que resulta compatible con la pieza del Louvre.

Al-Is‘irdī es la *nisba* de la localidad de Siirt,⁴⁵ ciudad del sureste de Turquía, zona comprendida en la *Ġazīra* histórica y a unos trescientos kilómetros de Mosul (Iraq), el gran centro productor de este tipo de objetos metálicos damasquinados en el siglo XIII⁴⁶. Precisamente las otras piezas comparables con la de Ávila proceden precisamente de Mosul y de Siirt o, genéricamente, de al-*Ġazīra* e Irán (cuyo extremo noroccidental también forma parte de esta región), y se sitúan mayoritariamente en el siglo XIII⁴⁷.

Creemos, pues, que se puede afirmar que esta es la zona y la fecha de procedencia de la caja objeto del presente estudio y, dado que la pieza que más afinidades presenta —con un elemento exactamente igual, la decoración geométrica de su fondo— está

firmada, se podría incluso atribuir a este mismo artesano o bien a su círculo/taller.

Abū al-Qāsim ibn Sa‘d ibn Muḥammad ibn al-Is‘irdī fue uno de los artesanos que dejaron su firma en varios de estos objetos y que, por el gentilicio final de su cadena genealógica, permite pensar que en Siirt (Turquía) pudo haber un taller dedicado a la fabricación de estas piezas metálicas grabadas, nieladas y damasquinadas tan características que, junto con Mosul (Iraq), sería uno de los centros productores de estos metales en la *Ġazīra*. Especialmente este último, que es citado concretamente en la *Geografía* de Ibn Sa‘īd⁴⁸, autor andalusí del siglo XIII:

Mosul [...] hay muchas artesanías en la ciudad, especialmente vasijas de latón grabadas (awānī al-nuḥās al-muṭ‘‘am) que se exportan (y presentan) a los gobernantes, al igual que las prendas de seda tejidas allí (Rice, 1957: 283-284)⁴⁹.

Además de Abū al-Qāsim ibn Sa‘d se conoce otro artesano contemporáneo con la misma *nisba*, ‘Umar al-Is‘irdī, que pudo pertenecer a la misma familia, lo que refuerza la hipótesis de la presencia en Siirt de un taller dedicado a la fabricación de estas piezas.

Abū al-Qāsim ibn Sa‘d trabajó a mediados del siglo XIII y ha dejado su firma en, al menos, cuatro objetos: un *qalamdān* de la Colección Harari, fechado en 634 H (1236/7), realizado para el emir Ġamāl al-Dīn Aḥmad ibn Gāzī al-Ṭagrī; otro el ya citado *Escritorio de los Planetas*, de 643 H (1245/1246), del Louvre; un tercero el también citado de la Colección del Conde de Toulouse-Lautrec, de ca. 1235-1245; más un candelabro de la colección de R. Lamm, de 643 H (1245/1246) (Mayer, 1959: 26-27; Volait, 1998: 16-17). De ‘Umar al-Is‘irdī se conserva otro *qalamdān* firmado, en el Museo Estatal de Arte Oriental de Moscú (Pevzner, 1969). Así pues, estos cinco objetos son los que han permitido a los investigadores considerar y defender la existencia de un taller en Siirt, ciudad

45 Sobre esta ciudad, cuyo nombre también se registra indistintamente como como Is‘ird y Si‘irt, *vid.* Bosworth, Faroqhi y Jastrow, «Si‘ird», *Encyclopaedia of Islam*, 2012

46 Buena parte de los artesanos que dejaron su firma en este tipo de obras llevan, precisamente, el gentilicio propio de Mosul: *al-marwṣilī* (Rice, 1957).

47 Con una excepción, el *qalamdan* del Museo Victoria y Aberto (inv. 371-1897), que se comentará en el siguiente apartado.

48 ‘Alī ibn Mūsà ibn Sa‘īd al-Magribī, nacido en Alcalá la Real (Jaén, 1213), y fallecido en Túnez o Aleppo (1274 o 1286), poeta, historiador y geógrafo, escribió su *Libro de la Geografía (Kitāb al-Ġugrāfiyā)* en 1250 (Cano Ávila *et alii*, 2007).

49 Traducción propia del original inglés.

que también es citada por el historiador Ibn al-Mustawfi (Irbil 1169-Mosul 1239) como centro productor de vasijas y copas de cobre (Allan, 1982: 60; Collinet, 2000: 48).

En definitiva, las similitudes de la pieza de Ávila con todas las de este grupo y, concretamente, con la pieza del Louvre, firmada y fechada, nos lleva a proponer que la Alta Mesopotamia sea su área de procedencia, que Siirt la ciudad más probable en la cual se fabricase la pieza y que Abū al-Qāsim ibn Sa'īd o algún miembro de su familia/taller fuese su autor. Finalmente, situamos la fecha de su fabricación a mediados del siglo XIII.

11. Interpretación

Evidentemente, la caja de la Catedral de Ávila pertenece al ámbito cultural islámico, pues surge, como hemos visto, de un espacio geográfico y cronológico en el que la religión mayoritaria y oficial era el islam y en la que, a su vez, y como consecuencia de lo anterior y del papel fundamental de la lengua árabe en la Revelación de Dios y su expresión en el Corán, el proceso cultural de arabización lingüística también se había extendido entre las poblaciones no árabes. Ello no significa ni mucho menos que toda la población de la zona fuera árabe o musulmana, aunque estuviera inmersa en la cultura islámica de origen árabe. No obstante, con carácter general, todas las manifestaciones materiales producidas en la zona y época se pueden considerar pertenecientes al universo cultural islámico, con independencia del credo concreto de quienes las utilizaran o disfrutaran o comerciaran.

Esta breve reflexión es necesaria a la hora de profundizar en la atribución cultural de estos ricos objetos metálicos decorados de los que venimos tratando en este trabajo. Y es necesaria para marcar la diferencia entre considerarlos producto de la «metalistería islámica medieval», genéricamente hablando, lo que es cierto y así refleja la bibliografía, y su uso concreto o pertenencia específica a individuos de una u otra comunidad religioso-cultural.

Existe, por ejemplo, un grupo importante de piezas, fabricadas en la misma zona y fecha, por los

mismos talleres y con el mismo inconfundible estilo, que podrían haber pertenecido a individuos o comunidades cristianas, a juzgar por algunos temas iconográficos en ellas representados: Virgen con Niño, Anunciación, Resurrección de Lázaro, Bautismo de Jesús, santos, etc. (figura 10). Piezas que, por su peculiaridad, han sido objeto de atención por los estudiosos quienes, no obstante, advierten del riesgo de individualizarlas y llegar a conclusiones fáciles (Katzenstein y Lowry, 1983; Baer, 1988). Si bien en la zona hubo importantes comunidades cristianas, asentadas desde la época del Imperio Romano/Bizantino —a las que, naturalmente, habría que añadir la presencia de peregrinos, cruzados y la propia existencia del reino cristiano de Jerusalén/Acre desde finales del siglo XI hasta finales del XIII—, se sugiere que —por los ejemplos existentes— los temas cristianos también fueron conocidos y aceptados como elementos decorativos en la iconografía de los patrones aristocráticos de la corte ayyubí de Siria y Egipto durante el siglo XIII. Hay que tener en cuenta que, junto a ellos, en las mismas piezas, se incluyeron también asuntos de raigambre islámica y que, al tiempo, el conocimiento de esta temática cristiana se había generalizado a través de la literatura poética del momento, de manera que se crearon nuevas metáforas visuales surgidas del imaginario popular de la época y zona, en la que en el siglo XIII se había llegado a producir un destacado y armónico *modus vivendi* entre cristianos y musulmanes (Katzenstein y Lowry, 1983: 62-66). Por tanto, estas piezas no forman un grupo necesariamente aparte del conjunto y debe al tiempo extremarse la cautela a la hora de atribuirles un significado/uso exclusivamente cristiano, a pesar de sus temas.

Existen, no obstante, referencias documentales que nos indican que sí hubo adquisiciones concretas de objetos metálicos surgidos de talleres islámicos por los cristianos, para uso litúrgico, como el caso del obispo Juan (1125-1166)⁵⁰, de la diócesis de Mardin (ciudad también de la *Ġazira* turca), quien adquirió en Alejandría varios objetos de plata, en el siglo XII:

50 De la Iglesia Ortodoxa Siria de Antioquía.



Figura 10. Bote con iconografía cristiana, siglo XIII, Siria (Museo Victoria y Alberto, 320-1866)
(© Victoria and Albert Museum, London)

Figure 10. Pot with Christian iconography, 13th c., Syria (Victoria and Albert Museum, 320-1866)
(© Victoria and Albert Museum, London)

Envió a Alejandría y compró, a través de mercaderes amigos, dos patenas, un cántaro para la Consagración de los Santos Óleos y tres cálices de plata, vasijas extraordinarias, agradables y preciosas que no tienen parangón salvo en los tesoros de los reyes (Allan, 1982: 17)⁵¹.

La mirada a este conjunto de piezas es necesaria a la hora de interpretar la copa que aparece en la pieza de Ávila hasta en cinco ocasiones. Porque, dada su apariencia, ¿podría tratarse de un cáliz y, en consecuencia, incorporarse al catálogo de temas iconográficos cristianos representados en estas piezas orientales? Podría, pero lo cierto es que en otras

piezas del grupo también aparecen representaciones de copas (ver tabla 1), aunque, ciertamente, no similares en forma ni proporciones, y la mayoría de las veces dentro de cartuchos, no como en la de Ávila. Ya se comentó más arriba que estas copas han sido tradicionalmente interpretadas como piezas heráldicas parlantes, relacionadas casi siempre con el alto cargo palatino de *copero*, por sus inscripciones (Mayer, 1933: 10-11).

¿Sería, pues, ese el cargo del destinatario/propietario del *qalamdān* abulense, y lo que justificaría la aparición de la copa en esta pieza? ¿Sería, por el contrario, la representación de un cáliz, y deberíamos pues relacionar la pieza de Ávila con aquellas que ofrecen en su decoración temas iconográficos cristianos, con las derivaciones interpretativas sobre la religión de su dueño que ello implicaría?

51 Traducción propia del original inglés.

Sea como fuere, la importancia de la escritura árabe para la transmisión del islam, a través del Corán, terminó por convertir la pluma en un instrumento y la caligrafía en un arte de naturaleza casi religiosa. Las aleyas *Por el cálamo y lo que escriben* (Corán, 68, 1) y *Recita: tu Señor es el Munífico/ que ha enseñado el uso del cálamo,/ ha enseñado al hombre lo que no sabía* (Corán, 96, 3-5) son buena prueba de ello, ya que convierten el cálamo en parte del mensaje de la Revelación divina.

Como ya se ha comentado anteriormente, precisamente en la parte interior de las cubiertas de estas piezas, otros ejemplos conocidos de *qalamdān* sitúan aquí leyendas que se alejan de las fórmulas repetitivas de *dū'āt* y que tienen, más bien, carácter poético o literario, siendo por ello la zona que mejor permite individualizar estos objetos. También, al estar en el interior de las cubiertas, sería el dueño del mismo el que más frecuentemente vería estas inscripciones, ya que con la caja cerrada sería imposible.

Y, efectivamente, tenemos también aquí en la caja abulense un texto de carácter literario, poético, que sin llegar a ser religioso propiamente dicho sí que se refiere a Dios, como garante del buen uso de la escritura.

Se trata de una frase («He hecho que quien me use jure por el Incomparable, el Único, la Gloria Eterna, que no escribirá nada [*soltará tinta*] que dañe el sustento de alguien») que se encuentra también grabada, de manera prácticamente idéntica, en una escribanía rectangular del Museo Victoria y Alberto (n. inv. 371-1897)⁵², en la misma parte de la pieza⁵³. Behrens-Abouseif (2022, 24), en alusión a este escritorio en concreto, indica que es una frase procedente

del texto mameluco de *Las Mil y Una Noches*, ya citada por el estudioso egipcio del siglo XIV 'Abd al-Rahmān al-Subki, que dice haberla visto en varios escritorios de emires y secretarios reales. No se trata, pues, de una frase propiamente coránica, aunque sí hay una alusión a la divinidad que le otorga un cierto carácter religioso, que, por otro lado, podría ser asumido por cualquier religión monoteísta.

Por ello y teniendo en cuenta, por un lado, la presencia protagonista del cáliz (si lo interpretamos así) en el centro de la composición y, por otro, la existencia de piezas de la misma naturaleza y cronología con iconografía cristiana, quizá cabría plantearse, como una posibilidad de estudio más, si esta pieza de Ávila podría formar parte de este grupo de piezas *cristianas* orientales, surgidas dentro de un contexto islámico.

Sea como fuere, lo que sí se puede suponer es que nuestra pieza, a diferencia de muchos otros de estos objetos, no fue realizada para ningún gobernante, pues no aparece la fórmula correspondiente لمولانا السلطان (*li-marwānā al-Sulṭān*) seguida del nombre del gobernante, que se puede encontrar casi sistemáticamente entre todos los que tienen una dedicación regia. Tampoco es del todo anónima, como aquellas en los que únicamente aparece un genérico لصاحبه (*li-ṣāhibibi*) al final de la cadena de eulogias.

Para Ettinghaussen, desde este punto de vista, existieron tres tipos de estos objetos metálicos: los que se fabricaron para clientes anónimos o de paso, anónimos y sin firmar; los que se vendían a un conocedor orgulloso de poseerlos, que quería que constara su nombre; y aquellos que se hacían para un cliente especial y siguiendo sus instrucciones (Pijoan, 1960: 188). La calidad resultante de las piezas estaría en relación con cada uno de los casos. En el caso de la pieza de Ávila, parece reconocerse un nombre propio, Salīm Farzād⁵⁴, que debemos suponer que fuera el propietario de la pieza y que, probablemente, sería quien decidió el contenido de la inscripción del interior de la cubierta, que —por su peculiaridad— no sería pues una pieza «de serie».

54 Farzād aparece sin alargamiento de la segunda moción vocálica (فرزد), aunque el nombre persa Farzād sí lo lleva (فرزاد).

52 Aquí: حَلَفْتُ مَنْ يَكْتُبُ بِي بِالوَاحِدِ الْفَرْدِ الصَّمَدِ الْإِلَهِيِّ مَدَّةً فِي قَطْعِ رِزْقِ لَاحِدٍ

53 En la actualidad se encuentra en exposición y de ella se pueden ver varias fotografías a través de la página web del museo (<<https://collections.vam.ac.uk/item/O65715/pen-box-unknown/>>). La ficha del museo londinense fecha la pieza en 1300 (ca.), indica que su procedencia es Egipto y la clasifica como mameluca. No obstante, en la historia de la pieza se refleja que fue adquirida en 1897 en Estambul a Alice Whitaker, hija y heredera de William Henry Wrench (1836-1896), cónsul británico en la ciudad y que había logrado formar una importante colección de objetos otomanos e iraníes. Esta procedencia acercaría más la pieza a la de Ávila.

12. Conclusión

La pequeña caja de latón dorado, grabada, damasquinada y nielada, aparecida en el interior de la tumba del canónigo Honcala, depositada en 1634 en su ataúd, junto con sus restos óseos, en el momento del traslado y reducción de su primer enterramiento, es una escribanía portátil (*darwāt*, aunque también se empleen otros términos alternativos como *miqlama/qalamdān*) surgida de alguno de los talleres de metalistería islámica que se desarrollaron en la Alta Mesopotamia en el siglo XIII, muy probablemente en Siirt (Turquía).

El artesano que confeccionó esta pieza probablemente fue Abū al-Qāsim ibn Sa‘īd ibn Muḥammad ibn al-Is‘irdī, un reconocido orfebre de *al-Ġazīra*, o su taller, que junto con los de Mosul fueron los principales productores de este tipo de piezas.

Su primer dueño quizá fuera Salīm Farzād, que pudo haber detentado algún alto cargo en la administración ayyubí o mameluca. En cualquier caso, se trata de una pieza excepcional, que reúne en su decoración elementos geométricos, vegetales, figurados y epigráficos al uso en la zona y periodo cronológico. La mezcla de todos ellos (halconero como elemento de prestigio y vinculación al poder, animales fantásticos heredados de tradiciones locales anteriores, epigrafía árabe que aún formula al uso en inscripciones islámicas con otras de más libre interpretación y carácter poético, elementos heráldicos conocidos, etc.) hacen de la pieza un magnífico ejemplo de la mezcla y riqueza cultural que se produjo en Irán, la Alta Mesopotamia, Siria y Egipto, entre los siglos XII y XV, bajo las dinastías silguqí, ayyubí y mameluca.

¿Cómo y cuándo llegó a Ávila? La Catedral no posee ninguna noticia ni dato documental al respecto a día de hoy. Así pues, pudo haber pertenecido a Antonio de Honcala, del que sabemos que estudió Artes, Lenguas Orientales y Teología en la Universidad de Salamanca, entre 1505 y 1514 (Sánchez Sánchez, 1998: 62). Quizá esta circunstancia hizo que la pequeña caja se cruzara con él en algún momento de su vida y que decidiera conservarla, por su escritura árabe.

Pero también la caja pudo haber llegado a la Catedral de Ávila por otras vías y haber sido utilizada, en el momento del enterramiento del canónigo magistral, simplemente para contener el pergamino con sus datos, por considerarla un objeto rico y lujoso que estuviera a la altura y categoría del enterrado. Pero si esto fue así, ¿qué hacía la caja en la Catedral?

Lo más probable es que se tratara de uno de los muchos objetos lujosos y exóticos que se fueron acumulando durante la Edad Media en los tesoros de catedrales, monasterios, iglesias, etc., ofrecidos como exvotos o regalos por fieles de diferente condición, tras haberlos obtenido, las más de las veces, como botín en campañas militares (Fellinger, 2014; Rosser-Owen, 2015). El proceso de expansión feudal, económica y militar de los reinos cristianos peninsulares hacia el sur, sobre el territorio de al-Andalus, desde el saqueo de Medina Azahara a comienzos del siglo XI en adelante, es parte importante de la explicación del origen de los ricos marfiles, tejidos, metales, etc. andalusíes que se han encontrado y se encuentran en estos lugares religiosos citados⁵⁵. Pero en el caso presente, ya hemos visto que el *qalamdān* no es una pieza andalusí. Pudo haber estado, no obstante, en territorio de al-Andalus en la Baja Edad Media, producto de algún intercambio comercial del sultanato nazarí⁵⁶, y haber llegado a Ávila, en consecuencia, en el contexto de las guerras de Granada, ya en el siglo XV⁵⁷. Sin embargo, ya hemos visto también que los poquísimos ejemplos de este tipo de objetos conocidos en el ámbito peninsular reducen bastante esta hipótesis.

⁵⁵ En la catedral de Ávila, por ejemplo, se conservan dos dalmáticas, denominadas «moriscas» (González, 2003: 160-161), en cuya confección se han reutilizado dos tafetanes de seda islámicos decorados con leones, elementos vegetales y pseudo epigráficos árabes, que tienen un paralelo exacto en una pieza del Museo de la Alhambra (n. inv. 003914).

⁵⁶ Calvo Capilla, 2017.

⁵⁷ Muchos caballeros abulenses participaron en ellas. Gonzalo Dávila, por ejemplo, exhibía con orgullo en sus armas una bandera islámica tomada por él en la conquista de Gibraltar, en 1462, que trajo a Ávila, donde estuvo colgada sobre su tumba familiar en el convento de San Francisco (Jiménez Gadea, 2022).

Quizá haya que mirar más directamente al Próximo Oriente, y pensar en la participación de algún caballero abulense en las Cruzadas o, más tarde, en la *Guerra del Turco...* o en un peregrino a Tierra Santa⁵⁸.

Así pues, todas las posibilidades quedan abiertas.

Agradecimientos

Este trabajo se ha realizado con el apoyo del Proyecto I+D Generación de Conocimiento “Estudio de las morerías del valle del Duero: Análisis espacial, material y simbólico de los apartamientos de moros en la Castilla medieval” (PID2020-112898GB-I00), del Ministerio de Ciencia e Innovación (2021-2024), del que Javier Jiménez es miembro.

Bibliografía

- Acién Almansa, M. y Martínez Núñez, M.^aA. (1982): *Catálogo de las inscripciones árabes del Museo de Málaga*. Ministerio de Cultura. Madrid.
- Alcalá, P. de (1505): *Arte para ligeramente saber la lengua arábiga. Vocabulista arábiga en letra castellana*. Granada. Edición de Paul de Lagarde: *Petri Hispani de Lingua Arabica libri duo*. Göttingae (1883).
- Al Khemir, S. (2014): *Nur: La luz en el arte y la ciencia en el mundo islámico*. Fundación Focus-Abengoa. Sevilla.
- Al-Qaddumi, G.A.H. (trad.) (1996): *Book of Gifts and Rarities (Kitāb al-Hadaya wa-l-Tuḥāf)*. Cambridge.
- Allan, J. W. (1982): *Islamic Metalwork. The Nubad Es-Said Collection*. Sotheby. London.
- Almagro Basch, M. (1964): “El tintero árabe califal de la iglesia de Corberes (Rosellón)”. *VIII Congreso Nacional de Arqueología (Sevilla-Málaga)*. Zaragoza: 487-490.
- Azuar Ruiz, R. (1985): *Castillo de la Torre Grossa (Jijona)*. Diputación Provincial de Alicante. Alicante.
- Baer, E. (1988): *Ayyubid Metalwork with Christian Images. Studies in Islamic Art and Architecture (Supplements to Muqarnas)*, v. 4. Brill. Leiden/Boston.
- Baer, E. (2004): “Dawāt”. *The Encyclopaedia of Islam*, vol. XII (supplement). Leiden: 203-204.
- Barret, D. (2014): *Islamic Metalwork in the British Museum*. Cambridge University Press. Cambridge [reedición; primera publicación en 1949. The Trustees of the British Museum. London].
- Bauden, F. (2023): “‘The Calligrapher Is an Ape!’ Arabic Epigrams on Pen Boxes (6th/12th–9th/15th c.)”. En B. O’Kane, A.C.S. Peacock y M. Muehlhaeusler (eds.): *Inscriptions of the Medieval Islamic World*. Edinburgh Studies in Islamic Art. Edinburgh.
- Behrens-Abouseif, D. (2021): *Metalwork from the Arab World and the Mediterranean*. London.
- Behrens-Abouseif, D. (2022): “A Mamluk Pen Box Connected to the *Thousand and One Nights* and the Historian Ibn ‘Abd al-Zahir”. *Muqarnas Online*, 39/1: 23-36.
- Bernus-Taylor, M. (2000): “Tintero (?) con decoración floral calada”. *Las Andalucías de Damasco a Córdoba*. Catálogo de la exposición (Instituto del Mundo Árabe, 28 de noviembre de 2000-15 abril 2001). Fundación Legado Andalusi/Institut du Monde Arabe/Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. París: 124, n° 106.
- Bosworth, C. (1972): “Christian and Jewish Religious Dignitaries in Mamlūk Egypt and Syria: Qalqashandī’s Information on their Hierarchy, Titulature, and Appointment (I y II)”. *International Journal of Middle East Studies*, 3(1), 3(2): 59-74, 199-216.
<10.1017/S002074380003004X, doi:10.1017/S0020743800024880>.

58 La presencia de abulenses en el Próximo Oriente durante la Baja Edad Media está atestiguada documentalmente. Por ejemplo, Omar Patún, musulmán de Ávila, que partió hacia La Meca para realizar la Peregrinación en el año 1491 y retornó en 1496. Escribió un relato de su viaje (*rihla*), en el que recorrió —a la ida y a la vuelta— buena parte de la geografía mencionada en este trabajo y por la que sin duda circularían los objetos mencionados: Bursa, Estambul, Ankara, Alepo, Damasco, Jerusalén, Alejandría, El Cairo... Y dejó escrito, entre otras cosas, que uno de los guardianes del Santo Sepulcro, en Jerusalén, era un fraile de Arévalo, Fray Agustín de San Francisco, hijo de García de la Cárcel (Casassas et alii, 2017: 92).

- Bosworth, C.E., Faroqhi, S. y Jastrow, O., (2012): “Si‘ird”. *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*. Ed. P. Bearman, Th. Bianquis, C.E. Bosworth, E. van Donzel, W.P. Heinrichs. Consultada en línea: 10 de julio de 2023. <http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_COM_1073>.
- Brisch, K. *et alii* (1979): *Museum für Islamische Kunst. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz*. Berlin.
- Calvo Capilla, S. (2017): “Las artes en al-Andalus y Egipto. Una red de intercambios permanente”. En S. Calvo Capilla (coord.): *Las artes en al-Andalus y Egipto. Contextos e intercambios*. La Ergástula. Madrid: 9-21.
- Cano Ávila, P., Tawfiq, A. y Comés, M. (2007): “Ibn Sa‘id al-‘Ansi, Abū l-Ḥasan”. En J. Lirola Delgado (ed.): *De Ibn Sa‘ada a Ibn Wubayb*. Biblioteca de al-Andalus, vol. 5. Fundación Ibn Tufayl. Almería: 137-66.
- Carboni, S. (1997): *Following the Stars: Images of the Zodiac in Islamic Art*. The Metropolitan Museum of Art. New York.
- Casassas, X., Villanueva, O. Tapia, S. de, Jiménez, J. y Echevarría, A. (2017): *De Ávila a La Meca. El relato del viaje de Omar Patún (1491-1495)*. Universidad de Valladolid. Valladolid.
- Coll Conesa, J., Martí Oltra, J. y Pascual Pacheco, J. (1989): *Cerámica y cambio cultural. El tránsito de la Valencia islámica a la cristiana*. Catálogo de la exposición celebrada en Valencia, Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias “González Martí” (1988-1999). Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Valencia.
- Collinet, A. (2000): “A arte do metal en Jezireh e en Siria baixo os Atabegs e os Aiubís”. En *Memorias do Imperio Árabe*. Auditorio de Galicia. Santiago de Compostela: 47-53.
- Corriente, F. (1988): *El léxico árabe andalusí según P. de Alcalá (ordenado por raíces, corregido, anotado y fonéticamente interpretado)*. Universidad Complutense. Madrid.
- Curatola, G. y Kaoukji, S. (2016) : *Arts of Islamic Lands: Selections from the al-Sabah Collection, Kuwait* (catálogo de la exposición). Houston. David Museum (2016): <<https://www.davidmus.dk/en/collections/islamic/dynasties/spain/art/16-2016>>.
- Díez Giménez, J.L. (2015): “El halcón en al-Andalus”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, v. VII, n. 13: 33-53.
- Dozy, R.P. (1881). *Supplément aux Dictionnaires Arabes*, 2 vols. Leyden. Reimpresión facsimile en la Librería del Líbano (Beirut, 1991).
- Fehérvári, G. (1976). *Islamic Metalwork from the eighth to the fifteenth century in the Keir Collection*. Faber and Faber Limited. London.
- Fellinger, G. (2014): “*Materiam superabat opus*: Oeuvres andalouses et maghrébines dans les trésors d’église médiévaux (XI^e - XIV^e siècle)”. En Y. Lintz, C. Déléry, B.T. Leonetti: *Le Maroc Médiéval. Un empire de l’Afrique à l’Espagne*, Paris: 72-74.
- Folsach, K. von y Davids, C.L. (2001): *Art from the world of Islam in The David Collection*. David Samling. Copenhagen.
- Franco, Á. (2023): “Tintero”. *Discover Islamic Art: Museum With No Frontiers*. <https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;es;Musor;4;es>.
- Gálvez Vázquez, E. (1963): “Consideraciones sobre la inscripción de un tintero califal de la iglesia de Corberes”. *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, 2: 487-490.
- Gaspariño García, S. (2014): *Amuletos de al-Andalus* <<http://www.amuletosdealandalus.com/G1.html>>.
- Godoy Delgado, F. (2001): “Tintero con decoración floral calada”. *El esplendor de los Omeyas. La civilización musulmana en Europa occidental. Catálogo de piezas*. Exposición de Madinat al-Zahra’ (3 de mayo-30 de septiembre de 2001). Legado Andalusi/Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Granada: 178.
- Gómez Martínez, S. (2001): “Tinteiro”, *Arte Islámica*. Museu de Mértola. Conjunto Arqueológico de Mértola/Ayuntamiento de Mértola. Mertola: 165, nº 113.
- Gómez-Moreno, M. (1951): *El arte español hasta los almohades. Arte mozárabe*. En *Ars Hispaniae*, v. III. Editorial Plus Ultra. Madrid.
- González y González, N. (2003): *Ornamenta sacra. Catalogación de los Ornamentos Litúrgicos de la Catedral de Ávila*. Publicaciones del Cabildo de la Catedral de Ávila. Salamanca.

- Gully, A. (2005): "The Sword and the Pen in the Pre-Modern Arabic Heritage: A Literary Representation of an Important Historical Relationship". En S. Günther (ed.): *Ideas, Images and Methods of Portrayal. Insights into Classical Arabic Literature and Islam*. Brill. Leiden/Boston: 403-430. <https://doi.org/10.1163/9789047407263_020>.
- Hagedorn, A. (2023): "Tintenfaß, (Schreibzeug)". *Discover Islamic Art. Museum With No Frontiers* (<https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;de;Musor;27;de>).
- Hernández Sánchez, F. (2017a): "Nueva aproximación al estudio de varias piezas suntuarias islámicas metálicas del Museo Arqueológico Nacional". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 36: 261-276
- Hernández Sánchez, F. (2017b): "Dos nuevas piezas metálicas mamelucas de la colección del Instituto Valencia de Don Juan". En S. Calvo Capilla, S. (coord.): *Las artes en al-Andalus y Egipto. Contextos e intercambios*. La Ergástula. Madrid: 131-144.
- Ibn Manzūr: *Lisān al-ʿArab* <<http://shiaonlineibrary.com>>.
- Jiménez Castillo, P., Simón García, J.L. y Moreno Narganés, J.M. (2021): *La alquería andalusí de la Granja (Higuera)*. Poblamiento y economía campesina en La Mancha Oriental. Primera campaña de excavaciones. Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.
- Jiménez Gadea, J. (2022): "Las armas de Gonzalo Dávila, corregidor de Jerez: evolución de una inscripción árabe". En *Homenaje a José Luis Gutiérrez Robledo*. vol. I. Institución Gran Duque de Alba. Ávila: 143-158.
- Katzenstein, R.A. y Lowry Glenn D. (1983): "Christian Themes in Thirteenth-Century Islamic Metalwork". *Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture*, 1: 53-68. <<https://doi.org/10.2307/1523071>>.
- Kemnitz, E.-M. (1998): "Caldeirinha. Liga de metal". En *Portugal Islâmico. Os últimos sinais do Mediterrâneo*. Museo Nacional de Arqueología. Lisboa: 153, nº 84.
- Komaroff, L. (1988): "Pen-case and Candlestick: Two Sources for the Development of Persian Inlaid Metalwork". *Metropolitan Museum Journal*, 23: 89-102. <<https://doi.org/10.2307/1512849>>.
- Komaroff, L. (2004): "Dawāt". *Encyclopaedia Iranica*, vol. VII, fasc. 2. London: 137-139. <<http://www.iranicaonline.org/articles/dawat>>.
- Labarta, A. y Barceló, C. (1996): "Un plomo árabe hallado en Palma del Río". *Ariadna*, 1: 41-42.
- Llagosteras, E. y Zozaya, J. (1977): "Análisis radiográfico de un tintero califal". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXX, n.º 4: 911-915.
- López Hernández, F. (s/f): "Antonio Honcala". *Diccionario Biográfico electrónico*. Real Academia de la Historia. <<https://dbe.rah.es/biografias/24390/antonio-honcala>> (consultado 05-12-2022).
- Martí, R. (1871): *Vocabulista in arabico publicato per la prima volta sopra un codice della Biblioteca Riccardiana di Firenze da C. Schiaparelli, alunno del Reale Istituto di Studi Superiore* (ed. C. Schiaparelli). Firenze.
- Martínez, J. (1997): "Jaciment de la Plaça Sant Jaume". En *Catalunya Romànica*. Vol. XXVI. Barcelona.
- Martínez, J. (1998): "Tinter". En *L'Islam i Catalunya. Catàleg*. Barcelona: 68, nº 51.
- Martínez Enamorado, V. (2013): "Bronces de al-Andalus y epigrafía: el caso del hallazgo de Denia (siglo XI)". *Studia Orientalia*, 114: 147-166.
- Martínez Núñez, M.A. y Sánchez Díez, C. (2021): "Un tintero de tradición nazarí en el Museo Lázaro Galdiano". *Blog del Museo Lázaro Galdiano*. FLG. Madrid. <<https://museolazarogaldiano.blog/2021/05/25/tintero-nazari-museo-lazaro-galdiano>>.
- Mayer, L.A. (1933): *Sarracenic Heraldry. A Survey*. The Clarendon Press. Oxford.
- Mayer, L.A. (1937): "A propos du blason sous les mamluks circassiens". *Syria*, t. 18, fasc. 4: 389-393. <<https://doi.org/10.3406/syria.1937.4010>>.
- Mayer, L.A. (1959): *Islamic Metalworkers and their Works*. Albert Kundig. Geneve.
- Melikian-Chirvani, A.S. (1973): *Le Bronze Iranien*. Musée des Arts Décoratifs. Paris.
- Mendivil Uceda, M.Á. (2021): *Alfajar assaraqusti: Cerámica andalusí en el Teatro romano de Zaragoza*. Tesis doctoral de la Universidad de Zaragoza.
- Migeon, G. (1899-1900): "Les cuivres arabes". *Gazette des Beaux-Arts*, año 41, periodo 3, t. 22: 462-474 [artículo primero] y año 42, periodo 3, t. 23: 119-131 [artículo segundo y último].

- Migeon, G. (1922): *Musée du Louvre. L'Orient Musulman. Sculpture, Bois sculptés, Ivoires, Bronzes, Armes, Cuivres, Tapis et Tissus, Miniatures*. Éditions Albert Morancé. Paris.
- Moscoso García, F. (2018): *Vocabulista castellano arábigo compuesto y declarado en letra, y lengua castellana por el M. R. P. Fr. Pedro de Alcalá del orden de San Gerónimo, corregido, aumentado, y puesto en caracteres arábigos por el P. Fr. Patricio de la Torre de la misma orden, Bibliotecario, y Catedrático de la lengua Árábigo-erudita en el Rl Monasterio de Sn. Lorenzo del Escorial, y profeso en él, Año de 1805*. Universidad de Córdoba/Universidad de Cádiz. Córdoba/Cádiz.
- Mourad, R. (2023) : “Inkwell”. En *Discover Islamic Art, Museum With No Frontiers*. <https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;tn;Musor;36;en>.
- Muñoz, J. H. (2014): “Tinter de marbre negre”. *Peça del mes. Museu Arqueològic de Tortosa*. <<https://www.museudetortosa.cat/colleccio/peca-del-mes/tinter-de-mabre-negre>>.
- Muñoz Martín, M. (2022a): “Miniatura/orcita (*qulla*)”. *Almariyya. Puerta de Oriente*. Catálogo de la exposición (26 de abril-25 de octubre de 2015). Museo de Almería. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Almería: 391-392, nº 245.
- Muñoz Martín, M. (2022b): “Miniatura/orcita (*qulla*)”. *Almariyya. Puerta de Oriente*. Catálogo de la exposición (26 de abril-25 de octubre de 2015). Museo de Almería. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Almería: 392, nº 246.
- Muñoz Martín, M. (2022c): “Orza (*qulla*)”. *Almariyya. Puerta de Oriente*. Catálogo de la exposición (26 de abril-25 de octubre de 2015). Museo de Almería. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Almería: 441-442, nº 296.
- Pérez Arantegui, J. (2015): “Pigmentos, colorantes, resinas, ... O qué nos cuenta el contenido de los objetos de la vida cotidiana”. En *De las ánforas al museo. Estudios dedicados a Miguel Beltrán Lloris*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza: 713-724.
- Pevzner, S.B. (1969): “Bronnzovii penal sobranii Gosudarstvennogo Muzeya kul'turi i iskusstva narodov vostoka”. *Epigrafica Vostoka*, XIX: 51-58.
- Pezzi, E. (1989): *El Vocabulario de Pedro de Alcalá*. Granada
- Pijoán, J. (1960): *Arte islámico. Summa Artis. Historia General del Arte*, v. XII. Espasa-Calpe. Madrid.
- Puerta Vílchez, J. M. (2007): *La aventura del cálamo. Historia, formas y artistas de la caligrafía árabe*. Edilux. Granada.
- Rice, D.S. (1957): “Inlaid Brasses from the Workshop of Aḥmad al-Dhākī al-Mawṣilī”. *Ars Orientalis*, 2: 283-326.
<<http://www.jstor.org/stable/4629040>>.
- Rosselló Bordoy, G. (1978): *Ensayo de sistematización de la cerámica árabe en Mallorca*. Diputación Provincial de Baleares/Instituto de Estudios Balearicos/CSIC. Palma de Mallorca.
- Rosselló Bordoy, G. (1991): *El nombre de las cosas en al-Andalus: una propuesta de terminología cerámica*. Monografies d'Art i d'Arqueologia (I), Museu de Mallorca/Societat Arqueològica Lul·liana. Palma de Mallorca.
- Rosselló Bordoy, G. (2001): *El ajuar de las casas andalusíes*. Ed. Sarriá. Málaga.
- Rosser-Owen, M. (2015): “Islamic Objects in Christian Contexts: Relic Translation and Modes of Transfer in Medieval Iberia”. *Art in Translation*, 7: 39-64.
- Roughi, R. (2019): *Inventing the Berbers: History and Ideology in the Maghrib*. University of Pennsylvania Press. Pennsylvania.
- Salinas Pleguezuelo, M.E. (2012): *La cerámica islámica de Madīnat Qurṭuba de 1021 a 1236. Cronotipología y centros de producción*. Tesis doctoral. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba. Córdoba.
- Sánchez Sánchez, A. (1998): *Antonio de Honcala y Gaspar Daza. Dos abulenses ilustres del siglo XVI*. Excmo. Cabildo Catedral de Ávila. Ávila.
- Silva Santa-Cruz, N. (2015): “Entre la ebanistería y la eboraria: un probable tintero (*darwat*) nazarí y otras taraceas medievales”. *Codex Aquilarensis*, 31: 233-258.
- Tapia Sánchez, S. de (1985): “Archivo de la Catedral de Ávila. Actas capitulares, Libro 21, Folio 99 v. 13 de septiembre de 1559”. En *Documentos para la Historia. Ávila 1085-1985*, [catálogo de exposición]. Centro Asociado de la UNED – Ávila. Ávila: 91-93.

- Torres Balbás, L. (1957): “Arte Califal”. En R. Menéndez Pidal (dir.): *Historia de España*, t. V. Espasa-Calpe. Madrid: 333-829.
- Vidal Álvarez, S. (comisario) (2019a): *Las artes del metal en Al-Ándalus*. Ministerio de Cultura y Deporte. Madrid.
- Vidal Álvarez, S. (2019b): “Acetre”. *Las artes del metal en Al-Ándalus*. Ministerio de Cultura y Deporte. Madrid: 176-177.
- Volait, M. (1998): “Art Arabe et Indo-Persan des Collections du Comte du Toulouse-Lautrec”. *Art d’Orient. Vente aux encheres publiques*. Drouot-Richelieu. Paris: 5-36.
- Wiet, M.G. (1984): *Catalogue Général du Musée Arabe du Caire. Objets en cuivre*. L’Organisation Égyptienne Générale du Livre. Caire.
- Yunus, M.Y. (2013a): “Tintero nazari”. *Ibn Jaldún. El Mediterráneo en el siglo XIV. Auge y declive de los imperios*. Exposición en el Real Alcázar de Sevilla (2006). Legado Andalusi. Granada: 70-71.
- Yunus, M. I. (2013b): “Tintero nazari”. *Arte y Culturas de Al-Andalus: El poder de la Alhambra*. Madrid: 206, cat. nº 197.
- Yzquierdo, P. (1998): “Tinter”. *L’Islam i Catalunya. Catàleg*. Barcelona: 99-100, nº 76.

MUSEO/COLECCIÓN	OBJETO	MOTIVO	CRONOLOGÍA	PROCEDENCIA	FIRMA	SOBERANO/DINASTÍA
LOUVRE	*Cofre-mausoleo (OA 3355)	-Aniales. -Inscripción árabes y agemíes. -Medallones circulares. -Zig-zags geométricos. -Halconero (al trote).	1300-1350	Fars (Irán)		
	** <i>Qalamdān</i> [Escritorio de los Planetas] (K3438)	-Círculos en tapa. -Banda de cúfico entrelazado. -Medallones circulares. -Texto poético interior tapa. -Figuras en planos lisos. -Base exterior idéntica. -Medidas iguales.	1245-1246 (643 H)	Siirt (Turquía)	Abū-l-Qasim ibn Sa'd ibn Muḥammad ibn al-Is'irdī	
	*Candelabro, de lotos y figuras (OA 6034)	-Zig-zags geométricos. -Medallones circulares. -Personajes en planos lisos.	1285-1300	Al-Ġazīra, Irán		
	Cuenco (AOR 41/93)	-Ceteros	1300-1325	Fars (Irán)		
	Bote de los Jugadores de polo (OA 3446)	-Combinación escritura cursiva/cúfica	1200-1250	Al-Ġazīra, Mosul (Iraq)		
	Cuenco (OA 3370)	-Copa	ca. 1333	Egipto	emir Šihab al-Din ibn Baktamur	
VICTORIA & ALBERT	<i>Qalamdān</i> [writing box] (370-1897)	-Forma	1280-1302	Egipto	Mameluco/Rasulida Sultán Dawūd (gobernante en Yemen)	Mameluco
	* <i>Qalamdān</i> [pen-box] box] (371-1897)	-Texto similar en el interior de la cubierta, con alusión a un verso de las <i>Mil y Una Noches</i> -Tratamiento similar (no idéntico) del fondo		Egipto		

MUSEO/COLECCIÓN	OBJETO	MOTIVO	CRONOLOGÍA	PROCEDENCIA	FIRMA	SOBERANO/DINASTÍA
MUSEO ARTE ISLÁMICO BERLÍN	**Tintero cilíndrico (1890.431)	-Mismos animales. Cetrero (al trote).	S. XIII-XIV	Siria, Iraq, Irán		Ayyubíes
	*Cuenco (l.658t)	-Cúfico entrelazado. -Letra <i>ḥulūf</i>	1251-1275	Mosul (Iraq)	'Alī ibn 'Abd Allāh al-Mawṣilī	Ayyubíes
MUSEO ÁRABE DE EL CAIRO	<i>Qalamdān</i> [écriture] (446t)	-Forma (completo)	1363 (764 H)	Egipto		Mameluco. Muḥammad al-Malik al-Manṣūr
	Cuencos, cajas [bassins, boîte] 3985*, 8241, 3751**, 7852, 8124, 4121, 7593, 8256***, 3169, 4456, 8999)	-Copa	Ss. XIII-XVI			
KEIR COLLECTION (DALLAS MUSEUM OF ART)	<i>Qalamdān</i> [pen-box] (K.1.2014.201) (cat.167)	-Forma	Ss. XV-XVI			
MET	Caja (1971.39)	-Temas cristianos	S. XIII	Siria		
	Candelabro (4414)	-Temas cristianos (Nacimiento, Presentación)	S. XIII	Mosul (Iraq)	Dawūd ibn Salāma al-Mawṣilī	
	<i>Qalamdān</i> (pen box) (1975.350.1a-c)	-Forma	Ss. XV-XVI	Irán	Ḥasan Ramaḍān Ṣāhi	
	<i>Qalamdān</i> (pen box) (17.190.822)	-Forma (redondeado)	Ss. XIII-XIV	Tabriz (Irán)		
BIBLIOTECA NACIONAL PARÍS	<i>Qalamdān</i> [écriture] (55539)	-Forma (completo)	1345-1346	Egipto		Ša'ban I (mameluco)
BRITISH M	* <i>Qalamdān</i> [pen-box] (1884.0704.85)	-Forma (completo). -Decoración vegetal en roleos. -Banda de cúfico entrelazado. -Cúfico paredes interiores.	1230-1250	Mosul (Iraq)		
	<i>Qalamdān</i> (pen-box) (18818-2.20)	-Forma	S. XIV	Egipto / Siria		Mameluco
DAVID COLLECTION (DK)	* <i>Qalamdān</i> [pen case] (6/1997)	-Halconero a caballo en medallón. -Estilo personajes y letras.	1255-1256 (653H)	Mosul (Iraq)	'Alī ibn Yahya al-Mawṣilī	
COLLECTION COMTE TOULOUSE-LAUTREC	* <i>Qalamdān</i> (écriture) (5)	-Decoración geométrica idéntica.	1235-1245	Al-Ġazīra (Siirt)	Abū-l-Qasim ibn Sa'd ibn Muḥammad ibn al-'Is'irdī	
NUHAD AS-SAID COLLECTION	*Candelabro (9)	-Decoración vegetal en roleos -Halconero similar	Mediados s. XIII	Siirt (Turquía)		

Tabla 1. Paralelos para el qalamdān de Ávila

Table 1. Parallels for the Avila qalamdān

Tipología por material	Forma y materia	Lugar de procedencia	Adscripción crono-cultural	Inscripción * Eulogia	Colección	Autodenominación
CERÁMICOS	Troncocónicos de cierta altura	Madinat al-Zahrá'	Califal (s. X)		MAN (Ni: 62997)	
		Córdoba	Califal-taifa (ss. X-XI)		MAEC (Ni: CE012739)	
		Córdoba	indeterminada		MAEC (Ni: ¿?)	
		Sevilla	Almohade (s. XII)	X*	MS (Ni: CE00340)	
		Los Castellares (Montealegre del Castillo, Albacete)	Almohade (ss. XI-XIII)		MA (Ni: CE00703)	
		Los Castellares (Montealegre del Castillo, Albacete)	Almohade (ss. XI-XIII)		MA (Ni: CE00704)	
		Almería (3)	Almohade (ss. XII-XIII)		MAA (Ni: DJ83650; CE22853; DJ84545)	
		Jerez de la Frontera	Almohade (ss. XII-XIII)		MAJF (Ni: 810)	
		¿Alhambra?	Nazarí (ss. XII-XV)		MALH (Ni: 121116)810	
		Planos con orificios	Torre Grossa (Jijona, Alicante)	Almohade (ss. XII-XIII)		MARQ (Ni: TG 6913)
Mértola (Portugal)	Almohade (ss. XII-XIII)				MM (Ni: CR/VI/0044)	
Calanda (Teruel)	Almohade (ss. XII-XIII)				MTE (Ni: 20361)	
PÉTREOS	Calcita micrítica gris	Córdoba	Califal (s. X)		MAEC (Ni: CE000594)	
		Tortosa	Taifa (s. XI)		MT (Ni: 1711)	
	Mármol					

Tipología por material	Forma y materia	Lugar de procedencia	Adscripción crono-cultural	Inscripción * Eulogia	Colección	Autodenominación
METÁLICOS	Latón burilado	Santa María de Brullà (Rosellón, Francia) ¹	Taifa-almorávide-almohade (ss. XI-XII)	X	SMB (SN)	X: <i>malibara</i>
	Cobre	Hospital de Cuéllar (Segovia)	Nazarí	X	IVDJ (Ni: 13075)	X: <i>dawāt</i>
	Plata dorada, niel y esmalte	Desconocida (España o Magreb)	Nazarí	X*	CP de Londres (SN)	
	Latón dorado	Desconocida (España o Magreb)	Nazarí	X*	MLG (Ni: 2038)	
	Cobre dorado	Desconocida (España o Magreb)	Nazarí (ss. XV-XVI)	X*	DC (Ni: 16/2016)	

Tabla 2. Tinteros de al-Andalus

Table 2. Inkwells of al-Andalus

No incluimos ni el plomo del Río (Labarta, Barceló, 1990), las propuestas contenidas en el trabajo de Noelia Silva Santa-Cruz (2015) sobre píxides que tal vez fueran tinteros (2015) ni tampoco los tinteros seguramente nazaríes, uno cilíndrico y dos octogonales (Sothebys, Londres, 19/10-2016, lote 235).

¹ Se duda por parte de algunos investigadores de su origen andalusí por sus características epigráficas.

