

Cofres y arcas medievales en Aragón. Referencias documentales y estudio de su significado a partir del cofre de bodas italiano de la Iglesia de San Pedro de Teruel

PEDRO LUIS HERNANDO SEBASTIÁN*

Resumen

Durante los siglos XIV y XV se documenta la existencia de un importante tráfico comercial de cofres y arquetas en Aragón. El estudio de la terminología mercantil nos permite establecer diferentes categorías y modelos desde las más sencillas a las utilizadas por las clases altas de la sociedad. El presente artículo pretende aportar más datos al conocimiento de esta producción en Aragón, incluyendo el estudio de un cofre de origen italiano inédito que se expone en el Museo de Arte Sacro de Teruel.

During the XIVth and XVth century receives documents the existence of an important commercial traffic of chests and arquetas in Aragon. The study of the mercantile terminology allows us to establish different categories and models from the simplest to the used ones for the high classes of the society. The present article tries to contribute more information to the knowledge of this production in Aragon, including the study of a chest of Italian unpublished origin that is exposed in the Museum of Sacred Art of Teruel.

* * * * *

Introducción

El estudio de la producción de cofres y arcas durante la Edad Media ha experimentado en los últimos años un considerable avance gracias a la publicación de importantes trabajos de investigación sobre vida cotidiana medieval.¹ En la mayoría de ellos, al describir el mobiliario doméstico de las casas medievales, se incide en su sencillez y escasa variedad, que apenas superaría la existencia de camas y armarios en las habitaciones y de un banco y una mesa en la cocina-comedor.² Algunas obras de

* Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: peluher@unizar.es.

¹ LAPEÑA PAÚL, A., «Aspectos materiales y espirituales en la vida aragonesa medieval», en Lacarra Ducay, M.^a C. (coord.), *Arte y vida cotidiana en época medieval*, 2008, pp. 223-266; LACARRA DUCAY, M.^a C., «Estampas de la vida cotidiana a través de la iconografía gótica», en *La vida cotidiana en la Edad Media*, VIII Semana de Estudios Medievales, Nájera, 1998, pp. 47-76; ANTORANZ ONRUBIA, M. Á., «La pintura gótica aragonesa, fuente de documentación para la época: los banquetes en el siglo XV», *ibidem*, pp. 369-386; SÁENZ PRECIADO, M.^a P., RODRÍGUEZ LATORRE, L. E. y SIGÜENZA PELARDA, C., «Vida cotidiana en la Edad Media: Bibliografía», *ibidem*, pp. 407-483; GÓMEZ DE VALENZUELA, M., *La vida cotidiana en Aragón durante la Alta Edad Media*, Zaragoza, Librería General, 1980.

² *El mobiliario era escaso. Las arcas de todo tamaño y finalidad eran las piezas más habituales. Las*

arte nos muestran imágenes de estos muebles dentro de las escenas que representan, abundando en el mismo aspecto de simplicidad.³ Los materiales con los que fueron realizados, normalmente madera, así como su tamaño y calidad constructiva variarían dependiendo de las posibilidades económicas de las familias que los requirieran y de su posición social. De todas estas obras destacan las arquetas o cofrecillos, piezas de menor tamaño, compuestas a partir de materiales más nobles y con mayor interés artístico, que se utilizaron para la custodia de objetos de valor o como obsequio.

Cofres y arquetas en la documentación medieval aragonesa

La documentación de la época no se detiene a describir pormenorizadamente este tipo de piezas, pero sí que permite conocer su importancia tanto económica como simbólica. Así, aparecen citadas dentro de los bienes otorgados o *lexados* en los testamentos.⁴ También se utilizaron como moneda de cambio o para saldar cuentas, junto a otros bienes como joyas o piezas de orfebrería.⁵ Algunos autores llegan a citar más de un centenar de referencias a arcas, cajas o cofres, con una gran variedad de términos como *quaxa*, *caxeta*, *capsa*, *capseta*, *capca*, *calceta*, *caca*, *causa*.⁶ En otras relaciones lexicográficas encontramos *caxes*, *caxetes*, *cabseta*, *capca*, *capcas*, *capc(e)s*, *causeta*, *causetes*, *causatiqua*, *quauses* y otras.⁷

había para guardar el pan, para la ropa de casa, para las vestimentas personales, e incluso se constata la existencia de pequeñas cajas o cofres para el dinero y para las joyas, en el caso de que el nivel económico de la casa permitiera tenerlas (LAPENA PAÚL, A., «Aspectos materiales...», *op. cit.*, p. 243).

³ En las representaciones góticas del Nacimiento de la Virgen María se describen los bienes muebles existentes en el interior de una habitación, destacando habitualmente su sencillez y escaso número. Ofrecemos como ejemplo la escena correspondiente del retablo de Santa Ana conservado en el Museo de Arte Sacro de Teruel. En la escena de la muerte de San Martín de Tours del retablo de San Martín, San Silvestre y Santa Susana del Museo de la Colegiata de Daroca encontramos la representación del interior de una habitación en la que aparece en primer término un gran arcón.

⁴ Última voluntad de la vecina de Barbastro Sancha Canamas en la que destina 100 sueldos a sufragio por su alma. 20-11-1406 [A.H.P.H., Barbastro, Registro 3.116, ff. 177 v.-178 v., recogido en RODRIGO ESTEVAN, M.^a L., *Testamentos medievales aragoneses. Ritos y actitudes ante la muerte (siglo XV)*, Zaragoza, Ediciones 94, 2002, p. 217].

⁵ *Ibidem*, p. 175.

⁶ *Caxa* (XIII, 108; *caxe*, *caxes* (XII, 100; XIII, 108); *caxiam* (III, 53; VII, 74; XII, 100). Véase *paper*. Cast. *caja*, *arca* o *cofre*, muy abundantes en el periodo que estudiamos. Pottier, en los *Inventaires* (v. *caxa*), registra un centenar de citas, con variantes como *quaxa*, *caxeta*, *capsa*, *capseta*, *capca*, *calceta*, *caca*, *causa*, etc. Del lat. *capsa* (REW, 1658) [GUAL CAMARENA, M., *Vocabulario del comercio medieval. Colección de aranceles aduaneros de la Corona de Aragón (Siglos XIII y XIV)*, Tarragona, Publicaciones de la Excelentísima Diputación Provincial, 1968, p. 262].

⁷ CAXA(s); *caxes* (Mon., Z); *caxeta*, -es (Fra., Hu., Mon., Z); *cabseta* (Hu.); *capca* (Monr.); *capcas* (Bar., Fra.); *capc(e)s* (Fra., Ja.); *capsa(s)* (Dar., Mon.); *calceta* (Bar.); *causa*, -es (Z.); *causeta*, -es (Z.); *causatiqua* (Z.); *quaxa*(Z.); *quauses* (Z.) *Caja*, recipiente hueco que sirve para guardar y transportar objetos muy

También nos informa del material con que fueron realizadas *de lambré, de lauto, de noguera, de nozedro, de pino, d'or, de fust, d'amber (...)*, su tamaño *petita, xicas, groci, mic, de miga libra e de libra (...)*, procedencia *d'Almeria, de Valencia, de Barcelona (...)*, uso *de afeites, de conserva, confits, de dona (...)*, su decoración *pintat, ferrada, acabades e por acabar (...)*, e incluso se cita el comercio de *fullas de fiero blanquo* para fabricarlas.⁸

Podemos documentar la existencia de un importante tránsito comercial de arcas, cajas o cofres por Aragón, estudiando los datos de algunas de las aduanas de entrada de mercancías. Así, en la aduana de Barracas de los Jaqueses, en los años centrales del siglo XV, se declaró el considerable número de 985 cofres, siendo su precio muy diferente según los casos. Esta diferencia respondería a los materiales con los que estuviera realizado, a la existencia de elementos decorativos y la naturaleza de los mismos, o a la función para la que se destinara.⁹ Se documentan cofres pintados que se valoran en 3 sueldos, mientras que los herrados, ya sea por tener refuerzos o decoraciones de hierro, o por tener cerradura, se valoran en 10 u 11 sueldos. Un cofre de madera se valora en 3 sueldos 6 dineros, mientras que uno de ámbar, ignoramos si realizado en ese material o para transportarlo, en 5 sueldos. Los cofres pintados adquieren según estos datos menor valor que los que se cubren con aplicaciones de hierro.¹⁰

Las anotaciones sobre las entradas por esta aduana citan a muchos comerciantes que, junto con otros productos, introducen cofres para su venta en Aragón.¹¹ Otros datos inciden en la misma idea, como el reco-

*diversos. Las formas gráficas atestiguadas en estos documentos son en su mayor parte peculiaridades del aragonés medieval (Pottier, DEEH, 1419). Cofre(s) (Z.); coffre (Bar., Mon., Tar.); cofret(es) (Bar., Cal., Mon., Tar., Val., Z.) [SESMA MUÑOZ, J. Á. y LÍBANO ZUMALACÁRREGUI, A., *Léxico del Comercio Medieval en Aragón (siglo XV)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1982. pp. 146 y 157].*

⁸ *Ibidem*, p. 142, p. y 157.

⁹ MORTE VILLANUEVA, C., *Movilidad social y relaciones económicas entre los reinos de Aragón y Valencia en el siglo XV*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2005, p. 485.

¹⁰ Además, sabemos que la materia básica podía ser la madera, como el cofre de Domingo Bernat (1447-I-5) que es estimado en 3 sueldos 6 dineros; o incluso el ámbar, como es el caso del cofre de Antón de Yerbe (1447-VII-13), cuyo precio alcanza los 5 sueldos. El impuesto con el que contribuían al General queda indicado explícitamente en dos partidas: una de un cofrecillo valorado en 2 sueldos por el que Gil Martín (1445-III-18) abona 1 dinero; y otra de un cofre herrado de 10 sueldos de Lope de Riela (1444-XII-14) por el que cotiza con 1 sueldo [*ibidem*, p. 485].

¹¹ 1447-06-22. Abalos, Rodrigo de: cofres herrados: 4. 1445-01-09. Alcalá, Juan de: cofres dorado 1. 1446-04-14. Alcalá, Juan de: cofres 2. 1444-09-20. Alí Fragí Nazaret, Hasam moro: cofres pintados 8. 1444-11-23. Alí Fragí Nazaret, Hasam: cofres herrados 4; cofres pintados 8; cofres medios 2. 1444-12-13. Alí Fragí Nazaret, Hasam Cofres pintados 3. 1444-12-30. Alí Fragí Nazaret, Hasam. Cofres pintados 6. 1447-06-11. Alí Fragí Nazaret, Hasam. Cofres pintados 2. 1445-03-02. Aquen, Çahat moro. cofres pintados. 1445-05-07. Aquen, Çahat moro 4 cofres y seis cajas pintadas. 1445.11.07. Aquen, Çahat moro 6 cofres pintados. 1445.12.07. Aquen, Çahat moro 6 cofres (*ibidem*, datos tomados de los cuadros de datos del apéndice documental).

gido en 1381 según el que Abrafin Cofe llevó a Teruel para su venta, junto con otras mercancías, tres de estos cofres pintados¹².

Tipologías de cofres y arquetas aragonesas

Partiendo de todos estos datos, los cofres y arquetas que existieron en Aragón, se pueden agrupar de cuatro grandes grupos de piezas.

En primer lugar estarían las cajas, baúles o cofres destinados al uso cotidiano, que podrían utilizarse para varios usos, tanto para guardar cosas como para sentarse. Serían grandes muebles realizados en madera, en los que se guardarían las propiedades más valiosas de la casa por estar dotados de cerraduras o herrajes. Se utilizarían también para guardar aquellos bienes que podrían estropearse o ensuciarse como vestidos, lienzos, telas o brocados. Otras serían utilizadas por los mercaderes para transportar instrumentos o piezas frágiles como cerámicas o vidrios. Sea como fuere, aunque existiera una amplia variedad de formas, tamaños, calidades y usos, según se ha citado, hemos de suponer que serían manufacturados por carpinteros o ebanistas artesanos para cumplir una función eminentemente práctica. Esta demanda daría lugar a un tipo de producción que, originándose en la artesanía local, evolucionó enriqueciéndose decorativa y artísticamente, en relación con la importancia de lo que debía de contener o del lugar en el que debía colocarse.¹³

Un segundo grupo lo formarían aquellas cajas que tuvieran una finalidad religiosa. Éstas se dotarían de un acabado de mayor calidad, con la existencia de telas aplicadas por el interior u otro tipo de decoración. Así, siguiendo con el estudio del léxico comercial, encontramos la cita de cajas o cofres *para conservar lo Corpus Christi*.¹⁴ La existencia de una cita

¹² JOSÉ I PITARCH, A., «Cofres de amor y Baldassare Embriachi en la Corona de Aragón en tiempos del rey Martín», en *Cofres de Amor*, Castellón, Fundación Blasco de Alagón, 2007, p. 41. En la misma referencia, aparecen otros nombres como Salomó Vilam o Jaquda Cazari.

¹³ En la exposición sobre Fernando el Católico celebrada en Zaragoza en el año 2006 se expusieron algunas arcas y arquetas de los siglos XV y XVI procedentes de este ámbito social, entre las que destacamos las que en el catálogo aparecen descritas con las siguientes fichas catalográficas: «Arqueta de hierro calada». Principios del s. XVI. Hierro forjado y calado. 11 x 15 x 19 cm. Colección particular. Procede de la Corona de Aragón. «Arca». ¿Aragón?, finales del s. XV-comienzos del s. XVI. Madera de cerezo ensamblada y tallada con aplicaciones de hierro forjado y restos de policromía. 52,5 x 116 x 51 cm. Colección particular. Procede de la Corona de Aragón. «Arcón». Castilla, primer tercio del s. XVI. Maderas de pino y nogal tallada y policromadas. Aplicaciones de hierro forjado. 78 x 223 x 66 cm. Colección Ibercaja NIG 29. Restaurado para esta exposición. «Banco». Taller mudéjar aragonés (?), h. 1500. Madera cortada y tallada en nogal. 98 x 141 x 44 cm. Colección Ibercaja NIG 1122 [CENTELLAS SALAMERO, R., *Ferdinandus Rex Hispaniarum. Príncipe del Renacimiento. Catálogo de la Exposición*, Zaragoza, 2006].

¹⁴ SESMA MUÑOZ, J. Á. y LÍBANO ZUMALACÁRREGUI, A., *Léxico del Comercio Medieval...*, op. cit., p. 157.

tan específica hablaría de una diferencia formal respecto del resto, entendiendo que iría decorada en relación con un uso tan importante dentro de la doctrina cristiana. En el inventario del tesoro de la Catedral de Albaracín de 3 de noviembre de 1316, se cita la existencia de (...) *un caxinet de guadamecí (...) et una guante de cendal et dos pellizas que dexo don Sancho Perez*¹⁵ que nos permite imaginarnos el aspecto de estos cofres de uso litúrgico. En este caso se trataría de una caja forrada con láminas de cuero decoradas, o incluso realizada íntegramente en cuero, aunque este tipo de piezas es más habitual en el ámbito musulmán.¹⁶

En tercer lugar habría que incluir las cajas o cofres pintados. En este caso existen algunas referencias documentales que podrían servir para hacernos una idea de un tipo de producción con cierto valor artístico. Así, en un documento procedente del Archivo Municipal de Segorbe del año 1414, se cita la denuncia de Pascual Domingo, pintor de Segorbe, contra Antón Tegelo, habitante de Allepuz reclamándole un dinero que le debía por haberle enseñado a obrar *draps, cofrets e altres coses*.¹⁷

Por el estudio del tráfico comercial, hemos de suponer que un centro de producción importante de cofres pintados fue Valencia. Desde esta ciudad se comercializaron a Aragón, Castilla y a otros territorios del Mediterráneo un buen número de estas piezas descritas habitualmente como *cofrenets pintats*.¹⁸ En el mismo nivel de producción podemos colocar a

¹⁵ TOMÁS LAGUÍA, C., *Catálogo de la sección de pergaminos del archivo de la S.I. catedral de Albaracín*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1955, p. 62, permagino 51, doc. 71, inventario del tesoro de la catedral de Albaracín, 3 de noviembre de 1316.

¹⁶ A pesar de referirse a unos años algo posteriores, citamos la siguiente referencia: *Guadamacilers o guadamacileros elaboran cueros recubiertos de oro, de plata o de brillantes colores. Se citan en los Estados de la Corona de Aragón a partir de los siglos XVI-XVII, en fechas variables según regiones. En Barcelona, las primeras ordenanzas datan de 1539, en Zaragoza de 1575. Son verdaderos artistas que incluso preparan el cuero como lienzo base de un cuadro. Fabrican todo tipo de objetos artísticos. Para el examen de maestría se les exigía hacer un frontal de altar. El museo del Arte de la Piel de Vic guarda verdaderas maravillas* [FALCÓN PÉREZ, M.ª I., «La manufactura del cuero en las principales ciudades de la Corona de Aragón (siglos XIII-XV)», en *La España medieval*, Madrid, Universidad Complutense, 2001, p. 37].

Para el trabajo del cuero en Aragón, véase también: NAVARRO ESPINACH, G., «La industria del cuero en el reino de Valencia y en el concejo de Teruel (siglos XIII-XVI)», en Córdoba de la Llave, R. (coord.), *Mil años de trabajo del cuero, Actas del II Simposium de Historia de las Técnicas*, Córdoba, 2003, pp. 201-230; RALLO GRUSS, C., «El cuero como soporte de la pintura en la Baja Edad Media: el mundo cristiano y el islámico», *ibidem*, pp. 485-500.

¹⁷ APARICI MARTÍ, J., «Artistas artesanos del Alto Palancia en el siglo XV», *Boletín del Instituto de Cultura del Alto Palancia*, 7, Segorbe, 1998, pp. 13-24.

Algunos documentos sueltos procedentes del Archivo Municipal de Segorbe nos citan dos curiosas noticias. Una de ellas hace referencia a Pascual Domingo, pintor de Segorbe, que en 1414 denunciaba ante el justicia a Antón Tegelo, un scriptor habitante en Allepuz (Teruel), pidiéndole los 5 florines que le adeudaba por haberle enseñado a obrar *draps, cofrets e altres coses*, la qual mostra li feu en lo loch de Llimàs (Linares) 1180; y otra al argentero Dionisio Capellades, de quien el justicia segorbino tenía emparat cert argent que pesa VIII marchs, plata que había dejado como garantía de que haría una cruz para la Seo de Albaracín [MORTE VILLANUEVA, C., *Movilidad social...*, op. cit., p. 493].

¹⁸ JOSÉ I PITARCH, A., «Cofres de amor...», op. cit., p. 40.

Barcelona, tradicionalmente identificada como el centro de producción principal de este tipo de cofres, aunque seguramente su importancia se ha magnificado por existir allí las mejores colecciones de cofres pintados tanto en museos públicos como privados.¹⁹

Aún a costa de ser un tanto arriesgados, pues los apuntes aduaneros tampoco aportan otro tipo de descripción física que las ya citadas, podríamos relacionar los cofres realizados en Valencia y/o Barcelona con la cualidad de *cofres pintados* y todo ello con el modelo de los conservados en el Museo Provincial de Zaragoza,²⁰ el MNAC, o la Colección Alorda-Dresksen.²¹ Se trataría de una tipología de cofres de producción propia, aunque no exentos de influencias iconográficas o formales externas, cuya especificidad principal consiste en el recubrimiento exterior de la madera con estuco, posteriormente pintado y policromado.

Aunque sin poder aplicarles ninguna valoración de procedencia, no podemos olvidar la existencia de otro tipo de cofres decorados, (recordemos la referencia a las *fullas de fierro blanco*), que se realizan a partir la técnica del repujado.²² En este caso, una vez generadas las figuras o los motivos deseados en relieve, se procedía a clavar la hoja metálica sobre la tabla del cofre. Su comercio podría venir oculto bajo los términos *cofre ferrado* o *cofre de lauto*. A esta tipología responden varios ejemplares documentados en Aragón, de los que destaca un gran cofre de procedencia turolense totalmente forrado con láminas de hierro repujadas decoradas con escudos.²³

Finalmente cabría citar aquellas obras de carácter suntuario que llegaron a la Corona de Aragón desde otros lugares. Serían piezas destinadas a la corte, a las familias de las clases sociales más elevadas o a la Iglesia, cuyo valor y éxito comercial residía tanto en la calidad formal de la obra como en los materiales utilizados para su elaboración. Son obras

¹⁹ Encontramos cofres pintados en el Museo de Arte de Cataluña, el Museo Marés, la Colección Homan, la Colección Godia... Tradicionalmente se ha asociado esta producción con Cataluña, concretamente con Barcelona, por la lengua utilizada en algunas inscripciones [GUDIOL I CUNILL, J. «Una antigua producción catalana (Las arquillas amatorias del siglo XV)», *Museum*, 4, 1944, p. 44]. Creemos que por razones de lengua, es igualmente válido atribuir su procedencia a Valencia, aún más cuando existen referencias documentales sobre el particular.

²⁰ CASTAÑEDA DEL ÁLAMO, A. y GARCÍA LASHERAS, P., «El cofre amatorio del Museo de Zaragoza», en, *Boletín del Museo de Zaragoza*, Zaragoza, Museo Provincial de Zaragoza, 3, 1984, pp. 259-280.

²¹ *Cofres de Amor, Catálogo de la exposición*, Castellón, Fundación Blasco de Alagón, 1997, p. 41.

²² HERNANDO SEBASTIÁN, P. L., «Cofres medievales en la Corona de Aragón: estudio de una placa de cofre encontrada en Montalbán (Teruel)», *Studium, Revista de Humanidades*, Teruel, Universidad de Zaragoza, 2007, 139-146.

²³ Conocemos este arca gracias a una fotografía realizada por Juan Cabré para su inventario artístico de la provincia de Teruel. En sus anotaciones el investigador apunta que los escudos se encuentran policromados (CABRÉ AGUILÓ, J., *Catálogo monumental de la provincia de Teruel*, manuscrito inédito consultado en el C.S.I.C.).

realizadas en marfil o hueso, que aparecen decoradas en prácticamente toda su superficie externa, de las que no existía una producción propia y que se pusieron de moda en la alta sociedad aragonesa de finales de la Edad Media. Se trataría de cofres decorados con incrustaciones y placas de marfil cuya finalidad original era la de servir como cofre de bodas dentro de la ceremonia del matrimonio en las familias pudientes de la época, aunque en los reinos hispanos acabaron utilizados como relicarios para la Iglesia o como objeto de representación en la corte. Dentro de esta última tipología de cofres, se incluiría el conservado en el Museo de Arte Sacro de Teruel.

El cofre de bodas del Museo de Arte Sacro de Teruel

Se trata de un cofre de madera de base rectangular y tapa piramidal cuyas dimensiones son 18 x 26,5 x 15,5 cm. Se encuentra revestido por placas de hueso talladas y parcialmente doradas, que adquieren una forma ligeramente convexa consecuencia de la forma original del hueso sobre el que se han labrado las figuras. Presenta seis placas en cada uno de los lados largos de la caja y tres en los lados cortos, cubriéndose las esquinas con cuatro placas menores, de sección ultrasemicircular. El tamaño de estas piezas no es homogéneo encontrando algunas significativamente más pequeñas que el resto ya que no fueron talladas ex profeso para esta caja en concreto si no que se irían colocando partiendo de una colección de placas ya preparadas.²⁴

El grado de elaboración seriado de las planchas de hueso genera una reducción de la complejidad formal de lo representado, llegando en ocasiones a simplificarlo al máximo hasta convertir los árboles del bosque del fondo de paisaje en una especie de setas o sombrillas y siempre en número de cinco. Lo mismo se podría decir de los rasgos físicos de la figuras ya que hay manos demasiado grandes, los vestidos parecen auténticas copias, la cara apenas tiene definición... Por otra parte existe un intento de dotar a las escenas de un cierto grado de naturalismo al incluir flores y plantas pintadas en dorado, o al distribuir los árboles en segundo plano para transmitir la idea de cierta profundidad de campo.

²⁴ Las placas se tallarían por un lado con escenas genéricas válidas para cualquier caja, mientras que por otro, un artífice las iría colocando sobre el alma de madera en el sitio en el que mejor conviniera. Eso explica que haya cofres en los que la distancia entre cada placa es considerable (algunas piezas del cofre de la Colección Barbié-Nogaret), mientras que en otros, la unión es prácticamente inapreciable (Cofre del museo de la Catedral de Barcelona).

Cada placa se ocupa con una pareja de figuras que se miran a la cara, enfatizando así la proximidad entre las figuras, que por ello ya no es sólo física si no espiritual. Las vestimentas corresponden a la moda italiana del primer cuarto del siglo XV en la que se usaba de vestidos largos entallados en la cintura, mantos cortos hasta la cintura sobre traje talar, o vestidos cortos hasta la rodilla, también entallados en la cintura. Podemos decir que el primero es un traje femenino y que los dos últimos son masculinos.

Se pueden establecer tres grupos atendiendo a la actitud que presentan los personajes. Los del grupo más numeroso, 12 placas en total, aparecen abrazados en idéntica postura. La figura colocada a la derecha del espectador, apoya su mano derecha en la cintura de su pareja, mientras que con su izquierda la sujeta por el brazo a la altura del codo. La misma disposición adopta la figura ubicada a nuestra izquierda, sujetando a su pareja el brazo a la misma altura con su mano derecha, y pasando el brazo izquierdo por detrás del de su acompañante.

El segundo grupo lo forman cuatro placas en las que la pareja aparece separada. La figura dispuesta a la derecha del espectador cruza sus manos sobre el pecho mientras que su acompañante la contempla sin ningún otro signo apreciable. Éstos son dos personajes, masculino y femenino, sin duda conversando sobre sus amores, por el énfasis con el que la figura femenina cruza sus manos.

Las placas del tercer grupo se representan en similar actitud sólo que la figura de nuestra derecha en vez de cruzar las manos, sólo coloca la derecha sobre su pecho, mientras que su brazo izquierdo aparece relajado y pegado al cuerpo. Esta escena sería de más difícil explicación ya que la figura femenina parece señalar o indicar algo a la masculina.

Además de estos tres, existe un cuarto grupo en el que incluiríamos a los personajes dispuestos en cada una de las esquinas de la caja. Se trata de cuatro soldados pertrechados de escudo y mazo que también aparecen en otros cofres similares, y que suelen interpretarse como símbolo de la protección y de la virtud. El hecho de que se representen con un mazo y no con una espada, como parece sería más característico de la soldadesca de la época lo consideramos un rasgo a destacar, entendiendo que este instrumento podría aparecer como referencia a Hércules, imagen del triunfo de la virtud sobre el pecado. Estas figuras se apoyan en un pedestal o podio mucho más delgado que el resto, lo que las hace aparecer en un plano inferior, sin que parezca existir ninguna causa especial en ello.

Toda esta iconografía corresponde con el uso para el que este cofre fue realizado, el de ser utilizado dentro de las distintas celebraciones asociadas con los esponsales medievales.



Fig. 1. Vista del lado frontal de la arqueta.

Encontramos testimonios iconográficos procedentes de pinturas, grabados o dibujos en los que aparecen cofres de este tipo dentro de los actos previos a la celebración de la unión conyugal. Uno de los más conocidos es la escena representada en el documento de la biblioteca Riccardiana de Florencia por haber aparecido reproducida en algunas publicaciones, incluso como portada de alguna de ellas.²⁵ La aparición de este tipo de obsequio hay que relacionarlo con el proceso de cristianización de las uniones matrimoniales.²⁶

²⁵ La referencia de este documento es: Ricc.492c. 74 v. Aparece reproducido parcialmente en la portada del catálogo de la exposición *Cofres de Amor*, celebrada en el Museu de Belles Arts de Castelló entre el 19 de abril al 15 de julio de 2007.

²⁶ A partir del siglo XII encontramos una importante lucha por la cristianización de las uniones maritales de carácter civil, por entender que los desórdenes de carácter sexual, aún dentro del matrimonio, podían suponer la condenación eterna de las almas. Así, en el canon 23 del II Concilio de Letrán de 1139 ya se condenaba a los que no admitieran *las legítimas nupcias* cristianas. Años después, y en decreto de la bula *exultate Deo*, del año 1439, se alude al matrimonio como uno de los siete sacramentos y al triple bien que se le asigna: *el primero es la prole que ha de recibirse y educarse para el culto de Dios. El segundo es la fidelidad que cada cónyuge ha de guardar al otro. El tercero es la indivisibilidad del matrimonio, porque significa la indivisible unión de Cristo y la Iglesia. Y aunque por motivo de fornicación sea lícito hacer separación del lecho; no lo es, sin embargo, contraer otro matrimonio, como quiera que el vínculo del matrimonio legítimamente contraído, es perpetuo*. Entre esos años, se asiste al proceso de cristianización de lo que había venido siendo una costumbre o uso civil ya recogido en el derecho romano. Si atendemos a la documentación emitida tanto por el papado como la alta jerarquía ecle-

No siendo nuestro deseo, ni objeto del presente artículo, describir la historia del sacramento matrimonial en la edad media, creemos necesario señalar alguno de los aspectos más importantes que nos sirven para explicar el uso, la iconografía y el sentido de este cofre turolense. En primer lugar, el matrimonio se entendía como un signo de compromiso y de unión con Dios. Una arqueta de boda participaría del simbolismo del Arca de la Alianza bíblica como representación de la alianza entre Dios y el pueblo judío.

Otro aspecto importante es el de los materiales elegidos para su fabricación, ya que de todos los susceptibles de haber sido utilizados por su valor económico, tales como el oro, la plata, piedras preciosas... los que más éxito parecieron tener fueron los que se elaboraron con marfil o hueso, y que fueron vendidos como realizados con los colmillos del elefante.

Una consulta a alguno de los bestiarios de la época nos describe al elefante como el ejemplo de la castidad y de la virtud de no albergar deseos carnales.²⁷ No tiene deseo de copular, no conoce el adulterio, y si se queman sus huesos y su piel, el olor ahuyenta a las serpientes.²⁸ Eliano los describe como defensores de la castidad matrimonial, llegando a matar a los esposos adúlteros si los descubre.²⁹

Además, en algunos casos se compara al elefante con Adán y Eva, ya que según se narra en la descripción del animal, el elefante macho sólo siente deseo sexual después de masticar la planta de la mandrágora que le es ofrecida por su pareja. Así, en el bestiario de Oxford podemos leer que *El elefante se parece a Adán y Eva en los tiempos en que vivían bajo la ley de Dios, cuando aún ignoraban la tentación de la carne y el pecado. Pero, cuando Adán y Eva hubieron comido la fruta del árbol del conocimiento, tal es el símbolo de la mandrágora, conocieron el Bien y el Mal y se les arrojó del Paraíso.*³⁰

El elefante también se considera enemigo mortal de la serpiente, a quien no duda en pisotear en cuanto la ve. Por su parte la serpiente siempre se encuentra al acecho para robarle las crías o morderle en las patas,

siástica local, descubrimos que los principios básicos en los que el matrimonio debía asentarse eran la castidad, el compromiso y la indisolubilidad de la unión conyugal.

²⁷ (...) ya Aristóteles señaló que realizan el acto procreador en lugares apartados, y antes de unirse a la manada se bañan; los bestiarios medievales explican esta costumbre por la virtud de pudor que posee, y porque es un animal que no abriga deseos carnales y solo realiza el coito para perpetuar la especie [SEBASTIÁN, S., *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio*, Madrid, Tuero, 1986, p. 26].

²⁸ Existe un animal llamado elefante, que carece de deseo de copular. Nunca discuten a propósito de sus hembras, pues no conocen el adulterio [MALACHEVERRÍA, I., (ed.), *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1986, p. 3].

²⁹ SEBASTIÁN, S., *El Fisiólogo...*, op. cit., p. 27.

³⁰ MURATOVA, X. y POIRON, D., *Bestiario de Oxford*, Madrid, Ediciones Arte y Bibliofilia, Madrid, 1983.

estableciéndose una similitud con la enemistad bíblica entre la serpiente y la mujer tras el pecado original.³¹ Con la utilización de los colmillos de elefante como material de los cofres de boda, sin duda se pretende incorporar al cofre las propiedades del animal, sirviendo como talismán y aviso a los esposos para que cultiven la castidad y la sexualidad aplicada a la perpetuación de la especie, y en general luchan contra los pecados relacionados con el sexo. El color mismo de este material aludiría a la pureza del amor entre los esposos. La iconografía de las escenas que decoran estos cofres incidiría en este aspecto, al presentar algunas historias de amor que puedan servir de modelo a los esposos desde el punto de vista de la religiosidad que se pretende imponer. Por eso encontramos historias como las de Píramo y Tisbe, Hero y Leandro, Mattabruna...³²

Finalmente es necesario destacar la ornamentación de la tapa de esta arqueta. Aparece decorada con una labor de marfil y madera de colores, denominada *intarsia alla certosina*. Esta labor, cuyas formas nos recuerdan a los entrelazos musulmanes, se extiende por las paredes de la estructura troncopiramidal central y a modo de cenefa, en el perímetro exterior de la cubierta. Adoptando forma de greca, también aparece en la parte superior de la citada pirámide, manteniendo la alternancia cromática del hueso blanco y las piezas de madera de dos tonalidades, una casi negra, y otra marrón claro.

Toda esta descripción coincide con otros cofres medievales que fueron realizados en el Norte de Italia entre los siglos XIV y XV, y que son bien conocidos gracias a la actividad investigadora de Elena Merlín,³³ Ángela Franco Mata³⁴ o más recientemente Antoni Pitarch.³⁵

De entre los talleres que trabajaron en esta zona y en dichas fechas destaca el llamado *Taller de los Embriachi*.³⁶ A esta familia de artistas y comer-

³¹ *Y pondré enemistad entre ti y la mujer, y entre tu simiente y la simiente suya; ésta te herirá en la cabeza, y tú le herirás en el calcañar* (Gn 3,15).

³² FRANCO MATA, Á., «Cofres de bodas del taller...», *op. cit.*, p. 124.

³³ MERLINI, E., «Il Trittico degli Embriachi», en *Certosa di Pavia*, Parma, 2006, pp. 183-185; MERLINI, E., «Il trittico portatili della Bottega degli Embriachi», *Jahrbuch der Berliner Museen*, 33, Berlín, 1991, pp. 47-62; MERLINI, E., «Baldassarre Embriachi, mercader y empresario en el ocaso del Medioevo», en *Cofres de Amor*, *op. cit.*, pp. 13-39; MERLINI, E., «La Bottega degli Embriachi e i cofanetti eburnei fra Trecento e Quattrocento: una proposta di classificazione», *Arte Cristiana*, 76, 1988, pp. 267-82.

³⁴ FRANCO MATA, Á., «Cofres de boda del taller de los Embriachi, con especial referencia a los conservados en España», en *Fiestas, Juegos y Espectáculos en la España Medieval, Actas del VII Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo, Palencia, 18-21 de septiembre, 1995, Madrid, 1999, pp. 113-132; FRANCO MATA, Á., «Matrimonio e iconografía amorosa en el taller de los Embriachi», *Compostellanum*, L, 1-4, 2005, pp. 679-687; FRANCO MATA, Á., «Una placa de cofre de bodas con una escena del ciclo de Jasón y Medea», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, XIV, Madrid, 1996, pp. 115-118.

³⁵ JOSE I PITARCH, A., «Cofres de amor y Baldassarre Embriachi...», *op. cit.*, pp. 40-63.

³⁶ Para el presente estudio se utilizará la terminología habitual en los estudios citados, en los



Fig. 2. Vista de la cara posterior.



Fig. 3. Vista lateral izquierda.

ciantes italianos se atribuye buena parte de la producción artística conservada.³⁷ El tipo de piezas producida no fue demasiado variado, aunque encontramos desde obras de carácter religioso, como retablos, altares portátiles o trípticos, a piezas con un mayor sentido de significación social, como las cajas o cofres de boda, pasando por aquellas en las que se aprecia un uso más cotidiano, aún dentro de un alto nivel social como espejos, magos de cuchillos, cubiertos, o tarros de ungüentos. El interés de esta familia para el estudio de los cofres y arcas medievales aragonesas radica en su presencia documentada en Aragón. Se conoce con bastante exactitud el papel desarrollado por Baldassarre Embriachi en la Corona de Aragón durante el reinado del rey Martín I. Recientemente se han publicado parte de la correspondencia existente entre él y su familia en Italia en el que narra su actividad comercial por el reino, y las facilidades concedidas por el rey para que pudiera transitar por todo el reino para vender sus ricas mercancías que, además de cofres, debía incluir joyas y todo tipo de objetos preciosos.³⁸ Se sabe de su presencia en las principales ciudades del reino, de su estancia en Barcelona, Valencia y Zaragoza, así como de su paso a Navarra y Castilla.³⁹ Casos como el de Embriachi son excepcionales, ya que pertenece a una verdadera élite de artistas comerciantes que se relacionan directamente con el rey, llegando a ser considerado consejero real.⁴⁰

que se hace referencia a este taller como de los *Embriachi*, frente a otros en los que se prefiere el de *Ubrichi*, al parecer más correcto y justificado documentalmente.

³⁷ Sin duda dicha atribución viene determinada por la falta de datos sobre el resto de talleres italianos contemporáneos que hace que, siguiendo un procedimiento eminentemente formalista, a aquellas obras en las que se aprecia una cierta calidad ya sea en la manufactura o la iconografía se les atribuya la autoría de los Embriachi, mientras que para las que evidencian una menor complejidad formal o estilística se utilicen términos más o menos afortunados como *Círculo de los Embriachi* para aquellas piezas de inferior calidad técnica o menor complejidad iconográfica, *Taller de las figuras clavadas*, para aquellas obras en las que se aprecian los clavos que sujetan los fragmentos de marfil a la caja de madera, *Primer y segundo taller de las historias de Susana*, para referirse a un taller que se especializaría en la descripción de estas escenas o *Taller de Italia septentrional*, en el que encontramos obras de muy diversa calidad, iconografía y acabado.

En la mayoría de fichas catalográficas de los museos que exponen obras de este tipo se sigue atribuyendo su fabricación sencillamente a los Embriachi o a su entorno, atribución en la que en definitiva no deben estar muy alejados de la realidad ya que, tanto por la complejidad de las piezas realizadas, en las que han de participar varios gremios diferentes, como por la proximidad geográfica de los mismos, la comunicación entre los distintos talleres debió ser muy fuerte.

³⁸ El propio rey Martín aparece como un gran coleccionista de objetos preciosos, razón por la que estimaría positivamente la presencia del italiano en su reino. En el inventario de bienes muebles del rey se recogen muchas de estas joyas, un buen número de las cuales, eran de marfil (MASSÓ I TORRENTS, J., «Inventari dels bens mobles del rey Martí d'Aragó», *Bulletin Hispanique*, 1905, pp. 413-590).

³⁹ ESTELLA MARCOS, M., «La escultura de marfil en España», en Alberto Bartolomé Arraiza (coord.), *Summa Artis*, vol. XLV, Las Artes Decorativas I, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, p. 374.

⁴⁰ El rey Martín nombra Consejero y familiar suyo a Baldassarre Embriachi (A.C.A., Cancellaría, Reg. 2.193, f. 6 r.-v., JOSE I PITARCH, A., «Cofres de amor y Baldassarre Embriachi...», *op. cit.*, p. 54).

Su presencia en tierras aragonesas podría ser suficiente para explicar la existencia de este cofre en la iglesia de San Pedro de Teruel junto con otros similares como el procedente del monasterio de Sigena, y que en la actualidad se conserva en el Museo Frederic Mares de Barcelona.

Conclusión

Una vez analizada la iconografía que decora el cofre de bodas del Museo de Arte Sacro de Teruel, los materiales con los que fue realizado y su simbolismo, la utilización de este tipo de piezas y la existencia de artistas-comerciantes italianos en tierras aragonesas, podemos llegar a las siguientes valoraciones.

En primer lugar se puede decir, como ocurre con la mayoría de las piezas atribuidas tradicionalmente a esta familia, que no pertenece al grupo de las de mayor calidad técnica y formal que se realizaron dentro del taller de los Embriachi. A esta conclusión se llega comparando esta obra con otras de las que no existen dudas de atribución y en las que vemos mejor calidad técnica, gran perfección en la descripción de figuras y paisajes y una mayor complejidad temática y simbólica. Por ello, como ocurre con el de Sigena, entendemos que debe ser catalogado como realizado dentro de un *Taller de Italia Septentrional*, aún cuando no descartamos la aplicación de otra terminología como *Círculo de los Embriachi*, entendiendo que la característica tipología de estas piezas hizo que la relación existente entre talleres y oficios implicados en este contexto fuera mucho más estrecha de lo que fue en otras manifestaciones artísticas. Ello no resta interés a una obra que, por otra parte, forma parte del exclusivo conjunto de arquetas de marfil italianas que se conservan en España.

Su cronología, se puede hacer coincidir con la presencia de los representantes comerciales de la familia Embriachi en Aragón, y con los años de mayor auge de esta verdadera moda artística que supuso la adquisición de cofres de marfil en todos los territorios de la corona de Aragón, es decir los años finales del siglo XIV y la primera década del siglo XV.

Finalmente nada podemos decir sobre el uso dado a este cofre una vez llegado a Teruel. No hemos localizado en el transcurso de la presente investigación, ninguna referencia documental al respecto, ni su inclusión en inventarios parroquiales. Sólo tenemos constancia de su existencia en la iglesia de San Pedro desde 1892.

Es posible que este cofre fuera objeto de una donación a la Iglesia, ya que éstas no eran exclusivamente dinerarias. Es habitual encontrar donaciones de telas para las imágenes y capillas, brocados para los alta-

res, cortinas... En estas referencias, se suele señalar la calidad y estado de las mismas con términos como *nuevas*, *buenas*... o, como en el caso del testamento de Andrea Marco en 1478, añadir a esa calidad el significado personal que el regalo tiene para el interesado.⁴¹ De la misma manera se pudo regalar este cofre a la iglesia de San Pedro de Teruel, siendo por ello valioso tanto desde el punto de vista crematístico como devocional.

Nos preguntamos si este cofre cumplió en alguna ocasión con la función para la que fue creada de manos de los artistas italianos, o si al llegar a Aragón, el poder de su indudable calidad formal, así como el valor otorgado a los materiales con los que está compuesto, acabarían por convertirlo en un objeto de uso litúrgico al que dar un mayor valor religioso que el que debería haber tenido dentro del sacramento matrimonial. Ese valor ornamental justificaría su uso moderno como caja de llaves del mausoleo de Isabel de Segura y Diego de Marcilla, más conocidos como los Amantes de Teruel.⁴² Otra posibilidad es que llegara a la ciudad como caja de reliquias, directamente desde Italia y sin mediar un uso previo. Eso es lo que ocurriría con la arqueta de la Iglesia Parroquial de la Asunción de Traiguera, de la que está documentada su donación a la misma por parte de Ramón Pastor, en el siglo XV, conteniendo en su interior un buen número de reliquias. Lo mismo ocurrió con el de la Catedral de Valencia, que fue donado por el papa Calixto II conteniendo en su interior varias reliquias.

⁴¹ LÓPEZ POLO, A., *Catálogo del Archivo del Capítulo General Eclesiástico*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1965, p. 170, pergamino 267, doc. 321, Testamento otorgado por Andrea Marco, mujer de Gil Ambel, espadera, vecina de Teruel, 28 de septiembre de 1478. Deja a la iglesia de San Pedro *la cota de mi boda para una casulla y con esto ensemble para el altar de la virgen María de Gracia unas tovajas fasta quatro o cinco con de las buenas que seran en casa*.

⁴² ESTELLA MARCOS, M., *La escultura de marfil en España*, Madrid, Editora Nacional, 1984, p. 235.



Fig. 4. Vista lateral derecha.



Fig. 5. Pareja de damas abrazadas.



Fig. 6. Pareja de amantes conversando.



Fig. 7. Pareja de amantes conversando.



Fig. 8. Soldado con escudo y maza.



Fig. 9. Detalle de la decoración de taracea.

