

EL JARRÓN ÁRABE DEL REINO DE SUECIA

Migraciones y metamorfosis de un jarrón

Hispano-Árabe

RÉMI LABRUSSE

EL JARRÓN ÁRABE DEL REINO
DE SUECIA
Migraciones y metamorfosis de un jarrón
Hispano-Árabe

Prólogo y edición al cuidado de
GABRIEL CABELLO

Traducción
TERESA SOTO TAFALLA,
con la colaboración de GABRIEL CABELLO PADIAL
y GRACIA LÓPEZ ANGUIA

GRANADA
2019

COLECCIÓN DE ARTE Y ARQUEOLOGIA
—SECCIÓN ARTE—

Directores:

IGNACIO HENARES CUÉLLAR
y FERNANDO MOLINA GONZÁLEZ

Consejo Asesor Colección Arte y Arqueología

JAVIER ARNALDO ALCUBILLA
Universidad Complutense de Madrid
ANTONIO CALVO CASTELLÓN
Universidad de Granada
CATALINA CANTARELLAS CAMPS
Universitat de les Illes Balear
STÉPHANE CASTELLUCCIO
Institut National d'Histoire de l'Art, París
ESPERANZA GUILLÉN MARCOS
Universidad de Granada
LUCÍA LAHOZ GUTIÉRREZ
Universidad de Salamanca
RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN
Universidad de Granada
JUAN MANUEL MONTERROSO MONTERO
Universidad de Santiago de Compostela
CARMEN MORTE GARCÍA
Universidad de Zaragoza
MARINELLA PIGOZZI
Università di Bologna
CARLOS REYERO HERMOSILLA
Universidad Autónoma de Madrid
FRANCA VARALLO
Università di Torino

La presente edición ha contado con la ayuda del Proyecto de Investigación HAR2012-39327: «Proceso de modernización en las artes y artesanías marroquíes y sus conexiones con Andalucía».



© RÉMI LABRUSSE

© *Traducción:* Teresa Soto Tafalla, con la colaboración de Gabriel Cabello Padiál y Gracia López Anguita.

© Prólogo de Gabriel Cabello

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

EL JARRÓN ÁRABE DEL REINO DE SUECIA. MIGRACIONES Y METAMORFOSIS
DE UN JARRÓN HISPANO-ÁRABE

ISBN: 978-84-338-6476-5. Depósito legal: GR/1182-2019.

Edita: Editorial Universidad de Granada, Campus Universitario de Cartuja. Granada.

Compaginación y montaje de cubierta: motu estudio

Imprime: Imprenta Comercial

Encuadernación: Olmedo Hnos. Ogiñares. Granada

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Contenidos

La Historia del Arte como historia de fronteras: prólogo a El Jarrón árabe del Reino de Suecia. <i>Gabriel Cabello</i>	9
Prefacio	21

EL JARRÓN ÁRABE DEL REINO DE SUECIA MIGRACIONES Y METAMORFOSIS DE UN JARRÓN HISPANO-ÁRABE

1. El objeto.....	23
2. Granada, siglo XIV	37
3. Granada, siglo XIX	49
4. Famagusta, siglo XVI.....	61
5. Estambul, siglo XVI	79
6. Viena, Breslavia y Praga, siglo XVI	85
7. Estocolmo, siglo XVII	95
8. Drottningholm, siglo XVIII	99
9. Estocolmo, siglo XIX.....	119
10. Tránsitos.....	133
Agradecimientos.....	139
Creditos y recursos fotográfico.....	139

La Historia del Arte como historia de fronteras:

PRÓLOGO A *EL JARRÓN ÁRABE
DEL REINO DE SUECIA*

Gabriel Cabello

La frontera como modo de ser de los objetos

Nada es lo que parece en el paseo por la impostura que constituye *El ciudadano del mundo*, la secuencia de cartas ficticias que entre 1760 y 1761 Oliver Goldsmith hizo escribir a un filósofo taoísta chino de visita en Londres. El propio viajero Lien Chi Altangi resulta un objeto exótico fallido a ojos de unos anfitriones defraudados: que no esperaban una frente tan estrecha culminando su rostro; que se inquietan al verlo escoger la carne de ternera en lugar de la supuesta comida china que se le ofrece. Tal decepción no debería sorprender. La fracción elegante de la sociedad británica que acoge a Altangi, la misma que decoraba casas y jardines con una mezcla ecléctica de elementos “orientales”, confía en conocer China, de la que sólo sabe por las ficciones inglesas, mejor que un huésped al que pretende clasificar y aleccionar.¹ Es cierto que, desde hacía ya tiempo, los relatos de viajes habían comenzado a introducir en la quietud de la época clásica un flujo de relativismo.² Pero el conocimiento empírico que esos relatos aportaban resultaba apenas visible en el espesor de la trama de representaciones que a través de ellos Occidente proyectaba sobre el Otro. En la raíz misma del orientalismo latía la necesidad de que Europa fuese siempre el centro privilegiado y el observador principal. O bien que, invirtiendo la relación sin modifi-

1. Oliver Goldsmith, *The Citizen of the World, or Letter from a Chinese Philosopher residing in London to his Friends in the East*. London, The Folio Society, 1969. El conjunto de 119 cartas fue apareciendo como una serie de «Cartas chinas» en el «Newbery's Public Ledger», publicándose como libro en 1762.

2. Paul Hazard, *La crisis de la conciencia europea*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 22-24

car tal centralidad, fuese el lugar «principalmente observado», como según Edward Said justamente ocurre en *El ciudadano del mundo*.³

Cuando, en la *Carta XIV*, una dama inglesa enseña a Altangi su colección de objetos chinos «que carecen de uso en el mundo», este reacciona sorprendiendo a su anfitriona. Para él tales objetos son insignificantes, pues están presentes en toda casa china precisamente por ser «útiles». Y, no bastándole con esa desavenencia, añade: «nada es realmente elegante salvo lo que une el uso a la belleza». ⁴ Como ha señalado Estrella de Diego, la ironía de Goldsmith es aquí doble: Altangi pone de manifiesto el absurdo que supone coleccionar objetos al margen de las prácticas específicas en que cobran vida; pero, al mismo tiempo, actúa como un mandarín distinguido que se burla de la distinción británica, inclinada ante un objeto vulgar. ⁵ Bien es verdad que Altangi es una representación más, a través de la que la propia sociedad inglesa ironiza sobre sí misma y su exotismo. Pero tal ironía descansa sobre la única certeza que no parece diluirse en la circulación de representaciones: la de la existencia de una frontera cultural capaz de transformar el valor y el sentido de los objetos en cuanto es cruzada. Seguramente la única “autenticidad” presente en *El ciudadano del mundo*.

Entre el siglo XVI y el XIX circularon por Europa multitud de objetos cuya especificidad consistía en incorporar en sí mismos una frontera. Una frontera que, como ha señalado Sabine du Crest al referirse al concepto de «objeto frontera», no debe concebirse como un lugar estático, sino como un operador: como una construcción adverbial que modula un modo de ser fronterizo de los objetos. ⁶ Du Crest recoge así la insistencia de François Jullien en el carácter activo de la frontera, entendida esta como brecha, como *écart*. Si

3. Edward W. Said, *Orientalismo*, Madrid, debate, 2002, p. 166.

4. Oliver Goldsmith, *The Citizen...*, *Op. cit.*, p. 57.

5. Estrella De Diego, *A propósito del malentendido*, Madrid, Academia de San Fernando, 2016, pp. 20-21.

6. Así lo ha señalado Sabine du Crest: «Dans cette acception nouvelle su concept d'objet frontière, le terme “frontière” est considéré comme adverbial et s'entend comme un état ou une position “à la frontière”». Sabine du Crest, *L'art de vivre ensemble. Objets frontière de la Renaissance au XXIème siècle*. Roma: Gangemi Editore, 2017, p. 19, nota 2.

para Jullien el término “diferencia” remite a dos entidades definidas que apelan a un suelo común y en relación con las cuales existe una distinción pasiva, el *écart* remite en cambio a un lugar de cruce, de desvío: al lugar de la no-ontología que da paso al otro en tanto que productividad, en tanto que tensión fecunda con él. Como ocurre en el ejemplo de la identidad europea, que no puede entenderse desde la diferencia entre la identidad religiosa y el ateísmo, sino desde un brecha productivo entre ambas que ha animado su construcción, la noción de frontera designa un no-terreno productivo: generador de un *entre* que carece de estabilidad y que, reenviando siempre a lo otro de sí, permite y estimula la emergencia de un espacio compartido.⁷

Declinar esa frontera incorporada en muchos de los objetos que inundaron los interiores europeos del Antiguo Régimen requiere tomar en cuenta una serie de gradaciones que se entreveran: habrá brechas relativas al uso de tales objetos; habrá brechas interpretativas, inseparables de las primeras; y, finalmente, habrá brechas visibles en objetos que terminaron siendo transformados materialmente y convertidos así en híbridos manifiestos. La primera frontera será, por tanto, la asociada al imaginario y al uso, a las prácticas que acompañaron la vida de esos objetos. Desde la noción de *aura* de Walter Benjamin a la estética de la recepción, se ha ido aceptando que el depósito de afectos corporales, y de sensaciones codificadas en equivalentes visuales, es consustancial, parte integrante de los objetos artísticos.⁸ Tanto más, claro está, en relación con aquellos objetos concebidos para el uso cotidiano. En *La liebre con ojos de ámbar*, la reciente novela de Edmund de Waal, una colección de *netsuke* japoneses viaja a lo largo de siglo y medio de París a Viena,

7. François Jullien, «L'écart et l'entre». François Jullien: *Entrer dans une pensée. Suiivi de “L'écart et l'entre”*. Paris, Gallimard, 2012, pp. 179-237.

8. Benjamin decía haber encontrado en *Le regard* (1939) de Georges Salles una definición de aura similar a la suya. Salles se refería a «las innumerables miradas» que se han depositado sobre una obra de arte y «le prestan su vida»: a las «alucinaciones» de las que el arte nos ofrece «un depósito fijado» y que es necesario sumergir en la vida. Claude Imbert; «De l'aura aux pronostics du regard. Benjamin intervient au point aveugle des Lumières». VVAA: *The Challenge of the Object*. Comité Internacional de Historia del Arte/Museo Nacional de Nüremberg, Vol. 3, pp. 869-872., p. 870.

de aquí a Tokio y de Japón, finalmente, a Londres, como efecto de las tribulaciones de la familia Ephrussi. La historia de esos pequeños objetos tallados y asimétricos (del tigre en madera de boj con los ojos de incrustación de asta amarilla, del fauno jorobado de marfil, de la liebre con ojos de ámbar, de la mujer abrazada por un pulpo, del monje dormido sobre su cuenco o de las tortugas de madera que ruedan perfectamente una vez en la mano) es indisoluble de su uso, y por tanto de los otros dos protagonistas de sus intermitentes resurrecciones: las manos, en cuya actividad recobran su vida, y las vitrinas, el umbral que los señala como preciosos a la vez que les da el paso al mundo vivo de las manos. Pues la vitrina, escribe De Waal, se mantiene en una «quietud vibrante», siempre dispuesta a abrirse y a que una mano se hunda en ella y tome esos objetos que son como juguetes: la vida plena de los *netsuke* empezaba cuando «se abrían las vitrinas» y ellos «volvían a salir, pasaban de mano en mano»,⁹ como habían hecho en el Salon parisino de Charles Ephrussi, donde eran modelo de buen gusto, o como un siglo después volvían a hacerlo como otredad erotizada. Juguetes, esculturas para la palma de la mano: «Alguien tiene que haber registrado en un diario lo que se sentía en el momento fugaz de levantar una pieza. Alguna huella habrá de esas manos.»¹⁰ El ejemplo, claro, es límite. No todos los objetos caben en la palma de la mano. Pero ilustra bien el hecho de que la relación que establecemos con la artesanía requiere del contacto y del uso y que, como escribía Octavio Paz, en relación con ella la vitrina no supone el destino de un objeto único con ínfulas de eternidad, sino la cifra de un cautiverio temporal.¹¹

Pero aquí la pregunta emerge inevitable, insidiosa: ¿no es entonces esa vitrina menos el envoltorio externo de un objeto aislado que un añadido que modifica al objeto mismo al amputarle algo consustancial a su naturaleza? Pues en cuanto ponemos en duda la pareja autenticidad/objetividad, que se fue asentando a lo largo del

9. Edmund De Waal, *La liebre con ojos de ámbar. Una herencia oculta*. Barcelona, Acantilado, 2012, p. 320.

10. *Ibidem*, p. 59

11. Octavio Paz, «El uso y la contemplación». *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza, 1971, pp. 375-389, p. 388.

siglo XIX con la llegada del mundo tecno-industrial, no podemos ya hablar de un objeto auténtico aislado y presentado (objetivado bajo condiciones aparentemente neutrales, purificado de rastros suplementarios), sino del fragmento petrificado de una práctica y sus imaginarios. La idea de autenticidad artística está ligada a la pretensión tecno-industrial de la objetividad, la cual propició que objetos provenientes de otros lugares comenzasen a exponerse como auténticos, prescindiendo, o intentando prescindir, de la apropiación subjetiva que los acompañaba. Pero no había sido así hasta entonces. Con anterioridad, el modelo principal de integración de objetos exóticos en la cultura europea no fue el de la inclusión, en la cual el objeto es mantenido tal cual en la cultura que se apropia de él, sino el de la digestión, que disuelve al objeto en el entono que lo recibe.¹² Digestión que se manifiesta en su grado máximo en los producidos Europa a partir de objetos extraeuropeos: los objetos frontera en sentido pleno.¹³ Los que portan en su propia configuración material una relación con lo otro resultado de su lugar entre, que no sólo han visto transformados su interpretación y su uso, sino a los que se ha añadido un basamento, en los que se ha ocultado algún rasgo, en los que se han producido alteraciones a veces irreversibles... Tal fue la vida de muchos objetos entre 1500 y 1800, una época donde el mundo comenzó a conectarse a través de largas rutas, colonias y sueños imperiales.¹⁴ Una época donde la porcelana Ming, un objeto cotidiano en China, pudo funcionar como un artefacto híbrido global, producido para su comercialización lejana según patrones formales adecuados a los compradores, y con tal éxito que, amén de alcanzar México, pudo inundar Europa con 73 millones de piezas entre 1600 y 1800.¹⁵

12. Como afirma Rémi Labrusse, siguiendo a Rémi Brague. Rémi Labrusse, «Objet frontière, intérieur frontière, état frontière. Une situation moderne», Sabine Du Crest, *Exogenèses. Objets frontière dans l'art européen XVIe-XXe siècle*, Paris, Éditions de Boccard, 2018, pp.129-146, p. 133

13. Sabine Du Crest, *L'art de vivre ensemble...*, *Op. cit.*, p. 9.

14. Paula Findlen, «Early modern things : objets in motion, 1500-1800», Paula Findlen (ed), *Early modern things. Objects and their histories, 1500-1800*, London & New York, Routledge, pp. 3-28, p. 5

15. *Ibidem*, pp. 16-17.

La historia del arte como historia de fronteras

En noviembre de 2015 tuvo lugar en Burdeos un coloquio titulado *Objets frontière*. En él se intentaba delimitar este concepto situado en el cruce metodológico entre transculturalidad y cultura material, entre historia del arte y antropología: el que específicamente había de dar cuenta de los objetos producidos en Europa a partir de objetos extra-europeos, resultado de una «exogénesis» que concentra en un mismo lugar la distancia y la brecha.¹⁶ El proyecto era parte del programa *Exogénèses: la production d'objets frontière dans l'art depuis 1500*. Coordinado por Sabine du Crest, dicho programa conllevó también una exposición (*Si loin si proche. Objets d'ailleurs dans les intérieurs européens. Photographies 1870-2015*) y una colección de libros, la colección *Objets frontière* (Roma, Gangemi Editore), cuyo cuarto volumen editado, en el año 2017, es justamente el texto de Rémi Labrusse que ahora presentamos: *Le vase arabe du royaume de Suède*.

La propuesta de *Exogénèses* ha llegado en un momento en que la disciplina de la historia del arte en general está asumiendo una suerte de giro antropológico. Hace ya algún tiempo que la reivindicación de Aby Warburg como contrapeso al neokantismo con que Panofsky revistió la iconología ha propuesto una redefinición de la historia del arte como «una historia de fantasmas», donde las supervivencias anacrónicas agrietan el edificio historicista finalmente asentado en la *euclonía*.¹⁷ Pero abrir la historia del arte en la dirección de la antropología no puede implicar la pérdida de la extrañeza ante la «otredad» de lo que se pretende interpretar. Bien al contrario, el abandono de un ideal del arte (que no ha sido otro que el del arte moderno en sentido amplio) que sirva de resguardo obliga aún más a dar cuenta de las mediaciones, diacrónicas y sincrónicas, que vertebran la historia de un mundo interconectado donde conviven

16. Sabine du Crest, «Exogénèses et objets frontière», Sabine Du Crest, *Exogénèses. Objets frontière dans l'art européen*, Paris, Éditions du Bocard, 2018, pp. 7-21, p. 9.

17. Puede tomarse como libro de referencia aquí el de Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada, 2009.

temporalidades y prácticas culturales diferentes. La historia del arte es, también, una historia de fronteras.

En este sentido, en el 32 Congreso del Comité Internacional de Historia del Arte (Melbourne, 2008), que adoptó como título genérico *Crossing Cultures*, Thomas DaCosta Kaufmann diferenciaba entre el proyecto de una *World Art History*¹⁸ y su propuesta de una *Global Art History*, cuya especificidad radica en su ambición horizontal o, por decirlo de otro modo, en tomar en cuenta las fronteras culturales. DaCosta Kaufmann reclamaba la necesidad de superar las aproximaciones basadas en el paradigma centro/periferia, dando cuenta de la multiplicidad geográfica realmente existente.¹⁹ Para ello debía romperse con una historia del arte fundada en formas modernas y en valores del arte que, aunque específicamente occidentales, se postulaban como universales, con Occidente proporcionando modelos que el resto del mundo adoptaba. La influencia occidental debía entonces tomarse sólo como uno de los elementos a considerar, junto a otros como la dinámica interna de una cultura dada o sus necesidades selectivas de cara a adoptar tal o cual modelo específico. Visto desde los márgenes, el arte del centro puede además mutar, dejar de parecer homogéneo y mostrar tensiones internas invisibles a la sombra del canon. Una historia del arte multidimensional, polifónica, no puede ya tomar al arte moderno como baremo de la historia del arte universal.

Precisamente atendiendo a un flujo contrario, a la incidencia de la estética árabe en la génesis del Renacimiento, Hans Belting publicó en 2008 *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*, donde describe cómo la perspectiva renacentis-

18. Como paradigma de los intentos de «meter el mundo en un libro», véase el libro de David Summers, *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western modernism*, London, Phaidon Press, 2003. Véase, también, la reseña crítica de James Elkins, «On David Summer's *Real Spaces*», James Elkins (ed.) *Is Art History Global?*, London, Routledge, 2007, 41-72.

19. Thomas DaCosta Kaufmann, «Introduction», Jaynie Anderson, *Crossing Cultures. Conflict, Migration and Convergence. Proceedings of the 32nd International Congress in the History of Art*, pp. 72-74. Se trata de la introducción a la Sección 4 del Congreso, «The Idea of World Art History», y desarrolla las tesis que había planteado en *Toward a Geography of Art*, Chicago UP, 2004

ta, que nos ha enseñado a mirar, surge de hecho de una base científica árabe, que Belting localiza primordialmente en la Óptica de Alhazen.²⁰ Sólo que en el largo proceso de configuración del «punto de vista», tal base iba a resultar transformada en un sentido ajeno a la psicología y a la estética en que originalmente se insertaba: en el sentido de someterla a la mirada de un sujeto ubicado en un «punto de vista» desde el que el mundo se hacía mensurable (así, el tamaño de las figuras dependía de él); en el sentido de pasar desde la abstracción geométrica propia de la teoría árabe de la visión a representar la mirada misma como imagen produciendo «imágenes analógicas», construyendo una «mirada icónica».

La perspectiva renacentista fue por tanto el resultado del cruce de la óptica de Alhazen con una práctica de la imagen y la mirada diferentes con respecto a la tradición árabe. Pues en efecto, la geometría árabe no pretendía aislar ninguna imagen con respecto al flujo total de ellas. Inscrita en una psicología para la cual las imágenes nacían en la imaginación y al margen de la teoría de la visión, las imágenes que pretendían objetivar ésta no podían sino resultarle sospechosas: la imagen percibida era concebida como «una imagen mental *mediante la cual vemos*, y no una imagen que podamos ubicar *ante* nuestros ojos».²¹ Si en Occidente la imagen analógica se convertirá en el modelo de todas las demás, Alhazen simplemente no podía siquiera concebirla. De ahí que la matemática de la luz, que reina sobre el mundo y la visión, no pudiera quedar tampoco sometida a la mirada y a la imagen:

...la cultura árabe pone en juego una geometría representada. Representa leyes cósmicas y no es ni simple decoración ni técnica. Se distingue por ello de la geometría representante del arte occidental, que es un método de representación de imágenes.²²

20. Significativamente, el libro de Alhazen se tituló en las traducciones *Perspectiva* justamente hasta la edición 1571, cuando pasó a llamarse Óptica.... Hans Belting, *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*, Madrid, Akal, 2012, p. 29.

21. *Ibidem*, p. 31.

22. Hans Belting, *Florence...*, *Op.cit.*, p. 96.

El espejo, la ventana y el horizonte contrastan con la geometría en expansión, con la celosía que deja pasar la luz pero no las imágenes, con la caligrafía que explícitamente vehicula un mensaje. Elementos todos ellos que constituyen cifras de diferentes miradas culturalmente construidas, miradas que expresan una persona y una acción social y cuya historia no coincide con la de la percepción.²³ La mirada regula la producción de imágenes y, aunque quienes miraron de acuerdo a una construcción cultural determinada puedan en muchos casos ya no existir, las imágenes que nos dejaron fueron creadas para esa mirada. A lo largo de sus periplos, el jarrón nazari del Museo Nacional de Estocolmo no sólo cayó bajo la acción de diferentes miradas que lo transformaron, y en relación con las cuales fue vinculado con diferentes interpretaciones y prácticas, sino que la acción de estas quedó impresa en su configuración material misma, como un depósito fijado de la vitalidad en que consiste la historia cultural, nunca más visible que condensada en torno a las fronteras que la vertebran y activan.

El jarrón árabe del Reino de Suecia: travesías de un objeto frontera

El presente libro de Rémi Labrusse, un historiador del arte cuyas contribuciones a la historia de la pintura moderna y a la historia del ornamento son bien conocidas,²⁴ recorre con detalle la historia de un objeto frontera ejemplar. Si es que ciertamente la buena teoría debe ser discreta, debe permanecer siempre envuelta, aunque lo informe, por el trabajo empírico, *El jarrón árabe del reino de Suecia* es un buen ejemplo de ello. Rémi Labrusse se ha ubicado en la estela del trabajo que Otto Kurz²⁵ realizó sobre las peregrinaciones europeas de uno

23. «...la historia, o la iconología, de la mirada no equivale a la historia de la percepción... (...). Miramos y percibimos el mundo con iguales ojos, pero la mirada es ante todo la expresión de una persona y de una acción social». *Ibid.*, p. 222.

24. Véase, por ejemplo : Rémi Labrusse, *Matisse: La condition de l'image*, Paris, Gallimard, 1999 ; Rémi Labrusse, *Miró*, Paris, Hazan, 2004 ; Rémi Labrusse, Sophie Makariou, Evelyne Possémé, *Pur décors ? Arts de l'Islam, regards du XIXème siècle*; Rémi Labrusse, *Face au chaos : Pensées de l'ornement à l'âge de l'industrie*, Paris, Les Presses du Réel, 2018.

25. Otto Kurz, «The Strange History of an Alhambra Vase», *Al-Andalus. Revista de la Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada*, Madrid, 1975, Vol. 40,

de los once jarrones monumentales que se conservan, más o menos completos, de entre aquellos que se produjeron en Al-Ándalus en el marco temporal que transcurre entre finales del siglo XIII y finales del siglo XIV. Pero recorrer la historia de este jarrón es también inevitablemente recorrer el modo en que las prácticas y las miradas se articulan productivamente en torno a las fronteras culturales.

El texto se inicia describiendo un jarrón que en su disposición original muestra todo el esplendor y la ortodoxia estética del mundo nazarí. La decoración en doce bandas horizontales en la panza, con seis delgadas, que aumentan de grosor y complejidad decorativa conforme ascendemos, alternadas con seis anchas, tres de las cuales (primera, tercera, y sexta) muestran el paso desde un motivo decorativo en damero a una pseudocaligrafía y finalmente a una caligrafía plena, da la impresión de mostrar el desvelamiento progresivo del orden (geométrico y textual) y la complejidad del mundo y su sentido. Con su aspecto de globo que se hincha, con el pequeño detalle fallido presente en la decoración de una de las caras del ala, que parece indicar la imperfección de todo objeto terrestre que está en el origen del flujo de la vida, con sus reflejos dorados y sus vidriados que marcan el paso alquímico de la tierra al oro y de lo táctil a lo visual, incluso con las quizá intencionales salpicaduras color turquesa que añaden fluidez a ese brillo, el jarrón, cuyo agujero en la panza susceptible de recibir un tapón o un grifo delata su uso como contenedor de líquido, articula la fugacidad de lo visible con el riguroso orden ajeno al «punto de vista» propio en general de la estética árabe.

Pero cuando, tras abandonar el Reino de Granada, el vaso reaparezca en el paso del siglo XV al XVI en Famagusta (Chipre), va a ser objeto de una transformación interpretativa. Tomado por una de las seis tinajas de las bodas de Caná, su uso como contenedor de líquido y su origen musulmán serán enterrados, como la caligrafía árabe que porta (inexistente en un grabado de 1563), bajo un deseo icónico que lo convertirá en objeto venerado y suficientemente prestigioso como para dar nombre al edificio que lo alberga, *Santa María de la Hidria*. Rémi Labrusse persigue con mimo la trayectoria del jarrón,

su paso a Istanbul con la conquista otomana de Chipre en 1571, donde debió insertarse en la dinámica multicultural, el esplendor decorativo y en la apertura significativa propia de los decenios que siguieron a la muerte de Solimán el Magnífico (1566). Confiscado en 1580 por el Sultán Murad III, terminará siendo llevado a Viena por el embajador del Santo Imperio Romano-germánico Joachim von Sidendorz a su regreso en agosto de 1581. Salomon Schweigger podrá allí glosar la historia de sus propietarios, y Georg Hayer hará un grabado que toma en cuenta por primera vez la inscripción, aunque la traducción de las inscripciones «asirias» sea fantasiosa y recuerde a un salmo bíblico y no al Corán. La significación del jarrón se irá deslizando aquí desde lo devocional al discurso anticuario: ya no se trata de certificar la autenticidad de la reliquia evangélica, sino de dar cuenta de la historia del objeto (explicada en los textos del Grabado), que ante esta nueva mirada incita menos a la devoción que a la curiosidad, que reclama menos el rezo que la admiración como objeto exótico.

En julio de 1648, finalizada la Guerra de los Treinta Años, será llevado como botín de guerra a Estocolmo, donde fue acogido como objeto de curiosidad por la reina Cristina de Suecia, quien no debió darle ya mucha importancia a su valor religioso, pues no lo incluirá entre la reliquias que se llevó a Roma tras su conversión. Permanecerá en las colecciones reales suecas hasta 1872, sin que ocupara ningún espacio relevante, hasta que a partir de 1740 se le superpongan los añadidos en bronce que lo dotan de una nueva “identidad” como curiosidad estetizada y lo transformen en un objeto frontera en sentido pleno. Ya no se tratará de desentrañar su secreto al modo humanista, sino de celebrarlo de un modo lúdico, integrado en el castillo de Drottningholm. Reformado con estética “rocalla” y pabellones “chinos” influidos por los modelos de William Chambers, en Drottningholm convivían auténticos objetos chinos y japoneses con chinerías producidas en Europa, recreando un Oriente sin geografía y sin historia que incluía al Islam y se envolvía indiferentemente en decoración de palmeras o de dragones. Es allí donde el jarrón nazarí recibirá los añadidos del dragón de bronce, que oculta el asa rota pero contrasta agresivamente con la decoración ornamental, y las monturas que cubren desperfectos y respetan el vidriado, pero que

pueden exhibir cabezas de fauno (la del cuello) o tapar la caligrafía (la de la zona superior de la panza). Borradas las determinaciones histórico-geográficas, el jarrón queda instalado en un espacio-tiempo indeterminado: materialmente transformado, oriente, extremo oriente y occidente se entreveran en él, en una teatralidad exótica tanto más brillante cuanto más indefinida simbólicamente.

Mencionado en los inventarios de finales del siglo XVIII como un objeto “egipcio”, despertará poco interés hasta ser expuesto en 1866 en el Museo Nacional de Estocolmo, en cuyos inventarios aparece en 1872. Merced a ello se integrará en el corpus de objetos similares estudiados por el Barón Davillier en 1861, y en 1869 ya aparecerá dibujado en el libro de Alfred Darcel, que lo emparenta con el jarrón conservado en La Alhambra y no menciona los añadidos de bronce ni sus vaivenes históricos. Sólo en el siglo XX, cuando sea mostrarlo como parte de la colección de Cristina de Suecia, se dotará de algún valor al momento de su entrada en el país y a su antiguo prestigio relacionado con las bodas de Caná. Con la musealización y con el empeño de la historia del arte, que van de la mano, el objeto ganó en identidad y en autenticidad bajo una mirada analítica que, mezclando en el siglo XIX el objetivismo cientificista, el historicismo y la islamofilia, se desentendía de las prácticas subjetivas. En contrapartida, el espectador perdía en vivencia.

Expuesto en la actualidad en el Museo Nacional de Estocolmo a partir del establecimiento de una distancia material, como es propio de un museo, pareciera que el tiempo de su vida activa se hubiera detenido, por más que el jarrón exhiba en sí mismo las trazas de su fluidez pasada. Pero quizá no sea este sino un reposo temporal que, asociado también él a una determinada práctica, no predetermine la llegada futura de nuevos usos o transformaciones, nos dice Rémi Labrusse. Esta ambigüedad, que no es sino la de la vitrina como umbral, es aquí invocada de un modo discreto. Pues ciertamente es difícil imaginar un mejor planteamiento del problema que el estudio histórico mismo que este libro nos regala.

Prefacio

EL JARRÓN ÁRABE DEL REINO DE SUECIA MIGRACIONES Y METAMORFOSIS DE UN JARRÓN HISPANO-ÁRABE

Los jarrones con reflejos metálicos, conocidos como jarrones de la Alhambra, son objetos de prestigio producidos en Andalucía durante la dinastía nazarí en el siglo XIV que han sido redescubiertos, coleccionados y transformados en piezas de museo durante la segunda mitad del siglo XIX. Hoy no quedan en todo el mundo más que una docena de estas obras maestras tan espectaculares como enigmáticas, algunas mejor conservadas que otras. En el pasado, muchas de ellas fueron destruidas; otras conocieron suertes turbulentas conforme se desvanecía el recuerdo de su origen.

Es el caso del jarrón a día de hoy conservado en la colección del Nationalmuseum de Estocolmo. A lo largo de los siglos, atravesó el Mediterráneo y Europa, desde el Chipre del siglo XVI, donde fue venerado como una de las tinajas de las bodas de Caná, a la Suecia del siglo XVIII, donde llegó a considerarse una obra del Antiguo Egipto. En todas partes suscitó la curiosidad, la admiración y, en ocasiones, la piedad de los espíritus más diversos —viajeros, eruditos, artistas, religiosos, hombres de Estado de todos los orígenes—. Gracias a los estudios de Historia del Arte que se le han dedicado, en la actualidad se conocen con bastante exactitud sus diversas tribulaciones. En cambio, muchas cuestiones permanecen sin resolver, rodeándolo todavía de un aura de misterio. Con este trabajo no se pretenden disipar estas dudas, sino más bien reflexionar sobre el deseo continuado de cristalizar este ilustre objeto en las diversas puestas en escena de su alteridad ficticia y en su capacidad de encarnar y quebrantar al mismo tiempo las representaciones colectivas.

Rémi Labrusse

Este trabajo ha sido posible gracias a la financiación de l'Agence nationale de la Recherche, en el marco del programa *Exogénèses. La production d'objets frontière dans l'art en Europe depuis 1500*, coordi-

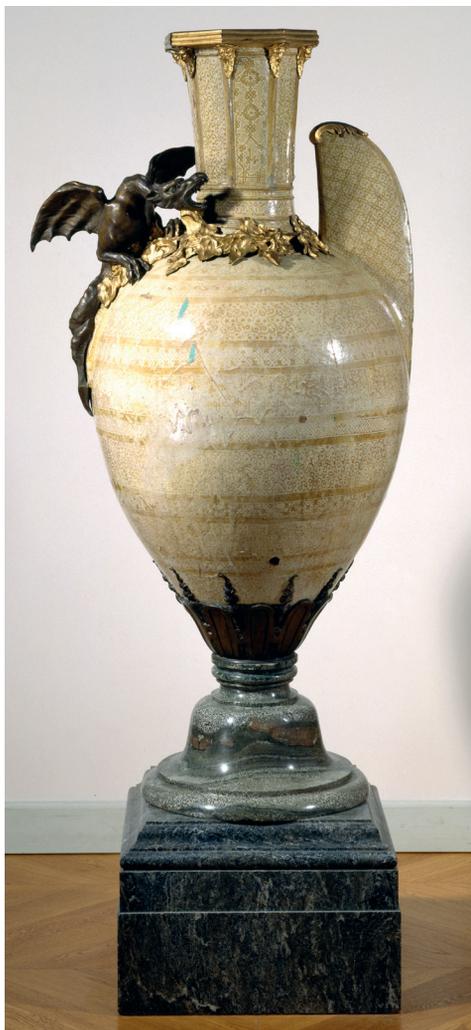
nado por Sabine du Crest (Universidad Michel de Montaigne-Burdeos) y sus compañeras Brigitte Derlon y Monique Jeudy-Ballini (École des hautes études en sciences sociales, Laboratoire d'anthropologie sociale).

El objeto

En primer lugar, detengámonos a contemplar la obra [il. 1]. Estamos ante un jarrón de cerámica con una estatura casi humana; de hecho, el pedestal de mármol sobre el que está instalado lo convierte en más alto incluso que la mayoría de nosotros. Es un objeto utilitario: su amplia panza y su alto cuello demuestran que ha estado concebido sin duda para contener y verter líquido. La pequeña apertura redonda perforada en la parte inferior de la panza [il. 2] permitía adaptar un tapón o un grifo para posibilitar también el flujo en la parte baja. No obstante, el uso de este enorme objeto debía ser particularmente incómodo. Su tamaño y su peso, que revela el espesor de las paredes de barro cocido, convierten la manipulación en una tarea agotadora, casi imposible. Resulta evidente que una de las dos asas que bordean la panza se rompió, pero la que permanece no posee apenas la utilidad de una empuñadura: no hay posibilidad de agarre, solamente una pared lisa y escurridiza, sin obertura interior ni contorno adaptado a la sujeción. Por no hablar de la base con forma cónica, que imposibilita que el jarrón se mantenga de pie por sí mismo, y exige plantarlo en el suelo o colocarlo sobre un pedestal, algo que no facilita ni su manipulación ni su desplazamiento.

Sobre toda la superficie del objeto se extiende una decoración de un refinamiento extremo. En el cuello [il. 3], ocho bandas verticales de la misma longitud, con separaciones muy marcadas por nervios en relieve, asocian un motivo de follaje vegetal estilizado en cuatro de las bandas con dos motivos de florones y rosetas, cada uno sobre dos bandas, siguiendo así un sutil sistema de alternancia, follaje-florones-follaje-rosetas-follaje-florones-follaje-rosetas. El sistema ornamental de la panza [il. 4], por el contrario, es horizontal. Esta disposición se presenta desde la base del cuello mediante cuatro anillos

(dos anchos y dos estrechos) separados ellos también por nervios en relieve; además, en el largo anillo superior (el más visible), el motivo de follaje estilizado de las bandas del cuello está adaptado para participar en el desarrollo horizontal.



1. Jarrón de Estocolmo, Granada, segunda mitad del siglo XIV, cerámica con decoración de reflejo metálico, 155 cm (alt.), 80 cm (long.), 202 cm (circ.). Montura y pedestal, Suecia, hacia 1750-1760, a partir de Carl Hårleman *et alii*, bronce patinado y dorado, mármol de Kolmårds (Estocolmo, Nationalmuseum).



2. Jarrón de Estocolmo. El orificio de vertido en la parte inferior de la panza.

3. Jarrón de Estocolmo. El cuello.

A continuación, se despliegan las doce bandas de la panza (once son visibles, la cobertura en bronce del pedestal oculta la duodécima, ya en la base). Seis bandas anchas se alternan con seis bandas estrechas, sin separación en relieve, pero con una banda monocroma entre cada una de ellas en su lugar lo suficientemente ancha como para distinguir unas de otras. Las cinco bandas estrechas (la sexta es invisible) son de tamaño ligeramente creciente, yendo de la base a la parte superior de la panza: a medida que su anchura aumenta, el motivo de nudos que contiene se va haciendo más complejo, si bien permanece basado en el mismo tema de entrelazado que aparece en la banda inferior visible más pequeña. Estos motivos de nudos son de color blanco cremoso y destacan sobre el fondo tostado dorado. Ocurre lo contrario con los motivos de las bandas anchas, que se dibujan en color marrón sobre un fondo crema, siguiendo un sistema de contraste inverso. Estas seis bandas anchas, todas visibles, tienen un tamaño más o menos similar, y sus motivos se inscriben en una compleja estructura de alternancia. En tres de estas bandas se despliegan variantes libres del mismo motivo de follaje vegetal, ya

presente en las bandas verticales del cuello y en el anillo central horizontal de la base del cuello. No obstante, estas variantes obedecen a una cierta sucesión, como si el motivo se organizara progresivamente desde la base, donde las direcciones verticales y horizontales de las curvas aparecen íntimamente entreveradas, hacia el centro, donde se confirma aún más la organización horizontal de las líneas, y hasta las bandas superiores, donde la horizontalidad alcanza su máxima expresión gracias a la presencia de tres hileras de puntos gruesos que separan nítidamente dos hileras de líneas arabescas (las cuales, aun así, se ligan unas con otras por una línea que atraviesa la hilera central cada dos o tres puntos). Entre estas tres bandas de follaje se intercalan otras tres bandas anchas, que acogen composiciones ornamentales diferentes: la primera, en la parte inferior, conforma un damero donde se alternan crucetas y un motivo floral estilizado de cuatro pétalos; en el centro, la zona de mayor diámetro de la panza, se despliega una pseudocaligrafía en espejo; y en la parte superior, la banda más próxima al cuello está decorada por una monumental caligrafía árabe cursiva [il. 5].

Por último, en cada una de las caras del asa, la superficie está cubierta por una red continuada de ornamentos geométricos cuya célula base es el cuadrado: un lado lo conforman polígonos estrellados entrelazados por rombos que enmarcan un pequeño motivo cruciforme [il. 6]; mientras que el otro lado está compuesto de grandes motivos cruciformes de doble contorno que forman cuadrados en las esquinas y presentan un motivo cuadrifoliado en el centro [il. 7]. Estas dos amplias redes de ornamentación no están compartimentadas, sino limitadas únicamente por una banda de contorno monocroma, más ancha en el borde exterior y más estrecha, por el contrario, en la intersección con la panza. Es necesario añadir que toda la superficie del objeto, fuera de las bandas y los nervios de separación monocromos, está franqueada por un sembrado de puntos y una red de finas curvas: estos arabescos se integran en el motivo de follaje, y en los otros casos, proliferan libremente en los espacios vacantes entre las líneas de los motivos.

En conjunto, la coherencia de la inspiración que presidió la construcción y la decoración del objeto es impresionante. El tránsito de los nervios y las bandas monocromas a las líneas más anchas de los



4. Jarrón de Estocolmo. La panza.



5. Jarrón de Estocolmo. La caligrafía de la banda superior de la panza.

motivos principales, luego a las líneas finas de red de arabescos y, finalmente, al sembrado de puntos minúsculos, podría compararse a la unión orgánica entre osamenta, carne y piel, una sensación a la que conceden potencia el tamaño casi humano del jarrón y la fuerte distinción entre estas tres partes principales, la panza, el asa y el cuello. Estas partes, únicamente a simple vista, sin que sea necesario utilizar instrumentos de medida, dan la sensación inmediata de que las respectivas proporciones están minuciosamente relacionadas normativamente unas con otras, como lo serían el tronco, los brazos y la cabeza de un cuerpo ideal. La decoración, mediante la recurrencia a curvas de formas vegetales y a los ángulos de formas cristalinas, nos envía al reino vegetal y mineral. Sin embargo, el antropomorfismo, y más generalmente, el naturalismo, no existen en este conjunto, que para nada recuerda a las apariencias del mundo real. La estructura fuertemente aparente del jarrón, en la que la carne de líneas y la piel de puntos son más bien una base y no un recubrimiento, no representa un cuerpo humano. Sus motivos ornamentales, ya sean geométricos o arabescos, en ningún caso evocan ni una especie vegetal ni tampoco un organismo dado. La estructura, como la decoración, se encamina sobre todo a acentuar la organicidad intrínseca —es decir, la vitalidad interior— de una estructura racional, vida y geometría no forman sino un todo. La unidad visual está asegurada por el sembrado de puntos y las finas líneas en arabesco: lo está también por la recurrencia a los motivos de follaje sobre la panza, el cuello y la zona fronteriza entre los dos. Esta unidad viene reforzada por una poderosa articulación de las partes, tanto más poderosa por su sencillez y porque parece contrarrestar la extrema complejidad de la ornamentación. La elevación del cuello está exaltada por su sistema de decoración vertical y por los cuatro anillos de la zona limítrofe, que forman una especie de pedestal sobre el cual este se eleva. Los nervios en relieve contribuyen a subrayar la fuerza de esta elevación y a mantener una sensación de estabilidad donde la coherencia estructural podría correr el riesgo de quedar disuelta. De manera contraria, las bandas horizontales de la panza acentúan la amplitud de su redondez y la solidez que estabiliza su estructura; pero la ausencia de separación en relieve permite el pleno despliegue de una impresión de expansión continua, como la de un

vientre grávido o, en una concepción más aérea, la de un globo que se infla. Por último, los motivos del asa son a la vez verticales y horizontales, y huyen oblicuamente hacia el exterior: en estas superficies multidireccionales, la mirada es incitada a desplazarse libremente de un punto al otro, y luego a escaparse. En definitiva, verticalidad, horizontalidad y oblicuidad se combinan para diferenciar y religar al mismo tiempo las tres grandes partes del objeto y, de algún modo, dar físicamente vida al espacio. En la panza, la creciente complejidad de los motivos de nudos, la ordenación del juego de la decoración vegetal y el tránsito del damero a la pseudocaligrafía y después a la escritura plena y completa, parece por añadidura sugerir, de arriba abajo, el desvelamiento progresivo del orden del mundo, cada vez más complejo y cada vez más significativo.



6. Jarrón de Estocolmo. Primera cara del asa.

7. Jarrón de Estocolmo. Segunda cara del asa.