

Consideraciones acerca de la presencia de cerámica en la Aljafería de Zaragoza y su empleo como decoración en la arquitectura hispanomusulmana de los siglos XI y XII.

MARÍA ISABEL ALVARO ZAMORA

1. Palacio taifa de la Aljafería

El palacio musulmán de la Aljafería cobró su forma definitiva entre 1046 y 1082, de la mano de Abū Chafar Ahmed ibn Sulaymān ibn Hūd Al-Muqtadir billāh, el más importante monarca de la dinastía Hūdi instalada en el reino de Zaragoza. Era descendiente de una familia árabe originaria de la tribu de Yūdām al-Yamaniyya (Yemen), de la que Hūd había sido el primero en pisar Al-Andalus¹.

Con Abū Chafar (o Jafar), el Aragón islámico alcanzó un momento culminante de su historia, pues únicamente este reino y el sevillano de los Banu Abbad se ampliaron territorialmente. A la par que este prestigio político se reforzaba, se creaba un refinado entorno cultural que, como en el resto de los Taifas, miraba hacia Oriente y la civilización de Bagdad, que de algún modo se concebía como modelo, tal como venía sucediendo desde final del Califato².

Así, como expresión de todo ello surgía el Palacio de la Aljafería, que llevaría el nombre del monarca, y que por muchas razones ha de valorarse como un conjunto «único», que a nivel formal es clave para la comprensión

¹ Afif TURK: *El reino de Zaragoza en el siglo XI de Cristo (V de la Hégira)*. Publicaciones del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid. Madrid, 1978, pág. 66.

María Jesús VIGUERA: *Aragón musulmán. La presencia del Islam en el Valle del Ebro*. Col. Temas. Mira Editores, Zaragoza, 1988, pág. 188 y ss.

² Afif TURK: Op. cit., 1978, pág. 64.

evolutiva del arte hispanomusulmán, al ser tanto forma evolucionada de lo califal cuanto anuncio de todo su desarrollo posterior.

Este preámbulo puede servirnos como breve presentación de un monumento de sobras conocido en estos aspectos, sobre el que han tratado ya diferentes especialistas y estudiosos, tanto a nivel monográfico como divulgativo³. Pero quiero subrayar aquí, al recordar su importancia, que las investigaciones sobre el palacio no han terminado y deben proseguir a la vez que su propia restauración inconclusa. Sólo así, con la continuación de estas obras y los estudios paralelos a las mismas, con la aportación de cuantas correcciones a lo ya hecho o dicho haya que introducir y con el trabajo conjunto e interdisciplinar de cuantos especialistas en diferentes campos sean necesarios, se logrará, por fin, un conocimiento más completo y exacto del palacio. Este conocimiento resulta doblemente imprescindible, dado que a su brillante papel dentro del arte hispanomusulmán del siglo XI, se une el ser punto de partida y permanente fuente de inspiración para el arte mudéjar aragonés posterior. Por todo ello, aportar nuevos materiales y datos, apuntar nuevas hipótesis, esbozar nuevos temas de reflexión sobre esta construcción pueden resultar esenciales, por mínimos que sean. Bajo este propósito se han hecho los estudios sobre la Aljafería que se incluyen en este nuevo número de la Revista Artigrama, como el referido a algunas de sus yiserías originales que han elaborado Bernabé Cabañero y Carmelo Lasa y éste que, en mi caso, dedico a la presencia de la cerámica como forma ornamental de su primitiva fábrica del siglo XI.

2. La presencia de la cerámica dentro del conjunto ornamental de la Aljafería taifa

No se ha tratado hasta ahora el tema de la aplicación cerámica dentro

³ Como orientación bibliográfica sobre la Aljafería pueden consultarse las siguientes publicaciones, especializadas o divulgativas, las cuales a su vez incluyen todos los estudios hechos sobre el palacio:

— FRANCISCO IÑIGUEZ ALMECH: *El palacio de la Aljafería*. Zaragoza, 1947.

Así fue la Aljafería. Zaragoza, 1952.

«La Aljafería de Zaragoza. Presentación de nuevos hallazgos». *Actas I Congreso de Estudios Arabes e Islámicos*. Córdoba, 1962. Madrid, 1964, pp. 357-370.

«Las murallas del palacio de la Aljafería», *Rev. Aragón turístico y monumental (S.I.P.A.)* n.º 309. Zaragoza (1977), pp. 7-9.

— Christian EWERT: *Islamische Funde in Balaguer und Aljafería in Zaragoza*. Berlín, 1971.

— Gonzalo M. BORRÁS GUALIS: EN: *Guía histórico-artística Zaragoza*. Excmo. Ayuntamiento, Zaragoza, 1982 (1.ª edición) y en prensa 3.ª edición actualizada.

EN: *Enciclopedia temática de Aragón*. Tomo 3 (H.ª del Arte). Ediciones Moncayo, Zaragoza, 1986, pp. 66-74.

— M. EXPÓSITO, J. L. PANO y M.ª I. SEPÚLVEDA: *La Aljafería de Zaragoza (Guía histórico-artística y literaria)*. Cortes de Aragón y Excmo. Ayuntamiento. Zaragoza, 1986 (1.ª edición) y 1988 (2.ª edición).

del conjunto ornamental de la Aljafería taifa. Y no se ha hecho con razón, dado que en lo básico se carece de testimonios suficientes, bien porque su presencia haya desaparecido por efecto del desgaste, destrucción y obras de ampliación que el edificio ha sufrido a lo largo del tiempo, bien porque carecemos de datos suficientes acerca del modo como se ha ido llevando a cabo su restauración o bien porque los testimonios subsistentes se hallan tan enmascarados en su conjunto ornamental que su presencia es difícil de apreciar⁴. Así, en relación con lo anterior, no sería descabellado suponer que en el palacio pudiera haberse explotado el carácter impermeabilizante de la cerámica vidriada, aplicándola como solería de algunas estancias. Sin embargo no hay datos al respecto, como los habrá conservados más tardíos, correspondientes ya al palacio de los Reyes Católicos, y, por el contrario, algunas de las noticias con que contamos parecen sugerir la presencia de otros materiales. De este modo lo recogía ya M. González Martí en 1952, retomando a otros autores anteriores, al referirse a las importantes obras emprendidas por el monarca Pedro IV, en las que en 1354 ordenaba arrancar de la «cámara morisca» todas las losas de mármol, las cuales debían guardarse para arreglar desperfectos en otros suelos de igual material, en tanto que éstos debían recibir ahora un nuevo recubrimiento cerámico. Con ello González Martí concluía que en el palacio taifa de la Aljafería no se usó la cerámica para suelos y sí por el contrario el mármol, dispuesto en losas geométricas⁵, opinión que coincide con la de Francisco Iñiguez, su primer restaurador⁶.

Pero además de este posible uso, la revisión detallada del edificio, tal como se encontraba antes de su restauración, tal como fue apareciendo a lo largo de ella y tal como puede verse en la actualidad, nos conduce a la consideración de que la cerámica tuvo también su papel en la ornamentación mural proyectada. Así su aplicación alcanzó al menos una forma segura a través de la pintura, con la que se imitaron piezas de vajilla rica, y otra hipotética, basada en noticias no seguras, a través de la cual puede reflexionarse acerca de la utilización de verdaderas piezas cerámicas en la arquitectura peninsular de esta misma época y algo posterior (ss. XI-XII), aspectos ambos sobre los que trataré a continuación.

2.1. *La cerámica imitada. Su localización*

La cerámica pintada, es decir imitada a través de un engaño pictórico,

⁴ Agradezco a Bernabé Cabañero Subiza, profesor del departamento de H.^a del Arte y compañero de trabajo, que me llamara la atención acerca de las pinturas del Oratorio y la posible presencia en ellas de cerámica pintada, tema que abordó precisamente en este artículo.

⁵ Manuel GONZÁLEZ MARTÍ: *Cerámica del Levante español: siglos medievales*. Tomo II (Alicatados y azulejos). Ed. Labor, Barcelona, 1952. Pág. 79, nota 15. Recoge documento publicado por Rubio y Lluch.

⁶ Francisco IÑIGUEZ: Op. cit., 1980.

aparece en la decoración del Oratorio del palacio. A este espacio se accede desde la alcoba oriental del pórtico norte, a través de una puerta, recuperada tras la restauración de esta parte del edificio, que nos lleva a su vez a una pequeña estancia cuadrada en planta y octogonal en altura, articulada en cada una de sus caras por arcos mixtilíneos entrecruzados, salvo en la que se sitúa el mihrab, enmarcado en este caso mediante un arco de herradura que da paso a este nuevo espacio religioso. Toda esta zona baja se recubre de paneles de yeso, finamente labrados, en los que los menudos atauriques y las inscripciones cúficas rellenan los fondos, cubren las roscas de algunos arcos o se alternan en el dovelaje de otros, o bien componen frisos. A partir de aquí y sobre el friso epigráfico que concluye este cuerpo inicial, nace un segundo piso abierto mediante arcos lobulados que, en número de dos por lado, se entrecruzan en derredor y se anudan a un friso superior de remate. Estos vanos, cerrados por abajo mediante cortos antepechos de yeso calado, dejan pasar a su través la luz exterior que llega al Oratorio matizada por el filtro intimista de las celosías situadas en otros vanos más exteriores. A la vez, todos sus muros se recubren de nuevo de decoración, en este caso pintada, que incluye hasta los fondos de las tribunas angulares conformadas por el nuevo paso al espacio cuadrado inicial. Todavía más arriba, y como remate, debió de ir la cúpula, eliminada la original al hacerse el nuevo palacio de los Reyes Católicos y ocupar una de sus estancias el espacio abovedado de la mezquita inferior. La restauración hecha por Iñiguez la concluyó de manera provisional con la cúpula que hoy vemos⁷.

Así pues, la zona que nos interesa dentro de esta división tripartita es la que configura el segundo cuerpo de la estancia y en ella la que aparece en su decoración mural pintada, que incluye desde temas de ataurique a inscripciones cúficas y motivos de lazo. De entre esta ornamentación, en los muros angulares se dispusieron auténticos paños colgados, en los que se desarrollan decoraciones de arcos de herradura, motivos vegetales y trazados geométricos. En uno de ellos, el que ocupa el ángulo noroeste (panel norte), se proyectó una trama plana, de clara derivación textil, en la que los cuadrilobulos anudados inscribieron temas vegetales radiales, dejando entre sí otros espacios, también lobulados aunque cóncavos, en cuyo interior se situaron discos negros. Estos últimos recibieron a su vez diferentes inscripciones cúficas, una de las cuales aparece dentro de un plato pintado, que simula reborde saliente y marcada concavidad y se decora con un fondo de colores rojizos e inscripción en negro. De este modo nos encontramos ante un ejemplo de lo que pudo ser fórmula ornamental en otras partes del edificio, basada en la aparente incrustación de piezas de vajilla rica.

⁷Francisco IÑIGUEZ: Op. cit., 1980.

2.2. *Sobre la restauración de las pinturas del Oratorio*

El hecho de que la Aljafería sea un edificio restaurado en buena parte de su extensión y que el Oratorio que nos ocupa constituya, precisamente, una de las zonas completadas ya en este sentido por F. Iñiguez, puede llevar a que nos planteemos si lo que hoy vemos es el resultado de una restitución libre e imaginativa o, por el contrario, un resto original, reproducido con exactitud de acuerdo con lo proyectado en el siglo XI. Para averiguarlo bastaría con consultar la memoria de intervención del arquitecto, pero, sin embargo, para la Aljafería no existe ningún testimonio escrito que haga referencia a su proceso de restauración y que nos justifique, a la vez, hallazgos, localización de restos y bases sobre las que se fundamentó cualquier decoración restituida.

Por esta razón y para su comprobación hay que acudir a otros testimonios que recojan estas pinturas en el momento inmediatamente anterior a que la restauración pictórica se llevara a cabo, lo que sucedía entre la primavera de 1967 y de la de 1968⁸. Iñiguez explicaba verbalmente, y en parte lo dejó por escrito⁹, que estas pinturas fueron encaladas tras la reconquista de Zaragoza, hecho que en buena medida las preservó de los estragos del tiempo, de forma que al retirar la cal en su restauración casi toda la pintura primitiva apareció debajo bastante bien conservada. Con ello trataba de indicar que su restauración no presentó problemas y que por ello fue esencialmente veraz. Por otra parte y como confirmación de lo anterior, he podido manejar las fotografías que Christian Ewert hizo antes de la primavera de 1967, guardadas hoy en el Instituto Arqueológico Alemán de Madrid. Una de ellas¹⁰, recoge el paño de que trato tal como se encontraba en el momento anterior a su intervención, pudiendo ver en la misma parte del encalado que la recubrió y siendo suficientemente perceptibles en ella tanto los restos de la pintura original como el grabado previo del motivo sobre el muro de yeso, que era el modo técnico como se procedía antes del pintado, dibujando una traza visible que sirviera de pauta para la policromía posterior. En todo caso, y aunque haya en la fotografía zonas no totalmente claras, parece seguro que en lo general, la restauración pudo recuperar las decoraciones primitivas, aunque el tipo de técnica pictórica

⁸ Estos datos me han sido aportados por Christian EWERT. No he llegado sin embargo a saber quiénes fueron los pintores que intervinieron en su restauración, únicamente, siguiendo al mismo informador, que uno de ellos de apellido Lorente, estaba especializado en pintura y el que se ocupó de las pinturas que trato, trazando sus inscripciones cúficas, fue un estudiante de medicina egipcio que vivía por entonces en Zaragoza.

⁹ Véase F. IÑIGUEZ: bibliografía nota 3.

¹⁰ Fotografías de Ch. EWERT, depositadas en el Instituto de Arqueología Alemán en Madrid. Fotos n.º Z-0416/138 (general y ampliación de detalles). Mi agradecimiento a dicho investigador por facilitarme su consulta.

empleada no fuera muy adecuado¹¹, la forma de su aplicación carezca de la soltura y fluidez del original y aunque algunas inscripciones cúficas, hemos de suponer que por desconocimiento del restaurador, se modificasen, pasando pues a no tener ya significación ninguna.

Finalmente de la revisión de las fotografías puede deducirse que el plato pintado de que trato, se conservaba en lo básico tal como lo encontramos hoy, no siendo perceptible en la fotografía la existencia de otros piezas cerámicas imitadas en el resto del paño mural, salvo los discos con inscripciones, los cuales también pudieron inspirarse en soluciones cerámicas.

De cualquier manera este resultado tras su comprobación parecía previsible, pues tal como vamos a ver a continuación, la tipología de esta «cerámica» es tan característica de un momento y centro determinados, que no parecía posible que se tratase de una invención o restauración sin base real.

2.3. *Tipo de producción imitada*

En el disco pintado se reproduce la forma de un ataífor, es decir una vasija de barro acuendada, cuyo perfil marcadamente cóncavo se finge en la pintura y cuyo borde plano diferenciado se reproduce igualmente, aparentando proyectarse en relieve con relación a la pared. Sobre su decoración puede decirse que se trata de una pieza completamente ornamentada, con un tema principal, su inscripción cúfica, y un relleno de fondo. En la primera se recoge la palabra «abundancia» o «prosperidad», fórmula dedicatoria que se une a las inscripciones que aparecen en el resto de los discos, en los que puede leerse: «‘Alí» (el yerno del Profeta), «Muhammad» (el Profeta) y, probablemente; «‘Allah» (Véase: Apéndice, I)¹².

En cuanto a los fondos son blancos, recubiertos de grupos de rayas paralelas, orientadas en diferentes direcciones y trazadas en un tono rubio-rojizo. Con ellas se rellena la totalidad de su espacio libre, incluyendo, incluso, hasta los huecos más pequeños resultantes del trazado epigráfico, a la vez que se delimitan nítidamente, separándolos del letrero central. En este fondo aparecen además pequeños círculos con punto central y cuadrilobulos con cruz inscrita. Finalmente en su borde se trazan líneas diagonales paralelas entre sí.

Así, tras esta descripción, podemos suponer que se trata de la imitación de un tipo de vajilla determinada. En este sentido, quizás el tono rubio-

¹¹ Ch EWERT me señala que se emplearon materiales acrílicos en la restauración de estas pinturas, con lo cual y debido a su profunda penetración en el muro, hace imposible ya la recuperación de las pinturas originales.

¹² La lectura y traducción de esta epigrafía cúfica ha sido hecha por Carmelo LASA, del cual se incluye un estudio más amplio en el Apéndice final (I).

rojizo de la pieza haga suponer a alguien que nos encontramos ante la copia de una loza dorada. Sin embargo, no es así, y su clasificación es clara si se analizan los dos aspectos formales descritos, el de su ornamentación de fondo y el de su tema epigráfico principal.

Los motivos de relleno comentados vinculan a este ataífor del Oratorio de la Aljafería con un grupo de cerámicas de decoración incisa (o esgrafiada), obradas en Irán, en el período de los Būyíes (o Buwayhíes), dinastía de Emires que dominan a los califas Abbasíes entre el 945 y el 1055. Estas lozas, que se fechan pues en los siglos X y XI, se han encontrado en la región de Rayy (o Raghés), en Irán, descubiertas por Emile Vignier, y están reproducidas en publicaciones de M. Pézard y otros autores más recientes. Algún otro fragmento se halló, más tarde, en Kirmân (Irán también), no conociéndose más ejemplares en otras ciudades abbasíes. Las novedades de este tipo de cerámicas no son técnicas, dado que su proceso de producción siguió formulaciones conocidas, que, sin embargo, le aportaron un aspecto formal muy característico. Se basaron en la aplicación de una capa de engalba de color blanco-cremoso recubriendo la pieza de barro, sobre cuya superficie en crudo se incidiría después, trazando un dibujo concreto. Como resultado de ello quedaba una ornamentación incisa y a la vez esgrafiada, en la que las líneas trazadas tomarán el color rubio-rojizo del barro inferior, creándose así una bicromía básica, de algún modo paralela a los resultados visuales del reflejo metálico al traspasarse a pintura, sin que se note ya su carácter esgrafiado original. Finalmente, fue bastante frecuente que las piezas recibieran un trazo verde en el borde y, siempre, se recubrieron con una delgada capa de barniz de plomo transparente, brillante e impermeabilizador.

Más original sin embargo fue su decoración, que las distinguió siempre sobre cualquier otra producción cerámica islámica, con las que no tienen equivalencia alguna. Sus temas muestran cierta afinidad con diversas producciones orientales de tradición bizantina sobre las que alcanzan una maestría de ejecución mayor, pero sobre todo se relacionan con el pasado glorioso de la Persia preislámica, con lo sasánida. Esto puede verse a través de sus ornamentaciones basadas en temas animales (como pájaros y diversos cuadrúpedos), en bandas de epigrafía cúfica, en motivos vegetales diversos (sobre todo palmetas) y la habitual presencia de un tema, sumamente característico, como son las cruces anudadas. Por otra parte, estas ornamentaciones principales destacan en reserva sobre unos fondos rellenos de rayas paralelas, aplicadas en grupos dirigidos en diferentes direcciones y, en muchas menos ocasiones, mediante un relleno de escamas de pez. En cuanto a los bordes acostumbra a perfilarse con trazos curvos diagonales, paralelos entre sí. Todo este repertorio muestra su entronque formal con las soluciones decorativas propias de la orfebrería iraní contemporánea, una y otra, a su vez, influidas por el anterior arte sasánida. En este sentido tal vinculación artística no hace sino recoger la deseada relación de los Buyíes con los

Sasánidas, de quienes se consideraban herederos directos, inspirándose en lo mejor de su metalistería y arte textil ¹³.

Por otra parte, en lo que se refiere a la decoración de epigrafía cúfica que aparece en la pieza del Oratorio de la Aljafería, ésta se relaciona con cerámicas procedentes de los talleres de Nichapur (Irán oriental). En ellos se produjo en el siglo X un interesante grupo de lozas pintadas en negro (en ocasiones ligeramente marrón por la presencia de hierro o ligeramente violáceo por la presencia de manganeso) sobre fondo de engalba blanca, caracterizadas por tener lo que se ha denominado como «decoración concentrada», situada en el centro y/o borde de la pieza, a base siempre de temas epigráficos. La decoración cúfica que presentan diferentes platos y copas de este grupo muestra lo que se conoce como caligrafía circular, que parte de un punto central,acompañándose su desarrollo horizontal mediante los rasgos verticales de la escritura. Estas inscripciones no tienen siempre una lectura fácil, ya que los pintores las alargaron o comprimieron en función de su adaptación a la pieza y la obtención de un adecuado ritmo ornamental, pero, de cualquier modo, las frases más comunes que aparecen en ellas son las de «baraka» (felicidad), «al-yumn» (bendición) y «ahmad» (sólo El es digno de alabanza). El modo de su trazado no será indicativo de cronología, siendo conocidas estas cerámicas entre los coleccionistas como «piezas de Samarcanda», por creerlas de esta procedencia, y siendo valoradas como excepcionales por su calidad y rareza ¹⁴.

Así pues, recapitulando sobre lo dicho, el ataífor pintado del Oratorio de la Aljafería de Zaragoza unía en sí dos tipos de cerámicas iránias concretas, las de Rayy o Raghés y las de Nichapur, de los siglos X y XI. De este modo el letrero cúfico dominante trazado en negro, tanto en esta pieza

¹³ Como menciono en el texto el descubridor de este tipo de producciones cerámicas fue Emile VIGNIER («New Excavations at Raghés, The so-called Samarran Faience», en *Burlington Magazine*, julio (1914), apareciendo en otras publicaciones de M. PEZARD (*La céramique Archaique de l'Islam et ses origenes*. París, 1920) y otros autores como Ernst GRUBE: *Islamic Pottery of the eight to the Fifteenth Century in the Keir Collection*. Faber and Faber, London, 1976. Pág. 88 y fig. 46, autor que las sitúa de forma más general entre los siglos X y XII, como de Irán o Asia Central. Más recientemente lo conocido sobre ellas puede verse en: Jean LACAM: «La céramique musulmane des époques omeyyade et abbaside. VIIe au Xe siècle». En: *Cahiers de la Céramique, du Verre et des arts du feu*. Revue trimestralle Société des Amis du Musée National de Céramique. Sèvres, n.º 20 (1960), pp. 244-293, fig. 78, y en: Jean SOUSTIEL: *La Céramique islamique. Le Guide du Connaisseur*. Office du Livre, Fribourg, 1985, pág. 52, figs. 30 y 43 y pág. 371, fig. 11.

¹⁴ Jean LACAM: «La céramique iranienne aux expositions du Petit Palais à Paris et du Musée d'Art et d'Archéologie de Toulon», en: *Cahiers de la Céramique, du Verre et des arts du feu*. Sèvres, n.º 23 (1961), pp. 156-174, fig. 2a, pp. 160-161. Este investigador señala que la denominación de «Samanida» aplicada a estas cerámicas no es exacta sino parcialmente puesto que aunque su cronología general sea del siglo X, parece que se iniciaron antes, por lo menos en el siglo IX.

E. J. GRUBE: Op. cit., 1976, figs. 56, 57 y 60. Este las clasifica como de Nichapur, ss. X-XI.
Jean SOUSTIEL: Op. cit., 1985, pp. 54-56, fig. 46.

como en cualquiera de los restantes discos decorativos de este paño ornamental, es clara derivación de lo obrado en Nichapur, con lo que coincide no sólo en la localización concentrada de su leyenda sino también en sus rasgos, basados en gruesos trazos circulares con similares terminaciones verticales acabadas en apéndices triangulares muy marcados.

Con ello se ofrecía en el Oratorio el recuerdo a Allah, presente a través de la epigrafía, en la serie de frases contenidas en los discos en las que se le nombra y a través de las cuales se entablaba relación con el fiel.

De otro lado, sus motivos de fondo recuerdan las producciones de Raghes, caracterizadas por el rayado descrito y en las que sus típicos temas de cruces anudadas pasan aquí, en la Aljafería, a ser cuadrilóbulos con cruz central. Esta reinterpretación del tema pudo hacerse ya en el siglo XI, aunque también puede deberse a una restauración inexacta, por haberle faltado al pintor parte de su dibujo original y desconocer las características de lo imitado. A esta serie cerámica recuerda también su tono rubio-rojizo destacado sobre fondo blanco, evidencia uno y otro del barro visible tras el esgrafiado y de la cubierta de engalba, o asimismo los trazos diagonales de su borde.

Finalmente este plato, como el resto de los discos pintados, se inserta en un esquema geométrico de derivación textil, continuador igualmente de una tradición iránio-sasánida que también sería recogida por los Buyíes y de la que en el arte musulmán aragonés encontraríamos otros ejemplos¹⁵.

A partir de lo comentado sobre esta decoración del Oratorio de la Aljafería pueden derivarse las siguientes conclusiones:

— En cuanto a la pieza misma, sus características concretas y relación expuesta con las vajillas iránias, denotan dos posibles circunstancias. La primera, que se trata de una copia de piezas importadas, presentes como vajillas de lujo en la corte zaragozana del siglo XI. La segunda, que quienes proyectaron esta decoración pudieron proceder de esta misma área islámica o, por lo menos, conocerla tan bien como para reproducir modos ornamentales y piezas cerámicas de esa procedencia.

— Por otra parte, en cuanto a la inclusión de este ataífor dentro de un conjunto ornamental mayor, pudieron darse las posibilidades siguientes. Que no fuera la única pieza imitada en este paño ornamental, siendo el resto de los discos reflejo, menos real, de otras vajillas tipo Nichapur, como las que ya comenté. A esto pudiera unirse el que esta solución decorativa no fuera única dentro del conjunto palacial, habiendo similares trazados en otras estancias del edificio, en las que se combinase y sería policromada y pintura, incluyéndose fingidas piezas de vajilla.

¹⁵ Así puede verse en el propio palacio de La Aljafería de Zaragoza, donde determinadas decoraciones recogieron temas procedentes de las artes textiles iránias de origen sasánida (p. e., ver: Manuel GÓMEZ MORENO: «Arte árabe español hasta los almohades. Arte mozárabe». Vol. 3 del *Ars Hispaniae*. Ed. Plus Ultra, Madrid, 1951, fig. 289).

— Finalmente podríamos preguntarnos, incluso, sobre si se usaron o no verdaderas cerámicas de aplicación mural, tema sobre el que por el momento no tenemos contestación segura. Sobre él volveré después, mostrando como si bien no conocemos su empleo en la Aljafería, sí que se encuentra en el arte hispanomusulmán de los siglos XI-XII.

Tras estas consideraciones conviene subrayar que la relación con lo iraní que muestra el ataífor del Oratorio no constituye un hecho aislado, habiendo otras muestras sobre las que trataré a continuación.

2.4. *Las relaciones con el Islam oriental y la presencia de lo iraní en la taifa zaragozana*

Interesa destacar pues, que estas relaciones con lo iraní no son únicas. Por el contrario la arqueología urbana de la ciudad de Zaragoza está dando a conocer en estos últimos años otros ejemplos, entre los que se encuentran algunos hornos. Uno de ellos se localizó en un solar situado entre la actual Avda. César Augusto y la calle Gómez Ulla, vías que se ubican sobre lo que fue Morería cerrada. Se excavó entre 1985 y 1986, sacándose de él un vaciado, que se expuso, y publicándose la noticia, con una breve descripción¹⁶. Como ya señalé en su día a los arqueólogos municipales y fue recogido en publicaciones después¹⁷, el horno en cuestión tiene el interés y rareza de ser igual a los excavados en el Irán oriental, habiéndose hallado en la actualidad en la ciudad un segundo horno de idénticas características, tipología que a su vez coincide con las que presentan otros hornos, de conocimiento igualmente reciente, localizados en Balaguer y Sevilla¹⁸.

Estos hornos presentan planta rectangular al exterior y circular al interior, mostrando unidas verticalmente ambas cámaras de combustión y cocción. La primera es un hueco circular excavado en el suelo, sin parrilla o suelo de separación con la siguiente y sí un banco corrido en derredor, que es ya parte integrante de la cámara de cocción y en el que se colocaban

¹⁶ Lo comentado puede verse en el catálogo de la exposición en la que se presentó un vaciado del mismo: *Arqueología urbana en Zaragoza. 1984-86*. VV.AA., Zaragoza, 1986. Pp. 52-56 y figs. También en: C. AGUAROD y A. MOSTALAC en «Noticiero» del *Boletín Museo de Zaragoza*, n.º 4 (1985), pp. 314-315, y: P. GALVE y A. MOSTALAC: en idem, n.º 5 (1986), pp. 424-427. También en: C. ESCO, J. GIRALT y P. SENAC: *Arqueología islámica en la Marca Superior de Al-Andalus*. Diputación Provincial, Huesca, 1988, p. 34.

¹⁷ Con posterioridad a las citas recogidas en la nota 16, Antonio MOSTALAC menciona ya esta relación iránea en la comunicación presentada al *Coloquio «Fours de Potiers et 'testares' médiévaux»*. Casa Velázquez, Madrid, 1987, con el título: «Los hornos islámicos en Zaragoza», 19 pp. En prensa.

¹⁸ En lo referente a Zaragoza ha sido hallado recientemente un segundo horno de igual tipología que está siendo excavado por Francisco de Asís ESCUDERO ESCUDERO, en la Calle de San Pablo (1991). Por lo que respecta a Balaguer (Lérida), se está igualmente excavando en la actualidad un horno similar que excava Josep GIRALT, y lo mismo en Sevilla, cuya excavación corre a cargo de Fernando AMORES, este último fechado como de época almohade. Agradezco a A. Mostalac la noticia de estos hallazgos recientes.

parte de la vajilla en la cochura. En la pared interior de esta cámara se practicaron orificios equidistantes, situados en líneas casi regularmente horizontales y paralelas, en las que se introducían tubos cerámicos, que a su vez podían recibir unas barras de arcilla (birlos). Estas sirvieron para sostener piezas de forma cerrada o componer parrillas desmontables sobre las que colocar otras piezas a cocer, diferentes a las que se emplazaban en el banco inferior. El cierre del horno debió ser una bóveda fija, con una o más chimeneas de tiro. Su tipología coincide exactamente con el modelo de horno llamado en Persia «shakhuré» o «shâkhure», destinado preferentemente a la cochura de cerámicas monocromas, del que ha publicado ejemplos el investigador Jean Lacam¹⁹ y otros. Lacam los sitúa en el período seldyúci, si bien, como señalan otros autores, su vigencia debió de ser aún mayor, extendiéndose tanto al período abbasí como al seldyúci y habiéndose usado entre otros alfares en el de Nichapur²⁰, lugar de procedencia de alguna de las cerámicas imitadas en la decoración del Oratorio de la Aljafería.

En lo referente a los hornos excavados en Zaragoza la historia recomienda su situación cronológica entre el siglo XI y el momento anterior a la reconquista de la ciudad (1118), fechas que vienen a coincidir, en lo básico, con la estratigrafía arqueológica que los sitúa entre los siglos X y XI²¹.

A este hecho hemos de unir otros que refuerzan la frecuente presencia de lo iraní y del Islam oriental en la península a lo largo del tiempo. De este modo lo vemos en la demanda de todo tipo de objetos de lujo, que satisfacían los refinados ambientes cortesanos. Dentro de este contexto llegarían abundantes cerámicas de las que hoy tenemos pocas y dispersas noticias y cuya introducción se comenzó en el califato, con piezas de loza dorada iraquí o iraní, fechables en el siglo X, como las halladas en Medina Azzahra²². Sobre esta vajilla importada puede citarse la tesis reciente de que se encontraba dentro de un entorno de refinamiento cortesano que en parte se conformó con la llegada a Córdoba del músico iraquí Ziryab (822-857)²³, que puso de moda en la mesa el uso de finos manteles, copas de cristal y elaboradas recetas culinarias, además de influir en la música andalusí. Más tarde, coincidiendo con el fin del califato la influencia abbasí se acentuaría, situación que habría de seguir en lo taifa.

En este siglo XI encontramos los hornos de Zaragoza y la decoración comentada de la Aljafería, si bien en las excavaciones del conjunto palacial no se han hallado cerámicas de interés de esta época, según puede compro-

¹⁹ Jean LACAM: Op. cit., (1960), pp. 244-293, ifg. pág. 253 y pág. 266.

²⁰ Jean SOUSTIEL: Op. cit., 1985, pp. 385-386.

²¹ A. MOSTALAC: Op. cit., (1987), en prensa.

²² Ver nota 8.

²³ Isabel FLORES ESCOBOSA: *Estudio preliminar sobre la loza azul y dorada nazarí de la Alhambra*. Cuadernos de Arte y Arqueología, 4. Instituto Hispano-Arabe de Cultura, Madrid, 1988. Pp. 14-15.

barse en las intervenciones llevadas a cabo²⁴. Sobre ello puede haber explicaciones distintas, que van desde su desaparición debida a las diferentes obras que a lo largo del tiempo recompusieron su planta, vaciando diferentes zonas de terreno, hasta la posibilidad de que aparecieran algunas en ciertos puntos del palacio, a lo largo de su primera etapa restauradora con F. Iñiguez, y se desecharan por no considerarlos de interés.

Sin embargo en otras zonas aragonesas existen demostraciones de la importación de piezas desde los alfares del mediterráneo oriental, como sucede en el Castillo de Alberuela de Tubo (Huesca), donde se encontró un ataífor de reflejo metálico de probable producción fatimita del siglo X²⁵, o en Tudela (Navarra), dentro también de la Marca Superior y de este mismo Reino de Zaragoza, donde se halló otra pieza de igual forma y técnica, en nivel arqueológico de principios del siglo XII²⁶, vinculándose formalmente por temas y solución pictórica a las lozas doradas egipcias de esta cronología y, aún, anterior²⁷.

En todo caso, las influencias y relaciones con lo oriental subsistirán, y así, podemos verlo en la cerámica, en muestras tales como las cerámicas negras esgrafiadas murcianas del siglo XIII, algunos de cuyos temas y su solución pictórica hay que buscarles relaciones con la miniatura, metalistería y cerámica tanto persa como egipcia, o las aproximadamente coetáneas lozas doradas atribuidas a este mismo centro por J. Navarro Palazón²⁸, en las que aparecen las mismas relaciones. Más tarde, con lo nazarí, las cerámicas malagueñas vuelven a mostrar vinculaciones con la técnica, temas y soluciones ornamentales iráneas, hecho que fue ya señalado por A. W.

²⁴ Manuel MARTÍN BUENO y otros: *La Aljafería. Investigación Arqueológica*. Cortés de Aragón, Zaragoza, 1987.

²⁵ C. ESCO y otros: Op. cit., 1988. Pp. 31 y 55, fig. 17.

²⁶ C. ESCO y otros: Op. cit., 1988. Pág. 71 y fig. 33.

²⁷ La relación con piezas fatimíes y su imitación puede seguirse en: Helen PHILON: *Benaki Museum Athens. Early Islamic Ceramics*. Islamic Art Publications, London, 1980. Figs. 496, 507, 512, 514 y 557.

También en: E. J. GRUBE: Op. cit., 1976. Fig. 41 (color), plato de Iraq o Egipto, ss. X-XI.

También puede seguirse entre las piezas exportadas al occidente mediterráneo, conservadas en la arquitectura medieval italiana, como: Francesco GABRIELI y Umberto SCERRATO: *Gli arabi in Italia*. Crédito Italiano, Milano, 1979. Figs. 532, 533, 553 y 632 (todas vajillas fatimitas de los siglos XI y XII), o en: Gabriella BERTI y Liana TONGIARGI: *I bacini ceramici medievali delle Chiese di Pisa*. Quaderni di Cultura materiali, 3. «L'Erma» di Bretschneider-Roma, 1981. Figs. CLXXXIX, CXCII y siguientes, etc.

²⁸ Julio NAVARRO PALAZÓN ha estudiado y publicado estas cerámicas negras esgrafiadas en diferentes ocasiones (II Coloquio Cerámica Medieval Mediterráneo Occidental, Toledo, 1981), haciendo algunas rectificaciones y tratándolas monográficamente en: *La cerámica esgrafiada andalusí de Murcia*. Publicaciones Casa Velázquez, Madrid. Serie Etudes et Documents, II. 1986. El mismo ha tratado con posterioridad sobre el reflejo metálico murciano, muy conectado con las lozas egipcias, en: «Murcia, centro productor de loza dorada», *III Congreso de cerámica medieval del Mediterráneo Occidental*, Siena, 1984, Actas, Florencia, 1986, pp. 129-143. Y M. PICÓN y J. NAVARRO PALAZÓN: «La loza dorada de la provincia de Murcia: étude en laboratoire», en idem, pp. 144-146.

Frothingham, al relacionar estos paralelismos con la posible llegada de alfareros de esa procedencia²⁹.

Por otra parte, todos estos hechos conocidos, se integran en un contexto de presencia constante de los modos decorativos y piezas cerámicas de este origen a lo largo de los países mediterráneos, sobre lo cual puede recordarse el temprano e importante ejemplo de la azulejería de reflejo metálico aplicada sobre la embocadura y nicho del mihrab de la gran mezquita tunecina de Kairuán. Según un documento del siglo XI estas cerámicas fueron fabricadas por un alfarero llegado desde Bagdad en el 862, siendo tan evidentes sus relaciones con lo mesopotámico, que hoy se piensa mayoritariamente que se trata de piezas importadas, habiendo sólo algunos ejemplares de posible producción local, realizada, en todo caso, por ceramistas de ese mismo origen³⁰. Este ejemplo tunecino nos sirve también para probar la constante movilidad de obras y artistas sobre toda la extensión de la geografía islámica, así como el gran aprecio logrado por sus producciones de barro, demandadas desde cualquier parte en su calidad de vajillas de lujo.

Por tanto, en este contexto de intercambios, con la llegada de productos y artífices, hay que situar la presencia del atañor pintado del Oratorio de la Aljafería de Zaragoza, ejemplo conservado de lo que, es de suponer, debió de tener una influencia y repercusión mayores sobre los modos de ornamentación arquitectónica del siglo XI.

3. Consideraciones acerca del hipotético uso de cerámica de aplicación arquitectónica en la Aljafería de Zaragoza y sobre su empleo en la arquitectura hispanomusulmana de los siglos XI-XII

Partiendo del hecho de que en la Aljafería se usó cerámica imitada en su decoración mural, no sería descabellado suponer, que además, verdaderas piezas cerámicas hubieran podido combinarse con otros materiales (yeso, pintura, tejidos) para configurar el tratamiento decorativo de los interiores del edificio. Sin embargo esta posibilidad no puede ser todavía sino una hipótesis a la que le faltan, por ahora, las pruebas materiales que la avalen.

Respecto a este tema, Francisco Iñiguez, primer restaurador del monumento, que trabajó en él entre 1947 y 1982, no nos dejó ningún dato escrito, ni memoria de restauración ni publicación en la que se hiciera la más mínima referencia al tema. Claro está, que cualquier dato acerca de su intervención en el palacio nos falta casi por completo, a excepción de las

²⁹Alice Wilson FROTHINGHAM: *Lustreware of Spain*. The Hispanic Society of America. New York, 1951, pp. 21-22.

³⁰Georges MARCAIS: *Faïences à reflets métalliques de la Grande Mosquée de Kairouan*. Contributions à l'étude de la Céramique musulmane, n.º IV, París, 1928, pág. 10.

descripciones generales que en algún momento publicó³¹. Sin embargo F. Iñiguez sí dio cuenta de algunos detalles inéditos sobre este tema a los investigadores G. Borrás y M. Expósito, entre otros. Las noticias expuestas de forma verbal daban a conocer datos hasta hoy desconocidos acerca de los materiales hallados en su solar, aunque existen notables contradicciones en los mismos³². Siempre según dicho arquitecto, en la Aljafería se hallaron piezas cerámicas, no sabemos si vidriadas, junto con otros fragmentos de yeserías de talla calada en una excavación o, quizás sólo cata, hecha en el suelo de la Alcoba, vecina al Oratorio. Iñiguez consideraba que dichas piezas de yeso y cerámica (columnillas concretamente), formaron parte de una bóveda calada que cerraba la estancia y a través de la cual pasaba una luz tamizada procedente de vanos más altos, de foco no visible. En esta noticia hay, sin embargo, aspectos que hoy por hoy debemos valorar con muchas reservas. Uno sería el admitir que las columnillas cerámicas pudieran tener un papel constructivo y no meramente ornamental. Esta última posibilidad decorativa sí sería posible, pensando en que dichas piezas pudieran sostener arcos ciegos, aportando sus características propias de brillo y color, de las que podían extraerse todos sus efectos combinándose con el yeso policromado, en una solución a base de materiales pobres con la que se buscaría en el siglo XI el equivalente a la combinación de materiales ricos propia del Califato (yeso, mármoles, mosaico, cerámica). Tal posibilidad es admisible, además, habida cuenta de que sabemos con seguridad que la cerámica vidriada se empleó en Toledo en este mismo siglo XI (999-1000), tal como nos lo indica Christian Ewert refiriéndose a su presencia en el interior de la mezquita del Cristo de la Luz³³. En este caso su empleo en forma de columnillas vidriadas, sobre las que después me referiré más ampliamente, hacen de este ejemplo un precedente temprano de su posterior y similar uso en el mudéjar, tanto toledano como aragonés.

A lo expuesto se une un segundo problema que impide otra cosa que no sea el conocimiento con reservas de esta noticia, y que es la ausencia absoluta de fragmentos cerámicos de este tipo entre los restos conservados de la Aljafería de Zaragoza, aunque el desconcierto puede ser todavía mayor si se considera que, en este caso, no sólo falta la cerámica sino también las yeserías caladas sobre las que Iñiguez hacía conjunta referencia y que son conocidas sin embargo a través de algún fragmento publicado por Manuel Gómez Moreno, en este caso sí conservado³⁴. Así pues del conjunto de

³¹ Ver nota 3.

³² F. Iñiguez dio cuenta de esta y otras noticias a Gonzalo M. Borrás y Manuel Expósito en 1980 y 1981. Agradezco a ambos haberme dado cuenta de ello.

³³ Christian EWERT: «Die Moschee am bab al-Mardum in Toledo Eine, Kopie der Moschee von Córdoba». Revista *Madrider Mitteilungen*. Deutsches Archäologisches Institut Abteilung, Madrid, 18-1977, pp. 287-354 y láms. Ver: pág. 295 y fig. 57, a y b.

³⁴ Manuel GÓMEZ MORENO: Op. cit., 1951, fig. 293, b y d. Aunque se conservan fragmentos de yeserías en el Museo P. B. A. de Zaragoza, es difícil identificar las que describía Iñiguez, ya

piezas de yeso y cerámica que él consideraba como de la bóveda de la Alcoba citada no nos queda nada seguro, situándose este hecho en un contexto general de descuido de años sobre los materiales aparecidos en el edificio, que se han almacenado en muchas ocasiones sin siglar siquiera, sin referenciar, ni mucho menos publicar, o, como en este caso no resultan de clara identificación. Este desinterés ha perjudicado la restauración del palacio al no poder incorporar los hallazgos al mismo, ni servir de base para su restauración, ni, por fin, poderse estudiar directamente analizando su técnica, forma y verdadero papel dentro del conjunto general. Es decir, lo que en este aspecto se ha hecho en la Aljafería debe servirnos de modelo para lo que nunca se debe hacer.

Sin embargo, volviendo a lo que señalaba al principio, el uso de cerámica aplicada a la arquitectura sí que existió en el siglo XI y, por tanto, su presencia sería posible tanto en la Aljafería como en cualquier otra construcción de la época a lo largo de la geografía peninsular. Así es preciso volver al ejemplo citado por Christian Ewert sobre la mezquita del Cristo de la Luz, en Toledo. Este edificio, conocido originalmente como de «Bād al-Mardum», fue construido en el año 999/1000 y muestra una clara influencia abbasí³⁵. De entre el conjunto de cúpulas de arcos cruzados que cubren cada uno de sus tramos, interesa la que se situó ante el mihrab, en la que Ch. Ewert descubrió la presencia de columnillas vidriadas soportando los arcos entrecruzados ciegos de su zona inferior³⁶. Aunque estas piezas están encaladas, es posible descubrir en las fotografías de detalle que se trata de altos cilindros hechos a torno (la huella de los dedos es visible), vidriadas, según nos cita dicho investigador, con barniz de plomo (el vidrio musulmán) coloreado con un óxido de hierro, ingrediente este último que les aportó un característico tono amarillo-miel, que se unió al aspecto brillante y suave y calidad impermeabilizadora del barniz. Muy probablemente estas piezas fueron hechas localmente, dado que en los obradores del Toledo del siglo XI se conocía bien su técnica, como puede comprobarse tanto a través de la descripción del documento de «Escritura de depósito de loza» de Abuchafar Ahmed ben Mahomed ben Mogueits, hecho en Toledo en el 1066 (se trata de un listado de piezas cerámicas para la venta con cita de formas y técnicas, de gran interés), como a través del minucioso estudio de sus escombreras correspondientes a esa época, publicado por José Aguado Villalba³⁷.

que las piezas existentes no parecen poder adaptarse a la función que él les asignó. Por otra parte sobre la posibilidad de que algunas piezas fueran parte de bóvedas caladas ya se refirió: Leopoldo TORRES BALBAS en: «Bóvedas caladas hispanomusulmanas». *Al-Andalus*, tomo 17 (1952), pp. 186 y ss.

³⁵ Gonzalo M. BORRÁS GUALIS: *El Islam. De Córdoba al mudéjar*. Ed. Silex, Madrid, 1990. Pág. 56.

³⁶ Ch. EWERT: Op. cit., 1977.

³⁷ José AGUADO VILLALBA: *La cerámica hispanomusulmana de Toledo*. C.S.I.C. e Instituto

Este ejemplo nos demuestra, además, que sobre el arte hispanomusulmán del siglo XI hay todavía muchas cosas que descubrir y que estudios minuciosos pueden, quizás, conducirnos al hallazgo de aspectos inéditos, como el de esta cerámica vidriada de aplicación mural.

Insistiendo todavía en este tema, creo que es preciso abordar el estudio completo de cualquier pieza cerámica, ya se encuentre in situ o descontextualizada, puesto que este puede ampliar nuestros conocimientos actuales. Como ejemplo citaré un florón gallonado, de cerámica moldeada y vidriada, que se conserva en el Museo de Cerámica de Barcelona (antes en el Palacio de Montjuich y ahora en el de Pedralbes). La pieza, expuesta, ingresó en sus fondos en 1963, como donación de la Asociación Anónima Salat, indicándose además en su ficha que fue «... encontrada en edificio de Córdoba...» y añadiéndosele como cronología la de los siglos XII-XIII³⁸. La pieza es conocida desde hace tiempo dado que fue publicada por Luis M.^a Llubí³⁹, que reprodujo su fotografía, la mencionó brevemente y de forma incompleta (la cita como monócroma), situándola en su caso, muy acertadamente, dentro de lo taifa. Más recientemente, Trinidad Sánchez-Pacheco, que es directora del Museo, la vuelve a citar en su «Guía», localizándola de nuevo en una etapa más avanzada, el siglo XIII⁴⁰.

Sin embargo una vez dicho esto, conviene recapitular y analizar la pieza por sí misma, ya que nos puede aportar datos acerca de la tipología y características de las cerámicas hechas como adorno arquitectónico en esta época. Así el florón a que me refiero tiene un tamaño grande (51 cm. de diámetro) y ha sido restaurado, diferenciándose bien lo original de lo rehecho por hallarse lo primero perfilado de rojo. Su realización comenzaría con el moldeado del barro a partir de un molde con el que obtendría su forma agallonada, de perfiles moldurados. A esta fase seguiría otra de oreo, por la que la pieza adquiriría consistencia, para proseguir inmediatamente y en crudo con su decoración estampillada, lograda por la presión de matrices de madera o barro con un motivo en negativo, el cual quedaría en positivo al presionarlo sobre el barro tierno. Así se estampillaron sus temas vegetales (hojas almendradas), sogueado y letreros cúficos repetidos, concluyéndose esta fase con una 1.^a cochura, tras la cual se bañaría con barniz de plomo coloreado, en el que domina el verde (óxido de cobre), tono que se alterna con otro melado en los gallones (óxido de hierro), apareciendo en algún punto chorreado sobre el 1.^{er} color. Este barniz, vitrificado en una 2.^a cocción

de Investigaciones y Estudios Toledanos, Madrid, 1983. Incluye cita de dicho «Depósito de loza», en pp. 16-18.

³⁸ Agradezco a M.^a Antonia Casanovas, conservadora de dicho Museo, todas las facilidades dadas para el estudio de la pieza.

³⁹ Luis M.^a LLUBÍ MUNNE: *Cerámica medieval española*. Nueva Colección Labor, n.º 65. Barcelona, 1967. Pág. 65 y fig. 77.

⁴⁰ Trinidad SÁNCHEZ-PACHECO: *Guía del Museu de Cerámica*. Guías breves de Museos, 1. Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1986. Pág. 20.

específica, le aportaría el brillo e impermeabilización final. Así pues, en lo que respecta a su decoración y cubierta, esta pieza presenta las dos técnicas que se combinaron en la cerámica hispanomusulmana desde el Emirato, para generalizarse posteriormente a partir del Califato, como son la del estampillado de tradición clásica, que constituye la base de su ornamentación, y la novedad técnica del «vedrío» (barniz de plomo), coloreado con óxidos e impermeabilizador funcional de cualquier superficie de barro, fórmula que el Islam difundirá, aunque su conocimiento fuera muy anterior. La fusión de estas dos técnicas que acabo de mencionar y las características formales de la pieza que trato tienen, a su vez, su paralelismo en otras cerámicas islámicas tempranas, mesopotámicas (Samarra) y egipcias, fechables entre los siglos IX y X. Se trata de vajillas (platos, cuencos y otras piezas) moldeadas en ligero relieve bajo cubierta plumbífera coloreada mediante uno o más óxidos, en las que se conjugan tanto la herencia occidental romana como la oriental sasánida. Sus temas ornamentales muestran también un notable paralelismo y coincidencia con la pieza arquitectónica del Museo de Cerámica de Barcelona, dado lo similar de sus temas almendrados, obtenidos por el trazado en simetría de dos palmetas, de las rosetas de pétalos cóncavos, dispuestos radialmente a partir de un botón central, o de sus trazados cúficos, combinados en estas vajillas con otros diseños de lazo⁴¹.

En cuanto a su decoración interesa considerar su relación con otras producciones peninsulares. Así, sus hojas almendradas, de vértice apuntado y base iniciada con volutas, constituyen un tema que encontramos sin apenas variación entre los fragmentos hallados en las escombreras toledanas del siglo XI⁴². Este motivo repetía otros afines de tradición califal, que pueden encontrarse en las vajillas bicolors de Córdoba, recogiendo a su vez un repertorio frecuente en las cerámicas abbasíes halladas en Iraq, Egipto e incluso, por exportación, en lugares tan alejados como Medina Azzahra⁴³. Este tema tendrá todavía una larga pervivencia en lo andalusí, tendiendo a una simplificación tal de trazado que hace que ya no se reconozcan las dos palmetas afrontadas de las que se partió⁴⁴.

El sogueado por su parte, compone una trama de dos ramales enlazados en forma de «ese» inclinadas, cuyos precedentes peninsulares estarían también en Córdoba, por ejemplo en las vajillas bicolors⁴⁵, siendo igualmente frecuente su aparición en el siglo XI, tanto en piezas cerámicas, así las

⁴¹ Véase: Helen PHILON: Op. cit., 1980, figs. 20 a 30, y especialmente figs. 21, 28 y 30, en las que aparecen los motivos epigráfico, almendrado y de roseta gallonada.

⁴² José AGUADO VILLALBA: Op. cit., 1983. Lám. X-a, pág. 37-38.

⁴³ Todas estas relaciones son recogidas por diferentes autores, así: Basilio PAVÓN MALDONADO: «Notas para la cerámica hispanomusulmana». *Al-Andalus* (1967), vol. XXXII, fasc. 2, pp. 415-437.

⁴⁴ En su evolución, llegarán a desaparecer las volutas de su arranque sustituyéndose por la forma almendrada de perfil continuo, a menudo de doble línea.

⁴⁵ Manuel GÓMEZ MORENO: Op. cit., 1951, figs. 377, 378, 379 y 380.

hechas en cuerda seca parcial⁴⁶, como en otros materiales, tales como las yeserías de la Aljafería, en las que se combinan sogueado y epigrafía del modo como lo encontramos en la pieza a que me refiero⁴⁷.

Finalmente, en lo epigráfico se repite una misma leyenda cúfica, en la que puede leerse la palabra «bendición» o «inteligencia» tal como se desprende del estudio de su inscripción hecho por Carmelo Lasa, el cual por el análisis de su trazado la sitúa dentro de lo taifa cordobés y entre los siglos XI-XII, tal como puede verse en el Apéndice final al que remito⁴⁸.

En cuanto a su forma de florón cóncavo gallonado es igual a la de las piezas que aparecen en diferentes puntos de la Aljafería de Zaragoza, como decoración en las albanegas del arco del mihrab del Oratorio, en los anudamientos de algunos de los arcos del pórtico norte o entre algunos fragmentos de sus yeserías originales⁴⁹, variando únicamente el número de sus gallones. Esta similitud hizo que al instalarla en el Museo de Cerámica de Barcelona se le pusiera al lado una fotografía del mihrab del Oratorio del palacio zaragozano y que en una de las publicaciones en que se la cita se diga que es «... semejante a las (piezas) que se colocaban las juntas (sic, debe ser error por enjutas o albanegas) de los arcos de los mihrabs...»⁵⁰.

De este modo, si extraemos las conclusiones básicas a que nos lleva este análisis, podemos decir que la pieza cerámica conservada en el Museo de Cerámica de Barcelona parece ser una obra taifa cordobesa hecha entre los siglos XI y XII, tal como ya señalara Llubí⁵¹, como nos lo indica su lugar de hallazgo⁵² o como nos lo asevera el minucioso estudio epigráfico (véase: apéndice final). Pieza que, por lo demás, muestra una técnica conocida en todos los alfares peninsulares y unos motivos ornamentales (decoración estampillada), de fuerte tradición califal y de gran similitud con lo obrado en otras áreas taifas, como el Toledo del siglo XI, al igual que sucede con su forma, vinculada a motivos ornamentales en yeso obradas para la Aljafería de Zaragoza, también en este caso de tradición califal.

Todo lo dicho no hace sino indicarnos la interrelación de las soluciones de la arquitectura musulmana peninsular y sus intercambios frecuentes. Considerando todas las razones citadas, estas tipologías cerámicas vistas (columnillas y piezas gallonadas) pudieron obrarse en cualquiera de estas

⁴⁶ José AGUADO VILLALBA: Op. cit., 1983, lám. XXVI.

⁴⁷ Manuel GÓMEZ MORENO: Op. cit., 1951, fig. 288. La pieza señalada no es la original sino un vaciado. La original puede verse en: Carmelo LASA GRACIA: «Inscripciones de la Aljafería y fondos islámicos del Museo de Zaragoza». *Boletín del Museo de Zaragoza*, n.º 6, (1987), pp. 246-288, concretamente pág. 270, fig. 12.5 y 279, pieza n.º 35.

⁴⁸ La transcripción y traducción de estas inscripciones cúficas ha sido hecha por Carmelo LASA y su estudio más amplio puede verse en el apéndice final (II).

⁴⁹ Este fragmento de yesería forma parte de los restos de la Aljafería musulmana proporcionándome su reproducción Bernabé Cabañero y Carmelo Lasa.

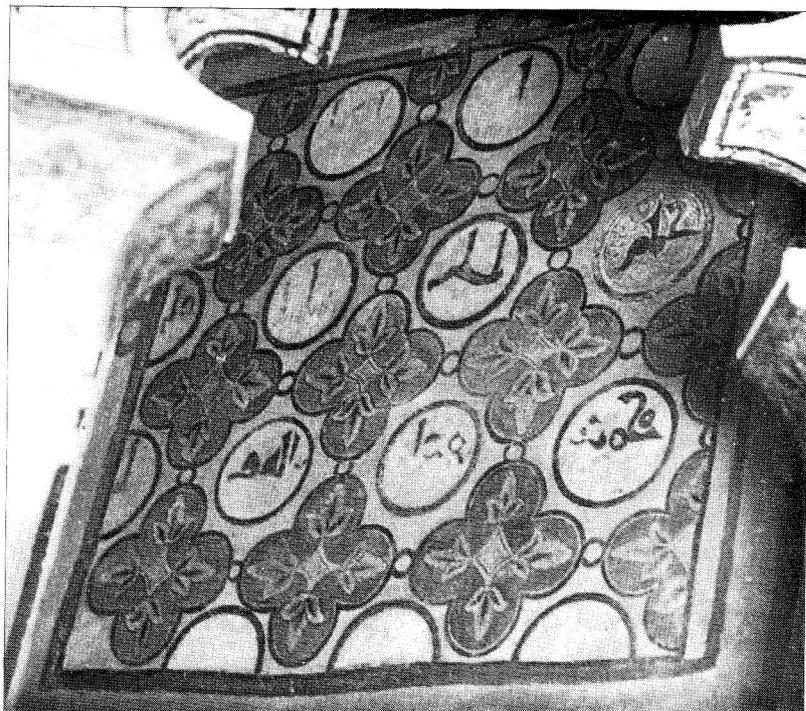
⁵⁰ Trinidad SÁNCHEZ-PACHECO: Op. cit., 1986, pág. 20.

⁵¹ Ver nota 38.

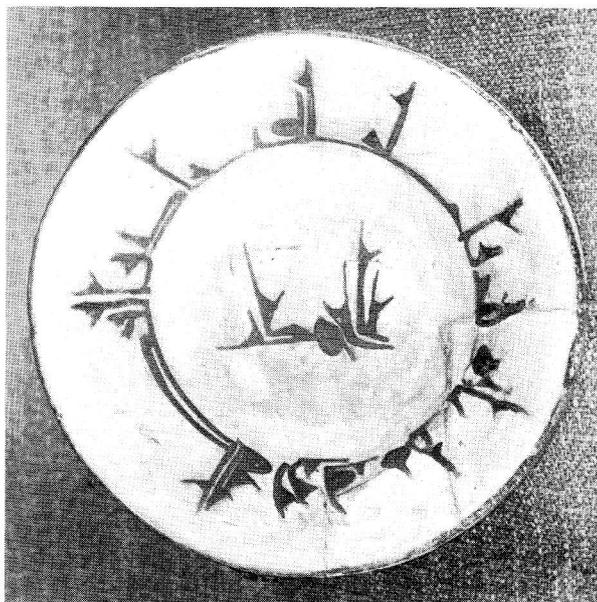
⁵² Ver nota 37.

tres áreas peninsulares citadas (Córdoba, Toledo o Zaragoza), dentro de estos siglos XI y XII, y esto es lo que puede considerarse más importante, puesto que las piezas cerámicas de la Mezquita toledana del Cristo de la Luz y la cordobesa del Museo de Cerámica de Barcelona son ejemplos aislados, de entre otros que pudo haber, que nos informan acerca del uso de la cerámica vidriada aplicada a la arquitectura y que por su carácter temprano, previo a su posterior uso en lo almohade (La Kutubiya de Marraqués, la Giralda y Torre del Oro sevillanas), son precedente y eslabón perdido para su ulterior empleo en el mudéjar, tanto toledano como, sobre todo, aragonés.

Así pues, en cualquier restauración deben ser tenidas en cuenta como normas básicas, el cuidadoso rescate de cualquier resto, su conservación y cita precisa del hallazgo en la memoria correspondiente, su estudio dentro de su contexto concreto y, con todo ello, la posibilidad de su inclusión en el edificio, siendo base para una posible restauración. Dichas normas en el edificio de que trato (la Aljafería) y en la materia a que me refiero (la cerámica), es claro que no se siguieron como debieran.



Pinturas Oratorio de la Aljafería.



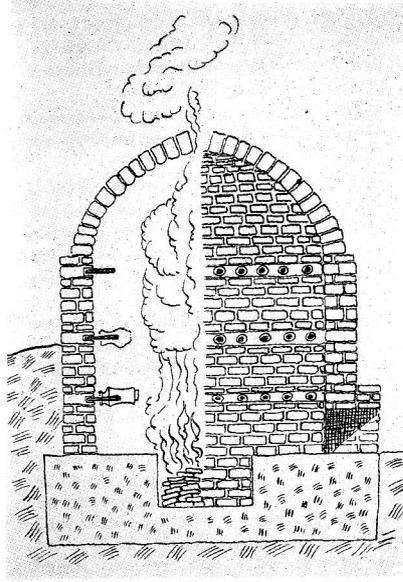
Plato de Nichapur (Irán). Siglo X. Museo Cívico, Turín.



Cuenca de Rayy (Irán). Siglo X. Colección J. Y. Homoizi, Kuwait.



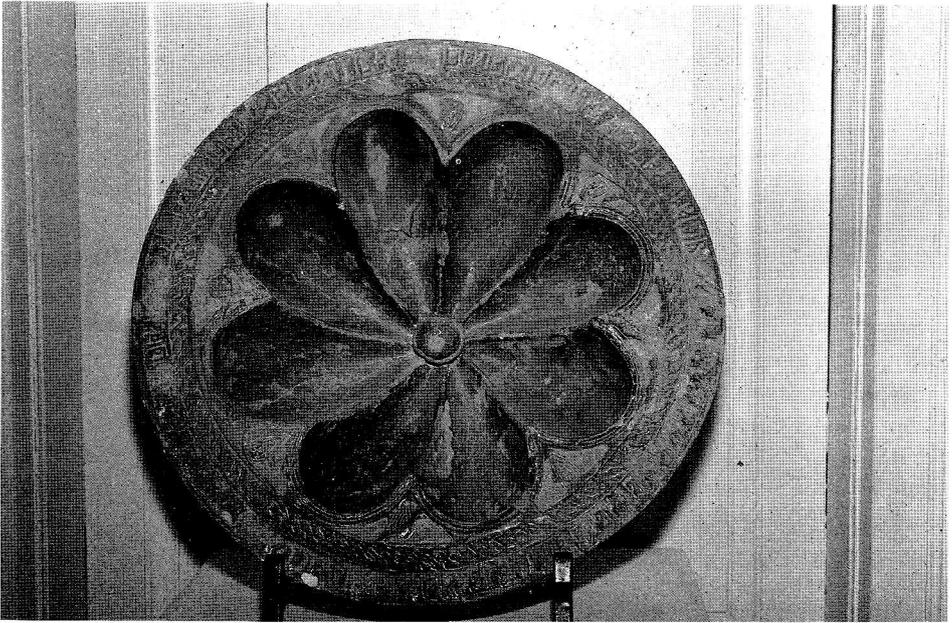
Cuenca de Rayy (Irán). Siglo X. Fitzwilliam Museum, Cambridg.



Horno encontrado en Zaragoza (solar Avda. César Augusto / calle Gómez Ulla). Siglos XI-XII.



Horno persa periodos abbasí-seldyuci (según J. Lacam).



Pieza gallonada período taifa, siglos XI-XII, Córdoba. Museo de Cerámica de Barcelona.

APENDICE I

Inscripciones del panel pictórico de la galería superior del oratorio de la Aljafería

CARMELO LASA GRACIA

Los quince platos representados en el panel pictórico que decora el muro del lado septentrional del ángulo noroeste de la galería superior del oratorio islámico de la Aljafería tienen en común su decoración epigráfica, su deficiente conservación y la mala restauración que en ellos se llevó a cabo. Conocemos el estado que presentaban estos platos pintados en el momento de su descubrimiento gracias a las fotografías del profesor Christian EWERT, miembro del Instituto Arqueológico Alemán, Sección de Madrid, que amablemente nos las ha proporcionado; gracias a ellas hemos podido constatar la incorrecta restauración de varios de ellos. Esta equívoca actuación afectó principalmente a los dos platos centrales de la segunda fila, contando desde el extremo superior en hiladas horizontales, y el tercer plato contando desde el oeste de la fila inmediatamente inferior a la comentada.

Todo ello conlleva una gran dificultad para intentar separar lo auténtico de lo falso, de tal forma que tan sólo en tres platos se puede dar la traducción de la inscripción epigráfica que contienen y en un cuarto una aproximación. Las inscripciones están hechas en caracteres cúficos imitando inscripciones antiguas.

De los cuatro platos de la línea superior, únicamente se conservan trazos de los hastiles, siendo imposible dar interpretación alguna. En la línea segunda se pueden transcribir el primero de la derecha y el primero de la izquierda; de los dos del centro el de la izquierda es totalmente ilegible y el de la derecha fue inventado por el restaurador; éste último imita las tuzas y las cerámicas de tipo turco, con rasgos epigráficos que carecen de sentido en la Aljafería. En la tercera línea es legible el primero de la derecha y en parte el segundo contando desde la izquierda. La línea de abajo no presenta ningún rastro de sus posibles inscripciones.

La transcripción y traducción de las inscripciones contenidas en la segunda línea de platos, contando desde el extremo superior, es la siguiente:

Plato de la izquierda,  se trata de un nombre propio, «'Alī», el yerno del Profeta.

Plato de la derecha,  palabra que puede tener diferentes acepciones según la transcribamos de una forma u otra. Es claro que la segunda y la cuarta letras son la misma: la *mīm*, y que la tercera es una *ya'*. La dificultad se presenta con la primera letra, que puede ser indistintamente una *ŷīm*, una *hā'* y una *jā'*, al carecer el cúfico de signos diacríticos.

Si se trata de una *ŷīm*, sería  y su significado es «exhuberante», «lujurioso», «abundante», etc¹.

Si por contra es una *hā'*, sería  y su significado es «íntimo», «interior».

Totalmente improbable de que se trata de una *jā'*, con la que formaría la palabra  ya que su significado sería «leche recién ordeñada».

Transcripción y traducción de los platos de la tercera línea:

En el segundo por la izquierda, parece tener sentido , «'Allāh», pero no cuadra la última grafía de la letra *wāw*, o cualquier otra forma semejante que está aislada sin unirse a la *hā'* del posible «'Allāh».

En el primero de la derecha, es inequívoco  «Muhammad», el Profeta.

Del resto de los platos, en su actual estado, es imposible decir nada más, salvo que una posterior limpieza que recupere las preparaciones pictóricas hechas mediante un buril, nos aporte nuevos datos.

La cronología epigráfica es también imposible de fijar, debido a la restauración nada fiable, siendo difícil separar lo que es original de lo inventado por la mano del restaurador.

¹ Los diccionarios utilizados en este trabajo han sido: AL-FARID, *Petit Dictionnaire Arabe-Français*, Beirut, 1965; WEHR, Hans, *A Dictionary of Modern Written Arabic*, Beirut, 1974; y CORRIENTE, Federico, *Diccionario Arabe-Español*, Madrid, 1975.

Bordeando esta pieza, a modo de orla, lleva una inscripción en caracteres cúficos, repitiendo constantemente la misma eulogia. En un principio parece tratarse de la llamada «*alafía*» que se va a reiterar, con multitud de variantes, hasta el siglo XV.

En caracteres cúficos sencillos, más estilizados que los propiamente cordobeses de tipo califal, pero sin acercarse a los tipos sevillanos, mucho más esbeltos itera: **عالمه**

Se trata de cinco letras: la primera una 'ayn, la segunda un 'alíf, la tercera una fā' o una qāf', la cuarta una lām o una yā' y la quinta una tā' marbūṭa.

Transcribamos la palabra de una forma u otra, en ambos casos es una forma nominal del verbo, un participio agentivo². La primera de las transcripciones es **عالمية**; conformando la llamada «*alafía*», en este caso sin el artículo, aunque habitualmente lo llevaba. Según G. J. OSMA³ era normal en los siglos X y XI la carencia del artículo, aunque desgraciadamente en los dos ejemplos en los que se apoya para esta aseveración, —la arqueta de plata del Museo de la Catedral de Gerona y la arqueta de la Catedral de Pamplona—, ninguna de las dos lleva esta palabra, confundiendo este autor con la palabra **بركة** («bendición»), por lo que su testimonio es de dudosa credibilidad. Donde sí aparece claramente sin artículo, es en las inscripciones de la Alhambra de Granada⁴, pero éstas datan del siglo XIV, atribuyéndose a la época del rey Muḥammad V; en este caso esta palabra se traduce como «dicha», «bienestar», «vitalidad» o «lozanía»⁵.

La segunda de las posibles transcripciones se lee **عائلة**, significando «inteligencia», «entendimiento»⁶.

Podemos decantarnos por una u otra de las posibilidades sin poder negar o afirmarla ya que el cúfico como todas las escrituras ornamentales aspira a la simetría. Esto hace que sus letras tiendan a igualarse en altura, con lo que en la palabra **عالمية**, la yā' elevará su hastil, con lo cual no se diferenciará de una lām. La tercera de sus letras la fā' o la qāf', al carecer de puntos diacríticos la escritura cúfica seran iguales, siendo imposible saber si se trata de una u otra, salvo por el contexto de la frase.

Las grafías presentan una serie de características, a través de las cuales, intentaremos alcanzar una cronología epigráfica. La 'ayn inicial, no se une horizontalmente al 'alíf que le sigue, como es habitual en las inscripciones califales cordobesas o en las de Madīnat al—Zahrā', sino que lo hace con un trazo en forma de U, por debajo de la línea de escritura, hasta tocar lo que sería la caja de la inscripción.

Este tipo de unión de la 'ayn es corriente a partir del siglo XI, apareciendo ya en el año 1030, en los cenotafios Maḥmuds de Gazna⁷, así como en las de Amida estudiadas por FLURY⁸. En España está presente también en la Aljafería de Zaragoza⁹ y en Murcia¹⁰, siendo ya corriente a lo largo del siglo XII y en inscripciones de cronología posterior.

La letra fā' o la qāf', lleva un adorno en su vértice, que no recoge OCAÑA JIMÉNEZ al estudiar la evolución del cúfico hispano¹¹, pero que sí aparece en otros ejemplos del siglo XII¹². Asimismo los

² Cfr. CORRIENTE, Federico, *Gramática árabe*, Madrid, 1980, p. 167.

³ Cfr. OSMA, G. J. de: «Los letreros ornamentales en la cerámica morisca del siglo XV», *Revista Cultura Española*, s. f., p. 8.

⁴ Cfr. *ibidem*, p. 10.

⁵ Cfr. CORRIENTE, Federico, *Diccionario Árabe-Español*, Madrid, 1977, p. 521.

⁶ Cfr. *ibidem*, p. 525.

⁷ Cfr. GROHMANN, Adolf, *Arabische Paläografie. Das Schriftwesen. Die Lapidarschrift*, vol. II, Viena, 1971, lám. XXXII.

⁸ Cfr. FLURY, S., *Islamische Schriftbänder Amida-Diarberk. XI Jahrhundert*, Basilea, 1920, pp. 13 y ss., y láms. IV, VI, VIII y X.

⁹ Cfr. LASA GRACIA, Carmelo, «Inscripciones de la Aljafería y fondos islámicos del Museo de Zaragoza», *Boletín Museo de Zaragoza*, n.º 6 (1987), pp. 255—256, y figs. 4.1 y 4.2.

¹⁰ LEVI-PROVENÇAL, E., *Inscriptions arabes d'Espagne*, Leyden-París, 1931, p. 96.

¹¹ Cfr. OCAÑA JIMÉNEZ, Manuel, *El cúfico hispano y su evolución*, Madrid, 1970.

¹² Cfr. ACIEN ALMANSA, Manuel y MARTÍNEZ NUÑEZ, María Antonia, *Catálogo de las inscripciones árabes del Museo de Málaga*, Madrid, 1982, p. 35 y ss; OCAÑA JIMÉNEZ, Manuel, *Repertorio de las*

cuerpos de las formas globulares, las letras anteriores y la *hā'* de la *tā'* marbūṭa, presentan una forma muy triangular, y aunque este fenómeno se da ya en algunas inscripciones del siglo X¹³ no es un hecho corriente y su uso se generaliza en épocas posteriores y sobre todo en los letteros moriscos y mudéjares.

Esta inscripción que estudiamos por toda esta serie de características es difícil de fechar, máxime cuando se trata de una palabra de uso corriente, y repetida seriadamente como en este caso. Puede sin embargo ser atribuida a la época del reino tā'ifa de Córdoba —siglos XI y XII—, entroncando con el esquema repetido en la techumbre de la Capilla Palatina de Palermo, anterior a 1141¹⁴, en donde la inscripción rodea los plafones gallonados recorriendo la forma estrellada que los circunscribe. Hecho este último que todavía no aparecía en los gallones de la mezquita aljama de Córdoba, ni en los de la mezquita de Bāb al—Mardūm de Toledo, ni en la Aljafería de Zaragoza.

Según OCAÑA JIMÉNEZ¹⁵ es difícil de formular teoría alguna sobre el cúfico genuino de Córdoba a lo largo de este período. Sin embargo, y aunque se conocen pocas inscripciones de esta época, aparecen ya en ellas algunas de las características mencionadas; así en el epitafio de Badr hija del emir Sanḥaya Abū'l'Ḥasan 'Alī, fallecida a mediados de rābi 'al-āḥir del año 496 H. (26 de enero de 1103 J. C.)¹⁶. Este autor afirma también que salvo en las yaserías de la Aljafería, el cúfico de las restantes escuelas se desarrolló muy lentamente, pero siguiendo una línea ascendente¹⁷.



inscripciones árabes de Almería, Madrid-Granada, 1964; y CASKEL, Werner, *Arabic Inscriptions in the Collection of the Hispanic Society of America*, Nueva York, 1936.

¹³ Cfr. ACIEN ALMANSA, Manuel y MARTÍNEZ NUÑEZ, María Antonia, *Catálogo de las inscripciones árabes... op. cit.*, lám. XXII.

¹⁴ Se encontrará una magnífica fotografía de este detalle en GÓMEZ MORENO, Manuel, *Ars Hispaniae. Volumen III. El arte español hasta los almohades. Arte mozárabe*, Madrid, 1951, pp. 291-292.

¹⁵ Cfr. OCAÑA JIMÉNEZ, Manuel, «La epigrafía hispano-árabe durante el período de Taifas y Almorávide», *Actas del IV Coloquio Hispano-Tunecino. Palma de Mallorca, 1979*, Madrid, 1983, p. 201.

¹⁶ Cfr. *ibidem*, p. 201.

¹⁷ Cfr. *ibidem*, p. 202.

