

La cerámica andalusí

MARÍA ISABEL ÁLVARO ZAMORA*

Resumen

Síntesis de la cerámica andalusí en la que se trata de sus obradores y de las aportaciones técnicas más relevantes de la vajilla y de la cerámica de aplicación arquitectónica, indicando sus precedentes y relación con otras producciones islámicas, características, evolución e influencia posterior. Se concluye con una selección bibliográfica comentada.

Synthesis of al-Andalus' ceramics, concerning especially to its workshops and the most important technical developments related to the crockery and to its use in Architecture. The article indicates both some of its precedents and its relation to other Islamic productions, as well as its main features, evolution and subsequent influences. Finally, a commented selection of bibliography is provided.

* * * * *

1. Presentación

El arte islámico se fue configurando a lo largo de las dinastías omeya y abbasí sobre la base de las tradiciones artísticas existentes en los amplios territorios conquistados, helenístico-romanas, bizantinas, mesopotámicas e iranianas, en un proceso sucesivo de adopción y adaptación de sus formas a sus propias concepciones estéticas derivadas del pensamiento religioso del Islam, que es expresivo de su capacidad de asimilación y que dará lugar a la unidad dentro de la diversidad que caracteriza a todo el arte musulmán. La calidad alcanzada por la cerámica islámica va unida a la gran importancia concedida a la ornamentación y al extraordinario desarrollo de sus artes decorativas, que dieron lugar a que se conformase como una de sus manifestaciones artísticas más destacadas.

Los alfares de al-Andalus tuvieron un importante papel pues en ellos se manufacturó una cuantiosa producción con tipologías, técnicas y series ornamentales de gran personalidad que habrían de tener continuidad en los obradores mudéjares e incluso influencia en los talleres occidentales cristianos, que constituyó el sustrato básico sobre el que se asentaría la cerámica tradicional española posterior, y que dio lugar a algunas de las

* Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre Cerámica, Artes Decorativas, Arte Mudéjar y Arte Aragonés.

piezas más refinadas de toda la historia de la cerámica, como fueron los llamados Vasos de la Alhambra.

La investigación de la cerámica andalusí ha alcanzado un destacado avance en las últimas décadas que se halla recogido en un gran número de publicaciones, si bien se trata de un proceso todavía abierto sobre el que hay que seguir trabajando, que nos ha aportado numerosas novedades que requieren que en el futuro se profundice aún más sobre lo conocido, que se completen las muchas lagunas que todavía tenemos y sobre todo que se reúnan todos los materiales e informaciones con que contamos para trazar un panorama general riguroso, bien sistematizado y valorativo acerca de lo que supuso esta producción cerámica. Este trabajo, ya iniciado por algunos historiadores del arte y arqueólogos, deberá apoyarse en los testimonios materiales aportados por las excavaciones arqueológicas realizadas hasta fechas recientes (que sitúan cronológicamente su producción y aportan materiales que pueden ser analizados en laboratorio), en las muchas piezas que se encuentran todavía *in situ* o depositadas en museos y colecciones, y en las noticias que nos ofrecen la documentación publicada e inédita y algunas fuentes literarias. Con todo ello podrá trazarse un mapa más completo de localización de los alfares de al-Andalus, saberse más acerca de cómo fueron sus obradores, hornos y técnicas de trabajo, fijarse mejor las tipologías de piezas de mayor demanda y analizarse sus repertorios ornamentales, estableciendo su evolución y difusión, diferenciando las cerámicas peninsulares de las importadas desde otros países islámicos y estableciendo las relaciones entre los diferentes talleres de producción.

La síntesis que ofrezco seguidamente pretende ser una introducción a la cerámica andalusí apoyada en sus aportaciones técnicas más relevantes, con indicación de algunos de sus alfares, precedentes y relaciones con otras cerámicas islámicas, tipologías y muestrarios ornamentales. Concluye con una selección bibliográfica comentada.

2. Los obradores andalusíes

Las excavaciones arqueológicas realizadas en diferentes poblaciones españolas (Pechina-Almería, Priego de Córdoba, Denia, Murcia, Valencia, Paterna, Zaragoza o Balaguer), sobre todo a partir del último cuarto del siglo XX, nos han proporcionado interesantes vestigios materiales que permiten reconstruir la organización de un obrador andalusí. Se localizaban extramuros o en la periferia urbana, agrupándose en un mismo lugar cuando se trataba de varios talleres. Dispuestos sobre un

espacio suficientemente amplio, se ordenaban en torno a un patio en el que se situaba la balsa destinada a la preparación del barro (siempre relacionada con una conducción de agua o pozo) y los hornos. Alrededor se levantaban modestas construcciones destinadas al almacenamiento de materias básicas (leña, arcilla), al taller en el que se realizaban las piezas con la ayuda de tornos (con interesantes restos como la placa de barro cocido con perforación central para el eje vertical del torno o el depósito en el que se guardaba el barro, hallados en Priego de Córdoba), al secado y barnizado de las vajillas antes de su cocción, o a la conservación de las ya acabadas antes de su comercialización. Los ejemplos de hornos recuperados nos permiten conocer sus dos tipologías más repetidas: el horno de una sola cámara o de barras; y el horno de dos cámaras, separadas por una parrilla. El primero presenta planta circular y una sola cámara provista de un hueco central excavado en el suelo en el que se depositaba el combustible, rodeado por un banco corrido sobre el que se levantaba su pared vertical, perforada por orificios conformados con tubos cerámicos en los que se introducían las barras con las que se montaban estantes horizontales sobre los que se disponían las piezas para su cocción; se cerraba mediante una bóveda fija con una o más aberturas de tiro y podía tener un conducto excavado en declive previo al horno que se usaba para echar la leña, o una abertura vertical que servía tanto para este fin como para la carga de las piezas en su interior. Este modelo de horno es de procedencia oriental, igual al usado en otros alfares iraníes desde el periodo abbasí (Nichapur), y debió llegar a al-Andalus a partir del siglo X, encontrándose entre sus ejemplos más antiguos los hallados en la taifa de Zaragoza. La segunda tipología corresponde a un horno de tiro también vertical, de planta alargada u oval, compuesto por dos cámaras separadas por una parrilla o suelo perforado; la inferior, destinada a la combustión, se excavaba en profundidad, solía ir precedida por un largo espacio en declive para su alimentación y se abría al exterior mediante un arco por el que el alfarero controlaba el fuego; la superior, dedicada a la cocción, estaba provista de una puerta de carga y se cerraba mediante una bóveda fija con varias aberturas de tiro. Se trata de una tipología con precedentes tardorromanos que, con algunas variantes, se repite en los alfares de todo el mundo islámico, en los que se iría perfeccionando sobre todo en lo referente al control de la temperatura, la regular distribución del calor y la posibilidad de usarlo tanto para cochuras oxidantes como reductoras (loza dorada) introduciendo para este fin varias chimeneas en la bóveda que podían abrirse o cerrarse a conveniencia. De este tipo son los hornos más antiguos andalusíes excavados en Pechina (Almería)

y otros muchos posteriores, puesto que se trata del modelo que habría de tener mayor pervivencia.

En los obradores islámicos se ha encontrado también abundante instrumental de horno, como las citadas barras o los atifles de tres brazos, usados para separar las vajillas durante su cocción, todos ellos realizados en barro cocido y modelados en abundancia por los alfareros por tenerse que reponer constantemente. Además, es frecuente que cerca de estos talleres se hallen los testares a los que se arrojaba la obra defectuosa y de desecho, que, junto con las vajillas halladas en el interior de los hornos, nos proporcionan interesantes materiales para el conocimiento de su producción. De este modo podemos decir que en los hornos andalusíes se cocieron cerámicas sin vidriar, vidriadas y esmaltadas, manufacturándose cualquier técnica, sin una estricta especialización.

La cerámica andalusí puede dividirse en dos grandes grupos de producción según el uso al que iban destinadas las piezas: la producción doméstica en general, en la que se incluyen tanto las formas cerámicas comunes cuanto la vajilla de mesa más cuidada y valiosa, y las cerámicas de aplicación arquitectónica, destinadas a su revestimiento y decoración. Ambos grupos comparten técnicas de trabajo, aunque también presentan manufacturas propias.

3. Técnicas cerámicas

La producción de uso doméstico

Obra común bizcochada y vidriada

Una parte importante de la producción de uso doméstico incluye formas comunes usadas para el transporte, almacenamiento, cocinado y servicio de los alimentos (ánforas, tinajas, cántaros, orzas, marmitas, cazuelas, ollas, tapaderas, redomas, ataifores), piezas usadas para calentar, cocinar e iluminar (braseros, hornillos y lámparas o candiles), destinadas a usos higiénicos (bacines) o al juego y esparcimiento (juguetes infantiles, figurillas modeladas, silbatos y tambores o *darabukkas*).

Los hallazgos más antiguos procedentes de Pechina (Almería) y de otros yacimientos del sur peninsular, muestran dos tipos de obra coexistentes desde fines del siglo VIII-principios del IX y X: bizcochada y vidriada. La primera mantiene la condición porosa que consigue el barro tras su cocción, en tanto que la segunda añade a ésta una cubierta de barniz de plomo (frita de óxido de plomo y arena o sílice), brillante e impermeable, que abre nuevas posibilidades funcionales a la cerámica

(pues la hace especialmente apta para las vasijas de cocina y mesa al no quedar residuos de alimentos en sus poros o permite la perfecta limpieza de otras muchas piezas), a la vez que le aporta un mejor acabado estético, ya se deje en la calidad transparente e incolora propia de este vidriado o se colorea mediante el añadido del correspondiente óxido (cobre, hierro).

La variedad de piezas halladas (jarros, jarras, tazas, ataifores, candeleros, marmitas u ollas) muestra en sus formas y decoraciones la síntesis que se produjo en los alfares de al-Andalus en sus primeras producciones de época emiral y de los primeros tiempos del califato, en las que se manifestó una vez más la capacidad aglutinadora que caracteriza a la cultura islámica, fundiendo las tradiciones técnicas existentes con los aportes norteafricanos y orientales llegados tras la invasión peninsular. Las primeras, autóctonas o de derivación romana y visigoda, se manifiestan en la forma de algunas piezas (jarras de boca trilobulada derivadas del *olpe* tardorromano) y en las decoraciones pintadas en blanco (con una engalba) o estampilladas con temas clásicos (palmetas) (fig. 1). Los segundos en las ornamentaciones de trazos rojos o negros pintados sobre piezas bizcochadas (almagre o manganeso) conectadas con la alfarería bereber y, sobre todo, en la gran novedad tecnológica que supuso la introducción del vidriado de plomo de procedencia oriental, que suele aparecer coloreado en verde o melado y unido en algunas piezas a decoraciones incisas, en relieve, estampilladas o pintadas. Esta técnica surgió en los alfares de Mesopotamia (III milenio a. de C.; usando primero la galena y más tarde el plomo), continuó en los romanos (donde no se generalizó ni llegó a explotarse su cualidad impermeabilizante) y bizantinos derivados de los anteriores, y fue adoptada finalmente en los alfares islámicos de este mismo ámbito geográfico (siglos VII y VIII) en los que se perfeccionó y desde los que se difundió hacia Occidente.

Ambas técnicas, habrían de tener su continuidad en la cerámica de uso común andalusí posterior, que seguiría explotando las cualidades funcionales que aportaban, ampliando sus tipologías y usos, a la vez que variaban con el paso del tiempo sus formas y decoraciones (fig. 2).

La vajilla verde-manganeso

Los alfares andalusíes produjeron otras cerámicas técnicamente más complejas y en las que la decoración tuvo una importancia fundamental. Entre ellas destaca la serie denominada verde-manganeso, que surgió coincidiendo con el apogeo político y cultural del califato, seguramente en los obradores de Córdoba como vajilla de lujo destinada a la ciudad pala-



Fig. 1. Jarra, s. X. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid (MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., 1991, fig. 3).



Fig. 2. Zafa, ss. XIII-XIV. Museo de la Alhambra, Granada [VILLAFRANCA JIMÉNEZ, M. M. (dir.), 2006, p. 68].

tina de Madīnat al-Zahrā', se difundió enseguida en este mismo siglo X por otros alfares, como Elvira (Granada), Almería y Málaga, y alcanzó su máxima expansión a partir del siglo XI, coincidiendo con la división taifa y el deseo de los soberanos locales de legitimarse imitando los refinados gustos de la corte cordobesa. A esta etapa corresponde la producción de los talleres de Badajoz, Toledo, Talavera, Zaragoza, Valencia, Murcia o Mallorca. Lo obrado en todos ellos muestra una relativa uniformidad, a pesar de las peculiaridades constatadas en sus pastas, formas y decoraciones y del descenso general de calidad.

Sus precedentes más directos se encuentran en varios grupos de *cerámicas policromas* obradas en talleres abbasíes a partir del siglo IX, especialmente el que muestra decoraciones en estos dos colores sobre fondo blanco, presente en vajillas halladas en Susa (Irán) (fig. 3), siguiendo un gusto que se difundiría rápidamente por el Mediterráneo a lo largo de los siglos IX y X, y que, a través de Egipto, Túnez y el Magreb, llegaría hasta la Península, donde las producciones de los siglos X al XIII tendrían a su vez continuidad en los alfares mudéjares de la Corona de Aragón y Castilla (Teruel, Paterna o Barcelona, y Toledo o Talavera), que habrían de ser por su parte imitados en otros centros medievales de Italia y Francia.

Las cerámicas verde-manganeso suelen ir cubiertas de un vedrío blanco por la cara decorada y de un vidriado melado por la otra cara,

interior o exterior según se trate de piezas de forma cerrada o abierta (aunque también las hay cubiertas de la primera forma por ambos caras o con un vidriado verde por la segunda). Tradicionalmente se ha venido considerando que la técnica empleada para la obtención de la primera cubierta consistía en la aplicación de una engalba blanca sobre la que se decoraba a pincel con óxidos de cobre y manganeso y que recibía finalmente un vidriado de plomo transparente. Sin embargo, análisis efectuados a algunos fragmentos cerámicos de Madīnat al-Zahrā' demuestran que en realidad se usó ya en época cali-

fal un esmalte de estaño rudimentario, compuesto de plomo (vitrificante) y estaño (opacificante que le aportaba el color blanco), y que las vajillas recibían dos cocciones oxidantes, la primera a mayor temperatura para el jugueteado del barro y la vitrificación de la cubierta melada (vidriado de plomo teñido con óxido de hierro), y la segunda para la vitrificación de la blanca y adherencia de su decoración bicolor. La aplicación de cubiertas distintas a cada una de las caras de las vajillas permitía abaratar su producción, dada la carestía del estaño, y a la vez les aportaba una apariencia muy característica que era descrita en una *escritura de depósito de loza* firmada en Toledo en 1066, del siguiente modo: *escudillas de barro vidriadas embadurnadas por dentro de cristal blanco y por fuera con cristal amarillo*.

La vajilla verde-manganeso englobó diversas piezas de mesa, torneadas y por lo general provistas de bases planas o ligeramente convexas, tales como: ataifores, zafas o cuencos, jarras con dos asas, jarros provistos de una y caño vertical, jarritos con una sola asa, redomas, orzas, tazas, botes y otros recipientes pequeños usados como especieros o saleros.

En su decoración, el manganeso sirvió para dibujar y perfilar al color verde más difuminado e impreciso, incluyendo temas vegetales (palmetas digitadas, florones, hojas de loto), epigráficos (cúfico simple o florido con frases como *al-mulk*: el poder o *baraka*: bendición), geométricos (grandes círculos, cintas y sogueados o cordones de la eternidad, semicírculos aplicados como cenefas, cuadrículas), zoomorfos (pavo real, pájaro o ga-



Fig. 3. Copa procedente de Susa (Irán), 2.^a mitad s. IX. Museo del Louvre, París [MOREL-DELEDALLE, M. (comis.), 1995, p. 58].

cela, con una ramita sujeta por el pico o boca, liebre o león) y de figuración humana, esta última más excepcional y ligada sobre todo a la producción cordobesa (femenina y masculina, sentados o de pie, bebiendo o tocando instrumentos musicales en escenas cortesanas, arqueros o guerreros). En sus composiciones se utilizaron criterios de repetición o alternancia, dando a menudo variedad a un mismo motivo al colorearlo alternativamente con cobre y manganeso, se tendió a la estilización y, en el caso de los seres vivos, se les dibujó de perfil, en una plasmación más conceptual que naturalista, con la que se evitaba infundirles vida, algo reservado sólo a Dios (figs. 4, 5 y 6). En las piezas más simples se aplicaron únicamente trazos o manchas en cualquiera de estos dos colores.

La cuerda seca

Vinculada también con el conocimiento del vidriado de plomo se encuentra la cerámica de cuerda seca, fórmula decorativa denominada así por José Gestoso (1903), cuyos ejemplos más antiguos excavados en Madīnat al-Zahrā' y Elvira se fechan hacia el último tercio del siglo X. Su origen se encuentra en otras producciones islámicas de los siglos VIII-IX —de las que es ejemplo un jarro hallado en Susa (Irán) conservado en el Museo del Louvre (fig. 7)—, y su técnica consiste en el trazado de un dibujo con una mezcla de óxido de manganeso, grasa animal y un fundente, seguido del relleno de su interior con colores esmaltados (óxidos colorantes y vidriado de plomo), de modo que el primero configuraba las líneas de su motivo ornamental y actuaba como tabique que impedía la mezcla de los colores en la cocción, adquiriendo tras ésta una apariencia oscura y mate frente al ligero resalte y calidad vítrea que presentaban los colores dispuestos en sus huecos. Para su producción se precisaban dos cocciones oxidantes, mostrando una apariencia formal muy cercana a la del esmalte tabicado o *cloisonné*.

La unidad del califato permitiría su rápida difusión, extendiéndose todavía más con la división taifa del siglo XI y perviviendo su fábrica a lo largo de las etapas almorávide, almohade y nazarí, en los alfares de Málaga, Almería, Badajoz, Toledo, Talavera, Zaragoza, Valencia, Murcia o Mallorca, con difusión hacia otros muchos puntos de la península —desde Cataluña (Balaguer y Lérida) a Portugal (Mértola)— y del Norte de África. La dificultad de su ejecución determinó que desde su origen se produjesen dos tipos de cuerda seca: total y parcial. La primera suponía la extensión de este procedimiento por toda la superficie visible de la pieza, en tanto que la segunda reducía su aplicación a una parte de su pared, dejando la restante en la calidad porosa del barro. El menor coste de esta



Fig. 4. Orza, Madīnat al-Zahrā', s. X. Museo Arqueológico, Córdoba [DODDS, J. D. (ed.), 1992, p. 234].



Fig. 5. Ataifor, Madīnat al-Zahrā', s. X. Museo Nacional de Cerámica González Martí, Valencia Córdoba [DODDS, J. D. (ed.), 1992, p. 236].



Fig. 6. Ataifor, obradores de Zaragoza, s. XI. Servicio de Arqueología Municipal, Zaragoza. Foto: María Isabel Alvaro Zamora.



Fig. 7. Jarro procedente de Susa (Irán), ss. VIII-IX. Museo del Louvre, París [VIGUERA MOLINS, M.^a J. y CASTILLO CASTILLO, C. (coords.), 2001, p. 37].

última y la escasa pericia de los alfareros hicieron que la cuerda seca parcial se convirtiera en la solución más habitual a partir del siglo XI, aplicada a piezas de variada funcionalidad (vajillas de mesa, bacines higiénicos, brocales de pozo) cuyos perfiles fueron evolucionando respecto a los modelos califales, mostrando asimismo variantes técnicas expresivas de la personalidad alcanzada por los diferentes alfares andalusíes.

En lo relativo a la tipología de las piezas, a partir del siglo XI, se tendió en todas las producciones cerámicas a abandonar las formas simples anteriores, desapareciendo en los atafiores y zafas los fondos planos sustituidos por soleros anulares, a veces con protuberancia central, en tanto que su pared acababa con bordes exvasados; las jarras de dos o cuatro asas presentan un cuello más alto, recto o en embudo, y llevan a menudo un filtro interior calado. En la etapa almorávide los atafiores mantienen los soleros salientes en diagonal,

mostrando la pared quebrada o diferenciando fondo y ala; las jarras con filtro continúan las de la etapa anterior, añaden apéndices decorativos en las asas y muestran soleros anulares. En el periodo almohade continúa la evolución en este mismo sentido, los atafiores y zafas presentan tanto perfiles quebrados como semiesféricos y sobreelevan, estilizan y molduran sus soleros, en tanto que las jarras pierden a veces sus filtros, su cuello se hace más corto y algo convexo, complicando su solero, en ocasiones doble, dispuesto en diagonal y estriado, tal como ya se había iniciado en la etapa anterior. Es la orientación que se seguirá en las vajillas nazaríes, en las que los atafiores más característicos muestran paredes rectas con labio vertical y soleros estrechos y altos; siguen las jarras con asas, con cuello más estilizado y convexo, a la vez que aparecen otras



Fig. 8. Fragmento de jarra, obradores de Zaragoza, s. XI-principios del XII. Servicio de Arqueología Municipal, Zaragoza. Foto: María Isabel Alvaro Zamora.

formas de jarra con cuello alto, vertedor de pico de pato y solero molidurado.

La evolución de la técnica de cuerda seca muestra también personales soluciones. Así, en los obradores de Sevilla del siglo XI se hicieron piezas en las que se combinaba la cuerda seca parcial con las decoraciones estampilladas e incisas, concretamente en las piezas urdidas de gran formato como los brocales de pozo. Coetáneamente, el alfar de Toledo muestra un técnica de cuerda seca parcial más pobre, en la que —según Aguado Villalba— se usó únicamente manganeso diluido en agua para trazar el dibujo, se aplicó sobre el barro crudo, se redujo el colorido a verde y melado y se simplificaron las decoraciones (sogueados, trazos epigráficos, motivos vegetales), empeorando su factura y dejando de ser el dibujo barrera separatoria de los colores. A la vez, en la Zaragoza del siglo XI a comienzos del XII se produjo tanto una cuerda seca total de variada policromía (plato con gacela y orla) cuanto otra parcial de más descuidada ejecución en la que se usó preferentemente un solo color (verde), pero coexistiendo ambas fórmulas con otras variantes de técnica mixta al añadir bandas decorativas moldeadas en relieve (menudos tallos con hojitas enrollados, finos atauriques, eses y puntos), que recuerdan similares técnicas desarrolladas en Irán e Irak en los siglos VIII-IX (fig. 8), o al combinarla con sencillos trazos pintados en negro de man-

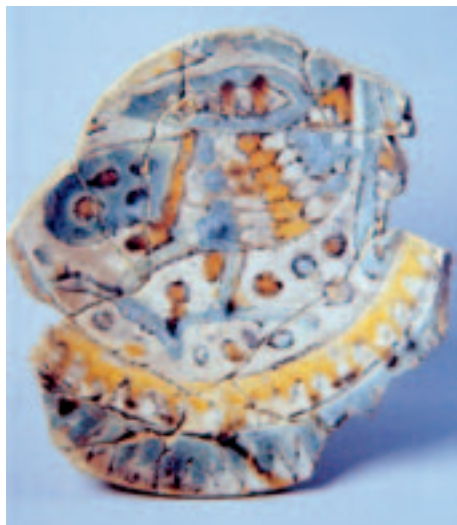


Fig. 9. Fragmento de atañor, s. XI. Museo Arqueológico, Denia [DODDS, J. D. (ed.), 1992, p. 240].



Fig. 10. Jarra, Alcazaba de Málaga, ss. XII-XIII. Museo Arqueológico, Málaga Madrid (MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., 1991, fig. 30).

ganeso. Esta última solución habrá de ser la que se seguirá en muchas de las vajillas de cuerda seca parcial almorávides y almohades del Levante y Mallorca, en las que se manifiesta la tendencia al empobrecimiento del color (uno solo y desvaído), a la simplificación esquemática de las ornamentaciones y a su combinación con motivos pintados en negro, si bien, a partir de fines del siglo XII y comienzos del XIII, el auge de las decoraciones esgrafiadas en manganeso en los alfares de Murcia determinará la aplicación de este procedimiento ornamental en las cerámicas de cuerda seca parcial obradas en sus mismos talleres. Finalmente, los talleres de Málaga produjeron en estos mismos siglos una cuerda seca de mejor factura, total y parcial, con un colorido más amplio (azul turquesa, melado-amarillo, negro, blanco) y un muestrario ornamental más rico (figura humana, leones pasantes y aves, inscripciones cúficas, atauriques y piñas, cuadrículas y otros temas geométricos) con el que trazaron composiciones más complejas y elaboradas cenefas que recubrían enteramente la pared visible de las piezas (figs. 9 y 10). Vinculado con este resurgimiento de la cuerda seca se encuentra la vajilla y azulejería nazarí, con excelentes ejemplos conservados del siglo XIV sobre los que haré referencia después, y se relaciona seguramente también la cerámica de igual funcionalidad mudéjar elaborada en Sevilla, Toledo y otros alfares, que tendrá su mayor desarrollo en el siglo XV coincidiendo con el reinado de los Reyes Católicos.



Fig. 11. Fragmento de ataifor, obradores de Murcia, ss. XII-XIII. Centro Municipal de Arqueología, Murcia Madrid (MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., 1991, fig. 35).



Fig. 12. Jarra, obradores de Murcia, 1.ª mitad s. XIII. Centro Municipal de Arqueología, Murcia [DODDS, J. D. (ed.), 1992, p. 353].

Las cerámicas pintadas y esgrafiadas con manganeso

Otro destacado grupo cerámico es el de la producción no vidriada, pintada y esgrafiada, manufacturada en Murcia entre la última década del siglo XII y la primera mitad del XIII, que habría de expandirse por todo el litoral peninsular (Valencia, Murcia, Andalucía) y el Magreb, con producciones afines en Mallorca. Técnicamente, las piezas recibían una capa de engalba blanca que les proporcionaba un acabado uniforme sobre el que se trazaban las decoraciones en negro de manganeso pintadas a pincel y esgrafiadas, que en algún caso se ornamentaban sólo con el primer procedimiento citado y en otros se combinaban con la cuerda seca parcial, precisando —según Julio Navarro Palazón— de una sola cocción.

Se caracterizan las vajillas conservadas (platos, jarras) por su cuidada factura, la combinación de trazados en positivo y en negativo, y la aplicación de una abigarrada y menuda decoración de temas figurados (tañedora de laúd o escenas de banquete directamente ligadas con otras producciones egipcias fatimíes), zoomorfos (pavos, aves, gacelas), motivos simbólicos (la mano de Fátima, la estrella de seis puntas), inscripciones cúficas (frases alusivas a Allāh y dedicatorias de prosperidad y felicidad), diseños vegetales (roleos, florones) y geométricos (espirales, retículas poligonales, sogueados, eses o fondos punteados), con los que



Fig. 13. Tinaja, fines s. XII-1.ª década del XIII. Museo de Mallorca. Palma de Mallorca [VIGUERA MOLINS, M.ª J. y CASTILLO CASTILLO, C. (coords.), 2001, p. 183].

se envuelve la totalidad o parte de pared visible. Formalmente sus austeras y elegantes ornamentaciones en blanco sobre negro parecen imitar las labores de damasquinado, técnica propia de las vajillas de metal que se perfeccionó a partir del siglo XII en los talleres de Damasco, Mosul y de otras ciudades de Irán, poniéndose en moda y difundiéndose hacia Occidente, circunstancia que queda reforzada por la influencia irania-fatimí que muestra su repertorio ornamental, y que se explica en el contexto de la fuerte orientalización de las producciones almohades (figs. 11 y 12). La técnica del esgrafiado fue adoptada también en la loza dorada realizada en los obradores de Murcia y Málaga (fig. 15).

Hay que advertir en todo caso que el uso del óxido de manganeso para la ornamentación cerámica está presente también en otras producciones andalusíes. Con anterioridad lo encontramos en algunas vajillas vidriadas excavadas en Zaragoza (siglo XI-comienzos del XII), con inscripciones cúficas en negro que evidencian la imitación de las cerámicas de Nichapur (Irán, siglos IX-X) llegadas hasta el reino hudí, o también en las producciones de Mallorca de igual cronología, expresivas de esta misma influencia. Posteriormente, el uso del manganeso pervivirá en las producciones no vidriadas de época nazarí, pintadas a pincel, en las que se imitan de forma simplificada los temas de sus cerámicas esmaltadas azules y doradas.

Cerámicas con decoraciones estampilladas, aplicadas e incisas

Las vasijas grandes de elaboración manual (por urdido), como son las tinajas y brocales de pozo, se ornamentaron a menudo con decoraciones incisas, aplicadas o estampilladas (e incluso de cuerda seca parcial). Se encuentran ya ejemplos de este tipo en Madīnat al-Zahrā' (siglo X) y son reseñadas desde muy temprano en la documentación,



Fig. 14. Redoma procedente de Córdoba, s. XII. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid (MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., 1991, fig. 48).



Fig. 15. Ataifor, fines s. XII-primer tercio del XIII. Museo de Mallorca. Palma de Mallorca [DODDS, J. D. (ed.), 1992, p. 350].

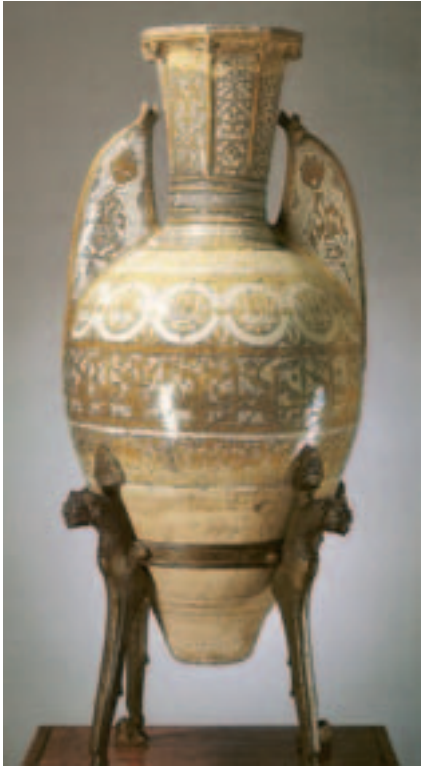


Fig. 16. Jarrón de Fortuny, s. XIV. Museo del Ermitage, San Petersburgo [DODDS, J. D. (ed.), 1992, p. 356].



Fig. 17. Jarrón de las gacelas, 2.ª mitad s. XIV. Museo de la Alhambra, Granada [DODDS, J. D. (ed.), 1992, p. 358].

como puede leerse en la *escritura de depósito de loza* firmada en Toledo en 1066, en la que se citan *tinajas blancas, molduradas o lisas*, que se corresponden con las toledanas conservadas con decoración de cordones, motivos incisos a peine y estampillados con inscripciones cúficas, atauriques, gacelas y diseños geométricos. Destacan asimismo algunas tinajas producidas en Almería (siglos XII y XIII) y Murcia (siglo XIII) totalmente recubiertas con sucesivas cenefas con motivos arquitectónicos, inscripciones, lacerías, estrellas de ocho puntas o gacelas, con los fondos repletos de motivos simbólicos (mano de Fátima, llaves del Paraíso) y de relleno (círculos, espirales), que a veces recibieron un vidriado verde de plomo (fig. 13). Estas labores continúan en época nazarí, a la que corresponden magníficos ejemplos (brocales de pozo, tinajas con y sin aletas laterales) completamente cubiertos de ornamentación estampillada e incisa que revelan la pervivencia de unos mismos sellos y repertorios ornamentales a lo largo del tiempo, similares a los que a su vez subsis-



Fig. 18. Azulejos de suelo procedentes de la Alhambra, s. XIV. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid (MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., 1991, fig. 106).

tirán en las producciones mudéjares y en la tinajería tradicional española posterior.

La loza esmaltada decorada en azul y dorado

La loza decorada con azul de óxido de cobalto y reflejo metálico constituye la más compleja y relevante producción de los obradores andalusíes que adoptaron y manejaron con destreza ambas técnicas, descubiertas y difundidas por los alfareros abbasíes del siglo IX, al igual que el esmalte blanco de estaño sobre el que se trazaron.

La fábrica de loza dorada en los alfares peninsulares tiene su testimonio más temprano en las citas documentales de 1066, relativa a Toledo (*escritura de depósito de loza: venta de escudillas doradas*), y de 1154, referida a Calatayud (al-Idrisi, producciones anteriores a la reconquista de la ciudad en 1120), si bien —por el momento— no es hasta finales del siglo XII o XIII cuando tenemos constancia de su fábrica en Murcia, Málaga y Almería (fig. 15), lo que a su vez se apoya en el testimonio dejado por Ibn Saïd (1211-1286), convirtiéndose a partir de este momento en la más prestigiosa producción cerámica nazarí, obrada en los talleres de Málaga (aunque probablemente también en Granada). Los testimonios docu-

mentales y materiales nos demuestran la amplia difusión y renombre de la loza malagueña, exportada hasta Francia (1297, lezda de Colliure), Inglaterra (1303, puerto de Sandwich), Países Bajos, ciudades costeras de Alemania, Italia y norte de África hasta Egipto (Fostat), o a la España cristiana a la que también emigraron sus alfareros (Corona de Aragón), lo que explica su imitación en los obradores mudéjares desde mediados del siglo XIV (Manises, Paterna) y las constantes referencias a Málaga al precisar el tipo de cerámica que producían (*obra de Malica*) o al concretar la especialidad que dominaban sus artífices (en Aragón se les llama *malegueros* o *almalequeros* hasta avanzado el Quinientos).

Entre las primeras producciones malagueñas se encuentran algunas vasijas con decoración moldeada en relieve (se han hallado moldes también en Almería), esmaltadas y pintadas con un dorado que se ha perdido (paños de *sebqa*, atauriques, leones pasantes y lacerías), fechadas en época almohade (siglo XII) (fig. 14) y algunos platos con ornamentación dorada esgrafiada (como algunos *bacini* aplicados en los exteriores de la arquitectura medieval italiana) que denotan influencias orientales y fatimíes, estas últimas debidas a la llegada de alfareros egipcios tras el declive de dicha dinastía a fines del siglo XII. Sin embargo, el gran despegue productivo y la fama de Málaga llegan hacia finales del siglo XIII, coincidiendo posiblemente con una nueva llegada de alfareros procedentes de los centros iraníes de Ray y Kashan —según Alice Wilson Frothingham— emigrados a causa de la invasión mongola de 1260. Es la influencia formal que corroboran a partir de este momento las lozas malagueñas, que combinan como en aquellas dorado y azul (intenso de cobalto y de tonalidad turquesa), imitan el detalle de sus esgrafiados y coinciden en parte de sus repertorios ornamentales. Técnicamente el reflejo metálico utiliza una fórmula que incluía entre sus ingredientes: cobre, plata y hierro, a partir de los que se preparaba una mezcla con la que se dibujaba sobre las piezas ya esmaltadas con pinceles o plumas, consiguiendo su característica tonalidad tras una cocción reductora a baja temperatura (650°), con poco oxígeno y atmósfera cargada de humo.

La obra de Málaga se distingue por su cuidada factura y muestra una variada producción de vajillas de lujo que incluyen: platos, escudillas, fruteros, jarras, aguamaniles, redomas, tapaderas, copas y tazas, orzas, botes, pebeteros o bacines. Y, además, grandes jarrones (entre 1'20 y 1'70 m de altura), los llamados Vasos de la Alhambra, los más hermosos ejemplos de toda la loza dorada islámica, caracterizados por su cuerpo ovoide, cuello saliente de sección octogonal reforzado con molduras y asas planas de gran formato, que derivan de las tinajas almohades dispuestas sobre un reposadero, estampilladas y vidriadas de los siglos XII y XIII, y de los

que se conservan ejemplares en el museo de la Alhambra, el Arqueológico Nacional e Instituto Valencia de Don Juan de Madrid, o en otras colecciones de Palermo, San Petersburgo, Estocolmo, Berlín, Nueva York y Washington (último tercio del siglo XIII al XV) (figs. 16 y 17). En ellos se reúne un muestrario ornamental que envuelve su exterior con una decoración minuciosa, superficial y fragmentada, basada en criterios de repetición, alternancia, simetría, contraste de positivo y negativo, juego de dos densidades y horror al vacío, que reúne inscripciones cúficas que nos recuerdan que *el reino es de Dios* y que *Sólo Allāh es vencedor* o nos desean *Prosperidad, Placer* o *Bendición*; piñas persas y atauriques estilizados; gacelas dispuestas a ambos lados de un *árbol de la vida*; lacerías componiendo estrellas de ocho puntas, sogueados, imbricaciones, círculos y otros diseños geométricos; la mano de Fátima y las llaves del Paraíso. En la vajilla doméstica se repiten estos mismos temas, y se añaden otros: escenas figuradas (donceles afrontados, jinete alanceando a un dragón), animales (aves, peces), barcos (nave portuguesa) y escudos (el de la banda nazarí o la inscripción con su lema: *Sólo Allāh es vencedor*).

Paralelamente al referido uso conjunto de dorado y azul por influencia de las cerámicas iraníes, se obró en Málaga otra vajilla pintada sólo con cobalto, en la que se repitieron similares repertorios ornamentales pero con una factura más rápida y simplificada.

La cerámica de aplicación arquitectónica

Los obradores andalusíes produjeron también cerámicas de aplicación arquitectónica, una funcionalidad que iría cobrando importancia con el paso del tiempo, de la que tenemos escasos ejemplos en época califal y taifa, que comienza a cobrar importancia en época almohade y que presenta abundantes y excepcionales muestras en época nazarí. Sus técnicas de elaboración fueron en bastantes casos iguales a las empleadas en la vajilla, aunque hubo otras exclusivas de este uso ornamental.

Piezas decoradas a pincel

El testimonio más antiguo de la realización de piezas cerámicas de aplicación a la arquitectura lo tenemos en la mezquita de Córdoba, en la imposta moldeada de diseño mixtilíneo que perfila la cúpula gallonada que cubre el espacio ante el *mihrab*. Se realizó en época de al-Hakam II (962-966), destaca visualmente sobre el mosaico bizantino que la recubre y repite la técnica de la vajilla verde-manganeso, dibujando a pincel un motivo de imbricaciones que cobijan atauriques en simetría.



*Fig. 19. Azulejo Fortuny (1408-1417).
Instituto Valencia de Don Juan, Madrid
[DODDS, J. D. (ed.), 1992, p. 360].*

Sin embargo, para que la cerámica pintada a pincel cobre verdadera importancia hay que pasar a la etapa nazarí, en la que se hizo extensiva la técnica de la vajilla azul y dorada a las piezas de uso arquitectónico. De este tipo son los azulejos dorados que se dispusieron bajo el friso de yeso con mocárabes en el Cuarto Real de Santo Domingo en Granada (siglo XIII), con un delicadísimo diseño de estilizados atauriques esgrafiados. También los manufacturados para la solerías de diversas estancias de la Alhambra, pintados en dorado y azul en época de Muhammad V (2.^a mitad del siglo XIV), compuestos por azulejos cuadrados con esquinas recortadas y piezas circulares insertadas en los anteriores, sobre los que se extiende un diseño de cintas entrelazadas que enmarcan el escudo de la banda nazarí y se rellenan de atauriques y menudas espirales (fig. 18). También las piezas moldeadas hechas expresamente para disponerse sobre los alféizares de las ventanas que, como las procedentes de

la Torre del Peinador de la Reina (2.^a mitad del siglo XIV-comienzos de XV), van pintadas en dorado y cobalto, repitiendo inscripciones religiosas en nasjí bajo un friso de almenas. Coetáneamente, otras azulejerías denotan influencias cristianas como resultado de las relaciones establecidas entre los reinos peninsulares que, si en el caso de las vajillas mudéjares de Manises manifiestan la imitación de las producciones de Málaga, en el de esta azulejería granadina son demostrativas del influjo de la azulejería del referido alfar levantino. Como ejemplo de ello las solerías halladas en la Torre del Peinador de la Alhambra o los azulejos procedentes de la capilla de San Bartolomé del Hospital de Agudos de Córdoba (último



*Fig. 20. Puerta del Vino, la Alhambra de Granada, 2.ª mitad del s. XIV.
Foto: María Isabel Álvaro Zamora.*



*Fig. 21. Puerta de la Justicia, la Alhambra de Granada, 1348
(MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., 1991, fig. 102).*

cuarto del siglo XIV), pintados en dorado, azul y turquesa, con cintas lobuladas o entrelazadas y anudadas, que reúnen motivos típicamente andalusíes (piñas) y escenas figuradas propiamente cristianas (personajes con indumentaria gótica, escudos de la banda coronados). Finalmente, el más importante testimonio de la calidad alcanzada por este tipo de piezas pintadas —realizadas en Málaga o en los hornos levantados en el propio recinto palacial granadino— son las dos grandes placas cerámicas conservadas en el Instituto Valencia de Don Juan (azulejo Fortuny, fig. 19) y en el Museo Arqueológico Nacional, en Madrid, fechadas a comienzos del siglo XV, tal como nos indica la primera en la inscripción nasjí que la enmarca dedicada a Yusuf III. Pintadas en dorado y dorado-azul, muestran idéntico repertorio ornamental dispuesto sobre ejes de simetría, en el que se repiten escudos de la banda, estilizados atauriques enrollados, pavos reales, zancudas y motivos vegetales, estos últimos de influencia manisera (hojas de perejil, flores).

De esta manera se manufacturaron también estelas funerarias y piezas delimitatorias de tumbas, básicamente decoradas con jaculatorias religiosas.

Cuerda seca total

El uso de esta técnica coincide asimismo con la etapa nazarí, en la que se hicieron azulejos de revestimiento mural de los que quedan restos de un arrimadero en el patio de los Arrayanes del palacio de Comares o forrando el hueco de alguna hornacina dispuesta entre las estancias del palacio de los Leones (2.^a mitad del siglo XIV). Pero, sin duda, la obra más representativa de esta técnica es la azulejería que cubre las albanegas de la Puerta del Vino (Muhammad V), con diseños de lazo, escudos de la banda, palmetas asimétricas y estrellas, nítidamente trazados y coloreados en blanco, negro y verde (fig. 20).

Piezas moldeadas

De uso asimismo restringido y con ejemplos en la Alhambra son las piezas moldeadas en relieve, esmaltadas y pintadas. De esta técnica, empleada antes en algunas vajillas almohades (como las doradas fechadas en el siglo XII, halladas en Málaga y Almería), se conservan azulejos con sus ornamentaciones estampadas sobre el barro tierno, esmaltados y coloreados en dorado y azul (siglos XIV-XV), que podrían considerarse precedente de la técnica de la azulejería de arista empleada más tarde en los alfares mudéjares. Con todo, su mejor muestra se encuentra en la Puerta de la Justicia (Yusuf I, siglo XIV), recubierta con piezas moldeadas en dos planos, impermeabilizadas con esmalte de estaño y pintadas en azul y turquesa, configurando labores de *sebqa* rellenas de atauriques dispuestos en simetría, iguales a que las que aparecen en las yeserías del mismo palacio (fig. 21). El precedente de este tipo de cerámica podría estar en la azulejería en relieve de igual colorido obrada en los talleres de Kashan (Irán) durante los siglos XIII y XIV, lo cual no haría sino confirmar la presencia de alfareros de esa procedencia en los obradores nazaríes de Málaga, tal como ya vimos en lo referente a su vajilla dorada.

Piezas vidriadas monocolors

Entre las cerámicas fabricadas con un fin exclusivamente ornamental se encuentran las que —teniendo formas diversas aptas para su inserción en la arquitectura— están vidriadas con un barniz de plomo coloreado por algún óxido. Un ejemplo temprano (siglo XI-XII) es un medallón gallonado, verde y melado, conservado en el Museo de Cerámica de Barcelona (procedente de Córdoba), igual en forma y decoración (inscripción cúfica, sogueado y hojas almendradas) a los realizados en yeso para la arquitectura taifa coetánea.

El uso de este tipo de cerámicas será sin embargo especialmente característico del periodo almohade. Como muestra, la decoración del remate de los dos cuerpos del alminar de la Kutubiyya de Marrakech (1147), en los que se dispusieron sendas cenefas de piezas en forma de cintas, hexágonos y cuadrados, vidriadas en blanco y verde, con las que se compuso una trama geométrica sin fin (fig. 22), y la torre de santo Tomás de Sevilla (hacia el 1200), en la que se aplicaron piezas circulares vidriadas en verde para destacar las claves de sus arcos ciegos polilobulados; por no citar los controvertidos ejemplos del alminar de la mezquita mayor de Sevilla (la Giralda, 1184) y de la torre del Oro de la capital andaluza (1220-21), sobre los que existen fundamentados argumentos acerca de si su aplicación corresponde a época almohade o es posterior (Torrés Balbás y M. Valor Piechotta, y A. Jiménez, respectivamente). En todo caso, sí que podemos afirmar que la reunión de piezas vidriadas monocolors formando una especie de mosaico cerámico como la descrita en el caso de la Kutubiyya de Marrakech anuncia ya la posterior técnica del alicatado, y que la simple adición de cerámicas vidriadas monocromas insertadas sobre puntos concretos de un muro influirá en el arte mudéjar, especialmente en el aragonés y toledano, que con mayor o menor extensión se servirán también de este material para animar y desmaterializar la solidez de su arquitectura (la estética de la fragilidad, como expresión de que *Sólo Dios permanece*).

Esta técnica se aplicó también para los revestimientos de suelos.

Alicatados

La técnica del alicatado —continuada hasta la actualidad en talleres del Magreb— consiste en la obtención de piezas vidriadas monocolors de formas diversas (aliceres), cortadas a pico u obtenidas con moldes, con las que se compone una especie de *mosaico cerámico* que recuerda las labores marmóreas del *opus sectile* romano. Por lo general se citan como precedente algunas decoraciones cerámicas de época almohade (como las ya comentadas de la Kutubiyya de Marrakech) si bien muestra una relación técnica todavía más estrecha con otras ornamentaciones de barro vidriado desarrolladas en Anatolia bajo los selyúcidas, en las que se aplicaban también piezas monocolors para obtener diseños ornamentales diversos, en algunos casos asociados con similares decoraciones de mármoles, lo que explicaría los intercambios y similitudes formales entre estas dos técnicas artísticas (*mihrab* de la mezquita Arslanhane en Ankara o madrasa de Karatay en Konya, mediados del siglo XIII). Pese a todo debemos subrayar la importancia y personalidad alcanzada por el alicatado en al-Andalus, con la originalidad de haberse aplicado fundamentalmente



*Fig. 22. Detalle del alminar de la Kutubiyya de Marrakech (1147), antes de su restauración.
Foto: María Isabel Álvaro Zamora.*

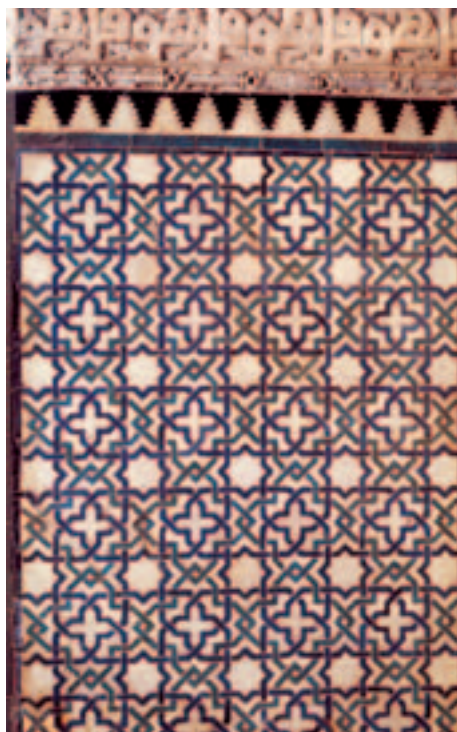


Fig. 23. Alicatado del Cuarto Real de Santo Domingo, Granada, fines del s. XIII (MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., 1991, fig. 86).



Fig. 24. Alicatado, ingreso al Mirador de Lindaraja, la Alhambra de Granada, 2.ª mitad del s. XIV (MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., 1991, fig. 94).

para el revestimiento de suelos y muros, hecho que ya llamó la atención del escritor Ibn Said, hacia 1240, que señaló también su semejanza con las labores de mármoles recortados. Su desarrollo pudo estar asociado a la escasez de este último material y al gran desarrollo técnico alcanzado por los obradores andalusíes, que impulsaron de este modo una producción cerámica de gran efecto sustitutiva de aquella. Esto supondría la formación de una mano de obra especializada tanto en la fabricación como en el corte y colocación de las piezas, así como un alto coste, acorde por otra parte con el gran refinamiento adquirido por las artes decorativas en el periodo nazarí.

Los ejemplos más antiguos se conservan en el Cuarto Real de Santo Domingo en Granada (fines del siglo XIII, fig. 23), con altos zócalos con diseños geométricos de lazo trazados con cintas azules y verdes sobre fondo blanco, o blancas sobre fondos azules, verdes y negros, coronados por frisos de almenas escalonadas, y con inscripciones cúficas enlazadas

con atauriques y cobijadas en arcos lobulados que copian suras del Corán. Es de destacar la coincidencia de colorido de estas primeras obras nazaríes con los ejemplos selyúcidas de Anatolia antes citados.

Por su parte, en el dintel adovelado de la puerta de ingreso al Generallife (Ismael I, 1319) se alternan temáticas menos habituales de paños de *sebqa*, palmetas asimétricas de derivación almohade y la llave del Paraíso, en tanto que la misma gama cromática y variadas labores de lazo están presentes también en otros alicatados antiguos de la Alhambra como los existentes en el Partal (Torre de la Damas, 1302-1309).

Sin embargo, hacia mediados del siglo XIV, la evolución del alicatado se orienta a ampliar su policromía, empequeñecer el tamaño de los aliceres y componer diseños cada vez más complejos demostrativos de un total dominio de la técnica. Como ejemplos de esta evolución pueden citarse los arrimaderos de la Torre de la Cautiva (Yusuf I, 1333-1354), en los que al colorido anterior se añaden otro melado y dorado purpúreo, este último único testimonio llegado hasta nosotros de la aplicación de la técnica del reflejo metálico; o los aproximadamente coetáneos de las estancias anejas al Patio de los Leones, como la Sala de las Dos Hermanas o el Mirador de Lindaraja, que presentan menudas decoraciones de lazo con una rica policromía, frisos epigráficos y los consiguientes remates de almenas, e incorporan además motivos heráldicos, con el escudo de la banda nazarí y su lema dinástico: *Sólo Allāh es vencedor* (fig. 24).

El uso extensivo del alicatado en el palacio granadino aporta a sus estancias un revestimiento colorista y brillante, que va cambiando en cada secuencia espacial al variar sus diseños en los que triunfa la *geometría sagrada* por la que el musulmán, no pudiendo representar a Dios de manera figurada, lo hace a través de su creación, plasmada por medio de la geometría, la matemática y el número, formas perfectas de representación del Universo presente en las labores de lazo, a la vez que su apariencia frágil expresa que sólo Dios permanece, y el refinamiento de su factura y su perfecto acabado son asimismo prueba de la Belleza Absoluta, es decir del Creador.

Los artistas nazaríes realizaron también alicatados para los reyes cristianos, como los aplicados en época de Pedro I en el Alcázar de Sevilla, a la vez que su técnica se difundía en los talleres mudéjares sevillanos, los cuales habrían de propagarla por buena parte de la geografía peninsular desde el siglo XIV al XVI. Además, la admiración que causaron los revestimientos alicatados de la Alhambra tras la reconquista de Granada (1492) daría lugar a su imitación en los arrimaderos de azulejería de arista que se prodigaron en las mejores obras de arquitectura de los reinos de Aragón y Castilla a partir del Quinientos.

4. Orientación bibliográfica

1. *Obras generales*

SOUSTIEL, J., (1985), *La céramique islamique*, París, Office du Livre, 1985.

Estudio de conjunto de toda la cerámica islámica, dentro del cual podemos situar los precedentes, influencias y aportaciones de la cerámica andalusí.

2. *Obras monográficas*

CAMPS CAZORLA, E., (1936), *Cerámica española (nuevas instalaciones)*, Madrid, Catálogo Sumario del Museo Arqueológico Nacional.

TORRES BALBÁS, L., (1949), *Arte Almohade. Arte Nazarí. Arte Mudéjar, Ars Hispaniae*, volumen IV, Madrid, Ed. Plus Ultra.

GÓMEZ MORENO MARTÍNEZ, M., (1951), *El arte árabe español hasta los almohades. Arte Mozárabe, Ars Hispaniae*, volumen III, Madrid, Ed. Plus Ultra.

Ejemplo de las primeras publicaciones en las que se aborda de forma conjunta la cerámica andalusí; en ellas se recogen otros estudios monográficos previos reseñados en la bibliografía final (de Gómez-Moreno González sobre la cerámica de Medina Elvira —1888—, de estos tres investigadores o de otros estudiosos). Camps parte de los fondos conservados en el Museo Arqueológico Nacional, y Torres Balbás y Gómez-Moreno nos ofrecen una visión general de la cerámica del periodo del arte andalusí tratado por cada uno de ellos. A pesar de que las investigaciones posteriores han completado, corregido o superado estos textos, deben ser consultados y citados por ser los iniciadores de esta línea de investigación.

FROTHINGHAM, A. W., (1951), *Lustreware of Spain*, New York, The Hispanic Society of America, The Trustees.

Primer estudio de la cerámica de reflejo metálico en España, con un amplio capítulo dedicado a la loza dorada andalusí. Cita los hallazgos más antiguos de época califal (hoy considerados de importación), reúne las noticias documentales referidas al tema desde el siglo XI y, sobre todo, se ocupa extensamente de la producción nazarí de Málaga, reuniendo citas literarias y analizando las piezas conservadas (vajilla, Vasos de la Alhambra, azulejería y estelas funerarias). Plantea muy acertadamente la posible relación irania de la loza malagueña, relacionándola con la llegada de alfareros tras la invasión mongol (hacia 1260).

LLUBIÁ, L. M.^a, (1967), *Cerámica medieval española*, Barcelona, Nueva colección Labor.

Dentro del panorama completo de la cerámica medieval española dedica un capítulo a la «cerámica hecha bajo la dominación musulmana». Incluye el marco histórico de cada etapa, bastantes noticias documentales referidas a la producción cerámica y un gran número de piezas (que son las que se seguirán poniendo como ejemplo en publicaciones posteriores), analizando la evolución de sus tipologías, técnicas y temas decorativos, e indicando la bibliografía existente. Debe considerarse este trabajo como pionero, aunque desde su publicación se haya avanzado mucho en el conocimiento del tema, completando y corrigiendo lo expuesto por Llubí.

DUDA, D., (1970), *Spanisch-Islamische Keramik aus Almería vom 12. bis 15. Jahrhundert*, Heidelberg.

Obra temprana referida a las cerámicas almorávides, almohades y nazaríes halladas en Almería, que incluye obra común, tinajas decoradas con diversas técnicas y vidriadas, vasijas pintadas con manganeso y esgrafiadas, de cuerda seca, vidriadas y estampilladas, y esmaltadas pintadas en azul y dorado.

PAVÓN MALDONADO, B., (1972), «La loza doméstica de Madīnat al-Zahrā», *Al-Andalus*, vol. XXXVII, pp. 191-227.

Una de las aportaciones de Pavón al estudio de la cerámica andalusí (en 1967, «Notas sobre la cerámica hispanomusulmana», *Al-Andalus*, vol. XXXII, pp. 415-437), en la que trata básicamente de las decoraciones de la producción verde-manganeso.

ROSSELLÓ BORDOY, G., (1978), *Ensayo de sistematización de la cerámica árabe en Mallorca*, Palma de Mallorca, Diputación Provincial de Baleares.

Plantea una clasificación tipológica, trata de las técnicas decorativas y de vidriado, marcas de propiedad, utillaje alfarero y funcionalidad de las piezas, y propone una sistematización cronológica, todo a partir de las cerámicas halladas en las excavaciones de Palma.

ZOZAYA, J., (1980), «Aperçu general sur la céramique espagnole», en *La céramique médiévale en méditerranée occidentales. X^e-XV^e siècles*, *Actes du Colloque International*, Valbonne, 11-14 septembre 1978, París, Ediciones du CNRS, pp. 265-296.

Plantea la evolución tipológica de las cerámicas más comunes producidas en los alfares andalusíes o importadas a lo largo en los periodos del Emirato, Califato, Taifas, Almorávide, Almohade y Nazarí.

ZOZAYA, J., (1981), «Cerámica andalusí», en AA. VV., *Cerámica esmaltada española*, Barcelona, Editorial Labor, pp. 37-50.

Breve síntesis de la cerámica andalusí, desde el Emirato al periodo nazarí.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., (1982), *La loza dorada*, Madrid, Editora Nacional.

Estudio de la loza dorada medieval producida en España, con dos capítulos dedicados al origen de esta técnica y a su producción en al-Andalus. Sobre todo ello vuelve a tratar más ampliamente en el libro publicado en 1991.

AGUADO VILLALBA, J., (1983), *La cerámica hispanomusulmana de Toledo*, Madrid, CSIC.

Estudio de la cerámica islámica producida en Toledo hasta su reconquista (1085), con análisis de formas, técnicas y decoraciones, y descripción de materiales de obrador y utillaje de horno.

BAZZANA, A., (1983), *La cerámica islámica en la ciudad de Valencia [I] Catálogo*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia.

Da a conocer parte de los fondos de cerámica islámica del Museo Histórico de Valencia correspondientes a los siglos X al XIII, con textos redactados en colaboración con otros investigadores. Este volumen tuvo su continuidad en otro, aparecido con bastante retraso [LERMA, J. V., GHICHARD, P., BAZZANA, A., SOLER, M.^a P., NAVARRO, J. y BARCELÓ, C., *La cerámica islámica en la ciudad de Valencia (II) Estudios*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1990], en el que se reúnen diversos estudios realizados por investigadores españoles y franceses sobre estos mismos fondos, referidos al contexto histórico, intervenciones arqueológicas, técnicas de producción, cerámicas de uso común, verde-manganeso, de cuerda seca y esgrafiada, que concluyen con un ensayo de tipologías cerámicas y una propuesta cronológica.

NAVARRO PALAZÓN, J. (1986), *La cerámica esgrafiada andalusí de Murcia*, Madrid, Publications de la Casa de Velázquez.

Estudio monográfico de la cerámica pintada con óxido de manganeso y esgrafiada de Murcia, de la que se analiza su técnica y variantes, área de dispersión, influencias, tipologías y decoraciones.

NAVARRO PALAZÓN, J., (1986), *La cerámica islámica en Murcia*, Murcia, Centro Municipal de Arqueología, Ayuntamiento de Murcia.

Catálogo de una exposición, recoge un gran número de piezas excavadas en Murcia, con todo tipo de técnicas, desde las correspondientes a

la obra común (sin vidriar, pintadas, incisas, estampilladas, hechas a torno y por urdido, modeladas) a las de vajilla decorada con técnicas más complejas (pintadas en manganeso, esgrafiadas, vidriadas con decoración estampillada, de cuerda seca, verde-manganeso, esmaltadas). Dado que su cronología abarca desde los siglos X-XI al XIII-XIV es un buen exponente del ajuar doméstico de las casas andalusíes de ese periodo cronológico, tema sobre el que Navarro Palazón volverá a tratar en 1991 [*Una casa islámica en Murcia. Estudio de su ajuar (siglo XIII)*, Ayuntamiento de Murcia].

VALOR PIECHOTTA, M., (1987), «Algunos ejemplos de cerámica vidriada aplicada a la arquitectura almohade», en *Actas del II Congreso de Arqueología Medieval Española*, III, Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, pp. 191-202.

Trata acerca de la aplicación cerámica en la arquitectura almohade sevillana (La Giralda, torre del Oro y torre de santo Tomás), justificando con fundamentados argumentos lo ya expuesto por L. Torres Balbás en 1949. Interesa considerar estas conclusiones para contrastarlas con la tesis contraria defendida por A. Jiménez con argumentos distintos (véase el artículo de este último en el presente monográfico).

FLORES ESCOBOSA, I., (1988), *Estudio preliminar sobre loza azul y dorada nazarí de la Alhambra*, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura.

Estudio monográfico sobre la loza azul y dorada hallada en la Alhambra, realizado sobre un conjunto de piezas seleccionadas cuya ficha se incluye al final. Se analizan las vajillas halladas en al-Andalus, de importación y de producción propia, así como los testimonios documentales conocidos; se hace una sistematización de sus tipologías más habituales; y se trata finalmente de sus decoraciones y fórmulas compositivas.

PUERTAS TRICAS, R., (1989), *La cerámica islámica de cuerda seca en la alcazaba de Málaga*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga.

Estudia un conjunto de cerámicas de cuerda seca, total y parcial, analizando técnicas, tipologías y decoraciones.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., (1991), *Cerámica hispanomusulmana. Andalusí y mudéjar*, Madrid, Ediciones El Viso.

Estudia la producción cerámica andalusí, tanto de vajilla como de aplicación arquitectónica desde el Emirato a la etapa nazarí. No trata de los obradores como lugares de trabajo, pero recoge todas las aportaciones realizadas hasta los noventa en el campo de la arqueología, las une con las noticias documentales conocidas y sistematiza los resultados, expli-

cando las técnicas, tipologías de piezas y decoraciones, con excelentes ilustraciones en color y una extensa bibliografía final. Es la obra de conjunto más extensa e importante.

ROSSELLÓ BORDOY, G., (1991), *El nombre de las cosas en al-Andalus: una propuesta de terminología cerámica*, Palma de Mallorca.

Partiendo de la documentación, vocabularios y propuestas terminológicas anteriores (incluida la suya de 1978) plantea una nueva propuesta tipológica-semántica que unifique el léxico con el que se designan las diferentes formas cerámicas producidas en los alfares andalusíes.

ROSSELLÓ BORDOY, G., (1992), «La cerámica en al-Andalus», en Dodds, J. D. (ed.), *Al-Andalus. Las artes decorativas en España*, Madrid, Ediciones El Viso y Metropolitan Museum of Art, New York, pp. 97-103.

Proporciona un panorama general de la cerámica en al-Andalus, breve pero de recomendada lectura por explicar sus principales aportes técnicos y la evolución de la producción en relación con su contexto histórico. Se completa con las fichas de las piezas expuestas redactadas por éste y otros investigadores.

FLORES ESCOBOSA, I. y MUÑOZ MARTÍN, M.^a M., (1993), *Vivir en al-Andalus. Exposición de cerámica (s. IX-XV)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses.

Catálogo de exposición que recoge las principales tipologías cerámicas, define su forma y concreta su uso en la vida cotidiana de al-Andalus, dando así a conocer la producción de sus alfares.

MOREL-DELEDALLE, M. (comis.), (1995), *Le vert & le brun. De Kairoun a Avignon, céramiques du X^e au XV^e siècle*, Marseille, Réunion des Musées Nationaux.

Publicación realizada con motivo de la exposición celebrada en Marsella en la que, a través de los artículos de diferentes investigadores, se plantea un completo estado de la cuestión acerca de las producciones verde-manganeso islámicas y medievales europeas consideradas como integrantes de una gran familia cerámica con un precedente común. Se trata de los talleres (THIRIOT, J.), recogiendo los datos aportados por los arqueólogos españoles que han excavado en Almería, Balaguer, Denia, Murcia, Priego de Córdoba o Zaragoza acerca de las tipologías de hornos y materiales de obrador andalusíes hallados. Es igualmente interesante el capítulo dedicado a las técnicas, partiendo de análisis de laboratorio (PICÓN, M. y otros) y, desde luego, la visión conjunta de las piezas verde-manganeso incluidas en el catálogo, desde las islámicas más antiguas de Irán e

Irak a las norteafricanas y andalusíes, sus prolongaciones mudéjares y su influencia sobre las obradas en Francia e Italia.

CANO PIEDRA, C., (1996), *La cerámica verde-manganeso de Madīnat al-Zahrā'*, Maracena (Granada), Edita Sierra Nevada 95/El Legado Andalúsí.

Se analiza esta producción aludiendo a sus formas, motivos decorativos, composiciones y cerámica de otras técnicas que aparece asociada a ella. Se reúne una completa bibliografía al final.

CABAÑERO SUBIZA, B. y LASA GRACIA, C., (1997), «Cultura islámica», *Caesaraugusta*, 72-II, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Diputación Provincial, pp. 377-482.

Se da cuenta de los hallazgos cerámicos en Aragón y de las publicaciones sobre el tema, tanto referidas a la cerámica de aplicación arquitectónica como a las piezas de vajilla de diversas técnicas.

ESCUDERO ARANDA, J., (2001), «La cerámica califal de Madīnat al-Zahrā'», en Viguera Molins, M. J. y Castillo Castillo, C. (coords.), *El esplendor de los omeyas cordobeses*, Granada, Junta de Andalucía/El Legado Andalúsí, pp. 398-407.

Publicado con motivo de la exposición celebrada en 2001, este artículo recoge y sintetiza todas las investigaciones recientes sobre la cerámica califal, siendo especialmente interesantes las relativos a la verde-manganeso desde los primeros estudios de Gómez-Moreno a los más recientes del propio Escudero Aranda, Cano Piedra y González García y otros, este último referido a su técnica de producción, bien precisada gracias a los análisis efectuados en laboratorio. En el catálogo se incluyen tanto piezas cordobesas como otras cerámicas islámicas relacionadas con ellas.

MUÑOZ, M. DEL M. y FLORES, I., (2005), «La cerámica islámica de Almería», en *La Alcazaba. Fragmentos para una historia de Almería*, Almería, Junta de Andalucía, pp. 201-218.

Aporta un panorama claro y completo de la cerámica andalusí producida o usada en Almería entre los siglos VIII-IX y XV, en el que se recogen todas las investigaciones parciales realizadas hasta fechas recientes (bibliografía final). Vemos así la evolución de las técnicas y formas cerámicas más comunes producidas en los alfares de al-Andalus, explicadas en su contexto histórico.

VILLAFRANCA JIMÉNEZ, M. M. (dir.), (2006), *Los Jarrones de la Alhambra. Simbología y poder*, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, Junta de Andalucía.

Coincidiendo con la exposición sobre los jarrones de la Alhambra realizada entre 2006 y 2007, se publicó el catálogo de piezas expuestas y doce artículos monográficos. Estos últimos, redactados por diferentes especialistas (VILLAFRANCA JIMÉNEZ, M.^a M. y BERMÚDEZ PAREJA, J.; ROSSELLÓ BORDOY, G.; VIGUERA MOLINS, M.^a J.; ZOZAYA, J.; MARTÍNEZ CAVIRÓ, B.; CASAMAR, M.; FLORES ESCOBOSA, I.; RUIZ GARCÍA, A.; GARCÍA PORRAS, A.; RODRÍGUEZ, D.; SOLER FERRER, M.^a P.; y RUBIO DOMENE, R. F.), son de imprescindible consulta dado que analizan desde todos los aspectos posibles esta producción nazarí, la más sobresaliente de las obradas en al-Andalus y una de las más destacadas de toda la historia de la cerámica islámica.

