

ALGUNOS APUNTES SOBRE ICONOGRAFÍA Y ORNAMENTACIÓN EN LA CERÁMICA DEL GARB AL-ANDALUS

Ana Sofia Gomesⁱ, Jacinta Bugalhãoⁱⁱ, Helena Catarinoⁱⁱⁱ, Sandra Cavaco^{iv},
Jaquelina Covaneiro^v, Isabel Cristina Fernandes^{vi}, Susana Gómez^{vii}, Maria José Gonçalves^{viii},
Isabel Inácio^{ix}, Constança dos Santos^x, Catarina Coelho^{xi}, Marco Liberato^{xii}

RESUMEN: En este trabajo de homenaje a Manuel Acién Almansa, el grupo CIGA reúne un conjunto de objetos con elementos iconográficos destacados, interpretando su simbolismo y el significado que su ornamentación tuvo en los territorios más occidentales de al-Andalus, una región periférica donde la cerámica fue un instrumento importante de transmisión de mensajes desde los centros de poder de al-Andalus.

PALABRAS CLAVE: Cerámica, Garb al-Andalus, Iconografía.

SOME NOTES ON ICONOGRAPHY AND ORNAMENTATION IN THE CERAMICS OF THE GARB AL-ANDALUS

ABSTRACT: In this work of homage to Manuel Acién Almansa, the CIGA group gathers a set of objects with prominent iconographic elements, interpreting the symbolism and meaning that the ornamentation of these objects had in the western territories of al-Andalus, a peripheral region where pottery was an important instrument for the transmission of messages from the power centers of al-Andalus.

KEY WORDS: Pottery, Garb al-Andalus, Iconography.

INTRODUCCIÓN

En 1996 Manuel Acién publicó en el número 4 de la revista portuguesa *Arqueologia Medieval* su artículo «Cerámica y propaganda en época almohade» en el que daba una dimensión simbólica y

i Direcção Geral do Património Cultural. agomes@dgpc.pt.

ii Direcção Geral do Património Cultural. jacintabugalhao@gmail.com.

iii Universidade de Coimbra. hcatarino@fl.uc.pt.

iv Câmara Municipal de Tavira. scavaco@cm-tavira.pt.

v Câmara Municipal de Tavira. jcovaneiro@cm-tavira.pt.

vi Museu Municipal de Palmela. isacrisff@gmail.com.

vii Campo Arqueológico de Mértola/Universidade do Algarve. susanagomez@sapo.pt.

viii Câmara Municipal de Silves. maria.goncalves@cm-silves.pt.

ix Museu Nacional de Arqueologia. isabelminacio@gmail.com.

x constancavs@gmail.com.

xi Direcção Geral do Património Cultural. catgcoelho@gmail.com.

xii Becario de la Fundação para a Ciência e a Tecnologia. marcoliberato@hotmail.com.

Grupo de estudo sobre Cerâmica Islâmica do Gharb al-Andalus (CIGA)-Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património (ciga.portugal@gmail.com).

propagandística a la cerámica, alejándose de los abordajes cronotipológicos que, aún hoy, siguen dominando los estudios sobre cerámica. Este fue uno de los muchos temas en los que nos abrió los ojos para líneas de interpretación más exigentes, a las que nos hemos ido asomando tímidamente. Conscientes de que no llegamos a la agudeza de análisis del maestro, ni tenemos el bagaje de conocimiento sobre las fuentes que él dominaba, nos hemos atrevido ahora a presentar, en su homenaje, un conjunto de piezas del extremo occidental de al-Andalus en las que los contenidos simbólicos cobran un significado especial que puede ser interpretado de forma particular en el contexto de la evolución histórica del Garb.

Varios autores han señalado el carácter periférico de esta región en el contexto de la historia de al-Andalus¹. En la cultura material esta «marginalidad» es claramente visible: los pocos edificios conservados de esta época nada tienen de la monumentalidad de los grandes palacios, castillos y mezquitas de las principales ciudades andalusíes; los hallazgos numismáticos se caracterizan por el desgaste y fragmentación de las monedas²; la generalización del vidriado en la cerámica peca por lo tardío³. De este modo, no sería de extrañar una reducida dispersión de hallazgos cerámicos con contenidos técnicos, iconográficos y simbólicos connotados con los poderes estatales especialmente durante el período omeya. Si bien hace unos años se podía argumentar que su ausencia se debía a la falta de estudios de arqueología medieval, actualmente ese argumento parece menos seguro.

La geografía de los hallazgos de verde y morado en Portugal puede servirnos de ejemplo: hasta el momento, sólo se ha registrado en la bibliografía hallazgos de época califal en 16 yacimientos (fig. 1. 1. Coimbra, 2. Senhora do

Barrocal –Satão–, 3. Santarém, 4. Serradinho –Muge–, 5. Lisboa, 6. Palmela, 7. Alto da Queimada –Palmela–, 8. Évora, 9. Monte dos Pombais –Beja–, 10. Mértola, 11. Castro da Cola, 12. Castelo Velho de Alcoutim, 13. Vale do Boto –Castro Marim–, 14. Silves, 15. Cerro da Vila –Loulé– y 16. Faro); y de época taifa en 29 (fig. 1. 17. Castro de Valinhas/Castelo de Arouca, 1. Coimbra, 3. Santarém, 4. Serradinho –Muge–, 18. Alto do Senhor da Boa Morte –Vila Franca de Xira–, 19. Sintra, 20. Telhal –Sintra–, 5. Lisboa, 6. Palmela, 8. Évora, 21. Funchais 6 –Beja–, 22. Juromenha, 23. Noudar, 11. Castro da Cola, 24. Moura, 25. Beja, 10. Mértola, 26. Mesas do Castelinho –Almodovar–, 27. Castelo das Relíquias y 12. Castelo Velho de Alcoutim, 13. Vale do Boto y 28. Alcaria de Odeleite –Castro Marim–, 29. Cacula Velha –Vila Real de Santo António–, 30. Tavira, 15. Cerro da Vila –Loulé–, 16. Faro, 14. Silves, 31. Monte Canelas y 32. Arge –Portimão–).

Si tenemos en cuenta además la disparidad en el número de hallazgos entre las localidades situadas al norte y al sur del Tajo, este mapa de distribución de la cerámica de verde y morado muestra bien la geografía meridional de una difusión que, no obstante, se extiende no sólo por ciudades y fortalezas sino que alcanza a localidades rurales. Con ella aparecen en el día a día de los habitantes del Garb composiciones simbólicas de un discurso iconográfico elaborado de matriz omeya.

AL-MULK Y LA CERÁMICA DE VERDE Y MORADO

El valor simbólico y propagandístico de la cerámica del verde y morado ha sido señalado desde hace años por varios autores⁴ y reafirmado por el propio Manuel Acién⁵. Entre sus motivos

1 PICARD, C. (2000).

2 MARINHO, J. (1998).

3 CATARINO, H. *et al.* (2012); GOMEZ, S. *et al.* (2015).

4 BARCELÓ, M. (1993).

5 ACIÉN, M. (1996).

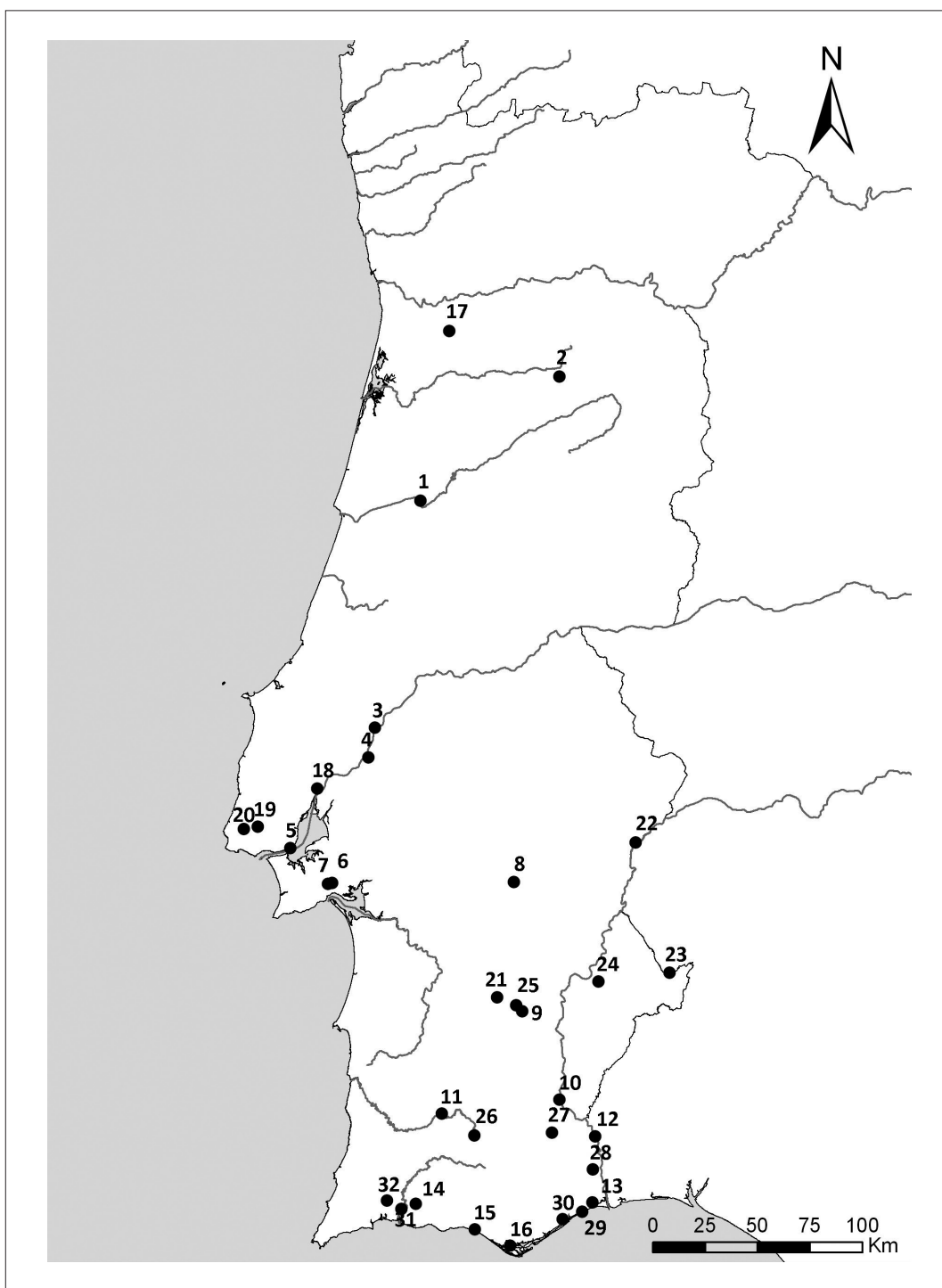


Figura 1. Hallazgos de cerámica en verde y morado del actual territorio portugués

simbólicos identificados con el poder omeya se encuentra la palabra *al-mulk*, traducida normalmente por ‘el dominio’, ‘el señorío’, ‘el poder’ o ‘el imperio’, y que es el título de la azora 67^a del Corán. A pesar de la indiscutible matriz coránica, su insistente presencia en la cerámica de Madīnat al-Zahrā’ ha llevado a que se identificase como un lema de los omeyas y haría de la cerámica un vehículo importante de transmisión del mensaje califal que también llega al Garb, por ejemplo, en forma de taza en Évora⁶, o de ataífor en el Cerro da Vila (Loulé, fig. 2)⁷ y en Mértola⁸.

El lema *al-mulk* pierde su primacía en el verde y morado de las taifas pero vuelve a estar presente en la iconografía de época almohade, ya no en la renovada iconografía del verde y morado, sino en motivos estampillados sobre tinajas⁹. No será un acaso el renacer del tema al mismo tiempo que surgen las pretensiones califales de los soberanos norteafricanos.

REPRESENTACIONES DEL PARAÍSO

Desde la Antigüedad, el Paraíso es un tema ornamental que recorre varias épocas y civilizaciones de forma transversal. En el mundo islámico y siguiendo las descripciones coránicas, sus representaciones invocan un jardín cerrado, un lugar idílico creado a imagen y semejanza del Paraíso original, poblado de árboles de fruto y diversas especies vegetales, y donde corren ríos de aguas transparentes. Este tema se encuentra en la cerámica en diversos tipos de recipiente y técnicas ornamentales, por lo menos desde el siglo IX abasí, en configuraciones simbólicas más o menos esquemáticas y elaboradas. La más común dibuja motivos radiales que representan

los ríos del Paraíso, ríos eternos, y junto a ellos motivos asociados entre los que se pueden identificar el Árbol de la Vida, la Flor de Loto, el Cordón de la Eternidad o las Aves, todos ellos elementos iconográficos que refuerzan el sentido de Eternidad¹⁰.

Un ejemplo de representación del Paraíso en cerámica del siglo X, en el actual territorio portugués, es el ataífor ejecutado en su interior en verde y morado sobre fondo blanco proveniente de Cerro da Vila (Loulé, fig. 2)¹¹. En su centro presenta dos círculos concéntricos encastrados en un cuadrado de cuyos ángulos salen motivos fitomórficos y de cuyos lados parten cuatro Cordones de la Eternidad que simbolizan los cuatro ríos del Paraíso. Entre estos últimos, surge la ya referida palabra *al-mulk*. Así, en esta composición ornamental encontramos los elementos simbólicos del Paraíso: el espacio central ocupado por la síntesis del círculo en el interior del cuadrado simbolizando el Jardín del que irradian los temas fitomórficos simbolizando Árboles de la Vida y los cuatro ríos cuya eternidad queda reforzada por el simbolismo del «Cordón de la eternidad». La presencia del lema *al-mulk* en los intersticios refuerza el carácter omnipresente del poder de Dios.

EL PAVÓN

La representación de animales en al-Andalus tuvo su mayor desarrollo en el período califal, por clara influencia oriental, sobre todo en objetos metálicos y cerámicos. Entre estos últimos, se destaca, una vez más, el verde y morado de los que tenemos algunos ejemplares en el Garb¹².

En Silves, capital de la *kura* de *Ocsonoba* en la segunda mitad del siglo X y reino independiente

6 SANTOS (2016).

7 MATOS, J. L. (1983) y MATOS, J. L. (1991).

8 GÓMEZ, S. (2014)

9 ROSSELLÓ, G., RIERA, M. y SOBERATS, N. (1998); TORREMOCHA, A. y OLIVA, Y. (2002); GÓMEZ, S. (2014).

10 ZOZAYA, J. (2002): 139.

11 MATOS, J. L. (1983) y MATOS, J. L. (1991).

12 MATOS, J. L. (1991); GONÇALVES, M. J. (2015).



Figura 2. Ataifor en verde y morado con representación del Paraíso y del lema *al-mulk* encontrado en el Cerro da Vila (Loulé)

en la primera mitad del XI, se encontró un atañfor con esta técnica en la que se representa un ave (fig. 3). Procede de un basurero de larga duración del arrabal de la ciudad que fechamos en la primera mitad del siglo XI. La presencia de perforaciones para la reparación con lañas del atañfor sugiere el alto aprecio que sus propietarios le debieron otorgar.

La figura central, incompleta, corresponde a un Pavón por el aspecto oblongo del cuello y por la forma en abanico de la cola. El Pavón está cargado de simbolismo que, en la mayoría de las culturas, se relaciona con el Ave del Paraíso, elemento de conexión entre la Tierra y el Cielo, de diálogo entre el hombre y Dios. La armonía de sus formas, la exuberancia de sus colores y su porte altivo y majestuoso hacen de él también un símbolo de belleza y perfección. En el Islam, el Pavón puede tener también una simbología cósmica, asociada al Sol y a la Luna Llena por el colorido y majestuosidad de su plumaje.

El ejemplar de Silves, de trazos sencillos y con el cuerpo cubierto de los habituales pequeños círculos del verde y morado califal, tiene la particularidad de presentar una pequeña inscripción frente al ave. Guillermo Rosselló-Bordoy ha sugerido que puede tratarse de una dedicatoria del califa a una de sus esposas demostrando sutilmente su afecto¹³. Esto implicaría que se tratase de una producción de los talleres de Madīnat al-Zahrā', donde se encontrarían los mejores y más diestros artesanos. No obstante, Mostafa Zekri¹⁴ sugiere que el epígrafe correspondería a *بِسْمِ اللّٰهِ* (= em nome de *Alláh*) escrito en cúfico arcaico, lo que apuntaría hacia un mensaje en la esfera de lo sagrado en simbiosis con la simbología del Pavón.

La simplicidad técnica del dibujo, en el que no parece haber un dominio absoluto del pincel si lo comparamos con otras representaciones zoomórficas de la ciudad palatina¹⁵, nos lleva a sugerir la hipótesis de que se trate de una imitación

13 Información personal que agradecemos.

14 Información personal que también agradecemos.

15 CANO, C. (1996).



Figura 3. Ataifor en verde y morado con Pavón de Silves

local accesible a la población de bajos recursos económicos de este arrabal de la Silves islámica.

UN RETRATO DEL CALIFA EN PALMELA

Las excavaciones arqueológicas realizadas en el castillo de Palmela¹⁶, han proporcionado, entre otros testimonios de su pasado andalusí, un interesante ataifor decorado en verde y morado con la representación de una figura masculina de perfil (fig. 4)¹⁷. Fue encontrado en un contexto datado por radiocarbono entre finales del siglo X e inicios del siglo XI, fechas que confirman otros materiales y las características estilísticas de la propia pieza. Se trata de un ataifor vidriado en melado verdoso al exterior y en verde y negro-morado sobre blanco en el interior. Pensamos que se trata de una producción

regional que imitaría piezas palatinas cordobesas, como dejan entrever los análisis químicos de la pasta y algunos aspectos estilísticos.

La originalidad del ataifor de Palmela reside en el programa iconográfico, para el cual identificamos el mejor paralelo en una taza de Nichapur (Irán Oriental) del siglo X expuesta en el Museo de Bellas Artes de Lyon. También se observan semejanzas notables en el tema pintado en un techo de la capilla palatina de Palermo de influencia fatimí del siglo XII.

En el ataifor de Palmela, el artífice dibujó un hombre sentado en un tamborete que parece encuadrado en un respaldo o un nicho, tal vez un *mihṛāb*. Viste un *kaftan* estampado, con cinturón, las piernas ligeramente abiertas, el brazo izquierdo doblado, la mano enguantada bien definida y con el indicador apuntando. Los objetos que acompañan a la figura refuerzan

16 FERNANDES, I. C. (2004).

17 FERNANDES, I. C. (1999) y FERNANDES, I. C. (2011).



Fig. 4. Atafior en verde y morado de Palmela con representación de una figura entronizada

la intencionalidad simbólica del autor: a la izquierda, un astil que debe corresponder a un centro, probablemente rematado en Flor de Loto; un «Jarro de la Vida» en línea con el dedo indicador; una cantimplora situada a la derecha podría hacer alusión al deber de la peregrinación.

Si bien el trazo del dibujo es un tanto tosco, la riqueza iconográfica de la composición le confiere un valor único y nos permite explorar interpretaciones sobre la identificación de la figura y los atributos que se le asocian. La entronización del personaje, la indumentaria, los gestos, los objetos de la composición, han llevado a J. Zozaya¹⁸ a colocar la hipótesis de que se trate del califa *Mu'awiyya* iconográficamente muy cercano a su retrato en un tejido bordado en seda sobre lino de la Colegiata de Oña (Burgos). En él, la figura es interpretada como un *Señor de la Vida*, que controla los destinos de los hombres llenando y vaciando la taza. De hecho,

el lenguaje utilizado nos remite hacia aspectos doctrinales y simbólicos de la religión musulmana que se coadunan con la figura de un imán o califa, un jefe religioso y político de evidente venerabilidad. Así se justificaría la invocación del viaje ritual a la Meca, a través de la cantimplora, el simbolismo de la jarra como contenedor del líquido sagrado y purificador, la indumentaria exquisita, la actitud de liderazgo místico expresada en la mano del maestro.

Se trataría, así, de un vehículo de propaganda político-religiosa en esta fortaleza de la península de la Arrábida a finales del califato, protagonizado por el poder militar que allí estuviese empleado.

CERÁMICA DORADA EN COIMBRA

Madīna Qulumriyya, tomada mediante capitulación por Abd al- Aziz (713-714), fue conquistada

18 ZOZAYA, J. (2002).



Figura 5. Fragmento de ataífor de loza dorada del *Pátio das Escolas de Coimbra*

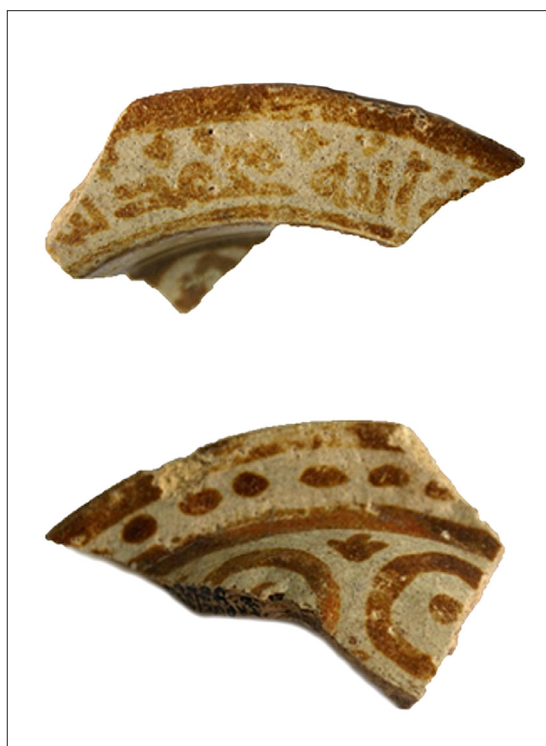


Figura 6. Fragmento de jofaina de loza dorada del *Pátio das Escolas de Coimbra*

definitivamente en 1064 por Fernando Magno que entregó su gobierno a D. Sesnando Davides (1064-1091), un mozárabe que había vivido en la corte abadí de Sevilla, donde había llegado a ser visir de al-Mu'tadid (1041-1069).

En las excavaciones realizadas en el Patio de la Universidad¹⁹ se pusieron a la luz, entre otros vestigios, su importante Alcázar, símbolo de la plena integración de la ciudad en la organización territorial del Califato de Córdoba. En el siglo XI, Coímbra pertenecía a la taifa de Badajoz aunque hubo varias incursiones de los abadíes en la región; fue en este contexto donde se encontraron dos fragmentos de loza dorada. Diferentes de las producciones fatimíes coetáneas y andalusíes de los siglos XII/XIII, se aproximan más a las sevillanas promovidas por al-Mu'tadid a inicios de la segunda mitad del siglo XI.

El primer fragmento (Fig. 5) es un ataífor en que se observan motivos geométricos y una banda epigráfica en el interior del borde. El perfil tiene paralelos sevillanos en piezas de Silves, Palma del Río y Albarracín²⁰, pero presenta poca calidad en su fabricación.

El segundo fragmento (Fig. 6) corresponde a un pequeño plato ornamentado en el exterior con círculos que encierran una mancha central, dos líneas paralelas que delimitan una secuencia de puntos, y una minúscula estilización de Flor de Loto; en el interior, surge un motivo indiferenciado en el fondo, un campo epigráfico en el labio y una estilización floral idéntica separando las palabras. En este caso, la calidad de fabricación es mayor, con más cuidado en el trazo y en los detalles, por ejemplo en los punteados entre las líneas paralelas que recuerdan los motivos de las cerámicas de verde y morado del siglo XI, y en las minúsculas estilizaciones florales que son idénticas a las producciones sevillanas. Sin embargo, el borde en ala recuerda más a ejemplares fatimíes, hecho interesante ya que Anja Heidenreich refiere, precisamente, que las

19 CATARINO, H.; FILIPE, S. y SANTOS, C. (2009): 333-376

20 HEIDENREICH, A. (2013): 286, Fig. 8; 288, Fig. 9.



Figura 7. *Khamsa* representada en una tinaja estampillada de Mértola y en un vaso de cuerda seca total de Tavira

producciones de Sevilla habrían sido realizadas por «artesanos de procedencia egipcia al servicio de la corte abadí»²¹. Esta autora subraya que «Esta manufactura estatal se instaló intencionalmente lo más tardar bajo al-Mu'tadid (...)». Como veremos a lo largo de la evolución, este grupo que se inicia sobre 1060 pone los fundamentos para el desarrollo técnico y cronológico de la loza dorada temprana en la Península. Su aparición en excavaciones futuras es solo una cuestión de tiempo»²².

Un buen ejemplo de esta marca ideológica es el conocido ataífor de Palma del Río para el cual ya Manuel Acién²³ había llamado la atención tanto por su carácter lujoso como por su inscripción personalizada de valor propagandístico intrínseco. En el caso de los ejemplares de Coímbra, barajamos la hipótesis de que se trate de producciones sevillanas, que habrían llegado con D. Sesnando a la alcazaba de la ciudad tras la reconquista de 1064 en virtud de sus estrechas relaciones con la corte abadí en la que fue visir.

LA *KHAMSA*

En el siglo XII se produce una renovación del repertorio iconográfico andalusí, a veces acompañando una renovación estilística en las representaciones ornamentales. Uno de los nuevos símbolos es la representación de la mano, que algunos autores consideran de origen bereber difundida por la Península Ibérica durante la presencia almorávide²⁴, que surge en los más variados soportes y también en la cerámica²⁵.

Esta mano derecha, abierta y extendida en actitud de dádiva se designa, aun hoy en el Norte de África como *khamsa* (cinco) y encierra la simbología asociada al número cinco: son cinco los pilares del Islam, cinco las oraciones diarias, etc. Por otro lado, y tal vez más importante, la mano abierta simboliza los contornos de la palabra ٱللّٰه (Allah), con la letra *ha* final representada por el pulgar²⁶.

La mano asume, así, un carácter profiláctico, que protege del mal de ojo²⁷, motivo por el cual

21 HEIDENREICH, A. (2007): 305.

22 HEIDENREICH, A. (2013): 287.

23 ACIÉN, M. (2001): 509-510, Fig. 36-37

24 NAVARRO, J. y JIMÉNEZ, P. (2009): p. 702. A pesar de ello, por lo menos en el occidente de al-Andalus, no se constata en estratigrafías anteriores a época almohade.

25 GÓMEZ, S. (2015): 14-15.

26 ZOZAYA, J. (2011): 16.

27 GÓMEZ, S. (2015): 15.

está presente en los más diversos objetos y se ejecuta sobre diferentes soportes y con las más variadas técnicas: tinajas, ataifores y pilas de abluciones en cerámica con la *khamsa* estampillada, esgrafiada, pintada o en cuerda seca total, objetos en hueso como amuletos en forma de mano destinados a actuar como talismanes, etc. (fig. 7).

Hay que desmitificar la asociación de este símbolo a Fátima, la hija del profeta Muhammad, ya que la denominación «Mano de Fátima» le fue atribuida por los colonizadores franceses del Magreb. Igualmente, la mano cerrada de las aldabas de las casas no tiene nada que ver con esta mano, que abierta «*saúda e convoca uma espiritualidade positiva*»²⁸.

EL VASO DE TAVIRA

El denominado Vaso de Tavira (fig. 8) es uno de los más emblemáticos testimonios de la presencia islámica en Tavira. Se trata de un vaso con cerca de 40 cm de diámetro, que conserva once de las catorce figuras que tendría en el borde. Se encuentra profusamente ornamentado con pintura blanca, incisiones y punciones que confieren mayor detalle y realismo a las figuras y completan la decoración del cuerpo de la pieza dibujando ondas, peces y otros motivos fitomórficos.

Es difícil interpretar su significado. El conjunto principal de figuras humanas está formado por un ballestero, a pie; un caballero con yelmo cónico, espada y escudo circular; una mujer a caballo; y un segundo caballero con turbante que sujeta una lanza en su mano derecha, y que podría haber sostenido en la mano izquierda otro escudo que ha desaparecido.

El segundo grupo lo forman dos de cuatro o cinco músicos, uno de ellos tocando un adufe o tambor cuadrado, y otro tocando un

instrumento de pequeño tamaño, tal vez otro tambor o una flauta travesera. Le sigue un grupo de cuatro animales. La interpretación de uno de ellos se ve dificultada por la falta de la cabeza, aunque se ha explicado como un carnero o como un león. Un segundo animal, también decapitado, es sin duda un camello como delatan sus dos jorobas. Los otros dos animales parecen tratarse de un bovino y de una cabra de cola levantada²⁹. Finalmente, se encuentra una torre que actúa como embudo, por donde se introduciría agua que circulaba por el interior del borde y que vertía hacia el interior de vaso por las bocas de los animales. Sobre ella se posan seis aves que parecen ser palomas, y a su lado se encuentra una tortuga.

Existen dos hipótesis de interpretación del Vaso de Tavira. Una defiende que representa una boda tradicional, concretamente un «raptó nupcial» en el cual el novio con el turbante, en compañía de sus amigos armados (uno con ballesta y otro con espada y yelmo), rapta a la novia coronada con una diadema. Los animales serían la dote y los músicos integrarían el cortejo³⁰. Por lo que se refiere a la funcionalidad del objeto en esta propuesta el vaso serviría para contener albahaca, a semejanza de un *alfabeguer* valenciano, que sería regada por el agua que vertían las bocas de los animales.

La segunda hipótesis interpreta este objeto como una pila de abluciones que integraría un ritual de iniciación o de preparación para la *djihad*. Cada uno de los animales transmitirían a los *murabitum* los valores necesarios para defender el Islam: la torre representaría un minarete y los músicos incitarían a la Guerra Santa y aterrorizarían al enemigo³¹.

Nos parece más plausible la primera hipótesis en la que el Vaso sería un *alfabeguer* con la representación de una escena nupcial (con o sin

28 MAÇARICO, L. (2011): 112.

29 TORRES, C. (2004): 14.

30 TORRES, C. (2004); ROSSELLÓ, G. (2006B); MAIA, M. (2012); DÉLÉRY, C. (2014); GÓMEZ, S. (2015).

31 PAULO, L. (2007).



Figura 8. Vaso de Tavira, siglo XII

rapto de la novia). Varias razones nos llevan a refutar la segunda hipótesis. En primer lugar, la cronología emiral defendida por los autores y la asociación femenina a *Yamila*, hermana del rebelde *Mahmud ibn 'Abd al-Jabbar* de Mérida, es poco probable si consideramos, entre otros argumentos, que hasta el momento no se han identificado niveles emirales en Tavira. En segundo lugar, la representación de figuras humanas es especialmente evitada en espacios y contextos de cariz religioso, por lo que su utilización como pila de abluciones en la purificación ritual sería inadecuada. Por otro lado, estas tienden a imitar las tipologías de sus congéneres en mármol o asumen forma cilíndrica, y las frágiles figuras del borde dificultarían las abluciones. También los instrumentos tocados por los músicos parecen rechazar esta asociación a la Guerra Santa. Los tambores y adufes se usaban principalmente en contextos festivos, incluyendo bodas, como se menciona en las fuentes jurídicas³². Por otro

lado, el *duff* surge diversas veces mencionado en los *hadiths* del profeta, como un instrumento de buen augurio o de celebración, mientras se desconoce su uso en la guerra³³. Por otro lado, no nos parece que la ausencia de un agujero para evacuar el agua sobrante implique que no pueda servir para contener una planta.

Sería, por lo tanto, un antecedente de *alfabeguer* valenciano que serviría para plantar albahaca³⁴. Por lo que se refiere a la escena que corona esta extraordinaria pieza, concordamos en que se trata de una escena de rapto nupcial, en que los zoomorfos retratan, no sólo la dote, sino también la frugalidad, la longevidad, la abundancia y la fecundidad, la gentileza y la ternura, la fuerza y el poder, que se desea a los novios y a la vida en pareja que en ese momento inician³⁵.

Por lo que se refiere a la datación del objeto, una vez que el contexto arqueológico (nivel de relleno) es poco fiable, los autores han usado argumentos iconográficos (ballesta, yelmo,

32 BOULGHALLAT, A. (2014): 398, DÉLÉRY, C. (2014): 399.

33 DIAS, A. (2012): 70 y (2013).

34 TORRES, C. (2004); ROSSELLÓ, G. (2006B); MAIA, M. (2012); DÉLÉRY, C. (2014); GÓMEZ, S. (2015).

35 ROSSELLÓ, G. (2006a) : 42.

escudo, espada y lanza) para definir su cronología, atribuyéndole una fecha entre finales del siglo XI e inicios del siglo XII³⁶.

Por último, hay que subrayar que esta no es una pieza única, ya que han encontrado otros ejemplares similares o sus figuras en contextos del siglo XII y de la primera mitad del siglo XIII de yacimientos arqueológicos del Occidente del Mediterráneo, en concreto Sicilia, Silves, Córdoba y Agmat, lo que nos lleva a pensar que este ritual sería corriente³⁷.

SIMBOLOGÍA ISLÁMICA EN LA CERÁMICA DE SANTARÉM DEL SIGLO XV

A partir de la segunda mitad del siglo XV, el registro arqueológico de algunas ciudades portuguesas muestra la aparición de una producción cerámica con aspectos técnicos muy específicos³⁸, que consisten en un alisado muy homogéneo de la superficie, en muchos casos obtenido con espátula, y engobe anaranjado intenso o rojo, que contrasta fuertemente con la pintura blanca que se aplica con un trazo bastante más espeso que el que se observa en las cerámicas de cronologías anteriores, lo que ha llevado a designarla como cerámica pintada en blanco sobre engobe rojo³⁹.

Sin embargo, la gramática ornamental de esta cerámica contrasta con las fórmulas más habituales de las cerámicas de los siglos XI al XIV

compuestas por motivos esquemáticos esencialmente geométricos⁴⁰, y que en el XV pasan a representar motivos de carácter más «naturalista», dominando los temas fitomórficos y otras representaciones habituales en el universo simbólico islámico del que presentamos a continuación tres ejemplos.

En un búcaro (pieza [939]-7315), surge el motivo antropomórfico de la mano, *khamsa fayni-k* (fig. 9), que referíamos anteriormente, y que encontramos en cerámicas mudéjares levantinas de finales del siglo XIV⁴¹.

El motivo que se encuentra en la pieza [1]-15467 (fig. 10), parece corresponder a una simplificación de la representación clásica del Paraíso en la civilización islámica, que también referíamos en páginas anteriores. En contexto cristiano, su variante más esquemática surge precozmente en las producciones de Paterna del siglo XIII⁴² y XIV⁴³.

La pieza más completa que presentamos⁴⁴ (fig. 11) contiene el programa ornamental completo en el que encontramos de nuevo la *khamsa*, esta vez en el interior de un motivo formado por una estrella octogonal superpuesta a un sello de Salomón complejo, elementos apotropaicos que, aisladamente o en conjunto, alcanzan una amplia difusión en la cultura artefactual islámica y mudéjar de la Península⁴⁵. Motivos fitomórficos, reticulados y bandas completan la composición que, una vez más, presenta semejanzas

36 TORRES, C. (2004); ROSSELLÓ, G. (2006B); DÉLÉRY, C. (2014).

37 DÉLÉRY, C. (2014); GÓMEZ, S. (2015).

38 Sin pretensiones de ser exhaustivos, señalamos los hallazgos de Tavira –LOPES, G., COVANEIRO, J. y CAVACO, S. (2006): p. 315–, Montemor-o-Novo –PEREIRA, M. (2005): p. 134–, Alcácer do Sal, Palmela, Sesimbra y Sintra –CARVALHO, A. (2005): p.V.12–, Lisboa –GASPAR, A. y GOMES, A. (2015)–, Torres Vedras, AMARO, C. y LUNA, I. (2004): p. 85– y, con algunas dudas, en Oporto –REAL, M. L. *et al.* (1995), p. 176–.

39 Una propuesta realizada a partir de los ejemplares encontrados en Palmela, basada en la intuición, considera esta serie como una imitación local de cerámicas importadas del reino de Granada, y la designa como «decoración tipo Palmela» (CARVALHO, 2005, p.V.12).

40 LIBERATO, (2012).

41 PASCUAL, J. y MARTÍ, J. (1986): p. 162.

42 MESQUIDA, M. (2002): p. 175.

43 LERMA, (1992): p. 76.

44 Fue encontrada en una intervención arqueológica coordinada por nuestro colega Nuno Santos a quien agradecemos haber-nos facultado los elementos presentes en esta publicación.

45 SOUTO, J. A. (1982); RODRÍGUEZ, R. (2014).

evidentes con las producciones mudéjares levantinas que, en este caso, incluyen también la forma del recipiente claramente inspirada en prototipos exógenos a las producciones locales, muy próxima al perfil de los jarros de la región valenciana de los siglos XIV-XV⁴⁶.

Parece poco probable que existiesen contactos directos entre los alfareros que realizaron estas cerámicas portuguesas y sus congéneres levantinos, por lo que consideramos más plausible que se hayan reproducido localmente los prototipos presentes en las apreciadas lozas esmaltadas, que se diseminaron por el extremo occidental de la Península a partir del siglo XIV y, sobre todo, durante la centuria siguiente. Esta sería, así, una modesta contribución para reforzar el éxito de las características técnicas y estéticas de las producciones cerámicas tardo-góticas, especialmente apreciadas en la mesa de los grupos sociales financiera y socialmente más destacados de las cortes europeas y de la emergente burguesía comercial.

De este modo, es verosímil que, en el caso de la pintura en blanco sobre engobe rojo, la elección de la ornamentación demuestre la intención de atribuir una plusvalía a determinadas piezas con la intención de integrarla en redes comerciales que superasen el ámbito meramente local. Esquemáticamente, su demanda se situaría en una posición intermedia entre la cerámica común, cuyo consumo se circunscribiría como mucho al ámbito regional, y las piezas vidriadas o esmaltadas que eran comercializadas en una escala cada vez más amplia, casi «global», como demuestran las excavaciones arqueológicas de las colonias españolas del Nuevo Mundo⁴⁷.

Los programas decorativos están en total consonancia con la regionalización del gótico final en su vertiente mudéjar, que se tradujo en la integración de las temáticas «islámicas» en los gustos de la generalidad de la población peninsular, pero de forma especialmente evidente para el territorio portugués en el *Entre Tejo*

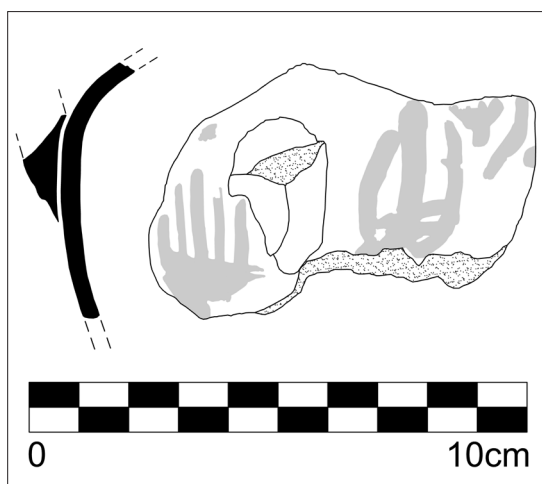


Fig. 9. *Khamisa* en una jarra de la Avenida 5 de Outubro, n.º 2-8 de Santarém

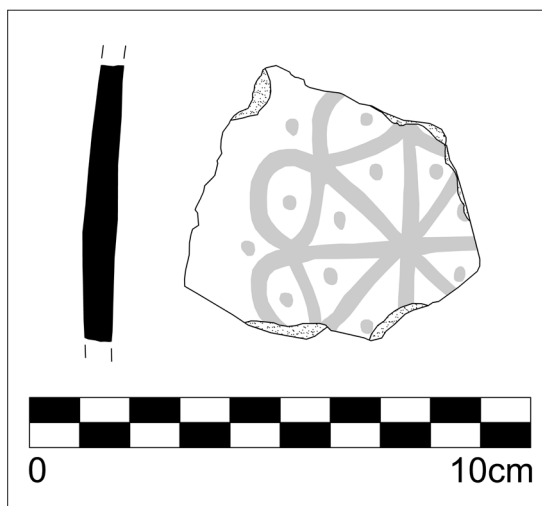


Fig. 10. Representación del Paraíso (?) en esquema octogonal en una pieza de la Avenida 5 de Outubro, n.º 2-8 de Santarém

46 LERMA, V. (1992).

47 DEAGAN, K. (1987).



Fig. 11. *Khamisa* y Sello de Salomón (?) en una pieza de Santarém

e Odiana. No obstante, la frecuencia de motivos que podemos asociar a la religión musulmana, junto con la ausencia, hasta el momento, de otras temáticas frecuentes en los prototipos levantinos, como por ejemplo las composiciones arquitectónicas, antropomorfas o zoomorfas, podrán indicar que los alfareros musulmanes, que se mantuvieron activos en la ciudad de Santarém durante el siglo XV⁴⁸, propagaron empática y conscientemente esta simbología.

Independientemente de la religión profesada por los actores de este proceso de ósmosis cultural, estas producciones nos indican, en último análisis, un carácter meridional de la cultura material que circulaba en Santarém en el advenimiento de la Edad Moderna.

CONCLUSIONES

A través de este conjunto de piezas podemos atisbar el simbolismo y significado que la ornamentación de la cerámica tuvo en los territorios más occidentales de al-Andalus, una región periférica donde este fue un instrumento importante de transmisión de mensajes desde los centros de poder de al-Andalus. De este modo, el mensaje omeya nos aparece en la cerámica en el extremo occidental andalusí en contextos urbanos, en fortificaciones y en contextos rurales, constituyéndose en una forma de transmisión de significados religiosos y políticos que se impregnan en las costumbres de los habitantes del Garb y pasarían a formar parte de los discursos ornamentales de sus propias producciones.

La cerámica también nos muestra como estos objetos gozaban de una permeabilidad entre ámbitos político-culturales diferentes, semejante a la de sus propietarios como demuestra la presencia en Coimbra de loza dorada abadí en tiempos de D. Sesnando.

El registro arqueológico es mucho más abundante para los períodos almorávide y almohade, seguramente por una mejor integración del extremo occidental andalusí en las preocupaciones de los poderes norteafricanos, y en él vemos que algunos de los elementos iconográficos introducidos durante el siglo XII, se impregnan en la alfarería local.

Esta integración de discursos simbólicos del mundo islámico incluso se refuerza en contextos cristianos bajomedievales por influencia de la alfarería mudéjar levantina. Sin embargo, habría que cuestionarse si toda esta circulación de símbolos y mensajes se relaciona únicamente con la dinámica de intercambios o refleja un progresivo calado en la sociedad de creencias y mensajes de la civilización islámica del Mediterráneo Occidental.

48 BARROS, M. (2004): p. 65.

BIBLIOGRAFÍA

- ACIÉN ALMANSA, Manuel (2001): «Del estado califal a los estados taifas. La cultura material», *V Congreso de Arqueología Medieval Española.*, vol. II (Valladolid, 1999), Valladolid, pp. 493-513.
- AMARO, C., LUNA, I. (2009): *Castelo de Torres Vedras, 2003: Relatório dos Trabalhos Arqueológicos*, documento inédito.
- BARCELÓ, M. (1993): «Al-Mulk, el verde y el blanco. La vajilla califal omeya de Madinat al-Zahrā», en *La cerámica altomedieval en el sur de al-Andalus*, Granada, pp. 291-299.
- BARROS, M. F. (2004): «Os mouros de Santarém. A comuna e os espaços», em *Santarém e o Magreb: encontro secular (970-1578): catálogo da exposição/Museu Municipal de Santarém*, Santarém, pp. 61-67.
- BOULGHALLAT, A. (2014): «Au son du tambour et du luth: musique berbère et musique andalouse», en *Le Maroc médiéval. Un empire de l'Afrique à l'Espagne*. Catalogue de l'Exposition. Paris, p. 398.
- CANO, C. (1996): *La cerámica verde-manganeso de Madinat al-Zahra*, Granada.
- CARVALHO, A. (2005): «Intervenção Arqueológica no “Mercado Velho” de Palmela: primeiros resultados», *Al-Madān - adenda electrónica*, IIª Série, n.º 13, pp. V.1- V.18.
- CATARINO, H. et al. (2012): «La céramique islamique du Ġarb al-Andalus: contextes socio-territoriaux et distribution», en *Atti del IX Congresso Internazionale sulla Ceramica Medievale nel Mediterraneo. Venezia 2009*, Venezia, pp. 429-441.
- CATARINO, H.; FILIPE, S. y SANTOS, C. (2009): «Coimbra islâmica: uma aproximação aos materiais cerâmicos», en *Xelb 9. Actas do 6º Encontro de Arqueologia do Algarve. O Gharb no al-Andalus; síntese e perspectivas de estudo. Homenagem a José Luís de Matos (Silves, 2008)*, Silves, pp. 333-376.
- DEAGAN, K. (1987): *Artifacts of the Spanish colonies of Florida and The Caribbean, 1500-1800. Volume I: Ceramics, glassware and beads*, Washington, D.C/Londres.
- DÉLÉRY, C. (2014): «Vase de Tavira», en *Le Maroc médiéval. Un empire de l'Afrique à l'Espagne. Catalogue de l'Exposition*. Paris, pp. 398-399.
- DIAS, A. (2012): «Iconografia Musical do Vaso de Tavira», en *Actas do I Encontro Ibero-americano de jovens musicólogos: por uma musicologia criativa...*, pp. 68-79.
- (2013): «O som da guerra», en FERNANDES, I. C. (Coord.), *Fortificações e Território na Península Ibérica e no Magreb - Séculos VI a XVI*, Lisboa, pp. 845-849.
- FERNANDES, I. C. (1999): «Taça islâmica com decoração antropomórfica, proveniente do castelo de Palmela», *Arqueologia Medieval*, n.º. 6, Porto, p. 79-100.
- (2011): «Tigela com Figura Humana Sentada», en *Os Signos do Quotidiano. Gestos, marcas e Símbolos no al-Ándalus. Catálogo da exposição*, Mértola, pp. 22.
- FERNANDES, I. C. (2011), *O Castelo de Palmela. Do islâmico ao cristão*, Palmela.
- GASPAR, A.; GOMES, A. (2015): «Cerâmicas pintadas a branco do século XV/XVI encontradas no Castelo de S. Jorge, Lisboa, Portugal», en *Actas X Congresso Internacional a Cerâmica Medieval no Mediterrâneo/Proceedings of 10th International Congress on Medieval Pottery in the Mediterranean*, Silves, T. 1, pp. 284-290.
- GÓMEZ, S. (2014): *Cerâmica Islâmica de Mértola*. Mértola.
- (2015): «Imágenes del cuerpo en el día a día de al-Andalus», *DigitAr*, n.º 2, pp. 10-22.
- GÓMEZ, S. et al. (2015): «A cidade e o seu território no Gharb al-Andalus através da cerâmica», en *Actas X Congresso Internacional a Cerâmica Medieval no Mediterrâneo/Proceedings of 10th International Congress on Medieval Pottery in the Mediterranean*, Silves, T. 1, pp. 19-50.
- GONÇALVES, M. J. (2015): «Contributo para o estudo dos utensílios do quotidiano de um arrabalde islâmico de Silves: a cerâmica decorada a verde e manganês», en *Actas X Congresso Internacional a Cerâmica Medieval no Mediterrâneo/Proceedings of 10th International Congress on Medieval Pottery in the Mediterranean*, Silves, T. 1, pp. 353-356.

- HEIDENREICH, A. (2007): *Islamische Importkeramik des hohen Mittelalters auf der Iberischen Halbinsel. Unter besonderer Berücksichtigung der frühen lokalen Goldlusterproduktion im Untersuchungsraum*, Iberia Archaeologica, Band 10, Madrid.
- (2013): «La loza dorada temprana en el ámbito Mediterráneo y la implementación de la nueva técnica en la Península Ibérica-una aproximación», en *Actas. I Congreso Internacional Red Europea de Museos de Arte Islámico (Granada, 25-27 Abril, 2012)*, Granada, pp. 271-297.
- LERMA, V. (1992): «La loza gótico-mudejar en la ciudad de Valencia», *Monografías del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias «González Martí»*, n.º 1.
- LIBERATO, Marco (2012) – *A cerâmica pintada a branco na Santarém Medieval: uma abordagem diacrónica séculos XI a XVI*. Tesis de master en Arqueología, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Disponible en <http://hdl.handle.net/10451/6023>.
- LOPES, G., COVANEIRO, J., CAVACO, S. (2006): «Claustro do Convento da Graça. Análise dos materiais cerâmicos e faunísticos provenientes de dois contextos fechados», en *Actas do 3º Encontro de Arqueologia do Algarve, XELB*, n.º 6, vol. I, pp. 311-326.
- MAÇARICO, L. (2011): *A mão que protege e a mão que chama: orientalismo e efabulação, em torno de um objecto simbólico do Mediterrâneo*. Tesis de master, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, Faro. Disponible en <http://hdl.handle.net/10400.1/3000>.
- MAIA, M. G. P. (2012), *Vaso de Tavira*. Tavira.
- MARINHO, J. Rodrigues (1998): «A moeda no Gharb al-Ándalus», en *Portugal Islâmico. Os últimos sinais do Mediterrâneo Catálogo da Exposição*, Lisboa, pp. 175-184.
- MATOS, J. L. (1983): «Malgas árabes do Cerro da Vila», *O Arqueólogo Português*, série IV, n.º 1, pp. 385-386.
- (1991): «Influências orientais na cerâmica muçulmana do Sul de Portugal», *Estudos Orientais*, n.º 2, pp. 75-83.
- MESQUIDA, M. (2002): *La cerámica dorada. Quinientos años de su producción en Paterna. Reflejos del Mediterráneo*, s.l.
- NAVARRO, J. y JIMÉNEZ, P. (2009): «La cerámica andalusí de Murcia a la llegada de Alfonso X», en *Alfonso X y su época. Catálogo de la exposición celebrada en Murcia*, Murcia, pp. 695-704.
- PASCUAL y MARTÍ, (1986): *La cerámica verde-manganeso bajomedieval valenciana*, València.
- PAULO, L. (2007): «O simbolismo da purificação. O “vaso de Tavira”: iconografia e interpretação». *Revista portuguesa de arqueologia*, n.º 10, pp. 289-316.
- PEREIRA, M. et al. (2005): «Os silos do Castelo de Montemor. O espólio cerâmico», *Almanson*, 2ª série, n.º 4, pp. 109-146.
- PICARD, Christophe (2000): *Le Portugal musulman (VIIIe-XIIIe siècle). L'Occident d'al-Andalus sous domination islamique*, Paris.
- REAL, M. et al. (1995): «Conjuntos de cerâmicas da intervenção arqueológica na Casa do Infante – Porto: elementos para uma sequência longa – séculos IV-XIX», en *Actas das I Jornadas de Cerâmica Medieval e Pós-Medieval*, Tondela, pp. 171-186.
- RODRÍGUEZ, R. (2014): «Acerca de algunos símbolos y “signos mágicos” representados en amuletos monetiformes andalusíes», *OMNI*, n.º 04-2014, pp. 65-74.
- ROSSELLÓ, G. (2006a): «El largo camino de una investigación», en NAVARRO A. (coord.), *Del rito al juego*. Catálogo de la exposición. Almería.
- (2006b): «El Vaso de Tavira», en NAVARRO A. (coord.) *Del rito al juego*. Catálogo de la exposición, Almería, p. 168.
- ROSSELLÓ, G.; RIERA, M.; SOBERATS, N. (1998): «Las tinajas estampilladas de época almohade y la producción de Quesada», en *Hispania, al-Andalus, Castilla. Jornadas Históricas del Alto Guadalquivir*, Jaén, pp. 239-264.
- SANTOS, J. R. (2016): «Conjunto de cerâmica omíada (séculos X-XI) do Colégio dos Meninos do Coro da Sé de Évora». *Arqueologia medieval*, n.º 13, pp. 81-90.

- SOUTO, J. A. (1982): «Algunos signos mágicos musulmanes en la cerámica verde y morada de Teruel (siglos XIII-XIV)», en *Colloque International de Glyptographie de Saragosse*, pp. 459-476.
- TORREMOCHA, A.; OLIVA, Y. (2002): *La Cerámica Musulmana de Algeciras. Producciones estampilladas. Estudios y Catálogo*, Algeciras.
- TORRES, C. (2004): *O Vaso de Tavira, Uma proposta de interpretação*, Mértola.
- ZOZAYA, J. (2002): «Iconografía Califal», en *Al-Andalus Omeya*, Córdoba, pp. 119-142.
- (2011): «Símbolos», en GÓMEZ S. (Coord.), *Os signos do quotidiano. Gestos, marcas e símbolos no al-Ándalus. Catálogo da Exposição*, Mértola, p. 11-21.

