

LAS ARTES DEL ISLAM II

COLECCIÓN DE ESTUDIOS ÁRABO-ISLÁMICOS DE ALMONASTER LA REAL

DIRECTORA DE LA COLECCIÓN:

Dra. Fátima ROLDÁN CASTRO. Universidad de Sevilla.

COMITÉ CIENTÍFICO:

Dra. María ARCAS CAMPOY. Universidad de La Laguna.
Dra. Carmela BAFFIONI. Università degli Studi di Napoli L'Orientale.
Dr. Luis BERNABÉ PONS. Universidad de Alicante.
Dr. Pascal BURESI. CNRS. EHESS. IISMM. París.
Dr. Francisco FRANCO-SÁNCHEZ. Universidad de Alicante.
Dr. Xavier LUFFIN. Université Libre de Bruxelles.
Dr. Miguel Ángel MANZANO. Universidad de Salamanca.
Dra. Christine MAZZOLI. Université de Nantes.
Dr. Muhammad MEOUAK. Universidad de Cádiz.
Dr. Emilio MOLINA LÓPEZ. Universidad de Granada.
Dra. Cynthia ROBINSON. Cornell University.
Dra. M^a Jesús VIGUERA. Universidad Complutense de Madrid.
Dra. Ida ZILIO-GRANDI. Università Ca' Foscari. Venecia.

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Dra. Maravillas AGUIAR AGUILAR. Universidad de La Laguna.
Dña. Rocío ANGLADA. Arqueóloga municipal. Carmona (Sevilla).
Dr. Rachid EL-HOUR AMRO. Universidad de Salamanca.
Dra. Eva LAPIEDRA GUTIÉRREZ. Universidad de Alicante.
Dra. Gracia LÓPEZ ANGUITA. Universidad de Sevilla.
Dra. Rosa Isabel MARTÍNEZ LILLO. Universidad Autónoma de Madrid.
Dr. Salvador PEÑA. Universidad de Málaga.
Dr. Carmelo PÉREZ BELTRÁN. Universidad de Granada.
Dra. Mónica RIUS PINIÉS. Universidad de Barcelona.
Dra. Delfina SERRANO RUANO. ILC, CCHS-CSIC, Madrid.
Dr. Francisco VIDAL CASTRO. Universidad de Jaén.

LAS ARTES DEL ISLAM II

VIDRIOS, MARFILES, METALES,
CERÁMICA Y TEJIDOS

SUSANA GÓMEZ MARTÍNEZ (ED.)



Excmo. Ayto. de
Almonaster la Real

Sevilla 2020

COLECCIÓN DE ESTUDIOS ÁRABO-ISLÁMICOS DE ALMONASTER LA REAL
Núm.: 19

COMITÉ EDITORIAL:

José Beltrán Fortes
(Director de la Editorial Universidad de Sevilla)
Araceli López Serena
(Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez
Rafael Fernández Chacón
María Gracia García Martín
Ana Ilundáin Larrañeta
María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado
Manuel Padilla Cruz
Marta Palenque Sánchez
María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda
José-Leonardo Ruiz Sánchez
Antonio Tejedor Cabrera

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Motivo de cubierta:

August Macke, *Comerciante con cántaros*.

© Editorial Universidad de Sevilla 2020
Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.
Tlfs.: 954 487 447; 954 487 451; Fax: 954 487 443
Correo electrónico: eus4@us.es
Web: <<https://www.editorial.us.es>>

© Excmo. Ayuntamiento de Almonaster la Real 2020

© Susana Gómez Martínez (ed.) 2020

© Por los textos, los autores 2020

Impreso en papel ecológico
Impreso en España-Printed in Spain

ISBN: 978-84-472-3031-0
Depósito Legal: SE-1831-2020

Diseño de cubierta y maquetación:
Juan Diego Bazán Gallego. pedrobco@gmail.com

Impresión: Phermagrafic 2017, s.l.u.

ÍNDICE

PRELIMINAR. ARTE, ARTES, HISTORIA Y ARQUEOLOGÍA <i>Susana Gómez Martínez</i> <i>Universidade de Évora / Campo arqueológico de Mértola /</i> <i>CEAACP (Portugal)</i>	9
EL ARTE DE LOS METALES ÁULICOS DEL CALIFATO OMEYA DE CÓRDOBA <i>Rafael Azuar Ruiz</i> <i>MARQ. Museo Arqueológico de Alicante</i>	17
EL VIDRIO EN AL-ÁNDALUS: UNA HISTORIA FRAGMENTADA <i>Jorge de Juan Ares / Nadine Schibille</i> <i>IRAMAT-CEB, UMR 5060, CNRS</i>	45
BARRO CON HISTORIAS: ICONOGRAFÍA EN LA CERÁMICA DE AL-ÁNDALUS <i>Susana Gómez Martínez</i> <i>Universidade de Évora / Campo arqueológico de Mértola /</i> <i>CEAACP (Portugal)</i>	71
MÁS ALLÁ DE LA FUNCIONALIDAD. VALORES PRÁCTICOS Y VALORES ESTÉTICOS EN LA CERÁMICA ANDALUSÍ <i>Pilar Lafuente Ibáñez</i> <i>Arqueóloga</i>	113
O OBJETO DE ADORNO NA SOCIEDADE ISLÂMICA DOS SÉCULOS XII E XIII. O CASO DE UMA FIVELA DOURADA PERTENCENTE AO ACERVO DO MUSEU DE MÉRTOLA <i>Lígia Rafael</i> <i>Técnica Superior da Câmara Municipal de Mértola /</i> <i>Coordenadora Técnica do Museu de Mértola</i>	129
LOS MARFILES CALIFALES: DE LOS ALCÁZARES ANDALUSÍES A LOS TESOROS ECLESIAÍSTICOS CRISTIANOS <i>María Dolores Rosado Llamas</i> <i>Doctora en historia medieval, graduada en estudios árabes e islámicos</i>	147
EL TEXTIL EN AL-ÁNDALUS, DEL ARTE A LA ECONOMÍA. ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO DE LAS MATERIAS PRIMAS EN EL ARTE TEXTIL ANDALUSÍ EN LA OBRA <i>IQTISĀD AL-NASĪŶ</i> <i>FĪ-L-GARB AL-ISLĀMĪ FĪ-L-‘ASR AL-WASĪŦ (ECONOMÍA TEXTIL EN EL OCCIDENTE ISLÁMICO</i> <i>MEDIEVAL)</i> DEL ESCRITOR MAHMOUD HADIYYA <i>Hanan Saleh Hussein</i> <i>Universidad Pablo de Olavide</i>	187

APÉNDICES GRÁFICOS

1. <i>El arte de los metales áulicos del califato Omeya de Córdoba</i>	225
2. <i>El vidrio en al-Andalus: una historia fragmentada</i>	231
3. <i>Barro con historias: iconografía en la cerámica de al-Andalus</i>	241
4. <i>Más allá de la funcionalidad. Valores prácticos y valores estéticos en la cerámica andalusí</i>	255
5. <i>O objeto de adorno na sociedade islâmica dos séculos XII e XIII. O caso de uma fivela dourada pertencente ao acervo do Museu de Mértola</i>	261
6. <i>Los marfiles califales: de los alcázares andalusíes a los tesoros eclesiásticos cristianos</i>	271

PRELIMINAR. ARTE, ARTES, HISTORIA Y ARQUEOLOGÍA

SUSANA GÓMEZ MARTÍNEZ
*UNIVERSIDADE DE ÉVORA / CAMPO ARQUEOLÓGICO
DE MÉRTOLA / CEAACP (PORTUGAL)*

“Debes saber que las artes en la especie humana son tantas como trabajos existen en la civilización y, por ello, son innumerables e incontables”¹.

En el ámbito del Islam Clásico, las expresiones artísticas han estado fuertemente asociadas a la arquitectura y a los objetos muebles, tal vez más que en otras esferas culturales. En el ámbito de los museos con colecciones de arte islámico, donde predominan estos objetos y la pintura y la escultura son escasos, el vidrio, el marfil, la cerámica, los metales y los tejidos adquieren una dignidad sacralizada por la escenografía museográfica². Estando ausentes las representaciones figurativas religiosas que dominaron la esfera cultural cristiana en la Plena y Baja Edad Media, los estudiosos de la Historia del Arte de los siglos XIX y XX prestaron gran atención a las denominadas artes decorativas. Encontramos un ejemplo de ello en el clásico manual de arte y arquitectura del Islam entre 650-1250 de Richard Ettinghausen y Oleg Grabar³, en el cual se llega a dedicar, completo, el capítulo VIII a las artes decorativas de los siglos XI al XIII.

¹ Ibn Jaldun, *apud* J. M. Puerta Vilchez, *Historia del pensamiento estético árabe. Al-Andalus y la Estética Árabe Clásica*, Madrid, 1997, 13.

² A título de ejemplo citaremos el *Museu Calouste Gulbenkian* que posee una magnífica colección de arte islámico que tuvo su primera exposición pública en el *Museu Nacional de Arte Antiga* de Lisboa en 1963 organizada en vidrios, cerámica, tejidos y arte del libro. *Arte do Oriente Islâmico. Coleção da fundação Calouste Gulbenkian. Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, 1963.

³ R. Ettinghausen y O. Grabar, *Arte y arquitectura del islam. 650-1250*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1996. Otro ejemplo de este mismo tipo de abordaje lo encontramos en M. Hattstein, P. Delius (coord.), *El Islam. Arte y Arquitectura*, Colonia, 2001, 639 pp.

El término de artes decorativas puede presuponer, a la luz de nuestro concepto actual de decoración, un carácter embellecedor y estético carente de función, sentido o significado. Uno de nuestros maestros, Juan Zozaya⁴, rechazaba abiertamente el uso de la palabra por ese motivo. Otros historiadores del arte utilizan el calificativo de artes suntuarias, asumiendo un cierto elitismo que distingue apenas las producciones eruditas y palatinas como dignas de estudio⁵. En otros casos, estas expresiones artísticas se tratan con menos dignidad, denominándolas de artes menores⁶, artes populares⁷, artes industriales⁸ o artes utilitarias⁹. Claro está, los autores que se centran en estas materias buscan un título más ennoblecedor y, así, Jean Soustiel, en su magna obra sobre la cerámica islámica, le atribuye la dignidad de *art de la terre*¹⁰ y, recientemente, una gran exposición del Museo Arqueológico Nacional de Madrid recibía el título de *Las artes del metal en al-Andalus* y en ella aspectos técnicos y tecnológicos se incorporaron en la narrativa.

⁴ J. Zozaya, “Evolución iconográfica de unos temas ornamentales andalusíes”, *Actas del VIII Congreso Internacional de Cerámica Medieval en el Mediterráneo*, Ciudad Real, 2009, tomo I, 299-311, c. 299 y J. Zozaya, “Muerte y transfiguración en la cerámica islámica”, *Atti del IX Congresso Internazionale sulla Ceramica Medievale nel Mediterraneo*, 2012, 449-454, c. 449.

⁵ A título de ejemplo, J. Pijoan, *Historia del arte*, Barcelona, 1924, 2ª ed., tomo 2, 243-252; M. Gómez Moreno Martínez, *El arte español hasta los almohades. Arte Mozárabe, Ars Hispaniae*, volumen tercero, Madrid, 1951, 297 y sig. y 394 y sig.; L. Torres Balbás, “Arte almohade. Arte nazarí. Arte mudéjar”, *Ars Hispaniae*, volumen cuarto, Madrid, 1949 o R. Holod, “Artes suntuarias del período califal”, *Al-Andalus. Las Artes Islámicas en España*, Madrid, 1992, 41-47.

⁶ El término no es siempre despectivo, como en el caso de las *Lesser Arts* de William Morris, *Artes Menores*, Porto, 2003.

⁷ Actualmente elevadas a la categoría de tesoros por la moderna museografía como, por ejemplo, en D.-M. Boëll, *Trésors du quotidien: du Musée des Arts et Traditions Populaires au Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée*, Paris, 2005.

⁸ Por ejemplo en Juan de Contreras, marqués de Lozoya, *Historia del arte hispánico*, Barcelona, Salvat Editores [1931]-[1948], tomo 1, 251 y sig.

⁹ De ello se jeja la coordinadora del volumen dedicado a la cerámica del *Summa Artis*, T. Sánchez-Pacheco, “Introducción”, *Summa Artis, Historia General del Arte*, vol. XLII, *Cerámica española*, Madrid, 1998, 9.

¹⁰ J. Soustiel, *La céramique islamique*, Fribourg, 1985, 9.

El adjetivo que reciben estas artes podría parecer una banal disquisición terminológica, pero, en realidad, encierra problemas con fuertes repercusiones teóricas y epistemológicas. Al final, ¿hay que distinguir entre el Arte y las artes?, ¿cuándo el artesano se eleva a la dignidad de artista?, ¿qué es más importante en el desarrollo del arte y de las civilizaciones, el individuo o la sociedad? Obviamente, este no es lugar para responder a estas y otras preguntas ni estamos preparados para ello.

De hecho, estas cuestiones interesan menos al arqueólogo. Buscando comprender la evolución de las sociedades a través de sus materialidades, las artes se entienden en su todo y no sólo en sus valores estéticos. En el caso concreto de la arqueología de al-Andalus y del Islam clásico, el nacimiento de la disciplina fue tardío y dependiente de la historia del arte de la que fue luchando por independizarse. En algunos casos, se hizo buscando metodologías de estudio y aproximaciones teóricas que la acercasen a las ciencias naturales y a las ciencias “duras”, como proponía la Nueva Arqueología o arqueología procesual. Únicamente adoptando métodos, razonamientos y objetivos de las ciencias naturales, la arqueología sería considerada una disciplina científica, apartándose de las ciencias sociales, de las humanidades y de la historia¹¹. Felizmente, en nuestra opinión, la arqueología islámica nació cuando las corrientes epistemológicas procesualistas ya habían perdido notoriedad y nunca se apartó de postulados de carácter histórico, especialmente por la innegable importancia de las fuentes escritas en la comprensión de las propias materialidades.

No obstante, la herencia de la Nueva Arqueología hace a los arqueólogos excesivamente prudentes en la interpretación de la ornamentación de los objetos que estudia, que muchas veces se analizan apenas desde un punto de vista descriptivo y técnico, condenándola a simple indicador de cronologías y procedencias. También las corrientes próximas al materialismo histórico adolecían de un cierto prejuicio relativamente a la decoración del que las sacó Manuel Acién Almansa en su magnífico

¹¹ J. Zozaya, “Evolución iconográfica de unos temas ornamentales andalusíes”, 299.

artículo “Sobre el papel de la ideología en la caracterización de las formaciones sociales. La formación social islámica”¹².

En el estudio de al-Andalus y del Islam clásico, tal vez por la relativa parquedad de las fuentes escritas, la frontera entre historia del arte, arqueología e historia, frecuentemente aparece indefinida y permeable. Incluso los historiadores del arte que se centran en las dichas artes suntuarias lo hacen con perspectivas de comprensión global de la sociedad y no sólo de sus valores estéticos. Creemos que, en este libro, en el que la mayor parte de las contribuciones viene de arqueólogos, ese carácter permeable entre disciplinas es bien visible. El abordaje que se hace aquí de las artes tiene mucha más relación con esa comprensión global del objeto de estudio que, única y exclusivamente, con su componente estética y simbólica, sin escamotear por ello la importancia de estas.

Los historiadores del arte coinciden, en general, en considerar que el concepto de artista no surge hasta el Renacimiento, en estrecha relación con el aumento de la consideración que los maestros de diferentes artes merecieron entre sus contemporáneos. En la Europa medieval la noción de artista, como la conocemos hoy, no existía¹³, aunque algunos maestros de diferentes oficios tuviesen un estatuto social de rango superior en su época. No ocurría lo mismo en el ámbito greco-bizantino, en el que sí existía una clara diferencia entre *technê* y *technitai*¹⁴.

En la Arabia preislámica, la única expresión artística que gozaba de una gran consideración entre sus contemporáneos era la poesía, mientras que los oficios manuales eran considerados viles y bajos¹⁵. Tras la Revelación, en los textos sagrados la cuestión de la creación artística se cruza con el inevitable tema de la representación figurativa y de las

¹² *Hispania*, LVIII/3, núm. 200 (1998), 915-968.

¹³ Ni siquiera existiría la palabra que los designa, en la opinión de G. Bresc-Bautier, “Artistes et société à Palerme (1300-1460)”, *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age. Volume I, Les hommes*, Paris, 1986, 73-84, c. 83.

¹⁴ Ver por ejemplo, É. Patlagean, “Sources écrites et histoire de la production artistique à Byzance”, *Artistes et production artistique au Moyen Age. Volume I, Les hommes*, Paris, 1986, 29-41.

¹⁵ J. M. Puerta Vilchez, *Historia del pensamiento estético árabe*, 51-53.

imágenes que ha dado lugar a tantos debates e incomprensiones¹⁶. Si bien el Corán no prohíbe la representación figurativa, condena sin ambages los ídolos e, igualmente, rechaza la pretensión de los artífices de imitar la capacidad única de Dios para crear, pues sólo “Dios es creador de todo y vela por todo”¹⁷. A pesar de ello, también son muchos los argumentos retirados del Corán y del *Hadit* que justifican las representaciones como forma de glorificar la obra del Creador o determinar en qué condiciones es lícito o no el uso de imágenes. En cualquier caso, esta reprobación, que afectó sobre todo a la arquitectura y la escultura, no impidió el crecimiento de las actividades artísticas dentro del Islam ni la absorción de muchas de las prácticas existentes en las diversas sociedades sobre las que se implantó y acabó por absorber¹⁸.

En esta obra se abordan las “artes” lejos del concepto moderno de “arte”, en singular, concebido como creación original, normalmente individual, regida por la inspiración y la imaginación, con un programa estético y conceptual propio. Las artes son abordadas como un conjunto de técnicas y prácticas destinadas a la producción que respondían a reglas bien definidas, similares a los demás oficios prácticos, aunque no carecían de creatividad e intención de búsqueda de la belleza. Este concepto aparece frecuentemente en los textos árabes clásicos con la designación de *ṣinā‘a* (pl. *al-ṣanā‘i‘*), próxima al término latino *ars*, y en él las obras son apreciadas sobre todo por su maestría técnica en el marco de la sociedad y la organización del trabajo propia de su época¹⁹.

En las páginas que se siguen, presentamos textos con objetivos y propósitos diversos que utilizan diferentes tipos de fuentes y métodos de estudio para mostrarnos cómo la sociedad de al-Andalus produjo, distribuyó, comercializó, consumió y disfrutó de cerámicas, vidrios, marfiles, metales y tejidos. No están aquí representadas todas las artes del Islam, ni podrían estarlo ya que, como decía Ibn Jaldun, “son tantas como trabajos existen en la civilización”²⁰.

¹⁶ Una síntesis en Puerta Vilchez, *ibidem*, 88 y sig.

¹⁷ *El Corán, Edición preparada por Julio Cortés*, Madrid, 1979, sura XXXIX, 62.

¹⁸ Puerta Vilchez, *ibidem*, 106.

¹⁹ *Ibidem*, 117 y sig.

²⁰ Ver nota 1.

En algunos de estos artículos encontraremos reflexiones sobre la formación del arte del califato Omeya de al-Andalus y sobre las producciones palatinas, en especial de metales y marfiles. En otros casos, se analizará la función de estas producciones de lujo como objetos suntuarios y de representación y las sensaciones que se pretendía provocar con ellos, y cómo fueron adoptados y adaptados a nuevos usos y significados en otros ámbitos culturales. También se aborda en varios artículos el significado de la ornamentación, tanto de la producción erudita y palatina como la de los objetos cotidianos, y la relación existente entre ellas. En casi todos ellos, se examina, desde ópticas, fuentes y metodologías diferentes, las materias primas, las técnicas y las tecnológicas con que los objetos eran realizados. De todos ellos podemos concluir que, hasta en las materias más humildes, la sociedad de al-Andalus fue capaz de crear y poner a disposición de la población objetos de enorme calidad técnica, altamente funcionales y, también, bellos y llenos de significado.

EL ARTE DE LOS METALES ÁULICOS
DEL CALIFATO OMEYA DE CÓRDOBA *

RAFAEL AZUAR RUIZ
MARQ. MUSEO ARQUEOLÓGICO DE ALICANTE

Resumen: La revisión de los objetos metálicos de los siglos IX y X, nos permite hacer una reflexión sobre los precedentes y la conformación del arte del califato Omeya de al-Andalus, a través de la producción y del desarrollo ornamental de los objetos suntuarios de los talleres palatinos de Madīnat al-Zahrā’.

Palabras clave: al-Andalus, califato, metales, suntuario, Madīnat al-Zahrā’.

Abstract: The revision of the metallic objects of the ninth and tenth centuries, allows us to reflect on the precedents and the shaping of the Art of the Umayyad Caliphate of al-Andalus, through the production and ornamental development of sumptuous objects from the palatine workshops of Madīnat al-Zahrā’.

Keywords: Al-Andalus, Caliphate, Metals, Sumptuary, Madīnat al-Zahrā’.

* Las figuras citadas en este capítulo se reproducen en el Apéndice Gráfico nº 1 (pp. 225-230).

Vayan por delante mis palabras de agradecimiento a Fátima Roldán por invitarme a participar en la décimo quinta convocatoria del simposio que dirige y organiza anualmente en colaboración con el Ayuntamiento de Almonaster la Real (Huelva) y dedicado por segundo año a *Las artes del Islam* que, en esta convocatoria de 2019, se centró en tratar la actualidad de sus artes o manifestaciones o producciones suntuarias: vidrios, marfiles, metales, cerámicas y tejidos.

Convocatoria que nos parece muy acertada en su contenido ya que, prácticamente, desde la extraordinaria exposición internacional sobre *Al-Andalus, las artes islámicas de España*, exhibida en Granada en 1992¹, no se había producido un encuentro o espacio de debate y reflexión genérica sobre las diversas artes y en especial las consideradas como industriales, suntuarias o palatinas de al-Andalus. Las posteriores se han centrado sobre todo en la revisión de las artes del califato Omeya de Córdoba² o en las del sultanato Nazarí de Granada³. A la vez, tenemos que resaltar la visión premonitoria de Fátima Roldán de promover un encuentro para tratar las diversas manifestaciones en diferentes soportes materiales que, en el caso de los metales, se anticipó a la inauguración de la exposición monográfica sobre *Las Artes del metal en al-Ándalus*, inaugurada a finales del 2019 en el Museo Arqueológico Nacional, organizada

¹ Exposición organizada por el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York en colaboración con el Ministerio de Cultura y el Legado Andalusi, cuya comisaria y editora fue J. Dodds y un año después, en 1993, se exhibió en la sede del MET en Nueva York.

² Nos referimos a las exposiciones *Las Andalucías de Damasco a Córdoba*, París, 2000; y la comisariada por A. Vallejo, *El esplendor de los Omeyas cordobeses. La civilización musulmana de Europa Occidental*, Granada, 2001, catálogo en 2 vols.

³ Exposición comisariada por M. Casamar y M. Revilla, *Arte islámico en Granada. Propuesta para un Museo de la Alhambra*, Granada, 1995.

por el Ministerio de Cultura y Deportes, junto con Acción Cultural Española y el Museo Arqueológico de Alicante. MARQ.

Cuando hablamos del arte de los metales de al-Andalus, no podemos olvidar que en principio nos referimos a una de las manifestaciones de un país islamizado y, en nuestro caso, con la singularidad de hallarse en la frontera periférica y extrema del occidente del Islam, como pusieron de manifiesto en su día J. Dodds y D. Walker en las palabras iniciales de su introducción al catálogo de la mencionada exposición de 1992⁴:

Al-Andalus fue, durante más de siete siglos, la frontera occidental del Islam. Flotando en el extremo oeste del Mediterráneo como una isla (...) aislada geográficamente tanto de Europa como del Norte de África (...) Las artes de al-Andalus fueron consideradas como brillantes y exóticos vestigios de un momento cercenado y exorcizado de la historia de Europa y perdido para el mundo del Islam.

Pero a pesar de la convicción de los investigadores hispanistas de considerar al-Andalus como un espacio extremo, aislado y “perdido para el mundo del Islam”, no podemos olvidar que aquella *Hispania/Spaña* romana, visigoda y parcialmente bizantina, tras su conquista por sumisión generalizada⁵, con los siglos se convirtió no sólo en un territorio dominado políticamente, sino tras su arabización e islamización en una nueva sociedad denominada por las fuentes como “al-Andalus”⁶.

⁴ J. Dodds y D. Walker, “Introducción”, J. Dodds (ed.), *Al-Andalus. Las Artes islámicas...*, 1992, XIX-XXIII, en concreto en la página XIX.

⁵ Sobre el desarrollo de la conquista islámica de la Península, sugerimos la consulta de las obras de P. Chalmeta Gendrán, *Invasión e Islamización. La sumisión de Hispania y la formación de al-Andalus*, Jaén, 2003; la de E. Manzano Moreno, *Conquistadores, Emires y Califas*, Barcelona, 2006; y las recientes de A. García Sanjuan, *La conquista islámica de la península ibérica y la tergiversación del pasado. Del catastrofismo al negacionismo*, Madrid, 2013; de L. A. García Moreno, *España 702-719: la conquista musulmana*, Sevilla, 2013, y la de J. M. Ortega Ortega, *La conquista islámica de la península ibérica. Una perspectiva arqueológica*, Madrid, 2018.

⁶ Sobre la denominación de la antigua *Hispania/Spaña* en las fuentes árabes como “al-Andalus”, me limito a sugerir la lectura del clásico capítulo específico sobre esta cuestión debido a J. Vallvé en su obra *La división territorial de la España musulmana*, Madrid, 1986, 15-62.

En este sentido, pretendemos analizar el arte de sus producciones metálicas desde la óptica de lo “islámico”, aunque muy posiblemente muchas de ellas fueran realizadas por artesanos poseedores de conocimientos tecnológicos anteriores o en alguno de los casos no eran ni de religión islámica⁷.

Metales de al-Andalus en los que, de forma genérica, son destacables dos aspectos. El primero de ellos, y en contra de la visión “aislacionista” expuesta, es su mediterraneidad⁸ como necesaria concepción o interpretación dentro del contexto de un arte islámico mediterráneo, caracterizado por ser la expresión de la amalgama de los precedentes bizantinos y sobre todo coptos, con los rasgos de las producciones posteriores de los diversos califatos: abasí y fatimí, a través de las rutas comerciales con origen en el Egipto islámico. En segundo lugar, y en cierta forma, no podemos olvidar que responden o necesitan de una lectura, en su materialidad, desde la búsqueda o manifestación artística de un al-Andalus, fronterizo y extremo, necesitado de encontrar una “identidad” propia y diferenciada dentro del Islam, siguiendo la opinión de J. Dodds y D. Walker⁹:

Estas artes están unidas por esa misma intensidad que el carácter insular de la Península parecía conferir a cualquier empresa que se acometiese en al-Andalus: el aislamiento y, a la vez, la proximidad de otras culturas acentuaron la necesidad de utilizar el arte para promover un sentido de arraigo y de identidad.

Con el fin de acceder al conocimiento de la identidad del al-Andalus Omeya a través del arte de su metalistería –y para esta ocasión–, dejaremos a un lado el amplio registro de objetos realizados en hierro, con su variada diversidad desde el armamento¹⁰ hasta su utilización más

⁷ Cuestión ésta ya planteada y señalada por R. Ward en su obra *Islamic Metalwork*, London, 1983, 9.

⁸ Rasgo del arte de los metales de al-Andalus, identificado y descrito por primera vez por J. W. Allan en su obra *Metalwork of the Islamic World. The Aron Coleccion*, London, 1986, 21.

⁹ En su capítulo de introducción al catálogo de la exposición, ya mencionado en la nota nº 4, XXIII.

¹⁰ Como se aprecia en el artículo de A. Soler del Campo, “Armamento andalusí”, *Las Artes del metal en al-Ándalus*, Madrid, 2019, 57-61.

generalizada en la fundición de herramientas, ya sean agrícolas, industriales o artesanales, domésticas, etc., como se aprecia en uno de los conjuntos metálicos más completos e interesantes de al-Andalus que sería el hallado en Liétor (Albacete)¹¹; así como aquellos otros de plomo, presente no sólo en las tuberías o conducciones utilizadas en la construcción, sino sobre todo en su uso como soporte para objetos vinculados a las tradiciones religiosas, como serían los “amuletos”¹². Variedad de objetos que, en su conjunto, son evidencias materiales de la rica y diversa actividad de la vida cotidiana en al-Andalus¹³.

Dejados fuera del estudio los objetos de hierro o de plomo, nos centraremos en el análisis de los realizados con los considerados como metales nobles, es decir en “oro y plata” y en aquellos de imitación, como los dorados o de apariencia dorada obtenidos a través de aleaciones de cobre, como el “bronce” y el “latón o azófar”, de menor costo de producción. Evidentemente, la mayoría de los que se han conservado o han llegado hasta nosotros corresponden a bronces o latones que, en muchos de los casos, fueron tratados para dotarles de una apariencia “dorada”¹⁴. A estas aleaciones de cobre “doradas”, habría que añadir los objetos de plata “dorada” que, en su conjunto, quizás respondan a la necesidad de rellenar el vacío que supuso la ausencia en el ajuar cotidiano de objetos realizados en oro —exceptuando las joyas y reservadas exclusivamente a las mujeres¹⁵—, como cumplimiento de su prohibición

¹¹ J. Navarro y A. Robles, *Liétor. Formas de vida rurales en Sarq al-andalus a través de una ocultación de los siglos X-XI*, Murcia, 1996.

¹² Valga como ejemplo la extensa colección recogida por S. Gasparino en su página web: *Los amuletos de al-Andalus*, 2010 <<https://www.amuletosdealandalus.com/>>.

¹³ Como se aprecia en el capítulo de A. Vallejo y R. Azuar, “El metal de la vida cotidiana de al-Andalus”, *Las Artes del metal...*, 2019, 50-56.

¹⁴ Sobre esta cuestión, es de gran interés el “proyecto Dorados”, de la Universidad Autónoma de Madrid, dirigido por J. Barrio y J. Chamón, *Proyecto Dorados. Tecnología, conservación y restauración de los metales dorados medievales*, Madrid, 2010.

¹⁵ Sobre su repercusión en la sociedad de al-Andalus, recomendamos consultar la obra de A. Labarta, *Anillos de la península Ibérica 711-1611*, Valencia, 2017, 28ss, y en las páginas 70-71 de su artículo “Donde el metal descubre la belleza: esplendor de la orfebrería andalusí”, en *Las Artes del metal...*, 2019, 70-74.

coránica¹⁶, que parece se cumplió en al-Andalus, a la vista de la ausencia hasta hoy en día de un solo objeto en este metal, a diferencia del islam oriental persa en donde son conocidas las vajillas de oro, a imitación de las sasánidas¹⁷.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que la mayoría de estos artefactos de plata, de bronce o de latón conservados perfectamente se encuadran dentro de los considerados como objetos del arte suntuario o de prestigio y, por tanto, vinculados a la vida cortesana o palatina, como ya se puso de manifiesto en el montaje de las exposiciones sobre el arte de al-Andalus (1992) y, en concreto, en las de los Omeyas de Córdoba (2000 y 2001). Objetos áulicos, objetivo de nuestra colaboración, cuya revisión nos permite el acercarnos al conocimiento del arte de los metales del califato Omeya de Occidente.

I. LOS INEXISTENTES METALES DEL EMIRATO OMEYA DE AL-ANDALUS (SIGLOS VIII-IX D.C.)

Uno de los problemas al que nos enfrentamos al intentar analizar el arte del estado Omeya de al-Andalus a través de sus registros o producciones metálicas –desde la llegada a la Península del sobreviviente de la dinastía ‘Abd al-Rahmān I *al-Dājil* (“el inmigrado”) y su acceso al emirato (756) hasta la instauración del califato Omeya de Occidente (929-1031)–, es que hasta hoy en día no conocemos ni disponemos de objetos producidos en al-Andalus anteriores al siglo IX, como ya afirmara L. Torres Balbás¹⁸: “no existe objeto alguno de las artes calificadas de menores que podamos asignar al siglo IX”.

Ciertamente y en aquel momento –a mediados del siglo XX–, los contados ejemplares que se conocían y se consideraban como de esa

¹⁶ Esta prohibición coránica del uso de objetos de oro en el Islam, ya fue comentado por R. Ward, en su obra mencionada: *Islamic Metalwork...*, 1993, 53-56.

¹⁷ Sobre todo en cuanto se refiere a las conocidas vajillas de oro del período Buyí, M. Bloom, “Fact and Fantasy in Buyid Art”, *Oriente Moderno*, XXIII, 2, 2004, 387-400.

¹⁸ Afirmación que encontramos en la página 730, de la 5ª ed. de su *Arte Hispanomusulmán hasta la caída del califato de Córdoba, V. España Musulmana*, Madrid, 1987, 331-788.

época eran, sobre todo, las lámparas de disco halladas en Medina Elvira –publicadas por M. Gómez-Moreno en 1888¹⁹–, y ciertos jarritos-aguamaniles cuyas formas se alejaban del numeroso y amplio registro de jarritos litúrgicos hispano-visigodos, por lo que Pedro de Palol proponía o sugería su atribución islámica del califato de Córdoba²⁰.

La presencia de este exiguo registro de objetos le permitió a M. Gómez Moreno el desarrollar sus hipótesis sobre el origen de los bronce de al-Andalus, al considerarlos sin relación alguna con la metalistería hispano-visigoda, sino, por el contrario, procedentes o importados del área copto-bizantina, lo que reforzaba su tesis claramente anti-abasí del arte omeya de al-Andalus²¹:

La serie de jarros y pateras visigodas, que corresponde a otro arte más europeo, no prevalece ni trascendió al mediodía peninsular. Ahora bien, lo presumible es que nuestros primeros bronce andaluces, así como la vajilla de Elvira, no provienen del área musulmana oriental, sino de la bizantina o copta en contacto con ella, ratificando su adhesión a los omeyas españoles, en defensa común contra los abasíes.

En esta línea, L. Torres Balbás consideraba que estos primeros objetos había que encuadrarlos dentro de las importaciones que comenzaron a llegar de Oriente a la Península bajo el gobierno del emir ‘Abd al-Rahmān II, como consecuencia de la expansión de los marineros andalusíes por el mediterráneo²²:

(...) no parece que pueda remontarse su tradición a época visigoda, en la que el desarrollo de las artes menores, salvo de la orfebrería, fue bien pobre. Casi todas ellas surgieron como reflejo de las del Oriente mediterráneo,

¹⁹ Padre de Manuel Gómez Moreno, de cuya obra: *Medina Elvira*, manejamos la edición facsímil y notas de M. Barrios Aguilera, Granada, 1986.

²⁰ Nos referimos a los jarritos que consideró como califales y que se estudian en las páginas 82-84, lám. XLI-XLII, de su obra *Bronces hispanovisigodos de origen mediterráneo: Jarritos y patenas litúrgicas*, Barcelona, 1950.

²¹ Texto de la página 324, de su obra *El Arte Árabe español hasta los almohades. Arte Mozárabe*, en el volumen III del *Ars Hispaniae*, Madrid, 1951.

²² L. Torres Balbás, *Arte Hispanomusulmán...*, 1987, 730.

de donde llegaban a al-Andalus sus productos en creciente número, sobre todo a partir del largo y brillante reinado de ‘Abd al-Rahmān II (206-235/822-852), coincidente con un período de gran vitalidad y expansión del Islam oriental por todo el mar interior, del que son etapas la conquista de la isla de Creta (hacia 212/827) (...) realizada por andalusíes, y las de Palermo en 261 (831); de Bari, en 228 (841), y de las islas Baleares, en 234 (848-849) (...)

Tesis coincidentes sobre la importación en el siglo IX de estos primeros bronceos de al-Andalus y, en concreto, con el conjunto de lámparas *polycandela* de Medina Elvira, del que disponemos, por suerte, de un extraordinario catálogo con interesantes y novedosos datos metalográficos²³. Lámparas que tras la publicación de Maria Xanthopoulou sobre *Les lampes en bronze à l'époque Paléochrétienne*²⁴ –en la que recoge todas las conocidas en el Mediterráneo–, queda demostrado que no serían paleocristianas –al no portar ni cruces ni inscripciones latinas o griegas–, sino islámicas, sobre todo aquellas con “orla de círculos y corazones”, de las cuales se conocen en la actualidad siete ejemplares: cuatro forman parte de este conjunto y otras dos proceden de la gran mezquita de Qayrawān de Túnez²⁵ y otra similar que, procedente también de Granada, fue comprada entre los años 1910 y 1914 por el Museo de South Kesington²⁶. En conclusión, y a la vista de las recientes investigaciones, estas lámparas de Elvira procederían de Qayrawān y, muy seguramente, fueron traídas por los marineros andalusíes fundadores de Pechina (884) –tras consolidar una ruta comercial entre los puertos de Ifrīqiya, el Magreb y al-Andalus²⁷–, y por tanto habría que considerarlas

²³ Catálogo y diversos estudios, entre ellos el metalográfico, coordinado por C. Vilchez, *Las lámparas de Medina Elvira*, Granada, 2003.

²⁴ Obra de la *Bibliothèque de l'Antiquité Tardive*, nº 16. Publicada en Bélgica en el año 2010.

²⁵ Piezas recogidas en la obra mencionada de M. Xanthopoulou, *Les lampes en bronze...*, 2010, 315; y catalogadas por M. Ramah, “Lámpara de platillo”, en A. Vallejo (coord.), *El esplendor de los Omeyas...*, 2001, 54.

²⁶ Catalogada por M. Xanthopoulou, *Les lampes en bronze...*, 2010, 314-5, LU 6021.

²⁷ Ruta abierta por los marineros de Pechina descrita en la página 574, de nuestro artículo, R. Azuar, “Al-Andalus. Una nueva potencia marítima (siglos VIII-XIII)”,

como de una cronología de llegada de finales del siglo IX o más tarde, en el primer tercio del siglo X, aprovechando las buenas relaciones con los Aglabíes de Túnez, antes de la llegada de los Fatimíes²⁸ (fig. 1).

Por el contrario, Juan Zozaya defendía que estas lámparas del tipo *polycandela* de Medina Elvira llegarían a la Península en época bizantina, entre el 625 y el 711, y procedentes del norte de África, sin precisar, siguiendo una tradición pre-islámica²⁹. Aunque la datación tan antigua para estas piezas hoy en día no se sostiene, sí que por lo menos no hay duda de que estas lámparas son importadas de Qayrawān (Túnez), sobre todo en el caso del grupo más numeroso formado por aquellas con “orla de círculos y corazones”³⁰. Sin embargo, en el conjunto también encontramos dos lámparas muy singulares y de diferentes diseño: una de “orla en faja alternando círculos con pirámides escalonadas o rombos”, y otra con una “estrella de cinco puntas en su interior”³¹, de las que M. Gómez-Moreno decía eran de producción cordobesa y elaborados para la refundación de la mezquita de Medina Elvira en el 864 d.C.³². Hipótesis compartida en cuánto se refiere a que estas últimas serían copias realizadas

en la obra coordinada por M. A. Cau y F. J. Nieto, *Arqueologia Nàutica Mediterrània*, Girona, 2009, 567-583.

²⁸ Hipótesis sobre esta procedencia que ya planteamos en las páginas 33-38, de nuestro artículo “Bronces litúrgicos y la formación de Al-Andalus”, *Cuadernos Emeritenses*, 15, Mérida, 1998, 29-64; que reiteramos en las páginas 131-135 de las “Cerámicas y bronce de Qayrawān en Al-Andalus”, *Le rayonnement de Kairouan à travers l’Histoire* (Qayrawān, 2009), Túnez, 2010, 129-157, y más recientemente, al tratar las “Relaciones del al-Ándalus con el Oriente islámico: las artes del metal”, en el catálogo de la exposición, ya mencionada *Las Artes del metal...*, 2019, 84-89, 84 y 85.

²⁹ Hipótesis que ya planteó en la página 125 de su “Importaciones casuales en al-Andalus: las vías de comercio”, del *IV Congreso de Arqueología Medieval Española*, Alicante: I, 1993, 119-138 y posteriormente, en las páginas 13-14, de su “Aeraria de transición: objetos con base de cobre de los siglos VII al IX en al-Andalus”, *Arqueología Medieval* (Mértola) 11 (2010), 11-24.

³⁰ Identificación también defendida por A. Vallejo, en la página 259 de su documentado estudio de síntesis “Piezas metálicas suntuarias del período califal de al-Andalus”, editado por A. Contadini, *The Pisa Griffin and the Mari-Cha Lion. Metalwork, Art, and Technology in the Medieval Islamicate Mediterranean*, Pisa, 2018, 257-279.

³¹ Correspondientes a las descritas en la obra mencionada de C. Vilchez (coord.), *Las lámparas de...*, 2003, 78-79, nº 5 y 6, nº inv. 548 y 550.

³² M. Gómez-Moreno, *El Arte Árabe español...*, 1951, 325.

por artesanos andalusíes, aunque, en nuestra opinión, de una cronología posterior de pleno siglo X³³.

En cuanto se refiere, por otro lado, al grupo de los “jarritos aguamaniles de bronce” identificados como andalusíes y de época califal por Pedro de Palol³⁴; en una reciente revisión se constata que ciertamente son andalusíes, pero de época almorávide, fines del siglo XI y primera mitad del siglo XII³⁵.

Por último, otro conjunto de broncees considerado por J. Zozaya como de cronología Emiral, sería el compuesto por los “candelabros arquitectónicos”. De este singular tipo, sólo presente en al-Andalus, se conocen ocho ejemplares, más o menos completos. Estos serían: el primero es el procedente o hallado en Medina Elvira a finales del siglo XIX, le sigue el fragmento conservado en el Museo Victoria y Alberto de Londres, el procedente del Cerro Muriano de Córdoba y el conservado en la colección David de Copenhagen. A éstos los consideró de cronología emiral o de fines del emirato (siglo IX) y al resto de época califal y hasta de época taifa, como serían el ejemplar hallado en la alcazaba de Santarém (Portugal) y el depositado en el Museo de Bellas Artes de Valencia³⁶. Su hipótesis de que son una representación de la bíblica “Jerusalem celestial” y de claros precedentes del mundo armenio, es de gran interés, pero su cronología creemos no se sostiene, pues más parecen producciones andalusíes de pleno y de fines del califato³⁷; aunque, evidentemente, son cuestiones de interpretación y pendientes del hallazgo de alguna parte de estos candelabros en claros contextos de época emiral, ya que hasta ahora los de procedencia arqueológica

³³ R. Azuar, “Bronces litúrgicos...”, 1998, 37-38.

³⁴ Jarritos en la mencionada obra de P. de Palol, *Bronces hispanovisigodos...*, 1950, 82-84, lám. XLI-XLII.

³⁵ R. Azuar, “Jarritos metálicos con tapadera y asa acodada de al-Andalus (s. XII-XIII d.C.)”, *Arqueología y Territorio Medieval*, 26 (2019), 97-114.

³⁶ En su artículo mencionado “Aeraria de transición...” (2010), 16-20.

³⁷ Como ya dejamos patente en el apartado dedicado a estos candelabros arquitectónicos en nuestro artículo “Bronces litúrgicos...”, 1998, 38-44. Más recientemente, A. Vallejo insiste en esta cronología en su mencionado artículo: “Metalwork of the Caliphal period ...”, 2018, 261-262.

son de época califal, nos referimos al ejemplar de Medina Elvira³⁸ y al de Santarém³⁹ (fig. 2).

El único objeto que podría considerarse como de época Emiral sería, a nuestro entender, el pebetero de bronce procedente del cementerio de Nuestra Señora de la Salud de Córdoba, encontrado en 1922, que se conserva en su museo arqueológico, con el número 30146a. Es de recipiente tronco-cilíndrico liso, sobre tres patas y con asa o mango de sección cuadrada, largo y con decoración calada en zig-zag. Su cámara superior es calada, con una decoración de ataurique o de guirnalda de flores de loto, toscamente labradas que se remata en un pedúnculo tronco-cónico invertido que le da la apariencia de una granada. Fue publicado por M. Gómez Moreno como pieza califal⁴⁰ y formó parte de la exposición conmemorativa de la Mezquita de Córdoba en 1986⁴¹ y de la organizada posteriormente sobre los Omeyas de Córdoba, siendo estudiado por S. Makariou que lo considera califal y muy semejante al incensario de mango de sección cuadrado del museo de Kabul⁴², al igual que F. Godoy⁴³.

Como analizamos en su momento⁴⁴, su tipología nos acerca a los ejemplares de pebeteros procedentes del yacimiento de Umn al-Walid de Jordania y considerados como Omeyas de los siglos VIII-IX⁴⁵.

³⁸ M. Gómez-Moreno, *Medina Elvira*, 1986, 54, nº 54 y 64.

³⁹ Ejemplar hallado en el transcurso de las excavaciones efectuadas en el interior de la alcazaba de Santarém y en contexto califal, pre-taifa, dado a conocer por A. M. Arruda y C. Viegas: “Candelabro arquitectónico” en la exposición coordinada por A. M. Arruda, C. Viegas y M. J. Almeida, *De Scallabis a Santarém*, Lisboa, 2002, 206; y más recientemente en su ficha de catálogo “Candelabro arquitectónico”, para la exposición *Las Artes del metal...*, 2019, 160, nº 90.

⁴⁰ M. Gómez Moreno, *El Arte Árabe español...*, 1951, 335.

⁴¹ A. Marcos Pous, “Pebetero o brasero con mango de bronce”, *La Mezquita de Córdoba: siglos VIII al XV*, Córdoba, 1986, 89, nº 136.

⁴² S. Makariou, “Pebetero”, *Las Andalucías de Damasco...*, París, 2000, 116, nº 92.

⁴³ F. Godoy, “Pebetero con mango”, A. Vallejo (com.), *El esplendor de los Omeyas...*, 2001, 207.

⁴⁴ En concreto sobre esta pieza, en las páginas 93-95, de nuestro artículo, R. Azuar, “Una revisión de algunos bronce islámico-orientales del Magreb y al-Andalus (siglos VIII-X)”, *Mainake*, XXXVI (2017), 83-98.

⁴⁵ Siguiendo la datación de V. Martínez Enamorado, “Tapa de pebetero” y “Pebetero con mango de bronce”, en el catálogo comisariado por A. Vallejo en la exposición *El esplendor de los Omeyas...*, 2001, 57 y 58 respectivamente.

También Omeya, sería el ejemplar existente en la colección Khalili de arte islámico (nº inv. MTW 1044), de casquete cilíndrico y calado, con remate en forma de flor abierta, considerado como procedente de Siria y de los siglos VIII-IX⁴⁶. De esta cronología y técnica, serían también los dos ejemplares completos, de este tipo de pebeteros, existentes en el Museo Copto de El Cairo, considerados como de los siglos VIII al X d.C. El número 1201, con engarce de mango de sección circular y decoración calada de banda de pequeños orificios rectangulares, y el número de inventario 1202, con patas desarrolladas y engarce del mango de sección cuadrada⁴⁷. A estos hay que añadir dos ejemplares de incensarios de los que sólo se conservan su recipiente inferior, considerados como de los siglos VIII al X, uno de ellos, el número de inventario 5043, con decoración calada de tipo geométrico, procedente de Ahnan y el número de inventario 4991, con decoración calada, más elaborada, procedente de Edfou⁴⁸. A todos ellos, habría que sumar el casquete de pebetero de bronce procedente de Volúbilis (Marruecos), de paredes caladas y remate en forma de granada que se encontró junto a la “Maison Compas” del yacimiento⁴⁹, en donde se encontró un tesoro de monedas árabes, de una cronología de entre los años 772-778 al 800 d.C.⁵⁰. Cronología y atribución islámica que nos sitúa ante un pebetero de estilo abasí, pero de clara influencia copta que debió llegar a la Península a través de las rutas de la costa o del interior del norte de África, en una cronología de pleno siglo IX⁵¹.

⁴⁶ M. Roger, “Incense burner”, M. Piotrovsky y J. Vrieze, J. (eds.), *Earthly beauty, heavenly art. The Art of Islam*, Amsterdam, 2000, 211, nº 182.

⁴⁷ D. Bénazeth, *Catalogue général du Musée Copte du Caire. I. Objets en métal*, Le Caire, 2001, 350-351, nº 291 y 292.

⁴⁸ *Ibidem*, 353 y 355, nº 294 y 296.

⁴⁹ Ejemplar dado a conocer en la página 340 del artículo de Ch. Boube-Piccot, “Bronzes coptes du Maroc”, *Bulletin d'Archéologie Marocaine* VI (Rabat) (1966), 329-347.

⁵⁰ Datación debida a D. Eustache, “Monnaies musulmanes trouvées dans la Maison au Compas (Volubilis)”, *Bulletin d'Archéologie Marocaine*, VI (Rabat) (1966), 350-364.

⁵¹ R. Azuar, “Una revisión de algunos bronce...” (2017), 95.

A la vista de los contados objetos conservados –y a la espera de futuros hallazgos–, hay que reconocer lo doblemente acertado que estaba L. Torres Balbás cuando afirmaba que no existían piezas andalusíes anteriores o de pleno siglo IX y que las conocidas serían importadas, como la mayor parte de las lámparas de Medina Elvira que llegaron a la Península en el contexto de la expansión islámica por las islas del Mediterráneo a lo largo del siglo X. Proceso de expansión en el que participaron los marineros andalusíes, fundadores de Pechina (884 d.C.), capaces de consolidar una ruta comercial de Oriente a Occidente a lo largo de la costa norteafricana por la que pudieron llegar estos objetos a la Península, ya sean las lámparas de tradición copto-bizantina y procedentes de Qayrawān o el pebetero calado de origen abasí y de tradición egipcio-copta.

Objetos de procedencia islámico-oriental que suponen una evidente ruptura con la metalistería hispano-visigoda y constatan la falta de una producción de metales suntuarios propiamente de al-Andalus durante el Emirato. De igual forma, no disponemos de registros metálicos suntuarios que confirmen la descrita en las fuentes como la época de conformación de una cultura y de unas costumbres palatinas omeyas, a imitación de la corte abasí oriental, bajo el gobierno del emir ‘Abd al-Raḥmān II (792-852 d.C.) a mediados del siglo IX⁵², período en el que según las fuentes llegaron un importante número de objetos, así como el fabuloso “collar de perlas” de la corte del califa al-Rašid (m. 809)⁵³; más bien, los objetos conocidos debieron llegar algunos años después, a finales del siglo IX, y sin vinculación con la vida palatina, pues todos ellos corresponden a objetos de uso litúrgico. De igual forma, son objetos importados que traslucen un gusto ecléctico, al ser de orígenes diversos ya sean de tradición copta o abasí, pero sin olvidar su norteafricanismo al llegar por las rutas del norte de África y, por su cronología, en el contexto

⁵² Ya descrito por E. Lévi-Provençal, en las páginas 163-173 de su *España musulmana hasta la caída del califato de Córdoba (711-1031 de J.C.)*, R. Menéndez Pidal (dir.), *Historia de España*, vol. IV, Madrid, 1987, 6ª ed.

⁵³ Pasaje y extenso relato de la orientalización de la incipiente corte del emir Omeya independiente, recogido por Ibn Ḥayyan en su *Crónica de los emires Alḥakam I y ‘Abdarraḥmān II entre los años 796 y 847 [Almuqtabis II-1]*, trad. y notas de Maḥmud ‘Alī Makki y Federico Corriente, Zaragoza, La Aljafarería, 2001, 187ss.

de las buenas relaciones existentes entre los marineros de Pechina y los emires de al-Andalus con los Aglabíes de Túnez, antes de la llegada de los Fatimíes (909).

II. LOS METALES DEL CALIFATO DE CÓRDOBA (929-1031)

El *imām ismā'īlī* Abū Muḥammad 'Abd Allāh –descendiente de la línea consanguínea del profeta, tras el matrimonio de su hija Fátima con 'Alī b. Abī Tālib, su tío y primo de Mahoma–, con la ayuda de los Kutāma –tribu del norte de África–, consiguió vencer y derrotar a los Aglabíes de Túnez, lo que le permitió reclamar e instaurar el califato Fatimí –legitimado por ser descendientes de la familia del profeta–, en la ciudad santa de Qayrawān (909), adoptando el título de *al-Mahdī*. Iniciando así un período expansivo sobre todo por el Magreb, apoderándose del emirato de Nakūr (917) y manteniendo un constante enfrentamiento con los Idrisíes a los que consiguieron arrebatar, entre otras, la importante ciudad de Fez (922-925). Expansión fatimí que llegó a brindar su apoyo al movimiento de sublevación de los muladíes de Ibn Ḥafṣūn contra el emirato omeya⁵⁴. Todo ello provocó entre los musulmanes de al-Andalus una reacción de unificación *sunni* y apoyo al octavo emir omeya, 'Abd al-Raḥmān III, quien tras conseguir aplastar la sublevación aristocrática muladí (918-919) y unificar políticamente el territorio, decidió poner freno a la expansión territorial fatimí en el cercano Magreb conquistando Melilla (926), Ceuta (931) y Fez (927), posesiones de una frontera marítima que se reforzaron con la creación de una gran flota, con sede en Almería (933)⁵⁵, y sobre todo reinstaurando el califato Omeya ahora en Occidente, como defensa del islam ortodoxo

⁵⁴ Consultar obligatoriamente el estudio monográfico de M. Ación, *Entre el feudalismo y el Islam. 'Umar b. Ḥafṣūn en los historiadores, en las fuentes y en la historia*, Jaén, 1999, 2ª ed.

⁵⁵ Sobre la formación de la flota naval del califato andalusí, así como de su expansión por el norte de África y el Mediterráneo Occidental, consultar a J. Lirola, *El poder naval de al-Andalus en la época del califato Omeya*, Granada, 1993, 178 ss. También, en nuestro artículo, R. Azuar, “Al-Andalus. Una nueva potencia marítima...”, 2009, 574.

o *sunni* frente a la expansión *shii* de los fatimíes o seguidores de ‘*Alī*, descendientes del profeta (929)⁵⁶.

En esta dialéctica político y religiosa generada en el Islam de nuestro siglo X –cuando se produjo por primera vez la coexistencia de tres califatos: el abasí de Oriente, el fatimí sirio-egipcio y el omeya en al-Andalus–, es cuando enmarcamos la conformación de un arte capaz de dotar de identidad y lenguaje propio al califato Omeya de Córdoba, diferenciándolo de las manifestaciones de los otros califatos, pero a la vez sin olvidar sus raíces de un islam extremo y fronterizo con el cristianismo de los reinos europeos.

Así, se explica la decisión de ‘Abd al-Raḥmān III al-Nāṣir de construir una ciudad o sede del poder, a imitación de la Bagdad fundada por el califa abasí al-Manṣūr en el 761. La ciudad palatina de *Madīnat al-Zahrā*⁵⁷ comenzó a construirse en el año 936 –con antelación a la ciudad palatina de *Ṣabra al-Manṣūriyya* en Qayrawān y sede del califato fatimí (946)–, trasladándose el califa y la corte en el 945. En el interior del gran recinto palatino se concentraron todos los talleres para satisfacer la demanda de objetos muebles de la corte, a la vez que a través de sus obras y creaciones favorecían la difusión de la imagen y la iconografía del nuevo califato, ya sea a través de la acuñación de moneda en la *dār al-sikka*, con la ceca de *Madīnat al-Zahrā* (947), o de los productos de los diversos talleres de su *dār al-sinā’a*, de donde salían los elaborados y delicados botes de marfil, así como las producciones cerámicas, los vidrios y los metales, en palabras de A. Vallejo⁵⁸:

Junto a la fabricación de moneda, los móviles que impulsaron la industria de este período fueron las manufacturas para el ornato de los

⁵⁶ Todas estas cuestiones, desde el origen del califato fatimí y de su pugna con el Omeya de Córdoba, han sido tratadas en dos capítulos específicos de la obra de E. Manzano, *La corte del califa...*, 2018, 151-199.

⁵⁷ El trabajo más completo y documentado, sobre todo desde su arqueología y arquitectura, y de obligada consulta y lectura, es el debido a su director, A. Vallejo, *La ciudad califal de Madīnat al-Zahrā*. *Arqueología de su arquitectura*, Córdoba, 2010.

⁵⁸ Texto de la página 273 de su artículo “Metalwork of the Caliphal period of Spain...”, 2018, 257-279.

edificios palaciegos de *Madīnat al-Zahrā'*, las realizadas para satisfacer las necesidades de lujo y ostentación de la familia califal y la élite dirigente y, no menos importante, la producción masiva y a gran escala de bienes metálicos suntuarios al servicio de la política exterior del califato (...)

En cuanto se refiere al tema de los “bienes metálicos”, lo primero que observamos –y en confirmación de nuestras palabras de la introducción–, es precisamente la ausencia, hasta hoy en día, de algún objeto de la vajilla palatina califal realizado en “oro”, a pesar de que, gracias a la política expansiva por el Magreb, el califato pudo acceder al “oro” subsahariano, como queda patente en la acuñación por primera vez de series continuas de dinares a partir de la instauración del califato en el año 929⁵⁹, lo que confirma el cumplimiento coránico por parte del califato *sunni* de Córdoba.

Eso no impidió el que se utilizase el oro en la producción metálica de objetos de prestigio o de decoración, como sería el caso de la arqueta de Hišām II⁶⁰, de plata repujada y dorada con el método de la técnica andalusí por la amalgama de mercurio al fuego⁶¹. La arqueta es prismática con tapa ataulada y de gran formato: de 39 cm de largo por 23 cm de ancho y de 27 cm de altura. Está realizada en alma de madera, chapada con láminas de plata, toda ella con decoración repujada y la base de su tapa la recorre una inscripción en cúfico, la cual nos dice que la encargó el califa Al-Ḥakam para su hijo Hišām, con motivo de su designación

⁵⁹ Sobre las acuñaciones de dinares califales, obligada consulta del artículo de A. Canto, “El dinar en al-Andalus en el siglo X”, *Cuadernos de Madīnat al-Zahrā'*, 5 (2004), 327-338.

⁶⁰ Esta extraordinaria arqueta, la única de metal que se conserva de las muchas que debieron labrarse en los talleres de *Madīnat al-Zahrā'*, forma parte del Tesoro de la Catedral de Gerona, con nº 64, y ha sido expuesta en casi todas las grandes exposiciones sobre el arte de al-Andalus. Para evitar su larga enumeración, nos limitamos a citar la más reciente ficha de su copia, existente en el Conjunto Arqueológico de *Madīnat al-Zahrā'*, a cargo de A. J. Montero, “Reproducción de la arqueta de Hišām”, *Las Artes del metal...*, 2019, 227, nº 167.

⁶¹ Técnica conocida desde el siglo IV y recuperada por los musulmanes de al-Andalus, gracias a disponer de mercurio de forma abundante. Sobre su historia y proceso de “dorado”, remitimos al texto de J. Barrios, “Fuentes históricas sobre la tecnología del dorado en época medieval”, capítulo 2 de la obra mencionada, J. Barrios y J. Chamón (eds.), *Proyecto Dorados...*, Madrid, 2010, 15-28.

como heredero al califato y, por tanto, debió elaborarse entre los meses de febrero a septiembre del 976. Aparte de confirmar que estamos ante una pieza encargada por el califa, sabemos que se realizó en los talleres reales de *Madīnat al-Zahrā'*, ya que en la misma inscripción se hace mención expresa de que su decoración se realizó bajo la supervisión de *Ŷawḍar*. Información que se completa con la del reverso del cierre de la arqueta en la que se dice: “Obra de sus siervos Badr y *Zarīf*” [*'amal Badr wa-Zarīf 'abīdi-hi*]⁶² (fig. 3).

De *Ŷawḍar* sabemos que en ese momento o a la muerte del califa era el encargado de los joyeros y los halconeros (*ṣāhib al-ṣāga wa-l-bayāzira*), cargo político de confianza⁶³. Dato que se completa con la constatación de que en su factura o supervisión del diseño y ejecución de la decoración de la arqueta participaron los artesanos “Badr y *Zarīf*”, de los que sabemos aparecen también firmando diversas obras en la mezquita de Córdoba⁶⁴. La presencia de *Ŷawḍar*, alto personaje de la corte, así como de estos artesanos cualificados, confirman que estamos ante una pieza áulica, encargada por el califa para su heredero y, por tanto, no resulta difícil entender que su diseño o desarrollo decorativo supervisado responda a un oficial programa ornamental destinado a ser una manifestación o representación del poder y de la legitimidad califal de los Omeyas de Córdoba. En este sentido, se entiende la unidad decorativa de la arqueta, toda ella recubierta de una decoración vegetal o “ataurique”, compuesta por “palmetas” enlazadas y con rellenos o alternadas por estrellas o flores octopétalas.

Similar desarrollo decorativo lo encontramos en el tratamiento que cubre, casi por completo, el cuerpo de las tres ciervas o ciervos que han llegado hasta nosotros de los que decoraban, como surtidores, algunas

⁶² El texto de traducción de la inscripción de la arqueta, así como la del reverso del cierre y toda la información presentada, aparece en la página 13 del documentado estudio de A. Labarta, “La arqueta de Hišām: su epigrafía”, *Summa, Revista de Culturas Medievales*, 6 (2015), 1-24.

⁶³ *Ibidem*, 14.

⁶⁴ Sobre la documentación de estos artesanos y en las obras que aparecen o participaron, remitimos a la consulta del artículo de J. A. Souto, “Siervos y afines en Al-Andalus omeya a la luz de las inscripciones constructivas”, *Espacio, tiempo y forma. Serie III. Historia Medieval*, 23 (2010): 205-263, en el que la entrada referente a *Badr*, es la 2.15, de la página 213, y la referente a *Zarīf* o *Ṭarīf*, sería la 2.83, de la página 231.

de las fuentes de *Madīnat al-Zahrā'*. Nos referimos a los extraordinarios “zoomorfos” de bulto redondo, realizados en bronce y “dorados”, como serían los dos conservados en Córdoba y Madrid, y un tercero, en el Museo de Arte Islámico de Doha, Qatar⁶⁵ (fig. 4). Aunque se aprecian manos diferentes en sus tallas o desarrollos ornamentales, su composición de ataurique es similar, a la vez que coinciden en la aparición de grandes estrellas o un motivo vegetal en el frontal de sus pechos. Esta identidad en el programa decorativo que cubre los cuerpos de estos extraordinarios zoomorfos, similar al que porta la arqueta, y acorde con la decoración arquitectónica del palacio, ya fue puesta de manifiesto por M. Ación⁶⁶ y A. Vallejo⁶⁷ y anula cualquier propuesta de que sean piezas importadas de oriente. Más bien refuerza la tesis de que estamos ante unos extraordinarios y únicos ejemplos del alto nivel alcanzado por los artesanos de la *dār al-ṣinā'a* de *Madīnat al-Zahrā'*, en la fundición de piezas de bulto redondo, a la cera perdida, y de gran formato, que por su composición vegetal del ataurique, similar a la presente en la decoración arquitectónica del espacio áulico por excelencia que era el “Salón Rico”, así como por la fecha de la arqueta, podemos considerarlos como del período de esplendor del califato, en el ecuador del siglo X, como afirma A. Vallejo⁶⁸:

⁶⁵ Excepcionales esculturas de bronce, de un tamaño medio entre 30 y 40 cm de altura sin la peana, que se han exhibido reiteradamente, por lo que nos limitamos a mencionar la ficha de la última y reciente exposición de las piezas españolas. Así, en el caso del ejemplar del Museo Arqueológico de Córdoba, nº inv. CE000500, su ficha realizada por la directora del museo, M^a Dolores Baena, “Surtidor de fuente en forma de ciervo”, *Las Artes del metal...*, 2019, 212, nº 153. La de la cierva del Museo Arqueológico Nacional, nº 1943/41/1, por Sergio Vidal, “Surtidor de fuente”, *Las Artes del metal...*, 2019, 214, nº 154. Por último, en cuanto se refiere al ejemplar conservado en el Museo de Arte Islámico de Doha, Qatar, nº inv. MW.7.1997, me remito a la ficha de Sophie Makariou, “Boca de fuente en forma de ciervo”, A. Vallejo (com.), *El esplendor de los Omeyas...*, 2001, 192.

⁶⁶ M. Ación, “Materiales e hipótesis para una interpretación del Salón de ‘Abd al-Rahmān al-Nāsir”, A. Vallejo (coord.), *Madīnat al-Zahrā'*. *El salón de ‘Abd al-Rahmān III*, Córdoba, 1995, 177-195 y en concreto en las páginas 187-188.

⁶⁷ Opinión manifestada en su monumental obra, *La ciudad califal de Madīnat al-Zahrā'*, 2010, 461.

⁶⁸ En su mencionado artículo “Metalwork of the Caliphal period of Spain...”, 2018, 270.

(...) la importancia y calidad de estas piezas (los ciervos) llevan a pensar que no corresponden a la etapa fundacional del palacio, sino al contexto arquitectónico y temporal de la gran fase de reforma y monumentalización del mismo iniciada en la década de 950 a 960 y proseguida en los primeros años del califato de Al-Ḥakam II (r. 961-971).

Aparte de esta arqueta de plata, conmemorativa de la sucesión califal, en los talleres de palacio también se realizaban diversos y variados objetos destinados a cumplimentar los numerosos regalos que efectuaba el califa en su amplia y variada política de amistad y de lealtad con los diversos reinos y dirigentes. Como se recoge en el volumen V del *al-Muqtabis*, de Ibn Ḥayyān, al describir el regalo efectuado en el año 934 por el califa a Mūsā b. Abī l-Āfiya, aliado en Marruecos, del que entresacamos lo siguiente⁶⁹:

El regalo

(...) Nueve botes y cajas llenos de diversos perfumes, entre ellos un bote de plata, de forma redondeada, lleno de sándalo mezclado con ámbar, un bote de marfil blanco con incienso aderezado con ámbar, otro bote de marfil también con bisagras de plata que contenía una //vasija iraquí llena de excelente algalia, una tercera caja de marfil con bisagras de plata y techo plano con perfumes reales [conteniendo entre otros] una botella iraquí dorada con agua de rosas iraquí califal, (...) un pincel de oro para colirio envuelto en su paño ajedrezado (...) y en la cavidad de estas cajas había también una botella iraquí con ungüento califal, y un pequeño escriño de plata con mondadientes y los aparejos que usan los reyes después de comer...

Según se aprecia en el texto, se comprueba que para los regalos oficiales, aparte de armas y de preciadas telas, también se hacía entrega de botes de marfil y de “plata”, de los que lamentablemente no nos ha llegado ningún ejemplar, que contenían preciados productos importados de oriente como el “sándalo con ámbar”. De igual forma, en el mismo texto se menciona la entrega de una arqueta de plata que, por su contenido, podemos presumir sería un obsequio de productos para el aseo personal, ya

⁶⁹ Según la traducción de M^a J. Viguera y F. Corriente, de la obra mencionada de Ibn Ḥayyān, *Crónica de los emires...*, 2001, 264-5.

que contenía perfumes “reales”, seguramente a imitación de los usados por el propio califa, todos ellos en el interior de unos recipientes descritos como “botellas iraquíes”, lo que sugirió a A. Vallejo el lanzar la hipótesis de que podrían corresponder a los conocidos esencieros de plata cordobeses, de clara inspiración iraquí, a tenor de su decoración imitando los desarrollos decorativos de la arquitectura abasí de Samarra⁷⁰.

Los esencieros de plata mencionados son los conocidos como el de “Olivos Borrachos” de Córdoba y el del “Cortijo de la Mora” de Lucena (Córdoba)⁷¹, son idénticos y además aparecieron en sendos tesorillos con monedas de una cronología de ocultación de finales del califato de Córdoba, entre los años 1003-1006⁷². Los esencieros son de plata, de base plana y cuerpo globular con cuello de desarrollo tronco-cónico, largo y con ligero engrosamiento en su borde para facilitar el ajuste de su tapadera de tapón que suele poseer una cadenita de sujeción. Están decorados en relieve, con la técnica del repujado, y en la parte central de su cuerpo se desarrolla un cordón serpenteante, encerrando, alternadamente, perlas en relieve. Por su reducido tamaño, apenas superan los 7 cm de altura, no cabe duda de que estamos ante refinados esencieros o mejor “perfumeros”. Otro ejemplar similar es el hallado entre las laderas del convento de San Jerónimo y la ciudad palatina de *Madīnat al-Zahrā'*, conserva su tapadera, con la diferencia o singularidad de presentar en su cuerpo una faja central ocupada por hojas trifoliadas encadenadas por un cordón⁷³.

⁷⁰ A. Vallejo, “Metalwork of the Caliphal period of Spain...”, 2018, 271-2.

⁷¹ Publicados por primera vez conjuntamente por R. Azuar, “Dos esencieros”, J. Dodds (ed.), *Al-Andalus. Las artes islámicas...*, 1992, 213, nº 12. Los ejemplares se conservan en el Museo Arqueológico de Córdoba con números de inventario: CE 03772 y CE 024205, respectivamente. Este último se ha expuesto recientemente, M^a J. Moreno, “Esenciero”, *Las Artes del metal...*, 2019, 166, nº 95.

⁷² La cronología de estos tesorillos es el resultado de los estudios numismáticos debidos a R. Frochoso, “El tesoro del Cortijo de la Mora de Lucena (Córdoba)”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 150 (Córdoba) (2006), 183-191 y “Hallazgos numismáticos en la Córdoba islámica”, *AL-MULK*, 7 (2007), 33-46.

⁷³ Se conserva también en el Museo Arqueológico de Córdoba, nº inv. CE029160, y sólo se ha expuesto una vez. A. Marcos Pous, “Esenciero o redomita”, *La mezquita...*, 1986, 90, nº 140.

Aunque no tenemos la certeza de su origen, coincidimos con A. Vallejo que la calidad de su factura: de plata repujada, y su reducido tamaño sugieren que su contenido sería de un alto valor económico, como los perfumes exóticos e importados, así como de prestigio para su poseedor. Preciado valor confirmado por el interés en guardarlo u ocultarlo, como preciado tesorillo junto a las joyas y monedas de oro y plata. A todo esto, hay que señalar la interesante decoración de ataurique del esenciero aparecido en las “laderas del convento de San Jerónimo”, que lo engarza con los diseños ornamentales descritos y presentes en las piezas de plata y de bronce califales ya descritas. Todos estos rasgos, más su cronología de ocultación de fines del califato, refuerzan la opinión de que, con toda seguridad, fueran objetos realizados en los mismos talleres del palacio, como regalos del califa o para el aseo personal de los miembros de la refinada corte cordobesa.

Por último, también procedente de los talleres serían una serie de pequeños objetos metálicos de uso cotidiano o artesanal⁷⁴, de los que entresacamos aquellos firmados por otro de los artesanos que trabajaron en *Madīnat al-Zahrā*. Nos referimos al candil hallado en la ocultación de Liétor (Albacete) que aparece con la inscripción “obra de Rašīq” [*‘amal Rašīq*]⁷⁵ (fig. 5). De este personaje sabemos que firma como un

⁷⁴ Entre los varios objetos metálicos califales, se encuentran los restos de las chapas de las puertas o una navaja aparecidas en las excavaciones de *Madīnat al-Zahrā*, así como el arreo de caballo procedente del conjunto de Liétor, ya descritos por A. Vallejo, “Metalwork of the Caliphal period of Spain...”, 2018, 266-270.

⁷⁵ Candil lenticular que se caracteriza por su asa que termina con cabeza de cérvido con su cornamenta y en su tapadera también encontramos la figura de un zoolomorfo. Conservado en el Museo de Albacete, nº inv. 14.327, a cuya conservadora, Blanca Gamero debemos su última ficha de exposición, “Candil”, *Las Artes del Metal...*, Madrid, 2019, 218, nº 156. Publicado por primera vez en la obra ya mencionada de J. Navarro y A. Robles, *Liétor. Formas de vida rurales...*, 1996, 77 y 78, y estudiado por nosotros como una de las obras del taller de Rašīq, R. Azuar, “Bronces litúrgicos...”, 1998, 45. Su forma corresponde al grupo I.b. de candeleros “ornitomorfos con asa rematada en cabeza de animal”, de la clasificación de J. Zozaya, “Candeleros metálicos andalusíes”, *Boletín de Arqueología Medieval* 14 (2010), 197-258, y en concreto en las páginas 211-212.

naqqāš (escultor)⁷⁶ en diversos paneles del salón rico de *Madīnat al-Zahrā'* (954-955), en la mezquita aljama de Córdoba (961-7), así como en un tablero de mármol del palacio y en varios dedales de bronce de guarnicionero⁷⁷, por su diversidad de piezas y soportes podemos considerarlo como uno de los artesanos de las obras del palacio entre el 945 y el 965, cronología coincidente con la de las obras metálicas descritas del califato pleno Omeya, con la particularidad de que en sus obras se introducen, entre la decoración vegetal, figuras zoomorfas, como serían los ciervos con osamenta enfrentados y comiendo frutos del árbol de la vida que aparecen en la estela de mármol mencionada. “Ciervos con cornamenta”, similares al que aparece en el asa del candil de Liétor, con su forma esquemática de una cabeza de ciervo con sus astas, igual que sucede con el candil de la colección Gómez-Moreno y depositado en el Museo Nacional de Arte Hispano-musulmán de Granada⁷⁸. Temáticas que engarzan estas obras con las metálicas monumentales, como los surtidores de bronce con forma de ciervo y a los que le falta la osamenta, y nos confirman la aparición de los “zoomorfos” en el registro iconográfico del momento de máximo esplendor del arte del califato omeya de al-Andalus.

III. UN ARTE DE LOS METALES PARA EL CALIFATO OMEYA DE OCCIDENTE

La revisión de los ejemplares u objetos de plata y bronce conservados, nos confirma que los metales suntuarios del califato Omeya del occidente del Islam son totalmente novedosos y originales, sin una

⁷⁶ Aparece en el listado de siervos y artesanos de la Córdoba califal, con el registro 2.67, del mencionado artículo de J. A. Souto, “Siervos y afines en Al-Andalus omeya...” (2010), 227.

⁷⁷ Elenco de piezas firmadas por este artesano, de las que las presentes en *Madīnat al-Zahrā'* ya fueron recogidas y analizadas por M^a A. Martínez Núñez, en las páginas 142 -144, de su “La epigrafía del salón de ‘Abd al-Raḥmān III”, A. Vallejo (coord.), *Madīnat al-Zahrā'*..., 1995, 107-152, y en su conjunto en nuestro artículo, R. Azuar, “Bronces litúrgicos...”, 1998, 45-48.

⁷⁸ Candil conservado en el Museo de la Alhambra de Granada, nº de inv. 2825, perteneciente al mismo grupo formal I.b, de la clasificación de J. Zozaya, “Candiles metálicos...” (2010), 212.

producción precedente andalusí, pues los contados ejemplares que nos han llegado y se han conservado de época emiral son objetos de importación, aunque con claros precedentes copto-bizantinos pero plenamente islamizados en talleres de Siria o Egipto, como sería el pebetero de Córdoba, o producidos o reelaborados en talleres del norte de África, como las lámparas procedentes de Qayrawān y halladas en Medina Elvira.

Una metalistería del califato Omeya *sunní* de al-Andalus que cumplió la norma coránica de no utilizar el “oro” en sus vajillas ni en los objetos de uso doméstico del palacio, aunque sí lo encontramos en las joyas o adornos personales⁷⁹ y, sobretodo, en el generalizado tratamiento “dorado” de los objetos de plata o de otras aleaciones de cobre, gracias a disponer de “mercurio” y del conocimiento tecnológico necesario que se había perdido desde época romana⁸⁰.

De igual forma, los ejemplares estudiados nos dan una idea de la variedad y diversidad de los objetos elaborados o producidos en la *dar al-sinā’a* de la ciudad palatina. Desde las arquetas de plata dorada, como la de Hišām II –conmemorativa de un suceso tan transcendental para la corte omeya como fue la celebración de la transmisión hereditaria del califato por vía patrilineal–, a las desaparecidas arquetas o botes de metal que contenían en su interior exquisitos y refinados regalos del califa, como serían los descritos “esencieros de plata”, con toda seguridad salidos de los mismos talleres. Talleres de fundición, también, de grandes “zoomorfos de bronce”, de bulto redondo y tamaño medio, realizados a la cera perdida y posteriormente dorados, como son los extraordinarios cérvidos de las desconocidas fuentes de *Madīnat al-Zahrā’*. Los testimonios nos permiten conocer también que, junto a las esculturas ornamentales, en los talleres palatinos se fundían todo tipo de objetos menores y necesarios para el devenir de la vida cotidiana, como serían los candiles, las navajas de afeitar, los arreos de caballo o los necesarios y especiales dedales reforzados para los tejedores o curtidores que trabajaban en la *dar al-ṭirāz* califal.

⁷⁹ Remitimos al mencionado artículo de A. Labarta, “Donde el metal descubre la belleza...”, *Las Artes del Metal...*, 2019.

⁸⁰ J. Barrios, “Fuentes históricas sobre la tecnología del dorado...”, 2010, 15-28.

A la vez, la presencia de la firma de sus autores en algunos de estos objetos, nos permite suponer que durante los años 954-965 pudo estar al cargo o supervisando los talleres de fundición de metales de la *dar al-sinā'a*, el *naqqāš* (escultor), *Rašīq*; al que prácticamente le sucedió un personaje de mayor ascendencia social, como era *Ŷawḍar* (m. 979), *mawlā* de la máxima confianza del califa, general del ejército (*qā'id*) y *fatā kabīr* y del que sabemos era el encargado, una década después, de los joyeros y los halconeros (*šāhib al-šāga wa-l-bayāzira*). *Ŷawḍar* aparece como supervisor de la decoración de la mencionada arqueta de Hišām II en el año 976⁸¹, en la que también consta como los autores o responsables de su talla, los conocidos artesanos de la corte de Al-Ḥakam II, Badr y Zārīf.

Por otra parte, la datación de estos objetos procedentes de los talleres palatinos, nos aporta una primera secuencia cronológica muy interesante, ya que por un lado nos define una horquilla del tercer cuarto del siglo X para estos objetos, es decir prácticamente de los años iniciales de la década de los cincuenta hasta la fecha de la arqueta del 976. Horquilla cronológica que coincide con el período de pleno esplendor del califato, bajo los gobiernos de ‘Abd al-Raḥmān III (929-961) y Al-Ḥakam II (961-976). Por el contrario, y a la vista de los objetos conocidos, sorprende que no se haya conservado ni uno solo metálico, firmado y realizado bajo el gobierno del tercer califa Hišām II (976-1013). Cronología de producción de estas piezas que coincide además con el período de máxima actividad constructiva en *Madīnat al-Zahrā*⁸², lo que se aprecia en los objetos, como los ciervos, destinados a satisfacer el programa ornamental y urbanístico del palacio. A la vez, esta interacción entre el programa arquitectónico y las esculturas ornamentales, se constata en la identidad de sus diseños decorativos, en donde predomina el desarrollo del “atarique”, de palmetas y flores octopétalas o

⁸¹ A. Labarta, “La arqueta de Hišām...” (2015): 14-15, y aparece como “Gawdar al-kabīr b. Muḥammad”, 2.34, del listado de J. A. Souto, “Siervos y afines en Al-Andalus...” (2010), 219.

⁸² A. Vallejo, *La ciudad califal de Madīnat al-Zahrā’...*, 2010.

estrelladas⁸³, que cubren prácticamente sus cuerpos. Desarrollo vegetal similar que también encontramos en la arqueta de Hišām II, lo que, en su conjunto, pone de manifiesto el que estemos ante obras de prestigio, salidas de la *dar al-sinā'a* de la ciudad palatina, y destinadas a transmitir y difundir el programa ideológico e iconográfico del nuevo califato, el Omeya de Occidente⁸⁴.

A esta decoración de “ataurique”, presente y dominante no sólo en la decoración arquitectónica sino también en los objetos o producciones metálicas del califato, hay que añadir el refuerzo ideológico que supuso la incorporación o vinculación a este programa decorativo de los “zoomorfos” y, en concreto, de la representación reiterada de la figura del “ciervo astado”, como vemos en las esculturas monumentales o en los objetos suntuarios menores como en los candiles. Iconografía del ciervo que por ser un animal que renueva cíclicamente sus astas o cornamenta, adquiere un valor simbólico de “renovación” y, por tanto, se vincula a otros vertebrados de similar valor simbólico como el “pavo real” y al igual que éste se suelen representar junto o comiendo los frutos del “árbol de la vida”⁸⁵, como los vemos con esta asociación en el tablero

⁸³ Toda la variedad de los motivos vegetales del ataurique califal ya fue recogida, documentada y dada a conocer por Ch. Ewert, “Elementos de la decoración vegetal del Salón Rico de Madīnat al-Zahrā’: los tableros parietales”, A. Vallejo (coord.), *Madīnat al-Zahrā’...*, 1995, 41-57; avance de su posterior trabajo final, *Die Dekorelemente der Wandfelder im Reichen Saal von Madīnat al-Zahrā’. Eine Studie zum wetumaiyadischen Bauschmuck des hohen 10. Jahrhunderts*, Madrider Beiträge, Band 23, Mainz am Rheim, 1996.

⁸⁴ Remitimos al mencionado artículo de M. Ación, “Materiales e hipótesis...”, Córdoba, 1995, en el que se hace una síntesis de las interpretaciones concidas sobre el ataurique, su origen y simbología, así como su vinculación semiótica y expresión del poder del naciente califato Omeya de al-Andalus.

⁸⁵ Sobre la simbología del ciervo, ver su entrada en las páginas 287-290, de la clásica obra de J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, 1986. Igualmente, está documentada su origen y simbología en las páginas 123-126, del estudio de Mirjam Gelfer-Jørgensen, *Medieval islamic symbolism and the paintings in the Cefalú Cathedral*, Leide, 1986. Escena de los ciervos enfrentados bajo el árbol de la vida que sorprende al aparecer por primera vez en el bote o píxide sin tapa de marfil de la colección al-Sabah, en el National Museum of Kuwait, nº inv. LNS 19 I, según la documentada obra de N. Silva-Santa Cruz, *La eboraria andalusí...*, 2013, 227-228, cat. nº 17, figs. 67 y 131 a-e. Bote que se considera como de los talleres de *Madīnat al-Zahrā’* y de

de mármol firmado por Rašīq, en donde hallamos repetida en diagonal la escena de los “cérvidos astados y enfrentados” comiendo los frutos del árbol de la vida, alternando con el motivo, de similar simbología, de los “pavos reales entrelazados” en el árbol de la vida⁸⁶. Representación o escena claramente inspirada en el famoso panel o mosaico del “árbol de la vida” del baño del palacio Omeya de Jibart al-Maf̣yar (Jericó) del 740-750. Representaciones que, junto con la decoración generalizada del “ataurique”, vienen a reforzar, a nuestro parecer, la representación simbólica del “renacer de los Omeyas”, ahora en el Occidente islámico y que ejercieron su poder y soberanía sobre al-Andalus y el Magreb desde la ciudad palatina de *Madīnat al-Zahrā*. Mensaje del califato pleno o de los dos primeros califas de Córdoba que está presente en todas sus manifestaciones artísticas y monumentales, también en la metalistería suntuaria y áulica. Por el contrario, aunque conocemos objetos de una cronología posterior de fines del siglo X, coincidente con el gobierno del tercer califa Hišām II –como serían algunas de las lámparas de Medina Elvira o los candelabros arquitectónicos, ya analizados–, resulta difícil, al no disponer de datos ciertos, el considerarlas como obras salidas de los talleres palatinos o vinculadas a un todavía pendiente por conocer programa ornamental y de aparato del final del califato Omeya de Occidente, muy posiblemente oscurecido por la asunción del poder llevado a cabo por el *ḥāyib* Almanzor (m. 1002), quién construyó su propia ciudad palatina de *Madīnat al-Zahīra* (979-987)⁸⁷, a donde trasladó la corte y la administración del estado, como refuerzo de su empeño en legitimar a su descendencia en el control del califato Omeya de al-Andalus.

una cronología imprecisa entre el 970-980. Para conocer otras representaciones, sobre todo amiríes y de época taifa, remitimos al artículo póstumo de J. Zozaya, en sus páginas 15-19, de “Los animales en piezas islámicas del Museo Arqueológico Nacional”, C. Fernández (ed.), *Al-Kitāb. Juan Zozaya Stabel-Hansen*, Madrid, 2019, 13-24.

⁸⁶ Dada a conocer por F. Hernández y A. María Vicent, “Plaqueta decorativa califal procedente de Medina al-Zahra”, *Actas del XXII congreso internacional de historia del Arte*, II (Granada), 1977, 109-117.

⁸⁷ Remitimos al clásico artículo de L. Torres Balbás, “Al-Madīna Al-Zahīra, la ciudad de Almanzor”, *Al-Andalus*, 21-2 (1956), 353-359.

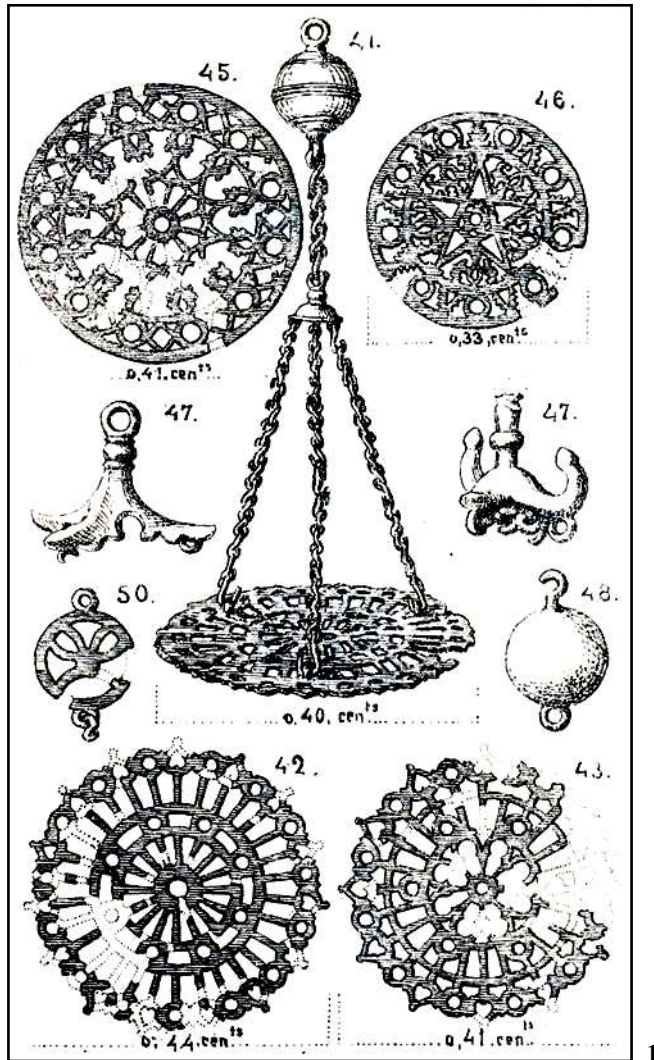
APÉNDICE GRÁFICO 1

EL ARTE DE LOS METALES ÁULICOS
DEL CALIFATO OMEYA DE CÓRDOBA

RAFAEL AZUAR RUIZ

ÍNDICE DE FIGURAS
Figuras citadas en páginas 17-43

1. Lámpara de Medina Elvira. Reproducción de la lámina VIII, de la obra de M. Gómez-Moreno: *Medina Elvira*. Granada, 1888 (ed. Facsímil y notas de M. Barrios Aguilera, Granada, 1986).
2. Candelabro arquitectónico completo. *David Collection*. Copenhagen.
3. Arqueta de Hišām. Museo de la Catedral de Girona <<https://visitmuseum.gencat.cat/es/museu-tresor-de-la-catedral-de-girona/objeto/arqueta-d-hixam-ii>>.
4. Cierva del Museo Arqueológico Nacional (Foto del autor).
5. Candil con asa de ciervo de Liétor (Albacete). Museo Arqueológico de Albacete.
Foto Diputación de Albacete
<<http://serpi22.dipualba.es/cabeceras/displayimage.php?pid=1207>>.



Objetos encontrados en las excavaciones de la Sierra de Elvira.



2



3



4



5