

LOS FRUTOS DE LA DECORACIÓN VEGETAL HISPANOMUSULMANA. SIMPLES ELEMENTOS DECORATIVOS O ICONOS SIMBÓLICOS

Basilio Pavón Maldonado



1, Vid-uvas, Samarra; 2, uva y piña, marfil cordobés, s. XI; 3, subtipo de racimo uvas, Toledo, siglo X-XI; 4, piña omeya de Jordania; 5, 6, piñas mezquita aljama de Córdoba, siglo X; 7, granadas de Madinat al-Zahra; 8, dátiles, mezquita aljama de Córdoba del siglo X.

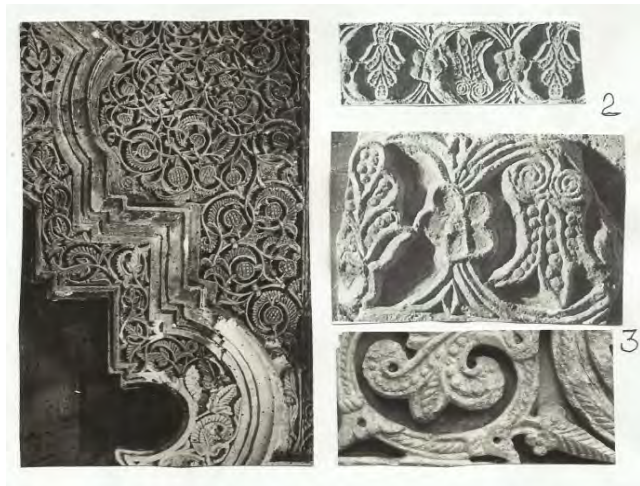
INTRODUCCIÓN

No descubro nada nuevo si digo que los frutos de la decoración floral o vegetal hispanomusulmana vista en imágenes de artículos y libros hasta ahora publicados y tocados muy por encima son dátiles, uvas, piñas, granadas, a veces alcachofas, incluso berenjenas, también hace acto de presencia el pimiento, cerezas de granos muy sueltos y algunos más sucedáneos de los descritos que vamos a llamar frutos auxiliares por no decir mixtilíneos con papel meramente de relleno o decorativos surgidos a lo largo del siglo X en Córdoba bien por la vía tradicional local bien por efecto contagio de arboriformes bizantinos u omeyas-abasíes de Oriente, aunque esta última propuesta es poco probable. Otra premisa también ya muy resabiada, esos mismos frutos se personan en todo el medio mediterráneo desde Roma y Constantinopla: arte bizantino, carolingio, visigodo, aglabí de Ifriqiya, Omeya-abbasi oriental y el omeya cordobés con el que comienza nuestro festival de naturalezas recreativas vistas habitualmente como simulacros de jardines paradisiacos. Es cierto como se ha escrito lo de raigambre simbólica de temas vegetales en religiones de antiguas civilizaciones, simbología floral milenaria asimilada primero por el arte cristiano, luego por el islámico. Doy por descontado la omnipresencia de improntas iraníes, el arte sasánida cuya iconografía en todos los niveles, arte animado y arte inanimado, se perpetúa como arcaísmos conscientes y permanentes entre los árabes a lo largo de la alta Edad Media y buena parte de la baja, en el vagón de la cola afectado por el arte gótico se instala un último naturalismo en el mudéjar toledano y el arte nazarí de Muihammad V de Granada. Este trabajo que en parte viene de mi libro *El arte hispanomusulmán en su decoración floral* (1981-1990) lo encajamos como un complemento de mis artículos “Sobre iconografía en la decoración geométrica y floral hispanomusulmana y el escudo de la banda de Pedro I de Castilla y de Muhammad V de Granada” y “La decoración vegetal hispanomusulmanas (matizaciones y connotaciones: naturalismo, fauna y el árbol de la Vida” publicados en mi página personal de Internet. Un excelente estudio de la decoración vegetal en la Alta Edad Media, más referido al arte occidental que al islámico, de Ana María Quiñones Costa, *La decoración vegetal en el arte de la Alta Edad Media. El simbolismo* (Tesis doctoral), 1992.

1. PRIMEROS ANÁLISIS

Figuras 1 y 1-1. Tipos de frutos de la decoración vegetal.

Echemos un vistazo a la colección de frutos atesorados a lo largo de estos últimos años del medio mediterráneo occidental a raíz del arte bizantino. FIGURA 1: uvas, 0-1, 0-2, de mármoles visigodos de Portugal; 10 y 10-1, de al-Zahra. Respecto a piñas, 1, 2, del palacio omeya de Jirbat al-Mafyar; del 3 al 11 de piedras de al-Zahra. Granadas: 12, 13, granadas de tablero de piedra arenisca del palacio de los cuatro estanques, terraza del Salón Rico de al-Zahra¹; 14, de mosaicos de la qubba central de delante del mihrab, mezquita aljama de Córdoba; 13-1, yesería del siglo XI, alcazaba de Málaga; 15, 16 y 17, otras granadas de yesos del siglo XI, en la FIGURA 1-1 granadas de uno de los arcos mixtilíneos del oratorio de la Aljaferia; 18, de ventana ciega en alto, portada del mihrab, mezquita aljama de Almería del siglo X, según P. Cressier²; 20, vegetal entre cervatillos coronado por especie de granada, de piedra de la colección Félix Hernández, Córdoba; 19, de yesería de arco toledano, siglo XI. A, granadas de rosetón sasánida de Ctesifon³; 21, unidad floral con granada del palacio omeya Jirbat al-Mafyar³⁻¹; 22, de al-Zahra. Dejo para el final los racimos de dátiles que cuelgan a uno y otro lado del tronco de palmera: B, pedestal procedente de Quintanilla de las Viñas, Museo Arqueológico de Burgos; C, otro ejemplo de palmeras con dátiles realista, esta vez de arte bizantino, Constantinopla, San Poliecto, según Cyril Mango⁴ que permite reconocer el mismo fruto en piezas visigodas, esta vez con palmeras estilizadas: F, pilastra del aljibe de la alcazaba de Mérida, de esta misma ciudad la pilastra (G), de Badajoz la pilastra (H)⁵, semejantes modelos permiten reconocer dátiles en los estucos de la parte alta de la Qubba de delante del mihrab, mezquita aljama de Córdoba del siglo X (D), aquí la estilización de palmera llevada a su mayor grado de efecto decorativo. De la misma mezquita estucos del interior del nicho del mihrab, con algunos ejemplos de alcachofas (I), el modelo de debajo es persa. Aunque no acaban de identificarse los vegetales de friso de piedra visigoda de Guarrazar (Toledo), por los granos decorativos pudiera tratarse de vainas con guisantes (FIGURA 1-1, 2); por comparación el (3) palmeta enriquecida con circulillos de jambas hispanomusulmana procedente de Toledo, siglo X-XI.



Insistiendo en los racimos de dátiles en la FIGURA 2 el (1) del pilar anterior de Badajoz que ayuda a identificar modelo de este fruto califal de la mezquita cordobesa antes comentado. La palmera ciertamente muy realista del bote de marfil llamado al-Muguira (4), siglo X, del Museo del Louvre, tiene racimos de dátiles de los que se apropian dos jinetes, tal vez sólo caricados, cuya estampa se va más con la representación de piñas o uvas de otros marfiles omeyas. En todo esto muy por delante la caída de dátiles de una de las imágenes de mosaicos de la Qubbat de la Roca de Jerusalen, según Ettinghausen (2)⁶. Nueva representación de palmera es la miniada del Beato de Gerona (3)⁷. En la misma línea la palmera de tablero de la Aljafería de Zaragoza (7), tal vez la palmera más realista de la iconografía islámica. Obsérvese el entrelazado central de las palmas, el mismo en las palmera (3) y (4). Po lo que respecta a los estucos del siglo X de la mezquita aljama de Córdoba insisto en la interpretación de dátiles (5) y (6), desaparecida la palmera realista que he comentado.

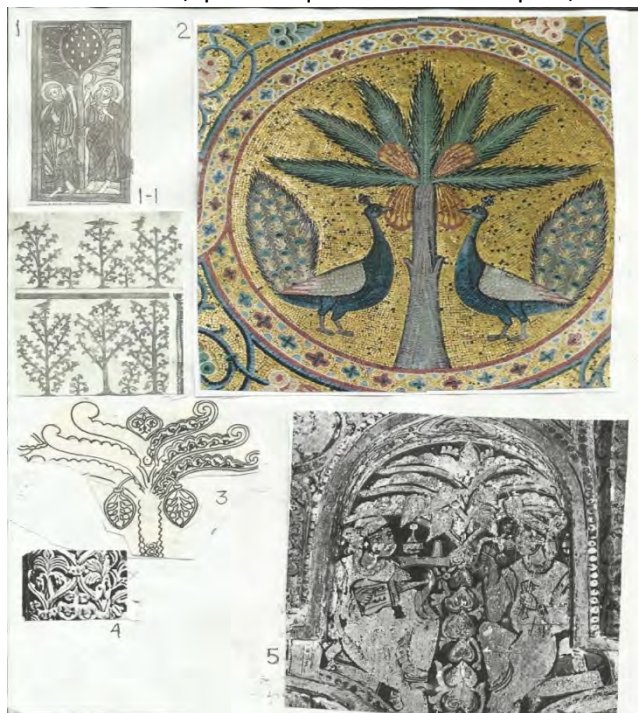
Las imágenes de las dos figuras anteriores predisponen a entrar de lleno en el valor o significado simbólico que pudieran tener tanto el tronco, portador del significado de árbol de la vida o de la felicidad según vieja herencia sasánida traspasaba a Mesopotamia, como los racimos datileros tomados como fruto de la felicidad que les llega de la sabia de aquél, a la vez cuenta el grado de estilización de la palmera como árbol en ascensión desde el siglo IV a las postrimerías del siglo X en Occidente. Quedándonos con el fruto del manojito de dátiles como corona del mítico tronco su especificidad simbólica corre pareja a la de frutos como la uva, granada o la piña cuyo afán humano por poseerlos más allá de lo alimentario nos transporta a la más sincera realidad simbólica que tuvieron todos ellos como consecuencia de herencia transmitida de generación en generación. La palmera como realidad arboliforme hasta ahora comentadas jamás aparece en la decoración mural o monumental de la Córdoba califal; sin embargo, se pueden analizar sus frutos con ayuda de los ejemplos visigodos y de dátiles bizantinos de Constantinopla arriba consignados.

Se va percibiendo en nuestras imágenes hispanomusulmanas como un delicado o estudiado culto que lleva a animales y humanos a acercarse al tronco protector del árbol, el Hoama, árbol blanco, del paraíso de Zoroatro (la thuba de los árabes) que crece junto a milagroso manantial que da inmortalidad, y afán por poseer sus frutos de lo alto como elementos protagonistas de la creencia mítica. FIGURA 3: la imagen antes comentada del bote de al-



Muguira (1) es la más aventajada manera de comportamiento humano ante el ídolo del árbol, sus cuatro racimos colgantes acariciados por los jinetes con ademanes reverenciales, más que a la cruda realidad de la imagen asistimos a un acto ceremonial entre religioso y palatino. Se le olvidó al artista del bote de marfil de la Seo de Braga (2) poner frutos al alcance de la mano de los dos adoradores, ahora, la palmera muy estilizada es objeto de despojo de las ramas, los humanos se contentan con agarrarlas desde de arriba, sin duda para poseerlas como atributos milagreros⁸, raramente los frutos son sustituidos por simples ramas, sin embargo, de la estampa de Braga interesa subrayarla como ocurrencia del artista de cara a otras representaciones figuradas que veremos más adelante. Pongo por caso un paralelo de nuestros códices miniados altomedievales: en el Beato de Valcavado se da estampa de palmera muy realista, árbol de la vida desde el punto de vista cristiano, con seis personajes tres a cada lado del tronco portando palmas o ramas, no frutos. Siguiendo con la misma figura las estampas (3), de la caja de marfil de la catedral de Pamplona, y (5), caja del Victoria y Albert, South Kensington, Londres, ofrecen siluetas de sendos personajes sedentes a uno y otro lado de supuesta palmera, el personaje principal a la derecha con fruto en una mano levantada, no dátiles, piña o uva, supuestamente arrancado del árbol, con la otra mano sostiene un sencilla o simple rama, atributo no se sabe de qué, aquí vendría bien el comentario dedicado al marfil de Braga. En este punto cabe otra versión interpretativa puesto que esa rama o ramita reaparecerá después en otros iconos. Más posteriores El personaje de la izquierda sostiene una redoma y vara que remata en fleco ondulado, especie de espanta moscas, si bien otros autores la identifican con vara o bastón de mando⁹. En la caja de Londres frente al músico está personaje que sostiene una copa, no redoma, en la otra mano especie de piña o fruto muy apuntado que se lleva a la boca, parece que se trata de piña, cree Mercedes Lillo que el modelo de esta imagen se da en una bandeja postsasánida del Ermitage de Leningrado¹⁰, pero sin olvidar nueva imagen de la Capilla Palatina de Palermo (5-1). Como paralelos recorro a nuestros códices miniados, por ejemplo dos imágenes de la FIGURA 3-1: 1, del Beato de San Severo, estilizado árbol de la vida de influencia oriental, con copa de forma almendrada arropada por tallos con frutos, a los lados dos santos con nimbo arrancando un fruto colgante; muy estilizados o esquemáticos son los arbolillos de otra estampa del mismo códice (1-1), sin duda ello de influjo oriental, según propuesta de Manuela Churruca¹¹.

Figura 3-1. Árbol de la vida con personas y aves.



Volviendo a la FIGURA 3, Palmeras con sendos frutos colgantes son un dibujo de la mezquita cairota de al-Azhar (6) y otro de miniatura bizantina (7). Como prueba de la popularidad de esta imagen en la Edad Media doy la de pinturas de la techumbre de iglesia de la Sangre de Liria (Valencia) (11)¹²; (13) parecida imagen esta vez de la Cantigas de Alfonso X el Sabio. Otro ejemplo popularizado es el del personaje sedente de la derecha del marfil comentado de Pamplona (3) con fruto en la mano derecha a su manera plagiado en friso mudéjar del siglo

XIV de yesería toledana (10). De la recurrente palmera con sus dos racimos colgantes entre otros ejemplos bizantinos subrayar la escena de los Reyes Magos con el árbol por fondo de mosaico de San Apolinar el Nuevo de Ravena Vital (12). Otro punto de vista de palmera estilizada arcaica esta vez con racimo de uvas picoteados por pareja de aves en el interesante cancel de la iglesia mozárabe de San Miguel de Escalada (A)¹³, estampa que aisladamente se persona en varios iconos sicilianos del siglo XII: pintura de arqueta con dos pavos picoteando el fruto (8) y mosaicos del palacio de Zisa de Palermo (11) (FIGURA 3-1, 2)¹⁴. Va siendo cierto que el fruto adquiere un valor simbólico derivado de la savia milagrosa que le trasmite la palmera o cualquiera otra clase de árbol. Destacar plato irakí fechado en el siglo IX (FIGURA 3, 9)¹⁵ considerado en este caso como verdadero jeroglífico: palmera con dos frutos extraviados, a la derecha fruto redondo grande, a la izquierda otro pequeño soportado por rama mixtilínea nacida en la parte inferior del tronco. La hermosa imagen vista de mosaico del palacio de la Zisa de Palermo con dos interesantes aspectos: el picoteo simbólico de dátiles que en la tradición cristiana es picoteo de uvas, tal vez también la piña, y en segundo lugar el realismo de racimo de dátiles. Los mismos pero esta vez de forma muy puntiaguda en otra estampa de la Capilla Palatina de Palermo (5-1). En esta misma capilla otra estampa de palmera con músico y personaje con especie de papiro enrollado o mensaje con escrito en una y otra mano. Por último, también palermitanas son dos palmeras simbólicas, la (3) del manto de Ruggero II de la lucha de leones con dromedarios: ramas de la copa curvadas hacia arriba y racimos colgantes con dátiles dentro de contorno almendrado; 4, de columnas del claustro de la catedral de Monreale.

2. TALLOS Y ROLEOS DE LA DECORACIÓN CORDOBESA DE LOS QUE PENDEN HOJAS Y FRUTOS TENIDOS TRADICIONALMENTE COMO ARBOLES DE LA VIDA O DE LA FELICIDAD¹⁶

A, En primer lugar tallos-ejes habitualmente referidos a palmas o palmetas.

FIGURA 4. 1, piedra visigoda, Museo Arqueológico de Mérida y sus derivados de la decoración de Madinat al-Zahra, del (2) al (5); 6 de madera mudéjar toledana; 7, de la techumbre de la



Figura 4. Talos-ejes en general

Figura 4-1. Tallos-ejes con caída de dos racimos.

catedral de Teruel; 8, tomado de Códice Emilianense del siglo X: obispos entre arbolillos de la vida tipo árabe. El eje y sus ramas siempre presentes en Córdoba podrán evolucionar hasta obtenerse complicados modelos entre otros el (A) de jambas de la mezquita aljama de Córdoba de la ampliación califal, tableros parietales del Salón Rico de Madinat al-Zahra, paños del interior del mihrab de la mezquita cordobesa (B) (C). Por su popularidad al menos en al-Andalus traigo a un primer plano los esquemas de la FIGURA 4-1: 1, 2, 3, 4, visigodos de la iglesia de Quintanilla de las Viñas, el último con dos racimos de uvas¹⁶; 5, de cancel visigodo de San Miguel de Lillo; 6, 7, de capiteles cordobeses supuestamente del siglo IX; 7-1, vegetal de un diham califal de Córdoba¹⁷; 8, metal islámico cordobés publicado por Torres Balbás¹⁸; 9, 10, el primero de estucos de la mezquita de Balk, Irán, supuestamente relacionado con la imagen (10) de la qubba central de delante del mihrab de la mezquita aljama de Córdoba, ambos casos con dos racimos de uvas colgantes¹⁹; 11, de capitel califal aprovechado en el Grutesco de los Jardines del Alcázar de Sevilla. La imagen (12) es de yeserías del siglo XI de la Alcazaba de Almería²⁰. La caída de dos racimos simétricos de uvas tiene ya presencia en tejido oriental de tradición persa presidido por árbol de la vida esta vez representado por una parrá (A), de Kunstgewerbemuseum, Berlin.

B. Tallo-eje con dos roleos a los lados.

En todos los ejemplos concretos que doy no figuran frutos, pero pudieron figurar. FIGURA 5: ejemplos conocidos de Madinat al-Zahra (1) (8) (12); 2, marfil del Victoria y Alberto de Londres, siglo XI; 11, 13, del arte taifal de Toledo; 9, 10, de Gran Mezquita de Qayrawan, siglo IX y X; 14, de capitel de la Aljaferia. Ejemplos orientales propuestos como modelo del tema que nos ocupa: 3, 5, vasija de plata sasánida propuesta por Kühnel, siglo VI²¹; 4, estuco de Qasr al-Hayr al-Gharbi, Siria²²; 6, ventana de estuco de Qasr al-Hayr al-Garbi, Siria²³, todo según propuesta por Kühnel; 7, de la ciudad omeya de Ammam²⁴.

C. Dos roleos paralelos sin eje central.



FIGURA 6. 1, Tablero omeya del Museo de Pergamo, Berlín, piedra caliza del siglo VIII, palacio de Jirbat al-Minya de Galilea, califato omeya de al-Walid²⁵; 2, de la fachada de piedra de la puerta de San Esteban, mezquita aljama de Córdoba del siglo VIII-IX; 3, 4, de la iglesia de San Salvador de Valdediós; 5, tabla de piedra, mozárabe, museo Arqueológico de León; 6, caja de plata de la catedral de Gerona, regalo del califa al-Hakam II a su hijo, siglo X; 7, piedra tipo califal aparecida en Borja (Zaragoza), según Cabañero Subiza²⁶; 7-1, sello de estuco de alfarero de Lebrija, siglos XI-XII de la Real Academia de la Historia; 8, del mihrab de la Gran Mezquita de Qayrawan, siglo X; 8-1, del minbar de la misma mezquita, siglo IX; 9, 10, piezas del siglo XI, de la Aljafería y Toledo. FIGURA 7. Ejemplos de yeserías del mudéjar toledano del siglo XIV, 1, 2, 3, 4.



Figura 7. Roleos paralelos en la decoración mudéjar toledana.

3. ESTUDIO DESCRIPTIVO DE LOS FRUTOS

UVAS



El contenido simbólico de la vid viene de las civilizaciones orientales, hierva de la vida en Mesopotamia, equivalente a árbol divino o sagrado, en el periodo helenístico se populariza este vegetal y su fruto asociado al dios Dionisio en Siria, pero semejante significado religioso además de arraigar en las culturas paganas fue adoptado por el cristianismo: la vid como símbolo de vida e inmortalidad, emblema de Cristo, símbolo eucarístico, resurrección y vida futura, sacrificio y fecundidad, en el periodo paleocristiano se dan representaciones de aves y cuadrúpedos picoteando racimos de uvas, al igual que hemos visto en las

Figura 8. Pila de Madinat al-Zahra con franja decorativa de hojas y frutos.

palmeras, lo mismo en el arte copto en paralelo con el arte bizantino. Las representaciones de la vid y racimos se popularizan en el Islam en que se da continuamente como prototipos arrancados o copiados de lo helenístico. No hay que olvidar que lo mismo el Islam Oriental que el Occidental surgieron en territorios helenizados siempre con la impronta Bizancio en cualquier recoveco de la decoración vegetal. Todo esto queda probado en las imágenes de las figuras que vienen a continuación.

FIGURA 8. Quiero empezar con una pila arcaica aparecida en Madinat al-Zahra, concretamente se constata de siempre que estuvo en el centro de patio entre el “Salón Rico” y los baños, arcaica porque su decoración esculpida en franja inferior no se corresponde con la edad de los palacios en que se encuentra. Debió ser una de tantas piezas llegadas a la ciudad palatina de lugares muy diferentes o tal vez sea una pieza que enriquecía el legado visigodo local. Tiene la franja de la pila roleo muy seguido con hojas de cinco puntas alternando con fruto de triple cabeza, entre el tallo y el marco se dan ricillos sencillos propios de vid. Hace tiempo que la pieza llamó la atención de María Cruz de Villalón, especialista de arte visigodo²⁷. Esta rudimentaria iconografía vegetal, en parte semejante a la que aún se ve en la portada de San Esteban de la mezquita aljama de Córdoba del siglo IX (2) (3, dibujo de R. de la Hoz Ardeius), no se repite en las magníficas representaciones fitomórficas de los palacios califales.

FIGURA 9. Dedicada plenamente al arte visigodo. Roleos en los que alternan hojas y racimos de uvas: 1, pilastra del Museo de Sines en Portugal con los ricillos brotando del roleo²⁸; 2, pilastra de la alcazaba de Mérida, dos roleos separados por una cuerda-eje completamente vertical, hojas de tres o cinco puntas alternan con racimos de uvas contorneados de cinta lisa, clásica en lo visigodo es la caída de dos racimos dependiendo de tallo, solución repetida en solitario en el tablero (3), del Museo Arqueológico de Burgos²⁹; figura en lo copto bastantes veces (A); 4, canto de mármol según Basilio Pavón aprovechado en puerta del castillo medieval de Montánchez (Cáceres)³⁰; 5, canto de piedra visigoda toledana (de Loreto-Zuqueca) publicada



en *Hispania Gothorum* (2007)³¹; 6, 7, de Quintanilla de las Viñas, hojas y racimos muy realistas con la típica caída de los dos racimos; 8, pilar de Córdoba, del South Kensington, Londres, estudiado por María Cruz Villalón junto con pilar de Mérida del Museo Arqueológico de esta ciudad (9)³², el cual enseña un icono muy preferido por la decoración islámica: vegetal con caída vertical arrancando de dos tallitos de los dos vástagos ondulados; 10, racimo de uvas de Quintanilla de las Viñas; 11, racimo en piedra de la cripta de la iglesia de San Antioco, Córcega, según Miguel Ángel Pavón; 13, placa del Museo Arqueológico de Ravena, siglo IV, publicada por María Cruz Villalón³³; 16, capitel de San Pedro de la Nave. La hornacina plana (15), según dibujo de G. Marçais³⁴, es de piedra de la qubba de delante del mihrab de la Gran Mezquita de Qayrawan: la decoración vegetal debajo de la venera quiere parecerse a estelas omeyas de Siria: arbolillo de la vida cuya parte superior con piñas no deja de parecerse a los árboles paleocristianos o godos (3) y (7) de esta misma figura.

FIGURA 10. Adentrándonos más de lleno en el fruto de la uva y hojas de parra recabamos algunos ejemplos preislámicos de Oriente y Occidente junto con otros omeyas orientales, todos presididos por un acentuado naturalismo. 1. De mármol bizantino de Nicea, hoja de parra presidiendo composición de roleos con parejas de palmetillas y racimos de tres uvas muy del acento de vegetales omeyas de Siria³⁵; 2, de Palmiria varios ejemplos de racimos y hojas muy realistas de parra, un paso más adelante lo marca un friso copto del Louvre (3) y capitel bizantino aprovechado en la Gran Mezquita de Qayrawan (4), las uvas en sustitución de las clásicas volutas; 5, hoja y racimo de cancel emeritense del museo Arqueológico de Madrid. Del palacio omeya de Mashatta³⁶ es la estampa (6) con roleos de hojas parras nervadas y racimos de uvas esta vez los granos con punto en medio según se constatan en representaciones bizantinas de mosaicos y relieves; la misma modalidad en árbol muy realista del palacio de Jirbat al-Mafyar (7) y aquí mismo cenefas con doble palmetas asociadas a racimo de uvas de en medio con los granos punteados³⁷; en el primer ejemplo las uvas picoteadas por aves según impronta bizantina y paleocristiana.

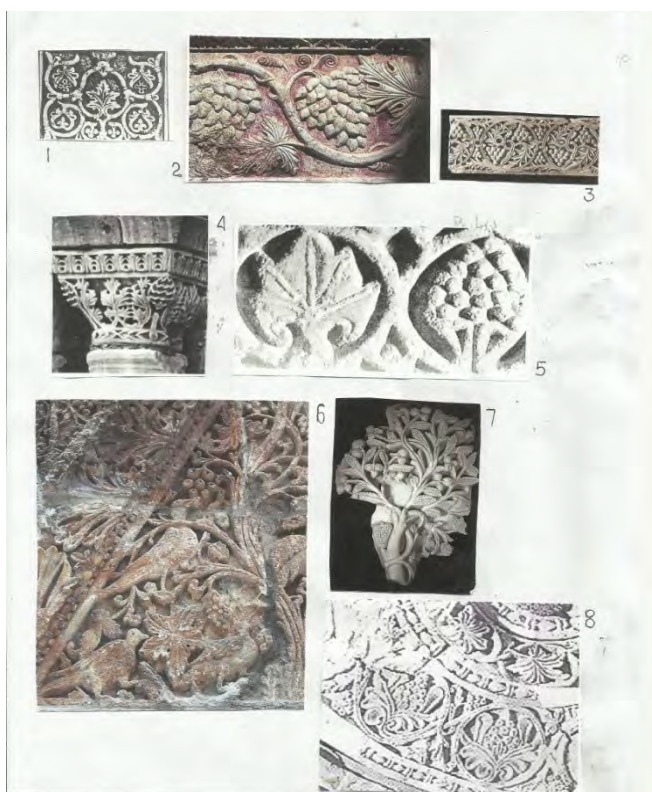


Figura 10. Racimos de uvas de varias culturas.

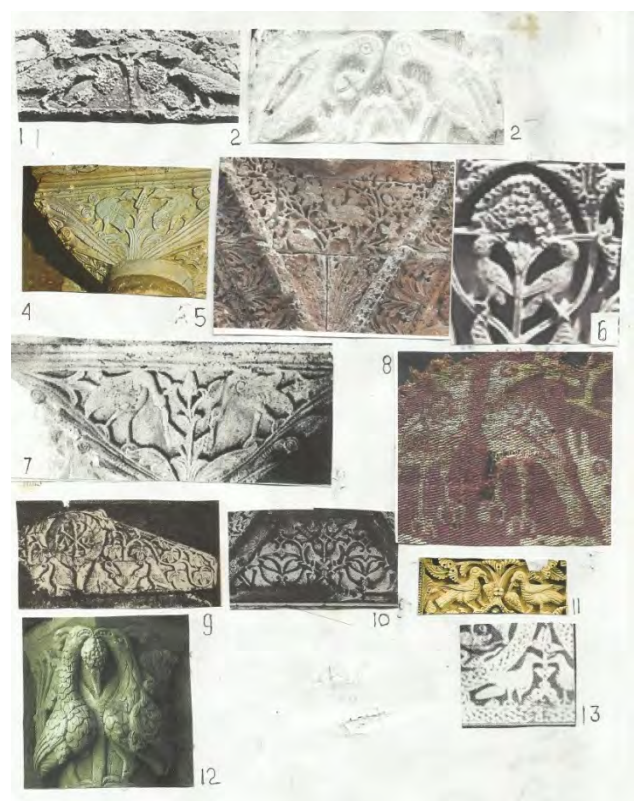


Figura 11. Racimos de uvas de varias culturas.

Figura 11-1. A, Pila árabe de Sevilla; 1, 2, placa de marfil, Museo de Bargello; bote de marfil del Louvre.

FIGURA 11. Más de racimos de uvas picoteadas por aves. 1, de piedra antigua aprovechada en edificio moderno de Galicia; 2, del Cerro de la oliva, Zorita (Guadalajara), con dos aves picoteando esta vez al parecer panes³⁸; 4, 7, capiteles visigodos de San Pedro de la Nave, el segundo con ramita central con cinco racimos de uvas muy puntiagudos. Ahora viene a cuento referirnos a arqueta paleocristiana de la catedral de Oviedo (9) con el monograma cristiano en el centro de pámpanos con hojas de vid y uvas picoteadas por aves que Kühnel vió como modelo de caja de marfil hispanomusulmana del Museo Arqueológico de Burgos (10)³⁹. Esas mismas palomas emparejadas y picoteando uvas se dejan ver en uno de los frentes de la caja de marfil de la catedral de Pamplona (6), aquí los granos ya con punto central, como en lo omeya oriental, Jirbat al-Mafyar y palacio de Mashatta (5). Las mismas



aves y su gesticulación asociada a las uvas se ven en tejido del Instituto de Valencia de Don Juan de Madrid, según Partearroyo (8)⁴⁰, la arqueta de marfil del Museo de Bargello de Florencia (11) y el icono de las dos aves de la caja de Pamplona (13). Muy locuaz aunque de iconografía cristiana son dos aves simétricamente dispuestas picando un racimo de uvas con tallo-eje, es de capitel del claustro de la catedral de Coimbra (12). FIGURA 11-1. A, pila de Sevilla, siglo XI, en el registro superior aves como ocas picoteando fruto, uva o piña⁴¹. Una vistosa representación de pámpanos y racimos de uvas esta vez con presencia de dos grifos a uno y otro lado de árbol de la vida con la copa acampanada o forma de paragua, estampa muy a lo persa desde lo sasánida, los mismos cuadrúpedos presentes en caja de marfil de la catedral de Pamplona (2). Me refiero a la placa de marfil de época fatimí de la Colección Carrand, Museo de Bargello, Florencia (1). Curiosamente la copa del árbol referido se repite en el bote de marfil de la colección Davillier del Louvre (4)⁴²



Figura 12. Escenas con presencia de racimos de uvas y personajes con vegetal en la mano.

Figura 12-1. Estampas con racimos de uvas y piñas.

Así pues, desde las representaciones bizantinas (FIGURA 12, 1) y visigodas pámpanos y uvas se generalizan en la iconografía mediterránea; se dan estampas populares de la vendimia, placa oriental del siglo X-X, en el Museun für Islamische Kunst de Berlin (3), otra muy conocida de marco de marfil de ventana fatimí del siglo XI del Museo Pérgamo de Berlin (4). Muy interesante es uno de los relieves de piedra del exterior de la iglesia de la Santa Cruz de Aght´amar (915-921), Armenia, aludido por Rivoira y Cyril Mango (2)⁴³: se trata de amplios roleos repletos de hojas de vid y racimos de uvas con dos personajes acólitos al cuidado de la cosecha y en el centro dentro de círculo vegetal la presencia de Cristo con el fruto en ambas manos, tal vez copa en una de ellas, sin duda alegoría simbólica de la Eucaristía plasmada en la vid. Y casando mucho



o poco con tal estampa traemos efigie hartamente conocida de uno de los medallones lobulados de la caja de la Catedral de Pamplona (5): imagen de supuesto alto dignatario barbado del califato de Córdoba, sentado en plataforma plana, en la mano derecha sostiene una redoma, no copa, en la otra un racimo de uvas muy afilado con punto en cada grano, al uso bizantino y omeya oriental ya consignado; curiosamente a los lados y delante de los dos

servidores se ven racimos de uvas punteadas y piñas con la misma forma, es decir, de mismo tallo arrancan sendos frutos diferenciados. De aquí en adelante será difícil identificar con claridad esos frutos, sobre todo en recipientes de ese material ^{43bis}. En el paralelismo entre la imagen armenia y la de Pamplona median pocos años dentro del mismo siglo, tal vez emparentadas por la vía simbólica de la majestad de la figura central portando las uvas. Con ello se puede avanzar la propuesta de que algunos de iconos zoomorfos y antropomorfos de nuestros marfiles omeyas con el ineludible árbol de la vida central en primer término deben ser vistos desde una perspectiva religiosa más que palatina o terrenal. Se trata de saber si en una misma imagen se puede conjugar a la vez árbol de la vida, fruta y el líquido o jugo de la misma



Figura 12-2. Representaciones de personajes con rama vegetal o fruto en la mano; 7, pinturas sogdianas de Panyikant.

promotor de las libaciones no profanas o lujuriosas de caja de Pamplona, con lo cual se puede asistir a ceremonias sagradas heredadas de la época sasánida. Sin embargo, a veces, el fruto que detentan esos personajes como supuesto atributo de poder o majestad es un sencillo o rústico vegetal: caja de Pamplona y representación animada de la Capilla Palatina de Palermo (FIGURA 13, 2, 3), otro caso el de cuenco de loza dorada, de Irak, siglo X (FIGURA 12-2, 4) e incluso una piña muy puntiaguda de personaje de Palermo (FIGURA 12-2, 3). Sobre la majestad del personaje de Pamplona nos habla el anillo en el dedo meñique (FIGURA 12-1, 1), cual si se tratara de miembro de la corte bizantina según mosaicos del siglo IV (2). La supuesta felicidad, no terrenal, de nuestros personajes hispanomusulmanes en base al árbol de la vida, sus frutos y líquidos de los mismos encuentra una cuarta razón en la música como es permisible ver reunidos en el plato fatimí de El Cairo (FIGURA 12, 7). Obsérvese en este caso que las libaciones se concretan en una vasija de detrás del músico muy representada en las figuras sedentes de las pinturas de la Capilla Palatina de Palermo del siglo XII. En éstas se repite figura de personaje sentada, varón o hembra, con los atributos de la copa o vaso, sea o no cierta su identificación con el poder, y vegetal, no fruto, sin especificar la especie del mismo (FIGURA 12, 8, 9, 10). ¿Escenas lúdicas o terrenales o si se quiere bacanales en un escenario cristiano por antonomasia? En la imagen (6) la misma escena con presencia de racimos de uvas, fatimí del siglo XI del Museo de Pérgamo, Berlín. Yéndonos con la FIGURA 12-1: 3, en una parte de uno de los tableros parietales que decoran los bajos del Salón Rico de Madinat al-Zahra se deja ver excepcionalmente una hoja realista de parra o vid, si bien en este magno salón y otros palacios de la ciudad palatina quedan casi anulados por completo los racimos de uvas realistas, únicamente en honor al naturalismo radicado en la Córdoba de Abd al-Rahman III y al-Hakam se da vía libre a la granada en el palacio de las cuatro albercas de la terraza del Salón Rico (FIGURA 1, 12). No obstante, el fragmento de piedra arenisca (4), del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba, con ataurique clásico cordobés del siglo X, enseña racimo de uvas no asociado a hojas de vid. Otra cosa distinta es la presencia de esos racimos en mosaicos y marfiles cordobeses en que cada fruto tiene su punto central, árbol de la vida de la caja de Pamplona (5) (9); 6, de mosaicos de la portada del sabat de la mezquita aljama de Córdoba del siglo X; 7, de la arqueta de Pamplona los dos frutos reunidos, uva y piña, la primera con punto en los granos, respecto a la piña no queda muy clara su identidad. De una voluta de capitel de Madinat al-Zahra es el dibujo (8), aquí tenemos el tipo de arbolillo con caída simétrica de dos frutos de la FIGURA 4-1, ¿Se trata de racimos de uvas o simplemente circuillos o granos reunidos con hojilla lanceolada por apéndice? Esta modalidad la estudiaré más adelante. La celebrada pila de Játiva del siglo XI⁴⁵ nos aclara el concepto de racimo de uvas con punto en cada grano (10): la escena principal está formada por árbol de la vida con hojas semiperdidas si bien el trenzado del centro quiere insinuarse como de palmera; pero el racimo de uvas conservado lo desmiente, cada punto en su grano, como en los marfiles y los mosaicos. En la pila reunidos por primera vez en al-Andalus los componentes de la felicidad supuestamente del más allá: árbol sagrado, la uva, las libaciones y la música, uno de los personajes de la procesión izquierda porta en una mano bandeja o plato de uvas. Tal vez la estampa que comentamos sea una versión popular o de género de los marfiles califales nuestros que vengo comentando, ayudaría a resolver el enigma una remota imagen de este tipo de festín en tono más aristocrático, cual es el banquete de fresco sogdiano de “dehkantes” (s. VII-VIII) de Panyikant⁴⁶ (FIGURA 12-2, 7) para algunos autores considerado como de sentimiento religioso, para otros de espíritu profano. Banquetes perpetuados siempre fieles a la ideología de la sociedad aristocrática a lo largo de la Edad Media, con un halo trascendente detrás de cada uno de ellos. .

FIGURAS 12-2 . En esta misma línea insistir en la iconografía del bote de al-Muguira (1). Personaje de la izquierda con redoma en una mano, no copa, en la otra especie de particular vegetal a modo de bastón o vara de mando, pero que no lo es, Mercedes Lillo lo identifica con candelabro o algo semejante⁴⁷; en realidad se trata de fino tallo coronado por estilizado

cuerpo bulboso con escamas de piña del cual sale un tallo con piña; 2, en la arqueta de Pamplona el personaje sentado a la turca con ramita corriente, no trigo como se ha dicho, en una mano, en la otra levantada una fruta, no precisamente de uva o piña, que va ser saboreada, no obstante los frutos del árbol de la vida que tiene delante son piñas; 3, de las pinturas de la Capilla Palatina de Palermo, en esta estampa el personaje se lleva a la boca especie de piña muy puntiaguda. Enlazando con la imagen (2) de Pamplona, un cuenco ya comentado de loza dorada del Irak, siglo X, lleva por decoración personaje sentado a la turca esta vez con copa o vaso en una mano, en la diestra una ramita con petalillos (4)^{47bis}. Por último, caja de marfil del Kensington (5) con músico y otra silueta con redoma y abanico o pay pay. Lo de ramita en la mano varias veces representada en personajes de las pinturas de la Capilla Palatina de Palermo (FIGURA 12, 8, 9, 10) o fruto como atributo puede ser por haber sido arrancados del árbol de la vida, según vimos en el marfil de Braga (FIGURA 3, 2), a propósito de lo cual traigo aquí un pasaje de la *Escatología musulmana en la divina comedia* de M. Asín Palacios⁴⁸: “ En el cielo está el árbol de la felicidad cuya raíz está en su morada y sus ramas dan sombra a todos los alcázares del cielo sin que exista alcázar ni morada que no posea alguna de sus ramas”. Pudiera llevarse este significado a toda estampa con personajes sentados con rama o ramita, a veces fruto, en una mano por atributo, sea marfil o pintura que vemos en la FIGURA 12-2: empezando por personajes relevantes sentados en un supuesto festín de representación sasánida (7) antes aludido portando ya vegetal en una mano y en la otra copa para libaciones. En esta encrucijada simbolista caben dos representaciones figuradas de yeserías mudéjares toledanas, siglo XIV (A) (6): personajes anónimos, hombre y mujer, tomando fruto de ramajes de un paraíso idealizado de la felicidad, el orientalismo de estas siluetas probado porque nacen como flores de los tallos en espiral. Carece de todo sentido pues que tallos, vegetales o frutos sostenidos por una mano sean interpretados como bastón o atributo de mando el cual sí figura como tal por ejemplo en la imagen de un musulmán sentado sacado de la *Cantigas de Alfonso X el Sabio* (8).

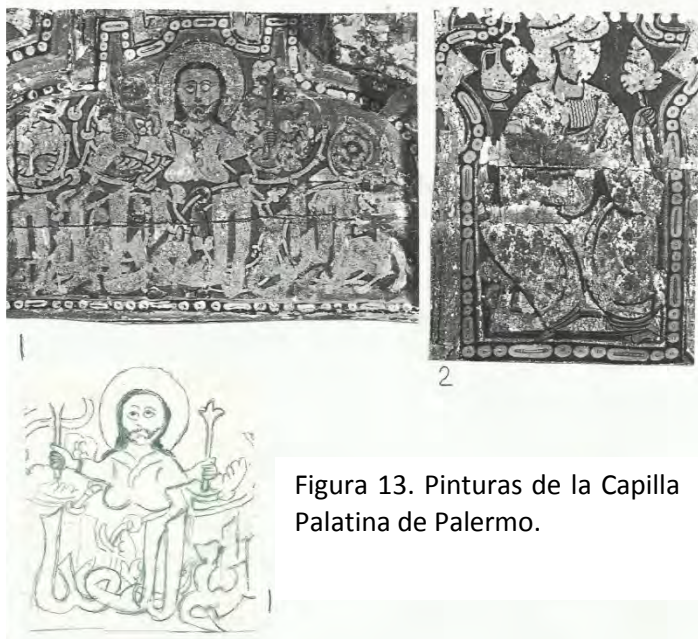


Figura 13. Pinturas de la Capilla Palatina de Palermo.

FIGURA 13. personaje de las pinturas de la Capilla Palatina de Palermo sosteniendo en alto un vegetal en cada mano; 2, de la misma capilla, un musulmán sentado con vaso y rama sostenida por el puño o la mano derecha.

FIGURAS 13-1, 13-2 y 13-3. Al hilo de semejantes interpretaciones reparar en la mano en solitario que empuña el tallo de vegetal con hojas y frutos de yeserías mudéjares toledanas y sevillanas del siglo XIV, además de manos efigiadas en las paredes de la

Alhambra de Muhammad V⁴⁹: 1, 2, ramajes de vid de la sinagoga de El Tránsito de Toledo; 3, mano con manga de yesería del palacio de los Córdoba de Écija; 4, a la derecha de la imagen mano cerrada sosteniendo enrevesado vegetal, de la Capilla de la Asunción de las Huelgas de Burgos; 5, de yeserías de los arcos del Patio de Doncellas, Alcázar de Sevilla; 6, yesería del palacio de Fuensalida de Toledo; 7, mano cerrada de la Sala de las dos Hermanas del palacio de

los Leones de la Alhambra; 9, A, B, C, D, E, tipos de manos cerradas portando vegetal de yeserías mudéjares del siglo XIV. FIGURA 13-2. Tal vez lo de las ramas cortadas de míticos árboles relacionadas con manos cerradas de los personajes relatados tenga explicación en la presente figura: 1, fragmento de túnica del siglo VIII, Siria o Egipto, que en algunas publicaciones figura como “cazadores de pájaros”: árbol de la vida con dos jóvenes encaramados en lo alto con especie de hoces que se disponen a cortar unas ramas de encima



Figura 13-1. La mano con vegetal de yeserías mudéjares.



Figura 13-2. Vegetales cortados del árbol de la vida



de dos aves de los lados; 2, siluetas de yesería mudéjares del palacio mudéjar de Pedro I, Alcázar de Sevilla: joven sobre cuadrúpedo con rama en una mano y otros dos cortando hojas o ramas de arbolillos⁵⁰; 5, arqueta de la catedral de Tortosa⁵¹: en el centro medallón con dos jóvenes portando en una mano una rama vegetal; 6, sin certeza supuesto árbol mítico con dos personas dispuestos a cercenar frutos, pintura de la techumbre de la nave principal de la catedral de Teruel; 4, supuesto rey sentado con mano levantada sosteniendo un vegetal,

Figura 13-3. Animales con vegetal en la boca o pico.

palacio mudéjar de Pedro I del Alcázar de Sevilla. Y en tejidos uno de Siria o Egipto, supuestamente del siglo IV, del Museo Cooper Unión (3): el árbol sagrado tiene arriba dos cuadrúpedos mordiendo dos ramitas que brotan de las ramas maestras del tronco y debajo de éstas dos jinetes con especie de utensilio cortante dispuestos a cercenar ramas⁵².

FIGURA 13-3. Y de paso es obligado tocar el mito de aves o cuadrúpedos con ramita o frutos en el pico o boca, representación figurada ya presente en piedra en Quintanilla de las Viñas (1); A, pila o bandeja sasánida del Museo del Ermitage⁵³: de las siete aves solamente la central con ramita en el pico; 2, de tejido de tradición sasánida con exótico pájaro, restituido, con larga rama y frutos; B, de árbol de mosaico de pavimento del palacio omeya Jirbat al-Mafyar⁵⁴: los cervatillos que pululan por la izquierda del árbol con ramita cogida de la copa; 3, de la loza doméstica de Madinat al-Zahra; 4, de cerámica vidriada bizantina, Nicea, según Semavi Eyice⁵⁵; 5, ataifor con grifo con rama en el pico, siglo X, Museo Islámico de El Cairo⁵⁶; 6, plato irakí, siglo IX-X, publicado por Casamar⁵⁷; 7, de miniatura de Manuscrito de la biblioteca Capitulana de la Catedral de Toledo, según dibujo de Camps Cazorla publicado por Casamar⁵⁸; 8, de tinaja del siglo XI-XII de Granada, museo de la Alhambra⁵⁹: ciervo con larga rama y frutos en la boca.

El inciso de la FIGURA 14. El medallón lobulado con personaje sentado con sortija en el dedo meñique de la caja de Pamplona (FIGURA 12, 5) se corresponde con otro del frente opuesto de la caja decorado con dos racimos de uvas con puntos y la representación de joven cazador: de pie, en la mano derecha porta escudo redondo con la leyenda árabe *En el nombre de Allah, bendición de Allah, prosperidad y felicidad. Hecho por Halir*⁵⁹⁻¹. El escudo está siendo mordido por un violento escorzo de león visto de perfil mientras la cabeza vuelta violentamente muestra las facciones de frente, boca, nariz, ojos y orejas, muy al estilo sasánida; por el otro lado león de perfil l mordiendo la cadera del cazador que le hunde la punta de la lanza en la paletilla de la pata derecha. Dos partes de la escena estilísticamente diferentes en lo que se refiere a la iconografía: la posición del brazo y mano que sostiene la lanza viene de viejos iconos bizantinos cuales son la representación de emperador Justiniano a caballo inclinado para apoyarse en el centro o vara de mando, tenido por “el triunfo de un emperador” (3), marfil de Barberini⁶⁰; también con la misma postura y el atributo de mando en la representación de Arcángel San Miguel (2). De otra parte el escorzo de león con la cabeza vuelta vista de frente debería explicarse por la vía sasánida, como ejemplo el aguamanil de plata con dos leones cruzados de perfil, siglos VI-VII, de la Biblioteca Nacional de París (4)⁶¹, cuerpo de perfil y cabeza de frente. El referente del escorzo aplicado preferentemente a la cabeza de cuadrúpedo vuelta violentamente hacia arriba va bien con una de las dos bestias de tetramorfos románicos, como ejemplo el de Moissac (5) que al igual que la figura de Cristo entronizado derivan de la iconografía sasánida de la corte del rey sasánida de Persia entronizado. Lo de si como se ha dicho la representación figurada del marfil de Pamplona simboliza el triunfo del islam sobre sus enemigos representados en los leones⁶² podría admitirse en base a la posición más triunfante que agresiva del brazo y mano de la derecha con lanza, ello empalmando con el letrero propagandístico del Islam estampado en el escudo. Es permisible pues que en la corte califal de Córdoba existieran metales, cerámica o tapices con representaciones figuradas llegadas de Oriente, sasánidas u omeyas-abasíes tomados como fuente de inspiración de



Figura 14. Caja de Pamplona, el joven cazador

la larga iconografía de la eboraria y cerámica hispanomusulmanas.

FIGURAS 14-1 y 15. Dentro del apartado de las uvas, enjuta con mosaicos del arco de la puerta del sabat, a la derecha del mihrab, mezquita aljama de Córdoba del siglo X. Significada la clase de frutos representados dentro de una malla de tallos ondulados desarrollados con libertad: 1, supuesto pimiento con cuatro granos de uva o cerezas; 2, pimiento y supuesto ramo de cerezas; 3, la piña; 4, racimo de uvas con punto central en cada grano. Se reconoce cómo cada roleo alberga un fruto y una hoja en paralelo con cenefas estrechas que enmarcan los tableros decorativos del Salón Rico y otros enchapados de Madinat al-Zahra (B). FIGURA 15. Esa misma peculiaridad se deja notar en la pintura de la cubierta del nicho del mihrab de la Gran Mezquita de Qayrawan, según dibujo de G. Marçais⁶³ (1) o en la pila mozárabe que hace de

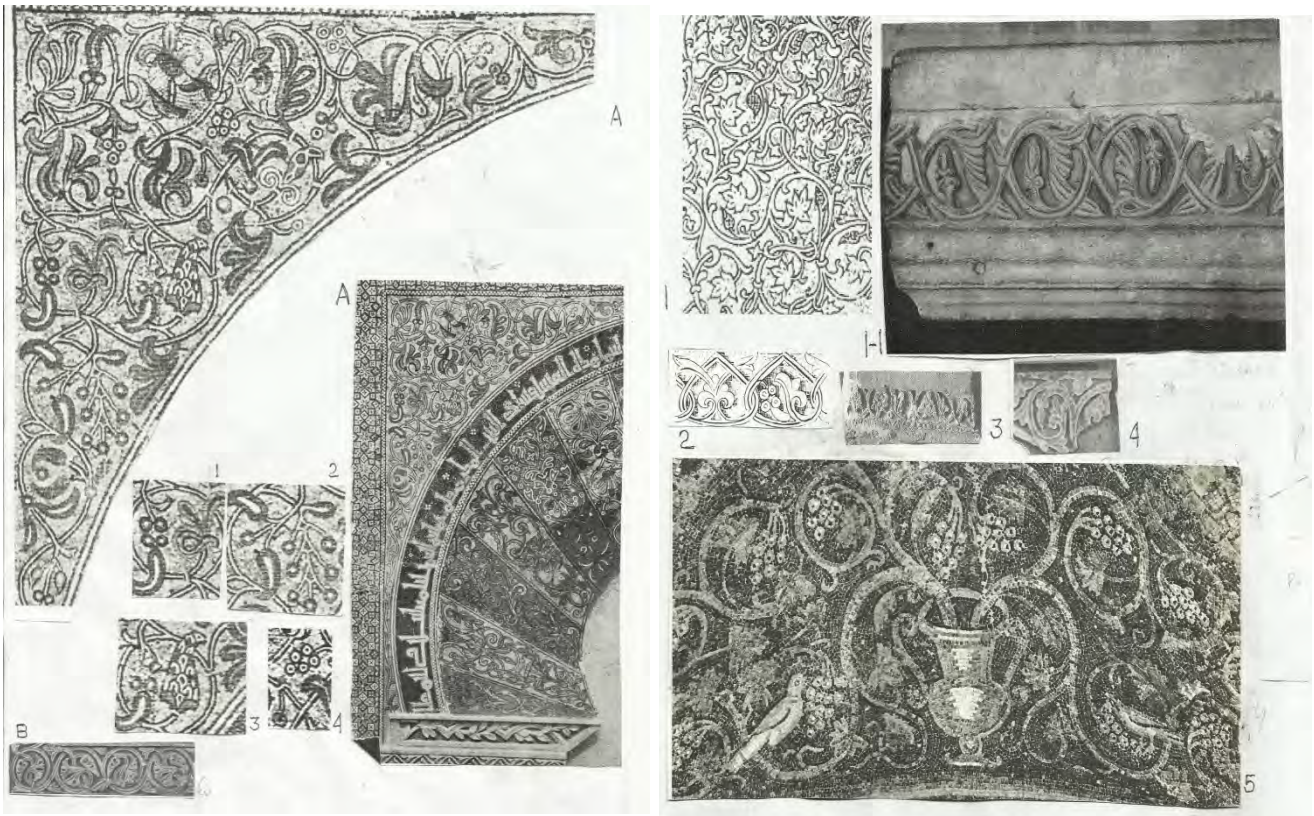


Figura 14-1. Mosaicos de la puerta del sabat, Mezquita aljama de Córdoba.

Figura 15. Pámpanos y racimos de uvas en general

sepulcro según Gómez-Moreno⁶⁴ (1-1); más ejemplos en una basa califal de Córdoba (2); 3, de piedra cimacio, Gran Mezquita de Qayrawan; 4, piedra de al-Zahra; 5, roleos con fruto y hoja a la vez quedan bien representados en mosaico bizantino de bóveda de Oratorio de Mantrona en San Prisco, junto a Capua, según A. Grabar⁶⁵, de época de Justiniano: aquí reunidos uvas con punto y aves picoteándolas.

FIGURA 16. Lejos del escenario califal del siglo X en que nos movemos renace en Toledo por obra de artífices mudéjares un naturalismo vegetal muy propio del arte gótico del siglo XIV, sin

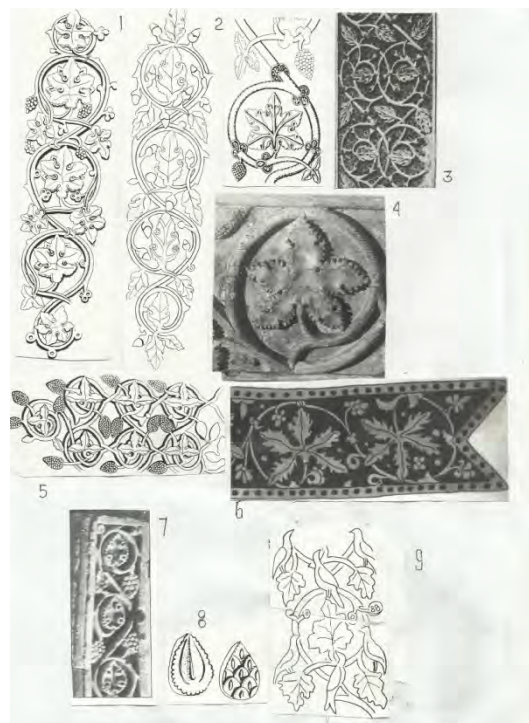


Figura 16. Naturalismo del mudéjar toledano y sevillano.

embargo esta fuente de inspiración no impidió que los alarifes de descendencia árabe miraran con satisfacción la propia naturaleza como fuente de información⁶⁶: 1, 2, 3, 4, 5, 9, yeserías toledanas de Toledo, de Sevilla el friso pintado de la capilla de Quinta Angustia (6), Tordesillas (5) y Guadalajara (7) (8) en las que los frutos más habituales son racimos de uvas brotando de roleos con hojas de vid, o bellotas asidas a hojas de roble. Los roleos con hebillas decorativas y el ritmo del distribuir de hojas y frutos descienden de la decoración califal a través de representaciones fitomorfas de los palacios de toledanos del siglo XI.

HIBRIDO FORMADO POR DOS O MÁS SUPUESTOS GRANOS DE UVA CON CIRCULILLO CENTRAL Y APÉNDICE VEGETAL DE PUNTA DE LANZA. TAMBIEN TENIDO POR SUBTIPO DE UVAS



Recogido en las FIGURAS 17, 18, 18-1 y 19. La primera dedicada a los orígenes: 1 a la 3, Qubbat de la Roca de Jerusalén⁶⁷; 4, palacio omeya de Jirbat al-Mafjar; 4-1, iglesia del monasterio bizantino de Chora; 5, de tablero de piedra de Salamanca; 5-2, del palacio de la Zisa de Palermo, mosaico; 5-3, de palacio omeya, Qasr al-Hayr. Derivados directos en tejidos bizantinos y omeyas de Córdoba: 7, bizantino, seda del Museo Cristiano del Vaticano; 6, de tejido del Pirineo, Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid⁶⁸; A, medallón de tejido con árbol, siglo VII-VIII, Museo de Cluny, París⁶⁹; B, tejido de seda con pájaros y estilizados arbolillos, de Siria o Bizancio, siglo X-XI, Museo de Cluny, París⁷⁰.

Figura 17. Orígenes del vegetal de dos o más arillos o granos a modo de racimos de uvas, subtipo de este fruto.

FIGURAS 18 y 18-1. Tabla dedicada a la Córdoba califal. Generalizado el dibujo (1); 2, de alero de piedra de la terraza del Salón Rico de Madinat al-Zahra; 3, fragmentos de piedra aparecido en el entorno del Hospital de San Cruz de Toledo, según Amador de los Ríos, siglo X-XI⁷¹; 4, de las pilastras de mármol del Salón Rico de al-Zahra; 5, basa de la alcazaba de Almería; 6, volutas de capitel de palacio al-Zahra; 7, piedra terraza del Salón Rico de al-Zahra; 8, de jambas de mármol de al-Zahra; 9, de friso piedra arenisca de salón de la cuatro albercas de al-Zahra; 10, 11, supuestos árboles de la vida estilizados de mosaicos, friso superior de arcos lobulados de la entrada al mihrab, mezquita aljama de Córdoba califal: aquí a veces los circulillos con botón central pasan a ser florecillas de cinco, seis u ocho pétalos; 12, de pila cordobesa del siglo X-XI⁷²; 13, mosaico de la Qubba central de delante del mihrab, mezquita aljama de Córdoba; 14,



Figura18. Subtipo de racimos de uvas en Madinat al-Zahra y la mezquita de Córdoba de al-Hakam II; 14, 15, 16, del siglo XI.

Figura 18-1. Continuación de la figura anterior.

ejemplo de estuco de la Aljaferia de Zaragoza; 15, de jamba toledana del siglo XI; 16, de yeserías del siglo XI de Balaguer. En el apartado A, sin números, ejemplos de Madinat al-Zahra: basas, equinos de capiteles; con la letra B piedra de aleros de la mezquita aljama de Tudela, siglo X. FIGURA 18-1. En el nervio lateral derecho de la bóveda de crucería de la qubba central de delante del mihrab de la mezquita aljama de Córdoba se distinguen roleos con seis circuillos y otro central a modo de flor (1); en el bote de Zamora de marfil (2) los circuillos pasan a ser florecillas de cuatro u ocho puntas. Este subtipo de uvas alcanzó a la jamba de Denia (3) en la que dos circuillos o botones figuran a titulo de hebillas en el arranque de bifurcaciones de roleos, y a algunas maderas mudéjares toledanas como un canecillo de colección privada de Córdoba (4). De piedra califal reutilizada en el Alcázar Cristiano de



Figura 19. Roleos de tallos parietales de diversos estilos; 9, de Madinat al-Zahra.

Córdoba es la imposta (5), y pétalo lanceolados con dos disquillos en friso de piedra de Madinat al-Zahra (6).

PIÑA

Como introducción adelanto desarrollo de arboriformes simulando supuestamente árboles de la vida en los que habitualmente va instalado el fruto de la piña, en realidad los esquemas que presento son valederos para este fruto, la uva y otros arquetipos más o menos estilizados. De ello adelanté algunos esquemas en mi libro *El arte hispanomusulmán en su decoración floral*. FIGURA 19: 1, del Ara Pacis de Augusto, Roma; 2 bajo-relieve romano del Palacio Mattei; 3, bizantino oriental; 4, un ejemplo sasánida, según Schmidt⁷³; 4-1, desarrollo vegetal de dos enjutas de los tres arcos, mezquita de las Tres Puertas de Qayrawan; 5, arqueta paleocristiana de la catedral de Oviedo; 6, sarcófago de las Angustias de Toulouse, según reproducción de Cabañero Subiza⁷⁴; 7, de sarcófago de San Brausio, Museo del Louvre⁷⁵; 8. Mosaico de la Capilla de Santa Elena, Maria y Sobeg, Jordania, siglo IV-VI, según publicación de Maria Cruz Villalón⁷⁶. Todos ellos supuestos modelos de los tableros decorativos parietales del Salón Rico de Madinat al-Zahra de los que adelanto el fragmento (9). FIGURA 20, decorado exterior del palacio omeya de Mashatta como ejemplo de decoración densa que inunda los espacios en los que se desarrollan grandes roleos vegetales. En este caso el tallo-eje es sustituido por el jarrón o crátera clásica, inexistente en Córdoba, en su lugar en tableros de al-Zahra se ven cuernos de la abundancia de tradición helenística. Este estilo de decoración densa es la que va a presidir las legendarias realizaciones omeyas de Córdoba bajo el patrocinio de Abd al-Rahman III y su hijo al-Hakam II, siendo las piezas más significadas los tableros parietales del Salón Rico de al-Zahra y la Qubba central de delante del mihrab de la mezquita aljama de Córdoba de el segundo califa.

La piña es otro de los frutos que la tradición viene considerando como elemento simbólico con el significado de inmortalidad, longevidad o resurrección. Los autores más escépticos se preguntan si este fruto es un mero elemento decorativo o encierra determinado simbolismo, de manera que parece ser que el arte árabe adopta de civilizaciones anteriores la piña y el racimo de uvas como partes sustanciales de sus decorados vegetales predestinados a decorar muros y las artes menores. En Roma se identifica la piña con el dios Atis de ahí la presencia del mismo en bulto redondo de piedra como remate en los frontispicios de casas y estelas funerarias importantes del imperio⁷⁷.

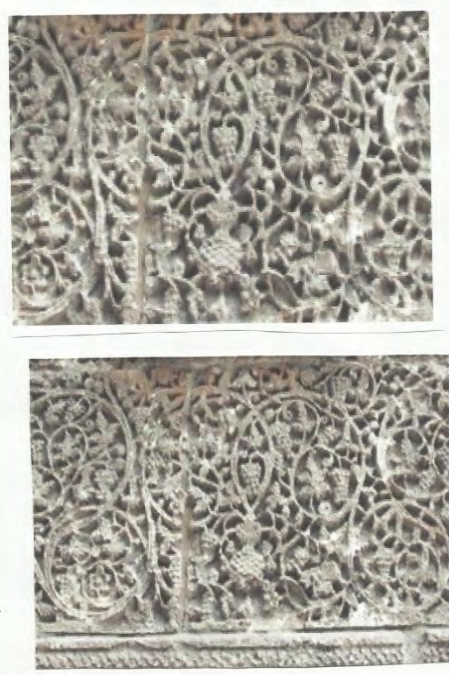


Figura 20. Decoración vegetal del palacio omeya de Mshatta.

En la FIGURA 21 dos ejemplos de piñas con valor simbólico de la Antigüedad en Occidente: 1, pequeño frontón de Beja con roseta y corona picoteada por dos aves, arriba un racimo de uvas aunque pudiera tratarse de piña; 2, piñas de piedra como remate de entradas de edificios de la Antigüedad en España. En el califato de Córdoba el dibujo más habitual de este fruto es el de los fragmentos de piedra arenisca de la mezquita de Córdoba del siglo X y de Madinat al-Zahra (3).

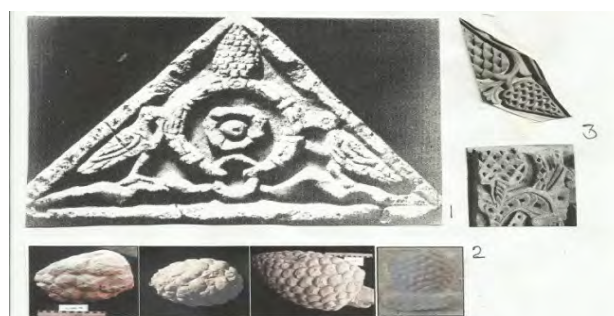


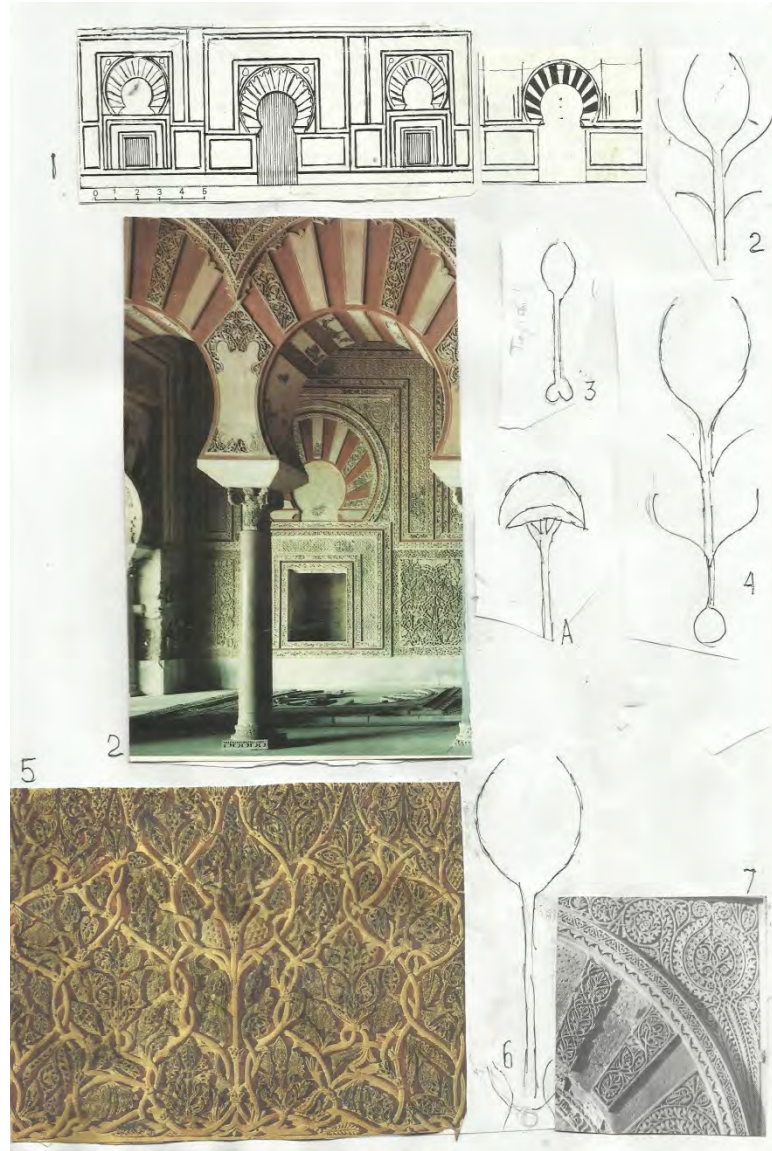
Figura 21. La piña en la Antigüedad.

Para encontrar piñas en esta ciudad palatina hay que acudir al Salón Rico del palacio principal de Abd al-Rahman III, Salón Rico, cuyas paredes, en los bajos, se animan con entre cincuenta y sesenta tableros a título de zócalos distribuidos por el pórtico, las dos naves laterales e incluso testeros de las naves quinta y sexta⁷⁸. El prototipo de composición los sacamos de la pared de l



Figura 22. Tablero con el árbol de la vida, Salón Rico de Madinat al-Zahra.

Figura 22-1, Los tableros parietales del Salón Rico y tipos generalizados de tronco- eje de árboles; 7, de enjutas de arcos del Salón Rico y de puertas de la mezquita aljama de Córdoba.



la nave lateral izquierda (FIGURA 22). Todos se dibujan en rectángulos apaisados o puestos de pie (FIGURA 22-1, 1, 2). Esquematisados al máximo dan como dibujo común el tallo-eje central del que se desprenden cuatro o más roleos cuyos ramajes secundarios van a cubrir con densidad todo el espacio, el tallo remata en forma aproximada semiovalada o de gota. Esquemas de la FIGURA 22-1: el A de marfiles; el (3) de tejidos hispanomusulmanes; el tablero (5) oscurecido el ataurique para ver con claridad la trayectoria de los tallos y ramajes. Un tipo más de árbol esta vez encajado en enjutas de arcos, mezquita aljama de Córdoba y Salón Rico de Madinat al-Zahra, es el especie de paipai (7). En el árbol de la FIGURA 22 la presencia de piñas se da en ramajes de media altura y en espacios inferiores (FIGURA 23, prototipos 2, 3, 4). Lógicamente el artista no imaginaría para su obra un árbol repleto de piñas o frutos de una misma especie por el contrario dado el escenario de prestigio

Figura 23. La piña y unidades florales del tablero de la figura anterior.



Figura 24. De otros árboles del Salón Rico; 3-1, piñas del bote de marfil de Zamora.



en que se encontraba y tenido por sabido que la representación no es otra que la estampa milenaria del árbol de la vida o de la felicidad se recurrió al invento de imaginar frutos con apariencia de florones o enjambre de míticos o exóticos vegetales uniformados por el molde o contorno de la piña, la gota o forma de corazón con pasmosa cantidad de prototipos florales hasta el presente desconocidos en las artes islámicas de todos los tiempos. Tales formas con relleno o decorado embutido ajeno a la naturaleza o estructura vegetal acorazonada. Los prototipos más significados en las FIGURAS 23 y 24. Las piñas (3-1) de la segunda figura son del bote de marfil de Zamora. A propósito del árbol (22) el historiador Borrás Gualis en el libro *Arte bizantino y arte del Islam* (1996) dice textualmente: "Este panel decorativo tallado en



Figuras 24 y 24-1. Nuevos aspectos de la decoración del Salón Rico de Madinat al-Zahra con el tablero de la figura 22. Abajo el tablero 22 (1), paños de yesería de la mezquita de Tremecen, según G. Marçais (3) y el estilo naturalista del palacio de Tajmahal de la India (1632).

La piedra caliza pertenece a la decoración que reviste los muros del Salón de Recepciones de Abd al-Rahman II, reconstituido por el arquitecto Francisco Iñiguez a partir del año 1944. En la decoración se aprecia el nuevo influjo de origen oriental abbasí con un vástago central como eje de simetría y hojas almendradas o acorazonadas”. Naturalmente el califa fundador es Abd al-Rahman III, el arquitecto reconstructor en nuestros días Félix Hernández Giménez y lo de influjo abbasí está por demostrar. Como curiosidad que no debe escapar a todo historiador dos aspectos paralelos del árbol (22), en la FIGURA 24-1 los tableros del Salón Rico (1) (2) con la decoración densa también empleada por los almorávides en yesos del siglo XII de la Mezquita de Tremecén (3), aquí el tallo-eje todavía visible. Salta a la vista que los alarifes de Córdoba tratan de escapar de la naturaleza aunque no lo consiguen del todo, mientras en Tremecén este concepto está ya prácticamente ausente, los roleos apenas perceptibles. Otra cosa es el zócalo de sala de lujo del Tajmahal de la India (1632-1643) en que los arbolillos reiterados en el zócalo con escasa diferencia unos de otros pregonan la naturaleza del arte mongol de la época reiterada por entonces en alfombras y otros tejidos. En el Salón Rico trabajaron los mismos alarifes que se ocuparon de sublimar la palmeta decorativa de tradición bizantina y omeya oriental según prototipos sacado de la mezquita de la ciudad palatina de al-Zahra (FIGURA 24-2, 1, B), el precedente de este motivo en estucos de Qasr al Hayr de Siria (A), decorado de la Puerta de San Esteban de Córdoba del siglo IX (C), arbolillo del siglo X del códice Emilianense, siglo X; E, de quicalera de mármol de Toledo, Museo Arqueológico Provincial de esa ciudad.

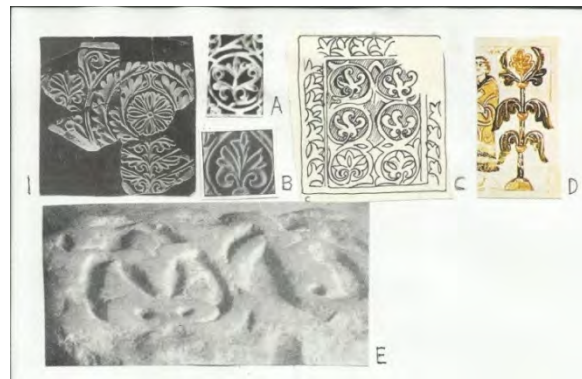


Figura 24-2. Tipo de pareado de palmetas lisas más generalizadas.

De este sencillo tipo de palmeta derivan de manera progresiva palmetas cordobesas del siglo X ricamente decoradas con el virtuosismo, originalidad y detallismo comentados en el Salón Rico. FIGURA 25: prototipos exclusivamente de Madinat al-Zahra, excepto las palmetas (D) de la Aljaferia. A este rico festival floral de nuevo cuño se fueron incorporando otras formas prestadas por Bizancio y lo omeya oriental. FIGURA 26: A) palmetas dobles con eje central vegetal con la siguiente procesión de unidades florales de Quintanilla de las Viñas; 2, palacio omeya de Jirbat al-Mafjar; 3, Qasr al-Hayr; 4, Gran mezquita de Qayrawan; 5, estuco de Samarra; 6, 12, Madinat al-Zahra; 7, 8, 9, decoración del siglo XI, Toledo y la Aljaferia; 10, mezquita al-Aqsa de Jerusalén. En el tercio inferior de la figura analizo un nuevo prototipo de palmetas (B) a añadir al ya analizado: dos palmetas con hoja o fruto invertido como eje en el centro: 1, palacio omeya de Jirbat al-Mafyar; 2, modelo bizantino; 3, mezquita de Nayim, Irán; 4, Gran Mezquita de Qayrawan; 4-1, relieve bizantino de Gorgoepikoos, Atenas; 5, 6, 7, tradición omeya oriental; 8, 9 mosaicos de la Qubba central, mezquita aljama de Córdoba; 10, de modillones califales de la mezquita mayor de Tudela; 11, supuestamente de Madinat al-Zahra, según G. Marçais⁷⁸⁻¹; 12, de marfil bizantino de Nicea; 13, 14, mosaico de la Martorana de Palermo. Y por último las flores de número variable de puntas o pétalos: A, B, C, D, F, de Madinat al-Zahra; E, mosaico de la portada del mihrab, mezquita aljama de Córdoba; G, modelo preislámico visto en la mezquita aljama de al-Zahra; J, de la portada de la mezquita de las Tres Puertas de Qayrawan⁷⁹. H, I, de mármoles del siglo XI de Toledo.



Figura 25. Tipos de pareado de palmetas floreadas lisas de Madinat al-Zahra; D, de la Aljafería de Zararagoza.



Figura 26. Tipos de unidades de pareado de palmetas incorporadas en el siglo X: 1, (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12); 2, parte inferior de la figura (del 1 al 14); en el centro tipo de flores de número variable de pétalos o puntas (de la B a la J).



A continuación de este vergel cuya riqueza exuberante ciertamente nos transporta a un paraíso o el más allá simbolizado volvemos a enfrentarnos con la piña porque a decir verdad es el fruto que alcanzó mayor continuidad o estabilidad en las artes islámicas de Occidente. FIGURA 27. Otros árboles idealizados del Salón Rico, esta vez las piñas con ubicación muy jerarquizada hacia la media altura del tallo-eje (1) (2); 3, simulacro de combate a caballo cuyo árbol de la vida central remata en dos piñas, una de ellas cercenada, arqueta de Pamplona. Acerca del simbolismo de este fruto puede orientarnos el relieve bizantino de Nicea (4)⁸⁰: dos pavos bebiendo de la fuente de la vida, entre sus pescuezos figura la piña; 5, marfil de olifante de Museum of Fine Arts, Boston, la misma escena anterior esta vez con dos piñas colgadas de la taza de la fuente surtidor. FIGURA 27-1, un ejemplo de árbol de la vida del mimbar de la Gran mezquita de Qayrawan, siglo IX⁸¹, en que se aprecian como piñas muy

Figura 27. Árboles del Salón Rico con caída de parejas de piñas (1) (2).

estilizadas; esta vez la copa del árbol formando especie de horquilla o semiovalada, en parte vista en los árboles de Madinat al-Zahra.

FIGURA 28. Placa de marfil del Metropolitan de Nueva Yor (1): artificialmente dividida en tres partes, 1, el árbol con dos piñas; 2, el árbol con seis piñas; 3, el árbol con ocho piñas. Aunque sin piñas merece ser mencionado un arbolillo más un tanto anecdótico de la caja de marfil de Pamplona (B): en la copa instalada silueta de persona y abajo dos leones simétricamente dispuestos con las cabezas levantadas hacia arriba, iconoclasmo visto en la placa del Metropolitan.

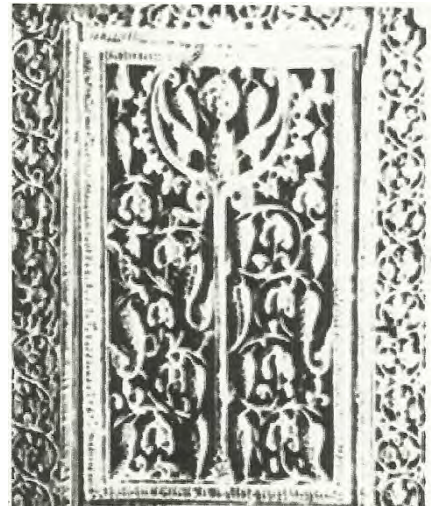


Figura 27-1. Árbol del minbar de la Gran Mezquita de Qayrawan, s. IX

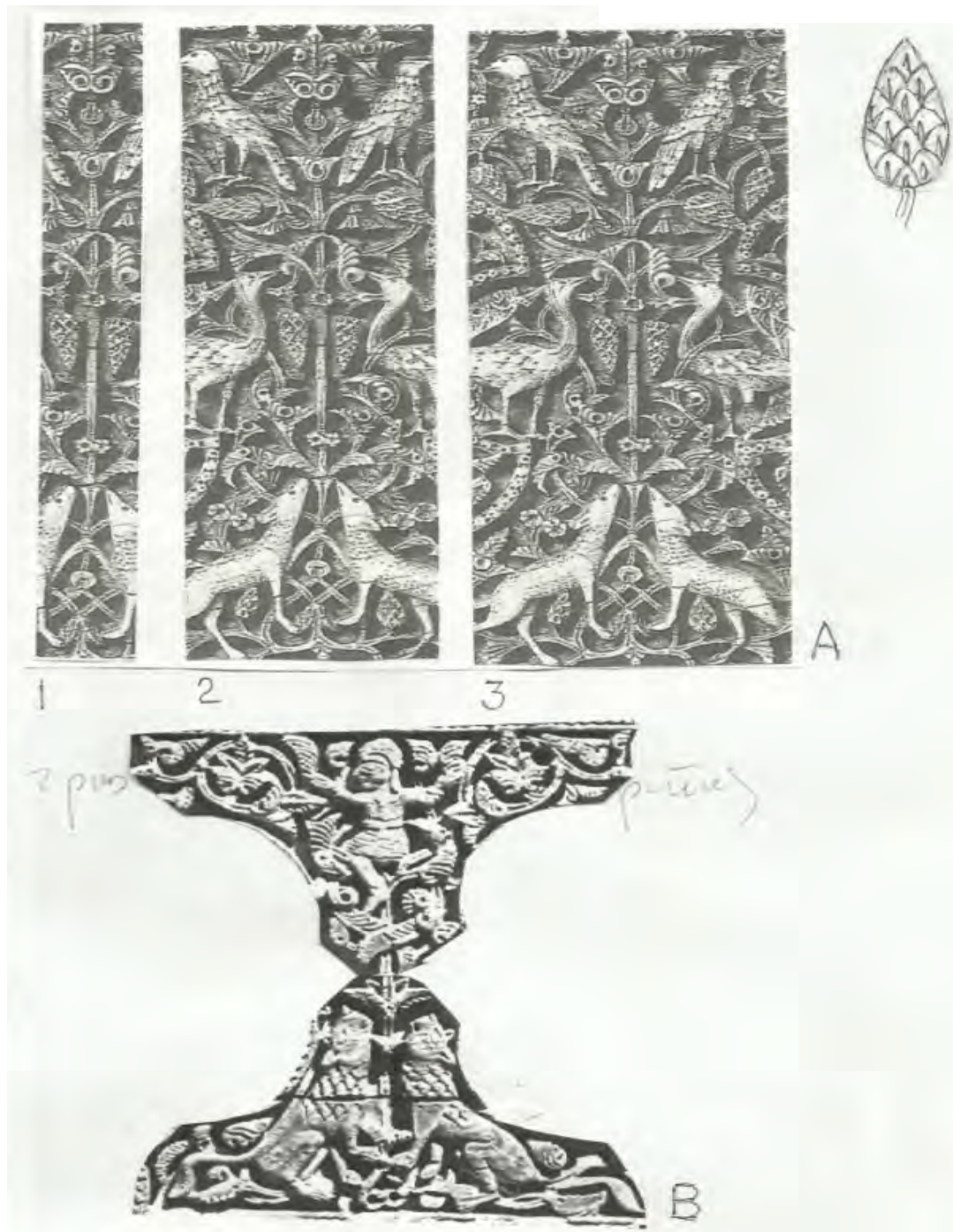


FIGURA 29. La piña en la Qubba central de delante del mihrab, mezquita aljama de Córdoba: 1, mítica representación de árbol cuyo tronco culmina en piña invertida con reborde de acantos, la misma en la clave del trasdós lobulado; a los lados palmeras extremadamente idealizadas con racimos exóticos de dátiles (1) (4); respecto al (5) paño rectangular muy idealizado con sendos subtipos de racimos de dátiles colgados sobre extraño fruto metamorfoseado por influjo bizantino con la clásica textura de rombos de cuadraditos concéntricos; 3, caída de dos piñas gemelas, arco del tramo de la qubba central; 6, piñas superpuestas con escamas o acículas en cada caso (éstas siempre verdes simbolizan la inmortalidad o longividad). Obsérvese que las dos piñas superiores tienen escamas en forma de triángulos invertido, modalidad oriental que veremos más adelante, esta modalidad se constata en piedra aprovechada de la alcazaba de Susa (a), otro referente en yesos de Samarra (b). El prototipo (7) da vegetal bulboso con remate floreado con pinta oriental; se podría identificar con la piña tropical.



Figura 29. Piñas de la Qubba central de delante del mihrab, mezquita aljama de Córdoba.

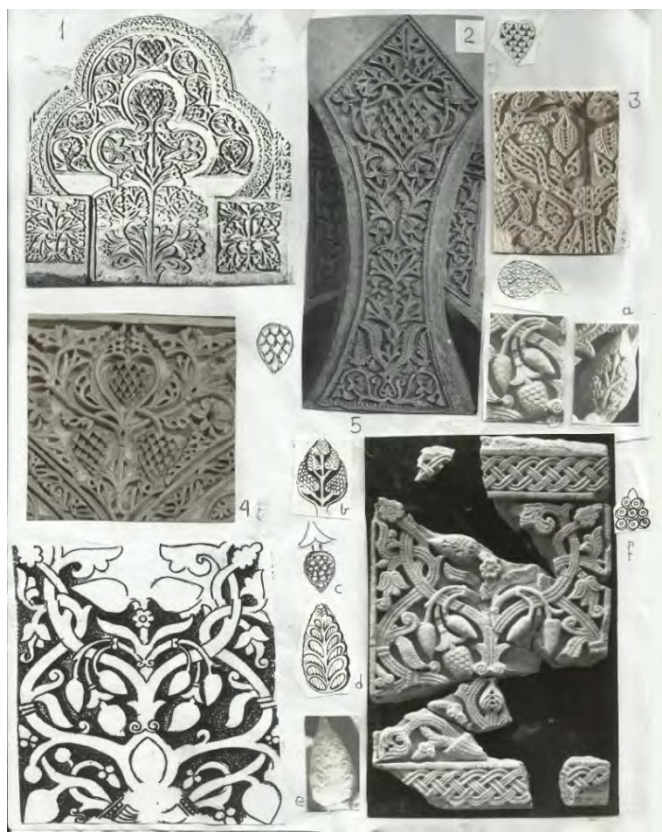


FIGURA 30. El modelo de composición y piña de la imagen (1) en parte reiterado en el salmer (2), el fruto con escamas con eje central de dos líneas en parte relacionadas con las piñas de uno de los tableros del Salón Rico de Madinat al-Zahra (3). En arcos de la qubba central de la aljama de Córdoba el modelo de tres piñas (4) que incurre en morfología de prototipo estudiado en la FIGURA 4-1. Abajo pilastra o jamba de mármol aparecida en la terraza del Salón Rico de Madinat al-Zahra, estudiada por L. Golvin⁸²: tallo central a modo de árbol de la vida con bifurcación de ramas

Figura 30. Decoración de la mezquita aljama de Córdoba, 1, 2, 3, 4; jamba de mármol de Madinat al-Zahra.

estilizadas de las que brotan cuatro tipos de frutos exóticos: a-b, c, d-e y f. Éste último racimo de uvas de la clase subtipo . La caída desde el tallo eje central de tres frutos por cada lado, modalidad sofisticada de los prototipos de la FIGURA 4-1 y el nacimiento de la composición de sendos cuernos de la abundancia singularizan la calidad de este singular mármol realizado dentro del estilo denso de los tableros del Salón Rico.

FIGURA 31. En los altos de la Qubba central de Córdoba vuelven a verse piñas con escamas muy variadas (1) (2) (3) (4) destacadas las de dibujos de rombos con cuadraditos bizantinos y lacillos de ocho zafates; en la foto (2) de enjuta del arco se advierten en la parte media del salmer dos alcachofas colgadas siguiendo un poco el modelo de ataurique (6) de caja de marfil de Fiterio, siglo XI. Otro modelo de la mezquita el del salmer de arco (7); del Salón Rico de Madinat al-Zahra la pieza (8) con piña con su tallo centralizado en el salmer (8); por allí mismo apareció el fragmento de piedra (5) con sendas piña a uno y otro lado de una lira de aspecto clásico.



Figura 31. Piñas de arco de la Qubba central, mezquita aljama de Córdoba, 1, 2, 3, 4, 7; del Salón Rico de al-Zahra, 8.

FIGURAS 32 y 33. El tema de las alcachofas constatado también en estucos del interior del nicho del mihrab de la mezquita cordobesa (1); 2, arbolillo de los mosaicos de gallones del cupulín de la qubba central de la mezquita cordobesa del que cuelgan dos berenjenas e izadas hacia arriba dos piña más la del remate del árbol . FIGURA 33, piña en el equino de capitel de orden compuesto del Salón rico de Madinat al-Zahra (1) y la imagen de dos piñas colgadas de arbolillo en el centro de tímpano de estuco de ventana vista por el exterior de la ampliación de Almanzor de la mezquita cordobesa (3). Una de las puertas del mismo frente oriental del san-



Figura 32. A, de estucos del interior del mihrab, mezquita aljama de Córdoba; B, árbol de la vida de uno de los gallones, cúpula de la clave de la qubba central de delante del mihrab, mezquita aljama de Córdoba.

Figura 33. Capitel con piña en el equino, Madinat al-Zahra (1); de jamba de mármol toledana: florón entre palmetas rematado por piña (2) (B); tímpano de una de las puertas del exterior, ampliación de la mezquita aljama de Córdoba (3), con dos piñas colgadas en el centro.

tuario cordobés tiene tímpano presidido por una piña en solitario (FIGURA 36, 4). En Toledo de supuesto palacio del siglo XI es un hermoso tablero de jamba de mármol del Museo Arqueológico de Santa Cruz de la ciudad (2) (B); el tipo de pareja de palmetas con vegetal central está constatado en Madinat al-Zahra (A), si bien en la pieza toledana el vegetal central remata en una piña pequeña.

FIGURAS 34 y 35. 1, 2, frente de la pila encontrada en Sevilla del Museo Arqueológico Nacional labrada para palacio de Madinat al-Zahira⁸³, año 988, el dibujo de Natascha Kubisch:



Figura 34. 1, 2, pila sevillana del Museo Arqueológico Nacional; 3, 4, de yeserías de la Aljaferia de Zaragoza.

arbolillos de la vida con ocho piñas colgantes los arcos laterales con el añadidos de dos piñas pequeñas en las enjutas, arbolillo de cuatro piñas en el arco central; este prototipo de árbol pasa a la decoración de la Aljaferia, según los modelos (3) y (4). FIGURA 35. El modelo de al-Zahira (1) y de la Aljaferia pasa con los almorávides a la mezquita de la Qarawiyyin de Fez (2) (6)⁸⁴, mezquita de Tremecen (3)⁸⁵ y la cúpula de la Qubbat al-Barudiyin de Marrakech (5) (7)⁸⁶. En esta línea se mueven algunos de los arbolillos de las puertas de la Sacristía Vieja de las Huelgas de Burgos (8), siglos XII⁸⁷.



FIGURA 36. De la mezquita de al-Aqsa es el tema de piña (1)⁸⁸ sostenida por un tallo corto, si bien se puede confundirse con racimo de uvas, de indudable valor simbólico; aunque lejano de este modelo otro prototipo de piña o uva de iglesia románica de Soria (2) con dos dragones custodios en los flancos; el mismo fruto entre palmetas se constata en ese templo (3). La piña entre dos leones puesta en tejido nazarí del Museo Cluny (A)⁸⁹. En solitario el tema de tallo con piña en yeserías del palacio de Pinohermoso de Játiva, del siglo XIII (5) (7); de las mencionadas puertas de las Huelgas de Burgos es el prototipo (6). La imagen (4) ya comentada, de puerta exterior de la ampliación de Almanzor de la mezquita aljama de Córdoba deja ver una piña en solitario presidiendo el tímpano del arco.

Figura 35. Decoración almorávide a partir del árbol cordobés (1); 2, 5, 6, 7, fotode H, Tarrsse.



Figura 36. 1, madera omeya de la mezquita Aqsa de Jerusalén, tallo con piña o racimo de uvas; 4, una piña en el centro de tímpano de arco, puerta exterior de Almanzor, mezquita de Córdoba.

FIGURAS 37 y 38. De yeserías de la alcazaba de Almería del siglo XI es el dibujo (3)⁹⁰ y el (4), la piña con palmeta enroscada por fondo, tema muy reiterado en los palacios taifales de la Aljaferia (2) (5) y sin duda de Toledo; de esta ciudad reminiscencia de lo mismo en canecillos protomudéjares (1) (7) (10) (A). El prototipo se da también en Granada del siglo XI (6) (9)⁹¹, y otro caso de canecillos exhumados en palacio árabe de Santa Clara de Murcia (8)⁹². FIGURA 38. En realidad los arbolillos con pareja de racimos de uvas o piñas se aclimatan bien en los marfiles de principios del siglo XI, cual es el caso de la arqueta de Pamplona (1) (2); en Toledo un modillón de mármol de la iglesia-mezquita de San Salvador (3), yeserías almeriense (7)⁹³ y yeso de la Plaza del Cardenal Belluga de Lorca (6)⁹⁴. Muy representativas son las piñas intercaladas en la procesión de personas donantes de la pila de Játiva (5) una de ellas también presente en la imagen de águila dando caza a cervatillo de la misma pila (4).



Figura 37. Piñas con trasfondo de palmeta en espiral.



Figura 38. Piñas del siglo XI; pila de Játiva (4) (5).

FIGURAS 39 y 40. Conocidos son los tableros de intrincados atauriques del siglo XI de la Aljaferia (1)⁹⁵ y Toledo (2)⁹⁶, según Gómez-Moreno, piñas bien dibujadas muy puntiagudas en el primer caso, las de la pieza toledana emergiendo de cáliz de dos hojas de tradición cordobesa. Mas ejemplos de piñas que nos han llegado sueltas: 3, de yesos del castillo de Daroca; 4, yeserías granadinas del siglo XI; 6, de la alcazaba de Málaga; en Toledo del siglo XI: palacio del Temple, según Cabañero Subiza (7)⁹⁷, palacio de la calle Núñez de Arce, según Basilio Pavón (8)⁹⁸, casa de linaje de la Bulas Viejas, según Gómez-Moreno (9)⁹⁹, de modillón de mármol (10-1)¹⁰⁰. Córdoba: yesos del siglo XI (10), yesos almohades (12); palacio del Castillejo de Murcia (13-1); mezquita de la kutubiya de Marrakech, según H. Terrasse (13)¹⁰¹; de puertas de las Huelgas de Burgos (11). FIGURA 40. Continuación: 1, yesería del palacio de la Calle Núñez de Arce de

Toledo, según Pavón Maldonado¹⁰²; 2, de madera zirí de Granada (2), según Gómez-Moreno¹⁰³; 3, yesos almohades del siglo XII de Córdoba¹⁰⁴; 4, yesos del castillo de Guadalajara; 6, de casa-palacio de Toledo con dos piñas de árbol de la vida; 7, de angrelado de arco de la mezquita almorávide de Tremeccén; 8, ataifor de Tudela, siglo XI-XII, de reflejo dorado, Archivo Municipal de Tudela¹⁰⁵; 9, de arco de yeso de la mezquita de Tozeur, siglo XII (Túnez)¹⁰⁶; 10, yesería de palacio de El Castillejo de Murcia, según Navarro Palazón¹⁰⁷; 10-1, yesería de la mezquita almorávide de Tremeccén, según G. Marçais; 11, de copa de reflejo dorado, Egipto, siglo XII, Colección Côte, Lyon¹⁰⁸ : piña cortejada por dos pájaros.



Figura 39. Piñas del siglo XI-XII

Figura 40. Piñas del siglo XI-XII.

FIGURA 41. Sobre tejidos hispanomusulmanes, águilas con árbol de la vida entremedias rematado en piña (1) (2), de seda tejido, águilas bicéfalas, Museo de Artes Decorativas de París¹⁰⁹. De tejido copto, siglo VIII-IX, Museo Kensington, Londres (3)¹¹⁰: arbolillo tipo palmera estilizada con cuatro piñas colgadas y sendos pájaros encima; 4, tejido hispanomusulmán, siglo XII, del Museo de Cluny. Por último, fuera de serie, placa de Salvatierra de Tormes, siglos VII-VIII, Museo de Salamanca¹¹¹: sendos vegetales en medio de los cuales se dibuja especie de rústica fuente, tal vez una granada simbólica, picoteada por dos grandes pavos dispuestos simétricamente. Esta iconografía casa con las piezas (4) y (5) de la figura 27 en que los pavos picotean una piña.



Figura 41. Árboles con piñas de tejidos; 4, placa paleocristiana o visigoda de Salamanca.

4. PIÑAS Y OTROS FRUTOS EN EL ARTE MUDEJAR TOLEDANO Y EL NAZARÍ DE GRANADA

FIGURAS 42 y 43. De Granada, siglo XIII, yesería con piña entre dos palmeras con triangulillos invertidos tipo escamas de piña (1); 2, zapata de madera de madraza de Ceuta, siglo XIII-XIV;

de la Alhambra de Muhammad V decorado de uno de los templete del Patio de los Leones (4), con cuatro piñas entre dos círculos formando especie de rosetón con origen en uno de los paños de las puertas de la Sacristía Vieja de las Huelgas de Burgos, siglo XII (3) (ver también FIGURA 46-1, 2). De Granada de últimos del siglo XIII y principios del XIV es el capitel (12), procedente del Generalife: piñas acopladas a título de volutas y otra

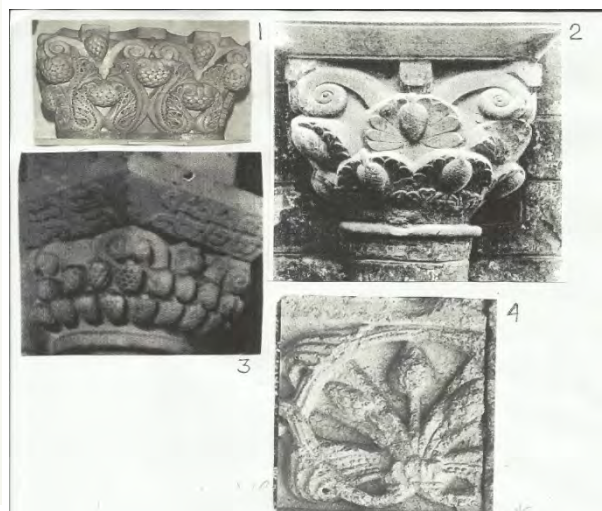
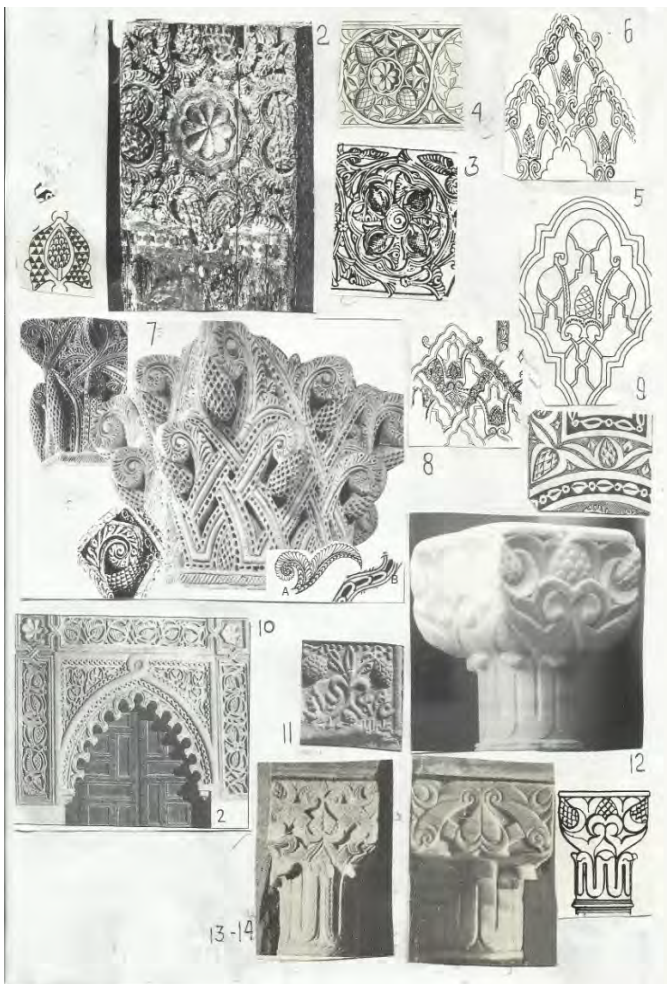


Figura 42. Piñas del arte nazarí y mudéjar; 10, de puerta de la Aljafería; 13, 14, capiteles hasies de Túnez. Figura 43. Capiteles con piñas del arte románico.

central en el equino, pieza que recuerda dos capiteles hafsíes de Túnez del siglo XIII publicados por Daoulatli (13) (14)¹¹². Dentro del área del mudéjar toledano decorados representativos de tsebqas con medias piñas intercalas, en Toledo yesería del convento de la Concepción Francisca (6) y del “Taller del Moro” (8), precedidos del esquema (5) de la sinagoga de Córdoba, principios del siglo XIV; antes yeserías del claustro de San Fernando de las Huelgas de Burgos (9). Como caso excepcional portadita tardía de yeso de la Aljafería de Zaragoza, de aspecto mudéjar (10) con piñas y palmetas digitadas en cenefas del alfiz¹¹³; 11, de mezquita morisca, siglo XVI, de Elche¹¹⁴. Pero es en la sinagoga de Santa María la Blanca de Toledo donde triunfan las piñas agolpadas en los capiteles de pilares ochavados de las cinco naves del templo (7): si bien las piñas muy puntiagudas quedan dentro de la línea comentada de frutos califales y taifales la distribución de las mismas y su contacto con palmetas digitadas típicamente toledanas además de otros distingos como el (A) y el (B) permiten fechar estos capiteles dentro de la primera mitad del siglo XIII muy en contacto con el arte almohade sevillano y norteafricano. En la FIGURA 43 vemos otros capiteles dentro de la línea de los toledanos: capitel copto de Museo de Londres publicado por Balbina Martínez Caviro (1)¹¹⁵; capitel románico de la Seo de Jaca (Huesca (2); capitel del Monasterio de Santa María, Siones (Burgos) (3) y del románico oscense la plaqueta (4). De tales piezas del románico pudo haber venido la presencia de piñas en la sinagoga toledana tesis que hizo suya H. Terrasse.

FIGURAS 44 y 45. Ya vimos en Córdoba del siglo X con continuidad en el XI piñas aisladas con tallo como unidad vegetal meramente decorativa. Otros ejemplos del siglo XIII y principios del XIV en Toledo: 1, de canecillo de yeso, Monasterio de la Santa Clara la Real¹¹⁶; 3, yeserías de la sinagoga de Cuenca¹¹⁷, en este caso con acompañamiento de dos palmetas digitadas en la base vistas también en paños de yesería del mencionado monasterio toledano; 5, capitel de templo judío con la representación de piña de punta muy afilada en línea por debajo de las volutas (5). Muy ilustrativo es tejido de almohada de María Almenar del Museo Santa María la real de las Huelgas de Burgos (4)¹¹⁸: cuatro piñas entre palmetas con ganchos y moldes bulbosos con hebillas decorativas, de hacia el año 1200, según M. Gómez-Moreno. FIGURA 45. Piñas de la sinagoga toledana de Nuestra Señora de El Tránsito, por éstas este templo relacionable con el de Santa María la Blanca. Se le fecha hacia el año 1357 fundado por Mamuel Ha-Levi, tesorero de Pedro I de Castilla y León. Al igual que en Santa María las piñas debieron de tener algún significado simbólico tal vez derivado del arte hispanomusulmán; lo cierto es que se hace alarde de este fruto en las cuatro ventanas ciegas en alto del testero (1) (2), cada piña asida a roleos paralelos tangentes entre sí o entrelazados según esquemas vistos en el arte califal de Córdoba y en el taifa de la Aljafería y de Toledo¹¹⁹. El virtuosismo de estas ventanas sólo comparable con la decoración almorávide del Norte de África. En yeserías toledanas mudéjares del Palacio del Temple se ven palmetas con forma de piña en la bifurcación de las hojas (B)¹²⁰. Otros tipos de piñas de El Tránsito adornan los frisos altos laterales de la gran nave (3) y tableros de yesería del interior de la tribuna de las mujeres (4): raspadas todas las piñas incluidas en los lóbulos de arcos acortinados tipo almohade. Representativas las tres piñas de tallo único arropado por palmetas formando SS (5), prototipo inédito en el arte hispanomusulmán



Figura 44. Piñas de yeserías mudéjares.

únicamente comparable a las unidades florales apiñadas o acorazonadas de tableros de piedra del Salón Rico de Madinat al-Zahra. Dentro de esta inspiración del mudéjar toledano fueron decoradas algunas salas del palacio mudéjar del rey Pedro I del Alcázar de Sevilla a cuyas yeserías pertenecen las piñas (6) y (7). De yeserías del Palacio de Fuensalida de Toledo es el motivo floral (B-1) prácticamente gemelo del fruto apiñado de jamba de Madinat al-Zahra (ver FIGURA 30, 5).



Figura 45. Piñas de la sinagoga de El Tránsito de Toledo.

FIGURAS 46, 46-1 y 47. El naturalismo mudéjar toledano de Toledo y Sevilla tuvo eco en Córdoba, concretamente en los bajos de la Capilla Real fundada en la mezquita aljama de la ciudad por Enrique II, 1372¹²¹. Aquí el arco acortinado de altar del muro oriental (1) (1-1) enseña dentro de las enjutas y del friso ancho superior espléndidos roleos con hojas de vid y pequeños racimos de uvas, clavos agallonados y piñas de excelente labra separando las

cartelas lobuladas y en el registro superior del recuadro del arco. En los reinados de Pedro I y Enrique II Muhammad V de Granada amigo personal del primero funda el Palacio de los Leones de la Alhambra donde el estilo tradicional hispanomusulmán se codea con el estilo naturalista inspirado en el mudéjar toledano; ejemplo de este estilo neonazarí se da principalmente en las enjutas del arco de entrada a la Sala de la Barca, vista por dentro y por fuera (2)¹²²: roleos entrelazados de sucesivos tallos que surgen de los lóbulos del arco acortinado se ven inundados por hojas de vid y piñas colocadas en espirales, todo ello acompañados de otros tipos de hojas trifoliadas o flor de lis. La cara interior de estas enjutas vista en la FIGURA 46-1: medallón lobulado con el lema nazarí con roleos añadidos terminados en ramas de hojillas dispuestas en espiguillas y piñas muy apuntada; de una de las cúpulas de templete del Patio de los Leones es el florón con cuatro piñas (2). Este neonaturalismo granadino también afecta a azulejos vidriados de la Alhambra, entre otros azulejo de piso de la Torre del Peinador bajo (3): tallos o arbolillos curvándose con vegetal de tres puntas por fondo de jinete con el cuerpo echado hacia abajo para recoger tal vez uno de los vegetales inferiores. En la Sala llamada de los Reyes del mismo palacio la yesería (3) de piñas abrazadas por palmetas gemelas. Tal vez en este palacio llegó a lucirse el tejido nazarí del Museo de Cluny (4) con piña custodiada por dos leones rampantes.

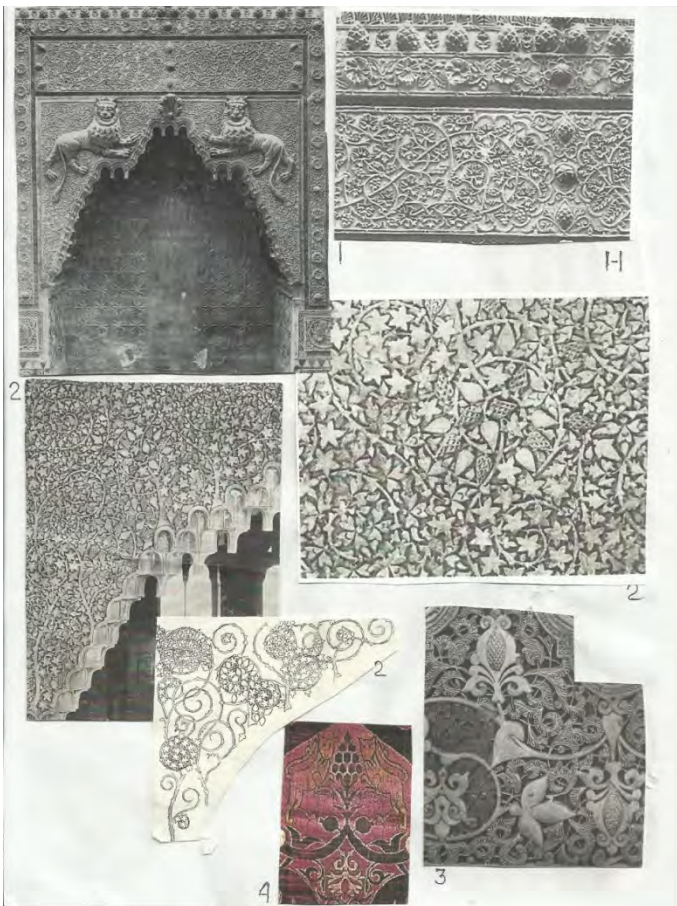


Figura 46. El estilo naturalismo en Córdoba (1) (1-1) y en la Alhambra

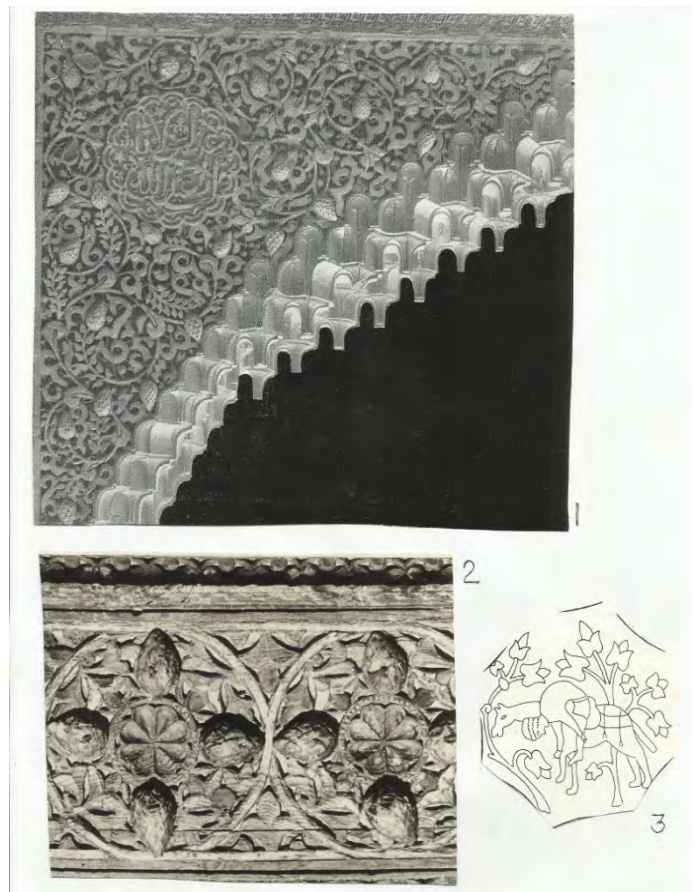


Figura 46-1. Enjuta vista por dentro de arco de la Sala de la Barca de la Alhambra, 1; de un templete del Patio de los Leones, 2.

FIGURA 47. También del Palacio de los Leones dentro más del nuevo estilo naturalista que del árabe tradicional si bien ambos bien avenidos en una misma composición. Algunos autores de nuestros días ilusionados con el tema del árbol de la vida iniciado en al-Andalus en la Córdoba califal han visto un reflejo del mismo en el naturalismo nazarí que nos ocupa cuando en

realidad el mítico árbol a nivel de decorados parietales estaba ya prácticamente olvidado a partir del siglo XIII. 1, yesería de intradós de arco tradicional con palmetas y piñas intercaladas; 2, flores de cinco pétalos, la flor de lis y piñas bien dibujadas (2) del patio de los Leones, la unidad flora (A) muy semejante a otra de los altos de la Qubba central de delante del mihrab de la mezquita aljama de Córdoba (ver FIGURA 29, 7). Otro arco del palacio (3) con espléndido rosetón o florón organizado a la manera almorávide sobre inspiración inicial sasánida-abbasíy omeya cordobés esta vez con adición de ocho cangilones apiñados en el medallón lobulado exterior, todo un alarde de la floristería hispanomusulmana siempre comprometida con la tradición local de al-Andalus; 4, gracioso despliegue de palmetas presidido por piñas apuntadas en liso en capitel ochavado de la Alhambra; canecillo de alero del Patio de los Leones con piñas en sus tres caras vistas (5); cuatro versiones más de piñas nazaríes de la Alhambra (6) (7) (8).

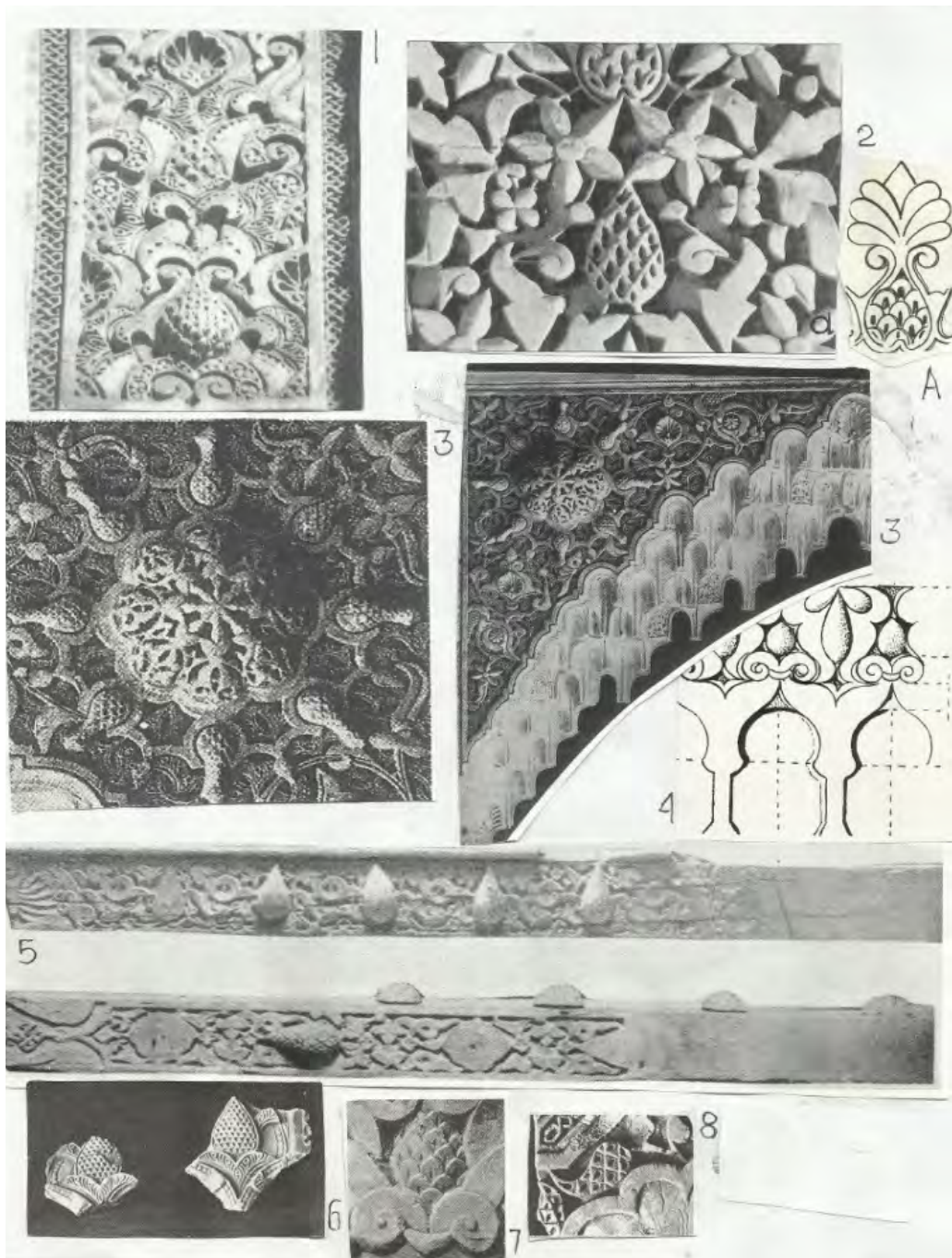


Figura 47. El estilo naturalista en el Palacio de los Leones de la Alhambra.

5. LOS FRUTOS EN EL ARTE ARABE ORIENTAL Y SU APROXIMACIÓN A LOS DE AL-ANDALUS

Sobre las relaciones estilísticas en general entre Oriente y Occidente escribieron G. Marçais, H. Terrasse, Gómez-Moreno, Torres Balbás, Klaus Btisch, L. Golvin, Jojn D. Hoag, Ar, B. Pavón Maldonado, Chr. Ewert. B. Cabañero subiza. Ahora adelantamos una visión personal de la decoración vegetal oriental haciendo hincapié en la clase de frutos que se han estudiado en páginas anteriores. A ello dedicados las ocho figuras siguientes^{122bis}.

FIGURA 48. Decoración omeya, mosaicos de la Qubba de la Roca de Jerusalén según ilustraciones de O. Grabar (2) (3)¹²³ y Creswell (1) (1-1) (A)¹²⁴. Las imágenes (1) (1-1) permiten ver la palmera como árbol sagrado con racimos de dátiles simétricamente dispuestos de factura realista a un cien por cien comparable con los árboles de los mosaicos del patio de la mezquita omeya de Damasco; al lado otra representación en la misma línea realista de roble con hojas de vid y racimos de uvas. A la palmeta se añaden tal vez con significado simbólico de parte de los mosaísta bizantinos dos arbolillos pequeños con hojas lanceoladas. En la imagen (1-1), también en el intradós de algunos arcos de la mezquita damascena, se inicia la estilización del prototipo de palmera tal como se desarrollará en el adelante en el arte árabe: tallo inicial enjocado de forma ovoide, en realidad estilización de la cratera clásica de la que brotan sendos racimos tal vez de dátiles. Sobre el recipiente se yuxtaponen tres parejas de palmetas de tres puntas enjocados los troncos con hebillas-arillos decorativos. La pareja de palmetas más superior es la más locuaz decorativamente, tiene entre las dos palmetas motivo central derivado de la flexión de las puntas superiores, prototipo que estudiamos en la

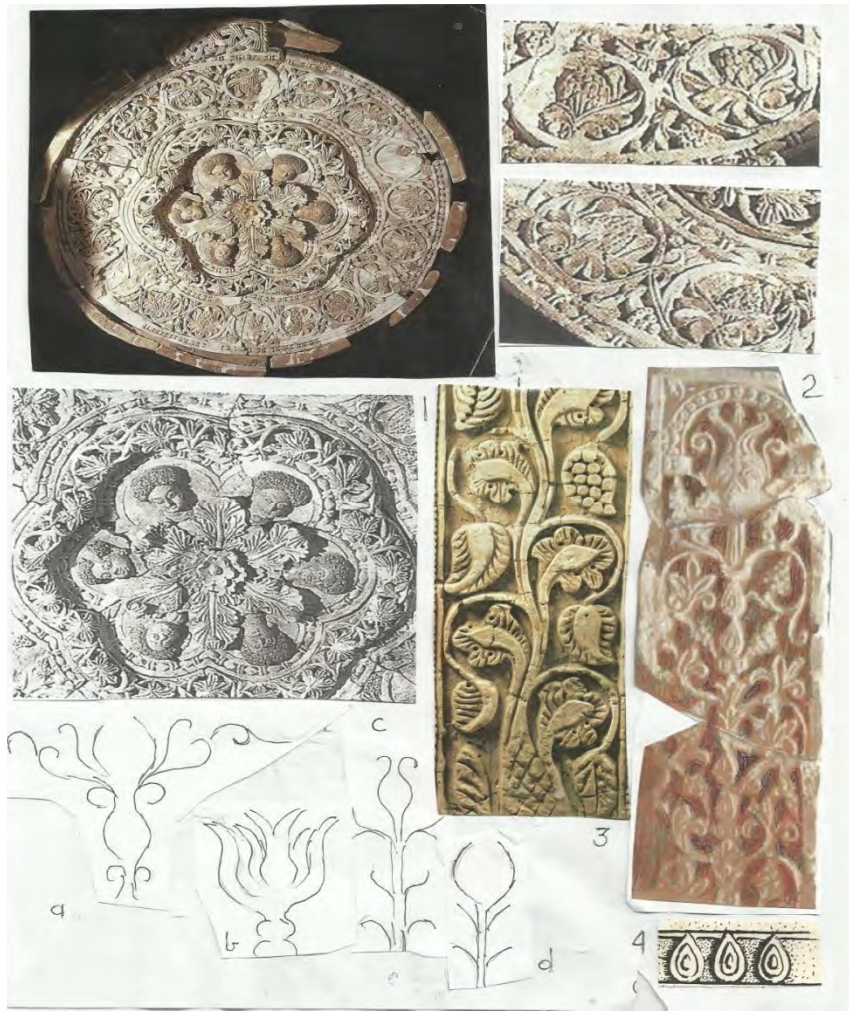


Figura 48. Decoración de mosaicos y estuco omeya oriental.

FIGURA 26. Se repite aquí la caída de dos racimos de dátiles simétricamente dispuestos. Se comprueba con claridad que los bizantinos crearon aquí la modalidad de palmetas gemelas con eje vegetal entremedias, reiterada en la mezquita Al-Aqsa, según Creswell, el vocablo palmeta derivado de palma como lo testimonian los dátiles. La FIGURA 26 habla por sí sola de la relación de Bizancio con Córdoba aunque a través del arte omeya oriental. Las imágenes (2) (3) de la Roca, según O. Grabar, nos hablan del enjoramiento extremo o endiosamiento del prototipo palmera identificable como tal por los racimillo de dátiles derivados de la crátera y de los ramajes que cubren todo el espacio de las enjutas de arcos, concepto decorativo este apropiado por arcos de naves basilicales de todo el orbe mediterráneo¹²⁵.

El estuco de ventana de Qasr al-Hayr al-Gharbi de Siria (A) (A-1)¹²⁶: árbol de la vida con dobles roleos prácticamente perdidos a uno y otro lado del tronco decorado con espiguillas dentro de los cuales se aposentan unidades florales de dos palmetas de tres puntas con vegetal central de forma almendrada derivado de los acantos. Obsérvese que este motivo pasa a la decoración califal de Córdoba pero con la forma acorazonada (A-2). El árbol sirio tiene hebilla de tres arillos colgados justo en la cumbre del tallo que remata en copa semiovalada en la que figura la forma almendrada descrita y sendas palmetas de tres puntas. Este tipo de árbol, con hebillas decorativas, se puede considerar como uno de los modelos orientales de las arborizaciones del Salón Rico de Madinat al-Zahra. En (4) tipos de hebillas de tallos del arte árabe en general: con la letra C, omeya oriental, las restantes prácticamente hispanomusulmanas, a partir de Madinat al-Zahra, algunas repetidas en la decoración mudéjar toledana del siglo XIV; H, de decoración de la Roma antigua.

FIGURA 49. Del palacio omeya Jirbat al-Mafjar de Jordania es la decoración (1), según ilustraciones de Hamilton¹²⁷: el medallón de seis lóbulos central con cabezas humanas rodeado de roleos que incluyen la unidad floral de doble palmeta con fruto en el centro de Qasr al-Hayr, esta vez el fruto es racimos de uvas con punto en medio alternando con piñas bien diferenciadas de aquéllos por sus escamas. Excelente árbol de la vida de estuco de palacio de Resafa-Rusafat Hisham, según Ch. Konrad (2)¹²⁸: el tallo formado por yuxtaposición de almen-



drilla con núcleo central de doble línea, según módulo muy repetido por ejemplo en cerámicas estampilladas orientales e hispanomusulmanas (4). Del mismo brotan tres pares de ramas onduladas con hojas de cinco puntas, sencillas palmetas y racimos de uvas, el remate de forma bulbosa clásica a la vez que sasánida. Otro arbolillo de panel del palacio de Raqqa, Rafika, Siria, siglo IX, Museo Nacional de Damasco (3)¹²⁹: la simplicidad del tronco contrasta con las hojas de núcleo central liso y racimos de piñas y uvas. Hasta aquí los modelos de árboles sagrados orientales esquematizados en (a) (b) (c) (d) (3).

FIGURA 50. Capiteles de alabastro de Siria, siglo VIII, Museo Metropolitano de Nueva York, según M. S. Dimand¹³⁰. Sus decorados omeyas en fase muy incipientes desarrollados en el cesto y el equino, las volutas clásicas prácticamente desaparecidas o sustituidas por decoración derivada del cesto. Sobre las distintas unidades florales de las piezas interesa destacar su paralelismo con los vegetales propios de la Córdoba califal: 1, también visto en la mezquita fatimí de al-Hakim de el Cairo; 2, decoración en piedra de la gran Mezquita de Qayrawan; 3, de la misma mezquita; 4, habitual en lo omeya y abbasi oriental, Qayrawan, Córdoba califal; 5, muy extendido en todo el Mediterráneo occidental; 6, 7, Madinat al-Zahra; 8, además de Córdoba mezquita fatimí de al-Hakim de El Cairo; 9, cenefas habituales en el medio mediterráneo occidental, incluida Madinat al-Zahra; 10 de la mezquita al-Hakim de El Cairo¹³¹, insinuado en la Córdoba del siglo X.



Figura 50. Capiteles omeyas de alabastro de Siria.

FIGURA 51. El florón sasánida (1) de Ctesiphon¹³² incluye cuatro granadas, con variantes se da en los palacios de Samarra (11) y en piedra de Madinat al-Zahra (4) (12) (13)¹³³. No cabe duda que el modelo sasánida anidó en la decoración de la mezquita de al-Aqsa de Jerusalén (2), según G. Marçais¹³⁴. En la misma línea el estuco de Samarra (6) del Museum für Islamische Kunst: dentro de un estilo naturalista alternan hojas de vid y racimos de uvas con punto central y engañosa silueta de capitel, reiterada en la yesería (9), modalidad desconocida en la Córdoba del siglo X, sin embargo, la rueda de vegetales se asemeja al rosetón (4) de Madinat al-Zahra¹³⁵. La piña aparece en la yesería abbasi (10); 7, de yesería de la mezquita iraní de Nayin, según Flury¹³⁶. Otros yesos de Samarra (8) (8-1), en el primero se identifican piñas, basadas en las estilizaciones abstractas del segundo estilo floral de esta ciudad palatina¹³⁷. Volviendo a la decoración omeya, pámpanos de vid y racimos de uvas muy naturalistas se constatan en piedras exhumadas por Bárbara Finster en la ciudad de Anjar (3)¹³⁸; el mismo estilo en fase más avanzada en capiteles de al-Muwaqqar publicados por R. W. Hamilton (5)¹³⁹ con racimos de uvas aislados o entre dos palmetas estilizadas como se ve también en el palacio de Jirbat al-Mafyar (A), según Hamilton¹⁴⁰. Del mismo palacio la unidad floral (C) de dos palmetas y granada centrada, fruto también presente en tablero omeya (B) del palacio Rusafat Hisham, Museo de Damasco¹⁴¹. Ya se vio que la granada hace acto de presencia en decoraciones de uno de los palacios de Madinat al-Zahra (FIGURA 1, 12, 13).



Figura 51. Decoración omeya y abbasi de Oriente.

FIGURA 52. Más yeserías representativas del segundo estilo de los palacios de Samarra (1) (2) (3). Estilizados al máximo hojas y frutos, identificable la piña, cubriendo los espacios que engendran grandes medallones de ocho lóbulos, otros de cuatro con cuatro puntas intercaladas formulario decorativo constatable en la Córdoba califal, en piedra, madera y los marfiles. Entre otras novedades de las yeserías sobresale la unidad floral formada por piña abrazada por dos palmetas incorporada en la vegetación parietal de Madinat al-Zahra. Es en los estucos de la gran mezquita de Balk, siglo IX¹⁴² (4), aún de estilo naturalista, donde se da vegetación característica formada por serie de la unidad arbórea formada por dos tallos con palmetas y tres piñas colgantes siguiendo esquema de tradición helenística (ver FIGURA 4-1) que vimos en los altos de la qubba central de delante del mihrab de la mezquita aljama de Córdoba del siglo X (6). Otros decorados de Samarra (A) (5) (7) en parte insinuados en yeserías hispanomusulmanas de cuño más naturalista; 8, de capiteles de la mezquita de Ibn Tulun de El Cairo, según Herzfeld¹⁴³, las triples hojillas lanceoladas entre las pencas superiores propias de yeserías de Samarra según vemos en la figura siguiente.

Figura 52. Yeserías de Samarra.

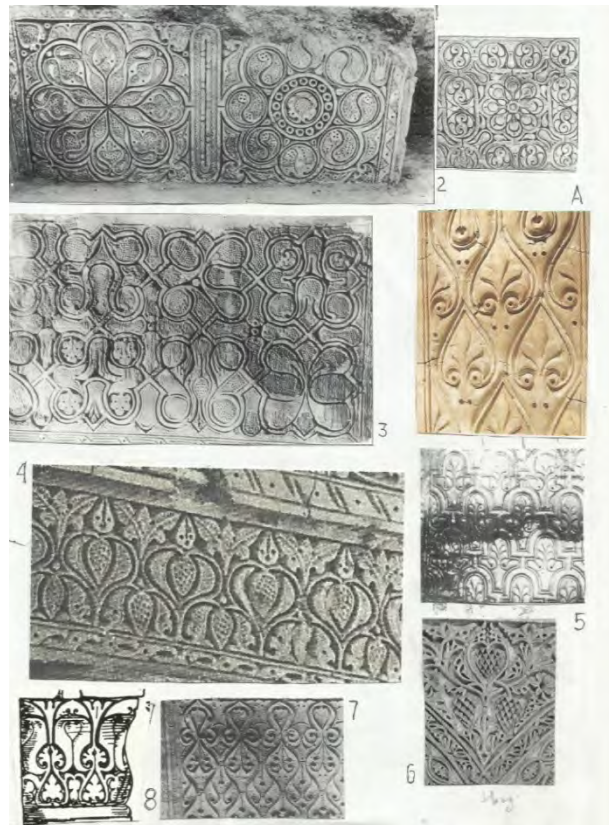


FIGURA 53. A, B, dibujos tomados de yeserías de Samarra con las tres hojillas de puntas lanceoladas que Torres Bábás estudio como modelos de vegetales cordobeses constatados en la qubba central de delante del mihrab de la mezquita aljama de Córdoba (C) (D) y en basas de Madinat al-Zahra (E) (F)¹⁴⁴. De otra parte el rosetón (23) que es el (D) se ve en el exterior de la catedral de Palermo (25) (26)¹⁴⁵; 27, 28, dibujo de Herzfeld de la mezquita de Ibn Tulún. También de nuestra parte es el comentario de los dibujos pequeños de la parte inferior de la figura¹⁴⁶. En ellos se ve como el prototipo de tres hojillas lanceoladas nacen propiamente en capiteles clásicos (1), (2), de capiteles cordobeses califales (3) (4); 5, de estucos de la qubba central del mihrab de la mezquita aljama de Córdoba y Salón Rico de Madinat al-Zahra; del 7 al 10, de Madinat al-Zahra; 11, 12, de la qubba central, mezquita aljama de Córdoba; 13, capitel del Museo Arqueológico de Córdoba; 14, pilastra del Salón Rico de Madinat al-Zahra; 15, de Samarra; 16, de mezquita de Nayin, según Flury; 17, Samarra; 18, 19, mezquita de Nayin; 20, capitel árabe de Toledo; 21, de la qubba central de delante mihrab mezquita aljama de Córdoba; 22, Samarra; 23, 24, Córdoba, mezquita aljama del siglo X. El tablero de estuco de los altos de la qubba central de la mezquita aljama de Córdoba (29) donde se da con mayor profusión el vegetal de las tres puntas



Figura 53. Supuesto estilo de yesería de Samarra en la mezquita aljama de Córdoba del siglo X. La foto de la derecha de árbol de al-Zahra con tallo-eje central con cuatro hojillas lanceoladas como hebillas



lanceadas. El (27) y (28) comentados de la mezquita de Ibn Tulún, según Herzfeld.

FIGURA 54. Dedicada a almenas de dientes agudos forjadas en el arte sasánida y reiteradas con nueva decoración en el arte omeya oriental según modelos publicados por Hamilton (2) (3)¹⁴⁷, su relleno es de palmetas de tres puntas tendentes a configurar arbolillos de la vida con aproximación muy consciente de almenas exhumadas en la mezquita palatina de Madinat al-Zahra (5) (6) (7)¹⁴⁸. El modelo de almenas de dientes agudos (1) es de mosaicos bizantinos o paleocristianos de Cartago¹⁴⁹. El modelo (4) de Khirbat al-Mafjar (4) divulgado por Creswell. Otra consciente aproximación se da en modillones con rollos de alero tipo A aparecido en Qasr al-Jayr East habituales en la Mezquita aljama de Córdoba y en Madinat al-Zahra¹⁵⁰.

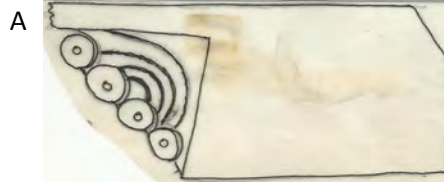


Figura 54. Almenas de dientes agudos decoradas de Oriente y de Madinat al-Zahra. Modillón (A) de Siria.

FIGURAS 55 y 56. Se trata de piñas o pseudopiñas de Susa, Irán, siglo IX-X, del Museo del Louvre (1) (2), la piña primera de forma bulbosa con escamas formadas por triangulillos lisos invertidos, reiterados aunque de manera muy irregular en la piña segunda: unas escamas invertidas y otras no, peculiaridad que se da en piña estudiada de la qubba central, mezquita aljama de Córdoba (3); el primer prototipo reiterado en piña de piedra de la alcazaba de Susa (Túnez) (FIGURA 56, 1). Interesantes son los tablerillos de estuco (4) de palacio de Ctesiphon, del Museum für Islamische Kunst, Berlín¹⁵¹: roleos entrelazados, al estilo de los ramajes de árboles del Salón Rico de Madinat al-Zahra, con hojillas de tres puntas y fruto con aspecto de piña, al menos el cáliz tiene escamas, propiamente se trata de bellota, inédita en lo nuestro hispanomusulmán si se exceptúan yeserías naturalistas del mudéjar toledano, siglo XIV. FIGURA 56. Lo habitual en la Córdoba del siglo X es la piña (2) (3). Curiosamente el tipo de piña primero de la Susa oriental alcanza a piezas decoradas de piedra del Museum für Islamische Kunst de Berlín publicadas M. Ángeles Jordano Barbudo como procedentes de España (4) (5)¹⁵². La modalidad de triangulillos-escamas aplicada a las piezas berlinesas es singularidad muy de nuestras yeserías mudéjares y nazaríes comprendidas entre el siglo XIV y el XV (6) (7) (8) (9)¹⁵³; las piña (10) de la Alhambra curiosamente con los triangulillos de escamas invertidos.



Figura 55. Yesos con piñas de Susa, Louvre, 2, 2; yesería de Ctesiphon, 4.



Figura 56- 1, Piña de la alcazaba de de Susa (Túnez); 2, 3, piñas del siglo X de Córdoba; 4, 5, yeserías mudéjares de Londres y Berlín; 6, 7, 8, 9, 10, yeserías mudéjares de los siglos XIV y XV.

APÉNDICE. FIGURA 57.

Aunque las siguientes imágenes han sido usadas ya en artículos míos de Internet las reitero para mayor comprensión de la tesis de los frutos de la decoración vegetal. Distintos árboles en las dos caras del manto real de Ruggero II de Palermo (A) (1) (Kunthistorisches Museum, Viena), el segundo hispanomusulmán por lo que se refiere a la forma acorazonada del arranque del tronco y las hebillas del mismo a media altura. Se observa que de las cinco hileras de ramas superiores penden frutos con pico o apéndice abajo que dificulta saber de qué clase de fruta se trata; abajo dos humanos de compañía alegrándose al parecer por tener uno de ellos un fruto en la mano que no es precisamente de la clase comentada del árbol, el otro personaje también de porte gozoso ante las rama con fruto caída o arrancada del árbol, todo ello muy relacionado con la línea argumental de las FIGURAS 13-2 y 13-3; el vestido del personaje de la izquierda exhibe dibujo de arbolillo de la vida con flores. Arriba a cada lado del

árbol un simbólico pájaro, habituales en otras imágenes hispanomusulmanas. Respecto a la forma acorazonada del árbol constatamos varios ejemplos hispanos; 1-1, 2, 3, de Madinat al-Zahra; 4, 5, de la arqueta de Pamplona con dos piñas destacadas a media altura (ver el par de piñas a media altura del árbol de la figura 32, B); en el marfil de Kensington (6) la forma acorazonada de la raíz del árbol se ve sustituida por dos piñas formando dibujo de ancla o de ganchos visto en otros marfiles afines; 7, de almohada de Berenguela, siglo XII, de las Huelgas de Burgos (Gómez -Moreno, M. *El Panteón Real de las Huelgas de Burgos*), interesante porque la forma acorazonada del árbol incluye el vegetal de los árboles de al-Zahra (1-1) (2). En esta misma línea cabe aludir a árbol de la mezquita cairota de al-Azhar (B) con dos pares de racimos de dátiles.



Figura 57. Otros árboles de la vida

CONCLUSIÓN

En la dinastía omeya de Oriente la decoración vegetal por influencia helenística y bizantina adquiere un singular protagonismo basado en temas naturalistas de árboles y paisajes constatados en los mosaico de la mezquita de Damasco y en el Santuario de la Roca de Jerusalén, junto a ellos otros de estilo más abstracto aunque en uno y otro se hacen notar piñas, racimos de dátiles y racimos de uvas. En la arquitectura civil en la piedra y el estuco se da ese mismo naturalismo poshelenístico con presencia de hojas de vid, racimos de uvas, piñas e incluso granadas. En el otro extremo del Mediterráneo la Península Ibérica ampara el arte visigodo desarrollado con atenuado esplendor a lo largo de los siglos VII y VIII dándose decorados vegetales en los que se identifican con gran realismo piñas, racimos de uvas, dátiles y otros de más dudosa identificación, arte igualmente inspirados por la herencia bizantina de aquellos años. Ausencia de frutos en la decoración conocida hispanomusulmana de Córdoba de los siglos VIII y IX. En este punto destacar si los frutos detentados en el ataurique cordobés de la primera mitad del siglo X son herencia siria o local de la parte visigótica con sus uvas envueltas en un halo sacramental o simbólico notorio en la estampa de de pájaros picoteando el fruto que de otra parte no falta en la representaciones figuradas de Siria, véase como ejemplo los zócalos de la palació de Mashhata.

La ausencia de frutos en lo árabe nuestro de los siglo VIII y IX puede suplirse por su presencia en el arte aglabí de Ifriqiya, concretamente algunos cimacios de los pies de las naves del haram de la Gran Mezquita de Qayrawan y en la pinturas del cascarón del mihrab del mismo santuario del siglo IX; hacia el año 886 bajo el patrocinio de un musulmán destacado de al-

Andalus se erigen la Mezquita de las Tres Puerta de aquella ciudad coetánea de la puerta de San Esteban de Córdoba aunque sin indicio alguno de existencia de frutos si bien aquí el estilo de su decoración vegetal entronca con el naturalismo omeya de Siria y Jerusalén, algunas de sus cenefas presentes en la mezquita aljama de Tudela y en basas de mármol del Salón Rico de Madinat al-Zahra. Volviendo a Córdoba es de notar que la piña, racimos de uvas, dátiles y granadas vienen muy directamente del repertorio decorativo de los visigodos, a partir de los relieves de Quintanilla de las Viñas en que se hace notar particularmente el simbólico arbolillo con caída de dos frutos dispuestos simétricamente que alcanza amplia vigencia lo mismo en capiteles que en los enchapados parietales de los palacios de al-Zahra, ello como buena prueba de la presencia visigótica reforzada por cimacios de mármol decorados con esquemas geométricos característicos de los visigodos. Semejantes arbolillos con caída de ceremoniosa simetría visto en este artículo se constatan en estucos de la mezquita iraní del Balk del siglo IX. De otra parte es significativa la aparición de la vid con uvas y pájaros picoteándolas según símbolo sacramental del sarcófago de la catedral de Oviedo muy tenido en cuenta por H. Kühnel al estudiar los marfiles hispanomusulmanes, como ejemplo la arqueta del de Museo Burgos y otros con la estampa de las uvas y los pájaros.

La sacralización de los racimos de uvas de la vía helenística, bizantina, copta y goda debió influir en la iconografía vegetal del califato de Córdoba, casi siempre ello asociado al omnipresente árbol de la vida o la felicidad, si bien es cierto que el tema de la uva queda ausente de las paredes del Salón Rico de Madinat al-Zahra, no así la granada bien representada en las paredes del salón de las cuatro albercas del jardín de aquél salón. En éste prima la piña ejerciendo el mismo papel de los racimos de uvas con característica caída de impecable simetría de ascendencia visigoda; piñas asidas a media altura del tronco- eje del árbol de la felicidad, modalidad varias veces repetida en los árboles de al-Zahra. Así de aquí en adelante en marfiles o palacios postcalifales las frutas provistas de cierto significado simbólico, singularmente las piñas, tienden a significarse por el lugar preferente que se las asigna en el árbol islámico por antonomasia: se entroniza este fruto en el centro de tímpanos de arcos exteriores de puertas de la ampliación de la Mezquita aljama de Córdoba, equinos de algunos capiteles de al-Zahra; ocho piñas en los arbolillos simbólicos de la pila de Sevilla hecha para Madinat al-Zahira de Almanzor, y así piñas preferentemente ubicadas de los estucos de la Aljaferia de Zaragoza, yeserías de la alcazaba de Almería, las de santuarios almorávides de Tremecen, la Qarawiyyin de Fez o Qubbat all-Barfudiyin de Marrakech, puertas de la Sacristía vieja de las Huelgas de Burgos, estucos del palacio de Pinohermoso de Játiva, antes en esta ciudad piñas de los frentes de la pila del siglo XI. Yaserías del palacio de El Castillejo de Murcia, ménsulas de mármol atribuidas a la mezquita de Salvador de Toledo, yeserías de casas principales del siglo XI de Toledo: la casa -palacio del Temple y las de la calle Núñez de Arce; yeserías de las dos sinagogas vigentes toledanas, las del monasterio de Santa Clara la Real en la misma ciudad y yesos de las sinagogas de Córdoba y de Cuenca. La incorporación de piñas en los capiteles de los soportes de Santa María la Blanca de Toledo sienta precedentes a capiteles hafsies de Túnez y nazaríes de los siglos XIII y XIV. En el arte mudéjar el naturalismo toledano del siglo XIV que trasciende al Palacio de los Leones, arco de la Sala de la Barca de la Alhambra y arcos de la Sala de los Reyes de Muhammad V, yeserías de la Capilla Real de Córdoba y del palacio de Pedro I en el Alcázar de Sevilla, se acuñan bellos atauriques arrancados de la naturaleza con presencia de uvas, piñas y bellotas.

BIBLIOGRAFIA.

1. Vallejo Triano, A. *La ciudad califal de Madinat al-Zahra*, 2010.
2. Cressier, P., "Notas sobre la decoración de la Mezquita Mayor de Almería": vva., *Estudio de la arqueología medieval de Almería*, 1992.

3. Creswell. K, A. C, *Early Muslim architecture*, I, 1969.
4. Hamilton, *Khirbal al-Maffjar*, Oxford, 1959.
5. Cyril Mango, *Arquitectura bizantina*, Milán, 1980.
6. Ettinghause, R., *Peinture árabe*, 1962.
7. Churruga, M., *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española, siglos X al XII*, Madrid, 1939.
8. Puertas Vilches, J. M. "La monumentalidad y el sentido artístico de Qurtuba, *Awraq*, 7, 2013. El autor habla de frutos del árbol, pero en la copa sólo hay ramas las cuales son arrancadas por los dos personajes.
9. *Ibidem*. Dice que uno de los personajes de compañía tiene en la mano un bastón de mando cuando en realidad se ve con claridad que se trata de un espantamoscas.
10. Lillo Alemani, M., "La figura del intérprete musical en los marfiles califales andalusíes", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, VI, 1993.
11. Churruga, op. cit.
12. Civera, A., *Techumbre gótico-mudéjar en la iglesia de Santa María de la Sangre en LLiria*, 1989.
13. Gómez-Moreno, M., *Iglesia mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*, Madrid, 1919.
14. Bellafiore, G., *La Zisa di Palermo*, 2001; Pavón Maldonado, *Arquitectura y decoración en el Islam Occidental. España y Palermo*, Página Personal de Internet (ilustración de Giuseppe Caronia: *La Zisa di Palermo, Storia e restauro*, 1982).
15. Reproducción de M^a Cruz Villalón, *Quintanilla de las Viñas en el contexto del arte alto medieval. Una revisión de su escultura*, XXI, 2004.
16. *Ibidem*.
17. Fronchoso, R., "La decoración de ataurique en las acuñaciones de Madinat al-Zahra", *Al-Mulk*, 5, 2005.
18. Torres Balbás, L., "El arte hispanomusulmán hasta la caída del Califato de Córdoba", *Historia de España de R. Menéndez Pidal*, 1957.
19. Golombek, L., "Abbasid mosque at Balk", *Oriental Art*, 3, 1969.
20. Kubisch, N., "El tránsito de la decoración taifas a la almorávide de las yeserías de Almería", *La Aljafería y arte del islam occidental del siglo XI*, 2004 (coord. Borrás Gualis y Bernabé Cabañero Subiza)
21. Kühnel, E., "Lo antiguo y lo oriental como fuente de arte hispanomusulmán", *Al-Mulk*, 4, 1964-5; y Ecochars, O., Schlumberger, A., *Qasr el Heir el Gharbi*, París, 1986.
22. Grabar y otros, *City in the desert Qasr al-Hayr East*, 1978.
23. Kühnel, "Lo antiguo y lo oriental", y Ecohard, O., Schlumberger, A., *Qasr el Heir el Gharbi*, París, 1986.
24. La copa posiblemente sea de palmera.
25. Putrich-Reinard, O., "Die pilastranlage von Chibet el Minje en Palestina-Hefte des Deutschen vereins com Heilige Laude, 17-20, 1934.
26. Cabañero Subiza, B. "Notas para el estudio de la evolución de los tableros parietales del arte andalusí desde la época del emirato hasta la de los reinos de Taifa", *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, 4, 1999.
- 27, Villalón. M^a C., "El paso de la Antigüedad a la Edad Media. La incierta identidad del arte visigodo", 2008.
28. Museo Senis de Portugal.
29. Osaba y Ruíz de Erenchuny, B., Luribarri Angulo, J. L., "Estela mozárabe inédita del Museo Arqueológico de Burgos", *Archivo Español de Arqueología*, 49, 1976.
30. Pavón Maldonado, B., "Arqueología musulmana en Cáceres", *Al-Andalus*, XXXII, 1967.
31. *Hispania gothorum. San Ildefonso y el reino visigodo de Toledo*, Catalogo, 2007.
32. Villalón, "El paso de la Antigüedad..."
33. *Ibidem*.
34. Marçais, G., *L'architecture musulmane d'Occident*, 1954.

35. Semavi Eyice, *Iznik (Nicaea). Tarihçesi ve Eski Eserleri. The history and the Monuments*, Istanbul, 1991.
36. Creswell, *Early Muslim Architecture*, I. *A Short account of early Muslim architecture*, Baltimore, 1958.
37. Hamilton, *Khirbat I-Mafjar*.
38. Museo Arqueológico Nacional de Madrid. El dibujo de los ojos, círculo y punto central, se va con *memorah* de Orihuela fechado en el siglo VI: lápida de piedra caliza con candelabro y dos pavos, uno de ellos picoteando uvas, símbolo de la Resurrección (*Memoria de Sefarad*, cat, 5, Toledo, 2003).
39. Kühnel, "Lo antiguo y lo oriental...".
40. Partearroyo Lacabe, C., *Estudio histórico-artístico de tejidos de al-Andalus y afines*,---
42. Ferrandis, J, *Marfiles árabes de Occidente*, Madrid, 1935.
43. Rivoira, G, T., *Architettura musulman. Sue origine e sviluppo*, Milan, 1914; Cyril Mango, *Arquitectura bizantina*.
- 43 bis. La interpretación de esta estampa de alto dignatario y sus servidores ha tenido las siguientes variantes: Ferrandis (*Marfiles árabes de Occidente*, número 19) dice pudiera representar "la autoridad del califa"; Gómez-Moreno (*Ars Hispaniae*, III) dice: "señor barbudo y de gran tamaño, con mazo de flores (ç) y redoma, entre servidores que le ofrecen otra redoma, abanico y amoscador de cerdas; Puertas vilchez últimamente("La monumentalidad y el sentido artístico de Qurtuba", *Awraq*, 7, 2013): " figura mayor barbuda y los atributos califales (anillo, rama (ç) y copa (ç). Los dos servidores de menor escala, uno con vara de mando (ç) con ápice curvo, el otro tiene estandarte (ç) y una redoma ". La copa, dice, como expresión del poder del Califato, cuyo simbolismo se hereda de las antiguas tradiciones iraníes. Aquí el autor amplía: copa de la salvación y copa de la inmortalidad, y añade que la redoma tiene igual significado (ç)
44. Normalmente el confundir racimos de uvas con piñas y viceversa se da más en los marfiles que en la decoración parietal de piedra.
45. Gómez-Moreno, M., *Ars Hispaniae*, III; Pavón Maldonado, B, "Iconografía hispanomusulmana (matizaciones y connotaciones): naturalismo, fauna y el árbol de la vida", [www.basiliopavonmaldonado](http://www.basiliopavonmaldonado.es). es.
46. Ghirshman, R., *Iran. Partos y sasánidas*, 1962.
47. Lillo, Alemani, M. "La figura del intérprete musical...".
- 47 bis. Olod, R., "Artes suntuarias", *Al-Andalus, el arte islámico en España*, 1992.
48. Asín Palacios, *Escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, 1q884.
49. Pavón Maldonado, B, *Arte toledano: islámico y mudéjar*.
50. *Ibidem*.
51. Del Museo Diocesano de la Catedral de Gerona, del año 976.
52. De Siria o Egipto, siglo VI.
53. Villalón, M" C., "Quintanilla de las Viñas..." (reproducción de imagen de M. C. de Pope y Ackerman, A., *A survey of Persian Art*, Oxford, 1929-38.
54. Ettinghausen, op. cit.
55. Semavi Eyice, *Iznik*.
56. Berrucand, M., "El arte del califato fatimí ¿Arte mediterráneo o arte oriental?", *La Aljafería y el arte del Islam Occidental del siglo XI*.
57. Casamar, M., "Lozas de cuerda seca con figuras de pavones en los museos de Málaga y El Cairo", *Mainales*, II-III, 1989-81
58. *Ibidem*. Camps Cazorla, E., "Cerámicas vidriadas califales de Madinat al-Zahra", *Adquisiciones del MAN* (1940-45).
59. Pavón Maldonado, B, "Notas sobre cerámica hispanomusulmana", *Al-Andalus*, XXXII, 1967.
- 59 bis. Gómez-Moreno, M., *Ars Hispaniae*, III; Navascués y de Palacio, "Una joya en el arte hispanomusulmán en el camino de Santiago", *Príncipe de Viana*, 1964.
60. Grabar, A., *La edad de oro de Justiniano*, 1966.

61. Ghirsmán, R., *Iran. Partos y sasánidas*.
62. Puertas Vilches, "La monumentalidad y el sentido artístico..."
63. Marçais, G., *L'architecture musulmane d'Occident*.
64. Gómez-Moreno, *Iglesias mozárabes*.
65. Grabar, A., *La edad de oro de Justiniano*.
66. Pavón Maldonado, B. *Arte toledano; islámico y mudéjar*.
67. Creswell, *Early Muslim Architecture*, I.
68. Partearroyo, op, cit.
69. Migeon, G., Koechlin, *Arte musulmán*.
70. *Ibidem*.
71. Amador de los Ríos, R., *Monumentos arquitectónicos de España. Toledo*, 1905.
72. Gómez-Moreno, M., *Ars hispaniae*, III.
73. Schmidt, H., "L'expédition de Ctesiphon en 1932-1946", *Syria*, 1934.
74. Cabañero Subiza, B., "Notas para el estudio de la evolución de los tableros parietales del arte andalusí desde la época del emirato hasta la de los Reinos de Taifas", *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, 4, 1999.
75. Hubert, J., Porcher, J., Wolfgang F. Volbach, *La Europa de las invasiones*, 1968.
76. Villalón M^a C., "Quintanilla de las Viñas..."
77. Carmona García, A., *Ensayo de contextualización en la naturaleza desde el Paleolítico a Roma* (Tesis doctoral), 2013.
78. Una ojeada de conjunto sobre estos árboles califales. En el mundo islámico el árbol de la felicidad es como nuestro Padre Nuestro o el Pantocrator del románico: árbol idealizado con o sin representaciones figuradas, éstas nunca en los arboles de paredes de la arquitectura religiosa o doméstica desde los primeros árboles de la decoración omeya oriental, estucos con decoración estilizada de ventana de Qasr al-Hayr al Gharbi y otro en la madera de la mezquita al-Aqsa de Jerusalén como ejemplos más antiguos, el proceso iconofóbico sólo interrumpido en las artes menores sobre todo los marfiles cuyas representaciones totalitarias de haber sido imitadas en el Salón Rico de al-Zahra le daría un lustre o privilegio único en el Islam de todos los tiempos. No hay que olvidar que los árboles de piedra de la ciudad palatina son replicados en los marfiles, sobre todo en la arqueta de Pamplona, no al contrario. Si bien como ha escrito D. F. Ruggles no hay ninguna referencia textual explícita a una relación de los jardines andalusíes con el Paraíso, pero cuanto llevamos escrito en las páginas precedentes y el ejemplo incuestionable de origen del tronco-eje en lo sasánida permiten asegurarlo, árbol de la vida, de la felicidad o del Paraíso. Los distintos estudiosos del arte hispanomusulmán que han pasado por el Salón Rico de al-Zahra han barajado criterios o interpretaciones muy diferentes. ¿Qué sentido tiene esta decoración parietal? ¿La astrología por medio? ¿Un jardín idealizado en piedra como continuación del jardín real de delante del palacio? ¿palacio celeste y paraíso? La riqueza de los árboles de al-Zahra personificada en la variedad de florones acentuada por la presencia de hebillas o joyas en cada una de las bifurcaciones del tronco madre a imitación de los estilizados árboles de los mosaicos de la Qubbat de la Roca de Jerusalén y de la mezquita de Damasco. Todo este temario puesto de manifiesto por diversos autores en el libro *El Salón Rico de Abd al-Rahman III*, 1995 (coord. Vallejo Triano), con la participación de Chr. Ewert: "Elementos de la decoración vegetal en el Salón Rico de Madinat al-Zahra", Natascha Kubisch, Patrice Cressier, Acien Almansa y M. Barceló.
- 78-1. Marçais, G., *L'architecture musulmane d'Occident* (en la figura 26 con el número 11 doy una modalidad floral o vegetal de palmetas de la ciudad palatina publicada por G. Marçais pero que nunca he podido o sabido identificarla en las piedras de la ciudad palatina; ciertamente se da en la decoración de mosaicos de la Qubba central de delante de mihrab de la mezquita aljama de Córdoba).
79. En la figura 26 se constata la flor de ocho pétalos floreados (J) de la fachada de la mezquita de Tres Puertas de Qayrawan, siglo IX, según tipo de cerámica de al-Zahra inspirado en la cerámica oriental del siglo IX.

80. Para la figura 27, 4, Semavi Eyice, *Iznik*.
81. Creswell, *A short account early Muslim architecture*.
82. Golvin, L., "Note sur un décor de marbre trouvé a Madinat al-Zahra", *Al-Andalus*, XXV, 1960.
83. Gómez-Moreno, M., *Ars Hispaniae*, III.
84. Terrasse, H., *La mosquée d'al-Qarawiyyin à Fés et l'art des almoravides*, 1957.
85. Marçais, G., *L'architecture musulmane d'Occident*.
86. Basset, J, Terrasse, H., *Nouvelles recherches archeologiques à Marrakech*, 1957.
87. Gómez-Moreno, M., "La ornamentación mudéjar toledana", *Arquitectura Española*, I-IV, 1923, 24, 26.
88. Marçais, G., "The paneles carved Word in the Aqsa mosque at Jerusalem", en Creswell, *Early Muslim architecture*, 2.
89. Partearroyo, Op. cit.
90. Kubisch, N., "El tránsito de la decoración..."
91. Gómez-Moreno, M., *Ars Hispaniae*, III.
92. López Pertiñes, M., Gómez Ródena, M., "Los canecillos del Museo de Santa Clara de Murcia. Primera aproximación a sus aspectos materiales, decorativos y cronológicos", *Tudmir*, 2, 2011.
93. Kuvisch, N., "El tránsito de la decoración..."
94. Pérez Asensio, M., Rubio Domene, R., Domingo Lentisco, J., "Yeserías andalusíes de la Plaza del Cardenal Belluga de Lorca (Murcia)", *Congreso internacional de Museos europeos islámicos*, Actas.
95. Gómez-Moreno, M., *Ars Hispaniae*, III.
96. *Ibidem*.
97. Cabañero Subiza, B., Herrero Ontañón, "La casa palacio del Temple de Toledo. Un monumento taifa recientemente descubierto", *Artigrama*, 2000.
98. Pavón Maldonado, B, *Arte toledano: islámico y mudéjar*.
99. Gómez-Moreno, M., *Ars Hispaniae*, III.
100. Gómez-Moreno, M., "La ornamentación mudéjar toledana".
101. Basset, H., Terrasse, H., *Sanctuaires et forteresses almohades*, París, 1931.
102. Pavón Maldonado, *Arte toledano: islámico y mudéjar*.
103. Gómez-Moreno, M., *Ars Hispaniae*, III.
104. Pavón Maldonado, B., *Arte toledano: islámico y mudéjar*.
105. Bienes Calvo, "Introducción al estudio de la cerámica musulmana de la ciudad de Tudela", *Turiaso*, 7.
106. Marçais, G., "Le mihrab maghrebin de Tozeur", *Memorial H. Basset*, París, 1928.
107. Palazón Navarro, A., Jiménez Castillo, P., "La arquitectura de Ibn Mardanish: revisión y nuevas aportaciones", en *La Aljafería y el arte del Islam Occidental en el siglo XI*.
108. Migeon G., Koechlin, *Arte musulmán*.
109. Rodríguez Peinado, L., *Los tejidos coptos en las colecciones españolas. Las colecciones madrileñas*, 2000.
110. Tejido con árbol estilizado, cuatro piñas en caída y dos pájaros arriba-
111. Gómez-Moreno, M., *Catalogo monumental de España. Provincia de Salamanca*, 1967; Barroso Cabrera, R., Morin de Pablos, J., "La escultura de época visigoda en la Provincia de Salamanca", *Salamanca, Revista de Estudios*, 29-30, 1992 (interpretación como mensajes bautismal y eucarístico, dos tallos estilizados de vid brotando de especie de búcaro).
112. Daoulatli, A., *Tunis sous les hafsies*, Tunis, 1976.-
113. Su estilo en el ataurique es tan arcaico que pudiera ser tomado como una réplica muy temprana del ataurique taifa.
114. Información de Roque Chavás sobre casetones de techo con inscripciones, Museo Arqueológico de la Villa.

115. Caviro Rodríguez, B., "El arte mudéjar y las sinagogas. El Toledo judío", *Homenaje a Julio Porres Martín-Cleto*, Toledo, 2008.
116. Pavón Maldonado, B., Tratado de arquitectura hispanomusulmana, III, *Palacios*, 2004.
117. Dimas Péres, "La sinagoga de Cuenca, iglesia de Santa María la Nueva", *Cuenca*, 19 y 29, 1982.
118. Partearroyo, C., op. cit.
119. Pavón Maldonado, B., *Las yeserías de Sefarad. Sinagogas medievales españolas*, en página personal de internet.
120. Cabañero Subiza, B., "La casa palacio del temple de Toledo..."
121. Pavón Maldonado, *Arte toledano: islámico y mudéjar*; y "Decoración mudéjar...", www.basiliopavonmaldonado, es
122. Gómez-Moreno, M. "El arte islámico en España y en el Magreb", *Arte del Islam*, Labor, 1961; Pavón Maldonado, *Arte toledano: islámico y mudéjar*, e "Iconografía hispanomusulmana...", www.basiliopavonmaldonado. es.
- 122 bis. Marçais, G. *L'architecture musulmane d'Occident*, y *L'art musulman*, 1962 ; Terrasse, H, *L'art hispanomoresque des origines au X siècle*, 1932 (decoración superior de la Puerta de San Esteban semejante a la del castillo sirio de QasraL-Abyad de origen helenístico); GÓMEZ-MORENO, M., *Ars hispaniae*, III (" En lo árabe nada se pierde, sólo se transforma en sentido ascendente o descendente. Entran elementos nuevos adoptándose tan bien a lo propio que forma cuerpo con ella y evolucionan a compás suyo. El arte se aviva con aportaciones de orientalismo escalonadas, a través de su desarrollo recibe decoraciones mesopotámicas en escayola...; de lo bizantino creciente toma afición por la representación de animales y aún hombres en las artes industriales.... La decoración de la puerta de San Esteban del siglo VIII-IX, mezquita de Tudela y la de Qayrawan giran sobre un bizantinismo de cortos vuelos... En el Salón Rico de Madinat al-Zahra domina lo exótico del tracista mediante series de hojitas acorazonadas típicas de obras en todo Oriente y extraños a lo nuestro. En otra dirección un paño exhibe hojas de vid y de roble completamente natural como recordando a los decorados de Maxata o Rabatammam en Siria, de tradición clásica". En su escrito en *Arte del Islam*, Labor ("El arte islámico en España y en el Magreb") comenta el bizantinismo de la decoración de la puerta de San Esteban de la mezquita de Córdoba, sobre las jambas de mármol del mihrab de la misma, plagadas de ataurique habla de foliolas exquisitas distribuidas dentro de esquematismo de carácter francamente oriental y en cierto modo bizantino que recuerda de lejos las decoraciones de Maxata, su estilo por otra parte difiere completamente de los abasí coetáneo. TORRES BALBÁS, L., "El arte hispanomusulmán hasta la caída del califato de Córdoba" (Sobre la decoración de la puerta de San Esteban comenta influjos sasánidas y helenísticos más que bizantinos llegados a través de Siria. Sobre los enchapados parietales del Salón Rico de Madinat al-Zahra con estilizados árboles: la técnica es la de origen oriental difundida por toda la cuenca del Mediterráneo de las artes bizantinas, omeya y copta una de cuyas obras destacadas son los zócalos del palacio de Mashatta del siglo VIII. Ajustándose más a lo floral,: "sólo algunos foliolos terminan en ángulo o punta de lanza que al juntarse los inmediatos encierra un ojete circular, remate de la flora de yeserías abbasíes las que no tienen estas de al-Zahra más que ese punto de contacto). KLAUS BRISCH, "Zum Bab Wuzara (Puerta de San Esteban) der Haup Moschee von Córdoba", *Studies in islamic Artand architecture, in Honour of Peofesor K. A. C. Creswell*, 1965 (aún reconociendo en la puerta trazas romanas, la hace derivar de portadas árabes de palacios omeyas de Oriente (Ujaydir, Qasr al-Jayr Sharqi y Qasr al-Hayr al-Gharbi) estimándola obra del siglo VIII tan sólo renovado el arco de la entrada que porta inscripción de Muihammad I. En este mismo sentido se mueve el criterio de A. Fernandez-Puertas ("La decoración de las ventanas de Bab al-Uzara según dos dibujos de D. Félix Hernández", *Cuadernos de la Alhambra*, XV-XVII, 1979.1980).
- JOHN D. HOAG. *Arquitectura islámica*. Sobre la arquitectura califal en general dice que parece una continuación de la arquitectura omeya de Siria con innovaciones locales. De la decoración opina que los muchos diseños decorativos sasánidas de Khirbat al-Mafjar no se introdujeron

jamás, al parecer, en Córdoba, y quizá no fueron nunca muy importantes en Damasco. En el siglo X fueron adoptadas ideas orientales, trabajo en estuco, pero ello no anuló formas decorativas romanas, posiblemente este interés por lo antiguo estaría fomentado por las relaciones con Bizancio bajo la soberanía por entonces de la dinastía macedonia que estaba atravesando un período de “renovatio” de la Antigüedad). PAVÓN MALDONADO, B. *El arte hispanomusulmán en su decoración floral* (para el siglo VIII y IX cree que el criterio de Torres Balbás es cierto si bien los escasos restos decorativos disponibles de ese remoto periodo nos llegan sin saber a ciencia cierta si ese criterio del arquitecto español es definitivo o inamovible. Debió producirse sincretismo de arte oriental por vía omeya y arte occidental- visigodo, bizantino y romano- que puso a nuestra decoración al borde mismo de los problemas sin solución; sin embargo, la luz de nuevos conocimientos sobre arte sasánida y el omeya oriental nos permite reconocer que en la Córdoba de los siglos VIII y IX se dio arte omeya a través de determinadas formas florales de la TABLA I (a los efectos del presente artículo de internet léase FIGURA 26) y de los modillones o ménsulas de rollos o ganchos las primeras patentes en la puerta de San Esteban, los segundos en el interior de la misma mezquita y en Madinat al-Zahra. Con esas formas orientales aclimatadas aquí entre los siglos VIII y IX sí se puede explicar el fenómeno omeya de la decoración califal de Madinat al-Zahra y de la mezquita aljama de Córdoba, pues no es posible que el arte del califato omeya de Damasco y la Roca de Jerusalén llegara a al-Andalus dos siglos después de su creación y consolidación teniendo por medio el estilo abbasi que desdibuja todo lo anterior y se erigen en estilo de aspecto casi completamente nuevo. De momento para la influencia omeya oriental en lo nuestro de los siglos VIII y IX disponemos de la TABLA I aludida, los modillones y almenas decorativas con vegetación oriental exhumadas en la mezquita de al-Zahra (ver figura 54 de este artículo de Internet). La misma persistencia por la vía de iconografía figurada sasánida en las artes industriales del siglo X lleva a pensar en un arte emiral de cierta envergadura en un momento en que se daba estrecha afinidad entre lo omeya y lo bizantino, fuentes principales de las que se nutrieron las artes islámicas de la cuenca occidental del Mediterráneo, con ejemplo determinante en piedras esculpidas del siglo IX de la Gran Mezquita y la de las Tres Puertas de Qayrawan, ello compaginado con el clasicismo, a modo de renacimiento, de formas romanas redivivas vía Bizancio en cenefas, pilastras, basas, capiteles y decorado de las arquerías del Salón Rico de Madinat al-Zahra. En lo referente a la decoración del siglo IX lo que le falta a la puerta de San Esteban lo tienen las mezquitas coetáneas qayrawaníes consignadas; en el mismo lote cabe encajar decorados de algunos de los modillones de la mezquita mayor de Tudela pese a que ellos deberán ser fechados en el siglo X., coetáneos de Madinat al-Zahra.

EWERT Chr. En su artículo publicado en *El Salón Rico de Abd al-Rahman III de Madinat al-Zahra* (1987) mantiene influjo arcaizante de lo omeya sirio intencionadamente mantenido durante generaciones en al-Andalus. Y respecto a la Mezquita aljama de Córdoba del siglo X de manera general explica el aporte oriental con esta interrogación, ¿Se evocó en los dos santuarios más venerados de Occidente, en Qayrawan y en Córdoba, en condiciones histórico-políticas diferentes, el tan prestigioso conjunto árabe de la Santa Jerusalén? (referencia a la mezquita al-Aqsa y la Qubbat de la Roca). ZOZAYA, J. Creo que no ha emitido criterio alguno al respecto, salvo en mi opinión un dislate cual es que la jamba descubierta en Denia, siglo X-XI (ver figura 18-1, 3) tiene un parentesco innegable con decorados del palacio omeya de Jirbat al-Mafjar (“La influencia visigótica en al-Andalus”, *Corso XXXIV di cultura sull’art ravenna e bizantina*, Ravenna, 1987. CABAÑERO SUBIZA, B., se ocupa sólo del orientalismo en el arte hispanomusulmán del siglo XI referido a la Aljafería. Últimamente MARFIL RUIZ ha dicho y escrito que el arte de Córdoba de los siglos VIII y IX de la mezquita aljama metropolitana venía a significar que Córdoba en esas centurias era una isla oriental en la Península Ibérica; ve orientalismo en el hecho de labrar la decoración vegetal en una de las caras de los sillares de la puerta de San Esteban. Por último A. E. MOMPLET ve tradición artística visigoda en los roleos y palmetas de San Esteban, aunque no exhibe pruebas de ello (*El arte hispanomusulmán*, 2008.

123. Grabar, O., “¿Existen imágenes en el Islam?”, *La Aljafería y el arte del Islam Occidental del siglo XI*. Información histórica sobre los mosaicos de la primera arquitectura omeya de Oriente en M. Fierro, “En torno a la decoración con mosaicos de las mezquitas omeyas”, *Homenaje al Profesor Jacinto Bosch Vila*, Granada, 1999.
124. Palacio Raqqa Rafika, Siria, siglo IX, Museo Nacional de Damasco, Creswell, *A short account...*
125. El cubrir con decoración vegetal las enjutas de arcos de naves de origen bizantino prima por primera vez en Córdoba en la mezquita y el Salón Rico de Madinat al-Zahra. Hasta entonces se desconocía en al-Andalus semejante concepto de cubrición vigente en lo omeya oriental; tal novedad extensible a los salmeres y dovelas con decorados vegetales esculpidos según técnica a bisel ya practicada en la puerta de San Esteban.
126. Creswell, *Early Muslim architecture*, I; Grabar y otros, *City in the desert. Qasr al-Hayr east*, 1978.
127. Hamilton, *Khirbat al-Mafjar*.
128. Christoph Kenrand, Inés Oberholle, Dorothee Sack, “The stucco decoration of the palaces (qusur) in the Omayyad Residence Rusafat Hisham, Syria . Stile and techniques”, *Congreso internacional Red Europea de Museos de Arte Islámico, Actas*.
129. Por la factura esta decoración recuerda la naturalista de Samarra.
130. Dimand, M. S., *A Handbook of Mohammedan Decorative Arts*, Nueva York, 1930, y “Studies in islamic ornaments”, *Ars Islamica*, IV, 1937.
131. Creswell, K.A.C., *Early muslim architecture of Egypt*, I.
132. Creswell. *Early Muslim architecture*, I; Marçais, G., *Architecture musulmane d’Occident*.
133. Pavón Maldonado, *El arte hispanomusulmán en su decoración floral*, 1981-1990.
134. Marçais, G., *L’architecture musulmane d’Occident*.
135. Sobre estucos de Samarra, Hersfeld, F. *Der Wanschmuck der Bauten von Samarra und seine ornamentick*, Belín, 1923; *Geschichte der Stadt Samarra, Hamburgo-Berlin*, 1948; Creswell, *Early muslim architecture*, II.
136. Flury, S., “La mosque de Nayin”, *Syria*, XII, 1930.
137. Creswell, *Early muslim architecture*, II.
138. Finster, B., “La ciudad de Anjar (Líbano)”, en *La Aljafería y el arte del Islam Occidental en el siglo XI*.
139. Hamilton, R. W., sobre capiteles con decoración naturalista en *The Quartely*, XII (1946), XIII (1948)
140. Hamilton, *Khirbat al-Mafjar*.
141. Christoph, Kenrand y otros, “The stucco decoration...”.
142. Golombek, “Abbasid Mosque at Balkh”, *Oriental Art*, XV, 1969.
143. dibujo Herzfeld de capiteles tipo Samarra.
144. Torres Balbás, L. “El arte hispanomusulmán hasta la caída del Califato de Córdoba”.
145. Pavón Maldonado, B. *Arquitectura y decoración en el Islam Occidental. España y Palermo*, en Página personal de internet.
146. Pavón Maldonado, B, *El arte hispanomusulmán en su decoración floral*.
147. Sobre almenas, Hamilton, *Khirbat al-Mafjar*; Pavón Maldonado, *Memoria de la excavación de la mezquita aljama de Madinat al-Zahra*, 1966, y *Las almenas decorativas hispanomusulmanas*, 1986.
148. “Sobre el origen sirio de las almenas decorativas hispanomusulmanas”, *Al-Andalus*, XXXIV, 1969.
149. Pavón Maldonado, “Sobre el no aislamiento de la Alhambra. Un prólogo para siete notas de arquitectura”, *Cuadernos de la Alhambra*, 29-30, 1993.
150. Grabar, O, *City in the desert...*
151. Ghirsman, R., *Iran. Partos y sasánidas*.
152. Jordano Barbudo, M. A., “Tres placas de yeserías mudéjares en museos europeos”, *Archivo Español de Arte* LXXXV, 2012.

153. Pavón Maldonado, *Tratado de arquitectura hispanomusulmana*, III.