

Fragmento cerámico con decoración antropomorfa en verde y manganeso hallado en el arrabal de “El Fontanar” (Córdoba)

LAURA APARICIO SÁNCHEZ
ENCARNACIÓN CANO MONTORO

RESUMEN

El fragmento cerámico que presentamos, de cronología califal, probablemente perteneció a una redoma o limeta y su interés reside en el tema decorativo elegido, una escena cortesana o festiva en la que participan, al menos, tres personajes, uno de ellos ricamente ataviado. Su aparición en uno de los arrabales occidentales de Córdoba del siglo X así como la técnica decorativa empleada, el conocido como “verde y manganeso” o “verde y morado”, relaciona esta pieza con la producción palatina de Madinat al-Zahra. La inusual decoración figurativa, sobre todo antropomorfa, en el repertorio islámico, unido a la escasez de ejemplos realizados en cerámica, pues esta temática sólo es algo más frecuente en los marfiles, acentúan la importancia de los contados casos que se van incorporando a los ya conocidos.

PALABRAS CLAVE: Cerámica islámica, decoración antropomorfa, califal, verde y manganeso, redoma.

SUMMARY

The ceramic fragment presented, of caliphal chronology, probably belonged to a redoma or limeta and its interest resides in the chosen decorative topic, a courtesan or festive scene where, at least, three characters participate, one of them richly dressed. Its appearance in one of the occidental poor quarters of Cordoba of the X century, as well as the decorative technique used, known as “green and manganese” or “green and purple”, relate this piece to the palace production of Madinat al-Zahra. The unusual figurative decoration, mainly anthropomorphic, in the Islamic repertoire, united to the lack of ceramic-made examples, since this thematic is just a bit more frequent in ivories, accentuate the importance of the very few cases that join to the known ones.

KEY WORDS: Islamic ceramic, anthropomorphic decoration, caliphal, green and manganese, redoma.

INTRODUCCIÓN

El fragmento fue hallado en la actuación arqueológica que llevamos a cabo en los terrenos que comprenden el P.E.R.I. 9-A, del P.G.O.U. de Córdoba¹, delimitado por el Parque Deportivo Fontanar al Norte, la Glorieta Maestro José de Tapia al Este, la Av. Menéndez Pidal al Sur y la ciudad sanitaria Reina Sofía al Oeste (Fig. 1)². Buena parte

de este solar se encontraba ocupado en época medieval islámica por un arrabal, relacionado con la expansión occidental de la ciudad en pleno siglo X. La importancia que ofrece el fragmento se encuentra en el motivo decorativo elegido, una escena, posiblemente cortesana, en la que aparecen tres figuras humanas, tema poco representado en las producciones cerámicas andalusíes. Por otra parte, el presente estudio, tras un análisis pormenorizado de la

1) Los terrenos son propiedad de la empresa DÓRICA y la actuación arqueológica en ellos desarrollada consistió en una Actividad Arqueológica Preventiva, autorizada por Resolución de la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura, de 1 de Septiembre de 2005. Los resultados están recogidos en el Informe de Actividad Arqueológica Preventiva en el PERI 9-A del PGOU de Córdoba, L. Aparicio Sánchez (Expediente: AAPRE/81/05 de la Delegación de Cultura de Córdoba).

2) El plano de situación escogido para la ubicación del solar procede del artículo de D. Luna y A. M^a Zamorano: “La mezquita de la antigua finca de “El Fontanar” (Córdoba)”, *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, n^o4. Córdoba 1999, Figura 1. En él se puede apreciar la proximidad del solar con la mezquita documentada por ambas arqueólogas y la localización con respecto a la mezquita aljama de Córdoba.



Fig. 1: Ubicación del solar respecto a la mezquita de El Fontanar y de la mezquita Aljama de Córdoba (a partir de Luna y Zamorano, 1999, Fig. 1).

pieza, centrará sus esfuerzos en valorarla como una producción palatina de Madinat al-Zahra.

EL YACIMIENTO ARQUEOLÓGICO

La zona donde se encuentra el yacimiento arqueológico del que procede el fragmento cerámico es conocida también como el Pago o Huerta del Fontanar, amplio espacio que desde la Av. del Aeropuerto, y con pendiente descendente hacia el sur, se extendía hasta la glorieta próxima al Hospital Provincial.

Centrados en época medieval islámica, por su situación al SO del casco histórico de la ciudad, los terrenos se encuentran dentro del ámbito que definen los Arrabales Occidentales de la Córdoba Califal, ensanche urbanístico que, junto a otros, experimenta la ciudad a raíz de convertirse en capital del Califato Omeya. Como es sabido, estos asentamientos periféricos surgen en la ciudad a causa de una importante explosión demográfica, debida a esta capitalidad que la convierte en la más importante y poblada de la Europa occidental, rival de las grandes orientales de Constantinopla, Damasco o Bagdad (TORRES BALBÁS, 1987: 68). La aglomeración urbana que ello ocasionó desbordó con rapidez los límites de la *al-Madina*, siendo necesaria la creación de nuevas superficies urbanizadas que dieran cabida a la creciente población (ESCOBAR, 1989: 33).

En ese sentido, el arrabal en el que ha aparecido el fragmento cerámico que aquí tratamos supone la continuación, por el SO, del localizado en el cercano Polideportivo del Fontanar, en la C/ Pintor A. Rodríguez Luna, donde, junto a diversas casas articuladas en torno a espacios públicos como calles y una plaza, se documentó la planta completa de una mezquita³. De igual forma, en las recientes excavaciones del trazado de la Ronda Oeste se han hallado un importante cementerio, una mezquita, un baño y viviendas⁴.

Por otra parte, si bien se ha podido documentar, para la generalidad de las parcelas excavadas, que la pervivencia de estos asentamientos califales fue relativamente corta, debido en gran medida a que no fueron amurallados⁵, quedando expuestos al fácil asalto y saqueo durante las revueltas prolongadas de las luchas civiles de principios del siglo XI (*fitna* de 1009-1031)⁶, en nuestro caso se da una corta reocupación post-Califal, al menos, durante el resto del siglo XI.

A partir de entonces este espacio se abandonará, convirtiéndose en ejido y después en huertas y campos de labor de cultivos intensivos, hasta pleno siglo XX, cuando acoge unas instalaciones industriales ya derribadas.

No obstante, y para el caso concreto del solar que nos ocupa, la zona registra además otras fases ocupacionales, de las que destaca la correspondiente a época prerromana,

3) D. Luna Osuna y A. M^a Zamorano Arenas, *op. cit.*, pp. 145-173.

4) C. Camacho Cruz: "Arrabales Occidentales de Qurtuba: Modelo urbanístico y doméstico. Intervención Arqueológica de Urgencia en Yacimiento Carretera del Aeropuerto. Arrabal, Campañas 2001/2003-2004", A.A.A. 2004.1. Sevilla, 2009, pp. 1143-1159.

5) Según Maqqarí carecían de murallas (TORRES BALBÁS, 1987: 78) y para Ibn Bashkwal se encontraban lejanos de la ciudad amurallada (CABRERA, 1994b: 117).

6) L. Torres Balbás: Ciudades hispano-musulmanas. Vol. I. Madrid 1985, pp. 80 y 181.



ACTUACION ARQUEOLOGICA PREVENTIVA EN P.E.R.I. 9-A. CORDOBA.
PROMOTOR: DORICA. EMPRESA CONSTRUCTORA.
ARQUEOLOGO: LAURA APARICIO SANCHEZ.
DELINEACION: ANGELA APARICIO LEDESMA. MARZO 2006

4. ARRABAL MEDIEVAL-ISLAMICO. SECTOR SUR. CASAS 1 a 8. PLANTA.

Fig. 2: Arrabal de El Fontanar. Sector Sur: Casas 1 a 6, (Dibujo y delineación: Angela Aparicio Ledesma).



Lám. 1: Arrabal de El Fontanar: vista de las Casas 1 a 6 desde el este.

relacionada la última con el asentamiento de la Colina de los Quemados⁷.

EL ARRABAL DE “EL FONTANAR”

La actividad arqueológica desarrollada en el solar ha permitido documentar un total de doce viviendas articuladas en torno a una calle y un probable callejón, relacionadas, como se ha expresado, con un arrabal medieval islámico de cronología califal, si bien, parte de éste será reocupado con posterioridad en el período post-califal. Además, se han localizado restos estructurales relacionados con otros tipos de edificaciones, como son una estructura de probable uso industrial y un baño, ambos califales.

El fragmento cerámico ha aparecido en la Casa nº 6 que junto a las Casas 1, 2, 3, 4 y 5 forman una manzana de viviendas, definida al norte por el muro que limita la Calle A por el sur (UE 28) (Fig. 2 y Lám. 1)⁸. En general, estas casas, en cuanto a su distribución espacial, se caracterizan por presentar en la primera crujía el zaguán y una letrina, bajo la que puede circular un canalillo de desagüe procedente del patio. El último, lo hallamos a partir de la crujía anterior. Ocupa el centro de la vivienda y en él podemos encontrar el pozo de agua. Las estancias se reservan a la crujía sur aunque también se pueden encontrar otros pequeños espacios en uno de los lados del patio, destinados a cocina, almacén, etc., como es el caso de la Casa 1. La Casa 2, de 70 m² de superficie, mantiene la crujía norte para zaguán y letrina y, pasado el patio, la crujía sur para salón y alcoba. De similar superficie es la Casa 3 que repite la distribución espacial analizada y, como en el caso anterior, tripartita.

La siguiente vivienda presenta dos espacios muy bien delimitados en el primer cuerpo. El situado al este y pavimentado con losas de caliza corresponde al zaguán y el oeste a la letrina. Ésta presenta un pequeño pavimento alrededor y se ubica frente al muro de fachada que le per-

mitirá una rápida evacuación a un pozo ciego abierto en la Calle A. Desde el vestíbulo se accede a una estancia intermedia antes de llegar al patio, quizás reservada a salón. El patio, rectangular, da paso a la estancia. En cuanto a la Casa 5, presenta mayor dificultad debido a la complejidad de su distribución espacial. Ello podría estar debido a su peculiar ubicación en el recodo que forma la Calle A en su tramo este. El zaguán, de lajas de pizarra, es muy amplio y ocupa la crujía este, donde también se ubicó la letrina. Ésta atraviesa el muro de fachada buscando desaguar a la Calle A. Contigua a la entrada, por el oeste, se localiza una gran estancia pavimentada con losas de barro cocido y algunas losas de caliza. La crujía restante excavada ocupa el lateral sur y parece estar ocupada por el patio, a juzgar por el pozo de agua situado en el ángulo NE del mismo.

De la Casa 6 apenas conocemos la crujía norte que se alinea al muro de fachada sur de la Calle A, salvado el recodo (Fig. 3 y Lám. 2). Este muro (U.E. 28) presenta aparejo de mampostería y sillería y sus medidas son: 0,55 m. de anchura x 0,70 m. de altura. La hilada inferior es de cantos de río, de 0,60 m. de anchura x 0,15 cm. de altura, la intermedia presenta sillares y mide 0,50-0,55 m. de anchura x 0,40 m. de altura, y la superior, de losas de caliza, tiene 0,40-0,45 m. de anchura x 0,15 m. de altura (Lám. 3). Destaca, por tanto, el aumento progresivo de las tres hiladas en anchura, desde la hilada inicial a la final o inferior. El vano de acceso a la casa desde la calle debió situarse coincidiendo con un bordillo interior (U.E. 88). Esta estructura, adosada al interior del muro de fachada (U.E. 28), está formada por tres ligeros cordones de cantos de río en sus lados E, S y O (Lám. 3). El interior está cubierto por tierra. Mide 1,25 x 0,48 x 0,06 m. y obedece a una reforma relacionada con un pavimento empedrado con cantos de río, (U.E. 89), situado al sur del bordillo anterior y de 8 cm. de grosor. Este pavimento cubre uno anterior de mortero de cal y arena con algunas lajas de pizarra (U.E. 91) (Lám. 2). Entre ambos pavimentos se extiende un nivel de relleno (UE 90), de unos 12-14 cm. de grosor, compuesto por



Lámi. 2: Casa 6 vista desde el oeste.

7) La ocupación más tardía reconocida se remonta al Bronce Final, siglos X-IX a.C. En cuanto a los treinta y tres enterramientos de inhumación exhumados, se corresponden con un cementerio de los siglos IV al VI localizado en un tramo de la Avda. Menéndez Pidal, frente a los Colegios Mayores, a raíz de la construcción de un colector: Luna y Zamorano *op. cit.*, p. 146.

8) Toda la planimetría de la excavación arqueológica ha sido realizada por Angela Aparicio Ledesma a quien agradecemos desde aquí todo su esfuerzo y dedicación.



Fig. 3: Planta de la Casa 6 (Dibujo y delineación: Angela Aparicio Ledesma).



Lám. 3: Detalle de la Casa 6.

tierra de tonalidad parda, detritus de piedra caliza, algunas gravas y fragmentos cerámicos, en el que se encontraba el fragmento cerámico objeto de este estudio. En nuestra opinión, este nivel, al quedar sellado por el segundo pavimento del zaguán, debe corresponder al abandono de la primera fase de la Casa 6, antes de su reforma en el período Post-Califal.

Al este del vano de entrada, marcado por el bordillo interior de cantos de río (U.E. 88), se encuentra un canal de desagüe de losas de caliza (UE 93), de 2,70 m. de longitud x 0,65 m. de anchura x 0,60 m. de altura. Es de trazado rectilíneo y tiene orientación N-S con pendiente descendente N. Las paredes son de losas de caliza colocadas en posición vertical, cantos de río y otras calizas irregulares. Conserva parte de la cubierta, de losas de caliza de 12 cm. de grosor. El canal interior tiene 20 cm. de ancho y 20 cm. de alto. Cruza el muro de fachada para verter a la calle.

En el lado opuesto queda una estructura difícil de interpretar por estar incompleta y rehundida pero que se asemeja a un pozo de agua con plataforma de planta cuadrada de losas de caliza. Dispone de un ligero bordillo en el lado sur, realizado en este mismo material. Este tipo de enlosados de planta cuadrada se suele emplear como rebosadero de pozos de agua⁹.

FRAGMENTO CERÁMICO CON DECORACIÓN ANTROPOMORFA

El fragmento en cuestión pertenece a una forma ce-

rrada relacionada con el servicio de mesa destinada al escanciado de líquidos (Lám. 4 y Fig. 4)). Dicha pieza se corresponde con la parte más ancha del recipiente o galbo que, al no apreciarse ningún arranque de asa en la parte conservada, podemos concluir que pertenece a la forma limeta¹⁰ o botella, similar a la denominada “Botella de los Músicos” del Museo Arqueológico de Córdoba (Fig. 6.d.). No descartamos que nuestra pieza pudiera corresponderse con la forma redoma, la cual estaría dotada de un asa¹¹ pero, dada la secuenciación de los motivos decorativos alrededor del fragmento, un asa que arrancara a mitad del cuerpo rompería el esquema compositivo, además de obstaculizar la visión decorativa de la pieza en su conjunto.

La altura conservada es de unos 10,50 cm, mientras que el ancho es de unos 13,50 cm, pudiéndose calcular un diámetro total -ya que la curvatura del fragmento se aproxima casi al diámetro completo de la vasija- de unos 15 cm.

En el inicio del arranque del cuello, el diámetro tiende a cerrarse demasiado por lo que sabemos que se trataría del ascenso de un cuello estrecho, lo cual vendría a confirmar la forma botella o limeta anteriormente barajada¹². El grosor del fragmento varía entre los 0,6 y los 0,5 cm.

Desde el punto de vista técnico, el fragmento muestra una pasta de color anaranjada muy depurada con escasos desgrasantes minerales finos, entre los que se pueden distinguir materiales calcáreos y micáceos. La cocción presenta nervio reductor al interior de la pasta lo que indica que se dio una falta de oxígeno en un primer momento dentro del horno, mientras que al exterior de ambas superficies se presenta un tipo de cocción oxidante, con una entrada ya de aire a mitad o al final del proceso de cocción.

Morfológicamente, la pieza -como ya hemos comentado- pertenece al galbo de un recipiente cerrado de forma globular, con pequeño resalte o moldurita de sección redondeada justo antes de iniciarse el ascenso de las paredes del cuello, las cuales solo podemos intuir gracias a que se conserva el arranque de una de ellas.

En la superficie externa presenta un vedrío o engobe de color blanco muy perdido que apenas denota vitrificación. En la superficie interna está vidriada en tono verdoso que presenta irregularidades debido a la cocción. La técnica decorativa es la del “verde y manganeso”, combinando figuras antropomorfas, elementos vegetales y esquematizaciones de objetos reales¹³.

9) L. Aparicio Sánchez: “Redes de abastecimiento y evacuación de aguas en los arrabales califales de Córdoba”, en *Arte, Arqueología e Historia*, nº15. Córdoba, 2008, p. 238.

10) G. Roselló, en su obra: *El nombre de las cosas en Al-Andalus: una propuesta de terminología cerámica*. Palma de Mallorca, 1991, define como “limeta” aquellos recipientes de cuerpo ovoide y gollete angosto que carecen de asa.

11) Algunos investigadores recogen un tipo de redoma sin asa, como las redomas 312 SA y 315 GSA de A. Bazzana: “Ensayo de tipología de la cerámica musulmana del antiguo *Sharq al-Andalus*. La cerámica islámica de la ciudad de Valencia (II). Estudios. Valencia, 1990, pp. 152-153 y Fig. 37, pero esta publicación es anterior a la citada de Roselló.

12) La Botella de los Músicos de Córdoba se caracteriza por su alto y estrecho cuello y su cuerpo globular aplastado, A. M^a Vicent y A. Marcos: “Botella cerámica con representaciones humanas pintadas”, en VV.AA.: *Exposición “La Mezquita de Córdoba: siglos VIII al XV”*. Córdoba, 1986, p. 97. Este contenedor de líquidos se incluye en el Tipo II de redoma de Cano Piedra (1996: 15-16, Fig. 24, MC/75), quien, no obstante destaca que los ejemplares de redomas que presenta en su estudio carecen en su mayoría de asa, estando más en consonancia con la limeta de Roselló. Para este autor, el Tipo II de redoma se caracteriza por su cuerpo globular, ligeramente aplastado, con esbelto cuello que se inicia en una moldura horizontal y remata en una estrecha boca de labio engrosado. Es el tipo más usual de redoma y destaca porque recibe una extraordinaria decoración pintada. En su opinión, este tipo de limeta junto a la tapadera, son productos genuinos de *Madinat al-Zahra* (pág. 48).

13) Respecto a la elaboración de la técnica en “verde y manganeso” no vamos a citar la cantidad de estudios que la recogen, sólo remitimos a uno de los más recientes y cercanos: J. Escudero Aranda: “La cerámica califal de Madinat al-Zahra”, *El esplendor de los Omeyyades cordobeses*. Estudios. Granada 2001, p. 400.



Lám. 4: Fragmento de redoma o limeta con decoración de figuras humanas.



Lám. 5: Detalle del personaje tocado de la izquierda.

Las figuras humanas se ubican en el centro de la pieza, desde la zona superior del galbo hasta la zona inferior, aunque ésta no se haya conservado¹⁴. Es posible que, dado el tamaño relativamente grande de las figuras con respecto al tamaño total de la pieza, nuestros personajes estuvieran representados con los pies cruzados, sentados a la manera turca, tal y como aparece la figura de Benetússer (SOLER, 2001: 174)¹⁵ (Fig. 6.a) y no de pie, como lo hacen los personajes de la Botella de los Músicos del Museo Arqueológico de Córdoba (VICENT Y MARCOS, 1986: 97)¹⁶. Como es habitual en este tipo de representaciones, el tema decorativo se traza a pincel con óxido de manganeso, rellenando



Lám. 6: Detalle del rostro del personaje central.



Lám. 7: Vestidura del personaje central.

posteriormente los huecos con el mismo óxido empleado para definir contornos y con óxido de cobre que tras la cocción se torna de color verde.

Las figuras representan a tres personajes masculinos, dos de ellos situados de perfil y un tercero, el personaje central, con una mirada frontal, aunque con el cuerpo también dispuesto de perfil (Lám. 4). La disposición de las figuras nos recuerda de nuevo al esquema compositivo de la

14) En las formas cerámicas cerradas, es sobre la mitad superior del vientre, entre el nacimiento del cuello y el diámetro máximo de la panza, donde se despliega el más interesante conjunto de motivos decorativos, pues es la parte más visible de un objeto en reposo (CANO, 1996: 38).

15) La figura de Benetússer, pueblo cercano a Valencia, procede de una alquería y ocupa el centro de una zafa o atañor. Se ha fechado en la primera mitad del siglo XI y es de fabricación valenciana a pesar de sus similitudes técnicas y decorativas con los talleres de Madinat al-Zahra.

16) Esta limeta procede de la calle Alfonso X el Sabio, en el barrio de S. Cayetano.



Fig. 4: Dibujo del fragmento de redoma o limeta de El Fontanar (Dibujo: Encarnación Cano Montoro).

pieza del Museo Arqueológico de Córdoba que dispone las seis figuras en dos grupos de tres a cada lado del cuerpo de la botella, afrontados a un objeto no identificado¹⁷(Fig. 6.d). En nuestro caso, el tercer personaje o de la derecha no se dirige hacia la izquierda como los otros dos sino hacia la derecha.

De izquierda a derecha, nos encontramos en primer lugar con una cabeza, de la cual solamente se conserva el casquete con el que se toca y parte del rostro (Lám. 5). Bajo el casquete, en la parte del cuello, aparece una melena oscura y rizada. Destaca la representación del ojo, almendrado y saliente bajo la ceja arqueada, ambos de frente aunque el rostro adopte una posición de perfil. Esto suele ser habitual en otras representaciones, siendo ejemplos el personaje del atañor de Aldea de don Gil (Fig. 6.c) (MORENA, 2002: 59), el rostro femenino hallado en Málaga (GÓMEZ MORENO, 1951: 312), el arquero y guerrero con escudo procedentes de Madinat al-Zahra (Fig. 6.b)

(RETUERCE y ZOZAYA, 1986: 105, fig. 26: 2 y 3; CANO, 1996: 31, Fig.58: MC/40 y SA/163), las figuras de la Botella de los músicos de Córdoba (LLUBIÁ, 1967: 44), la figura de Benetússer (SOLER, 2001:174), la dama del atañor de Sabra (RAMMAH, 2001: 29)¹⁸ o la figura de Ilbira (Fig. 6.e) (RETUERCE y ZOZAYA, 1986: 105: fig. 26: 6; CANO, 1991: 39)¹⁹, Fig. 11, 2143). De la nariz no se aprecia más que el arranque superior, pero es posible que fuese similar a la nariz puntiaguda del personaje del recipiente de Aldea de don Gil, de la figura de Benetússer o de la de Ilbira. En cuanto al casquete, se trata de un tocado que solía emplearse en el siglo X y principios del XI, como ponen de manifiesto las fuentes y representaciones de la época. En este sentido, una recreación de la indumentaria de personajes asociados a la elite palacial de Madinat al-Zahra se presenta en nuestra Fig. 5 (NICOLLE y McBRIDE, 2001: 26, 43, 44), según recreación realizada a partir de textos e iluminados de los siglos X y XI, caso de una Biblia Mozárabe

17) A. M^a Vicent y A. Marcos, *Op. cit.*: 97.

18) Este atañor pertenece a una serie de tres llamados de las "Damas de Sabra" que suponen las primeras piezas en las que figuran mujeres. Proceden de las excavaciones de Sabra al-Mansuriya (Qayrawan).

19) La figura ocupa el centro de un atañor. Se ha representado un hombre de perfil, de pelo abundante, rizado y oscuro. El ojo, de frente, es muy grande.

del año 960 o de documentos custodiados en diferentes archivos, como el de San Isidoro de León. El casquete era, como su propio nombre indica, un tipo de gorro semicircular que se adaptaba a la forma redondeada de la cabeza. El turbante será una imposición de una moda posterior ya a mediados del siglo XI y principios del XII²⁰. No obstante, la figura del ataífor de Aldea de D. Gil se cubre con turbante y gorro (MORENA, 2002: 59).

En el personaje central es en el que podemos apreciar mejor tanto el rostro como la indumentaria. Se trata de un hombre barbado que muestra una abundante melena negra y ondulada sin ningún tipo de tocado (Lám. 6). Otras representaciones humanas, también fechadas en el periodo andalusí al que adjudicamos la cronología de nuestro fragmento, presentan figuras masculinas destocadas, caso de uno de los músicos de la Botella de Córdoba, el personaje del ataífor de Ilbira o los de la arqueta de Leyre y del bote de *al-Mugira*. Las cejas vuelven a arquearse encima de unos ojos grandes y exaltados por el manganeso. La representación de la nariz, apenas esbozada, al no presentarse de perfil muestra un esquema de dos líneas finas y paralelas que se unen por medio de un semicírculo a la altura en que comienza el bigote y una densa barba, de entre la cual, una pequeña abertura deja ver lo que sería la boca. Ésta carece de labios que sí se representan en otras figuraciones humanas como la de Benetússer (VVAA, 2001: 174).

En cuanto a la indumentaria, como ocurre en otras representaciones de la época, la túnica o camisa se adapta al cuerpo con un cuello a la caja. La manga, visible aunque solo parcialmente y correspondiente al brazo izquierdo, parece abombada y recogida en lo que sería el puño de la mano, el cual no se ha conservado dentro del fragmento (Lám. 7). El tratamiento del tejido recuerda al brocado²¹ y parece que de su extremo izquierdo pende una borla. Respecto a la forma de la manga, al contrario de la que muestra el personaje, en las representaciones coetáneas de los botes de marfil de Leyre o de *al-Mugira* las mangas son anchas. En cambio, sí se aprecian similitudes en la cenefa decorativa que rodea la zona superior de la manga. Esta cenefa se divide a su vez en dos partes, una superior y otra inferior. La parte superior presenta secciones compartimentadas, conseguidas mediante pequeños trazos de manganeso en oblicuo.

Ejemplos de este tipo de decoración en el vestido, muy frecuente en las representaciones de la época tanto en hombres como en mujeres, encontramos varios. Uno



Fig. 5: Ilustración que recrea la indumentaria de personajes asociados a la élite palacial de Madinat al-Zahra (Nicolle y Mcbride, 2001: 26).

sería, una vez más, la representación sentada a la turca de Benetússer, la cual presenta también en su manga izquierda una cenefa de tres bandas en posición diagonal (Fig. 6.a) (SOLER, 2001: 174). En el caso del ataífor de Ilbira (Fig. 6.e) el hombre viste una rica indumentaria en la que se aprecia esta banda dividida en tres registros (CANO, 1991: 39, Fig. 11, 2143). También hallamos semejanza en la representación ya referida que, a partir de textos y objetos de la época²², han realizado sus autores para recrear la indumentaria del siglo X en Madinat al-Zahra (Fig. 5), asociándolo una vez más al ambiente cortesano de la época califal. El primer personaje de la izquierda representa un guardia de caballería que aparece ataviado con unas ropas de vivos colores y tejidos lujosos. Sobre las mangas, anchas, en la parte superior del brazo aparece una cenefa dividida en tres bandas, decorada la central con una línea horizontal de círculos tangentes (NICOLLE y McBRIDE, 2001: 43).

Sin embargo, las cenefas que más pudieran asemejarse a las nuestras son las de la arqueta de Leyre y la del bote de marfil de *al-Mugira*. En relación al primer objeto, la arqueta de Leyre, dentro de uno de los medallones centrales con el que se decora la pieza, se representa una escena de tres personajes masculinos sin tocado y sin barba, excepto uno de ellos. El personaje central que parece representar al hijo del al-Mansur, Abd al-Malik, viste túnica de cuello a la caja y mangas anchas, las cuales en su parte superior se

20) A partir del siglo IX, las clases ricas dejaron sentir la influencia de la civilización bagdadí en su indumentaria, siendo artífice importante el cantor Ziryab. De esta forma, junto a las túnicas de seda cruda, *jazz*, los tejidos con urdimbre de seda, *mulhan*, o los de lana mezclada con seda, *muharrar*, se imponen nuevos tocados: altos gorros “iraquíes” de seda cruda, *qalansuwa*, capelos cónicos de terciopelo brocado o incrustado de pedrería, *uqruf*, y tocas de brocado, *taq*, o de fieltro, *turbur*. A partir de mediados del siglo IX, el turbante se impone para los hombres de leyes, generalizándose con la llegada de los beréberes, E. Lévi Provençal: “Instituciones y vida social e intelectual”, en R. Menéndez Pidal, *Historia de España V*, España Musulmana. Madrid, 1957, pp. 276-277.

21) Frente al escaso detallismo con el que se tratan los rasgos faciales de los personajes, se advierte un cierto interés en el vestido, al menos en la manga del personaje central. Desde finales del reinado de Abd al-Rahman III, Córdoba destacaba por su comercio del lujo, siendo su influencia en el vestido indiscutible. En ello jugó un importante papel la industria del tejido de telas destinadas al califa y la corte, sobremanera los tejidos de seda de los talleres de la *Dar al-Tiraz*, E. Lévi Provençal, *op. cit.* pp. 182-183 (Ver también nota anterior 13). No cabe duda que todo ello tuvo su razón de ser en la propia vinculación de la corte califal a la ciudad, al residir en ella el dirigente máximo de Al-Andalus, con toda su corte de funcionarios y buena parte de la aristocracia árabe de occidente que originó una industria de lujo destinada a satisfacer las demandas de este sector de la sociedad, R. Córdoba de la Llave: “Las actividades económicas”, *Córdoba capital*. Córdoba, 1994, p. 106.

22) Manuscrito del Beato de Tavera del año 975 del Museo de la catedral de Gerona, caja de marfil hecha para Ziyad Ibn Aflah del 969/70 del Museo Victoria and Albert de Londres y figura de ajedrez andalusí del siglo X, colección privada, Frakfurt.

adornan con una cenefa dispuesta en diagonal y decorada dentro de la misma con triángulos. Los dos personajes de los laterales con túnica similar presentan la misma cenefa en las mangas también en diagonal con pequeños óvalos decorando su interior en lugar de triángulos (VVAA, 2000: 72-73). Otro medallón de la misma arqueta contiene a otros tres personajes, esta vez sin barbar ninguno de ellos, que se afanan en la búsqueda de los sonidos musicales a través de un laúd y dos instrumentos de viento. Los tres personajes tienen cenefas en la parte superior de sus mangas que al igual que los dos anteriores también tienen pequeños óvalos decorando el interior de las mismas (VVAA, 2000: 228). También en el bote de marfil de *al-Mugira*, realizado para conmemorar la mayoría de edad del hijo de Abd al-Rahman III, dentro de uno de los medallones con que se decora el centro del recipiente, aparecen tres personajes masculinos en una escena cortesana sin barbar y sin tocado. El personaje central y que está de pie no decora su indumentaria con ese tipo de cenefas pero los otros dos personajes que se sitúan a cada lado, sentándose a la manera turca, vuelven a presentar esas franjas en la parte superior de las mangas, teniendo una decoración interna de rombos y círculos que a su vez se inscriben dentro de los primeros (VVAA, 2000: 120 y 121).

Por otro lado y siguiendo con la decoración de la indumentaria del personaje central que tratamos en nuestro fragmento, en la parte inferior de la manga y por su parte trasera, se advierten tres trazos de manganeso como si fuesen flecos que colgasen de la manga, de lo cual no hemos hallado paralelos en otras representaciones figuradas de la época (Lám. 7).

El tercer y último personaje que se aprecia en el fragmento, al igual que el opuesto, también se representa de perfil y lo mismo que aquel, la fractura de la cerámica impide ver el desarrollo total del rostro (Lám. 4). En cambio, no dispone de tocado. En cuanto al cabello, presenta ondulaciones que se van estrechando hasta la altura de la oreja, cuyo hueco se advierte entre el relleno del cabello y el relleno de la barba. A partir de ahí la cabellera, suelta y rizada, vuelve a abrirse hasta un nivel inferior al del cuello. El ojo y la ceja, de nuevo, se presentan de frente a pesar de estar el personaje en una posición de perfil. La barba solo se advierte en su arranque desde la oreja sin poder apreciarse la representación de la nariz o de la boca. La túnica, al igual que la figura central, vuelve a mostrar un cuello a la caja, sin otro detalle que el arranque de lo que parece el brazo derecho, aunque de manera muy esquemática.

Por último, en relación a los elementos decorativos que se encuentran entre las figuras humanas, el que separa al personaje del centro con el de la derecha es de difícil interpretación, aunque podría representar a una jarra de cuello alto y estrecho con dos asas (Lám. 4 y Fig. 4). En otras representaciones humanas realizadas con la técnica del “verde y manganeso” coetáneas a la nuestra, se aprecia la inclusión de recipientes de formas cerradas, como son

botes o redomas, formando parte de la escena que se desarrolla. Así, junto a la figura femenina de Madinat Ilbira, hallamos una especie de redoma aunque de cuello relativamente corto que podría servir, según indica la posición adoptada, para escanciar algún tipo de líquido (RETUERCE y ZOZAYA, 1986: 105; fig. 26: 7). Igualmente, en el caso de la representación de Benetússer, el personaje parece estar bebiendo directamente de un objeto que también pudiera ser interpretado como una redoma (SOLER., 2001: 174) y en el de Aldea de D. Gil, incluso se ha establecido la posibilidad de una redoma y una limeta en cada una de las manos (Fig. 6.c) (MORENA, 2002: 59 y 60). En nuestro caso la representación es muy esquemática y no se ajusta a los cánones que otras figuraciones en “verde manganeso” presentan en relación a objetos de escanciado de líquidos. No obstante, la inclusión de dos asas gemelas en el objeto nos permite concluir que se puede tratar de una jarra o cántara y no de una redoma o botella. Sin embargo, avala nuestra hipótesis que, al igual que en las representaciones citadas, también parece estar desarrollándose aquí una escena cortesana donde los personajes, asistiendo a un banquete estarían bebiendo y tocando instrumentos musicales aunque aquí no se hayan conservado²³. En consecuencia, la escena que se desarrolla puede catalogarse de cortesana y aunque no se conserven los objetos que con sus manos sostenían, por cotejo con otras representaciones similares de la época, podemos establecer que seguramente portarían copas o algún elemento musical (VVAA, 2000: 214).

Un elemento más que nos podría estar indicando que el objeto esquematizado, identificado por nosotros como una jarra o cántara, sería un recipiente que contuviera algún tipo de líquido, es la forma oval que se inscribe dentro de otro óvalo mayor que se correspondería a su vez con la parte del cuerpo o galbo de la vasija. Es frecuente ver en recipientes cerrados, tanto cerámicos como metálicos, la decoración repetitiva de medallones, ya sean pintados o labrados, alrededor del cuerpo. En la misma representación de Benetússer (Fig. 6.a), la redoma de la que bebe la figura, tiene en su galbo un círculo como elemento decorativo a la propia vasija dibujada (SOLER, 2001: 174). En algunos aguamaniles de bronce andalusíes del siglo X o primera mitad del siglo XI del Museo Arqueológico Nacional, se han moldeado y grabado medallones en el galbo dentro de los cuales se representan temas zoomorfos, florales o epigráficos (VVAA, 2000: 151 y 152).

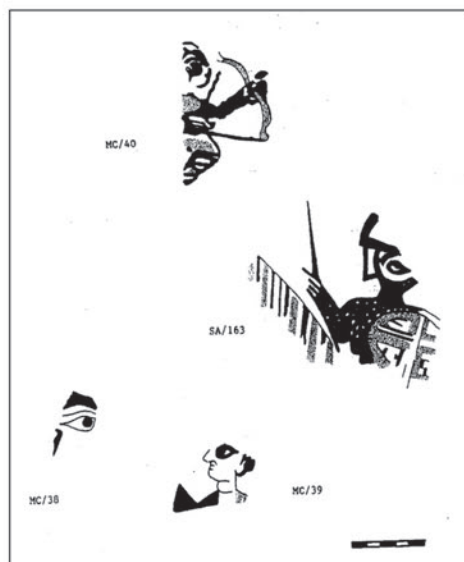
Como complemento decorativo, sobre el borde de la jarra aunque separados de éste, se sitúan dos elementos circulares con base puntiaguda que también aparecen en el espacio que media entre el personaje central y el de la izquierda, en una secuenciación repetitiva alrededor de la parte superior del galbo. Estos elementos, normalmente alternantes en cuanto a sus rellenos -como es el caso-, uno de negro²⁴ y otro de blanco, son recurrentes en decoraciones en “verde y manganeso” para rellenar espacios vacíos. C. Cano (1996: 28, Fig. 50, SA/24), define este tipo

23) Las distintas figuras, al portar redomas o botellas e instrumentos musicales, se ha interpretado por algunos investigadores como una referencia explícita al banquete (SOLER, 2001: 174; MORENA, 2002: 60).

24) Los alfareros también utilizaron el manganeso para el relleno, acompañando al verde (CANO, 1996: 49).



6.a. Benetússer (Valencia)



6.b. Madinat al-Zahra (Córdoba)



6.c. Aldea de D. Gil (Córdoba)



6.d. Botella de los Músicos (Córdoba)



6.e. Medina Ilbira (Granada)



6.f. Tañedor de laúd (Murcia)

Fig. 6: Diversas representaciones de figuras humanas en cerámica.

de decoración como “hojitas separadas”. Se trata de alineaciones de hojitas muy esquemáticas, generalmente sobre la mitad superior del cuerpo de jarros, jarras, redomas o botes cilíndricos, que alternan el color de su relleno.

Por último y, al igual que en la Botella de los músicos, bajo la carena, que indica la separación del cuerpo del cuello²⁵, se hallan dos líneas horizontales y paralelas en manganeso que definen el campo decorado de la pieza.

PROCEDENCIA DEL TALLER Y OTRAS CONSIDERACIONES

Como se ha mencionado al principio, la aparición del fragmento cerámico analizado en uno de los arrabales occidentales de Córdoba del siglo X, así como la técnica decorativa empleada, el conocido como “verde y manganeso”, enlaza esta pieza con la producción áulica de Madinat al-Zahra. De hecho, el origen de esta cerámica en Al-Andalus se ha de relacionar con los momentos más brillantes de la ciudad palatina (CANO, 1996: 5). Pero, en nuestro caso concurren además las características morfológicas y estilísticas de la propia pieza que la hacen partícipe con gran probabilidad del taller palatino.

Buena parte de los investigadores coinciden en que este tipo de cerámica palatina está estrechamente ligada al poder califal. Entre otros aspectos, la elección de los colores no es casual. Así, el blanco, el color básico de esta cerámica, es el color de los Omeyas y el verde el del profeta Muhammad, la fuente de la legitimidad de los Banu Marwan, de los cuales, los primeros, derivan su propia legitimidad. Siendo el morado del óxido de manganeso²⁶ el recurso técnico que resalta la yuxtaposición del blanco y el verde (BARCELÓ, 1993: 294). Respecto al negro, G. Roselló lo interpreta como símbolo de la austeridad coránica y de la dignidad del trono califal (1995: 106). Se podría concluir, entonces, que se trata de una producción original y relacionada con los parámetros estéticos de un “arte oficial”²⁷ que induce a ponerla en estrecha relación con el ambiente cortesano de la ciudad (ESCUADERO, 1991: 137), no siendo ajena la decoración a los imperativos ideológicos (RETUERCE Y ZOZAYA, 1986: 71).

Por otra parte, la cerámica en “verde y manganeso” gozó de una gran difusión por todo el ámbito geográfico andalusí, como avalan las diferentes zonas en las que ha sido hallada. Así, además de los centros principales de producción, Córdoba y Granada, se ha documentado en Balaguer, Toledo, Alcalá de Henares, Valencia, Extremadura, Meseta Central, Setefilla, Lérida, Zaragoza, Palma de

Mallorca o Murcia²⁸. La existencia de este tipo de cerámica, que se ha calificado como “a la moda de al-Zahra” -por ser éste el primer centro productor- en pleno siglo X, en lugares tan apartados unos de otros, se ha interpretado como una rápida dispersión de la cerámica áulica que se imitaría en alfares locales (ROSSELLÓ, 1987: 125-127).

En cuanto a los antecedentes, en el aspecto formal, se encuentran en el mundo extremo oriental y, en el técnico, en las cerámicas bizantinas (ROSSELLÓ, 1987: 126). Otros autores coinciden en ello, afirmando que se trata de una aportación foránea del siglo X, conociéndose influencias iraníes, iraquíes, sirias y egipcias (CANO, 1996: 45-46). Llubia –siguiendo a Gómez Moreno- ve inspiración en la cerámica abassí salvo en la representación figurativa, tanto antropomorfa como zoomorfa, que destaca por su naturalismo frente a la citada (LLUBIÁ, 1967: 53). Más próximas son las producciones de Raqqda de finales del siglo IX (Ifriqiya) (ROSSELLÓ, 1995: 106).

El aspecto definitorio de la cerámica en “verde y manganeso” de Madinat al-Zahra es su decoración, tanto en el aspecto estilístico como en el temático. Destaca por su esquematismo y sencillez en el tratamiento de los temas decorativos, ocupando un reducido espacio de la superficie a decorar quedando amplias zonas en blanco. Todo ello le otorga un sello de austeridad, en contraposición a otras producciones contemporáneas como es el caso de Ilbira que tienden a ocupar todo el espacio. La técnica estilística, se caracteriza además por la nitidez de los trazos y su equilibrio cromático, en el que el fondo blanco juega un importante papel. En cuanto a los motivos decorativos aunque destacan tres grandes grupos: epigráfico, geométrico y vegetal, se cuenta con algunos ejemplos de temas zoomorfos y antropomorfos, siendo los más escasos los últimos. Frente a ella, el taller de Ilbira se decanta por los temas zoomórficos, de gran fantasía y calidad (ROSSELLÓ, 1987: 128, 132. ESCUDERO, 1991: 129 y 134).

En lo que sí coinciden ambos centros es en producir una cerámica de lujo pues, a pesar de su uso generalizado²⁹, la cerámica en “verde y manganeso” se considera, debido su elaborada técnica así como por su riqueza y finura decorativas, de gran calidad (RETUERCE, ZOZAYA, 1986: 112, ROSSELLÓ, 1987: 126, ESCUDERO, 1991: 136).

Buena parte de las características expresadas las ofrece nuestro fragmento que además destaca por pertenecer a una forma cerrada y presentar decoración figurativa antropomorfa, circunstancias ambas que le otorgan formar parte de una producción más restringida (ESCUADERO, 2001: 399)³⁰. En cuanto a las representaciones figurativas, cono-

25) En las formas cerradas, la inflexión entre el cuello cilíndrico y el amplio vientre aparece, con frecuencia, reforzada por un elemento horizontal que ayuda a marcar las diferencias. En las limetas se suele recurrir a una moldura plástica (CANO, 1996: 38).

26) Ver nota anterior 24.

27) En ello coincide M. Barceló que la considera una vajilla de palacio que surge de improviso por orden califal (BARCELÓ, 1993: 298).

28) En el período Califal, Murcia producía, en cuanto a cerámica se refiere, todo lo conocido en Córdoba, hecho que podemos traducir como una completa implantación en la periferia de los modelos cordobeses, P. Jiménez y J. Navarro: “Murcia Omeya”, en *El esplendor de los Omeyas Cordobeses. Estudios*. Granada, 2001, p. 140.

29) Salvo excepciones como objetos de tocador o para productos farmacéuticos, estaba destinada a vajilla de mesa (ESCUADERO, 2001: 406).

30) Para el caso de Madinat al-Zahra, las formas abiertas suponen un 87% del total, que además ostenta una sola serie, las de los ataifores y jofainas. En cambio, las cerradas presentan una mayor diversificación.

cido es que en el arte islámico son escasas, sobre todo las antropomorfas que suelen restringirse además al ámbito privado: marfiles, cerámicas, bronce y mármol³¹. En marfil es donde encontramos el número más importante de representaciones antropomorfas que Torres Balbás destaca por su fuente inestimable de información al ofrecernos escenas cortesanas, cacerías, personajes escuchando música, luchas de hombres y animales, etc.³²

En cerámica los ejemplos son contados o poco divulgados. Algunos se han citado en las páginas precedentes. En cuanto a otros, de Madinat al-Zahra proceden cuatro fragmentos de ataifores con decoración figurativa antropomorfa (CANO, 1996: 31). El fragmento MC/40 representa, con cierta fidelidad naturalista, el perfil de un arquero en movimiento; frente a él, la figura del guerrero SA/163, sólo se conserva en su mitad superior. Va armado con escudo, lanza, casco y malla metálica y parece montar sobre su caballo. Los otros dos ejemplares, MC/38 y MC/49, apenas conservan parte del rostro (Fig. 6.b) En otro ataífor de Ilbira, nº 2147, aparecen dos cabecitas humanas resueltas con gruesas líneas de manganeso pero que se encuentran muy perdidas (CANO, 1991: 39, Fig.11, 2147).

Aunque de cronología posterior - primera mitad del siglo XIII – y realizadas en una técnica diferente, en Murcia destaca un grupo de cerámicas con representaciones humanas decoradas al manganeso y esgrafiadas. La figura mejor conservada ofrece un tañedor de laúd sentado con las piernas cruzadas al modo oriental (Fig. 6.f) otras dos se encuentran afrontadas y portan, posiblemente, una copa la de la derecha y una flauta la de la izquierda y, en un tercer fragmento se aprecia una cabeza de larga cabellera terminada en onda (NAVARRO, 1980: 318-320, Figs. 1.1, 2.1 y 2.2).

Como se ha expuesto. En las representaciones figurativas humanas en general se escogen temas relacionados con la cacería y los festejos. C. Cano, para el caso de las figuras humanas en material cerámico como las de la Botella de los Músicos de Córdoba, Madinat Ilbira, Málaga o Benetússer se trata siempre de escenas de carácter cortesano (1996: 31) y es que canto, música y danza eran, en el período andalusí, las diversiones más apreciadas³³. Las fiestas eran frecuentes en la aristocracia cordobesa, donde los invitados eran obsequiados, además del banquete, con espectáculos de canto y danza en los que intervenían músicos con laúdes, tombures y flautas (LÉVI-PROVENÇAL, 1957: 291).

En nuestro caso, también es más que probable que se esté representando una escena cortesana, en la que el elemento identificado como una jarra u otro tipo de contenedor de líquidos pueda estar haciendo alusión al banquete o a otro tipo de festejo.

Concluimos que el fragmento dado a conocer supone un exponente claro de las representaciones figuradas hu-

manas en el arte islámico, de forma concreta en las producciones en "verde y manganeso" que se realizaban en Córdoba en pleno período Califal, siendo su procedencia más plausible los talleres palatinos de Madinat al-Zahra, que fundamentamos en las características formales y estilísticas que el propio fragmento aporta.

BIBLIOGRAFÍA

APARICIO SÁNCHEZ, L. (2008): "Redes de abastecimiento y evacuación de aguas en los arrabales califales de Córdoba", en *Arte, Arqueología e Historia*, nº15. Córdoba, pp. 237-256.

BARCELÓ, M. (1993): "*Al-Mulk*, el verde y el blanco. La vajilla califal omeya de *Madinat al-Zahra*". *La cerámica altomedieval en el sur de Al-Andalus*. Granada, pp. 291-299.

BAZZANA, A. (1990): "Ensayo de tipología de la cerámica musulmana del antiguo *Sharq al-Andalus*". *La cerámica islámica de la ciudad de Valencia (II)*. Estudios. Valencia, pp. 145-162.

CABRERA, E. (1994b): "Ornato del mundo", en *Córdoba Capital*. Córdoba, pp. 113-128.

CAMACHO CRUZ, C. (2009): "Arrabales Occidentales de Qurtuba: Modelo urbanístico y doméstico. Intervención Arqueológica de Urgencia en Yacimiento Carretera del Aeropuerto. Arrabal, Campañas 2001/2003-2004", *AAA* 2004.1, Sevilla, pp. 1143-1159.

CANO PIEDRA, C. (1996): *La cerámica verde-manganeso de Madinat al-Zahra*. Granada.

CANO PIEDRA, C. (1991): "Estudio sistemático de la cerámica de *Madinat Ilbira*". *Cuadernos de la Alhambra* XXVI, pp. 25-68.

CÓRDOBA DE LA LLAVE (1994): "Las actividades económicas", en E. Cabrera: *Córdoba capital*. Córdoba, pp. 104-112.

ESCOBAR CAMACHO, J.M. (1989): *Córdoba en la Baja Edad Media*. Córdoba.

ESCUDERO ARANDA, J. (1991): "La cerámica decorada en "verde y manganeso" de *Madinat al-Zahra*", *Cuadernos de Madinat al-Zahra* 2, pp. 127-161.

ESCUDERO ARANDA, J. (2001): "*La cerámica califal de Madinat al-Zahra*", en *El esplendor de los Omeyas Cordobeses*. Estudios. Granada, pp. 398-407.

GARCÍA Y BELLIDO, A.; TORRES BALBÁS, L.; CERVERA, L.; CHUECA, F.; BIDAGOR, P. (1987): *Resumen histórico del urbanismo en España*. Madrid.

JIMÉNEZ, P., NAVARRO, J. (2001): "Murcia Omeya", en *El esplendor de los Omeyas Cordobeses*. Estudios. Granada, pp. 132-151.

LÉVI PROVENÇAL, E. (1957): "Instituciones y vida social e intelectual", en Menéndez Pidal: *Historia de España. España Musulmana (711-1031)*, vol. V. Madrid, pp. 1-330.

LLUBIÁ, L.M (1967): *La cerámica medieval española*. Barcelona.

LUNA OSUNA, D., ZAMORANO ARENAS, A. M^a. (1999): "La mezquita de la antigua finca "El Fontanar" (Córdoba),

31) En este último material sólo se conoce un capitel decorado con figuras humanas, se trata del "Capitel de los cuatro músicos" de Córdoba, de finales del siglo X. Como ocurre con otras representaciones, se reflejan escenas de corte, pasatiempos principescos en los que intervenían, en este caso, un grupo de músicos (CARPIO, 2001: 135).

32) L. Torres Balbás: "Arte hispanomusulmán", en R. Menéndez Pidal, *Historia de España V*, España Musulmana. Madrid, 1957, pp. 738.

33) En Al-Andalus, la dinastía Omeya, se convierte en una gran impulsora de la música, extendiéndose como costumbre refinada entre la clase alta ofrecer un concierto a los invitados (MARTÍN MORENO, 1985: 41).

Cuadernos de Madinat al-Zahra 4, pp. 145-173.

MARTÍN MORENO, A. (1985): **Historia de la música andaluza**. Granada.

NICOLLE, D. y McBRIDE, A. (2001): **The moors. The islamic west 7th-15th centuries AD**, Oxford.

NAVARRO PALAZÓN, J. (1980): "Cerámica musulmana de Murcia (España) con representaciones humanas", **La cèramique médiévale en Méditerranéé occidentale X-XV siècles**, pp. 317-320.

MORENA LÓPEZ, J.A. (2002): "A propósito de un fragmento de ataífor califal en cerámica verde y manganeso con decoración antropomorfa procedente de un hábitat rural de la campiña cordobesa", **Meridies** V-VI. Córdoba, pp. 51-62.

RAMMAH, M. (2001): "Ataífor llamado la Dama de Sabra", en **El esplendor de los Omeyas Cordobeses**. Catálogo de piezas. Granada, p.29.

RETUERCE, M.; ZOZAYA, J. (1986): "Variantes geográficas de la cerámica omeya andalusí: los temas decorativos", **La ceramica medievale nel Mediterraneo Occidentale**. Florencia, pp. 69-128.

ROSELLÓ BORDOY, G. (1987): "Algunas observacio-

nes sobre la decoración cerámica en verde y manganeso", **Cuadernos de Marinat al-Zahra** 1, pp.125-137.

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

ROSELLÓ BORDOY, G. (1995): "La céramique verte et brune en *Al-Andalus* du X au XIII siècle", **Le vert et le brun. De Kairouan a Avignon, céramiques du X au XV siècle**. Marsella, pp. 105-108.

SOLER FERRER, M^a P. (2001): "Zafa con figura de bebedor", en **El esplendor de los Omeyas Cordobeses**. Catálogo de piezas. Granada, p.174.

TORRES BALBÁS, L.(1957): "Arte hispanomusulmán", en R. Menéndez Pidal, **Historia de España Musulmana (711-1031)**, vol. V. Madrid, pp. 331-788.

TORRES BALBÁS, L. (1985): **Ciudades Hispanomusulmanas**, vol. I. Madrid.

VV.AA. (1986): **Exposición La Mezquita de Córdoba: siglos VIII al XV**. Córdoba.

VV.AA. (2000): **Las Andalucías. De Damasco a Córdoba**. París.

VV. AA. (2001): **El esplendor de los Omeyas Cordobeses**. Catálogo de piezas. Granada.