

LA CERAMICA TAIFA EN TOLEDO

Creemos que lo que puede llamarse «edad de oro» de la cerámica en Toledo, comienza con la fabricación hispano-musulmana en nuestra ciudad.

Hasta el siglo VIII, lo que parece haber sido elaborado en el peñón toledano, a excepción de la época romana, no tiene relieve artístico; es solamente a partir del Califato cuando la cerámica de todo tipo va tomando auge.

Lo que se puede comprobar con fragmentos de todas las técnicas habituales es lo hecho a primeros del siglo XI, en el momento en que gobernaban en la ciudad los Banu Di l-Nun, que procedían de la tribu beréber, el primero de los cuales fue Ismail b. Di l-Nun «al-Zafir», que reinó desde 1032 hasta 1043.

De muchos años acá se conocía que hubo cerámica islámica aquí, por un formulario o depósito de loza, firmado por Abu Ya'far Ahmed b. Muhammad b. Mugit, que murió en el año 1066, y en el que se detallan una serie de piezas de las que se vendían entonces. Este documento fue publicado por Guillermo Joaquín de Osma; a continuación voy a dar un extracto del mismo: «Dirás, después de escrito el principio del documento de contrato, tantas cargas de loza de tal clase. En cada carga hay tantas cántaras grandes y tantas cantaritas y tantas jarras, hasta enumerar todas las vasijas de la carga..., pero si el depósito es de escudillas o de candiles o de alcaduces o tinajas, dirás: tantas ollas de tal clase y tantas escudillas de tal clase, tanta circunferencia cada escudilla. Cada una de tantos dedos de fondo y de tantos palmos; su altura, de tanto. De mediado tamaño, tantas y de pequeño, tantas; de tal extensión o capacidad; blancas; la anchura de su boca, tal; de tal arcilla. O rojas, de tal arcilla de buena cochura. O de arcilla amasada. O tantos barreños para lavar ropa. O tantos lebrillos de amasar, grandes, cuya circunferencia es tal; moldurados (ornados) o lisos. O tantas tinajas blancas, de buena co-

chura, a propósito para poner aceite, vinagre o agua: molduradas o lisas; que contengan cada tinaja tantas arrobas o más. O tantas escudillas de barro, vidriadas, embadurnadas por dentro de cristal blanco y por fuera con cristal amarillo, o alheñadas o adornadas, o doradas de color crema, lisas y buenas. Cabida de cada escudilla, tanto. O tantos alcaduces blancos para las norias: de a tercio o de octavo o pequeños. Y terminará el documento teniendo en cuenta lo que antecede y se acaba hasta (poner) la fecha».

Queda claro, pues, que se vendía cerámica de muchas clases en Toledo, pero no que se fabricase aquí. Afortunadamente, la casualidad primero, y el estudio después, ha permitido concretar qué tipos y de qué técnicas y decoraciones se hacían aquí.

Cerca del puente de San Martín y hacia la mitad de los terraplenes (llamados en Toledo «rodaderos»), hallamos una serie de fragmentos, no sólo de piezas cerámicas, sino de utensilios propios para el ahornamiento o colocación de los cacharros en el horno, para proceder a su cocción; estos útiles, como rollos o «birlos», y atifles, de nombre derivado de «atafi», trébedes, en grandes cantidades, lo que atestigua, sin la menor duda, que el alfar (que ahora se conoce por Testar de San Martín) fue muy importante y trabajó durante mucho tiempo y con piezas que, en parte, son de loza fina, de la que se empleaba sólo por personas principales, como las de la corte taifa; posiblemente fue un taller real, como el de marfiles de Cuenca, del que aún subsisten preciosas piezas.

En los fragmentos encontrados por nosotros se puede probar, sin la menor duda para nadie, que la técnica de «cuerda seca», la de engalba (engobe), la moldurada o estampilla, la vidriada, la «bajo baño», la incisa, la suplementada, se han fabricado aquí arriba, en el recinto del peñón toledano, y en época anterior a la que se documenta en el barrio de la Antequeruela, también conocido por arrabal de San Isidoro, desde el siglo XV al XIX.

También hemos podido probar sin duda con qué combustible cocían estos alfareros su loza. Han aparecido pegotes de barro, en los cuales hay un entrecruzamiento de líneas finas. Vistos con algo de aumento, estas líneas son la impronta que han dejado allí, cuando la arcilla estaba muy blanda, los tallos de la planta llamada retama (**genista**) muy abundante en la zona toledana y

que ha venido empleándose, desde entonces y hasta fechas muy recientes, en los alfares y tahonas.

Los atifles a que antes me refiero, son piezas de tres brazos, unidos por el centro y que tienen en cada uno de los extremos dos puntas opuestas, con un total de seis puntas por atifle, y se emplean para colocar entre plato y plato, para evitar que se peguen entre sí durante la cocción; los hay, en el testar, desde tres centímetros, hasta veinte (en la pieza completa).

Los «rollos» o «birlos» son cilindros de barro, de unos quince a veinticinco centímetros, de cinco de diámetro y punta roma: suelen llevar una serie de digitaciones en línea, una serie de pelizcos: éstos diferencian los rollos de ésta zona y otros que se encuentran en Levante. En muchos de ellos se ven goterones de vedrío y de engalba. Como antes decimos, en el testar se pueden encontrar aún, a cientos.

Hay también otra clase de útil, llamado «clavo»; piezas cilíndricas, algo curvadas, afiladas por una punta y que también se emplean para evitar pegaduras entre las piezas vidriadas: pequeños, de unos tres a doce centímetros. En ocasiones presentan marcas de las yemas de los dedos, practicadas para dar a la pieza mayor densidad y dureza.

Entre lo aparecido se encuentran muchos trocitos de piezas, generalmente pequeñas, como tazas, que presentan un aspecto negruzco que se debe a que durante la cocción se ha precipitado mucho el ritmo de leña, entre «calda» y «calda», que se ha requemado el vedrío, oscureciéndose mucho el tono y rehirviendo el vidriado. Esto no suele pasar, a menos de que se descuide mucho la buena marcha del horno; tal vez, se deba esto a que el horno lo cociesen esclavos, sin el cuidado que hubiesen tenido los propios alfareros, autores de las vasijas decoradas. La temperatura a que está cocida esta loza, es de unos 900 grados centígrados, pero en los fragmentos requemados debió llegar a bastante más.

En el testar sólo aparece loza taifa, lo que demuestra que, a la conquista de la ciudad por Alfonso VI, en el año 1085, dejó de trabajar este alfar. ¿Por qué? No lo sabemos; una teoría bastante probable es que como el viento dominante aquí es del oeste, el humo del horno pasaría por toda la zona que ahora es Santo Tomé, barrio populoso y que, seguramente, estaría habitado por nuevos pobladores a los que les molestaría, por lo que se trasla-

dó la fabricación a la Antequeruela, ya que allí el viento se desperdigaba por una zona de huertas, poco habitada.

Respecto al barro o arcilla usado, es de los alrededores de Toledo, según las muestras de arcilla cruda que obtuvimos en el testar: de la zona de Pinedo (arcilla «fuerte», con poca arena), de la Alberquilla (cerca de la actual estación del ferrocarril) y de los alrededores de Palomarejos (zona hoy totalmente edificada).

El horno empleado, del que no han quedado restos, era, lógicamente, de tipo árabe (como los que han aparecido dentro del Circo Romano), con una cámara inferior o caldera, y una parte superior, comunicada con la primera, con una serie de hendiduras o ranuras, por las que pasaba el fuego. Este modelo de horno tiene bastantes variantes, entre ellas, con o sin chimenea. La puerta hay que tabicarla con adobes o ladrillos muy gruesos, a pesar de lo cual, no puede tocarse el tabique durante la cocción, porque quemaría. Dependiendo del tamaño del horno, siempre hay que esperar bastante para que se enfríe y poder sacar las piezas cocidas; desde un día a tres o cuatro; nunca se deben sacar las piezas muy calientes, porque pueden «pelarse» o sea, producirse grietas del grueso de un pelo, estropeándose todo el trabajo hecho, a veces con tanta paciencia.

La loza encontrada es la siguiente: sin decoración, correspondiente a cacharros, principalmente, de cocina, ollas, jarros, etc.

Decorada, sin vidriar: con estrías concéntricas, hechas durante la fabricación, en el torno de alfarero. Esta serie de estrías es típica de la loza taifa y perdura en Toledo hasta aproximadamente el siglo XV.

Con decoración «a peine», hecha con un trozo del mismo, con pocos dientes, y que suele llevar la forma de ondas; también se ha empleado durante mucho tiempo. El tipo de vasijas para cocinar está hecho con arcilla que está mezclada con desgrasante (sílice o arena) para que resista bien la acción del fuego, sin romperse; es un refractario primitivo.

Con estampillado (sellado o moldurado): se consigue, fabricando un sello, con la decoración en negativo, en barro cocido. Este sello se aplica sobre la arcilla «verde» o sea, a medio secar: en lo taifa suele emplearse en bandas horizontales, variando o alternando los dibujos. Principalmente en tinajas. Un fragmento

recogido lleva impreso catorce veces el nombre de Allah. A veces, el barro rojizo se recubre de engalba blanca, para darle mejor aspecto, más elegante.

Con decoración suplementada: que se hace aplicando en la superficie de la vasija. Líneas en relieve, pegotitos o también, motivos, como estrellas o flores estilizadas. A veces, lo suplementado se une a lo estampillado.

Con incisiones: se practica, incidiendo con la punta de una herramienta de punta fina o cuchillo, en la arcilla a medio secar; suelen ser motivos de atauriques vegetales, casi siempre unidos a frases en alfabeto cúfico; son decoraciones muy inspiradas y bellas.

Con cubierta de engalba (engobe) rojo de almagra u óxido de hierro. Recuerda a la loza romana de terra sigillata y podría ser reminiscencia romano/visigótica. Pocas piezas encontradas, de grosores muy diferentes.

Con cubierta de engalba de manganeso: negruzca y casi mate. El mineral de manganeso se encuentra fácilmente en las inmediaciones de la finca de la Sisla, en el cerro frontero al Alcázar, al otro lado del Tajo, en forma de «goterones» de aspecto negruzco; es psilomelana (óxido hidratado natural de manganeso bari-tífero). Este mineral se diferencia de la pirolusita, mineral más puro, porque no mancha las manos al roce. Se ha empleado tradicionalmente en la cerámica local.

Cerámica vidriada: desde la antigüedad se ha usado el vedrío para evitar que las vasijas de arcilla perdiesen el líquido, por su porosidad. El vidrio cubre la superficie de la pieza y puede ser incoloro o coloreado; se componía de sulfuro de plomo o galena (SPb), arena o sílice y cloruro sódico (sal). Estos elementos se fundían y, una vez desmenuzados y después de molidos, se bañaba la pieza, ya cocida anteriormente. A este vedrío, casi incoloro, se le podía añadir un óxido colorante, hierro, cobre, antimonio, manganeso, cobalto, etc.

Para esta técnica hay que emplear cajas o gacetas refractarias y muy bien cerradas, para que la ceniza que arrastra la llama no estropee la obra.

Los fragmentos encontrados demuestran que el mejor acabado y más brillante es el que llevan los barro arenosos y que se

une íntimamente a la capa inferior, mejor que en los muy suaves y menos porosos.

El óxido más empleado para colorear el vidrio es el de hierro, que produce el color «melado» u ocre. Desde lo más primitivo, hasta el siglo XIX y XX. Según la cantidad de óxido, el color va desde pálido a oscuro.

El vidriado con color verde se logra adicionando a la composición de vidrio el óxido de cobre; en esta cerámica taifa, el tono verde es muy bello, de gama esmeralda. Esta clase se encuentra sobre todo en atafiores (platos hondos), orzas pequeñas, escudillas planas y en candiles de piquera. Creemos que las escudillas verdes corresponden a lo que Abu Ya'far Ahmed llama «alheñas», porque buscando en el origen de este término, vemos que hay dos clases de alheña, la al-hanna de los árabes. La primera, es una planta borragínea, de cuya raíz se extrae un buen color rojo: es la «*alkanna tictoria*». Como produce color rojo (que no existe en la loza taifa) hay que descartarla. La otra clase corresponde a un arbusto oláceo (*ligustrum vulgares*) de hojas aovadas y flores blanco/amarillento; las hojas, secadas al aire, dan un polvo que sirve para teñir. Esta alheña verde sí nos sirve, pero sólo en teoría, porque ningún tono vegetal resiste el calor del horno para cerámica.

Si esta última alheña es verde, pero no puede usarse en la práctica, ¿por qué se llaman alheñadas a las escudillas? Lógicamente, por la similitud del color de la alheña con el color del vidrio que, además, es muy parecido al color de las hojas. Corroborando esto mismo, he sabido que en algunas partes de la provincia de Salamanca, hay barreños grandes, que llaman «alheñas».

En el formulario, existe una aclaración en este tipo verde, que dice: **con dibujos**, y efectivamente, en la mayor parte de fragmentos hay dibujos de técnica sellada, bajo el verde traslúcido.

Pasamos ahora el vidriado teñido con manganeso. Este mineral produce un color negro/morado oscuro; no se han encontrado muchas piezas con esta técnica; principalmente, restos de pequeños platos y cuencos.

Vidriado coloreado con óxido de antimonio: pocos fragmentos, de color amarillo, algo verdoso: de este óxido, muy poco usado en la época, también había algo en Málaga y Bobastro. Es in-

interesante anotar la innegable relación entre estas piezas toledanas y las de loza califal, también muy poco abundantes en el sur de al-Andalus.

Veamos ahora el vedrío melado, con decoración en manganeso. La diferencia con el vedrío solo melado, es que aquí las piezas llevan una decoración en línea oscura, de manganeso.

En lo hallado de esta técnica, hay fragmentos en el punto exacto de cocción, y otros tan escasos de temperatura (calculamos que unos 650 grados centígrados) que el vedrío no ha llegado a fundir correctamente; es en estos fragmentos en los que se aprecia de manera evidente la forma de proceder en su fabricación. Habitualmente se piensa que la línea negra decorativa de manganeso está pintada sobre la arcilla, y que después se procede a dar la capa de vidriado encima; pues bien se vé de manera irrecusable que la línea de manganeso va encima de la capa de vedrío melado. Además no se trata de una línea sin relieve, por el contrario, lo tiene; es un fino cordoncillo, dadon con algún utensilio semejante a la manga que se emplea en repostería, ya que en esa época no existían jeringuillas.

Como habitualmente las piezas tienen un buen punto de fuego, la línea de óxido se difunde totalmente en la cubierta de vedrío, haciendo el efecto de que va pintada a pincel. El color «melado» lo dá el óxido de hierro, como antes decimos.

Hablamos a continuación de la loza con cubierta de «engalba», también llamada «engobe». Preferimos el primer nombre, más español. Se trata de una mezcla de tierra blanca o caolín, que no es vitrificable y que se aplica sobre la superficie de la arcilla a medio secar. La engalba se puede usar haciendo incisiones en ella, logrando así diseños decorativos, o también pintando sobre su superficie, a pincel y con óxidos.

En la loza andalusí, en general, la decoración va pintada con óxido de cobre, para el color verde y con manganeso, para el negro/violado. Esta cerámica se ha conocido desde hace años con el apelativo de «loza de Elvira»; el origen de este nombre es que en las ruinas de Elvira se descubrió el primer testar de estas piezas por Gómez Moreno, en 1875. Elvira es un derivado de la *Ilíberis* fenicia, llamada luego por los árabes *Madina Ilbira*. Muy próximo a su solar se encuentra ahora el pueblo de Atarfe (del árabe *Atar-fae*, que corresponde al de una planta, el taray, que crece

espontáneamente por allí); como Elvira fue destruida en el año 1010, no se puede poner en duda que se fabricó en ese lugar, en el siglo XI.

La diferencia con las piezas de Teruel, de aspecto semejante, es que las últimas, en lugar de estar decoradas sobre engalba, lo son sobre esmalte estannífero crudo, que aún no se usaba en la época taifa toledana.

Esta loza va, con los perfiles del diseño, en manganeso, y los rellenos verdes; como el óxido de cobre tiene alguna tendencia a difundirse, la decoración verde está, en ocasiones, algo emborronada, pero a pesar de ello, la vista de estas lozas es siempre agradable.

Para su fabricación, una vez pintado el diseño, se daba un ligero baño traslúcido de óxido de plomo y se procedía a la cocción; cuando la base es alcalina, el tono deriva hacia un verde algo aturquesado.

Hay variedad en el acabado de las piezas: unas van cubiertas totalmente de engalba; otras, con el reverso melado (lo más habitual), y, algunas, con el reverso vedrío verde. El conjunto de los fragmentos hallados con esta técnica, son de una buena técnica, con blanco semimate y algunos con bastante brillo. Técnicamente, son semejantes a lo hallado en Elvira que se muestra en el Museo Arqueológico de Granada. Deben ser las escudillas que en el Formulario se describen como «...de barro, vidriadas, embadurnadas por dentro de cristal blanco y por fuera con cristal amarillo...». Descripción que, aunque simple, refleja bastante bien las piezas.

Los platos, y los hondos (ataifores) tienen siempre un solero o ruedo de asiento, o reipié, con su sección rectangular y normal a la curvatura del plato; fuerte y bastante grueso en la mayoría, llegando a los 14 milímetros de ancho y nueve de alto, y refuerza mucho la pieza. Hemos observado que en toda la cerámica, desde lo califal hasta lo taifa, en todo al-Andalus, tiene esta clase de repié normal a la curvatura; a partir de la cerámica «cristiana» del siglo XIII, el repié va tomando inclinación hacia el exterior del plato, acentuándose con el transcurso del tiempo.

Dejamos para después la descripción de los principales temas decorativos que se encuentran en la loza toledana, de tipo Elvira, también muy conocida como «de verde y manganeso».

Pasemos ahora a la técnica, más interesante por menos divulgada: la llamada de «cuerda seca». Se hace decorando la superficie de la arcilla con líneas de manganeso, que forman el conjunto del diseño, y rellenando éste con vedrío, que lleva diversos óxidos colorantes. Algunos autores creen que pudo ser inventada por los musulmanes españoles.

Aclararemos que el nombre de cuerda seca podría ser una traducción defectuosa, publicada por primera vez por José Gestoso, en 1903, en su *Historia de los barros vidriados sevillanos*. Creemos que iría mejor «línea seca», ya que separa los vedríos que se aplican al líquido espeso. Desde el año 1981 se está empleando el término «cuerda seca parcial» a la que deja parte de la arcilla al aire, sin cubrir, y «cuerda seca total» a la que cubre totalmente la pieza cerámica con línea y vedrío.

El tan difundido nombre de «cuerda seca», produce errores en los no iniciados, ya que piensan en una cuerda que se usa para el trazado del diseño, o que marca de dibujo, quitándose después de la cocción, cosa totalmente absurda.

Lo que hemos encontrado en el testar de San Martín corresponde a piezas pequeñas: cuencos o tazas con asa, platitos, candiles, botijas y orcitas; hay muchísimos, de tan pequeño tamaño que no pueden reconocerse a que tipo corresponden.

El interior de las piezas con «cuerda seca», suele estar sin ningún tipo de vedrío (en las de parcial). En las totales sí lo hay.

Como antes decíamos, la línea, en esta técnica, está hecha con manganeso habitualmente, pero sin embargo, hallamos cuatro fragmentos en los cuales estaba diseñada con almagra u óxido de hierro, con su color rojo/pardo de ese óxido. Es lo mismo que se aprecia en las interesantes lozas ibéricas, tan conocidas de todos.

Lo más abundante —1.025 fragmentos— es la «cuerda seca», con vidrado en verde de tono esmeralda. Casi todos llevan una cocción correcta y tienen, algunos, un aspecto como si acabasen de ser fabricados.

Los tazones, o **al-bornia**, no suelen estar vidriados en el interior, lo corriente es sólo decoración exterior, con vedrío; algunos ejemplares sólo presentan decoración con diseño en «cuerda seca», sin nada de vedrío.

Otra variante es la de que la línea va complementada con ve-

drío melado, de óxido de hierro; menos empleada que la verde, está coloreada con almagra u óxido rojo; el mayor trozo de cuenco que tenemos, está vidriado con hierro. Bonito tono, no muy oscuro; hallamos un total de ciento setenta fragmentos.

Otra es la que lleva en la decoración, verde y melado, simultáneamente. Localizamos bastantes fragmentos de esta variante: cuatrocientos sesenta y cinco; la mayoría corresponde a tazas con asa y borde biselado.

Todavía se encontró otro tipo de vedrío: éste es blanquecino, con algo de tono verde muy pálido; parece una composición hecha con tres o cuatro partes de engalba y una de vedrío verde. Es algo mate, nunca brillante, como los de otros vedríos, y microburbujas.

Aparte hay que considerar los muchos fragmentos que han aparecido con un malísimo punto de fuego; no sólo llega el vidriado a ennegrecerse, sino que produce burbujeo acentuado. Denota un gran descuido de los encargados del horno; en término cerámico, se dice que está «sollamado». Nada menos que se encontraron mil doscientos fragmentos.

Un detalle interesante, es el de que hay algunos pocos trozos que tuvieron vedrío verde y que, al recibir una subida de temperatura, con falta de oxígeno, en lugar de verse verdes, presentan un «virado» al tono rojo/vinoso del cobre metálico. Es un lustre metálico, por accidente.

Un solo fragmento ha aparecido con diseño inciso, vedrío y engalba. Se trata del fondo de un ataífor, con vedrío melado por el reverso y con decoración en el anverso con diseño inciso, en lugar de la línea de manganeso, fondo y algunos detalles de engalba y vidriado verde y melado en lo demás; el motivo de la decoración es un ave, una perdiz a lo que parece, una flor de perfil y otra de frente.

Los demás fragmentos que han aparecido con el tipo zoomórfico, en la técnica de «verde y manganeso», son aves, perdices, o algo semejante.

Trozos de bocas y cuellos: las bocas suelen ser de botellas y jarritas; suelen llevar, un poco antes de su parte superior, un refuerzo o adorno, un arco con poco saliente. También se encuentran bocas treboladas. Todas son bastante pequeñas, de tres a cinco centímetros aproximadamente. Alguna de las treboladas

tienen como decoración unos trazos, en negro, que son algo que recuerda las vasijas antropomorfas que hizo Picasso.

Hay bastantes variantes, dentro de formas semejantes: una de ellas lleva en la parte inferior tres aros salientes, de menor a mayor, comenzando por arriba. Respecto de los vedrios que las cubren, hay con melado, con verde y, en más cantidad, con engalba.

Respecto a los cuellos, hay muchísimos que corresponden a botellas de cuerpo casi esférico; algunos conservan aún el arranque del asa, casi siempre de sección más o menos redondeada. Bastantes llevan un bordón en el labio, como refuerzo.

Apareció otro, estrecho y largo, más bien, es un pitorro, que podría ser algo semejante a una tetera, de color blanco, de engalba, y brillante: entre lo encontrado, es único. Igual que en las bocas, el vidriado predominante es el melado. Como de lo demás, también se encuentran multitud de fragmentos quemados, tanto en vedrio como en engalba.

Veamos ahora lo hallado en asas: como todas las que encontramos están hechas exclusivamente a mano, sin herramientas, no se puede hacer una clasificación demasiado exacta de perfiles y secciones.

Los principales tipos son los siguientes:

De sección más o menos trapezoidal, que parecen hechos para cantarillas.

De sección aplanada, que son los de mayor tamaño; una variante son las de tamaño más pequeño que irían, posiblemente, en orcitas.

De sección ovalada, pertenecientes a piezas pequeñas: son bastante cerradas. Hay muchísimas.

De sección redondeada, tanto de abertura ancha, como de forma casi semicircular. Son para piezas de pequeño tamaño, como vinagreras, orcitas, jarritos.

De sección redondeada, pero muy cerradas y casi siempre sin vidriar, existen en gran cantidad.

Todo lo reseñado anteriormente está vidriado en su mayoría, en color melado. Las de engalba, tienen muchas veces una simple decoración de rayas horizontales, en negro; en serie vertical.

Las formas de asas antes citadas, corresponden a las piezas más corrientes; a continuación enumeramos las que se usaban

en la loza más perfecta o de lujo. Estas son de tres clases: la primera es una que denominamos «califal» y es de forma cerrada, sección redondeada y que lleva, en la parte superior, una prolongación plana, con saliente, que tiene una proporción de un tercio del total del asa; de diferentes tamaños, desde tres centímetros, en la parte plana prolongada, hasta seis centímetros en las hechas para tazas de mayor tamaño. Es un asa muy cómoda, para pasar el dedo índice a través de ella y apoyar el pulgar sobre la parte prolongada. Algunas sin vidriar, otras en engalba o en verde; la mayoría, en vedrío melado. En ocasiones, las recubiertas de engalba llevan una escasa decoración, de trazos verdes. Un asa de este tipo existe en el Museo Arqueológico de Granada con el número 2077, procedente de Ibira; este interesante tipo de asa parece que podría provenir de formas romanas.

La segunda es un asa colocada verticalmente, de sección más o menos redondeada, con curva superior bastante cerrada y que, en su parte más alta, lleva colocado un pequeño apéndice cónico. Su tamaño habitual es sobre los cuatro centímetros. Las hay con cuerda seca y con engalba; de éstas encontramos ciento sesenta y dos.

El tercer tipo es una variante del anterior; la sección es ovalada y también hay ejemplares con sección aplanada y con sección trapezoidal. Habitualmente son de curva menos cerrada que el tipo anterior; todas llevan en la parte superior un apéndice, no de forma cónica, sino en pequeño tronco de cono invertido; no siempre es igual, a veces ofrece la forma de un cilindrito con borde superior algo saliente.

La mayoría de estas asas están vidriadas con engalba blanca; otras en melado, y bastantes sin vidriar. Estas asas, cuando están rotas, hacia la mitad recuerdan el perfil de un grifo de fuente, de los que antes se usaban. Estas dos clases de asa con apéndice también se encuentran entre la cerámica islámica de Irán, en su época primera.

Cerámica decorada con engalba, verde y manganeso: está claramente influida por la que se fabricaba en Oriente; hay decoraciones de loza califal que son iguales a estucos del siglo IX, en Samarra y a motivos de la cerámica abbasí de Fustat. Y la misma loza abbasí está influida por las piezas de porcelana china T-Hang. Según B. Pavón, en las fuentes y platos vidriados de Madinat al-

Zahara, además del cúfico florido oriental, se ven programas decorativos enteros creados para la cerámica ababsí; esos programas, ya trasplantados a Córdoba, son interferidos por elementos florales del repertorio occidental.

Todo lo dicho anteriormente para la loza cordobesa puede aplicarse a las piezas fabricadas en nuestra ciudad: son parecidísimas a lo hecho en Ilibira y al-Zahra y nos parece indudable que los alfareros de aquella zona viniesen a Tuláitula, a la corte de los reyes taifas.

A la vista de lo encontrado puede comprobarse que hay, no ya parecido, sino igualdad en los motivos califales y toledanos: nuestra fabricación pudo comenzar sobre el año 423 de la Hégira (1032 de J.C.) bajo Ismail al-Zafir.

A continuación damos los principales modelos decorativos de platos y ataifores o fuentes:

Platos con faja ancha, de extremo a extremo, en el centro, con ataurique en meandro, pintado en reserva (o sea con el motivo en blanco y el fondo pintado en verde de cobre), muy castizo en lo califal.

Otro tema es una banda formada por la trenza de tres ramales, pintado también en reserva, y enmarcando el dibujo una línea fina en manganeso.

Otro, una cenefa de hojas como de palma, una a continuación de otra, formando un semicírculo; cada hoja tapa el inicio de la siguiente. Esta decoración no sólo aparece en engalba, sino también en «cuerda seca».

Platos con epigrafía cúfica; todo muy fragmentado, es ilegible menos un fragmento, vidriado con melado por detrás, que parece una parte de «wala galib illa llah» (no hay más vencedor que Allah). Todos los trozos van pintados en verde, con contornos de línea negra.

Platos con florón de pétalos de flor estilizada.

Platos con decoración de cuatro cintas convergentes al centro, pero que no llegan a él. Se ven variantes con dos, tres y cuatro líneas, todas en verde que, a veces, van bordeadas en negro.

Platos con dibujo de pétalos lanceolados, de base ancha; extremos de los pétalos con este aspecto.

Platos con decoración de ajedrezado: en el centro de la pieza un círculo con jaquelado, en líneas algo curvas.

Platos con diseño de arillos, que van colocados en círculo; también fomas redondeadas en doble línea. También se encuentran motivos romboidales en blanco, con fondo verde. Otra variante es de cuatro óvalos imbricados blancos, dobles, jugando con los otros dos colores, verde y negro.

Platos con dos palmetas simétricas, laterales y pétalos.

Platos con diseño de círculo tangente a semicírculos. Verde, remarcado en negro de manganeso.

Platos con cruz o aspa, formada por cuatro rombos; éstos se unen por uno de sus vértices agudos: cada rombo, en verde, tiene uno blanco en su interior. También hay ejemplares de sogas, partidos perpendicularmente por una serie de rombos. Dentro de lo antes reseñado, hay muchísimas variantes.

Todo el conjunto de lo decorado sobre engalba tiene bastante diferencia en el aspecto técnico; hay escaso de fuego, hay piezas mates y otras con gran brillo; como siempre, requemadas. Los dibujos más clásicos suelen presentarlos los fragmentos menos brillantes —u opalinos— y son los más parecidos a lo cordobés.

Ya dijimos antes en qué consiste la técnica de «cuerda seca»; ahora pasamos a describir sus decoraciones.

Cadeneta de ovalillos: ésta consiste en una serie de pequeños óvalos o circulitos imperfectos, unos a continuación de otros, en series de pequeño tamaño; suelen estar pintados, con un solo trazo en forma de S horizontal, muy cerrada, que enlaza con la siguiente. Los colores van alternándose, verde y melado. También sólo verde, o engalba blanquecina.

Trenza o sogas, de dos a tres ramales: este motivo se empleó mucho en la loza de Madinat al-Zahra; es la **ad-darah** o cuerda trenzada. Se halla en mucho de lo encontrado aquí; generalmente forma una banda bastante ancha, y a veces, lleva adosada abajo otra banda diferente. Preferentemente está vidriada en verde; otras ocasiones, en verde y melado. La trenza está hecha siempre con su motivo en reserva, o sea que el fondo es el que va vidriado; atractiva decoración que, a pesar de estar hecha sin calco previo, es bastante exacta en su diseño geométrico.

Formas redondeadas, en series tangentes: son series de círculos, no muy exactos, con otro más pequeño, interior, que siguen series horizontales; parecen una deformación de la sogas de dos

ramales. Casi siempre van en el borde superior de las vasijas, acompañadas de otra cenefa debajo; en verde y melado.

Serie de arquitos contrapuestos: este diseño se ve con bastantes variantes, todas ellas con un aspecto que recuerda lo vermiciforme. Suelen ser verdes.

Cenefa en serie de rombos: éstos están encadenados y dispuestos verticalmente; en su interior, un circulito, o pequeño rombo, que no va vidriado, ya que es el rombo grande, el que va vidriado; hay variantes en las que los rombos pierden las aristas y se redondean.

En eslabones: son cenefas formadas por círculos u óvalos que se unen al siguiente, tapándole en parte; la parte que va sobre el siguiente, se afila en ángulos. Todos los «círculos» llevan en el interior otro, lleno de vedrío.

Serie de círculos grandes tangentes, con un rombo en el centro. Estos están sin vidriar el círculo y vidriado el rombo central. En la parte exterior de los círculos aparece una decoración angular en vedrío verde.

En dientes de sierra: decoración angular, de la forma ya expresada que se acompaña a las formas rectas, que van vidriadas, con unos puntos o «verdugones», con vedrío alternante, melado y verde. Es un diseño muy islámico.

Serie de palos oblicuos: estos palos o bandas estrechas van bastante espaciados entre sí, y alternan los vedríos verde y melado; su inclinación, de 45 a 80 grados, aunque siempre están hechos irregularmente. A veces está asociada la cenefa a otra inferior, de arquitos.

Triángulos equiláteros, opuestos y alternantes: separados entre sí, alternando los vértices; se complementan con formas redondeadas en su interior, generalmente tres, con puntos centrales. Triángulos en verde, o en engalba verdosa; a veces, se alternan en verde y melado. De esta decoración encontramos muchísimo de lo requemado en el fuego.

Semicirculitos en serie: éstos pueden ir, bien a continuación unos de otros, tocándose en un punto, o imbricándose en el siguiente, pero siempre con otro semicirculito dentro y éste con vedrío, ya que el anterior va en reserva, o sea, que su fondo es el vedrío. Esta decoración puede verse en el museo de Granada (número 2144), pero allí, en una pieza de las pintadas sobre engalba.

Ataurique vegetal: diseño muy extendido en el arte islámico. El nombre proviene del árabe **at-tauriq**, que significa «adorno de hojas». Por el pequeño tamaño de lo hallado no se puede apreciar bien el conjunto decorativo; como es lógico, siendo loza anterior a la almohade, no se vé la vaina o «pimiento», tan característico de aquel momento. Todo lo aparecido en el testar está vidriado «en reserva», con el vedrío en el fondo.

Estas decoraciones tienen mucha semejanza con las de los botes de marfil, por ejemplo, el de la catedral de Narbona, cosa lógica, ya que autores de reconocida solvencia, como Gómez Moreno, afirman que la ruina de Córdoba espantó a los artistas y artesanos y que éstos buscaron trabajar en otras cortes; precisamente, los reyes taifas toledanos crearon un taller de eboraria en Cuenca que dirigía Muhammad ben Zeiyan, cuya firma se vé en el bote de Silos, en el año 1026. Como se vé, todo concuerda con la cronología que proponemos.

Decoraciones diferentes, sólo en «cuerda seca» sin vidriar: hay muchos fragmentos —más de veinte— que sólo están decorados con dibujos en la línea negra, de manganeso, sin que exista nada de vedrío. Principalmente en fragmentos de tazas o pequeños cuencos.

Probablemente, además de los diseños reseñados, sean en realidad más del doble o triple que se hicieron en este —supuesto— alfar real, ya que la fantasía de los alfareros hispano-musulmanes era más que considerable.

Dentro de la técnica de la que estamos tratando en este momento, pasamos a asas decoradas: hay un gran número de asas que presentan decoración en línea de negro; tanto de pequeño tamaño, como mayores. Series de rayas horizontales, colocadas en vertical, es lo que aparece habitualmente. La mayor parte son de forma vertical alargada, y también hay algunas de los tipos con apéndice. Se hallaron también algunas asas con cuerda seca y vedrío.

Pasamos ahora a fragmentos en vidriado y cuerda seca, decorados con epigrafía cúfica: ya sabemos que el árabe puede escribirse en dos tipos diferentes, el Cursivo o Nasjí, de formas redondeadas, y el llamado Cúfico; éste nombre proviene de Kúfa, en el Iraq, que era una base estratégica fundada por el califa 'Umar ben al-Jattab, el 164 de la Hégira (637 de J. C.). El cúfico (de kü-

fiyya), era en principio, la supresión de los puntos diacríticos en las angulosas letras que entonces se usaban, quedando reducido, en la práctica, a diez y siete signos distintos, en vez de las veintiocho clásicas.

Parece que sobre el año treinta de la Hégira, se dispuso que el Corán o (al-Qur'an) se escribiese solamente en caracteres cúficos. Desde entonces se usaron en todo género de inscripciones, principalmente en las más decorativas e importantes.

Los caracteres de este tipo que se encuentran en la loza toledana son de los simples, no floridos, que sí se ven en cambio en algunos monumentos, como el Tránsito, Santiago el Mayor, etcétera.

Las frases en caracteres cúficos que se encuentran en los fragmentos taitas están muy incompletas y no pueden interpretarse, puesto que, además, esta escritura se pintaba probablemente por artesanos que la ignoraban, trabajando rutinariamente.

A pesar de lo dicho, se ven unas cuantas combinaciones de letras, repetidas, que podrían corresponder a Tuláitula

Lo que aparece en este tipo pertenece casi exclusivamente al modelo de cuenco o taza (al-tahamía), que tiene una forma muy carenada, bitruncónica, de borde biselado y con asas. Estas vasijas abundan en lo que se fabricaba, a juzgar por los muchos fragmentos que hay.

Caracteres desiguales, bien diseñados, y otras veces demasiado angulosos. Se hallaron más de doscientos trozos de loza; los vidrados van en verde, o verde y melados, o de engalba verdosa, apareciendo como siempre mucho requemado.

Los tipos decorativos en cuerda seca y vidrio que tenemos, no son únicos: hay muchas variantes; hay que tener en cuenta que los artesanos y artistas de la época antigua, hacían lo posible porque no se repitiese una y otra vez el tema, sino que su sensibilidad les impelía a crear continuamente y aquí, además, es lógico que así fuese, porque lo encontrado es del tipo de vajilla de lujo, merecedora de más cuidado aún.

Ahora pasamos a comentar lo hallado en técnica de «cuerda seca total»: se han localizado pocos fragmentos de esta modalidad, casi todo procedente de platos lisos y cuencos bastante planos; también hay un trozo de lo que parece una botella, con espiquillas incisas y vidrio verde y melado. Estos trozos de cuerda

seca total llevan una línea más ancha que los otros, color verde más pálido y, en cambio, melado mucho más oscuro y rojizo; hay que aclarar que este tono rojizo depende mucho de que esté aplicado sobre una arcilla de ese tono, transparentando algo de él.

Respecto a las decoraciones que se ven en los fragmentos las hay de varios tipos: epigrafía cúfica, ajadrezado con un circulito en cada casilla, otro con redondelitos blancos otro, con agallones blancos y verdes, alternados; otro fondo de atañor, que lleva en el centro una especie de cruz de Malta, melada, sobre fondo verde. El mayor de los fragmentos es el de un atañor, que mide más de ocho por cinco centímetros; es parte del fondo y la pared del mismo; en la parte del fondo hay una decoración de formas redondeadas, y la cenefa de la pared es de tipo vegetal, parecida a palmetas alternantes.

Hay otro trozo que está decorado con circulitos blancos y melados, en fondo verde, absolutamente idéntico a uno que aparece fotografiado en un trabajo de B. Pavón, como del siglo XI, y que está depositado en el museo de la Alhambra.

En muchos fragmentos de este tipo a los que nos estamos refiriendo aparecen formas redondeadas o circulares, tan unidas a las decoraciones orientales; también lo redondeado, con un óvalo en el centro. Las piezas que, además de las decoraciones, llevan incisiones en el barro, son solamente dos.

Todo esto en «total» es exactamente igual a lo que aparece en Alcalá la Vieja y en Hita, que podría ser, también, de fabricación toledana, ya que lo de Alcalá es obra, pero nada de utillaje de alfar; por eso, al no haber allí indicios de fabricación y en cambio ser muy abundante aquí, parece lógico que las piezas se exportaran a diferentes puntos de la región.

Respecto a cuellos de vasijas, en cuerda seca parcial son cilíndricos, con parte del asa pegada, o lisos, o con el labio final: sus dibujos son, de ataurique, trenza o sogá, hojas anchas de palma, triángulos contrapuestos, vegetal cruciforme, semicírculos secantes, etc.

Veamos ahora otro tipo de vasijas: las tinajas. Que las había ya en Madinat al-Zahra, está comprobado. Además recordemos que, en el documento sobre loza, de Abu Ya'far Ahmed, se citan las... «tinajas, lisas o **molduradas** (o sea, con improntas), que contenga cada tinaja tantas arrobas...».

De éstas tenemos bastantes fragmentos; el más interesante creemos que es uno, de veintiocho por veintitrés centímetros: perteneció a un gran ejemplar, que debía tener un diámetro máximo de cerca de un metro; con tres fajas, que llevan como diseño sellado el nombre de Allah, en caracteres cúficos, repetido quince veces. Sin vidriar, con barro amarillento.

Hay tres fragmentos que llevan cenefas muy clásicas islámicas, de tipo floral, decoración en alto relieve en forma de doble triángulo; sellos en forma almendrada.

Otro, de barro rojizo, lleva dos bandas en letras cúficas, colocadas en forma opuesta, una hacia arriba y otra hacia abajo; y otras dos, una de arcos vegetales opuestos y engarzados.

Hay un trozo pequeño, pero muy interesante: la principal banda decorativa que va entre dos cenefas tiene sólo una altura de tres centímetros y lleva una preciosa decoración de gacelas afrontadas, cruzando la parte baja del cuello de una con el de la siguiente; interesante el detalle de que el hocico de cada gacela cuelga una rama decorativa, de varios bucles. Esto es signo de antigüedad, ya que es muy típico de los animales cordobeses califales.

Otro, muy especial, de pasta rojiza —habitual en lo toledano— y es de un ejemplar grande; tiene catorce, por diez centímetros. Conserva el nacimiento de una de las asas de aletas; tiene dos franjas decorativas, horizontales. La de abajo, con inscripción cúfica que se lee: **al-mulk** —el imperio (es de Allah)— con un vegetal estilizado como complemento. La banda decorativa superior lleva un motivo muy poco visto en una tinaja de al-Andalus, que es una bicha de tipo iraní, de los siglos IX-X, en actitud pasante, con patas terminadas en pezuñas y cola airosamente enroscada y con mechón final; alas simplificadas y cabeza humana, con bigote y barba; debía terminar en la especie de bonete picudo, de sus homónimos iraníes, pero esta parte está tapada por el sello de la cenefa superior. Raro diseño, pudiendo creerse que el alfarero, o era persa o tenía en su poder algo de esa procedencia.

No podemos entretenernos más en describir las decoraciones de los otros fragmentos que poseemos, como palmetas de inspiración fatimí, etc.

Otro material diferente también se encontró en el testar de San Martín; hay candiles «de piqueta», de la misma forma que

los anteriores, califales. Los hay sin ningún vidrio; con cuerda seca y vidriados, y algunos otros van decorados con gotas de vidrio verde. Los elementos que constituyen el candil de piquera son el depósito para el combustible (aceite), la piquera o alargamiento donde se coloca la mecha, la boca superior, por la que se va añadiendo el aceite, y el asa para su fácil transporte. Este mismo candil aparece en lo excavado en Madinat al-Zahra y por ello abona nuestra idea de que lo fabricado aquí, pertenece a la primera época taifa, aún con formas califales.

Además de los candiles anteriores hemos encontrado otros, pequeños, con forma de cazuelita muy plana, con una piquera pequeña en forma de pellizco; estos fragmentos algunos están vidriados en melado (con óxido de hierro).

Hay otra cosa: los filtros. Estas piezas no lo son individualmente, ya que van incorporadas a jarras, en el centro de su cuello, y con perforaciones hechas con una herramienta de punta muy fina para permitir el paso de los líquidos, como en el caso de infusiones (manzanilla, etc.) y no de los sólidos. Suelen tener dibujo de estrella, aspa o algo de tipo geométrico.

Otro elemento hallado son las tapaderas o coberteras; sirven para tapar vasijas del tipo de orzas o pucheros; el conjunto de lo encontrado, pertenece a las de pezón central, fondo plano y costados que se elevan, abriéndose; son habituales en toda la cerámica desde la antigüedad, con pocas variaciones. Algunas van vidriadas en color melado de hierro.

También aparecen trozos de anafes, que son hornillos o fongoncitos cuyo nombre parece que podría derivar del árabe **al-nafah**; servían para cocinar o mantener calientes los alimetros, usando el carbón de leña. Nada hay entero, pero su forma se aproxima a un cilindro chato, con borde exvasado y base plana, apoyada en tres apéndices troncocónicos, como patas; en las paredes aparecen agujeros, espaciados, que servían para activar el fuego con la corriente de aire que producían. Son de paredes gruesas, de barro con bastante desgrasante (arena o sílice) para darle de propiedades refractarias; algunos fragmentos llevan bandas decorativas, hechas con líneas onduladas, a base de púas de peine. Aparecieron cincuenta fragmentos de anafe.

Queremos anotar un detalle interesante: en el testar, además de los fragmentos de loza, hallamos pequeñas «bolsas» de arci-

lla, en estado natural, o sea sin cocer, que parecían proceder del alfar taifa. Muestras de esta arcilla, las comparamos con otras, recogidas por nosotros, de los barreros o yacimientos de arcilla, que han venido usándose en Toledo en la última época de la fabricación local, y, a la vista de los análisis de unas y otras, muy semejantes, parece indudable que la loza taifa está fabricada con arcilla toledana; el detalle de estos análisis puede verse en nuestra obra, sobre la cerámica hispano-musulmana de Toledo, publicada en 1983.

Y, ya que hablamos de análisis, daremos a continuación el correspondiente al vidrio verde esmeralda: se compone de óxido de sílice, óxido férrico, óxido de aluminio, plomo, cobre e indicios de calcio y manganeso.

Creemos que, con nuestro descubrimiento del alfar taifa toledano, hemos podido acreditar que, en el siglo XI ya existían tipos de cerámica que, como la «cuerda seca» y el estampillado (sellado) y la loza «verde y manganeso» en la zona centro de al-Andalus están acreditados totalmente; hasta hace poco tiempo, sólo era segura su elaboración en Córdoba, Almería, Málaga...

Como conclusión de este estudio, reseñaré a continuación, un interesantísimo fragmento de loza pintada en verde y manganeso, que **NO** ha sido aún publicado y que consideramos uno de los más interesantes de todo lo hallado, por su rareza. No se publicó en mi libro «**La cerámica hispano-musulmana de Toledo**»; porque apareció en el testar cuando ya estaba en prensa el libro; en él sólo hay el anuncio de su descubrimiento.

El fragmento en cuestión parece de un gran ataífor, o plato hondo, de unos 30 centímetros de diámetro; en él se ve parte de un rostro humano que lleva un cubrecabezas, con franja oscura y rayado en la parte alta.

Esta parte de rostro es, curiosamente, muy semejante al de una figura que aparece en un fresco, pintado en el antiguo harén de Samarra (siglo IX), de una muchacha de facciones redondeadas, tipo persa; se la vé con una especie de turbante y un velo. También es una cara muy parecida a la de las dos bailarinas de una pintura mural —reconstruida— en el mismo harén. La similitud entre estas figuras (pinturas y cerámicas) es grande, a pesar de la diferencia de tiempo entre ellas; posiblemente, el autor de

la loza taifa tuviese algún dibujo o tejido de este tipo en posesión de su familia desde años atrás; por lo menos, es lo más lógico.

A pesar de que se ha dicho en multitud de ocasiones que en el arte árabe no aparece la figura humana, en realidad no es así.

La labor decorativa del arte islámico responde a varias constantes, entre las cuales varios autores destacan la idea de la estética de la fragilidad, que contrapone las creaciones del hombre, de buscada apariencia temporal, con la idea de que «sólo Dios permanece». Esta idea se hace presente a través de la utilización de los materiales más diversos en las obras de arte, que suelen ser, en general, materiales modestos.

Otra constante sería la búsqueda del máximo refinamiento formal, pues «todo objeto bello, es prueba de la belleza absoluta, es decir, de Dios».

Esta labor ornamental servirá tanto en la arquitectura como en los propios objetos, para crear un efecto de desmaterialización y fragilidad; se rige por unas normas constantes: el horror al vacío, la disminución del tamaño de los motivos, multiplicándolos por la superficie decorada y el sentido planista, líneal, de la decoración, sin efectos plásticos.

La temática será de tres tipos: **seres vivos, abstracción** (geométrica y vegetal estilizada) y **epigrafía**.

No existe una prohibición coránica precisa, pero la tradición recomienda no representar este tipo de imágenes, entre otras razones, porque pueden conducir a la idolatría, ya que es absurdo reducir la imagen de Dios a los límites de la naturaleza, y, lo más importante, porque es Allah el único creador.

Siguiendo estas directrices, nunca aparecerán dentro del ámbito religioso imágenes de seres vivos, aunque podamos verlos en edificios, miniaturas persas del Libro Sagrado y objetos de uso civil, portátiles y manufacturados, cuya misión es engrandecer la vida y el prestigio del monarca. Se relega este tipo de imágenes en el terreno del arte privado, o en manifestaciones locales concretas.

Sin embargo, la concepción del hombre y del animal se rige por unos módulos distintos a los occidentales: no se pretende nunca la representación de acuerdo con la realidad, sino que se plasma el concepto del ser o la acción que realiza (la música, la felicidad), reduciéndolo a una figura plana y estereotipada. Es la

denominada «estética del concepto», siempre presente en el Islam, y que nunca debe ser considerada incapacidad de representación o falta de técnica del artista.

Daremos algunos ejemplos en piezas de carácter civil con decoraciones de figuras humanas:

Destacan los marfiles omeyas españoles, de la segunda mitad del siglo X y a principios del XI; presentan una decoración similar, que constaría de un fondo de ataurique, en el que se recortan medallones, con animales o personajes. Podemos destacar el bote de Almoguirra, de 986; la arqueta de Leyre, de 1005; la arqueta de Silos, y las placas de marfil egipcias con influencia Siria y decoración de bailarinas, en el museo nacional de Florencia.

En pintura, los frescos de Qusayr 'Amra, del segundo cuarto del siglo VIII (Jordania), con escenas muy diversas, que van, desde la representación de la favorita, a la de monarcas vencidos por el Islam. En Samarra, la pareja de bailarinas (ya citadas) del harén real, en el palacio de Chawsaq al-Jaqani. En al-Andalus, dentro del conjunto de la Alhambra, encontramos las pinturas sobre cuero de la bóveda de la sala de los reyes, que representan a los reyes nazaríes, y a los jinetes árabes de la torre de las damas.

También podemos encontrar ejemplos en la orfebrería y metalistería, con representaciones humanas y de animales, por ejemplo, la cierva de Madinat al-Zahra.

También en lo más cercano a nuestro estudio, la cerámica, vemos que lo más interesante es la técnica de reflejo, o «loza dorada»; de entre las piezas con decoración figurada pueden entresacarse: el plato, con personajes (siglo X) en el museo de Cleveland; el plato, con un derviche tocando el laúd (siglo IX), procedente de Samarra, del museo del Louvre, y el plato que muestra un músico, procedente de Fustat (siglo XI/XII), en el museo árabe de El Cairo.

Terminamos, haciendo notar que en las ilustraciones que acompañan el presente trabajo pueden verse:

1. Algunas de las que ya han sido publicadas en mis obras sobre cerámica islámica y mudéjar.
2. El fragmento hallado, con parte de una cara; reproducción de las figuras antiguas, a las que es análogo, y, por último, unas

reposiciones o reconstrucciones de la figura, o parte de ella, que pudo tener pintado el ataífor taifa toledano.

Y así acaba el compendiado estudio de lo encontrado en el Testar de la taifa de «San Martín».

Nota.—Las ilustraciones, desde la página 71 a la 77 inclusive, son de mi obra «**Tinajas medievales, islámicas y mudéjares**».

Las de la página 78 a 87 inclusive, de mi obra «**La cerámica hispano-musulmana de Toledo**».

De la página 88 y 89 inclusive, tomadas de «**Summa Artis**», de J. Pijoan.

La de la página 90, es la reproducción del fragmento de rostro.

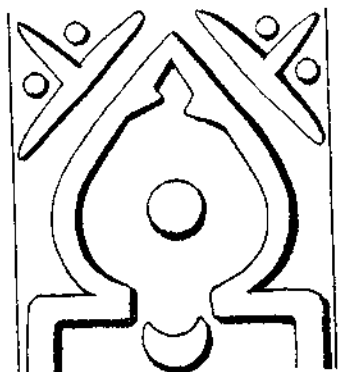
De la 91 y 92, diseños de reconstrucción de la figura islámica.

BIBLIOGRAFIA BASICA

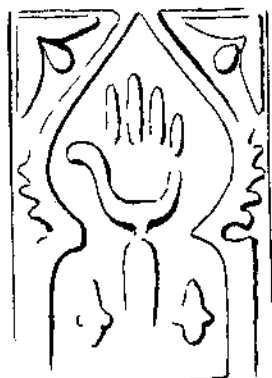
- Aguado Villalba, José: «**La cerámica hispano-musulmana de Toledo**». Madrid, 1983.
- Aguado Villalba, José: «**Tinajas medievales, islámicas y mudéjares**». Toledo, 1991.
- Borrás, Gonzalo: «**Introducción general al arte**». Ed. Ismo. Madrid, 1980.
- Escrivá de Romani, Manuel: «**Cerámica de la ciudad de Toledo**». Madrid, 1935.
- Grabar, Oleg. «**La formación del arte islámico**». Ed. Cátedra. Madrid, 1973.
- Gómez Moreno, Manuel: «**El arte árabe español, hasta los almohades**». Ars Hispaniae, vol. III. Madrid, 1952.
- Izquierdo, Ricardo: «**Ciudad musulmana de Vascos**». J.C.C.-L.M. Toledo, 1994.
- Llubiá Munné, Luis: «**Cerámica medieval española**». Barcelona, año 1967.
- Martín Almagro: «**Cerámica española, de la prehistoria a nuestros días**». Madrid, 1966.
- Martínez Caviró, Balbina: «**Cerámica hispano-musulmana**». Madrid, 1991.
- Pavón Maldonado, Basilio: «**Arte toledano, islámico y mudéjar**». Madrid, 1973.
- Torres Balbás, Leopoldo: «**Ciudades hispano-musulmanas**». I.H.-A.C. Madrid, 1985.
- Zozaya Stäbel, Juan: «**Aproximación a la cronología de algunas formas cerámicas de época de taifas**». Instituto Hispano-Arabe de Cultura. Madrid, 1981.

JOSE AGUADO VILLALBA

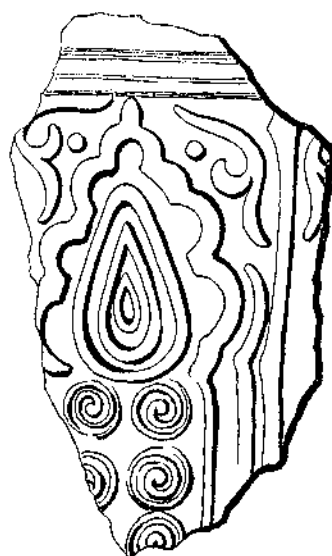
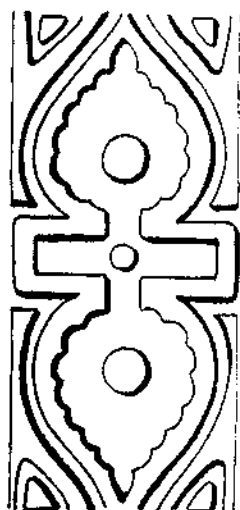
DIBUJOS DE SELLOS DE IMPRONTA, PARA CENEFAS



Vidriado en verde.



Impronta muy borrosa.



Diseño desigual.

Sello de tipo oriental,
núm. 36 del catálogo
del Museo de Toledo.



Sello análogo
al anterior. Véase
texto en la pág. 65

Impronta «al Kebir bihi»
—el poder para El—
(Allah).



IMPRONTAS DE DISEÑOS ZOOMORFOS



Sello de buen y delicado dibujo; poco impreso.



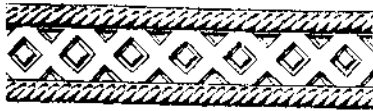
Interesante diseño, bastante arcaico. Pág. 63.



Ave, fuertemente y mal impreso el sello.

SELLOS PARA IMPRONTAS

Barro ocre amarillento,
muy claro.
Sello con mucho relieve
y extraordinaria limpieza.

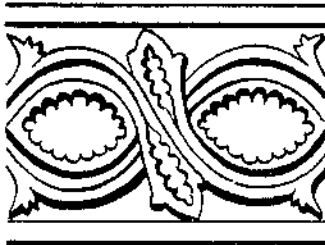


Igual tipo de barro.
Cenefa que es una variante.

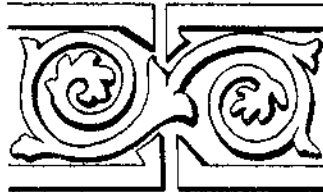
Del mismo trozo
de tinaja. Decoración
rara, con sello muy preciso
y limpio, de 4 cms.
en horizontal.



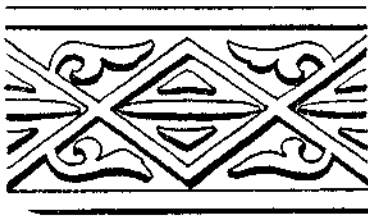
SELLOS PARA GENEFAS



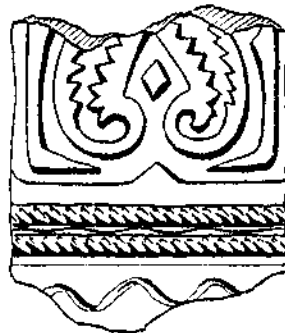
Barro ocre rojizo; cuarzoso. Sello poco perfecto. 4 cms.



Barro rojizo con algo de cuarzo. Sello poco preciso, de 4 cms. de largo.



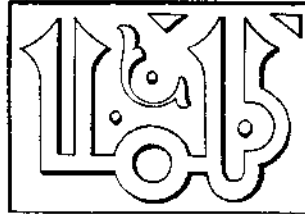
Barro rojizo; algo de cuarzo. Sello algo tosco y no muy preciso. De 4 cms. de largo.



Barro rojizo, bien cocido. Algo de desgrasante. Alto relieve, pero poca precisión en el diseño.

DIBUJOS SELLADOS, CON CARACTERES CUFICOS

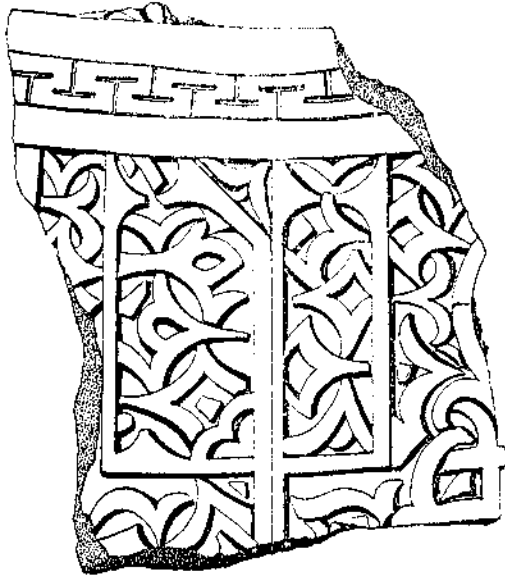
Barro amarillento; duro. Dos
cenefas en el mismo fragmento.
Sello borroso
y chapucadamente impreso.



Barro ocre rojizo, duro.
Sello pequeño,
muy bien impreso. Se lee:
«al-Mülk» —el Imperio—.

Barro rojizo, con mucho
cuarzo blanco. Sello grande,
bien hecho e impreso. Se lee:
«al-Mülk» —el Imperio—
(es de Allah).





Letras cúficas sobre ataurique, muy bien tallado. Cenefa de meandro rectangular.

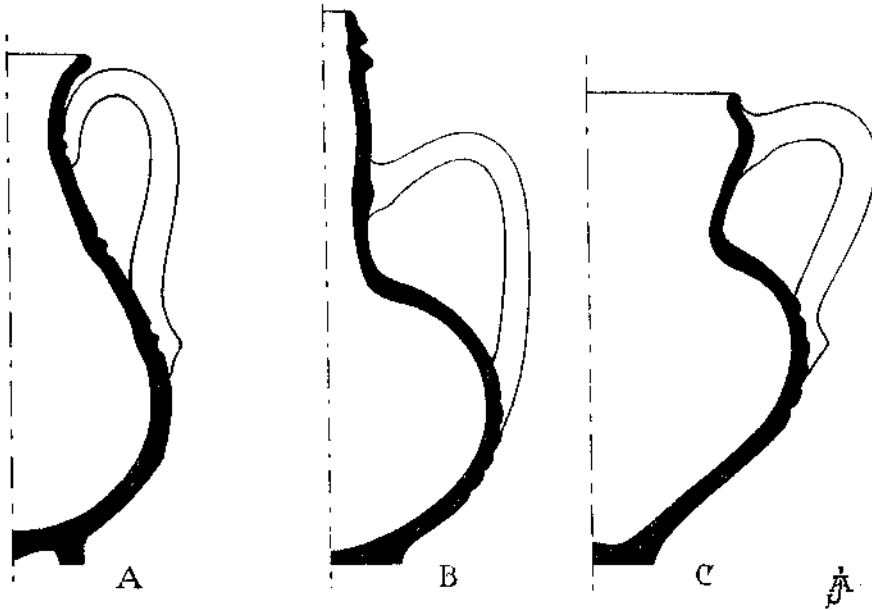


Lámina III. Perfiles de: A) Especie de redoma de boca ancha, de 130 mm. de altura; B) Botella o redoma (forma reconstruida), de 200 mm. de altura, jarrita; C) Incompleta, de 100 mm. de altura.

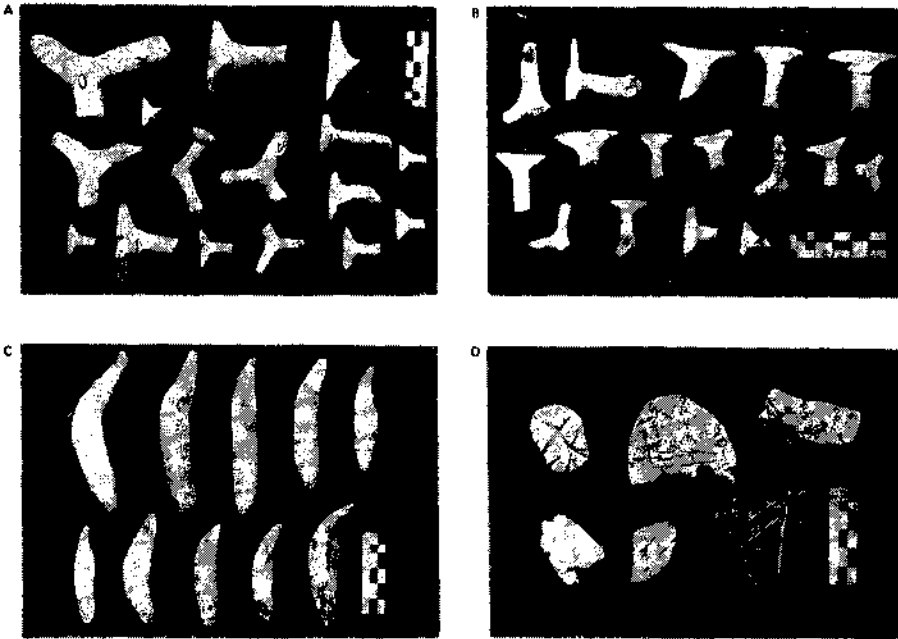


Lámina IV: A) Azules fragmentados, tamaño mediano y pequeño; B) Azules fragmentados, de tamaño muy pequeño; C) «Clavos» de varios tamaños para el ahornado de ataífores, platillos, etcétera; D) Arcilla que conserva improntas de retama (usada en la cocción).

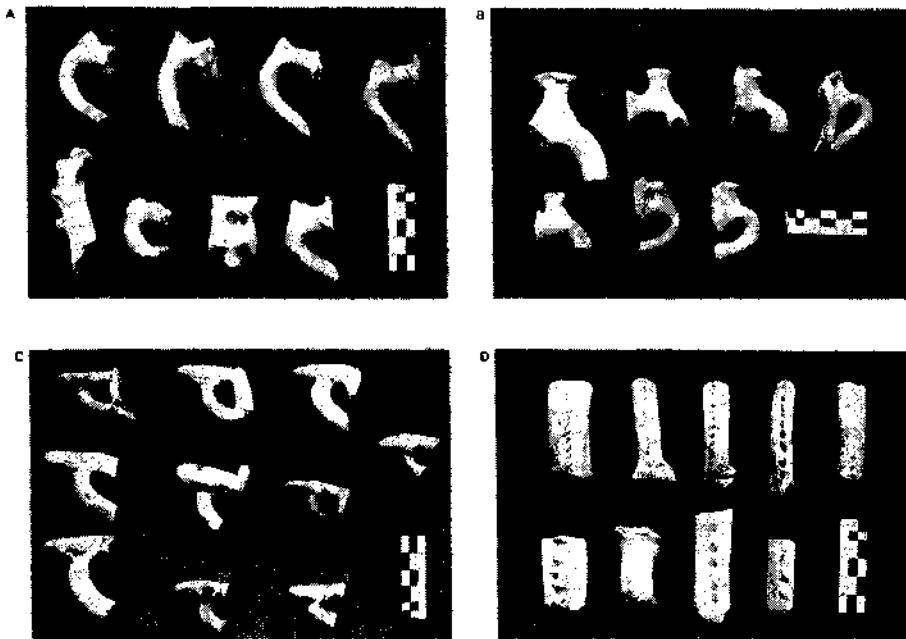


Lámina VI: A) Asas diferentes con apéndice de varias formas, sin vidriar; B) Asas de tipo vertical con apéndice troncoconico; C) Asas de tipo «Califal» con apéndice aplanado; D) Asas con decoración de rayas de manganeso, sin vidriar.

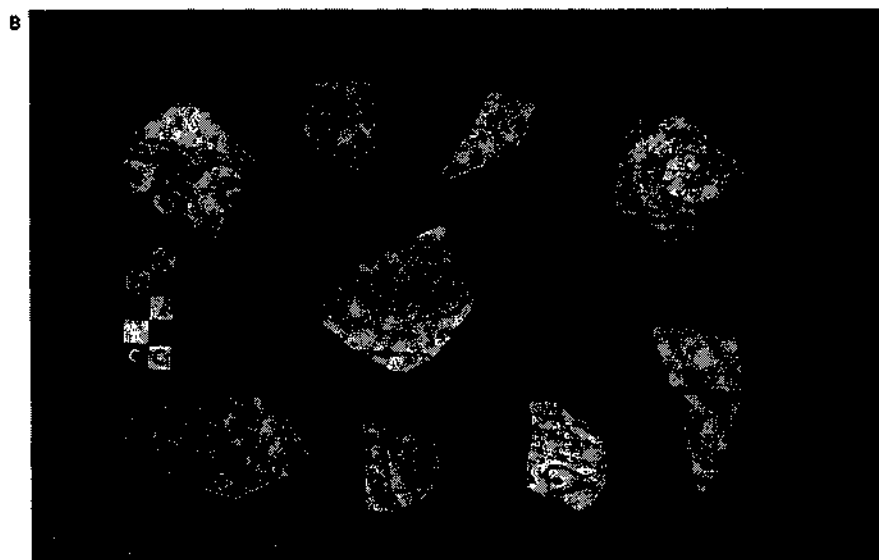
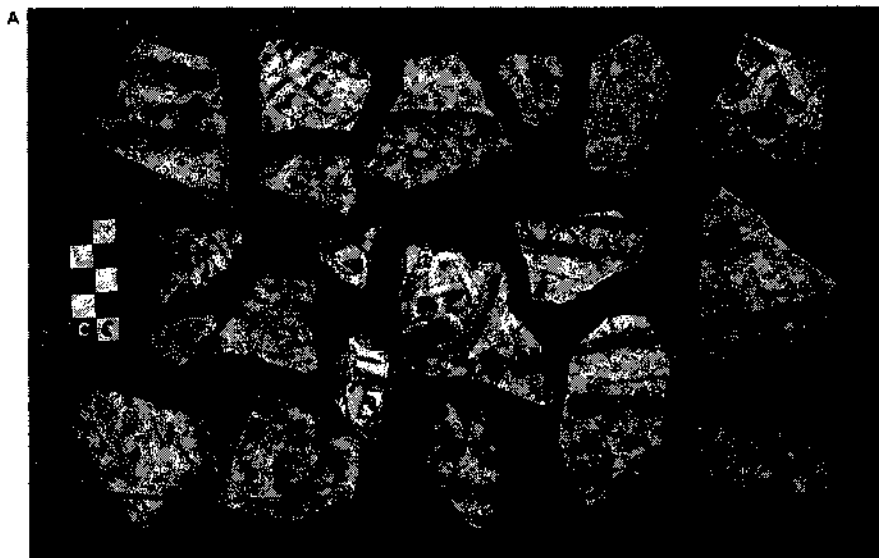


Lámina XIV: A) Conjunto de fragmentos de Ataífor, decorados con la típica sogá o trenzal califal, en verde y morado sobre engalba; B) El mismo tipo de fragmentos con igual técnica y decorados con motivos de formas vegetales en reserva, o sea, con el motivo en blanco sobre fondo verde de cobre.

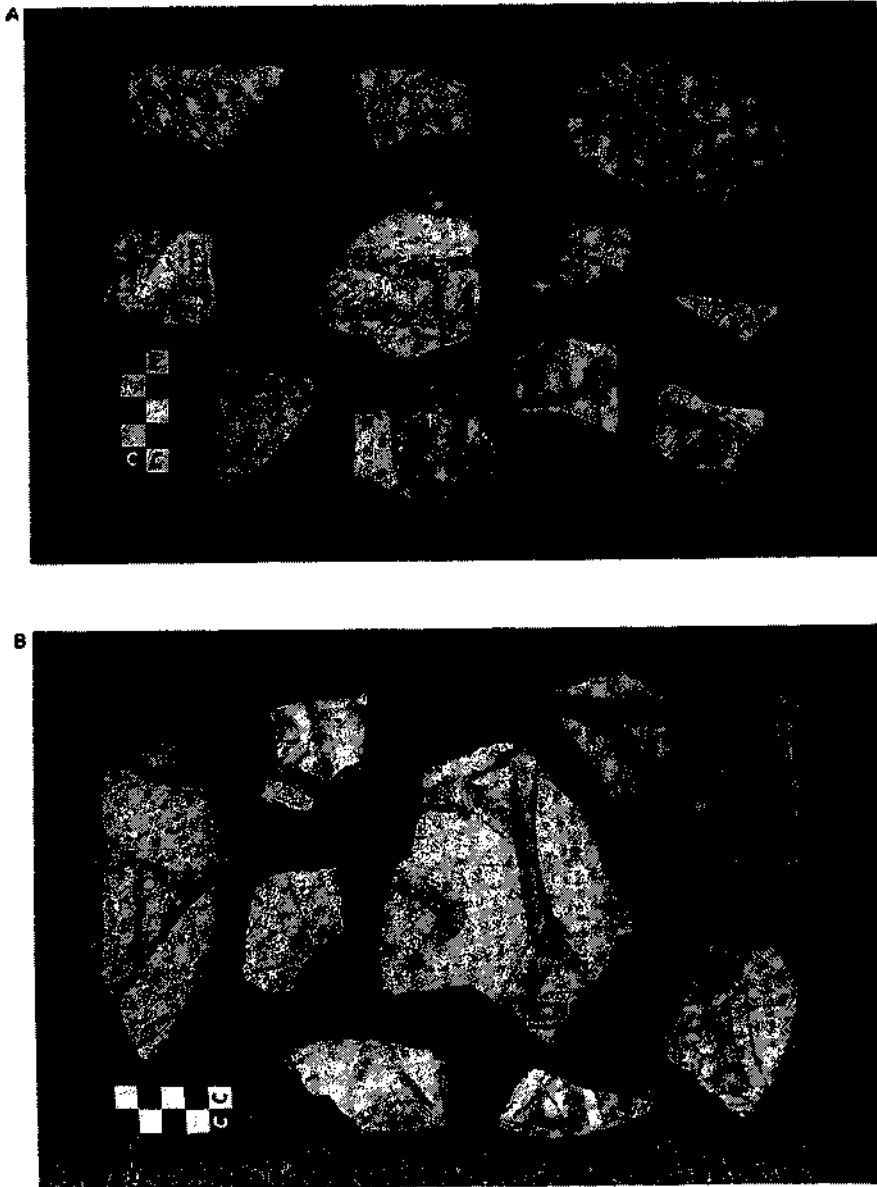


Lámina XVI: A) Conjunto de fragmentos de Ataífor con decoraciones, unos de palmas estilizadas y otros con líneas oblicuas en serie; B) Fragmentos de Ataífor en verde y morado, con decoraciones de grandes círculos tangentes, con rombo central. Diseño también aparecido en la loza de Madinat al-Zahrá'.

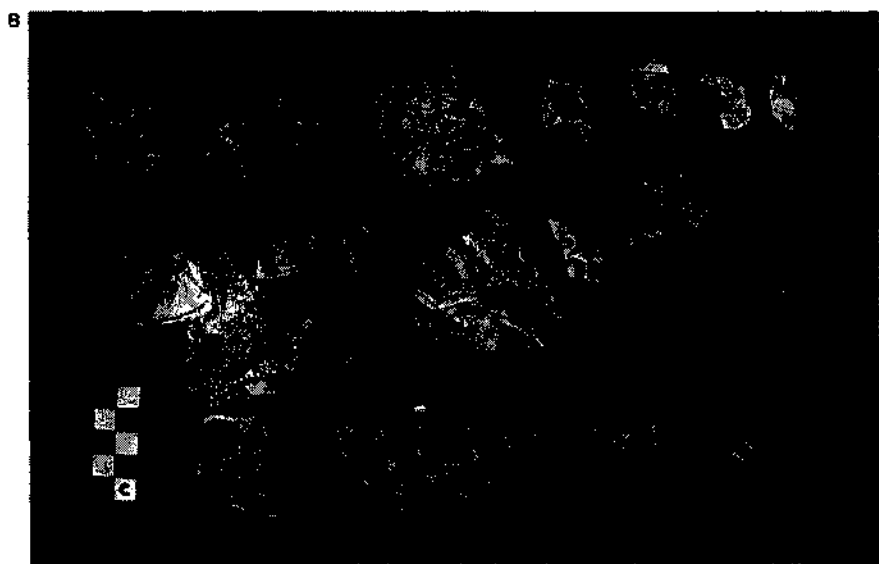
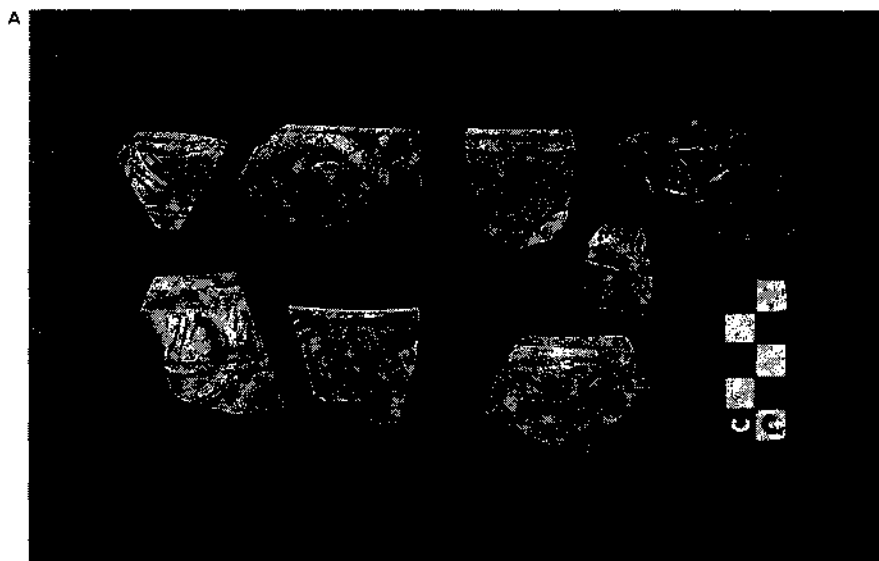


Lámina XX: A) Ocho fragmentos de tazón, especie de «al-tahamía», de boca muy ancha, fondo pequeño y sin vidriar por el interior, en todo lo encontrado de este tipo. Decoración de «cuerda seca» parcial, con ataurique y hojas de palmas en los colores verde y melado. También estas decoraciones aparecen mucho en lo califal; B) Conjunto de fragmentos muy diferentes, todos decorados con «cuerda seca» parcial, en alguno de los cuales se ve el verde mezclado con engalba, lo que produce un tono muy pálido.

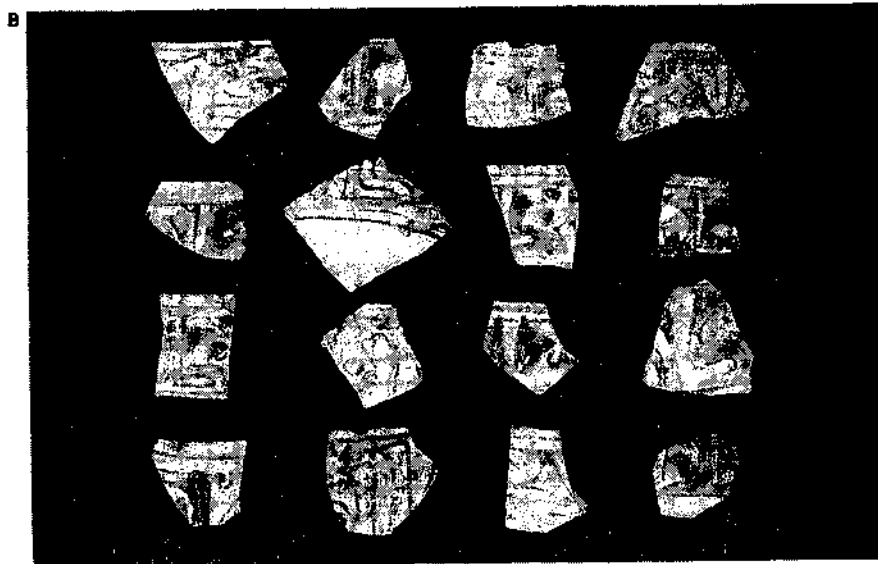
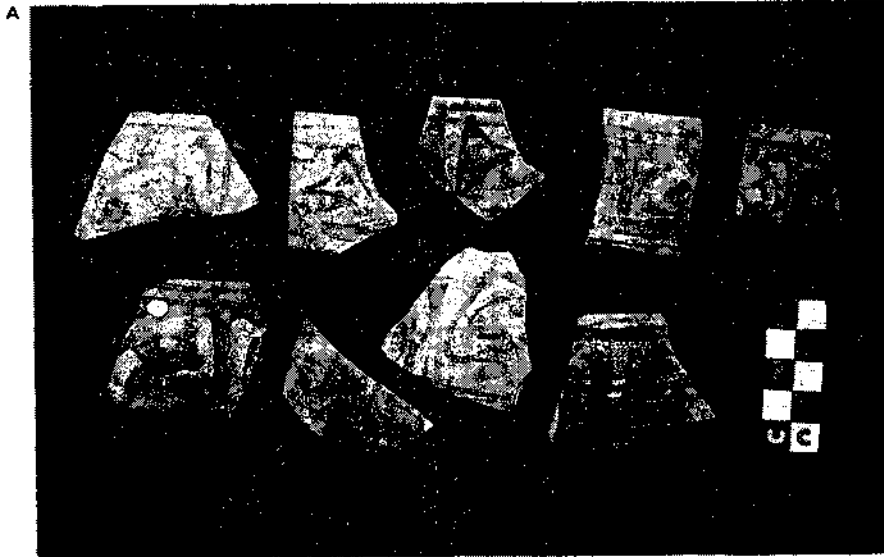


Lámina XXI: A) Fragmentos en «cuerda seca» parcial, decorados con epigrafía cúfica, en todos los tonos usuales de vidrio. En el conjunto de los mismos parece poder interpretarse su lectura como «Tulaitula» (Toledo); B) Más fragmentos de tazón, en los diferentes vidrios, decorados con epigrafía cúfica. Uno de la parte interior, sólo con línea de manganeso, sin complemento vidriado.

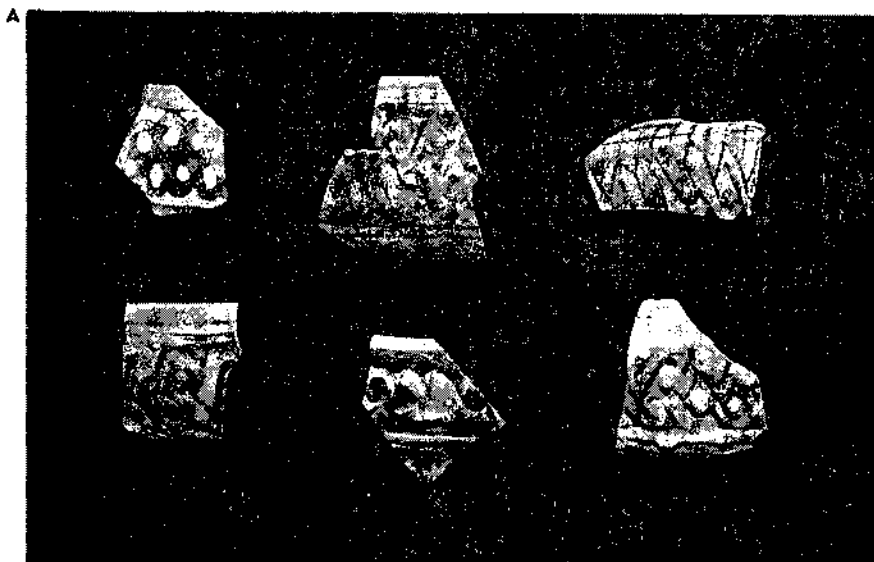


Lámina XXV: A) Fragmentos de cuenco carenado (¿al-hornía?) en «cuerda seca» parcial, decorados con trenza o sogá califal, uno vidriado con engalba y los otros con melado y verde, o con verde solo; B) Fragmentos de tazón en «cuerda seca» parcial, decorados con formas redondeadas tangentes, semicirculitos en serie y otras decoraciones semejantes.



Lámina XXVIII: Diecisiete fragmentos, casi todos de Ataífor (dos de vasija), en técnica de «cuerda seca» total, con muy diferentes diseños y toda la gama de vedrios; el primero de la parte inferior derecha pertenece a una serie de botija lobulada y lleva, debajo del vedrio, una espiguilla de líneas anchas incisas. Esta serie es absolutamente idéntica a lo excavado en Alcalá la Viea y en Hita.

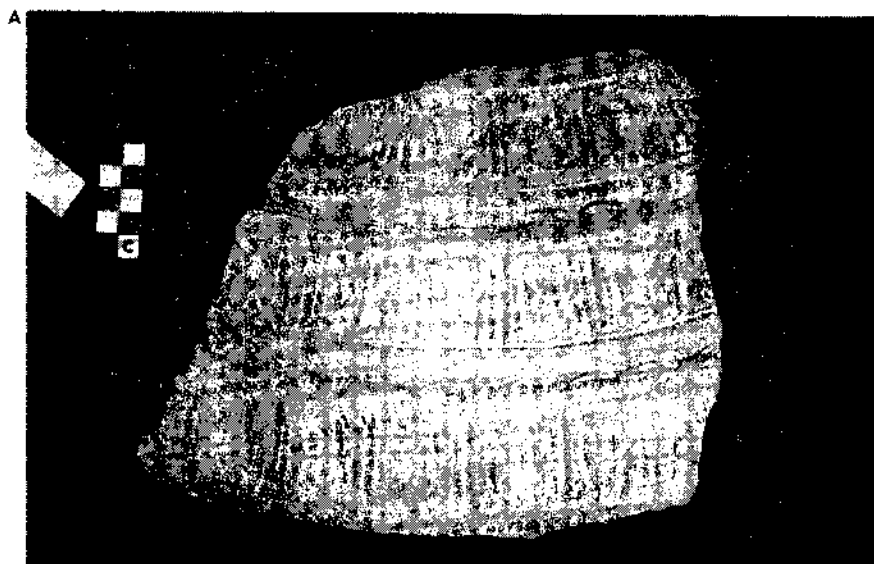


Lámina XXXI: A) Fragmento de tinaja moldurada (o sellada) de gran tamaño —más de un metro de diámetro—, que presenta, en tres bandas horizontales, un sello con el nombre de Allāh en caracteres cúficos sencillos. Vasija hecha a mano, sin torno; B) Tres fragmentos de tinajas pequeñas, técnica sellada. En el de arriba, formas almendradas concéntricas. En el de abajo, una cenefa con una especie de palmeta doble en cadeneta, que también se encuentra en la loza fatimí del XI, principalmente en la dorada. A la derecha, fragmento que muestra en la parte superior una cenefita de cuadrados en losange, unidos, que ya aparece en piezas de Madinat al-Zahrā'; más abajo van dos bandas horizontales con caracteres cúficos (la de abajo, opuestos e invertidos), y aún más abajo, otra cenefa de hojas estilizadas y unidas, muy original.



Tomado de «Summa Artis», de Pijoan, volumen XII. Madrid, 1966.



Tomado también, de «Summa Artis». Vol. XII.



Igualmente, de «Summa Artis». Vol. XII.



Reproducción, a su tamaño, del fragmento de
rostro de figura, hallado en el Testar de
San Martín (Toledo, capital).



Reconstrucción ideal del busto de la supuesta figura femenina, diseño de José Aguado Villalba.



Otra reconstrucción diferente.



Reconstrucción diferente.



Reconstrucción diferente.



Quinta reconstrucción
diferente.
Todas, de J. Aguado.