

## LOZAS DE CUERDA SECA CON FIGURAS DE PAVONES EN LOS MUSEOS DE MÁLAGA Y EL CAIRO

por Manuel Casamar

Mi intento aquí más que dar a conocer, pues algo ya lo están, es relacionar unos fragmentos de ambos museos con sus precedentes iconográficos y algunos de sus subsiguientes, cerámicos o no, para tratar de establecer un primer intento de secuencia que nos salve el hiato hoy existente entre las cerámicas califales en verde y manganeso, y las mudéjares levantinas de las mismas características.

Los fragmentos escogidos creo que nos permiten precisar algo del enlace en la transmisión de unos tipos, en un momento por demás oscuro, como es el de la cerámica de los reinos de Taifas y las invasiones africanas, es decir de los siglos XI y XII.

No creo oportuno, por suficientemente divulgado, hablar ahora del procedimiento de aislar los esmaltes cerámicos llamado de la "cuerda seca", pero sí señalar que su invento y primera difusión pasan por ser exclusivamente andalusíes, y que su designación en español ha sido admitida en las terminologías cerámicas, aunque la acuñación del término sea relativamente reciente.

Su cronología, en cuanto a los caracteres extrínsecos, se venía precisando, y se podía afirmar con mucha verosimilitud, que la cuerda seca polícroma en verde y melado sobre blanco, no la que lleva además celeste y negro, se hallaba en pleno desarrollo en el siglo XI, a juzgar por los hallazgos de Málaga, Almería y Sevilla y otros puntos de Andalucía y Levante. Estas presunciones se han convertido en certeza al hallarse en el verano de 1979 loza de cuerda seca en verde y melado sobre blanco perfectamente fechable en la segunda mitad del siglo XI, en las excavaciones que se efectúan en la Alcazaba de Badajoz ( 1 ).

Es bien sabido que en las exploraciones realizadas hace una cuarentena de años en la Alcazaba de Málaga, se hallaron numerosos fragmentos de cuerda seca que permitieron reconstruir un buen lote de vasos, los cuales ensancharon notablemente los conocimientos sobre esta producción, tenida hasta entonces entre nosotros como de procedencia toledano-sevillana, de no más allá del siglo XV. Y sin embargo como aún eran tiempos en los que nuestra arqueología medieval no sólo no había nacido y ni aun se vislumbraba su futura génesis, tuvimos sí unos hallazgos, por lo demás interesantísimos, pero sin el menor contexto arqueológico, si es que su lugar de hallazgo en el barrio de casas considerado del siglo XI y "junto a la Torre del Homenaje", muy reformada en el siglo XIV, podían dar, y de hecho la daban, alguna luz.

Entre los vasos recompuestos se halla uno ( fig. 1 ), de sección tronco-cónica con reborde vertical y anillo circular por repié, de 0.150 x 0.450m.,

cuya decoración interior ocupa totalmente la figura de un pavón. Pavón es el término castizo, y aún en uso, equivalente al de pavo "real"; es decir "verdadero" que no regio, y que no acepto por innecesario histórica y etimológicamente; una cosa es el pavo común y otra el pavón. Pues bien, nuestro pavón no tiene cabeza ni parte de la planta que picotea; pero el análisis y comparación con otros ejemplos de la correspondiente iconografía anterior, contemporánea y posterior, permiten ( fig. 2 ), reconstruirlo en su totalidad con bastantes posibilidades de acierto.

El gran fragmento caiota ( núm. de Inv. 12334/4 ), de 0.095 x 0.190 x 0.160 m. representa ( fig. 3 ), aunque incompletos dos pavones. Posiblemente fueron tres: dos afrontados y otro debajo, separados sus campos por tres series de hojas acorazonadas y superpuestas en sentido radial; entre ellos se encuentran una especie de capullos a medio abrir y otras formas vegetales muy característicos todos del repertorio decorativo de esta manufactura ( 2 ). Lástima no conocer la composición total, que debió ser muy interesante, pues los esquemas tripartitos son poco frecuentes. En la fig. 4 podemos apreciar el perfil de la vasija, cuidadísimo y extraordinario, tanto en el repié, como en el cuerpo y, sobre todo, en el ala o borde, denotando en su línea armoniosa y perfecta y lo acabado del torneado, ser una pieza de excepción. Una de las mejores, si no la mejor que conozco de toda la producción en cuerda seca, y que me hace pensar en producciones metálicas.

Pertenece a un lote, bastante numeroso de fragmentos hallados en Fustat por Ali Bey Bahgat, y del que éste presentó dos en la primera lámina, y única en color, de su publicación ( 2 ), con este sugestivo pie: "Poterie émaillée, trouvée en Egypte, Xe siècle". Luego si "encontrada", no fabricada allí, y si del X o no, puede ser cierto, al menos para él, si los fragmentos aparecieron con otras cerámicas que entonces, no sé si ahora también, se tenían por del X, y le llevaron a tal cronología. Es punto que no he podido dilucidar.

Lo que si queda evidente es la identidad de ambos fragmentos; lo cual se refuerza con el examen y comparación de los fragmentos egipcios con muy buena parte de los españoles, que si realizado hace ya bastante tiempo, no es ese el objetivo presente. Pero sí debo recabar un asentimiento de fe al trabajo por mí realizado, paciente, extenso y de muchos años, pues son veintitantos los años que llevo dándole vueltas al asunto, desde que en noviembre de 1958 tuve la sorpresa de encontrármelos en el Museo Arabe de El Cairo.

Aceptada su identidad, pasemos a estudiar su iconografía.

La representación del pavón es muy abundante en el arte islámico, aunque no sea ni privativa, ni creación suya. Y, dejando de lado las del mundo clásico greco-romano, tanto por su significación principal, emblema de la diosa madre de los olímpicos, como por no ser coherente con el asunto que ahora nos ocupa, es en el mundo oriental y concretamente en el chino, donde encontramos los primeros ejemplos, ya antes de la Era, como uno de los animales sagrados y fúnebres protectores totémicos; así lo vemos

## LOZAS DE CUERDA SECA CON FIGURAS DE PAVONES EN LOS MUSEOS DE MALAGA Y EL CAIRO

en un lecho mortuario en caliza oolítica gris oscuro de la primera mitad del s. VI, época de las Seis Dinastías, ( 265 - 589 ) que se guarda en el Asian Art Museum de San Francisco de California ( 3 ). Identificado el pavón como la exótica ave del Sur, ( el dragón representaba al Este y el tigre en lucha con él como el Oeste ) ( 4 ), se le tuvo también como guardián del día y la noche por sus gritos en los crepúsculos, símbolo de la justicia y veracidad divinas por los ojos de su plumaje, y de ahí también imagen de la inmortalidad ( 5 ).

Por eso nos lo encontramos en las tumbas en esculturas como la de bronce patinado ( fig. 5 ), perteneciente a la época de los Jan del Oeste ( 206 a.C — 24 p. C. ), o formando parte de la ornamentación de un carro damasquinado en oro y plata de la misma época ( 6 ). En la escultura de la figura 5 y en el relieve de San Francisco, del que siento no poder dar ni fotografía, ni dibujo, ya están creados los tipos iconográficos que, con pequeñas variantes, irán pasando a través de los siglos en creaciones muy diversas, muchas, como es natural, perdiendo sus significaciones primeras.

Con todo encontramos innovaciones en un tejido de seda del Tesoro de la catedral de Aquisgrán ( fig. 6 ), tenido por Volbach como iranio del siglo III—IV de la Era ( 7 ): dos pavones afrontados con sendos tréboles en sus picos y cuyos cuellos y cabezas se proyectan sobre un disco rodeado de perlas. Perlas que sembradas en anillos tangentes encerrarán frecuentemente los motivos, animalísticos o no, de los tejidos sasánidas ( ss. III—VI ), los chinos de época T'ang ( ss. III—IX ), y los bordados bagdadíes y sus imitaciones sicilianas o españolas, hasta bien entrado el siglo XII. Este modo de hacer en tejidos y bordados influye en las composiciones cerámicas como lo vemos en un plato irakí del siglo IX al X, en loza dorada monocroma y de la serie en que un tema figurado, humano o no, a gran escala ocupa la mayor parte de la superficie. En nuestro caso, ( fig. 7 ), es un gran pavón muy estilizado y en el que la gran cola desplegada sólo tiene un gran ojo significando el característico plumaje. Y las perlas sasánidas se han transformado en una serie de ojos que en el plato original van sobre un fondo de las típicas pincladas a modo de puntos ( 8 ), y de las que he prescindido en el dibujo, lo mismo que de las pequeñas inscripciones cúficas, para destacar más el motivo del pavón, propio de esta nota.

Contemporánea en el tiempo, pero muy lejana en el espacio, en el modelo no lo sé, es la miniatura mozárabe de la fig. 8, tomada de las "Vitaes Patruum", manuscrito de la antigua biblioteca capitular toledana, fechado en 902 ( 9 ). Los elementos son los mismos: pavón con una hoja en el pico, moña y gran cola desplegada; pero su tratamiento es muy distinto: allí estilización sumaria, pero grandiosa, aquí análisis detallista, casi infantil. Sin embargo, en éste hay algo que no podemos dar, el color verde y rojo que rellena los contornos en negro, en el que también se puntualizan algunos detalles, y que nos acerca al modo de hacer de las pinturas cerámicas que vamos a ver.

Y es uno de los numerosos platos con figura de pavón ( fig. 9 ), de la

cerámica en verde y manganeso, hallados en las ruinas de Medina Azzahra, incendiada en 1010 por los beréberes en los avatares de la fitna, y en los que la técnica decorativa está próxima a la de nuestra miniatura: sobre un fondo blanco se ha delineado en negro el tema, relleno luego en verde y morado; éste en sustitución del rojo, uno de los esmaltes cerámicos más difíciles de conseguir y que consagra a una manufactura.

La figura 8 es un dibujo de Camps completando lo poco perdido en el original y como muy bien él señala "su parentesco con las aves que adornan ciertos marfiles califales es evidente" ( 10 ). Camps no dice ser pavón el ave, pero la comparación con uno de los muchos en marfil que se podrían aducir, el que se halla en el lateral izquierdo de la tapa de la arqueta de Leyre, hoy en el Museo de Navarra ( fig. 10 ) hecha por Abd-el-Malik en H.395 ( 1004-1005 ), no deja lugar a dudas en cuanto a la identificación del ave ( 11 ). La cual en el marfil no lleva como en el plato, una hoja colgando del pico, sino que picotea unos ramajes que brotan entre sus patas como luego, no mucho más tarde, tratará el tema el plato en cuerda seca hallado en la Alcazaba y después de él otros muchos.

Pero antes quiero estudiar un poco los pavones que realizados en sedas y metal, se encuentran en un bordado bagdadí ( fig. 11 ) del siglo XI y que actualmente guarda el Museo de Boston ( 12 ). Forma parte de una serie de bordados, que procedentes de tesoros medievales europeos se guardan en museos y catedrales y de los que la pieza insigne es la hasta no hace mucho llamada "Casulla de Santo Tomás Becket", nuestro románico Santo Tomás "Cantuariense", y conocida por Capa de Fermo, por guardarse en la catedral suritaliana. Ya Lamm había señalado la identidad de estos bordados, pero no pudo sospechar lo que ya es sabido gracias a Rice ( 13 ), que está datada en Almería y fechada en 510 de la Hégira, es decir en 1116-17. Ambos bordados tienen un esquema muy semejante: grandes círculos sobre cuyos puntos de tangencia van otros más pequeños que a su vez limitan los extremos de unos a modo de rombos de lados cóncavos que aquellos forman, que en la capa de Fermo, ocupan octógonos estrellados limitados de perlas y en cuyo interior van siempre pavones; en los círculos medianos van cuadrúpedos y aves, entre las que se hallan pavones muy semejantes al grande del bordado bagdadí ( fig. 11 ); en los círculos grandes, escenas de caza, cuadrúpedos y aves, pero no pavones. El sentido de toda esta iconografía tan similar a tantas producciones cerámicas, sobre todo platos, se me escapa, y no he encontrado nada hasta ahora que lo aclare. Pero el problema acaso no sea más que el de un repertorio decorativo que, heredado, se repite, y cuyo significado se escapase ya al artista que lo empleaba.

En este mundo de la cuerda seca y los bordados y tejidos andalusíes de los siglos XI, XII y XIII está el eslabón, pues, que enlaza con las cerámicas levantinas: Teruel se funda por Alfonso II de Aragón en 1171 y su fuero de 1176 ya nos habla de artesanos ceramistas. Sin embargo, los hallazgos, faltos de excavaciones sistemáticas, no nos han permitido identificar las piezas decoradas antes de la mitad del s. XIII, ni tampoco establecer en dónde aprendieron la técnica del verde y manganeso, dada la escasez de cerámicas

LOZAS DE CUERDA SECA CON FIGURAS DE PAVONES EN LOS MUSEOS DE MALAGA Y EL CAIRO

fechables en el s. XII, pero si examinamos la temática de la loza califal en verde y manganeso, y la por ahora ya taifal de cuerda seca, veremos que la identidad o semejanza son tan grandes en muchos de ellos que no puede por menos reconocerse que ahí están algunos de los eslabones que nos faltan.

Ciñéndonos al tema del pavón en la loza de Paterna, ya del XIII y XIV, los ejemplares conocidos son tan abundantes que la elección de algunos no es difícil, aunque las variantes del ejemplo que Málaga nos suministra son muchas y claramente islámicas. No hay nada todavía del goticismo anguloso, que más tarde acercará la animalística valenciana a los bestiarios más nortefños. Un plato del Museo de Cerámica del Palacio de Montjuich en Barcelona, ( fig. 12 ) si lo comparamos con el de las figuras 1 y 2 veremos una disposición semejante, pero más simplificada. Ejemplares hay en Valencia ( 14 ), Barcelona ( 15 ) o La Haya ( 16 ) que muestran la evolución del tipo hacia una mayor fantasía.

Lo hecho con el tema del pavón si se efectúa con otros, no hará sino confirmar lo arriba expuesto: las lozas califales y taifales tienen continuación en las levantinas. Sólo nos faltan más excavaciones científicas que vayan llenando el vacío.

NOTAS

- 1.— Debo dar aquí las gracias a don Fernando Valdés, jefe del equipo de la Cátedra de Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid, que con tanto éxito y probidad científica lleva a cabo excavaciones de época medieval y moderna en aquella alcazaba, por permitirme el uso de estos datos antes de su publicación.
- 2.— **La Céramique Egyptienne de l'époque musulmane**, fol., III, 148 láms., una en color. Frobenius, Bâle, 1922. Aunque publicada como anónima, la obra pertenece a Ali Bey Bahgat, quien no llegó a publicar el texto correspondiente. Emilio Camps Cazorla: **Cerámica musulmana de Málaga**, en "Adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional, ( 1940—1945 )", Madrid 1947, págs. 154 - 161, lám. LXIX, 5 ( el núm. 3 no es cuerda seca, sino de verde y manganeso ).
- 3.— Terese Tse: "Section of a mortuary Bed", en **Chinese, Korean and Japanese Sculpture**. The Avery Brundage Collection. Asian Art Museum of San Francisco, dirigido por René—Yvon Lefebvre d'Argencé y Diana Turner. Kodanska International Ltd.- Tokyo, New York and San Francisco, 1974, pp. 120 - 121.
- 4.— Silvia Chen—Sangraw: "Peacock", en **Chinese, . . . Sculpture**, p. 60 - 61. Hugo Munsterberg: **Dragons in Chinese Art**. China House Gallery. China Institute in América, New York, 1972, No. 15, p. 23 .
- 5.— Marius Schneider: **El origen musical de los animales símbolos en la mitología y la escultura antiguas**. C. S. I. C., Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1946, p. 95 y otros varios pasajes.
- 6.— **Hallazgos arqueológicos en la Nueva China**. Ediciones en lenguas extranjeras, Pekin, 1972, No. 91. ( Era el No. 176 de la Exposición ). **Longua Remin Gongheguo Chutu Wenwu Zhanlau Zhanpin Xuanji**, ( Álbum de la Exposición de Hallazgos Arqueológicos de la República Popular del Pueblo Chino ), The Wen Wu Press, 1973, No. 85. Para más ilustración puede consultarse: Walter P. Yetts: "Notes on Chinese Roof Tiles", Transactions of the Oriental Ceramic Society, ( T. O. C. S. ), 7, 1927—28, 13—41, y William Cohn: "The Deities of the four Cardinal Points in Chinese Art", T. O. C. S., 18, 1942, 61—75.
- 7.— W. Fritz Volbach: **Early Decorative Textiles**, Paul Hamlyn, London, 1969, pp. 52 y 55, pág. 22. Hay Ed. italiana: *Il Tessuto nell'Arte Antica*. Fratelli Fabri, Milano, 1966.
- 8.— A. Caiger—Smith: **Tin-Glaze Pottery in Europe and the Islamic World**, Faber & Faber, London. 1973, fig. 6.
- 9.— Madrid, Biblioteca Nacional, 10007, fol. 157 vto., 2a. col. Cf. id. fol. 139, r. 2a. col. en donde se da otra variante más cercana al gallo, pero que es otro tipo de pavón originario de Java, y en la que se añade el amarillo al verde y al rojo.
- 10.— Emilio Camps Cazorla: **Cerámica y vidrios califales de Medina Azzahra**, en Adquisiciones del MAN ( 1940—45 ), fig. 8, p. 152 y lám. LXVII d.
- 11.— Ernst Kühnel: **Die Islamische Elfenbeinskulpturen**, VIII—XIII. Jahrhundert. Deutsche Verlag für Kunstwissenschaft, Berlín 1971, 35, pp. 41 - 43, lám. XXVI, 35 m.
- 12.— Nancy Pence Britton: **A Study of some Early Islamic Textiles in the Museum of Fine Arts, Boston**, 1938, pp. 33 - 35, fig. 11 .
- 13.— David Storm Rice: **The Fermo Chasuble of St. Thomas-à-Becket**. The Illustrated London News, CCXXXV, 3rd Oct. , 1959, pp. 356—8 con 16 ilus. Gonzalo Menéndez Pidal: **La capa de Fermo: un bordado almeriense de 1117**.

- BRAH, 148, 1961, 169 - 176, 10 ilus.
- 14.— M. González Martí: **Cerámica del Levante Español, siglos medievales: Loza**, Labor S. A., 1944, figs. 158, 159, 183.
  - 15.— Juan Ainaud de Lasarte: **Cerámica y Vidrio**, Ars Hispaniae, X, Plus Ultra, Madrid, 1952, figs. 18—19.
  - 16.— Carel J. du Ry: **Art of Islam**, Abrams, New York, 1972, pág. 141.



Fig. 1



Fig. 2

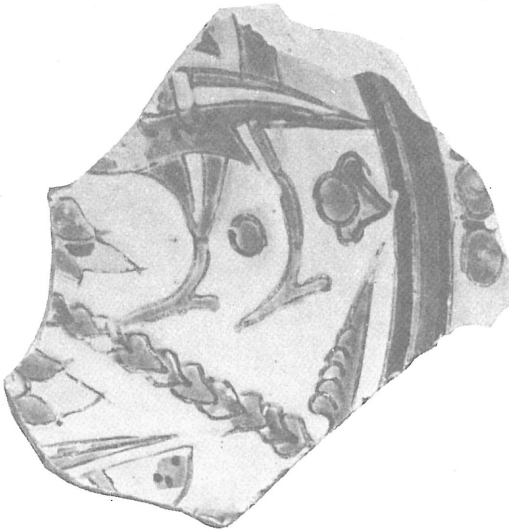
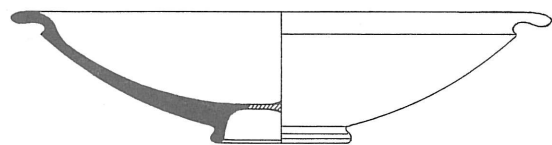
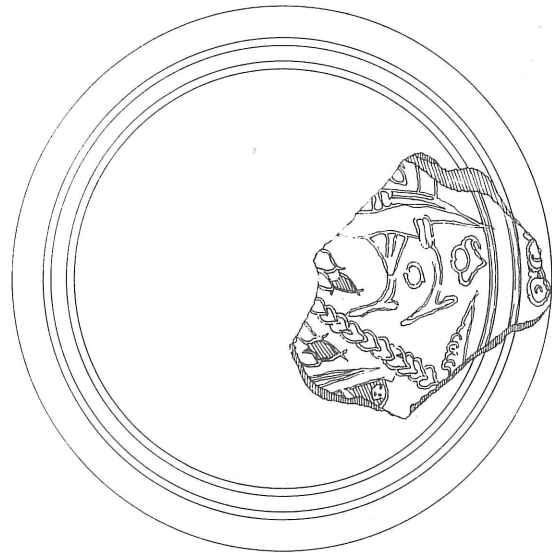


Fig. 3



A UN TERCIO DEL ORIGINAL

Fig. 4



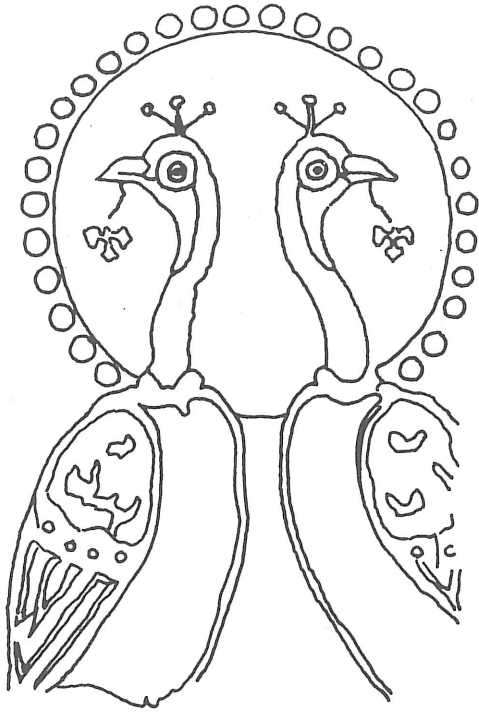


Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

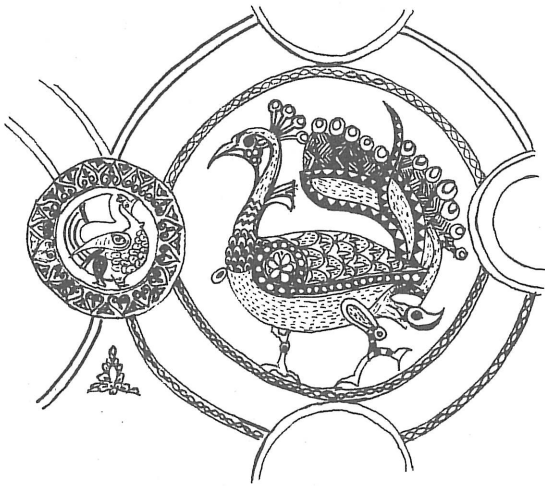


Fig. 11



Fig. 12