
Casos de superposición de arquitecturas durante los primeros años de Córdoba cristiana

MERCEDES COSTA PALACIOS

Una de las medidas tomadas en los primeros años después de la conquista por la monarquía castellana es la transformación de las mezquitas en iglesias cristianas.

En primer lugar se consagra la Mezquita Mayor bajo la advocación de Santa María, respetándose su arquitectura pero a través del tiempo se van insertando capillas y panteones que quedan enquistados en su interior.

En segundo lugar se fundan las primeras parroquias que van cambiando el perfil urbano. Estas iglesias se levantan en los solares de las mezquitas, aprovechándose parte de sus muros y alminares.

Esto se puede confirmar por la presencia de restos de fábrica musulmana, especialmente en la parte inferior de los edificios. En este sentido analizamos los casos de San Lorenzo, San Miguel, Santiago, San Nicolás y Santa Marina.

En tiempos de Alfonso X se mantiene este mismo sistema y así se aprecian en Santa Clara y San Bartolomé con restos de alminar y muros respectivamente.

Esta superposición de arquitecturas se advierte especialmente en la antigua Mezquita en la que se integran la Capilla Mayor y la Capilla Real.

El arco: tradición e influencias islámicas y orientales en el románico del Reino de León

ETELVINA FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

La presencia en el arte románico del reino de León de una serie de elementos no específicos de dicho estilo nos impulsó a reflexionar sobre los mismos, especialmente sobre el arco, que será el objeto de este trabajo. Efectuamos en él un análisis estructural, fijándonos en primer lugar en su traza, en aquellos que presentan disposición ultrasemi-circular y en ciertos motivos ornamentales de oriundez oriental islamizada.

A fines del siglo XI y en los albores de la centuria siguiente, se edificaron en las tierras del Duero numerosas construcciones en las cuales se empleó el arco de herradura como recuerdo del pasado del arte del «Período de la Repoblación». Este modelo culminó en la fábrica de San Isidoro de León, donde se construyeron arcos de herradura y donde se trazaron también arcos polilobulados de influencia cordobesa.

En la segunda mitad del siglo XII se observa, a partir de la construcción de las catedrales de Zamora, Salamanca y la Colegiata de Toro, un nuevo enfoque artístico, en el cual se funden las tradiciones plásticas del románico tradicional con fórmulas bizantinas y orientales islamizadas, que suponen para el arte cristiano peninsular una nueva savia revitalizadora.

Por lo que a la ornamentación de los arcos se refiere habría que añadir al motivo de los arquillos polilobulados, ya mencionados, el uso de otros nuevos temas como los «modillones de rollos» o los «almohadillados egipcios», que decoran numerosas arquivoltas de templos románicos, desde la línea del Duero hasta la costa cantábrica. Dicha decoración alcanzó igualmente cierta difusión en otras áreas geográficas aledañas al reino de León.

Los pájaros en la cerámica de Manises

ISABEL FLORES ESCOBOSA

Numerosas veces hemos leído que algunos de los elementos decorativos que ilustran la cerámica de reflejo metálico elaborada en Manises a partir del siglo XV, son un claro exponente de la tradición musulmana. Nosotros, sin llegar a desterrar del todo este supuesto (ya que no hay duda de que hubo un momento en que la fabricación malagueña y valenciana caminaron paralelas, coincidiendo el fin de la primera con el despertar de la segunda), y pese a estar documentado que a fines del siglo XV hubo una dispersión de los alfareros malagueños, algunos de los cuales llegaron a establecerse en la localidad valenciana, creemos que hay algún elemento que subyace en la historia de esta región y que viene a hablarnos una vez más de esos invariantes que han sido constatados en otros campos del arte español.

Al elemento que me refiero es un «pájaro», un animal de sencillos trazos cuyo modelo natural no

se deja ver y que ya vemos aparecer en la cerámica ibérica (siglos VII antes de Cristo hasta principio de la era cristiana), y específicamente la producida en la zona levantina. Manises, lo bautizó con el nombre de «pardalot» y además de su gran parecido físico con el ibérico, existe en ambos una similitud de ejecución: motivo principal de la vasija o plato ejecutados con gran libertad. Gruesas líneas marcan el interior del cuerpo y alas para indicar el plumaje, sirviendo el pico, ojo y patas como elementos de relieve en la composición, así como las alas lo son de equilibrio.

Este animal, aparecido en la cerámica de Manises en el siglo XVII continuó repitiéndose a lo largo del siguiente siglo pero cambiado totalmente de aspecto, tan recargado y barroco que nos parece estar en relación con esas aves fantásticas que de América se conocieron en nuestro suelo.

El Maristán de Granada tras el hallazgo de sus restos

JUAN A. GARCÍA GRANADOS

La identificación por quien esto suscribe del antiguo Maristán nazari fundado por Muhammad V entre los muros de un corral de vecinos del Albaicín permite modificar algunas características del edificio tal como nos habían llegado hasta nuestros días en los dibujos de Enríquez.

Lo conservado es algo más de la mitad del perímetro exterior en sus lados Sur y Este y la mayor parte de los muros del cuerpo Sur, que nos permiten conocer las dimensiones generales del edificio 26,80 x 38,70 m. En el interior se conservan cuatro de los pilares hacia el patio, de planta rectangular con zapatas de madera semejantes a las del Corral del Carbón. Los huecos entre pilares nos muestran que el correspondiente al eje longitudinal del patio es más ancho que los demás.

También han sido localizadas dos puertas de acceso a las salas, que nos muestran dintel de madera que estuvo recubierto de estuco, no habiendo el

más mínimo vestigio de los arcos de herradura dibujados por Enríquez.

La galería del patio tiene una anchura de 1,92 m. conservándose en una longitud de 9,25 m. con techo de viguetas de madera escuadría 5 x 7,5 cms. y 11 cms. de separación entre ellas.

El muro es de argamasa, mostrando diversa coloración, muy rojiza, a partir de cuarenta cms. del techo de la galería hacia arriba, cuya aparición en otros puntos del edificio permite la identificación de muros originales.

Altísimos pilares existentes en la planta superior parecen pertenecer igualmente a la obra medieval.

La altura de los dinteles de las puertas descubiertas sobre el nivel del suelo es de sólo 80 cms. por lo que podemos pensar que deben conservarse parte de los muros, el estanque central y posiblemente algún resto decorativo, por lo que sería aconsejable una excavación del recinto.

Tañedores de laudes en la loza dorada egipcia

MARÍA GARRIDO GARRIDO

El tema decorativo de dos piezas de cerámica con pintura de reflejo metálico, con registro de entrada número 4.303 (fig. 1) y 5.302 (fig. 2), procedentes del Museo de El Cairo y que actualmente se hallan en el Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán de Granada, ha constituido el objeto de esta intervención.

En ambos ejemplares el tema decorativo está constituido por la representación humana, en una de las facetas de su actividad, la música que desde los tiempos de la fundación del Islam ha ocupado un lugar altamente destacado. Bajo los Omeyas era característico el canto solista con laúd, llegando a ser éste uno de los instrumentos más apreciados por los musulmanes, y que según opinión de Perzar, es un préstamo más hecho a la China.

Sin embargo, es bajo el califato abbasí cuando la música llega a la «edad de oro», no debe olvi-

darse que en algunos de los cuentos de «Las mil y una noches», reflejan el interés que siempre demostró por ella el califa Harum al Raschid.

El análisis detallado de estos motivos decorativos nos llevarían a la conclusión de que existe cierta influencia de Samarra, nada extraña por cuanto que durante la época de la dinastía Tulunní Fustat, seguía los pasos de ésta.

Asistimos por tanto, a lo que es regla casi innumerable, es decir, a la marcha hacia el Oeste, para la difusión de ideas, técnicas y modas.

En cuanto a una cronología exacta para estos ejemplares cerámicos, yo apuntaría la fecha del siglo XII, por cuanto que es en este siglo, cuando la representación figurativa alcanza su mayor esplendor.

Elementos ornamentales de origen islámico en el claustro de la Catedral de Tarragona

EMMA LIAÑO MARTÍNEZ

Un gran patio romano fue el lugar escogido para la construcción del claustro de la catedral de Tarragona, comenzado en 1200. En él se advierten motivos decorativos variados dentro del lenguaje ornamental cisterciense: hojas de lirios planas, tan típicas del Cister, temas históricos y animalísticos, etc., pero la clave para sustentar nuestra tesis se centra en el conjunto que decora la polémica puerta que comunica la iglesia con el claustro, con la *Maiestas Domini* y el Tetramorfos en el tímpano, y el capital de la Epifanía en el parteluz. Su estilo enlaza decididamente con lo romano, con su gusto por el trépano, pero hay «notas discordantes» en el asiento de la *Maiestas Domini*, trabajado casi como un cordobán, y los arquillos de la arquitectura del capital son en su mayor parte de herradura. La posibilidad del origen islámico de estos detalles es tan pequeña que apenas si podemos tenerla en cuenta. Por otro lado, árabe es sin duda la placa de mármol con un arco de herradura y ataurique, a modo de mihrab, datada con inscripción en el siglo X que fue hallada en el edificio usado como mezquita y trasladada a una pared del claustro, por lo que no se halla verdaderamente relacionada con el mismo.

Hay otro elemento ornamental en el claustro de clara ascendencia islámica: los arquillos lobulados que recorren la parte superior de las galerías bajo la cornisa del remate. Son arquillos de siete lóbulos, inscribibles los más antiguos en semicírculos y

los más modernos en arco apuntado. Todos son de la misma cronología.

Es conocida la existencia de una escasa población islámica en Tarragona después de la invasión, pero el origen de las formas estudiadas de ascendencia islámica, habría que buscarlo en lugares o influencias más alejados de Córdoba.

Hubo algunos mozárabes emigrados de Valencia y del sur entre los repobladores, pero la mayor parte de la gente que llegó lo hicieron de zonas más norteñas.

Sin embargo hay un hecho vital que explica la influencia que se estudia: la relación constante que se mantuvo antes y después de la Reconquista entre las diferentes tierras que constituirían luego la Corona de Aragón. Fueron primero los condes catalanes los que se aliaron con la taifa de Zaragoza. Posteriormente los reyes de Aragón escogieron como residencia durante sus permanencias en Zaragoza la Aljafería. Finalmente las relaciones entre Tarragona y Zaragoza se intensifican, y así su influencia a partir de la muerte de Alfonso I de Cataluña y II de Aragón. Los vínculos cordiales entre ambos reinos fueron uno de los principales elementos impulsores de la obra del claustro de Tarragona. La huella de lo islámico, representado directamente por la Aljafería, llega así el claustro tarraconense cuyos arquillos lobulados con similares y de idénticas proporciones a los de Zaragoza.

Una aportación al estudio de la cerámica doméstica hispanomusulmana y sus pervivencias

CARMEN MARTÍN GÓMEZ

Entre la cerámica doméstica hispanomusulmana que se conserva en el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla, se encuentran los ceniceros completos de tres anafes y dos fragmentos de otros, que vamos a dar a conocer, cuyas formas y utilización han perdurado hasta nuestros días.

Estos anafes u hornillos portátiles, utilizados en el mundo pastoril, marinero y para uso corriente en las casas, tienen un origen incierto aunque con seguridad, remoto. Su existencia se puede constatar en todo el mundo mediterráneo al menos desde el siglo VI a. de C., habiéndose encontrado en distintos puntos de Grecia y Turquía así como en las islas del Egeo, siendo su tipología muy diversa.

De época árabe es, sin embargo, el término lingüístico general con el que ahora los conocemos que no tiene correspondencia en castellano. Existían ya, como hemos dicho en época califal (así lo recoge Llubí siguiendo a Gómez Moreno), y continuaron fabricándose en época taifa, según se dice en un manuscrito de 1609 encontrado en Alpuente (Valencia) que relaciona las formas que se hacían en esa época, entre ellas «hornos para cocer con ollas».

La tipología de los tres que presentamos, aunque están incompletos, no es original árabe sino que hay modelos del siglo VI al I a. de C. hallados

en las excavaciones del Agora de Atenas y de Bodrum (Turquía). Hechos de cerámica tosca, sin vidriar, están constituidos por un cenicero cilíndrico cuyas paredes se prolongan hacia arriba abriéndose en forma de copa, lo que constituye el hogar, que se cierra con un borde con unos soportes para sostener el pote. Van provistos de dos asas verticales u horizontales. El cenicero va separado del hogar por una parrilla abovedada con orificios y lleva un respiradero para circulación del aire y extraer la ceniza. También el hogar va provisto de orificios para favorecer la combustión.

De las tres piezas que damos a conocer dos son de procedencia desconocida, ignorándose las circunstancias del hallazgo y fecha de ingreso en el Museo. La tercera procede de la calle San Gregorio, de Sevilla, donde se encontró con materiales de los siglos XI al XVI. Esto y el hallazgo de un cenicero similar entre la cerámica encontrada en Almería datado en los siglos X-XI, nos da una cronología para ellas situada entre los períodos califal y mudéjar.

Estos anafes continúan fabricándose en la actualidad con las mismas formas, aunque su uso haya decaído, pudiéndose encontrar en alfares de las provincias de Toledo, Jaén, Cáceres, Córdoba, Segovia, Gerona, Canarias, etc.

Influencias en el mudéjar extremeño

PILAR MOGOLLÓN CANO-CORTÉS

Algunos autores, al realizar estudios del Mudéjar, en ocasiones, señalan la influencia del foco Toledano o Andaluz sobre Extremadura. Lampérez, Angulo, Andrés Calzada, Juan de Contreras, Torres Balbás, Pavón Maldonado, Carmen Fraga, entre otros, analizan algunas obras del mudéjar extremeño, siendo unánimes, la mayoría de las veces, al identificar una obra con un foco.

Por su situación geográfica confluyen en esta región dos influencias, y van a ser estos dos focos — toledano y andaluz— los que dominan en la región en el momento de la creación de obras mudéjares.

En la baja Extremadura nos encontramos con elementos del mudéjar andaluz; y esencialmente sevillano. Algunos de estos elementos son la rica decoración que encontramos en las torres, donde predominan arcos de diversos tipos formando los vanos que se encuentran en los cuerpos. Además de algunas cerámicas y otros motivos decorativos como rombos. Van las torres cacereñas, siendo éstas de gran simplicidad, con vanos en el cuerpo superior encuadrado en alfiz o rehundidos en rectángulo. Las torres de Badajoz suelen pertenecer al grupo que Angulo denominó «torres fachada», características de la provincia sevillana.

También se ve esta influencia en los claustros y arquerías de la Baja Extremadura. En ellos se repite una característica que aparece en el claustro de la Rábida: pilares octogonales sobre podium, sobre los que van arcos de medio punto, peraltados o rebajados, según se trate del piso inferior o superior. Van estos arcos encuadrados en alfiz. Mientras que en la provincia de Cáceres los arcos, de herradura túmida o de medio punto, van generalmente, sobre pilares chaflanados.

En cuanto a las iglesias, en la provincia de Badajoz pertenecen al gótico mudéjar, y sólo se aprecia rasgo mudéjar en las cubiertas de madera y portadas. En la Alta Extremadura son anteriores, pertenecientes al románico mudéjar, de este tipo existen dos ábsides semicirculares, con registros de arcos superpuestos, muy relacionados con el mudéjar toledano.

Existe en la región una localidad donde se van a conjugar ambas influencias, Guadalupe. Nos interesa por ser centro del mudéjar extremeño, en sus cercanías encontramos numerosas obras mudéjares que siguen su línea, y sobre todo, nos va a interesar por unir el mudéjar en las dos provincias, de modo, que hay obras en la provincia de Badajoz que van a seguir la escuela toledana.

Notas de tradición musulmana en la arquitectura románica castellana

ANTONIO E. MOMPLET MÍNGUEZ

Dentro de la arquitectura románica que se desarrolla en el reino de Castilla desde el siglo XI hasta bien avanzado el siglo XIII, o incluso más tarde en numerosos ejemplos de evidente arcaísmo, aparecen con frecuencia elementos constructivos que sin lugar a dudas han de ponerse en relación con las formas artísticas islámicas del Sur peninsular. Se trata de observar en concreto la influencia de Al-Andalus en obras de esencia constructiva fundamentalmente cristiana —las románicas— con independencia del vasto campo de la arquitectura mudéjar cuya problemática y tipología es intrínsecamente diferente.

En las iglesias románicas de Castilla las notas de tradición musulmana son muestras generalmente aisladas, aun cuando en ciertos edificios se refieran a partes fundamentales o particularmente importantes desde un punto de vista formal. Por lo general no afectan a la base constructiva ni al concepto espacial esencial de la arquitectura

sino que suelen referirse a las soluciones formales en determinados elementos, ya sea complejos modelos de abovedamiento o simples canecillos, pasando por una amplia gama de arcos con variedad de funciones dentro del edificio. Ello no obsta para que ocasionalmente pueda llegar a detectarse esta influencia en el propio planeamiento arquitectónico, como por ejemplo en las plantas de los templos.

Ello es testimonio suficiente de la penetración con la que el arte de la España islámica se hace presente en los territorios del Norte, singularmente en apartados que le puedan ser tan ajenos como éste. Ello nos demuestra no sólo ya la influencia que ejercen los modelos y tradiciones de origen meridional, sino incluso la innegable presencia en ciertos casos de artífices de origen musulmán en la ejecución misma de las obras, muestra, en definitiva, de la fusión de culturas que es esencia sobre la que se asienta la España medieval.

*La palmeta como elemento decorativo en las obras islámicas
y cristianas aragonesas*

DULCE OCÓN ALONSO

La palmeta, fuente viva de decoración en los pueblos mediterráneos y orientales, fue motivo favorito de la decoración vegetal en las obras de los siglos XI y XII en Aragón. En cuanto a la morfología pueden distinguirse dos tipos principales, derivados de modelos naturales claramente diferenciados. Un primer esquema es el que sigue la versión clásica, la palmeta de acanto utilizada por griegos y romanos y cuya tradición pervive en las estilizaciones vegetales de la Edad Media. Este tipo de palmeta, cuyas hojas derivan del «acanthus mollis» de Virgilio, aparecerá en los cimacios de capitales, impostas y franjas decorativas de las obras de irradiación del primer románico pleno formado en el centro creador de Fromista-Jaca-Santiago. En la segunda mitad del siglo XII desaparecerá, al ser sus-

tituida por un nuevo tipo, la palmeta de flor de Arum, que se impone como proyección del esplendor del románico tolosano.

Como influjo de la Persia sasánica, donde se desarrolla de forma extraordinaria, vamos a encontrar en Occidente, y sobre todo en el arte islámico, una segunda variante: la palmeta de alas, ornamentalización de la hoja de palmera o «phoenix dactylifera», de la familia de las palmáceas. Las medias palmetas de este segundo tipo, así como todos los desarrollos complejos a que darán lugar, hallan su máxima plenitud en los paramentos de los palacios taifas de La Aljafería y Balaguer. Los artistas islámicos mantendrán junto a ellas, el recuerdo, ciertamente estilizado, de la palmeta clásica.

Nuevos datos sobre artes industriales hispanomusulmanas

DIEGO OLIVA ALONSO

Es nuestra intención dar a conocer algunas cerámicas del Museo Arqueológico Provincial de Sevilla, con las que esperamos aportar alguna luz sobre el fenómeno de la perduración de las artes industriales hispanomusulmanas en Sevilla hasta bien entrado el Renacimiento.

Se trata de once pies de tinajas, de los que existen también ejemplares en otros museos y colecciones andaluzas, pero que nunca han sido expuestas junto a las piezas a que estaban destinadas a servir de pedestal, quizá por desconocerse su funcionalidad.

Los once ejemplares son muestra de las técnicas decorativas islámicas (el estampillado y el vedrío) y de los temas decorativos (vegetal, geométrico y epigráfico) usuales en este tipo de cerámica, que se proyecta desde el siglo XII al XVI.

Creemos que a la vista de las piezas que presentamos, se puede afirmar que el soporte sufre la misma evolución que la tinaja mudéjar, siempre bajo el propósito del alfarero de acentuar la calidad del objeto de uso diario, armonizando técnicas y temas decorativos y bajo ese principio abstracto a que se sujeta la tradición cerámica hispanomusulmana: el ritmo repetitivo.

La larga pervivencia en la Península de los motivos decorativos y la imposibilidad de asignar un contexto arqueológico claro a cada una de las piezas, no permite la realización de una tabla cronológica de ellas. A lo más que podemos aspirar es a encuadrarlas dentro de la tradición hispanomusulmana de cerámica estampillada vidriada que se produce en los alfares sevillanos entre los siglos XII al XVII, dándolas así a conocer.

De una a otra ciudad (kasba versus christianopolis)

JOSÉ LUIS OROZCO PARDO

La historia del arte en Europa comienza a llenar una laguna en el tema de las formas y el urbanismo de las ciudades con pasado islámico importante. Antropología e Historia del Arte se han entendido desde los efectos y la herencia de la escuela de los Annales, y de la historia del arte en Italia y España.

El paso de una ciudad del Islam al Cristianismo del Estado de los Austrias, caso de Granada, permite profundizar en los orígenes y las razones de una configuración urbana como la árabe-musulmana en su apogeo histórico.

Fuentes orientales e islámicas para la representación del paraíso en el arte medieval de occidente

TERESA PÉREZ HIGUERA

El tema del paraíso es frecuente en el arte medieval occidental como perteneciente al ciclo iconográfico del Juicio Final.

En la portada occidental de Toro aparece una variante iconográfica excepcional dentro de la escultura gótica: en la arquivolta exterior se representa el citado tema del Juicio Final, en el centro Cristo Juez, entre la Virgen y San Juan en compañía de ángeles; a continuación se repite a ambos lados la escena de la resurrección de los muertos, y finalmente, ocupando la mayor parte de la arquivolta, la representación de los condenados a la izquierda de Cristo, y de los bienaventurados a su derecha, dirigiéndose hacia el Paraíso. Por último en el extremo se repite la misma puerta de entrada, tras la que se halla un jardín, a la que acceden dos figuras desnudas, saliendo de unas llamas.

La imagen del Paraíso como un jardín responde a un mito universal (Edén, Paraíso perdido, jardín de las Espérides) muy extendido entre los pueblos orientales. Este origen oriental lo confirma la misma raíz del nombre, derivado del persa «paraidaêza».

En la iconografía cristiana la representación del paraíso como jardín se utiliza sólo en los comienzos del arte cristiano, siendo sustituido en el Medioevo por los citados temas del Seno de Abraham y de la Jerusalén celeste. Además lo que hace más importante la representación de Toro es la concepción del jardín del Paraíso habitado por las almas de los bienaventurados que a manera de frutos se mezclan con la decoración vegetal. Aquí sí que es evidente el origen oriental del tema, ya que este

Árbol del Paraíso viene a ser una variante del Árbol de la Vida o Árbol de la Inmortalidad, conocida desde la leyenda de Gilgamesch. El tema pasa a Occidente, apareciendo en miniaturas del foco de Renania en el siglo XIII que pueden relacionarse iconográficamente con el tema del Paraíso: Salterio de Hernán de Turingia (m. 1217), en el Manuscrito de Wolgenbutall (h. 1250), y en el leccionario de Enrique III, procedente de Echternach (hoy en Brême).

También el tipo de Árbol aparece en varias escenas de Adán y Eva en el Paraíso: frontal de Salerno (s. XI), miniatura del «Hortus Deliciarum» (h. 1205), etc.

En el ejemplo de Toro vemos que las figuras que ocupan el árbol central, aparecen representadas de medio cuerpo en actitud semejante a las de la arqueta de Pamplona, frecuente, por otra parte, en obras musulmanas desde los abbasí. Saibda es que en el Corán existen continuas alusiones a la identificación del Paraíso con frondosos jardines, concepto que es en mi opinión la verdadera fuente de inspiración para la representación de Toro.

Finalmente quiero señalar otros tres ejemplos del arte medieval occidental que pueden interpretarse como representaciones del Paraíso siguiendo esta iconografía: la arquivolta exterior de la portada sur de la iglesia de la Magdalena de Zamora; un capital del claustro de Monreale; y el tímpano de la puerta izquierda de la fachada occidental de la catedral de Toledo (Puerta del Paraíso).

La cerámica doméstica nazarí en vidriado verde

ALFONSO RUIZ GARCÍA

La cerámica ha sido siempre una parcela artística bastante olvidada, lo cual puede resultar aún más acusado en el caso de la cerámica nazarí, la más alta cumbre de nuestra cerámica española. Pero no se tratará aquí la divulgada loza dorada nazarí o el grupo de la cerámica arquitectónica sino el sencillo ajuar de la cerámica doméstica, esas fabricaciones de vasijas utilitarias donde el vidriado y su variedad de formas son su única belleza, aunque muchas de ellas por la riqueza de composiciones decorativas representan algo más que simples recipientes utilitarios, especialmente en el caso de piezas cerámicas con la nota común de estar recubiertas de vidrio verde.

El apartado que nos ocupa es el vidrio verde, obtenido mediante óxido de cobre y con una preparación bastante fácil: calcinado, molido y posterior amasado con alguna sustancia gomosa, para obtener una pasta, luego aplicada por inmersión o con pincel.

Este tipo de alfarería de uso doméstico presenta el vidriado en verde oscuro por su parte interior, en el caso de los ataífores, los ejemplares más abundantes, destacando sobre el barniz la decoración negruzca de manganeso, con una amplia temática.

Estudiadas las piezas se plantea la posibilidad de destacar la cerámica doméstica nazarí en vidriado verde como un apartado importante dentro del marco general de la cerámica nazarí, lo cual se evidencia tanto en el amplísimo repertorio tipológico como en la existencia de unas constantes estéticas en la elaboración y decoración de los ejemplares.

Así podemos destacar un perfecto moldeado de las piezas, con unos diseños sencillos pero elegantes, especialmente en el caso de los ataífores, y una gran riqueza en la decoración pintada en manganeso, que destaca en unas equilibradas composiciones oscuras sobre el vidriado uniforme mediante unas temáticas sobrias y de «buen gusto», que nunca llegan a cansar con una decoración demasiado recargada, sino que demuestran un gran sentido estético de armonía y equilibrio entre espacio decorado y fondo vidriado.

La riqueza de esta cerámica puede llevarnos a la conclusión de la existencia de un «estilo cerámico» en vidriado verde, que tendría una gran difusión entre la población del sultanato nazarí.

Una nota también relacionada con esta estética es que la decoración pintada presenta una variedad ingente, revelando, en un último caso, la riqueza de la ornamentación arquitectónica, pues los alfareros trasladan a los ejemplares cerámicos los esquemas compositivos de las yeserías, aunque con una mayor simplificación.

Todos estos aspectos permiten finalmente resaltar la plena personalidad de la cerámica nazarí con respecto a la califal. Así si la loza decorada del período califal presentaba un fondo blanco y la decoración con perfiles negros de manganeos y relenos verdes de cobre, ahora el verde aparece monocromo y uniforme, aplicándose una decoración en negro, en donde contrasta vivamente el perfilado oscuro sobre el fondo vitrificado.

Restos arquitectónicos musulmanes en el pueblo almeriense de Celín

M.^a DEL ROSARIO TORRES FERNÁNDEZ

En el pueblo almeriense de Celín, anejo de Dalías, subsisten una serie de restos arquitectónicos de la época nazarí, que vamos analizar seguidamente.

En época medieval formaba parte de la taha de Dalías, la Dalaya musulmana, que juntamente con la vecina de Berja y el resto de la Alpujarra, eran ricas comarcas del reino granadino, tanto por la variedad y riqueza de sus cultivos, como por la calidad de su producción de seda.

Según Torres Balbás, la forma más normal de hábitat en toda la Alpujarra en la época medieval, consistía en la dispersión de todos los pueblos y aldeas en alcarrias o barrios aislados que recibían el nombre de hara. Dalías, pues, estaba formada por cinco barrios: Celín, El Hizán, Ambrox, Obba y Almecete; todos ellos poseían, según un documento de 1530 «... mezquita, rábita, mocaber, baños», etc.

Centrémonos en el barrio de El Hizán, cuyos restos se unen actualmente a Celín. Estaba ubicado en un cerro, que ha conservado el topónimo de El Hizán, rodeado por dos de sus lados por la ram-

bla de Almecete, lo que constituye una estratégica situación para el poblado, cuyos restos pueden verse en la cumbre aplanada del cerro. De su aparato defensivo sólo subsiste hoy un torreón que asoma al escarpe sobre el río; tiene planta octogonal y sus muros de tapias de argamasa aún se elevan unos siete metros, a pesar de haber perdido toda su parte superior.

Actualmente esta torre aparece unida por una construcción posterior a la ermita de la Virgen de los Dolores, que debió ocupar el emplazamiento del oratorio de la época nazarí; se trata de una estructura octogonal interior y exteriormente, cubierta por una bóveda de media naranja algo rebajada y cuya portada a los pies nos ofrece una tosca solución con arco de medio punto entre pilastras y un tejeroz.

Al pie casi de la ladera del cerro, entre los parrales, podemos ver los restos del baño que popularmente se conoce como baño de la sultana o «cassilla de los baños». De pequeño tamaño, cuyas tres estancias dispuestas paralelamente se cubren con bóvedas de medio cañón; carece de decoración.