

NUEVOS GRAFFITI EN MADĪNAT AL-ZAHRĀ'

JOSÉ IGNACIO BARRERA MATURANA

LAAC (Laboratorio de Arqueología y Arquitectura de la Ciudad):
Grupo de Investigación HUM-104 del P.A.I.

RESUMEN

Este trabajo es un nuevo acercamiento a la “letra pequeña” de este importante Conjunto Arqueológico. En esta ocasión, damos a conocer unos *graffiti* descubiertos en los edificios de esta ciudad palatina, de similares características a los estudiados procedentes de las alcantarillas. Detectamos también una cierta correlación entre la temática de algunos de ellos y la funcionalidad del espacio donde se ubican. Estos motivos de carácter marginal, suponen elementos claves para el estudio de la historia de las mentalidades, y constituyen un patrimonio histórico y cultural digno de salvaguardar.

Palabras clave

Graffiti, edificios, alcantarillas, historia de las mentalidades.

ABSTRACT

This work is a new approach to the “small letter” of this important Archaeological Site. In this occasion, we present a *graffiti* discovered in the buildings of this palatal city, of similar characteristic to the studied from the culverts. We also detect a certain correlation between the thematic of some of them and the functionality of space where they are located. These reasons of marginal character, suppose the key elements for the study of the history of the mentalities, and constitute a historical and cultural patrimony worthy to safeguard.

Key words

Graffiti, buildings, culverts, history of the mentalities.

Este trabajo constituye una segunda fase del estudio que publicamos en 1999 sobre los *graffiti* localizados en la red de saneamiento de Madīnat al-Zahrā'¹. En el presente abordamos un conjunto nuevo descubierto principalmente sobre los enlucidos de las paredes de los edificios de la ciudad califal. A lo largo de estas líneas, indicaremos la localización de los distintos motivos, la técnica empleada en su ejecución y una breve descripción

formal, para continuar con una interpretación de los mismos y una conclusión final. A modo de recopilación, incluiremos también algunos otros descubiertos en el Conjunto Arqueológico en épocas anteriores y publicados en distintos trabajos.

Queremos agradecer desde aquí a A. Vallejo Triano su estimable ayuda al indicarnos la localización de los *graffiti* y el permitir su estudio. Así mismo, damos las gracias también a P. Cressier por sus

valiosos consejos y opiniones sobre algunos puntos de este nuevo trabajo.

Como ya apuntábamos en nuestro anterior trabajo, los ejemplos de *graffiti* medievales descubiertos en contextos islámicos cada vez son más numerosos, gracias al aumento de estudios realizados y al interés mostrado por este tipo de representaciones en estos últimos años. A pesar de ello, son escasos los de época califal que conocemos en el territorio peninsular, destacando los epigráficos e imágenes de aves hallados en la Rábida de Guardamar²; un pavo real, estrellas y ramiformes grabados sobre lajas de pizarra, juegos de alquerque, así como una posible embarcación incisa sobre enlucido, todos ellos en la ciudad de Vascos³; por último, marcas de cantero y diseños geométricos realizados a tinta en la Mezquita de Córdoba⁴.

Consideramos estos tres ejemplos los más destacables tanto en cuanto se localizan en complejos arquitectónicos y/o arqueológicos de considerables dimensiones y que constituyen por sí mismo entidades morfológicas y funcionales únicas: una mezquita, una rábida y una medina. A estos tres grandes grupos habría que sumar otros tantos ejemplos aislados descubiertos en edificios y/o contextos arqueológicos de época califal, dispersos en la bibliografía⁵.

Sobre los *graffiti* que localizamos en la red de alcantarillado del conjunto arqueológico, ya apuntamos que respondían tanto a preocupaciones arquitectónicas expresadas a través de dibujos tales como arcos de herradura, arcadas formadas por dos y tres arcos, posibles plantas de edificios, motivos vegetales similares a los existentes en diversos paneles decorativos, etc., y que parecen corresponder a verdaderas lecciones de albañilería, como a la imaginación o inspiración de los alarifes participantes en la construcción de las mismas, con imágenes de barcos y aves fantásticas, realizadas en momentos de ocio o descanso.

Mediante el estudio de estos nuevos *graffiti*, intentaremos descubrir si existe algún tipo de relación, similitud o comparten una misma temática y autoría, con los estudiados procedentes de las alcantarillas.

Aparecen incisos sobre fragmentos de enlucido de mortero de cal que recubren algunas paredes de los edificios. Unos, se realizaron cuando aquel aún

estaba fresco, dibujándose a veces sobre ellos motivos decorativos, y otros, tal y como veremos a lo largo del texto, se realizaron estando el enlucido ya seco e incluso decorado con almagra. Todos ellos se concentran en lugares que podemos considerar como espacios de tránsito y no estancias residenciales u oficiales: en el camino de ronda situado entre la muralla norte y la *Dār al-Āund*, en la fachada de las estancias anejas al Salón de ‘Abd al-Rahmān III en su ala oriental, en el pasillo de acceso a la Casa de la Alberca, en el camino de ronda al oeste del Salón de ‘Abd al-Rahmān III y en la mezquita.

1. LOS NUEVOS GRAFFITI

1.1. Camino de Ronda entre la muralla norte y la *Dār al-Āund*

Si accedemos por la puerta norte de la ciudad o *Bāb al-Yabāl* (Puerta de la Montaña)⁶ y continuamos por el camino de ronda de la muralla que se desarrolla en dirección este, encontramos un espacio existente entre ésta y la pared exterior de la nave más oriental de la *Dār al-Āund*. Es en este espacio donde encontramos el primer grupo de *graffiti* objeto de nuestro estudio. Este espacio podría ser parte igualmente de la vivienda aneja a la *Dār al-Āund*.

En el muro norte de este espacio (Lám. 1), encontramos restos del enlucido que recubría los sillares. Se encuentra prácticamente desaparecido, conservándose tan sólo escasos fragmentos que constituyen auténticas “islas” de enlucido distribuidas a lo largo de la pared y a una altura aproximada del nivel del suelo que oscila entre 92 y 120 cm, en las que encontramos varias líneas incisas, dispuestas principalmente en sentido horizontal y dos motivos figurativos, los cuales a continuación pasamos a describir con más detalle.

– *Graffiti* n.º 1

Sobre un fragmento de enlucido situado a una altura máxima aproximada del nivel del suelo de 92 cm en el muro norte del espacio antes referido, al que llamaremos a partir de ahora estancia “A” (Fig. 1), se trazan con incisión fina cinco líneas en sentido horizontal. De las tres primeras líneas dos de ellas se curvan hacia arriba por sus extremos izquierdos, dejándose a continuación un espacio

vacío para después trazar las restantes líneas. Este grupo ocupa un espacio aproximado de 23 cm de ancho por 24 cm de alto (Fig. 2).

– *Graffiti n.º 2*

En esta misma estancia A, y a una altura máxima del nivel del suelo de 105 cm y ocupando un espacio de 24 cm de ancho por 20 cm de alto, encontramos incisas sobre un fragmento de enlucido, una línea perpendicular a otra de cuyo extremo derecho nace una línea más pequeña en diagonal. Bajo éstas se traza otra en sentido horizontal (Fig. 3).

– *Graffiti n.º 3*

A continuación del *graffiti* anterior y situado a 104 cm del nivel del suelo, encontramos incisas e inclinadas hacia la izquierda cuatro líneas paralelas (Fig. 4), que ocupan un espacio aproximado de 15 cm de ancho por 10 cm de alto.

– *Graffiti n.º 4*

En el extremo más oriental de este muro y a dos metros del anterior, sobre una superficie mayor de enlucido conservado, aparecen igualmente incisos, dos motivos que constituyen los más importantes de este muro norte (Fig. 5). Se sitúan uno junto al otro, a una altura máxima desde el suelo de 120 cm y ocupan un espacio aproximado de 155 cm de ancho por 156 cm de alto.

La figura de la derecha, realizada con trazo fino inciso, consiste en una línea horizontal sobre la que se traza otra perpendicular acabada en forma angular ↑. Bajo esta línea horizontal se traza una curva que cruza a la anterior por su extremo izquierdo (Lám. 2)

Junto a esta figura encontramos la sección de un posible arco o círculo desaparecido por el desprendimiento del enlucido, formado por tres líneas curvas concéntricas realizadas mediante trazo inciso, ligeramente rehundido y más ancho que el utilizado en la figura anterior. El espacio existente entre estas líneas se rellena con dos tramas de triángulos encadenados a modo de “dientes de sierra” (Lám. 3).

– *Graffiti n.º 5*

Sobre el enlucido del muro sur del vano de acceso a la estancia A (dirección oeste-este), localizamos incisas a una altura máxima desde el nivel del

suelo de 66 cm y ocupando un espacio de 40 cm de ancho por 24 cm de alto, dos líneas oblicuas que se cruzan por sus extremos izquierdos, trazándose en el espacio interior que dibujan una estrella de seis puntas. Bajo este grupo aparecen incisos otros dos motivos en forma de estrella (Fig. 6).

Esta estancia A se cierra hacia el sur, como dijimos más arriba, con la pared exterior de la nave más oriental de la *Dār al-Āund*, a la cual se le adosa una rampa de acceso quizás a las estancias superiores de la vivienda aneja⁷ o tal vez del posible piso superior de la propia *Dār al-Āund*⁸.

En este muro sur (Lám. 4) aún se conservan restos del enlucido que recubría los sillares, localizándose en algunos de estos fragmentos dos *graffiti* bastante interesantes, uno por su técnica de ejecución y otro por su temática:

– *Graffiti n.º 6*

Se localiza a una altura máxima de 69 cm sobre el nivel del suelo, que en esta zona corresponde a la rampa antes referida, y ocupa un espacio aproximado de 23 cm de ancho por 36 cm de alto. La técnica de ejecución es la incisión del enlucido, pudiéndose distinguir diferentes grosores en el trazado de las líneas (Fig. 7). La figura que nos presenta el *graffiti* esta incompleta, debido al desprendimiento del enlucido.

Podemos observar a la derecha un motivo ligeramente cruciforme en cuyo interior se dibujan cuatro círculos, estando uno de ellos dividido por una línea diagonal. En torno a este motivo se dibujan otros tres círculos. Las líneas que dibujan esta parte del *graffiti* que acabamos de describir, son las de mayor grosor (aproximadamente 3 mm).

A la izquierda de esta figura cruciforme, encontramos un numeroso grupo de líneas que se cruzan entre sí, y que dibujan sobre todo formas triangulares dispuestas en distintos sentidos.

Por último sobre la figura cruciforme anterior, se traza un círculo dentro de otro.

– *Graffiti n.º 7*

Situado a cuatro metros del anterior y a una altura máxima del nivel del suelo de 52 cm, localizamos este nuevo *graffiti* ocupando un espacio de 29 cm de ancho por 24 cm de alto. Consiste en una línea horizontal bajo la que se traza un triángulo equilátero y en su interior una línea en zig-

zag. Sobre la línea horizontal se trazan once líneas verticales que oscilan entre 5 cm y 8 cm adornadas con una serie de pequeños triángulos que apuntan hacia la derecha excepto los de los extremos que lo hacen hacia la izquierda. Cada línea vertical parece contener entre tres o cuatro triángulos (Fig. 8 y Lám. 5)

1.2. El pasillo de acceso a la Casa de la Alberca

El siguiente grupo de *graffiti* que presentamos se localizó en el pasillo de acceso a la Casa de la Alberca, que también nos conduce hasta una estrecha calle que conecta el sector de servicios con las residencias más occidentales, como es el caso del Patio de los Pilares.

– *Graffiti* n.º 8

Accediendo a este pasillo desde el patio de la Casa de la Alberca, encontramos a la izquierda un pequeño recodo en el que a una altura máxima del nivel del suelo de 135,5 cm, sobre algunos fragmentos de enlucido que aún se conservan, hallamos incisos y trazados a compás dos círculos, uno junto al otro, de 5,5 cm y 5,25 cm de radio. Aún se aprecian las marcas dejadas por la punta del compás.

– *Graffiti* n.º 9

Sobrepasando este recodo del pasillo, llegamos a un primer tramo del mismo, cuya longitud coincide con el ancho de la nave oriental que se abre al patio de la Casa de la Alberca. En el muro norte de este tramo y a una altura del suelo de 124 cm encontramos incisos sobre el enlucido otros dos círculos, esta vez sobrepuestos y con radios de 4 cm y 4,25 cm. Junto a estos, hacia la derecha, existen cuatro círculos también superpuestos, pero esta vez con radios de 1 cm, que dibujan una especie de roseta. En todos estos círculos, al igual que en los anteriores, están presentes las marcas del compás.

– *Graffiti* n.º 10

En el patio de la Casa de la Alberca, depositados en el andén norte, existen fuera de contexto arqueológico, varios sillares de caliza arenisca de 70 x 45 cm aproximadamente, sobre los que aparecen grabados con incisión ancha y profunda, unas figuras de aspecto ramiforme que ocupan la totalidad de la superficie de los sillares. Este motivo consiste

en una línea vertical trazada en el centro del sillar, de la que nacen tanto a la derecha como hacia la izquierda, dos líneas curvas con sus extremos dirigidos hacia arriba (Lám. 6).

Hemos de indicar que estos grabados “ramiformes” que denominamos *graffiti* n.º 10, no se pueden considerar como tales, tal como aclararemos más detenidamente en el apartado dedicado a su interpretación.

1.3. Estancias Anejas al Salón de Abd al-Rahmān III

Junto a uno de los vanos de acceso desde el andén a las estancias situadas en el ala oriental del Salón de ‘Abd al-Rahmān III, entre éste y el baño que allí existe, encontramos casi a nivel del suelo un fragmento de enlucido decorado en almagra sobre el que aparece el *graffiti* que a continuación describimos:

– *Graffiti* n.º 11

Consiste en un conjunto de diecinueve líneas dispuestas aparentemente de forma radial o en abanico hacia la izquierda. Las seis primeras líneas desde arriba, se cierran por sus extremos izquierdos con otras dos en sentido opuesto (Lám. 7). Pero lo interesante de este *graffiti*, es que las líneas incisas se han realizado sobre la almagra ya aplicada y seca, pudiéndose observar el enlucido blanco subyacente.

1.4. Camino de Ronda Bajo, al oeste del Salón de ‘Abd al-Rahmān III (Fig. 9)

Para dirigirnos al lugar donde se han localizado los *graffiti*, hemos de acceder por una puerta del camino de ronda que se abre al andén y que discurre en dirección oeste desde el Salón de ‘Abd al-Rahmān III. A través de esta puerta llegamos a un patio central y desde éste avanzamos por la galería que se dirige en dirección oeste. Los *graffiti* a los que nos referimos, se encuentran en esta galería.

– *Graffiti* n.º 12

Este *graffiti* se localiza en un pilar de los arcos fajones de la bóveda, situado entre la saetera segunda y tercera, de las cuatro que se abren al andén, existentes en el muro sur de la galería.

Se halla a 108 cm de altura sobre el nivel actual del suelo y ocupa un espacio de 93 cm de ancho por 17 cm de alto. Aparece sobre un fragmento de enlucido decorado con falso aparejo que corresponde al zócalo de esta galería y concretamente bajo dos líneas de almagra que dibujaban los referidos falsos sillares.

Las figuras, como casi todas las descritas, aparecen incompletas dado que el soporte de las mismas son fragmentos de enlucido que aún quedan en las paredes. En este caso y situadas una junto a la otra, se conserva sólo la mitad superior de dos figuras geométricas incisas (Fig. 10).

La figura de la derecha consiste en seis rombos concéntricos a los que se les adosa tres pequeñas líneas unidas por sus extremos con aspecto piramidal. La de la izquierda se trata de dos cuadrados concéntricos unidos por sus lados superiores con una línea vertical. A estos cuadrados se les adosa también una forma romboidal.

– *Graffiti* n.º 13

Esta vez los *graffiti* se encuentran en el pilar de uno de los arcos fajones de la bóveda, existente en el muro norte de la galería, en el espacio existente frente a las saeteras tercera y cuarta.

Se localizan en la cenefa decorativa del zócalo de la galería y a una altura desde el actual nivel del suelo de 167 cm y 170 cm. Son tres motivos geométricos los que podemos diferenciar (Fig. 11):

- a) Un primer motivo consiste en un cuadrado inciso, ligeramente irregular, con los lados de aproximadamente 5 cm, con dos líneas horizontales y paralelas sobre los lados superior e inferior (Lám. 8).
- b) Hacia la izquierda de esta figura, aparece incisa también una línea de 5 cm en sentido diagonal.
- c) Por último y a unos veinte centímetros a la izquierda de la anterior línea, encontramos inciso y a compás un círculo incompleto por su parte inferior, cuyo radio mide 1,75 cm. Se puede apreciar también la punta marcada del compás en el centro del círculo (Lám. 9).

Lo interesante a destacar de estos tres *graffiti*, es que los dos primeros se realizaron sobre el enlucido aún fresco, dibujándose con posterioridad sobre ellos la cenefa decorativa en almagra. En cambio la

figura circular se realizó una vez pintada la cenefa decorativa, produciendo la incisión del compás la aparición del enlucido blanco subyacente bajo aquella, resaltando lo blanco sobre el color rojo.

– *Graffiti* n.º 14

En este mismo tramo de la galería pero en el muro sur de ésta, localizamos un gran círculo de 13 cm de radio inciso sobre uno de los sillares de esta pared y cuya parte superior derecha aún continúa cubierta por el enlucido blanco que recubría la totalidad de dicha pared (Lám. 10).

2. *GRAFFITI* CONOCIDOS DE MADĪNAT AL-ZAHRĀ'

Ya indicábamos al principio de este trabajo que incluiríamos a modo de recopilación una serie de *graffiti* aparecidos a lo largo del tiempo en el conjunto arqueológico de Madīnat al-Zahrā', y que habían sido publicados con anterioridad en otros trabajos.

Con la reunión de estos motivos dispersos en la bibliografía, queremos encuadrarlos dentro de un conjunto más amplio formado por los aparecidos en la red de saneamiento de la ciudad y los nuevos ahora presentados, intentando de este modo alejar de ellos la valoración de "hallazgos aislados, curiosos o incluso extraños", para pasar así a formar parte de un todo con significado propio.

2.1. Camino de Ronda Bajo, al oeste del Salón de 'Abd al-Rahmān III

– *Graffiti* n.º 15

Así pues, R. Velázquez Bosco⁹ publicó en 1912 el dibujo mediante incisión realizado sobre el enlucido de una de las paredes de esta galería, de un arco trilobulado (actualmente desaparecido) con dovelas marcadas y moldura, enmarcado en un alfiz de 47 cm de ancho por 28,7 cm de alto. Así mismo aparecen trazadas tres líneas que dibujan un triángulo y determinan los centros de los tres arcos. Se trataría de un auténtico estudio de simetría, tal y como apuntó su descubridor (Fig. 12).

– *Graffiti* n.º 16

También este arquitecto descubrió en esta misma zona el dibujo correspondiente a la cabeza

de un “guerrero”. Esta figura está realizada a carboncillo y se dibujan perfectamente los elementos que conforman el rostro, así como una especie de tocado que le cubre la cabeza (Fig. 13). Actualmente pueden verse parte de las líneas que dibujan la cabeza y cuello, todo ello en un estado muy deteriorado.

2.2. La mezquita

– Graffiti n.º 17 y n.º 18

Durante las excavaciones arqueológicas efectuadas en 1965 de la mezquita de Madīnat al-Zahrā¹⁰, aparecieron sobre unos sillares de caliza arenisca una serie de líneas incisas que dibujan formas geométricas consistentes en tres cuadrados concéntricos y unidos por sus lados con líneas (Fig. 14). También fueron publicados con anterioridad por R. Castejón¹¹, otro grupo de sillares rayados procedentes del conjunto arqueológico. A todas éstas ya hicimos referencia en nuestro anterior trabajo sobre los motivos encontrados en las alcantarillas de la ciudad.

3. INTERPRETACIÓN

Siguiendo el mismo esquema utilizado en el artículo sobre los graffiti de las alcantarillas de la ciudad, hemos procedido a clasificar estos nuevos motivos en varios grupos según su forma.

Así pues establecemos los siguientes tipos:

- motivos lineales,
- motivos cuadrangulares,
- motivos de arcos y círculos,
- motivos figurativos.

3.1. Motivos lineales

En este primer grupo incluimos los graffiti n.º 1, 2, 3 y 11. Los tres primeros consisten en una serie de líneas incisas sobre tres fragmentos de enlucido de mortero de cal, dispersos en el muro norte de la estancia “A”, que tal vez formaran parte de un solo motivo o de varios ahora desaparecidos casi por completo. Por tanto y a pesar de no llegar a comprender su significado en la actualidad, sí podemos afirmar que se trata realmente de líneas incisas realizadas *ex profeso* y no marcas resultantes de la utilización de herramientas en el extendido

del enlucido sobre el muro, tal como podemos ver junto al graffiti n.º 9.

El graffiti n.º 11, como dijimos en su descripción, se realizó sobre el enlucido ya seco y estando la almagra que lo decora aplicada. Son líneas que parecen haber sido hechas con algún objeto de punta fina y afilada. De este graffiti podemos decir que fue realizado en un momento posterior al trabajo de enlucir la fachada del edificio que lo contiene, tal vez durante otras fases de las obras que se realizaban en este sector¹², o quizás en el transcurso de la vida de la ciudad, a diferencia de los anteriores, que fueron realizados sobre el enlucido recién aplicado al muro y de este modo atribuible su autoría a los propios alarifes encargados de este trabajo.

3.2. Motivos cuadrangulares (Fig. 15)

Forman este grupo los graffiti n.º 6, 12, 13a, 17 y 18. Aunque su aspecto morfológico es bastante similar se pueden establecer entre ellos tres interpretaciones distintas.

Así pues, se observa una gran similitud de la figura situada a la izquierda en el graffiti n.º 12 y los graffiti n.º 17 y 18. Estos tres motivos consisten en cuadrángulos concéntricos unidos con una línea por sus lados.

Los graffiti n.º 17 y 18, fueron considerados por B. Pavón Maldonado, como juegos de rayas o “cuadrados mágicos similares a otros realizados por peregrinos en el Castillo de Atlit (Israel)”¹³. Realmente estas figuras incisas aparecidas sobre sillares de caliza arenisca durante la excavación de la mezquita de Madīnat al-Zahrā’, mantienen gran similitud con los tableros del juego denominado alquerque de nueve.

El origen del juego del alquerque tal vez se remonte a la Edad del Bronce, encontrando figuras similares grabadas sobre rocas en la región alpina y sobre todo en el Lago di Garda, conocidas con el nombre de “trías”¹⁴; en el Antiguo Egipto hallamos tableros tallados en los bloques de piedra que forman el techo del Templo de Kurna en la ciudad de Luxor, datados hacia el 1400 a.C. Ya de época histórica aparecen sobre rocas gallegas tales como Maia o Baiona¹⁵ y en el mundo romano conocemos los ejemplos de Mulva (Sevilla). Encontramos estos tableros de juego incisos sobre lajas de pizarra y ladrillos así como tallado en una losa del patio de

una casa, en la ciudad califal de Vascos (Navalmoralejo, Toledo), y del siglo XIII en el pavimento de una casa de Madīnat Siyasa (Cieza, Murcia)¹⁶. Figuras similares aparecen en sillares de la muralla de Talamanca del Jarama (Madrid) o en los muros de la iglesia románica de San Esteban de Górmaz (Soria)¹⁷. Hacia 1283 se publica en Sevilla *El Libro de axedrez, dados e tablas* de Alfonso X el Sabio, donde se recogen las reglas e ilustraciones de tableros de este juego¹⁸. Conocidas estas figuras en Francia con el nombre de *marelles*, se han localizado en molinos del siglo XII y XIII trazadas posiblemente durante la espera de turno de la molienda. Por último, y ya de fechas tardías, siglo XVIII-XIX, los que hemos localizado en la balaustrada del patio del Hospital de San Juan de Dios, en Granada.

Como hemos podido ver, estas figuras han sido documentadas desde la Edad del Bronce hasta nuestros días e interpretadas de manera diferente, viendo en estos tres cuadrados concéntricos unas veces formas simbólicas o esotéricas que representan “el bien, lo neutro y el mal”, “lo celeste, lo terrestre y lo infernal” e incluso “el espíritu, el alma y el cuerpo” (Lago di Garda), y otras veces tableros de juegos (avalados con las fuentes escritas) realizados sobre rocas, losas o sillares (Vascos, Madīnat Siyasa, petroglifos gallegos, junto a molinos). Con posterioridad algunos de ellos han sido alojados en muros, dando lugar a una nueva interpretación de los mismos de carácter mágico o de protección (Iglesia de San Esteban de Górmaz, muro de la alquería de Fragosa en Muñomoral (Cáceres)¹⁹ y Talamanca del Jarama.

Pensamos que nuestras figuras cordobesas incisas sobre sillares de caliza son tableros del juego alquerque de nueve, realizados por los obreros participantes en la construcción de la mezquita de Madīnat al-Zahrā`, durante momentos de ocio o tal vez a lo largo de la vida de la ciudad, y que no responden a simbología mágica o esotérica alguna, ya que estos sillares formarían parte de un muro recubierto de enlucido, al igual que lo están el resto de las paredes de los demás edificios de la ciudad, quedando de este modo ocultos y perdiendo por tanto la función profiláctica que pudieran tener²⁰.

Por lo que respecta a la figura de la izquierda del *graffiti* n.º 12, incisa sobre el enlucido de las paredes del Camino de Ronda, a pesar de la similitud

formal que muestra con las anteriores, debemos relacionarla más con la decoración de cenefas pintadas en almagra existentes en este mismo espacio y de similar diseño, que con las interpretaciones expuestas anteriormente²¹. Este diseño también se repite en algunos pavimentos descubiertos antiguamente en la *Dār al-Mulk* y que actualmente han desaparecido²². Creemos que tal vez esta figura responda a dibujos o comentarios explicativos previos, sobre el tipo de cenefa decorativa a aplicar en los zócalos de la galería.

En esta misma línea situamos la figura de la derecha del *graffiti* n.º 12, que consiste en varios rombos concéntricos. Este motivo lo hallados representado en un fragmento de pintura mural (blanco y rojo) del Gran Pórtico²³ y en placas decorativas de ataurique de la *Dār al-Mulk*, de la nave que conduce al *mihrāb* de la Mezquita de Córdoba y de algunas de sus puertas exteriores²⁴. Quizás a otro significado, tal vez profiláctico, respondan los cuadrados concéntricos que decoran las túnicas de algunos personajes del Bote de al-Mugira (hijo de ‘Abd al-Rahmān III) fechado en el año 968 y los trajes de los guerreros cristianos que ilustran algunos Beatos de los siglos X-XI²⁵, dado que encontramos este mismo motivo, insculpido en el suelo de un lugar sacro, en una iglesia del siglo X existente junto a la necrópolis alto medieval de Revenga (Burgos)²⁶.

Así mismo las líneas incisas sobre el enlucido recién aplicado que forma el *graffiti* n.º 13a y 13b (motivo cuadrangular y línea en diagonal), sirven de guía y reproducen parcialmente la figura de la cenefa pintada en almagra sobre ellas. Es decir, se trata de un simple y sencillo planteamiento o boceto del dibujo que se quiere representar en la cenefa.

3.3. Motivos de arcos y círculos

Sobre la interpretación y estudio de estos motivos no entraremos en más detalle ya que son objeto de un estudio más profundo llevado a cabo por A. Vallejo Triano. Tan sólo incidir en que se trata de bocetos y estudios de simetría, quizás de elementos arquitectónicos que existían en la ciudad, como por ejemplo el arco trilobulado, tan repetido en la Mezquita de Córdoba, concretamente en el *mihrāb*, en la *maqsūra* y en algunas puertas exteriores²⁷.

La utilización del compás para el trazado de los círculos y arcos, así como el estudio de simetría que constituye el *graffiti* n.º 15, nos hace considerar el alto nivel técnico y profesional que debieron tener los maestros alarifes que dirigieron y participaron directamente en las obras de la ciudad, dejando plasmadas en sus muros indicaciones y técnicas de trabajo que representan auténticas lecciones de albañilería.

La aparición en un edificio de *graffiti* de temática relacionada con las obras y técnicas de albañilería empleadas en la construcción del mismo o de algunos elementos de éste, es algo bastante común y que conocemos con ejemplos tales (a parte de los localizados en las alcantarillas de Madīnat al-Zahrāʾ) como el boceto de un arco polilobulado de la Iglesia Parroquial del Divino Salvador de Vejer de la Frontera (Cádiz) (ss. XIII-XIV)²⁸; el arco de herradura tímido dibujado en el Castillo de Torre-Estrella (Cádiz) de la segunda mitad del siglo XIII²⁹; los arcos con escantillón y círculos a compás incisos sobre el enlucido de la muralla nazarí del Albaicín (Granada), de la primera mitad del siglo XIV³⁰; de este mismo siglo el trazado de una serie de arcos de herradura descubiertos en los subterráneos de la Torre de Comares de la Alhambra, que próximamente daremos a conocer, y los *graffiti* de elementos arquitectónicos incisos sobre los muros de la Seo de Mallorca (s. XVII)³¹.

Los *graffiti* n.º 8, 9, 13c y 14 de círculos realizados a compás (algunos formando rosetas), son más numerosos en la bibliografía consultada: por ejemplo los diseños del Castillo de Torre-Estrella, los descubiertos en la cúpula de la Puerta de las Armas de la Alhambra (Granada) (s. XIV)³², círculos concéntricos que dibujan en su interior estrellas y rosetas muy elaboradas en una casa morisca del Albaicín (Granada)³³, los del Castillo de Petrer (Alicante) (ss. XV-XVI)³⁴ y los existentes en la Lonja de Palma de Mallorca (s. XV)³⁵.

3.4. Motivos figurativos

Seis son los *graffiti* que por su morfología entendemos que se tratan de motivos figurativos, aunque no ha de descartarse la posibilidad de que puedan ser interpretados equívocamente, dado que la apreciación y representación de la realidad en el siglo X no es la misma que podamos tener en la

actualidad. Es decir la representación más sencilla de una realidad común o cotidiana en el siglo X, puede ser para nosotros en estos tiempos algo totalmente incomprensible o irreconocible.

Así que basándonos casi exclusivamente en el aspecto formal que éstos ofrecen, debemos de buscar similitudes no sólo con las escasas representaciones figurativas que existen del siglo X en cerámicas, metales, marfiles, tejidos, etc., sino también con todas aquellas manifestaciones artísticas y de carácter popular que conozcamos, realizadas durante toda la historia de al-Andalus.

– Arco con flecha (Fig. 16)

Interpretamos de este modo el *graffiti* n.º 4, situado en el muro norte de la estancia que denominamos “A”, en el camino de ronda entre la muralla norte y la *Dār al-Āund*.

Lo componen dos figuras conservadas parcialmente. La de la derecha aunque su aspecto también nos haga pensar que se trata del casco de una embarcación con mástil, creemos que representa un arco con flecha dirigida hacia arriba. No conocemos *graffiti* de arcos con flecha de época califal, aunque sí de fechas posteriores y que muestran bastante similitud con el nuestro: hablamos del existente en el Castillo de Denia (ss. XIII-XIV)³⁶ o los ya más tardíos, de los siglos XV-XVI, en el Castillo de Petrer³⁷.

Conocemos por referencias en las fuentes escritas³⁸, el tipo de armas que utilizaban los guerreros del ejército califal, aunque son escasas las representaciones de ellos. En algunas cerámicas aparecidas en Madīnat al-Zahrāʾ, se dibujan figuras como por ejemplo el guerrero que monta a caballo, lleva casco, cota de malla y lanza, o la figura de un personaje con arco dispuesto para disparar³⁹. En otros objetos de esta época encontramos nuevamente la figura del arquero, esta vez en la Arqueta de Leyre, fechada en los años 1004-1005, a lomos de un elefante y disparando su arco y en la Arqueta de Palencia, fechada en los años 1049-1050, donde el arquero esta preparado para disparar a una gacela⁴⁰. Así mismo, a través de las ilustraciones de los Beatos de los siglos X y XI podemos comprobar el uso del arco entre los soldados de los ejércitos cristianos⁴¹.

No podemos precisar más sobre los elementos técnicos del arco y la flecha representados en nues-

tro *graffiti*, ya que la simpleza de su trazado no nos permite distinguir características especiales o detalles concretos.

A la izquierda de este motivo encontramos una figura parcialmente conservada a la que atribuimos dos interpretaciones diferentes:

La primera de ellas, y dado que su forma es curva, nos lleva a pensar que podría tratarse de una pequeña sección de un gran arco desaparecido casi en su totalidad, decorado con dos series paralelas de triángulos encadenados a modo de dientes de sierra o en zig-zag.

La idea de que esta figura pudiera ser parte de un arco, se debe al parecido del diseño con la decoración en ataurique que podemos ver en algunas arquivoltas de los arcos del Salón de 'Abd al-Rahmán III, formando en este caso una sola línea de triángulos encadenados o con la decoración en espiga de un pequeño arquito decorativo de mármol blanco, conservado actualmente en el almacén del Conjunto Arqueológico y catalogado con el n.º 151.46, que procede del baño anejo al salón antes referido⁴². También contamos con los diseños en zig-zag de pavimentos formados por losas de barro y piedras calizas que fueron descubiertos en la *Dār al-Mulk* en 1912 por R. Velázquez Bosco y que prácticamente han desaparecido en su totalidad (ver nota 22).

Fuera de la ciudad palatina encontramos otro paralelismo en los arcos de la iglesia mozárabe de Santiago de Peñalba (León). Pintadas sobre la curva y en el intradós de los arcos se dibujan una línea de dientes de sierra a la que le sigue una doble trenza o "cordón de la eternidad" y termina con un festón⁴³.

Por último en la sala del trono del palacio Omeya de *Kasr Amman* (Amán, Jordania), se pueden ver nichos con cuatro arquivoltas que alternan su decoración: dos talladas con dientes de sierra que apuntan al interior del nicho, y otras dos lisas de menor anchura⁴⁴.

Una segunda interpretación que ofrecemos de esta figura, es que pueda representar parte de un recinto amurallado, donde los triángulos serían las almenas.

Son abundantes en la bibliografía los *graffiti* de fortificaciones perfectamente definidas que poseen almenas triangulares, entre los que citamos los hallados en la muralla nazarí de Granada, los de

Castellfollit de Riubregós (Anoia, Barcelona) y del Castillo de Denia (Alicante) fechados entre los siglos XIII y XIV y de época más tardía (XVI-XVII) los de la Capilla de La Trinidad en la Catedral de Mallorca⁴⁵.

Pero es un motivo que aparece en los grabados del Raco Molero (Ares del Maestre, Castellón), fechados en el año 1498⁴⁶, el que más nos interesa por el cierto parecido que ofrece con el *graffiti* de Madīnat al-Zahrā', a pesar de su lejanía en el tiempo. Consiste en una orla con triángulos que enmarca a un motivo arquitectónico y a una serie de personajes arrodillados. Esta orla fue interpretada como símbolos de agua, fuego o simples montes. Nosotros creemos que se trata realmente de una muralla almenada que rodea un edificio, lo mismo que podemos ver en un *graffiti* de la muralla nazarí de Granada, donde una simple línea con pequeños trazos verticales simula una muralla con almenas que rodea un recinto fortificado.

Por tanto el aspecto formal de nuestra figura, similar al de los ejemplos citados y la aparición junto a ella del arco y flecha estudiados anteriormente, nos conduce a observar una posible correlación (muralla + arma), que queda constatada también en el Castillo de Denia.

– *Motivos de estrellas* (Fig. 17)

En el *graffiti* n.º 5 vemos tres estrellas, de las cuales la enmarcada entre dos líneas es de seis puntas y las restantes de ocho.

Las estrellas son motivos que se representan sobre todo tipo de objetos y a lo largo de toda la historia de al-Andalus. Éstas en su distinta gama (de cinco puntas, de seis, de ocho, etc.), las encontramos representadas en objetos tales como piezas de vajilla, en escudos, banderas, estelas funerarias, en sellos de estampillar, fusayolas, zócalos decorativos... Podemos comprobar a través de todos estos objetos, como este signo formaba parte de la vida cotidiana de las gentes de al-Andalus, posiblemente como un motivo que encerraría poderes profilácticos y mágicos, de protección contra el mal de ojo o contra los malos espíritus.

A esta expresión gráfica de carácter popular y a la vez cargada de gran simbología respondería nuestro *graffiti*, así como posiblemente los nume-

rosos ejemplos encontrados en la bibliografía que hemos consultado.

No corresponde ofrecer aquí una lista de todas aquellas estrellas que hemos encontrado en la bibliografía consultada, pero sí algunos ejemplos contemporáneos a nuestro *graffiti*, como son las estrellas de cinco y seis puntas que hallamos pintadas en verde y manganeso sobre fondo blanco en varios ataífores procedentes de Madīnat al-Zahrā⁴⁷; las marcas de cantero en forma de estrella de cinco puntas de la Mezquita de Córdoba, similares a las del castillo jordano de Jirbat al-Mafyar⁴⁸; un bajo relieve de estrella de seis puntas lo vemos en el Castillo califal de Górmaz (Soria)⁴⁹; aparecen de seis y ocho puntas incisas sobre fragmentos de pizarra en la ciudad califal de Vasco (Navalmoralejo, Toledo) y en el yacimiento del Cerro de Marmuyas (Comares, Málaga) encontramos una de cinco puntas sobre el mismo soporte, fechada en los siglos IX-X⁵⁰; procedentes de Madīnat Ilbira (Atarfe, Granada) contamos con un “portacandiles de tipo arquitectónico” (ss. VIII-IX) cuyo disco calado dibuja una estrella de seis puntas, que vemos igualmente representada en el reverso de un amuleto (s. X) procedente de este mismo yacimiento⁵¹.

Hay que destacar que las estrellas de ocho puntas de los *graffiti* cordobeses, presentes también en Vascos y en los diseños geométricos realizados a tinta sobre varios cimacios de la Mezquita de Córdoba, reproducen el diseño de las bóvedas nervadas que cubren la *maqsurā* de tiempos de al-Hakam II, y aparecen en algunas placas decorativas de ataurique del Salón de ‘Abd al-Rahmān III⁵².

Por último en el *graffiti* n.º 6, las líneas que se dibujan sobre el círculo situado a la izquierda y en el exterior de la figura cruciforme, recuerdan por su aspecto, a motivos de estrellas de ocho puntas.

– *Motivos de banderas / estandartes* (Fig. 18)

Solamente el mismo aspecto formal que ofrece el *graffiti* n.º 7 ya nos hace interpretarlo como el dibujo de un grupo alineado de banderas o banderines. A pesar de ello es difícil ofrecer una interpretación satisfactoria del mismo, ya que el motivo no estaría completo dado lo fragmentado del enlucido.

Observando el *graffiti* apreciamos dos elementos bien diferenciados y a la vez relacionados entre

sí. Se trata de un primer elemento formado por una línea recta sobre la que se dibujan las supuestas banderas y un segundo elemento bajo el anterior, basado en un triángulo en cuyo interior se traza una línea en zig-zag.

Es el primer elemento el que posee un mayor protagonismo en el dibujo, no sólo por la repetición de sus motivos, sino porque son las figuras claves que otorgan al *graffiti* nuestra interpretación.

El interpretar como banderas las líneas verticales con pequeños triángulos, obedece principalmente, como antes hemos dicho, a su apariencia, aunque con el descubrimiento del *graffiti* de un barco inciso sobre el enlucido de las alcantarillas de la ciudad (G1/P12), pudimos ver cómo una línea horizontal con triángulos puntas abajo representaba la vela recogida del palo de mesana⁵³. La interpretación de la línea horizontal como el palo de mesana, es decir un objeto de madera, y los triángulos como la vela recogida, en este caso un objeto de tela, hizo que estableciéramos una correlación con nuestro nuevo *graffiti*, donde las líneas verticales podrían ser objetos de madera, y los triángulos objetos de tela. Por tanto se podría hablar de mástiles con banderas triangulares ondeando, la mayoría de ellas, hacia la derecha.

No conocemos representaciones de banderas califales en las fuentes iconográficas, a excepción de un fragmento de loza dorada aparecida en Madīnat al-Zahrā’ (producto posiblemente importado de Mesopotámia)⁵⁴ que reproduce la cabeza de un camello y una bandera triangular. Pero es en los Beatos de los siglos X- y XI donde más abundan las banderas de forma principalmente triangular usadas por los ejércitos cristianos.

Es nuevamente a través de *Los Anales palatinos del Califa de Córdoba Al-Hakam II* de Isa Ibn Ahmad al-Razi y del *Muqtabis V* de Ibn Hayyan, como conocemos algunos tipos de banderas, enseñas y estandartes que tenían los Omeyyas desde tiempos de ‘Abd al-Rahmān III.

Aunque las fuentes escritas poco nos dicen de la forma de estas banderas (triangulares, rectangulares, etc.), sí se hacen eco de lo numerosas que eran en celebraciones o conmemoraciones importantes: “(an-Nasir) para mayor vistosidad...multiplicó...las formidables, hermosas y valiosas insignias de peregrinas clases en banderas y estandartes, apareciendo

en esta ocasión entre sus banderas el águila, que había inventado, pues ningún sultán la tuvo antes...”. Nos hablan de banderas y estandartes con dibujos de terroríficos leones, leopardos o dragones; el águila abatiéndose sobre una presa y dos espadas con dos crecientes lunas doradas⁵⁵.

Según E. García Gómez⁵⁶, en los Anales de al-Hakam II se citan varios tipos de banderas, algunas de ellas acompañadas de los adjetivos “grandes y solemnes”, como por ejemplo las *rāyāt* (singular *rāya*) “*rāyāt yisām*”, las *al-lām* “*al-lām fijām*” o las llamadas *al-wiḥya* (singular *liwā*) “*al-udād al-fajma min-hā... al-alwiya*”. Las vistosas banderas antes referidas, tal vez fueran éstas.

Las banderas (*bunūd*, singular *band*) que aparecen junto con atabales y otros instrumentos bélicos, eran los símbolos del ejército “*al bunūd wal-tubūl wal-’uqda*”⁵⁷. Así mismo al hablar de la ceremonia religiosa del anudamiento de banderas antes de una acefía⁵⁸, se nombran tres banderas: *al-’alam*, *al-šatranj* (bandera consistente tal vez en un ajedrezado) y *al-’uqda* (atadura, nudo).

La *’uqda* (plural *’uqad*) consistía en uno o varios trozos de tela, generalmente turbantes, anudados a un asta o lanza, como bien podemos ver en los Beatos de esta época o más tardíamente en las ilustraciones del *Maqamat* de al-Hariri, fechado en 1237⁵⁹.

Es interesante analizar estas últimas ilustraciones, ya que además de estos turbantes que se anudan a lanzas y cuyos extremos terminan de forma angular, aparece también una cartelera de gran altura en manos de un personaje que monta a caballo, de la que nacen por su lateral izquierdo una serie de pequeños apéndices igualmente acabados en ángulo.

Nuestro *graffiti* estaría muy emparentado con estos tipos de estandartes, encontrando el paralelo más claro en las banderas triangulares y gallardetes que vemos en los ataífores con el tema de la nave del *Institut du Monde Arabe* de París, procedente de Egipto y del *Victoria and Albert Museum* de Londres, fechado en el siglo XV⁶⁰. También contamos con un tipo de estampilla de cerámica morisca (s. XIII) procedente de Córdoba con un motivo muy similar⁶¹.

Son escasos los ejemplos que conocemos de *graffiti* con similares característica al aparecido en

Madīnat al-Zahrā’. Destacamos los existentes en las paredes de unos abrigos denominados la Costera Fría I (Obón, Teruel), donde podemos ver junto a juegos de alquerque e inscripciones, una serie de personajes que portan estandartes de claro carácter militar y tipología cristiana (mástil rematado por una cruz, con dos banderas triangulares), datados a finales del siglo XII o principios del XIII⁶². Podemos igualmente citar algunos triángulos incisos aparecidos sobre trozos de paramento hallados en el transcurso de las excavaciones llevadas a cabo en el interior del Castillo de La Mola (Novelda, Alicante). Estos parecen corresponder a motivos antropomorfos con algún tipo de indumentaria reticulada, aunque si hacemos rotar la posición de ciertos fragmentos publicados, estos ofrecen gran semejanza con nuestras banderas. Al fin y al cabo, se trata nuevamente de la correlación triángulo y tela o tejido⁶³.

La bibliografía consultada sobre *graffiti* de fortificaciones (ss. XIII-XIV) y de embarcaciones (ss. XIII a XVI)⁶⁴, nos permite ver la representación de banderas en algunas de ellas. Tanto las de unas como las de las otras aparecen dibujadas con su contorno bien definido e incluso con dibujos en el interior, como barras, media luna, etc. En cambio es interesante el *graffiti* de dos banderas que ondean sobre una torre con escaleras y almenas triangulares del Castillo de Denia, ya que parecen ser rectangulares aunque no queda definido en ellas el extremo opuesto al mástil⁶⁵. Han sido interpretadas como la “señal real de Aragón”, es decir cuatro fajas (franjas horizontales) de gules (color rojo) sobre campo de oro (amarillo).

Nosotros proponemos que dichas banderas podrían ser aquellos estandartes musulmanes, aludidos anteriormente, formados por trozos de tela o turbantes anudados a astas. Así mismo encontramos un grabado rupestre de estilo líbico en Tarhit (Colomb Béchar, Argelia)⁶⁶ que representa a un jinete junto a figuras de círculos realizados a compás sobre la roca, que porta en sus manos un estandarte de aspecto muy similar a las banderas del Castillo de Denia.

Para concluir y según lo expuesto, podemos decir que el *graffiti* n.º 7 se trataría de la representación de banderas o estandartes similares a

los descritos, situadas tal vez sobre la línea de una muralla⁶⁷ o sobre el casco de una embarcación, representada quizás por el triángulo con línea en zigzag (elemento segundo del *graffiti*) que recuerda a la decoración dispuesta sobre los casco de algunas embarcaciones que aparecen en la bibliografía utilizada.

– *Motivos ramiformes* (Fig. 19)

Constituye este grupo una serie de grabados sobre varios sillares existentes en el Patio de la Alberca a los que hemos denominado *graffiti* n.º 10, a efectos de mantener una uniformidad de clasificación con respecto a los demás motivos, ya que realmente no podemos hablar de *graffiti* como tales, sino que parecen obedecer a ciertas técnicas constructivas. Es decir, estos grabados debieron ser realizados con el fin de permitir un mejor anclaje de los sillares con el mortero extendido entre ellos.

En nuestro anterior trabajo sobre los *graffiti* localizados en las alcantarillas de la ciudad, presentamos dos motivos, el G1/P2 y el G3/P1, a los que denominamos “ramiformes o espigados”. Su propia morfología, la similitud que mostraban con otros incisos sobre lajas de pizarra de la ciudad de Vascos, también presentes en los *graffiti* del Raco Molero (Ares del Maresme, Castellón), en el Castillo de Petrer (Alicante) y en la Cueva de La Camareta (Agramón, Albacete)⁶⁸, así como con ciertas decoraciones de tema vegetal que portaban algunas cerámicas procedentes de la propia Madīnat al-Zahrā⁶⁹ y de otros yacimientos califales como Calatalifa (Madrid), el Castillo de Cervera (Madrid) y Madīnat Ilbira (Atarfe, Granada)⁷⁰, e incluso reproducían el esquema director de algunas formas vegetales en ataurique del Salón de ‘Abd al-Rahmān III⁷¹, nos hizo pensar que ciertamente representaban motivos vegetales. Más decir aún, que el *graffiti* G1/P2 formado por dos ramiformes integrados en un cuadrado cerrado por arriba por tres líneas, nos evocaba un espacio ajardinado.

Sin descartar la interpretación anterior y en base a los grabados de los sillares situados en el patio de la Casa de la Alberca (de aspecto ramiforme), los *graffiti* G1/P2 y G3/P1 situados en la red de saneamiento de la ciudad, pudieran representar una explicación básica de esta posible técnica constructiva empleada en algunos sillares.

– *Motivo cruciforme* (Fig. 20)

Nos referimos en este apartado a la figura de trazado grueso que aparece en el *graffiti* n.º 6. Al igual que nos ocurre con otros de los aquí estudiados, es difícil ofrecer una interpretación certera del mismo.

El mero hecho de haber dividido este *graffiti* en dos partes a la hora de su estudio (motivos lineales y motivo “cruciforme”), y por tanto objeto de dos interpretaciones diferentes, hace que nos cuestionemos si realmente estas dos partes expresan ideas distintas, o por el contrario forman un todo con un único significado o mensaje.

Dado que nos ha llegado muy incompleto y la figura que denominamos “cruciforme” parece soportar el protagonismo de la escena, ya que los motivos lineales pasan a un segundo plano por el deterioro que sufre en ese extremo, hemos decidido abordarlo partiendo de esa división, aún considerando que tal vez no sea lo más acertado.

Así pues, la denominación que le atribuimos se hace en base a su aspecto formal, a pesar de que la figura está incompleta. Las formas curvas que ofrece la figura, así como los círculos que presenta, nos recuerda en parte a las decoraciones en cuerda seca o verde y manganeso de motivos vegetales y zoomorfos que decoran las cerámicas de esta época.

No hemos encontrado en la bibliografía consultada *graffiti* medievales que se asemejen al nuestro, aunque sí existe cierta semejanza con una figura cuyo origen se remonta en el tiempo (Edad del Bronce) y evoluciona su forma hasta la esvástica y el tetrasquel: nos referimos a la “rosa camuna”.

La “rosa camuna” se trata según algunos autores de una versión gráfica local de la esvástica, concretamente de la zona de Valcamónica (Italia)⁷². Estos grabados rupestres han sido datados la mayoría de ellos en la Edad del Hierro, aunque los más antiguos podrían ser de finales del Bronce. Estas figuras parece que en un principio respondían a un culto solar o astral con valor simbólico o religioso, y que con posterioridad simbolizaron la fertilidad e incluso fueron símbolos de buena suerte. Por otra parte, estos símbolos solares se relacionan a menudo con el mundo de los guerreros. La unión de guerrero más rosa/esvástica, queda patente tanto por la aparición de estos motivos adornando algunos de los objetos que portaban aquellos, como por

la representación junto a estas “rosas” de guerreros provistos de armas.

La posible semejanza de estas figuras con nuestro *graffiti*, la podemos establecer concretamente con las rosas del tipo asimétrico y/o cuadrilobulada de aspecto ligeramente cruciforme, aunque nuestro motivo posee sus propias características que tal vez lo alejan levemente de los tipos básicos referidos.

Esta figura tuvo una larga tradición histórica, una continuada evolución y una enorme expansión geográfica, pudiéndola ya encontrar como tetrasquel en el medioevo cristiano peninsular grabada sobre sepulcros, en estelas funerarias, en capiteles como los de la Iglesia de San Pedro de la Nave y adornando los modillones de los aleros de algunas iglesias mozárabes del siglo X con “ruedas helicoidales y rosetas de seis pétalos, motivos rarísimos ambos en el arte musulmán español” según L. Torres Balbás⁷³. A pesar de la afirmación anterior, es curioso ver en algunas de las portadas de la Mezquita de Córdoba, así como en los pavimentos (desaparecidos actualmente) de la *Dār al-Mulk* y en placas de decoración en ataurique del Salón de ‘Abd al-Rahmān III, algunas composiciones geométricas que recuerdan a la figura de la esvástica⁷⁴.

Así pues, el tetrasquel y las ruedas helicoidales de las iglesias mozárabes de Santa María de Lebeña (Santander) o San Millán de la Cogolla de Suso (Logroño), las vemos decorando también los escudos de los ejércitos cristianos representados en los Beatos de los siglos X-XI. Es decir nuevamente se observa la relación de los guerreros con las ruedas helicoidales, tetrasquel, esvástica o llámese “rosa camuna”.

Resumiendo, el parecido formal de nuestro *graffiti* con la “rosa camuna” de Valcamónica en sus distintos tipos, la constatación del tetrasquel y de la esvástica, como evolución o variante de la anterior, en el mundo medieval cristiano y tal vez andalusí del siglo X⁷⁵, y la correlación guerrero/tetrasquel (como símbolo profiláctico) nos hace situar nuestra figura en estos parámetros.

A todo esto habría que sumar, que el *graffiti* que tratamos se localiza en un espacio claramente de carácter militar (estancia situada entre la muralla norte y la pared exterior de la nave más oriental de la *Dār al-Āund* o Casa del Ejército, con acceso a la vivienda del Jefe de la Guardia, *Dār Sahib al-*

Surta), y junto a otros cuya temática está emparentada con el arte de la guerra, tales como el arco con flecha, los estandartes o banderas y otros motivos que garantizan la buena suerte, la protección, etcétera, como son las estrellas.

– *Motivo antropomorfo* (Fig. 21)

Corresponde el *graffiti* n.º 16, a la cabeza del “guerrero” descubierto por R. Velázquez Bosco en el Camino de Ronda situado al oeste del Salón de ‘Abd al-Rahmān III. Así mismo, ha sido utilizada esta figura, como logotipo de los *Cuadernos de Madīnat al-Zahrā’* publicados por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Conocemos bien la negativa del Islam a la representación de la figura humana, por lo que no es de extrañar la escasa representación de éstas frente a elementos geométricos, epigráficos o zoomorfos.

A este inconveniente hemos de sumar los pocos testimonios que nos han llegado de representaciones humanas decorando objetos de los siglos X-XI. Tampoco conocemos otros *graffiti* con representaciones humanas de época califal, por lo que podemos considerar casi exclusivo el procedente de Madīnat al-Zahrā’.

Visto esto, haremos un pequeño recorrido por algunas de las imágenes antropomorfas de esta época, para después intentar establecer alguna concordancia si las hubiere con nuestro *graffiti*.

Ya hemos hecho referencia anteriormente, a algunas arquetas y botes de marfil de esta época, decoradas con figuras humanas situadas entre elementos geométricos y vegetales. Éstas representan escenas de caza, de lucha cuerpo a cuerpo o entre jinetes, aparece la figura del halconero, escenas cortesanas con danzantes y el tañedor de laúd, escenas campestres e incluso podemos ver en la Arqueta de Leyre la posible figura del califa Hisam II.

En la cerámica denominada verde y manganeso sobre blanco de esta época, aparecen dibujadas figuras humanas, como por ejemplo las ya citadas del arquero y del guerrero con lanza, casco y cota de malla que monta a caballo, aparecidas ambas en Madīnat al-Zahrā’. También procedente de esta ciudad, podemos ver sobre otros fragmentos cerámicos, parte del rostro de un hombre y el dibujo de un ojo⁷⁶. De Córdoba capital tenemos la famosa “Botella de los músicos”, es decir una redoma

en la que se representan cinco personajes algunos de ellos músicos, un volatinero y otro que parece representar un alto personaje⁷⁷. De Madīnat Ilbira (Atarfe, Granada) procede un ataífor con la figura de un hombre de cabello largo, rica indumentaria que soporta un ave en su brazo extendido, siempre interpretada como un halcón. En otro fragmento más deteriorado podemos ver las siluetas de dos figuras humanas dispuestas de perfil⁷⁸. De las excavaciones realizadas en la Alcazaba de Málaga, un fragmento de ataífor aparece con el dibujo de la cabeza de una mujer con cabello largo⁷⁹. Y ya por último conocemos la figura de un hombre bebiendo o soplando un instrumento musical, aparecido en Benetússer (Valencia)⁸⁰.

Lo primero que debemos analizar de nuestro *graffiti*, es si representa a un hombre o a una mujer. Si observamos las figuras de las arquetas y botes de marfil antes referidos, podemos ver que casi todas ellas son interpretadas como hombres, a veces barbados, con las cabezas descubiertas y dejando ver su pelo corto y liso. Entre las figuras antropomorfas dibujadas sobre cerámicas, podemos diferenciar hombres con turbante o sin él, barbados o no, como es el caso de los representados en la Botella de los músicos, las figuras de perfil de Madīnat Ilbira, el arquero y el personaje de Madīnat al-Zahrā'. A diferencia de estas figuras, la aparecida en la Alcazaba de Málaga, e interpretada como mujer, ofrece el mismo aspecto (melena larga negra y rizo de cabello sobre la mejilla) que otras figuras consideradas como hombres, es el caso del supuesto "halconero" de Madīnat Ilbira o del bebedor/músico de Benetússer.

A pesar de contar con pocos ejemplos de figuras humanas sobre cerámica, creemos que los rasgos diferenciadores del sexo de éstas, podrían ser la melena larga y el rizo sobre la cara para la mujer, mientras que para el hombre serían además de la ausencia de estos elementos, la barba (a veces), el pelo corto y la cabeza cubierta de turbante u otro tipo de tocado. De los siglos XI-XII encontramos esta vez mediante decoración de cuerda seca, figuras de aspecto idéntico en la Alcazaba de Málaga y en Ceuta donde se vuelve a interpretar como hombres (tañedor de laúd)⁸¹. Pensamos que se mantuvo desde el siglo X la tradición de representar a la

mujer con melena larga y rizo en la cara hasta por lo menos el siglo XIII, como bien podemos ver a través de las cerámicas esgrafiadas procedentes del casco urbano de Murcia, Madīnat Siyasa⁸² y principalmente en las miniaturas almohades que ilustran el manuscrito andalusí de la Biblioteca Vaticana *La historia de los amores de Bayād y Riyād (Hadīt Bayād wa-Riyād)* del siglo XIII⁸³. Todas estas mujeres representadas en la cerámica, posiblemente sean las *ḵawārī* (singular *ḵāriya*) que aparecen en las fuentes escritas, es decir aquellas esclavas existentes en las casas de los grandes señores, que amenizaban las veladas nocturnas, escanciando las copas, cantando, recitando poesías y tocando el laúd⁸⁴.

Por tanto, pensamos que el *graffiti* que estudiamos representa efectivamente a un hombre cuya cabeza aparece cubierta con algún tipo de tocado, pero no vemos en él algo que nos haga pensar que se trata de un guerrero, tal como lo definieron algunos autores.

Las fuentes escritas hacen mención a la existencia de guerreros durante recepciones solemnes celebradas en Madīnat al-Zahrā', ataviados con largas cotas de malla, espadas desenvainadas, lanzas, escudos pintados de colores y cascos relucientes, descripción que responde más a la del guerrero dibujado sobre cerámica antes referido, que a nuestro *graffiti*.

Por último y en relación al tocado, son escasos los estudios sobre los anteriores al periodo nazarí, aunque parece ser que en al-Andalus el turbante se asociaba a personas de alto rango (especialistas en leyes y jueces). Conocemos también que en Bizancio estuvo de moda llevar la cabeza descubierta hasta el siglo X⁸⁵.

4. CONCLUSIONES

Tras este breve estudio de los nuevos *graffiti* localizados en Madīnat al-Zahrā', podemos ver la gran similitud que mantienen con los ya estudiados procedentes de las alcantarillas de la ciudad.

La técnica de ejecución empleada la mayoría de las veces es la incisión del enlucido, aunque también se emplea sobre los sillares de caliza arenisca (tableros de alquerque y gran círculo). La incisión

sobre enlucido generalmente es de trazo fino, aunque se utiliza también el trazo grueso tanto en los *graffiti* de las alcantarillas (G1/P1 y G1/P7) como en los de los edificios (*graffiti* n.º 6). No encontramos en los edificios *graffiti* punteados similares a los localizados en la red de saneamiento de la ciudad, sin embargo, sí existe una figura realizada a carboncillo (*graffiti* n.º 16) posiblemente realizada durante la vida de la ciudad.

Es interesante señalar que todos los *graffiti* aparecen situados en zonas de tránsito, en espacios que podemos denominar públicos o de paso (corredores, pasillos, escaleras...), tal vez los llamados en las fuentes escritas “*fuslān* o *fusul* (singular *fasīl*) y *mamarrāt*”, posiblemente utilizados con más frecuencia por el personal de servicio y miembros de la guardia. Es decir estas manifestaciones no se localizan sobre las paredes de los salones de recepciones (*maǧālis*, singular *maǧlis*)⁸⁶ o en las habitaciones de las viviendas privadas.

Quizás fueron realizados en estos espacios secundarios, de menor prestigio, con el fin de no afectar a la armónica y cuidada decoración de las salas principales y sobre todo para permanecer ocultos a los ojos de sus moradores y visitantes de alto rango.

Por tanto, podemos ver cómo existe una intencionada localización de los mismos, al igual que ocurre con los de las alcantarillas de la ciudad, los cuales se distribuyen sin temor alguno sobre las paredes de las distintas galerías, ya que lógicamente y con posterioridad, quedarían ocultos bajo la superficie de la ciudad.

Detectamos una correlación entre la temática de algunos *graffiti* y la funcionalidad del espacio donde se ubican. Esta queda clara con los *graffiti* de arco y flecha, posible muralla, estandartes o banderas y símbolos profilácticos (estrellas y cruciforme), localizados en los muros de la estancia “A”, espacio situado al oeste de la *Dār Sabib al-Surta* o Casa del Jefe de la Guardia, entre la *Dār al-Āund* o Casa del Ejército y la muralla norte. Es decir figuras relacionadas con el mundo o el ambiente del ejército, en un espacio eminentemente militar.

Durante la interpretación de uno de ellos (nos referimos al *graffiti* n.º 7), utilizamos como base el *graffiti* de un barco (G1/P12) localizado en las al-

cantarillas de la ciudad. Principalmente nos fijamos en el dibujo de la vela recogida del palo de mesana de la embarcación, que constituía un elemento de similar diseño que nuestras banderas.

De ser cierto que las figuras estudiadas corresponden a banderas o estandartes, estaríamos ante una de las pocas, o tal vez la única, representación iconográfica de banderas andalusíes de época califal que conocemos.

Pero no es éste el único nexo de unión existente entre los *graffiti* de las alcantarillas y los de la ciudad, ya que por ejemplo la interpretación que dimos del *graffiti* G1/P2 aparecido en las alcantarillas, como un posible espacio ajardinado con dos formas vegetales de aspecto ramiforme, quedaría matizada ahora gracias al *graffiti* n.º 10 del patio de la Casa de la Alberca (grabados sobre sillares de aspecto ramiforme) con una nueva interpretación: quizás representan la explicación básica de cierta técnica constructiva empleada en el tratamiento de algunos sillares empleados en las obras de la ciudad.

A través de los trabajos de M. Ocaña Jiménez y de J. A. Souto Lasala, conocemos el posible cuadro personal directivo y técnico, de cualquier obra de carácter oficial que se realizaba en la Córdoba Omeya: la alta dirección con carácter nominal u honorífica estaría en manos del *Sahil al-abniya* (*jefe de las construcciones estatales*), que generalmente regentaba el cargo de *wazir* o *hayib*; la dirección efectiva o técnica, estaría en manos del *Sahil al-bunyan*; la inspección de la obra era llevada a cabo por el *Naziru-l-bunyan*, y por último la ejecución de la obra era efectuada por los *alarifes* (*‘Urafā’ al-banna’in*: arquitectos; *‘Urafā’ al-muhandisin*: ingenieros y *‘Urafā’ al-sunna*: artesanos) y un numeroso grupo de peones⁸⁷. En base a este cuadro y la tipología de los *graffiti* presentados en este trabajo y los localizados en las alcantarillas, correspondientes a motivos de arcos, círculos y elementos arquitectónicos, trazados con instrumentos como el compás o cordel, podemos afirmar la participación directa, tal vez de los llamados en las fuentes *‘Urafā’ al-banna’in* o *‘Urafā’ al-muhandisin*, en cambio los motivos figurativos, podrían ser atribuibles al numeroso grupo de peones que participaría en las obras.

Por último y a diferencia de los *graffiti* de las alcantarillas, los de los muros de la ciudad, tal como hemos visto hasta ahora, son esencialmente motivos figurativos, constituyendo el *graffiti* n.º 16 el máximo exponente. En función del análisis ofrecido en el texto, esta figura representa el rostro de un hombre, quizás de alto rango dado el tocado de su cabeza y descartamos por tanto, que se trate de una mujer o de un guerrero. Podemos ver que esta figura de gran realismo mantiene una gran similitud con el rostro humano representado en un fragmento de cerámica procedente de Madīnat al-Zahrā' comentado a lo largo del texto (ojo grande con ceja y similar diseño de la oreja, barbilla y cuello). La importancia de esta figura estriba en que quizás sea el único *graffiti* de representación humana en época califal que se conoce en la Península.

Sabemos a través de las fuentes escritas que las obras de Madīnat al-Zahrā' se iniciaron por orden de 'Abd al-Rahmān III en el año 325 H (936 d.C.) y se continuaron durante cuarenta años. Las obras de la mezquita aljama quedaron concluidas en el 329 H (940-941 d.C.) aunque los restos de la placa conmemorativa aparecida en las excavaciones de la misma apuntan al año 333 H (944-945 d.C.). Así mismo consta que en el año 334-35 H (946 d.C.) el califa 'Abd al-Rahmān III ya residía en la ciudad. Las grandes obras realizadas por este califa, se completaron tras su muerte con las llevadas a cabo por su sucesor, su hijo al-Hakam II.

A diferencia de la cronología (finales de la primera mitad del siglo X) que dimos a los localizados en las galerías de saneamiento de la ciudad, dado que estas fueron construidas en base a un proyecto ya definido de los edificios que se iban a construir sobre ellas, es difícil datar los nuevos *graffiti* localizados en los muros de la ciudad.

La dificultad a la que nos referimos viene dada por los escasos datos cronológicos (principalmente epigráficos) que conocemos de la construcción de los diferentes edificios de la ciudad. Sabemos que tras la muerte de 'Abd al-Rahmān III en el 350 H (961 d.C.) existían en el Alcázar de la ciudad solares delimitados en su perímetro pero no edificadas⁸⁸, y también que en los comienzos del reinado de al-Hakam II, según nos informa Ibn Hawqal

(m. 366 H / 977 d.C.), la muralla de la ciudad aún no estaba terminada⁸⁹.

Respecto a la cronología atribuible a estos *graffiti*, tal vez podamos situarlos en la segunda mitad del siglo X, pudiendo ofrecer algunas consideraciones de determinados motivos.

Era aceptado por la mayoría de los investigadores que el arco lobulado apareció por primera vez en la Península con la ampliación de la Mezquita de Córdoba debida a al-Hakam II. Así pues, L. Torres Balbás sostuvo que el *graffiti* n.º 15, correspondiente al estudio geométrico de un arco trilobulado, aparecido en el camino de ronda situado al oeste del Salón de 'Abd al-Rahmān III, fue realizado en tiempos de al-Hakam II, ya que no se conocían en Madīnat al-Zahrā' arcos de este tipo⁹⁰. Tras el avance de las investigaciones en el conjunto arqueológico, A. Vallejo Triano escribe sobre esta idea: *Si, por un lado, Madīnat al-Zahrā' fue un lugar de recepción y experimentación de tipos arquitectónicos, también lo fue de introducción y ensayo de nuevos elementos como el arco lobulado, que aparece por primera vez en este edificio* (se refiere al Salón de 'Abd al-Rahmān III), por lo que tal vez habría que adelantar la cronología de nuestro *graffiti* a época de este califa⁹¹.

En la terraza intermedia encontramos el baño unipersonal denominado tradicionalmente Baño de Ya'far, fechado por el material epigráfico encontrado en él hacia el año 350 H (961 d.C.), fecha de la muerte del califa 'Abd al-Rahmān III. Parece ser que este baño estuvo originariamente asociado a la Casa de la Alberca⁹² y que el patio de esta casa sufrió algunas reformas posteriores a su construcción (¿en tiempos de al-Hakam II?), que hicieron perder la estricta simetría que ofrecía en su origen, con la construcción en la tapia norte de una monumental escalera de doble tiro⁹³. Tal vez la serie de círculos trazados a compás (*graffiti* n.º 8 y 9) en los enlucidos del pasillo que conduce tanto al patio de la vivienda referida como al Baño de Ya'far, fueron realizados en esa misma época.

En relación a los *graffiti* localizados en la estancia "A" y dada su temática relacionada con el mundo del ejército, podemos aventurar que tal vez fueron realizados estando ya terminados y funcionando plenamente los edificios de su entorno (ver nota

12), cuyo uso de carácter militar está claramente atestiguado: la *Dār al-Īund* estaba destinada, entre otras funciones, a las recepciones militares.

Para finalizar, decir tan sólo que la publicación de estos nuevos *graffiti* aparecidos en las paredes de algunos edificios de Madīnat al-Zahrā', así como los que dimos a conocer procedentes de la red de saneamiento, constituye un primer paso en el es-

tudio de este tipo de manifestaciones en la ciudad palatina; y esperamos que con los futuros trabajos que se realicen de excavación, consolidación y limpieza de nuevas estructuras murarias, nos permitan documentar otros *graffiti* que pudieran existir, ampliando de este modo el corpus de motivos hasta ahora conocido, y así aportar nuevos datos sobre la historia de esta gran ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN PÉREZ, J. (1982): "El graffiti medieval de la Iglesia Parroquial del Divino Salvador de Vejer de la Frontera", *Estudios de Historia y Arqueología Medieval*, II, 137-140.
- AGUILAR, V.; MARÍN, M. (1996): "Las mujeres en el espacio urbano de Al-Andalus", en *Casas y Palacios de Al-Andalus. Siglos XII y XIII*, Madrid, pp. 39-44.
- AL-ANDALUS (1992): *Las artes islámicas en España*, Catálogo, Madrid.
- ARIÉ, R. (1984): *Historia de España dirigida por Manuel Tuñón de Lara, España Musulmana (Siglos VIII-XV)*. T. III, Barcelona.
- AZUAR RUIZ, R. (1989): *La Rábita Califal de las Dunas de Guardamar (Alicante)*, Alicante.
- AZUAR RUIZ, R. (2004): *El ribat califal. Excavaciones e investigaciones (1984-1992)*. *Fouilles de la Rábita de Guardamar I*, Colección de la Casa de Velázquez n.º 85, Madrid.
- BARCELÓ TORRES, C (1989): "VI. Los epígrafes árabes de Guardamar", en R. Azuar Ruiz, *La Rábita Califal de las Dunas de Guardamar (Alicante)*, Alicante, pp. 183-197.
- BARCELÓ TORRES, C (1997): "Graffiti árabes: un intento de clasificación", en F. M. Gimeno Blay; M. L. Mandingorra Llavata, *Los muros tienen la palabra. Materiales para una Historia de los graffiti*, Valencia, pp. 121-147.
- BARCELÓ TORRES, C (2004): "Los escritos árabes de la Rábita de Guardamar", en R. Azuar Ruiz, *El ribat califal. Excavaciones e investigaciones (1984-1992)*. *Fouilles de la Rábita de Guardamar I*, Colección de la Casa de Velázquez n.º 85, Madrid, pp. 131-145
- BARCELÓ PERELLÓ, M. (1993): "Al-Mulk, el verde y el blanco. La vajilla califal Omeya de Madīnat al-Zahrā", *La cerámica altomedieval en el sur de al-Andalus*, Granada, pp. 291-299.
- BARRERA MATURANA, J. I. (2002): "Graffiti en la muralla del Albayzín", *Arqueología y Territorio Medieval*, 9, 289-328.
- BARRERA MATURANA, J. I. (2003): "Los graffiti de la muralla islámica de Granada", *I Congrés Internacional de Gravats Rupestres i Murals, Lleida, 1992*, pp. 721-733.
- BARRERA MATURANA, J. I. (2004): "Participación de cautivos cristianos en la construcción de la muralla nazari del Albayzín (Granada): sus graffiti", *Arqueología y Territorio Medieval*, 11.1, 125-158.
- BARRERA MATURANA, J. I.; CRESSIER, P.; MOLINA MUÑOZ, J. A. (1999): "Garabatos de alarifes: Los graffiti de las galerías de desagüe de Madīnat al-Zahrā", *Cuadernos de Madīnat al-Zahrā*, 4, 39-81.
- BARRUCAND, M.; BEDNORZ, A. (1992): *Arquitectura islámica en Andalucía*, Colonia.
- BAZZANA, A.; LAMBLIN, M.-P.; MONTMES-SIN, Y. (1984): *Los graffiti medievales del Castell de Denia*, Catálogo, Denia (Alicante).
- BERNAT i ROCA, M.; SERRA i BARCELO, J. (1989): "L'aprenentatge d'un ofici: Graffiti arquitectònics a la Seu de Mallorca", *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 45, 177-213.
- BERNAT, M., GONZÁLEZ, E.; SERRA, J. (1986): "Els graffiti del campanar de la Seu de Mallorca", *Estudis Baleàrics*, 23, IV, 7-46.
- BERTI, G.; PASTOR, J.; ROSELLÓ BORDOY, G. (1993): Naves andalusíes en cerámicas mallorquinas, *Trabajos del Museo de Palma* 51, Palma de Mallorca.
- BERTRAN i ROIGE, P.; FITE i LLEVOT, F. (1984-85): "Primera aproximació a la ceràmica grisa i als "graffiti" del Castell d'Oroners (Ager, Lleida)", *Acta Mediaevalia*, 5-6, 387-418.
- CANO PIEDRA, C. (1990): "Estudio sistemático de la cerámica de Madīnat Ilbira", *Cuadernos de la Alhambra*, 26, 25-68.
- CANO PIEDRA, C. (1996): *La cerámica verde-manganeso de Madīnat al-Zahrā*, Granada.
- CASANOVAS, A.; FERRÁN, D.; ROIG, A. (1983): "Els grafits de la torre del Verdú", *Actes du Colloque International de Glyptographie de Saragosse. 7 au 11 juillet 1982*, Zaragoza, pp. 359-373.
- CASTEJÓN, R. (1926): "Las piedras rayadas de Medina Azahara", *Boletín de la Real Academia de las Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 17, 245-248.
- CASTEJÓN, R. (1976): *Medina Azahara*. Ed. Everest, Barcelona.

- CASTILLO, A. del (1973): "Las insculturas rupestres de la necrópolis alto medieval de Revenga (Burgos)", *XII Congreso Nacional de Arqueología*, Zaragoza, pp. 797-806.
- COSÍN CORRAL, Y.; GARCÍA APARICIO, C. (1998): "Alquerque, mancala y dados, juegos musulmanes en la ciudad de Vascos", *Revista de Arqueología*, 201, 38-47.
- COSTAS GOBERNA, F. J.; FERNÁNDEZ PINTOS, J. (1985-86): "Diseños cuadrangulares a modo de tableros de juegos en los petroglifos del NW de la Península Ibérica", *Pontevedra Arqueológica, II, Grupo de Arqueología Alfredo García Alén*, Pontevedra. pp. 127-144.
- ESCRIBA, F.; BARCELÓ, C. (1990): *La cerámica califal de Benerússer, Catálogo*, Valencia.
- EWERT, C. (1987): "Elementos decorativos en los tableros parietales del Salón Rico de Madīnat al-Zahrā", *Cuadernos de Madīnat al-Zahrā*, 1, 27-60.
- FARINA, P. (1997): "The motif of the «Camunian Rose» in the rock art of Valcamonica", Part 1, *Tracce, Online Rock Art Bulletin*, 7 (<http://www.rupestre.net/tracce/>).
- FARINA, P. (1998): "The motif of the «Camunian Rose» in the rock art of Valcamonica", Part 2, *Tracce, Online Rock Art Bulletin*, 10 (<http://www.rupestre.net/tracce/>).
- FRESNADILLO GARCÍA, R.; VALDECANTOS DEMA, R. (1987): "El Castillo de Torre-Estrella (Cádiz)", *Actas del II Congreso de Arqueología Medieval Española*, t. II, Madrid, pp.177-188.
- GARCÍA GÓMEZ, E. (1967): "Armas, banderas, tiendas de campaña, monturas de correos de los «Anales de al-Hakam II», por Isa Razi", *Al-Andalus*, XXXII, 163-179.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, L. (1987): "Representaciones de águilas en los marfiles hispanomusulmanes de los siglos X y XI", *Actas del II Congreso de Arqueología Medieval Española*, t. II, Madrid, pp. 669-676.
- GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, M. (1888): *Medina Elvira*, Granada (reed. Granada 1986).
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M. (1951): El arte árabe español hasta los Almohades. Arte Mozárabe. *Ars Hispaniae* III, Madrid.
- GONZÁLEZ BLANCO, A., LILLO CARPIO, P., SELVA INIESTA, A., JIMÉNEZ FRUCTUOSO, J., CARMONA GONZÁLEZ, A.; PASCUAL MARTÍNEZ, L. (1983): "La cueva de «La Camareta», refugio ibérico, eremitorio cristiano y rincón misterioso para árabes y foráneos hasta el día de hoy. Sus graffiti", *XVI Congreso Nacional de Arqueología (Cartagena, Murcia)*, Zaragoza, pp. 1023-1040.
- GONZÁLEZ GOZALO, E. (1986): "Graffiti a la torre de Sant Joan de la Llotja", *Estudis Balearics*, IV, 23, 47-56.
- GONZÁLEZ GOZALO, E. (1992): "Tipos náuticos en los graffiti mallorquines (siglos XIV-XVI)", *VIII Colloque International de Glyptographie d'Hoepertingen (Euregio)*.
- GONZÁLEZ GOZALO, E.; PASTOR QUIJADA, X. (1994): "La arquitectura naval en los graffiti medievales mallorquines", *IV Congreso de Arqueología Medieval Española (Alicante, 1993)*, t. III, pp. 1035-1047.
- HOLID, R. (1992): "Bote de al-Mugira" y "Arqueta de Leyre", en *Al-Andalus. Las artes islámicas en España. Catálogo*, Madrid, pp. 192-197.
- IZQUIERDO BENITO, R. (1986): "Los Baños de Vascos (Navalmoralejo, Toledo)", *Noticiario Arqueológico Hispano*, 28, Madrid, pp. 243-285.
- IZQUIERDO BENITO, R. (1994): *Ciudad hispanomusulmana "Vascos" Navalmoralejo (Toledo). Campañas 1983-1988*, Toledo-Madrid.
- JANER, F. (1874): "Los libros del ajedrez, de los dados y de las tablas. Estudio artístico-arqueológico", *Museo Español de Antigüedades*, III, 225-255.
- JODIN, A. (1964): "Les gravures rupestres du Yagour (Haut-Atlas): Analyse stylistique et thématique", *Bulletin d'Archéologie Marocaine*, V, 47-116.
- KHEMIR, S. (1992): "Manuscrito del Hadit Bayad wa-Riyad" en *Al-Andalus. Las artes islámicas en España. Catálogo*, Madrid, pp. 312-313.

- LABARTA, A.; BARCELÓ, C. (1987): “Las fuentes árabes sobre al-Zahrā’: estado de la cuestión”, *Cuadernos de Madīnat al-Zahrā’*, 1, 93-106.
- LÓPEZ CUERVO, S. (1983): *Medina al-Zahra, ingeniería y formas*, Madrid.
- MANZANO MARTOS, R. (1995): “Casas y palacios en la Sevilla almohade. Sus antecedentes hispánicos”, en *Casas y Palacios de Al-Andalus. Siglos XII-XIII*, Madrid, pp. 315-352.
- MÁRMOL CARVAJAL, L. del (1600): *Historia del rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada*. Málaga (reed. 1991).
- MARTÍNEZ NÚÑEZ, M.^a A. (1999): “Epígrafes a nombre de al-Hakam en Madīnat al-Zahrā’”, *Cuadernos de Madīnat al-Zahrā’*, 4, 83-103.
- MILLÁN CRESPO, J. A. (1987): “Estandartes medievales hispanos a través de las fuentes iconográficas y escritas”, *Actas del II Congreso de Arqueología Medieval Española*, t. III, Madrid, pp. 13-21.
- NAVARRO PALAZÓN, J. (1980): “Cerámica musulmana con representaciones humanas”, *La céramique médiévale en Méditerranée occidentale, X^e-XV^e siècles, Colloque international du CNRS n.º 584 (Valbonne, 1978)*, París, pp. 317-320.
- NAVARRO PALAZÓN, J. (1986): *La cerámica islámica en Murcia. Vol. I, Catálogo*, Murcia.
- NAVARRO PALAZÓN, J.; JIMÉNEZ CASTILLO, P. (2005): *Historia de Cieza. Vol. II. Siyasa: estudio arqueológico del despoblado andalusí (ss. XI-XIII)*, Murcia.
- NAVARRO POVEDA, C. (1993): *Graffiti y signos lapidarios del Castillo de la Mola (Novelda) y del Castillo de Petrer*, Alicante.
- OCAÑA JIMÉNEZ, M. (1986): “Arquitectos y mano de obra en la construcción de la gran mezquita de Occidente”, *Cuadernos de la Alhambra*, 22, 55-85.
- PAVÓN MALDONADO, B. (1966): *Memoria de la excavación de la mezquita de Madīnat al-Zahrā’*, Excavaciones Arqueológicas en España, 50, Madrid.
- PAVÓN MALDONADO, B. (1972): “La loza doméstica de Madīnat al-Zahrā’”, *Al-Andalus*, XXXVII, 191-227.
- PAVÓN MALDONADO, B. (1980): “Marcas en piedras areniscas de la mezquita de Madīnat al-Zahrā’”, *Al-Qantara*, I, 389-390.
- PAVÓN MALDONADO, B. (1985): “Arte, símbolo y emblemas en la España musulmana”, *Al-Qantara*, VI, 397-450.
- POSAC MÓN, C. (1980-81): “Parangón entre las cerámicas medievales de Ceuta y las de Málaga”, *Mainake*, II-III, 186-202.
- PUERTAS TRICAS, R. (1985): “Cerámica islámica en verde y morado de la Alcazaba de Málaga”, *Cuadernos de la Alhambra*, 21, 31-65.
- PUERTAS TRICAS, R. (1989): *La cerámica islámica de cuerda seca en la Alcazaba de Málaga*, Málaga.
- RETUERCE, M.; ZOZAYA, J. (1986): “Variantes geográficas de la cerámica Omeya andalusí: los temas decorativos”, *III Congreso Internazionale sulla Ceramica Medievale nell Mediterraneo Occidentale (Siena 1984)*, Florencia, pp. 64-128.
- RIU RIU, M. (1981): “Consideraciones sobre la cuarta campaña arqueológica realizada en 1.979 en el Cerro Marmuyas (Montes de Málaga)”, *Al-Qantara*, II, 429-448.
- ROBINSON, C. (1992): “Arqueta de Palencia”, en *Al-Andalus. Las artes islámicas en España. Catálogo*, Madrid, pp. 204-206.
- RODRIGO MARHUENDA, L.; CALANCHA DE PASSOS, J. (1990): “Crónica de Conservación y Restauración: Conservación y restauración de las pinturas murales de la Puerta de las Armas y Torre de los Picos”, *Cuadernos de la Alhambra*, 26, 349-370.
- ROSELLÓ BORDOY, G. (1992): “Ataifor de la nave”, en *Al-Andalus. Las artes islámicas en España. Catálogo*, Madrid, pp. 238-239.
- ROYO GUILLÉN, J. I.; GÓMEZ LECUMBERRI, F. (2002): “Panorama general de los graffiti murales y de los grabados al aire libre medievales y post-medievales en Aragón: paralelos y divergencias”, *Al-Qannis, Boletín del Taller de Arqueología de Alcañiz* 9, 55-156.
- RUBIERA MATA, M. J. (2004): “Los pájaros verdes de las rábitas de las dunas de Guardamar del Segura”, *Locus Amoenus* 7, 22-33.
- RUIZ TORRES, S.; PADIAL PÉREZ, J. (2001): “La muralla nazarí del Albaycín: un ejemplo de los procedimientos y técnicas constructivas

- empleadas en la Edad Media”, *CVDAS* 2, 131-153.
- SANTOS GENER, S. de los (1947-49): “Estampillas de alfarerías moriscas cordobesas”, *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, pp. 220-232.
- SEVILLANO SAN JOSÉ, M. C. (1991): *Grabados rupestres en la comarca de Las Hurdes (Cáceres)*, Salamanca.
- SOUTO LASALA, J. A. (1989): “De gliptografía Omeya: una muestra de marcas de cantero de Khirbat al-Mafjar”, *Actes du VI^e Colloque International de Glyptographie de Samoëns*, Brain le Château, pp. 453-473.
- SOUTO LASALA, J. A. (1997): “La práctica y la profesión del artista en el Islam: arquitectos y constructores en al-Andalus Omeya”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII*. 10, 11-34.
- SOUTO LASALA, J. A. (2001): “Los constructores de al-Andalus Omeya” en *El esplendor de los Omeyas Cordobeses. La civilización musulmana de Europa Occidental*. Granada, pp. 274-281.
- SOUTO LASALA, J. A. (2001b): “Glyptographie omeyyade: signes lapidaires à la Grande Mosquée de Cordoue. Documentation de noms propres”, *Actes du XII^e Colloque International de Glyptographie de Saint-Christophe-en-Brionnais*, Braine-le-Château, pp. 283-307.
- SOUTO LASALA, J. A. (2003): “Glyptographie omeyyade: croquis de travailleurs de la Grande Mosquée de Cordoue”, *Actes du XIII^e Colloque International de Glyptographie de Venise*. Braine-le-Château, pp. 361-384.
- SOUTO LASALA, J. A. (2004): “De gliptografía Omeya: signos lapidarios en la Mezquita Aljama de Córdoba. Ejemplares fuera del oratorio: situación y ensayo de cronología”, en M. Müller-Wiener *et al.*, (eds.), *Al-Andalus und Europa: zwischen Orient und Okzident*. Petersberg, pp. 92-100.
- SOUTO LASALA, J. A. y RODRÍGUEZ, M. J. (2000): “De gliptografía Omeya: signos lapidarios en la Mezquita Aljama de Córdoba. Situación e índice”, *Actes du XI^e Colloque International de Glyptographie de Palma de Majorque*, Braine-le-Château, pp. 359-391.
- STIERLIN, H. (1997): *El Islam. Desde Bagdad hasta Córdoba. Las edificaciones de los siglos VII al XIII*, Colonia.
- TORRES BALBÁS, L. (1936): “Los modillones de lóbulos. Ensayo de análisis de la evolución de una forma arquitectónica a través de diez y seis siglos”, *Obra dispersa, II, Archivo Español de Arte y Arqueología*, Instituto de España, 1981, pp. 159-289.
- TORRES BALBÁS, L. (1942): “Los zócalos pintados en la arquitectura hispanomusulmana”, *Al-Andalus* VII, 2, 395-417.
- TORRES BALBÁS, L. (1950): “Miniaturas medievales españolas de influjo islámico”, *Al-Andalus* XV, 1, 191-200.
- TORRES BALBÁS, L. (1955): “Precedentes de la decoración mural hispanomusulmana”, *Al-Andalus* XX, 2, 407-435.
- TORRES BALBÁS, L. (1956): “Nichos y arcos lobulados”, *Al-Andalus* XXI, 1, 147-172.
- TORRES BALBÁS, L. (1958): “La pintura mural de las iglesias mozárabes”, *Al-Andalus* XXIII, 2, 417-424.
- TORRES BALBÁS, L. (1973): “Arte califal”, en *Historia de España, t. V, España musulmana hasta la caída del Califato de Córdoba (711-1031 de J.-C.)*, Madrid.
- VV.AA. (1981): “Los grafitos de Castellfollit de Riubregós. Primeras aportaciones”, *Quaderns d'estudis medievals* II, 5, 278-310.
- VALDÉS FERNÁNDEZ, F. (1977): “Relieves musulmanes de carácter profiláctico en la fortaleza de Gormaz (Soria)”, *XIV Congreso Nacional de Arqueología (Vitoria 1975)*, Zaragoza, pp. 1275-1278.
- VALDÉS FERNÁNDEZ, F. (1988): “La cerámica con vedrío amarillo de Madīnat al-Zahrā’, *Cuadernos de la Alhambra* 24, 15-23.
- VALLEJO TRIANO, A. (1987a): “El baño próximo al salón de ‘Abd al-Rahman III”, *Cuadernos de Madīnat al-Zahrā’* 1, 141-165.
- VALLEJO TRIANO, A. (1987b): “Madīnat al-Zahrā’: pasado, presente y futuro”, *Actas del II Congreso de Arqueología Medieval Española*, t. I (Ponencias), Madrid, pp. 205-217.
- VALLEJO TRIANO, A. (1990): “La Vivienda de Servicios y la llamada Casa de Ya’far”, en *La casa hispano-musulmana. Aportaciones de la Ar-*

- queología*, Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada, pp. 129-145.
- VALLEJO TRIANO, A. (1991): «El aprovechamiento del sistema de saneamiento en Madīnat al-Zahrāʾ», *Cuadernos de Intervención en el Patrimonio Histórico* 6, Córdoba.
- VALLEJO TRIANO, A. (1992): “Madīnat al-Zahrāʾ: el triunfo del estado islámico”, en *Al-Andalus: Las artes islámicas en España, Catálogo*. Madrid, pp. 27-39.
- VALLEJO TRIANO, A. (2000): “Arco decorativo trilobulado” en *Dos milenios en la historia en España: año 1000, año 2000*, Madrid, pp. 209-210.
- VALLEJO TRIANO, A. (2001): “Madīnat al-Zahrāʾ, capital y sede del Califato Omeya andalusí”, en *El esplendor de los Omeyas cordobeses. La civilización musulmana de Europa occidental. Estudios*, Fundación El Legado Andalusí, Granada, pp. 386-397.
- VALLEJO TRIANO, A.; MONTEJO CÓRDOBA, A. J.; GARCÍA CORTES, A. (2004): «Resultados preliminares de la intervención arqueológica en la «Casa de Yáʿfar» y en el edificio de «Patio de los Pilares» de Madīnat al-Zahrāʾ», *Cuadernos de Madīnat al-Zahrāʾ* 5, 199-239.
- VELÁZQUEZ BOSCO, R. (1912): *Arte del Califato de Córdoba. Medina Azzahra y Alamiriya*, Madrid.
- VIÑAS, R.; SARRIA, E. (1981): “Los grabados medievales del Raco Molero (Ares del Maestre, Castellón)”, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense* 8, 287-298.
- ZOZAYA, J. (1995): “Portacandiles de Elvira” en *Arte islámico en Granada. Propuesta para un Museo de la Alhambra. Catálogo*, Granada, pp. 230-231.

NOTAS

1. Vallejo Triano, 1991; Barrera, Cressier, Molina, 1999.
2. Respecto a estos *graffiti*, habría que matizar que el edificio que los soporta esta datado arqueológicamente en los siglos IX-X y sobrevive hasta el XI (Azuar Ruíz, 1989 y 2004), mientras que en opinión de C. Barceló (1989 y 2004: 145) los *graffiti* se realizaron durante los últimos años del siglo XI y primera mitad del siglo XII. Sobre los *graffiti* de aves descubiertos en una de las mezquitas, consultar Rubiera Mata, 2004.
3. En Izquierdo Benito, 1986: 216, lám. IV, 1 y fig. 6º 3. En Izquierdo Benito, 1994, sobre el pavo real ver: p. 35, lám. XVII y fig. 7; sobre formas espigadas y estrellas ver: p. 52, figs. 62 n.º 2-3 y 63 n.º 4. Sobre juegos de alquerque ver Cosín, García, 1998.
4. Ocaña Jiménez, 1986; Souto Lasala, 2001b, 2003 y 2004 y Souto, Rodríguez, 2000.
5. Por ejemplo encontramos lajas de pizarra con motivos incisos en el Cerro de Marmuyas (Comares, Málaga) fechadas por su descubridor en los siglos IX-X (Riu Riu, 1981); en una de las columnas reutilizadas de la mezquita de Almonaster la Real (Huelva) (s.X) hallamos un *graffiti* epigráfico con la *sahada* (Barceló Torres, 1997); en un solar excavado en Zaragoza apareció una losa de alabastro con la representación incisa de un équido, datado en la primera mitad del siglo XI, aunque imita modelos de la segunda mitad del siglo X (Royo, Gómez, 2002: 67, fig. 2).
6. Vallejo Triano, 1987b: 208.
7. Manzano Martos 1995: 230: "No tuvo este salón (la *Dār al-Ýund*) función doméstica, pero a su costado, tras una nave de letrinas paralela al franco derecho de las alcobas del salón, se sitúa la casa del Jefe de la Guardia, *Dār Sahib al-Surta*".
8. Vallejo Triano, 1992: 31: "En la *Dār al-Ýund* esta concepción se ve confirmada por la existencia de puertas que aíslan el bloque de las tres naves centrales de las extremas, así como por la distinta altura de los vanos de tránsito entre ellos que permiten plantear la posibilidad de una doble planta en éstas últimas, tal como apuntan los restos arqueológicos".
9. Velázquez Bosco, 1912: lám. XXIII, figs. 50 y 51; López Cuervo, 1983: 108-109, figs. 71-72.
10. Pavón Maldonado, 1966 y 1980.
11. Castejón, 1926. Nuevas "piedras rayadas" han sido descubiertas en las recientes excavaciones realizadas en la Casa de Ya'far, ver nota 20.
12. Vallejo Triano, 2001: 392: "...en tanto que otras (viviendas o estancias) vieron forzado su plan a necesidades de adaptación a espacios previamente delimitados, o conformaron su diseño en virtud de diversas reformas y adiciones, como sucede en las habitaciones anejas al Salón de 'Abd al-Rahman III o en el conjunto anejo por el E al edificio basilical superior (la *Dār al-Ýund*)".
13. Pavón Maldonado, 1980.
14. Sevillano San José, 1991: fig. 61 y pp. 42-44, 141-144 y 193-194.
15. Costas, Fernández, 1985-1986.
16. Navarro, Jiménez, 2005.
17. Para la mayoría de los ejemplos citados, ver Cosín, García, 1998.
18. Janer, 1874.
19. Sevillano San José, 1991: fig. 13 y pp. 42-44.
20. Recientemente en las excavaciones realizadas en la Casa de Ya'far, en el horizonte de construcción del pavimento, han aparecido materiales que "se relacionan con actividades de ocio, como dos juegos de "alquerque de nueve" incisos sobre una pieza de mármol y sobre una placa de la piedra caliza característica del ataurique, ambos desechados en la construcción (lám.17)...". (Vallejo, Montejo, García, 2004: 205-206).
21. Torres Balbás, 1942, ver figuras en pp. 396-398 y lám. 6ª.
22. Vallejo Triano, 1987b: 208; Velázquez Bosco: 1912: 58-59, figs. 16, 17, láms. XXXVII y XXXVIII.
23. Ver el trabajo sobre Crónica del Conjunto años 1985-87, realizado por Antonio Vallejo Triano, en los *Cuadernos de Madinat al-Zabra*, 1, 1987, p. 174, láms. XXVII y XXVIII.
24. Barrucand, Bednorz, 1992: 70 y 74.
25. Holod, 1992: 194-195: ver en la fotografía los cuadrados concéntricos que adornan las túnicas de dos jinetes cogiendo dátils; Millán Crespo, 1987: lám. 1f.
26. Castillo, 1973: 799.
27. Barrucand, Bednorz, 1992: 70-87.
28. Abellán Pérez, 1982: fig. 1.
29. Fresnadillo, Valdecantos, 1987.
30. Barrera Maturana, 2002, 2003 y 2004 y Ruiz, Padial, 2001.
31. Bernat, Serra, 1989.
32. Rodrigo, Calancha, 1990: 370, lám. 31.
33. Fruto de mi colaboración en el Proyecto I+D+I HUM2006-12446/ARTE, titulado "Casas de los moriscos granadinos: Investigación y restauración", cuyo investigador principal es el Dr. Antonio Orihuela Uzal (EEA-CSIC).
34. Navarro Poveda, 1993: 99-100, Gráficos 4 y 5.
35. González Gozalo, 1986: figs. 16 y 19.
36. Bazzana, Lamblin, Montmessin, 1984: fig. 32.
37. Navarro Poveda, 1993, ver los arcos con flecha en p. 99 gráfico 4 y en p. 112 gráfico 13.
38. García Gómez, 1967; en *al-Muqtabis* V, traducido por M. J. Viguera y F. Corriente: Ibn Hayyan de Córdoba. *Crónica del Califá Abderrahman III an-Nasir, entre los años 912 y 942*. Zaragoza, 1981; también contamos con la información que nos ofrece al-Maqqari, en *Analectes sur l'histoire et la littérature des arabes d'Espagne*, ed. por R. P. Dozy y otros, Leyden 1855-1861 (Ámsterdam 1967).
39. Gómez Moreno, 1951: 312 y fig. 374; Pavón Maldonado, 1972: 223-224 y figs. 23 y 24a y Cano Piedra, 1996: 31, fig. 58, lám. VIII y XXV.
40. Para la Arqueta de Leyre ver Holod, 1992: 198-201; para la Arqueta de Palencia ver Robinson, 1992: 204-206.
41. Millán Crespo, 1987: figs. 2F y 2J.
42. Los motivos de las arquivoltas del Salón de Abd al-Rahman III en Barrucand, Bednorz, 1992: 52-53; sobre el arquito con decoración de espiga ver Castejón, 1976: fot. 61 y Martínez Núñez, 1999: lám. 1.
43. Torres Balbás, 1958.

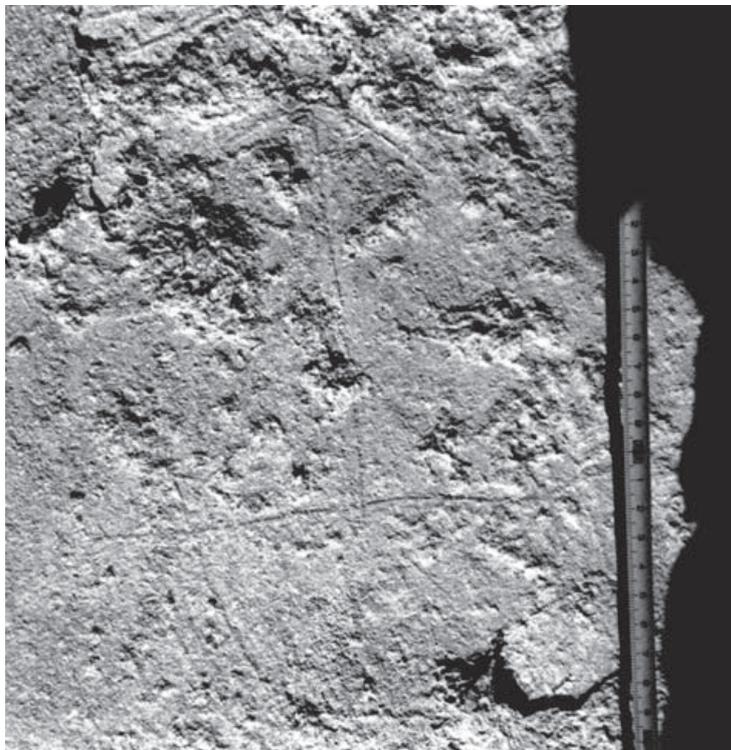
44. Stierlin, 1997, en “Los Palacios de los Omeyas” ver pp. 81-83.
45. Para los *graffiti* de fortificaciones del Castillo de Riubregós ver VV.AA., 1981, el resto de ejemplos ya han sido citados con anterioridad a lo largo del texto.
46. Viñas, Sarria, 1981: figs. 1 y 4.
47. Retuerce, Zozaya, 1986: fig. 27/19 y 29/6 y Cano Piedra, 1996: fig. 45 y lám. XXXVIII.
48. Pavón Maldonado, 1980 y Souto Lasala, 1989.
49. Valdés Fernández, 1977.
50. Riu Riu, 1981: 443-444 y fig. 1.
51. Referente al portacandiles ver Zozaya, 1995, y sobre el amuleto ver Gómez-Moreno, 1888: fig. 216.
52. Souto Lasala, 2003; Barrucand, Bednorz, 1992: fotografías pp. 52-53, 82 y figura p. 75.
53. Barrera, Cressier, Molina, 1999: 53-54, figs. 12 y 33. Es muy interesante observar como desde el siglo X hasta incluso el siglo XIX, se repite la misma manera de representar las velas recogidas en las embarcaciones, como vemos en los *graffiti* de la Torre de Santa Ponça (Mallorca) del siglo XVII y en los de la Iglesia de San Francisco de Palma (ss. XVIII y XIX), estudiados por Elvira González Gozalo.
54. Torres Balbás, 1973: 780-783, figs. 660 y 661.
55. Pavón Maldonado, 1985 y García Hernández, 1987. Ver nuestra figura 20-4.
56. García Gómez, 1967: 168-169.
57. Arié, 1984: 135: “Según Ibn Hudayl (en la Córdoba Omeya), las tropas estaban divididas en cierto número de unidades, división que se basaba en el número cinco. Cada cuerpo de tropa de cinco mil hombres se hallaba bajo el mando de un general (*amur*), a quien se entregaba **una gran bandera**; a sus órdenes había cinco contingentes de mil hombres, cada uno de ellos al mando de un oficial de alto rango (*qa'id*) que llevaba **una bandera más pequeña**. Cada contingente de mil hombres se subdividía a su vez en cinco grupos de doscientos hombres que dependían de la autoridad de un capitán (*naqib*), a quien se confiaba **un estandarte**. Cada grupo de doscientos hombres estaba dividido en cinco secciones de cuarenta hombres, a las órdenes de un oficial subalterno (*arif*) a quien se entregaba **un pendón**, fragmentadas en cinco escuadras de ocho soldados al mando de una especie de sargento (*nazir*) que **anudaba a su lanza un banderín**”.
58. Arié, 1984: 136: “La salida de las expediciones iba precedida de la entrega de los estandartes que se celebraba en la Gran Mezquita de Córdoba el viernes anterior al día fijado para la partida de las columnas. Los jefes del ejército recibían solemnemente **las banderas para ser atadas a las lanzas**. Cuando regresaban de la campaña militar, **estos estandartes volvían a colgarse de los muros de la Gran Mezquita** (277, III, 90). Esta tradición oriental, observada por los dinastas Omeyas de Córdoba, se mantuvo vigente en el occidente musulmán: en el año 586/1190 tuvo lugar una ceremonia de este tipo bajo el reinado del almohade Ya'qub al-Mansur (71, 131 y n. 2)”.
59. Millán Crespo, 1987.
60. Para el ejemplar procedente de Egipto ver en Berti, Roselló, 1993, sobre todo la fig. 25 inserta en el trabajo del último autor “La decoración de los ataifores hallados en Pisa”. Referente al ataifor nazarí ver también Roselló Bordoy, 1992: 361.
61. Santos Gener, 1947-49: 221, ver estampilla catalogada con el “n.º 9926: TINAJA. Barro blanco amarillento sin engobe. Cúfico”.
62. Royo, Gómez, 2002: 122-123 y fig. 55.
63. Navarro Poveda, 1993, ver por ejemplo el motivo antropomorfo de la fig. 18 en la p. 56, la situada bajo la 17 de la misma página, una vez rotada 90º hacia la derecha, y preferentemente la fig. 11 de la p. 55, girada 90º a la izquierda.
64. Sobre fortificaciones ya hicimos referencia en la nota 43. Por lo que respecta a *graffiti* de embarcaciones, hay que destacar los importantes trabajos de González Gozalo, 1992 y González, Pastor, 1994.
65. Bazzana, Lamblin, Montmessin, 1994: fig. 24.
66. Jodin, 1964: 100-101 y fig. 15.
67. Ver nota n.º 58. También Luis del Mármol Carvajal en el siglo XVI nos dice sobre la Bab al-Bunnud de Granada (p. 37): “Bib el Bonut, puerta de los Estandartes, porque en la torre que estaba sobre ella se arbolaba el primer estandarte cuando había elección de nuevo rey ú otra cosa señalada en Granada”.
68. Viñas, Sarria, 1981: figs. 2, 7 y 11; Navarro Poveda, 1993: Gráfico 7 y González Blanco *et alii*, 1983: lám. VII-8.
69. Valdés Fernández, 1988: fig. 3/3 y Gómez-Moreno, 1951: fig. 376g.
70. Ver los motivos ramiformes o espigados procedentes de Madinat Ilbira en Cano Piedra, 1990: fig. 5 pieza n.º 2063 y fig. 8 motivos n.º 2063. Para los motivos sobre el resto de cerámicas de distintas procedencias ver Retuerce y Zozaya, 1986: fig. 14 / 6-10-12.
71. Ewert, 1987: figs. 55, 56 y 60.
72. Farina, 1997 y 1998.
73. Torres Balbás, 1936.
74. Barrucand, Bednorz, 1992: 52-53, 57 y 70-71; Velázquez Bosco, 1912: 58-59, figs. 16, 17, láms. XXXVII y XXXVIII y Torres Balbás, 1955: figs. 4, 13 y lám. 18.
75. Arié, 1992: 124: En relación al ejército en tiempos de Abd al-Rahman III, R. Arié nos dice que se tuvo que recurrir a una milicia mercenaria (*hasam*) asalariada compuesta de soldados procedentes de Europa o África, tal como entre los años 796 y 882 tenía el emir al-Hakam I, “...creó una guardia palatina permanente formada por 3.000 jinetes y 2.000 infantes, todos ellos de condición servil. Entre estos reclutas había gallegos, francos y también probablemente eslavones, así como algunos cautivos procedentes de Septimania. Componían la escolta personal del emir 150 narbonenses armados y totalmente fieles a su persona. Los cordobeses dieron a estos mercenarios cristianos, cuya presencia les inquietaba enormemente, el nombre de “silenciosos”, porque desconocían el árabe o lo hablaban mal”.
76. Cano Piedra, 1996: fig. 58 (MC/39) y lám. VIII.
77. Roselló Bordoy, 1992: 233.
78. Cano Piedra, 1990: 39 y fig. 11 y Gómez-Moreno, 1951: figs. 374 b y 380 a.
79. Puertas Tricas, 1985: fig. 6 pieza A-9.
80. Escribà y Barceló, 1990: 62 y pieza n.º 8.

81. La figura malagueña podemos verla en Puertas Tricas, 1989: fig. 18 pieza B-18 y la procedente del otro lado del Estrecho en Posac M6n, 1980-81: lám.1.
82. Navarro Palaz6n, 1980: fig. 2.1 y del mismo autor, 1986: pieza n.º 30 del cat6logo.
83. Khemir, 1992: 312-313; Torres Balb6s, 1950: láms. 7 y 9.
84. Aguilar y Mar6n, 1995: 40 (descripci6n por Ibn Hazm de una de estas reuniones festivas): "...una reuni6n de los grandes magnates, las gentes principales de la corte y los hombres m6s eminentes del califato, junto con una multitud de personas de respeto, entre mujeres y dom6sticos...Hab6a en el sarao otras cantoras, a m6s de aquella esclava; pero cuando le lleg6 a ella su vez, templ6 el laúd y se arranc6 cantando estos versos antiguos".
85. Ver nota 8 en Holod, 1992.
86. Labarta, Barcel6, 1987: 98, 100 y 101.
87. Ocaña Jim6nez, 1986 y Souto Lasala 1997 y 2001.
88. Vallejo Triano, 1990: 133 y nota 21.
89. Vallejo Triano, 1992: 35.
90. Torres Balb6s, 1956: 54-55.
91. Vallejo Triano, 2001: 395 y Vallejo, 2000: 209-210.
92. Vallejo Triano, 1990: 133.
93. Manzano Martos, 1995: 325.





Lám. 1: *Muro norte de la estancia "A".*



Lám. 2: *Graffiti n.º 4: Arco con flecha.*



Lám. 3: *Graffiti n.º 4: Motivo arquitectónico.*



Lám. 4: *Muro sur de la estancia "A".*



Lám. 5: *Graffiti n.º 7: Estandartes o banderas.*



Lám. 6: *Graffiti n.º 10: Sillar con motivo ramiforme inciso, en el patio de la Casa de la Alberca.*



Lám. 7: *Graffiti n.º 11.*



Lám. 8: *Graffiti n.º 13a, b: Motivo cuadrangular y diagonal.*



Lám. 9: *Graffiti n.º 13c: Círculo a compás incompleto.*



Lám. 10: *Graffiti n.º 14: Círculo inciso sobre sillar.*

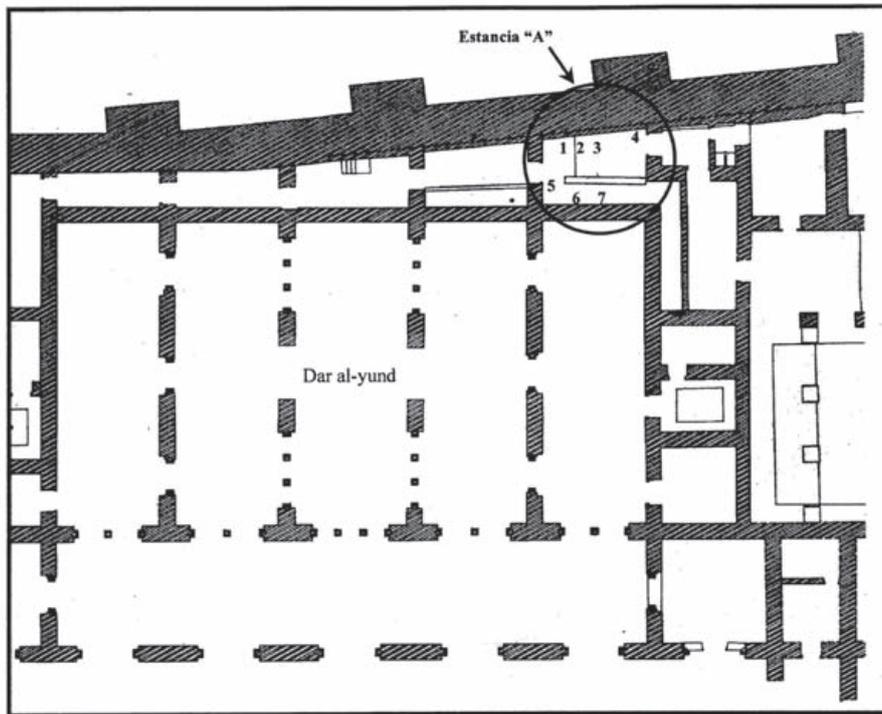


Fig. 1: Localización de graffiti en la estancia "A".

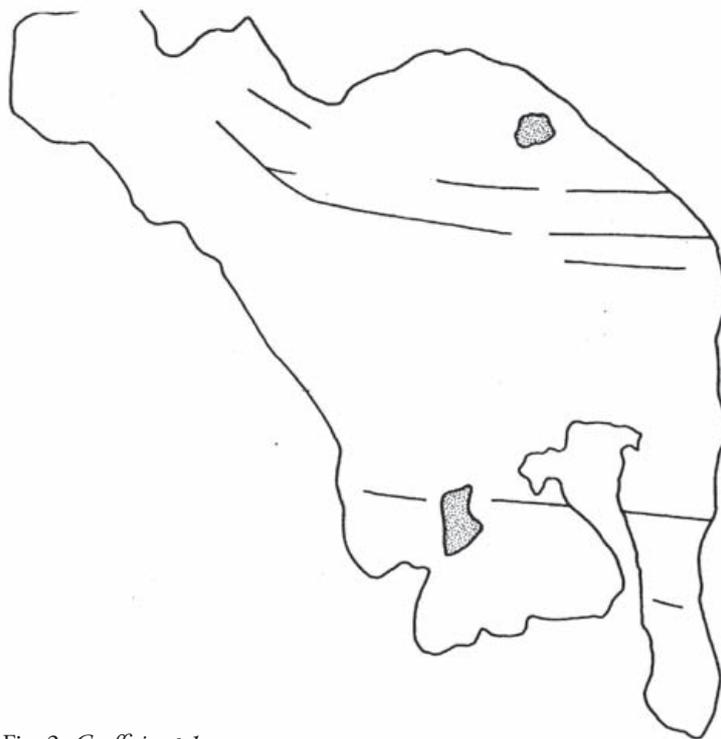


Fig. 2: Graffiti n.º 1.



Fig. 3: *Graffiti n.º 2.*

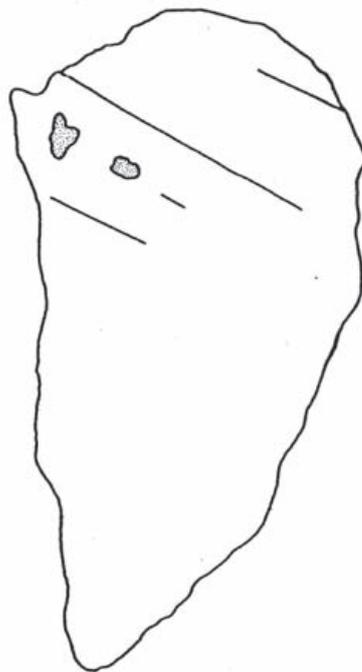


Fig. 4: *Graffiti n.º 3.*

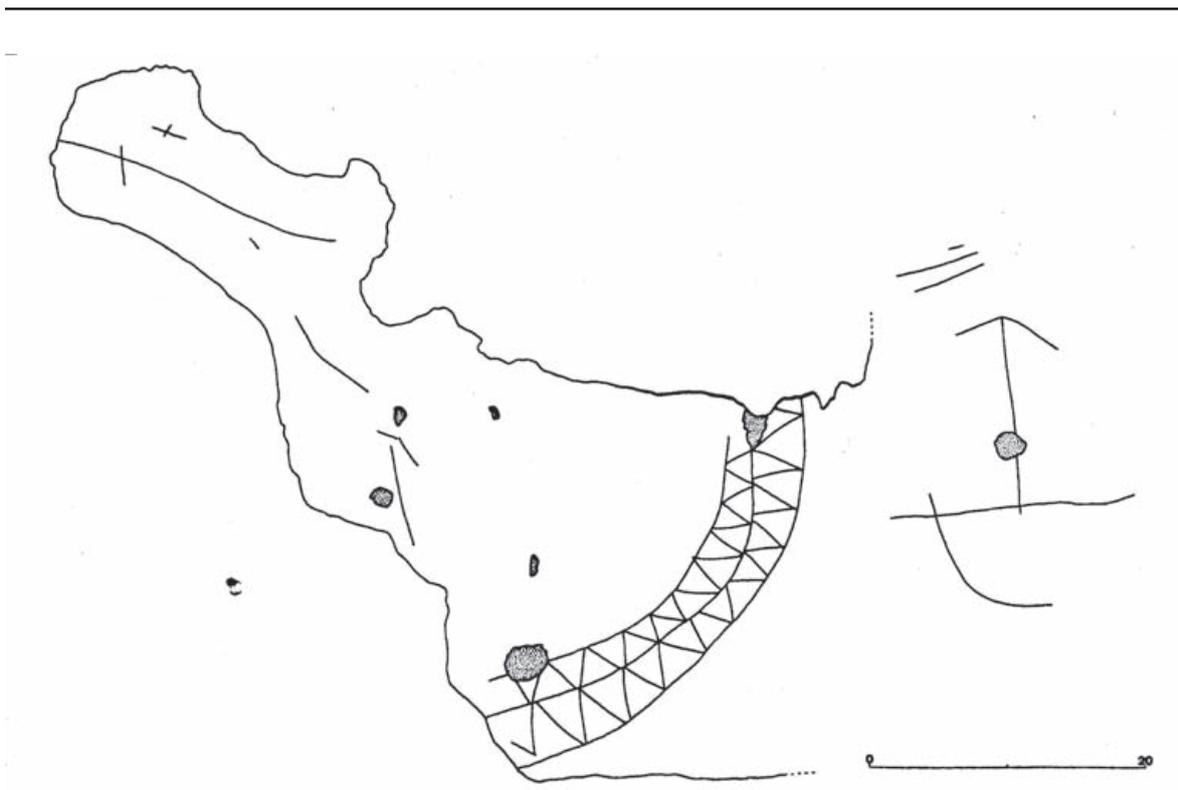


Fig. 5: Graffiti n.º 4: Arco con flecha y motivo arquitectónico.

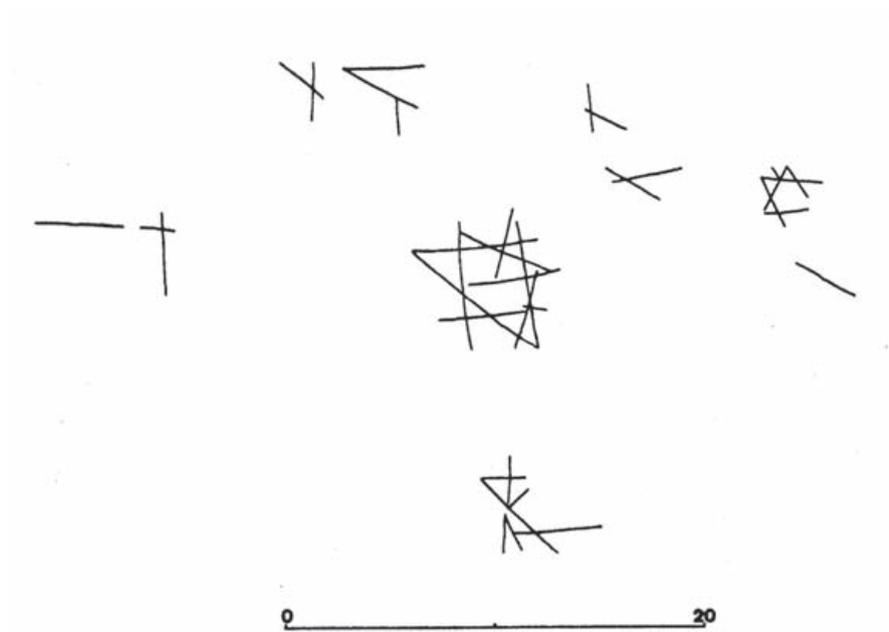


Fig. 6: Graffiti n.º 5: Motivos de estrellas.

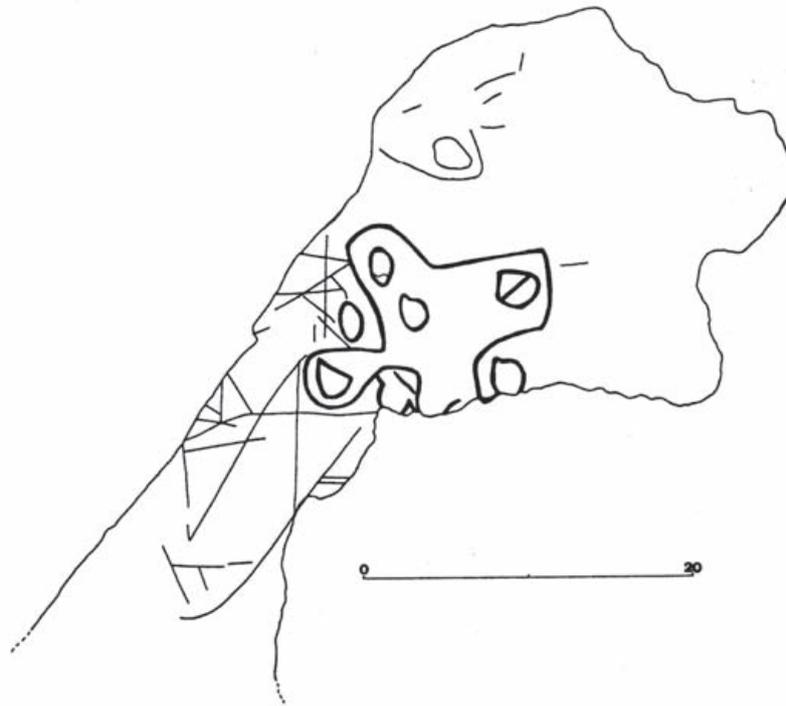


Fig. 7: *Graffiti n.º 6: Motivo "cruciforme".*

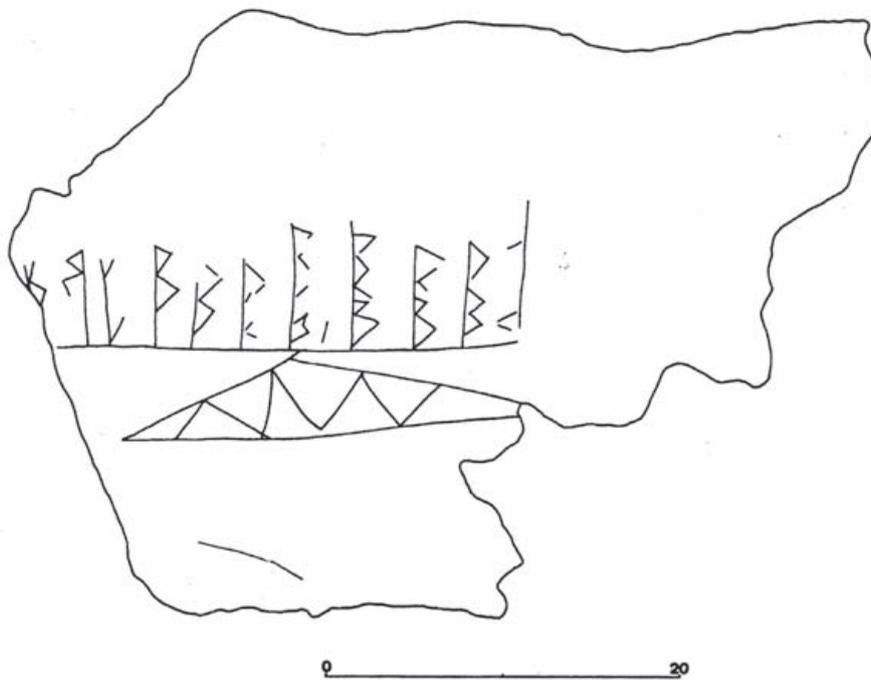


Fig. 8: *Graffiti n.º 7: Estandartes o banderas.*

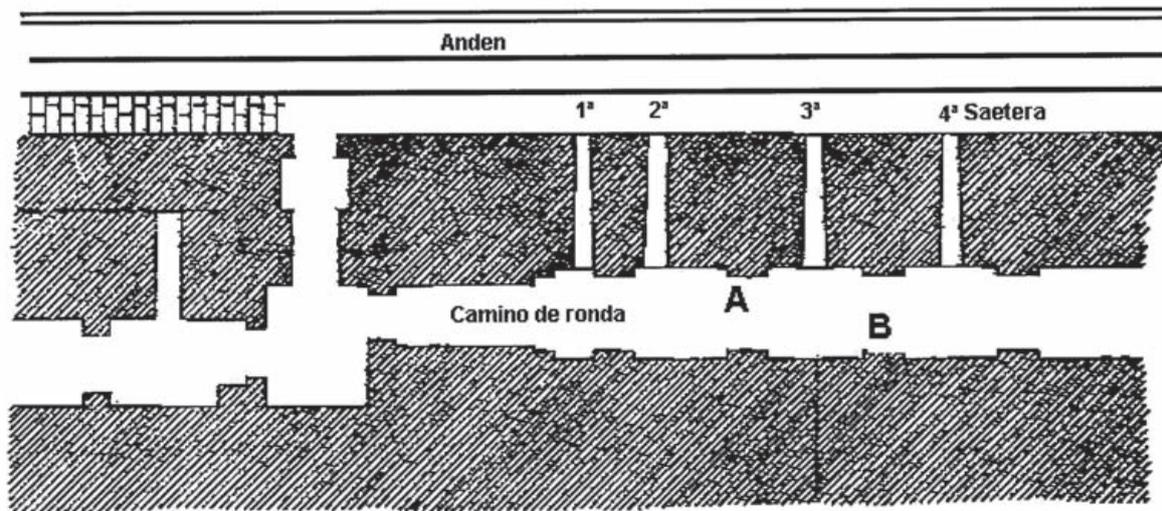


Fig. 9: Localización de graffiti en el camino de ronda: (A) Graffiti n.º 12 y (B) Graffiti n.º 13.

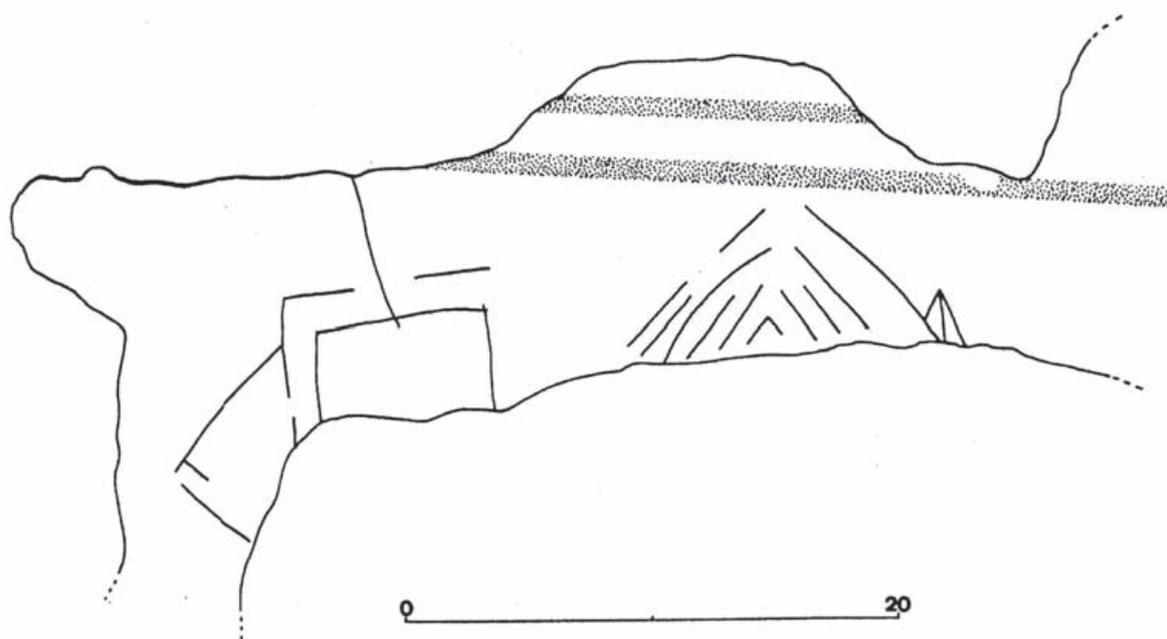


Fig. 10: Graffiti n.º 12: Motivos cuadrangulares.

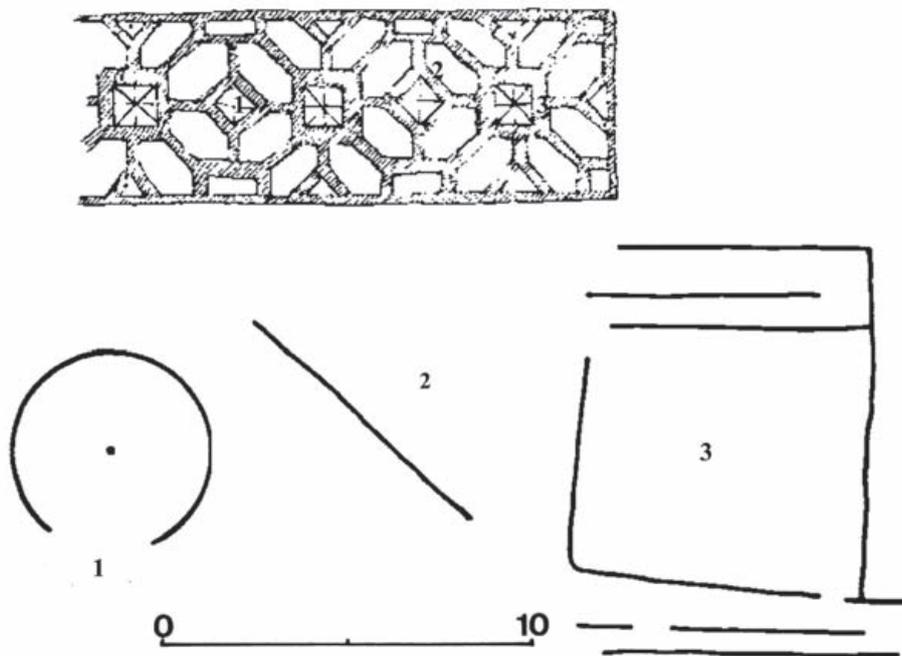


Fig. 11: *Graffiti n.º13 a, b, c: Localización de los motivos en la cenefa que decora el zócalo: (1) círculo a compás, (2) diagonal y (3) motivo cuadrangular.*

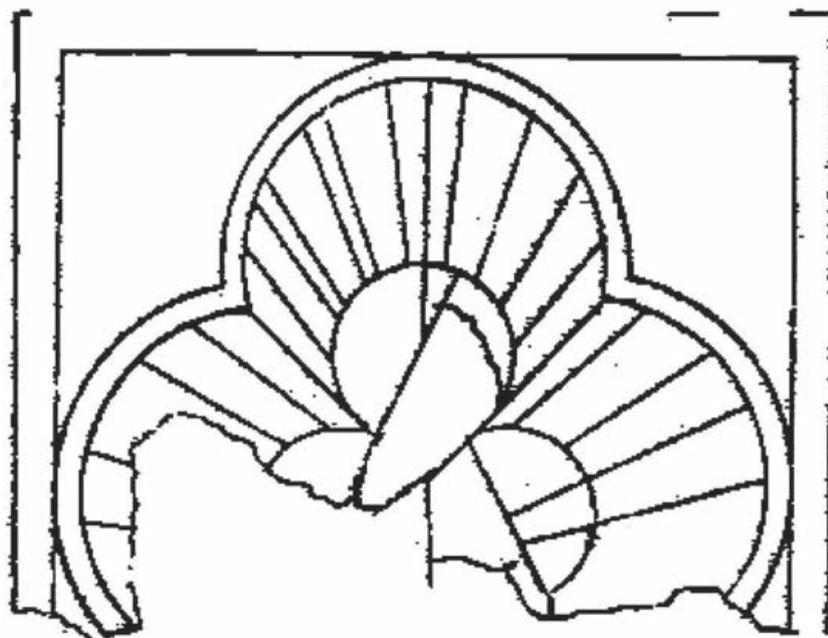


Fig. 12: *Graffiti n.º 15: Arco trilobulado (Velázquez Bosco, 1912).*



Fig. 13: Graffiti n.º 16: Motivo antropomorfo (Velázquez Bosco, 1912).

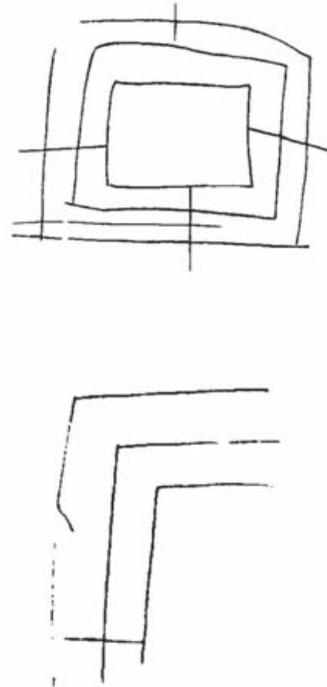


Fig. 14: Graffiti n.º 17 y 18: Tableros de juego (Pavón Maldonado, 1980).

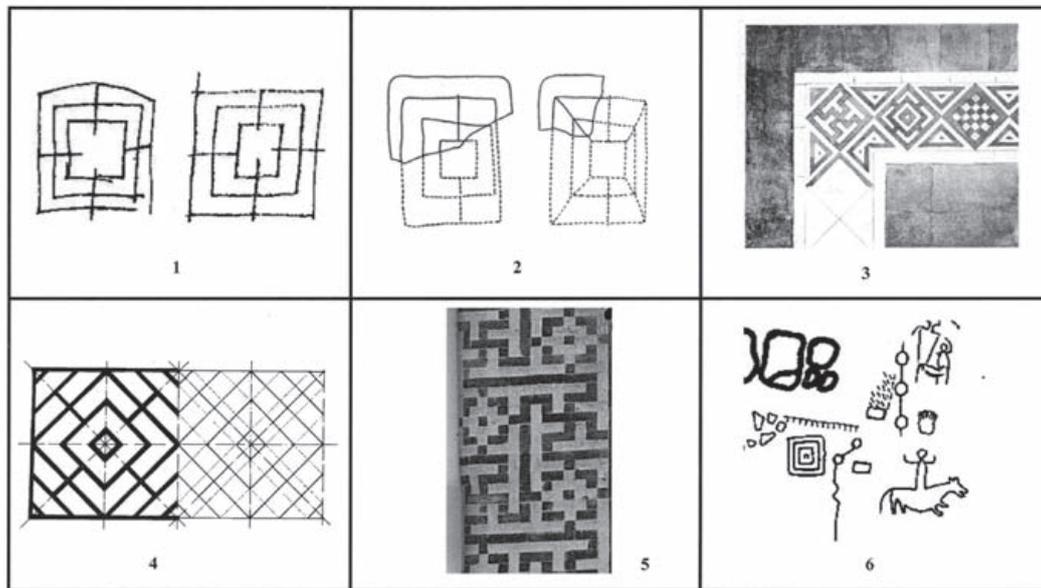


Fig. 15: Comparativos de motivos cuadrangulares: 1. Lago di Garda; 2. Vascos (Navalmoralejo, Toledo); 3. Pavimento de Madīnat al-Zahrā'; 4. Zócalo de Madīnat al-Zahrā'; 5. Puerta de la Mezquita de Córdoba; 6. Iglesia y necrópolis de Revenga (Burgos).

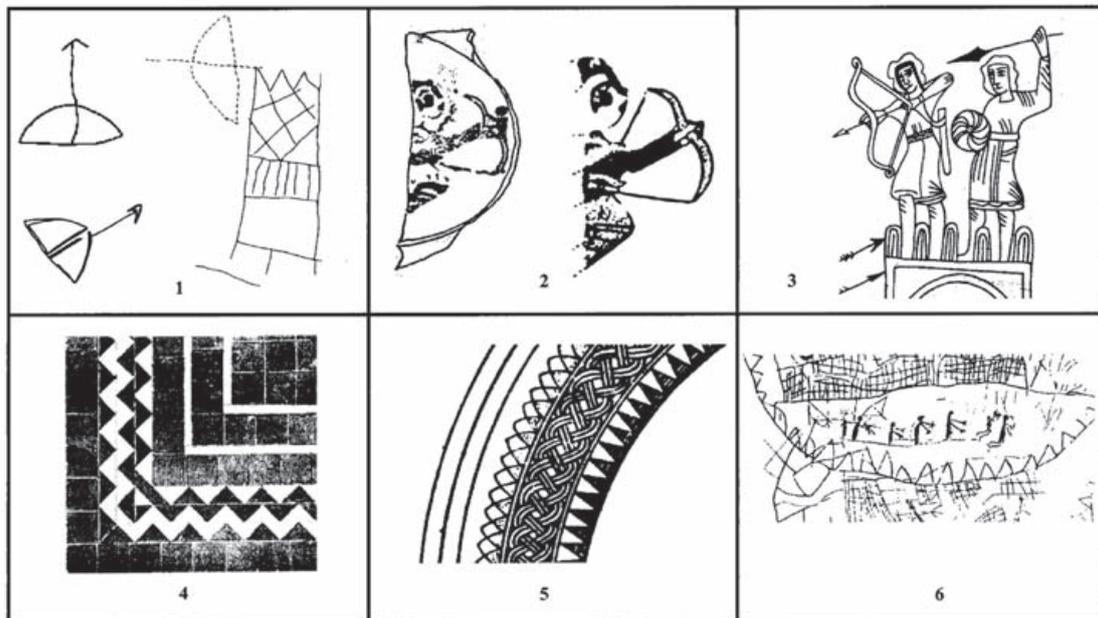


Fig. 16: Comparativos del arco con flecha y motivo arquitectónico: 1. Castillo de Petrer (Petrer, Alicante) y Castillo de Denia (Alicante); 2. Cerámica de Madīnat al-Zahrā'; 3. Beato de la Seo de Urgel; 4. Pavimento de Madīnat al-Zahrā'; 5. Iglesia de Santiago de Peñalba (León); 6. Raco Molero (Arés del Maresme, Castellón).

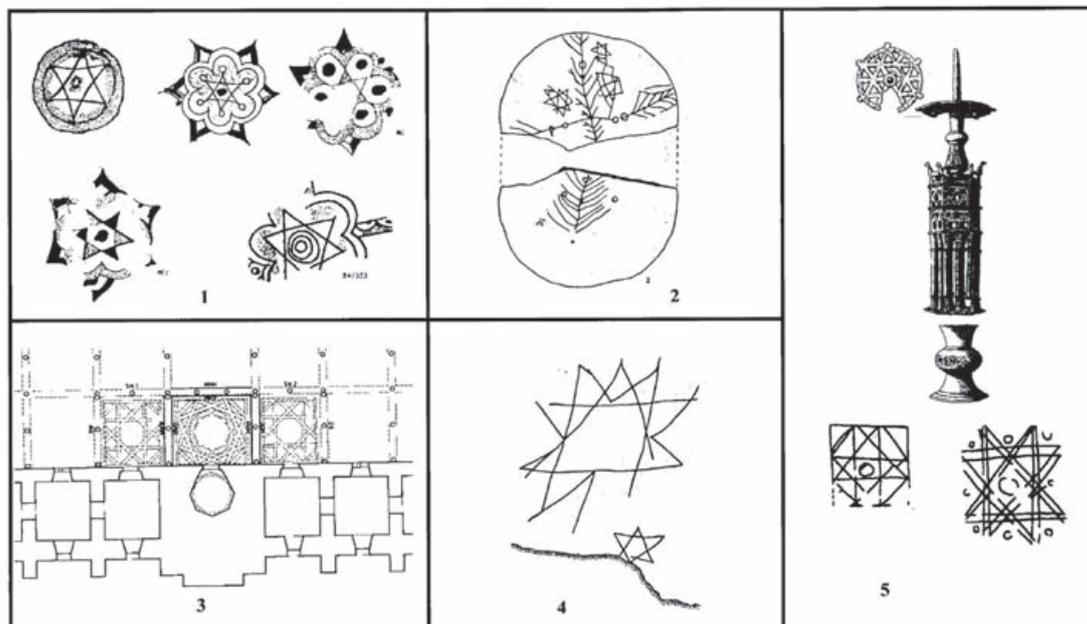


Fig. 17: Comparativos de motivos de estrellas: 1. Cerámica de Madīnat al-Zahrā'; 2. Vascos (Navalmonalejo, Toledo); 3. Mezquita de Córdoba; 4. Castillo de Oroners (Ager, Lleida); 5. Portacandiles de Madīnat Ilbira (Atarfe, Granada) y Croquis a tinta de la Mezquita de Córdoba.

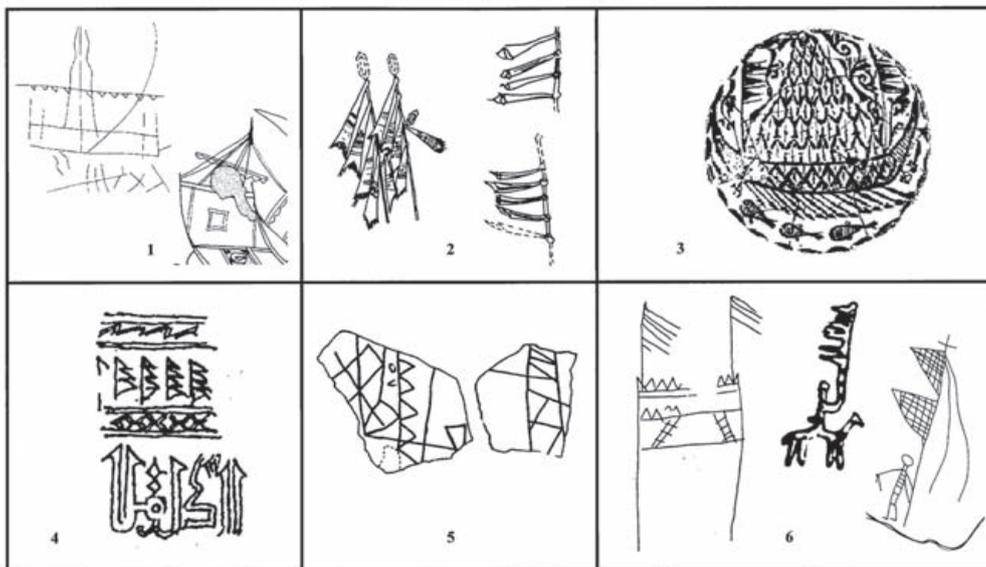


Fig. 18: Comparativos de estandartes o banderas: 1. Red de saneamiento de Madīnat al-Zabrā` y ataifor mallorquín de Pisa; 2. Ilustraciones de Beatos de los ss.X-XI y del Maqamat de al-Hariri; 3. Ataifor de la Nave del Inst. del Mundo Árabe de París; 4. Fragmento de cerámica estampillada de Córdoba; 5. Castillo de la Mola (Novelda, Alicante); 6. Castillo de Denia (Alicante), Tarhit (Colomb Béchar, Argelia) y Costera Fría I (Obón, Teruel).

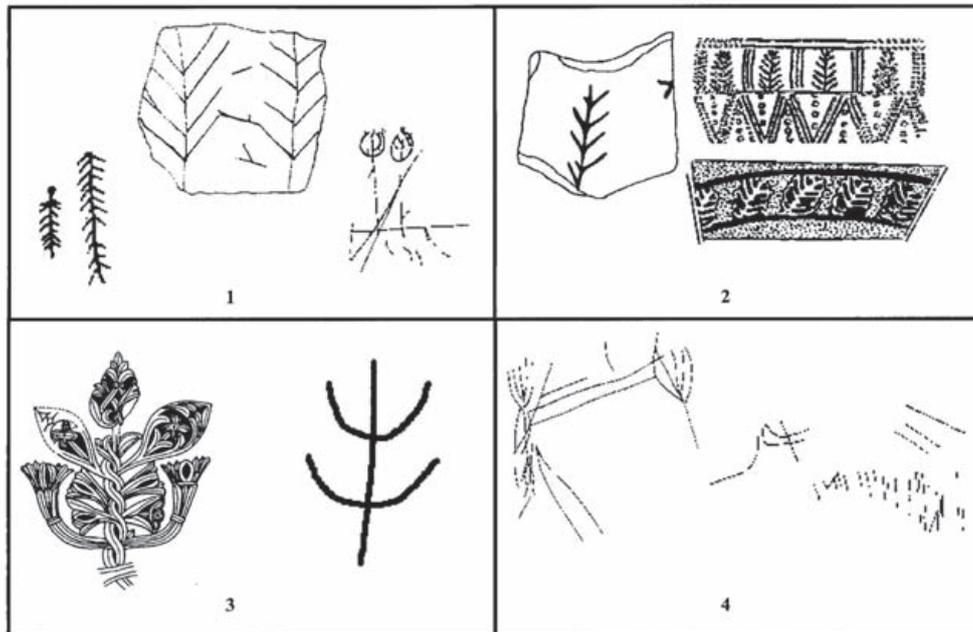


Fig. 19: Comparativos de motivos ramiformes: 1. Raco Molero (Arés del Maresme, Castellón), Vascos (Navalmoralejo, Toledo) y Cueva de la Camareta (Agramón, Albacete); 2. Motivos ramiformes en cerámicas califales; 3. Ataurique del Salón de Abd al-Rahmān III y esquema director del graffiti nº 10; 4. Graffiti de la red de saneamiento de Madīnat al-Zabrā`.

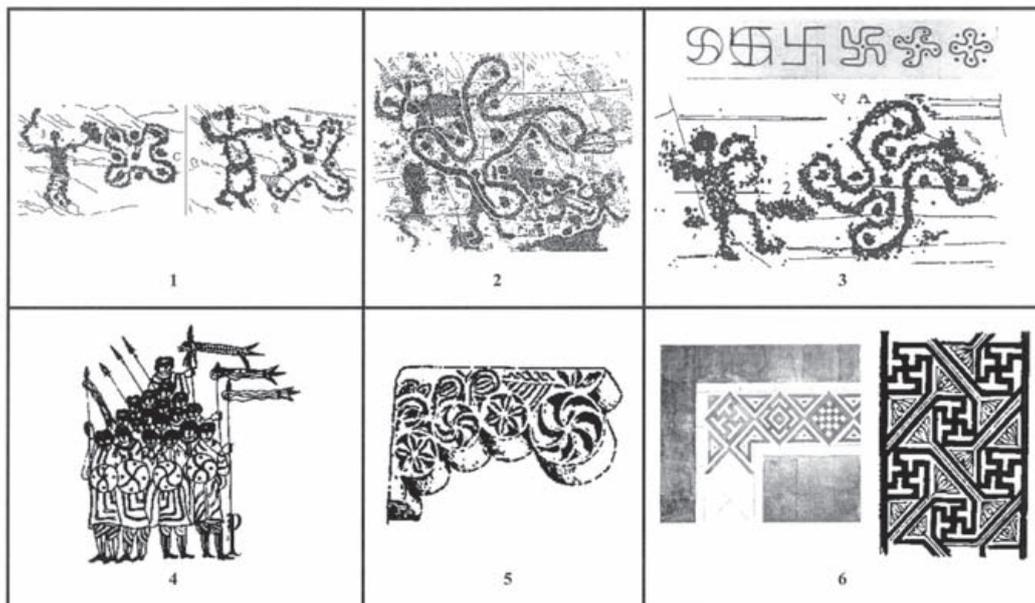


Fig. 20: Comparativos del motivo cruciforme: 1., 2. y 3. "Rosa Camuna" de Valcamónica (Italia) y evolución rosa-esvástica-tetrasquel; 4. Ilustración de Beato ss.X-XI; 5. Iglesia de Sta.María de Lebeña (Santander); 6. Pavimento de Madīnat al-Zahrā` y puerta de la Mezquita de Córdoba.

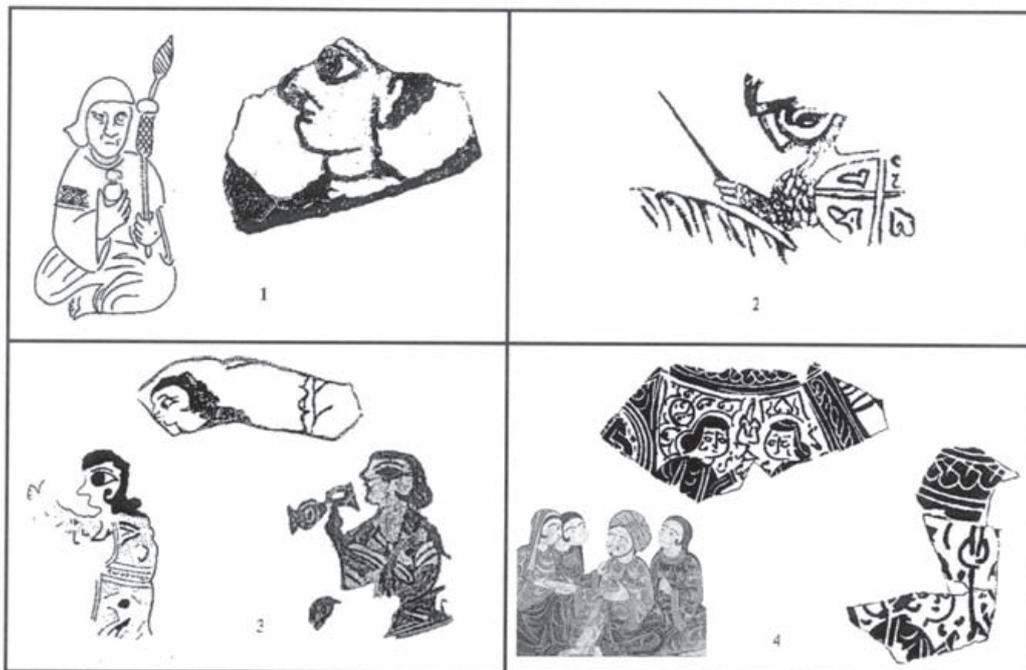


Fig. 21: Comparativos del motivo antropomorfo: 1. Bote de al-Mugira y cerámica de Madīnat al-Zahrā`; 2. Cerámica de Madīnat al-Zahrā`; 3. Cerámicas de la Alcazaba de Málaga, Madīnat Ilbira (Atarfe, Granada) y Benetússer (Valencia); 4. Cerámicas de Murcia y Madīnat Siyasa (Cieza, Murcia) e ilustración del Hadīṭ Bayād wa-Riyād.