

Consejería de Cultura

# Cuadernos de Madīnat al-Zahrā'



Vol. 4

Córdoba, 1999



JUNTA DE ANDALUCÍA

## GARABATOS DE ALARIFES: LOS *GRAFFITI* DE LAS GALERÍAS DE DESAGÜE DE MADĪNAT AL-ZAHRĀ

JOSÉ IGNACIO HARRERA MATURANA, *Granada*

PATRICE CRESSIER, *Casa de Velázquez*

JOSÉ ANTONIO MOLINA MUÑOZ, *Diputación de Málaga*

Desde hace unos pocos años en España, los *graffiti* parietales medievales son objeto de estudios cada vez más numerosos aunque no siempre debidamente sistemáticos (1). Sin embargo, hasta hoy, los datos sobre los que se pueden atribuir a la época califal son muy reducidos; recordaremos, entre éstos, tres ejemplos de Madīnat al-Zahrā (el esquema director de un arco trilobulado, la representación parcial de un personaje, y un motivo reticulado de tipo «tres en raya») (2), algunas marcas de canteros de la mezquita mayor de Córdoba (3) o los *graffiti* epigráficos de la Rábita de Guardamar del Segura (4) así como, si se acepta la datación propuesta por su descubridor, los de Marmuyas en los Montes de Málaga (5). En la Siria y la Palestina omeyas, aparte de las marcas de canteros de algunas residencias califales como Mšatta, Jirbat al-Mafyar o Qāsr al-Ḥayr al-Šarqī (6), no conocemos más que los grabados rupestres de Yabal Usays, de difícil atribución cronológica (7) y el esquema de fortificación de Qāsr al-Ḥayr al-Ġarbí (8), aunque es muy posible que otros casos, dispersos en la bibliografía arqueológica, hayan escapado a nuestra atención. Mientras tanto, los numerosos grabados rupestres de la península Arábiga (actuales Yemen, Omán y Arabia Saudita) deben corresponder a largos periodos de tiempo, antes y después del Islam, en los que los intentos de establecer cronologías relativas no han sido todavía muy positivos (9). En estas con-

diciones, el primer conjunto de *graffiti* de Madīnat al-Zahrā, que vamos a pasar en revista ahora (10), constituye una referencia excepcional.

Todos han sido trazados en los enlucidos recién aplicados sobre las caras interiores de varias de las numerosas galerías de alcantarillado: su fecha de realización se puede, pues, avanzar con cierta precisión. En efecto, sabemos que 'Abd al-Rahmān III mandó construir Madīnat al-Zahrā en 936 o quizá en 941 (11) y que en este mismo año ya estaba edificada la mezquita (12). Todo parece indicar que la instalación de las galerías de desagüe fue anterior a la edificación del conjunto palaciego que se levantó por encima, y que su realización formaba parte de un proyecto arquitectónico común que ya tenía en cuenta la localización futura de los distintos edificios en cuestión. Al no haber aparecido indicio de restauración posterior de las galerías (en particular de haberse extendido más capas de enlucido que las primitivas), los *graffiti* así inventariados son fechables en finales de la primera mitad del siglo X.

Sus autores, por otra parte, forman un grupo cuyo grado de homogeneidad social o cultural desconocemos todavía, pero que tiene como punto en común el hecho de ser el de los constructores de los palacios de Madīnat al-Zahrā. Sólo el estudio pormenorizado de los dos grupos de *graffiti* (el de los edificios y el del alcantarillado que nos ocupa aquí) nos permitirá evaluar en qué medida

estos sencillos grabados nos aportan nueva información sobre estos alarifes de Madīnat al-Zahrā', su origen, sus preocupaciones culturales, sus creencias o sus técnicas de trabajo y la organización de éste. En todo caso, cual sea el nivel analítico alcanzado por esta aportación, el corpus así constituido quedará, en sí, como un testimonio único, para un momento dado, de un modo de expresión individual y espontánea, frente al arte oficial omnipresente en la ciudad palaciega.

En cuanto al estudio práctico, debemos señalar que los *graffiti* han sido localizados por J. A. Molina durante la fase de exploración de las galerías en vista a su recuperación para el desagüe del conjunto arqueológico de Madīnat al-Zahrā'. Después de una visita por parte de Y. Montmessin, P. Cressier y J. I. Barrera a fin de definir el método óptimo de levantamiento de dichos grabados y de comprobar que la fotografía no podía ser de gran utilidad, J. I. Barrera procedió al levantamiento de cada dibujo sobre película plástica transparente. Los documentos iconográficos así obtenidos constituyen el objeto del presente estudio.

## DESCRIPCIÓN DE LOS DISTINTOS CONJUNTOS DE GRAFFITI

Describiremos a continuación los *graffiti* aparecidos en cuatro de las galerías visitadas de la red de alcantarillado de la ciudad (13).

La galería 1, con un total de doce paneles (con uno o más motivos en cada uno de ellos), es la galería que más *graffiti* posee: baja en dirección Noroeste-Sureste desde el pórtico hacia la terraza inferior, donde se ubica la mezquita aljama y las habitaciones de ablución (14). La galería 2, con la misma dirección y situada bajo el Jardín Alto, frontero al salón de 'Abd al-Rahmān III, posee nueve paneles (15). La galería 3 discurre en dirección Oeste-Este entre las estancias (viviendas y baño) anejas al salón de 'Abd al-Rahmān III y el Jardín Alto, y cuenta con tres paneles (16); y por último, con un solo panel, la galería 4 corresponde a un tramo de la canalización que discurre perimetral al patio superior occidental (17).

Todos los *graffiti*, salvo contadas excepciones que señalaremos a lo largo de estas primeras observaciones, han sido realizados por incisión en el enlucido recién extendido. Los instrumentos utilizados pueden haber sido tanto unas puntas

finas como útiles del tipo palustrilla, o incluso hojas de cuchillos.

## GALERÍA I

### PANEL n.º 1:

Es el panel más grande de los estudiados, y ocupa una superficie de 1,60 m. de ancho por 0,50 m. de alto (fig. 1). A simple vista se puede observar que el conjunto se divide en dos bloques separados por un espacio de pared que solo contiene una línea oblicua hacia la izquierda.

El bloque de la izquierda (A), contiene una figura central, que corresponde a un arco irregular, cuyo radio es aproximadamente de 12 cm.; en su interior se dibujan una serie de líneas verticales, horizontales y oblicuas, que aparentemente no representan motivo alguno, salvo quizá un «T» que parece sostener el interior del arco. Todas vienen a rellenar el espacio limitado por el círculo cuyo trazo ha sido previo. A la derecha de éste se trazan dos líneas verticales que contienen a su vez otras líneas, menos relevantes, y debajo una serie de formas cuadrangulares con reticulados y figuras romboidales. Así mismo se han trazado una serie de líneas curvas que se unen por su extremo superior, semejando arcos apuntados, y que volveremos a encontrar (aunque no con la misma orientación) en otros paneles de la misma galería como P8 o P11 por ejemplo.

El bloque de la derecha (B) está formado por cinco figuras rectangulares dispuestas en sentido vertical, limitadas por líneas verticales recruzadas por otras oblicuas; las dos de la izquierda, además, se cierran arriba por dos arcos de circunferencia entrecruzados. La figura del centro contiene en su interior un cuadrículado formado por cinco hileras horizontales de dos casillas cada una, cortadas la mayor parte de éstas por diagonales tanto hacia la izquierda como hacia la derecha. La simetría axial, la relativa regularidad de la composición (siendo el ancho de cada una de las cinco fajas casi igual y la figura resultante casi cuadrada) evoca un esquema arquitectónico (fachada, planta, pavimento).

Sobrepuesto al bloque de la izquierda se trazan cuatro líneas oblicuas y paralelas, de un grosor mucho mayor (aproximadamente 0,5 cm.), que se unen entre sí, por sus extremos en curva; el elemento superior así definido está recortado por una

cuarta línea perpendicular a las demás siendo el aspecto cruciforme bien marcado. Este motivo (C) constituye el caso más claro de superposición de grabados del conjunto de galerías (18), aquí además con una técnica distinta.

#### PANEL n.º 2:

Este panel, está formado por cuatro *graffiti* que ocupan una superficie de 39 cm. de ancho por 50 cm. de alto (fig. 2). Tres de ellos se disponen en los vértices de un imaginario triángulo invertido, y un cuarto aproximadamente en el centro del lado derecho de éste: en la parte superior izquierda encontramos una figura que representa un motivo vegetal constituido por dos formas «espi-gadas o ramiformes» con cinco tallos cada una, unidas entre sí por dos líneas horizontales y paralelas (A); a la derecha de esta figura aparecen siete pequeñas líneas verticales y paralelas dispuestas horizontalmente (B), en la parte inferior del conjunto, encontramos cinco cuadrados concéntricos incompletos, cuyos lados están constituidos de arcos de círculos incompletos (C). Por último, entre B y C —como ya señalamos—, han sido grabadas tres líneas paralelas y una oblicua respecto a ellas (D).

#### PANEL n.º 3:

El panel ocupa una superficie de 73 cm. de ancho por 43 cm. de alto (fig. 3). Aquí podemos diferenciar dos figuras principales (A y B) en torno a las cuales se trazan otras de menor relevancia.

La figura A representa una forma rectangular que encierra un cuadrículado constituido por cuatro hileras horizontales de dos casillas cada una, cortadas todas ellas por diagonales hacia la izquierda. A pesar de la ausencia de cuadrículado por este extremo, podemos observar una posible continuidad de la figura hacia esta dirección, continuidad materializada por la línea horizontal superior y la segunda oblicua a partir de abajo. Junto a esta figura aparecen dos líneas verticales cruzadas por otras de menor tamaño, y sobre ella otras tantas oblicuas y en ángulo recto, que tal vez formasen parte de otro reticulado.

La figura B se sitúa a la derecha de la anteriormente descrita, y representa un rectángulo discontinuo con su interior dividido en dos mitades por una línea vertical. A continuación de esta

figura se traza una gran línea vertical, así como otras de menor tamaño en forma de bayoneta.

#### PANEL n.º 4:

El conjunto ocupa una superficie de 74 cm. de ancho por 67 cm. de alto (fig. 4). Está constituido por una serie de figuras más relevantes que flanquean otras secundarias agrupadas en varios pequeños núcleos.

En el extremo izquierdo del panel (A) existe un gran arco parabólico, bajo el que se dibuja una línea en ángulo recto, así como una forma trapezoidal discontinua e inclinada, dividida interiormente en dos mitades por una línea.

En el extremo derecho (B) encontramos tres arcos de circunferencia de aproximadamente 13 cm. de radio, uno de los que, abajo, llega a ser medio círculo, mientras los otros dos, más cortos, vienen a apoyarse en él hacia arriba; contienen estos últimos líneas oblicuas densamente repartidas.

Entre estas figuras ya descritas, que flanquean los extremos del panel, existe un espacio de 42 cm. de ancho, ocupado por un sinfín de líneas rectas (verticales, horizontales u oblicuas) y curvas, agrupadas en número y según una densidad variables; algunas forman flechas o cruces.

#### PANEL n.º 5:

Este panel ocupa una superficie de 35 cm. de ancho por 38 cm. de alto (fig. 5). El elemento principal lo constituye el conjunto de un arco de círculo que se enmarca en una figura compuesta por dos líneas, una oblicua y otra horizontal; las dos están recortadas por otras líneas, verticales y oblicuas, que no dejan de evocar, aunque de forma muy imperfecta, a un arco con sus dovelas; en este caso, los cortos trazos verticales y horizontales situados arriba a la izquierda se asemejarían a la representación de un aparejo. El conjunto está limitado hacia abajo y a la izquierda por una sucesión de líneas rectas dispuestas a lo largo de un arco de círculo de amplio radio.

#### PANEL n.º 6:

El panel mide 92 cm. de ancho por 45,5 cm. de alto (fig. 6). En él se representa un gran friso de líneas que se cruzan entre sí, en forma de «X» y se inscriben entre líneas verticales, que son la

prolongación de otras de mayor tamaño que se sitúan bajo ellas.

Bajo las figuras anteriormente descritas se trazan algunas líneas horizontales y dos pequeños reticulados.

#### PANEL n.º 7:

Este panel se encuentra situado bajo el orificio de entrada de una canalización secundaria (de aportación), que desemboca en esta galería. El conjunto ocupa una superficie de 46 cm. de ancho por 59 cm. de alto (fig. 7).

En la parte superior, se alza un rectángulo en posición vertical dividido su interior en dos mitades por una línea horizontal, estando la mitad superior cortada por una diagonal incompleta hacia la izquierda.

Bajo esta figura aparece un arco de circunferencia, así como una línea vertical cruzada por otras horizontales de diferentes tamaños. A la derecha de éstos, encontramos una estructura rectangular discontinua formada por dos líneas verticales y paralelas entre las que se trazan siete líneas horizontales. Asociada a esta figura aparece una línea serpenteante dispuesta verticalmente, que culmina en una espiral. Este conjunto está atravesado por otra línea vertical de 0,5 cm. de grosor.

Por último, a continuación, con trazo igualmente grueso, se graba lo que parece corresponder a un miembro inferior de un antropomorfo. La pierna se dibuja bien diferenciada y proporcionada, mientras que el pie aparece con un tamaño desproporcionado e incompleto. Con un trazo más fino, se dibuja en el interior un trenzado romboidal y seis líneas horizontales.

#### PANEL n.º 8:

El *graffito*, de 93 cm. de ancho por 46 cm. de alto, está formado principalmente por tres circunferencias de aproximadamente 13 cm. de radio. Se hallan dispuestas horizontalmente e inscritas dos de ellas entre líneas verticales (fig. 8).

Este dibujo parece representar una arcada con tres arcos, siendo el de la izquierda el más completo: las dos líneas verticales entre las que se inscribe la circunferencia, corresponderían a las jambas, y las dos pequeñas líneas horizontales que unen aquellas con el arco, serían los salmeres del mismo. El segundo arco no es tan completo como el anterior descrito. Contiene en su interior una

línea en zig-zag, dispuesta verticalmente que culmina recruzada en su extremo superior. El arco de círculo derecho está parcialmente recortado por la tercera línea vertical.

Por último, podemos observar bajo esta circunferencia dos arcos de mismo radio, situados uno frente al otro.

#### PANEL n.º 9:

Se representan dos circunferencias incompletas yuxtapuestas, de aproximadamente 17 cm. de radio cada una, que no dejan de evocar a la parte superior de un aljímec (fig. 9).

#### PANEL n.º 10:

Este panel ocupa una superficie de 48 cm. de ancho por 37 cm. de alto (fig. 10). En él, se representan dos líneas en zig-zag dispuestas en sentido vertical, entre las que se trazan otras verticales o en forma de «V» abierta.

#### PANEL n.º 11:

En este panel se representa una figura de 32 cm. de ancho por 38 cm. de alto, que bien pudiera tratarse de una embarcación (fig. 11). Tres líneas curvas que se unen por su extremo izquierdo representarían el casco de la nave. En este mismo extremo, se traza una posible vela incompleta, formada por tres líneas casi rectas, dispuestas verticalmente; y del centro del casco se traza lo que podría ser el mástil y una vela latina. Por último a la derecha de esta vela y sobre ella misma, se trazan cuatro pequeños triángulos cuyos lados se prolongan, en forma de «A» inclinada hacia la derecha.

#### PANEL n.º 12:

El panel G1/P12, con unas dimensiones de 80 cm. de ancho por 39 cm. de alto, parecía uno de los más singulares del conjunto aquí estudiado, por la evidente precisión de su dibujo y la dificultad que supuso en un principio su interpretación.

En la parte superior se aprecia una triple variación alrededor de un elemento característico (línea vertical flanqueada de dos líneas onduladas oblicuas, cruzándose las tres en un mismo punto). En el primer grupo (A), este elemento está atravesado por una línea horizontal adornada de pequeños triángulos dispuestos punta abajo, y se asienta sobre una faja horizontal materializada por dos

incisiones paralelas y recruzada en sus dos extremidades por una pequeña faja vertical del mismo tipo. En el grupo central (B) el elemento común está inscrito dentro de un triángulo formado por tres líneas curvas, del que desborda ligeramente hacia abajo. En el tercer grupo (C) se mantiene una de las curvas —que pasa por el vértice del elemento común— pero la figura se cierra hacia la izquierda con un arco hiperbólico. Dos líneas paralelas enlazan las dos curvas, y varias verticales bajan de la segunda. Por último, un cuarto conjunto (D), evidentemente coordinado con los tres primeros, está dispuesto por debajo de ellos; agrupa tres arcos irregulares recortados por dos grandes trazos oblicuos, enfrentados a un motivo en «peine» de tres líneas perpendiculares a una cuarta.

Veremos en el momento de interpretarle que este panel constituye uno de los más interesantes (y de los más antiguos) grabados de barco inventariados hasta hoy.

## GALERÍA 2

### PANEL n.º 1:

Ocupa una superficie de 35 cm. de ancho por 63 cm. de alto (fig. 13). La figura principal de este panel representa un trenzado de dos líneas dobles dispuestas verticalmente, que dibujan dos formas almendradas de diferente tamaño. La superior, más grande y más completa, tiene el enlucido de su interior bastante deteriorado, pudiéndose distinguir sin embargo una serie de líneas que representan un motivo vegetal formado por un tallo central con ramas curvas laterales que nacen de él.

Bajo esta figura, se traza otra de incisión más profunda y gruesa (aproximadamente 1 cm.), consistente en dos pequeñas líneas verticales y paralelas con un punto sobre ellas, y un motivo en forma de «C» sobre la que también se traza otro punto. Tal vez pudiera tratarse todo ello de un motivo epigráfico.

### PANEL n.º 2:

Las dimensiones totales del panel son 1,20 m. de ancho por 55 cm. de alto (fig. 14). Su composición parece, en contra de toda hipótesis previa, bien organizada: dos zoomorfos (19), en concreto dos aves, flanquean cuatro temas secundarios alre-

dedor de uno principal hacia el que se puede percibir una cierta progresión.

El panel queda limitado hacia la derecha por una línea vertical que a media altura se desdobra hacia abajo en bayoneta (C). Fuera de este marco, sin embargo, existe otro motivo constituido por una línea oblicua que recorta en su extremidad un círculo casi completo (D).

A la izquierda, el panel no se cierra de forma tan explícita, apreciándose varios trazos incisivos oblicuos, así como numerosas improntas redondas, originadas quizá por la punta de un palo (E y F).

El zoomorfo que se sitúa a la izquierda del panel (A) es un ave zancuda, moñuda, muy esquematizada (dimensiones máximas: 26,2 cm. x 20 cm.). El cuerpo está sugerido por un simple arco de círculo y la cuerda que éste define; otro arco de círculo, de radio inferior al primero, representa un ala. Menos claro es el significado del motivo dibujado sobre el flanco del animal. El cuello, perfectamente vertical, está materializado por dos trazos paralelos que terminan en un casi círculo de 2,3/2,7 cm. de diámetro, representación de la cabeza, con un ojo en posición central. Esta cabeza sostiene un pico largo, estrecho, ligeramente encorvado hacia abajo y con punta redondeada. Una corona de plumas esquematizada en gajos, con el límite superior desdoblado se eleva sobre el cráneo. En cuanto a las patas, son verticales, rectilíneas y paralelas; cada una tiene por extremidad dos dedos dispuestos en horquilla y dirigidos hacia abajo. Dos incisiones en el enfoscado, rectas y menos profunda podrían corresponder a ramillas que el ave sostiene en su pico.

Frente al ave anteriormente descrita, otro *graffito* parece identificable con un pájaro de distinta especie (B), en este caso mucho más esquematizado y de diseño más tosco (dimensiones máximas: 14 cm. x 17 cm.). Dos líneas discontinuas en «S» delimitan el cuerpo del animal. No se juntan en su extremidad izquierda, lo que impide definir con claridad la forma de la cabeza, aunque una forma cerrada irregular sugiere sin duda un ojo. Un casi arco de círculo puede constituir el ala derecha del pájaro, mientras la cuestión de las patas parece más difícil de resolver por la presencia de dos pares de posibles órganos de locomoción; sin embargo nos parece lícito identificar los dos trazos situados más a la derecha como

parte de la otra ala; en este caso serían los dos trazos más a la izquierda los que constituyeran las patas. El pico o inexistente, o indicado solo por una incisión oblicua distante unos 1,8 cm. de la cabeza.

Entre las dos aves se desarrolla un entramado complejo de líneas rectas y (en menor número) curvas, entre el que destacan unos grupos aparentemente autónomos: una línea curva y otras varias verticales y oblicuas (G) que no dejan de evocar las velas de ciertos barcos grabados sobre murallas medievales, bien es verdad que de época más reciente: un cuadrado discontinuo cuyo lado izquierdo se prolonga hacia abajo (H); dos dibujos en zig-zag (I y J); un motivo central donde unas pocas líneas curvas entrecruzadas (abajo a la izquierda) pudieran recordar a un casco de barco (K1), pero donde predominan líneas rectas en zig-zag que desembocan en un rectángulo recortado por sus dos diagonales (K).

#### PANEL n.º 3:

En una superficie de 57 cm. de ancho por 34 cm. de alto, se trazan dos grandes líneas curvas discontinuas que dibujan una forma almadrada, cuyo interior se completa con un gran número de líneas curvas, en zig-zag y verticales, sin que podamos identificar motivo concreto (fig. 15). A la derecha de esta forma, se trazan dos líneas dobles y discontinuas, dispuestas en sentido vertical.

#### PANEL n.º 4:

El conjunto ocupa una superficie de 63 cm. de ancho por 35 cm. de alto (fig. 16). Se representan tres arcos de circunferencia de aproximadamente 13,5 cm. de radio cada uno, dispuestos en ángulo recto, cortado uno de ellos por un cuadrado discontinuo.

#### PANEL n.º 5:

El panel ocupa una superficie de 58 cm. de ancho por 48 cm. de alto (fig. 17). En él se trazan dos grandes líneas curvas y paralelas que dibujan un arco de circunferencia. Dentro de este arco, encontramos una línea horizontal cortada por sus extremos por otras dos verticales y paralelas; una agrupación de once líneas incisas, enmarcadas en otras dos de improntas, originadas quizá por la punta de un palo; y por último varias líneas verticales que nacen de una forma de aspecto bulboso.

#### PANEL n.º 6:

Este panel ocupa una superficie de 41,5 cm. de ancho por 43,5 cm. de alto (fig. 18). De izquierda a derecha y en diagonal, se trazan cuatro figuras de mismo tipo, tres de ellas completas, que parecen representar la letra árabe *wa*. Entre los dos primeros motivos, se traza en sentido vertical una gran línea zigzagueante; y alrededor del resto, líneas curvas y verticales.

#### PANEL n.º 7:

Todo este panel ocupa una superficie de 94 cm. de ancho por 66 cm. de alto (fig. 19). Representa un gran arco de herradura en cuyo interior y laterales se trazan otros motivos. Este arco, principal figura del panel, posee un radio de 28 cm., y en su parte inferior se trazan las impostas del mismo, llegando a alcanzar la línea de impostas una anchura de 35 cm. Hay que destacar en el centro del arco la existencia de una marca de aproximadamente 2 cm. de ancho, producida por presión sobre el enlucido fresco de la pared, tal vez como consecuencia de la utilización para el trazado del arco de un «compás de cordel».

Sobre la línea de impostas y en el lado exterior derecho del arco, se trazan tres líneas en zig-zag de diferente tamaño —como si se hubiera querido tachar esta parte de la figura—, así como otras curvas y en ángulo recto. En el lado exterior izquierdo encontramos varias líneas paralelas, verticales y un reticulado irregular formado por líneas verticales y oblicuas muy apretadas. Ya en el interior del arco existe un gran número de líneas horizontales, verticales y paralelas que aparentemente no representan un motivo concreto, así como tres arcos de circunferencia que se cortan entre sí.

#### PANEL n.º 8:

La técnica en que se ha realizado este *graffito*, totalmente distinta de la encontrada hasta ahora, ha sido el punteado sobre el enlucido aún fresco que recubre la pared de la galería (fig. 20). Las improntas dejadas parecen originadas por la punta de un palo aunque no se puede descartar la intervención de otro instrumento. El *graffito* ocupa una superficie de 50 cm. de ancho por 43 cm. de alto. Podemos distinguir en la parte superior del panel, tres líneas de puntos horizontales y paralelas, de

aproximadamente 46 cm. de largo, unidas por su extremo izquierdo, y posiblemente también por el derecho, aunque el deterioro que sufre la pared nos impide comprobarlo. Bajo esta figura y tras un espacio de pared sin puntear, se trazan otras dos líneas de puntos horizontales y paralelas de 33 cm. de largo cada una. A continuación, sin orden aparente, se traza un gran número de puntos que parecen entrecruzarse dibujando «X» irregulares.

#### PANEL n.º 9:

Este *graffito* se encuentra ahora situado al aire libre, ya que ha desaparecido la cubierta de la galería en esta zona (fig. 21). Por tanto ha sufrido bastante deterioro por el efecto de los agentes atmosféricos, corriendo riesgo de desprenderse el enlucido de la pared que lo soporta.

Ocupa una superficie de 36 cm. de ancho por 18 cm. de alto, representándose un motivo geométrico, formado por dos rosetones inscritos en un doble rectángulo. Cada rosetón consta de un doble círculo de 14 cm. de diámetro el mayor, y 10 cm. el menor, en cuyo interior se trazan cuatro círculos de aproximadamente 4 cm. de diámetro, dispuestos en cruz. En los espacios triangulares, uno superior y otro inferior, existentes entre los dos rosetones, se traza un círculo de 2 cm. de diámetro.

La regularidad de la figura no es absoluta ya que la distancia entre las formas cuadrilobuladas y los círculos que las enmarcan puede variar sensiblemente y que, también, los cuatro pequeños círculos que generan las figuras centrales pueden recortarse o no.

Hemos de destacar la presencia de líneas que marcan los diámetros de todos los círculos, así como las improntas dejadas en el enlucido por la punta del compás utilizado en la realización del *graffito*. Todo indica que este grabado constituye un verdadero boceto de una composición ornamental, hasta ahora la única del conjunto inventariado.

### GALERÍA 3

#### PANEL n.º 1:

Estos *graffiti* se disponen en dos planos paralelos, que ocupan una superficie de 55 cm. de ancho por 33 cm. de alto, pudiéndose distinguir en cada uno de ellos tres motivos diferentes (fig. 22).

En el plano superior encontramos de izquierda a derecha, una forma «espigada o ramiforme» de cinco tallos (A); junto a esta existe una veintena de líneas verticales y paralelas, de distinto tamaño, sobre las que se trazan otras oblicuas (B). Y por último, a una distancia de 19 cm., se traza una línea curva cortada por tres líneas verticales, de las cuales dos de ellas tienden a unirse por su extremo superior (C).

Ya en el plano inferior, de izquierda a derecha, encontramos un grupo de líneas horizontales y verticales de desigual tamaño que se cortan entre sí (D); junto a ellas existe una forma rectangular de 7 cm. de ancho por 9 cm. de alto, cuyo interior muestra tres líneas verticales y paralelas sobre las que se traza un reticulado romboidal (E). Y al igual que ocurría en el plano superior, a una distancia de 10 cm. de esta última figura descrita, se traza un triángulo discontinuo y una línea horizontal (F).

#### PANEL n.º 2:

La técnica en que se ha realizado este *graffito* ha sido el punteado sobre el enlucido aún fresco que recubre la pared de la galería, como en el panel 8 de la galería 2 (fig. 23). Las improntas dejadas han debido ser originadas por la punta de un palo más que por otro instrumento que, en todo caso, desconoceríamos. El *graffito* ocupa una superficie de 74 cm. de ancho por 36 cm. de alto, y representa una forma aproximadamente elíptica cuyos diámetros mayor y menor miden 22 cm. y 13 cm. respectivamente. El espacio así definido está ocupado por otros puntos dispuestos en elipses concéntricas.

En torno a esta figura y unidos a ella mediante líneas de puntos, se distribuyen ocho círculos: tres de ellos situados en la parte superior e inferior, y uno a ambos lados. Estos ocho círculos se unen entre sí mediante otra línea de puntos, resaltando de este modo, aún más la forma elíptica de esta. Poseen un diámetro aproximado de 4 cm., y en el interior de cada círculo se aprecia la continuación de la línea de puntos que une a estos con la forma central.

Por debajo de esta compleja figura, existe otro círculo que queda igualmente unido, mediante una línea de puntos de mayor longitud. Hacia la derecha encontramos otro círculo, no pudiéndose precisar si estaba unido o no a la figura central,

debido al deterioro que sufre la pared por este extremo.

A continuación una línea horizontal de puntos se traza entre otras verticales incisas sobre el enlucido; y por último junto a esta, dos círculos concéntricos punteados unidos entre sí mediante tres líneas de puntos.

#### PANEL n.º 3:

Al igual que para el anterior, la técnica en que se ha realizado este *graffito*, ha sido el punteado sobre el enlucido aún fresco que recubre la pared de la galería (fig. 24). Ocupa una superficie de 55 cm. de ancho por 35 cm. de alto. En sí, forma una estructura rectangular, cuyos lados superior, inferior y derecho están constituidos por una serie de reticulados y formas cuadrangulares; en cambio, el lado izquierdo lo está, por una simple línea de puntos que culmina en su extremo superior en un círculo de 3 cm. de diámetro, quedando así el interior de esta estructura sin motivo alguno. Bajo este círculo, se traza una línea oblicua de puntos dirigida hacia el exterior de la estructura, que se une a otra de dirección opuesta.

#### GALERÍA 4

##### PANEL n.º 1:

Consiste en una figura rectangular de 15 cm. de alto por 11 cm. de ancho, inclinada hacia la derecha, cuyo interior presenta un cuadrículado irregular formado por cinco hileras horizontales de cinco casillas cada una (fig. 25). A pesar del deterioro que sufre el *graffito* por su extremo derecho, podemos observar restos de la continuidad de otras casillas así como de las diagonales que las cortaban. Las casillas pares de las dos primeras hileras, aparecen cortadas por diagonales hacia la izquierda, en cambio la casilla tercera de la primera hilera, así como la primera de la segunda hilera, lo están hacia la derecha.

Junto a esta forma rectangular, en su extremo izquierdo y con la misma inclinación, se trazan tres líneas verticales de tamaño decreciente, que tienden a unirse por arriba.

#### INTERPRETACIÓN

Tras la descripción principalmente morfológica y en menor medida técnica de cada uno de los

*graffiti* que componen los distintos paneles, vamos a intentar proponer una interpretación del variado repertorio iconográfico ofrecido. Para ello nos basaremos, tanto en el estudio en sí del motivo al que nos referimos, como en los posibles paralelos que hemos encontrado en la bibliografía existente. Así pues, hemos establecido un esquema, que a continuación desarrollaremos, en el que agrupamos los distintos motivos en base a su interpretación (20):

##### *Graffiti* incisos

- Motivos geométricos
  - lineales
  - figuras elementales (triángulos, rectángulos)
  - reticulados y cuadrículados
  - círculos y composiciones de círculos
- Motivos epigráficos o pseudoepigráficos
- Motivos figurativos
  - antropomorfos
  - zoomorfos
  - vegetales
  - navales

##### *Graffiti* punteados

- lineales
- reticulados complejos

### GRAFFITI INCISOS

#### MOTIVOS GEOMÉTRICOS

En este grupo distinguiremos sucesivamente, por orden de complejidad, los trazos lineales, las figuras simples (como son el triángulo y el rectángulo) y los cuadrículados y reticulados, tratando al final de los círculos.

##### Motivos lineales

Este grupo es uno de los más amplios por la abundancia de motivos y variedad de trazo que estos ofrecen. Hallamos motivos lineales simples, en zig-zag o serpenteantes y figuras en forma de «X».

Los motivos lineales simples son los más numerosos; aparecen en la mayoría de los paneles y corresponden a un sinfín de líneas rectas en sus más diversas modalidades, aisladas o agrupadas:

horizontales (muy escasas: G2/P7), verticales (G1/P3, 6, G2/P2, 6) y sobre todo oblicuas (casi todos los paneles), a veces paralelas (G1/P2) y otras perpendiculares (G1/P5). Encontramos varios motivos en zig-zag y serpenteantes, que se distribuyen en los distintos paneles objeto de nuestro estudio: G1/P7, 10 y G2/P2, 6, 7; podemos observar ciertas características en estos últimos motivos, como son su disposición vertical (excepto los tres existentes en el G2/P7 que son horizontales) o la diferencia de trazado (sinuoso y curvo en unos, recto y anguloso en otros).

La yuxtaposición de numerosas líneas verticales u oblicuas es un fenómeno frecuente en cuanto a *graffiti*, sobre todo tipo de soportes y en todas épocas. Han sido interpretados los conjuntos resultantes como documentos de recuentos, sistemas de cómputo o calendarios (21); sin embargo, tales recuentos gráficos necesitarían ser legibles en todo momento y agrupar de forma clara los trazos (22), lo que no sucede en las paredes incisas de Madīnat al-Zahrā' y nos lleva pues a descartar esta hipótesis. De hecho, las agrupaciones que pueden aparecer en uno u otro panel no ofrecen un número fijo de líneas ni tienen una morfología fija. Sugieren a veces la voluntad por parte del autor de rellenar un dibujo previo o incluso una superficie concreta sin límites materializados (G1/P4); en los casos en los que podrían aparentarse a verdaderas figuras (grupo D de G3/P1, con numerosos ángulos rectos y una distribución clara, G2/P7) el sentido de aquella está lejos de ser evidente y nos parece más verosímil que sea debida al azar de un dibujo automático, sin otra significación que de acompañar una reflexión, una espera, un discurso o una conversación.

Una variante de las simples incisiones rectilíneas la ofrece el panel G1/P6, en el que un gran número de líneas se entrecruzan en forma de aspa o «X» de distinto tamaño. Aquí también, el trazado de las mismas nos parece obedecer ante todo al mero hecho de «rellenar» el espacio, tal vez como entretenimiento o como una idea decorativa particular del autor. Esta particular decoración la encontramos nuevamente en la cerámica, dado que, salvo en contadas ocasiones (23), ésta constituye «el arte popular» por excelencia, y por tanto soporte de la imaginación decorativa del artesano ajeno a la dirección y decoración oficial de la época. Así pues, estas líneas entrecruzadas las

hallamos —aunque menos compulsivas— por ejemplo incisas en una redoma malagueña de época emiral y en varias piezas de Madīnat Ibbira o pintadas sobre jarritas califales de Murcia, Cuéncara y Mértola (24), fruto de la expresión popular y artística de los alfareros, al igual que nuestros *graffiti* lo son de los alarifes participantes en las obras de construcción de la ciudad palatina.

### Figuras elementales (triángulos, rectángulos)

Encontramos el triángulo con trazado discontinuo en el panel 1 de la galería 3; otras figuras triangulares son las que adoptan bien la forma de una «V» en posición inclinada o inversa (G1/P1, 4, 8, 10, G2/P6, 7), bien la forma de una «A» inclinada preferentemente hacia la derecha (G1/P11, G3/P1).

El rectángulo es la forma elemental más frecuente, con un total de cinco motivos: cuatro de ellos divididos transversal u horizontalmente por una línea, como por ejemplo los de G1/P3, 4 y 7; y uno casi cuadrado recortado por sus diagonales en G2/P2.

Estas figuras, así aisladas, son de difícil interpretación. Creemos que su significado debe ir relacionado con otros elementos a los que vayan asociados. De hecho, no hay razón para distinguir el significado de algunos rectángulos recortados (como los de G1/P7 o G2/P2) de los reticulados descritos a continuación, ya que los primeros constituyen los casos más sencillos de los segundos.

Otra cosa son las figuras del tipo «A» inclinada que se asemejan a marcas de canteros documentadas en todo el mundo medieval, incluido —aunque en menor medida— el mundo islámico (25). Similar interpretación podrían tener ciertos motivos en «γ» presentes en algunos paneles (G1/P8 por ejemplo). Se trataría en cierto modo de la voluntad de identificarse por parte de algún que otro alarife, como veremos a propósito de los signos seudo epigráficos.

### Reticulados y cuadrículados

Los cuadrículados irregulares, los hallamos en los paneles G1/P6 y G2/P7. Son muy diferentes a los cuadrículados que describimos a continuación, ya que son de trazado rápido, simple, totalmente asimétricos y de dimensiones pequeñas. Es de des-

tacar que aparecen asociados a otros *graffiti* principales constituyendo figuras secundarias dentro del panel donde se hallan (en el G2/P7 junto al gran arco de herradura).

Dentro del mismo grupo de motivos geométricos, existen otros más complejos que representan reticulados/cuadrículados, tales como los que aparecen en el G1/P1-5 y en el G4/P1 o con trama romboidal en el G3/P1.

Los reticulados son figuras que también aparecen grabadas sobre rocas situadas al intemperie, mediante técnica de incisión profunda, como por ejemplo los de la Comarca de las Hurdes en la provincia de Cáceres (26). En uno de ellos, concretamente en el petroglifo del Puerto del Gamo en el término de Casar de Palomero, los reticulados aparecen asociados a arcos y flechas, puntas de lanza y otras formas geométricas. Han sido considerados como elementos relacionados con las armas, llegando a concluir que estas rocas configuran santuarios dedicados al culto a las armas o consagradas a ceremonias de carácter militar. La cronología ofrecida para este tipo de grabados reticulares hurdanos, abarcaría desde el Bronce Antiguo hasta la época romana (siglo I d.C.), siendo la etapa de mayor auge la correspondiente al Bronce Final y comienzos de la Edad de Hierro.

En cambio, otros autores como H. de Lumley, M. E. Fontvielle y J. Abelanet (27), refiriéndose a este arte esquemático lineal existente en los grabados del Monte Bego, en los Alpes del Sur en Francia, consideran que la cronología de estos motivos debe de estar más próxima a la época romana, e incluso afirman que ciertas figuras pudieran haber sido realizadas por pastores en tiempos romanos y medievales. Así mismo, M. C. Sevillano San José considera de época posiblemente medieval el petroglifo de la roca de «La Rueda» situada en Navarredonda de la Rinconada (Salamanca), en donde aparece un reticulado asociado a varios équidos y jinetes (uno portando gran lanza), podomorfos de gran similitud a las babuchas árabes, así como escaliformes que bien pudieran representar las escalas utilizadas para el asalto a castillos (28).

#### *Das hipótesis interpretativas no exclusivas*

Respecto a nuestros reticulados, hemos de considerarles por supuesto totalmente alejados de las interpretaciones a las que anteriormente

hemos hecho alusión (santuario dedicado al culto de las armas o consagrado a ceremonias de carácter militar), ya que no solo el lugar donde aparecen grabados (es decir la red de alcantarillado) sino también la cultura en el marco de la que fueron concebidos rechazan de plano cualquier hipótesis de este tipo. Dos vías de interpretación quedan abiertas, una remite a explicaciones arquitectónicas, la otra a explicaciones ligadas a actividades lúdicas.

#### *Representación arquitectónica*

En un principio pensamos que se trataban de motivos arquitectónicos que hubieran representado torres o murallas con su aparejo bien definido, y cuyo principal paralelo (entre otros) lo encontramos en el *graffito* sirio de Qāṣr al-Ḥayr al-Ġarbī (29). También, pero esta vez en territorio peninsular, se encontraba cierta similitud con los grabados del Raco Molero en Ares del Maestre (Castellón) (30), fechados en el siglo XV, y que dibujan una serie de estructuras arquitectónicas formadas por reticulados, incluso algunos de trama romboidal, que a diferencia de los aparecidos en Madīnat al-Zahrā, son de trazo sinuoso e irregular. En efecto, hemos de señalar que dos de las características que diferencian a estos reticulados cordobeses de todos los que hemos citado, son por una parte su trazado bastante lineal y geométrico, y por otra la particularidad de que muchas de sus cuadrículas aparecen cortadas por diagonales a derecha o izquierda. En base, pues, a estos elementos definitorios, hemos encontrado otros paralelos en *graffiti*, también medievales pero de época más reciente, como el aparecido sobre un fragmento desprendido del enlucido de yeso que recubre las paredes de una de las casas de Madīnat Siyāsa (ss.XII-XIII) (31), el existente en la muralla nazarí de Granada (s. XIV) (32), y por último de fecha más tardía (s.XVI), el situado en el interior de una de las torres del Castillo de Petrer (33) (fig. 28/1-2).

Sin embargo, este primer intento de explicación no parecía especialmente afortunado y nos pareció más coherente otro tipo de interpretación, igualmente arquitectónica: la de expresiones gráficas, toscas y rápidas, de elementos de la propia Madīnat al-Zahrā, como pueden ser representaciones de decoración parietal o de plantas.

El mejor argumento a favor de la primera posibilidad lo aporta el *graffito* G1/P7 donde un cuadrilátero asociado a un motivo serpenteante no puede ser interpretado más que como esquematización de un tablero parietal flanqueado por un ataurique (34). Otros ejemplos vienen a confirmar esta posibilidad de representación de decoración arquitectónica; concretamente, es interesante el parecido de estos reticulados con algunas de las decoraciones en verde y manganeso o cuerda seca, de atafiores y jarritas aparecidos en Madīnat al-Zahrā' y en otros yacimientos peninsulares de los siglos X-XI (35), así como con algunos zócalos de viviendas, pintados en rojo sobre fondo blanco de Bayyāna (Pechina, Almería) y Madīnat Ilbīra (Aráfe, Granada), donde se dibujan paneles de triángulos y cuadrados (36) (fig. 28/4-5-6). Soluciones decorativas parecidas están también presentes en Madīnat al-Zahrā' y más concretamente en ciertos pavimentos (37).

Esto último nos lleva a la segunda posibilidad de interpretación de carácter arquitectónico, igualmente convincente, la de representaciones planimétricas. El principal concernido es el grabado derecho del panel G1/P1, donde el gran cuadrado dividido en cinco fajas (la axial decorada por motivos cuadriculados recortados por diagonales) podría comprenderse como la planta de un edificio de cinco naves paralelas con tratamiento diferenciado del ámbito axial. Evidentemente los edificios modelos que vienen a la mente en este caso son la mezquita de Madīnat al-Zahrā' misma, así como Dār al-Ŷund u otras estancias de la ciudad palatina.

#### *Representación de tableros de juego*

La última hipótesis respecto a este tipo de *graffiti* de difícil interpretación, consiste en asignarles un carácter lúdico. En relación a que se trate de algún tipo de juego que habría servido para distraer en momentos de ocio a los alarifes encargados de construir estas alcantarillas, aparece en las fuentes escritas y en la iconografía medieval, concretamente en el *Libro de axedrez, dados e tablas* de Alfonso X finalizado en 1283 (38), un juego denominado «alquerque» cuyos tableros guardan cierto parecido con nuestros cuadriculados. Para la afirmación de esta idea, nos basamos también en la enorme similitud con los tableros de otra modalidad de este juego («alquerque de

doce») que tiene una serie de *graffiti* aparecidos sobre piedras areniscas, durante la excavación de la mezquita de Madīnat al-Zahrā' (39), y en los que se representan tres cuadriláteros concéntricos, atravesados por una línea recta que los une en cada uno de los lados (fig. 28/7-8). Como apuntó B. Pavón Maldonado, estos *graffiti* bien pudieran ser «juegos de nyas» similares a los existentes en el castillo de peregrinos de Añit, posiblemente realizados en momentos de ocio o como símbolos de protección, tal y como se considera al aparecido sobre un bloque de pizarra embutido en el muro de una vivienda de la alquería de Fragosa (Muñomoral, Cáceres) (40). Esta función protectora recaería tanto sobre el objeto o lugar al que va asociado, como sobre la persona que lo posee o hace uso del mismo; de ahí que entendamos la aparición de este motivo sobre un fragmento de cerámica sin vidriar procedente de Alcalá la Vieja (41).

¿Será por este valor profiláctico o por su relativa simpleza de dibujo respecto a los habituales motivos de los tejidos de la época? pero lo cierto es que en todos los personajes grabados en el castillo de Oroners (Àger, Lérida; vs. XIII?) se presentan reticulados, esta vez los más sencillos, sobre sus respectivas túnicas (42).

Pero no hay que olvidar tampoco que el mismo motivo de tres cuadrados concéntricos, cortados en el punto medio de sus cuatro lados por cuatro rectas, constituye uno de los temas decorativos de cenefas de zócalos pintados en la misma Madīnat al-Zahrā' (43). Así, pues, éste y los otros motivos cuadriculados y reticulados podrían tener, en un mismo ámbito cultural, tres significados casi intercambiables y en todo caso compatibles: arquitectónico, profiláctico y lúdico (44).

#### *Círculos y composiciones de círculos*

De forma general, encontramos arcos de círculos simples en numerosas paredes (G1/P1, 2, 4, 5, 7, 8, 9 o G2/P3, 4, 5); pueden aparecer cruzándose entre sí, dispuestos en ángulo recto o tocándose tangencialmente, y asociados o no a otros elementos; salvo en el primer grupo, son de trazado bastante regular y en varias ocasiones ha quedado marcada la huella de la punta del compás que sirvió para dibujarles (G2/P7, 9); las dimen-

siones de sus radios oscilan entre 12 cm. y 17 cm., siendo la media general de 13 cm.

Diferenciamos en este apartado tres grupos principales, clasificados por orden de complejidad.

El primero reúne en realidad elementos muy dispares. A un primer motivo de arcos de círculos que conforman los lados de cuadrados concéntricos (G1/P2), se le añaden varios arcos de círculos más o menos regulares (G1/P4, 5, G2/P4, 5, 7) y figuras complejas constituidas de sucesivos arcos de radios distintos (G2/P3).

Sabemos que, en contextos prehistóricos, los círculos grabados han sido interpretados generalmente como símbolos astrales o de culto al sol. Está claro que solo uno de nuestros *graffiti* se podría acoger a tales explicaciones, el conformado por cuadrados concéntricos (45); es el único, por otra parte, que encuentra ciertos paralelos en piezas cerámicas, por ejemplo en decoraciones en óxido de hierro (círculos y ovalos concéntricos) de jarritas procedentes de la Rábita de Guardamar (Alicante) y del poblado medieval del Castellón (Monreñó, Granada) (46).

Los demás, todos incompletos —y que como tal difícilmente pueden remitir a un símbolo solar— responden más bien a un mero ejercicio de pasatiempo o de aprendizaje; éste se buscaría en trazar sobre el enlucido aún fresco que recubre las paredes de las alcantarillas, a modo de «pizarras», apuntes, bocetos o esquemas arquitectónicos relacionados probablemente con las obras de construcción de Madīnat al-Zahrā' (47). Todos aquellos, incluidos la figura compleja G2/P3 que, por la sucesión de formas cóncavas y convexas que dibuja, evoca el trazo de un ataurique, anuncian en realidad al segundo grupo.

Las figuras que constituyen éste no son otra cosa que el soporte gráfico de un discurso constructivo, la ilustración de unas explicaciones sobre este proceso de construcción, pero nunca —salvo en el caso muy peculiar del grabado G2/P9 sobre el que volveremos más adelante— se trata de dibujos a escala de realizaciones arquitectónicas o decorativas concretas. Los tres ejemplos más claros de este tipo de representaciones están situados en los paneles G1/P8, 9 y G2/P7; representan respectivamente una arcada formada por tres arcos (composición califal frecuente y que se encuentra tanto en el alminar de la mezquita de Córdoba

edificado por 'Abd al-Rahmān III como —a escala mayor— en la arcada axial del Salón Rico o de Dār al-Yund), un doble arco incompleto (típico aljizme) y un gran arco de herradura aislado, uno y otro reiterativos en la arquitectura de Madīnat al-Zahrā'.

Por último, el tercer grupo está integrado por un solo grabado (G2/P9). Como hemos tenido oportunidad de indicar en la parte descriptiva de este trabajo, la particular regularidad de su trazo y de su composición y las huellas dejadas por los instrumentos de dibujo muestran suficientemente que se trata esta vez de un verdadero boceto, dibujo a escala de motivo decorativo arquitectónico. Sin entrar en el detalle de su estudio que será retomado por otro investigador en un marco más amplio (48), conviene resaltar el gran interés de este tipo de testimonios directos sobre la elaboración misma de los edificios de Madīnat al-Zahrā', de los que hasta ahora solo teníamos el ejemplo de trazo directo de un arco trilobulado (49). También apuntaremos que si el cuadrilóbulo no es inusual en la decoración arquitectónica califal (50) no se trata de uno de los motivos más frecuentes. De hecho, aunque esté presente en las techumbres pintadas de la mezquita mayor de Córdoba (51), en Madīnat al-Zahrā' suele limitarse a zócalos pintados o cenefas (52), donde ofrece además lóbulos menos acentuados; en cambio esta forma se generalizará con el arte mudéjar.

## MOTIVOS EPIGRÁFICOS O SEUDOPIGRÁFICOS

Algunos motivos del panel G2/P6 adoptan sin ambigüedad la forma de la letra árabe *wa*, sin embargo, en ausencia de otras letras —y *a fortiori* palabras— interpretables, esta similitud morfológica no significa necesariamente que se trate de esta letra como tal. Estaríamos tentados por nuestra parte de considerar a estas *wa*-s como unos ejemplos de las habitualmente llamadas «marcas de cantero» o «marcas de identidad»; esta segunda denominación tiene la ventaja de no limitar *a priori* su uso a una única clase de albañiles especializados. Signos similares son utilizados en otras zonas geográficas y por otros grupos sociales, por ejemplo como marca de ganado y por extensión como signo identificatorio de estos grupos sociales (tribus, etc.); así los *ejwal* del mundo tuareg.

En este caso, estos motivos en *usa* constituirían con otros motivos («A» inclinadas hacia la derecha, «V» y «γ») un grupo variado de estas marcas de identidad. De hecho, tanto la «γ» invertida como la «V» y la «A» inclinadas aparecen en grupos de petroglifos de las Hurdés (Cáceres), atribuidas a época precristiana, pero que a nuestro parecer y por la naturaleza de los grabados asociados bien podrían ser medievales (53); mientras que la «γ» y la «V» están documentadas como marcas de cantero en Jirbar al-Mafyar (54). Por supuesto, para ser confirmada, esta hipótesis debería contrastarse con más datos, recogidos en el mismo Madīnat al-Zahrā' y en otros tipos de soportes materiales.

## MOTIVOS FIGURATIVOS

### Motivos antropomorfos

El *graffito* que aparece en el panel G1/P7, parece corresponder a la pierna derecha de un personaje. Podemos distinguir en ella una serie de líneas horizontales y de motivos romboidales encadenados que nos hacen pensar que este personaje vestía con una especie de media decorada con estos motivos. La idea de que nuestro *graffito* realmente representa una pierna no es inmediata de aceptar por dos razones principales: una, anecdótica, es que el gran tamaño de la pierna hace imposible el dibujo completo del personaje en la pared de la alcantarilla, dada la poca altura de la misma; otra es que las figuras humanas representadas en las distintas artes islámicas de la época califal difieren bastante de nuestro motivo. Por un lado, no es siempre posible ver las piernas de éstas, unas veces porque la pieza está fragmentada como es el caso de la bebedora representada en un ataifor en verde y manganeso procedente de Madīnat Ilbīra y otras veces porque adoptan posturas determinadas como la mujer sentada de un ataifor de Benetússer (Valencia) (55); o porque van descalzas con largas túnicas hasta los pies o a la altura de las rodillas, como son los personajes representados en la Arqueta de Leyre, en el Bote de al-Mu'yīra, en el Bote de Sayf al-Dawla, en la Botella de los Músicos o en la Pila de Játiva (56).

Sin embargo, a pesar de las dificultades y diferencias expuestas seguimos considerando este *graffito* como un motivo antropomorfo aunque sea

solo por la similitud formal que muestra con las piernas de algunos personajes que aparecen en las ilustraciones de «Beatos» de los siglos X-XI, como por ejemplo las que aparecen en el Beato de la Seo de Urgel, que representan ejércitos cristianos (57).

### Motivos zoomorfos

Que pertenezcan a este grupo, encontramos dos motivos situados ambos, en el G2/P2 (fig. 30). Como dijimos, la figura A de este panel ha sido reproducida ya una vez en un estudio previo del sistema de saneamiento de Madīnat al-Zahrā' (58). El recurso, en este dibujo, a elementos morfológicos originales, nos obliga a plantear la cuestión de la identificación de la especie concernida. Si es que ésta se puede efectivamente identificar, deberemos basarnos en tres indicios fundamentales: la presencia del moño o cresta, la forma del pico y la de las patas.

Las proporciones de estas últimas, ya lo hemos visto, impiden toda duda en cuanto a la pertenencia del ave al grupo de los zancudos. La presencia de la corona de plumas no puede relacionarse más que con dos tipos de pájaros. El primero es el pavo real, pero en este caso faltaría la larga cola, tan espectacular y omnipresente en la decoración islámica, sea en tejidos, cerámica, frescos o esculturas (59), mientras que las patas deberían ser mucho más cortas (obviamente el pavo real no es un zancudo); el segundo es la grulla, de la que sabemos que difiere de las garzas y cigüeñas por su incapacidad para mantenerse en los árboles.

Concretamente, no se trataría de la grulla europea más frecuente (*Megalamis Grus*), sino de la grulla de Numidia (o grulla damisela, *Anthropoides Virgo*, abundante en Europa del Este y Asia) o, más verosíblemente todavía, de la grulla coronada (*Balearica Pausinus*) presente en toda África. Sin embargo, esta hipótesis no se puede considerar como definitiva, por tener estos animales un pico muy grueso y corto, sin ningún parecido con el del *graffito* estudiado. Cabe notar, además, que la representación de esta especie de ave en el arte islámico no se ha documentado todavía.

En estas condiciones, la forma del pico asociada a la longitud de las patas del grabado de Madīnat al-Zahrā' nos obliga a poner nuestra

atención en la familia de las garzas y de las garceras, en las que algunas especies presentan una corona de plumas (60); mencionaremos la garza imperial (*Pyrrehoedja Purpurea*, extendida en Eurasia y África), la garza real (*Anas Cereca*, también abundante en Europa) y distintas garceras (*Egretta Intermedia*, *Egretta Alba*). En ningún caso, sin embargo, las cabezas de estas aves soportan una verdadera corona, sino un grupo de plumas (a veces dos solamente) inclinadas hacia atrás, que les confiere un perfil característico y distinto al del grabado estudiado. Las garzas son, no obstante, muy frecuentes en el arte islámico medio oriental desde sus inicios. En el siglo VIII ya, frescos de Qaşayr 'Amra (c.715) y de Qaşr al-Hayr al-Garbi (c.718) presentan aves de este tipo, respectivamente en una hueda del baño y en el pavimento de una escalera (61). Más tarde se siguen encontrando en los frescos de Samarra (*Şarım de Dawşaq*) (62).

En la misma época (o en la inmediatamente posterior) casi no aparecen estos elementos zoomórficos en al-Andalus: ni, evidentemente, en la decoración arquitectónica ni, sobre todo, en los artes menores a pesar de que tanto en la cerámica (principalmente verde y manganeso y loza dorada pero también, más tardíamente, estampillada y esgrafiada), los tejidos, los marfiles, los bronceos o los esmaltes el tema del pájaro sea particularmente frecuente; se recurre entonces a especies variadas aunque en número limitado: águila, halcón o gavilán, paloma, pato, pavo real, perdiz (63). Contamos una única excepción, sobre un plato verde y manganeso de Madīnat al-Zahrā' cuya decoración representa una típica garza con su cupete y un elemento vegetal en su pico (64). Otra posible excepción, más tardía, en caso de que sea realmente andalusí, sería la del fragmento de tejido de época *tā'ifa*, llamado tradicionalmente «Patio de las Brujas» en el que se reconoce un friso de aves zancudas encorvadas con cabeza ornada con una cresta de plumas; pero de hecho, todo el repertorio decorativo de esta pieza remite claramente al mundo oriental (65).

Por otra parte, el ave de Madīnat al-Zahrā' constituye uno de los dos *graffiti* de este tipo hasta ahora más antiguos en al-Andalus. Le puede ser coetáneo el pavo real inciso en una baldosa de pizarra encontrada en el patio de una casa de Vascos (Toledo) (66). Hasta el momento sólo eran

conocidos algunos ejemplares de la cerca de D. Gonzalo de Granada, de mediados del siglo XIV, que recurrían a tales motivos aviformes y entre los que destacaba, una vez más, el pavo real (67).

En la figura B, cuyas dimensiones son de 14 cm. de altura máxima y 17 cm. de anchura, hemos de considerar la ausencia de todo carácter morfológico significativamente atribuible a una especie concreta, como hubieran podido ser las patas alargadas (zancudo), el pico alargado, ganchudo o achatado (respectivamente zancudo, rapaz o pato), la larga cola y la corona de plumas (pavo real), etc.; esta ausencia y las proporciones generales del animal nos llevan a pensar que se puede tratar de una paloma, aunque toda especie de ave pequeña podría, quizá, corresponder con idéntica verosimilitud al *graffito* estudiado. Este motivo, por supuesto más elaborado, abunda en el arte oficial como ya hemos visto, tanto en la época califal como en los siglos siguientes.

#### Motivos vegetales

Hay que distinguir dos conjuntos; el de las representaciones vegetales propiamente dichas, siempre muy esquemáticas, y el de los esbozos o reproducciones esquematizadas de motivos vegetales de ornamentación arquitectónica tal como se encuentra esculpida en los edificios del mismo Madīnat al-Zahrā'.

Al primero deben pertenecer, a pesar de su extrema sencillez, las ramitas que sostiene el ave zancuda en el pico (así como a las existentes a nivel del suelo, junto a las patas del animal, consistentes en simples trazos paralelos y oblicuos). El mostrar un elemento en la boca de un animal es un recurso decorativo muy frecuente en el repertorio iconográfico cerámico en verde y manganeso de esta época. Hallamos cuadrúpedos (gacelas, liebres, cervatillos...) y aves (zancudos, pavos reales, palomas...) (68) que portan en sus bocas motivos vegetales algo más complicados que nuestro motivo. Estos suelen ser ramas de trazado curvilíneo, que a veces se bifurcan y rematan con pequeñas flores tripédales o palmetas (fig. 32/6); en otras ocasiones las ondas que presentan los elementos cogidos por los picos de los pájaros evocan más bien un animal (reptil o gusano).

También pertenecerían al primer grupo algunos elementos de los paneles G1/P2 y G3/P1

cuyos aspectos «ramiformes o espigados» son los que nos conducen a considerarles así, y en los que podemos ver la sencillez y esquematismo de su trazado (una línea vertical ligeramente inclinada hacia un lado, que culmina en una corona de cinco pequeños trazos). Motivos muy similares se han hallado en Vascos (Toledo), incisos en baldosas de pizarra, agrupados paralelamente u organizados en motivo cruciforme asociado a estrellas de cinco y siete puntas (69). Igualmente esquemáticas, son ciertas decoraciones vegetales (palmetas, tallos, etc.) en manganeso sobre fondo melado o amarillo, que portan algunas cerámicas de esta época (70) (fig. 32/4-5). En G1/P2 la integración de dos de estos motivos en un cuadrado cerrado hacia arriba por tres líneas paralelas deja entrever una voluntad de composición de estos distintos elementos para evocar quizá un espacio ajardinado.

Como representante principal del segundo grupo, tenemos el *graffito* del panel G2/P1. Tal y como lo describimos en el apartado anterior, se trata de dos líneas dobles dispuestas en sentido vertical que se cruzan entre sí, dando lugar a dos formas almendradas de distinto tamaño. A pesar de lo deteriorado que está el *graffito*, pueden verse en el interior del motivo almendrado superior unos trazos curvos que bien pudieran representar motivos vegetales. Proponemos, a pesar de la sencillez del motivo, cierta similitud con el esquema de trazado de motivos vegetales en ataurique, frecuente en Madīnat al-Zahra', entre otros el situado en uno de los paneles parietales del Salón de 'Abd al-Rahmān III, que representa la parte superior de un «árbol de la vida» o el de la decoración de un tablero de mármol procedente de la sala caliente del baño anejo a este mismo salón (71), y el existente en la Portada de San Esteban de la Mezquita de Córdoba (72) (fig. 32/2).

Difícilmente puede el motivo en espiral de G1/P7 relacionarse con grabados rupestres de morfología similar, documentados hasta ahora sobre todo en el Norte de la Península (73); su carácter vegetal está claramente marcado por el tratamiento ramificado de su extremidad superior. La asociación con la faja vertical compartimentada —y quizá el arco de círculo escasamente esbozado a su izquierda— nos conforta en nuestra opinión de que se trata de una visión muy esquematizada de un ataurique parietal como se pueden encontrar

decenas de ejemplos en la misma Madīnat al-Zahra' (74) o en la mezquita mayor de Córdoba (fig. 32/3).

### Motivos navales

Primero son las figuras G y K1 del panel G2/P1, las que ofrecen cierta similitud con las velas y cascos de algunos *graffiti* de barcos aparecidos en el Castillo de Denia (75), bien es cierto que de época más reciente. Pero es el G1/P11, el que nos muestra la figura más completa que poseemos de una posible embarcación: tres líneas ligeramente curvas unidas por un extremo constituirían el casco de la embarcación; en este extremo se trazan otras líneas que bien pudieran representar una vela enganchada al botolón, y del centro del casco se levantaría un mástil con vela latina.

Según esta descripción nos hallamos ante la representación de una embarcación de poco tonelaje y de aspecto ligero, relacionada posiblemente con la navegación fluvial o marítima de cabotaje, y por tanto con actividades pesqueras o con el transporte de personas y mercancías poco pesadas. Creemos que esta embarcación está emparentada con la familia de la tartana, que posee dos velas latinas, y con el jabeque, provisto de un casco corto ligeramente pronunciado por la existencia del botolón, elemento muy común en los barcos mediterráneos, y de tres velas latinas.

Son escasas las fuentes escritas que nos hablan de las actividades pesqueras y de las embarcaciones utilizadas para estas faenas; en cambio son más abundantes las que narran acciones bélicas que nos informan de las embarcaciones de guerra participantes en estos hechos, de características muy diferentes a las que nos muestra la embarcación de nuestro *graffito*, como por ejemplo el patache (*fattāḥ*), la gurapa (*gurāb*), la carraca (*harrāqqa*), o la galera (*ḡawna*). Algunas de estas fuentes escritas nos hablan de la existencia de otras embarcaciones más sencillas que acompañaban a estas grandes naves en las expediciones militares que realizaban o que se usaban para asistir a aquellos barcos mercantes de gran tonelaje, que debido a su gran calado no podían atracar en los puertos: nos referimos al cátabo (*qātib*) o simplemente a barcas (*zawābiq*). También es posible, por tanto, que nuestro *graffito* represente alguna de estas pequeñas embarcaciones, que navegaban por las

costas mediterráneas e incluso por algunos de nuestros ríos, como por ejemplo por el Guadalquivir, dado que sabemos que se usaban además de almadías para cruzar de una orilla a otra el río, pequeñas embarcaciones que realizaban en el siglo XI servicios regulares de transporte entre Córdoba y Sevilla (76).

Más interesante todavía es el segundo grabado naval (G1/P12; fig. 12). Su interpretación como barco se hubiera quedado muy hipotética si no hubiéramos dispuesto de un documento de comparación excepcional. Se trata de un arafór en verde y manganeso, decorado de dos barcos de tamaños desiguales; procede de Mallorca pero fue utilizado en la decoración arquitectónica de la iglesia de San Piero a Grado de Siena (Italia) como muchos de estos *bacini* (77) (fig. 33). El barco superior, de mayor tamaño, es idéntico al de nuestro *graffito*: están las formas triangulares (las dos velas latinas delanteras), la líneas verticales y las onduladas (los mástiles y las cuerdas —que aparecen en Madīnat al-Zahrā' delante de las velas—), la línea horizontal con triángulos puntas abajo (la vela, enrollada, del palo de misena), así como la forma rectangular soportando este mástil (el castillete de popa). En el *graffito* de Madīnat al-Zahrā', por último, el casco (D) está solo esbozado; sin embargo este grabado ofrece una información ausente del dibujo del arafór mallorquín: el timón, claramente dibujado como un largo remo lateral. Es curioso notar que otra pieza de Siena, sin lugar a dudas contemporánea, presenta el mismo barco pero con la vela trasera —triangular— desplegada (78).

G. Rosselló-Bordoy había mostrado ya, gracias a estos arafóres, que la aparición de este tipo de barco era bastante anterior a las fechas avanzadas a partir de los estudios históricos especializados que no aseguraban la existencia de aquél hasta los siglos XII y XIII (79), por ejemplo en las miniaturas de los *Annali Januensi* (c. 1154-1253) y en unos mosaicos de San Marco de Venecia (s. XIII) (80). El *graffito* de Madīnat al-Zahrā' adelanta su aparición un siglo más, lo que constituye un dato esencial para la historia de la navegación, seguramente ligada al desarrollo dado por 'Abd al-Rahmān III a su flota para competir con la fatimí de Ifriqiya.

El barco aquí representado parece destinado a la carga y el transporte, no a la guerra, dada la

ausencia de remos que le diferencian totalmente de navios como las galeras por ejemplo. Anuncia las formas de la *cog* catalana más tardía. Sin embargo, como ya señalaron varios autores, no es posible asegurar el término árabe atribuido en su tiempo a este tipo de barco (81). En cuanto a sus dimensiones, se han propuesto unos 25 m. de eslora total, 6 m. de manga y 4,5 m. de puntal, medido desde la quilla hasta la borda (82).

Otro aspecto que podría resultar anecdótico, pero que es fundamental para la validez de nuestro estudio de los *graffiti* de Madīnat al-Zahrā', es que la concordancia total entre este grabado y un elemento específico del repertorio decorativo de la cerámica contemporánea deja augurar una generalización de esta concordancia a otros tipos de motivos, y confirma indirectamente la validez de los paralelos que establecimos más arriba con ornamentación de cerámica, a propósito de motivos cuadrículados o zoomorfos por ejemplo.

Por último, hay que resaltar que si los *graffiti* de barcos son numerosos en monumentos de ciudades costeras, esta proximidad al mar no es ni mucho menos una condición imprescindible ya que grabados de este tipo han sido encontrados también en lugares muy continentales. En este aspecto pues su presencia en Madīnat al-Zahrā' no debe sorprender.

## GRAFFITI PUNTEADOS

La naturaleza de este tipo de *graffiti* nos parece muy distinta de la de los grabados incisos, aunque sea sólo por el tiempo invertido en su realización: es mucho más rápido incisar una línea que imprimir una hilera de puntos. Por lo tanto el autor dispone de un tiempo mayor para la elaboración progresiva de su obra.

No hemos podido constatar a través de la bibliografía consultada la existencia de otros *graffiti* realizados mediante esta misma técnica (impresión sobre una superficie blanda de líneas de puntos); solo podemos señalar un motivo inédito existente en el aljibe de la fortaleza de Tíjola la Vieja (Tíjola, Almería) (fig. 34). Este yacimiento —Tāyūla/Tíjola— aparece mencionado como *hija* ya en el siglo X, y así lo corrobora el temprano material cerámico existente en superficie. El referido *graffito* se encuentra trazado en el hormigón hidráulico de la cara interna de la pared oeste del

aljibe y sobre él se superponen parcialmente *graffiti* cristianos picados que representan motivos cruciformes (83).

### Motivos lineales

Líneas de puntos impresos en el enlucido recién extendido se encuentran asociadas a grupos de *graffiti* incisos en los paneles G2/P2 y G2/P5. El tamaño de la punta utilizada parece menor que el de la que sirvió para los grabados que veremos a continuación. Por lo demás, estas líneas no ofrecen más interés que demostrar la posible coexistencia en un mismo panel de distintas técnicas de dibujo.

### Reticulados complejos

Mucho más interesantes son los tres paneles de motivos reticulados.

El primero (G2/P8) nos llama la atención sobre todo por marcar la oposición entre dos espacios uno, superior, estrecho, organizado en tres líneas alargadas, y un otro, inferior, amplio y verdaderamente relleno de líneas de puntos entrecruzadas. Sin embargo poco más podemos decir de este grabado que no sea subrayar el carácter obsesional de su concepción.

El panel G3/P3, formado por un espacio central rectangular rodeado por todos sus lados por cuadrículas, excepto por uno de ellos que se cierra mediante una línea vertical que culmina en un pequeño círculo, ofrece más pistas de interpretación. Su similitud con grabados rupestres de la península Arábiga, que han sido interpretados como mapas de parcelarios o de redes hidráulicas, o planos catastrales (aunque estos últimos no son punteados) (84), impone tener esta posibilidad de interpretación en cuenta. Aquí concretamente, la presencia de un gran espacio vacío rodeado de formas cuadrangulares de varios tamaños evoca más bien la planta de un complejo arquitectónico. Una vez más, no se trataría de buscar su modelo exacto en la misma Madīnat al-Zahrā' (grandes patios, etc.), donde la arquitectura conocida hasta ahora —que es ante todo aúlca— nos ha acostumbrado a trazados más regulares. Habría que pensar en un dibujo espontáneo cuya inspiración gira alrededor de la trama urbana y cuyo grado de complejidad era función del entretenimiento de su autor.

El tercer conjunto, el del panel G3/P2, responde a una forma muy distinta de estructurar el espacio, con una simetría radial y la asociación de elipses concéntricos y de círculos radiales a partir de la figura central. No podemos en presencia de tales formas invocar a modelos arquitectónicos y tampoco recordar estos motivos a tipos de ornamentación contemporánea conocida. La zonificación tripartita (interior del elipse central/anillo comprendido entre las dos elipses/espacio exterior), la presencia de los trazos que unen elipse central y círculos periféricos, y la posición de cada círculo respecto a aquellos tres espacios concéntricos, nos hacen pensar más bien en la representación gráfica de conceptos esta vez muy distintos; pueden remitir éstos tanto a la organización social (jerarquización de grupos, de individuos y lazos entre ellos) e incluso política, como a nociones cosmogónicas (aunque aparentemente se deben excluir representaciones planetarias o astrológicas).

En suma, los *graffiti* punteados nos parecen responder a un grado de conceptualización muy superior a los incisos. Si su significado se nos escapa todavía en parte, es porque parecen haber respondido mucho más a la inspiración personal, alejada de los estereotipos habituales.

### CONCLUSIONES

Podrán parecer un poco secas nuestras observaciones a propósito de los distintos tipos de *graffiti* descubiertos en Madīnat al-Zahrā'. Esta parsimonia se debe a nuestra voluntad de limitarnos a una aproximación lo más cercana posible a los datos materiales, rehuyendo así las interpretaciones simbólicas o psicológicas tan frecuentes en los análisis de esta forma peculiar de la expresión gráfica.

Si referirse a la carga simbólica de las figuras y motivos rupestres pre y proto históricos es imprescindible (por la escasez de otras referencias fiables), no parece serlo tanto para las épocas históricas, por lo menos en un contexto como el de las alcantarillas y galerías de desagüe de Madīnat al-Zahrā', ajeno sin lugar a duda a cualquier manifestación religiosa, incluso las más marginales (85). Querer encontrar, tras los garabatos que estudiamos, grandes arquetipos culturales y simbólicos, equivaldría a caer en tópicos (el círculo,

por ejemplo, es símbolo solar en todas las culturas) y suponer en los alarifes motivaciones en realidad muy alejadas de las reales, ya que no resulta nada claro que toda persona que dibuja un círculo sea consciente de este significado solar.

En igualmente negativas consecuencias desembocaría el intento de someter estos grabados a la criba de los modernos «tests» de interpretación esencialmente basados en la ciencia psicanalítica: sería muy dudoso que aquellos elaborados en el contexto occidental del siglo XX sean trasladables tal cual mil años antes a otros ámbitos culturales (86). Ni —para quedarnos en tópicos— los dibujos en espiral muestran repliegue sobre sí mismos, ni las líneas recortadas acciones frustradas, ni el triángulo fantasmas femeninos.

Muy al contrario, los *graffiti* de Madīnat al-Zahrā son el resultado de gestos de acompañamiento del trabajo constructivo.

— El alarife marca su presencia con simples signos de identidad aparentados a las «marcas de cantero»;

— también ocupa tiempos muertos de su tarea recreándose a veces en el dibujo de realidades por lo inmediato ajenas a aquella (barcos o pájaros fantásticos);

— pero en la mayoría de estos momentos de inacción deja vagar su mente y se deja ir en lo que nosotros llamaríamos dibujo automático, rellenos de figuras preestablecidas o acumulación de trazos más o menos organizados;

— ante todo, el alarife explica a sus compañeros (o se explica con ellos) a propósito de la construcción misma del conjunto arquitectónico. No son verdaderos esbozos (que deberían tener las proporciones de la versión definitiva y toda la información estrictamente necesaria a su realización), no son tampoco esquemas (en los que deben existir un número mínimo de reglas de representación, de codificación de la información, para hacerles inteligible), son garabatos suficientes para entenderse en el curso de la discusión; la economía de trazo es la regla, y unas escasas líneas pueden sugerir un aparejo de sillares, una triple arcada, un arco y su albanega con ataurique, la planta de un edificio de cinco naves, el dibujo de una solera o la idea de un jardín...;

— sólo en una ocasión el dibujo arquitectónico pasa del garabato ilustrativo a una verdadera

prueba, boceto previo a la realización de una obra definitiva, sea ejecutada ésta en las inmediaciones de la galería o sea un boceto solo destinado a mostrar la maestría del artesano.

Aunque las lagunas no se pueden considerar nunca como significativas, tenemos que interrogarnos sobre el porqué de la ausencia de ciertos tipos de *graffiti* frecuentes en época actual o en la Antigüedad clásica (motivos de temática sexual), en otros ámbitos culturales de la Edad Media (símbolos religiosos) o en todas épocas (formas epigráficas). En cuanto a los primeros, el ámbito cultural islámico (y quizá cristiano) basta para explicar esta laguna, dado que, en el estado actual de la investigación sobre *graffiti* medievales, el fenómeno parece general. Más sorprendente es la segunda; en efecto, si el Islam no se presta tanto como el Cristianismo a representaciones gráficas esquematizadas (para el último crismones, cruces, símbolos marianos, alfa y omega, etc.) no deja de ser cierto que algunos símbolos —profilácticos por lo general— le han sido asociados: estrellas de seis puntas, «manos de Fátima», cuadrados «mágicos», etc.. Quizá estas manifestaciones, además poco ortodoxas, se generalizaron más tardíamente. Por último, en cuanto a la ausencia de epigrafía en Madīnat al-Zahrā (no compensada por las marcas de identidad que son de otra índole), no se puede inferir de ésta la no alfabetización de los albañiles constructores de la ciudad palaciega, ni su procedencia extranjera a partir de la presencia de signos peculiares aparentados a la «Y» o a la «D».

Quizá sean los grabados «arquitectónicos» (entendiendo la palabra, como hemos visto, en su más amplio sentido) la aportación más original y más importante del conjunto aquí estudiado, pues dan fe de las condiciones de construcción de Madīnat al-Zahrā, dan a entender que existía una comprensión global de las obras por parte del conjunto de artesanos y peones que participaban en ellas, así como del interés puesto en sus distintos aspectos; lo que no ofrecen en cambio, es información nueva sobre las características arquitectónicas propiamente dicha. Por último, adquieren especial importancia los grabados reticulados cuya presencia insistente nos recuerda hasta qué punto pueden interpenetrarse registros *a priori* sin relación: representación arquitectónica,

ejercicio intelectual lúdico y plasmación simbólica profiláctica.

Por otra parte, dentro del grupo de los *graffiti* figurativos no arquitectónicos, dos destacan particularmente. Uno, por su fantasía creadora y las posibles referencias orientales que sugiere, es el gran ave zancuda, aunque su ausencia de naturalismo disminuye un poco el interés de su estudio. El otro, en cambio es de fundamental importancia para la historia de la navegación; nos demuestra que estas naves probablemente comerciales, con tres velas larinas y castillete de popa, existían ya caracterizadas a mediados del siglo X (manteniéndose el tipo hasta el siglo XIII). El grabado de Madīnat al-Zahrā' es ahora la representación más antigua de este tipo de barco.

Por último desde un punto de vista metodológico, hay que resaltar el estrecho paralelismo formal entre el repertorio global de los *graffiti* aquí estudiados y el de la cerámica contemporánea a los mismos, cual sea la técnica que presidió la fabricación de ésta. Este paralelismo, que queda por explicar, obliga a plantearse con enfoque nuevo el problema de las relaciones entre manifestaciones artísticas «oficiales» y producciones cerámicas banalizadas.

Con todo, esperamos haber contribuido a partir de este modesto testimonio a descifrar la letra pequeña de la historia de Madīnat al-Zahrā'.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABŪ-L-FARAĠ AL-ŪS, M. (1964): «Les dessins rupestres du Gabal 'Usays», *Syria*, XLI, pp. 291-299.
- AL-ANDALUS: *Las artes islámicas en España*, Catálogo (1992). Madrid.
- ALMAGRO, M., CABALLERO, L., ZOZAYA, J. y ALMAGRO, A. (1975): *Qusayr Amra. Residencia y baños Omeyas en el desierto de Jordania*, Madrid.
- ANATI, E. (1972-74): *Rock Art in Central Arabia*, vols 2-4, Lovaina.
- AZUAR RUIZ, R. (1989): *La Rábida Califal de las Dunas de Guardamar (Alicante)*, Alicante.
- BARAMKI, D. C. (1936): «Excavation of Khirbat al-Mafjir», *The Quarterly of Department of Antiquities in Palestine*, V, pp. 132-138.
- BARCELÓ, C. (1989): «VI. Los epígrafes árabes de Guardamar», in R. Azuar Ruiz, *La Rábida Califal de las Dunas de Guardamar (Alicante)*, Alicante, pp. 183-197.
- BARCELÓ, 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, J. I. (en prensa): «Los graffiti de la muralla islámica de Granada», *I Congrés Internacional de Gravats Rupestres i Murals, Lleida, 1.992*.
- BAZZANA, A. et alii (1983): *La cerámica islámica en la ciudad de Valencia, I, Catálogo*, Valencia.
- BAZZANA, A., LAMBLIN, M.-P., MONTMÉSIN, Y., GISBERT, J.A., y VILLOTA, I. (1984): *Los graffiti medievales del Castell de Denia, Catálogo*, Denia.
- BERNAT ROCA, M., GONZÁLEZ GOZALO, E. y SERRA BARCELÓ, J. (1982): «La presó del campanar de Sant Miquel», *Estudis Balmàrics*, II/7, pp. 95-131.
- BERNAT i ROCA, M. y SERRA i BARCELÓ, J. (1989): «L'aprenentatge d'un ofici: Graffiti arquitectònics a la Seu de Mallorca», *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 45, pp. 177-213.
- BERTI, G. (1990): «Ceramiche islamiche del Mediterraneo occidentale usate come «bacini» in Toscana, in Sardegna e in Corsica (secoli XI-XIII)», *L'età di Federico II nella Sicilia Centro Meridionale*, Gela, pp. 99-114, 265-276 y 329-334.
- (1992): «Bacini ceramici e strutture architettoniche medievali: Considerazioni basate su una ricerca in Toscana», *Coloquio Hispano-Italiano de Arqueologia Medieval*, Granada, pp. 133-172.
- BERTI, G., PASTOR, J. y ROSSELLÓ-BORDOY, G. (1993): *Naves andalusíes en cerámicas mallorquinas*, Trabajos del Museo de Palma 51, Palma de Mallorca.
- BERTRÁN i ROIGÉ, P. y PITÉ i LLEVOT, F. (1984-85): «Primera aproximació a la cerámica grisa i als «graffiti» del Castell d'Oroñers (Àget, Lleida)», *Acta Mediaevalia*, 5-6, pp. 387-418.
- CASANOVAS, A., FERRAN, D. y ROIG, A. (1983): «Els grafites 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 Ciencias. Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 17, pp. 245-248.
- CASTILLO GALDEANO, F., MARTÍNEZ MADRID, R. y ACIÉN ALMANSA, M. (1987): «Urbanismo e industria en Baġyāna-Pechina (Almería)», *Actas del II Congreso de Arqueología Medieval Española*, Madrid 1987, Madrid, t. II, pp. 539-548.
- CASTILLO GALDEANO, F. y MARTÍNEZ MADRID, R. (1990): «La vivienda hispano-musulmana en Baġyāna-Pechina (Almería)», *La casa hispanomusulmana. Aportaciones de la Arqueología - La Maison hispano musulmane. Apports de l'Archéologie*, Granada, pp. 111-127.
- CLARKE, Ch. (1975): «The Rock Art of Oman. 1975», *The Journal of Oman Studies*, 1, pp. 113-122.
- CRESSIER, P. (1986): «Graffiti cristianos sobre monumentos musulmanes de la Andalucía oriental: una forma de exorcismo popular», *Actas del I Congreso de Arqueología Medieval Española*, Huesca 1985, Zaragoza, t. I, pp. 273-291.
- CRESWELL, K. A. C. (1969): *Early muslim architecture*, I, Oxford.
- DUFOURQ, Ch. (1973): *L'Espagne catalane et le Maghrib aux XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles*, París.
- ESCRIBA, F. y BARCELÓ, C. (1990): *La cerámica califal de Benetússer, Catálogo*, Valencia.
- ETTINGHAUSEN, R. (1977): *La peinture arabe*, Ginebra.
- EWERT, C. (1987): «Elementos decorativos en los tableros parietales del Salón Rico de Madīnat al-Zahrā», *Cuadernos de Madīnat al-Zahrā*, 1, pp. 27-60.
- GÓMEZ-MORENO, M. (1888): *Medina Elvira*, Granada (reed. Granada 1986).
- (1892): *Guía de Granada*, Granada (reed. Granada 1982).
- GÓMEZ-MORENO, M. (1951): *El arte árabe español hasta los Almohades. Arte mozárabe*, Ars Hispaniae III, Madrid.
- GONZÁLEZ GÓZALO, E. y PASTOR QUIJADA, X. (1994): «La arquitectura naval en los graffiti medievales mallorquines», *IV Congreso de Arqueología Medieval Española*, Alicante 1993, Alicante, t. III, pp. 1035-1047.
- GRABAR, O., HOLOD, R., KNUSTAD, J. y TROUSDALE, W. (1978): *City in the Desert. Qasr al-Hayr East*, Cambridge (Mass.).
- HERZFELD, E. (1927): *Die Malereien von Samarra*, Berlín.
- IÑÍGUEZ SÁNCHEZ, M. C. y MAYORGA MAYORGA, J. E. (1993): «Un alfar emiral en Málaga», *La cerámica altomedieval en el sur de al-Andalus*, Granada, pp. 117-138.
- IZQUIERDO BENITO, R. (1979): «Excavaciones en la ciudad hispano-musulmana de Vascos», *Noticario Arqueológico Hispánico*, 7, pp. 247-392.
- (1994): *Ciudad hispanomusulmana «Vascos» Naval-moralejo (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, pp. 225-255.
- JUNG, M. (1990): «1 graffiti rupestri del Ġabal 'Asāl, del Wādī 'Uš e del Hušn al-Diyāb nello Yemen del Nord», *Annali (Istituto Universitario Orientale, Napoli)*, 50, pp. 41-59.
- KIRCHNER i GRANELL, H. (1986): «Les safes dels strats II i III de Shadhfilah», *Actas del I Congreso de Arqueología Medieval Española*, Huesca, 1985, Zaragoza, t. IV, pp. 149-192.
- LABARTA, A. y BARCELÓ, C. (1987): «Las fuentes árabes sobre al-Zahrā: estado de la cuestión», *Cuadernos de Madīnat al-Zahrā*, 1, pp. 93-106.
- LAMALFA DÍAZ, A. C. (1987): «Estelas medievales y grabado laberíntico de Arcera (Valdeprado del Río, Cantabria)», *Actas del II Congreso de Arqueología Medieval Española*, Madrid 1987, Madrid, t. III, pp. 501-511.
- LIROLA DELGADO, J. (1993): *El poder naval de Al-Andalus en la época del Califato Omeya*, Granada.
- LÓPEZ CUERVO, S. (1983): *Medina al-Zabra, ingeniería y formas*, Madrid.
- LUMLEY, H. de, FONTVIELLE, M. E. y ABELANET, J. (1976): «Livret-Guide de l'excursion C.I. Vallée des Merveilles», *IX Congrès Union Internationale des Sciences Préhistoriques et Protobistoriques*, Nice.
- MARTÍNEZ CAVIRO, B. (1982): *La loza dorada*, Madrid.

- MILLÁN CRESPO, J. A. (1987): «Estandartes medievales hispanos a través de las fuentes iconográficas y escritas», *Actas del II Congreso de Arqueología Medieval Española, Madrid 1987*, Madrid, t. III, pp. 13-21.
- MOTOS GUIRAO, E. (1991): *El poblado medieval de «El Castellón» (Montefrío, Granada). Estudio de sus materiales*, Granada.
- NAVARRO PALAZÓN, J. (1986): *La cerámica islámica en Murcia. I. Catálogo*, Murcia.
- (1990): «La casa andalusí en Siyāsa: ensayo para una clasificación tipológica», *La casa hispanomusulmana. Aportaciones de la Arqueología - La Maison hispano musulmane. Apports de l'Archéologie*, Granada, pp. 177-198.
- OCAÑA JIMÉNEZ, M. (1981): «Arquitectos y mano de obra en la construcción de la gran mezquita de Occidente», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 102, pp. 97-145.
- (1986): «Arquitectos y mano de obra en la construcción de la gran mezquita de Occidente», *Cuadernos de la Alhambra*, 22, pp. 55-85.
- PARTEARROYO, C. (1992): «Palio de las Brujas», in *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Madrid, pp. 230-231.
- PAVÓN MALDONADO, B. (1966): *Memoria de la excavación de la mezquita de Medinat al-Zahra*, Excavaciones Arqueológicas en España, 50, Madrid.
- (1972): «La loza doméstica de Madinat al-Zahra», *Al-Andalus*, XXXVII, pp. 191-227.
- (1975): *El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica. Una teoría para un estilo*, Madrid.
- (1980): «Miscelánea de Arte y Arqueología hispanomusulmana, I», *Al-Qantara*, I, pp. 385-417.
- PEÑA SANTOS, A. de la y VÁZQUEZ VARELA, J.M. (1979): *Los petroglifos gallegos. Grabados rupestres prehistóricos al aire libre en Galicia*, La Coruña.
- POVEDA NAVARRO, A. M. y NAVARRO POVEDA, C. (1991): «Notas para el estudio de los graffiti medievales del Castillo de Petter», *Revista Festa-91*, Petter (Alicante).
- PÜCH, E., MARTÍN, A. y NEGRETE, M.A. (1986): «Hallazgos islámicos en Pajaroncillo (Cuenca)», *Actas I Congreso de Arqueología Medieval Española, Huesca, 1985*, Zaragoza, t. IV, pp. 111-131.
- PRYOR, J. H. y BELLABARBA, S. (1990): «The medieval muslim ships of pisan bacini», *The Mariner's Mirror*, 76/2, pp. 99-113.
- ROSSELLÓ-BORDOY, G. (1992): «Ataifor de la nave», in *Al-Andalus. Las artes islámicas en España. Catálogo*, Madrid, pp. 238-239.
- RÍU, M. (1981): «Consideraciones sobre la cuarta campaña arqueológica realizada en 1979 en el Cerro Marmuyas (Montes de Málaga)», *Al-Qantara*, II, pp. 429-448.
- (1985-86): «El gran aljibe subterráneo de Marmuyas (Comares, Málaga)», *Estudios de Historia y Arqueología Medievales*, V-VI, pp. 345-360.
- SCHLUMBERGER, D. (1946-48): «Deux fresques omeyyades», *Syria*, XXV, pp. 86-102.
- (1986): *Qasr al-Hair el-Gharbi*, París.
- SEVILLANO SAN JOSÉ, M. C. (1991): *Grabados rupestres en la comarca de Las Hurdes (Cáceres)*, Salamanca.
- SOLER, A. y ZOZAYA, J. (1992): «Castillos omeyas de planta cuadrada: su relación funcional», *Actas del III Congreso de Arqueología Medieval Española, Oviedo 1989*, Oviedo, t. II, pp. 265-274.
- SOURDEL-THOMINE, J. (1964): «Inscriptions et graffiti arabes d'époque umayyade, à propos de quelques publications récentes», *Revue des Études Islamiques*, XXXII, pp. 115-120.
- SOUTO, J. A. (1983): «Algunos signos mágicos musulmanes en la cerámica «verde y morada» de Teruel (siglos XIII-XIV)», *Actes du Colloque International de Glyptographie de Saragosse, 7 au 11 juillet 1982*, Brain-le-Château, pp. 459-476.
- (1986): «Marcas de cantero, graffiti y 'signos mágicos' en el mundo islámico: panorámica general», *Actas del V Coloquio Internacional de Gliptografía*, Pontevedra, pp. 463-486.
- (1989): «De gliptografía omeya: una muestra de marcas de cantero de Khirbat al-Mafjar», *Actes du VIe Colloque International de Glyptographie de Samoëns*, Brain le Château, pp. 453-473.
- TORRES, C. (1987): *Cerámica Islámica portuguesa. Catálogo*, Mércola.
- TORRES BALBÁS, L. (1947): «La Portada de San Esteban en la Mezquita de Córdoba», *Al-Andalus*, XII, pp. 127-144.

- (1973): «Arte califal», in *Historia de España*, t.V, *España musulmana hasta la caída del Califato de Córdoba (711-1031 de J.-C.)*, Madrid.
- VALDÉS FERNÁNDEZ, F. (1988): «La cerámica con vedrío amarillo de Madīnat al-Zahrā», *Cuadernos de la Alhambra*, 24, pp. 15-23.
- VALLEJO TRIANO, A. (1987): «El baño próximo al salón de 'Abd al-Rahmān III», *Cuadernos de Madīnat al-Zahrā*, 1, pp.141-165.
- VALLEJO TRIANO, A. (1991): *El aprovechamiento del sistema de saneamiento en Madīnat al-Zahrā*, Cuadernos de Intervención en el Patrimonio Histórico, 6, Córdoba.
- VELÁZQUEZ BOSCO, R. (1912): *Arte del Califato de Córdoba. Medina Azzabra y Alamiyia*, Madrid.
- VERNET, J. (1992): «La navegación en al-Andalus», in *El legado científico andalusí*, Madrid, pp. 173-186 y pp. 317-330.
- VINAS, R. y SARRIA, E. (1981): «Los grabados medievales del Raco Molero (Ares del Maestre, Castellón)», *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense*, 8, pp. 287-298.

## NOTAS

- Hay que congratularse de que el reciente coloquio de Lérida (*Congrés Internacional de Granat: Reportes i Anals, Lleida 1992*—en prensa—) haya concedido mucho espacio a las comunicaciones sobre grabados parietales medievales y modernos. La investigación sobre *graffiti* medievales no se desarrolla de igual forma en toda la Península. Quizá sea en Mallorca donde, gracias a varios investigadores (M. Bernat i Roca, E. González Gozalo y J. Serra i Barceló), los resultados han alcanzado el mayor grado de calidad.
- Para los dos primeros ver: S. López Cuervo (1985, p. 109); eran conocidos desde los trabajos de R. Velázquez Bosco (1912, pp. 90 y 97); para el tercero, ver R. Casztjón (1926) y B. Pavón Maldonado (1980, fig. 3).
- Ocaña Jiménez 1981.
- Azuar 1989, C. Barceló (1989), en unura de los demás datos arqueológicos y con criterios puramente paleográficos, fecha estos *graffiti* de la Rabita de Guardamar como almohades.
- Rúa 1981, pp. 443-444 y fig. 1; otros *graffiti*, epigráficos, fueron grabados en el gran aljibe (s. X) de Marnuyas; se han considerado de finales de la Edad Media (Rúa 1985-86, p. 347 y figs. 2-5).
- J. A. Souto (1986), quien profiere con razón llamar a estas marcas «de identidad», señala una bibliografía previa (Banamki 1936, Creswell 1969, Grabar, Holod, Krustad y Tronsdale 1978) y propone una problemática de su estudio coordinado, estudio que en todo caso queda por hacer. Algunas marcas de Jirbat al-Malfjar están reproducidas por B. Pavón Maldonado (1980, fig. 3), aunque para este conjunto sea imprescindible tener en cuenta el artículo de J. A. Souto (1989).
- Abu-l-Faraj al-Ufi 1964. Otra cosa son los *graffiti* epigráficos norteyas de Medio Oriente a propósito de los que se puede consultar por ejemplo J. Sourdel-Thomine (1964).
- Soler y Zozaya 1992, fig. 36, p. 274.
- Ver por ejemplo Jung 1990, Azuar 1972, Clarke 1975.
- Otro conjunto sería el de los grabados realizados sobre las paredes de los monumentos de la ciudad, que debería ser objeto de un próximo estudio.
- Sobre el problema de la fecha exacta de la fundación de Madinat al-Zahra': Labarta y Barceló 1987, p. 96.
- Pavón Maldonado 1966, p. 8.
- Para más facilidad, y en ausencia de otro tipo de numeración, hemos numerado y ordenado las galerías en base al mayor o menor número de grabados que ofrecen sus paredes.
- Hojas n.º 10-11 del plano general de la red.
- Hoja n.º 4 del plano general de la red.
- Hoja n.º 6 del plano general de la red.
- Hoja n.º 1 del plano general de la red.
- Otro es el del panel 7 de la misma galería.
- Uno de ellos es el único *graffito* de los estudiados aquí que ha sido reproducido ya, aunque no estudiado (V.V.A.A. 1991, p. 16).
- A continuación los 25 paneles estudiados aparecerán numerados en función de su posición dentro de cada galería; ejemplo: G1/P2 = segundo panel de la primera galería.
- Por ejemplo Bazzana *et al.* 1984, pp. 35 y 41.
- Como ocurre en *graffiti* medievales cristianos más tardíos donde las rayas verticales están ordenadas en el interior de rectángulos o reunidas por largas líneas horizontales: Bernat Roca, González Gozalo y Serra Barceló 1982, lám. V; Poveda Navarro, Navarro Poveda 1991, fig. II.2.
- Tal como lo propone M. Barceló (1993, p. 298) respecto a la cerámica «verde y manganeso».
- Íñiguez y Mayorga 1995, p. 127 lám. 3412; Gómez-Moreno 1986; Torres 1987 figs. 14, 15 y 16; Puch, Marín y Negrete 1986, p. 118 fig. 3; Navarro Palazón 1986, fig. 331.
- Souto 1986, pp. 463-466 y fig. 2; Souto 1989.
- Sevillano San José 1991, fig. 25 p. 59, fig. 35 p. 82, etc.
- De Lamsley, Fontvieille y Abelalet 1976.
- Sevillano San José 1991, pp. 58-60 y fig. 23.
- Soler y Zozaya 1992, fig. 36, p. 274.
- Villos y Sarria 1981.
- Navarro Palazón 1990. Agradecemos a este autor la documentación que nos ha facilitado sobre los *graffiti*, todavía inéditos, aparecidos en este yacimiento.
- Barrera en prensa.
- Poveda Navarro y Navarro Poveda 1991, fig. II.3.
- Para más detalle sobre este último, cf. *Infra*, los motivos vegetales.
- Pavón Maldonado 1972, lám. 6 p. 206; Navarro Palazón 1986, fig. 328; Bazzana *et al.*, 1983, fig. 37; Kirchner i Granell 1986, lám. 5 (27); Izquierdo Benito 1979, fig. 50 (2).
- Castillo y Martínez 1990, fig. 3 y p. 119; Castillo, Martínez y Ación 1987, lám. 2.1 y p. 548; Gómez-Moreno 1986, lám. VII.
- Ver por ejemplo M. Gómez-Moreno (1951), fig. 206 p. 256).
- Juner 1874.
- Pavón Maldonado 1980, fig. 3, p. 390.
- Sevillano San José 1991, fig. 13.
- Pavón Maldonado 1980, fig. 3.
- Berrón i Rougé y Fier i Llover 1984-85, por ejemplo figs. 10b, 12 y sobre todo 14.
- Torres Balbás 1973, fig. 260 p. 461.
- En todo caso, los reticulados incisos en los entucidos de las galerías de Madinat al-Zahra' no pueden ser más que las representaciones de estos tableros; su situación sobre paredes verticales no es comparable con el uso de fichas; no pueden ser, pues, funcionales.
- El aspecto que ofrece esta figura nos recuerda a las formas laberínticas tan frecuentes en Galicia, fechadas dentro de la Edad del Cobre y del Bronce, o también el laberinto de una escuela funeraria medieval celta: Peña Santos y Vázquez Varela 1979; Lamalia Díaz 1987, lám. 2.
- Azuar Ruiz 1989, p. 65 fig. 5 y p. 76 fig. 4; Marcos Guirao 1991, p. 58 fig. 22(40).
- Bernat i Roca y Serra i Barceló (1989) publican dibujos parecidos ligados a la construcción de la catedral de Palma de Mallorca.
- Antonio Vallejo, director del conjunto de Madinat al-Zahra'.

49. Velázquez Bosco 1912, pp. 90; López Cuervo 1983, p. 109; etc.
50. Pavón Maldonado 1975, pp. 102-107.
51. Torres Balbás 1973, fig. 350 p. 346.
52. Pavón Maldonado 1966, fig. 36, p. 83.
53. Por ejemplo en «El Cochón» (Vegas de Coaña) y en «Peña Rayá» (Huerce): Sevillano San José 1991, fig. 41 p. 89 y fig. 16 p. 50, así como las tablas recopilativas p. 179 (donde la « y » invertida está clasificada como «idoliforma»).
54. Souto Lasala 1989, fig. 7 y fig. 10.
55. Gómez-Moreno 1986, lám. XII núm. 98; Escrivá y Borcós 1990, p. 73 núm. 8.
56. *Al-Andalus* 1992, pp. 192 a 203 núms. 3 a 6; p. 233 núm. 26 y pp. 261 a 263 núm. 49.
57. Millán Crespo 1987, fig. 2j.
58. V.V. A.A. 1991, p. 16.
59. Esculpido sobre el bote de marfil de Pamplona (1005): Torres Balbás 1973, fig. 574 p. 737; sobre tejido de principios del siglo XI, el fragmento de almalzar del Insarim de Valencia de Don Juan: Torres Balbás 1973, lám. color entre pp. 784 y 785; sobre cerámica estampillada almohade (ss. XII-XIII): Navarro Palazón 1986, núm. 185, p. 89; sobre azulejo de lusa dorada (s. XV): Martínez Caviro 1982, fig. 98, p. 70; etc.
60. Se excluye el tipo ibis, a pesar de lo encorvado de su pico, por la poca longitud de sus patas, y las cigüeñas por no tener concha de plumas.
61. Para Quayr: «Ama ver por ejemplo: Almagro, Caballero, Zoraya y Almagro 1973, lám. XXXIX p. 187, XLII p. 190; Erringhausen 1977, pp. 34-35. Para Qayr al-Hayr al-Garbi: Schlumberger 1946-48, así como Schlumberger 1986, lám. 35 y p. 14.
62. Herzfeld 1927, p. 39 fig. 44 y láms. XXIII, XXVI, XXXIII, LVI.
63. No viene al caso recoger aquí la evolución de estos motivos zoomorfos a lo largo de ocho siglos de producciones artesanales andaluzas de tipos variados.
64. Velázquez Bosco 1912, lám. LV [XLVII].
65. Patearroyo 1992, p. 231. La existencia misma de la cresta de plumas hace dudar de la identificación como ibis de esta ave.
66. Izquierdo Benito 1991, pp. 55-56, fig. 7 y lám. XVII.
67. Gómez-Moreno 1992, pp. 492-493. Hoy han desaparecido en gran parte. Los *graffiti* subsistentes han sido estudiados por uno de nosotros: Barrera en prensa. Los pájaros (palomas o similares) son más frecuentes en *graffiti* cristianos de la Península; ver por ejemplo las de la Torre del Verdú (Urgell) (ss. XII a XIX) (Casanova, Bertrán y Ruiz 1983, lám. IV, pp. 366-370), los del Castillo de Petret (Alicante) (posteriores al siglo XIII) (Poveda Navarra y Navarro Poveda 1991, fig. II-1), etc.
68. Gómez-Moreno 1986, lám. XII núm. 100; Pavón Maldonado 1972 y *Al-Andalus* 1992, p. 263, núm. 29.
69. Izquierdo Benito 1991, p. 52 y fig. 62 (2) y 63 (4).
70. Valdés Fernández 1988.
71. Ewert 1987, fig. 63; Vallejo 1987, lám. XIII.
72. Torres Balbás 1987, lám. 8 y fig. p. 135.
73. Por ejemplo en Galicia donde suelen ser fechados en las Edades del Cobre y del Bronce: Peña Santos y Vázquez Varela 1979; Lamela Díaz 1987, lám. 2.
74. Por ejemplo en la enjunta de la arcada central del Salón Rico.
75. Bazzana *et al.* 1984, por ejemplo fig. 16, p. 26 6 fig. 26, p. 34. En cambio y lógicamente, no hay similitudes con el lote de *graffiti* inventariados en Mallorca, estos mucho más tardíos (González Gosalbo y Pastor Quijada 1994).
76. Sobre estos distintos tipos de embarcaciones, ver: Lirio 1993, pp. 302-314 y 268-270. Para épocas más tardías, son interesantes las observaciones de Ch. Dufranz (1973, pp. 55-67), de A. Bazzana *et al.* (1984, pp. 53-79), así como J. Vernet (1992) y las observaciones de J. Pastor Quijada y G. Rosselló-Bordoy (en Berti, Pastor Quijada, Rosselló-Bordoy 1993).
77. Esta pieza, hoy conservada en el museo de cerámica de Pisa, se consideró procedente de Irtiqiya (Bazzana *et al.* 1984, p. 45) hasta que unos análisis de pasta confirmaron su origen mallorquín (Rosselló-Bordoy 1992, p. 238, artículo en el que se encontrará una bibliografía completa sobre este *ataque*). Posteriormente, esta pieza y otra de misma técnica han sido estudiadas exhaustivamente: Berti, Pastor Quijada y Rosselló-Bordoy 1993 (sobre todo: J. Pastor Quijada, «Observaciones sobre la arquitectura naval», pp. 21-28 y G. Rosselló-Bordoy, «Terminología naval según las fuentes históricas y lexicográficas», pp. 29-41).
78. Berti 1992, fig. 5 p. 147.
79. Rosselló-Bordoy 1992, p. 238. Sin embargo, el *ataque* de Siena, que presenta un bulto con su vela traseira desplegada, ya había sido fechado en los inicios del siglo XI: Berti 1990, p. 99 y fig. 15.
80. Ver la contribución de J. Pastor Quijada en Berti, Pastor Quijada y Rosselló-Bordoy 1993, pp. 23-26 y figs. 6-8.
81. Pryor y Bellabarba 1990; Rosselló-Bordoy («Terminología naval según las fuentes históricas y lexicográficas», en Berti, Pastor Quijada y Rosselló-Bordoy 1993).
82. J. Pastor Quijada en Berti, Pastor Quijada y Rosselló-Bordoy 1993 (p. 25).
83. Cassier 1986, artículo en el que solo se presentaron los *graffiti* cristianos.
84. Jung 1990, fig. B, pp. 47-48. Algunos ejemplos similares se encuentran en la península Ibérica; por ejemplo en «Las Eritas» (Pinarolungo, Cáceres): Sevillano San José 1991 fig. 52, pp. 77-80.
85. Por otra parte, mucho tiene que progresar la arqueología en el conocimiento de las prácticas rituales y mágicas asociadas —incluso en el ámbito islámico— a las fundaciones de edificios y asentamientos. En muy pocas ocasiones se han sabido interpretar hallazgos de piezas prehistóricas reaprovechadas *ex profeso*, amuletos o joyas depositadas en las cimentaciones de los edificios, y nada se sabe de las libaciones, sacrificios u oraciones que bien podrían acompañar a estos depósitos votivos.
86. En un hipotético caso positivo, la información sería más bien de orden personal cuando a nivel histórico lo más interesante sería la interpretación de la actitud colectiva resultante. De toda forma, nuestros intentos puntuales en esta dirección no han sido muy esperanzadores.

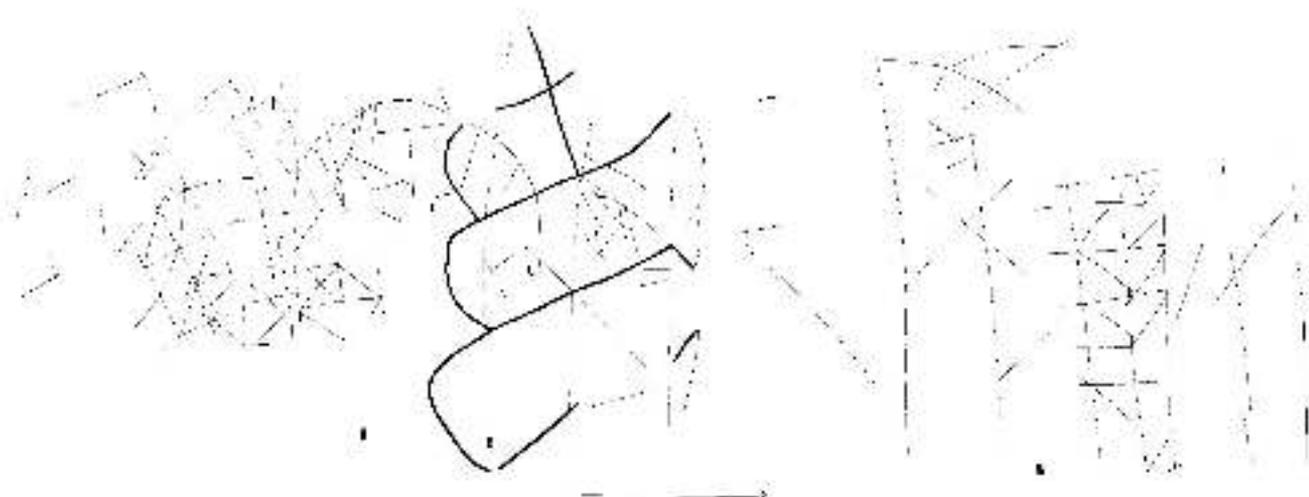


Fig. 1. GIMP1.

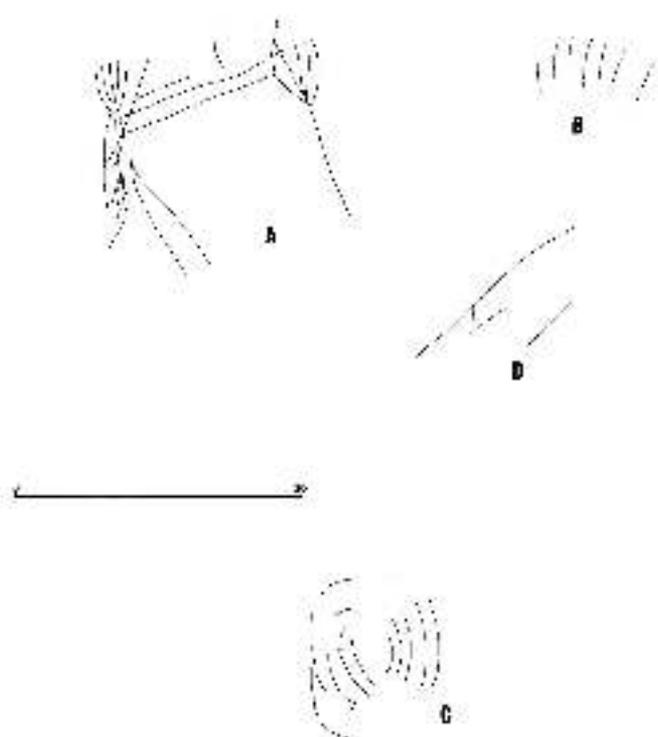


Fig. 2. GIMP2.

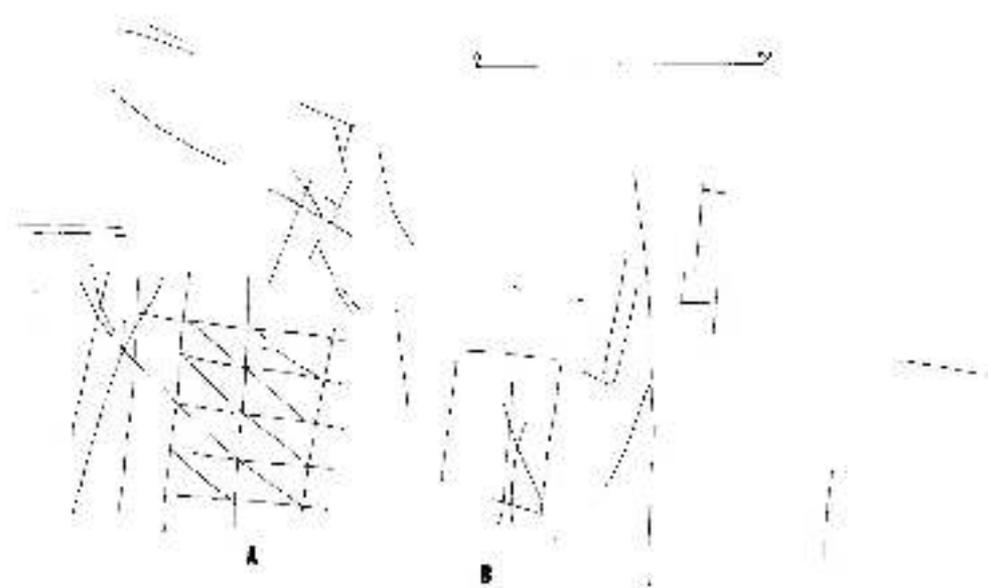


Fig. 3: GMP3

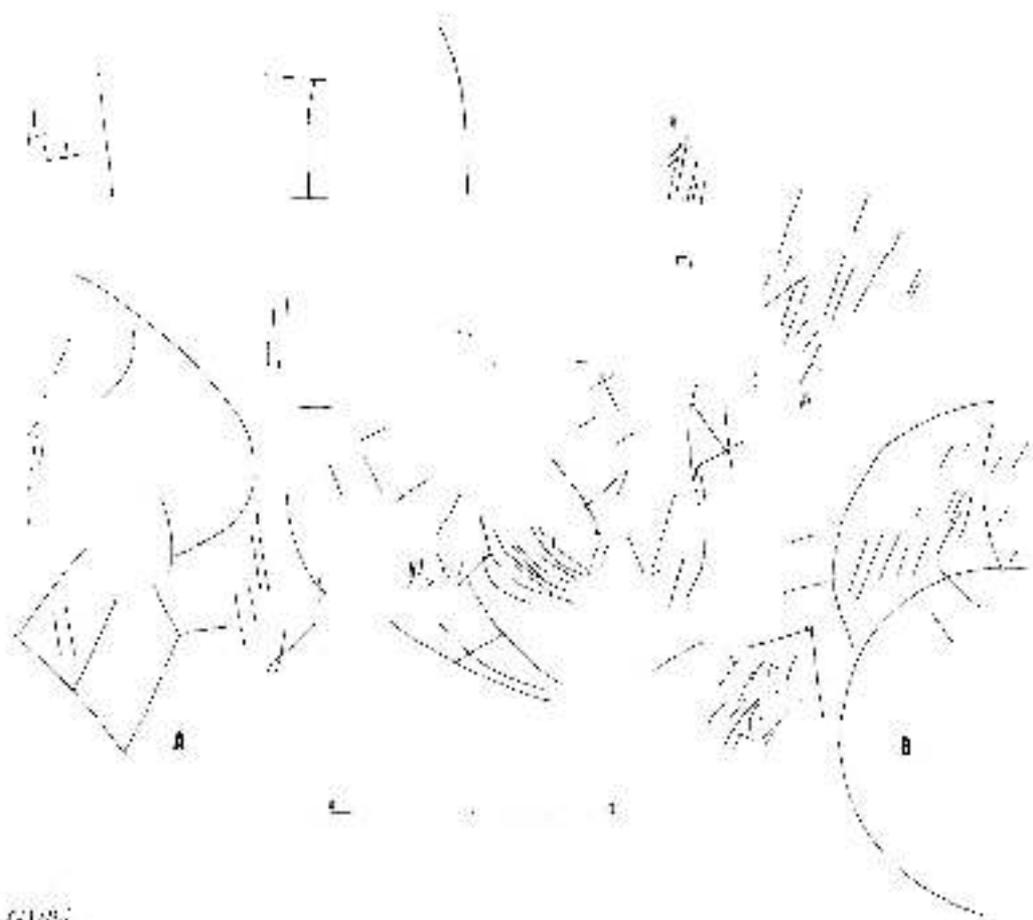


Fig. 4: G124

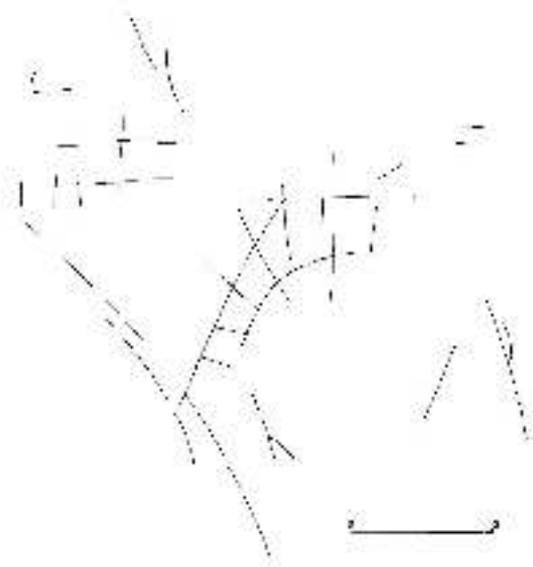


Fig. 3: G1/P1.

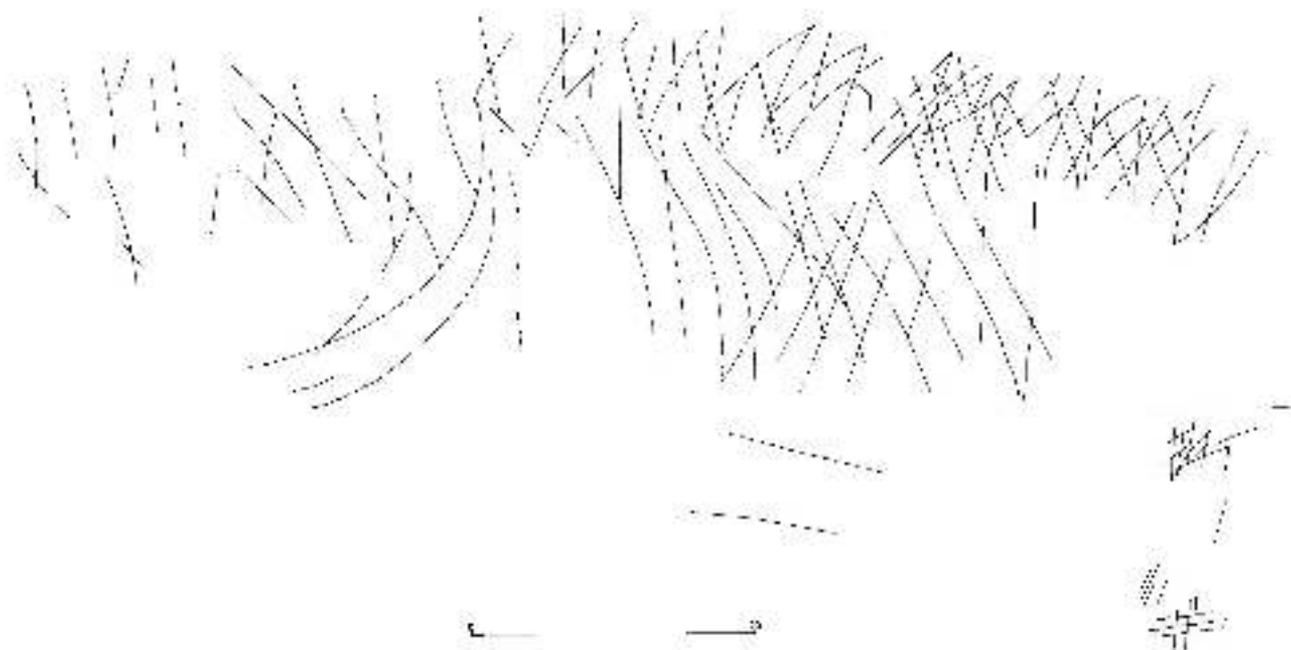


Fig. 6: G2/P2.

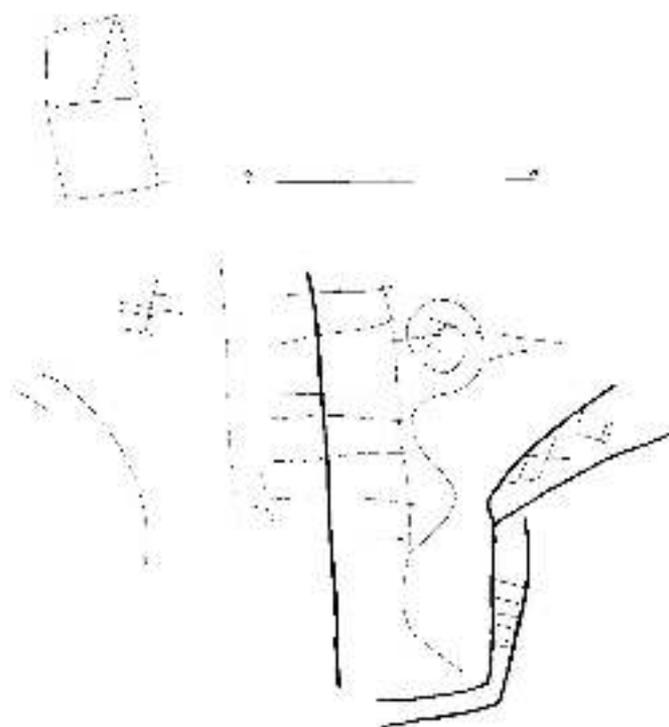


Fig. 7. G1-P7.

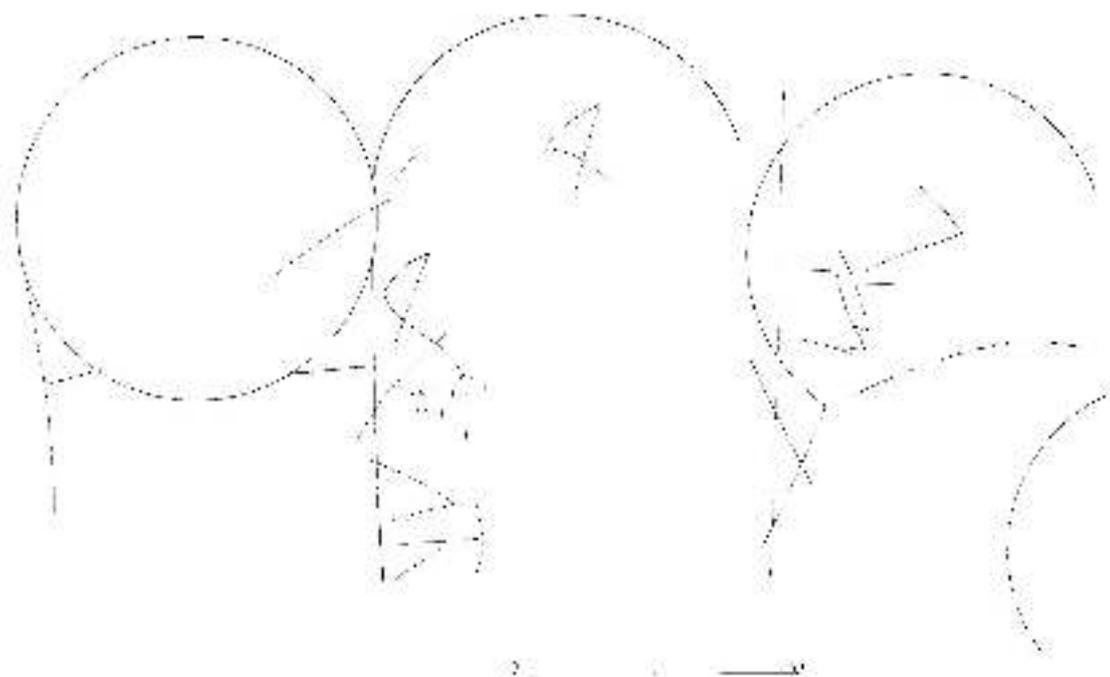


Fig. 8. G1-P8.

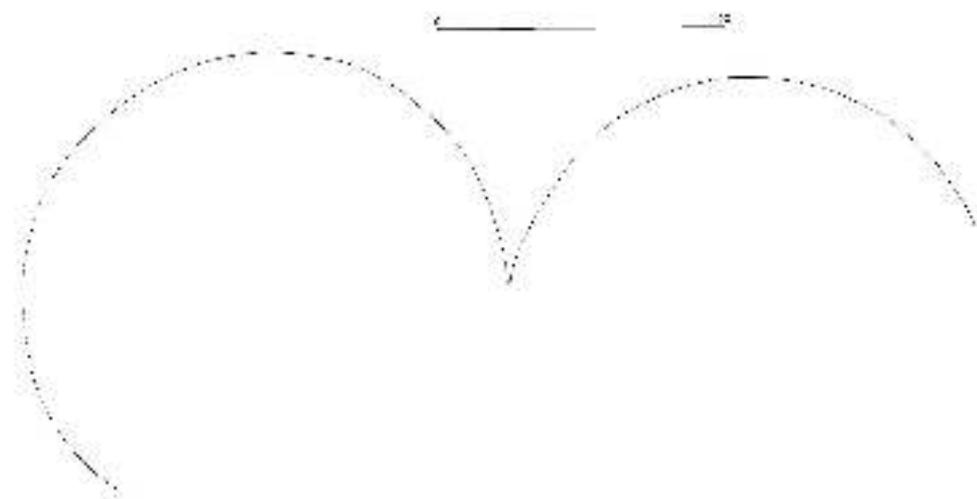


Fig. 9. G1-P0.

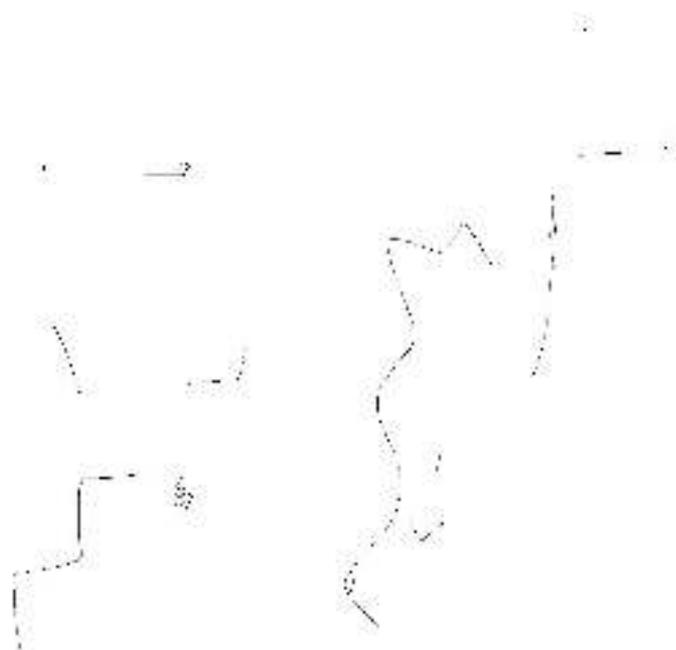


Fig. 10. G1-P10.

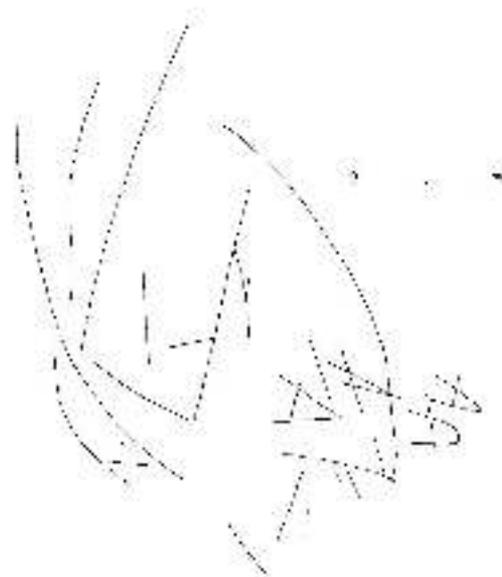


Fig. 11: G1/P11

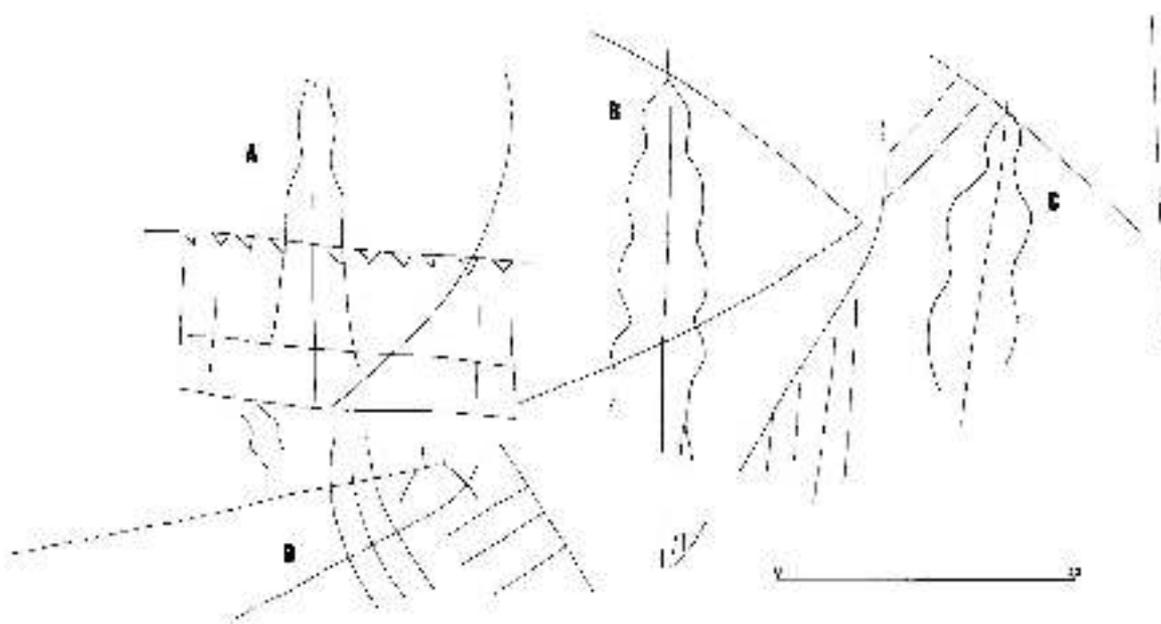


Fig. 12: G1/P12

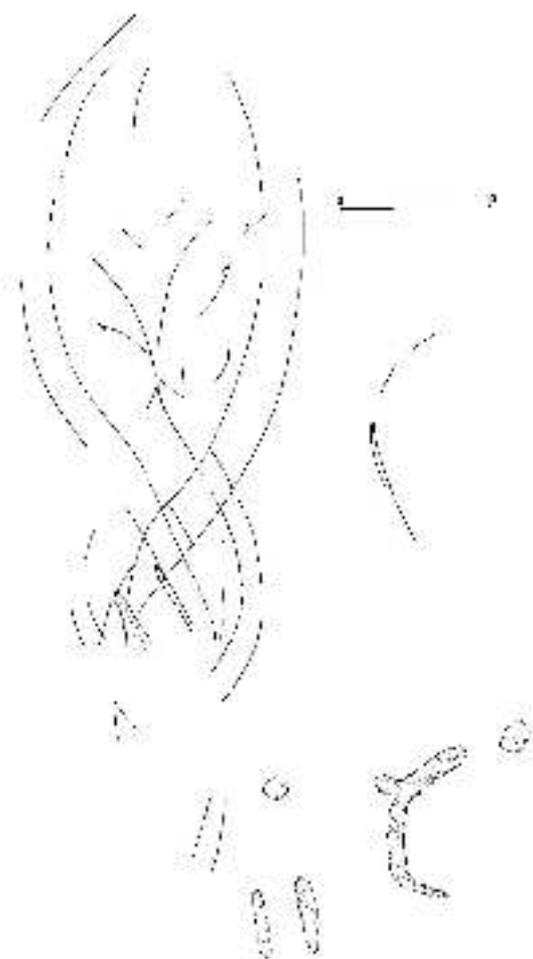


Fig. 13: G2/P1.



Fig. 15: G2/P1.

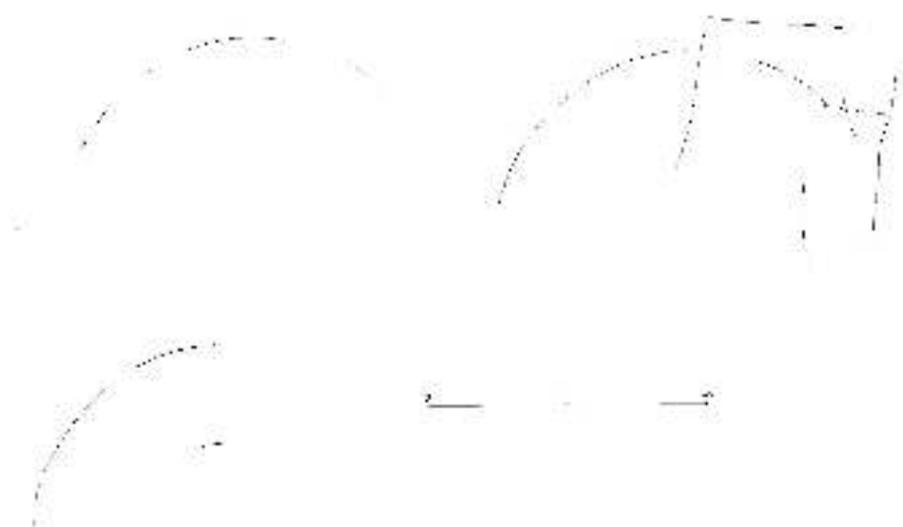


Fig. 16. G2/P4.

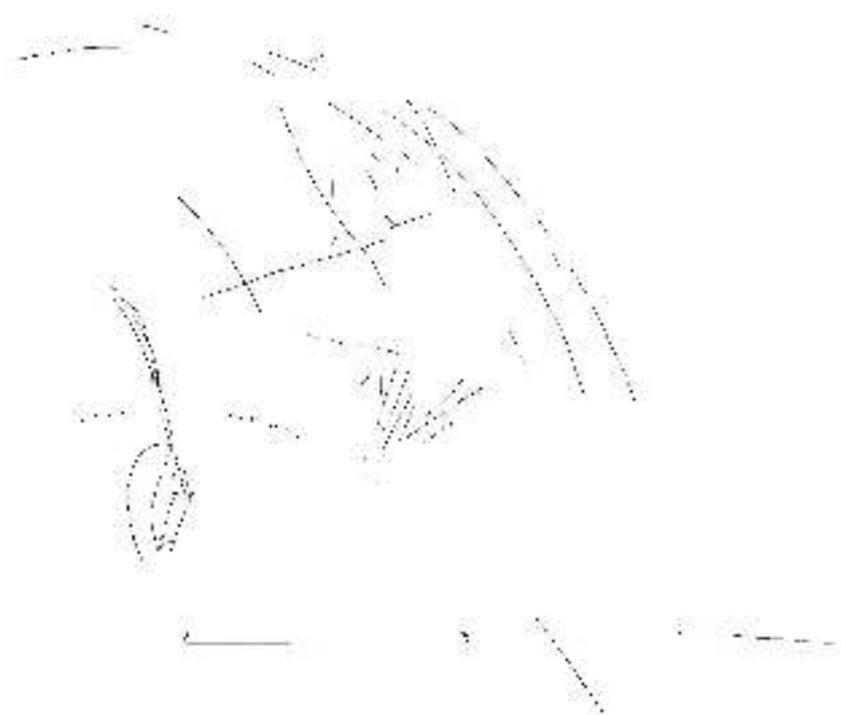


Fig. 17. G2/P5.

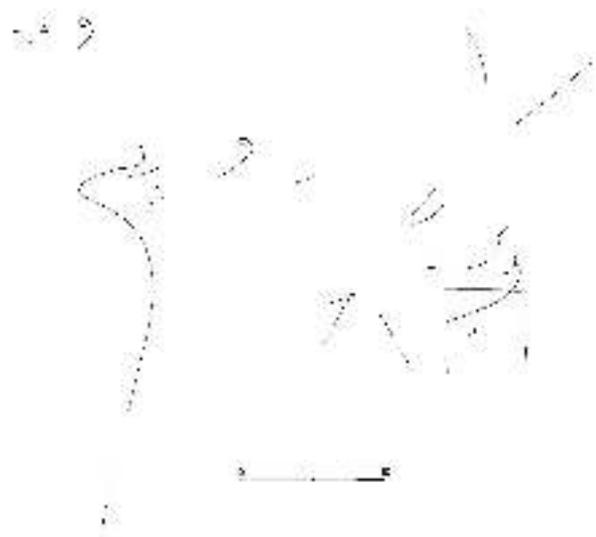


Fig. 10. GUPS.

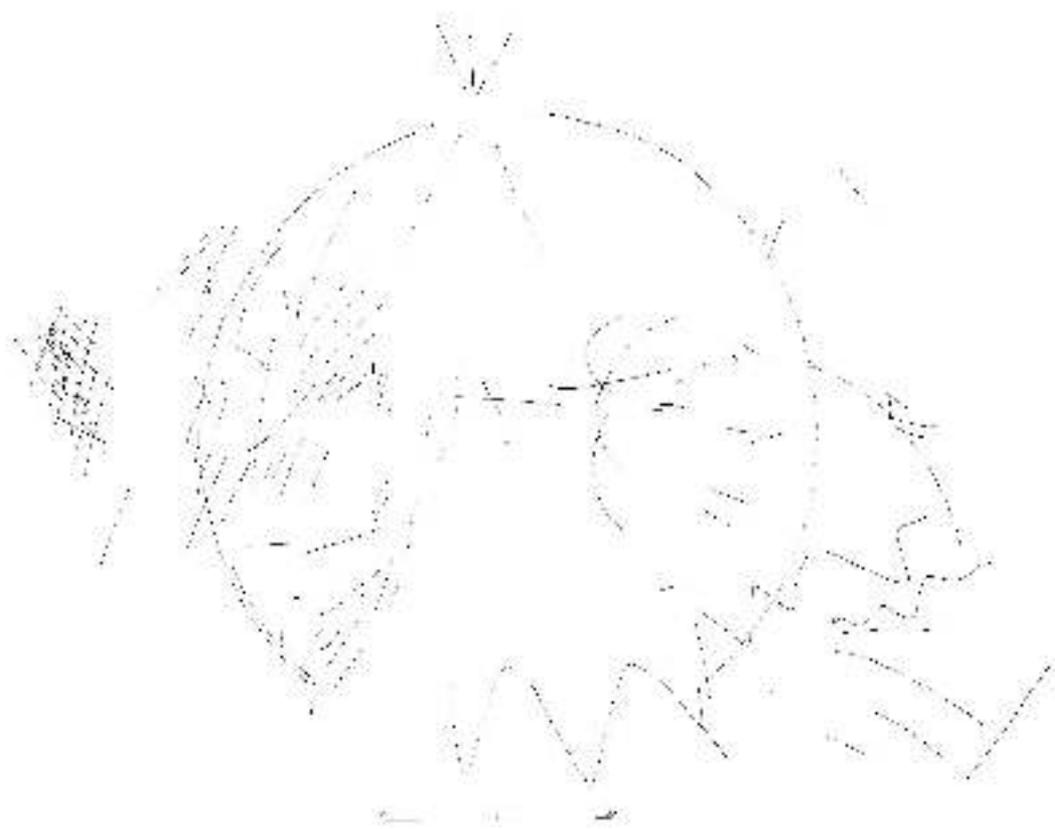


Fig. 11. GUPS.

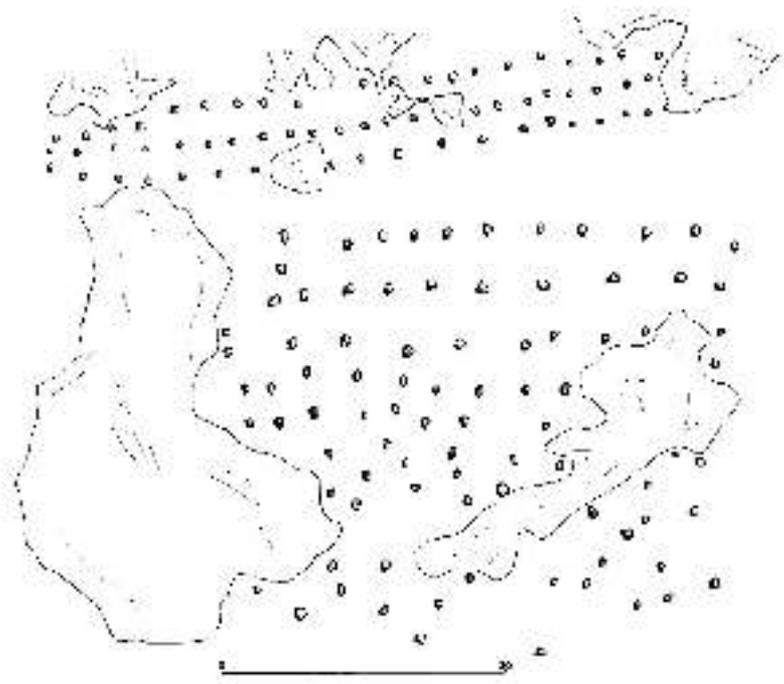


Fig. 20. G2P8.

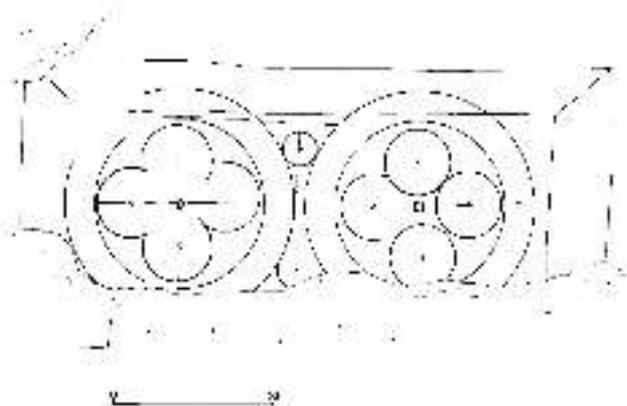


Fig. 21. G2P9.

---

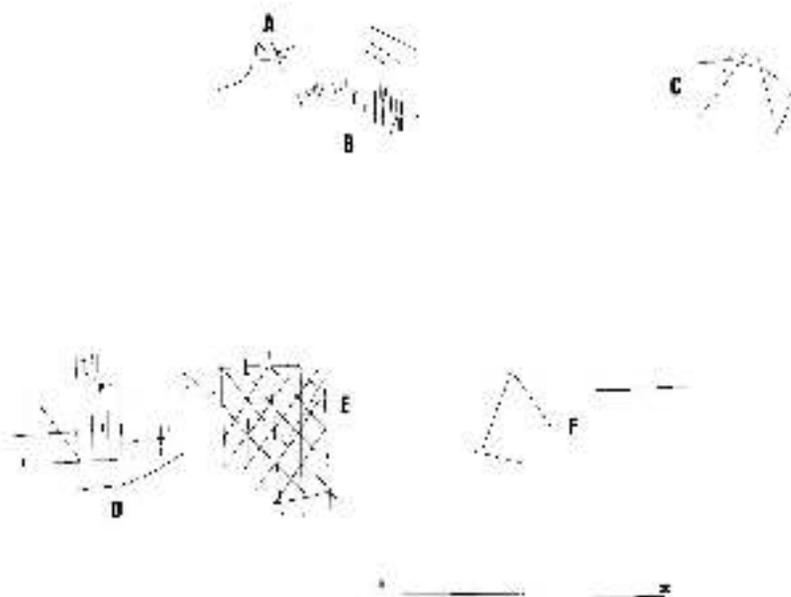


Fig. 22: GSP1.

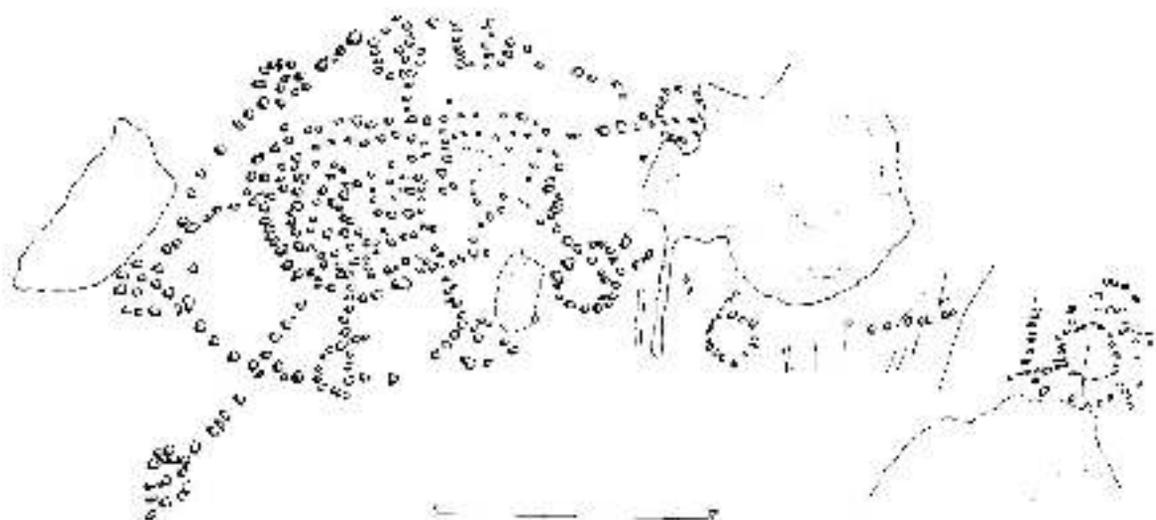


Fig. 23: GSP2.



Fig. 14-2270

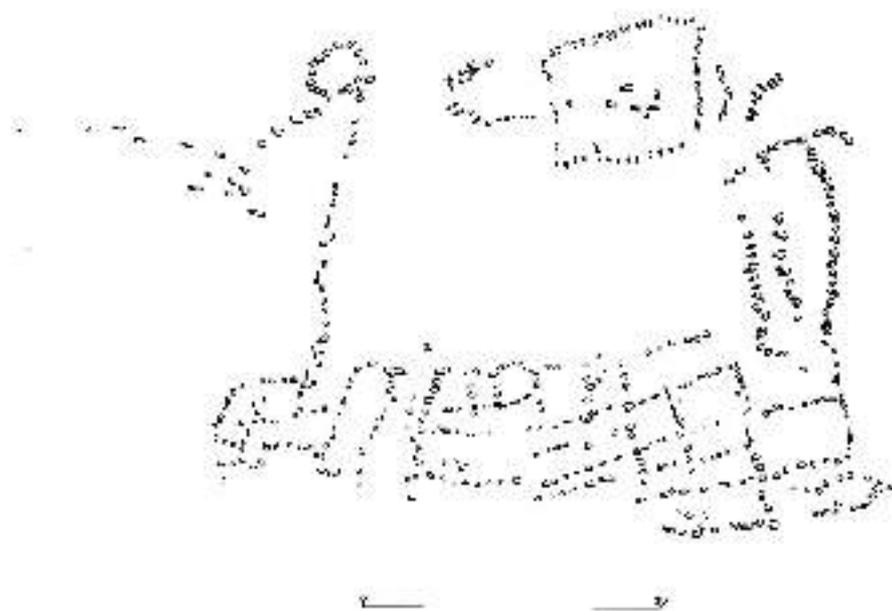


Fig. 29: GGP4.

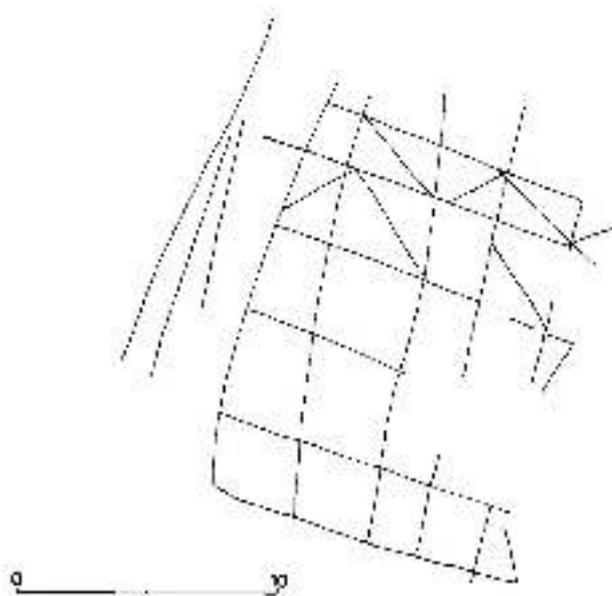


Fig. 30: GGP6.

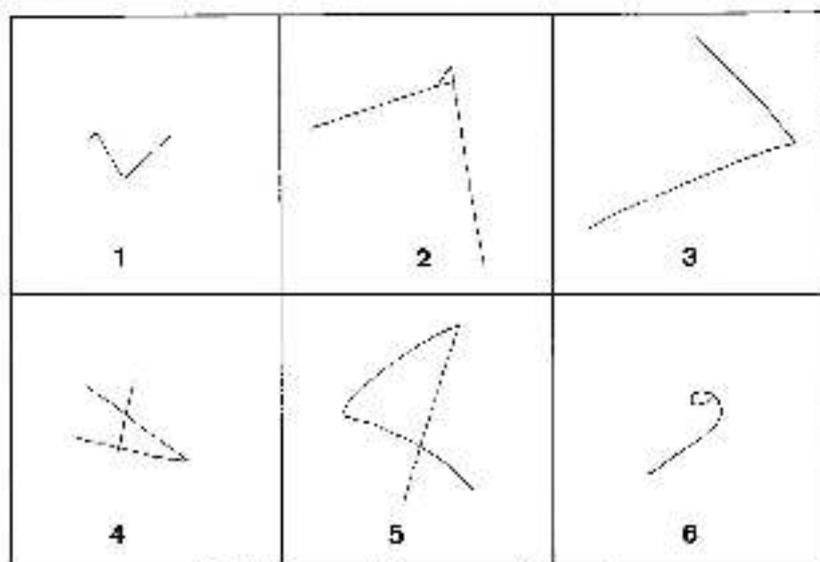


Fig. 26: Elementos sobre espirales en forma de abanico. 1: G1:P10; 2: G1:P1; 3: G1:P9; 4: G1:P11; 5: G1:P8 y 6: G1:P6

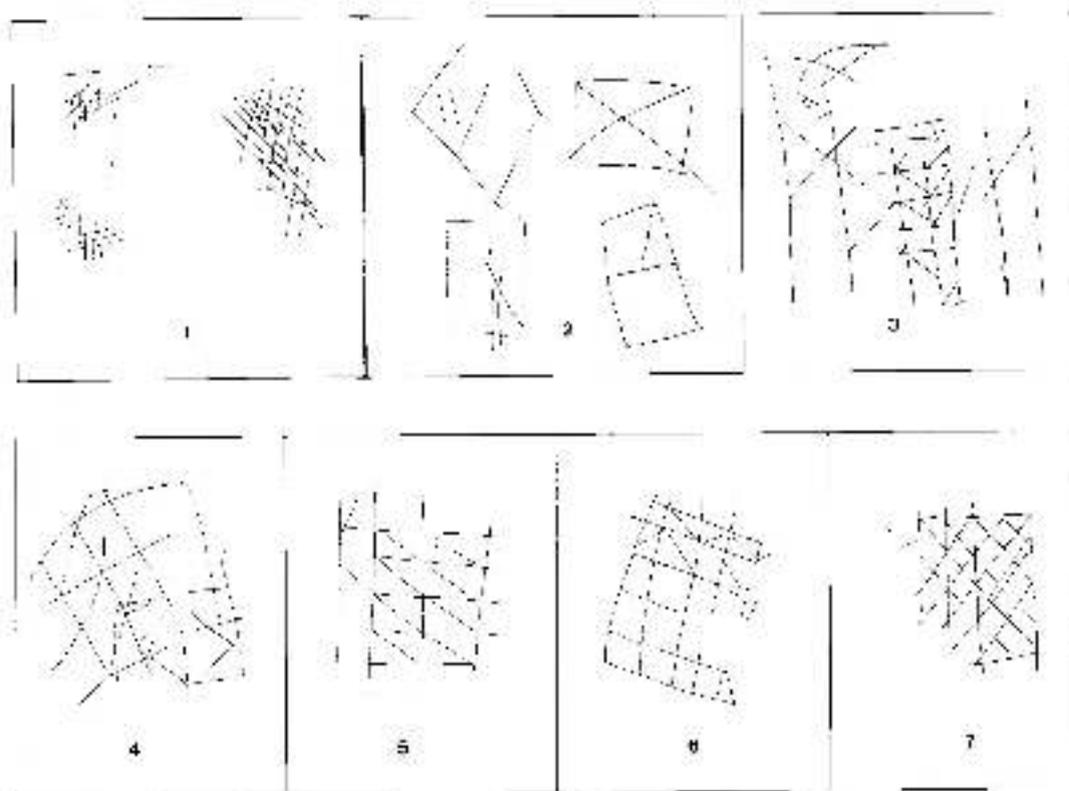


Fig. 27: Principales motivos geométricos de Moshé Safdie. 1: G1:P5 y G1:P4; 2: G1:P4, G1:P2, G1:P1 y G1:P3; 3: G1:P1; 4: G1:P1; 5: G1:P3; 6: G1:P1 y 7: G1:P1

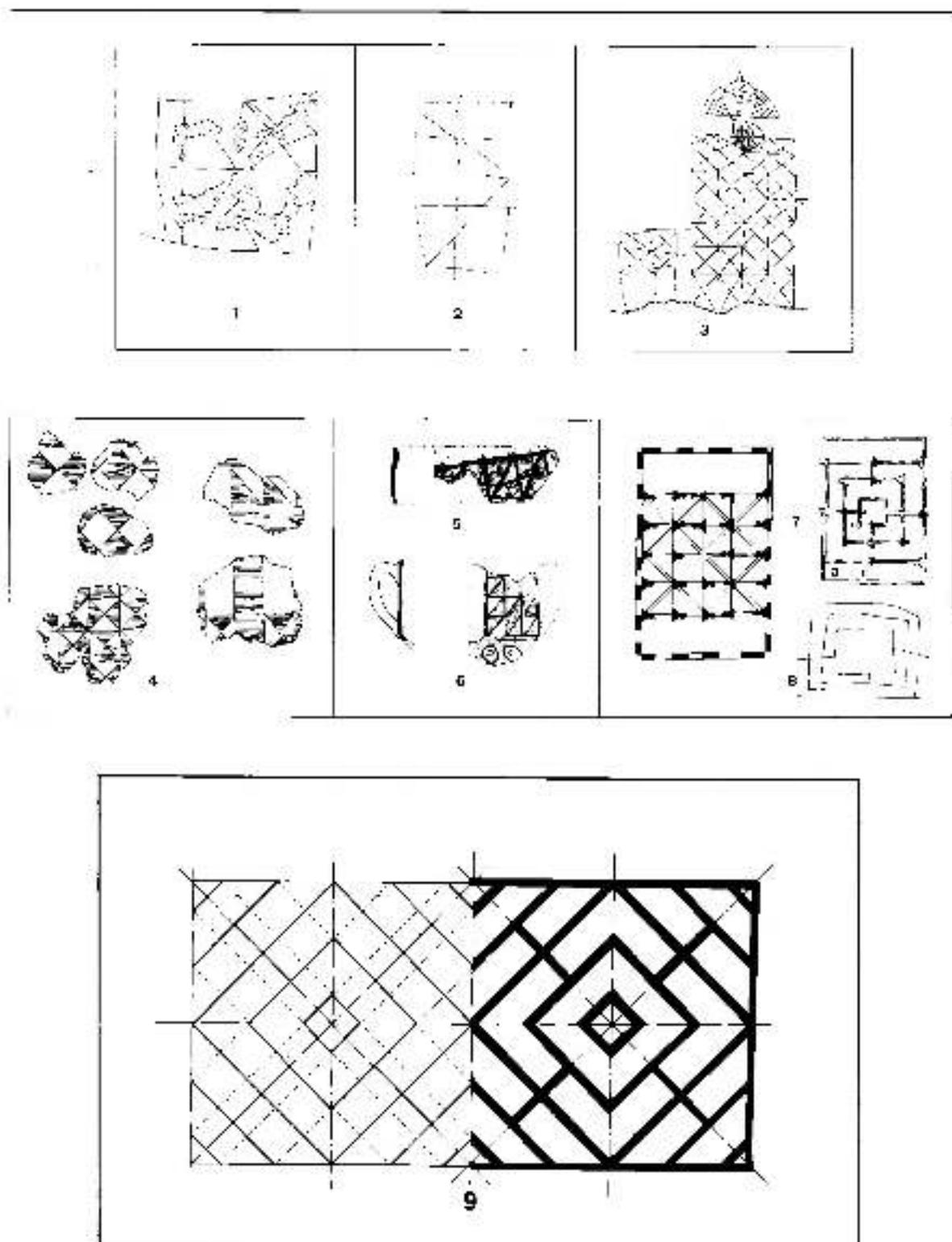


Fig. 28: Documentos de comparación (reticulados y cristalinidad). 1: *Resacas en prensa* de Navarra Pineda (1991); 2: Bertrán I. Raso y Fita (1984-85); 3: Cobián, Marcos (1996); 4: *Agencia de Arquitectura* (1978); 5: *Bazzano et al.* (1981); 6: *Janet* (1975); *Plano Modélico* (1981); 7: *Corre Boñán* (1975).

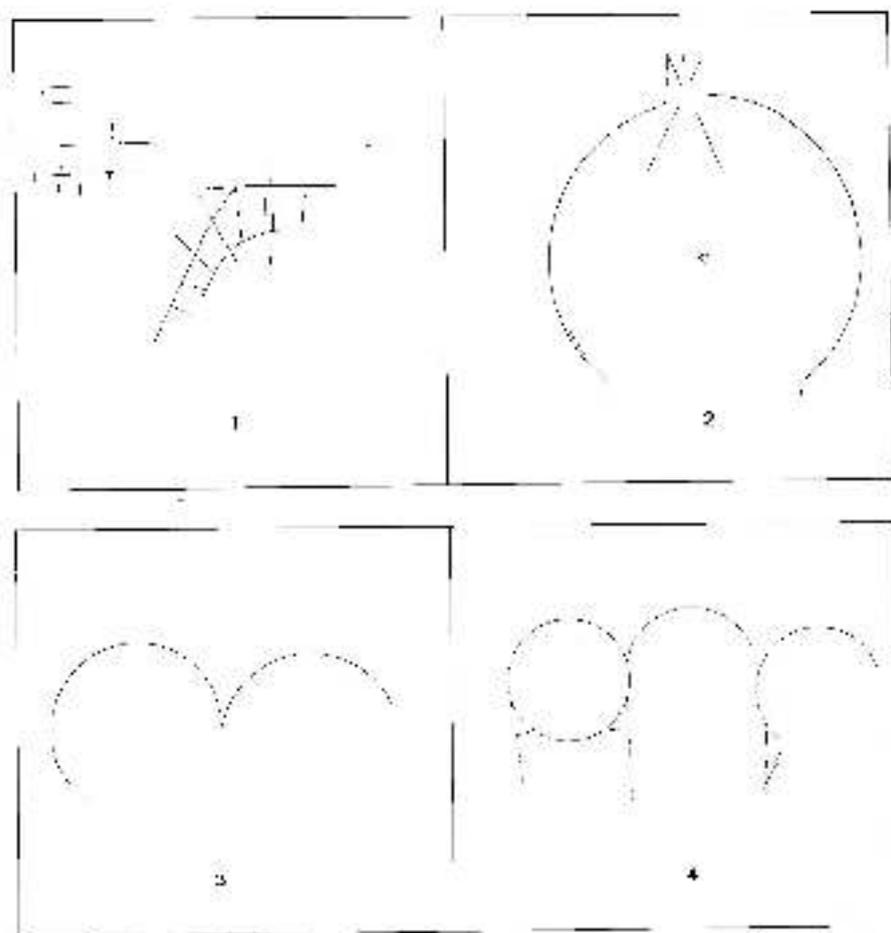


Fig. 29. Proiectia planului arhitectural a Muzeului nr. 7, Sibiu. 1) G.L.P.; 2) G.M.P.; 3) G.V.P.; 4) G.L.P.

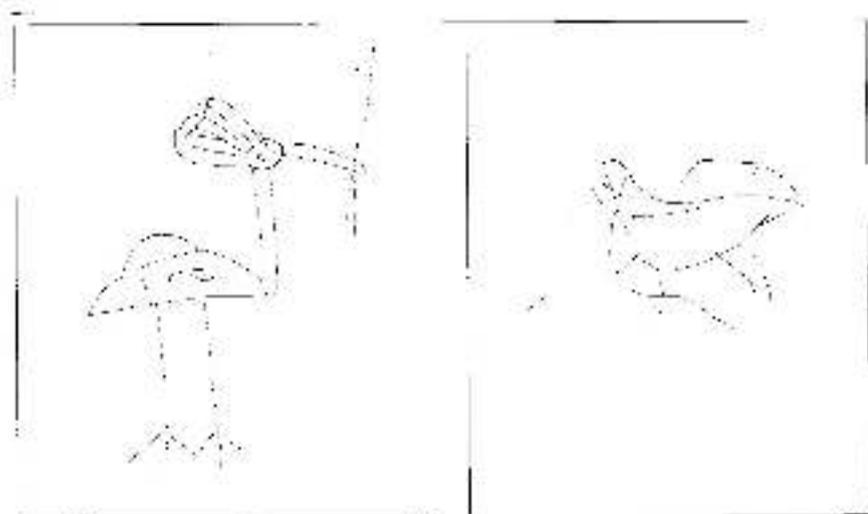


Fig. 30. Muzeul, secțiune și Muzeul nr. 7, Sibiu. G.V.P.

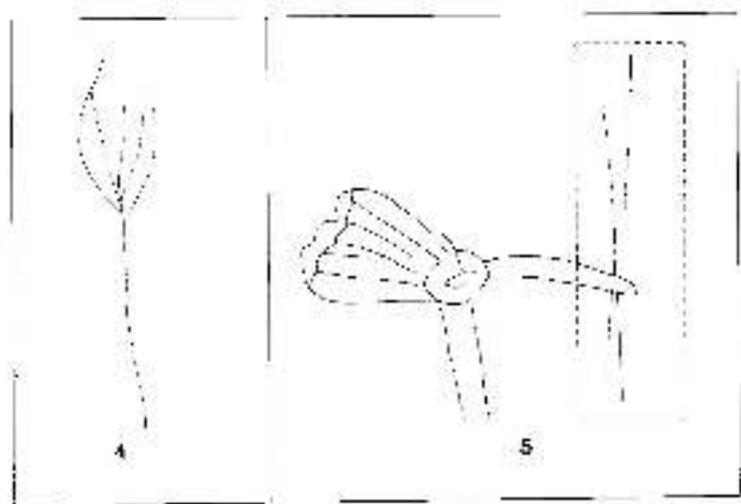
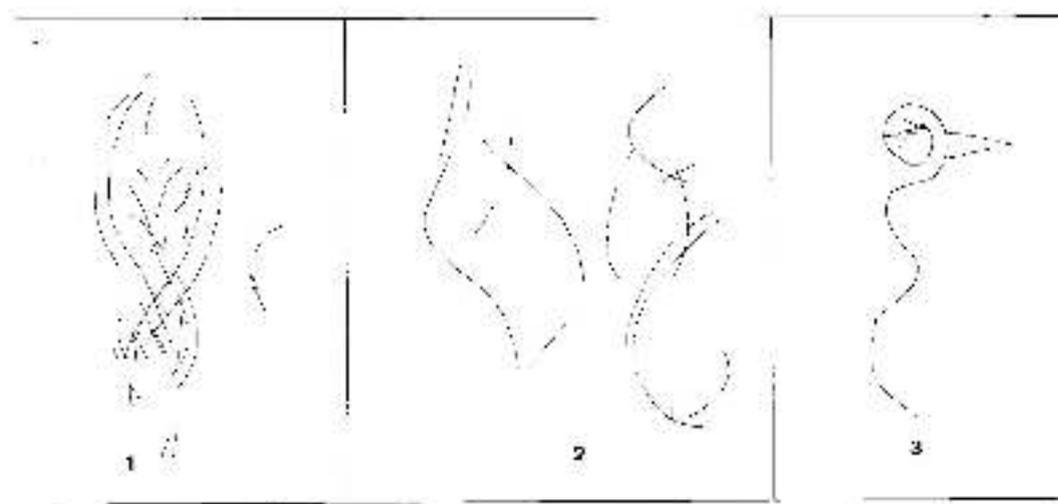


Fig. 31. *Praon abnorme* (Knyazev). A. *N. abnorme* ab-Z. 1933. 1: G2/P2; 2: G3/P2; 3: G1/P2; 4: G3/P2; 5: G2/P2

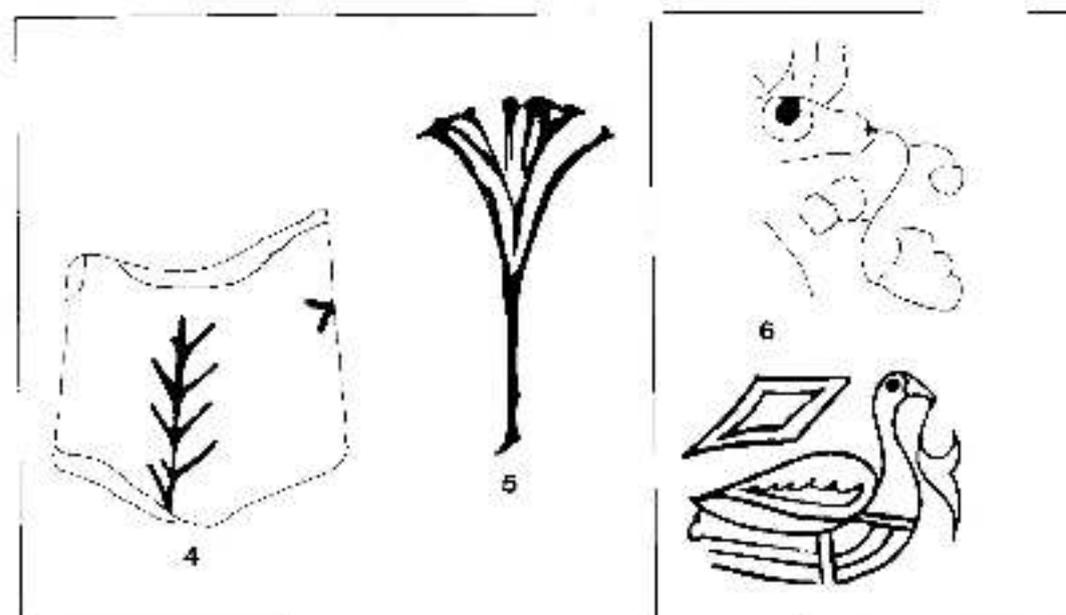
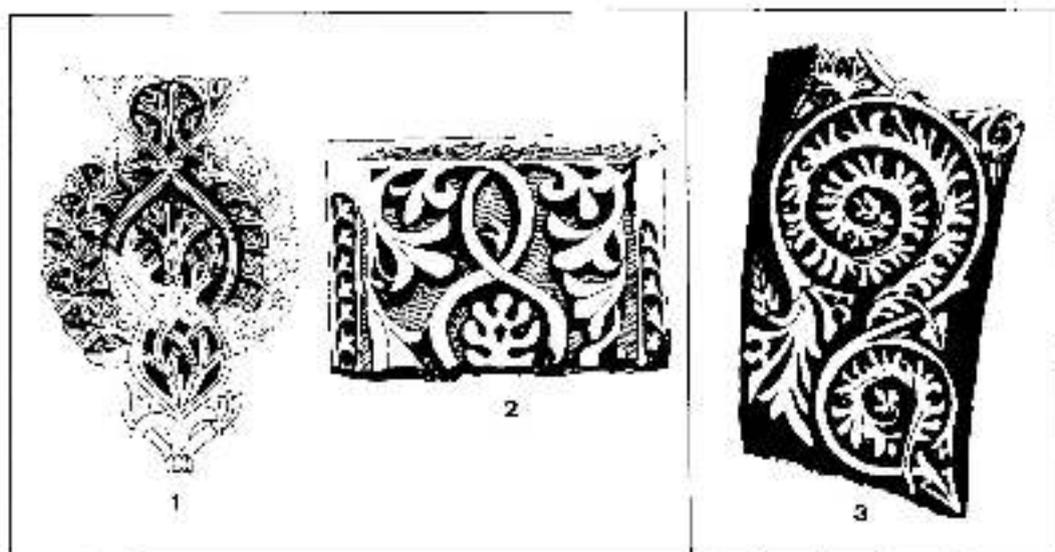


Fig. 57. Decorsosos de condonacido (motivo vegetal y animal): 1. Torres (18); 2. Torres Bullón 1907; 3. Almacén de la mariposa mayor de Córdoba; 4. Valde Perceada 1906; 5. Torre 1907 y 6. Parro Molino de 1972.

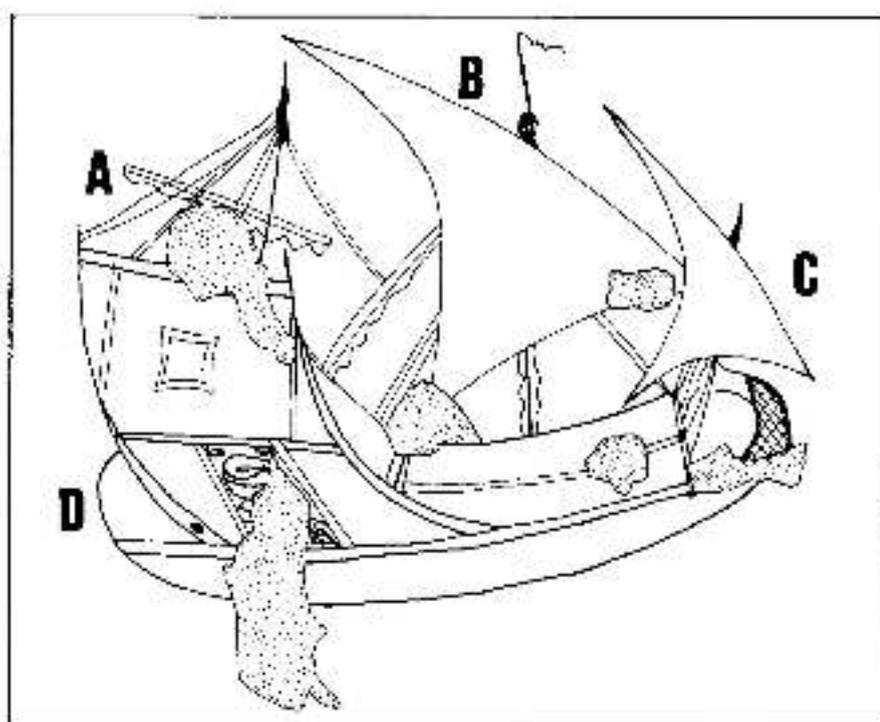


Fig. 13: Descripció de construcció del sistema naval Galija de Mallorca (Rovell-Bucay, 1997).

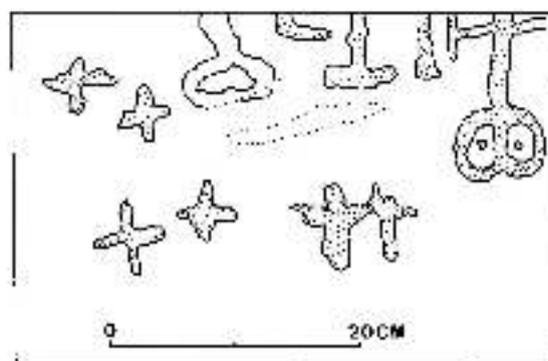


Fig. 14: Alpis del lloc de Tíjola (Múrcia). Figures presentades en el capítol: 'Los metales en el yacimiento', pàgina 110 més posterior.