

PECES Y AVES: DOS TEMAS ICONOGRÁFICOS DE PROCEDENCIA MUSULMANA EN LA CERÁMICA MEDIEVAL ESPAÑOLA

Pedro J. LAVADO PARADINAS
Instituto del Patrimonio Histórico Español
Madrid

BIBLID [1133-8571] 4 (1996) 299-323

Resumen: Peces y Aves son temas frecuentes en la cerámica medieval española. Sus orígenes se han puesto en relación con una iconografía cristiana enfrentada a la musulmana y a partir de una metodología de tipo formalista. Otras lecturas iconográficas de tipo estructural o semiológico ofrecen no sólo una visión un tanto heterodoxa para occidentales, sino una oportunidad de encontrar una línea común y deducir una cierta tipología, dentro de la evolución de formas. Los peces de forma aislada aluden a multiplicidad y fecundidad, en contratipos se rigen por principios generadores de vida o imágenes zodiacales, y en grupos tienen que ver con representaciones solares o movimientos perpetuos. En el caso de las aves, nos encontramos con una valoración del espacio.

Palabras clave: Peces. Aves. Iconografía. Cerámica hispano-islámica. Siglos VIII-XV. Zodíaco. Iconología. Métodos: estructural/semiótico.

Abstract: Fish and birds are frequent subjects in Spanish medieval ceramics. Its origins have been related to a confrontation between muslim signs and christian images, based on a formal methodology. Other meanings, obtained through different methods -structural or semiotic- offer not only an heterodoxus point of view from western general opinion, but also an opportunity to meet a common line and conclude with a certain typology in the evolution of shapes. Isolated fish refer to multiplicity and fertility, when opposed there are ruled by life generating principles or zodiac images, and in groups they make reference to solar representations or eternal movements. Regarding birds, they represent space appraisal.

Key words: Fish. Birds. Iconography. Hispano-Islamic ceramic. 8th-15th centuries. Zodiac. Iconology. Methods: structural/semiotic.

0. Metodología

La utilización de algunos temas decorativos en la cerámica medieval española y su relación con motivos de procedencia musulmana es un hecho incontestable, aunque por lo general las lecturas iconográficas difieran y haya casi siempre una tendencia a interpretar tales temas sólo dentro de la cultura mediterránea. Una lectura un tanto heterodoxa, más si se tiene en cuenta el tópico del no-figurativismo o el de falta de interpretación simbólica de que se acusa al arte musulmán, es fruto de algunos trabajos en esta dirección, como los de Grube, Fehervari o Bazzana por lo que respecta a la cerámica, y los de Burckhardt y Roux en la iconografía musulmana⁽¹⁾.

La ya clásica lectura iconográfica de los motivos de la cerámica levantina, propuesta por González Martí⁽²⁾ adolece de lagunas metodológicas, si se exceptúan las propias formalistas y que buscan la relación forma-contenido. Así, de esta forma, prevalecen las interpretaciones iconográficas de matiz occidental y de influencia cristiana. Otro tanto sucede en las mismas interpretaciones planteadas por Martínez Caviró⁽³⁾ y que ya fueron puestas en tela de juicio por Bazzana⁽⁴⁾ (fig. 1).

La mayor parte de las interpretaciones iconográficas medievales parten de la utilización de repertorios al estilo de los de Mâle o Réau⁽⁵⁾, más profundamente relacionados con el mundo cristiano y occidental que con el musulmán y oriental. Los temas se estudian en cuanto a la relación de unas piezas con otras y a los antecedentes orientales y clásicos existentes en ellas o con una evolución palpable. Los fines de tal investigación iconográfica se dirigen hacia el conocimiento de unas formas y tipología, el asentamiento de una cronología

- (1) ERNST GRUBE. *Islamic Pottery in the Keir Collection*. London, 1976; GEZA FEHEVARI. *Islamic pottery in the Barlow Collection*. London, 1973; ANDRÉ BAZZANA. "Céramiques médiévales: Les Méthodes de la description analytique appliquées aux productions de l'Espagne Orientale. II.- Les poteries décorées. Chronologie des productions médiévales". *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XVI (1980) 57-95, 13 figs., 1 despl.; TITUS BURCKHARDT. *Arts of Islam. Language and Meaning*. Kent: Westerham, 1976, y JEAN-PAUL ROUX. "Symboles et archétypes dans les arts de l'Islam". *Arts de l'Islam au Grand Palais. Mayo 1977, Archeologia n.º 106*. Paris, 1977, págs. 18-37.
- (2) GONZÁLEZ MARTÍ. *Cerámica del Levante Español*. Valencia, 1944, I, 4-8 y 147-148.
- (3) BALBINA MARTÍNEZ CAVIRO. *Catálogo de Cerámica Española del Instituto Valencia de Don Juan*. Madrid, 1968, pág. 20, fig. 9.
- (4) A. BAZZANA. *Op. cit.*, 1980, pág. 70.
- (5) EMIL MÂLE. *L'art religieux du XIII siècle en France*. Ed. Armand Colin. Paris, 1931⁷, y LOUIS REAU. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris: P.U.F., 1955.

y el estudio evolutivo. Lo que puede ser traducido más o menos en una comparación entre las relaciones de forma y contenido con un significado.

Sin embargo, el proceso a emplear en el presente trabajo parte de tres diferentes etapas: una, en la que se estudian estas relaciones de forma y contenido, otra a continuación, en la que se buscan sus contenidos iconográficos, y una última, en la que se pone en tela de juicio la creación de tales signos, su arbitrariedad y el uso que recibirán según el momento o la cultura a la que se destinen.

En la primera parte metodológica se busca un estudio preiconográfico del motivo, su descripción o sus características. Este motivo puede ser analizado en cuanto al contexto cultural en el que se mueve y del que es heredero; en este caso el mundo musulmán. También puede ser visto en relación con las fuentes literarias o el mundo de imágenes que conviven con él. Y finalmente en cuanto a su función, no sólo de la pieza, sino incluso de su valor simbólico.

En la segunda parte, la búsqueda corresponde ahora a la localización de arquetipos e imágenes culturales, unas veces explicables de forma psicoanalítica y otras por las formas simbólicas latentes siempre en el mundo clásico o en la tradición oriental. El tercer paso del proceso supone el análisis de las transformaciones sufridas y su evolución. No se trata, sin embargo, de seguir un simple cambio de formas, sino de ver cuál es el devenir de estas formas simbólicas, que quizás en un principio han tenido su sentido pleno y que luego, ya manteniéndolo ya perdiéndolo, han ganado nuevos sentidos, implicados en los campos de la cultura, la política, el culto o la sociedad, hasta llegar a crear nuevas formas⁽⁶⁾.

Los motivos de estudio aquí propuestos cuentan con una abundante representación en la cerámica medieval levantina, ya de Paterna o de Manises, y son claramente herederos de motivos musulmanes, en muchos de cuyos casos, repetirán en forma idéntica, similar o alterada, para cubrir significados, que si ya no son los mismos, se encuentran muy cercanos. En cuanto a los temas animalísticos hay dos motivos muy importantes: los peces y las aves, a los que quizás por su habitual representación, no se ha hecho mayor caso que el de reconocer las formas que nacen con la cerámica de Elvira y de Azahra (fig. 3) y que aún pervivían en el siglo XVII, caso del *pardalot*⁽⁷⁾ (fig. 2).

(6) SANTIAGO SEBASTIÁN. *Mensaje del arte medieval*. Córdoba. Escudero, 1978, 207 + 46 págs.

(7) JUAN AINAUD. "Cerámica. Vidrio". *Ars Hispaniae*. Madrid, 1952, X, 105, e ISABEL FLORES ESCOBOSA. *Cerámica hispano-musulmana*. Madrid, 1980, págs. 111-112.

No obstante, no son sólo los motivos figurados los que únicamente tienen cabida aquí, sino también los epigráficos, caso de las *alafías* o *al-mulk* (fig 4), o los ya claramente simbólicos, como las representaciones paradisíacas, el cordón de la eternidad, el árbol de la vida o la misma figuración heráldica, en la que tanto el animal como el vegetal son meros símbolos sociales o lingüísticos⁽⁸⁾ (figs. 5 y 6).

Otro hecho también cuestionable con respecto a esta cerámica de precedentes musulmanes, es el de la función a la que se destina y que en muchos casos se ha querido ver interpretada como explicación de los símbolos usados. Éste es el caso de los ciervos, liebres o patos, frente a los leones, rapaces o formas de contenido heráldico. Mas la pregunta es: ¿cómo sólo se representan seres puros, admitidos por el Islam o citados en textos coránicos y no sucede lo mismo con animales de uso habitual en la economía y alimentación cristiana, caso del cerdo? Posiblemente se trate de un deterioro de imagen que se perpetúa y que se marca con un cierto matiz peyorativo (fig. 7).

Muestran algunos de los platos huellas inequívocas de uso culinario o de servicio, sean los braseros o los talladores, mas por lo general no parece que éste haya sido su único fin y uso, pues el hecho de colgarse unos y su riqueza en cuanto a la decoración o al simbolismo, no parecen favorecer tal interpretación. Por otra parte, los ya habituales y tradicionales platos de pescado en el mundo mediterráneo aglutinan la función de uso con la propiamente decorativa.

1. Función y símbolo

El tema de los peces es uno de los más usuales en la cerámica levantina, tema que siempre se ha querido relacionar con el mundo marino mediterráneo o en función de su uso, como plato para comer o condimentar tal alimento, por lo que se ha puesto en comparación la imagen real y la propiamente simbólica que representa. Éste podría ser el caso de la abundante utilización de platos para pescado en la cerámica griega, en la que la representación de cierto tipo de animales hace alusión a la fauna mediterránea y su uso con un pequeño recipiente central para las salsas y condimentos son dos buenas pruebas de como una función gastronómico-culinaria se acompaña de las consiguientes representaciones icónicas. Las salsas y especias se sitúan en el receptáculo

(8) JUAN ZOZAYA. "Cerámicas islámicas del Museo de Soria". *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, XI (1975) 146-147.

central a la manera de salero y el pescado se sirve colocado en la amplia ala del plato⁽⁹⁾ (fig. 8).

Sin embargo, son raras las interpretaciones que dan algún valor simbólico en lo musulmán, a la representación plástica, casos de Grube y Fehervari, quedándose por lo general las restantes en la valoración de unas figuras que corresponden a una imagen real.

2. Peces individuales

Por lo que respecta a estas representaciones de peces, aparecen unas veces en forma individual (figs. 9 y 10) y tan sólo con algún motivo vegetal en su entorno, como en el ejemplo del cuenco 60478 del Museo Arqueológico Nacional de Madrid (MAN), procedente de Paterna⁽¹⁰⁾, en el plato de Manises, también en el MAN y ya del siglo XVI⁽¹¹⁾, o en uno de Muel ya del siglo XVII⁽¹²⁾. El hecho de esta representación en la cerámica levantina tiene sus antecedentes en la musulmana e incluso desde antiguo. Por otra parte, el símbolo del pez va siempre ligado a la fecundidad o a la multiplicación en el mundo semítico, aunque no creo que sea necesario remitirse a la cultura judeo-cristiana tan sólo. Del siglo IX es un fragmento de fuente de porcelana, hallada en el harem de Samarra⁽¹³⁾. Fehervari en su estudio de la colección Barlow también señala un cuenco con un pez en el centro y rodeado de hojas piriformes y con puntos, procedente de Khar-Irán y del siglo XII-XIII. Con referencias al mismo tipo de pez aislado y con vegetales, incluso que surgen de su boca, se encuentra el ejemplo procedente de Mesopotamia, siglos IX-X y en donde también se remite al ejemplo de Sarre o a otros similares en Pézard y Pope (fig. 12)⁽¹⁴⁾.

(9) PALOMA CABRERA. *Guía General del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, 1991, I, 113-143.

(10) EMILIO CAMPS. *Cerámica española. Nuevas instalaciones*. Madrid, 1936, págs. 45-46, n.º 572.

(11) J. AINAUD. *Op. cit.*, 1952, págs. 99 y 101, fig. 264.

(12) *Ibidem*, págs. 174-176, fig. 486.

(13) ERNST KÜHNEL. *Samarra. Bilderheft, 5*. Berlin, s.d., pag. 23, fig. 29, y FRIEDRICH SARRE. *Die Ausgrabungen von Samarra. Bd. II. "Die Keramik aus Samarra"*. Berlin, 1925, n.º 217, XXIV-XXV.

(14) G. FEHERVARI. *Op. cit.*, 1973, págs. 64-65, fig. 20a, n.º 39; F. SARRE. *Op. cit.*, 1925, pág. 44, fig. 99; pág. 46, fig. 103, y pág. 47, fig. 104, lám. XX, 2; PEZARD. *La céramique archaïque de l'Islam et ses origines*. Paris, 1920, lám. CIX, a y CXI, 1-2, y A. POPE. *A*

Aunque un ejemplo más claro de esta ligazón pez-fecundidad se encuentra en el que registra Pinder-Wilson en su catálogo de la exposición realizada en el Victoria & Albert Museum de Londres y que recoge un plato en relieve persa del siglo XII y del tipo de cerámica laqabi, en la que la representación del pez se encuentra acompañada de una piña, tema con similar valor iconográfico (fig. 11)⁽¹⁵⁾.

Grube también señala en el estudio de unas piezas de imitación de celadón, la existencia de un pez en relieve que podría equipararse al ejemplo de Sarre en Samarra, no sólo en formas, sino incluso en técnica⁽¹⁶⁾.

3. Iconografía de los peces

Es evidente que en un análisis iconográfico e iconológico en el sentido estricto, las formas que caracterizan a un pez: escamas y aletas (fig. 13), pueden tener cualquier tipo de representación en la imagen artística (fig. 14), ya que como buen signo lingüístico, la relación entre la realidad pez y su imagen plástica o gráfica es tan aleatoria como la existente a su vez entre esa representación y su valor fónico o escrito (fig. 15).

El caso de más de un pez también es frecuente tanto en la cerámica musulmana como en la anteriormente citada levantina. Hay que señalar que la representación sigue ahora dos formas diferentes y que parecen corresponder a dos interpretaciones distintas. Por un lado se encuentran los contratipos o peces que nadan en direcciones inversas y que rellenan el espacio del recipiente (fig. 16), y las imágenes de movimiento que recogen mayor número de éstos, nadando en un cierto ritmo helicoidal o circular sobre un eje o pez central (fig. 17). El primer tipo de imágenes corresponde al que enfrenta a los dos principios naturales, el masculino y el femenino, tema de las representaciones del T'ai Shi, que dividen entre el yang (masculino) y el yin (femenino), en el ámbito cultural chino y que tiene asimismo sus interpretaciones en el pensamiento sufi⁽¹⁷⁾ (fig. 18), o por otra parte una valoración, aunque similar en el fondo para la cultura occidental, por lo que respecta al símbolo zodiacal de Piscis (fig. 16).

Survey of Persian Art. Tom. II, "Ceramic art in Islamic Times". Oxford, 1939, lám. 574, c-d.

(15) RALPH PINDER-WILSON. *Islamic Pottery, 800-1400*. London: Victoria & Albert Museum, Exp., 1969, pág. 30, n.º 85.

(16) E. GRUBE. *Op. cit.*, 1976, págs. 278-281, n.º 223.

(17) BAKHTIAR. *El pensamiento sufi*. Madrid, 1979.

En cuanto a la representación de varios peces girando, tiene una valoración del movimiento que a partir de un punto o pez central señalaría unas pautas divinas y que en cuanto a su forma de giro, tanta relación tiene con los propios ritos musulmanes de peregrinación, existentes en la Kaaba o en la Cúpula de la Roca, por señalar los dos ejemplos más representativos islámicos. Sin embargo, a este movimiento perpetuo hay que añadir el valor representado por el espacio, otro de los temas siempre presentes en la iconografía musulmana, ya que su interés por dar vida a ese microcosmos les hace crear espacios determinados y en los que de forma reducida se representa cuanto es su mundo.

4. Peces contrapuestos

Los peces contrapuestos son frecuentes también en la cerámica de Paterna, caso de la escudilla del Museo de Barcelona⁽¹⁸⁾. Grube recoge un cuenco egipcio del siglo XIV, imitando celadón, al que no sólo la técnica, sino también el tema parecen acompañar⁽¹⁹⁾, ya que parece ser que en los originales chinos el tema siempre es múltiple y no individual. Este tema también es patente en Raqqa en el siglo XIII y visible en la pieza del Museo de Damasco que Rice recoge⁽²⁰⁾. Como puede observarse, la repetición del tema es más frecuente en la zona sirio-egipcia que en el resto de los países de Oriente, por contraposición a las imágenes aisladas de tipología mesopotámica. Grube también muestra el ejemplo de un cuenco egipcio del siglo XIV⁽²¹⁾ en el que las formas mamelucas tienen sus orígenes en tradiciones del Egipto islámico o premameluco. Sin embargo, su interpretación se encuentra más inclinada por el valor y simbología otorgados al río Nilo y por la pervivencia de tradiciones faraónicas, como el río dador de vida. Este sería el caso del fragmento central de un cuenco de los siglos IX-XI⁽²²⁾.

En un plato de tipo kubachi sefeví de Tahiz y perteneciente a la primera mitad del siglo XVI, Fehervari ve que los dos peces antagónicos que se muerden la cola se hallan rodeados de una forma floral que anuncia el paso de los contratipos a una imagen de movimiento solar⁽²³⁾.

(18) J. AINAUD. *Op. cit.*, 1952, pág. 18, fig. 17.

(19) E. GRUBE. *Op. cit.*, 1976, págs. 278-281, n.º 224.

(20) DAVID T. RICE. *Arte Islámico*. México, 1967, pág. 130, fig. 129.

(21) E. GRUBE. *Op. cit.*, 1976, pág. 285, n.º 235.

(22) *Ibidem*, pág. 138, n.º 86.

(23) G. FEHEVARI: "Safavid Pottery". *Persian and Mughal Art*. London: Colnagi Exh., 1976, págs. 267 y 286, fig. 145.

Otro tanto sucede con el plato de Nishapur recogido por Wilkinson que presenta dos temas florales separados por una línea en zig-zag. Realmente los dos temas son peces contrapuestos⁽²⁴⁾. Posiblemente éste también sería el caso de algunas imágenes con peces contrapuestos en la cerámica bizantina del siglo XIII, con tonos azul, blanco y verde que dejan traslucir a las claras la influencia egipcia o una manufactura de este tipo por el color desarrollado. Las excavaciones de 1928 han mostrado numerosos ejemplos en las cerámicas incisas de los siglos XI-XII, hoy en el Museo Otomano de Constantinopla, con abundantes esquemas de peces nadando aislados y que aparecen en el fondo del recipiente, quedando el agua representada por una fina línea ondulada⁽²⁵⁾.

También en el Museo Benaki de Atenas se exhiben varios ejemplos de este tipo de peces en contratipos, uno de hacia el año 900 con fondo lobulado y un vedrío verde que muestra relación con China, o en un cuenco de reflejo con vedrío gris claro y posiblemente procedente de Egipto, siglos X-XI. También hay un fragmento de ala de cuenco con una línea de peces, ya del siglo XII, con reflejo oliváceo⁽²⁶⁾.

A medida que los peces aumentan en número dentro de estos ejemplos cerámicos, su función y simbolismo toman nuevos valores de interpretación, tendiendo a esa imagen de movimiento o simplificación solar. Este sería el caso del cuenco de vedrío turquesa de la XVIII dinastía que Lane fecha hacia 1450 en Eton College. Los cuatro peces con temas vegetales pudieran ser una simplificación solar⁽²⁷⁾. Otras veces el movimiento tiende a lo helicoidal⁽²⁸⁾ y por lo general la imagen más común se pone en relación con una hilera de peces seguidos, caso del cuenco de Kashan del siglo XIII, existente en el Victoria & Albert Museum. En el ejemplo de cerámica egipcia mameluca de los siglos XIII-XIV, que recoge el mismo autor, hay un sólo pez en el fondo del cuenco, mientras que es una inscripción en cursiva la que en el borde juega con el factor cinético⁽²⁹⁾.

(24) WILKINSON. *Nishapur*. York, s.d., pág. 169, n.º 50 y lám. col. 7.

(25) TAMARA T. RICE. *Bizantine glazed pottery*. Oxford, 1930, pág. 111, lám. III, 1, y pág. 113, lám. X, fig. j,k,l.

(26) A: *Catálogo de cerámica islámica del Museo Benaki*. London: Philon, 1980, pág. 24, fig. 47, inv. 7423; pág. 212, fig. 443, lám. XVIII, inv. 210, y pág. 253, fig. 560, inv. 263.

(27) ARTHUR LANE. *Early Islamic Pottery*. London, 1947, pág. 8, fig. 21.

(28) *Ibidem*, págs. 45-46, fig. 91.

(29) *Ibidem*, pág. 27, fig. 34b.

Dos peces contrapuestos aparecen en un filtro de una jarra de Fustat de los siglos XI-XIII⁽³⁰⁾ y en otro ejemplo, en un plato turquesa del Louvre, es un pez en relieve en el centro el que es rodeado por dos filas de estos mismos peces alrededor, creando una imagen solar radial evidente⁽³¹⁾.

Otros ejemplos de platos de Paterna con la imagen contrapuesta de peces e iniciando ese movimiento que en posteriores imágenes se convertirá en un auténtico movimiento perpetuo, también fueron recogidos en la obra de Migeon y en colecciones francesas⁽³²⁾, de la misma forma que es también frecuente en esos platos de Paterna la representación de una mujer que mantiene dos peces cogidos por la cola (fig. 20), lo que es una consecuencia también de esas imágenes chinas de peces colgando (fig. 19).

5. Peces en círculo

Otra cosa es la imagen de platos o vasijas, en algunos casos metálicos y de metales nobles, en donde la representación ofrece esa valoración de movimiento perpetuo que tan conforme se da en algunas culturas desde la antigüedad (fig. 21). Sólo por retrotraernos a una de las más conocidas, el plato de oro o pátera del general Oundebaounded, que sirvió a Ramsés II y cuya pieza ya figuró en la magna exposición dedicada a este faraón. Otro tanto podría decirse de la copa de oro con peces y papiros en torno al sol, regalo de Tutmosis III al general Thutii⁽³³⁾ (fig. 22).

La misma imagen de movimiento perpetuo o cordón de la eternidad, en este caso reemplazado por una hilera de lotos y seis peces que de izquierda a derecha rodean al sol, fechados hacia 1450 a. de Xto.⁽³⁴⁾ (fig. 23), se podría asimilar en algunos platos ibéricos de Numancia, del siglo II a. de Xto., de los llamados de mil peces⁽³⁵⁾ (fig. 24).

Un tema similar de este tipo sería el que recoge Hackin en sus trabajos arqueológicos de 1937 en Afganistán, en donde el hallazgo de una máscara de Medusa con peces a su alrededor vendría a mostrarnos la repetición o variación

(30) *Ibidem*, fig. 36.

(31) *Ibidem*, págs. 42-43, fig. 74b.

(32) GASTON MIGEON. *Manuel d'Art Musulman*. Paris, 1907, II, 311, fig. 265.

(33) A.A.V.V. *Exposition Ramses le Grand*. Paris, 1976, pág. 310, y H. DE MORANT. *Historia de las Artes Decorativas*. Madrid, 1979, pág. 163, fig. 262.

(34) C. VAN DE SLEYDEN. "Egipto". *Propylaen Kunst Geschichte*. Berlin, 1990.

(35) M. ALMAGRO & A. GARCÍA BELLIDO. "Prehistoria. Colonizaciones. Arte Ibérico". *Ars Hispaniae*. Madrid, 1947, I, figs. 38, 3, y págs. 263-284.

del tema⁽³⁶⁾. Otro tanto sucede con un sello de barro de Ibiza, de origen fenicio y del siglo VI a. de Xto. y hoy en el Museo Arqueológico Nacional Madrid. En este caso, tres peces girando de izquierda a derecha en torno a una roseta central (fig. 25).

Algunos ejemplos de piezas cerámicas con peces nadando en helicoides entre unas ondas azules, mientras que en el exterior se imita una cierta grafía escrita aparecen en la Colección Barlow⁽³⁷⁾, sobre base sin vidriar y barniz transparente de tonos verdosos. Lo mismo podría decirse de algunas piezas del Museo Ashmolean o de la Colección Kelekian⁽³⁸⁾.

Marçais muestra un plato de celadón persa del siglo XIV con decoración dorada, donde un borde con escritura cúfica en amarillo y cuatro palmetas formando una orla de hojas verdes y otra orla cúfica enlazada encierran en el fondo a un grupo de peces ocre y amarillos nadando sobre un fondo azul vidriado. Son dieciséis peces nadando en torno a uno mayor central que va de izquierda a derecha, mientras que los pequeños se orientan al revés, dando origen a esa imagen de movimiento que cada vez es más frecuente en estas piezas cerámicas y que como vemos va haciéndose frecuente en los vidrios esmaltados y bronceos de este período medieval⁽³⁹⁾.

Un cuenco de Sultanabad del mismo siglo, en la colección Robert Erskine, de forma plana con borde hacia dentro y pintura negra bajo vedrio turquesa, muestra a peces girando en curva y contracurva a la manera que reconocemos en las imágenes contrapuestas de lo masculino frente a lo femenino⁽⁴⁰⁾ (fig. 26).

Y de la misma forma, un pez mayor (¿madre?) se rodea de otros menores en forma helicoidal con una inscripción en cursiva y forma solar en un plato persa de la 2ª mitad del siglo XIII, en el Louvre (fig. 27), y en un cuenco de la Freer Gallery se repite la imagen solar con peces en torno⁽⁴¹⁾.

(36) J. HACKIN. "Les travaux de la Délégation archéologique française en Afghanistan (1936-1937)". *Revue des Arts Asiatiques*, XII (1938) 2-11, lám. I, 3.

(37) G. FEHERVARI. *Op. cit.*, lám. 63, b, n.º 155, pág. 121.

(38) ÍDEM. *The Kelekian Collection of Persian and analogous potteries*. Paris, 1973, lám. 54 (London: Persian Exh., 1931, n.º 159, Ashmolean Museum Acc. n.º 1956-68).

(39) GEORGES MARÇAIS. *L'Art Musulman*. Paris, 1962, pág. 181, lám. X.

(40) PINDER-WILSON. *Op. cit.*, 1969, pág. 53, fig. 177.

(41) *Vid. Oriental Art*, XIX, 3, Otoño 1973, pág. 290, lám. 22.

A menudo los peces aparecen dentro de un auténtico remolino animal como el cuenco plano pintado con vedrío azul cobalto, iraní tardío del siglo XIII y con una inscripción piadosa a Dios que leyera Oliver Watson⁽⁴²⁾.

Bien es cierto que este tema de remolinos es menos usual en la cerámica que en el metal, a decir de Ettinghausen que señala su simbolismo cosmológico⁽⁴³⁾. En la cerámica no está nada claro, pues por lo general los peces nadan contra las agujas del reloj, e incluso no sólo es un pez el que centra la imagen, sino que pueden existir hasta dos con sus cabezas opuestas. Por todo ello y por la carencia de una auténtica definición de centro en la cerámica, que si es más clara en el metal, se piensa que todo ello conlleva imágenes de simbolismo solar, del tiempo o de un movimiento universal a modo de un reloj cósmico.

A la manera de otras variantes, observamos algunos ejemplos de representaciones en curva y contracurva, como en un plato del Victoria & Albert de Londres, publicado por Wilson, procedente de Kashan de los siglos XII-XIII⁽⁴⁴⁾ (fig. 29). El tema de hojas y peces es habitual en la cerámica de Kashan⁽⁴⁵⁾, de la misma forma que en Egipto también encontramos numerosos ejemplos, como en un jarrón de Fustat en el Victoria & Albert de Londres, de reflejo metálico oliváceo y con tres bandas que recogen alternativamente el cordón de la eternidad, palmetas y lotos y peces girando junto al cielo⁽⁴⁶⁾. Algunos como Lane no llegan a interpretar la iconografía⁽⁴⁷⁾.

Otro cántaro de loza del Alto Egipto con pintura de reflejo sobre vedrío blanco y hoy en la colección Fouquet de El Cairo, muestra en sus temas: circuitos y triángulos en el cuello, peces de izquierda a derecha y siguiéndose uno a otro, flores y palmetas y unos entrelazos a la manera de cordón de eternidad⁽⁴⁸⁾.

-
- (42) G. FEHERVARI. *World Ceramics*. Robert J. Charleston (ed). London, 1971, pág. 87, fig. 254, y A. GRUBE. *Lustre painted wares. (Iran Twelfth-Thirteenth century Islamic Pottery in the Keir Collection)*. London, 1976, págs. 237-238.
- (43) *Ibidem*, págs. 228-234, notas; RICHARD ETTINGHAUSEN. *Arabic Painting. Its origin and its decoration*; ÍDEM. *The Wade Cup in the Cleveland Museum*. pág. 341ss, y D.T. RICE. "Two unusual mamluk metal works". *BSOAS*, XX (1957) 487-500.
- (44) A. GRUBE. *Op. cit.*, 1976, págs. 186 y 189, fig. 136.
- (45) R. ETTINGHAUSEN. "Evidence for the identification of Kashan Pottery". *Ars Islamica*, III (1936) 44-75.
- (46) JOHANNA ZICK-NISSEN. *Propylaen Kunst Geschichte*, IV (Berlin, 1973) 264-5 y lám. XXXV.
- (47) A. LANE. *Early Islamic Pottery*. London, 1958, pág. 21.
- (48) COHN-WIENER. *Las Artes Industriales de Oriente*. Barcelona, 1929, pág. 165, fig. 125.

De la misma forma, algunos platos persas, como en el caso de uno existente en el Louvre (n.º 6456), procedente de Irán, fechado hacia el 1280 y dentro de la serie de Ladjavardina usa la decoración de bandas concéntricas alrededor de un núcleo central. El borde tiene temas pseudoepigráficos con arcadas y en el centro un pez en relieve sobre fondo floral fino, rodeado de otros dieciséis peces dorados que giran de derecha a izquierda por parejas contrapuestas⁽⁴⁹⁾ (fig. 30).

Este sistema de centralización resaltando una imagen nos recuerda aquellas representaciones de la cerámica selyuquí en las que es el rey el que aparece rodeado de doncellas, quizás el famoso Feridun de la leyenda sasánida, en piezas como la del Metropolitan, fechada hacia 1210, y que también mantiene un tema de peces en estanque girando en una dirección. Otro tanto podría decirse de una pieza similar en la que se representa a Shirin en el baño y que hoy está en la Freer Gallery of Art.

En la cerámica medieval española, éste, al igual que otros temas antes señalados, también es frecuente, ya en la loza de Teruel con peces como contratipos, rodeando un centro en blanco, caso de una pieza del Castillo de Bellver en Mallorca, o en un fragmento de una colección particular barcelonesa en la que aparecen un pez tras de otro nadando en círculo en el ala del plato, o en forma helicoidal estilizada con peces en torno a un punto solar central, al que también enmarcan cinco rosetas⁽⁵⁰⁾.

En un brasero de reflejo metálico dorado sobre azul, de Manises, del tercer cuarto del siglo XV y hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, el centro del anverso está ocupado por un águila de alas explayadas a la que rodean en forma radial temas florales y enrejados. El reverso de dicha pieza presenta tres peces cruzados⁽⁵¹⁾.

6. Otras representaciones de peces

Todo este tema iconográfico de peces y sus variantes viene a ocupar algunos de los estudios genéricos sobre el tema, caso del de Zbiss, que recoge la presencia de peces en varias piezas de los siglos XII y XIII en cementerios

(49) A.A.V.V. *Catalogue des arts de l'Islam. Des origines à 1700*. Paris, 1971, pág. 52, n.º 53, fig. (v. LANE. *Early*, n.º 74b).

(50) ALMAGRO Y LLUBIA: *La cerámica de Teruel*. Teruel, 1962, lám. XXXIX, n.º 28; frag. XLII, fig. 44, y LXIII, fig. 33.

(51) A. *Cerámica española. Exp. 1966*. Madrid: Min. Ed. Nac., 1966, pág. 121, n.º 519.

tunecinos⁽⁵²⁾. Más importante sin embargo es el estudio de Baer sobre esta temática animalística en las vasijas persas y mamelucas⁽⁵³⁾. Posiblemente el pez es asimilado al agua y al recipiente de uso, tanto en los vasos persas como en los egipcios, cuya diferencia estriba principalmente en las flores o plantas que lo acompañan, caso de las rosetas o palmetas. A menudo se señala que tal empleo tiene que ver con los buenos deseos que se invocan para el receptor del objeto, o la propia imagen de fuente de vida y de luz (sol).

Baer hace un recorrido total por el empleo de tales temas marinos, incluso llevándolos a temas literarios como el del viaje de Simbad o a las típicas representaciones marinas. En algunos vasos de metal como el de Módena, músicos y halconeros se encuentran alrededor de peces que giran en helicoide en el centro. En el cuenco de Lyon son los peces en torno al sol, como ya hemos visto en múltiples representaciones cerámicas⁽⁵⁴⁾.

7. Peces en recipientes de metal y vidrio

Sol y peces aparecen en diferentes vasijas metálicas de Lyon, del Bargello de Florencia, de Nápoles, del Benaki de Atenas o de Jerusalén. Quizás la pieza más singular sea el baptisterio de San Luis, en la que los peces giran entorno a una svástica⁽⁵⁵⁾.

Melikian publicó una singular pieza de cobre sirio del siglo XIV. Obra mameluca, cincelada y con oro y plata embutidos en la que se representaban escenas de caza y corte alrededor, mientras en el centro los siete planetas, entre los cuales hay un Saturno que mantiene a dos peces agarrados con sus manos y a Venus se la relaciona con la música, rodean a ocho peces con un disco solar en su interior, en el que está también presente un personaje sentado⁽⁵⁶⁾. No es de extrañar tampoco que otra de las piezas de la misma exposición representa un disco solar que rodean pájaros de derecha a izquierda⁽⁵⁷⁾.

(52) M.S.M. ZBISS. "Les sujets animés dans le décor musulman d'Ifriqiyah (Tunisie)". *Bulletin archéologique* 1954. Paris, 1957, págs. 297-325 (v. pág. 301 y figs. 14, 15, 16).

(53) EVA BAER. "«Fish pond» ornaments on Persian and Mamluk metal vessels". *BSOAS*, XXXI/1 (1968) 14-27, 15 figs., 14 láms.

(54) *Ibidem*, láms. VI y VII.

(55) *Ibidem*, láms. VIII, IX, XI, XII, XIII, XIV y fig. 9.

(56) MELIKIAN. *Catalogue de l'Exp. de la Orangerie*. Paris, 1971, págs. 108-109, n.º 161.

(57) *Ibidem*, págs. 110-111, n.º 167.

Aparte de las representaciones de peces en cerámica y metal, los mismos bronces turcos que tuvieron una amplia expansión por el Mediterráneo⁽⁵⁸⁾, hay numerosas temáticas similares en casi todos los materiales, caso de las piletas de mármol, usadas generalmente para abluciones⁽⁵⁹⁾, incluso en períodos anteriores al mundo musulmán. También es frecuente el tema en piezas de vidrio, en donde las líneas de peces se combinan con el color o con inscripciones y más aún en lámparas de mezquita del siglo XIII y siguientes, de Raqqa, Aleppo, Damasco y otras que ofrecen una imagen de pez girando que hay que imaginar en su proyección luminosa sobre el suelo y paredes de la mezquita⁽⁶⁰⁾, creando incluso auténticos remolinos de animales en movimiento⁽⁶¹⁾.

Un singular remolino de este tipo es el de una copa de cerámica incisa de Amol, persa de los siglos XII-XIII, conservada en el Museo Cívico de Turín en que los peces de forma estrellada giran dentro de un cordón de la eternidad⁽⁶²⁾ (fig. 31).

8. Peces y barcos

Entre las frecuentes representaciones de peces en la cerámica no hay que olvidar las abundantes en que como es natural, los peces se unen a temas marinos y conviven con barcos. Sea desde las más antiguas representaciones marinas del mundo griego y de la cerámica campaniense a obras tan representativas como la Copa de Exequias del 530 a. de Xto., en donde Dionisos navega en un mar de vino acompañado por delfines (fig. 46). Quizás la pieza más singular de la cerámica española de reflejo metálico sea la llamada de la nave portuguesa que se conserva en el Victoria & Albert de Londres⁽⁶³⁾ (fig. 32).

El movimiento inverso de los peces frente a la nave quiere aportar una sensación cinética que ya conocemos en las piezas griegas y mediterráneas

(58) V.P. DARKEVICH. "Medriyie i bronzoviye Izdeliya iz voldjskoi Bulgarii (XIII-XIV veka)". *Sovietskaya Arjeologia*, 1975, págs. 232ss, y C. ROES. "Birds and fishes". *Ex Oriente lux*, X (1945-48) 46-472.

(59) BISHR FARES. *Essai de décoration*. Le Caire, 1952, lám. X (Museo El Cairo n.º 7049).

(60) LAMM. *Gläser*. Berlin, 1930, lám 141, 5; J. ZICK-NISSEN. *Catálogo del Museo Dahlem de Berlin*, págs. 136-137 y n.º 524, fig. 72, y LAMM. *Op. cit.*, II (1929), láms. 89-167.

(61) ANNA ROES. "Tierwirbel". *IPEK*, II (1936-37) 85-105.

(62) SCAVIZZI. *Maioliche dell'Islam e del Medioevo Occidentale*. Milano, 1966, págs. 50-52, n.º 20.

(63) ALICE FROTHINGHAM. *Lustreware of Spain*. New York, 1951, pág. 93, figs. 56-57.

citadas, en algunas de la antigüedad egipcia o en otras de origen chino⁽⁶⁴⁾, aspecto que ya se conoce en algunas piezas de Iznik del siglo XVII. Piénsese que es el mismo sistema de representación que se emplea a menudo en las miniaturas de las Maqāmas de Harīrī para crear esa sensación de movimiento o viaje⁽⁶⁵⁾.

9. Peces en el zodiaco

La imagen zodiacal de Piscis no es tan uniforme como podríamos pensar, pues, además de la representación de contratipos que es la más frecuente, también puede aparecer la de un dragón que devora a un pez tal y como se ve en algunos manuscritos⁽⁶⁶⁾ (fig. 33) y que parece tener mayor relación con la representación de las estrellas celestes en su tipificación de animales y símbolos. Bien es cierto que los árabes no sólo conocían esta temática iconográfica, sino que también fueron sus mejores difusores a partir de miniaturas y tratados geográficos y astrológicos⁽⁶⁷⁾, caso de las obras de Qazwīnī o de al-Šūfī.

Estas imágenes cobran gran interés en piezas de metal con signos cabalísticos y zodiacales, que en algunos casos tuvieron un singular uso en ceremonias de matrimonio, como la llamada shīrībūrī, o partición del azúcar, de uso entre los afganos y que no iría muy lejos de la simbología matrimonial que se supone a los "gemeillon" lemosinos medievales. Estos platos y recipientes, principalmente de metal, al igual que los espejos, adquirieron una singular aceptación dentro de la cultura persa y oriental, para luego pasar a ser hechos en cerámica de reflejo metálico y tener también una gran expansión⁽⁶⁸⁾.

Es incluso perceptible el valor simbólico de estos objetos de cerámica que, imitando las piezas de metal, repiten las representaciones zodiacales y estelares

(64) JOHN POPE. *Chinese influences on Iznik Pottery: A Re-examination of an Old Problem.*, pág. 125. Vid. R. ETTINGHAUSEN. *Catálogo del Metropolitan Museum de N. York*, 1972, pág. 131, fig. 11.

(65) BERNARD LEWIS. *The World of the Islam*. London, 1976, pág. 22.

(66) Mss. París Nat. lat. 7028. Vid. MARIE THÉRESE D'ALVERNY. "L'homme comme symbole. Le Microcosme". *Settimane di studio del Centro Italiano di studi sull'alto Medioevo* (1975). Spoleto, 1976, pág. 135, lám. I.

(67) Vid. *The Wonders of creation* de AL-QAZWĪNĪ o *Forms of the fixed stars* por 'ABD AL-RAHMĀN AL-ŠUFĪ. (Manuscritos y miniaturas existentes respectivamente en el Ashmolean y la Bodleiana de Oxford. *Catálogo de Londres*, 1976, pág. 335, n.º 546, y pág. 317, n.º 500.

(68) SCHUYLER CAMMANN. *Ancient symbols in modern Afganistan*, pág. 15. Apud B. GRAY. *Art islamique dans les collections privées libanaises*. Beyrouth, 1974, págs. 139-140.

más conocidas con figuración y con una detallada puntualización en lo que atañe a simbolismo y a un conocimiento astronómico y astrológico muy superior⁽⁶⁹⁾. Así, junto a espejos de bronce selyuquies del siglo XIII con los doce símbolos del zodiaco o espejos mamelucos del XIV, hay cuencos cerámicos de reflejo metálico en Rayy o platos en el Museo de Berlín que repiten este tema estelar⁽⁷⁰⁾.

Un más amplio estudio sobre estas imágenes zodiacales se encuentra en el estudio de Zick-Nissen, donde se analizan muchos de los temas ya mencionados y otros con su puntualización concreta⁽⁷¹⁾. A ello se añade el desvelamiento de algunas figuras que lejos de ser simplemente representaciones animalísticas o figuradas sin sentido, cobran su valor en el repertorio astrológico: Piscis, Aries, Capricornio, Cisne, Águila, Delfín, Cuervo, Hércules, Casiopea, Cepheo y Musa, el tañedor de la lira o cítara.

La cerámica de Paterna usa a menudo algunos de estos motivos, ya sea la mujer con los peces en las manos y que se identifica con Venus o los temas antes mencionados y sobre los que volveremos en el caso del ave y el pez, que para Zick Nissen se identifican con Aquila y Delfinus⁽⁷²⁾. Un tema más a considerar y que aquí sólo planteamos es el de los citaristas o tañedores de laúd tan frecuentes en la cerámica oriental y en algunos casos de la cerámica levantina o en Murcia que quizás se identifiquen con esta última figura estelar de Musa. Habría que retomar el tema en alguna de las abundantes representaciones que aparecen en cerámicas y palacios del Mediterráneo, en especial en los hallazgos realizados en la zona de Murcia por Julio Navarro Palazón.

10. Aves

Por lo que atañe a las aves, su representación artística ha sido fuente de diversas controversias, ya en lo referente a espacios celestiales, o imágenes

(69) B. LEWIS. *Op. cit.*, 1976, pág. 181, fig. 1.

(70) A. GRUBE. *The world of Islam*. London, 1966, pág. 97, fig. 49; pág. 110, fig. 66, y pág. 163, fig. 90, y F. SARRE. "Eine Lüsterschale der Rayykeramik". *Ars Islamica*, IV (1937) 190-194, 5 figs. Representa la constelación de Leo; M. REINAUD. *Monuments arabes, persans et turcs du cabinet de M. le Duc de Blacas et d'autres cabinets*. Paris: Imp. Royale, 1829, pág. 413, lám. X (Espejo astrológico del siglo XIII representando a Piscis con Júpiter).

(71) J. ZICK-NISSEN. "Figuren auf Mittelalterlich-Orientalischen Keramikschalen und die Sphaera Barbarica". *Archaeologische Mitteilungen aus Iran*, VIII (Berlín, 1975) 217-240, láms. 44-53.

(72) W. HARTNER. "The Pseudo Planetary nodes of the Moon's orbit in Hindu and Islamic Iconographies". *Ars Islamica*, V (1938) 113-154.

paradisíacas que parecen acompañar a algunos salones de trono de los inicios del arte islámico, caso del palacio de Hirbat al-Mafyar, hoy conservado en el Museo Rockefeller de Jerusalén⁽⁷³⁾, lo que unido a las cabezas humanas, temas florales y árboles y vasijas de la vida, viene a configurar una compleja iconografía, definida como de atributos celestiales. Estos mismos temas se repiten en otros palacios omeyas del desierto y posteriormente en Samarra acompañan a diversos personajes: aves sobre sus cabezas y combinaciones de rostro de mujer y ave⁽⁷⁴⁾.

El mundo cristiano había dado un cierto sentido a dichas aves, en especial perdices y pájaros alusivos a las almas y durante mucho tiempo mantendría tal imagen en el período paleocristiano y altomedieval, combinados con árboles de la vida y conejos con flores en la boca. No puede por ello extrañarnos que algunas de estas representaciones cobren vida en el primer románico y período sículo-normando de Sicilia, incluso poniendo en relación algunos temas de la Catedral de Bari y de la Capilla Palatina de Palermo. Una inscripción dice: "La felicidad de un pájaro y la altura de la estima y condiciones que llevan al buen comportamiento y eterna gloria son al final aún más perfectas y la gloria más duradera"⁽⁷⁵⁾.

Estas aves acompañan al soberano, rodeando su cabeza⁽⁷⁶⁾ o incluso son imágenes de las almas⁽⁷⁷⁾, ambas imágenes paradisíacas por excelencia y de honor.

11. Pájaro y pez

La aparición en la cerámica de Paterna del tema de un pájaro y un pez no sólo es frecuente, sino que ha sido interpretada de muy diversas formas (fig. 34). Ya se hizo alusión a la versión cristiana de González Martí y por otra parte existen numerosos inventarios donde se reseña la existencia de esta

(73) CRESWELL. *Early Muslim Architecture*, I, 2, pág. 571, fig. 625, lám. 110a y b y 120-125. (v. *Propylaen Kunst Geschichte*, IV, Berlin, 1973, págs. 181-182).

(74) E. KÜHNEL. *Samarra. Bilderheft n.º 5*. Berlin, 1933, pág. 22, fig. 22, y HERZFELD. *Die Ausgrabungen von Samarra, Bd. III, Die Malereien von Samarra*. Berlin, 1927, láms. LX, LXVII y LXVIII.

(75) D.T. RICE. *Arte Islámico*. México, 1967, pág. 160, fig. 158.

(76) B. LEWIS. *Op. cit.*, 1976, pág. 50, n.º 22.

(77) K. OTTO-DORN. "Darstellungen der turkochinesischen Tierzyklus in der Islamischen Kunst". *Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens. (In Memoria E. Díez)*. *Sanat Tarihi Eütüsü*. Estambul, 1963, n.º 1, págs. 131-166. Vid. OTTO-DORN. *Islam*. Barcelona, 1965, págs. 209-210.

imagen dual⁽⁷⁸⁾, si bien la posición de ambos animales ocupa espacios diferentes y en algunas es el ave el que pica al pez, pero en otras parece ser el pez el que se sobrepone al ave, lo que ha hecho que las explicaciones iconográficas, pro-musulmanas o pro-cristianas siempre estén cogidas por los pelos y reclamen una mayor profundización.

Quizás el tema tenga la suficiente antigüedad como para tomarlo más allá de la secular disputa dialéctica religiosa medieval. Conocemos un pez picado por un ave en una jarra bícroma del siglo VII a. de Xto. del Museo de Chipre⁽⁷⁹⁾ (fig. 35) o similar imagen en la cerámica china Chen⁽⁸⁰⁾ (fig. 36). En las tumbas de Tarquinia conviven peces y aves, al igual que de la misma forma los conocíamos en las pinturas de las tumbas tebanas de los Nobles en Egipto⁽⁸¹⁾. Como símbolo religioso lo podemos interpretar en la cerámica de Nischapur⁽⁸²⁾, muy frecuente en las miniaturas altomedievales, especialmente mozárabes de la Biblia Complutense o de la Hispalense, incluso con una inscripción cúfica en el cuello, no traducida.

Tanto piezas altomedievales como la Caja de las Ágatas (del 910) o la misma Cruz de la Victoria combinan dichas imágenes⁽⁸³⁾, que se repiten en algunas piezas en piedra de Mérida⁽⁸⁴⁾ o en el ambón del Obispo Agnellus de la Catedral de Rávena⁽⁸⁵⁾. En este caso se trata de una escala animal que desde los peces alcanza a los cuadrúpedos, identificándose en este caso el cordero (agnellus) con el propio nombre del obispo constructor⁽⁸⁶⁾ (fig. 37). Este mismo tema semi-heráldico o nominal parece ser el que alcanza a algunas

(78) JOSÉ MARTÍNEZ & JAIME SCALS. *Colección de cerámica del Museo Histórico Municipal de Valencia*. Valencia, 1962, pág. 41, fig. 50; cat. n.º 517, lám. 31, nn.º 511-513 y 516-518.

(79) MANOLIS ANDRONICOS *et alii*. *The Greek Museums*. Atenas, 1975, pág. 313, fig. 25.

(80) HENRI DE MORANT. *Historia de las Artes Decorativas*. Madrid, 1979, pág. 59, fig. 107.

(81) *Ibidem*, pág. 223, fig. 388.

(82) B. MARTÍNEZ CAVIRO. "Cerámica". *Historia de las Artes Aplicadas en España*. Madrid, 1983, pág. 36.

(83) M. GÓMEZ MORENO. *Iglesias mozárabes*. Madrid-Granada, 1971, págs. 358-359, figs. 190-191, y H. SCHLUNK: "Arte asturiano alrededor del 800". *Actas del Congreso sobre Beatos*. Madrid, 1980, págs. 155-156.

(84) H. SCHLUNK: "Arte Visigodo". *Ars Hispaniae*, II, págs. 268-269, fig. 286. *Vid A. GRABAR. L'Art du Moyen Âge en Occident*. Londres, 1980, pág. 8, fig. 4.

(85) E. KÜHNEL. *Die Islamische Elfenbeinskulpturen (VIII-XVI)*. Berlín, 1971, pág. 17, nota 11, fig. 33.

(86) HASELOFF. *Die vorromanische Plastik in Italie*. Leipzig, 1930, lám. 31.

piletas de mármol califal o piezas fatimíes⁽⁸⁷⁾. Otro tanto sucede con algunos documentos o relieves de este tipo⁽⁸⁸⁾ (fig. 38).

Algunos autores como Lewis apuntan que el movimiento helicoidal de peces y aves propio de la miniatura de Ispahán entre los siglos XVI y XVII, tiene más que ver con ritmos de danza o movimientos de los derviches que se sirven de este microcosmos animal⁽⁸⁹⁾. Tema que incluso alcanza a piezas de metal como un astrolabio egipcio de El Cairo, hecho en 1236⁽⁹⁰⁾ (fig. 39). El mismo Lewis registra también un tema similar de aves y peces que acompañan una representación cristiana de una cantimplora de peregrinos⁽⁹¹⁾, en la que más podría pensarse en algún argumento de milagro tomado de los evangelios apócrifos.

En la cerámica islámica, tanto en piezas de Nishapur de los siglos IX-X⁽⁹²⁾ (fig. 40) como en otras de Irán de los siglos X-XI, el ave pica al pez y se rodea de un amplio abanico floral⁽⁹³⁾, que podría ser interpretado como un relleno del espacio o la transformación de un pavón (fig. 41) o del propio dragón de Piscis que señalábamos antes (fig. 33). Este mismo tema es el que registra Scavizzi en una pieza del Museo Sforzesco de Milán⁽⁹⁴⁾ y que nos haría pensar en que hay una evolución o paso desde el ave o pez aislado hasta la combinación de ambos como antagonicos en cuanto a espacio y situación celeste (figs. 42 y 43).

Las imágenes astrológicas que en el apartado anterior desvelábamos de forma individual o en pequeños grupos parecen hacer mención de una representación estelar, a la manera medieval, basada en algunos manuscritos que se configuran como mapas del cielo y donde tanto Águila, Delfín o Cuervo

-
- (87) M. GÓMEZ MORENO. "Arte Árabe". *Ars Hispaniae*. Madrid, 1951, III, pág. 191, fig. 251; A.A.V.V. *Catálogo de Londres 1976*, pág. 306, n.º 489, y G. WIET: *Album du Musée Arabe du Caire*. Le Caire, 1930. Inv. n.º 6950, n.º 6.
- (88) F. GALTER & J. LLORENTE. *Arquitectura románica en Aragón. Orígenes*. Zaragoza, 1982.
- (89) B. LEWIS. *Op. cit.*, 1976, pág. 262, fig. 10.
- (90) *Ibidem*, pág. 200, fig. 26.
- (91) *Ibidem*, pág. 107, fig. 9.
- (92) R. PINDER-WILSON. *Islamic pottery: 800-1400*. Exp. Londres, Victoria & Albert 1969, pág. 18, n.º 40.
- (93) A. GRUBE. *Islamic pottery in the Keir Collection*. London, 1976, págs. 98, 101 y 102, fig. 63, e ÍDEM. "A group of slip-painted pottery". *Vid.* PINDER-WILSON. *Victoria & Albert Exh. 1969*, n.º 40.
- (94) SCAVIZZI. *Op. cit.*, 1966, pág. 150, fig. 68.

parecen ser los más identificados con estos temas. Algunos grabados posteriores y de fines del mundo medieval, como los de Durero, nos permiten identificar a un Corvus que pica a Hydra en la esfera celeste austral, mientras que en la boreal es la relación de Aquila y Delfinus la que parece imponerse⁽⁹⁵⁾ (figs. 49 y 50).

Sin alejarnos mucho de las imágenes plásticas del mundo medieval español y específicamente de lo hispano-musulmán, hemos de recordar como en algunas pinturas de las calificadas como mudéjares y que se conservan en Segovia (Torre de Hércules), actual convento de Sto. Domingo el Real y en el actual salón románico del Alcázar de Segovia, aparte de algunas menciones sólo conocidas en Córdoba y Toledo, parece ser que es frecuente la representación zodiacal o estelar de algunas imágenes de las hasta aquí señaladas y en especial la del Ave y el Pez combinados⁽⁹⁶⁾ (fig. 45).

Tanto si son trasuntos de imágenes zodiacales o estelares o simples transformaciones plásticas de pavones o águilas que poco a poco cambian el espacio del recipiente cerámico en el soporte de otras temáticas vegetales, epigráficas o decorativas, el hecho incontestable es que las aves representadas en algunas piezas cerámicas medievales hispanomusulmanas vienen a definir unas formas y espacios ornamentales muy propios de esta cerámica y que tendrán un gran desarrollo hasta épocas relativamente tardías⁽⁹⁷⁾. Ejemplos que tanto pueden verse en otras culturas, como la nazca (fig. 47) o en la cerámica actual turolense de Punter (fig. 48).

De la misma forma que en el caso de las representaciones de peces aludíamos a temas que lo mismo atendían a la función del recipiente, que a una imagen del mundo o unas concepciones espaciales, aquí las aves también sirven para darnos una cierta imagen del poder, del soberano o del mundo espiritual, pero también de concepciones más reales, como son las relativas al entorno y creencias astronómico-astrológicas y a una auténtica imagen del mundo y de los conocimientos científicos que tienen mucho que ver con ese pasado clásico omnipresente, tanto en el mediterráneo, como en otras culturas orientales.

(95) KNAPPE. *Dürer. Gravures*. Herring, 1964, fig. 319, det. pág. 321 y fig. 320, det. pág. 322 (De imagines Coeli Meridionalis, A. Dürer 1515).

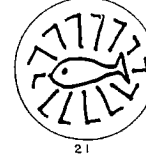
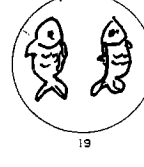
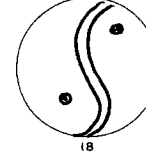
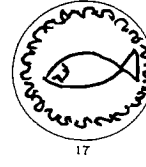
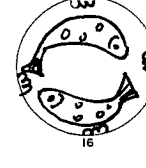
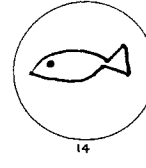
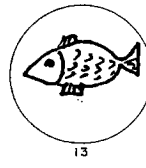
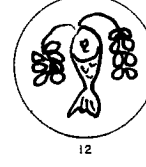
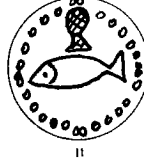
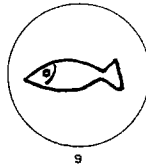
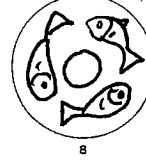
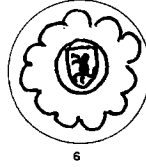
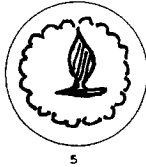
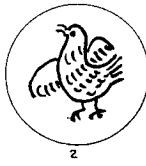
(96) L. TORRES BALBAS. "Arte Mudéjar". *Ars Hispaniae*. Madrid, 1949, IV. pág. 377, fig. 431.

(97) ERIC SCHROEDER. "An Aquamanile and some implications". *Ars Islamica*, V (1938) 9-20, 9 figs. (v. la pieza de Rayy: un ave picando a un ave [fig. 9] o el ave con planta en pico [fig. 8], de la misma forma que el aguamanil con un ave de gran cola, que bien podría evolucionar a un pez).

Es preocupación de este trabajo establecer tan sólo unas bases para el conocimiento iconográfico e icónico de esa cerámica medieval española de procedencia musulmana y buscar otras formas y métodos de trabajo que nos ayuden a conocer con mayor profundidad esas imágenes, harto frecuentes, y desterrar algunas lecturas simplistas y poco reflexivas.

Que duda cabe que toda una concepción del mundo y del entorno o del espacio que pretendemos aprehender con nuestros conocimientos late hasta en las mínimas manifestaciones artísticas, que aún a fuer de rudimentarias, sencillas y hasta ingenuas están cargadas de todo un conocimiento y experiencia humana que se enriquece con el devenir del tiempo y con la aportación de otras culturas.

* * *





25



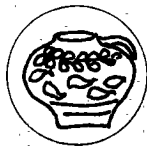
26



27



28



29



30



31



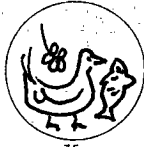
32



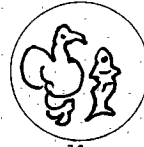
33



34



35



36



37



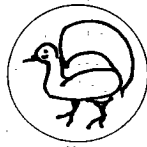
38



39



40



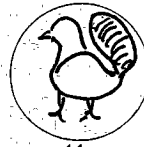
41



42



43



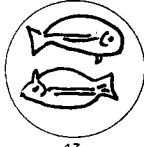
44



45



46



47



48

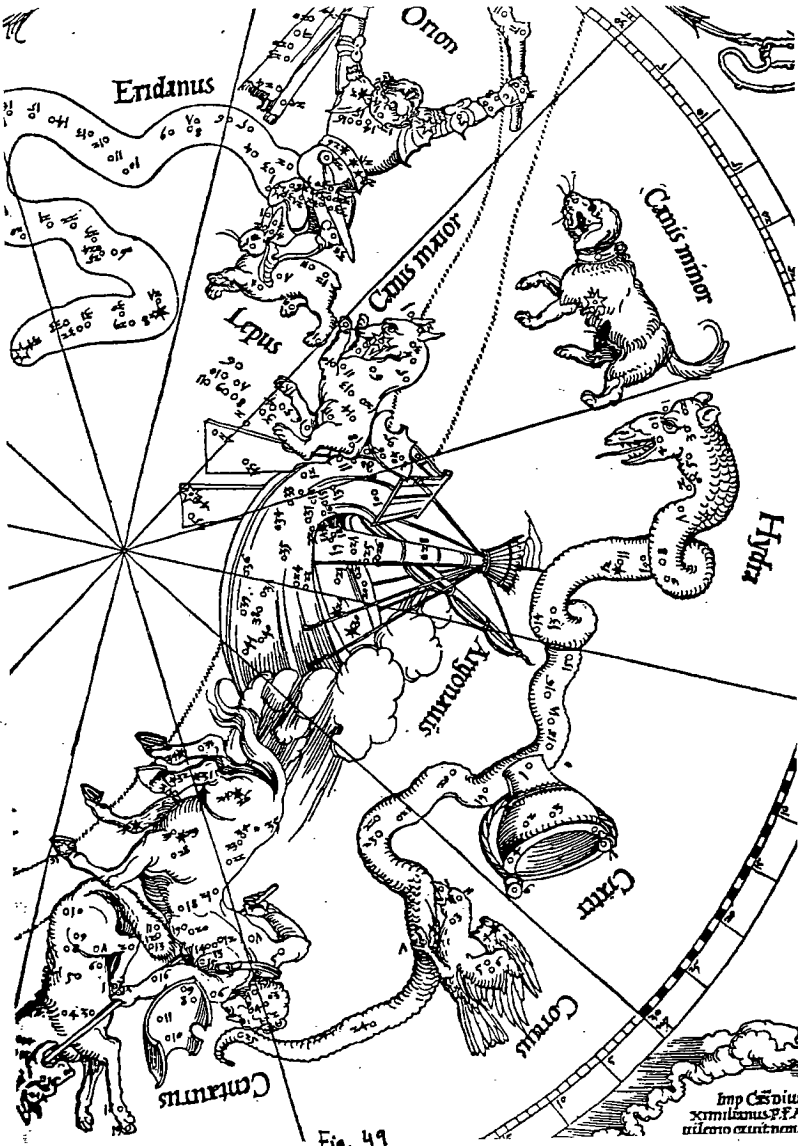


Fig. 49

