

SECCIÓN

ARTE MUDÉJAR

CONSIDERACIONES SOBRE LOS TALLERES DE DECORACIÓN ARQUITECTÓNICA DE LA MARCA SUPERIOR DE LOS SIGLOS X Y XV Y SU IDENTIFICACIÓN A PARTIR DE OBRAS MUDÉJARES

Bernabé Cabañero Subiza

Este breve artículo pretende llamar la atención sobre la pluralidad y la riqueza de las manifestaciones islámicas de los siglos X y XI en la Marca Superior, y de cómo éstas sirvieron de modelo a gran cantidad de obras mudéjares realizadas en Aragón entre los siglos XI al XVI. Del mismo modo que la escultura de la Grecia de la Antigüedad muchas veces sólo es conocida por copias romanas, estas obras mudéjares son en muchas ocasiones el único documento que atestigua por el momento la existencia de originales musulmanes desaparecidos.

Las noticias que tenemos sobre la decoración islámica en la Marca Superior para los siglos IX y X son todavía algo imprecisas. Los principales monumentos en esta época debieron ser las mezquitas aljamas de Zaragoza, Tudela y Huesca. Las dos primeras habían sido construidas en los años centrales del siglo IX y se debieron de abastecer para su decoración de elementos reutilizados procedentes de monumentos romanos y visigodos. El único testimonio que por el momento tenemos de ello es un capitel exhumado en las excavaciones de los corrales de la Real Maestranza de Caballería en las proximidades de la Seo del Salvador de Zaragoza¹. Esta pieza apareció en 1990 en el interior de una bodega con su correspondiente fuste; muy probablemente ambos elementos, a juzgar por su tamaño y el lugar donde aparecieron, habían sido trasladados desde la catedral donde habrían formado

¹. Sobre esta excavación y el hallazgo de este capitel, cfr. J.A. PÉREZ CASAS, «Excavación de cimentaciones de carácter monumental, en el sector meridional del foro de Caesaraugusta (C. del Cisne, Zaragoza)», en *Arqueología Aragonesa. 1990*, Zaragoza, 1992, pp. 179-183, espec. pp. 180 y 182 y figs. 2 y 4.

parte originariamente de la sala de oraciones levantada en 856/857 en época de Musa b. Musa de los Banu Qasi².

Este capitel corresponde al mismo tamaño que los pertenecientes a la ampliación de la mezquita de Zaragoza realizada entre los años 1018 y 1021/1022³ en época de al-Mundir I y había sido recortado en su parte superior. Esto último nos parece igualmente un indicio de su ubicación primitiva, ya que los constructores de la mezquita aljama al encontrarse con capiteles de tamaños muy distintos y con el fin de regularizar el sistema de soportes que sustentaban la techumbre se debieron de ver forzados a reducir las proporciones de los capiteles de mayor tamaño.

Esta circunstancia no es insólita, ya que en la mezquita de los Omeyas de Damasco construida en época del califa al-Walid I entre los años 706 y 714-715 tanto los capiteles como los fustes, las basas y los pulvinos procedían de edificios paleocristianos y bizantinos, sin que fuera un inconveniente a la hora de su inclusión en la sala de oraciones, el hecho de que el tamaño de estas piezas variara mucho de unas a otras. Esta circunstancia, que era observable con anterioridad a la restauración que sucedió al incendio de 1893 y a partir de entonces solamente por las fotografías antiguas que restan, ya llamó la atención a Sir Charles Wilson quien en 1865 comentaba: “En la mitad oriental hay una cierta variedad de capiteles; los de la esquina Sureste son jónicos... y muchos de los capiteles corintios son demasiado pequeños para las columnas sobre las que reposan”⁴.

De la mezquita aljama de Huesca, apenas quedan restos visibles, reducidos éstos en la actualidad a la puerta de acceso en arco de herradura de época califal de lo que pudo ser el alminar⁵. Aunque el interior de la catedral de Huesca no ha sido nunca excavado y por tanto no se ha podido recuperar todavía ningún resto correspondiente a la decoración de la mezquita aljama, podemos hacernos cierta idea de como era ésta gracias a una serie de paneles que decoran un púlpito mudéjar de gran interés sito en el muro sureste de la Sala de la Limosna. Esta dependencia del claustro de la catedral oscense se encuentra al presente sepultada de escombros tras el hundimiento de la

2. Sobre las vicisitudes históricas de la mezquita aljama de Zaragoza, cfr. J.A. SOUTO LASALA, «Textos árabes relativos a la mezquita aljama de Zaragoza», *Madridier Mitteilungen*, 30, 1989, pp. 391-426.

3. Véase nota 2.

4. Cfr. K.A.C. CRESWELL, *A Short Account of Early Muslim Architecture*, Harmondsworth, 1958, trad. esp. *Compendio de arquitectura paleoislámica*, Sevilla, 1979, p. 73.

5. Cfr. F. de A. IÑIGUEZ ALMECH, «Arcos musulmanes poco conocidos», *Al-Andalus*, II, 1934, pp. 340-342 y láms. P-4^a, espec. pp. 341 y 342 y lám 4^a; A. y J. NAVAL MAS, *Inventario artístico de Huesca y su provincia*, t. I, *Partido judicial de Huesca (Ciudad de Huesca, Agitas-Ayerbe)*, Madrid, 1980, p. 23; A. DURÁN GUDIOL, «Mezquita aljama de Huesca» *Cálamo*, 13, 1987, pp. 16 y 17; C. ESCÓ; J. GIRALT y Ph. SÉNAC, *Arqueología islámica en la Marca Superior de al-Andalus*, [Huesca], 1988, pp. 28 y 29; A. DURÁN GUDIOL, *El monasterio de San Pedro de Siresa*, Zaragoza, 1989, pp. 59 y 60; id., *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, 1991, pp. 31-34.

techumbre que la cubría, y el propio púlpito -cuya conservación se ve amenazada por la posible caída de varias vigas de madera- se ha visto afectado por dicho derrumbamiento con la destrucción parcial de uno de los tableros. Afortunadamente el Archivo Mas de Barcelona conserva una fotografía, que ya ha sido publicada por R. del Arco en dos ocasiones⁶, de cuando el púlpito se encontraba íntegro.

Originariamente este púlpito contaba con cuatro paneles, de los cuales el menor que coincide con el acceso a su interior reproduce los mismos temas de uno de los de mayor tamaño. Estos paneles mudéjares son copias de tableros islámicos tallados en el siglo X, pudiendo afirmarse casi con seguridad que los artistas que los reprodujeron vieron los modelos originales en la antigua mezquita aljama de Huesca, puesto que ésta estuvo al servicio del culto cristiano hasta mediados del siglo XIV y no fue derribada hasta principios de la centuria siguiente⁷.

Los tableros islámicos en los que se inspiraron los autores de este púlpito obedecían a fuentes artísticas muy diferentes: el más oriental responde a una disposición geométrica de tradición clásica y prerrománica que se completa con flores de raigambre omeya y elementos vegetales simétricos en torno a un motivo central cuyo origen puede situarse en el arte ‘abbasi; el panel situado inmediatamente al oeste es claramente omeya con paralelos muy evidentes en la portada de Qasr Hair al-Garbi expuesta en el Museo Nacional de Damasco⁸; mientras que el panel restante -que es el más interesante del conjunto, pese a estar fragmentado- reproduce con gran fidelidad formas propias del tercer estilo de Samarra⁹. Este último panel hace pensar en la existencia de contactos directos entre el arte saraqustí y el mundo iranio, contactos que están demostrados por otros hechos¹⁰.

⁶ Esta fotografía ha sido publicada en R. DEL ARCO Y GARAY, *La catedral de Huesca. (Monografía histórico arqueológica)*, Huesca, 1924, p. 129 y lám. s. p., id., *Catálogo monumental de España. Huesca*, Madrid, 1942, t. de texto, p. 116, t. de láminas, fig. 31. Véase además sobre este púlpito, A. y J. NAVAL MAS, *op. cit.*, pp. 23 y 24; y M^a.I. ALVARO ZAMORA y P. NAVARRO ECHEVERRÍA, «Las yeserías mudéjares en Aragón», *Actas del V Simposio Internacional de Mudéjarismo. Teruel*, 13-15 de septiembre de 1990, Teruel, 1991, pp. 289-338, espec. pp. 314 y 332 con fig. 17. Este último artículo contiene una fotografía del estado actual de este púlpito.

⁷ Cfr. ARCO Y GARAY, *La catedral de Huesca...*, pp. 23-26; id., «La mezquita mayor y la catedral de Huesca», *Argensola*, V (1951), pp. 35-42; A. DURÁN GUDIOL, *El monasterio de San Pedro...*, pp. 59 y 60; id., *Historia de la catedral de Huesca...*, pp. 69-87.

⁸ Cfr. D. SCHLUMBERGER con contribuciones de M. ECOCHARD y N. SALIBY, puesta a punto de O. ECOCHARD y A. SCHLUMBERGER, *Qasr el-Heir el Gharbi*, París, 1986, p. 15 y láms. 59 a, 60 a y 60 f.

⁹ Es decir lo que Herzfeld llamó el primer estilo de Samarra, y Creswell el estilo C.

¹⁰

Sobre las relaciones entre el arte iranio y el del “reino de Zaragoza” en el siglo XI, cfr. C. EWERT, con contribuciones de D. DUDA y G. KIRCHER, *Islamische Funde in Balaguer und die Aljafería in Zaragoza*, Berlín, 1971, trad. esp, *Hallazgos islámicos en Balaguer y la Aljafería de Zaragoza*, Madrid, 1979, pp. 151 y 152; M^a.I. ALVARO ZAMORA, «Consideraciones acerca de la presencia de la cerámica en la Aljafería de Zaragoza y su empleo como decoración en la ar-

Los dos tableros mencionados en primer lugar son versiones provinciales de motivos presentes en Madinat al-Zahra' lo que ayuda a explicar que elementos florales y geométricos de tradición omeya y 'abbasi tan antiguos y distantes pudieran llegar hasta la Huesca del siglo X, pues sabida es la llegada a Córdoba durante el Califato de artistas y producciones venidas del oriente islámico. El primero de los paneles descritos cuenta con un correlato casi exacto en una lastra procedente de Adra (Almería)¹¹ conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid que da idea de como un mismo modelo cordobés es copiado de una manera idéntica en dos lugares distintos de la periferia de al-Andalus.

En ocasiones estos intentos que surgen en las provincias de copiar los más refinados monumentos del arte cortesano son extraordinariamente toscos, tal como sucede en dos cabezas de león que se encuentran en unos baños islámicos conservados fragmentariamente en Barbastro (Huesca)¹². La impresionante imagen del gigantesco león cubierto de oro y animado con piedras preciosas en sus ojos por el que llegaba a Córdoba el agua del acueducto terminado por orden de 'Abd al-Rahman III en 941 debía causar tal admiración en los lugareños que llegaban a la capital del Califato desde las marcas, que los habitantes de la modesta ciudad de Barbastro también desearon tener en sus baños dos cabezas leoninas que cumplieran idéntica función.

El resultado artístico era sin embargo muy diferente ya que frente al león de Córdoba de excelente factura y ornado con ricos materiales que según al-Maqqari era considerado "entre los más grandes monumentos de los reyes del pasado"¹³ las modestas réplicas aragonesas no pasaban de ser meros sillares atizonados sumariamente moldeados.

Algunos de los talleres artísticos de la Marca Superior debían alcanzar, sin embargo, una calidad estimable, consiguiendo un grado de especializa-

quitectura hispanomusulmana de los siglos XI y XII», *Artigrama*, 6-7, 1989-1990, pp. 145-171, espec. p. 153, nota 15; B. CABAÑERO SUBIZA, con un estudio epigráfico de C. LASA GRACIA, *Los restos islámicos de Maleján (Zaragoza). (Nuevos datos para el estudio de la evolución de la decoración de la época del Califato al período Ta'ifa)*, Zaragoza, 1992, p. 77; y B. CABAÑERO SUBIZA, «Algunas consideraciones sobre la decoración geométrica en la Marca Superior. Estudio de una yesería islámica en Fraga (Huesca)», *Seminario de Arte Aragonés*, XLV, 1991, pp. 241-257, espec. pp. 246, 256 con fig. 3 y 257 con fig. 4.

Véase además en el presente artículo la comparación de un modillón de la mezquita aljama de Tudela y una basa bulbiforme de la mezquita aljama de Zaragoza con el arte de Samarra.

^{11.} Sobre este tablero, cfr. J. ZOZAYA, «Las influencias visigóticas en al-Andalus (II)», *XXXIV Corso di Cultura sull'arte ravennate e bizantina. Ravenna 4-11 aprile, 1987*, Rávena, 1987, pp. 404-425, espec. pp. 410 y 411 con lám. III a.

^{12.} Cfr. B. CABAÑERO SUBIZA y F. GALTIER MARTI, «Los baños musulmanes de Barbastro (Huesca): hipótesis sobre un monumento digno de excavación y recuperación», *Artigrama*, 5, 1988, pp. 11-26.

^{13.} Cfr. *ibidem*, pp. 18 y 19.

ción importante, tal como se observa en un grupo de artistas que trabajaba en la talla y ejecución de capiteles en los últimos años del siglo X y en los primeros del siglo XI en la Marca Superior. Ninguna de las obras salidas de este taller ha gozado de la fortuna de llegar hasta nosotros, pero podemos hacernos una idea de sus características a partir del estudio de reproducciones de época románica que se conservan en Aragón y en el Languedoc. Estos capiteles musulmanes se caracterizaban formalmente por presentar unas hojas que acogían en su interior -como si éstas fueran diminutos paneles- pequeños árboles de la vida. Esta solución decorativa se había acuñado en las ménsulas del espacio interno del mihrab de la mezquita de Córdoba¹⁴ y en lo que por el momento se conoce se desarrolló y murió en la Aljafería, puesto que no fue asumida en los capiteles almorávides y almohades donde predominan los ejemplos de pencas lisas¹⁵. El hecho de que este tipo de capitel se desarrollara solamente en Zaragoza y de que las únicas copias románicas conocidas de sus precedentes se conserven en Aragón y en el Languedoc hace plantearnos la posible presencia de estos capiteles islámicos en la Marca Superior y su relación con un taller provincial que preparara la ulterior evolución del capitel taifa saraqustí.

En el taller al que nos referimos el tipo de motivos vegetales empleados es de clara tradición califal y cordobesa, lo que nos hace pensar que los capiteles tallados por este grupo de artistas eran más antiguos que los plenamente desarrollados de la Aljafería. De la larga serie de capiteles vinculados a estos originales desaparecidos de la Marca Superior los más fieles son uno conservado en la capilla del castillo de Loarre (Huesca)¹⁶ y otro que se encuentra en la iglesia de Saint-Caprais de Agen (Lot-et-Garonne, Francia)¹⁷. Este taller de escultura románica trabajó a juzgar por la cronología del castillo de Loarre y la del claustro de Saint Pierre de Moissac (Tarn-et-Garonne, Francia) donde también se conservan piezas de este tipo entre los años 1090 y 1100. Los artistas que tallaron estos capiteles tenían en tan alto concepto los

¹⁴. Cfr. M. GÓMEZ MORENO, *Arte árabe español hasta les almohades. Arte mozábare*, vol. III de la colección *Ars Hispaniae*, Madrid, 1957, pp.134 con fig. 177, 135 con fig. 178, 146 y 148; y L. TORRES BALBÁS, «Arte hispanomusulmán. Hasta la caída del Califato de Córdoba», en E. LEVI PROVENÇAL *et al.*, *España musulmana hasta la caída del Califato de Córdoba (711-1031 de J. C.)*, en *Historia de España*, dirigida por R. MENÉNDEZ PIDAL, tomo V, 5ª. ed., Madrid, 1987, pp. 331-788, espec. pp. 532-538 y espec. figs. 337 y 338.

¹⁵. Sobre los capiteles islámicos de época taifal, almorávide y almohade, cfr. espec. C. EWERT, «Arte andalusi en Marruecos: Los capiteles almohades de la Kutubiyya de Marrakech», *Actas del I Congreso de Arqueología Medieval Española*. 17, 18, 19 abril 1985, Huesca, t. III, *Andalusi*, Zaragoza, 1986, pp. 465-492; el mismo texto con el mismo título está publicado también en *Coloquio Internacional de Capiteles Corintios Prerrománicos e Islámicos (ss. VI-XII d. C.)*, Madrid, 1990, pp. 167-182; id., *Forschungen zur almohadischen Moschee. IV: Die Kapitelle der Kutubiya-Moschee in Marrakesch und der Moschee von Tinmal*, Mainz am Rhein, 1991.

¹⁶. Cfr. M. DURLIAT, *La Sculpture Romane de la Route de Saint-Jacques. De Comques à Compostella*, Mont-de-Marsan, 1990, p. 274.

¹⁷. Cfr. *ibidem*, p. 461.

originales islámicos que imitaban que incluso en un capitel del mencionado claustro incluyeron como elemento de prestigio dos cartelas epigráficas con alafias en pseudocúfico¹⁸.

El Museo de Navarra conserva un capitel románico geminado procedente del claustro de la catedral de Pamplona cuyas hojas poseen en su interior pequeños tallos vegetales¹⁹. Este capitel es, sin embargo, notablemente diferente a los ya mencionados, lo que puede deberse a que los escultores del siglo XII que lo tallaron se basaron en otro modelo de capitel musulmán, al que fueron menos fieles.

También eran originales islámicos de fines del siglo X los que inspiraron una serie de capiteles del deambulatorio de la iglesia de Saint-Sernin de Toulouse²⁰, tallados entre 1085 y 1100, que presentan la peculiaridad de que en la zona de las volutas poseen una pareja de animales afrontados, tal como sucede en un capitel de época de Almanzor procedente de Córdoba donde en su parte superior figura una pareja de leones mordiendo a un cervatillo y basiliscos o dragones enfrentados²¹. Estas no son las únicas relaciones que pueden establecerse entre el arte musulmán y el románico de las regiones de Aragón y Languedoc, ya que la cara posterior de la propia ara de altar de Saint Sernin de Toulouse tallada en 1096 por Bernard Gilduin²² reproduce un motivo de pájaros afrontados idéntico al de una placa de alabastro toledana del siglo XI²³.

A todos estos talleres hay que añadir el que trabajó hacia el año 1020 en las ampliaciones de las mezquitas aljamas de Zaragoza y de Tudela (Navarra), cuya actividad se encuentra en la actualidad en proceso de revisión y estudio. Podemos adelantar, sin embargo, a juzgar por las piezas ya publicadas, que en las labores de este grupo de artistas, del mismo modo que sucedía en la mezquita aljama de Huesca, pervivían, con gran fidelidad a los modelos originales, elementos de procedencia prerrománica, omeya y 'abbasi, todavía no integrados entre sí y que éstos coexistían con formas tomadas de Madinat al-Zahra' y la mezquita de Córdoba.

18. Sobre esta cuestión, Cfr. K. WATSON, «The Kufic Inscription in the Romanesque Cloister of Moissac in Quercy: links with Le Puy, Toledo and Catalan Woodworkers», *Arte medievale. Periodico internazionale di critica dell'arte medievale*, II Serie, año III, nº 1, 1989, pp. 7-27.

19. Cfr. L.Mª. DE LOJENDIO, *Navarre Romane*, La Pierre-qui-Vire, 1967, trad. esp. *Navarra*, vol. 7 de la serie España Románica, Madrid, 1ª. reimpr, 1978, pp. 241 y 246 y láms. 88 y 89.

20. Cfr. M. DURLIAT, *Saint-Sernin de Toulouse...*, Toulouse, 1986, pp. 41 y 42; id., *La Sculpture Romane...*, pp. 90 (fig. 44) y 95 (fig. 52).

21. Cfr. M. GÓMEZ MORENO, *op. cit.*, pp. 181 y 185 con fig. 245 a.

22. Cfr. M. DURLIAT, *Saint-Sernin de Toulouse...*, pp. 56-63, espec. pp. 61 y 63; id., *La Sculpture Romane...*, pp. 104-107, espec. p. 107 y fig. 66.

23. Cfr. M. GÓMEZ MORENO, *op. cit.*, pp. 214 y 216 con fig. 272 b; C. EWERT, *Hallazgos islámicos en Balaguer...*, pp. 162-166 y lám. 31; y C. DELGADO VALERO, *Materiales para el estudio morfológico y ornamental del arte islámico en Toledo*, Toledo, 1987, pp. 145, 147 y 148 y lám LI c.

Así la influencia prerrománica es muy nítida en una serie de motivos en forma de rosetas hexapétalas y helices curvas que aparecen tanto en modillones como en capiteles de Tudela y Zaragoza²⁴; también es de clara influencia prerrománica un modelo de hoja que se decora en su zona central con una faja ornamental y que está representada en ambas mezquitas²⁵. Los aportes omeyas conservaban todo su aspecto original en la decoración de un medallón aparecida en la Seo de Zaragoza²⁶ que reproduce todavía antiguas formas bizantinas. Por contra el aporte 'abbasi es muy evidente en una basa bulbiforme encontrada en la excavación realizada por el Servicio Municipal del Ayuntamiento de Zaragoza en el solar de la calle del Sepulcro núms. 115, así como en un modillón conservado en el Museo de Navarra procedente de la mezquita de Tudela donde se puede apreciar con toda claridad la influencia de Samarra²⁷.

La falta de integración de todos estos elementos es muy característica de un momento en el que aún no se han asumido plenamente las soluciones del taller de Madinat al-Zahra' en las que los modelos omeyas y 'abbasies se fundieron entre sí creando un nuevo lenguaje artístico. No se puede decir sin embargo que el taller de Zaragoza y Tudela desconociera completamente el arte cordobés puesto que numerosos fragmentos manifiestan de manera inequívoca su dependencia de Madinat al-Zahra' y la mezquita de Córdoba. Estos nexos ya quedaron de manifiesto en el estudio de B. Pavón Maldonado de los materiales de la mezquita aljama de Tudela²⁸. Puede concluirse, sin embargo, diciendo que en el grupo de artistas locales que trabajaron en las mezquitas aljamas de Zaragoza y Tudela predominaban las formas arcaicas.

La primera manifestación conocida de la profunda renovación de los motivos decorativos de la Marca Superior en época hudi -que debe ir ligada a la llegada de artistas venidos de Córdoba- son los restos islámicos de Maleján (Zaragoza)²⁹. En este nuevo taller estaban todavía bastante arraigadas las formas califales especialmente las del taller de Madinat al-Zahra' que es el que finalmente prevaleció entre todos los existentes en la capital del

24. Cfr. B. PAVÓN MALDONADO, *Tudela. Ciudad Medieval: Arte islámico y mudéjar*, Madrid, 1978, pp. 27-31 y láms X-XI y XIII; J.A. SOUTO LASALA, «Primeros resultados de una investigación sistemática en torno a la mezquita aljama de Zaragoza», *Cuadernos de la Alhambra*, 23, 1987, pp. 11-19, espec. p. 18 y lám. V; M^a.C. LACARRA DUCAY, «Edad Media» en *Museo de Navarra*, [Pamplona], 1989, p. 87; y J.A. SOUTO LASALA, «Restos arquitectónicos de época islámica en el subsuelo de la Seo del Salvador (Zaragoza). Campañas de 1984 y 1985», *Madriider Mitteilungen*, 34, 1993, pp. 308-324 y láms. 51 y 52, espec. pp. 318-320 y láms. 52 a y 52 b.

25. Cfr. B. PAVÓN MALDONADO, *op. cit.*, espec. pp. 27-29 y láms. X y XI.

26. Cfr. J.A. SOUTO LASALA, «Restos arquitectónicos de época islámica...».

27. Cfr. B. PAVÓN MALDONADO, *op. cit.*, espec. pp. 53-54 con fig. 20 y lám. XXXVII; y M^a.C. LACARRA DUCAY, *op. cit.*, p. 89.

28. Cfr. B. PAVÓN MALDONADO, *op. cit.*

29. Cfr. B. CABAÑERO SUBIZA, *Los restos islámicos de Maleján...*

Califato en el siglo X. El lenguaje formal de este grupo de artistas estaba menos evolucionado que el del palacio de la Aljafería de Zaragoza, lo que puede ser debido a que fuera cronológicamente anterior y al estar integrado por artistas menos brillantes que los de la corte permanecieran en ellos más arraigadas las formas tradicionales durante los años siguientes.

Si bien los vínculos existentes entre Maleján y la Aljafería son evidentes, puesto que casi todos los elementos florales y geométricos presentes en el arco de Maleján vuelven a encontrarse en la Aljafería sólo que más desarrollados, debe advertirse que no existe una identificación absoluta entre los resultados artísticos de ambos monumentos, es decir, algunos elementos existentes en Maleján no vuelven a aparecer en la Aljafería o se resuelven allí de distinta manera.

Así concretamente en Maleján todas las dovelas del arco están talladas frente al palacio de la Aljafería donde esto no sucede nunca; en la decoración de la albanega del arco de Maleján existe una red vegetal muy regular mientras que en la Aljafería lo habitual eran los rosetones agallonados; la solución tripartita de Maleján es muy diferente a la de las puertas de la sala norte de la Aljafería; y por último la inscripción epigráfica -que carece de fondo vegetal lo que no es habitual en Zaragoza- presenta algunos rasgos disímiles a los de las inscripciones epigráficas salidas de los artistas de la Aljafería. Todo esto puede interpretarse en el sentido de que aunque los artistas que decoraron con sus yeserías ambos edificios islámicos estaban formados en una misma tradición no eran los mismos en Maleján que en la Aljafería.

A decir verdad el conjunto decorativo de Maleján presenta elementos muy peculiares que permanecen algo descontextualizados en el panorama del arte hispanomusulmán del siglo XI, siendo poco conocidos todavía cuáles fueron los monumentos intermedios que permitieron transmitir las soluciones más innovadoras de Maleján hasta el Magreb; esto último contrasta con lo que sucede en la Aljafería donde esta relación con el arte almorávide y almohade viene siendo constatada desde hace tiempo.

El arco de Maleján -constituido como representante de una serie de soluciones artísticas semejantes de las que sólo ha llegado hasta nosotros este testimonio- tuvieron numerosos imitadores en época mudéjar³⁰, lo que puede ser debido a dos razones: la primera que los artistas mudéjares eran incapaces de reproducir los temas realizados por artífices mejor dotados técnicamente en el siglo XI; y la segunda que los artistas mudéjares debían de estar habituados a trabajar con repertorios de talleres de producción más abundante aunque más modesta y tradicional que la del taller cortesano.

³⁰. Se puede encontrar un estudio pormenorizado de la influencia de los restos musulmanes de Maleján en el arte mudéjar aragonés, en B. CABAÑERO SUBIZA, «Los restos islámicos de Maleján (Zaragoza). Datos para un juicio de valor en el contexto de los talleres provinciales», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, en prensa.

Sin ninguna duda el taller más importante del siglo XI en la Marca superior fue el del palacio de la Aljafería de Zaragoza, al que se le pueden adscribir también los restos encontrados en la alcazaba de Balaguer (Lérida)³¹, los del castillo Mayor de Daroca (Zaragoza)³² y dos pequeñas yeserías correspondientes a un modillón y una cobija pertenecientes al palacio de la Zuda de Zaragoza³³.

Nos parece totalmente innecesario ponderar una vez más la importancia del grupo de artistas que rodeó al rey Ahmad al-Muqtadir, así como su repercusión en el arte almorávide y almohade del Norte de Africa, ya que estos aspectos vienen siendo estudiados desde hace tiempo por C. Ewert, a quien cabe el mérito de haber contextualizado perfectamente el taller de la Aljafería dentro del proceso de dispersión de las formas califales³⁴. La aportación de la Aljafería al arte islámico no se circunscribió naturalmente al campo de las yeserías de decoración vegetal³⁵ sino que también se percibe en la decoración geométrica³⁶, la evolución de los capiteles³⁷, los trabajos de carpintería³⁸, los sistemas de arcos entrecruzados³⁹, la epigrafía y muchos otros aspectos.

No debe entenderse, sin embargo, el taller de la Aljafería como un ente monolítico, puesto que no lo es, ya que sobre todo en la ejecución de los capiteles se observa la presencia de escultores con

31. Cfr. C. EWERT, *Hallazgos islámicos en Balaguer...*

32. Sobre las yeserías musulmanas del siglo XI aparecidas en las excavaciones dirigidas por el Dr. José Luis Corral Lafuente en el castillo de Daroca no existe hasta el momento ningún estudio monográfico. Lo conocido hasta ahora es un pequeño conjunto de una decena de fragmentos pertenecientes en su mayoría a un alero o al arranque de una techumbre y que se conservan en el Museo Comarcal y Municipal de Daroca. Estas yeserías están sumamente relacionadas con la Aljafería y debieron ser realizadas por artistas de este mismo taller. Breves referencias a estos fragmentos se encontrarán en J.L. CORRAL LAFUENTE, «La cultura material islámica en la Marca Superior de al-Andalus», en *Historia de Aragón*, vol. III, Zaragoza, 1984, pp. 119-138, espec. p. 136 y fotografías en pp. 89, 124 y, 136; id., «Recinto amurallado. Daroca (Zaragoza)», *Arqueología aragonesa*. 1984, Zaragoza, 1986, pp. 113-117; y F. MARTÍNEZ GARCÍA; J.L. CORRAL LAFUENTE y J.J. BORQUE RAMÓN, *Guía de Daroca*, Zaragoza, 1987, pp. 19 y 20.

33. De estas dos yeserías pertenecientes al palacio de la Zuda de Zaragoza, la cobija ha sido publicada en B. CABAÑERO SUBIZA y C. LASA GRACIA, «Las techumbres islámicas del Palacio de la Aljafería. Fuentes para su estudio», *Artigrama*, en prensa.

34. Cfr. C. EWERT, «Baudekor-Werkstätten im Kalifat von Córdoba und ihre Dispersion in nachkalifaler Zeit» en A.J. GAIL, (ed.), *Künstler und Werkstatt in den orientalischen Gesellschaften*, Graz, 1982, pp. 47-59 y láms. V-XI, espec. pp. 51-53, 58 y láms. VIII-X.

35. Cfr. C. EWERT, *Hallazgos islámicos en Balaguer...*

36. Las relaciones entre las decoraciones geométricas de la Aljafería y las de época almorávide y almohade han sido puestas de relieve en B. CABAÑERO SUBIZA y C. LASA GRACIA, «Reconstitución de la portada occidental de la sala norte del palacio islámico de la Aljafería de Zaragoza a partir de su estudio epigráfico», *Artigrama*, 6-7, 1989-1990, pp. 173-217, espec. pp. 190-191 y 213, fig. 4.

37. Véase nota 15.

38. Cfr. B. CABAÑERO SUBIZA y C. LASA GRACIA, «Las techumbres islámicas del palacio de la Aljafería...».

39. Cfr. C. EWERT, *Spanisch-Islamische Systeme sich kreuzender Bögen. III. Die Aljafería in Zaragoza, I. Teil-Text, 1. Teil-Beilagen*, Berlín, 1978; y 2. Teil, Berlín, 1980.

aptitudes artísticas bien diversas. Pese a ello, el término “taller de la Aljafería” es útil para referirse a las producciones más novedosas y características de este palacio.

El proceso de desintegración de este taller con la partida de sus principales artistas al Magreb y sus últimos resultados artísticos no son todavía bien conocidos. El estudio realizado en 1992 de un capitel mudéjar de un ventanal de la nave central del monasterio de Rueda de Ebro (Zaragoza)⁴⁰ ha demostrado que un motivo vegetal concreto integrado por una base de doble gota y dos palmetas que se entrecruzan entre sí -que encuentra soluciones muy similares en el arte almorávide y almohade- había sido ya creado en la Marca Superior con anterioridad a la dispersión de sus talleres. Es muy probable que este motivo copiado por artistas mudéjares se encontrase en tableros de decoración arquitectónica salidos de la mano de un grupo de escultores con personalidad propia que habían hecho evolucionar las formas de la Aljafería, con las que aún están muy vinculados, hacia las del arte almorávide.

El tránsito del arte taifal al arte almorávide ocurre en un momento fundamental para valorar en su verdadera importancia la contribución de los talleres que trabajaron en la Marca Superior al arte andalusí, que con tanto éxito se exportó en el siglo XII al Magreb.

⁴⁰. Cfr. B. CABAÑERO SUBIZA, «Nuevos datos sobre la evolución de la decoración vegetal de la época de taifas a la almorávide a la luz de un capitel mudéjar del monasterio de Rueda (Zaragoza)», *Artigrama*, 8-9, 1991-1992, pp. 281-288.