

APUNTES SOBRE UN ZÓCALO PINTADO DE ÉPOCA ALMOHADE HALLADO EN NIEBLA (HUELVA)

JOSÉ MANUEL BELTRÁN PINZÓN
UNIVERSIDAD DE HUELVA

Fecha de recepción: Septiembre 2004
Fecha de aceptación: Diciembre 2004

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objeto el análisis de un fragmento de zócalo con decoración pintada de tema geométrico descubierto en el transcurso de las excavaciones realizadas en Niebla (Huelva) y desarrolladas en el marco del *Proyecto de Arqueología Urbana de la Ciudad de Niebla*. El estudio se apoya en gran medida en las investigaciones realizadas sobre otro fragmento de pintura hallado en el *Patio del Yeso* del Alcázar de Sevilla, con el que el zócalo de Niebla presenta asombrosas conexiones técnicas, formales y estilísticas. Se hace una valoración conjunta de ambas manifestaciones, poniendo en relación su estructura geométrica básica con la de otros zócalos hispanomusulmanes.

PALABRAS CLAVES

Arte geométrico. Pintura mural. Periodo almohade. Niebla (Huelva). Patio del Yeso (Sevilla).

ABSTRACT

The object of the present work is the study of a painted socle discovered in the course of the excavations carried out in Niebla (Huelva) and developed within the framework of the *Project of Urban Archaeology of the City of Niebla*. The study leans to a great extent in the investigations of another painting fragment found in *Patio del Yeso* of Seville, with which the socle of Niebla presents amazing connections in relation to the technique, form and style. A joint valuation of both manifestations is made, putting in relation its basic geometric structure with another Hispanic-muslim socles.

KEY WORDS

Geometric art. Mural Painting. Almohade period. Niebla (Huelva). Patio del Yeso (Sevilla).

1. INTRODUCCIÓN

Desde que L. Torres Balbás publicara su artículo sobre los zócalos pintados hispanomusulmanes (TORRES, 1942), referencia obligada para el estudio de la pintura mural andalusí y verdadero corpus de lo hasta entonces conocido, numerosos han sido los hallazgos que nos han llevado a disfrutar de nuevas manifestaciones pictóricas parietales, demostrando la enorme extensión que desarrolló, tanto geográfica como temporalmente, esta expresión artística en al-Andalus, la cual acompañó por igual a arquitecturas áulicas como domésticas. El interés por las diversas problemáticas que el tema ha

suscitado, entre ellas las de su conservación y restauración, ha propiciado la proliferación de estudios dedicados a desvelar las distintas vías de expresión (técnicas, artísticas, ideológicas e históricas, entre otras) que determinaron la evolución y desenvolvimiento de esta evidencia del esplendor de al-Andalus. Con este trabajo no pretendemos más que contribuir, aunque sea mínimamente, a un mayor conocimiento de la pintura mural en el mundo islámico hispano, y al mismo tiempo llamar la atención sobre una ciudad de al-Andalus casi desconocida en el ámbito de la arqueología medieval, cuyo pasado musulmán empieza ahora, gracias a las últimas investigaciones, a aflorar con manifestaciones como la que nos ocupa.

Dentro del ámbito del *Proyecto de Arqueología Urbana de la Ciudad de Niebla* (PAUCN), sobre cuyos resultados trabajamos, venimos desarrollando actualmente el estudio pormenorizado de los registros evidenciados por la intervención arqueológica realizada en la campaña de 1996 en un solar inmediatamente a intramuros de la Puerta de El Desembarcadero, uno de los ingresos en recodo de que dispone la cerca almohade de tapia que rodea la ciudad (fig. 1). En dicha excavación se halló un fragmento de zócalo pintado con motivos geométricos en rojo que ornamentaba un muro correspondiente a una amplia vivienda del periodo almohade. La estructura de la edificación se ajusta a los modelos clásicos de casa hispanomusulmana, provista de un patio central con jardín, que viene siendo denominado como «patio con andenes», alrededor del cual se disponen las habitaciones. El zócalo decorado, como veremos más adelante, se localizó en el muro que separa este patio de la estancia oriental de la casa, proyectándose hacia el primero de los espacios mencionados (fig. 2). Al igual que éste, se tuvo constancia de otros restos de pintura en el pasillo de entrada al patio, si bien el lamentable estado de conservación en que se hallaban los revestimientos de la estructura y lo efímero de la superficie conservada hizo imposible su registro. Según los materiales cerámicos recuperados en los depósitos de destrucción de la vivienda y dado que el zócalo decorado corresponde a una reforma de la misma, podemos fijar su cronología a finales del s. XII y principios del XIII.

Si, como hemos comentado, el objetivo fundamental de nuestro trabajo está esencialmente orientado a dar a conocer una muestra de la pintura mural que se produjo en *madina Labla* durante el periodo de dominación almohade, las estrechas analogías formales y estilísticas, así como las posibilidades de superposición que ofrece el ejemplar iliplense con los restos de un zócalo descubierto hace algún tiempo en el Patio del Yeso del Alcázar de Sevilla, aunque recientemente estudiado (RESPALDIZA y VALLE, 2000), nos obligan a realizar un análisis conjunto y cotejado de ambos ejemplares y a dirigir nuestro interés, por un lado, hacia la contrastación de los resultados de dicho estudio, especialmente en lo que se refiere a la propuesta de restitución de determinados sectores de la decoración, y, por otro, a la

extrapolación de los registros conservados en cada zócalo con el objeto de cubrir, en la medida de lo posible, las lagunas que presentan.

2. LOS ZÓCALOS DECORADOS

Debemos comenzar poniendo de manifiesto la admirable relación que guardan estos dos zócalos, coincidentes no sólo en el modo de ejecución, sino también en el despliegue formal de la decoración, de manera que pensamos que su autoría puede ser atribuida a un mismo artesano o grupo de artesanos, cuyo trabajo se desarrolló en el tránsito del s. XII al XIII. Previamente al análisis y descripción del zócalo de Niebla, consideramos ineludible exponer cierta información esencial sobre la pintura mural inserta en la arquitectura palaciega de aquel singular edificio almohade.

2.1. EL FRAGMENTO DE ZÓCALO PINTADO DEL PATIO DEL YESO

Según los datos por nosotros conocidos, los únicos restos de decoración pictórica islámica conservados en la Sala del Yeso se limitan a un fragmento de dimensiones reducidas que no supera los 0,60 m. de ancho ni el metro de alto. Fue descubierto por el arquitecto R. Manzano en las obras de restauración realizadas entre 1969 y 1971, quien dio, muy posteriormente a la fecha del hallazgo, una escueta noticia sobre el mismo en sendos artículos sobre los palacios almohades del Alcázar de Sevilla, no deteniéndose más que en señalar su existencia y sus similitudes con los zócalos decorados del Castillejo de Monteagudo y los de las casas excavadas en la Chanca de Almería (MANZANO, 1995a:116, lám. 9; 1995b:345). Con anterioridad a este trabajo, M. Valor dedicaba una exhaustiva monografía al estudio de la arquitectura musulmana palatina y militar de Sevilla, en la que, con un mayor aporte de datos, hacía referencia, dentro de una descripción global del Patio del Yeso, a la pintura mural almohade de este edificio, presentando los elementos esenciales de la decoración y destacando las conexiones y diferencias con los citados zócalos del Castillejo y la Chanca (VALOR, 1991:83). Por su parte, C. Rallo se hacía también eco de esta interesante muestra de pintura mural en un artículo preliminar que forma parte de su Tesis Doctoral, en el que únicamente aludía a ella como ejemplo de los más representativos zócalos hispanomusulmanes del periodo almohade, resaltando su participación en una concepción artística que evolucionaría desde los fragmentos califales de Medina al-Zahra (RALLO, 1998:51). En la publicación de su Tesis, la autora parece ratificar, sorprendentemente, la opinión de Pérez Higuera sobre una asignación almorávide del fragmento (RALLO, 2002:180-181; PÉREZ, 1997:672).

En el marco de un ambicioso proyecto de recuperación de los revestimientos históricos y de las decoraciones murales del Conjunto monumental del Real Alcázar de Sevilla (VALLE, 2001), la pintura almohade del Patio del Yeso fue objeto de un estudio científico iniciado en 1997, cuyas conclusiones, como se apuntaba líneas atrás, han sido adelantadas en un

interesante artículo de P. Respaldiza y T. Valle (2000). En este trabajo, los autores citados describen los materiales constitutivos del fragmento según los resultados del análisis de laboratorio, recomponen el proceso seguido en la ejecución y en el trazado de la decoración, así como establecen los fundamentos geométricos del diseño según determinadas pautas modulares. Por último, el estudio viene a resaltar las conexiones de la pintura con otros ejemplos hallados en diversos enclaves musulmanes y su influencia en manifestaciones posteriores en lugares como Castilla. Su cronología se fija en el último cuarto del s. XII, correspondiendo al reinado de Abu Yusuf Yaqub al-Mansur.

Trasladamos aquí algunos de los presupuestos enunciados en este artículo:

1. Respecto a los materiales constitutivos, se constatan dos capas de argamasa de cal y arena (revoque y enlucido), la última de las cuales recibe la capa pictórica aún estando el mortero fresco, empleándose como pigmento rojo la almagra desleída en agua, trasladada a la superficie bruñida del enlucido mediante pincel.

2. Se descarta el uso de plantillas en el trazado del esquema geométrico; la estructuración de la decoración se plantea mediante un trabajo previo, manual y directo que ha dejado en el paño numerosas marcas lineales pintadas e incisas, huellas de compás y huellas digitales.

3. El diseño geométrico se basa en la combinación de tres elementos, delimitados por rodapié y remate, y dispuestos cada uno siempre en lugares concretos de la composición según una doble trama ortogonal, cuyo módulo sería el ancho de la cinta que conforma el lazo. Pese a la rigidez que supondría ajustarse a un esquema modular, la composición, no obstante, incrementa libremente su escala y va acumulando errores conforme asciende en altura.

4. Por último, la confección de la obra presupone una labor en equipo y una rápida ejecución, cuyas dificultades se solventaban de manera mecánica e irreflexiva, a la vez que eran permitidos ciertos errores de peso en favor de los resultados globales del conjunto ornamental.

Con todo, los autores proponen una reconstrucción de la composición (fig. 4) que vemos confirmada en el fragmento descubierto en las excavaciones de Niebla, del que nos ocupamos a continuación.

2.2. EL ZÓCALO PINTADO DE MURALLAS DEL DESEMBARCADERO DE NIEBLA

Los datos obtenidos respecto de los diversos elementos materiales que intervienen en la confección de este fragmento están inferidos a partir de un examen *de visu*, de manera que la información entresacada carece de un respaldo analítico que pudiera aquilatar y ampliar con mayor rigor aspectos técnicos y materiales de gran trascendencia para el conocimiento de la obra. Aún no siendo definitivas algunas de las conclusiones a las que aquí llegamos, parecen, sin embargo, estar claros determinados rasgos que son evi-

dentes ante una visualización directa. La técnica, no obstante, bastante sencilla y convertida en una fórmula que vemos repetida en las más representativas muestras del arte mural hispano-musulmán, es, en palabras de C. Rallo (1998:51), «de gran resistencia, economía de realización y gran decoratividad».

2.2.1. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y ANÁLISIS MATERIAL

Como hemos indicado con anterioridad, el fragmento recuperado está ubicado en el paramento exterior del muro oeste de la habitación oriental de la casa exhumada en el sector norte del corte estratigráfico. Dicha estructura traba con un segundo muro que delimita la estancia por el norte, separándola del pasillo de entrada a la vivienda. El muro considerado se encuentra rematado por una jamba de la puerta que comunicaba la habitación con el patio, habiéndose perdido por completo el tramo que discurría al medio día de aquella. Se conserva en una altura de 0'58 m., siendo el paramento que conserva los revestimientos pintados de 2'30 m. de longitud. Al igual que en el zócalo del Patio del Yeso, la superficie decorada que ha llegado hasta nosotros es mínima, aunque presenta la particularidad de mostrar en sentido horizontal parte de los registros de otras zonas de la composición, mientras que, por el contrario, el escaso desarrollo vertical del que adolece se ve complementado por la yuxtaposición del paño sevillano. Con todo, el área decorada viene a tener metro y medio de lado y una altura de entre 0'52 y 0'28 m (fig. 3).

Aunque predomina la mampostería sobre cualquier otra fábrica en la construcción de los muros de la vivienda, no fue empleado este material en el lugar donde se conserva el fragmento pictórico, cuyo soporte mural está compuesto por una fábrica mixta de tapial y sillarejo. Este último elemento, realizado en piedra calcarenita local, se utilizó posiblemente con el sentido de reforzar el flanco donde estaba instalado el batiente de la puerta mencionada, empleándose para su trabazón una argamasa simple de barro de similares características a las del tapial. Este otro material, formado básicamente por tierra a la que se le añadió como carga guijarros y fragmentos de cerámica, conecta la parte pétreo de la estructura con el muro de mampostería que cierra la habitación por su lado septentrional, en cuya esquina se disponen piezas de sillarejo escalonadas.

A las fábricas de sillarejo y tapial del muro se les superponen dos morteros de grosores decrecientes, elaborados con mezcla de cal y arena. El primero de ellos, con un espesor de entre 2'5 y 3 cm., es un mortero grosero de tonalidad grisácea que incluye de manera aislada gravillas y presenta una superficie bastante irregular. A continuación de este mortero de base, que iguala el sustrato mural, se añadió una fina capa de enlucido fabricada con abundante cal generando una superficie lisa de color blanquecino. Una vez bruñido este último estrato se depositó la película pictórica sobre el mortero aún fresco.

Para la realización de los elementos decorativos se utilizó, al igual que en el fragmento precedente, el color almagra de forma generalizada, si bien se puede percibir en la mayoría de ellos una ligera alteración del color, que deriva en una tonalidad más clara en algunas zonas, o bien en la pérdida puntual del pigmento. Dicha inestabilidad del color no suele afectar, sin embargo, a los contornos que definen los motivos que, por el contrario, aparecen dibujados con mayor nitidez, lo que denota la utilización de un pincel fino en el trazado de los perímetros, en tanto que para los rellenos se emplearía un pincel grueso y una almagra, quizás, más diluida.

Como testimonio del dibujo preparatorio previo, se observan marcas lineales tanto incisas como de cordadas, éstas últimas siempre van estableciendo el ancho del lazo (entre 10 y 13 mm.) tanto en sentido horizontal como vertical, y conservan el color rojo de la almagra.

Nuestras básicas observaciones no permiten por ahora mayor precisión y detalle sobre los procedimientos de preparación y ejecución de la obra pictórica que nos ocupa. Sólo cabe presumir al respecto que la íntima relación que muestran a nivel formal ambos ejemplares llevaría aparejada una misma técnica de ejecución, hecho comprobado por los indicios antedichos.

En lo referente a su conservación y en tanto que se trata de restos soterrados, el estado de preservación de la pintura viene determinado por los fenómenos de destrucción que han afectado al muro y por los accidentes que dichos acontecimientos han ocasionado en la estructura física del zócalo pétreo, así como, en gran medida, por la constitución material de las distintas fábricas del mismo. Resulta obvio que el deterioro y posterior eliminación de las partes de tapial que sobremontaban este zócalo produjo la pérdida de los revestimientos que las cubrían, hallándose éstos inmersos en los depósitos originados por la destrucción de las estructuras. En general, se advierte una mayor adhesión de los estratos de mortero en aquellas partes del muro fabricadas con sillarejo, salvo en alguna zona donde se han producido desprendimientos de materiales, así como en la hilada de piedras más próxima a la superestructura de tierra, cuya destrucción habría contribuido a la caída de los enlucidos en esa franja de tránsito entre ambas fábricas. Respecto a la superficie conservada, se observan importantes fisuras que agrietan verticalmente el enlucido y algunas oquedades que han dañado principalmente la base de la decoración donde se desarrolla una ancha banda pintada.

2.2.2. DESCRIPCIÓN DE LA DECORACIÓN (FIG. 3)

La decoración del fragmento documentado, basada en lazos de cuatro, está estructurada verticalmente en dos zonas: una inferior formada por una gruesa banda corrida de unos 10 cm. de altura conectada al pavimento de ladrillos del patio de la vivienda, y otra que constituye el panel central donde se desarrolla el grueso del entramado geométrico. En vista de los

registros ofrecidos por el fragmento del Palacio del Yeso, habría desaparecido más de la mitad de esta última zona y la totalidad del remate que cierra la composición en su parte más alta.

En lo referente a la franja central se puede apreciar en sentido horizontal una división en tres paños rectangulares: el más cercano a la puerta, del que se conoce su anchura en torno a los 0'75 m., reproduce de manera casi idéntica el mismo juego de combinaciones geométricas que ostenta el fragmento del Alcázar sevillano; el paño central, de dimensiones más pequeñas, contiene elementos de composición similar, aunque enmarcados por un doble juego de cinta, y el tercero, apenas documentado pero que terminaría en la esquina formada por los muros de la habitación, repite fielmente los diseños del primero.

Los paños se encuentran enmarcados por trenzados verticales, que sirven a su vez de línea divisoria entre cada dos zonas, los cuales aparecen conectados con diferentes elementos de cinta situados por encima de la banda o rodapié de base, los cuales delimitan horizontalmente los diseños de cada una de las partes. Las cintas del enmarque inferior se encuentran además enlazadas con las distintas composiciones en su punto medio.

La distribución de la decoración de los paneles laterales parte de una doble red de cuadrados, virada una de ellas 45° respecto de la otra, que, como hemos visto, está confeccionada según una unidad modular mínima resultante de la anchura del lazo. Los motivos de lazo, fraccionados y reducidos a mínimas expresiones ornamentales, se encuentran agrupados formando diseños abigarrados que ocupan espacios cuadrados y romboidales alternados dentro de la composición y conectados entre sí por medio de diversos elementos de enlace. Por lo que conocemos del fragmento de Niebla, podemos afirmar que entre ambos ejemplares existen diferencias evidentes en la disposición de los distintos motivos que configuran los elementos romboidales situados en la parte media de cada lado de la composición, y si bien el resultado no parece ser tan compacto ni ofrece un efecto visual tan rotundo como el del zócalo del Patio del Yeso, donde las soluciones adoptadas mantienen una lectura continuada y de mayor densidad, la trama geométrica subyacente no se halla alterada.

No vamos a repetir lo ya dicho sobre el sistema de líneas previas del que deriva el diseño geométrico preparatorio (RESPALDIZA y VALLE, 2000, fig. 8), aunque hemos de hacer notar que ese mismo modelo se aplica en la confección del panel central, con la particularidad de que el esquema geométrico de esta parte se halla solapado en ambos extremos con los esquemas que definen los diseños de los paños laterales. La superposición del trazado central sobre los lados de las otras zonas afecta a un espacio que tiene la anchura de un cuadrado de seis módulos, medida a partir de la cual se genera toda la trama base de la decoración. La distribución de los diferentes elementos decorativos en esta zona ocupa la banda vertical de rombos ge-

nerada por la superposición de la doble red de cuadrados de referencia, mostrando la misma organización que presentan los elementos romboidales de la composición conservada del Palacio del Yeso. Como elemento novedoso, los diseños en este paño se encuentran enmarcados por juegos de lazo dispuestos con gran libertad e inventiva, hasta el punto de que aparecen resueltos mediante fórmulas desiguales en cada reborde, sin que parezcan responder a reglas de simetría o de repetición manifiestas. Ello produce una imagen recargada, acentuada por el hecho de hallarse enlazados con los diseños de la composición en el centro de cada lado de los rombos en los que se circunscribe ésta, así como en los vértices laterales de los mismos. Finalmente, existe también una conexión de estos encintados perimetrales con el lazo situado por encima del rodapié que demarca la parte inferior de la decoración. La línea que fija verticalmente la posición de estos marcos laterales se obtiene trazando una semicircunferencia de nueve módulos, cuyo centro está localizado en el punto de donde parte la mediatriz del cuadrado donde se inserta la composición en esta zona. Esta línea coincide a su vez con la delimitación interior de los cuadrados que ocupan las esquinas en las combinaciones ornamentales de los lienzos extremos. Las franjas que restan a cada lado de esta divisoria hasta la siguiente composición comprende la anchura de un cuadrado de seis módulos, y en ella se inscriben los trenzados que median entre cada una de las tres partes.

2.3. COMPONENTES ELEMENTALES DE LOS DISEÑOS GEOMÉTRICOS

En atención a las formas conservadas de ambos ejemplares y descartando, por su variada morfología y por su amplio crecimiento lineal, los encintados del remate y de los enmarques, los motivos ornamentales que ocupan los espacios ortogonales anteriores son susceptibles de una somera clasificación. En vista de su caracterización morfológica, los motivos encuentran en la extrema fragmentación del lazo uno de los rasgos particulares de su fisonomía, de manera que las unidades elementales generadas a partir de ese meticuloso fraccionamiento conforman en su conjunto una suerte de sistema codificado, con signos y combinaciones que derivan en un modelo estético profundamente abstracto y, a nuestro parecer, de gran originalidad en el marco de lo que hasta el momento se ha producido dentro del arte mural hispanomusulmán, cuyos antecedentes inmediatos hay que situarlos en los inicios del dominio almohade con manifestaciones como las descubiertas en la Catedral de Sevilla (JIMÉNEZ, 1999). Nuestra propuesta de ordenación es la que sigue (fig. 5):

1. Motivos que rellenan los cuadrados y rombos periféricos al elemento compositivo central de los paños laterales. Se caracterizan por una mayor fijeza al ser unidades reiterativas que se interrelacionan en función de contadas combinaciones convencionales (esvásticas, trenzados, cuadrados enlazados); están conceptuados a partir de líneas rectas quebradas en ángulo

recto, y se basan esencialmente en dos formas elementales que por yuxtaposición o superposición desembocan en otras de mayor complejidad.

2. Motivos con quiebrros curvos desde donde se articulan dos direcciones del lazo. El ángulo constituido por estas dos direcciones de crecimiento de la cinta que forman los motivos de este grupo es de 45°, aunque también incorporan quiebrros lineales en ángulo recto como los anteriores. Los contornos de las cintas se prolongan en el lado opuesto a la curva, uniéndose en un punto, cruzándose o enroscándose uno solo de los contornos. Sirven de enlace entre los diferentes espacios decorados y sólo uno es exclusivo del cuadrado central que preside la composición en los paños laterales

3. Motivos complejos de enlace. Se encuentran posicionados en la línea inferior de cada lado de la composición de los paños extremos, conectando uno de los vértices inferiores de los cuadrados con la mediatriz de los rombos adyacentes. De mayor longitud, se forman a partir de la adición de motivos precedentes.

4. Constituyen variantes esporádicas de los grupos 1 y 2 siendo producto de determinadas adaptaciones o soluciones del lazo en los puntos de unión de los diversos diseños que integran la composición.

Pese a la rígida linealidad que parece imponerse en la construcción de los motivos, el aspecto final de muchos de ellos dista de ser totalmente uniforme: en multitud de ocasiones sus grosores exceden la anchura del lazo, los contornos se alargan más allá de la silueta que los define, y los perfiles se estilizan y se curvan siguiendo el trazo de prolongación de estos mismos contornos.

Las reducidas dimensiones de los motivos, ejecutados de un modo casi caligráfico, así como la tendencia hacia un cierto *horror vacui* en la distribución de aquéllos, parecen imponer una lectura integral de la decoración, sustentada desde su propia estructura interna de naturaleza geométrica y desde la búsqueda de un equilibrio entre las diferentes partes de la composición, que rechaza como principio compositivo la jerarquización de los espacios que la forman. La obra busca positivamente alcanzar una determinada significación como conjunto global más que como amalgama de elementos más o menos destacados.

2.4. DESARROLLO DE LA DECORACIÓN

Hasta ahora no hemos hecho más que señalar la complementariedad formal de los fragmentos de pintura mural de Sevilla y Niebla que tratamos. Pero dadas las lagunas existentes en cada uno de ellos, ¿se puede incorporar los registros de ambos en un modelo único?, o bien, ¿es posible utilizar los datos obtenidos en cada superficie decorada para solventar las carencias propias de cada zócalo, con el propósito de extrapolar un crecimiento lógico de la decoración en ambos sentidos?

Por lo que respecta al zócalo del Desembarcadero, no vemos dificultad alguna, a pesar de haber puesto de manifiesto algunas divergencias de los diseños en zonas concretas, para suponer que la decoración siguiera unas pautas muy semejantes a las que rige la ornamentación del fragmento del Patio del Yeso, con presencia de un elemento central y de una franja superior que corona la composición, componentes de la obra perdidos completamente en la pieza de Niebla. Por otra parte, la disparidad puntual en la organización de los diseños, ajustados eficazmente no obstante a un trazado geométrico inalterable, valida con mayor fuerza la presencia de un modelo teórico de referencia, que por su carácter de construcción intelectual permanente resultaría susceptible de recibir ciertas modificaciones de acuerdo con soluciones, modos o versiones particulares que serían trasladadas a la obra sobre el terreno mismo. Estos pequeños cambios en el fragmento de Niebla nos sugieren que el artesano que los ejecutó se encontraba tan habituado en el manejo de los recursos técnicos y formales constituyentes de la composición, que ello le permitía improvisar o ensayar nuevas y hábiles soluciones.

Como hemos señalado, uno de los aspectos más interesantes del zócalo pintado de Niebla, en relación con la parte recuperada del Alcázar de Sevilla, es haber conservado parte de tres paños decorados en una sucesión compositiva que comparte el mismo concepto geométrico preparatorio, definido gráficamente en el estudio de la pintura del Palacio del Yeso (fig. 7). Dicho diseño único, según apuntábamos con anterioridad, se encuentra repetido en cada paño, y el hecho de que se superpongan sus lados a cada progresión de la decoración determina una continuidad alternante de compartimentos anchos y estrechos. No obstante, la pintura de la vivienda de El Desembarcadero muestra una perfecta adaptación a la propia dimensión del muro que adorna, por lo que cabría preguntarse: ¿responde dicha progresión de paños simplemente a la existencia de un módulo arquitectónico previo, así como también diferente en cada ámbito espacial, o, quizás, constituye la materialización de un esquema geométrico básico aplicado igualmente en ambos zócalos?

El modelo compositivo elemental que subyace bajo la pintura mural de Niebla es bastante sencillo y se fundamenta en la alternancia de espacios cuadrados y rectangulares producida por la repetición de una misma estructura geométrica basada en la división ortogonal de un módulo cuadrado, cuya articulación en un único zócalo corrido se realiza a partir de la superposición de los lados del cuadrado básico (fig. 6). Como podemos constatar en las figuras 8 y 9, dicha base geométrica se repite sin variación en las manifestaciones murales halladas en el barrio almeriense de la Chanca (TORRES, 1945) y en el Palacio de Orive de Córdoba (GARCÍA y MEDINA, 2001), si bien la temática ornamental de estos zócalos responde a tipologías muy distanciadas de las que muestran los zócalos más occidentales. Es posible también observar este esquema en un zócalo recientemente descubierto

en uno de los palacios almorávides del entorno de la Kutubiya en Marraquech (fig. 10) (TRIKI, 1995:100). Existen por tanto elementos de juicio, si no del todo concluyentes sí paradigmáticos, para proponer dos planteamientos significativos: uno más general, defiende la existencia de un modelo de progresión de la decoración de tipo secuencial y periódico, basada en la repetición y el solapamiento de un único entramado geométrico por el que se genera una decoración de paños alternantes de distinta anchura; el otro, viene a resaltar la conveniencia de proyectar sobre la decoración de la Sala del Yeso el mismo ritmo de paños sucesivos en una composición alternante como la que vemos en el zócalo de El Desembarcadero de Niebla.

3. CONCLUSIONES

Del estudio del zócalo de Niebla y de sus analogías con la estructura de los otros zócalos mencionados, se infiere el uso de una trama geométrica básica como sistema modulador de la decoración, la cual constituye el control geométrico previo de los diseños ornamentales. El planteamiento geométrico elemental que parece destacarse en estas manifestaciones resulta de la superposición de cuadrados cuyos lados se cruzan a lo largo de un eje de simetría horizontal común (fig. 6). La estructura repetitiva y simétrica, el predominio de la línea recta, el minucioso fraccionamiento del lazo, que genera motivos de reducidas dimensiones, y la ausencia de formas estrelladas constituyen rasgos característicos de los zócalos de Niebla y del Patio del Yeso.

Por lo que respecta a las relaciones de estos dos zócalos con los ejemplares de Córdoba, Almería y Marraquech, estas son poco directas y se establecen sólo a nivel de planteamiento general de la decoración, en la compartimentación previa del espacio y en la ya destacada alternancia de paños cuadrados y rectangulares obtenida mediante el solapamiento parcial de un único entramado geométrico.

Las mayores semejanzas a nivel formal y estilístico se establecen con el zócalo descubierto en la Calle Imperial de Sevilla, fechado en la segunda mitad del s. XII (MORALES, coord., 1998:194-195), y con el hallado en la Catedral de esta misma ciudad. En este último aparecen perfectamente definidos, desde mediados del s. XII, los diseños esenciales que se observan en las pinturas del Patio del Yeso y de Niebla. Un claro *horror vacui* y una estética barroca son esgrimidos por A. Jiménez Sancho como rasgos peculiares en el zócalo del interior del edificio catedralicio, al que considera como el ejemplar sevillano más antiguo de los de época almohade (JIMÉNEZ, 1999). Existen, sin embargo, importantes diferencias en cuanto a la estructuración de la composición, puesto que en este otro ejemplar la decoración se organiza en cuatro paños cuadrados independientes que se juxtaponen sin relación alguna (fig. 11).

En resumen, es durante la época almohade cuando se produce un incremento significativo de las expresiones de pintura mural en al-Andalus, localizándose un importante foco de producción en torno a la ciudad de Sevilla, cuyas elaboraciones describen un estilo con fuerte personalidad, con proyecciones en otros centros cercanos como Niebla y claramente diferenciado del de otros focos peninsulares.

Una anotación interesante que se desprende de la constatación de una misma elaboración pictórica en Sevilla y Niebla es el desplazamiento de los artesanos. Dicha movilidad hay que considerarla desde el punto de vista de la gran influencia que debió ejercer la capital almohade de al-Andalus sobre uno de los núcleos urbanos más relevantes de su entorno inmediato, influencia que no sólo se manifestó a nivel político o cultural, sino que también se materializó en continuos traslados de población en el marco de un medio tribal de cierta homogeneidad. Vemos además cómo el trabajo del artesano se aleja del espacio sultaní, representado por la arquitectura palaciega del Patio del Yeso, para satisfacer las demandas de particulares en un ámbito privado y doméstico como es la casa, con el simple sentido del goce personal o cumpliendo una función de expresión del nivel socio-económico.

La pintura de la casa de El Desembarcadero nos revela, por último, determinados procesos de ejecución bien asumidos por el artesano, cuya mecánica de trabajo se basa en el hábito y en la práctica empírica de un conocimiento, a todas luces, transmitido a lo largo de generaciones, al tiempo que sugiere un alto grado de especialización, teniendo en cuenta que el zócalo decorado corresponde a una reforma realizada en el interior de la vivienda que conlleva una ejecución *ex profeso*.

4. BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA BUENO, A. y MEDINA FLÓREZ, V.J. (2001): «Zócalos hispanomusulmanes en el Palacio de Orive», *Anales de Arqueología Cordobesa*, 12, Córdoba, pp. 113-139.
- JIMÉNEZ SANCHO, A. (1999): «Hallazgo de un zócalo pintado en la Catedral de Sevilla», *al-Qantara*, 20:2, Madrid, pp. 377-385.
- MANZANO MARTOS, R. (1995a): «El Alcázar de Sevilla: los palacios almohades». *El último siglo de la Sevilla islámica (1147-1248)*, Sevilla, pp. 101-124.
- (1995b): «Casas y palacios en la Sevilla almohade. Sus antecedentes hispánicos», *Casas y Palacios de al-Andalus (siglos XII y XIII)*, Barcelona, pp. 315-352.
- MORALES, A.J., coord. (1998): *Metropolis totius Hispaniae. 750 aniversario incorporación de Sevilla a la Corona castellana*, Sevilla.
- PÉREZ HIGUERA, M^a.T. (1997): «El arte», *Historia de España. Ramón Menéndez Pidal, vol. VIII2: el retroceso territorial de al-Andalus: almorávides y almohades. Siglos XI al XIII*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 635-699.

- RALLO GRUSS, C. (1998): «Zócalos nazaríes, ¿accidente o necesidad?», *Anales de Historia del Arte*, 8, Madrid, pp. 47-66.
- (2002): *Aportaciones a la técnica y estilística de la pintura mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e influencia islámica*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- RESPALDIZA LAMA, P. J. y VALLE FERNÁNDEZ, T. (2000): «La pintura mural almohade en el Palacio del Yeso», *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 1, Sevilla, pp. 56-73.
- TORRES BALBÁS, L. (1942): «Los zócalos pintados en la arquitectura hispanomusulmana», *Al-Andalus*, 6, Madrid, pp. 1-23.
- (1945): «Restos de una casa árabe en Almería», *Al-Andalus*, X, Madrid, pp. 170-177.
- TRIKI, H. (1995): «Marrakech: retrato histórico de una metrópolis medieval. Siglos XI-XII», *La Arquitectura del Islam Occidental*, Barcelona.
- VALLE FERNÁNDEZ, T. (2001): «Un proyecto para la recuperación de pinturas murales en el Real Alcázar», *Apuntes del Alcázar de Sevilla. Edición Digital* [Recurso electrónico], 2, Junio, URL: <http://www.patronato-alcazarsevilla.es/apuntes/estudio/centro.html>.
- VALOR PIECHOTTA, M. (1991): *La arquitectura militar y palatina en la Sevilla musulmana*, Sevilla.



Fig. 1: Situación del asentamiento de Niebla y ubicación del corte estratigráfico.

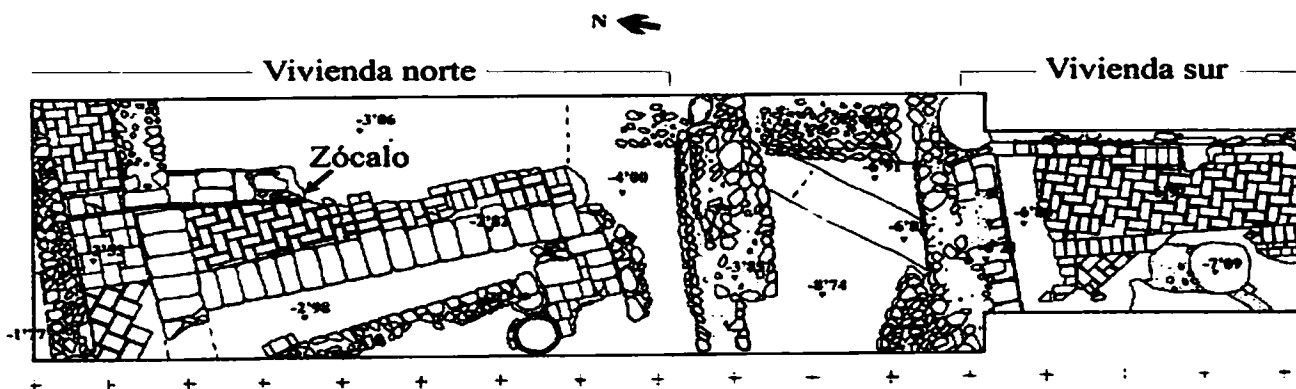


Fig. 2: Planta general del corte estratigráfico.

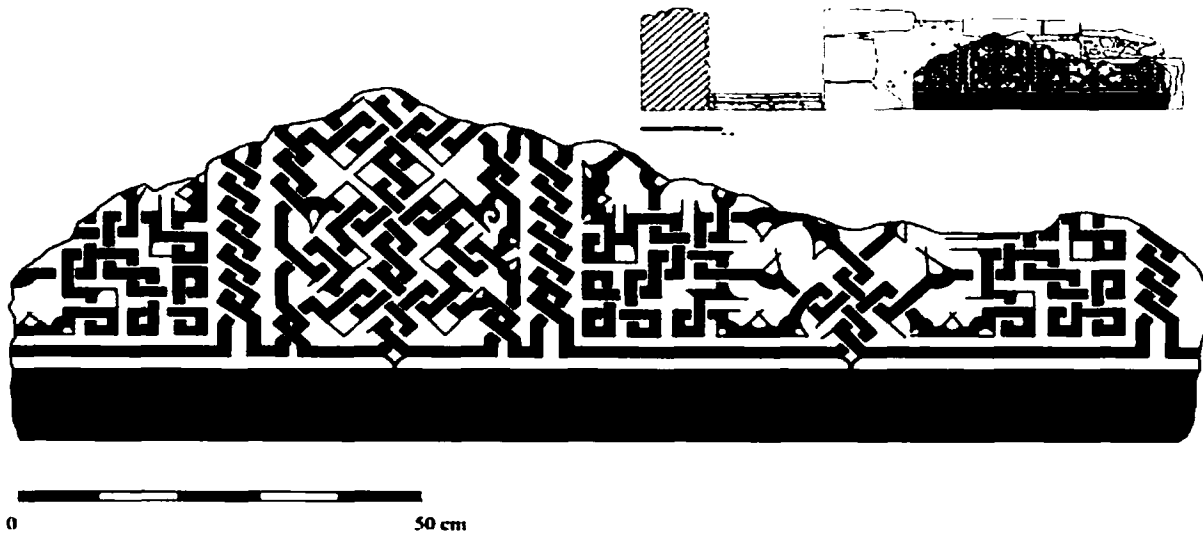


Fig. 3: Zócalo decorado de Niebla.

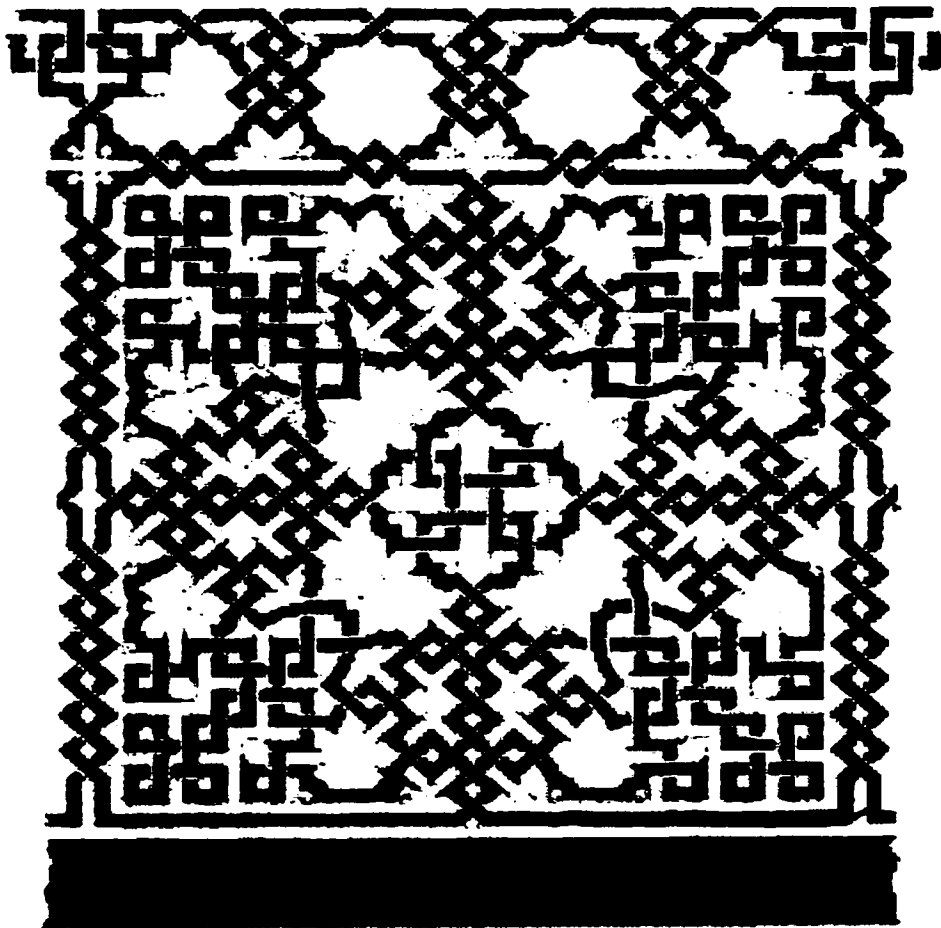


Fig. 4 Reconstrucción ideal del zócalo decorado del Palacio del Yeso (Respaldiza y Valle, 2000, fig. 2)

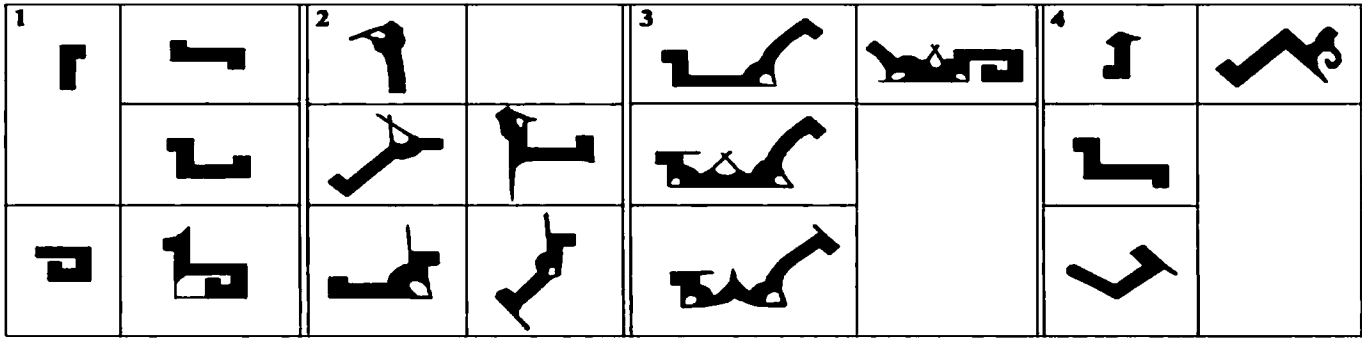


Fig. 6: Progresión geométrica básica.

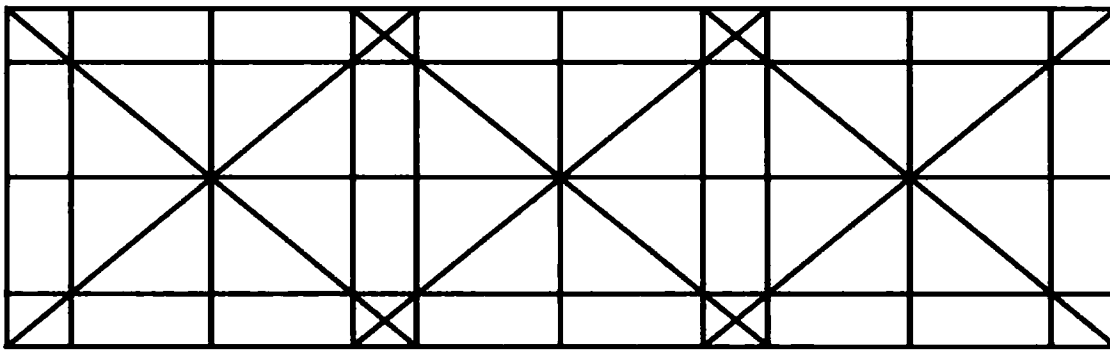


Fig. 7: Diseño preparatorio según Respaldiza y Valle (2000, fig. 8) aplicado al fragmento de pintura mural de Niebla

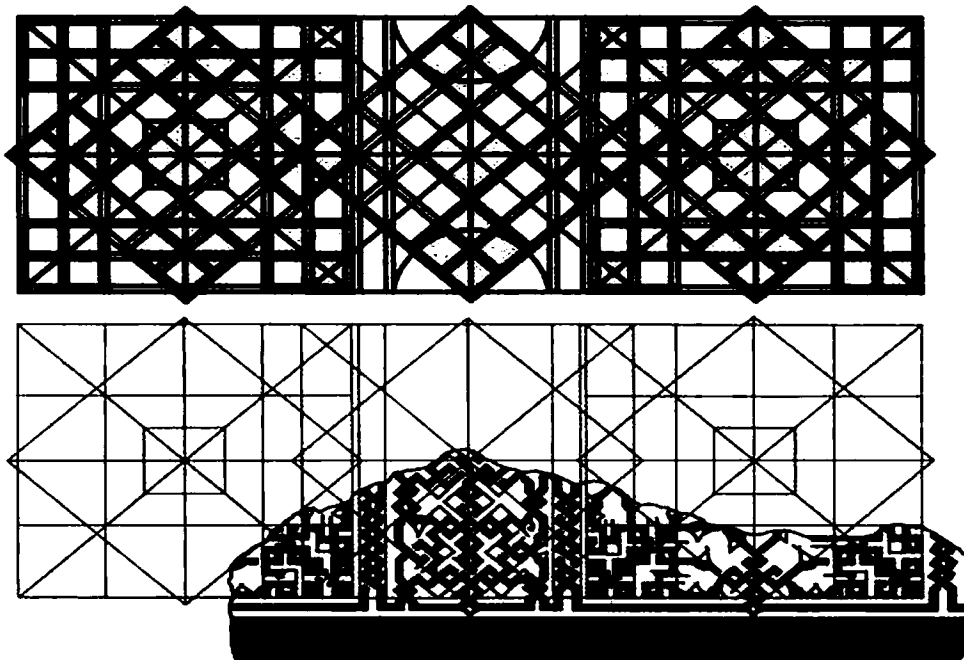


Fig. 8: Esquemas geométrico básicos que definen las composiciones de los zócalos pintados de la Chanca (Almería).

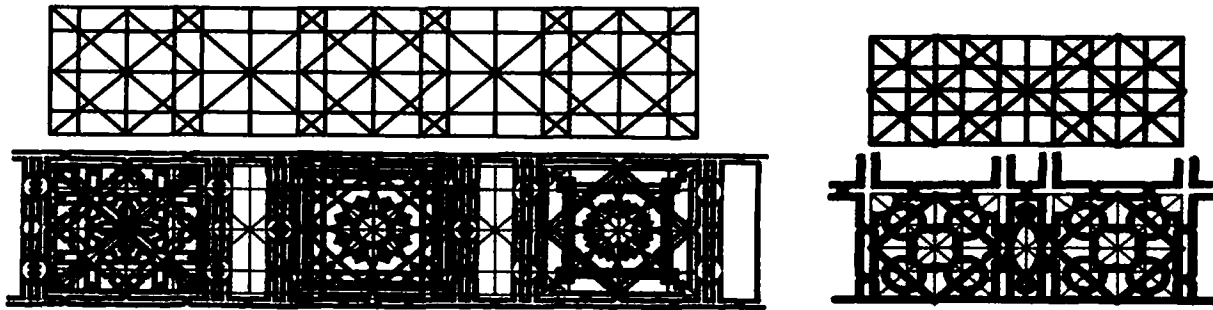


Fig. 9: Esquema geométrico básico de uno de los zócalos hallados en el Palacio de Orive (Córdoba), basado en García y Medina (2001, lám. 2).

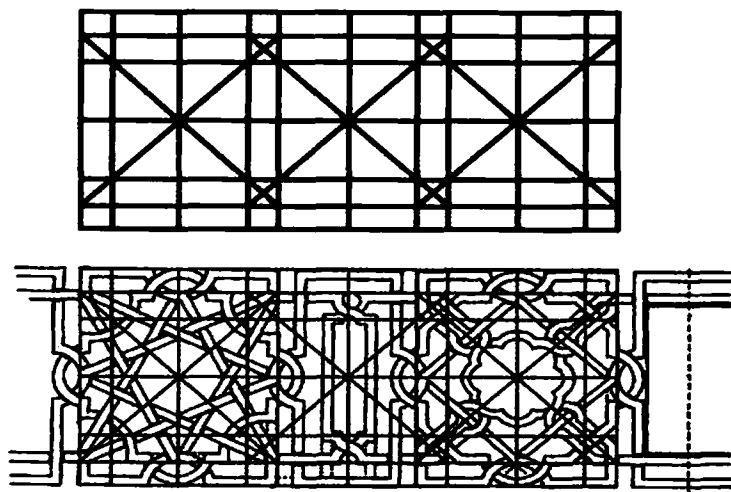


Fig. 10: Zócalo descubierto en uno de los palacios de Qasr al-Hayar en Marrakech (Triki, 1995:100).

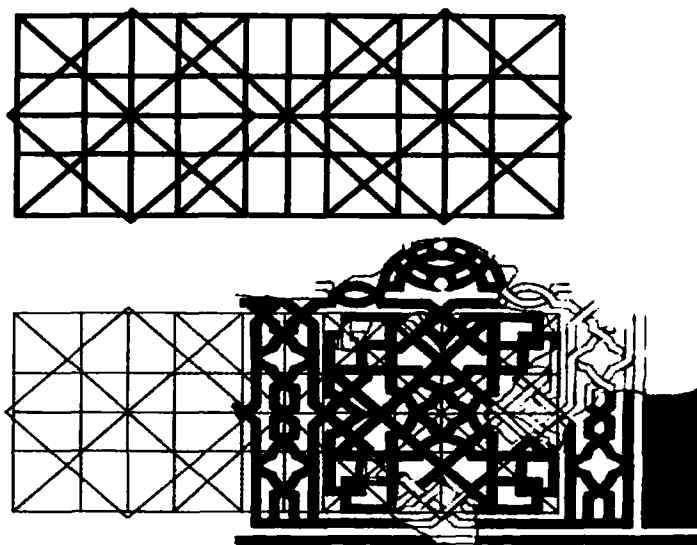


Fig. 11: Zócalo pintado en la Catedral de Sevilla (Jiménez, 1999).