

**PEINES DE MARFIL TALLADOS CON DECORACIÓN
ZOOMORFA. DOS EJEMPLARES CALIFALES PROCEDENTES
DE CÓRDOBA –CERCADILLA– Y SEVILLA Y UN EJEMPLAR
DEL SIGLO XI DE JEREZ DE LA FRONTERA**

**IVORY HAIR COMBS WITH ZOOMORPHIC DECORATION.
TWO CALIPHAL COPIES FROM CORDOBA –CERCADILLA–
AND SEVILLA AND A COPY OF THE ELEVENTH CENTURY
FROM JEREZ DE LA FRONTERA**

M^a del Camino Fuertes Santos

Grupo PAI: HUM882. Universidad de Córdoba

Coordinadora R.E.C.A. Junta de Andalucía

Resumen

Presentamos tres peines de marfil recuperados en distintos ambientes domésticos de época califal de Córdoba, Sevilla y Jerez. Las tres piezas, con diferentes estados de conservación, se caracterizan por su temática zoomorfa y por la calidad de su ejecución.

Palabras clave: Peines de marfil. Época califal. Decoración zoomorfa. Leones. Gacelas. Liebres. Conejos. Cercadilla. Córdoba. Sevilla. Jerez.

Abstract

We present three ivory combs recovered in different domestic environments from the Caliphate period of Córdoba, Sevilla and Jerez. The three parts, with different states of conservation, are characterized by its zoomorphic theme and by the quality of its execution.

Key words: Ivory combs. Caliphate period. Zoomorphic theme. Lions. Gazelles. Hares. Rabbits. Cercadilla. Córdoba. Sevilla. Jerez.

Recibido: 7 de noviembre de 2014. Aceptado: 31 de enero de 2015.

Presentamos en este trabajo tres peines de marfil con iconografía zoomorfa. Combinaban lendrera, con púas finas y espesas, y escarpidor, de púas más gruesas y espaciadas. Mientras que la lendrera se utilizaba para la limpieza de la cabeza, el escarpidor servía para desenredar y peinar el cabello.

Los peines objeto de este estudio se localizaron, como a continuación detallaremos, en ambientes plenamente domésticos y formaron parte del ajuar de gentes que vivieron durante los siglos X y XI en Córdoba, Sevilla y Jerez. Por regla general, a los peines que presentan decoraciones complejas y muy cuidadas y que no han aparecido en contextos arqueológicos fiables, se les asocia con ambientes sacros y se les ha otorgado un carácter ritual¹. Las tres piezas que vamos a analizar presentan una decoración compleja, incluso cargada de simbolismo². Sin embargo, todas ellas fueron recuperadas en ambientes propios de zonas residenciales y, por lo tanto, no podemos dudar de que su destino fue mucho más prosaico que el correspondiente a espacios más venerables.

PEINE DE CERCADILLA (Fig. 1, 2, 3)

Localización: Yacimiento de Cercadilla. Córdoba (Fig. 4).

Nº de inventario: Cer'00. S.21/C.6. Sup./B.537. nº cat. 173.

Museo Arqueológico de Córdoba³: DJ 033.388/17 ACTA 785.

Identificación: Peine de marfil tallado por ambas caras con lendrera y escarpidor. Los motivos decorativos se han dispuesto los de un lado al contrario y en posición inversa que los del otro.

Estado de conservación: Incompleto y muy fragmentado. Del cuerpo central se conservan solo dos pequeñas piezas, entre las que habría otra, perdida, de 2 mm. de anchura. Lo recuperado se enmarcaría en un campo decorativo más amplio hoy desaparecido. Únicamente se conserva el arranque de ocho púas de la lendrera y el de dos de las del peine. Son más evidentes en el lado del león, en donde la lendrera estaría bajo sus patas y el peine sobre su cabeza, mientras que en el lado de la gacela la lendrera está sobre su cabeza y el peine bajo sus patas.

1. Una relación de peines de todas las épocas que pudieron tener un carácter ritual, ha sido recogida por Galán, 2008, 184-185.

2. Sobre el tema vid. entre otros, Morales 1996.

3. Queremos dejar constancia de nuestro sincero agradecimiento al personal del MAECO por su disponibilidad

y amabilidad para con nosotros durante el estudio de esta pieza. Su equipo de restauración ha limpiado y consolidado el peine, ha corroborado la naturaleza del mismo y ha certificado la ausencia de policromía en los fragmentos recuperados.

Medidas máximas conservadas: Llamaremos Cara A al lado en el que se ha modelado el león y Cara B al de la gacela.

Cuartos traseros de león / Cabeza de gacela: Longitud: 3 cm. Altura: 1,1 cm.

Cabeza de león/ Cuartos traseros de gacela: Longitud: 3,1 cm. Altura: 1,5 cm.

Contexto arqueológico: El peine se localizó sobre la superficie que cubría a los derrumbes de tapias y tejas de una zona plenamente urbana del arrabal que se extiende por el yacimiento de Cercadilla, concretamente sobre los espacios XII, XIII, XIV, XV, XVI y XVII y del nivel de abandono de la calle 3 de este sector, espacios y calles de época califal abandonados a principios del siglo XI⁴.

Del adarve o calle 3, con una anchura de 1'60 m., se excavó una longitud total de 13 m. Su suelo se preparó con tierra batida, material utilizado en Cercadilla para las calles secundarias y adarves, y articulaba a dos unidades constructivas domésticas, si bien en el tramo excavado no se abría a ninguna de ellas. Al Sur de ese adarve se han documentado dos espacios –Espacios XII y XIII– comunicados entre sí y construidos con cimentaciones de mampuesto sobre las que se levantaban alzados de tapial enlucidos y con pavimentos de cal. Al Norte se han podido documentar otras tres estancias, entre las que se ha identificado al menos un salón y un patio pavimentado con losas de calcarenita.

Descripción

Cara A. El campo decorativo principal, en el que se desarrolla el motivo zoomorfo, en este caso un león, se circunscribe al espacio delimitado por dos listeles lisos (*Figs. 1 y 3*). El inferior actúa como “suelo” de la escena que se expone en el centro y desde él surgen las púas de la lendrera, de las que se conservan ocho arranques. El superior no es continuo y queda interrumpido a la altura de la cabeza del animal, donde es ocupado por la oreja izquierda del felino y por un motivo indeterminado. Por encima suya se despliega una franja decorativa –de menos de 3 mm– en la que se han tallado adornos de temática vegetal –hojas y palmetas– alternando con espacios vacíos que aligeran la composición y resaltan las zonas decoradas que se despliegan desde una banda adornada con incisiones. Desde ella y coincidiendo con cada uno de los espacios decorados, arrancan las púas del escarpidor.

El felino se dispone de perfil derecho, con la cabeza también de perfil, definida por un círculo casi perfecto en el que se ha dibujado, en el centro y ocupando casi

4. Esta zona del arrabal está documentada en una gran trinchera (identificada como S. 21, C. 6) que abarcaba toda la linde Norte del espacio arqueológico hoy visible y que se abrió con la intención de levantar sobre ella un muro que sirviera como cimentación Sur del vial –hoy Avda. Vía

Augusta– que discurre por esa zona. La avenida que sostiene, de cuatro carriles de circulación, con sus correspondientes aceras, acometidas y entradas a las calles a las que da paso, fue excavada entre los años 1997 y 2002 (FUERTES 2007, 2005, 2002; FUERTES e HIDALGO, 2002).

todo el espacio, un ojo almendrado rodeado de pequeñas líneas oblicuas incisas a modo de pestañas y con una pupila circular muy marcada. Bajo ella se ha tallado una palmeta de la que sólo queda uno de sus extremos con detalle de trépano. No se conserva la boca. El cuello está ocupado por la melena, representada por mechones en relieve. El cuerpo está surcado por líneas cortas incisas que aportan realismo al trabajo de talla. Las patas traseras y la delantera derecha están paradas, mientras que la delantera izquierda se adelanta un paso. Las garras de las pezuñas han sido cubiertas por mechones de pelaje. Su posición indica que el animal está oteando su entorno. La cola del animal –en parte perdida– está levantada y girada sobre su lomo y se remata con un motivo vegetal.

Cara B. La protagonista de este lado del peine es, sin lugar a dudas, una gacela (*Figs. 2 y 3*). Las patas delanteras y la trasera izquierda están adelantadas mientras que la derecha trasera está retrasada respecto al cuerpo. Tanto el cuerpo, completamente arqueado, como la posición de las patas nos indican que el animal se está moviendo, probablemente a la carrera. La cabeza que parte de un cuello bien diferenciado y estilizado, es redonda y pequeña y de ella destaca tanto el único ojo que ocupa gran parte de la misma, como el hocico en el que se ha labrado la boca abierta y marcada con una simple incisión, la nariz. Sobre la cabeza se erigen dos cuernos verticales y helicoidales y, hacia la izquierda de éstos, son reconocibles las puntas de las orejas que no se conservan completas. En el arranque de estas orejas es apreciable la labor de trépano. El cuerpo está surcado de incisiones muy continuas en los bordes del lomo y de la pata delantera derecha, imitando el pelaje. La cola es un pequeño apéndice ovalado que se sitúa casi en el ángulo superior izquierdo del campo decorativo, espacio ocupado por una media palmeta. Toda la composición está enmarcada por un cordón formado a base de lengüetas superpuestas, cuyo ritmo se rompe a la altura de la cabeza del bóvido para dejar espacio a sus orejas y cuernos. Bajo este cordón, en el espacio sobre el que se desarrolla la escena y del que parten las púas del escarpidor, se ha dispuesto una franja decorativa de grupos de tres hojas de palma que surgen desde un pequeño listel inciso, alternado con espacios vacíos. Cada escena vegetal coincide con el arranque de cada una de las púas –al igual que en el lado del león–. Bajo su cabeza y frente a su pecho se dispone una hoja de palma con labor de trépano.

Aun cuando no se ha conservado más que una pequeña parte de las escenas, ambos elementos zoomórficos, representados en diferentes posiciones y sentido inverso, son coherentes en cuanto a la temática escogida. Se trata de un cazador y de su posible presa, los dos presentes en el mismo tipo de hábitat. Sin embargo, no parece que los animales sean partícipes de una cacería, al menos no en el caso



Fig. 1: Cara A. Peine de Cercadilla, Córdoba.



Fig. 2: Cara B. Peine de Cercadilla, Córdoba.



Fig. 3: Caras A y B del peine de Cercadilla con escala.

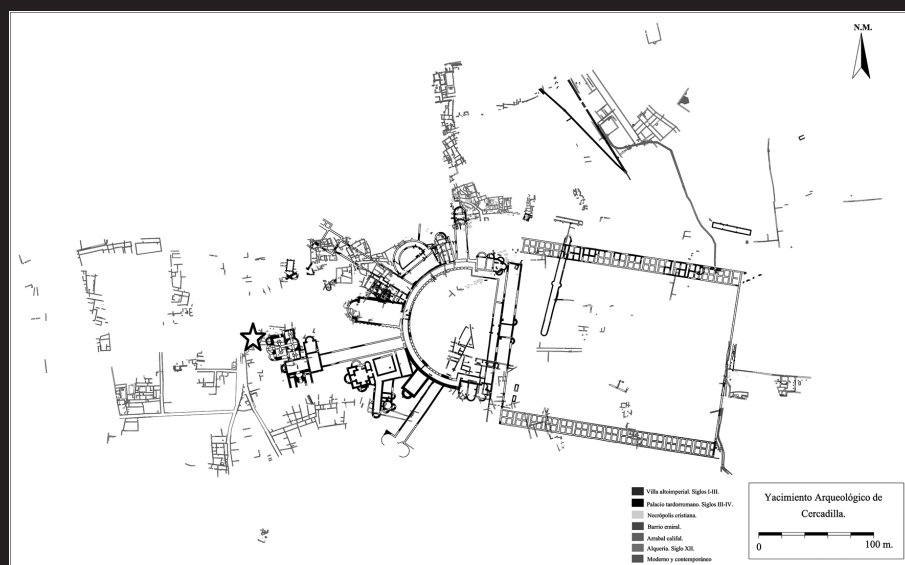


Fig. 4: Yacimiento arqueológico de Cercadilla, Córdoba. Plano diacrónico y señalización del hallazgo.

del león que parece más bien al acecho. La gacela sí se ha dibujado a la carrera aunque, en principio, no parece tener a ningún perseguidor detrás.

Es posible que tal y como ocurre en los peines de Sevilla y Jerez, los animales del peine cordobés estuvieran enfrentados a otros iguales a ellos, a modo de espejo, separados por las palmetas que formarían parte de una composición vegetal más barroca.

PEINE DE SEVILLA⁵ (Figs. 5, 6 y 7)

Localización: Parcelas M2 y M3 de la calle Virgen del Carmen Doloroso. Sevilla (fig. 8).

Nº de inventario: ROD-01/05. CAJA 7. CD-1 / U.E 111. Sig. 1144.

Identificación: Peine de marfil tallado por ambas caras con lendrera y escarpidor.

Estado de conservación: Buen estado. El cuerpo central está completo, a excepción de una de las esquinas y se conservan dos púas completas del escarpidor y el inicio de otras siete, así como el arranque de treinta y una de las púas de la lendrera –que poseería al menos dos púas más, hoy desaparecidas junto con una de las esquinas de la pieza–. El campo decorativo se desarrolla en el interior de un marco rectangular, cuyos lados cortos son los dos laterales del peine. La pieza ha sido tratada por el equipo de restauradores del Museo Arqueológico de Sevilla.

Medidas:

Cuerpo del peine: Longitud: 7,1 cm. Altura: 3 cm.

Púas del peine: Longitud: 3,1 cm. Anchura media: 0,5 cm.

Púas de la lendrera: solo se conservan los arranques.

Altura máxima conservada: 6,5 cm.

Altura mínima conservada: 3,08 cm.

Contexto arqueológico⁶: El peine se localizó en el interior de una tinaja, fechada en época califal (fig. 8). Este espacio se usó como zona marginal a tenor de la presencia de varios pozos ciegos y de la ausencia de niveles y estructuras habitacionales. Sin embargo, la presencia de esta tinaja indica su posible uso, anterior al marginal, como lugar de almacenamiento, tal vez agrícola. Fue utilizada,

5. Agradecemos a Dña. Inmaculada Carrasco, directora de la excavación arqueológica en donde apareció este peine, habernos permitido su estudio y facilitado las imágenes y todos los datos estratigráficos de la unidad en la que se

localizó. Asimismo agradecemos al Museo Arqueológico de Sevilla las facilidades concedidas para poder fotografiar esta pieza.

6. CARRASCO *et alii* 2005, 222-223.

una vez abandonada su función primigenia, como contenedor de basura. Los materiales recogidos de su interior ofrecen una cronología algo más avanzada que la de la tinaja y del contexto en el que se ubica, si bien la mayor parte de ellos son de tradición califal. La presencia de cuerda seca parcial y el contexto de abandono en el que se localizó fueron determinantes para fechar el nivel en el que se encontró el peine a finales del siglo X, principios del siglo XI⁷.

Descripción: Llamaremos Cara A, a aquella en la que los animales están de pie y las dos púas del peine conservadas completas se disponen en el lado derecho. En la Cara B los animales, también de pie, están a la derecha de las dos púas conservadas. Las dos composiciones se orientan de la misma manera.

Cara A. Se han tallado dos conejos enfrentados con las cabezas giradas hacia sus lomos. Los ojos de ambos animales son pequeños y ovalados y las orejas largas y puntiagudas. Las patas traseras son más largas y fuertes que las delanteras y todas ellas están adelantadas y se rematan en pezuñas hendidas, señaladas con incisiones verticales. Los cuerpos están surcados por rayas incisas que suscitan la sensación de movimiento de los animales y varias de ellas se han marcado más profundamente en la zona del abdomen. Ambos animales parecen estar comiendo algún tipo de tallo vegetal y están separados por una flor de lis.

Cara B. Dos liebres o conejos están enfrentados y con las cabezas vueltas sobre sí mismos, hacia sus lomos. De cada una de las bocas parte una rama o tallo y están separados por una flor de lis. Las patas traseras son más largas que las delanteras, se apoyan en pezuñas hendidas y todas ellas están adelantadas. Los cuerpos también están decorados con líneas incisas que aportan más realismo a la escena.

Si bien la temática plasmada es exactamente la misma que la de la cara A y con los mismos detalles, la ejecución es completamente diferente. Los animales del lado B son más estilizados que los del A, que tienen las cabezas más redondeadas, mejor proporcionadas, los hocicos más recortados y las orejas menos puntiagudas y más cortas. Los ojos de los conejos de la cara B son simples líneas ovaladas, mientras que en la cara A se han esculpido ojos almendrados, casi en relieve, efecto conseguido gracias a la profundidad de la talla de la zona que los circunda y al estar enmarcados con una línea incisa.

Las notorias diferencias en la ejecución de ambas caras, nos hace pensar que, tal vez, fueran dos tallistas y no sólo uno, los que trabajaron en esta pieza. Se podría pensar también que el artesano quisiera haber distinguido entre dos tipos de animales distintos pero de la misma familia: conejos y/o liebres.

7. El estudio del material mueble de esta excavación fue realizado por el equipo de la empresa sevillana de arqueología ARQ-UATRO.



Fig. 5: Cara A. Peine de Sevilla. Fotografía I. Carrasco.

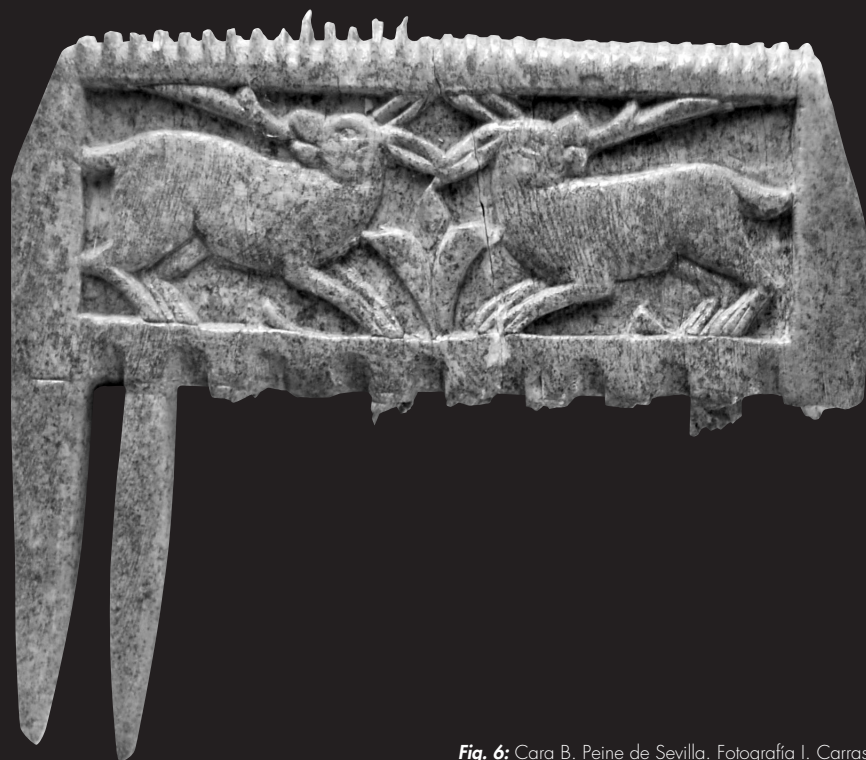
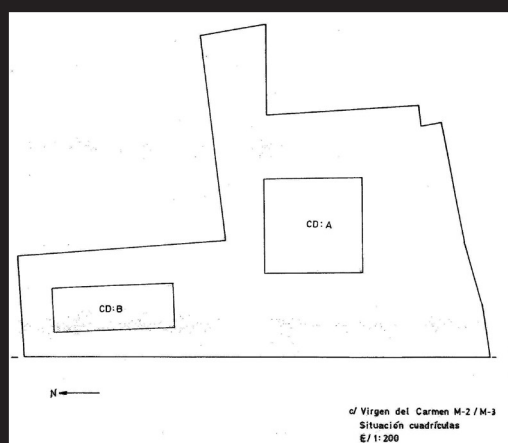


Fig. 6: Cara B. Peine de Sevilla. Fotografía I. Carrasco.



Fig. 7: Caras A y B del peine de Sevilla con escala.



o/ Virgen del Carmen M-2 / M-3
Situación cuadrifidas
E/ 1:200

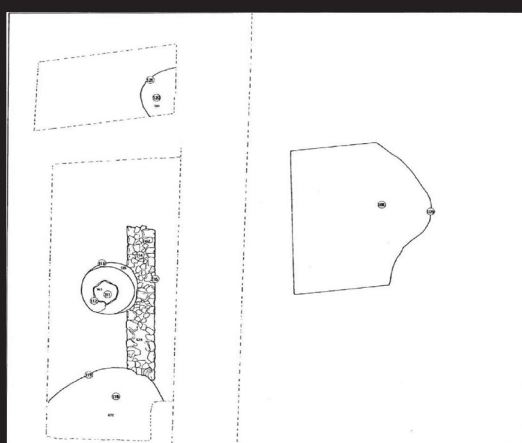


Fig. 8: Fotografía y planimetría de las estructuras y estratigrafía de la fase islámica en la que se recuperó el peine. Señalización del hallazgo. Planos cedidos por Dña. I. Carrasco del informe administrativo y fotografía de CARRASCO *et alii* 2004, lám. 1.

PEINE DE JEREZ DE LA FRONTERA, CÁDIZ (Figs. 9, 10 y 11)

Localización: Alcázar de Jerez.

Nº de registro: 01229-016.

Nº de Acta Museo: 1257.

Medidas máximas conservadas: Longitud: 2,5 cm. Altura: 7,2 cm. Espesor: 0,8 cm

Estado de conservación. Fragmentado e incompleto.

Contexto arqueológico: Se localizó en un pozo utilizado como vertedero, del que además se recuperaron materiales cerámicos de muy buena calidad fechados en el primer cuarto del siglo XI^s.

Descripción: Se trata de un pequeño fragmento de peine con escarpidor y lendrera. Del primero han llegado hasta nosotros dos de las púas, además de la que hace de límite del peine y de la lendrera seis púas completas y el arranque de otras tres. Denominaremos Cara A al lado en el que los cuartos traseros del animal están en el lado izquierdo y Cara B al lado en el que los cuartos traseros del animal están en el lado derecho. Las imágenes están orientadas de la misma manera.

Cara A. Son reconocibles los cuartos traseros y el torso de un animal cuadrúpedo (Figs. 9 y 11). Las dos patas traseras están rematadas en unas pezuñas hendidas. La pata derecha no está completa. El animal tiene una cola corta, como un apéndice, señalada a continuación de la línea del lomo. Sobre esa cola y el lomo hay, partiendo de la esquina superior izquierda del campo decorativo, un motivo probablemente de tipo vegetal, tal vez hojas. Sobre el lomo y el arranque del cuello, un par de orejas puntiagudas no dejan duda del animal elegido para adornar este peine: un conejo o liebre, del que no queda huella alguna de la cabeza. El cuerpo del cuadrúpedo está surcado por varias líneas incisas, probablemente efectuadas con la intención de señalar el pelaje.

Cara B. Es casi exactamente el mismo motivo que el de la Cara A y lo conservado es muy similar (Figs. 10 y 11). La única diferencia ostensible es que el animal de este lado es más esbelto que el de la Cara A, cuyo abdomen está más hinchado. Solo son reconocibles las patas traseras, también con las pezuñas hendidas, el torso y las orejas puntiagudas. No queda rastro ni del cuello ni de la cabeza.

8. Agradecemos al Sr. Aguilar Moya –director de la excavación arqueológica en la que se recuperó este peine– y al Museo de Jerez la disponibilidad para compartir esta

información con nosotros. Por el momento no han sido publicados los resultados.

No solo los motivos decorativos son de idéntica temática que los de Sevilla, sino que además ambas piezas son muy similares en cuanto a factura. La diferencia más notoria entre las piezas es que en la sevillana los conejos tenían las cabezas giradas sobre el cuerpo, mientras que en la jerezana aquellas debieron estar mirando al frente ya que los remates de las orejas están esculpido sobre los lomos.

ANÁLISIS

Como ya hemos comentado al inicio de este trabajo, se conoce un buen número de peines de todas las épocas, fabricados, en principio, con la finalidad –ritual o no– de proceder a la limpieza y desenredado del pelo. Lo más interesante de estas piezas, al margen de su hallazgo en ambientes domésticos y, por lo tanto, su presencia en el ajuar de las viviendas califales, asociada tanto a los ambientes femeninos como masculinos⁹, es su detallada temática decorativa.

La iconografía zoomorfa contiene un marcado carácter profiláctico, siendo cada animal la personificación de una o varias virtudes, o de un símbolo específico¹⁰. Las representaciones de animales adquieren valor como talismanes y su origen se debe rastrear en el mundo oriental, tradición que pasaría a Al-Andalus a través de Bizancio, si bien no se debe dejar de tener en cuenta que no necesariamente las imágenes zoomorfas tienen algún tipo de simbología, sino que, quizás, solo deben ser consideradas como parte de un paisaje decorativo sin más pretensiones¹¹. Tendrá que ser el análisis de los contextos en los que están involucradas lo que permita dilucidar una hipótesis o la contraria.

Del peine cordobés podemos resaltar no solo la simbología que sugieren los animales tallados, sino también el detalle de la ejecución tanto de ellos, como del resto de la temática plasmada. **El león** es un animal que personifica la potencia terrestre y juega con los grifos y los genios, un papel alertador de un lugar sagrado. Son animales que pueden encarnar formas míticas y quiméricas y que simbolizan siempre la fuerza dominadora (GÓMEZ MORENO, 1951, 188 y 191) siendo un recurso constante en la simbología política y la emblemática guerrera. Al igual que en Occidente, en el mundo islámico es un motivo habitual de la iconografía áulica y alude al coraje, a la fuerza y a la magnanimidad regia¹² (GARCÍA GARCÍA, 2009, 33). En la iconografía andalusí, algunos autores, han interpretado a los personajes

9. Galán (2011a, 40) comenta que en la crónicas de Abd- al- Rahman III, se recoge la noticia de un regalo para el califa por parte de Musa ben Abi l'Afiyya el Miknasí, en el año 934, de un *gran peine de Sultán para peinar la barba*.

10. Sobre este tema Rodríguez 2011.

11. Esta idea también la recoge Morales 1996, 5.

12. A Alí, el yerno del profeta Mahoma y en reconocimiento a su valentía, se le otorgó el calificativo del “el león de Allah” (GALÁN, 2005, 282).



Fig. 9: Cara A. Peine de Jerez. Fotografía cedida por el Museo Arqueológico Municipal de Jerez.



Fig. 10: Cara B. Peine de Jerez. Fotografía cedida por el Museo Arqueológico Municipal de Jerez.

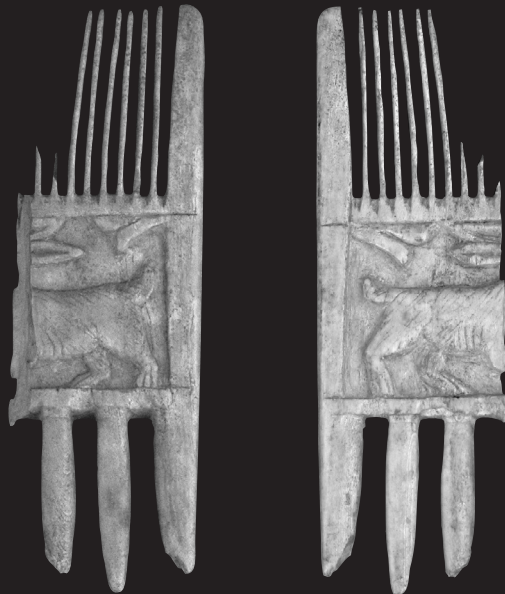


Fig. 11: Caras A y B del peine de Jerez con escala.

sentados a la turca, en un posición de excesiva frontalidad y sostenidos por troncos sustentados por felinos, como personificaciones del califa o como una imagen impersonal de poder (vid. nota 18) (GARCÍA GARCÍA, 2010, 61). Su contrario no podría haber sido mejor elegido: **la gacela**, una de las presas más habituales de esos felinos. La palabra española procede de la adaptación del árabe *gazāl*, y se reconoce y se ha conocido en todas las épocas como un animal bello, amable y elegante¹³. Su belleza de forma, su rapidez, su timidez, la candidez de sus ojos fueron en la antigüedad atributos sujetos a muchas comparaciones¹⁴. Para los árabes es un símbolo de feminidad, no solo por su figura sino también por sus ojos, reiteradamente admirados por los poetas (GALÁN, 2005, 284). Al igual que algunos otros nombres de animales graciosos y tímidos, la palabra gacela ha sido siempre en Oriente un término cariñoso entre personas¹⁵. En España las gacelas fueron sustituidas por otros tipos de cérvidos más característicos de aquí, como el ciervo, el venado o el corzo.

En el peine cordobés la composición decorativa realizada con dos animales posicionados en lados contrarios y en perspectivas inversas (recordamos que si el león está de pie y mirando a la derecha, la gacela está de cabeza y mirando a la izquierda), es más que probable que no sea casual, sino premeditada y como consecuencia, sujeta a una lógica concreta. Tanto esta circunstancia como la elección de la temática, la de animales tan incompatibles como leones y gacelas y todo ello en una única pieza, podría sugerir la esencia misma de la propia existencia. La idea de algo y de su antagónico, presente en todo lo tangible o intangible del universo: cazador/presa, fiereza/ternura, tal vez masculino/femenino, no solo como opuestos sino como complementarios e interdependientes, ya que ninguno puede existir sin su contrario, exactamente lo mismo que expresa la ancestral filosofía taoísta del Yin y del Yang. Por otro lado, según una fábula persa el león y/o el lobo sobre una gacela viene a representar la lucha entre el bien y el mal (FERRANDIS, 1935, 28; GALÁN, 2005, 290).

Al margen del carácter simbólico expresado en ese peine de marfil, la composición se caracteriza también por su minuciosa ejecución, si bien a golpe de vista parece más perceptible en el lado de la gacela. La del león es una imagen distinguida y sobria, distinta a la de la gacela, mucho más barroca y dinámica (y de nuevo algo y su contrario) y de la que llama la atención su cornamenta, recta y helicoidal, que permite encuadrar a este bóvido dentro del tipo de gacelas

13. Incluso en el RAE (versión digital <<http://lema.rae.es/drae/>> -capturado 21-07-2014) se hace referencia a su agilidad y gracia corporal (sic).

14. القرد في عين أمه غزال. *El mono a ojos de su madre es una gacela*. Refrán árabe (EL-MADKOURI, 2010).

15. Hoy en día también en francés el vocablo *biche* –cierva– es un término utilizado de forma cariñosa para referirse a una persona querida.

Thomson o Grant ambas presentes en las praderas africanas, en el próximo Oriente y las segundas, además, en el sudeste asiático¹⁶. Las pezuñas del animal se confunden con el cordón sobre el que se posan, dando la impresión de adentrarse en la pradera.

El detallismo es perceptible en las franjas decorativas que se superponen por encima del león o que discurren por debajo del cordón decorativo del lado en el que se ha tallado la gacela. En ellas se han esculpido los mismos motivos, hojas de palma en grupos de tres o cuatro, a modo de capiteles que se superponen a finos listeles –algunos adornados con líneas incisas– y que harían de unión de esas hojas con las púas del peine. Esta composición se vería de frente en el lado de la gacela, mientras que la del lado del león, estaría invertida con respecto a la figura. Este detalle decorativo nos lleva a plantearnos la posibilidad –imposible de ser demostrada en las actuales circunstancias– de que los animales estuvieran enfrentados a otros iguales pero en posición inversa. En ese caso las púas y sobre ellas la decoración de esos “capiteles”, “sostendrían” los mismos motivos en diferentes posiciones.

Todos los detalles de esta pieza, sus características simbólicas y técnicas nos recuerdan, sin lugar a duda a las tallas de las cajas de Zamora (*Fig. 13*), Santa María de Fitero (*Fig. 12*); o a las de los botes de al-Mughira (*Fig. 12*), de la colección Davillier, de la Hispanic Society de Nueva York (*Fig. 12*), de la Catedral de Braga (*Fig. 13*), de Ziyād (*Fig. 13*) y a las del resto de botes y cajas conservados en el Museo de Victoria y Alberto o a la de la arqueta de Leyre (*Fig. 12*), así como a las más tardías atribuidas a los talleres de Cuenca¹⁷.

Es muy posible que el artesano responsable de la fabricación de este peine perteneciera a alguna de las escuelas cordobesas que a finales del siglo X o principios del siglo XI, se hicieron famosas gracias a los maestros tallistas autores de esas cajas. Artistas de obras de arte en miniatura en las que se plasmaron escenas cuya ejecución superó con mucho a la sencilla manufactura artesanal¹⁸. En estas obras se aunó no sólo la maestría de la talla sino, además, una soberbia percepción de la belleza y un sólido conocimiento de disciplinas como la poesía¹⁹,

16. Que son gacelas y no otro tipo de bóvido como ciervos, queda claro en la forma de los cuernos ya que los de éstos últimos son más retorcidos y con puntas, tal y como se puede observar, por ejemplo, en la arqueta de Leyre (*Fig. 12*).

17. Un estudio reciente sobre algunas piezas de marfil de Madinat al-Zahra y su cronología en Valdés 2013.

18. Valdés (2013, 530) considera que estos objetos eran elementos de propaganda y constituían “tarjetas de visita” de la dinastía omeya de Occidente.

19. En el bote de al-Mughira (*Fig. 12*) hay un medallón con tres personajes (probablemente femeninos si bien también

hay opiniones que los consideran masculinos), uno de pie tañendo un laúd y dos sentados –uno sosteniendo una flor y otro una redoma y los tres sobre un trono sostenido por dos leones, con las colas enlazadas, que parece simbolizar según Lillo (1993) la alegoría del vino, el olor y la música. Alegoría que bien narran los versos de Abú ‘Ubaid al-Bakri, poeta onubense del siglo XI –además de historiador, botánico y sobre todo, geógrafo– que pasó una buena parte de su vida en Córdoba y que cantó con fruición al vino, las fiestas y los placeres:

la música²⁰, la botánica, la zoología, o incluso la filosofía. Ese conocimiento quedó expresado a través de los motivos o símbolos esculpidos ya fueran de tipo vegetal, animal o quimérico y de la unión de todos ellos buscando, como fin, dar sentido a un mensaje en concreto. En estos trabajos se observa, además, el control y dominio de las costumbres cortesanas²¹. Todo ello emplaza a estos artistas en la elite intelectual de la Córdoba califal²².

Los peines de Sevilla y Jerez difieren en gran medida, en cuanto a su ejecución, con el cordobés, si bien a los motivos decorativos modelados también se les puede presuponer un significado alegórico. Y es que la simbología del **conejo y/o la liebre** está directamente relacionada con su fertilidad, lo que lo convierte en, por un lado, un símbolo del amor, de la virginidad, del erotismo y de la fecundidad y, por otro, en el del deseo sexual y la lujuria, siendo por esto último por lo que en el cristianismo también se le considera un animal maléfico²³. En los textos más antiguos se le llega a relacionar con un animal inmundo²⁴. Asimismo está muy presente en las escenas cinegéticas²⁵.

En estos casos, teniendo en cuenta que los animales se han modelado en un peine y que los dos han aparecido en ambientes domésticos, podemos interpretar

*Casi no puedo aguardar
que el vaso brille en mi diestra,
beber ansiando el perfume
de rosas y de violetas.
Resuenen, pues, los cantares;
empiece, amigos, la fiesta,
y de oculto a nuestros goces
libre dejando la rienda,
evitemos las miradas
de la censura severa.
Para retardar la orgía
ningún pretexto nos queda,
porque ya viene la luna
de ayunos y penitencias,
y cometer gran pecado
cuantas entonces se alegran.*

(*Abú 'Ubaid al-Bakri*, en García San Juan, 2002, 22).

También la arqueta del Museo de Victoria y Alberto presenta una composición similar.

20. En el Bote de Davillier (Louvre), en el de al-Mughira (Louvre) y en las arquetas de Leyre (Museo Arqueológico de Pamplona) y la conocida como la de *Ziyād* (Museo de Victoria y Alberto), así como en la arqueta que custodia ese mismo Museo, se han representado escenas con músicos o músicas (Figs. 12 y 13).

21. De hecho algunas de ellas estaban destinadas a los príncipes de la corte cordobesa como el bote de al-Mughira, del malogrado príncipe que lleva su nombre, hijo de al-Haken II y en el que, según Prado-Vilar (1997, 24) estarían representados sus hijos. El bote de Zamora (hoy en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid) fue mandado hacer por

al-Haken II para Subh, la madre de su primogénito y la caja de marfil de juegos fue tallada para la hija de Abd al-Rahmán III. El bote conservado en el Tesoro de la Catedral de Braga (Fig. 13) fue un encargo de 'Abd el Malik, hijo y sucesor de Almanzor. La arqueta de Leyre perteneció al *bayib* 'Abd el Malik (Fig. 12) que según Navascués (1964, 245) es el personaje que sostiene una rama en el medallón izquierdo del frente de dicha arqueta. El mismo autor ha querido identificar a Hisan II con el personaje sentado en la cara anterior de la caja (NAVASCUÉS, 1964, 244). Para otros se ha interpretado la hipotética figura del califa o como la imagen de un *sbeik* o defensor de la fe, o como una imagen en abstracto del poder, estereotipada, y por tanto impersonal y atemporal (PEREZ, 1994, 38; GALAN, 2005, 259; GARCÍA GARCÍA, 2010, 62). Según Galán (2005, 256) solo la escena del Bote de *Ziyād* (Fig. 13) en la que un personaje lleva un banderín en la mano junto a dos servidores puede admitirse como una representación de carácter principesco.

22. Que estas piezas son joyas artísticas de primera categoría lo tenían claro hasta sus artífices que reconocieron su autoría en ellas y como así podemos ver en el Bote de al-Mughira, en la Arqueta de Santa María de Fitero, en el bote de la Hispanic Society y en el estuche de marfil para juegos de la hija de Abd al-Rahmán III firmadas las cuatro por Halaf, o en la arqueta de Leyre firmada por Faray y sus discípulos: Misbah, Jayr, Rasid y Sa' 'abada.

23. Y así lo recoge Monteiro (2010, 461).

24. Levítico 11,5.

25. Galán (2005, *passim*) considera que la presencia de este animal como elemento decorativo está relacionada con el interés cinegético que suscitaba.



Arqueta de Leyre. 1005.
Autor: Farary y discípulos.
Museo de Pamplona.



Arqueta de Fitero. 966.
Autor: Halaf.
Museo de Pamplona.



Píxide de al-Mughira. 968 d.C.
Autor: Halaf.
Museo del Louvre, París.



Bote de la Hispanic Society.
Nueva York.
Autor: Halaf.

Fig. 12: Arqueta de Leyre (HOLOD, 1992, 198); Arqueta de Fitero <<http://www.navarra.es/NR/rdonlyres/9FD60730-8161-4092-B595-CC5349A69222/95180/3110cu30b.JPG>> (capturado 5-11-2014); Bote de la Hispanic Society <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/Pyxis_Khalaf_Met_12011.46.7.jpg> (capturado 5-11-2014); Píxide de al-Mughira <http://fotos00.lne.es/fotos/noticias/318x200/2012-09-25_IMG_2012-09-18_02.22.189279177.jpg> (capturado 5-11-2014).



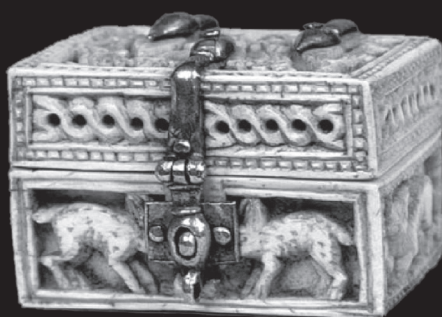
Bote de la Catedral de Braga.
1004-1008



Bote de Zamora. 964.
Museo Arqueológico Nacional.
Madrid



Bote de Ziyad. 969-970.
Museo de Victoria y Alberto.
Londres



Caja de las liebres.
Siglo XI.
San Isidoro de León

Fig. 13: Bote de la catedral de Braga (HOLOD, 1992, 202). Bote de Zamora (foto de la autora). Bote de Ziyād <http://media.vam.ac.uk/media/thira/collection_images/2006AF/2006AF7168.jpg> (capturado 5-11-2014). Caja de las liebres (RODRIGUEZ, 2011, 18).

que, en ambos, los animales han sido elegidos como alegorías del amor y, a lo mejor, de la fecundidad inherente a él²⁶.

Ni que decir tiene que la ejecución técnica de estas piezas difiere con mucho de la cordobesa, lo que indica, sin lugar a dudas, que los tres peines salieron de, al menos, dos talleres diferentes y, evidentemente, de artistas o artesanos de distinta formación y grado de maestría.

En el caso del peine sevillano observamos también distinta traza en la talla de cada una de las caras, pudiéndose observar a simple vista que la talla del lado B es algo menos fina que la del lado A, ejecutada con más detalle. En ambas se presentan a los animales con las cabezas vueltas, posiblemente con la intención de evidenciar el estado casi permanente de alerta con el que esta especie se relaciona con su entorno.

La morfología, decoración y el tipo de talla de los peines sevillano y jerezano, nos ha llevado a pensar que tal vez las dos piezas pertenecieran a una misma escuela, sobre todo si se tiene en cuenta que ambas se localizaron en vertederos en los que los materiales arrojaban una cronología similar, finales del califato y primer tercio del siglo XI para el sevillano y primer cuarto del XI para el jerezano.

En San Isidoro de León se custodia la conocida como *caja de las liebres* (Fig. 13), de la que se desconoce su procedencia y de la que se piensa que su presencia bien puede relacionarse como parte de un botín de guerra o de una donación. En la cara anterior de esta pequeñísima cajita, se han tallado dos conejos enfrentados, de manera muy similar a la del peine de Jerez puesto que están levantados sobre sus cuatro patas y con las cabezas dispuestas hacia adelante, una junto a otra, si bien no es posible apreciar los detalles puesto que la cerradura está colocada encima de ellas. También se han trabajado conejos en los costados de esta pieza. En este caso las orejas están erguidas y son cortas, al contrario que en el de Jerez que están echadas hacia atrás y son largas. Según Ferrandis (1935, 87) el “arte descuidado” (sic) de esta cajita permitiría atribuirse a un taller cordobés secundario. Como cordobesa también la considera, más recientemente, Álvarez

26. En época antigua fue símbolo del deseo sexual y del amor carnal y estuvo consagrado a Afrodita, a Eros, a Hermes y se asoció al mito de Artemisa. El regalo de liebres vivas era considerado un signo de amor, como se ejemplifica en el Ánfora del *Cabinet des Medailles* de París, del pintor de Amasis, donde unas ménades se la ofrecen como regalo a Dionisio (TERVARENT, 2002, 336-337; RODRÍGUEZ, 2011, 11-12). Una escena similar se puede admirar en la cratera de Bendis, en el Museo de Boston (Massachusetts, USA). En ella la diosa de la caza tracia Bendis, vestida con un quitón corto y empuñando una lanza de caza, es recibida por los dioses Apolo y Hermes. Apolo desnudo y cubierto con una corona de laurel, está

sentado sobre una roca y sostiene en su mano izquierda una rama de laurel, mientras que con la derecha le ofrece a la diosa una liebre. Hermes está de pie detrás de Apolo, observando la escena, desnudo –solo le cubre la capa del viajero y el pétaso– y porta en su mano derecha su caduceo. Mientras que en este caso y teniendo en cuenta que Bendis es identificada por los griegos como Artemisa, en ningún caso el regalo de la liebre podría interpretarse como una muestra de amor carnal, sino como muestra de amor fraternal (Fig. 14). Sin embargo, todo lo contrario debemos interpretar al observar la escena del Ánfora parisina en la que los personajes escogidos se identifican claramente con el erotismo y la concupiscencia.

da Silva (2014, 59). Por los motivos figurados en ella y por las diferencias más que notorias en cuanto a ejecución y complejidad de los mismos en comparación con las otras cajas cordobesas, se podría valorar la posibilidad de que hubiera sido fabricada en el mismo taller del que proceden los peines de Sevilla y Jerez.

No conocemos piezas del mismo tipo que la cordobesa en el conjunto de peines andalusíes estudiados hasta el momento. Es probable, como ya hemos comentado más arriba, que el peine de Cercadilla se pueda relacionar con alguna de las escuelas eborarias de la Córdoba califal desde las que salieron los botes, cajas y arquetas a las que hemos hecho alusión más arriba y que hoy se encuentran diseminadas por la geografía española, europea y norte americana.

Sí existen peines adornados con gacelas y leones, si bien en ningún caso del estilo del de Cercadilla. Motivos de gacelas los encontramos en los peines tristemente robados y desaparecidos hasta hoy, de la Catedral de Roda de Isábena (Huesca)²⁷. Uno de ellos, encuadrado en la etapa pre-fatimí, atribuido a San Ramón I, se decoró con una gacela o cévido en uno de sus lados, encuadrada en un trapecio invertido adornado con motivos vegetales y roleos en las esquinas. El bóvido está en actitud de marcha con la cabeza girada sobre su cuerpo. Las orejas y la cola están trabajadas como si se tratasen de elementos vegetales (GALÁN, 2011a, 36, lám. 12.). El otro, completamente distinto, trabajado con técnica incisa, es un modelo siciliano del siglo XII decorado con un grifo o felino situado en el centro de la composición y está flanqueado por dos gacelas enmarcadas en sendos medallones (GALÁN, 2008, 182; 2011b, 39, lám. 16)²⁸ (fig. 15).

No es un peine, sino una placa decorativa de marfil, la pieza recuperada en contextos del siglo X en el Castillo de Silves (fig. 16). En ella se ha tallado un ave, posiblemente un águila y un cévido—la ausencia de cuernos permite considerar que se trate de una corza o un venado joven— (GOMES, 1993, 82). Según sus estudiosos, la técnica empleada en su ejecución la relaciona con los talleres cordobeses e indican el de Halaf como el más probable (GOMES, 1993, 83). Desde nuestro punto de vista, existen diferencias más que notables en la técnica y tratamiento de los motivos entre esta pieza y otras sí firmadas por este tallista (vid. figura 12).

Como cordobesa—que lo es por su localización— también se quiere identificar el origen de otra placa hallada en un vertedero de escombros de la antigua ciudad califal. Se trata de una pieza, probablemente de marfil, decorada por ambas caras con técnica incisa y de muy baja calidad técnica (fig. 16)²⁹. Su decoración

27. Robados por Alphonse van der Borghe, más conocido como Erik el Belga, en 1980.

28. Galán (2011a) recoge peines de varias épocas y distintas culturas.

29. Cajas con decoraciones complejas elaboradas con técnica incisa han sido recogidas por Galán (2011b).



Crátera de Bendis, Apolo y Hermes.
370-360 a.C.

Autor: Pintor de Bendis.
Museum of Fine Arts, Boston,
Massachusetts

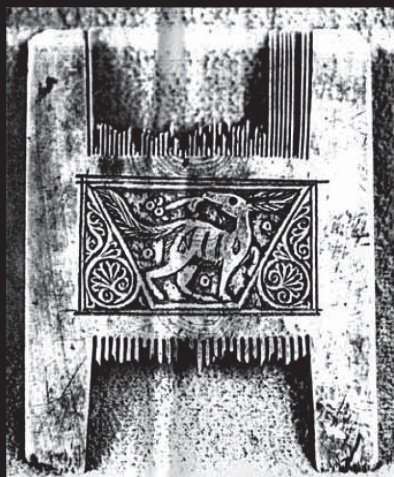


Ánfora de Dionisio con dos
ménades.

550-530 a.C.
Autor: Pintor de Amasis.
Cabinet des médailles de la
Bibliothèque Nationale, Paris

Fig. 14: Crátera de Bendis, Apolo y Hermes <<http://www.mfa.org/collections/object/mixing-bowl-bell-krater-154116>> (capturado 4-11-2014) y Ánfora de Dionisio con ménades <http://www.esacademic.com/pictures/eswiki/68/Dionysos_Mainades_Cdm_Paris_222.jpg> (capturado 4-11-2014).

Peines de Roda de Isábena.
Huesca



Prefatimí



Taller siciliano.
Siglo XII



Peine. Siglo XII.
Taller egipcio.
Museo Santa Clara, Murcia



Fig. 15: Peines de Roda de Isábena (GALÁN, 2011b, Lám. 12 y 15) y del Museo de Santa Clara de Murcia (GALÁN, 2011a pp. 30. Lám 1).

es zoomorfa –entre otros animales se ha delineado una gacela de cuernos rectos y helicoidales como la de Cercadilla–, epigráfica y antropomorfa. Según su estudiosa (GÓMEZ MUÑOZ, 2007), la pieza debería pertenecer a una caja, probablemente a su tapa. Por desgracia la ausencia de datos estratigráficos impide su datación y su contexto, si bien la autora de su estudio considera que por el tipo de escritura, por los animales diseñados y por las características del ropaje y del pelo del personaje, la pieza habría salido de algún taller califal cordobés aunque tampoco descarta que fuera importado.

A tenor de las diferencias ostensibles entre el peine estudiado por nosotros y la placa decorada, esta última de ser cordobesa y califal parecería que no tendría nada que ver con el taller en el que se trabajó el peine, al menos a primera vista. Sin embargo, hay que tener muy en cuenta dos características incuestionables de la pieza y que sí permitirían atribuirla a uno de los talleres cordobeses: por un lado la complejidad alegórica de la composición³⁰ –similar a las que se pueden ver en los bote de Ziyād, al-Moughira, Braga o en las arquetas de Leyre o del Museo Victoria y Alberto– y por otro y no menos importante, la organización de los personajes en el pequeñísimo campo decorativo que los soporta. La complejidad de los motivos dibujados, el conocimiento por parte de quien elaboró esa decoración del significado de esos motivos, la finura del trazo de aquellos: “a mano alzada” con un punzón sobre una superficie dura y el casi perfecto ajuste de la composición decorativa al pequeño marco que constituye la pieza en cuestión, nos ha hecho pensar que realmente ante lo que nos encontramos es un ensayo, una prueba o un esbozo de una composición mucho más compleja destinada a formar parte de la decoración de una de las arquetas, botes, estuches, etc. que se “esculpían” en la Córdoba califal.

Dentro del conjunto de peines islámicos con decoración zoomorfa, cabe destacar un ejemplar tallado localizado en Lorca³¹, Murcia, de cronología bastante más tardía, del siglo XII, atribuido a un taller egipcio (*fig. 15*). Fue trabajado por ambas caras y en él son perfectamente reconocibles dos parejas de pavos reales (se conservan de manera más o menos completa dos aves en cada una de las caras). El campo decorativo, en el que los pájaros están inscritos en un ambiente claramente vegetal, está enmarcado por finos listeles que, a su vez, están rodeados por una franja decorada con un cordón continuo. El pavo real es un ave ampliamente representada en numerosos soportes y escenas de todo tipo.

30. La autora, de hecho, interpreta al individuo sentado con Salomón como personificación del profeta y modelo de soberano a seguir por los califas omeyas.

31. De la plaza del Cardenal Belluga. Fue publicado por primera vez por Navarro, Amigues y García (1986, 483) quienes le atribuyen una cronología del siglo XI-XII. Un estudio posterior en Galán, 2011a.

Su presencia suele asociarse a ambientes distinguidos y personifica, entre otras muchas abstracciones, la vanidad –aun cuando en este caso la cola está cerrada–, por lo que su presencia en la decoración de un peine es oportuna³².

PARA TERMINAR

Creemos acertado considerar que el peine cordobés fue elaborado por un artista o artesano conocedor de la temática y técnicas decorativas de los talleres eborarios cordobeses más importantes de este momento. Las particularidades de los otros dos peines difieren en comparación con el primero, lo que nos induce a pensar que debieron fabricarse en un taller distinto, tal vez, incluso, de fuera de Córdoba, en el que trabajaron artesanos con, sino menor talento que el que esculpió el peine de Cercadilla, al menos con diferente percepción estética del mundo con el que se relacionaban. Aun así, uno y otros, revalidan la afirmación de Ferrandis de que “*las más delicadas expresiones estéticas hispanoárabes se encuentran en las artes industriales, índice de la exquisitez de la vida califal de nuestro país*” (FERRADIS, 1935, 13).

Pero si algo nos señalan estas pequeñas y, en principio, modestas piezas del ajuar doméstico, no es solo su calidad estética o su pertenencia a una escuela o taller eborario determinado. Lo más interesante es su presencia en una estratigrafía y en un contexto concreto, lo que nos ha permitido saber que la sociedad menos sibarita y más alejada de las altas esferas palatinas, también accedían a este tipo de artículos más refinados. Peines adornados con delicadeza y fabricados para cumplir una función completamente prosaica y cotidiana: desenredar el cabello o la barba y quitar los piojos y las liendres.

Bibliografía:

- ÁLVAREZ DA SILVA, N. (2014): *El trabajo del marfil en la España del Siglo XI*. Tesis Doctoral inédita. <https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/3545/tesis_fff2dd.PDF?sequence=1> (Capturado 28-10-2014).
- BECKWITH, J. (1960): *Caskets from Córdoba*. Londres.
- CASAMAR, M. (1985): “Marfiles islámicos poco conocidos”. *Cuadernos de la Alambra* 21, 11-30.
- CARRASCO, I. et alii (2004): “Nuevos datos acerca de la necrópolis romana del Sector septentrional de *Colonia Romula Hispalis*”. *Romula* 3, 125-148.
- (2005): “Intervención arqueológica de urgencia y control arqueológico realizado en un solar sito en las parcelas M-2 y M3 de la calle Virgen del Carmen Doloroso. Sevilla”. *Anuario Arqueológico de Andalucía 2002. III Actividades de Urgencia*, 211-226.
- CIRLOT, J. E. (2007): *Diccionario de símbolos*. Madrid.
- FUERTE, M^a. C. (2007): “El sector nororiental del arrabal califal del yacimiento de Cercadilla. Análisis urbanístico y arquitectónico”. *Arqueología y Territorio Medieval* 14.1, 49-68.

32. Galán (2011a) hace un rápido recorrido sobre la iconografía del pavo real, así como del mundo alegórico con el que se vincula. El autor comenta que su naturaleza

apacible ha sido asociada con las mujeres, especialmente en el mundo islámico y de ahí que su presencia aparezca repetidamente en objetos decorativos (2011a, 45).

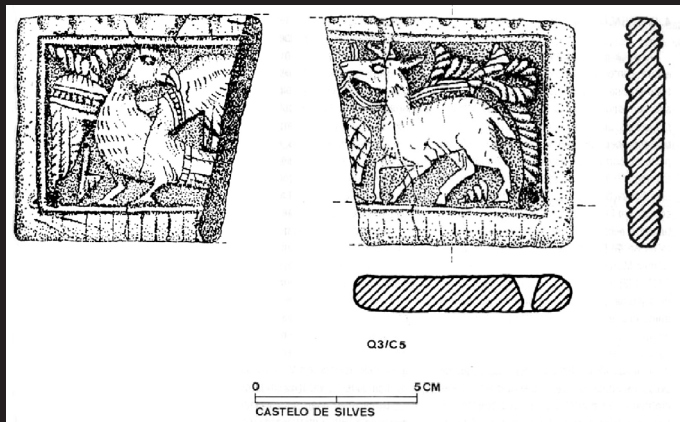


Fig. 16: Distintos objetos con motivos decorativos diversos. Arriba, placa con decoración incisa de Córdoba (GÓMEZ, 2007, Lám.1 y 2. fig. 1 y 2). Abajo, placa del Castelo de Silves (GOMES, 1993, pp.82. Dibujo. A. Machado).

- (2005): *La ocupación medieval de la Zona Arqueológica de Cercadilla (Córdoba), siglos VII-XIII*. Tesis Doctoral Inédita.
- (2002): “Aproximación al urbanismo y la arquitectura doméstica de época califal del Yacimiento de Cercadilla”. *Arqueología y Territorio Medieval* 9, 105-126.
- FUERTES, M^a. C.; HIDALGO, R. (2002): “La evolución urbana del arrabal noroccidental de *Qurtuba*. El yacimiento de Cercadilla”. *Anales de Arqueología Cordobesa* 12, 159-175.
- EL-MADKOURI, M. (2010): “La traducibilidad del refranero entre el árabe y el español”. *Revista electrónica de estudios filológicos*, XX. <http://www.um.es/tonosdigital/znum20/secciones/tritonos-2-traducciondelrefranero_correccion.htm> (Capturado 26-08-2013).
- FERRANDIS, J. (1935): *Marfiles árabes de Occidente*. Tomo I. Madrid.
- (1940): *Marfiles árabes de Occidente*. Tomo II. Madrid.
- GALÁN, A. (2005): *Marfiles medievales del Islam*. Córdoba.
- (2008): “Los marfiles de la Catedral de Ourense”. *Porta da aira: revista de historia del arte orensano* 2, 181-220.
- (2011a): “Estudio sobre un fragmento de peine islámico Estudio sobre un fragmento de peine islámico”. *Tudmir: Revista del Museo Santa Clara, Murcia*, 2, 29-59.
- (2011b): “Las arquetas de trovadores, canciones, música y amor. Desde Bagdad, a los trovadores medievales, pasando por Córdoba”. *Arte, arqueología e historia* 18, 77-106
- GARCÍA GARCÍA, F. (2009): “El león”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 2, 33-46.
- (2010): “El soberano en al-Andalus”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, nº 4, 61-71.
- GARCÍA SANJUÁN, A. (2002): “El polígrafo onubense Abú ‘Ubayd Al-Bakri”. *Aestuaría. Revista de Investigación* 8, Año 9, 13-34.
- GOMES, R. (1993): “Fragmento de placa insculturada do Castelo de Silves”. *Arqueología medieval* 2, 79-83.
- GÓMEZ MORENO, M. (1951): *El arte árabe español hasta los almohades*. *Ars Hispaniae* III. Madrid.
- GÓMEZ MUÑOZ, G. (2007): “El rey-profeta Salomón y la imagen del soberano islámico a partir de una pieza inédita cordobesa”. *SPAL* 16, 225-232.
- HOLOD, R. (1992^a): “Arqueta de Leyre”. *Al-Andalus. Las Artes islámicas en España*, 198-201. Granada.
- (1992b): “Bote de Sayf al-Dawla”. *Al-Andalus. Las Artes islámicas en España*, 202. Granada.
- LILLO, M. (1993): “La figura del intérprete musical en los marfiles califales andalusíes”. *Cuadernos de Arte e Iconografía VI-11*. <<http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai1116.htm>> (Capturado 16-09-2013).
- MONTEIRA, Inés (2010): *La escultura románica y la lucha contra el Islam (mediados del siglo XI a mediados del siglo XIII)*. Tesis Doctoral, Universidad Carlos III. Disponible en línea: <<http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/8178>> (Capturado 27-08-2013).
- MORALES, D. (1996): “El simbolismo animal en la cultura medieval”. *Espacio, tiempo y forma. Serie III. Historia medieval* 9, 229-255.
- NAVARRO, J.; AMIGUES, F.; GARCÍA, A., (1986): “Arquitectura y Artesanía en la Cora de Tudmir”. *Historia de Cartagena*, vol. V, 411-485.
- NEYRET, C., 1973: *Art Paleochretien, art byzantin*. París.
- REVILLA, F. (1990): *Diccionario de iconografía*. Madrid.
- RODRÍGUEZ, L. (2011): “Los conejos y las liebres”. *Revista digital de iconografía medieval* nº 3, fascículo 5, 11-22.
- SILVA, N. (1999): “Nuevos datos para el estudio de dos piezas de eboraria califal: arquetas de la iglesia parroquial de Fitero y del Instituto Valencia de Don Juan”. *Anales de Historia del Arte* 9, 27-33.
- NAVASCUES y DE PALACIO, J. (1964): “Una joya del arte hispano-musulmán en el Camino de Santiago”. *Príncipe de Viana* 96-97, 239-246.
- PÉREZ, T. (1997): “El arte”. *El retroceso territorial de Al-Andalus. Almorávides y Almohades. Siglos XI al XIII*. Historia de España Menéndez Pidal, t. VIII/2, 635-699.
- PRADO-VILAR, F. (1997): “Circular Visions of Fertility and Punishment: Caliphal Ivory Caskets from Al-Andalus”. *Muqarnas*, vol. XIV, 19-41.
- TERVARENT, G. (2002): *Atributos y símbolos en el arte profano*. Barcelona.
- VALDÉS, F. (2013): “Algo más sobre los marfiles de Madinat al-Zahra”. *Madridrer Mitteilungen* 54, 528-547.
- VILLASEÑOR, F. (2009): *Iconografía marginal en Castilla, 1454-1492*. Madrid. <<http://books.google.es/books?id=AuzK4M2c7lQC&>> (Capturado 30-08-2013).