

Tejidos andalusíes

CRISTINA PARTEARROYO LACABA*

Resumen

Con la llegada de los musulmanes de la dinastía Omeya a la Península Ibérica y su asentamiento en al-Andalus, comienza la historia del tejido de seda. Se consolida así el final de la Ruta de la seda en Occidente. Estos textiles andalusíes, incluidos magníficos bordados, fueron productos de los talleres de artes suntuarias en torno a la corte como era la dar al tiraz o el taller real de tejidos. Se estudian por períodos históricos, desde los tejidos del Califato de Córdoba en el siglo X, hasta los del Sultanato nazarí de Granada en el siglo XV realizados en seda y oro. Estas obras textiles fueron de alta calidad tanto técnica como artística y gozaron de la misma importancia que otras artes decorativas como los marfiles o la joyería, la taracea y la loza dorada. En definitiva los elementos ornamentales de los tejidos fueron constantes en diversos materiales, como las artes arquitectónicas y las artes aplicadas andalusíes.

The history of silk textiles in al-Andalus begins with the arrival of the Muslims on the Iberian Peninsula and the establishment of the Umayyad dynasty. This consolidated the western end of the Silk Route. These Andalusí textiles, including magnificent embroideries, were products of the luxury arts workshops around the court, such as the Dar al-Tiraz, or royal textile factory. They can be studied by historical period, from the textiles of the Caliphate of Córdoba in the tenth century, to those of the Nasrid Sultanate of Granada in the fifteenth century, which were made of silk and gold. These works were of the highest quality, both technically and artistically, and enjoyed the same importance as other decorative arts, such as ivories and jewellery, inlaid woodwork and lustre ceramics. In fact, the ornamental elements of textiles were the same as those in various materials, both in Andalusí architecture and the decorative arts.

* * * * *

Con la llegada de los musulmanes a la Península Ibérica y su asentamiento en al-Andalus comienza la historia del tejido de seda, pues las primeras noticias de estas fabricaciones, así como la introducción de la sericultura, nos la ofrecen los cronistas de la España musulmana. Se consolida así el final de la *Ruta de la seda* en Occidente.

Estos textiles andalusíes, incluidos magníficos bordados, fueron productos de los talleres de artes suntuarias en torno a la corte como era la *dar al tiraz* o el taller real de tejidos. Estas obras textiles fueron de alta calidad tanto técnica como artística y gozaron de la misma importancia que otras artes decorativas como los marfiles o la joyería, la taracea y la

* Historiadora del Arte. Conservadora del Instituto Valencia de Don Juan. Investiga sobre tejidos andalusíes.

loza dorada. En definitiva, los elementos ornamentales de los tejidos fueron constantes en diversos materiales, que en muchas ocasiones se tomaron de las artes arquitectónicas, yeserías, mármoles tallados y pintura, trabajos en madera, cerámica y sobre todo de los marfiles. Especialmente los diseños de tejidos fueron similares a los adornos de las iluminaciones coránicas y miniaturas de libros. Entrañaban una dificultad técnica en la elaboración de los materiales como fueron la seda natural y el hilo de oro, junto a la programación de los diseños o *puesta en carta* y su ejecución en los telares. Los regalos de los monarcas musulmanes en buena parte eran los tejidos, junto a las armas y caballos. Posiblemente con 'Abd al-Rahman I (756-788), primer emir omeya, que estableció su corte en Córdoba y la rodeó de artistas sirios, debió empezar a desarrollarse la manufactura de la seda.

Materias primas textiles

La seda es el filamento que segrega el gusano *Bombyx mori* o *dud al-qazz* y es la materia prima textil por excelencia para la elaboración de los tejidos artísticos, debido a sus características de brillo, suavidad y finura, a la vez que resistencia y especial adaptación al tinte. El país originario de la seda es China, y el comienzo de su cultivo se sitúa en el tercer milenio a. C. Persia sirvió como país intermediario, y por ello utilizó la seda antes que otros países del Imperio Romano, y cuando el persa Sapor alcanzó la región de Siria en el 355 se llevó como botín a los tejedores greco-sirios que incrementaron el arte textil y la seda ya era habitualmente usada, cuando la conquistaron los musulmanes en el 562, poniendo fin a la dinastía persa Sasánida (226-652), como podemos ver en los tejidos sasánidas del Museo Vaticano, de los siglos VI-VII.

A mediados del siglo VI, se introdujo la cría del gusano de seda en Bizancio, en la época del emperador Justiniano, según el testimonio de Procopio de Cesarea (*De bello gotico, libro IV, cap. XVII*). Este acontecimiento en el mundo textil de Occidente supuso un cambio radical en la producción de piezas de lujo, hasta entonces inaccesible por su alto precio, porque se desconocía el secreto de su obtención es decir la cría del gusano de seda, o sericultura, y el cultivo de las hojas de los moreras.

El avance de los musulmanes en contacto con los pueblos que conocían la sericultura, permitió la transmisión del cultivo de la seda en los países que conquistaron, desde el Mediterráneo hasta el Océano Índico. Asia central, jugó un importante papel transmisor en el ámbito de las lenguas, las religiones y las civilizaciones.

La conquista musulmana por el Mediterráneo, donde el clima era propicio a la cultura de la seda, hizo posible la expansión desde el sur de Siria, Chipre, sur de Ifriqiya, el sudeste de la Península Ibérica y Sicilia.

Tanto desde el punto de vista técnico como artístico, la elaboración de esta fibra textil, constituyó una de las mayores fuentes de riqueza de la España musulmana. El gusano de seda se alimenta de hojas de morera. Lombard recoge las noticias de varios autores y lugares productores de seda, como *Wadi As* (Guadix), *Basta* (Baza), *Finyana* (Fiñana, localidad cercana a Almería). Idrisi señala que todas las aldeas de la región de Jaén *Gaiyan al-Harir* (Jaén de la seda), donde se contaban hasta tres mil alquerías, se dedican al cultivo de la seda y unas seiscientas en las Alpujarras *al-Busarat*.

Hilado

La seda se hilaba en las zonas rurales. Debido a la gran producción textil que nos ofrecen los historiadores, para abastecer a los numerosos talleres, se puede pensar que si el trabajo o el proceso del hilado era manual, se realizaría con la ayuda de algún sistema semimecánico que permitiera un molinaje múltiple y produjera unos hilos finos y regulares en su torsión.

El oro

Llamado *dahab o tibr* se hallaba principalmente en las arenas auríferas de los ríos Segre, Tajo y Darro, afluente del Genil, en forma de pepitas o incluso hojas, según las fuentes árabes citadas por Vallvé. La producción nacional resultaba insuficiente y por ello era necesario importar el oro del África Negra (Ghana). Debió ser muy importante la cantidad de oro destinada para realizar los hilos de oro del *tiraz* real.

El oro se utilizó en forma de hilos *entorchados* de piel de membrana de intestino de buey o de cordero, dorada y cortada en tiras estrechísimas de aproximadamente 0,3 mm que se enrollaban alrededor de un hilo de seda llamado *alma*. A este tipo de hilo *entorchado* se le llamaba *oropel* en los documentos medievales europeos.

Tintes

Actualmente se han podido analizar los colorantes de varios de estos tejidos, en el Instituto del Patrimonio Histórico Español, que han aportado nuevos datos de enorme importancia para el conocimiento de este tema.

Ibn Jaldun, elogia los tintes de al-Andalus diciendo: (...) *las artes, en España, llegaron todas a la perfección gracias a la atención que se había puesto en cuidarlas y mejorarlas; también estas artes han dado a la civilización española una tintura tan persistente que no desaparecerá más que con ella. Tanto es así que el tinte de un tejido, cuando éste ha sido bien teñido, persiste mientras que dura el tejido.* De ahí que el color que en otros soportes de las artes suntuarias ha desaparecido, excepto en la cerámica e iluminaciones, haya pervivido en los textiles.

Las fibras se teñían hiladas en madejas de un peso fijo, que se habían introducido previamente en grandes tinas donde se había disuelto un mordiente, con el fin de que captasen mejor los tintes, como alumbre, crémor tártaro, cenizas...

Los colores fundamentales fueron el azul, el rojo y el amarillo. El azul, se obtiene de las hojas de la *Isatis tinctoria* o hierba pastel. Ibn al-Awwam, la llamada *nil al-bustani*, el índigo de los jardines. El nombre de pastel, viene de la pasta que se hace con las hojas para obtener el colorante. Se criaba en varias zonas especialmente en Toledo y Granada, y se recolectaba en mayo o junio y el producto para el tinte, en forma ya de panes o tortas, se requisaba para el *tiraz* en agosto.

El rojo procede de la raíz de la rubia *Alfuwa* o granza, *Rubia tinctorum*, que daba un color anaranjado, y también de la grana o *Kermes Vermilio*, llamado en árabe *Quirmiz* o carmesí, que es un parásito llamado *Coccus illicis* (insecto hembra) de las encinas, y tiene forma de pequeño grano (del latín *granum* viene la palabra grana). Fue muy famoso el de la zona de Sevilla.

El amarillo se obtenía de diferentes plantas: de los estigmas del azafrán *za'faran* o (*Crocus sativus*), el de la mejor calidad, procedía de Toledo y Baza; de la gualda (*Reseda luteola*); del agracejo (*Berberis vulgaris*); y de bayas persas. El negro y el marrón se obtenían de la cáscara de nuez (*Junglans nigra*) y de las raíces de Acoro falso (*Iris pseuracorus*). Los beige se conseguían a base de taninos. El resto de los colores se obtenían mezclando las citadas materias tintóreas.

Comercio de la seda

Durante la época del Califato, los comerciantes de al-Andalus eran en su gran mayoría agentes mozárabes que comerciaban con la Galia ya desde el siglo IX, y comerciantes judíos que hacían largos viajes al Oriente musulmán y a la Europa cristiana.

El *tiraz* o Taller Real

Según la *Enciclopedia del Islam*, *tiraz* es una palabra de origen persa que significaba *bordado*. En principio se aplicó para designar mantos con elaborados bordados, especialmente un tipo de manto con bandas de escritura bordada para uso de personas regias o de clases sociales altas. Por extensión se llamó *tiraz* también al taller o lugar donde se hacían tales tejidos, que generalmente se establecían en los palacios reales y cuya producción era casi para uso exclusivo del monarca. Posteriormente, la palabra *tiraz* se utilizó para denominar *los tejidos con inscripciones* en las que se elogiaba unas veces a califas y visires y otras a *Allah*, o que reproducían pasajes del Corán, intercalando en el tejido hilos de oro y plata, o simplemente de sedas brillantes en forma de bandas o listas ornamentales.

Emirato de Córdoba (756-929)

Los historiadores de al-Andalus atribuyen esta iniciativa a ‘Abd al-Rahman II, cuarto emir omeya, que gobernó desde 822 al 852. Fue su primer director Harith Ibn Bazi. Su importancia dentro de la corte era tal que el *sahib al-tiraz*, jefe de la manufactura de tejidos real, en la que se fabricaban los magníficos tejidos de seda y oro con inscripciones, era uno de los funcionarios más relevantes.

‘Abd al-Rahman II quiso crear en Córdoba una corte oriental. Suyuti, hablando de ‘Abd al-Rahman II en el año 206 H (821) dice: *en su reino se introdujo por primera vez el uso de mantos bordados (libs mutarráz), y se acuñaron los dirhams hispanos*. Aunque no han llegado hasta nosotros ejemplares de la época emiral, estos tejidos se exportaron a la España cristiana y a los países islámicos y también a Europa donde aparecen inventariados en iglesias y catedrales. Así el *Liber Pontificales* cita catorce tejidos españoles distintos en la época de Gregorio IV, hacia el año 844.

El califato de Córdoba (929-1013)

El *tiraz* de Córdoba tuvo tanta importancia en la actividad palaciega que en los *Anales Palatinos de Al-Hakam II* de al-Razí, basados a su vez en el *Muqtabis* de Ibn Hayyan, se describen numerosos pasajes de la vida relacionados con el taller real.

El *Muqtabis* del gran historiador cordobés narra los sucesos ocurridos en el ámbito de la España musulmana entre los años 360 y 364 de la H., es decir, entre los años 971 a 975 de nuestra era, durante el califato de al-Hakam II al Mustansir bi-llah. Son nada más que cinco años, pero son los cinco años mejor conocidos de nuestra alta Edad Media, según García Gómez, traductor del manuscrito, propiedad de la Real Academia de la Historia. Así, es posible acercarnos a la interioridad de la vida cordobesa de aquellos cinco años llenos de hechos diversos que se cuentan con todo detalle. Para nosotros es sumamente interesante encontrarnos en el apartado 78 del titular que dice así: *Visita del Califa al tiraz*, este relato termina diciendo que *el camino del Califa, a la ida, había sido por la Puerta de los Judíos o Bab al-Yahud (...)*, situando de esta manera el lugar donde aparece el *tiraz*, que sería al nordeste de la ciudad y fuera ya de la medina, según aparece situada dicha Puerta en un plano de la Córdoba califal, cerca de la actual iglesia de San Andrés.

Otros apartados de interés para nuestro tema serían el 77, *Ascensos entre los funcionarios del tiraz*, (septiembre 972). Finalmente, a través de las crónicas de la España musulmana hemos podido encontrar los nombres de los directores del *tiraz* y las fechas en que ejercieron sus cargos. Hasta el 911 desempeñó ese elevado cargo Rahyan, bajo el emir 'Abd Allah. En el año 925, siendo todavía emir 'Abd al-Rahman III, el paje Khalaf el Viejo, fue puesto a cargo del *tiraz*. En el califato de Abd al-Rahman III ocupaba dicho cargo Durri (941-942). Hacia el año 961 este mismo monarca, primer califa, nombró como jefe del *tiraz* a Yafar el eslavo, cargo que ostentó también durante el reinado de al-Hakam II. En el año 971 le sucedió Fa'iq hasta el 976-977.

Desde el reinado de 'Abd al-Rahman II y sobre todo en el de su hijo Muhammad I, quienes gustaban de vestirse con suntuosas ropas, llegaron abundantemente a Córdoba los productos de los talleres del *tiraz* de Bagdad, de tradición sasánida, y los egipcios de tradición copta. De la llegada de al-Andalus de tejidos islámicos de Oriente hay pruebas materiales en nuestras iglesias, como el tejido conservado en San Isidoro de León, en el que figuran círculos y dentro elefantes, con leones sobre sus lomos apresando aves y una inscripción en la que dice *hecha en Bagdad*,



Fig. 1. Tiraz de Hisam II. Califal (976-1013). Madrid, Real Academia de la Historia.
Foto: Cristina Partearroyo Lacaba.

para Abu Bakr, en el siglo XI; o los paños usados como sudarios de la catedral de Roda de Isábena (Huesca) de los siglos X-XI, uno egipcio y otro persa.

Además de los *tiraz* reales, debieron existir numerosos talleres de carácter privado para atender las demandas de la población y para la exportación a los reinos cristianos de la península o de Europa. Entre las piezas textiles del califato de Córdoba, habría que destacar el *Tiraz de Hisam II*, que se conserva en la Real Academia de la Historia de Madrid, hecho de tafetán fino con seda, el tejido de base, y decoración de tapicería con tres franjas, la central con medallones octogonales, algunos con hilo de oro entorchado en el fondo, que contienen figuras humanas muy esquemáticas, cuadrúpedos y aves de gran similitud con las ornamentaciones de las tapicerías coptas, enmarcada por otras dos, con una inscripción en caracteres cúficos, con la dedicatoria al califa, hecho que en al-Andalus es poco frecuente que aparezca en los tejidos que se han conservado hasta hoy (fig. 1). La inscripción dice: *en el nombre de Dios el Clemente y Misericordioso, la bendición de Dios, y la prosperidad y la duración para el califa, el imam 'Abd Allah Hisam favorecido de dios y Emir de los Creyentes*

(traducción del Archivo de la Real Academia de la Historia, legajo 109). Pudiéndose fechar la pieza bajo el reinado de Hisam II, 976-1013. Los ápices de las letras y sobre todo los *alifo* primera letra, terminan en medias palmetas; esta ornamentación es típica del cúfico hispano, en la modalidad de cúfico florido, como se puede apreciar en las inscripciones del mihrab de la mezquita cordobesa y en los marfiles califales de la misma época. Al-Maqqari nos cuenta: *Hisam el Omeya no dejó más insignia del califato que la oración en su nombre desde el mimbar y la inscripción de su nombre en las monedas y en las bandas del tiraz*. Evidentemente ésta es una de esas bandas del *tiraz* o taller real cordobés, cuya ejecución nos describe Ibn Jaldun con toda claridad:

(...) una de las manifestaciones del poder y la soberanía y una de las costumbres de numerosas dinastías era inscribir (rahama) sus nombres, o bien determinados signos ('alamat) que habían adoptado específicamente para sí, en los bordes de las prendas (tawb) de vestir, hechas de seda (harir), brocado (dibay) (...). La inscripción debía ser visible en el tejido de la trama y la urdimbre de la tela, bien con hilo de oro o con un hilo de color sin oro que fuera distinto del hilo del que estaba hecha la prenda, conforme los artesanos decidiesen disponerlo e introducirlo en el proceso de tejido. Así las túnicas reales (al-tiyab al-mulukyya) tienen en su borde (mulama) un tiraz. Es un símbolo de dignidad reservado al soberano, a las personas a las que quisiese honrar autorizándoles su uso y a todo aquel a quien confería algún cargo de responsabilidad.

El contrario a cada lado de la franja ornamental central le añade un típico elemento clásico hispano, como el que aparece también en el mihrab de la mezquita de Córdoba, que le diferencia de los *tiraz* egipcios. Esta franja ornamental tejida con técnica de tapicería, más tupida que el resto de la banda, de ligamento tafetán casi transparente, parece haber pertenecido al comienzo o al final de la pieza. Este tipo de bandas de *tiraz*, podían ser aplicadas en las mangas de los trajes, los tocados como un turbante o *imama*, cuyos extremos descendían hacia los brazos y terminaban en flecos, así las vemos en personajes como el que aparece en un jinete del Beato mozárabe de Gerona, siglo X, según Gómez-Moreno y Bernis; así como en otros personajes representados en dos ejemplares de bordados califales, el llamado la *Yuba de Oña* (Burgos) ampliamente estudiado; y en el Sudario de San Lázaro de Autun (Francia), en dicha catedral, donde vemos la figura de un jinete con un turbante, que alude a Abd al-Malik al Muzaffar, *el Victorioso*, hijo de Almanzor, según la inscripción en cúfico simple del cinturón que lleva un halconero, así como otros jinetes con diferentes turbantes o *imamas*, de influjo persa, pieza que posiblemente fue hecha para conmemorar la victoria del hijo de Almanzor.

Estos *bordados* se hicieron con sedas y el hilo de oro entorchado, aplicado en hilos dobles sujetos por puntadas invisibles, sobre el tejido de base; es el bordado denominado *de aplicación*.

La franja del Pirineo, conocida también como del pavón, se conserva hoy en el Instituto de Valencia de Don Juan (fig. 2). Esta franja procede de una iglesia del Pirineo aragonés, de la antigua catedral de Roda de Isábena (Huesca). La disposición de cenefas decoradas con círculos enlazados y con un animal dentro como la pava real que llena este medallón circular, similar a las que aparecen en el bote califal de marfil de al-Mugira en el año 968, alternando con cuadrúpedos como símbolos del poder del Islam, respondía a un programa iconográfico que vemos también en marfiles, mármoles y piezas de orfebrería. Alrededor, una orla sirve de marco con flores califales, unas con discos dobles en la base y las otras con roleos, van unidas por sus tallos y contrapuestas, iguales aunque más esquemáticas, a las de las basas de mármol del palacio califal de Medina Azahara. Esta franja ornamental probablemente formaría parte de una pieza de mayor tamaño, un paño con guarniciones de tapicería con círculos enlazados y animales en su interior, como pavones y cuadrúpedos, solos o afrontados, iguales a los que vemos en las cenefas de la parte superior e inferior del magnífico paño procedente del enterramiento del obispo de Barcelona don Arnaldo de Gurb (1252-1284), según la reconstrucción hipotética que hizo Shepherd, con todos los fragmentos conservados de aquel paño de tapiz. Esta secuencia de círculos con animales dentro, también aparece en las cuentas de collar de plata del tesorillo de la Garrucha (Almería), de la misma época, hoy igualmente en el mismo Instituto. Se relacionan con la citada *franja del Pirineo* otros fragmentos como el de la catedral de León, perteneciente a una *bolsita de reliquias*, hoy abierta, que muestra un medallón lobulado con flores califales y filas de besantes en oro.

La técnica en los dos tejidos citados es la de la tapicería, verdaderas guarniciones de oro hechas a mano con pequeñas canillas, y que se han conservado precisamente por haber pertenecido a piezas extraordinarias que se guardaron en arquetas o indumentaria religiosa. Los fragmentos de tapicería iban unidos al tafetán o *louisine*, cruzando los hilos horizontales de la *trama* de dos en dos los hilos de *urdimbres* longitudinales, del tejido de fondo más sencillo. No descartamos que se hubieran hecho además algunos tejidos con ligamento *samito*, sin oro, pues ya se hacían los procedentes de Egipto, la Persia sasánida o Bizancio, entre los siglos VI al XI.

Los tejidos también han podido ser parte del reparto de los musulmanes a los cristianos y del botín de las batallas ganadas a los musulmanes, como el magnífico bordado califal de la *Yubba* de Oña.



Fig. 2. Franja del Pirineo. Califal, siglo X. Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan.
Foto: Instituto Valencia de Don Juan.

Sin duda estamos ante las piezas califales más destacadas y una de ellas, sin duda, perteneciente al taller real o *tiraz* puesto que lleva el nombre del califa Hisam II; relacionado con esta franja está el llamado *tiraz de Colls*, con similares inscripciones, contrario y una banda central con rombos y un ave; y una franja de sedas en el *sudario de San Froilán*; así como la *franja de San Pedro de Montes* en el Instituto de Valencia de Don Juan.

Se debieron hacer también *bordados* con franjas de *tiraz* e inscripciones, aunque no han quedado como en Egipto, sólo reconstruido el del museo de Cleveland, dedicado a abd al-Rahman III, bajo la dirección de Durri 941-942. Así como otro ejemplar de gruesas letras bordadas con seda aún brillante que se encuentra en el museo de Cluny.



Fig. 3. Tejido de las Brujas. Arte taifa, siglo XI. Foto: Cristina Partearroyo Lacaba.

Tejidos del periodo taifa (1013-1086)

Tras el periodo floreciente del califato de Córdoba y la *fitna* o periodo de luchas civiles, que descentralizaron el centro de poder y cultura que era Córdoba y se desarrollaron pequeños reinos regionales o de taifas *muluk al-tawa'if*, cada reino tendrá su gobernante y fueron importantes entre otros, los talleres de los reinos de taifas de Sevilla, Córdoba y Almería. Las diferentes fuentes literarias nos hablan del uso de las sedas en los palacios de Toledo con motivo de la fiesta de circuncisión del nieto de al-Mamun, Zaragoza o Valencia, así como de los personajes importantes de la época que se vestían con sedas andalusíes, como signo de distinción y poder.

Aunque se siguieron haciendo tejidos de técnica de tapiz con evoluciones derivadas de los de la etapa califal, aparecen tejidos de mayores dimensiones utilizados como sudarios y envoltorios de reliquias hechos enteramente de seda. Se utiliza en estos ejemplares la técnica de *samito* del griego *hexámitos* por los seis hilos mínimos que intervienen en su ligamento y del latín *samitum*, realizados en *telares al tiro* más complejos de funcionamiento. Se utilizaron telares de tiro o de lazo, de gran complejidad, para reproducir los diseños a lo largo y a lo ancho del tejido, de los que podemos aún ver en el taller de los Ben Cherif de Fez, y contaban con una numerosa mano de obra especializada. Como sabemos esta técnica llegó de Oriente y tenemos piezas y fragmentos en nuestras iglesias en forma de paños, como los de Roda de Isábena (Huesca), uno de ellos persa en torno a los siglos finales del X al XI. Así como los otros dos samitos hallados en San Zoilo de Carrión de los Condes (Palencia), uno de ellos espléndido, decorado con águilas explayadas en blanco sobre azul marino y una banda de inscripciones. Relacionada con esta inscripción es la que vemos en el forro de *la arqueta de los marfiles*, donada por Fernando I a San Isidoro de León en 1059, para contener las reliquias de San Juan Bautista y San Pelayo, la ornamentación en franjas horizontales muestra grifos y basiliscos, entre roleos vegetales y medias palmetas, y en otras parejas de animales como águilas y patos, dragones y liebres y una inscripción en la que Gómez-Moreno leyó: *lo más útil para personaje de país celestial* y que ya señaló D. Walker en 1992, del Metropolitan Museum, que sólo se leía la palabra *al-mulk* (el poder). Asimismo el otro ejemplar del interior de la arqueta de plata donde se guardan las reliquias de San Isidoro en la colegiata de San Isidoro de León, éste decorado con grandes círculos perlados y flores esquemáticas. Al igual que el que forraba el solero de la arqueta de San Froilán en la catedral leonesa.

Otros temas fueron desarrollados en frisos con animales como los que aparecen en el frontal de altar conocido como *palio de las brujas de San Juan de las Abadesas* y hoy en el museo de Vich (fig. 3), presenta una peculiar ornamentación muy orientalizante por medio de figuras de león barbado y cuerpos de este felino adosados y alas de águila de perfil afrontadas, dos colas y patas de león con sus garras, resultando mitad esfinge y mitad arpía, rodeando la cabeza vemos una orla de palmetas y roleos; de las alas surge otra orla mayor con cabezas de felino y cuerpo de serpiente; en los frisos superior e inferior filas de pavones. El *forro de la arqueta de los marfiles de San Millán de la Cogolla* con leones alados y grifos alternando en filas y como eje el árbol de la vida, anterior a 1067 en que se realizó la arqueta. *Tejido interior con leones alados del Ara de San Millán de la Cogolla* del Museo Arqueológico Nacional. Los atribuidos a talleres andalusíes presentan tonos fuertes rojo generalmente para el fondo y los verdes o negruzcos, con bordeados amarillos o blancos. Los motivos animales están geometrizados, los cuellos en zigzag con collares de perlas, alas con líneas paralelas y manchas en los lomos de los cuadrúpedos. Otras veces los temas son águilas bicéfalas explayadas con ciervos o leones en sus garras como el procedente del enterramiento de *San Bernardo Calbó, obispo de Vich* y hoy en su museo; y el del museo de Lyon (fig. 4). Su relación con varias pilas califales de mármol donde figura este tema en los costados es evidente.

Arte almorávide (1086-1147)

El prestigio de la dinastía abbasí dio lugar a una oleada imitativa, difundida tanto hacia el centro de Asia como hacia las lejanas regiones del Mediterráneo Occidental, pasando por la poderosa y opulenta Constantinopla. Aquí provocó una moda orientalizante bien atestiguada, irradiada, a su vez, hacia los estados limítrofes con el Imperio Romano de Oriente. En cuanto los tejidos de Bagdad sabemos que llegaron a al-Andalus y de allí a la España cristiana, tenemos varios tejidos de tipo oriental en algunas iglesias como en la ya citada de Roda de Isábena (Huesca); y el ejemplar citado en el museo de la Colegiata de San Isidoro de León donde dice: *hecho en Bagdad para Abubequer (...)*. Más cercanos están en cuanto a la técnica, de lampas, diseño y colorido los tejidos de la Persia Buida, a los andalusíes de círculos conocidos como *baldaquíes*.

La capa de Fermo (Italia)

Es el único tejido y bordado que según su inscripción, no completa, está hecho en Almería entre 1116-1117. *En el nombre de Allah (...). Bendi-*



Fig. 4. Tejido de águila apresando ciervos. Arte taifa, siglo XI. Museo de Lyon (Francia).

ción la mayor: salud perfecta y felicidad a su dueño (...). En el año 510 en al-Mariyya. El diseño parece corresponder a una pieza destinada posiblemente al monarca almorávide que gobernaba en esos años Alí ben Yusuf (1107- 1143), o para hacer algún regalo diplomático, como era costumbre con los tejidos o bordados del taller real. Quizá fuera un manto rectangular.

La pieza, hoy convertida en casulla medieval (fig. 5), está formada por filas de círculos unidos de dos tamaños, los grandes son tangentes y miden 20 cm de diámetro y todavía han llegado hasta hoy, cuarenta de ellos. Estos círculos van unidos por otros menores superpuestos, de 10 cm. de diámetro, que contienen aves: pavos reales, garzas, y loros con las alas cruzadas;

y cuadrúpedos: gacelas y panteras. En los espacios intermedios hay estrellas de ocho puntas y decoración vegetal esquemática o ataurique. Tanto los círculos como las estrellas van adornados con perlas enfiladas de hilo de oro, un poco más grueso que el resto, produciendo un ligero relieve. Los círculos mayores tienen un marco con cenefa floral unidos por sus tallos. Éstos albergan dos escenas de corte, mediante un personaje real entronizado con un músico y un sirviente, donde se alude al Banquete Celeste, está en parte deteriorado, aunque se aprecian todavía detalles como el rico calzado del soberano; ha sido dibujado por Ciampini en su estudio, siguiendo los modelos de los marfiles califales. Dos escenas de caza con halcón y lebre, simbolizando la Caza sagrada, y el carácter heroico de la dinastía; este tema, muy del gusto de los monarcas persas, se transmitió sobre todo en la dinastía sasánida a través del arte bizantino y egipcio copto. El cazador lleva una rica indumentaria, que detalla Ciampini. El caballero al galope, que podría evocar otra escena de la Caza Sagrada. Dos elefantes con baldaquín, muy engalanado a la manera de las ceremonias regias de la India, con un personaje barbado en el interior, con turbante o *imama*. En el bordado de Oña vemos una escena similar con la figura de un elefante no completa. Los

Fig. 5. *Capa de Fermo (Italia). Bordado almorávide de Almería 1116-1117.*

Catedral de Fermo (Italia).

Fotos: L. Ciampini.

A: *Escena de corte. Detalle de la capa de Santo Tomás Becket, Catedral de Fermo (Italia). Bordado de Almería 1116-1117.*

B: *Escena de caza con halcón.*

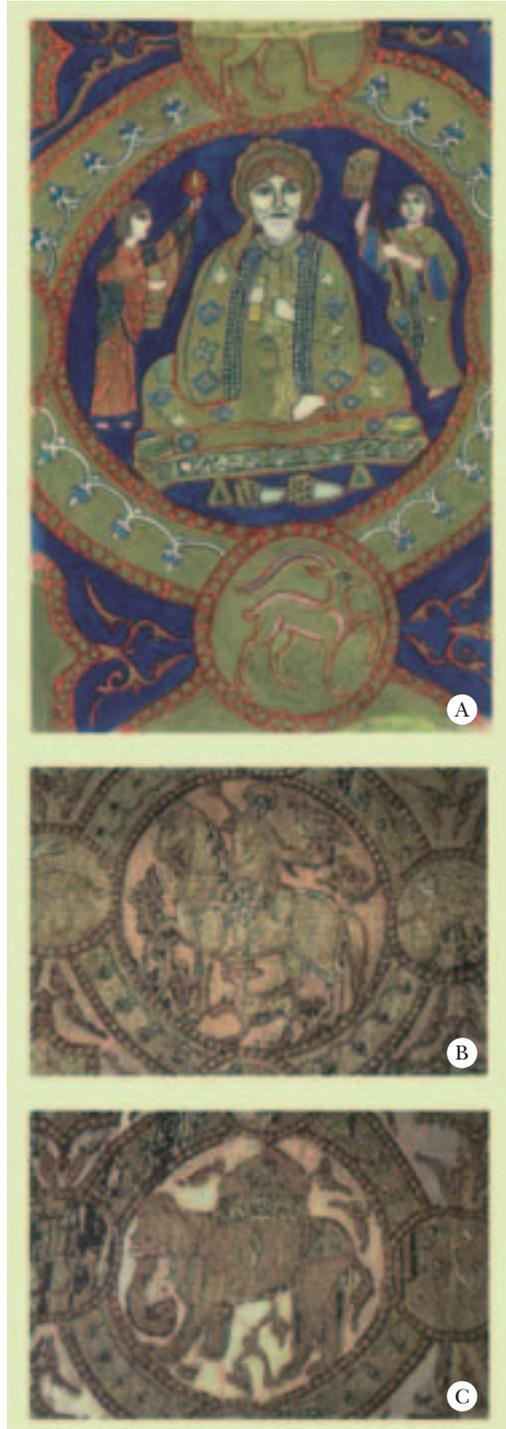
Capa de Santo Tomás Becket.

C: *Elefante con baldaquín.*

Capa de Santo Tomás Becket.

elefantes con palanquín los vemos también en el bote de marfil de Ziyad ibn Aflah, del Museo Victoria and Albert, fechado en 970. En el tejido de Bagdad, de la Colegiata de San Isidoro de León, citábamos elefantes, dentro de círculos, afrontados al árbol de la vida y con un león sobre sus lomos y a su vez, un ave sobre el felino; la inscripción árabe del marco circular dice: *la bendición de Dios y la felicidad y (...) para su dueño Abubequer, por lo que mandó que se hiciera en Bagdad*, según traducción de Gómez Moreno, es de finales del siglo X o comienzos del XI. La llegada de este tipo de tejidos a la Península Ibérica hace que se quisieran imitar esos modelos en los talleres andalusíes, como productos exóticos traídos de Oriente, como veremos más adelante.

Los siete pavos reales, o las dos águilas sobre gacelas, que también figuran en el bordado



de Oña (Burgos), han sido interpretadas como alusión a la caída de la dinastía omeya oriental.

Las seis águilas explayadas; dos gallos con las plumas de las colas rizadas, que recuerdan a los modelos de tejidos de seda de la Persia sasánida, del museo Vaticano. También hay una representación de animales fantásticos: león alado, grifo y esfinge con las alas, terminadas en un roleo con un elemento vegetal, y las colas en una palmeta y bajo sus garras crece el árbol de la vida. Estos animales fueron guardianes del Paraíso islámico.

Los precedentes ornamentales de este bordado, tanto en el diseño como en la técnica de ejecución, serían la *yuba* de la iglesia de San Salvador de Oña (Burgos), según estos autores realizada en torno a los primeros años del califato de Abd al-Rahman III, es decir en torno a 929; y el de San Lázaro de Autun (Francia), realizado para Abd al-Malik *almuzafar* el victorioso, hijo de Almanzor, 1007. Esta costumbre venía ya desde el emirato de Córdoba, pues Suyuti nos dice al hablar de Abd al-Rahman II, en 822 *en su reino se introdujo por primera vez el uso de llevar mantos bordados* (libs mutarraz).

El manto almeriense es, de los tres bordados andalusíes citados, el que lleva más hilo de oro en su ejecución, pues además de los motivos ornamentales también el fondo es de oro.

Grupo de tejidos con círculos y motivos figurativos y banda de tiraz

El esquema de círculos del bordado de Fermo es similar al de numerosos tejidos realizados en *telar de tiro* o de lazos, que se vienen atribuyendo a los talleres de Almería, al estilo de Bagdad, a los cuales llamaba Gómez Moreno *baldaquíes*. Tienen las mismas características en cuanto a técnica y estilo ornamental, a base de grandes círculos dobles, bordeados con cintas perladas, tangentes unas veces, o enlazados otras y dispuestos en filas. Éstos contienen parejas de animales: leones, grifos, arpías, águilas heráldicas, pavos, etc., afrontados o espaldados y separados por una delgada palmeta, a modo del árbol de la vida. El espacio entre los dos círculos, crea un marco circular, que se decora con animales de escala más reducida, muy característico de este grupo de tejidos. Se conservan más de sesenta ejemplares, de los que sólo citaremos los más representativos. Tienen un colorido de tonos suaves, rojo anaranjado para la decoración, con algo de verde o azulado, sobre fondo marfil. Existe una tendencia a resaltar las líneas del diseño, pudiendo ofrecer detalles, con enorme precisión dando la sensación de verdaderas miniaturas más que de tejidos. Esto es debido a la enorme destreza de los diseñadores texti-

les, junto a la técnica de ejecución, que permite a los tejedores expresarse con más libertad por la finura de los hilos, que con la técnica de los tejidos bordados.

Los llamados *diaspros* o baldaquies de los talleres andalusies tienen un ligamento denominado *lampas brochado*. La técnica de *lampas* importada del mundo musulmán, ya se utilizaba en Persia hacia los siglos XI-XII. Este grupo de tejidos andalusies, tiene unas características propias, que no se desarrollaron fuera de al-Andalus, por la utilización de dos juegos de urdimbres y dos de tramas, de los cuales un juego era utilizado para crear el tejido de base, o fondo del mismo, y el otro ligando con el primero, creaba el dibujo. Otra característica común de este grupo es que los detalles, que se quieren destacar con *brochado de oro*, u oropel, como son las cabezas de los animales, el centro de las estrellas y otros detalles, se trabajan con un espolín o pequeña canilla, de una forma inusual, creando un efecto de nido de abeja.

Insistimos en la explicación técnica de estos tejidos, como afirmaba Shepherd, porque la ejecución técnica crea grupos de tejidos y talleres con sus determinadas características, mientras que un diseño se puede copiar fácilmente de un lugar lejano, mientras haya un buen dibujante.

La pieza que se puede fechar con seguridad es el tejido reutilizado de la *casulla del obispo San Juan de Ortega*, procedente de su sepulcro de la iglesia de Quintanaortuño (Burgos) (fig. 6). El tema principal dentro de los círculos es el de leones espaldados apresando ciervos con sus garras. Una banda de oro con inscripción árabe de caracteres cúficos en color negruzco en la que se lee: *la gloria de Dios para el emir de los musulmanes, Ali — labor de Sammak*, según la transcripción y traducción del epigrafista M. Yusuf, haciendo alusión al monarca almorávide Ali ben Yusuf que gobernó de 1106 a 1142 y al ejecutor del tejido de *tiraz*. Estos datos son excepcionales en los tejidos andalusies, o al menos no se han conservado.

El tejido de Quintanaortuño se reutilizó para la casulla de San Juan de Ortega que murió en 1163. Esta pieza es clave para determinar la procedencia española de toda esta serie de tejidos, así como su fecha en la primera mitad del siglo XII. Hay que destacar que la banda de *tiraz* con inscripción está realizada con otro tipo de ligamento el *taqueté*, esta es otra complejidad y novedad del tejido andalusí.

Otro ejemplar que hay que destacar es el de otro obispo *San Pedro de Osma* (fig. 7), conservado en la Catedral de Burgo de Osma (Soria), que murió en 1109. El tejido está decorado con los círculos grandes tangentes y los pequeños dispuestos exactamente igual que los del manto bordado de Almería. Los círculos mayores contienen parejas de leones, espaldados que sostienen a sendas arpías, a las que muerden; éstas apa-



Fig. 6. Casulla de San Juan de Ortega. Arte almorávide, siglo XII. Iglesia de Quintanaortuño (Burgos). Foto: Cristina Partearroyo Lacaba.

recen afrontadas a una fina palmeta a modo de árbol de la vida. En el marco hay cuatro figuras humanas, con traje de crucecitas, separando a un grifo y un león alado. Los círculos menores tienen una roseta en el centro y el marco circular muestra una interesante inscripción árabe cúfica que dice: *esto es de lo hecho en Bagdad, guárdelo Dios*. Para algunos autores sería un ejemplar realizado en Bagdad, como expresó Gómez Moreno basándose en lo que dice la inscripción. Pero Shepherd manifestó tras el estudio estilístico, epigráfico y sobre todo técnico de esta pieza, que se trataba de una copia de tejidos de esa ciudad, o incluso una falsificación para encarecer estos productos textiles, pues de hecho, hubo disposiciones que prohibían poner falsas inscripciones en los tejidos, durante los siglos XI y XII, según Al-Saqati de Málaga. A pesar de lo que dice la inscripción hecho en Bagdad, sin embargo, la grafía ofrece elementos propiamente hispano-musulmanes. M. Yusuf ha encontrado defectos en la escritura exactamente iguales que en algunas lápidas funerarias almerienses almorávides, como una de mármol del Instituto de Valencia de Don Juan datada en 527 H/ 1132 de la era cristiana. A juicio de M. Yusuf estos errores no son propios de Oriente Medio, mientras que existen en los epitafios de las magníficas lápidas almerienses. Pero especialmente la técnica y colorido de este tejido, son exactamente los mismos que los de las otras piezas de esta serie, por lo que estimo, de acuerdo

con Shepherd, que esta pieza fue realizada en los mismos talleres, seguramente situados en Almería, dadas las similitudes del diseño, en los que se hicieron tejidos con figuras en círculos en la época de los almorávides, como hemos visto en el manto bordado de Fermo.

Otros de los tejidos importantes son: el llamado del *Estrangulador de leones*, procedente de la dalmática del obispo de Vich, San Bernardo Calbó (1223-1243). Hoy en el Museo Textil y de Indumentaria de Barcelona, identificado como el héroe Gilgamés representado por un personaje con turbante o *imama*, barba y túnica muy ornamentada. La cabeza, manos y pies, son de oro brochado en forma de nido de abeja, al igual que las cabezas de los leones y los círculos del cinturón. En una banda vemos repetida la palabra árabe *al-yumn* la felicidad, en cúfico ornamentado traducida por M. Yusuf, que la interpreta como buen augurio. Martiniani-Reber evidencia que estos tejidos fueron utilizados dentro de un contexto litúrgico cristiano en Occidente; y atestigua que las escenas de combate contra las fieras tuvieron un objetivo protector: tenían fama de dar fuerza y suerte al que los llevaba.

El tejido de las Esfinges, de la misma procedencia, que muestra círculos que contienen esfinges afrontadas al árbol de la vida, es otro de los más finos y más representativos, según Shepherd, e incluso de los más exóticos, en cuanto al tema de origen oriental representado en al-Andalus. Dos son los procedentes del relicario de *Santa Librada*, en la *Catedral de Sigüenza*, traídos según la tradición por Alfonso VII de la conquista de Almería. Uno de ellos está decorado con parejas de grifos y el otro con águilas con las alas explayadas. El tejido de *las águilas de la catedral de Salamanca* es otro de los mejores ejemplares, el marco circular contiene la inscripción, que M. Yusuf interpreta, como un intento de copiar la frase *La eternidad es de Dios*. Está escrita con las letras cúficas y sus terminacio-



Fig. 7. Tejido de la indumentaria de San Pedro de Osma. Almorávide, comienzos del siglo XII. Catedral de Burgo de Osma (Soria). Foto: Cristina Partearroyo Lacaba.

nes se hallan bien perfiladas, por lo que este autor cree que podía tratarse de un tejido funerario. Se encontró encuadernando un documento de la época de Fernando II, rey de León (1157-1188).

La aljuba del infante don García del monasterio de San Salvador de Oña (Burgos), (1145-1146) hijo del emperador Alfonso VII. El tejido está diseñado en color carmesí sobre fondo verdoso, en frisos horizontales con águilas bicéfalas, que tienen los cuellos decorados en zigzag y collares perlados. Las alas exployadas muestran en la parte superior un círculo con imbricaciones y una roseta de ocho pétalos de oro, cartelas con inscripción; y terminan en fuertes trazos verticales, con algunas plumas terminadas en rizos o ganchitos. El cuerpo muestra dos rosetas y rombos; la cola también está formada por trazos paralelos y una fila de rosetas de oro. Las águilas sujetan con sus garras a dos pavos reales afrontados, que llenan el friso inferior. Éstos se posan sobre un árbol de la vida con frutos y piñas, separados por una gran palmeta piriforme muy adornada con finos atauriques, que recuerda a alguna de las que figuran en el grupo de tejidos anteriormente estudiados. Los pavos llevan inscripciones cúficas en las pechugas. Las plumas de la cola terminan en los llamados ojos de pavo real, parecidos a los que vemos en los pavos de la casulla de San Sernin de Toulouse y los de los marfiles cordobeses.

Este tejido, comparte motivos decorativos del momento almorávide y su técnica es un lampas brochado, con oro en forma de nido de abeja, exactamente igual al de los tejidos de círculos. Por lo que sería un tejido, posiblemente procedente también, de los talleres almerienses.

La capa de San Sernin de Toulouse (Francia). Procedente del relicario de San Exupère, en la Basílica de Saint Sernin. La técnica en que se tejió es un *samito* con base de sarga, diferente de la de los tejidos que venimos agrupando, aunque muestra elementos estilísticos muy similares con los de aquellos. Por ello incluimos este ejemplar, para indicar que existían diferentes talleres o escuelas textiles. El diseño muestra filas de pavones afrontados haciendo la rueda con sus colas y en el centro el *hom*, o árbol de la vida, en forma de palmeta estilizada. Debajo de los pavones figuran dos pequeños cérvidos también afrontados con la cabeza vuelta y bajo las colas dos perrillos saltando. El conjunto descansa sobre una peana bordeada con una cinta perlada, donde se lee: *bendición completa* en caracteres cúficos, según M. Yusuf. La unidad del diseño se muestra dentro de espacios arqueados creados por el abanico de las colas y separadas por otras palmetas de mayor dimensión, compuestas por un eje o tallo vertical que tiene como base un elemento vegetal, rodeado de vírgulas en forma triangular y termina en una especie de piña muy ornamentada con imbricaciones, borde perlado y vírgulas. El fondo del tejido es azul oscuro

y los animales alternan siguiendo las franjas, en tonos rojo y amarillo; amarillo y beige, verdoso y beige, con toques de azul pálido.

Este tejido, después de las publicaciones de Shepherd en su estudio estilístico y Vial en el análisis técnico, ha dejado de considerarse siciliano por no haber un tejido similar que se pueda atribuir con certeza a Sicilia. Por el contrario se puede asociar por su diseño general y detalles, a numerosos ejemplares ejecutados en al-Andalus, datados en época almorávide. Así como por el tipo de la epigrafía, y la forma de diseñar los animales y su escala desproporcionada, entre los animales principales de la escena y los secundarios que parecen miniaturas, como venimos diciendo, tratados exactamente igual que en los marfiles, lo mismo que las palmetas y elementos vegetales.

Todos estos detalles ornamentales son constantes que se daban en los numerosos talleres textiles de las ciudades andalusíes del siglo XII, donde se tejieron modelos muy diferentes. Shepherd escribía en 1957, *debemos admitir que la atribución de esta escuela a Almería es solamente hipótesis y esperemos, que igual que la seda de Ali ben Yusuf ha proporcionado la larga prueba esperada de la fecha y la procedencia española de este grupo, algún descubrimiento futuro proporcionará la evidencia para establecer la localidad de la escuela que lo produjo*. El tiempo y el estudio le dieron la razón pues en ese año aún no se conocía la publicación de Rice, de 1958, del bordado hecho en Almería, en 1116-1117.

Otros ejemplares importantes aunque menos conocidos son los *Tejidos de la dalmática de San Ramón del Monte obispo de Roda de Isábena* (Huesca) entre 1104-1126.

Los tejidos del periodo almohade (1147/1161-1212/1236)

Los tejidos existentes de este periodo son más escasos en su primera etapa y esto parece coincidir con el ideal de austeridad del que nos habla Ibn Jaldun. A comienzos del siglo VI fundaron su imperio los almohades, después de haber perdido su poderío los Omeyyas de Occidente. Durante su primer periodo de dominación no adoptaron esa institución, puesto que se regían por el ideal de piedad y sencillez que habían aprendido del imán Muhammad al-Mahdi b. Tumart. Se mostraban reacios a vestir seda (*harir*) u oro. Así pues, el cargo de inspector del *tiraz*, o taller real, quedó suprimido en su corte. No obstante, en la última época de esta dinastía, sus descendientes adoptaron, en cierto modo, este uso, aunque ya no gozase de la misma fama con la que había contado en épocas anteriores.

Torres Balbás señala que Abu Yusuf Yacub al-Mansur, el vencedor de la batalla de Alarcos, mandó suprimir los vestidos lujosos de seda y prohibió a las mujeres usar bordados suntuosos; al mismo tiempo ordenó vender la gran cantidad de ropas de seda y oro que se guardaban, como era costumbre, en los almacenes del estado.

En las miniaturas islámicas del *manuscrito del Hadit Bayad wa-Riyad*, de la Biblioteca Apostólica Vaticana de Roma, posiblemente escrito en una de las ciudades almohades como Sevilla, a principios del siglo XIII, podemos ver los tejidos representados en la indumentaria de los personajes bien en los tocados, en forma de gruesos turbantes o *imamas* adornados con listas transversales, de guarniciones especialmente ricas, ya fueran bordadas o tejidas con técnica de tapiz, así como en los trajes rematados con cenefas alrededor del escote, hombros y bocamangas. También en algunas cortinas, almohadones, etc. Todas estas obras textiles se han perdido, desgraciadamente, por el uso de sus propietarios y la forma de enterramiento musulmán sólo con un sudario sencillo. Estos ricos tejidos fueron apreciados no sólo en al-Andalus sino que se exportaron a otros países de Oriente.

Paradójicamente los tejidos hispanomusulmanes se han conservado en la España cristiana, ya como botín de guerra como es el caso del estandarte o Pendón de la batalla de las Navas de Tolosa, 1212, y en su gran mayoría en ámbito religioso bien como envoltorios de reliquias y especialmente formando parte de la indumentaria civil de las familias reales y de la nobleza, o de altos eclesiásticos como los obispos, ofreciéndonos una fecha anterior a la del acontecimiento que rodea aquella pieza. Aunque a veces es difícil precisar la fecha en que se ejecutaron, pues estos tejidos por su riqueza y fragilidad serían reservados a los días de fiesta y por otro lado pudieron pertenecer a varias generaciones.

En efecto, debido a lo expuesto al principio, se conocen menos tejidos de época almohade, de la segunda mitad del siglo XII, con fecha proximada, hasta llegar a los últimos veinte años del siglo. En aquellos años, los tejidos de los talleres almohades de al-Andalus, que habían servido para vestir a los personajes de las familias reales de la España cristiana, especialmente la de Castilla y León, cuyo *Panteón Real en el Monasterio de las Huelgas de Burgos*, fue fundado por el rey Alfonso VIII de Castilla y su esposa Leonor de Inglaterra en 1187, donde quiso ser allí enterrado junto a sus descendientes. Consta de treinta y cinco sepulcros de donde proceden unos ochenta tejidos diferentes, esto ha proporcionado el mayor conjunto textil de Occidente y vienen a llenar este periodo.

Los enterramientos de los primeros infantes datan del año 1181, realizándose en la antigua catedral e incorporándose después al panteón,



Fig. 8. Pendón de las Navas de Tolosa. Almohade anterior a 1212.
Técnica de tapicería. Monasterio de Las Huelgas (Burgos).



Fig. 9. Tejido almohade de medallones y lacería del primer tercio del siglo XIII.
Madrid, Instituto Valencia de Don Juan. Foto: Instituto Valencia de Don Juan.

allí se encontraron además de la indumentaria los almohadones, cojines y forros de ataúd que eran de pino. Podemos tener fechas muy aproximadas de la fabricación de los textiles almohades partiendo de los años de defunción de los primeros personajes enterrados allí. Esta labor de investigación la hizo Manuel Gómez-Moreno entre los años 1944 y 1946, fruto de la cual fue el estudio y publicación de estos tejidos en su libro *El Panteón Real de Las Huelgas de Burgos*. Todo este ingente material que coincide con el final del periodo almohade y enlaza con los ejemplares de la etapa nazarí, continuándose las mismas técnicas textiles, con algunas variantes, y diseños similares con evoluciones hacia lo nazarí durante todo el siglo XIII.

Se sigue utilizando la seda y el oro de una gran pureza, de ahí que se hayan conservado los mejores tejidos, tras las diversas aperturas de los sepulcros, con un efecto similar al de piezas de orfebrería, sobre todo los esmaltes.

Los talleres más numerosos se situaron primero en la Córdoba califal y después en Almería, siguiendo la infraestructura conseguida durante el fructífero periodo almorávide, del que se hacen eco los cronistas musulmanes como al-Idrisi, así como otras muchas: Pechina, Fiñana, Sevilla, Málaga, Granada y Baza, ciudades donde había manufacturas de *tiraz* o taller real. Según Serjeant algunas de las manufacturas estarían en manos privadas, como recoge en los siglos XVI-XVII al-Maqqari.

Gómez-Moreno refleja muy bien esta producción textil al hablar de los tejidos almohades de las Huelgas y sus derivaciones posteriores, postalmohades como un arte protonazarí, en los aspectos técnico y ornamental: *el arte de nuestro siglo XIII viene a nutrirse de su propia sustancia sin comercio exterior acaso y sin penetraciones a lo menos en esta rama de las artes suntuarias, lográndose cierto equilibrio entre los dos elementos de la sociedad castellana, es decir entre musulmanes y cristianos, puestos en contacto merced a la convivencia que determinó el mudejarismo. Estos tejidos de las Huelgas se agrupan fácilmente por su técnica, que sobre todo distingue talleres, más que evolución en el tiempo, dado el margen de antigüedad más bien escaso a que corresponden, faltan los baldaquines almorávides y las sedas granadinas nazaríes que abundan aplicadas a ornamentos religiosos.*

Utilizando técnicas como el *lampas*, el *taqueté*, el *samito* y los *paños de arista*, con las guarniciones en técnica de *tapiz*. Estas denominaciones técnicas vienen asignadas por el Centre International d'Etude des Textiles Anciens, CIETA, cuya sede está en Lyon y que adjuntamos al final de este estudio.

Temas ornamentales

Entre los motivos geométricos señalamos: las cintas entrelazadas, creando redes y medallones; discos, estrellas de ocho puntas, estrellas de lacería, rosetas esquemáticas formadas por cintas entrecruzadas, medallones lobulados y rombos, todos estos motivos aparecen creando una red con roleos finísimos terminados en atauriques. Desaparecen los tejidos de círculos o ruedas grandes de época almorávide, que cada vez se van haciendo menores y cuyos interespacios llenan con estos elementos.

Las dobles filas de discos, como marcos de separación. Cenefas formadas por cintas entrecruzadas desde las más sencillas de dos cabos hasta las de cuatro o más, que sirven para encuadrar los temas. Otras cenefas, están formadas por roleos como ganchos esquemáticos, y dos cenefitas estrechas a cada lado, que contienen grupos de cinco pequeños discos ovalados o besantes, y alternan con otros dos o tres discos.

Temas vegetales: atauriques de palmas asimétricas, a veces también de perfil y unidas creando una especie de palmetas; hojas de pimiento o vainas y cogollitos, en las uniones de los motivos ornamentales; rosetas o flores de ocho pétalos esquematizadas.

La epigrafía cúfica y la cursiva. Especialmente ésta última podría ser el elemento diferenciador de los tejidos almohades, respecto a los de época almorávide, pero seguirá también usándose la escritura cúfica y a veces se utilizan las dos modalidades en la misma pieza.

Se retoman motivos ornamentales de otras artes desde el califato Omeya de Córdoba, mármoles y labores en bronce, como los ciervos, con los pequeños círculos, y roleos terminados en palmetas especialmente el del Museo Arqueológico Nacional y el del Provincial de Córdoba; así como el grifo de Pisa, siglo XI. Los tejidos almohades realizados con la técnica de *tapicería*, tienen elementos decorativos comunes con los encabezamientos y cenefas de las iluminaciones en oro y colores carmesí suave, azul y blanco, conservados en coranes desde la época almorávide, como el del taller de Córdoba fechado en 538/1143, hoy en la Biblioteca de la Universidad de Estambul; y los almohades, realizadas en los talleres de Sevilla, fechado en 624/1227, en el Bayerische Staatsbibliothek, de Munich, entre otros, como los realizados en Valencia y Marraquech.

A la época almohade de finales del siglo XII corresponden piezas que llevan intercalada esta labor de *tapicería* en bandas paralelas muy sencillas que contienen dobles discos con un punto central y a cada lado de esta dobles cintas que se cruzan, así figuran en el *ataúd del rey Enrique* (1117), *ropas del infante Manuel*, y de *Alfonso VIII y su esposa* fallecidos en 1114. La *guarnición* o adorno de algunas piezas, es de enorme riqueza



Fig. 10. Fragmento de tapicería. Arte Almohade. Madrid, Instituto valencia de Don Juan.
Foto: Instituto Valencia de Don Juan.



Fig. 11. Almohada de la reina Berenguela de Castilla y de León. Almohade o comienzos del periodo nazarí. Primera mitad del siglo XIII. Monasterio de las Huelgas (Burgos).



Fig. 12. Dalmática del Obispo Ximénez de Rada. Almohade, finales del siglo XII o comienzos del siglo XIII. Monasterio de Santa María de Huerta (Soria). Foto: Cristina Partearroyo Lacaba.



Fig. 13. Fragmento de la dalmática del terno de San Valero. Arte Almohade, primer cuarto del siglo XIII. Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan. Foto: Instituto Valencia de Don Juan.

por la abundancia del hilo de oropel, para las tramas destacándose con ligeros toques de hilos de seda de tonos blanco, azules celeste y marino, amarillo y verde claro. Con una pieza de este tipo de tapicería se hizo la *cofia del infante D. Fernando* († 1211) *hijo de Alfonso VIII*, en las Huelgas de Burgos, decorada con bandas paralelas con lazos de ocho creados por unas finas líneas de seda blanca, seguidas de otras dispuestas simétricamente a cada lado, dobles discos y una franja con inscripción cursiva que dice *el Señor es el renovador del consuelo (o de la alegría)*, ésta bordeada de cintas perladas. Fragmentos de tapicería de las vestiduras de *Don Bernardo de Lacarre, obispo de Bayona* († 1213), en el museo de Cluny en París; la *Cenefa* decorada con roleos o tallos en espiral de los que salen palmas dobles con lóbulos divergentes y asimétricos y enmarcada por dos bandas de lacería de cintas, que *bordea el manto*, de Castillos y Leones cuartelados, también hecho con técnica de tapicería, *de San Fernando rey de Castilla y León* († 1252), procedente de su enterramiento en la catedral de Sevilla.

Mención especial merece *El Pendón o estandarte de la Batalla las Navas de Tolosa 1212*, conservado en el monasterio de las Huelgas de Burgos. Diseñado con un círculo y dentro una estrella de lacerías, atauriques almohades e inscripciones coránicas, ejecutado en su totalidad en técnica de tapicería (fig. 8). Relacionado con este diseño hay un tejido en el Instituto Valencia de Don Juan (fig. 9), decorado con cintas doradas que crean círculos y lacerías en cuyos marcos se lee en cursiva *la bendición perfecta*, en técnica taqueté.

Un grupo homogéneo de guarniciones de tapicería y muy rico por la abundancia del hilo de oro, más visible que la seda, llegando a parecer obras de orfebrería, presentan lacerías similares a las de las yeserías, taifas de la sala de la Chimenea en la Aljafería de Zaragoza, lo forman: *las guarniciones de la capa y dalmáticas de San Valero* (primer tercio del siglo XIII); *la almohada de la reina Leonor de Aragón*, esposa de Jaime I, que vino a la corte de Castilla y sus vestiduras fueron unas de las indumentarias femeninas más completas de las halladas en el Panteón Real de Las Huelgas († 1244); los fragmentos de un panel rectangular de la *colección Soto Posada*, del Instituto de Valencia de Don Juan de mediados del siglo XIII (fig. 10); y *el velo humeral de San Eudaldo*, en Santa María de Ripoll (Gerona).

De otro taller, con fondo de tafetán rojo y medallones de *tapicería circulares* con motivos figurativos serían: *la almohada de la reina Berenguela* († 1146) (fig. 11) también en las Huelgas y muy relacionados con esta pieza están los *medallones del paño de tapiz del enterramiento del obispo Arnaldo de Gurb* († 1284), de la catedral de Barcelona, con escenas del Paraíso.

En relación ornamental con miniaturas como las del manuscrito *Hadit Bayad wa Riyad*.

Técnica *lampas*: *almohada de María de Almenar* († 1196); *Guarnición de la dalmática del terno de Ximénez de Rada* (1247) (fig. 12), con pequeños círculos brochados y dorados, mientras que el tejido de la misma es de color blanco marfil labrado con roleos terminados en palmetas y cogollitos, destacándose sobre el fondo del mismo tono en un efecto adamsado que recuerda a la superficie de los ciervos califales de bronce. *Paño funerario* de la abadesa de San Andrés del Arroyo (Palencia) († 1227).

A otro grupo o taller con técnica *lampas doble tela*, más complejo, corresponden la *Guarnición de la cruz del forro del ataúd del rey Enrique I en Las Huelgas*, con estrellas, y cuadrilóbulos formados por lacerías († 1217); y muy relacionado con este tejido son los de la *capa*, y *dalmáticas* de la indumentaria realizada para el culto al obispo de Zaragoza *San Valero* del siglo IV, pero cuya veneración fue muy importante en el siglo XIII, procedentes de Roda de Isábena y hoy en el museo de Indumentaria de Barcelona. Hay fragmentos en varios museos, uno de la *Dalmática* de San Valero en el Instituto Valencia de Don Juan (inv. 2.062) (fig. 13), la ornamentación se crea a base de unos cuadrados, formados al cruzarse de forma transversal unas bandas estrechas de lacería de oro sobre fondo azul celeste intenso. El interior de los cuadrados se llena con estrellas o rosetas lobuladas de lazo de ocho. En cada esquina de los cuadrados hay unos puntos dorados, como si se tratase de unos clavillos de oro de una obra de orfebrería. *Capa de San Valero*, fragmento del Instituto de Valencia de Don Juan (inv. 2.062) (fig. 14). Sobre fondo blanco, vemos rectángulos alineados a modo de sillares que contienen en una fila rosetas estrelladas de ocho lóbulos formadas por el entrecruzamiento de segmentos de circunferencia, algunos de los cuales se prolongan y llenan las esquinas de lacería, el centro lo ocupan flores de ocho pétalos, blancas. La otra fila de rectángulos contienen lacería formadas por cinta con base de lazo de ocho, sobre pequeños fondos verde, azul y blanco, y en el centro una roseta de ocho pétalos donde la similitud ornamental es mayor con los diseños de iluminaciones de coranes de épocas almorávide y almohade, utilizando los mismos motivos con iguales colores y oro, realizados en Valencia y Sevilla. La semejanza técnica y ornamental con el tejido de la cruz que adorna el ataúd de Enrique I (1217) en Las Huelgas, como ya había señalado Gómez-Moreno, nos hace adelantarle de fecha hasta los primeros años del siglo XIII e igualmente la semejanza técnica con el tejido de *las músicas* del Archivo de Vich, hace adelantar la fecha de esta pieza. *Tejido de las músicas* Instituto de Valencia de Don Juan (inv. 2.097).

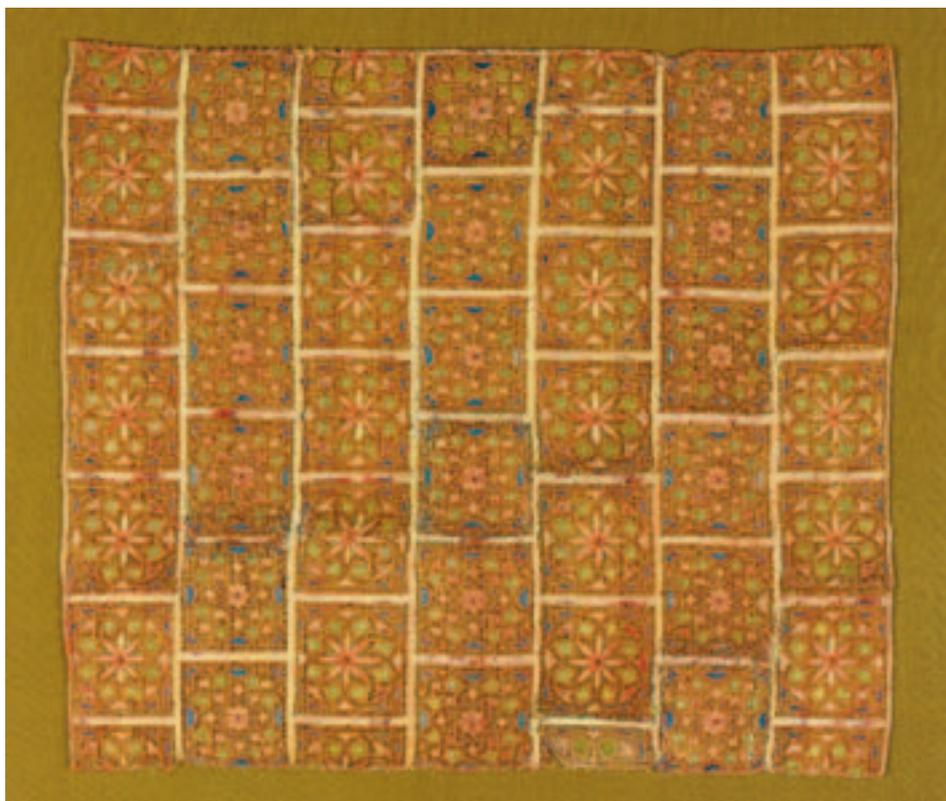


Fig. 14. Fragmento de la capa del llamado terno de San Valero. Arte Almohade, primer cuarto del siglo XIII. Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan. Foto: Instituto Valencia de Don Juan.

Técnica de paños de arista o espina de pez: un grupo de tejidos realizados con la técnica denominada en los inventarios medievales *pannus de areste*, *draps d'areste*, *cloth of areste* y *ad spinum piscis*, por su labrado con aspecto de puntas de diamante para el fondo y los motivos decorativos diseñados en forma de espina de pez; donde vemos animales, temas vegetales y geométricos, así como escudos heráldicos. Hechos en talleres almohades por encargo de los reyes o por tejedores mudéjares al servicio de los reyes de las cortes cristianas. Fragmento del *manto del rey Alfonso VIII de Castilla* († 1214), decorado con escudos rojos y en el centro castillos de oro; *la cofia de Enrique I de Castilla* († 1217) con calderos, perteneciente a la familia de Alvar Núñez de Lara, miembro de la nobleza castellana y tutor del joven rey, ambos en el museo de las Huelgas de Burgos. Así como otros fragmentos hallados en otros monasterios, decorados con aves o leones afrontados. Shepherd los denomina mudéjares por el tema de ornamentación de alguno ellos de tipo musulmán, como las estrellas de



Fig. 15. Pellote de doña Leonor de Aragón. Almohade o comienzos del periodo nazarí, anterior a 1244. Monasterio de las Huelgas (Burgos). Foto: Cristina Partearroyo Lacaba.

ocho puntas e inscripciones árabes, junto con otros cristianos e incluso heráldicos y su disposición a tresbolillo y repetitiva como los de tipo musulmán. Martín i Ros los identifica como de talleres almohades andalusíes.

Técnica de *samito con oro: forro del ataúd de M.^a de Almenar* († 1196), de fondo carmesí y motivos en oro, con grandes círculos que contiene leones espaldados al árbol de la vida y en cuyo marco circular se lee en cúfico *la permanencia para Dios*, aludiendo a un fin funerario, sin colores de luto como decía Gómez Moreno.

Periodo nazarí, 1238-1492

El periodo nazarí se desarrolla como una continuación de la etapa almohade, la nueva dinastía no alteró la marcha de los talleres, hasta llegar el siglo XIV y XV como veremos más adelante, más identificados con los temas que decoran los palacios nazaríes y sus artes suntuarias. Hay muy pocas variaciones en la ligera evolución de los motivos, abundando los geométricos, atauriques y epigráficos. Esto es perceptible en el conjunto de los tejidos numerosos del panteón real de las Huelgas de Burgos.

Cojín, pellote (o sobre túnica de amplias sisas, que llevaban tanto los caballeros como las damas en la Edad Media, iba forrado de piel de conejo o de marta y de ahí viene su nombre del latín *pellis* —piel—) (fig. 15), y *saya de Leonor de Aragón* († 1244), en las Huelgas de Burgos; *capa y pellote del infante D. Felipe* de Castilla y León († 1274) en el Museo Arqueológico Nacional. *Casulla* del terno dedicado a san Valero, en el museo Textil y de Indumentaria de Barcelona. *Capa del infante don Felipe*, anterior a 1274, fecha de su muerte, fragmento en el Instituto Valencia de Don Juan (inv. 2.069) (fig. 16). Los temas ornamentales se distribuyen en bandas paralelas en sentido horizontal. En la central se lee la palabra árabe *baraka* bendición, escrita en caracteres cúficos, con los álif terminados en medias palmetas y aparece dispuesta simétricamente con simetría de espejo de derecha a izquierda y de forma invertida. Este tipo de bandas con escritura simétrica se da por primera vez en el tejido de la indumentaria de la reina Leonor de Aragón (1244), en las Huelgas de Burgos. El diseño mayor en la amplitud del tejido muestra medallones de ocho lóbulos, con unas aspas en el interior. La banda del lado superior contiene estrellas o medallones formados por segmentos cuadrados y lobulados, con cuadrados en su interior e inscritas unas flores de cuatro pétalos; en los espacios intermedios se crean unas crucetas con estrellas de ocho puntas y atauriques. Las bandas están separadas por finas líneas de tramas rojo y

marfil formando rayas y otra de estas cenefas crea un ajedrezado. Los colores son oro, marfil y azul, formando un ligamento taqueté. El diseño es muy similar al de la *casulla* de san Valero.

El pellote del infante termina en franjas ornamentales similares a las de la capa, que decoran la parte inferior del mismo, dos de ellas con inscripciones cúficas que dicen *al-yumn*, la felicidad. Es muy similar al pellote de Leonor de Aragón, anterior a 1244, procedente de su ajuar funerario, uno de los mejores conservados en el Panteón Real Las Huelgas de Burgos. Lo que nos ofrecería una fecha entre 1244 y 1274 para este del infante don Felipe.

Otro grupo diferente de *técnica lampas* con decoración de listas horizontales finas lacerías e inscripciones con mayor predominio de los colores rojo, azul y verde, lo constituyen los *forros interiores de diversos ataúdes como el de Fernando de la Cerda*, en las Huelgas y el del *Infante don Felipe* o de su esposa procedente de Villalcázar de Sirga (Palencia) entre otros.

Grupo de tejidos mudéjares llamados filosedas o medias sedas. Tejidos mudéjares, hechos por encargo a los talleres andalusíes o posiblemente también hechos en Castilla. A este tipo de tejidos les denominó *filosedas* Gómez Moreno, están hechos con cáñamo para la urdimbre interna y lino para el hilo interno del oropel y solamente seda para la urdimbre de ligadura y la trama ornamental, con ligamento *samito*. Shepherd sugería que estos tejidos pudieron ser hechos por tejedores mudéjares en Castilla, tanto por los materiales utilizados, el oropel rebajado con plata y el escaso uso de la seda dejándola sólo para la decoración, y no para la parte interna del tejido, pues sería más difícil de conseguir que en al-Andalus, donde se producía, como por la temática pues se trata de imitaciones toscas de los lampas almorávides con círculos y parejas de animales pavos, leones, águilas y grifos, como este del infante don Fernando de la Cerda (fig. 17). En estas filosedas se incluyen bandas de escritura pseudo-cúfica, como recuerdo de la escritura andalusí, pero realizada por alguien que no conoce o no escribe bien esa lengua. Asimismo, Shepherd sugería que al igual que se trajeron alarifes de al-Andalus para hacer las yaserías del claustro de San Fernando de las Huelgas de Burgos, decoradas con estos mismos motivos entre 1230-1260, se pudieron traer tejedores a esta ciudad, donde se conserva un grupo de tejidos de indudable afinidad, seis forros de ataúd en el museo de las Huelgas, todos del siglo XIII. Así como la almohada de Sancho IV, en la catedral de Toledo; o el del paño que cubría el cuerpo de Alfonso X, en la catedral de Sevilla; y el forro del ataúd del infante Alfonso (1291), hijo de Sancho IV, en Valladolid.

La prueba de que estos tejidos eran hechos de encargo para la casa real de Castilla y León es el tejido con escudos de castillos y leones, de la



Fig. 16. Fragmento del manto del infante don Felipe procedente de Villalcázar de Sirga (Palencia). Arte Nazarí de tradición almohade, anterior a 1274. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan. Foto: Instituto Valencia de Don Juan.

indumentaria, capa, pellote y saya haciendo juego con el magnífico gorro de ceremonia o *capiello* del infante Fernando de la Cerda, hijo de Alfonso X, que murió en 1275. Estos tejidos de mayor consistencia, fueron también utilizados para otras piezas de indumentaria religiosa.

Uno de los tejidos excepcionales mudéjares de técnica de tapiz, en sedas de colores rojos, amarillo blanco, negro y oro es el de la *capa del obispo don Sancho de Aragón*, adornado con escudos con las armas de castilla, León, Aragón y Suabia, en la catedral de Toledo (fig. 18). Posiblemente perteneció a Alfonso X, casado con Violante de Aragón, y pudo ser hecho de encargo en los talleres sevillanos, pues lleva las armas de ambos y se lo regaló a su cuñado, según hipótesis de F. Menéndez Pidal.

Tejidos nazaríes denominados también sedas de la Alhambra siglos XIV-XV, por su semejanza con los diseños que decoran el palacio nazarí granadino. Granada fue una de las ciudades más famosas de Al-Andalus por su arte textil, sobre todo bajo la dinastía nazarí; la mejor producción de sus talleres se sitúa en los siglos XIV y XV. Ibn-al-Katib, en 1374, habla del excesivo lujo en la forma de vestir de las moras de Granada, afirmando que usaban cinturones, bandas y cofias labradas en plata y oro. Representaciones de estas indumentarias podemos verlas en las escenas pictóricas del Portal de Granada.

El numeroso grupo de tejidos granadinos tiene sus características más unificadas, debido a la riqueza de su colorido, conservando con toda la viveza e intensidad, lo que indica la buena calidad de los tintes, permaneciendo inalterables a través de varios siglos. Se atribuyen a los talleres nazariés los tejidos cuya ornamentación geométrica es similar a la decoración arquitectónica de la Alhambra. Los temas ornamentales suelen desarrollarse en zonas horizontales de diferente anchura, a base de cintas entrecruzadas que crean diversas lacerías, medallones, estrellas, etc. Y alternan con otras más estrechas como cenefas geométricas, almenas, cartelas con escritura cúfica o cursiva y atauriques. Los colores empleados son el rojo, azul, amarillo, verde, negro y blanco iguales a los que se utilizaron en las yeserías granadinas. El oro entorchado se utiliza con frecuencia en el siglo XIV aunque sin la calidad del oro del siglo XIII. Técnicamente son tejidos compuestos, con bastas largas de trama para la decoración sobre un fondo de raso formado por urdimbres de color. Es una modalidad del ligamento lampas.

En el siglo XIV se hacen una serie de tejidos en los que aparecen elementos figurativos, combinados con finos atauriques y decoración geométrica, que marcan la transición entre los del siglo XIII y los decorados con pleno desarrollo de la lacería en el siglo XV. Destacan: *el tejido de la Hispanic Society of América*, decorado con medallones que contienen parejas de figuras femeninas bebiendo y antílopes adosados, más esquemáticos que en los siglos anteriores; un ejemplar del Instituto de Valencia de Don Juan, en el que se repiten parejas de aves entre arbolillos y una pequeña serpiente; y varios fragmentos, del mismo Instituto, cuya decoración se reparte en bandas verticales con escenas enmarcadas por arcos de ataurique con parejas danzantes que llevan trajes de crucecitas, espadas y gorros picudos, y otras bandas más estrechas decoradas con el tema del león persiguiendo a la gacela.



Fig. 17. Paño exterior que recubría el ataúd del infante don Fernando de la Cerda, 1275. Arte Mudéjar, monasterio de las Huelgas (Burgos). Foto: Cristina Partearroyo Lacaba.

En *el tejido de las palmas, del Instituto Valencia de Don Juan* la decoración es de *sebqa* o red de rombos formada por palmas de hojas asimétricas, creando arcos, bajo los cuales se cobijan letreros cúficos, que terminan en lacería en la modalidad del cúfico anudado donde se lee la palabra *alyumn* la felicidad, escrita de forma simétrica. Las inscripciones se culminan en arcos lobulados creados por elementos vegetales. Las palmas se enroscan al final a dos hojas anilladas, que cierran el arco con trabilas. La epigrafía es la típica del segundo cuarto del mismo siglo, según Fernández Puertas. En cuanto a la decoración de atauriques se asemeja a las yeserías del Alcázar Genil, así como a otras yeserías de la Alhambra de la época de Yusuf I, ya que todo el esquema decorativo se repite con ciertas variantes en las construcciones de este monarca (1333-1354), como en el Palacio de Comares.

A comienzos del siglo XV la seda amarilla sustituye al hilo de oro en los tejidos, que había sido tan abundantemente usado en los siglos anteriores. Este color aparece con gran profusión decorando los tejidos granadinos, sobre un fondo generalmente rojo. Por entonces se hicieron grandes tejidos utilizados como cortinas para cubrir las paredes de la Alhambra, una de ellas en el Cooper Unión Museum de Nueva York, y dos exactas en el Museo de Cleveland (fig. 19) y en el de Qatar, así como un gran fragmento en el Museo Metropolitano de Nueva York. Van decoradas con lacerías muy típicas del siglo XV dispuestas en dos grandes paneles centrales, alternando con otros rectangulares, y cuadrados llenos de finos atauriques, estos últimos en seda amarilla sobre el fondo rojo del tejido. En la parte superior llevan bandas que muestran arcos formados por atauriques, soportados por columnitas debajo de las cuales aparece la inscripción *prosperidad*. En otras franjas varias inscripciones cúficas y cursivas y almenas. Estos tejidos fueron representados por algunos pintores, como Juan de Borgoña en la *Predicación de San Félix*, de Gerona, y por Yánez de la Almedina en varias de sus obras, entre ellas el retablo de la catedral de Valencia y la Santa *Catalina de Alejandría* del Museo del Prado y las obras de Rodrigo de Osona en el Museo del Prado y en el de Valencia. Dichas piezas formarían parte, seguramente, de sus ajuares de pintores.

Hay también numerosos tejidos diseñados con diversas combinaciones de lazo, que se alternan en franjas de 40 a 50 cms. Separadas por bandas con inscripciones cúficas, con almenillas e inscripciones en cartelas, de tipo cursivo. Son muy característicos de los s. XIV y XV y están repartidos en distintos museos (fig. 20) como éste del Instituto Valencia de Don Juan.

Tejidos con el lema Gloria a nuestro Señor el Sultan. Esta serie de tejidos se haría para uso de la Casa Real del sultanato nazarí de Granada, como podemos ver en las inscripciones que constituyen el elemento principal de la decoración distribuida en bandas (fig. 21). En la central, vemos las frases diseñadas con una bella grafía en caracteres *thulth* andalusí, que dicen *Izz limaulana al-Sultan* —Gloria a nuestro Señor el Sultán— alusivas a Yusuf III (1408-1417). La trama floral está en segundo plano respecto de la epigrafía y va unida por tallos en espiral, en ella se mezclan elementos clásicos de la flora nazarí como las palmas de perfil y las hojas simétricas, junto con otros temas vegetales de tipo gótico como las clavelinas y las espigas que podemos ver también en otras obras nazaríes como el *azulejo de Fortuny*, del Instituto de Valencia de Don Juan, donde aparecen asimismo las inscripciones alusivas a Yusuf III coincidiendo perfectamente la fecha y los elementos ornamentales de ambas piezas. Las franjas siguientes tienen otras inscripciones en nashji donde dice: *nuestro Señor el merecedor de la generosidad y la nobleza, el nieto de nuestro señor el afortunado* según M. Yousuf epigrafista de la Universidad de El Cairo. Las bandas restantes muestran almenas escalonadas igual que en los frisos de alicatado y yeserías de la Alhambra.

Otros fragmentos se adornan con hojas de loto de influencia china y mameluca, escudos nazaríes con la banda y leoncitos coronados, del siglo XV. Las comparaciones del revestimiento de los muros de la Alhambra con bellas y finas yeserías, con los tejidos son muy extendidas y numerosas insistiendo en el carácter textil de las mismas.

Después de la conquista de Granada los talleres textiles continuaron trabajando con tejedores moriscos en los últimos años del siglo XV y principios del XVI, percibiéndose una evolución en el estilo. Aún utilizando la misma técnica, de lampas, sobre fondo de raso creado por urdimbres que forman también parte de la ornamentación; se introdujeron motivos de fauna gótica, como leones coronados o aves afrontadas y separadas por elementos vegetales como el tema de la Granada, y escudetes nazaríes, en ocasiones de forma invertida, con pseudo inscripciones, dispuestos en redes ojivales formadas por gruesas palmetas, o en sembrado por influencia de los terciopelos, desapareciendo las lace-rías definitivamente. Los colores predominantes son amarillos, blancos y azules en algunos tejidos, y en otros verde claro sobre fondo rojo. Por todas sus características técnicas tan similares a las de los tejidos nazaríes, se deben atribuir a los talleres granadinos. Existen numerosas variantes de esta serie textil, la mayoría formando parte de casullas. Se hicieron versiones de estos temas en bordados de puntos cruzados de sedas policromas sobre lino, el Instituto de Valencia de Don Juan conserva



Fig. 18. Casulla del infante don Sancho de Aragón. Arte Mudéjar, segunda mitad del siglo XIII, anterior a 1275. Tesoro de la catedral de Toledo. Foto: Catedral de Toledo.

varias muestras. Después de la conquista de Granada continuaron los textiles, con variaciones, en el norte de África, llevados por tejedores andalusíes.

Síntesis

En cuanto a la decoración en el *periodo califal* (929-1013) vemos influencias de la Persia sasánida, por los temas de filas de círculos con animales dentro de perfil y orlas florales esquemáticas alrededor de éstos como marco; del Egipto copto, y del Egipto musulmán fatimí, por la técnica de tapiz. Bordados como el de Oña, el de Almuzafar y los de Roda de Isábena. Posiblemente en el periodo califal también se hicieron algunos samitos como el que aparece en el interior de la arqueta de Leyre, del museo de Pamplona, la pieza del forro de la arqueta de San Froilán en la catedral de León.

En los reinos de Taifas, siglo XI se evidencia el influjo de los tejidos de Oriente, Persia y Bagdad, tejido de Abubequer de San Isidoro de León. Se utiliza la técnica de samito, como podemos ver en varios forros de arquetas importantes que se atribuyen hacia los años de mediados del siglo XI, por la fecha de ejecución de las mismas, como las de San Isidoro de León, la catedral leonesa y San Millán de la Cogolla. Existen diferentes tintes y escalonados en los samitos, coincidiendo en los mismos tejidos.

En la etapa almorávide es evidente la imitación de los tejidos de Bagdad llegando incluso a poner en alguno como el de la indumentaria de San Pedro de Osma, en la catedral de Burgo de Osma (Soria), *esto es de lo hecho en Bagdad guárdelo Dios*, pero que gracias a la técnica utilizada de lampas con unos ligamentos determinados, respecto a las técnicas de otros lugares de Oriente y la aplicación del hilo entorchado de oropel en forma de *nido de abeja*, como una peculiaridad del *brochado* espolinado, en zonas destacadas como las cabezas de los animales y en



Fig. 19. Cortina nazari, siglos XIV-XV. Cleveland, Museo de Cleveland.
Foto: Cristina Partearroyo Lacaba.

los discos centrales de estrellas y rosetas, se ha podido comprobar que se trataba de una falsificación para encarecer el producto, como indicaba al-Saqati de Málaga. La epigrafía árabe cúfica es propia de Almería en algunos de los tejidos, y es similar a la de algunas lápidas almerienses almorávides. El bordado de la *Capa de Fermo* realizado con un paño de círculos con animales diferentes y escenas de corte con temas figurativos, y la inscripción *en al-Mariyya 1116-1117*, hace agrupar esta serie de tejidos y asignarlos a esta ciudad, como dicen las fuentes árabes recogidas por al-Maqqari.

En el periodo almohade los círculos con animales del periodo almorávide se van esquematizando y se hacen más pequeños, hasta transformarse en discos, se usan también los rombos y cuadrados. A cambio de esta esquematización del diseño se aumenta el uso del hilo de oro de muy buena calidad. Se vuelven a retomar elementos decorativos de otros periodos hispanomusulmanes anteriores como los de los mármoles y yeserías califales y taifas, esto es lo que decía Gómez-Moreno: el siglo XIII vive más de su propia sustancia geometrizando y estilizando y se adoptan las formas con base de cuadrado. Los tejidos ya ricos por sí mismos, se adornan con guarniciones de tapiz, hechas en las mismas urdimbres, pero con espolines o pequeñas canillas de hilo de oropel, de forma cuadrangular con adornos de lacerías e inscripciones árabes de tipo *thulut* andalusí, más elegante, sobre los lampas; o bien de medallones circulares con elementos figurativos y franjas con inscripciones algunas cúficas y otras cursivas en la misma pieza; el tipo cursivo, continuará hasta el final de la etapa nazarí. Es más frecuente el arte de las lacerías muy finas, como preludio de las nazaríes. Evolución de las técnicas de telar, típicas de al-Andalus, utilizándose más el *taqueté*.

En el periodo del sultanato o emirato nazarí, hay una continuidad de las formas de época almohade y poco a poco se van tomando modelos de las arquitecturas de los palacios nazaríes como los de la Alhambra. Se crea el *lampas* con fondo de raso originado por las urdimbres ornamentales, como otro avance técnico; y en el hilo dorado se mezcla el oro con plata que resulta más barato y después a finales del siglo XIV, se sustituye el oro por la seda amarilla de forma evidente, para la producción comercial.

En todas las etapas hay una gran aceptación de estos tejidos por los reinos cristianos y gracias a ello se han conservado en el ámbito litúrgico de la iglesia, en forma de casullas, tanto en la España cristiana como en Europa. Análisis técnicos de tintes y ligamentos textiles que clarifican y tienden a dar una idea aproximando al estudioso a una comprensión del complejo mundo textil y las dificultades y cualificación de

los ejecutores. Todo ello nos acerca al mundo de los talleres andalusíes de enorme lujo, de diseño exclusivo, si tenemos en cuenta la variedad de motivos tratados en los tejidos y bordados. Todos ellos diferentes unos de otros.

Glosario de términos empleados

Lampas: tejido labrado formado por dos urdimbres, de base y de ligamento. El fondo, constituido en raso, sarga o tafetán, se origina con la urdimbre de base y la trama de fondo, mientras que el diseño, con la urdimbre de ligamento y las tramas suplementarias de decoración, destacando del fondo por la formación de unas bastas largas de trama en tafetán o sarga.

Samito: término que en la Edad Media designaba cierto género de tejido. Deriva del vocablo latín *examitum*, *samitum*, y del griego *hexamitos*, seis hilos. Término propuesto para designar los tejidos medievales lisos y labrados cuyas haces de derecho y envés constituidas por bastas de trama en sarga de 2.1. y cuyo reporte limitado a 6 hilos, se compone de 3 hilos de urdimbre, de base y 3 de urdimbre de ligadura, en relación 1.1.

Tapicería: género de tejido destinado para ornamentación o para tapizar muebles, compuesto de urdimbres de varios colores y de tramas diversas para producir múltiples efectos y distintas tonalidades. Entre los tejidos de tapicería más ricos y que producen mejor efecto se cuenta el brocatel.

Taqueté: armura de bastas de trama ligadas en tafetán por una urdimbre de ligadura sobre un cruzamiento formado por una urdimbre base y una trama de fondo.

Trama: conjunto de hilos dispuestos perpendicularmente a los hilos de urdimbre y que se entrecruzan formando el tejido, sustituyéndose por otra de diferente color.

Urdimbre: conjunto de hilos dispuestos longitudinalmente en el telar. A cada uno de ellos se le denomina hilo.



Fig. 20. Tejido nararí de lacerías. Siglo XIV. Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan.
Foto: Instituto Valencia de Don Juan.



Fig. 21. Tejido nazarí con el lema Gloria a nuestro Señor el Sultán.
Comienzos del siglo XV. Foto: Instituto Valencia de Don Juan.

Orientación bibliográfica

ARTIÑANO, P. M., (1917), *Catálogo de la exposición de tejidos antiguos anteriores a la introducción del jacquard*, Madrid. Libro general útil hace años.

BAER, E., (1967), «The Suaire de St. Lazare. An early datable Hispano-Islamic Embroidery», *Oriental Art*, XIII, pp. 1-14. Monografía sobre el bordado alusivo a abd al-Malik al-Muzafar, hijo de Almanzor. Se encuentra en varios museos Lyon, Cluny. El tipo de tocados con turbantes interesó mucho a C. Bernis, gran experta en indumentaria.

BERNÍS MADRAZO, C., (1954), «Tapicería hispano-musulmana (siglos IX-XI)», *Archivo Español de Arte*, 27, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, pp. 189-211. Muy claro técnicamente y estilísticamente dirigido por Gómez Moreno, según la autora.

BERNÍS MADRAZO, C., (1956), «Tapicería hispano-musulmana (siglos XII-XIV)», *Archivo Español de Arte*, 29, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, pp. 95-115. Continuación del anterior.

BORREGO, P., (2005), «Análisis técnico del ligamento en los tejidos hispanoárabes», *Bienes Culturales*, 5, Madrid, Instituto del Patrimonio Histórico Español, pp. 75-121. Esencial para entender la complejidad de los ligamentos textiles y las diferentes técnicas utilizadas, algunas únicas de los talleres andalusíes.

CABRERA, A., (2001), «La caracterización de las fuentes textiles en al-Andalus siglos XI-XIII», en Marín, M. (ed.), *Tejer y vestir: de la Antigüedad al islam*, Madrid, CSIC, pp. 395-417. Fuentes textiles andalusíes de los siglos XI-XIII.

CASAMAR, M. y ZOZAYA, J., (1991), «Apuntes sobre la yuba funeraria de la Colegiata de Oña (Burgos)», *Boletín de Arqueología Medieval*, V, pp. 39-60. Monografía muy detallada acompañada de detalles, dibujos y fotografías.

CARDON, D., (2003), *Le monde des teintures naturelles*, París, Belin.

CIAMPINI, L., (2000), «Los dibujos de la capa Fermo: una interpretación simbólica», en *Actas del XIII Congreso Nacional de Historia del Arte. Ante el nuevo milenio: proyección y actualidad del arte español*, Granada, Universidad de Granada, vol. I, pp. 75-85. Interesante y pormenorizado análisis de los motivos que componen la singular pieza, conservada en la catedral de Fermo (Italia) bordada y fechada en Almería 1116-1117.

CIAMPINI, L., (en prensa), «La capa de Fermo. Un bordado de al-Andalus», Granada, Grupo de Investigación de la Universidad de Granada, Fa-

cultad de Geografía e Historia. Cátedra de Arte Islámico (dir. A. Fernández Puertas y P. Marinetto). Artículo que detalla el anterior y lo amplía.

DESROSIERS, S., (1994), «La soierie méditerranéenne», *Le Revue des Arts et Metiers*, 7, pp. 51-58. Monografía sobre los llamados paños de arista.

DESROSIERS, S., (2004), *Soieries et autres textiles de l'Antiquité au XVI siècle, catálogo. Musée National du Moyen Âge (Museo de Cluny)*, París, Éditions de la Réunion des musées nationaux. Interesante sobre todo desde el análisis técnico de los tejidos.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., (1985), «Una tela hispano-musulmana en el sepulcro de Dña. Mencía de Lara, del Monasterio Cisterciense de San Andrés del Arroyo», en *Actas de las II Jornadas de Cultura Árabe e Islámica*, Madrid, 1980, pp. 197-220. Monografía de la pieza detallada con fotos y dibujos.

FERNÁNDEZ PUERTAS, A., (2005), «El Pendón de Las Navas», en VV. AA., *Vestiduras ricas: el monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*, Madrid, Patrimonio Nacional, Servicio de Publicaciones, pp. 262-267.

FERNÁNDEZ PUERTAS, A. y PARTEARROYO, C., (1992), «Indumentaria de Boabdil», en *Arte y Cultura en torno a 1492*, Sevilla, Exposición Universal, pp. 138-141. Monografía de la única indumentaria musulmana de esa época.

GARCÍA GÓMEZ, E., (ed. y trad.), (1967), *El Califato de Córdoba en el Muqtabis' de Ibn Hayyan: Anales Palatinos del califa de Córdoba al-Hakam II, por Isâ Ibn Ahmad al Razi (360-364 H. 971-975 J.C.)*, Madrid. Interesante por los temas relacionados con el taller real de Córdoba.

GARCÍA GÓMEZ, E., (1970), «Tejidos, ropas y tapicería en los Anales de al-hakam II por Isa Razi», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 166, Madrid, pp. 43-53. Interesante en cuanto a nombres de tejidos, indumentaria y colores.

GÓMEZ MORENO, M., (1946), *El Panteón real de las Huelgas de Burgos*, Madrid, C.S.I.C. El primero y esencial estudio de los tejidos y sus procedencias de distintos enterramientos. Técnicamente hoy superado por otros estudiosos como el de Shepherd.

HERRERO CARRETERO, C. (1988), *Museo de Telas Medievales: Monasterio de Sta. María la Real de Huelgas*, Burgos, Editorial Patrimonio Nacional. Estudio siguiendo a Gómez-Moreno, con fotos en color de los tejidos restaurados.

IBN JALDUN, A., (1862-1868), *Les Prolégomènes historiques*, París, Ed. M. De Slane. Importante transmisión de la importancia de temas como los tintes y la ejecución de tejidos oiciales del tiraz o taller real.

KHEMIR, S., (1992), «Las artes del libro», en *Al-Andalus, Las artes islámicas en España*, Granada, pp. 115-125. Interesante para comparar las iluminaciones de libros y la similitud con los diseños textiles.

LOMBARD, M., (1978), *Les textiles dans le monde musulman du VII au XII siècle*, París. Imprescindible para la historia técnica de los tejidos de esa época.

LÓPEZ DE COCA, J. E., (1996), «La seda en el reino de Granada (siglos XIII-XVI)», en *Actas del Seminario España y Portugal en las rutas de la seda: diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*, Barcelona, Universidad de Barcelona, Servicio de Información y Publicaciones, pp. 33-57. Interesante para el estudio de la producción de seda y el comercio de la misma en dicho periodo.

MARTÍN I ROS, R. M., (1991), «Estudi del tern de San Valeri», en *Actes del Congrés de la Seu Vella de Lleida*, Lleida. Estudio monográfico de dichos ornamentos.

MARTÍN I ROS, R. M., (1999), «Tejidos», en *Artes decorativas, Summa Artis*, vol. II, Madrid, pp. 9-80. Analiza los tejidos especialmente desde el punto de vista técnico, creando claramente los grupos y talleres textiles.

MARTÍNEZ MELÉNDEZ, M. C., (1989), *Los nombres de los tejidos en castellano medieval*, Granada, Universidad de Granada. Interesante.

MAY, F. L., (1957), *Silk textiles of Spain: Eight to Fifteenth Century*, Nueva York, The Hispanic Society of America. Estudio pionero en su momento desde el punto de vista de fuentes bibliográficas, aporta numerosas fotografías en blanco y negro, superado en técnicas.

MENÉNDEZ-PIDAL, G. y BERNIS, C., (1979-1981), «Las Cantigas. La vida en el siglo XIII según las representaciones iconográficas (II). Traje, adrezo, afeites», *Cuadernos de la Alhambra*, 15-17, pp. 89-154. Muy interesante y pormenorizado estudio del tema.

NIÑO, F., (1941), «Las mitras de Roda», *Archivo Español de Arte*, 43, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, pp. 138-147. Muy interesante estudio de las Mitras de Roda de Isábena (Huesca).

NIÑO, F., (1942), *Antiguos tejidos artísticos españoles*, Madrid, Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid. Claro estudio de carácter general del tema.

PARTEARROYO LACABA, C., (1977), «Spanish-Moslem Textile», *Bulletin de Liason du Centre International d'Etude des Textiles Anciens*, 45, 1, Lyon. Estudio de dos tejidos nazaríes que forman una cortina de la Alhambra, del Museo de Cleveland.

PARTEARROYO LACABA, C., (1982), «Telas, alfombras, tapices», en *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Madrid, Cátedra, pp. 349-388. Estudio general de los tres temas textiles.

PARTEARROYO LACABA, C., (1992), «Tejidos almorávides y almohades», en *Al-Andalus: Las Artes Islámicas en España*, Madrid, El Viso, 1992, pp.

104-113. Estudio breve de los tejidos de esos periodos y de varias fichas desde los tejidos califales a los nazaríes.

PARTEARROYO LACABA, C., (1993), «Los tejidos medievales en el Alto Aragón», *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, Huesca, Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca, 1993, pp. 137-143. Tejidos procedentes en gran parte de la catedral de Roda de Isábena, (Huesca), aunque algunos no estén conservados allí como el terno y casulla de van Valero hoy en el museo de Barcelona.

PARTEARROYO LACABA, C., (1994), «Alfombra mudéjar», «Roponcillo o faldón de terciopelo gótico», «Alfombra gótico morisca», en *La paz y la guerra en la época del Tratado de Tordesillas*, Madrid, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, Consejería de Cultura y Turismo de Castilla y León, Comissao Nacional para as Commemorações dos Descobrimientos Portugueses, Electa, pp. 114, 132, 146-147.

PARTEARROYO LACABA, C., (1995a), «El Arte Textil en la catedral de Burgos», en *Joyas de la Catedral de Burgos*, Madrid, Banco Bilbao Vizcaya. Estudio de la capa de la capilla del Condestable hecha con un gran tejido nazarí de los conocidos como sedas de la Alhambra, éste con el lema en franjas ornamentales *Gloria a nuestro Señor el Sultán* como elemento principal de la decoración.

PARTEARROYO LACABA, C., (1995b), «Indumentaria del arzobispo Ximénez de Rada», en Zozaya, J. (ed.), *Alarcos, el fiel de la balanza*, Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Estudio de dichas piezas litúrgicas, que constituyen el conjunto más temprano y completo consevado hasta hoy en Europa, con tejidos andalusíes anteriores a 1247.

PARTEARROYO LACABA, C., (1995c), «Tejidos nazaríes», en *Arte Islámico en Granada. Propuesta para un museo de la Alhambra*, Granada, Junta de Andalucía-Patronato de la Alhambra y Generalife, pp. 117-131. Estudio de los tejidos del periodo nazarí, incluyendo fuentes materiales textiles y similitudes ornamentales de los ejemplares con los objetos marfiles, iluminaciones coránicas, bronces etc. y de los palacios y otros monumentos arquitectónicos de mármoles, yeserías, maderas. Algunos son de mayor anchura conocidos como *sedas de la Alhambra*, que sirvieron tanto para cortinas de los palacios nazaríes como para indumentaria litúrgica cristiana.

PARTEARROYO LACABA, C., (1996), «Los tejidos de al-Andalus entre los siglos IX al XV (y su prolongación en el siglo XVI)» y «Las colecciones de seda en España», en *Actas del Seminario España y Portugal en las rutas de la seda: diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*, Barcelona, Universidad de Barcelona, Servicio de Información y Publicaciones, pp.

58-73. Estudio de los tejidos andalusíes y los moriscos granadinos del siglo XVI.

PARTEARROYO LACABA, C., (1997), «Los tejidos de los reyes, de los santos y los califas: Los tejidos en Al-Andalus (siglos X-XIII)», en *Santiago-Al-Andalus. Diálogos artísticos para un milenio*, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia, Litonor, pp. 365-395. Bordado de Abd-al Rahman III, bajo la dirección de Durri (941-942) y varios de los siglos X-XIII.

PARTEARROYO LACABA, C., (1999), «Tejidos medievales de la urna de Santa Susana en la Catedral de Santiago de Compostela», en *Santiago: La Esperanza*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, pp. 640-647. Estudio de dos tejidos de Asia Central llamados *panni tartaricci* y de un paño de lino bordado con animales de seda. Siglo XIV.

PARTEARROYO LACABA, C., (2000), «Tejidos medievales», en *Monarquía y Tesoro Sagrado*, León, Junta de Castilla y León, Caja España. Se incluyen algunos bordados mudéjares.

PARTEARROYO LACABA, C., (2001), «Fragmento de tejido de tiraz de Colls» y «Franja del Pirineo», en Ribot García, L. A., Villares Paz, R. y Valdeón Baroque, J. (coords.), *Año mil, año dos mil: dos milenios en la Historia de España*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, pp. 201-203, 251-254, 254-257. Fichas amplias de los dos ejemplares textiles.

PARTEARROYO LACABA, C., (2002), «Los tejidos antiguos de León y su provincia», en *Descubre tu patrimonio*, León, Fundación Hullera Vasco Leonesa, pp. 67-100. Tejidos procedentes de arquetas relicario de San Isidoro con alguna aportación nueva sobre la epigrafía árabe; y de la catedral, éstos expuestos recientemente, con buenas fotografías.

PARTEARROYO LACABA, C., (2004), «Bordados y (tejidos y alfombras) heráldicos medievales», en *Homenaje a don Faustino Menéndez Pidal. Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, V, VIII/2, pp. 861-888. Textiles heráldicos que constituyen, en algunos casos, las primeras armerías conocidas de sus dueños. Siguiendo al estudioso de la heráldica medieval F. Menéndez-Pidal.

PARTEARROYO LACABA, C., (2005a), «Los tejidos de al-Andalus: Los talleres de la Almería almorávide», en Suárez, Á. (coord.), *La Alcazaba. Fragmentos para una historia de Almería*, Almería, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Almería 2005, pp. 219-234. Grupo definido por los temas decorativos y técnicas singulares andalusíes, comparando las similitudes entre elementos epigráficos en lápidas almerienses de mármol y tejidos atribuidos a los talleres de Almería, por la inscripción que lleva el de la capa de Fermo bordado hecho en Almariya 1116-1117.

PARTEARROYO LACABA, C., (2005b), «Iconografía de los tejidos almohades», en Cressier, P., Fierro, M. y Molina, L. (eds.), *Los almohades: problemas y perspectivas* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 305-351. Estudio de los tejidos almohades con análisis de los temas que ofrecen cambios respecto de los almorávides, dominando especialmente los motivos geométricos, las inscripciones cúficas y las cursivas por primera vez. Se subraya el mayor número de tejidos procedentes de los enterramientos del Panteón Real de las Huelgas de Burgos, que plantea el encargo de los monarcas castellanos a los talleres andalusíes. Igualmente las técnicas son propias de talleres andalusíes. Así como el color que ha permanecido en este soporte textil, más que en otros, exceptuando la cerámica vidriada y las iluminaciones coránicas.

PARTEARROYO LACABA, C., (2005c), «Estudio histórico-artístico de los tejidos de al-Andalus y afines», *Bienes Culturales*, 5, Madrid, Instituto del Patrimonio Histórico Español, pp. 37-74. Introducción de fuentes árabes y materiales empleados en la historia de los tejidos andalusíes, destacando veinte ejemplares analizados desde el punto de vista técnico de los tintes y ligamentos que han intervenido en su ejecución. Labor realizada por personal químico y restaurador del Instituto del Patrimonio Histórico Español, cuyos trabajos figuran en la misma publicación.

PÉREZ HIGUERA, M.^a T., (1991), *Tejidos de Castilla León*, Valladolid. Obra general de los más destacados tejidos medievales, con muy buenas fotos y detalles.

PÉREZ HIGUERA, M.^a T., (1994), *Objetos e imágenes de al-Andalus*, Madrid. Estudia y detalla los tejidos en relación con el ceremonial de la corte.

SALADRIGAS, S., (1996), «Los tejidos en Al-Andalus entre los siglos IX y XVI: Aproximación técnica», en *Actas del Seminario España y Portugal en las rutas de la seda: diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*, Barcelona, Universidad de Barcelona, Servicio de Información y Publicaciones. Esencial y claro estudio técnico de los tejidos y sus materiales, comparando las fuentes con otras de los tejidos islámicos orientales.

SÁNCHEZ TRUJILLANO, M. T., (1986), «Catálogo de los tejidos medievales del M.A.N.», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, IV, pp. 92-116. Claro estudio de los tejidos siguiendo a Gómez Moreno y May. En algunos aspectos técnicos ya superado el texto.

SERJEANT, R. B., (1971), *Islamic textiles. Materials for a History to the Mongol Conquest*, Beirut. Imprescindible para las fuentes árabes de los tejidos andalusíes.

SERRANO, D., (1993), «Los vestidos según la ley islámica: La seda», *Boletín de la Sociedad Española de orientalistas*, año XXIX, Madrid, pp. 155-165. Interesante estudio del tema.

SERRANO-PIEDRECASAS, L., (1986), «Elementos para una manufactura textil andalusí (siglos IX-XII)», *Studia Historica*, IV, pp. 205-230. Interesante para el estudio de los materiales y nomenclatura de los tejidos andalusíes.

SHEPHERD, D., (1951), «The textiles from Las Huelgas de Burgos», *Bulletin Needle and Bobbin Club*, V, 35, Nueva York. Imprescindible estudio para la correcta clasificación de los tejidos de Las Huelgas.

SHEPHERD, D., (1957), «A dated Hispano-Islamic Silk», *Ars Orientalis*, 2, pp. 373-382. Imprescindible para el estudio de los tejidos almorávides, en torno al tejido de San Juan de Ortega, hecho para Ali ben Yusuf.

SHEPHERD, D., (1978), «A treasure from a thirteenth-century Spanish tomb», *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 65, 4, pp. 111-134. Imprescindible para la catalogación de los tejidos del siglo XIII, comparandolos con miniaturas, cerámica y marfiles.

TORRES BALBÁS, L., (1949), *Arte Almohade, Arte Nazarí y Arte Mudéjar*, vol. IV, *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra. Interesante, aunque con alguna conclusión técnica mal expresada de los tejidos nazaríes.

TORRES BALBÁS, L., (1957), «Arte califal», en Menéndez Pidal, R. (dir.), *Historia de España*, vol. V, *España Musulmana hasta la caída del Califato de Córdoba (711-1031 d.J.)*, Madrid, pp. 333-829. Muy interesante.

VV. AA., (2005), *Vestiduras ricas: el monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*, Madrid, Patrimonio Nacional, Servicio de Publicaciones. Estudio de la indumentaria civil y religiosa en torno a los tejidos de las Huelgas y otros afines.

VALLVÉ, J., (1980), «La industria en al-Andalus», *Al-Qantara*, I, pp. 209-241. Interesante estudio de la industria textil según las fuentes árabes las fuentes árabes.

WARDWELL, A., (1983), «A fifteenth-century Silk Curtain from Muslim Spain», *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 70, 2, pp. 58-72. Interesante estudio de la Cortina Nazarí del museo de Cleveland, comparando los motivos con los de la Alambra.

WEIBEL, A. C., (1952), *Two thousand years of Textiles*, Nueva York, Detroit Institute of Art. Interesante aunque general.

