

# Tejidos andalusíes: sedas almorávides. Problemática de adscripción y datación



Rocío Pastor Regife, NIUB 86294191

Universitat de Barcelona. Història de l'Art, curso 2024-25

TFG. Art Medieval. Tutor: Carles Mancho

## **ÍNDICE**

1. INTRODUCCIÓN. Págs. 4-7
2. LOS ORÍGENES DE LA SEDA Y SU INTRODUCCIÓN EN LA PENÍNSULA IBÉRICA. Págs. 8-11
3. ELEMENTOS DE ESTUDIO DE UN TEJIDO
  - 3.1. Las técnicas textiles como elemento de estudio. Págs. 16-17
    - 3.1.1. Tipos de ligamentos de los tejidos andalusíes. Págs. 17-20
  - 3.2. Documentación. Págs. 20-21
  - 3.3. Estudio iconográfico
    - 3.3.1. Precedentes y evolución de la iconografía en el Mediterráneo. Págs. 21-22
4. TEJIDOS ANDALUSÍES
  - 4.1. Emirato de Córdoba (756-929). Pág. 23
  - 4.2. El califato de Córdoba (929-1013). Págs. 24-25
  - 4.3. Tejidos del periodo de taifas (1013-1086). Pág. 25
  - 4.4. Tejidos del periodo almorávide (1086-1147). Págs. 25-26
  - 4.5. Los tejidos del periodo almohade (1147/1161-1212/1236). Pág. 26
5. ESTADO DE LA CUESTIÓN
  - 5.1. Desde finales del S. XIX hasta los años ochenta del siglo XX. Págs. 27-31
  - 5.2. Proyectos de investigación a partir de los años ochenta del siglo XX. Págs. 31-32
6. OBJETO DE ESTUDIO: TEJIDOS ALMORÁVIDES
  - 6.1. Samitos. Págs. 33-35
  - 6.2. Lampás de seda y oro. Págs. 35-43
7. EPIGRAFÍA: tejidos donde aparecen inscripciones en caligrafía árabe. Págs. 44-46
8. CONCLUSIONES. Págs. 47-52

## **ANEXOS**

- I. Bibliografía. Págs.1-10
- II. Tabla tejidos. Págs. 11-30
- III. Tabla tejidos/ autores. Págs. 31-37
- IV. Proyectos de investigación. Págs. 38-43
- V. Imágenes. Págs. 44-56

*"El sedero se parece a la gacela: con su largo cuello "agyad" sostiene la seda en la boca como la gacela sostiene la rama de 'arar en la suya"*

Al-Rusafi de Valencia (s. XII)

**RESUMEN DE LA TEMÁTICA:** Esta investigación se centra en los tejidos andalusíes y se propone analizar las dificultades a la hora de asignar cronologías y lugares de producción. El punto de partida es el estudio de la seda andalusí del periodo de dominación almorávide (1086-1147). Este trabajo pretende recoger los avances realizados por los investigadores en los últimos años. Se analizan los factores que obstaculizan el estudio y se evalúan los progresos realizados al respecto gracias, sobre todo, a estudios enfocados desde una perspectiva multidisciplinar.

**PALABRAS CLAVE:** Seda, andalusí, almorávide, al-Andalus, tejidos medievales.

## 1. INTRODUCCIÓN

Esta investigación está centrada en el estudio de la seda andalusí del periodo de dominación almorávide (1086-1147) y nos proponemos analizar por qué es tan complejo determinar cronologías y lugares de producción. Para ello nos basamos en material publicado, no solo por historiadores del arte, sino también por otros especialistas, químicos, restauradores y conservadores del arte, que aportan datos adicionales, fundamentales para el historiador. Trabajaremos únicamente la seda tejida, dejando por tanto de lado el bordado.

Durante el periodo almorávide en las cortes abasíes se lucían las mejores sedas y las manufacturas de Almería, Bagdad y Bizancio competían en prestigio por su gran calidad. Debido a su fragilidad y carácter biodegradable son pocos los tejidos del periodo conservados en relación a la producción del momento. El intenso comercio de los siglos XI y XII permitió que estos objetos de lujo llegaran a las grandes élites de los reinos cristianos y se han conservado en su mayoría en tesoros catedralicios y eclesiásticos.

El punto de partida de este trabajo se inicia a partir de un proceso de fascinación por la belleza y el nivel de detallismo de los tejidos andalusíes, que recuerda al de las miniaturas de los manuscritos ilustrados medievales y que nos lleva a indagar más al respecto. Inicialmente planteamos el trabajo de forma muy ambiciosa, queriendo estudiar las sedas desde época califal hasta el periodo almorávide, pero viendo que el número de ejemplares conservados era considerable, decidimos acotar el tema a al-Andalus almorávide.

El periodo estudiado es una época de eclosión del comercio y eso conlleva la permeabilidad y el intercambio de sedas provenientes de otros lugares. Hay mucha interacción y fascinación mútua entre Oriente y Occidente, lo que provoca imitaciones o asimilación de motivos de otras procedencias geográficas. Para profundizar en dicho periodo no hemos podido obviar los precedentes inmediatos de la Península, el califato de Córdoba y los reinos de taifas, y ha sido preciso documentarnos sobre la evolución del tejido y las particularidades iconográficas de los centros de influencia más relevantes en el arte textil islámico, especialmente de la Persia

sasánida, bizantino y siciliano, datos necesarios e imprescindibles para abordar un tema tan complejo como el del textil. Nuestra intención es la de demostrar la idoneidad de los últimos estudios realizados en dicha materia, en la que trabajan de forma interdisciplinar investigadores de diferentes áreas, dejando de manifiesto no solo lo importante que resulta el estudio iconográfico de las piezas, sino también el apoyo de la tecnología para determinar la técnica textil, el tipo de materiales, los tintes utilizados, etc.

Trataremos de recoger los progresos realizados por los investigadores en los últimos años, analizaremos los factores que obstaculizan el estudio y evaluaremos los avances realizados al respecto, gracias sobre todo a estudios enfocados desde una perspectiva multidisciplinar.

Recogeremos los datos recopilados de estas sedas en diversas tablas, girando en torno a la principal, en la cual se incluyen las fotografías de los tejidos susceptibles de ser estudiados. Dicha tabla se planteará de forma que recoja todos aquellos tejidos que en algún momento dado hayan sido clasificados como almorávides por algún autor.

También analizaremos los diferentes estudios multidisciplinarios de los últimos años y compilaremos los datos derivados de ellos en las tablas, considerando únicamente los tejidos seleccionados en la tabla principal.

Intentaremos asignar, siempre que sea posible, características comunes a los tejidos almorávides que nos ayuden a diferenciarlos de otras manufacturas. Analizaremos para ello, sobre todo, aspectos relacionados con la iconografía, la técnica y las inscripciones epigráficas.

Asimismo, viendo que los tejidos históricos continúan siendo unos grandes desconocidos y poco valorados por un gran número de académicos e incluso a menudo por las entidades que los custodian, uno de los objetivos que nos planteamos es el de situar los tejidos históricos en el contexto que dentro de la historia del arte se merecen, destacando su importancia, dado que proporcionan información muy valiosa en diferentes terrenos, que abarcan desde la evolución artística y tecnológica, hasta aspectos tales como el estatus social, el prestigio y el poder, el papel que desempeñan dentro de la economía, la circulación comercial o la transmisión de conocimientos entre Oriente y Occidente.

El estudio historiográfico del textil se enfrenta a numerosos problemas que pretendemos poner de manifiesto, entre los que hay que destacar la falta de estudios previos, la descontextualización del material por dispersión y fragmentación (debido sobre todo al coleccionismo del siglo XIX), los intercambios comerciales de la época y la falta de revisión de las catalogaciones de algunos museos y entidades que los custodian.

Considerados durante siglos como algunos de los bienes más preciados y símbolo de estatus social, prestigio y poder, los tejidos suntuosos, que son los que han llegado hasta nuestros días,

retomaron su interés con el coleccionismo del siglo XIX, llegando a ser muy cotizados en el mercado del arte.

Aunque la mayor parte de estos tejidos fueron hallados en la península ibérica, el afán coleccionista del siglo XIX provocó el problema de la fragmentación y dispersión del patrimonio. Marchantes y coleccionistas ocasionaron un gran perjuicio a la integridad de las piezas. A tal efecto podemos mencionar a modo de ejemplo a Franz Johann Joseph Bock, sacerdote de la capilla de Aquisgrán, conocido por el sobrenombre de "*scissors-happy Bock*", quien por su cargo eclesiástico tuvo acceso a muchos de estos tesoros, cortando parte de los textiles para lucrarse luego con ellos ofreciéndolos a distintos museos europeos.<sup>1</sup>

Algunas de estas piezas llegan a los museos descontextualizadas y muchas veces de procedencia desconocida o incierta, a través del mercado del arte. Su catalogación no siempre ha sido revisada tras los últimos avances y estudios.

Está documentado que desde el siglo X la relaciones de los reinos cristianos con al-Andalus fueron amplias y continuadas, relaciones bélicas, comerciales y diplomáticas.<sup>2</sup>

Los tejidos constituyeron una fuente generadora de riqueza en la sociedad islámica que favorecieron los intercambios comerciales y políticos. Su manufactura ocupó el primer lugar en la actividad industrial del mundo musulmán. Sometidos a controles de calidad indispensables para la comercialización de sus productos, cuya estandarización era marchamo de calidad y es uno de los elementos que puede permitir establecer clasificaciones.<sup>3</sup>

En este trabajo de investigación hemos podido comprobar que son pocos los museos o instituciones que tienen expuestos sus tejidos y resulta difícil obtener información de muchos de ellos, a veces por desconocimiento del tema. Lo que evidencia el poco interés y valor que se le continúa dando a una parte tan importante de nuestro patrimonio cultural.

A modo de ejemplo, en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (MAN) está expuesta el *Ara de San Millán*, pero en la cartela no se habla de los tejidos, y aunque hay dispuesto un espejo para su observación, éste está colocado de tal manera que, al no estar a la altura ocular, no se observa a simple vista (a no ser que lo estés buscando expresamente). De hecho, una de las

---

<sup>1</sup> ROSSER-OWEN, M.: "Andalusi and Mudéjar Silk Textiles in the Victoria and Albert Museum : "A school of design in this beautiful class of Sumptuary Art"" en RODRÍGUEZ PEINADO, L.; CABRERA LAFUENTE, A. (eds): *La investigación textil y los nuevos métodos de estudio*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2014, p.181.

<sup>2</sup> SENRA GABRIEL Y GALÁN, J.L.: "Dos telas islámicas encontradas en el Monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes" en *Goya: Revista de Arte*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2004, nº 303, p. 334.

<sup>3</sup> RODRÍGUEZ PEINADO, L.: "La producción textil en Al-Andalus: origen y desarrollo", en *Anales de Historia del Arte*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012, vol. 22, nº especial (II), p. 269.

vigilantes de sala a quien pregunté me comentó que a pesar de la cantidad de años que llevaba trabajando allí, desconocía la presencia de estos tejidos y no por falta de interés. Me agradó descubrir que rápidamente corrió la voz entre sus compañeros de la presencia de tan valiosos tejidos.

Algo parecido ocurrió en la catedral de Burgo de Osma (Soria), donde está expuesto un importantísimo tejido del cual otro fragmento se encuentra en Boston y sobre él versa gran literatura; Dorothy Shepherd se ocupó de ello en algunos artículos. El tejido está expuesto en una vitrina sin cartela, en un espacio al que solo se puede acceder con visita guiada. El guía en este caso también desconocía la importancia del tejido y se mostró muy interesado por saber más. Respecto a este tejido, nos parece también sorprendente que, pese a su enorme importancia, no fuese exhibido en la exposición de las *Edades del Hombre* que se realizó en esta catedral en 1997. Asimismo, nos resulta extraño que fuese cedido para la exposición del mismo título que se montó en Amberes dos años antes y no se expusiera en su lugar de origen.

Un problema con el que nos hemos encontrado, es la imposibilidad de acceder al catálogo de las piezas de algunos museos o instituciones. Por otro lado, también ha sido complicado conocer las piezas que se encuentran en otros países europeos como Francia, Alemania o Suiza. A. Cabrera apunta la necesidad de crear un catálogo que incluya los tejidos procedentes de la Península y que no se conservan en ella, para tener una visión más completa del alcance del comercio y de la influencia que ejercieron.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> CABRERA LAFUENTE, A.: “Interwoven” y la evaluación del coleccionismo de tejidos medievales en la península ibérica en el Victoria and Albert Museum de Londres” en RODRÍGUEZ PEINADO, L.; GARCÍA GARCÍA, F.: *Arte y producción textil en el Mediterráneo medieval*. Madrid: Polifemo, 2019, p. 416.

## 2. LOS ORÍGENES DE LA SEDA Y SU INTRODUCCIÓN EN LA PENÍNSULA IBÉRICA

Aunque la fecha es algo incierta, la sericultura fue descubierta en China según la leyenda allá por el III milenio a. C. Los restos arqueológicos más antiguos se remontan a un yacimiento asociado a la cultura lan-xao (final del VI milenio-inicios del II milenio), donde se encontró un capullo de seda junto con otros utensilios. Las primeras referencias escritas son de la época de la dinastía Shang (siglos XXVII-XI a. C.), aunque Confucio en los *Anales* que recopiló en el siglo V a. C. sitúa la utilización de la seda como mínimo a mediados del tercer milenio.<sup>5</sup> China durante siglos mantuvo el monopolio de la ruta de la seda; monopolio que con el tiempo pasó a manos de los sasánidas y luego de los bizantinos, hasta que, con la llegada de los musulmanes, la seda se extendió por todo el Mediterráneo (siglos VII al XI).<sup>6</sup>

Las primeras exportaciones de seda procedente de la China a Europa datan del siglo II a.C. y la introducción de la sericultura en el continente se produjo en el siglo VI a través Bizancio.<sup>7</sup> Los musulmanes llegaron a la península ibérica en el 718, importando las prácticas textiles orientales, y fue bajo el dominio de los almorávides cuando Almería se convirtió en el centro de producción de seda más importante. Las primeras noticias de la manufactura de la seda en la Península nos las ofrecen los cronistas andalusíes en los *tratados de hisba*<sup>8</sup>. Sabemos a partir de los textos que la sericultura fue introducida en al-Andalus antes del siglo X prosperando rápidamente.<sup>9</sup> Desde el siglo IX los tejidos andalusíes eran célebres, sus sedas competían con las de Bagdad y Bizancio y la exportación estaba muy desarrollada. En el *Liber Pontificalis*<sup>10</sup> aparecen citados los primeros textiles andalusíes, catorce de estos tejidos bordados en plata, bajo el pontificado de Gregorio IV (827-844) y el historiador inglés Raoult de Dicet narra que Felipe de Flandes con motivo de su matrimonio con Beatriz de Portugal a finales del siglo XII, cargó sus navíos con tesoros de España: tejidos de seda y vestidos en tejidos dorados o adornados con bordados de oro.<sup>11</sup>

El historiador argelino Al-Maqqari (1592-1632) cita, recogiendo a autores anteriores, como en Almería trabajaban más de ochocientos telares tejiendo piezas de *tiraz*, mil para la realización de los denominados *holol* y brocados, el mismo número de telares para la confección de *siqlatum*,

---

<sup>5</sup> SEGURA I MAS, A.: "La ruta de la seda" en MORRAL I ROMEU, E. et al. (comp.): *El món de la seda i Catalunya*. Terrassa: Museu Tèxtil, Diputació de Barcelona, 1991, pp. 137-138.

<sup>6</sup> CABRERA LAFUENTE, A.: "Telas hispanomusulmanas: siglos X-XIII", en *V Semana de Estudios Medievales del Instituto de Estudios Riojano*. Logroño: Instituto de Estudios Riojano, 1995, pp. 199-208, p.199.

<sup>7</sup> SEGURA I MAS, A.: "La ruta de la seda"..., op. cit., p.139.

<sup>8</sup> La *hisba* era la magistratura encargada de velar por el buen funcionamiento de los zocos de las ciudades en el mundo islámico.

<sup>9</sup> Para profundizar en los diferentes textos consultar SERJEANT, R.B.: "Textiles and the Tiraz in Spain" en *Islamic textiles. Material for a history up to the Mongol conquest*. Beirut: Librairie du Liban, 1971, pp.165-176.

<sup>10</sup> El *Liber Pontificalis* es una compilación de las biografías de los primeros papas, desde san Pedro hasta Esteban V.

<sup>11</sup> BEAULIEU, M.: *Les tissus d'art*. París: Presses Universitaires de France, 1965, pp. 50-56.

otros mil para las telas *isfahani*, y cantidad igual para los *gurgani*, las cortinas y turbantes de mujeres, los *dimasqui* (...) <sup>12</sup>. Almería reunía dos factores importantes: tenía un clima adecuado para el cultivo de la morera y un relevante puerto para el comercio. El puerto de Almería mantuvo relaciones comerciales con casi todos los puertos del Mediterráneo, sobre todo con los del Oriente Próximo. El mundo islámico constituía una gran red comercial y de intercambio que abarcaba desde Oriente hasta Occidente, favoreciendo el comercio de materias primas (fibras y colorantes) y de tejidos suntuosos, difundándose también las innovaciones tecnológicas y el repertorio ornamental, así como la movilidad de los artesanos textiles. <sup>13</sup>

Los musulmanes no solo introdujeron la sedería, sino también nueva tecnología como el *telar de tiro* y procedimientos textiles con diferentes tipos de ligamento, supuso además la llegada de especialistas en el cultivo, cuidados, técnicas de obtención de la seda y en su tejeduría. <sup>14</sup> Todo ello propició el desarrollo de una industria textil de lujo que, por su inmensa calidad, no solo abasteció a al-Andalus, sino a los territorios cristianos del norte y al resto de los enclaves del mundo islámico. <sup>15</sup>

El emir Abd al-Rahman I al asentarse en al-Andalus había traído consigo tejedores sirios altamente cualificados. En aquel momento los talleres de tejidos persas y sirios gozaban de un gran prestigio gracias a su alta tecnología y a la utilización de un tipo de telar, denominado *telar de tiro* o de *lazos*, que les permitía la repetición continuada de los motivos en sus telas. A las técnicas chinas, los tejedores sirios añadieron una innovación importante en la manera de combinar urdimbre y trama. La decoración de los tejidos sirios se realizaba por el dominio de la trama en contraposición a los tejidos chinos, en los que la decoración se realizaba mayoritariamente por los hilos de la urdimbre. <sup>16</sup>

En los *tratados de hisba* redactados en al-Andalus se enumeran las diferentes profesiones relacionadas con el trabajo textil, lo cual demuestra la gran especialización técnica existente. Sujetos a rigurosos controles de calidad del *muhtasib* <sup>17</sup>, en sus manuales aparecen normativas para cada profesión y numerosas indicaciones. Para las sedas se especificaba el largo, el ancho,

---

<sup>12</sup> SALADRIGAS CHENG, S.: “Los tejidos en al-Andalus. Siglos IX-XVI. Aproximación técnica” en *España y Portugal en las rutas de la seda. Diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1996, p.78.

<sup>13</sup> RODRÍGUEZ PEINADO, L.: “Origen y difusión...”, op. cit., p.852. No entraremos ahora a examinar la terminología utilizada para los diferentes tejidos por no ser objetivo de este trabajo, pero sí dejar constancia de la gran variedad textil existente, las diferentes formas de trabajar la seda y la alta especialización de los diferentes talleres almerienses.

<sup>14</sup> CABRERA LAFUENTE, A.: *Tejidos y alfombras del museo de la Alhambra*. Granada: Archivos y Publicaciones Scriptorium. S.L., 1997, p.82.

<sup>15</sup> RODRÍGUEZ PEINADO, L.: “La producción textil en Al-Andalus: origen y desarrollo”, en *Anales de Historia del Arte*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012, vol. 22, nº especial (II), p.269.

<sup>16</sup> SALADRIGAS CHENG, S.: “Los tejidos en al-Andalus...op. cit., pp.79-80.

<sup>17</sup> Funcionario encargado de regular el comercio.

el peso y la densidad que debían tener los tejidos. Lo cual nos induce a pensar, como veremos más adelante, en las características técnicas como un posible elemento diferenciador a la hora de designar áreas o centros textiles.<sup>18</sup>

La imitación e incluso falsificación de tejidos, como los procedentes de Bagdad, fue una práctica habitual, lo que obligó a incluir regulaciones en los *tratados de hisba*. En cuanto a la imitación de tejidos procedentes de Bagdad, son significativos el tejido de los elefantes conservado en San Isidoro de León con la inscripción “*la bendición de dios y prosperidad para Abu Bakr, esto es de lo hecho en Bagdad*” y el procedente de Burgo de Osma (Museum of Fine Arts, Boston, inv. 33.371) donde se lee “*esto es de lo hecho en Bagdad, guárdela dios*”.<sup>19</sup>

Estas sedas muchas veces eran regalos de príncipes árabes a reyes cristianos, o provenían de las parias o de botines de guerra, pero también existía un comercio de tejidos de lujo. Las sedas andalusíes y las procedentes de Oriente circulaban en los mercados de villas y plazas en torno al camino de peregrinación, en los que se vendían tejidos de lujo y que son el origen de tesoros importantes como el de San Isidoro de León o el de Roda de Isábena, significativo por la variedad de la procedencia de sus textiles. Sahagún, Barbastro y la Seu d'Urgell eran mercados importantes en los que se comercializaban tejidos andalusíes, pero también manufacturas egipcias, sirias, persas, bizantinas y de Asia Central, lo que abre un abanico en las transacciones comerciales enlazando lugares muy distantes entre sí, de ahí la dificultad de atribución del lugar de procedencia de muchos de ellos.<sup>20</sup>

La cantidad de tejidos que han llegado hasta nuestros días no son representativos de la gran producción del momento. Sin embargo, a pesar de inconvenientes tales como la dispersión del patrimonio, muchos de estos tejidos se han conservado en óptimas condiciones por pertenecer a tesoros en panteones reales o envolviendo reliquias formando parte de tesoros eclesiásticos y por tanto protegidos de la luz y el polvo.<sup>21</sup>

Sedas encontradas en su mayoría en tesoros cristianos, manufacturadas por musulmanes y a menudo comercializadas por judíos, quienes poseían el monopolio de la industria tintorera y controlaban el comercio de ciertos artículos de lujo,<sup>22</sup> nos dan una idea de la complejidad de su comercio en todo el Mediterráneo medieval. Los textiles adquieren nuevos significados en el contexto cristiano, transformando artículos de lujo en objetos sagrados al entrar en contacto con

---

<sup>18</sup> Para más información al respecto, ver SALADRIGAS CHENG, S.: “Los tejidos en al-Andalus...op. cit. pp. 82-84.

<sup>19</sup> RODRÍGUEZ PEINADO, L.: “Origen y difusión de tejidos ricos en los territorios cristianos ibéricos en la Edad Media” en *Anuario de Estudios Medievales* 51/2, julio-diciembre 2021, p.858.

<sup>20</sup> Idem, p.858.

<sup>21</sup> FELICIANO, M.J.: “Medieval Textiles in Iberia: Studies for a New Approach” en ROXBURGH, D.J. (ed.): *Envisioning islamic art and achitecture. Essays in honor of Renata Holod*. Leiden: Brill, 2014, pp. 46-47.

<sup>22</sup> SALADRIGAS CHENG, S.: “Los tejidos en al-Andalus..., op. cit., p.87.

reliquias o al formar parte del ritual a través de la indumentaria de los eclesiásticos o como antependios adornando altares como parte de la escenografía litúrgica.

### 3. ELEMENTOS DE ESTUDIO DE UN TEJIDO <sup>23</sup>

El desarrollo de una metodología que estudia las materias primas utilizadas, el tipo de ligamento y la decoración, resulta una de las fuentes más fiables para determinar la cronología y el lugar de producción de los tejidos y nos proporciona una visión más correcta y completa en su momento histórico.<sup>24</sup>

Tomemos como referencia la tabla elaborada por A. Cabrera (con alguna ligera modificación) en su artículo sobre *Técnicas textiles en la Edad Media*, para poner de relieve los diferentes elementos de estudio de un tejido y las técnicas de análisis a las que pueden someterse.<sup>25</sup>

**Tabla1: Esquema de los distintos elementos de un tejido y los análisis que pueden efectuarse.**

ELEMENTOS DE UN TEJIDO		TÉCNICAS DE ANÁLISIS
Materias primas	Fibras textiles	Microscopio óptico de luz inducida/ Microscopio electrónico de barrido
	Tintes/ mordientes	Cromatografía de capa fina (TLC) o líquida de alta presión (HPLC)/ Espectroscopía infrarroja por transformada de Fourier (FTIR) o de masas o de fluorescencia de rayos X (XRF)/ Microscopio electrónico de barrido
	Hilos metálicos	Microscopio electrónico de barrido y fluorescencia de rayos X
Ligamentos (técnica de fabricación) y telares	Torsión de hilos de urdimbres y tramas	Documentación y fotografía digital
	Densidad: número de hilos de urdimbres y trama por cm.	
	Tramas de decoración. Torsión y densidad	
	Efectos, orillos, etc	
Decoración		Documentación y búsqueda de paralelos
Inscripciones		Análisis epigráficos
Cronología		<sup>14</sup> C y paralelos bien documentados. Dataciones <i>post quem</i>

<sup>23</sup> CABRERA LAFUENTE, A.: "Técnicas textiles en la Edad Media: elementos de estudio y evolución histórica" en *Diseño de moda. Teoría e historia de la indumentaria*, nº 2, 2016, p.10.

<sup>24</sup> Ibidem., p.8.

<sup>25</sup> Ibidem., p.10.

Dentro de materias primas consideramos no solo las fibras textiles, sino también los tintes y mordientes y los hilos metálicos utilizados.

Este estudio está basado únicamente en la seda andalusí, introducida por los árabes en la península ibérica, por lo que el resto de fibras textiles queda fuera de este trabajo.

Los mordientes (fig.1a y 1b) son sales metálicas que se utilizan para fijar los tintes en el proceso de coloración. Como mordiente se utilizaba habitualmente el *alumbre* (existían minas en Córdoba), el *cremor tártaro* o diferentes tipos de sales. Debido a los malos olores de los diferentes baños de color y de los mordientes utilizados, el oficio de tintorero se realizaba fuera de los muros de las ciudades.<sup>26</sup>

Como ya hemos señalado, los árabes son también los responsables de la llegada de nuevos tintes, sin embargo cada zona geográfica parece tener un mayor uso de las materias primas locales; en el caso de la península ibérica el insecto quermes (que tiñe de color rojo) es más usado que la planta de granza o rubia que era empleada en territorios itálicos para ese mismo color. Al-Maqqari cita varias veces a Sevilla por sus famosos tintes:

El mejor carmesí (kirmiz) es el quermes de al-Andalus, y la mayor parte se encuentra en los distritos de Sevilla, Lala, Shadbuna y Valencia. De al-Andalus se lleva a todas partes (... ) En ella (Sevilla) se recoge el quermes que es de un tono más brillante que la laca india (al-lakk al-Hindi) (...) En al-Andalus uno de los polvos que descienden de los cielos es el quermes que desciende por el roble, y los habitantes lo recogen en la época de calor intenso, y tiñen con él, y de él se produce el color rojo que ningún rojo puede superar.<sup>27</sup>

Los tintes que se utilizaban en el periodo andalusí eran en su mayoría de origen vegetal, excepto el rojo de origen animal, los ocre de origen mineral, y el verde de origen químico.<sup>28</sup> Los tintoreros estaban especializados de acuerdo con los colores utilizados.<sup>29</sup> Los tintes vegetales que se cultivaban en la Península eran la *rubia* (o *granza*), la *alheña* y el *alazor* (también llamado *cártamo*) para los rojos. El *azafrán* para los amarillos, fue un producto andalusí conocido en todo el mundo islámico, la región de Valencia y la zona de Tortosa eran conocidas por la calidad de su *azafrán*, exportándose a Oriente y a los reinos cristianos. El *azafrán* utilizado solo daba una tonalidad dorada, con mordientes de aluminio y estaño, los tonos son anaranjado y amarillo

---

<sup>26</sup> SALADRIGAS CHENG, S.: "Los tejidos...", op. cit., p.87.

<sup>27</sup> SERJEANT, R.B.: "Textiles and the...", op. cit., pp.171.

<sup>28</sup> CABRERA LAFUENTE, A.: "Telas hispanomusulmanas... op. cit., p. 200, citando a LOMBARD, M.: *Les textiles dans le monde musulman. VII - XII siècle*. Études d'Économie Médiévale, III. Paris, 1978.

<sup>29</sup> SALADRIGAS CHENG, S.: "Los tejidos...", op. cit., p.86.

respectivamente.<sup>30</sup> Para el amarillo, la gualda, usada con mordientes se obtenían otras tonalidades, como los verdes.<sup>31</sup> La *hierba pastel* o *glasto* para los azules, se cultivaba en los alrededores de Toledo, mientras que el *índigo*, muy apreciado por sus cualidades, era importado de la India. Del *índigo* se obtenía un color más intenso y permanente que, además, no necesitaba mordiente para su fijación. El *zumaque* para los negros se extraía de las agallas<sup>32</sup> o de la corteza del nogal. El *zumaque* da un color pardo, con hierro se obtienen tonalidades de pardo a negro y con cobre los tonos van del azul al negro. Con la nuez de agalla se generan colores pardo, gris y negro.<sup>33</sup>

Como tinte animal, el ya mencionado *quermes*, un insecto que se encuentra en la península ibérica, especialmente asociado a la encina, por lo que es muy abundante. Las fuentes dicen que se recolectaba para el *tiraz* o telar palatino de Córdoba. En los documentos medievales, al quermes se le conoce también con el nombre de *grana*.<sup>34</sup> Entre los tintes minerales, el *ocre rojo* y *amarillo*, es una mezcla de arcilla y peróxido de hierro hidratado. Para los verdes<sup>35</sup>, el *cardenillo* mezclándose con un fijador de color, por ejemplo vinagre, tal y como indica el *Calendario de Córdoba*.<sup>36</sup>

Una vez hiladas las fibras se disponían en madejas para ser teñidas, con unos pesos y cantidades fijas. Los hilos habían sido preparados previamente en un baño de mordiente para que éste fijara el color.

El estudio de los colorantes, así como los tipos de mordientes, son determinantes para conocer la procedencia de los textiles. En ocasiones, estos mordientes son corrosivos y son los responsables de la degradación de determinados tejidos; éste es uno de los motivos de la importancia de trabajar conjuntamente con químicos y restauradores, que pueden detener el proceso de oxidación de los metales.

En los tejidos suntuosos es frecuente la utilización de metales preciosos, como el oro y la plata, la distribución de éstos en determinadas zonas de los motivos decorativos en ocasiones ayuda,

---

<sup>30</sup> RODRÍGUEZ PEINADO, L.: "La producción textil...", op. cit., p. 272.

<sup>31</sup> Ibidem., p. 267.

<sup>32</sup> Las agallas o nuez de agallas son secreciones producidas por la punción de un insecto en ciertas especies de robles.

<sup>33</sup> GAYO GARCÍA, M. D.; ARTEAGA, A.: "Análisis de colorantes de un grupo de tejidos hispanomusulmanes" en en *Tejidos Hispanomusulmanes. Bienes Culturales*, Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español. Madrid: Ministerio de Educación cultura y deporte, nº 5, 2005, pp. 143-144.

<sup>34</sup> SALADRIGAS CHENG, S.: "Los tejidos...", op. cit., p.86.

<sup>35</sup> CABRERA LAFUENTE, A.: "Telas hispanomusulmanas...", op. cit., pp. 200, 202.

<sup>36</sup> Escrito en 961 por el obispo Recemundo recoge, entre otros temas, los trabajos agrícolas por meses y describe con gran minuciosidad el proceso de elaboración la seda desde la cría del gusano, los tintes y las normativas entorno a todo el proceso de producción del tejido de seda.

como veremos, a determinar talleres concretos. Estos hilos, denominados *entorchados*, acostumbran a ser de oro o plata. En la Edad Media cuando el metal utilizado era oro, el hilo era conocido por *oropel* u *oro de Chipre* y consistía en una membrana de origen animal (normalmente estómago de oveja) cubierta de panes de oro y cortada en tiras muy finas, de aproximadamente 3 mm, que se enrollaban a un hilo de seda o lino llamado alma (fig. 2a y 2b).<sup>37</sup> La técnica de los hilos entorchados se empezó a utilizar en el siglo XI.<sup>38</sup>

Las técnicas textiles y los telares con los que han sido manufacturados los tejidos determinan un tipo concreto de ligamento, que en algunos casos es clave para asignar lugar de producción y/o datación. Sin embargo, no debemos olvidar que la movilidad de la población en el mundo islámico propició el intercambio de procesos técnicos entre centros muy distantes.<sup>39</sup>

En cuanto a la iconografía, hay que considerar la gran red comercial que existía a través de la Ruta de la Seda y que ponía en contacto Oriente y Occidente. Es preciso tener presente en todo momento la influencia que produjeron las culturas persa sasánida, copta y bizantina en el mundo islámico y viceversa, mundos que se retroalimentaban en las artes y con una especial fascinación por los tejidos de lujo.

Las inscripciones de los tejidos en ocasiones nos dan información concreta sobre un periodo o un lugar de producción. Otras veces los especialistas deben aproximarse a partir de estudios estilísticos de dichas inscripciones.

Por su elevado coste, la prueba del carbono 14 solo ha sido realizada a un número reducido de tejidos. Dataciones *post quem* a partir del momento de desarrollo de una técnica o del uso de un tinte, son fundamentales en el proceso de datación textil. Conocer la evolución artística y el desarrollo técnico de los tejidos andalusíes nos ayuda a conocer la técnica empleada en cada periodo y la localización de los talleres textiles donde se han manufacturado. Es por ello que, en ocasiones, gracias al análisis del colorante y de su ligamento, se puede llegar a datar y atribuir un tejido.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> CABRERA LAFUENTE, A.: "Telas hispanomusulmanas...", op. cit., pp. 200-201.

<sup>38</sup> Ibidem., p. 206. Citando a JARO, M.: "Gold Embroidery and Fabrics in Europe: XI-XIV centuries" en *Gold Bulletin*.1990, vol. 23 (2), pp.40-57.

<sup>39</sup> RODRÍGUEZ PEINADO, L.: "La producción textil...", op. cit., p. 274.

<sup>40</sup> BORREGO DÍAZ, P.: "Análisis técnico del ligamento en los tejidos hispanoárabes" en *Tejidos Hispanomusulmanes. Bienes Culturales*, Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español. Madrid: Ministerio de Educación cultura y deporte, nº 5, 2005, p.74.

### 3.1. LAS TÉCNICAS TEXTILES COMO ELEMENTO DE ESTUDIO

A partir de la manufactura de un tejido podemos extraer datos que nos ayuden a configurar grupos de tejidos similares. Los distintos tipos de urdimbres y tramas, la torsión de los hilos y el tipo de telar utilizado configuran ligamentos diferentes.

Hasta el siglo XIII (con la invención de la rueca) los hilos se hacían mediante la torsión de las fibras con un *huso* con un peso o *fusayola*. Para describir los hilos hay que tener en cuenta la torsión de las fibras que los constituyen, torsión en S o en Z según se gire en el sentido de las agujas del reloj o al revés, y el número de cabos que conforman un hilo. Lo habitual es que los hilos de la urdimbre tengan una torsión mayor al ser los hilos que soportan una mayor tensión, mientras que los hilos de trama suelen tener una torsión más floja o incluso casi inexistente.<sup>41</sup>

Tras la hilatura comenzaba el proceso de manufactura de los tejidos. Para conocer las técnicas textiles y los ligamentos de los tejidos es preciso reconocer los distintos tipos de hilos y características que componen un tejido. Para ello es indispensable familiarizarse con una serie de términos que adopto del texto de A. Cabrera<sup>42</sup> y que describo a continuación:

- Urdimbres: son los hilos que habitualmente están fijos en el telar. Se trata de los hilos que tienen una mayor torsión para resistir la tensión del telar y de las pasadas de la trama. Hay dos tipos de urdimbres, la de base que trabaja con el tejido de base y la de ligadura que trabaja con las tramas de decoración.
- Tramas: son los hilos que llevados por la *lanzadera* y al cruzarse con los de la urdimbre conforman el tejido y suelen tener menor o ninguna torsión. Puede haber tantos hilos de trama como colores tenga la decoración, y también puede haber hilos metálicos. Hay dos tipos de trama, la trama de base que trabaja solo en el tejido de base, y las tramas de decoración que pueden ser de distinto tipo según trabaje a todo lo largo del telar, llamadas *tramas lanzadas*, o solo cuando se haga la decoración, denominadas *tramas interrumpidas*; esta característica se ve más claramente en el reverso del tejido.
- Orillos: son los laterales del tejido. Las tramas van de un lado a otro del tejido y en la zona donde dan la vuelta se refuerza para evitar que se salgan; a veces tienen unos hilos más gruesos llamados *cordelinas* y los colores no tienen que ser los mismos que el tejido. Los orillos se pueden ver en algunos fragmentos conservados y son una gran fuente de información.

---

<sup>41</sup> CABRERA LAFUENTE, A.: "Técnicas textiles...", op. cit., p.11.

<sup>42</sup> Ibidem., pp.12-13.

- Ligamento: el modo en que se cruzan los hilos de trama con los de la urdimbre, crea un tipo de ligamento o tejido. Se distinguen dos tipos de ligamentos:
  - Simple, con una sola urdimbre y las tramas que necesite el tejido, como mínimo una. Es la más antigua y se distinguen tres familias: la del tafetán, la más simple de todas; la sarga y el raso y sus derivados. De las tres, solo nos interesan el tafetán y la sarga para este estudio.
  - Complejo o con dos urdimbres, una de base y otra de ligadura, más las tramas que necesite el tejido. Estos tejidos son los que más evolucionan en la Edad Media.

### 3.1.1. TIPOS DE LIGAMENTOS DE LOS TEJIDOS ANDALUSÍES<sup>43</sup>

Ligamentos simples:

- Tafetán: es el tejido más sencillo, la trama pasa alternativamente por encima y por debajo de cada uno de los hilos de la urdimbre (fig.3). Es el tejido de base para los tejidos en tapicería o de muchos de los bordados.<sup>44</sup> Para su ejecución se utilizaba el *telar vertical*, que con el tiempo fue siendo sustituido por el *telar horizontal de lizos y pedales*.<sup>45</sup>

Esta técnica de tradición copta se realizaba en Egipto con hilos de lino y en al-Andalus a partir del siglo X con hilos de seda. Con este sistema están realizados los tejidos medievales más tempranos conservados en la península ibérica, como el Almaizar de Hisam II<sup>46</sup>, combinando una zona lisa en tafetán, con una franja decorativa en técnica de tapicería. El tafetán y la tapicería serán técnicas que irán desapareciendo con el tiempo entre los tejidos lujosos.<sup>47</sup>

- Sarga: Ligamento que se obtiene por medio de un escalonado, donde el cruce entre la urdimbre y la trama o punto de ligadura se desplaza un hilo a la derecha o a la izquierda, dando lugar a un tejido con efectos de diagonales. La trama pasa por encima de 2, 3 o 4 hilos de urdimbre y

<sup>43</sup> Es de vital importancia para este trabajo que quede perfectamente clara la estructura de los diferentes tipos de ligamentos y por tratarse de un tema complejo en todas las definiciones he contrastado y compilado la información recogida de estos tres textos: CABRERA LAFUENTE, A.: "Técnicas textiles...", op. cit., p. 13-14; SALADRIGAS CHENG, S.: "Los tejidos...", op. cit., pp. 88-98 y BORREGO DÍAZ, P.: "Análisis técnico...", op. cit., pp. 75-79.

<sup>44</sup> La tapicería o técnica de tapiz no se trata de un ligamento, sino de una técnica decorativa donde las tramas no cruzan de orillo a orillo el telar, sino solamente donde lo requiere el motivo decorativo, utiliza para ello espolines. Combina zonas lisas trabajadas en tafetán con franjas decorativas en técnica de tapicería realizada a mano con espolines y manteniendo la misma urdimbre. Estas franjas de tapicería en una primera época se combinan con tafetán, agrupándose los hilos de urdimbre de dos en dos, no siempre de forma regular, dando lugar a ligamento de tafetán doble (fig.4). BORREGO DÍAZ, P.: "Análisis técnico...", op. cit., p.75.

<sup>45</sup> MARTÍN I ROS, R. M.: "Tejidos" en BARTOLOMÉ ARRAIZA, A. (Coord.): *Las artes decorativas en España (Tomo II). Summa Artis. XLV*. Madrid: Espasa-Calpe, 1999, p. 18.

<sup>46</sup> Almaizar es un tipo de velo que usaban los musulmanes para cubrirse la cabeza.

<sup>47</sup> BORREGO DÍAZ, P.: "Análisis técnico...", op. cit., p.76.

por debajo de uno solo, el cual en las pasadas sucesivas es el inmediato.<sup>48</sup> El ligamento de sarga más pequeño (fig.5) es la sarga en base 3 (2 hilos tomados, 1 dejado)<sup>49</sup> y el siguiente es la sarga en base 4 (3 hilos tomados, 1 dejado).

Ligamentos complejos:

- Taqueté: Se trata de un tejido derivado del tafetán, pero con dos urdimbres, la urdimbre de base y la urdimbre de ligadura. La urdimbre de base (principal o de fondo) no aparece en la superficie del tejido y la urdimbre de ligadura trabaja en tafetán con las pasadas de trama formando la decoración (la urdimbre pasa por encima de una trama y por debajo de otra, para intercambiar posiciones en la siguiente pasada de trama) (fig.6). Al formarse el tafetán con la urdimbre de ligadura, se constituyen largas bastas de trama, ya que la relación entre la urdimbre de base y la de ligadura suele ser de 3/1 o 4/1.<sup>50</sup> Dado que sus puntos de ligadura resultan más evidentes en la superficie del tejido, presenta una calidad más burda, lo que hizo que no fuera una técnica tan apreciada. Esta técnica aparece en algunas inscripciones del siglo XII, pero el auge lo alcanza en el siglo XIII, donde trabaja como ligamento único y en la mayoría de los casos combinado con el lampás.<sup>51</sup>
- Samito: es un ligamento de tradición persa sasánida que deriva de la sarga y que se teje en *telar de lazos* o *telar de tiro*. Permite realizar la decoración no por medio de pequeños espolines, empleados solo en las áreas de color correspondiente (como ocurre en la tapicería), sino con lanzadoras utilizadas de orillo a orillo de la pieza y que posibilita que el diseño se repita a lo ancho del tejido. El ligamento se compone de dos juegos de urdimbre: la urdimbre de fondo o principal y la urdimbre de ligadura o efecto. La urdimbre de fondo corre en el interior en el tejido (entre las tramas del anverso y reverso) sin aparecer en ningún momento en la superficie y solamente actúa para facilitar el cambio de color de un lado al otro del tejido y dar cuerpo al tejido. La urdimbre de ligadura trabaja con las diferentes tramas de decoración que forman el diseño de la tela y lo hace en sarga (fig.7), normalmente en base 3 (2 hilos tomados, 1 dejado) aunque también se han identificado samitos con base sarga de 4, 5 y 6.<sup>52</sup> Dicho empleo confiere al tejido un aspecto plano y brillante. En función del número de tramas que participan en el motivo decorativo, hablaremos de samito con efecto 2,3... tramas<sup>53</sup>. Se necesitan como

---

<sup>48</sup> CABRERA LAFUENTE, A.: "Telas hispanomusulmanas...", op. cit., pp. 202.

<sup>49</sup> En el vocabulario textil normativo se utilizan los términos *toman X hilos*, *dejan Y hilos*. *Toman X hilos* se refiere a que la trama pasa por encima de X hilos de urdimbre. *Dejan Y hilos* significa que la trama pasa por debajo de Y hilos de urdimbre.

<sup>50</sup> X/Y; X= nº de hilos de la urdimbre de base; Y= nº de hilos de la urdimbre de ligadura. Siendo  $X \geq 3$ ;  $Y \geq 3$ .

<sup>51</sup> BORREGO DÍAZ, P.: "Análisis técnico...", op. cit., p.78

<sup>52</sup> *Samito con sarga en base X* significa que la trama pasa por encima de (X -1) hilos de urdimbre de ligadura y por debajo de 1 solo. Es decir, *toman* (X -1) hilos, *dejan* 1 hilo. *Samito efecto Y tramas*, siendo Y el nº de tramas que participan en la decoración.

<sup>53</sup> Ibidem., p.76.

mínimo tres hilos de urdimbre de base por tres hilos de urdimbre de ligadura, y al menos dos tramas, apareciendo por el anverso el color que requiere el motivo decorativo, mientras que el resto de las tramas se mantienen por el reverso del tejido. De ahí la denominación de “samito”, ya que necesita 3 hilos de urdimbre de fondo más 3 hilos de urdimbre de ligadura para completar su curso, lo que equivale a 6 hilos en total (“hexamitos” en griego).<sup>54</sup>

Este ligamento es la base de la mayoría de los tejidos labrados tanto en la zona de Oriente Medio y Bizancio como en al-Andalus.<sup>55</sup> En el mundo andalusí se utiliza entre los siglos XI-XIII.

- **Lampás:** se trata de un ligamento complejo de dos urdimbres, en el que la urdimbre de fondo y la trama de fondo hacen el tejido de base y la urdimbre de ligadura trabaja con las tramas de decoración o de efecto creando los motivos del tejido. Su principal característica es que en los tejidos así realizados la urdimbre de fondo que, hasta el momento permanecía oculta y sin ligar con las tramas, pasa ahora a tener un papel exterior: crea, junto con la que se llama trama de fondo, el tejido base sobre el que se realiza la decoración mediante la urdimbre de ligadura y las tramas de efecto. El ligamento del fondo y el de decoración pueden ser el mismo o distinto, dado que la urdimbre base junto a la trama base evoluciona independientemente de la urdimbre efecto y de la trama decoración (fig.8, gráfico 4). Al trabajar la urdimbre de fondo y no permanecer en el interior del tejido, provoca tejidos con más relieve. Este ligamento es muy evolucionado, al trabajar de manera independiente los hilos del tejido de fondo y los de decoración, lo que permite crear decoraciones cada vez más complejas. Los tejidos realizados con esta técnica fueron hechos en telar de lazos siguiendo la pauta de los anteriores, pero ahora se trata de un telar de lazos perfeccionado al que se le ha incorporado un segundo juego de lazos para posibilitar el uso simultáneo de dos ligamentos, distintos o iguales, pero independientes. En el siglo XIII, durante el periodo almohade, es el ligamento que se empleaba normalmente para los tejidos labrados sustituyendo al samito, puesto que presenta la ventaja de poder destacar de forma mucho más clara la decoración sobre el fondo y los motivos decorativos cambian hacia formas geométricas.<sup>56</sup> Durante el periodo almorávide, en cambio, coexistieron ambas técnicas.

Las características y la evolución del lampás en los talleres hispanos difiere de la de los talleres orientales, como veremos más adelante.<sup>57</sup> En Fez el tejedor artesano Hassan Kabil ha

---

<sup>54</sup> SALADRIGAS CHENG, S.: “Los tejidos...”, op. cit., p. 92.

<sup>55</sup> Labrado: tejido decorado con dibujos más o menos complejos, cuya ejecución requiere el empleo de procedimientos especiales.

<sup>56</sup> Ibidem., pp. 94-95.

<sup>57</sup> RODRÍGUEZ PEINADO, L.: “La producción textil...”, op. cit., p. 279.

reproducido un telar de tiro tal y como debía ser en época almorávide en al-Andalus, rescatando la técnica totalmente manual del lampás .<sup>58</sup>

Clasificar los tejidos a partir de su técnica nos ayuda a establecer, junto con otros elementos de estudio, familias de tejidos con un lenguaje común a los que en ocasiones se les puede atribuir un mismo taller de producción.<sup>59</sup> Son de gran utilidad para ello las dataciones *post quem* en al-Andalus a partir del momento de desarrollo de una técnica:

-Samito: predomina durante los siglos XI, XII y muy poco en el XIII. En al-Andalus no es habitual el uso de hilos entorchados.

-Taqueté: aparece en algunas inscripciones del siglo XII, pero el auge lo alcanza en el siglo XIII, donde trabaja como ligamento único y en la mayoría de los casos combinado con el lampás.

-Lampás: aparecen por primera vez y con unas características diferenciadas en la primera mitad del siglo XII, utilizan hilos entorchados en pequeños detalles creando el efecto de *nido de abeja*.

-Hilos entorchados a partir del s. XI, con efecto nido de abeja a partir del s. XII.

### 3.2. DOCUMENTACIÓN

El estudio de las abundantes fuentes medievales escritas conservadas es muy importante pero son muy escasos los tejidos conservados identificados con su nombre, pues las fuentes habitualmente no hacen una descripción de los tejidos que permita a los investigadores identificar los fragmentos conservados.<sup>60</sup> Tampoco son demasiado específicas en el aspecto técnico, es decir, no sabemos casi nada acerca del proceso de elaboración y del tipo de instrumentos utilizados.<sup>61</sup> No obstante, los documentos nos aportan gran información y nos acercan a entender el textil en el contexto de la sociedad del momento. Por un lado, disponemos de textos islámicos y en lo referente al textil, R. B. Serjeant<sup>62</sup> hace una buena compilación de datos de la Península recogiendo los textos de los diferentes autores en su libro *Islamic textiles*. Por otro lado, contamos con inventarios de iglesias y catedrales europeas que, aunque no conserven los

---

<sup>58</sup> Resulta interesante el visionado del video para entender mejor el complejo proceso de tejeduría andalusí. [https://youtu.be/0iTWt7oRhcw?si=H\\_fL0Rmb1HXeNu2E](https://youtu.be/0iTWt7oRhcw?si=H_fL0Rmb1HXeNu2E) [Consulta 26-4-2025]

<sup>59</sup> SALADRIGAS CHENG, S.: "Los tejidos...", op. cit., p.74. Quiero mostrar mi agradecimiento a Sílvia Saladrigas por su amabilidad y paciencia aclarándome cuestiones técnicas y por mostrarme personalmente la colección de tejidos almorávides del Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa (CDMT).

<sup>60</sup> CABRERA LAFUENTE, A.: "Técnicas textiles...", op. cit., p.9.

<sup>61</sup> SALADRIGAS CHENG, S.: "Los tejidos...op. cit., p.75.

<sup>62</sup> SERJEANT, R.B.: "Textiles and the...", op. cit., pp.165-176.

tejidos, nos dan una idea de lo apreciados que eran en su momento, de su importancia dentro del contexto ritual y del alcance territorial que adquirieron.

También podemos extraer información de los hallazgos arqueológicos. En 1982 en Conímbriga (Portugal) se hallaron restos de un antiguo asentamiento andalusí entre los que se encontraron unas piezas denominadas *templens* o *templazos*, cuyo uso está relacionado con el telar horizontal, más evolucionado que el telar vertical. Este hallazgo confirmaría el empleo del telar horizontal por los tejedores andalusíes.<sup>63</sup>

### 3.3. ESTUDIO ICONOGRÁFICO

#### 3.3.1. PRECEDENTES Y EVOLUCIÓN DE LA ICONOGRAFÍA EN EL MEDITERRÁNEO

Ya hemos comentado la interacción entre las diferentes culturas a lo largo del tiempo, gracias, entre otros factores, sobre todo al comercio de la ruta de la seda. Antes de entrar en profundidad en el estudio de los tejidos andalusíes, considero necesario hacer un apunte sobre la evolución iconográfica del textil en algunos territorios, ya que influirá decisivamente sobre al-Andalus, además de presentar de forma escueta la evolución del textil islámico fuera y dentro de la península ibérica.<sup>64</sup>

Arte copto (s. II-VII). Cristianos egipcios. Técnica de tapicería: urdimbre y trama de lino y decoraciones de lana policroma.

Sasánidas 250-650. (Mediados s.III-mediados s.VII). Su arte fue importante por las influencias posteriores que tuvo y del s. VI al XIII se propagaron los motivos sasánidas. Sedas decoradas con círculos dispuestos en hileras horizontales, el interior de cada círculo dividido en dos por el árbol de la vida y a cada lado dispuestos simétricamente dos personajes o dos animales enfrentados. Los motivos preferidos fueron los animales fantásticos, caballos alados y grifos, animales devorándose entre sí y las aves. Las escenas con personajes representaban a jinetes luchando o cazando, como símbolo de poder. Se trata de sedas decoradas de gran finura y poca variación de colores en la que todos los motivos se concebían con gran decorativismo.<sup>65</sup> Conocían el telar de lazos.

---

<sup>63</sup> SALADRIGAS CHENG, S.: "Los tejidos...op. cit., p.75-76 citando a RETUERCE VELASCO, M.: "El templen ¿1er testimonio del telar horizontal en Europa?". En *Boletín de Arqueología Medieval*. 1987, nº1, p.71.

<sup>64</sup> MARTÍN i ROS, R.M.: "El teixit a l'Edat Mitjana" en *l'Edat Mitjana. Arts plàstiques, indumentària i teixit*. Síntesis del cicle de conferències anual de Museu Tèxtil i d' Indumentària de Barcelona, 1987, pp.11-16.

<sup>65</sup> RODRÍGUEZ PEINADO, L.: "El arte textil en la Antigüedad y la Alta Edad Media" en *Textil e indumentaria: materias, técnicas y evolución*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003, p.130.

Bizancio. La técnica textil evolucionó mucho en el imperio bizantino. Se introdujo el espolinado de metales y la combinación de los diferentes ligamentos se hizo más complicada.<sup>66</sup> Desde el siglo VI trabajaron la seda. En el siglo VIII recibió la influencia sasánida y los temas se convirtieron en copias o interpretaciones de los originales sasánidas. Las famosas águilas imperiales de grandes medidas y los leones pasantes decoran los tejidos del siglo XI. A partir del siglo XII los temas fitomorfos adquieren mayor importancia que los zoomorfos.

Islam. A partir del 642 el Islam se extendió por el Próximo Oriente y Egipto. En el 711 invadió la península ibérica y en el 827 Sicilia. Los países conquistados influyeron con su arte sobre la producción artística islámica y, por tanto, también textil. Durante la época califal, la influencia egipcia copta se hizo evidente en piezas de trabajo de tapicería en sedas. Durante las etapas de los reinos de taifas y de las invasiones almorávides, la decoración de los tejidos islámicos utilizó temas persas y bizantinos; animales dentro de círculos como el león, símbolo del poder del Islam, y las decoraciones formadas por hileras de águilas bicéfalas o animales fantásticos. Del siglo XII son un grupo de tejidos con decoración de círculos, la estructura interior de los cuales es la sasánida: eje central y dos figuras enfrentadas. Se caracteriza este grupo por el uso de hilos metálicos en las caras de las figuras. A causa de la invasión almohade (1150) los temas decorativos pierden la influencia persa y bizantina. El rigorismo religioso de los almohades hace que desaparezca la figura humana o animal y las decoraciones son a base de formas estrelladas o rosetas de pequeñas dimensiones.

El intercambio de mercancías y las relaciones que existían entre todos los países del Mediterráneo determinaron modas decorativas sincrónicas que contribuyen a aumentar la confusión existente hoy en día entre muchos de los tejidos del mismo periodo. De la antigua Persia sasánida pervivieron todas las fórmulas decorativas de sus tejidos, constituyendo un repertorio que inspiró durante mucho tiempo a todo el mundo islámico de las orillas mediterráneas: Sicilia, Egipto, Siria, al-Andalus e incluso al imperio bizantino.<sup>67</sup>

Este breve recorrido nos hace comprender con mayor facilidad la dificultad con la que se encuentra el especialista a la hora de determinar asignaciones basándose únicamente en el estudio iconográfico y la búsqueda de paralelos.

---

<sup>66</sup> Espolín ver nota 38.

<sup>67</sup> KOEHLIN, R.; MIGEON, G.: *Arte Musulman. Cerámica, tejidos, tapices. Colección de 100 láminas en color con introducción y anotaciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 1957, p.17-19.

## 4. TEJIDOS ANDALUSÍES

En el mundo islámico se denominan *tiraz* los talleres en torno a la corte en los que se manufacturaban tejidos lujosos para uso exclusivo de los monarcas. Tejidos de seda que en ocasiones intercalaban hilos de oro y plata.

La institución del *tiraz* no fue una innovación surgida de la tradición islámica, sino que fue una adaptación de los talleres persas cuyos reyes sasánidas ya tenían institucionalizadas factorías de *tiraz* para sus propias necesidades al igual que los emperadores romanos y bizantinos. Los talleres sirios y persas que los musulmanes encontraron en su expansión fueron rápidamente integrados como parte de las dependencias al servicio de palacio.<sup>68</sup>

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 siendo las sedas andalusíes signo de distinción y poder.

### 4.1. Emirato de Córdoba (756-929)

Aunque no han llegado hasta nosotros ejemplares de la época emiral, estos tejidos se exportaron a los países islámicos y también a los reinos cristianos de la Península y a los reinos de lo que hoy denominamos Europa, donde aparecen inventariados en iglesias y catedrales.<sup>69</sup>

Durante el reinado de Abd ar-Rahman II y su hijo Muhammad I, el gusto refinado de los emires favoreció la llegada de tejidos islámicos orientales procedentes del *tiraz* de Bagdad, de tradición sasánida y egipcios de tradición copta y como consecuencia se produjo la posterior elaboración de imitaciones en talleres peninsulares.<sup>70</sup> Varios autores apuntan la creación del primer *tiraz* en tiempos de Abd ar-Rahman II junto al palacio residencia de Córdoba.<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> SALADRIGAS CHENG, S.: “Los tejidos...”, op. cit., p.81.

<sup>69</sup> PARTEARROYO, C.: “Tejidos andalusíes” en *Artigrama*. Zaragoza: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2007, n°22, p. 375.

<sup>70</sup> AA.VV.: *Tejidos hispano musulmanes. Estudio técnico y analítico*. [en línea] 2005, p.2. Disponible en <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:649f415d-bf67-47cb-afe5-edc34cfc1e13/tejidos-m0901-02-4-2-pdf3.pdf> [Consulta: 14-12-2021].

<sup>71</sup> SALADRIGAS CHENG, S.: “Los tejidos...”, op. cit., p. 81.

## 4.2. El califato de Córdoba (929-1013)

El *tiraz* de Córdoba tuvo mucha importancia en la actividad palaciega. Las telas que producía estaban destinadas al califa y su familia, pero una parte importante se destinaba como regalo para príncipes musulmanes y cristianos. El jefe de la manufactura real de tejidos era uno de los funcionarios más relevantes y sus nombres nos han llegado a través de las crónicas de la España musulmana. Además del *tiraz* de Córdoba se establecieron otros talleres que trabajaban en exclusiva para el califa.<sup>72</sup>

Los tejidos atribuidos al califato de Córdoba combinan el tafetán con bandas decorativas en técnica de tapiz, tienen su antecedente en la tapicería copta pero el lino ha sido reemplazado por la seda. Si al principio pudieron ejecutarse en telares verticales, éstos pronto se sustituyeron por telares horizontales constituidos por un mecanismo de lizos y pedales que permitían mayor rapidez en la ejecución.<sup>73</sup> Cristina Partearroyo no descarta que se hubieran hecho además algún tejido con ligamento de samito, sin oro, considerando que ya eran así los procedentes de Egipto, la Persia sasánida o Bizancio, entre los siglos VI al XI.<sup>74</sup> Aunque el bordado no forma parte de este estudio, está documentado en época califal el bordado en seda e hilos metálicos aplicados con la técnica del hilo tendido. Esta técnica consiste en disponer el hilo de oro sobre la superficie del tejido al que se sujeta mediante puntadas transversales de seda.

Las túnicas reales tienen en su borde un *tiraz*<sup>75</sup>, 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. De entre los textiles de este periodo destaca el *tiraz de Hisham II*, datado gracias a la inscripción dedicada al califa, bajo su reinado entre 976 y 1013. “En el nombre de Dios el Clemente y Misericordioso, la bendición de Dios y la prosperidad y la duración para el califa, el imán Abd Allah Hisam, favorecido de Dios y Emir de los creyentes”<sup>76</sup>. Los ápices de las letras y sobre todo los *alif* o 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.<sup>77</sup>

---

<sup>72</sup> RODRÍGUEZ PEINADO, L.: “La producción textil...”, op. cit., p. 275.

<sup>73</sup> Según indica Rosa María Martín i Ros, con el inicio de este tipo de telar se sustituye el lino de la urdimbre por seda, permitiendo un trabajo más refinado. Citado en AA.VV.: *Tejidos hispano musulmanes. Estudio...*, op. cit., p.2

<sup>74</sup> PARTEARROYO, C.: “Tejidos andalusíes”...op. cit., p. 379.

<sup>75</sup> Además de los talleres reales también se denomina *tiraz* a los tejidos con inscripciones en las que se reproducían pasajes del Corán o se ensalzaba a Alá o bien a califas y visires.

<sup>76</sup> AA.VV.: *Tejidos hispano musulmanes. Estudio...*, op. cit., p. 2.

<sup>77</sup> PARTEARROYO, C.: “Tejidos andalusíes”..., op. cit., pp. 376-380.

El forro de la tapa de la arqueta de San Isidoro de León que tradicionalmente se había considerado tejido taifal, recientes estudios han podido datarlo en el siglo X gracias a la prueba del carbono 14, por lo que deberíamos adscribirlo al tiraz califal.<sup>78</sup>

#### 4.3. Tejidos del periodo de taifas (1013-1086)

Si durante la época califal la técnica del tapiz era la más habitual en la realización de tejidos, durante el periodo taifa aparecen tejidos de mayores dimensiones, utilizados como sudarios y envoltorios de reliquias, hechos enteramente de seda y realizados con la técnica de samito. El samito al tratarse de un tejido labrado se confeccionaba en un telar especial denominado de tiro o de lazos, de gran complejidad, que permitía repetir los diseños a lo largo y a lo ancho del tejido.<sup>79</sup> Fueron importantes, entre otros, los talleres de los reinos de taifas de Sevilla, Córdoba y Almería.<sup>80</sup>

Los tejidos atribuidos a talleres andalusíes presentan una disposición compositiva de franjas horizontales y cierta geometrización de elementos, tonos fuertes: rojo generalmente para el fondo y los verdes o negruzcos, con bordados amarillos o blancos. Los motivos son animales o seres fantásticos y entre ellos destacan las águilas bicéfalas explayadas con ciervos o leones en sus garras. Su relación con varias pilas califales de mármol donde figura este tema en los costados es evidente.<sup>81</sup>

#### 4.4. Tejidos del periodo almorávide (1086-1147)

Durante el periodo almorávide continúa utilizándose la técnica de samito y se incorpora como novedad la del lampás, técnica que irá evolucionando. Los samitos andalusíes se diferencian por su intenso colorido, dominando los fondos rojos y los motivos estilizados perfilados en tonos pajizos dispuestos en frisos o incluidos en círculos perlados.<sup>82</sup> Por su parte, como ya veremos, el lampás de los talleres hispanos posee unas características diferentes a la de los talleres orientales y también evolucionará de manera distinta.<sup>83</sup>

---

<sup>78</sup> CABRERA LAFUENTE, A.: "Textiles from the Museum of San Isidoro (León): New Evidence for Re-evaluating Their Chronology and Provenance" [en línea]. *The Medieval Iberian Treasury in the Context of Cultural Interchange (Expanded Edition)*, 2020, pp. 59-95. Disponible en [https://brill-com.sire.ub.edu/downloadpdf/journals/me/25/1-2/article-p59\\_3.pdf](https://brill-com.sire.ub.edu/downloadpdf/journals/me/25/1-2/article-p59_3.pdf) [Consulta 20/12/2021].

<sup>79</sup> RODRÍGUEZ PEINADO, L.: "La producción textil...", op. cit., p. 275.

<sup>80</sup> PARTEARROYO, C.: "Estudio histórico-artístico...", op. cit., p.50.

<sup>81</sup> PARTEARROYO, C.: "Tejidos andalusíes"..., op. cit., pp. 381-383.

<sup>82</sup> RODRÍGUEZ PEINADO, L.: "La producción textil...", op. cit., p. 278.

<sup>83</sup> Ibidem., p. 279.

El prestigio de la dinastía abasí dio lugar a una oleada imitativa desde Asia hasta las regiones del Mediterráneo occidental. En Constantinopla provocó una moda orientalizante que a su vez se difundió también por los territorios mediterráneos. Los tejidos de Bagdad llegaron a al-Andalus y de allí a los reinos cristianos de la Península.

#### **4.5. Los tejidos del periodo almohade (1147/1161-1212/1236)**

El periodo almohade está constituido por tres etapas. En sus inicios se produce una continuación de los motivos almorávides para después producirse una ruptura, pues su interpretación estricta del Islam les impide la representación de seres vivos, en un inicio los medallones con figuras animales irán disminuyendo de tamaño para posteriormente transformarse en motivos geométricos. En la última etapa, los motivos se enriquecerán con hilos de oro, pero no tendrán la misma calidad que los de épocas precedentes.

En este periodo los círculos con animales de la etapa almorávide se van esquematizando y se hacen más pequeños hasta transformarse en discos o también rombos y cuadrados. Se retoman elementos decorativos de otros periodos andalusíes anteriores como los de los mármoles y yeserías califales y taifales.<sup>84</sup> Esta decoración llegó al total geometrismo al final del siglo XII y el inicio del XIII, riqueza de colores y un mayor uso del hilo de oro de muy alta calidad. La técnica del telar progresó hacia una mayor simplicidad del trabajo, el lampás evolucionó y el taqueté lo encontramos solamente combinado con el lampás.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> PARTEARROYO, C.: "Tejidos andalusíes"..., op. cit., p. 410.

<sup>85</sup> PARTEARROYO, C.: "Estudio histórico-artístico...", op. cit., p. 69.

## 5. ESTADO DE LA CUESTIÓN

### 5.1. DESDE FINALES S. XIX HASTA LOS AÑOS OCHENTA

Entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX los descubrimientos textiles en las excavaciones de Egipto y en los tesoros eclesiásticos despertaron en toda Europa el interés por el coleccionismo y el estudio del tejido antiguo, en particular de los tejidos coptos y medievales. El mercado del arte se lucrará del interés del coleccionista, convirtiéndose en el responsable directo de la fragmentación y dispersión del patrimonio, lo que llevó con frecuencia a la descontextualización de numerosas piezas.<sup>86</sup>

Mientras los grandes museos europeos como el South Kensington de Londres (actual V&A), el Kunstgewerbe Museum de Berlín, el Musée du Cinquenaire de Bruselas y en París el Musée de Cluny y el Musée des Arts Décoratives, engrosan sus colecciones textiles, en Lyon nace el primer museo específico, con la creación en 1890 del Musée Historique des Tissus. En torno a las colecciones existentes en iglesias y catedrales surgen otros museos que con frecuencia poseen piezas textiles. En Cataluña por ejemplo, cabe destacar la creación del Museu Episcopal de Vic en 1891, museo que posee importantísimos ejemplares de tejidos andalusíes.<sup>87</sup> Las nuevas adquisiciones precisan ser identificadas y catalogadas y especialistas sobre todo de Francia (Francisque Michel, Raymon Cox, Gaston Mingeon), pero también de Gran Bretaña (Daniel Rock), Austria (Otto von Falke), Alemania (Friedrich Fischbach, Julius Lessing), Bélgica (Isabelle Errera) y posteriormente Cataluña (Francesc Miquel i Badia, Josep Gudiol), dieron a conocer a través de sus escritos y sus ilustraciones las primeras piezas de los principales museos europeos, pero también de iglesias y catedrales y de colecciones privadas. Estos autores, entre otros, sentarán las bases de los estudios posteriores.<sup>88</sup>

En este periodo de entre siglos también se empiezan a publicar catálogos de museos y de colecciones privadas que se vendían y subastaban.<sup>89</sup> Entre ellos cabe destacar el de la internacionalmente reconocida colección de tejidos de Francesc Miquel i Badia, con destacados fragmentos de tejidos andalusíes y en el que Josep Pascó firmaba el prólogo y la catalogación de las piezas.<sup>90</sup>

---

<sup>86</sup> CARBONELL BASTÉ, S.; CERDÀ, E.: “Los inicios del coleccionismo textil en Cataluña” en *Datatèxtil*, nº 21, Terrassa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2009, p.5.

<sup>87</sup> CARBONELL BASTÉ, S.: *El coleccionismo i l'estudi dels teixits i la indumentària a Catalunya. Segles XVIII-XX*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2016, p. 37.

<sup>88</sup> Idem., p.37.

<sup>89</sup> Ibidem, pp. 41-44.

<sup>90</sup> *Catalogue de la Collection des tissus anciens de Francisco Miquel y Badia, classifiés par José Pascó*. Barcelona, 1900.

En un principio, los estudios sobre el textil se realizaban solamente desde el punto de vista iconográfico y estilístico y no es hasta la década de los años cuarenta del siglo XX cuando se inicia el estudio de los tejidos desde el punto de vista de la técnica. Entre los principales estudiosos del textil del período inicial (que abordan, entre otros temas, el del tejido andalusí) cabe señalar grupos de investigadores, generalmente de nacionalidad coincidente, que trabajan en una misma línea, siguiéndose unos a otros. Ellos parten de las piezas que tienen en sus museos y que han llegado a ellos gracias al coleccionismo. Lo habitual es que realicen generalizaciones entorno a los tejidos asignándoles un carácter (una categoría) cronológico y geográfico, cuyo punto de partida es básicamente el estudio del análisis ocular desde una perspectiva iconográfica. En ocasiones del colorido, pero sin entrar a analizar la procedencia de los tintes. En algunos casos, aunque no es lo habitual, se analizan desde el punto de vista de la técnica, pero de una forma muy somera, lo cual es comprensible dado que las posibilidades tecnológicas y fotográficas son todavía poco evolucionadas. Con la macrofotografía se dará un salto sustancial en el análisis técnico de los tejidos.

En esta primera etapa, lo habitual es que los autores clasifiquen únicamente los tejidos que se encuentran en sus museos. No obstante, cabe destacar las publicaciones de J. Lessing (1900), O.v. Falke (1913) y E. Flemming (1928) por ser los autores que analizan un importante corpus de tejidos más allá de sus fronteras, que incluye a muchos de los hallados en la península ibérica. Veamos a modo de ejemplo tres motivos iconográficos: águila, elefante y pavo real, que han llevado a estos autores a otorgar asignaciones a determinados textiles. Veamos también las aportaciones de J. Pascó (1900) de algunos de estos mismos tejidos que analiza por hallarse en la colección Miquel i Badia. Clasifican el *tejido de las águilas y los leones* (Fig. 13) procedentes de la indumentaria funeraria de San Bernat Calbó como bizantino, por la habitual representación de las águilas en los tejidos imperiales bizantinos, situándolo entre los siglos XI y XII, a excepción de Lessing que no le asigna cronología.

No es habitual encontrar elefantes en la iconografía andalusí y es por ello que *el tejido de los elefantes* (Anexo II. Tabla Tejidos, p. 14) hallado en una iglesia del alto Aragón (CDMT 6160) es considerado de procedencia persa por Falke y Flemming que lo sitúan cronológicamente en una horquilla amplia entre los siglos VII-IX y, en cambio, es bizantino para Lessing y, por tanto, algo posterior, siglos VIII-X. Pascó afina más en la cronología considerándolo bizantino del siglo VIII. M. Lombard ya apuntaba como uno de los principales problemas que plantea el estudio de las influencias orientales en occidente el distinguir entre las influencias que provenían por las rutas originarias del dominio musulmán y las rutas originarias del dominio bizantino, ambas transmisoras de los modelos de tradición sasánida.

De estilo muy diferente es *la seda con elefantes de Santa Maria de l'Estany* (Fig. 11) considerada bizantina del s. XI a excepción de Lessing, que solo dice que se trata de una imitación sasánida y que ubica entre los siglos VIII-X.

*La casulla de San Sernín* (Fig. 12) es catalogada como palermitana por la relación de los pavos reales del tejido con los mosaicos y pinturas del palacio de Palermo.

Los autores, al particularizar en los ejemplos, en la mayoría de estos textos ni profundizan ni aclaran el porqué de las clasificaciones que otorgan a los tejidos. Adscriben las piezas a un lugar y a un período determinado en función de aspectos que muchas veces desconocemos, pero que en general podemos adivinar que, o bien proceden de la catalogación generada dentro del ámbito del mercado del arte, lo cual no siempre responde a criterios realistas, distorsionados en pro de aspectos comerciales, o simplemente desconocidos por tratarse de fragmentos descontextualizados o, como ya hemos comentado, se apoyan en el análisis iconográfico de la pieza. También es habitual que sigan a sus predecesores en la catalogación asignada previamente por estos, sin apenas cuestionarla.

El francés Francisque Michel será pionero con la publicación en dos volúmenes, entre 1852 y 1854, de *Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent et autres tissus précieux en Occident, principalement en France, pendant le Moyen Âge*, obra que se considera la primera compilación de tejidos de lujo.<sup>91</sup>

Facundo Riaño será el primer español en escribir sobre los tejidos hispánicos en 1890 para una publicación del South Kensington Museum *The industrial arts in Spain*. En el capítulo Textile Fabrics presenta una visión muy general de la historia del tejido en la Península y manifiesta la dificultad que supone la adscripción de los tejidos andalusíes:

it is extremely difficult, in my opinion, to classify textile fabrics proceeding from Syria, Sicily or the Spanish Arabs, as all, whether imitations or originals, are similar in manufacture.<sup>92</sup>

Por supuesto el número de publicaciones en torno al textil en el periodo comprendido entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX es inabarcable, pero destacan las que realizan una historia del tejido basándose sobre todo en los textos coetáneos, los catálogos y los compendios de láminas de los diseños de los tejidos antiguos, y los artículos que abarcan temas diversos en torno al textil.<sup>93</sup>

Adentrándonos en el siglo XX, cabe diferenciar una subdivisión entre los estudios realizados a principios de siglo y los realizados en torno a la década de los años cuarenta. Es a partir de los

---

<sup>91</sup> CARBONELL BASTÉ, S.: *El col·leccionisme...* op. cit., pp. 38.

<sup>92</sup> RIAÑO, J.F.: "Textile Fabrics" en *The industrial arts in Spain*. London: Chapman and Hall, 1890, p.253.

<sup>93</sup> Para más información sobre las publicaciones realizadas en el s. XIX y principios del XX ver: CARBONELL BASTÉ, S.: *El col·leccionisme...* op. cit., pp. 33-52.

años cuarenta cuando empiezan a tomarse más en serio aspectos como la técnica y el color, pero no será hasta los años ochenta en que se realicen estudios exhaustivos sobre los tejidos, y es sobre todo a partir de los años noventa, que empezará a ponerse en valor la importancia de los estudios multidisciplinares. Gracias a ellos en ocasiones podrán confirmarse y desmentirse adscripciones y cronologías previamente establecidas. En esa línea los especialistas remarcarán la importancia de temas como el intercambio y el comercio para poner en tela de juicio muchas de las catalogaciones dadas hasta el momento. Son muchos los tejidos que todavía quedan por estudiar y también muchos los tejidos que, a pesar de haber sido estudiados, su lugar de procedencia y/o su cronología continúan siendo una incógnita.

Del grupo de los estadounidenses cabe destacar las aportaciones de Dorothy Shepherd y Florence May, entorno a los años cuarenta y cincuenta del s. XX y sus continuadores Bunt, A. Coulin Weibel y E. Grube.

Las aportaciones españolas corresponden a Manuel Gómez-Moreno y a sus seguidores con textos entorno a la década de los años cuarenta y cincuenta, Carmen Bernis, Floriano Niño Mas. Entre los catalanes, Francesc Torrella Niubó. A partir de los años cuarenta se retoma el interés por el estudio del tejido, y autores como F. Niño Mas, D. Shepherd, F. May o M. Gómez-Moreno ya apuntan al estudio de la técnica, la calidad de los materiales y el colorido para determinar con mayor precisión lugares de producción. F. Niño ya advierte sobre la complejidad de determinar la procedencia de los tejidos basándose únicamente en la iconografía, y apunta al estudio de la técnica y el color.<sup>94</sup> Gómez-Moreno, además de tener presente las inscripciones epigráficas, clasifica los tejidos andalusíes en función de la técnica como *tapicería*, *baldaquies* (para referirse al lampás), *sargas* (para los samitos) y *diaspros*. En realidad, denomina *baldaquies* a un grupo de tejidos andalusíes que imitan las producciones de Bagdad, situándolos en el siglo XII y probablemente producidos en Almería. En este grupo incluye *la casulla de San Juan Ortega* de Quintanaortuño (Anexo II. Tabla Tejidos, p.17), los dos tejidos de Santa Librada en Sigüenza (Fig. 21 y Fig. 22, p. 19) y el tejido de la catedral de Salamanca (Anexo II, p.23). F. Niño utiliza los términos *sarga* (samitos) y *tafetán de bastas* (lampás). Shepherd denomina a los lampás como *diaspres*, que nada tienen que ver con los *diaspros* de Gómez-Moreno.

En este sentido ha sido básica la aportación del C.I.E.T.A (Centre International d'Étude des Textiles Anciens) en la creación de un lenguaje común a disposición de los profesionales en distintos idiomas.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> NIÑO MAS, F.: *Antiguos tejidos artísticos españoles*. Madrid: publicaciones de la escuela de artes y oficios artísticos de Madrid, 1942, p.19.

<sup>95</sup> C.I.E.T.A. *Vocabulario técnico de tejidos. Español- Francés- Inglés- Italiano*. Lyon: Publications du C.I.E.T.A., 1963.

Estos autores, al trabajar teniendo en cuenta la iconografía y la técnica de forma combinada, llegan a conclusiones bastante parecidas. Más adelante estudiaremos algún ejemplo para ver esta evolución.

May da la clave descifrando la inscripción epigráfica del *tejido de San Pedro de Osma* (Fig. 18) que permitirá datarlo. D. Shepherd es una de las pioneras en trabajar conjuntamente diversos aspectos de un tejido. Sus aportaciones son fundamentales y marcarán una línea de trabajo muy definida para el estudio del textil. En su estudio señala aspectos iconográficos, del lugar de localización donde se hallaron los tejidos, consideraciones respecto al color, pero sobre todo, se basa en características técnicas. Shepherd empieza a agrupar los tejidos por similitudes en familias, atribuyéndolos a un mismo taller, teniendo en cuenta similitudes iconográficas, color y sobre todo técnica similar. Establece el *grupo del tejido del Burgo de Osma*, en el que incluye los tejidos del *estrangulador de leones* (Fig. 19) y el de *las esfinges de Sant Bernat Calbó* (Fig. 20) y que en años posteriores irá aumentando el grosor de este grupo con otros tejidos como el de *San Pere Cercada* (Anexo II, p. 20).<sup>96</sup> Autores posteriores realizarán subgrupos dentro de este gran grupo de tejidos con la misma técnica.

## 5.2. PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN A PARTIR DE LOS AÑOS OCHENTA

Hacia los años setenta del siglo XX empezaron a generalizarse los análisis de tejidos por medio de elementos ópticos de observación para la identificación de fibras y ligamentos, y físico-químicos para el estudio de tintes y metales, ya que, salvo excepciones, hasta entonces las referencias sobre fibras y tintes procedían de las fuentes escritas.<sup>97</sup>

Ya en 1987 el Museu Tèxtil de Terrassa plantea su preocupación por los pocos estudios realizados en torno a la seda en Catalunya, organizando una serie de encuentros de profesionales de diferentes disciplinas relacionadas con la seda, creando un equipo de investigadores y planteando por primera vez en su sede una exposición interdisciplinar que se materializó en 1991 bajo el título *La seda: llegenda, poder i realitat* y la publicación ese mismo año del monográfico *El món de la seda i Catalunya*.<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> SHEPHERD, D.G.: "A dated hispano-islamic silk" en *Ars Orientalis*, 1957, Vol. 2. Michigan: Freer Gallery of Art, The Smithsonian Institution and Department of the History of Art, University of Michigan, 1957.

<sup>97</sup> CABRERA LAFUENTE, A.: "Los tejidos como patrimonio: investigación y exposición" en *Tejidos Hispanomusulmanes. Bienes Culturales*, Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español. Madrid: Ministerio de Educación cultura y deporte, nº 5, 2005, p.6.

<sup>98</sup> MORRAL I ROMEU, E., SEGURA MAS, A . (Coord.): *La seda a Espanya. Llegenda, poder i realitat*. Barcelona: Lunwerg, 1991, p.5.

En paralelo y desde el Consejo de Europa, el CDMT<sup>99</sup> puso en marcha en 1987 un programa (en el que participaron diferentes países) de itinerarios culturales entre los cuales se encontraba *La seda, su papel en la economía, la cultura y el comercio en Europa, y en sus relaciones con el Este*. Entre 1989 y 1993, auspiciado por la Unesco, se llevó a cabo el programa de *Rutas de la seda, rutas del diálogo*.<sup>100</sup>

En la actualidad, muchos de los proyectos de conservación textil incluyen en su programa proyectos de investigación de los tejidos como consecuencia de las importantes aportaciones que de su estudio se obtienen. Gracias a los datos obtenidos a partir de las observaciones, análisis y estudios científicos, los procesos de conservación se ven beneficiados y en paralelo aportan datos de gran valor a historiadores, restauradores e investigadores textiles.<sup>101</sup>

En las últimas décadas, se han multiplicado los estudios sobre el arte textil medieval, tanto de colecciones textiles conservadas *in situ* pertenecientes a contextos funerarios y sacros, como de museos con tejidos adquiridos por diversas vías y de los que no siempre consta su procedencia. Estudios multidisciplinares que contrastan la catalogación de las colecciones, las fuentes documentales y estudios transversales sobre caracterización de materiales, técnicas de producción y el comercio de materias primas y telas manufacturadas, están produciendo avances considerables en el conocimiento del textil medieval.<sup>102</sup>

En el *Anexo proyectos de investigación* adjunto, hacemos una relación de los proyectos de investigación a los que hemos tenido acceso y las publicaciones que se han derivado de los mismos. El objetivo, no siempre fácil, es el de demostrar la idoneidad de estos estudios multidisciplinares en el avance del conocimiento del textil andalusí y más concretamente almorávide.

De los análisis realizados a piezas concretas es importante remarcar que, aunque como datos individualizados pueden parecer irrelevantes, son indispensables en cuanto a que contribuyen a engrosar un corpus de datos a disposición de los investigadores, necesarios para posteriores estudios. Los estudios multidisciplinares nos ofrecen una visión más global de los tejidos andalusíes dentro del contexto textil de la Edad Media en los territorios de Oriente y Occidente.

---

<sup>99</sup> Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa.

<sup>100</sup> *Ibidem.*, p.6.

<sup>101</sup> AA.VV.: *Tejidos hispano musulmanes...* op. cit.

<sup>102</sup> RODRÍGUEZ PEINADO, L.: "El Mediterráneo y la internacionalidad de la producción textil medieval" en RODRÍGUEZ PEINADO, L.; GARCÍA GARCÍA, F.: *Arte y producción textil en el Mediterráneo medieval*. Madrid: Polifemo, 2019, p.19.

## 6. OBJETO DE ESTUDIO: TEJIDOS ALMORÁVIDES

Nos proponemos analizar algunos tejidos a partir de los avances realizados en los últimos años. Para ello partimos de una tabla (Anexo II. Tabla Tejidos) en la que se han agrupado todos aquellos tejidos que, en algún momento, han sido clasificados por algún autor como almorávides.<sup>103</sup>

Hacemos una primera clasificación a partir de la técnica en combinación con algunos rasgos iconográficos que se cree son propios de los tejidos andalusíes, distinguiendo en un primer momento entre los samitos y los tejidos realizados con la técnica del lampás.

### 6.1. SAMITOS

Los samitos son tejidos labrados con figuras y sus temas decorativos siguen la tradición sasánida. La técnica del samito se introduce en el periodo de los reinos de taifas y continúa su producción durante el periodo almorávide. Resulta difícil dilucidar cuáles de estos tejidos pertenecen al periodo almorávide, pues si bien se introduce como novedad en este periodo la técnica del lampás, sería lógico suponer que algunos de los talleres establecidos en al-Andalus continuarían con la tradición de la técnica del samito.

Los tejidos en técnica de samito identificados como andalusíes que han sido datados entre los siglos XI y XII presentan algunas características comunes: La relación entre las dos urdimbres es de 3 hilos urdimbre de fondo/3 hilos urdimbre de ligadura, en la mayoría de los casos. Los colores de las tramas son normalmente rojo para el fondo (azul oscuro en algunos ejemplares) y verde oscuro, amarillo, beige y azul pálido en la decoración. No aparece ningún tipo de efecto brochado (es decir realizado con espolín) y no se usa el oro en ninguna forma.<sup>104</sup>

Estos tejidos se presentan siguiendo diferentes esquemas: en franjas horizontales con hileras de animales de influencia persa, como *el palio de las brujas* (Fig.15); animales inscritos en un doble círculo y en cuyo anillo se presentan círculos perlados, como *el tejido con elefantes de Santa Maria de l'Estany* (Fig.11). Otro esquema que incorporan es el de hileras de águilas bicéfalas con las alas desplegadas, diferenciándose de las águilas imperiales bizantinas, porque estas atrapan una presa con sus garras, y también por la simplicidad técnica, alejada del lujo bizantino. Este tema tiene una tradición en Mesopotamia y Persia, de donde directamente llega a Occidente a través del Islam. Ejemplos de ello es el *tejido del águila de Thuir* (Fig. 10).

---

<sup>103</sup> Ver Anexo III. Tabla tejidos/autores.

<sup>104</sup> SALADRIGAS CHENG, S.: "Los tejidos...", op. cit., p. 93.

En este sentido se ha avanzado en la clasificación de algunos tejidos que habían sido considerados bizantinos o persas por los autores de inicios de siglo, y se ha podido comprobar que pertenecen al mundo andalusí; en este grupo se encuentran el *tejido con elefantes de Santa Maria de l'Estany* (Fig. 11), el *tejido de las águilas y los leones* procedente de la indumentaria funeraria de San Bernat Calbó (Fig. 13) o la *casulla de Saint Sernin* de Toulouse (Fig. 12).

La mayoría de los autores consideran estos tejidos pertenecientes al periodo taifa, aunque algunos de ellos presentan discrepancias. Tal es el caso del *palio de las brujas* (Fig. 15), que por no hallarse ningún paralelo iconográfico ha sido clasificado desde bizantino, siciliano o andalusí y con una horquilla temporal que oscila entre los siglos XI y XII.

Rosa Maria Martín postula que los samitos menos evolucionados presentan un escalonado en el contorno de definición del dibujo, en ese sentido el más antiguo sería el *tejido del águila de Thuir* (Fig 10).<sup>105</sup> Con el tiempo la técnica se perfecciona y ese escalonado resulta menos evidente en los tejidos de época más avanzada, que esta autora considera pertenecen al periodo almorávide, aunque no tenemos datos que avalen dicha afirmación. Estos tejidos usan otros colores aparte de los mencionados y un ejemplo de ellos sería el *sudario de Saint Front de Périgueux* (Anexo II, p. 30).

Otro avance que se ha realizado gracias a la combinación del estudio de la técnica, con la epigrafía y la iconografía, es el siguiente. Se han relacionado dos samitos por unas características técnicas muy concretas y por tratarse de un tipo de samito reversible: la *dalmática de San Ramón del Monte* (Anexo II, p. 25) y la *capa de Fermo* (Anexo II, p. 22). La dalmática de San Ramón del Monte (Roda de Isábena) es un samito de color azul en el anverso y beige en el reverso, con tres bandas decorativas en técnica de tapicería en la bocamanga y en la parte inferior del delantero, dos bandas con motivos florales y en medio otra con la inscripción *baraka* (bendición) en caracteres cúficos, alternando con motivos circulares. La *capa de Fermo* posee una inscripción que ha sido traducida y ha permitido ubicarla en Almería entre los años 1116-1117 y está bordada sobre un samito similar al de la dalmática de San Ramón, azul y reverso beige. C. Partearroyo plantea la posibilidad de pertenecer al mismo taller almeriense, por no ser frecuente encontrar ese tipo de samito reversible y por coincidir las fechas con los años del episcopado de San Ramón del Monte.<sup>106</sup>

La técnica del bordado es la del oro tendido con hilos dobles de orpel. Aunque bordado y tejido son dos lenguajes diferentes, el esquema de círculos del bordado de Fermo<sup>107</sup> es muy similar al

---

<sup>105</sup> MARTÍN I ROS, R. M.: "Tejidos"...op. cit., p. 23.

<sup>106</sup> PARTEARROYO, C.: "Estudio...op. cit, p. 53.

<sup>107</sup> Para mayor información sobre este bordado consultar la monografía SHALEM, A. (ed.): *The Chasuble of Thomas Becket: A Biography*. Munich: Hirmer Verlag GmbH, 2017.

de numerosos tejidos realizados en telar de tiro que se vienen atribuyendo a los talleres de Almería, realizados al estilo de Bagdad.<sup>108</sup>

## 6.2. LAMPÁS DE SEDA Y ORO

A continuación, centraremos nuestro estudio en un grupo de tejidos con unas características técnicas muy concretas que se han adscrito a los talleres almerienses del siglo XII.

En los lampás andalusíes del periodo analizado en este trabajo se halla un grupo estudiado principalmente por D. Shepherd<sup>109</sup>, al cual se le da el nombre de *diaspres*. Por las inscripciones que algunos de ellos llevan tejidas, corresponden a la primera mitad del siglo XII, siendo los únicos tejidos datados con total seguridad y sirviendo de referencia al resto del grupo, de ahí su extraordinaria importancia. Dicha autora los atribuye a los talleres almerienses. La técnica de lampás, importada de Oriente, tiene un desarrollo independiente en estos tejidos, no habiéndose encontrado estas características fuera de al-Andalus. Sus particularidades técnicas y estilísticas posibilita que a partir de ellas se pueda definir una escuela concreta en la cual:

Los hilos de la urdimbre base forman el fondo del tejido junto a la trama de fondo. Trabajan de la manera siguiente: toman 2 hilos -dejan 2 hilos-, toman 4 hilos -dejan 2 hilos-, toman 2 hilos (2-2-4-2-2), repitiendo siempre esta serie. En la siguiente pasada de trama, el orden se invierte: dejan 2 hilos -toman 2 hilos-, dejan 4 hilos -toman 2 hilos-, formando así un tafetán irregular (Fig. 8, gráfico 5).<sup>110</sup> Las urdimbres de ligamento trabajan con las tramas de decoración y generalmente, son de color rojo, amarillo y verde. Otra característica común de este grupo es el uso de hilo de oro entorchado en la decoración de las cabezas y de otros pequeños motivos representados. Este hilo metálico se trabaja con un espolín (brochado) y se dispone por debajo de todas las urdimbres de ligamento que requiere el motivo decorativo, sin formar ningún ligamento de estructura clásica. Esta forma de trabajo, que no intercambia posiciones con la urdimbre, hace que el hilo metálico se desplace hacia los puntos de ligadura más próximos, creando un aspecto de nido de abeja (Fig. 8, gráfico 6 y Fig. 9).<sup>111</sup> La urdimbre de ligadura que corresponde a las tramas de decoración se intercala cada 8 hilos de la urdimbre de fondo, y liga con las tramas de decoración también en tafetán. Algunos de estos tejidos contienen franjas con inscripciones efectuadas en técnica de taqueté.<sup>112</sup>

---

<sup>108</sup> PARTEARROYO, C.; ALI-DE-UNZAGA, M.: "Tejidos del período almorávide: hallazgos recientes, revisión y nuevos datos" en AZUAR RUÍZ, R. (ed.): *Arqueología del al-Andalus almorávide*. Alicante: MARQ. Museo Arqueológico de Alicante, Diputación de Alicante, 2020, p. 98.

<sup>109</sup> SHEPHERD, D.G.: "The Hispano-islamic textiles in the Cooper Union collection" en *Chronicle of the Museum of the Arts of Decoration of the Cooper Union*, VI, 10. New York: 1943. Agradezco a Sílvia Saladrigas haberme facilitado el artículo.; SHEPHERD, D.G.: "A dated...op. cit., pp. 373-382. Entre otros artículos.

<sup>110</sup> SALADRIGAS CHENG, S.: "Los tejidos...op. cit, p. 95.

<sup>111</sup> BORREGO DÍAZ, P.: "Análisis...op. cit, p.79.

<sup>112</sup> SALADRIGAS CHENG, S.: "Los tejidos...op. cit, p. 95.

Dorothy Shepherd, en 1957, realiza un estudio exhaustivo sobre una pieza hallada en la localidad burgalesa de Quintanaortuño.<sup>113</sup> Se trata de la *casulla de san Juan Ortega* (Anexo II, p. 17) que posee una inscripción que ha sido traducida como "Victoria de Dios a Ali, emir de los musulmanes." Shepherd identificó al emir Ali como Ali ben Yusuf, que gobernó al-Andalus y el norte de África entre 1107 y 1143. Juan Ortega murió en 1163.

Ésta y otras dos telas con inscripción, *el estrangulador de leones de San Bernat Calbó* (Fig. 19) y *el tejido de las arpías de San Pedro de Osma* (Fig. 18), habían sido clasificadas inicialmente como procedentes de Bagdad por Gómez-Moreno. Sin embargo, en 1954 Florence May<sup>114</sup> basándose en aspectos característicos de la epigrafía, determinó que el *tejido de San Pedro de Osma* se trataba de una "falsa seda de Bagdad" y había sido manufacturada en al-Andalus, muy probablemente en Almería, de donde sabemos por datos documentales que era el lugar de la Península donde se realizaban las sedas más lujosas y de mayor calidad. La grafía ofrece elementos propios de obras almorávides muy similares a las lápidas de mármol almerienses fechadas en la primera mitad del siglo XII. Además, la técnica y coloridos son exactamente los mismos de las otras piezas de esta serie.<sup>115</sup>

Con los datos recogidos, relacionando epigrafía, técnica y tradición, ha quedado definido un grupo de tejidos con aspectos técnicos comunes y que según los autores han sido denominados como *baldaquies* (M. Gómez Moreno), *diaspres* (D. Shepherd) o *falsas sedas de Bagdad* (F. May).<sup>116</sup> Todos los autores posteriores corroboran la validez de estos estudios y han ido engrosando el *grupo de tejidos de San Pedro de Osma* con nuevos tejidos al confirmar que poseían las mismas peculiaridades iconográficas, técnicas y en ocasiones epigráficas, que los tejidos del grupo inicial.

De la serie, los tejidos más atractivos son los denominados en los documentos de la época como *pallia rotata*. Se trata de grandes medallones (de 35 cm de diámetro o más) que encierran motivos figurativos de tradición sasánida, generalmente parejas de animales, reales o imaginarios, (leones, aves o grifos son los más habituales), enfrentados y separados por una representación esquemática del *hom* o árbol de la vida persa, a la manera de eje de simetría. El espacio entre los círculos se decora con animales de escala más reducida, formando un marco muy característico de este grupo de tejidos y en ocasiones se encuentran motivos epigráficos. Todo el tejido está

---

<sup>113</sup> SHEPHERD, D.G.: "A dated...op. cit., pp. 373-382.

<sup>114</sup> MAY, F.: "The inscription of the Boston "Baghdad silk". A note on method in epigraphy" en *Aras Orientalis*, vol. 1, 1945, pp.191-194.

<sup>115</sup> PARTEARROYO, C.; ALI-DE-UNZAGA, M.: "Tejidos...op. cit, p. 99.

<sup>116</sup> SALADRIGAS CHENG, S.: *L'estudi tècnic dels teixits com a recurs en la recerca històrica. El cas dels teixits medievals del Centre de Documentació i Museu Tèxtil. Terrassa*. TFM Identitat Medieval Europea. Barcelona: UAB, 2017, p. 65.

decorado con motivos vegetales y animales de menor tamaño. *El tejido de las arpías de San Pedro de Osma* (Fig. 18) reúne todas estas características.

También se hacían tejidos con círculos con una sola figura en su interior, en el que el eje de simetría dividiría la figura por la mitad; la tradición de estos temas en el tejido es también de origen sasánida. Un ejemplo de ello es *el tejido del estrangulador de leones* de San Bernat Calbó (Fig.19).

Otra decoración eran los tejidos sin círculos, con dibujo a base de líneas horizontales de águilas, generalmente bicéfalas, cuyo eje de simetría estaba en el centro de su propio cuerpo; el águila tema de origen sumerio, fue adoptado como símbolo de poder por el imperio bizantino en sus telas imperiales. O bien la de los tejidos decorados con líneas horizontales de animales afrontados, marcando el eje de simetría con el *hom* entre ellos. Sería el caso de la *aljuba del infante don García* (Fig. 25), hallado en el monasterio de San Salvador de Oña (Burgos).

El prestigio de la dinastía abasí dio lugar a una oleada imitativa que se extendió por el centro de Asia y por todo el Mediterráneo, incluyendo Bizancio. A al-Andalus llegaron los tejidos de Bagdad y de allí a los reinos cristianos de la Península y a los de más allá de los Pirineos.<sup>117</sup> En los talleres andalusíes empezaron a producirse los tejidos que Gómez-Moreno llamó "*baldaquíes*" inspirados en la moda orientalizante imperante, pero también se realizaron falsificaciones de los tejidos de Bagdad. Ejemplos de ello lo tenemos en el *tejido de los elefantes* de la catedral de León (Anexo II, p. 13), elefantes afrontados con leones en sus lomos y aves sobre estos, rodeados con la inscripción "La bendición de dios y prosperidad a Abu Bakr, esto es de lo hecho en Bagdad" y en el *tejido de las arpías* de la casulla de San Pedro de Osma (Fig. 18) con la inscripción "Esto es de lo que se ha hecho en Bagdad que Dios lo proteja", ha podido demostrarse a partir de detalles técnicos y estudios epigráficos que ambos pertenecen al ámbito de los tejidos andalusíes.

Dentro de esta serie encontramos un subgrupo de tejidos idénticos en cuanto a técnica y decoración muy similar aunque con pequeñas diferencias, posiblemente pertenecientes al mismo taller almeriense. En ellos, dentro de círculos de menor tamaño (de unos 6 cm de diámetro) se representan leones espaldados con la cabeza vuelta y separados por un esquemático árbol de la vida; entre los círculos se encuentran estrellas de ocho puntas y decoraciones vegetales arabescas. Estos tejidos están realizados con la técnica de lampás y presentan orpel en las cabezas de los leones y el interior de las estrellas. Entre ellos se encuentran los fragmentos del Instituto Valencia de Don Juan (Fig. 23), el del Museo Arqueológico Nacional, el de Santa María de l'Estany y el del Museo de León (Anexo II, pp. 16-17). Los colores usados son los característicos de otros tejidos como los dos encontrados en Sigüenza pertenecientes al relicario de Santa Librada. En este caso, dentro de los círculos encontramos en uno de ellos parejas de grifos afrontados y en el otro un águila con las alas desplegadas.

---

<sup>117</sup> PARTEARROYO, C.: "Estudio...op. cit., p.52.

Otro tejido interesante con las mismas características técnicas que los del grupo pero con pequeñas variaciones es el *tejido de San Daniel* (Fig. 24), que utiliza los mismos colores y también oropel en las cabezas de los animales. En su diseño hay dos tipos de círculos que no llegan a cerrarse y aves en su interior. En los círculos de mayor tamaño, los pájaros están espaldados con sus cabezas mirándose y separados por el árbol de la vida dibujado de forma esquemática, mientras que en los de menor tamaño, las aves están de cara, pero con sus cabezas giradas y entre ellos hay un pequeño tallo vegetal. Este fragmento procede de la iglesia de Santa Anna de Barcelona y según cuenta la tradición fue traído por el conde Ramón Berenguer IV tras la conquista de Almería a los almorávides en 1147, lo cual concordaría con la adscripción al periodo almorávide que se le viene atribuyendo a este tipo de piezas. El tejido de los pájaros encontrado en el reconditorio de la Majestad del MNAC 1147 (nº de inv: 015950-000)<sup>118</sup> es muy parecido al *tejido de San Daniel*. En el relicario se encontró un pequeño pergamino donde figura la fecha de 1147, la cual coincide. Este tipo de Majestad, como el de la *Majestat Batlló* llevaba una túnica de tejidos que imitaban a los musulmanes con círculos, rosetas y una franja en el borde inferior de la túnica imitando las inscripciones árabes cúficas.<sup>119</sup>

Según Pilar Borrego<sup>120</sup>, la evolución iconográfica de estos tejidos nos muestra cómo los motivos decorativos se van simplificando, disminuyendo el tamaño del diseño y el número de tramas que participan en la decoración, pero esta transformación lleva pareja una evolución técnica con dos

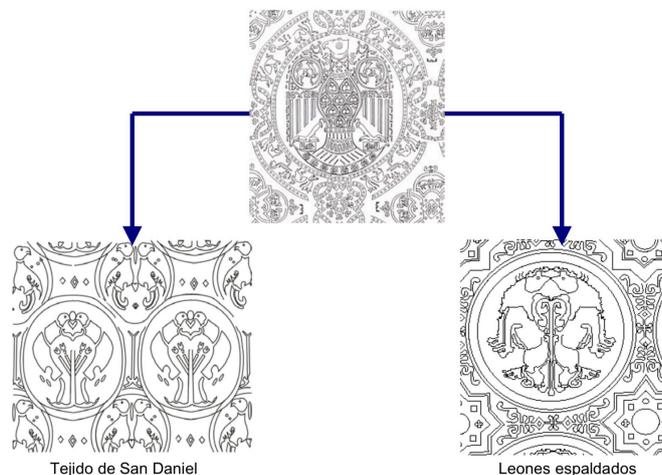


Fig. 27. Esquema de la evolución del lampás almorávide realizado por Pilar Borrego

variantes bien diferenciadas en su estructura interna. La primera tiene su representación en el

<sup>118</sup> Podría tratarse de este mismo tejido, aunque no he encontrado la información que lo corrobore. MARTÍN i ROS, R.M.: “El pas de la decoració naturalista a la decoració geomètrica en els teixits andalusins” en *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, 2005, no1, p.122

<sup>119</sup> PARTEARROYO, C.: “Estudio...op. cit., p.56.

<sup>120</sup> BORREGO DÍAZ, P.: “Análisis técnico..., op. cit., pp. 94-96.

*tejido de San Daniel* (Fig. 24) y la segunda en el *tejido de los leones espaldados* de la catedral de León (Anexo II, p. 17).

Queremos detenernos a analizar los estudios que se han realizado de los nuevos tejidos hallados en los últimos años.

En 2003 se hallan dos sedas islámicas de gran tamaño en el interior de una de las arquetas funerarias de San Zoilo en Carrión de los Condes.<sup>121</sup> Se trata de dos magníficas piezas (Anexo II, p. 13) de grandes dimensiones que suscitan un gran interés por tratarse de manufacturas completas. El *tejido rojo* incluye sus orillos, ambas presentan inscripciones cúficas y en el tejido azul se observan *marchamos* en tres de sus esquinas que podrían corresponder tanto al taller donde se realizó el tejido como a intermediarios en su comercialización. El *tejido azul* tiene un ancho excepcional 271 cm de ancho por 210 cm de largo y la tela roja mide 142 cm de ancho por 236 cm de largo.<sup>122</sup>

En 2004 J. L. Senra realiza un primer estudio de los tejidos,<sup>123</sup> y en 2011 P. Borrego y S. Saladrigas elaboran un estudio técnico que se publica en 2014.<sup>124</sup> Senra, dejando claro la complejidad que supone asignar adscripciones y a sabiendas de que los análisis técnicos darían más luz sobre los tejidos, aventura una primera lectura situando al tejido rojo posiblemente en el periodo almohade, alegando cuestiones iconográficas, ya que en los últimos años del siglo XII los círculos conteniendo parejas de animales enfrentados no solo disminuyen de tamaño, sino que se transforman en óvalos, estrellas y hexágonos.<sup>125</sup> Respecto al *tejido azul*, encuentra similitudes iconográficas con piezas tanto bizantinas de finales del siglo X y siglo XI, como almorávides de finales del siglo XI y siglo XII.<sup>126</sup> Concluye con una interesante reflexión en la que pone de relieve

(...) la fascinación que el mundo cristiano medieval tenía hacia las manufacturas islámicas y el halo apócrifo con que los monasterios envolvían a muchos de los objetos que conservaban.<sup>127</sup>

El estudio técnico realizado por Borrego y Saladrigas aporta nuevos datos y descarta la afiliación andalusí de ambos tejidos, que sitúan probablemente entre los siglos X y XI. Se trata de dos

---

<sup>121</sup> La arqueta se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional (MAN 50887) y posee una inscripción que la sitúa en el tercer cuarto del siglo X.

<sup>122</sup> BORREGO DÍAZ, P.; SALADRIGAS CHENG, S.; ÁNDRES-TOLEDO, M.A.: "Technical...op. cit., p. 163.

<sup>123</sup> SENRA GABRIEL Y GALÁN, J.L.: "Dos telas islámicas encontradas en el Monasterio de San Zoilo de Carrión de los Condes" en *Goya: Revista de Arte*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2004, nº 303, pp. 332-340.

<sup>124</sup> BORREGO DÍAZ, P.; SALADRIGAS CHENG, S.; ÁNDRES-TOLEDO, M.A.: "Technical...op. cit., pp. 163-170.

<sup>125</sup> *Ibidem.*, p. 337.

<sup>126</sup> *Ibidem.*, p. 338.

<sup>127</sup> *Idem.*, p. 338.

samitos con características técnicas diferentes que indica han sido manufacturados en telares diferentes, sugiriendo para el *tejido rojo* un telar de calada con urdimbre horizontal y para el tejido azul un telar vertical tipo zilú propio de la zona de Irán, ya que por su ancho excepcional parece improbable que haya sido tejido en un telar horizontal.<sup>128</sup>

En 2008 se produce un hallazgo de reliquias textiles en la Abadía de Santo Domingo de Silos del que destaca un lampás almorávide de felinos, grifos y aves (Fig. 28), probablemente perteneciente al forro de la arqueta de marfil y esmaltes que hoy se encuentra en el museo de Burgos (inv.198), arqueta firmada y fechada en 1026.<sup>129</sup>

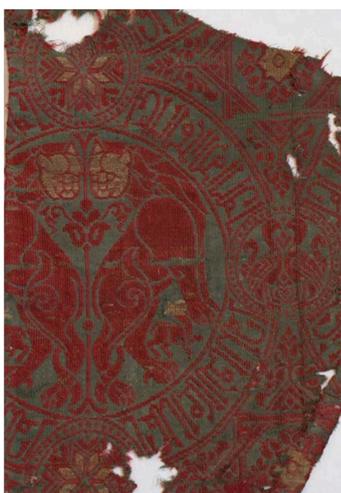


Fig. 28. Tejido procedente del Monasterio de Silos.



Fig. 29. Tejido procedente de la catedral de Salamanca. Kunstgewerbemuseum (Berlín)



Fig 30. Detalle de la casulla de San Edmundo procedente de Saint-Quiriace de Provins

En 2009 se procedió al estudio de este tejido, determinando que se trataba de un lampás de seda con hilos entorchados de oro con las características propias de los *pallia rotata* del periodo almorávide y con predominio del quermes como colorante. El hilo entorchado crea un efecto de *nido de abeja* típico de los tejidos almorávides elaborados en Almería.<sup>130</sup> Los medallones de mayor tamaño están constituidos por un doble círculo y entre ellos una leyenda de carácter cúfico en sentido especular con alabanzas que repiten "*Alhamdu lilah*" (alabado sea Dios) y en su interior se alternan leones y grifos afrontados en giro en torno a un esquematizado *hom* o árbol de la vida. En su diseño se encuentran paralelismos con otros tejidos que han sido catalogados como almorávides de la primera mitad del s. XII, destacando la similitud compositiva del *tejido de los antílopes* procedente de la catedral de Salamanca (Fig. 29) y conservado en el Textilsammlung

<sup>128</sup> BORREGO DÍAZ, P.; SALADRIGAS CHENG, S.; ÁNDRES-TOLEDO, M.A.: "Technical...op. cit., pp. 163-168.

<sup>129</sup> BORREGO DÍAZ, P.: "Informe técnico de los tejidos procedentes de la Abadía Benedictina de Santo Domingo de Silos" en RODRÍGUEZ PEINADO, L.; CABRERA LAFUENTE, A. (eds): *La investigación textil y los nuevos métodos de estudio*. Madrid: Fundación Lázaro Galiano, 2014, pp. 114-129.

<sup>130</sup> Idem., pp. 114-129.

Staaliche Museum de Berlín. Coinciden también las inscripciones cúficas y la misma loa a Alá que además figura en la *casulla de San Edmundo* procedente de Saint-Quiriace de Provins (Fig. 30).

La publicación del trabajo interdisciplinar en 2017, *Caracterización de materiales y análisis técnico de tejidos medievales*<sup>131</sup>, liderado por Pilar Borrego, introduce como novedad el análisis de los hilos metálicos y de este estudio se extraen nuevos e interesantes datos. Los tejidos almorávides poseen una densidad muy alta de hilos de seda, utilizan dobles hilos torsionados para la urdimbre de base, entre 56-61 por centímetro; entre 12-13 hilos de urdimbre de ligamento por centímetro y *sin torsión aparente*<sup>132</sup> para los hilos de trama y entre 32-34 pasadas de trama por centímetro.<sup>133</sup>

Este tipo de ligamento se lleva a cabo con la lanzadera, que recoge el tejido de orillo a orillo. Sin embargo con los hilos dorados, para ahorrar este material tan caro, se utiliza el brochado con espolín para resaltar algunos detalles, aplicándolo solo donde lo requiere el detalle. El hilo entorchado u *oropel* en al-Andalus tiene una proporción en oro muy elevada, del orden de entre 80-90 % y un 10 % en plata y cobre.<sup>134</sup> Este detalle es importante, puesto que en el análisis de los diversos tejidos medievales se han identificado variaciones en la composición de los hilos metálicos, en función de la zona geográfica en la que se han producidos.<sup>135</sup>

Hacia finales del siglo XX, al estudio estilístico y técnico se añade el de los documentos de archivo, tratando de relacionar los tejidos allí mencionados con los tejidos que nos han llegado, y también se coordinan los documentos materiales conservados entre sí, agrupando los tejidos a partir de su análisis físico en grupos manufacturados con un mismo telar y un mismo sistema de fabricación; desde este punto de vista se ha avanzado en el estudio de la evolución de los telares y se ha podido dar a muchos tejidos una atribución más concreta según su técnica de realización. El progreso en estas investigaciones queda muy patente en lo que respecta a los tejidos medievales, especialmente los andalusíes.

Como ya comentamos, la llegada de sedas andalusíes a los reinos hispanos del norte se realizó de formas diversas. La tradición afirma que los tejidos de Santa Librada proceden del botín obtenido de la conquista de Almería por Alfonso VII, "El emperador". En esta aventura participó el conde Berenguer IV acompañado del obispo de Vic, Bernat Calbó y diversos tejidos andalusíes

---

<sup>131</sup> AA.VV.: "Caracterización de materiales y análisis técnico de tejidos medievales" *Ge- Conservacion*, 2017, nº12, pp. 6-30. Disponible en <https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/544/824> [Consulta 26-4-2024]

<sup>132</sup> Sin torsión aparente (s.t.a) es el termino técnico que se utiliza para indicar que la torsión de las fibras que constituyen el hilo es casi inexistente, como ocurre con frecuencia con los hilos de la trama que han de soportar menor tensión que los hilos de urdimbre.

<sup>133</sup> PARTEARROYO, C.; ALI-DE-UNZAGA, M.: "Tejidos...op. cit., p. 97.

<sup>134</sup> *Idem*, p. 97.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 95.

fueron hallados en el sepulcro del obispo. El grupo de tejidos del obispo Ramón del Monte<sup>136</sup> encontrados en la catedral de Roda de Isábena, se cree, en cambio, que podrían provenir del comercio de lujo que existía en Barbastro, en manos de musulmanes, judíos y francos.<sup>137</sup>

*La aljuba del infante don García* (Fig. 25), hijo de Alfonso VII el Emperador, es la única vestidura de tipo civil de lujo conservada del periodo almorávide y fue hallada en el sepulcro del infante en el Panteón Real del Monasterio de San Salvador de Oña, Burgos.<sup>138</sup> En él se representan en frisos águilas bicéfalas explayadas que rodean con sus garras los cuellos de dos pavos reales afrontados, que crean el friso inferior, los pavos a su vez, se posan sobre un árbol de la vida con frutos y piñas y están separados por una gran palmeta; estas aves muestran la palabra *al-baraka*, la bendición, en las pechugas. Finalmente, las plumas de la cola se adornan con los conocidos *ojos de pavo real*.<sup>139</sup>

De los tejidos hallados más recientemente, el de la arqueta de San Eugenio de la catedral de Toledo (Fig. 33) se trata de un lampás con hilo de oro brochado que pertenecería al grupo de tejidos de diseño pequeño y con un solo color para la decoración sobre fondo marfil. En este grupo se encuentra la serie de tejidos de los leones (Cuenca, MAN, IVDJ, Sta Maria de l'Estany y Catedral de León). Se encontró en la arqueta de San Eugenio, patrón de Toledo, lo que nos lleva de nuevo hacia Alfonso VII. Debido al casamiento de su hija Constanza con Luis VII, rey de Francia, se solicitan las reliquias del santo enterrado en Saint Denis, cerca de París. Dichas reliquias llegaron a Toledo en 1156. Se ha conservado la bolsita que guardaba los restos del santo con el anverso del tejido hacia dentro, de ahí la magnífica conservación del hilo de oro del brochado de la cabeza de un pequeño león. Alrededor del círculo lleva una inscripción en cúfico "no hay más Dios que Allah".<sup>140</sup>

El grupo de tejidos con las mismas características técnicas ha sido ampliado en estudios posteriores a los de Shepherd. Quedan definidos los siguientes tejidos:

Tejido marco: *Casulla de San Juan Ortega*

Tejidos del grupo:

*Estrangulador de leones* de San Bernat Calbó, tejido de las esfinges de San Bernat Calbó.

---

<sup>136</sup> Obispo de la sede episcopal de Roda-Barbastro entre 1104 y 1126.

<sup>137</sup> PARTEARROYO, C.; ALI-DE-UNZAGA, M.: "Tejidos ...op. cit., p. 97.

<sup>138</sup> Ibidem, p. 99.

<sup>139</sup> Ibidem., p. 100.

<sup>140</sup> Ibidem., p. 101.

El *tejido de las águilas* de Santa Librada, el *tejido de los grifos* de Santa Librada, el *tejido de San Pere Cercada*, el *tejido de los papagayos* de Salamanca.

El *tejido de San Daniel* y la serie de *tejidos de los leones* de: Cuenca, MAN, IVDJ, Santa María de l'Estany, la catedral de León. El *tejido de la arqueta de San Eugenio* de la catedral de Toledo.

El *tejido del águila del reliquiario de Quedlimburg* (perdido), S. Saladrigas incluye este tejido en el grupo, pero no hemos podido acceder a los datos técnicos para corroborar dicha información.

El tejido procedente del monasterio de Silos.

## 7. EPIGRAFÍA: tejidos donde aparecen inscripciones en caligrafía árabe.

La epigrafía junto con el análisis técnico son fundamentales para poder situar cronológicamente a los tejidos y poder comparar la información que se obtiene con la de otros materiales fechados, como son las monedas y la lapidaria.<sup>141</sup>

El tipo de escritura utilizado era la llamada cúfica. A la llegada de los almorávides a la Península, las distintas modalidades de grafía cúfica existentes en al-Andalus, cúfico simple y cúfico florido, tenían unas características muy acentuadas. La epigrafía del periodo almorávide respecto al de la etapa de taifas, de acuerdo con A. Martínez Núñez, se caracteriza, en líneas generales, por el mantenimiento del predominio del cúfico en una modalidad gráfica austera y uniforme, con una prolongación en la altura de las astas y la introducción puntual de la cursiva. Esta modalidad del cúfico se utilizó en todo tipo de inscripciones, de soportes y de materiales.<sup>142</sup>

Los tejidos provenientes de contextos hispanos utilizan una serie de fórmulas sencillas de palabras cortas como *Allah, al-baraka, al-yumn* (Allah, la bendición, la felicidad) o frases breves y se observa también un limitado uso de pseudo-epigrafía.<sup>143</sup>

Se generaliza en época almorávide un tipo de texto que reproduce una serie de expresiones de buen augurio *lisāhibi-hi*, "para su dueño", que se hereda de etapas anteriores<sup>144</sup>, como observamos por ejemplo en el tejido de los elefantes de la catedral de León (Anexo II, p. 13).

Algunas telas presentan en cúfico la expresión *al-baraka al-kāmila*, "la bendición completa", como el de la basílica de Saint Sernin de Toulouse (Fig. 32), cuyos epígrafes presentan los característicos rasgos del cúfico almorávide y la *casulla de San Juan Ortega* de Quintanaortuño (Fig. 31), que repite, enfrentado en espejo, un texto propiciatorio para el emir 'Alī b. Yūsuf, *Nasr min Allāh li-Amīr al-muslimīn 'Alī* "la ayuda de Dios para el Emir de los musulmanes 'Alī." En el pequeño fragmento de tejido de la arqueta de San Eugenio de Toledo (Fig. 33) se observan restos de su epígrafe cúfico almorávide que reproducen la parte central del *tahlīl*, primera parte de *šahāda* o profesión de fe musulmana, *lā ilāha illā Allāh*, "no hay otra divinidad sino Dios". Por su parte el bordado de la yuba del monasterio de San Salvador de Oña (Burgos) había sido clasificado por diversos autores como una manufactura califal de la primera mitad del siglo X, pero a raíz de estudios recientes se ha podido ver que en función de los rasgos gráficos de sus

---

<sup>141</sup> Ibidem, p. 95.

<sup>142</sup> MARTÍNEZ NÚÑEZ, M.A.: "Al-Andalus durante el período almorávide a través de la documentación epigráfica" en AZUAR RUÍZ, R. (ed.): *Arqueología del Al-Andalus Almorávide*. Alicante: Museo Arqueológico de Alicante, 2020, pp. 61-63.

<sup>143</sup> FELICIANO, M.J.: "El Corpus epigráfico de los tejidos medievales en Iberia: nuevas aportaciones" en RODRÍGUEZ PEINADO, L.; GARCÍA GARCÍA, F.: *Arte y producción textil en el Mediterráneo medieval*. Madrid: Polifemo, 2019, p.292

<sup>144</sup> MARTÍNEZ NÚÑEZ, M.A.: "Al-Andalus...op. cit., p. 65.

inscripciones debe datarse entre finales del siglo XI y la primera mitad del XII. El centro productor de tejidos más importantes de al-Andalus en época almorávide fue Almería.<sup>145</sup>



Fig. 31. Casulla de San Juan Ortega



Fig. 32. Tejido de Saint Sernin de Toulouse



Fig. 33. Tejido de San Eugenio de Toledo

Nos encontramos con un grupo de tejidos que comparten patrón decorativo, técnica y registro epigráfico muy simple con la palabra *Allah* en disposición especular. Todos ellos responden al patrón decorativo propio de los llamados *baldaquíes*. Se trata de los fragmentos procedentes de Santo Domingo de Silos (Fig. 28), la Colegiata de Saint-Quiriace de Province, el Museum für Kunst und Gewerbe de Hamburgo (1918.285), el Kunstgewerbemuseum de Berlín (84.281) (Fig. 29) y la catedral de Salamanca.<sup>146</sup>

El ajuar de San Ramón del Monte de la catedral de Roda de Isábena (Huesca), en cambio, presenta una serie de prendas con largas inscripciones. *La casulla de San Ramón* (Anexo II, p. 26) está decorada con una banda de tapicería que posee una inscripción epigráfica extensísima, la más larga de todo el corpus medieval hispano.<sup>147</sup>

Su repetitividad y cadencia semeja una letanía o invocación, muy cercana a la plegaria (du'a) islámica.

Otros dos tejidos del ajuar de San Ramón poseen inscripciones más breves que recogen parte de la letanía de su casulla, de forma que están interconectados epigráficamente para proyectar la dignidad de su portador. En la banda de tapicería de su dalmática (Anexo II, p.25) se lee:

En el nombre de Dios, el Clemente, el Misericordioso, la bendición de Dios y la buena fortuna y la prosperidad y [...]

Y en la *banda de San Ramón* (Anexo II, p. 26) le desea a su portador:

<sup>145</sup> Ibidem, p. 68.

<sup>146</sup> Ibidem., pp. 293-295.

<sup>147</sup> Ibidem, p.297.

La bendición de Dios y la prosperidad y la prosperidad y la [...].<sup>148</sup>

En algunas piezas M.J. Feliciano ha detectado la presencia del alfabeto copto, las palabras son ilegibles y probablemente meramente ornamentales. Se trata de los fragmentos de San Pere Cercada (CDMT 5776, MEV 8537) y el *tejido de las águilas de Santa Librada* de la catedral de Sigüenza (Fig.21).<sup>149</sup>

---

<sup>148</sup> FELICIANO, M.J.: "El Corpus...op. cit., 2019, pp. 300-302.

<sup>149</sup> Idem., pp. 302-304.

## 8. CONCLUSIONES

Los tejidos históricos no siempre son valorados como se merecen siendo, con frecuencia, considerados un arte menor y, sin embargo, de ellos puede extraerse una gran información y pluralidad de lecturas. Debemos tener presente que el número de tejidos conservados no es representativo de la producción del momento. Los tejidos andalusíes, considerados objetos preciosos por el valor de sus materiales y por la rica decoración que despliegan, han llegado hasta nuestros días conservados en tesoros eclesiásticos y panteones reales y, por tanto, protegidos de la luz y del polvo.

El fenómeno de la fragmentación y dispersión de los tejidos que se inicia en la misma Edad Media por el carácter sagrado que adoptan los tejidos al estar en contacto con reliquias o elementos sacros y que se acentúa por el ansia del coleccionismo surgido a partir del siglo XIX, plantea uno de los problemas más serios a la hora de abordar su estudio. El trabajo de los investigadores se ve dificultado por la descontextualización de los tejidos, por no tener la decoración completa de los motivos y por la pérdida del orillo de la tela que proporciona gran información.

La historiografía tradicional se basa únicamente en estudios iconográficos con la búsqueda de modelos y análogos, no solo en el mundo textil, sino en otras artes decorativas como las yeserías o el trabajo del marfil. Las investigaciones actuales se fundamentan en estudios multidisciplinares, historiadores del arte trabajan conjuntamente con profesionales de otras disciplinas que apuestan por un trabajo colectivo para conseguir una mayor precisión en la datación y lugar de producción de los textiles, utilizando las características técnicas como elementos cohesionadores y distintivos en el momento de establecer áreas o centros textiles.

La razón por la cual trabajar únicamente con la iconografía y la comparación con modelos análogos no es suficiente se debe a varios factores. Uno de ellos, y quizás el más importante, es la permeabilidad entre las diferentes culturas, debido en gran parte al comercio y a los intercambios a través de la Ruta de la Seda de objetos, materias primas, ideas, procesos técnicos y artesanos. Los motivos decorativos importados por los vecinos se imitaban y, a su vez, provocaban una transformación en los modelos iconográficos locales que oscilan entre la tradición y la innovación introducida. Copia o inspiración que complica determinar el lugar de producción si este no es cotejado simultáneamente con otros datos.

Debido a esta asimilación y similitud en los motivos, la procedencia de las sedas ha podido entonces diferenciarse muchas veces gracias a análisis técnicos que han permitido comprender dónde y en qué periodo se fabricaban por el tipo de técnica utilizada, el tipo de ligamento, tintes, mordientes (sales metálicas utilizadas para fijar el tinte), etc. Por ejemplo, ciertos ligamentos solo podían obtenerse con un tipo determinado de telar horizontal, el telar de tiro o de lazos, que fue introducido en la Península por los musulmanes y que permite la repetición continuada de los motivos. Para la datación uno de los métodos más fiables es la prueba del carbono 14, como ha

quedado demostrado en los últimos estudios que han cambiado la datación original de algunos tejidos, como es el caso del forro de la tapa de la arqueta de San Isidoro de León. El único inconveniente es que este proceso requiere un gran coste.

Un considerable número de especialistas critican el hecho de haberse realizado pocos estudios sobre el textil en España, a diferencia de otros países con larga tradición en este terreno como Inglaterra, Italia y Francia. Queda patente, por la cantidad de artículos publicados en los últimos años, que este panorama está cambiando, al igual que lo está haciendo la metodología de estudio en la que intervienen especialistas en diferentes materias, uniendo esfuerzos en una misma dirección. Miriam Ali-de-Unzaga, Pilar Borrego, Ana Cabrera, Sílvia Carbonell, María Judith Feliciano, Concha Herrero, Rosa María Martín, Cristina Partearroyo, Laura Rodríguez y Sílvia Saladrigas<sup>150</sup>, entre otros, trabajan (o han trabajado) conjuntamente con profesionales de otras disciplinas apostando por un trabajo colectivo para conseguir una mayor precisión en la datación y lugar de producción de los textiles. Sílvia Saladrigas, sin embargo, lamenta la escasez de análisis técnicos completos de los tejidos andalusíes.<sup>151</sup>

En definitiva, nuestra labor como historiadores del arte no es basarnos únicamente en la iconografía, sino poder contrastar otros datos que nos aporta la tecnología de otras disciplinas. No obstante, es fundamental hacer un estudio y recorrido a través de la evolución iconográfica del textil, una labor ardua y compleja.

Gracias a los estudios multidisciplinarios en el área del textil se han podido crear grupos de tejidos con características comunes en cuanto a técnicas textiles, colores, iconografía, etc., que han permitido determinar talleres concretos. La presencia de inscripciones en alguno de los tejidos del grupo o de documentos de la época han permitido fechar tejidos concretos y consecuentemente, a todos los del grupo. Dicha tarea, que está tomando relevancia en los últimos años, debe ser ampliada y complementada para ir avanzando en el estudio de un patrimonio tan exquisito y rico como el que se encuentra en nuestro país.

Hemos podido comprobar cómo, combinando estudios iconográficos con el análisis de la técnica y de las inscripciones epigráficas de los tejidos, se puede llegar a plantear hipótesis bastante certeras sobre la adscripción y datación de muchos de los tejidos andalusíes considerados almorávides. Sin embargo, no hay que perder nunca de vista el comercio y la movilidad de objetos y personas por todo el área mediterránea para poder poner en tela de juicio algunas de las teorías que puedan llegar a plantearse. Los diferentes elementos de estudio de un tejido que pueden aportarnos datos de interés son, sobre todo, los tintes, los hilos metálicos, los ligamentos, la decoración y las inscripciones. Datos que deben manejarse con cautela por los motivos ya comentados.

---

<sup>150</sup> Nombres de las investigadoras en orden alfabético.

<sup>151</sup> SALADRIGAS CHENG, S.: "Los tejidos...op.cit., p. 84.

Respecto a los tintes, si bien existe una tendencia a utilizar el producto local, es cierto que los colorantes eran uno de los productos que se comercializaron por todo el área mediterránea y, por ejemplo, el índigo, importado de la India, para el color azul, era un producto muy solicitado para los tejidos suntuosos.

Los tejidos almorávides poseen una densidad muy alta de hilos de seda y la cantidad de oro en los hilos metálicos andalusíes es muy elevada. Su gran porcentaje en oro y sobre todo su forma especial de ligadura, que no se da en otros territorios, nos ofrece datos fundamentales para su asignación.

Los ligamentos utilizados en este periodo son el samito y el lampás, y para las bandas decorativas se utiliza el tafetán con técnica de tapicería. En los lampás, si hay inscripciones epigráficas, éstas se realizan con la técnica de taqueté en el mismo telar. Los hilos entorchados se presentan tanto en el lampás como en el tafetán con técnica de tapicería. Las técnicas textiles y los telares con los que han sido manufacturados los tejidos determinan un tipo concreto de ligamento que en el caso del lampás es clave para designar una forma de ligamento concreto que pertenece al entorno andalusí.

Hemos podido llegar a la conclusión de que en el caso de los samitos es más difícil determinar a qué zona geográfica pertenecen, por tener éstos bastantes puntos de contacto con otros tejidos manufacturados en tierras orientales o bizantinas. La única particularidad técnica, aunque no es exclusiva de la Península, es que estos samitos no presentan hilos entorchados. Se caracterizan por la utilización de colores de tonalidad intensa, generalmente sobre fondo rojo, se dibujan con contorno escalonado figuras de animales en frisos o bien incluidas dentro de círculos, respetando siempre un eje de simetría.

Iconográficamente es difícil determinar diferencias con otras producciones bizantinas o sicilianas, pues las tres culturas beben de la influencia persa sasánida y copta y además se influyen entre sí y, por tanto debemos movernos siempre en el terreno de la hipótesis.

Parece que el motivo del águila bicéfala andalusí se diferencia de la representación de las águilas imperiales bizantinas porque en al-Andalus se representaban con una presa entre sus garras; la presencia de oro en los samitos bizantinos es otra de las características que lo diferencian. En el *tejido del águila de Thuir*, el águila atrapa gacelas con sus garras, mientras que en el *tejido de las águilas de San Bernat Calbó*, atrapa leones. En este último caso, la representación del poder del águila bicéfala queda reforzada por el león como símbolo del poder del Islam. Otros elementos decorativos, pavos reales o animales fantásticos como grifos o caballos alados, no nos ofrecen ningún tipo de pista por tratarse de un repertorio iconográfico común compartido entre Oriente y Occidente. Los samitos que más polémica han suscitado entre los diferentes autores son *el tejido*

de las águilas de San Bernat Calbó, el tejido de las brujas y el de Saint Sernin. El *tejido de las brujas*, al no tener paralelo alguno conservado, resulta de difícil clasificación y es uno de los que presenta mayores discrepancias de catalogación entre los diferentes autores.

En cambio, entrando en el terreno del lampás, el panorama es completamente diferente y puede decirse sin lugar a dudas que existe un antes y un después de los trabajos realizados por Dorothy Shepherd y Florence May. Shepherd estudió y agrupó una serie de tejidos que se diferenciaban de las manufacturas halladas en otros territorios, entre los que se encontraba el *tejido de San Pedro de Osma*, que poseía una inscripción en la que decía tratarse de una manufactura bagdadí. Años más tarde F. May determinó, gracias al estudio estilístico de la epigrafía, que se trataba de una *falsa seda de Bagdad*. Posteriormente, Shepherd, a partir del estudio de la inscripción de uno de los tejidos del grupo, la *casulla de San Juan Ortega*, determinó su origen andalusí y consiguió datarla en la primera mitad del siglo XII y por tanto a todos los tejidos del grupo.

Unas características iconográficas comunes, combinadas con unas peculiaridades técnicas muy específicas que no han sido halladas en ningún otro lugar geográfico y apoyadas por inscripciones epigráficas que nos dan una información suplementaria valiosísima, hace más plausible que la hipótesis de considerar el grupo de tejidos que ha venido en denominarse *el grupo de Bagdad* o *el grupo de tejidos del Burgo de Osma* y definidos según los autores como *baldaquies* (Gómez-Moreno), *diaspres* (Shepherd) o *falsas telas de Bagdad* (May), pertenezcan a producciones realizadas en al-Andalus en época almorávide. Existe también bastante consenso entre los diferentes autores en postular que dichos tejidos podían haber sido realizados en Almería por la documentación extraída de los textos de la época, que afirman que era en esta localidad donde se realizaban las sedas de mayor calidad, valoradas en todo el mundo oriental y occidental, en directa competencia con las sedas bizantinas y bagdadíes. Sicilia se convierte también, aunque algo más tarde, en otro rival de la manufactura sedera.

El nivel de decorativismo, detallismo y perfección técnica de estos tejidos es indiscutible. Los más ricos de esta serie son tres, el *estrangulador de leones* y el de *las esfinges*, ambos de San Bernat Calbó, y el de *las arpías de San Pedro de Osma*. Son tejidos de una absoluta riqueza cromática e iconográfica. Los motivos se encuentran insertados en el interior del característico doble círculo de los *pallia rottata* y tanto el espacio entre los dos anillos como en el resto del tejido están repletos de representaciones de pequeño tamaño de animales y motivos vegetales. Ocasionalmente, como en el tejido de San Pedro de Osma, también aparece un personaje humano entre dos grifos en el espacio interdiscal. Técnicamente, uno de los aspectos que hace únicas a estas sedas es la forma de utilizar los hilos de oro entorchados en lugares muy concretos de la pieza, como en las cabezas de los animales, aplicados con espolín de tal forma que crean el denominado *efecto de nido de abeja*, que no se ha encontrado en ningún otro territorio. Todas estas peculiaridades quedan además reforzadas por otros aspectos técnicos comunes.

Otros tejidos de gran riqueza de este grupo trabajan únicamente con dos colores, figuras en rojo sobre fondo beige, pero manteniendo todas las características iconográficas y técnicas del grupo, el *tejido del águila* y el de *los grifos de Santa Librada* son dos buenos ejemplos.

En este último grupo bicolor se generan de nuevo dos subgrupos que difieren en su estructura interna, tema complejo de explicar porque requiere elevados conocimientos técnicos. El primero de ellos, representado por diversos tejidos en los que aparecen leones enfrentados en círculos de menor tamaño, los cuales parecen haber sido creados en serie por un mismo taller, aunque todos ellos presentan pequeñas variaciones que los diferencian. De nuevo aparecen hilos entorchados en las cabezas de los leones y en las estrellas de ocho puntas de los espacios intersticiales.

El segundo subgrupo vendría representado por pájaros insertados en círculos y óvalos que no acaban de cerrarse. En los círculos las aves separadas por un esquemático árbol de la vida, sus cabezas se miran y están decoradas con hilos entorchados, mientras que en los óvalos los pájaros tienen las cabezas vueltas. Éstos tejidos también parecen haber sido realizados en serie, en el ejemplar de Boston se representan los pájaros en rojo sobre fondo beige, mientras que en el de *San Daniel* los colores se invierten, la pista para descifrar cuál es el anverso y el reverso del tejido nos lo da justamente el *efecto de nido de abeja* de los hilos entorchados, que solo es apreciable con lupa de aumento.

Este gran grupo de tejidos con ligamento de lampás que han sido clasificados como pertenecientes a la Península, surgen como imitación a la moda imperante de Bagdad y aunque en las *hisbas* existían estrictas normativas que prohibían las falsificaciones, dos de los tejidos, el de *los elefantes de León* y el de *las arpías de San Pedro de Osma*, poseen sendas inscripciones que hacen referencia a tratarse de manufacturas bagdadíes. Sin embargo, F. May, en primer lugar y, posteriormente otros especialistas, han dado en determinar que poseen elementos gráficos propios del cúfico hispánico, es por ello que May bautizó a estos tejidos como falsas sedas de Bagdad. Un tejido de esta serie que merece nuestra atención, por ser el único conservado perteneciente a un personaje civil, es el del *Infante don Sancho* del Monasterio de Oña, con un exquisito repertorio iconográfico de águilas bicéfalas apresando parejas de pavos reales separados por el árbol de la vida en un universo vegetal de extremada riqueza.

El estudio epigráfico del textil que se ha realizado en los últimos años ha sido fundamental para determinar las afiliaciones de algunos tejidos. El estudio del cúfico florido tiene ciertas particularidades en al-Andalus que hallamos también en otros objetos como en las monedas, y sobre todo en la lapidaria.

Las dataciones *post quem* nos ayuda a situar los textiles en su contexto. En al-Andalus el taqueté y el lampás y los hilos entorchados con efecto nido de abeja no se utilizan antes del siglo XII. Los

hilos de oro entorchados se utilizan en el siglo XI aplicados sobre las bandas decorativas de tafetán con técnica de tapicería.

Los tejidos que han sido hallados en sepulturas envolviendo cuerpos por sí solos no nos aportan datos ciertos sobre la datación de los tejidos, pues era común la utilización de tejidos antiguos para los enterramientos, pero sí nos ofrece una fecha *ante quem* cuando conocemos el nombre y la fecha de defunción del personaje sepultado, que en ocasiones nos puede ayudar a corroborar ciertas hipótesis.

El mundo del textil andalusí abre un extenso abanico de subtemas a tratar, algunos de ellos simplemente apuntados en este trabajo, como sería la simbología de los motivos decorativos y su relación con el poder, dejando abierta una línea de estudio para futuras investigaciones.