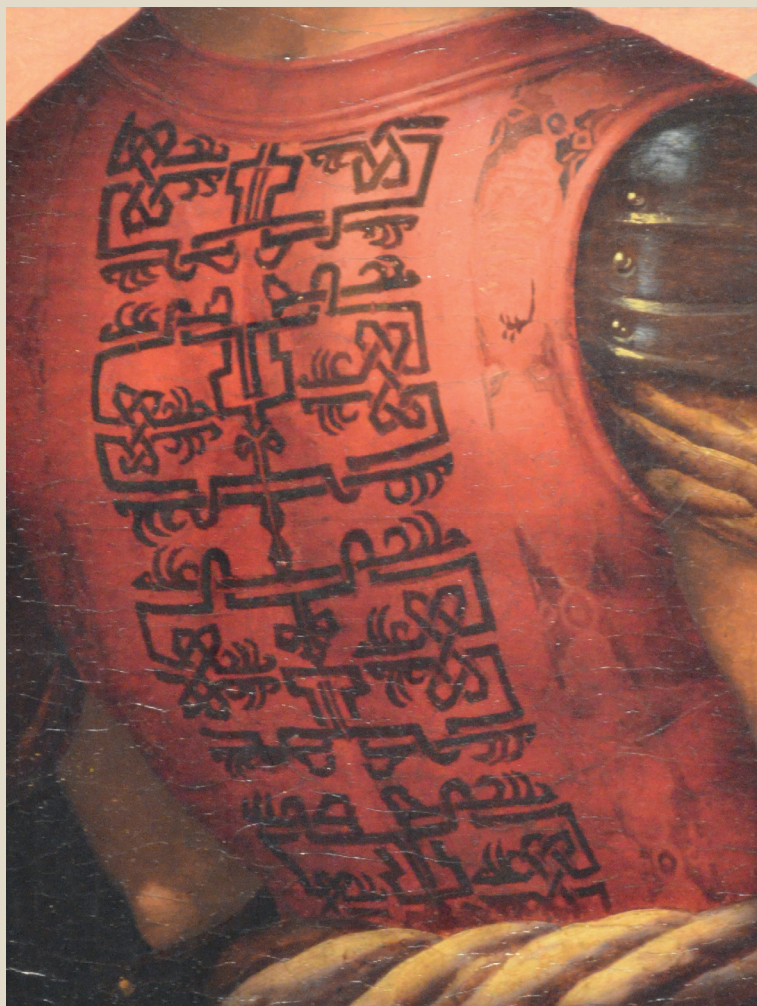


ARACELI MORENO COLL

## Del telar a la tabla

Los tejidos andalusíes en la pintura  
del Renacimiento valenciano



Biblioteca de Historia del Arte  
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

ARACELI MORENO COLL (Valencia, 1979) es doctora con calificación de sobresaliente, con mención *cum laude*, y doctorado internacional en Historia del Arte por la Universitat de València (2023). Graduada en Historia del Arte y máster en Historia del Arte y Cultura Visual, ambos cursados en la citada institución, ha sido beneficiaria de la ayuda de Formación de Personal Investigador (FPI) de carácter predoctoral en el marco del subprograma «Atracción del Talento» de la Universitat de València (2017-2022). Gracias a esta beca ha realizado estancias de investigación, tanto a nivel nacional como internacional, en la University of London School of Advanced Study-The Warburg Institute (2019), en el Museo del Traje-Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico (Madrid, 2021) y en el Museo del Tessuto (Prato, Italia, 2022). Asimismo, ha participado en diversos proyectos de investigación.

Además de su formación académica en historia del arte, es técnico superior de Artes Plásticas y Diseño en la Sección de Decoración y Arte Publicitario, y se especializó en Estilismo de Indumentaria en la Escuela de Arte Superior y Diseño de Valencia (2002).

Sus líneas de investigación se centran en el estudio de la percepción cristiana del patrimonio andalusí inmueble —mezquitas, baños de vapor...— y mueble —tejidos, cerámica y otros objetos suntuarios—, y su interés se extiende desde el siglo xv hasta el xvii, explorando la apropiación, la adaptación y el rechazo de la cultura material. Destaca su interés por el análisis de la representación de las manufacturas textiles con escritura árabe en la pintura de la Edad Moderna, así como por la dispersión y descontextualización de los ornamentos litúrgicos confeccionados con tales sedas debido al auge del coleccionismo durante los siglos xix y xx.





Del telar a la tabla

Colección Historia del Arte  
Serie Biblioteca de Historia del Arte, 45

DIRECCIÓN

Wifredo Rincón García, Instituto de Historia (IH), CSIC

SECRETARÍA

Miguel Cabañas Bravo, Instituto de Historia (IH), CSIC

COMITÉ EDITORIAL

Miguel Cabañas Bravo, Instituto de Historia (IH), CSIC

María Elena Díez Jorge, Universidad de Granada

Carmen Gaitán Salinas, Instituto de Historia (IH), CSIC

Jitske Jasperse, Instituto de Historia (IH), CSIC

Thérèse Martin, Instituto de Historia (IH), CSIC

María Teresa Méndez Baiges, Universidad de Málaga

Matilde Miquel Juan, Universidad Complutense de Madrid

Idoia Murga Castro, Instituto de Historia (IH), CSIC

Sergio Ramiro Ramírez, Instituto de Historia (IH), CSIC

Wifredo Rincón García, Instituto de Historia (IH), CSIC

Jesús Ángel Sánchez García, Universidad de Santiago de Compostela

Juan Miguel Sánchez Vigil, Universidad Complutense de Madrid

ARACELI MORENO COLL

# Del telar a la tabla

Los tejidos andalusíes en la pintura  
del Renacimiento valenciano

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2025

La versión electrónica de este libro está disponible en acceso abierto en [editorial.csic.es](http://editorial.csic.es) y se distribuye bajo los términos de la licencia Creative Commons Atribución-Non Comercial-No Derivadas 4.0.

La información completa sobre dicha licencia puede ser consultada en

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>. Esta licencia afecta solo al material original del libro. El uso del material proveniente de otras fuentes (indicadas en las referencias), como diagramas, ilustraciones, fotografías o fragmentos de textos, requerirá permiso de los titulares del *copyright*.

Las noticias, los asertos y las opiniones contenidos en esta obra son de la exclusiva responsabilidad del autor o autores. La editorial, por su parte, solo se hace responsable del interés científico de sus publicaciones.

Cómo citar: Araceli Moreno Coll. *Del telar a la tabla. Los tejidos andalusíes en la pintura del Renacimiento valenciano*. CSIC, 2025.

Catálogo de Publicaciones de la Administración General del Estado:

<http://cpage.mpr.gob.es/>

EDITORIAL CSIC: <http://editorial.csic.es> (correo: [publ@csic.es](mailto:publ@csic.es))



© CSIC, 2025

© Araceli Moreno Coll

© De las ilustraciones, las instituciones y personas mencionadas a pie de figura

© Imagen de cubierta: detalle de la *Resurrección*, Fernando Yáñez de Almedina, ca. 1515-1521. Museo de Bellas Artes de Valencia (475). Fotografía de Araceli Moreno Coll.

ISBN: 978-84-00-11448-0

e-ISBN: 978-84-00-11449-7

NIPO: 155-25-093-2

e-NIPO: 155-25-094-8

Depósito legal: M-15193-2025

Corrección y coordinación editorial: Isabel M.<sup>a</sup> Martín Jiménez (Editorial CSIC)

Maquetación: César Matesanz Gómez (Editorial CSIC)

Impresión y encuadernación: Gráficas Jomagar, S.L.

Impreso en España. *Printed in Spain*

En esta edición se ha utilizado papel ecológico sometido a un proceso de blanqueado ECF, cuya fibra procede de bosques gestionados de forma sostenible.

# Índice

PRÓLOGO .....	11
<i>Luis Fernando Bernabé Pons</i>	
<i>Borja Franco Llopis</i>	
AGRADECIMIENTOS .....	13
SIGLAS Y ABREVIATURAS .....	15
PREFACIO .....	18
Algunas consideraciones sobre la terminología utilizada .....	22
USO Y REÚSO DE TEJIDOS Y PRENDAS ANDALUSÍES .....	26
Breve reseña de la producción textil andalusí y la realizada después de la toma de Granada (siglos VIII-XVI) .....	30
Entre inventarios: prendas, tejidos y labores «moriscas» .....	40
Tejidos y prendas andalusíes cortadas con patrones cristianos .....	55
¿Tejidos andalusíes en el Reino de Valencia? .....	70
Fórmulas propiciatorias compartidas: de la tela a la cerámica y viceversa .....	81
RECOPIACIÓN DE LA CULTURA MATERIAL TEXTIL ANDALUSÍ Y «MORISCA» .....	90
¿Por qué confeccionar un catálogo textil? .....	91
Descripción y bibliografía de las telas incluidas en la tabla III .....	93
Tabla III .....	117
Mapas en los que se muestra la dispersión actual de los tejidos .....	178
Mapamundi .....	178
España .....	179
Alemania .....	180
Estados Unidos de América .....	181
PERVIVENCIA DE MOTIVOS ISLÁMICOS EN LA PINTURA DEL RENACIMIENTO VALENCIANO .....	182
El taller de los Osona .....	186
Los Hernandos .....	193
Los modelos textiles nazaríes de las tablas de Fernando Yáñez de Almedina.....	213
Más allá de las telas: el armamento defensivo andalusí en la obra de Fernando Yáñez de Almedina.....	225
ALGUNAS REFLEXIONES A MODO DE CONCLUSIÓN .....	245
FUENTES DOCUMENTALES Y BIBLIOGRAFÍA.....	247



*A mi hija Bryanna*



# Prólogo

Luis Fernando Bernabé Pons

*Universidad de Alicante*

Borja Franco Llopis

*Universidad Nacional de Educación a Distancia*

En los últimos años, el interés por conocer las diversas actitudes que se dieron ante el patrimonio y la cultura islámica en distintos enclaves de Europa es una realidad creciente. La necesidad de romper con la visión estática, estereotipada y dicotómica de Oriente frente a Occidente, islam versus cristianismo, etc., ha generado una revisión profunda de los principales tópicos que han poblado la historiografía desde la misma Edad Moderna. Gracias a estas nuevas lecturas y reflexiones, que se superponen a la perspectiva decimonónica, generalmente nacionalista y maniquea, se han precisado contextos geográficos y cronologías, se han criticado visiones presentistas y, por tanto, anacrónicas, y, además, se ha puesto en valor la necesidad de partir de estudios locales para poder crear un marco global que tenga en cuenta los entornos cambiantes en un Mediterráneo, siempre de fronteras porosas, donde circulaban objetos, personas y, sobre todo, conocimiento.

Dentro de este nuevo modo de mirar al pasado, de repensarlo y difundirlo, debemos insertar el libro que tienen entre sus manos; que nace de años de investigación predoctoral gracias a una beca de «Atracció de Talent» de la Universitat de València. La autora se cuestionaba el legado islámico en territorio valenciano y de qué manera categorías como admiración, rechazo, uso, reuso y destrucción eran aplicables a tal contexto, con una visión diacrónica, multidisciplinar y entrecruzada. En su tesis doctoral: «¿Una herencia incómoda? Percepciones del patrimonio islámico peninsular en el mundo moderno (siglos xv-xvii)», Araceli Moreno Coll planteó una revisión profunda de textos e imágenes, parte de cuyos tres volúmenes han sido reorganizados y ampliados siguiendo las recomendaciones de las evaluadoras y evaluadores que la juzgaron: María Elena Díez Jorge, Daniel Benito Goerlich, Byron Ellsworth Hamann, Amadeo Serra Desfilis, Elena Paulino Montero y Mercedes Alcalá-Galán.

Es importante fijarse en el ámbito geográfico estudiado. En una bibliografía, muchas veces centrada en la coexistencia y percepción entre comunidades diferenciadas en el Reino de Castilla y, muy especialmente, en Granada, la Corona de Aragón merece más acercamientos críticos en el contexto de las percepciones de su propio pasado y de su contextura social. Y Valencia tuvo una dinámica tanto con los últimos mudéjares y con los moriscos como con su particular percepción de su pasado islámico que todavía está por desentrañar; no solo era la región más densamente poblada de musulmanes —exceptuando la Granada de la primera mitad del siglo xvi—, sino que quedó, asimismo, como la zona más arabizada.

Aquí pueden leer una parte, convenientemente transformada, de ese trabajo, la dedicada a la importancia de los tejidos de origen islámico —ya andalusí, ya mameluco— en la configuración de la cultura visual medieval y moderna de la antigua Corona de Aragón

y sus conexiones con otros enclaves de la Edad Moderna. Se trata, en esencia, de una aproximación poliédrica al textil y a los usos sartoriales del momento que nos permite hablar de conexiones entre pintura, tapices, alfombras, cerámicas o yeserías, todo ello ligado a las percepciones del «otro» que en religión fueron fraguándose durante siglos; demostrándonos a las claras la pervivencia de motivos epigráficos en árabe coexistiendo con las innovaciones artísticas venidas de Italia, el uso compartido de lenguajes, la superposición de significados y la permeabilidad entre géneros y espacios. Y esto no solo en la Edad Moderna, sino también en periodos posteriores, cuando dichas piezas fueron coleccionadas y admiradas —no siempre desde el mismo prisma con el que las vieron nacer— resemantizándose estas y creando nuevas identidades. Como un buen trabajo científico, retoma de modo sutil las bondades de los/as investigadores/as que la precedieron y reflexiona sobre cuestiones terminológicas y de usos artísticos, aspectos fundamentales para entender la vida compleja de las formas y de los objetos. Si las percepciones y los gustos cambian, de algún modo esos objetos cambian también en una transformación estética y conceptual que implica al objeto, pero también al poseedor y al espectador.

El estudio contenido en este libro no es solo un replanteamiento de las relaciones entre musulmanes y cristianos en territorio peninsular a través de la posesión y representación de tejidos, sino también un cuestionamiento de la práctica pictórica y de conceptos como los de magnificencia y refinamiento que acompañaron a la posesión de tales piezas. No es una historia de contrarios ni de antagonistas, sino de contactos, percepciones y permeabilidades; a través de sus páginas podemos reconstruir la cultura material del «otro», sus motivos iconográficos y la fortuna crítica de los mismos, una historia que nos habla de presencia y también de silencios, de falta de información o destrucción, pero, sobre todo, de transformación. Para ello, la autora incluye un catálogo, organizado por diseños, a través del cual se aprecia el uso de patrones bastante estandarizados por parte de los pintores ibéricos e italianos de los mismos, su transferencia formal, la dispersión, el recorte y el reaprovechamiento a lo largo del tiempo, hasta llegar a los museos que hoy en día los atesoran. Los mapas de situación y las gráficas nos ayudan a comprender dichos fenómenos de un modo claro y fácilmente comprensible.

Sin lugar a duda, las páginas que van a leer a continuación van a convertirse en una referencia obligada para quienes se dediquen a conocer la cultura material y visual de la modernidad temprana en el sur del Mediterráneo y a comprender nuestro pasado pluricultural y multiétnico, justo en un momento en el que este tipo de aproximaciones son más que necesarias ante el uso polarizado de la historia.

# Agradecimientos

Este libro forma parte de la revisión de algunos de los capítulos incluidos en mi tesis doctoral defendida en marzo de 2023 en la Universitat de València;<sup>1</sup> un trabajo que fue posible gracias a la concesión de la Ayuda para la Formación de Personal Investigador (FPI) del subprograma «Atracció de Talent» de la citada institución, así como a las tres estancias realizadas dentro del marco de la misma convocatoria: una en el Warburg Institute-School of Advanced Study University of London (2019), otra en el Museo del Traje-Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico de Madrid (2020) y, la última, en el Museo del Tessuto de Prato (2022).

Quisiera expresar mi profundo reconocimiento a mis directores de tesis, los doctores Luis Arciniega García, Borja Franco Llopis y Luis Fernando Bernabé Pons, por su ayuda, sus valiosos consejos y sus palabras de aliento cuando más las necesité a lo largo de esta andadura iniciada en 2016. Sin su apoyo este trabajo no hubiera podido materializarse. Extiendo mi gratitud al tribunal formado por Daniel Benito Goerlich, María Elena Díez Jorge y Byron Ellsworth Hamman, así como a las evaluadoras y evaluadores Elena Paulino Montero, Amadeo Serra Desfilis y Mercedes Alcalá-Galán, cuyas lecturas minuciosas, sugerencias y aportaciones enriquecieron notablemente este texto. Igualmente, agradezco los informes de valoración previos a la publicación, cuyas apreciaciones han mejorado, sin lugar a duda, el resultado final.

Son muchos los investigadores e investigadoras en diversos campos de estudio que me han brindado su ayuda; entre ellos, quiero destacar a Ana Cabrera Lafuente, Giuseppe Capriotti, José Antonio Gárate Alcalde, Daniela Degl'Innocenti, Ana Echevarría Arsuaga, María Judith Feliciano Chaves, Félix García Díez, Jorge Lirola Delgado, María Gómez Rodrigo, Lucina Llorente Llorente, Manuel Rodríguez García, Laura Rodríguez Peinado, Anabella Rosa Peragón, Sílvia Saladrigas Cheng, Antonio Urquizar Herrera y Evelin Wetter.

Debo ampliar mi gratitud a todas las instituciones que me han proporcionado sin coste las imágenes incluidas en las siguientes páginas, así como los permisos necesarios para su publicación: el Ayuntamiento de València, el Museo de Bellas Artes de Valencia, el Museu d'Història de València, el Capítol de la catedral de Girona, el Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa (Barcelona), el Museu del Disseny de Barcelona-DHub, el Museu Episcopal de Vic (Barcelona), el Arxiu Fotogràfic de Barcelona, el Obispado de Ávila, el Museo Arqueológico Nacional (Madrid), el Museo Lázaro Galdiano (Madrid), el Instituto del Patrimonio Cultural de España (Madrid), la Dirección General de Patrimonio Cultural y Bellas Artes (Madrid), el Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC (Madrid), el Museo de Historia de Madrid, la Oficina de Turismo de Peñafiel (Valladolid), el Archivo de la Real Cancillería de Valladolid, el Museo de la Ciudad de Antequera (Málaga), el Instituto Gómez-Moreno. Fundación Rodríguez Acosta (Granada), el Museum für Angewandte Kunst (Viena), el Museo

1 Moreno Coll, «¿Una herencia incómoda?».

Nazionale del Bargello (Florencia), la Galleria Moshe Tabibnia (Milán), el Victoria and Albert Museum (Londres), la galería Sam Fogg (Londres), el State Hermitage Museum (San Petersburgo), la Whitworth Art Gallery-The University of Manchester, la Hispanic Society of America (Nueva York), el Detroit Institute of Arts, el Wadsworth Atheneum Museum of Art (Hartford), el Philadelphia Museum of Art, el Saint Louis Art Museum, el Nelson-Atkins Museum of Art (Kansas City, Missouri), el Harvard Art Museum (Cambridge), el Museum of Fine Arts (Boston), la David Collection (Copenhague), el Seattle Art Museum (Washington), el Musée des Tissus (Lyon), la Abegg-Stiftung (Riggisberg), el Royal Ontario Museum, el Museum Kunstpalast (Düsseldorf), el Museum des Landschaftsverbandes Rheinland (Bonn), el Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv (Colonia), el Museum Schnütgen/Rheinisches Bildarchiv (Colonia), Kunstgewerbemuseum (Berlín), la República Federal de Alemania y, especialmente, el Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts (Kiev), ya que, a pesar del devastador contexto de la guerra en curso, me ha brindado su ayuda.

También agradezco al Courtauld Institute of Art (Londres) el proporcionarme la información solicitada, así como a los museos que apoyan a los investigadores ofreciendo imágenes en alta resolución y de dominio público para descargar sin restricciones de uso en sus sitios web. Estas instituciones han sido: el Metropolitan Museum of Art (Nueva York), el Cleveland Museum of Art, el Art Institute of Chicago, el Philadelphia Museum of Art, el Dallas Museum of Art, el Museu Frederic Marès (Barcelona), el Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum (Nueva York), Los Angeles County Museum of Art, el Textile Museum (Washington D. C.), el Rijksmuseum (Ámsterdam) y el Museum of Art, Rhode Island School of Design (Providencia).

Por último, pero no menos importante, quiero dar las gracias al Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València; a Josepa, del Servicio de Préstamo Interbibliotecario de La Nau (Valencia); a César Matesanz e Isabel M.<sup>a</sup> Martín, de la Editorial CSIC, por su trabajo de maquetación y edición, respectivamente; a mis compañeras y compañeros de grado, máster y personal investigador en formación; a las chicas de Peris-Torres, a Jesús, y a mi marido por su ayuda y constante apoyo.

# Siglas y abreviaturas

## Siglas

AFB	Arxiu fotogràfic de Barcelona (España)
AHN	Archivo Histórico Nacional, Madrid (España)
AHM	Archivo Histórico Municipal, Valencia (España)
AIC	Art Institute of Chicago (Estados Unidos de América)
AMV	Archivo Municipal de Valencia (España)
AS	Abegg-Stiftung, Riggisberg (Suiza)
BAV	Biblioteca Apostólica Vaticana (Ciudad del Vaticano)
BL	British Library (Londres)
BNE	Biblioteca Nacional de España, Madrid (España)
BVKNMA	Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts, Kiev (Ucrania)
CC	Colnaghi Collections, Londres (Reino Unido)
CHSDM	Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum, Nueva York (Estados Unidos de América)
CIETA	Centre International des Textiles Anciens
CLB	Colección Laia-Bosch (España)
CM	Colección Masaveu (España)
CMA	Cleveland Museum of Art (Estados Unidos de América)
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
DIA	Detroit Institute of Arts (Estados Unidos de América)
DMA	Dallas Museum of Art (Estados Unidos de América)
<i>DRAE</i>	<i>Diccionario Real Academia Española</i>
GAV	Galleria dell'Accademia, Venecia (Italia)
GMT	Galleria Moshe Tabibnia, Milán (Italia)
GU	Galleria degli Uffizi, Florencia (Italia)
HAM	Harvard Art Museum, Cambridge (Estados Unidos de América)
HSA	Hispanic Society of America, Nueva York (Estados Unidos de América)
IGM. FRA	Instituto Gómez-Moreno. Fundación Rodríguez Acosta, Granada (España)
IIC	International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works
IP	Investigador/a principal
IPCE	Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid (España)
IVDJ	Instituto Valencia de Don Juan, Madrid (España)
KGM	Kunstgewerbemuseum, Berlín (Alemania)
KM	Kunstmuseen, Essen (Alemania)
KMKG	Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Bruselas (Bélgica)
LACMA	Los Angeles County Museum of Art (Estados Unidos de América)
LVR	Museum des Landschaftsverbandes Rheinland, Bonn (Alemania)
MA	Museo de la Alhambra, Granada (España)
MAAK	Museum für Angewandte Kunst Köln, Colonia (Alemania)

MAD	Musée des Arts Décoratifs, París (Francia)
MAG	Museu d'Art de Girona (España)
MAK	Museum für Angewandte Kunst, Viena (Austria)
MAN	Museo Arqueológico Nacional, Madrid (España)
MBAV	Museo de Bellas Artes de Valencia (España)
MCD	Ministerio de Cultura y Deporte
MCDV	Museo Catedralicio Diocesano de Valencia (España)
MDB	Museu del Disseny de Barcelona-DHUB (España)
MET	The Metropolitan Museum of Art, Nueva York (Estados Unidos de América)
MEV	Museu Episcopal Vic, Barcelona (España)
MFA	Museum of Fine Arts, Boston (Estados Unidos de América)
MFM	Museu Frederic Marès, Barcelona (España)
MGMB	Museo e Galleria Mozzi Bardini, Florencia (Italia)
MHV	Museu d'Història de València (España)
MIA	Museum of Islamic Art, Doha (Qatar)
MK&G	Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo (Alemania)
MKP	Museum Kunstpalast, Düsseldorf (Alemania)
MLG	Museo Lázaro Galdiano, Madrid (España)
MNAC	Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (España)
MNAD	Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid (España)
MNB	Museo Nazionale del Bargello, Florencia (Italia)
MNMA	Musée National du Moyen Âge, Cluny (Francia)
MNP	Museo Nacional del Prado, Madrid (España)
MRAH	Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruselas (Bélgica)
MT	Musée des Tissus et Musée des Arts Décoratifs, Lyon (Francia)
MT-CIPE	Museo del Traje-Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, Madrid (España)
MTIB	Museu Tèxtil i d'Indumentària, Barcelona (España)
MTP	Museo del Tessuto de Prato (Italia)
MTT	Museu Tèxtil de Terrassa, Barcelona (España)
MUCA	Museo de la Ciudad de Antequera, Málaga (España)
MUS	Museo de la Universidad de Salamanca (España)
NAMA	Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri (Estados Unidos de América)
PMA	Philadelphia Museum of Art (Estados Unidos de América)
RAH	Real Academia de la Historia, Madrid (España)
RBME	Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Madrid (España)
RISD	Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providencia (Estados Unidos de América)
RM	Rijksmuseum, Ámsterdam (Países Bajos)
ROM	Royal Ontario Museum, Toronto (Canadá)
SAM	Seattle Art Museum (Estados Unidos de América)
SDAPV	Servicio Diocesano de Archivos Parroquiales de València (España)
SLAM	Saint Louis Art Museum (Estados Unidos de América)
SF	Sam Fogg, Londres (Reino Unido)

TCIA	The Courtauld Institute of Art, Londres (Reino Unido)
TDC	The David Collection, Copenhague (Dinamarca)
TMW	The Textile Museum, Washington D. C. (Estados Unidos de América)
TSHM	The State Hermitage Museum, San Petersburgo (Rusia)
UPenn	University of Pennsylvania (Estados Unidos de América)
V&A	Victoria & Albert Museum, Londres (Reino Unido)
VP	Visitas pastorales
WAG	Whitworth Art Gallery, Manchester (Reino Unido)
WAMA	Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford (Estados Unidos de América)

### Abreviaturas

<i>ca.</i>	<i>circa</i>
cat.	catálogo
cats.	catálogos
cm	centímetros
com.	comisario
coord.	coordinador
coords.	coordinadores
doc.	documento
ed.	editor
eds.	editores
<i>et al.</i>	<i>et alii</i> (y otros)
f.	folio
fig.	figura
figs.	figuras
<i>fl.</i>	<i>floruit</i> (floreció)
inq.	inquisición
lám.	lámina
lib.	libro
ms.	manuscrito
n.	nota
n.º	número
p.	página
pl.	plano
r.	recto
s. e.	sin editorial
s. n.	sin número
s. p.	sin página/s
v.	vuelto

# Prefacio

Después de la conquista del Imperio persa sasánida a mediados del siglo VII, los musulmanes obtuvieron el control sobre la conocida como «Ruta de la seda».<sup>2</sup> Al extender su dominio hacia el Mediterráneo occidental, a mediados del siglo VIII introdujeron en la península ibérica los conocimientos sobre la cría del gusano de seda (*Bombyx mori*), cuyo capullo proporciona una fibra de gran calidad, y el cultivo de la morera (*Morus alba*), ya que este animal se alimenta principalmente de sus hojas.<sup>3</sup> También se les atribuye la instauración de técnicas textiles complejas que condujeron a la creación de telas brillantes, livianas y suaves, distintas de las que se realizaban en esa región, donde predominaban tejidos simples hechos en telares verticales, utilizando, principalmente, la lana y el lino.<sup>4</sup> Este avance impulsó una significativa industria que surgió en al-Ándalus, durante el periodo de gobierno de los califas omeyas, con la instauración del taller real de tejidos (*Dār al-ṭirāz*) en Córdoba, seguido por otros tiraces en ciudades como Sevilla o Málaga,<sup>5</sup> que perduró hasta el declive del gobierno de la dinastía nazarí en el siglo XV.

‘Abd al-Raḥmān I (756-788) trajo tejedores de Siria, un territorio especializado en dicha manufactura que utilizaba un tipo de telar, denominado de tiro o de lazo, que tenía la capacidad de reproducir los mismos motivos ornamentales en la superficie del tejido y que había sido desarrollado previamente en China.<sup>6</sup> El intercambio de conocimientos no solo facilitó la producción de telas de lujo, sino que fomentó el intercambio cultural y comercial en toda la cuenca mediterránea; dinámica de contacto entre diferentes pueblos que propició, durante el gobierno de los primeros mandatarios andalusíes, una decoración influenciada por las producciones procedentes de Egipto, Siria, Bizancio y Bagdad.<sup>7</sup> De este modo, se estableció una próspera industria que vendía tejidos a los cristianos del norte de la península ibérica, siendo reyes, nobles y miembros de la Iglesia sus principales compradores, como atestiguan algunos ajuares funerarios.<sup>8</sup> Estas ricas telas también tuvieron una gran demanda en otros territorios europeos y en Oriente, y tras la desintegración del califato de Córdoba en el siglo XI, la producción textil más importante se concentró en Almería: la relevancia de

2 La denominación fue dada, en el siglo XIX, por el geógrafo alemán Ferdinand Freiherr von Richthofen en su libro *China*, en el que describe una red de caminos que facilitaba la exportación de seda y otros productos, extendiéndose desde Oriente hasta Occidente a lo largo de Eurasia.

3 Es a la emperatriz Silingshi, esposa del Emperador amarillo, Huangdi (ca. 3000 a. C.), a quien se le atribuye el origen mítico de la sericultura; sin embargo, pudo iniciarse durante las civilizaciones neolíticas establecidas en las cercanías del río Amarillo; véase Lewis, *La novelesca historia*, 34-39. La seda cruda andalusí fue altamente demandada como materia prima, siendo comprada por los tunecinos y por los italianos, quienes desde el siglo XIII gozaron de una importante industria textil; consúltese Fábregas García, «El reino nazarí».

4 Rodríguez Peinado, «La producción textil». Además de tejidos de seda, en los talleres andalusíes se produjeron otros utilizando como materia prima el lino, la lana y otras fibras textiles; véase Serrano-Piedacabras Fernández, «Elementos para una historia», 209-216.

5 Serjeant, *Islamic Textiles*, 169-176; consúltese también el trabajo de Partearroyo Lacaba, «Los tejidos de Al-Andalus», en el que analiza los tejidos producidos en al-Ándalus y la continuidad de sus técnicas hasta el siglo XVI.

6 Saladrigas Cheng, «Los tejidos en al-Andalus».

7 La reproducción de los diseños orientales en las sedas de al-Ándalus en Rodríguez Peinado, «Modelos orientales».

8 Más información en Navarro Espinach, «El comercio de telas»; Saladrigas Cheng, «Sedas, santos y reliquias».

su puerto propició la importación de mercancías suntuarias procedentes de diversos lugares, incluidos los tejidos de Bagdad (*baldaquíes*). La llegada de estas manufacturas impulsó la adopción de sus motivos y técnicas, favoreciendo la proliferación de imitaciones de telas decoradas con grandes medallones: un ejemplo notable es el tejido encontrado en la sepultura de san Pedro de Osma (ca. 1040-1109) en la catedral de El Burgo de Osma (Soria).<sup>9</sup> Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XII se produjo un cambio en los repertorios ornamentales debido a las relaciones comerciales con Asia central y Oriente medio; observándose tras ello un predominio de motivos geométricos y bandas en las telas, diseños que perduraron en los textiles producidos en Almería, Sevilla, Murcia o Granada durante la siguiente centuria. Por otra parte, la denominada *Pax Mongolica* en el siglo XIII, periodo de estabilidad en Eurasia durante el dominio del Imperio mongol, tuvo un impacto directo en el comercio y en la manufactura de al-Ándalus, y por vía marítima llegaron lujosas telas conocidas como *panni tartarici*, que destacaban por el uso de hilos metálicos y modelos ornamentales de influencia china.<sup>10</sup> Estos tejidos inspiraron las creaciones surgidas de los telares andalusíes, altamente demandadas por los reinos cristianos ibéricos y europeos; y asimismo fueron imitados los diseños a base de rayas (*raqm*) de las manufacturas del Oriente musulmán. Los mandatarios nazaríes mantuvieron estrechas relaciones con los mamelucos de Egipto, quienes controlaban el comercio entre Oriente y Occidente; conexión que condujo a la adopción de sus motivos decorativos, los cuales comenzaron a ser plasmados en los tejidos.<sup>11</sup> Fue en ese periodo cuando primaron las telas distribuidas en registros horizontales, textiles que satisfacían los mercados de los reinos hispanos a través de la frontera de Castilla y las cortes europeas, productos que surcaron el mar Mediterráneo y el océano Atlántico.<sup>12</sup> Tras la caída de Granada, los monarcas cristianos se adueñaron de esta próspera industria y continuaron produciendo telas que seguían la tradición heredada de al-Ándalus, las cuales aún se vendían en la alcaicería, como relataron algunos viajeros.<sup>13</sup>

En ese contexto de movilidad e intercambio de técnicas textiles y modelos orientales a través del *Mare Nostrum*, así como de relaciones comerciales entre la sociedad islámica y cristiana, se enmarca esta contribución,<sup>14</sup> que se centra en telas lujosas —a las que no todo el mundo podía acceder— altamente apreciadas como signo de distinción y utilizadas para confeccionar una amplia variedad de vestiduras y ornamentos litúrgicos. Territorios como Italia, por ejemplo, no dudaron incluso en reproducirlas desde el Medievo, en ciudades como Lucca, Venecia o Florencia, para satisfacer la alta demanda de estas ricas manufacturas;<sup>15</sup> probablemente de esos telares provenga la casulla del siglo XV del Museo Catedralicio de Segorbe (Castellón) ornamentada con animales fantásticos.<sup>16</sup>

9. Partearroyo Lacaba, «Tejidos andalusíes», 387-388. Este textil lleva una inscripción que indica que fue manufacturado en Bagdad; sin embargo, se cree que en realidad es una copia producida en los talleres de la península ibérica; consúltese Feliciano Chaves, «Medieval textiles in Iberia», 50-52.

10. Sobre este tipo de tejidos, véanse Feliciano Chaves, «La quète de Majesté»; Rosati, «Panni tartarici: Fortune, Use».

11. Rosser-Owen, *Arte islámico de España*, 58-63.

12. Molina López, «La dinámica política».

13. Navagero, *Viaje a España*, 68.

14. Acerca del tema de las relaciones entre Oriente y Occidente, en lo referente a objetos de la cultura material que viajan de un lado al otro del mar Mediterráneo y el gusto que tuvieron los cristianos de diversos territorios europeos por estos bienes, son interesantes las contribuciones incluidas en Franco Llopis y Moreno Díaz del Campo, *Un mar de objetos*.

15. Punta, *Lucca e il commercio*.

16. Liceras Ferreres, *L'art dels velluters*, cat. 1.

El interés por este bien suntuario ya ha sido analizado en trabajos previos, en los que fue examinada la percepción cristiana del patrimonio andalusí mueble e inmueble; un patrimonio que no siempre fue considerado de la misma forma, lo cual ha quedado reflejado en la conservación desigual de los vestigios materiales.<sup>17</sup> Dichos estudios se centraron en el territorio de la Corona de Aragón, en particular en el Reino de Valencia y su capital, Balansiya, ciudad que en el siglo XI alcanzó su mayor esplendor y en la que han sobrevivido escasas huellas de su pasado islámico, lo que motivó uno de los principales interrogantes de la investigación. Así, la primera pregunta que fundamentó el estudio fue si la presencia de la memoria islámica constituía una herencia incómoda para la sociedad cristiana, asunto que dio título a mi tesis doctoral. Para responderla, no solo fue analizado el contexto valenciano, sino que se realizó una comparación con otros casos: el antiguo Reino de Granada y la Corona de Castilla. El marco temporal elegido se inicia con la conquista del último territorio nazarí en 1492, ya que a partir de esa fecha se desencadenaron una serie de acontecimientos determinantes que influyeron en la imagen de «lo musulmán» y en las distintas actitudes hacia su legado. Entre estos hechos destacan las conversiones forzadas en el antiguo Reino de Granada (1499-1501), en la Corona de Castilla (1502) y en la Corona de Aragón (1525-1526); medidas a las que siguieron una serie de pragmáticas restrictivas de rasgos culturales islámicos que desembocaron en la rebelión morisca, origen de la guerra de las Alpujarras (1568-1571) y que culminó con la expulsión definitiva de dicha población entre los años 1609 y 1614. Este proceso histórico, que abarca el reinado de los Austrias, permitió analizar la evolución de su política dinástica frente a la herencia islámica con un corte temporal que se extiende hasta 1700, con la llegada de los Borbones al trono.

Partiendo de las premisas anteriormente citadas, el presente libro se enmarca en ese mismo espacio-tiempo con el propósito de esclarecer cómo fue gestionado y reinterpretado parte de ese patrimonio a través de unos casos de estudio concretos; de modo que en las páginas que siguen exploraremos la percepción cristiana de las manufacturas textiles en el territorio valenciano, y para ello abordaremos las siguientes preguntas: ¿cómo fue recibida la producción textil andalusí por la sociedad cristiana?, ¿se valoraron realmente sus manufacturas?, ¿cuáles son las razones que se encuentran detrás de la escasa evidencia que ha perdurado de esta cultura material? y ¿por qué, sin embargo, han pervivido estos tejidos representados en la pintura de grandes maestros? Para responder a todas estas cuestiones, el texto ha sido dividido en tres capítulos.

Tras una breve introducción sobre la industria textil andalusí que sitúa al lector en dicho contexto, el primero, titulado «Uso y reúso de tejidos y prendas andalusíes», estudia si los cristianos, especialmente los miembros del clero, mostraron interés por estas telas. Para llevar a cabo la investigación ha sido examinada la información disponible en catálogos de exposiciones que presentan los tesoros de las iglesias del territorio valenciano y ha sido revisada la literatura que aborda las visitas pastorales, así como la documentación de numerosas iglesias digitalizada por el Servicio Diocesano de Archivos Parroquiales de València en busca de los inventarios de sus ornamentos; sin embargo, como se muestra en la tabla II, algunas carecen de estos registros en la cronología del estudio (siglos XV-XVII) y, en muchos casos, los manuscritos están incompletos. Asimismo, entre la documentación han sido ras-

17 Serra Desfilis, «An embarrassing legacy» y «Convivencia, asimilación y rechazo»; autor que ha examinado la apreciación cristiana del patrimonio andalusí en el

antiguo Reino de Valencia, centrando la investigación en el periodo medieval.

treadas las referencias que citan prendas y labores catalogadas «a la morisca», modo en el que se inscribía este tipo de telas; no obstante, dado que la información proporcionada sobre los motivos decorativos es limitada y poco esclarecedora, se ha creado un catálogo textil (tabla III) que muestra fragmentos de tela y prendas confeccionadas con tejidos andalusíes fabricados entre los siglos XII y XV, así como aquellos manufacturados en el XVI siguiendo las mismas técnicas. Este catálogo ayuda a comprender su uso en la cultura visual valenciana de la Edad Moderna tal y como sucedió en otros enclaves europeos, pero debemos advertir que el objetivo último de este trabajo no es realmente hacer un análisis específico de cada tipología textil, sino más bien reflexionar sobre su apreciación por parte de la sociedad del momento teniendo en cuenta quién los tenía y cómo fueron representados.

Es relevante señalar que muchas de estas telas se ornamentan con escritura o pseudoescritura árabe, lo que ha impulsado la realización de un análisis comparativo de algunos de los registros epigráficos de las sedas y de las cerámicas que constituye el primer estudio publicado con este enfoque, pues la mayoría de los trabajos divulgados que tratan la cerámica lo hacen desde el ámbito de la arqueología o la ceramología y son escasas las investigaciones que se centran en las inscripciones árabes que recorren las superficies de los objetos, siendo notable mencionar las llevadas a cabo por Guillermo J. de Osma y Scull, Manuel Ación Almansa y Carmen Barceló Torres.<sup>18</sup> Si bien es cierto que en los últimos años se intenta crear un corpus epigráfico árabe, en relación con la producción y el comercio de las manufacturas textiles de la Iberia medieval están llevándose a cabo avances significativos en la materia desde la Fondation Max Van Berchem (Suiza) y la Pasold Foundation (Reino Unido), entre otras instituciones. En este sentido, y siguiendo dicha línea, en 2015 fue organizado un seminario epigráfico, en el Museo Arqueológico Nacional, en el que participaron investigadores de distintas áreas del conocimiento. Todo ello viene dado porque, como sucede también en otros museos, se está realizando un proceso de catalogación y estudio científico de las piezas cerámicas de Manises y Paterna en el que se incluye, entre otros aspectos, el análisis de sus inscripciones;<sup>19</sup> así, partiendo de estas premisas, Carmen Barceló Torres se planteaba, en 2015, si era factible crear un proyecto que recogiera la epigrafía andalusí de un gran número de soportes artísticos, entre los que dejaba fuera el papel y el pergamino.<sup>20</sup>

De las anteriores preocupaciones nace el capítulo segundo, denominado «Recopilación de la cultura material textil andalusí y “morisca”», en el que han sido registradas más de cuatrocientas muestras sobre dichos asuntos clasificadas cronológica y ornamentalmente, un proceso que permite aproximarnos a los motivos decorativos más solicitados por los miembros de la Iglesia, como, por ejemplo, aquellos que llevan el lema *'izz li-mawlānā al-sultān* —«Gloria a nuestro señor el sultán»— o la tela con leones afrontados al árbol de la vida (*hōm*) (tabla I).<sup>21</sup> Este trabajo ha posibilitado observar la diseminación del patrimonio material, ya que las telas se encuentran entre las colecciones de más sesenta organismos nacionales e internacionales; y con el propósito de proporcionar una visión de esa dispersión, en él han sido incluidos una serie de mapas

18 Osma y Scull, *Los letreros ornamentales*; Ación Almansa, «Los epígrafes en la cerámica»; Barceló Torres, «Epigrafía àrab en ceràmica»; Barceló Torres, Labarta Gómez, Benedito Nuez y Melchor Monserrat, «Cuatro cerámicas».

19 Campderá Gutiérrez, «Huella andalusí y alteridad». Se puede acceder a la catalogación de tales objetos a través

de la página CER.ES (Red Digital de Colecciones de Museos de España).

20 Barceló Torres, «El Corpus Epigráfico Andalusí».

21 Para las transcripciones del árabe se utiliza el sistema de la revista *Al-Qantara* del CSIC de Madrid.

que muestran los países que concentran más ejemplos, entre ellos Estados Unidos, Alemania y España.

Todo este marco contextual ha permitido concluir que, a pesar de que las fuentes documentales del territorio valenciano confirman la alta estima que la sociedad cristiana tenía hacia estos bienes muebles hasta el siglo XVII, no quedan muchos vestigios de ellos hoy en día; sin embargo, como se detalla en el último capítulo, titulado «Pervivencia de motivos islámicos en la pintura del Renacimiento valenciano», los maestros que trabajaron en Valencia utilizaron estas sedas como modelo en sus obras. Este hecho es significativo, ya que recurrieron a tejidos que ya no se fabricaban y que podríamos considerar pasados de «moda», dado que comenzaba a prevalecer la influencia del estilo «a lo romano» procedente de Italia; además, estas telas están ornamentadas con epigrafía árabe y algunos artistas no dudaron en reproducir sus motivos en detalle. A través del estudio de la pintura se observa cómo estos modelos fueron difundidos por todo el Mediterráneo, pues no fueron solo los artistas del ámbito hispano los que los utilizaron, sino que también influyeron en otras regiones.

### **Algunas consideraciones sobre la terminología utilizada**

Antes de iniciar la lectura de los siguientes capítulos deben ser mencionadas algunas peculiaridades sobre ciertas expresiones utilizadas a lo largo del texto. En algunos casos, estos términos han sido propuestos por investigadores en las referencias consultadas sin considerar su implicación, de modo que actualmente siguen siendo objeto de discusión y análisis; por ello, aquí se ofrecen solo breves aclaraciones sobre su significado en el contexto del presente libro.

Uno de los vocablos que más problemas ha suscitado y suscita, desde que fue acuñado en 1859 por José Amador de los Ríos y Serrano (1816-1878) en su discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando, es el de «mudéjar»;<sup>22</sup> controversia que, como señala Antonio Urquizar Herrera, se ha centrado «en la discusión de la legitimidad del concepto como categoría estilística en su relación con otros términos vecinos del tesoro histórico-artístico, en la definición de sus características formales, materiales, estructurales o conceptuales, en la precisión de su filiación cristiana o musulmana y en la proposición continua de nuevos criterios para su definición y análisis».<sup>23</sup> No se profundizará aquí en todas estas cuestiones, ya que desviaría el tema principal de estudio y ya han sido abordadas por numerosos investigadores e investigadoras,<sup>24</sup> pero es necesario citar a quienes se han dedicado a resituar este fenómeno, como el nombrado Antonio Urquizar<sup>25</sup> u otros más noveles como Elena Paulino Montero, quien ha realizado un brillante resumen del complicado debate historiográfico que se ha producido tratando de definir la existencia o no de un arte mudéjar dependiendo de las diversas consideraciones estilísticas y sociales que configuraron el universo tardomedieval y

22 Amador de los Ríos y Serrano, *Discurso de D. José Amador*.

23 Urquizar Herrera, «La caracterización política», 102.

24 Podemos apuntar, por orden de publicación: Torres Balbás, *Algunos aspectos del mudéjarismo*; Guastavino, «À propos du sens»; Borrás Gualis, «Los materiales» y *El arte mudéjar*; Araguan, «Le style mudéjar»; López Guzmán, *Arquitectura mudéjar*; Díez Jorge, *El arte mudéjar*;

Ruiz Souza, «Le “style mudéjar”». Interesante es también la tesis doctoral de Feliciano Chaves, «Mudejarismo in Its Colonial Context», en la que aborda la problemática del término en la Nueva España del siglo XVI.

25 Urquizar Herrera, «La caracterización política».

renacentista hispánico.<sup>26</sup> La palabra conlleva una gran carga ideológica que se originó en un momento histórico en el que se buscaba un estilo nacional que lo distinguiera del resto de Europa; un momento en el que trataban de unificarse manifestaciones que fusionaban elementos o técnicas cristianas y andalusíes como resultado de la interacción cultural de la época. En general, al emplearla en este libro, se hará con referencia a la población de origen musulmán que vivió en la península ibérica bajo la jurisdicción de los reyes cristianos; no obstante, también se utilizará para aludir a presupuestos estéticos de los siglos XII a XV creados por artesanos de la sociedad cristiana, islámica o que combinan elementos de ambas culturas.

Continuando con la terminología, hay una serie de expresiones que también generan controversia y que son utilizadas indistintamente para referirse a las manufacturas que fueron producidas por los musulmanes en el territorio de al-Ándalus —hispanoárabe, hispano islámico, hispanomorisco o andalusí—; falta de consenso que ha dificultado la búsqueda de textiles en las páginas web de las instituciones donde se encuentran, como ha sido advertido por otros investigadores.<sup>27</sup> En este sentido, siguiendo el planteamiento de María Judith Feliciano Chaves, quien considera que las voces hispanomusulmán, morisco e islámico tienen implícitas connotaciones religiosas e ideológicas que tienden a la subjetividad, se ha preferido el uso de andalusí para referirse a dichas telas, al igual que lo hace la citada autora en el periodo medieval.<sup>28</sup>

Otro vocablo complejo y pendiente de revisión es el de «morisco», que en primera instancia alude a los musulmanes bautizados —cristianos nuevos de moros—, pero también es un calificativo impreciso que desde el Medioevo aparece en las fuentes cristianas en referencia a prendas, tejidos o algún tipo de decoración o modo de hacer catalogados «a la morisca»;<sup>29</sup> incluso se refiere a un impuesto al que, en el periodo previo a las conversiones, se denominó «diezmo y medio diezmo de lo morisco».<sup>30</sup> Respecto a la indumentaria, los primeros trabajos que se hicieron eco de ropa adjetivada de este modo fueron los de Carmen Bernis Madrazo, según la cual, se utilizaba para aludir al origen «moro» de la misma o de sus labores;<sup>31</sup> empleándose, además, para referirse a los textiles, aunque esto no implica, como señala María Elena Díez Jorge, que fueran hechos solo por cristianos nuevos.<sup>32</sup> Por su parte, Javier Irigoyen García incide en que se debe ser precavido con su uso, ya que: «Demasiado a menudo, se presupone que toda prenda etiquetada con el adjetivo “morisco” o la expresión “a la morisca” y la ropa poseída por los moriscos son equivalentes [...]. Cuando el adjetivo “morisco” se aplica a la ropa, se refiere generalmente a cierta calidad de las prendas y no implica que perteneciera a los moriscos ni que fuera fabricada por ellos».<sup>33</sup>

A pesar de los numerosos estudios que han tratado de esclarecer el valor polisémico de este término, todavía se requiere una investigación diacrónica que considere los distintos contextos cronológicos y geográficos prestando atención a las particularidades de cada espacio, tanto público como privado. Al respecto, basándonos en las lecturas realizadas, parece que el vocablo era utilizado por los cristianos para designar alguna cosa —urbanismo, decoración, técnica, prenda...— que, en un principio, les recordaba a un «otro» —en este caso a la población andalusí y a sus respectivos cambios de situación política: mudéjares y

26 Paulino Montero, «Islamicate Elements».

27 Cabrera Lafuente, «Textile from the Museum», 403.

28 Feliciano Chaves, «Muslim Shrouds for Christian», 106.

29 Hay constancia de que este término se utiliza desde el siglo XI. Menéndez Pidal, *Cantar de Mio Cid*, 2, 766.

30 López de Coca Castañer, «La frontera de Granada», 308.

31 Bernis Madrazo, «Modas moriscas». También en Serrano Niza, «Una habitación con telas».

32 Díez Jorge, «Under the Same Mantle», 51.

33 Irigoyen García, *Moros vestidos como moros*, 182.

cristianos nuevos—, pero que luego fue asimilada y adoptada por ellos, como sucedió, por ejemplo, con el armamento. Después de analizar los inventarios de instituciones eclesiásticas, hay que apuntar que son pocas las prendas calificadas de este modo que hayan sido descritas en detalle, por tanto, se desconoce si se caracterizaron por un diseño o bordado en concreto o hacen mención, como se intuye, a unos patrones generales. No obstante, al revisar la documentación de la catedral de Burgos, estudiada por Mónica Moreno García y Aranzazu Platero Otsoa, puede plantearse que haría referencia a la ornamentación de una tela con inscripciones; de hecho, en el registro de 1653, por ejemplo, se menciona: «Un ornamento de tela morisca colorada y blanca con letras arábicas, con casulla, dalmáticas y capa con sus collares».<sup>34</sup> Afortunadamente, como se verá, se conserva la prenda, en la que se observa esa presencia de epigrafía en el tejido, y lo mismo sucede en el inventario de los bienes muebles de Alfonso V de Aragón (1396-1458), en el que figura una aljuba de *drap de seda morisch, obrat de listes largues, ab letres morisques*.<sup>35</sup> Por otra parte, esta suposición se ve respaldada por algunos de los exámenes que los artesanos cristianos debían hacer para ingresar en el gremio de plateros de Valencia, en los cuales se incluían pruebas de caligrafía que imitaban el estilo árabe; y en cuanto a los trabajos de carpintería, se sabe que a un maestro se le solicitó un *pengant morisch*, refiriéndose a un mocárabe.<sup>36</sup> Al respecto, debe considerarse que este término también era utilizado para indicar algún tipo de decoración con motivos geométricos; así, según la investigación de Juan Vicente García Marsilla, las casas modestas solían tapizar las paredes con estoras de junco ornamentadas de esa manera, que en los inventarios son denominadas «moriscas».<sup>37</sup> Además, debemos añadir que su significado variaba dependiendo de quién lo utilizara: cuando los Jurados (*Jurats*) de Valencia se referían al viario de la ciudad usando esta palabra, lo hacían con una connotación negativa;<sup>38</sup> sin embargo, al observar la demanda de productos denominados «moriscos» por parte de la población cristiana, estaría relacionado con la calidad de su fabricación, como sugiere Javier Irigoyen García en referencia a la indumentaria.<sup>39</sup> Algunos de los tejidos que recibieron esta denominación eran de seda y plata y se utilizaban como elementos de distinción social; por ello, en este trabajo se usa el término para referirse tanto a los cristianos nuevos como a los bienes materiales registrados con dicho nombre en la documentación.

El último vocablo que se considera necesario tratar es el de «oriental», ya que ha sido empleado con cierta falta de rigor por parte de algunos investigadores al describir a prendas y tejidos presentes en ciertas escenas de la pintura medieval y moderna.<sup>40</sup> Esta terminología ha sido malinterpretada, estando más relacionada con la imagen creada por los viajeros y la literatura del siglo XIX sobre la península ibérica, la cual presentaba una orientalización romántica de Andalucía; por lo tanto, su uso debe ser reconsiderado al referirse a expresiones artísticas del siglo XVI. En este estudio se utiliza en alusión a

34 Moreno García y Platero Otsoa, «Gloria al sultán», 37.

35 González Hurtebise, «Inventario de los bienes muebles», 180.

36 Gómez-Ferrer Lozano, «Arquitectura y arquitectos», 120.

37 García Marsilla, «Marcadores de estatus», 359-360.

38 Para este asunto, véase Serra Desfilis, «La belleza de la ciudad», 75.

39 Según Irigoyen García (*Moros vestidos como moros*, 36), «la expresión “a la morisca” solía referirse a cierta cualidad del vestido, normalmente indicando que estaba ricamente decorado y con cierto tipo de bordado».

40 El término «orientalismo» fue acuñado por Edward Said (*Orientalism*, 39-40), en cuyo libro España queda fuera de sus objetivos y se limita al «conjunto de cuestiones a la experiencia que británicos, franceses y estadounidenses han tenido en el mundo árabe y en el mundo islámico, los cuales, durante casi un milenio han representado Oriente»; además, su eje cronológico se enmarca entre los siglos XVIII y XIX. Más información sobre este asunto, en el contexto de Edad Moderna en la península ibérica, en De Bunes Ibarra, «El Orientalismo español».

productos manufacturados en algunos de los países del actual Oriente Medio caracterizados por su riqueza material, lo que no implica que la Península no fuera vista como parte de Oriente por los foráneos; y debe tenerse en cuenta que sufrió un proceso de «orientalización» con el asentamiento de los gobernantes musulmanes y la llegada de músicos y poetas, por ejemplo, de Bagdad, de donde trajeron costumbres y hábitos que fueron adoptados y asimilados entre las élites cortesanas.<sup>41</sup> En este sentido, es importante mencionar que algunos autores han tratado de identificar cierto «orientalismo» en los tejidos andalusíes y, debido a su origen, los han clasificado como «exóticos», término que también ha sido objeto de discusión; no obstante, la población cristiana no compartiría esa visión, pues, para ellos, la producción textil no era algo ajeno, sino un bien mueble de gran valor económico, y lo mismo ocurrió con ciertas actitudes, como el uso de estrados o prendas específicas como las tocas de camino.<sup>42</sup> Como sugiere Barbara Fuchs:

A menudo, los españoles ni siquiera advertían lo que más llamaba la atención de los extranjeros; para ellos, se trataba de maneras meramente locales de hacer las cosas. De allí deriva la tensión fundamental entre la cotidianidad ibérica y el exotismo del viajero [...]. Mientras que los extranjeros oscilan entre la fascinación y el desdén por la condición mora de España, los españoles, en la medida en que pueden reconocer su propia diferencia, intentan avenirse con su herencia mora.<sup>43</sup>

La investigación se enfrenta, pues, a complejidades debido a la interpretación de la influencia de la sociedad andalusí, que ha sido una fuente constante de conflicto en la construcción de la identidad nacional; asimismo, se advierte que la actitud hacia su cultura material ha experimentado cambios a lo largo del tiempo, ya que los mudéjares —posteriormente moriscos— y su patrimonio no siempre han sido tratados de la misma manera por todos los gobernantes hispanos. También debe considerarse el desafío de la escasez de fuentes materiales y escritas en el Reino de Valencia, lo que lleva a centrar la atención en los vestigios de otros territorios para comprender las particularidades del enclave geográfico estudiado, así como los «silencios» y las diversas actitudes hacia dicha herencia cultural.

Por todo lo dicho, este trabajo busca arrojar una tenue luz sobre un tema poco explorado en la historiografía valenciana: el aprecio que los cristianos tuvieron hacia los textiles de herencia islámica. Mediante el análisis de las referencias existentes en los inventarios eclesiásticos de prendas y labores catalogadas como «moriscas», así como del estudio de los motivos ornamentales de las sedas representados en la pintura renacentista, se ha buscado aportar conocimiento y comprensión a esta faceta de la historia, confiando en que el esfuerzo impulse futuras investigaciones en dicho campo y fortalezca la valoración de este importante, y a veces olvidado, patrimonio cultural.

41 Bosch Vilá, «El orientalismo español».

42 Como señala Bernis Madrazo (*Trajés y modas*, 27), los pintores vistieron a personajes bíblicos, a profetas y a los Reyes Magos para dar a las escenas un toque

exótico, sin embargo, no era visto de ese modo por los cristianos del siglo xv; la citada autora llega a sugerir, incluso, que era «un tocado nacional».

43 Fuchs, *Una nación exótica*, 22.

## Uso y reuso de tejidos y prendas andalusíes



Figura 1

Detalle de *Lamento sobre Cristo muerto*, ca. 1510, de Giovanni Bellini et al.  
Galleria dell'Accademia (166); imagen de la autora.

Pero a los creyentes y a los que obraron bien, Alá les introducirá en jardines por cuyos bajos fluyen arroyos. Allí se les ataviará con brazaletes de oro y con perlas, allí vestirán de seda.  
(Corán, 2: 23)

Desde el Medievo, la llegada de las manufacturas textiles andalusíes a manos cristianas fue posible gracias a diferentes vías, convirtiéndose en un bien altamente apreciado tanto por las clases sociales más altas de la monarquía hispana como por los miembros del clero;<sup>1</sup> fueron, por ejemplo, elementos de intercambio en relaciones diplomáticas como las mantenidas entre Alfonso V de Aragón y Muhammad VIII de Granada (1409-1431), en las que este último seguramente agasajó al monarca con algún tejido.<sup>2</sup> Como apunta Fernando Valdés Fernández:

Los regalos entre monarcas poseían un valor real, como objetos preciosos que solían ser; uno político, porque el precio de lo ofrecido venía a denotar el interés de quien lo enviaba; y, entre algún que otro mensaje más, uno propagandístico. Eran una manifestación de la riqueza de quien los hacía, porque traducía la habilidad de sus artesanos, la calidad de su técnica y la singularidad del diseño.<sup>3</sup>

Estas telas se obtenían a través de los botines de guerra, y según Juan Carlos Ruiz Souza, los reyes, antes de una batalla, implorarían la intercesión de Cristo, la Virgen o algún santo, y tras la victoria ofrecerían parte de las ganancias a los santuarios.<sup>4</sup> Entre las piezas más destacadas por su simbolismo como trofeo podríamos citar las llaves de la ciudad entregadas a los vencedores, tambores, añafles, lámparas de mezquitas, banderas y pendones, pero también textiles; de hecho, muchas telas sirvieron como dádivas, y ese es el caso de una dalmática de *īrāz* que recibió la catedral de León de la princesa Elvira de Toro (1038-1099).<sup>5</sup> Como ha analizado María Judith Feliciano Chaves, los registros eclesiásticos desde el siglo x muestran una notable cantidad de tejidos de diversas procedencias que fueron ofrecidos como donaciones;<sup>6</sup> así, a la Parroquia de Santa María de la Oliva de Lebrija (Sevilla) llegaron a través de las limosnas de los fieles, de mandas testamentarias o de ofrendas, aunque Juan Abellán Pérez sugiere que fueron caballeros lebrijanos quienes, después de participar en la guerra de Granada, las donaron en acción de gracias a su regreso.<sup>7</sup>

La mayoría de las veces, estas sedas fueron reaprovechadas y convertidas en ornamentos litúrgicos:<sup>8</sup> con ellas se envolvieron relicarios y restos orgánicos que, tras

1 Oreja Andrés, «El obsequio de tejidos».

2 Rodríguez Peinado, «Los textiles como objetos»; Salicrú i Lluch, «La Corona de Aragón». Para profundizar más en este asunto, véase Díez Jorge, «Misivas de paz».

3 Valdés Fernández, «De embajadas y regalos», 34. Ibn al-Ahmar (1194-1273), tributario de Fernando III de Castilla (1199/1201-1252), le obsequió con tejidos; consúltase Culubret Worms, «Catálogo de los tejidos», 151.

4 Ruiz Souza, «Botín de guerra y tesoro», 35-37.

5 Miguel Ojeda, «Tejidos de seda españoles», 236. El término *īrāz* es de procedencia persa y significaba «bordado» o «trabajo decorativo» en una preda o pieza de tela; posteriormente sirvió para designar una túnica de honor ricamente adornada con bandas de inscripciones bordadas. Asimismo, el vocablo hizo alusión al taller real donde se confeccionaban estos tejidos; véase Stillman, «The Opulent World».

6 Feliciano Chaves, «Sovereign, Saint, and City», 125-129.

7 Abellán Pérez, «Prendas litúrgicas de vestiduras», 156.

8 Rosser-Owen, «Islamic Objects».

estar en contacto con los cuerpos de santos o mártires, se convirtieron en reliquias;<sup>9</sup> asimismo, fueron usadas para proteger manuscritos y forrar libros, como el descrito en el inventario del rey Martí I de Aragón (1356-1410): «Con tapas de madera cubiertas de tela de seda morisca en la que había pintados algunos leones».<sup>10</sup> Con ellas se hicieron también paños de altar similares a los que aparecen en las miniaturas de las *Cantigas de Santa María* (siglo XIII, RBME, Ms. T.I.1), en las que se reproducen tejidos rayados, aves inscritas en medallones e inscripciones que simulan árabes;<sup>11</sup> y se confeccionó indumentaria litúrgica que, tal y como documentan numerosos registros eclesiásticos, pudo servir, incluso, como mortaja para sus propietarios: san Bernardo Calvó (1180-1243) fue enterrado en la catedral de Vic (Barcelona) con una veste realizada con un tejido donado por Jaime I de Aragón (1208-ca. 1276), posiblemente entregado como regalo por haberlo acompañado en la conquista de Valencia.<sup>12</sup> En este sentido, otro ejemplo lo encontramos en las vestiduras pontificales de Rodrigo Jiménez de Rada (ca. 1170-1247) halladas en su sepulcro en el Monasterio de Santa María de Huerta (Soria),<sup>13</sup> algunas de cuyas partes presentan decoración con escritura árabe. La dalmática, por ejemplo, contiene la leyenda *baraka*, «bendición», entre los galones de la parte superior y *al-yumn*, «la felicidad/la ventura», en la inferior, ambas en caligrafía cúfica; en la bocamanga, en cambio, se usó el término *rahmán*, según Rafael Valencia, en referencia a Dios, al-Rahmán, «el Misericordioso».<sup>14</sup>

Los cristianos adquirieron estos textiles a través del comercio, y es probable que los talleres andalusíes hicieran determinadas manufacturas específicamente para los territorios que estaban bajo el gobierno de los reyes hispanos; así, existieron varios diseños ornamentales de los cuales se conservan numerosas muestras, lo que a ciertos investigadores, como María Judith Feliciano Chaves, ha sugerido que dichas telas pudieron haber sido producidas a gran escala para su venta.<sup>15</sup> Estos tejidos se venderían en ferias urbanas como las que se celebraban en Medina del Campo (Valladolid), en las que se realizaban transacciones con otras ciudades del territorio peninsular e intercambios con países o regiones europeas como Flandes, Francia e Inglaterra: entre los productos más valorados destacaban, entre otros, las «sedas brillantes de Granada».<sup>16</sup> También es importante considerar los textiles de segunda mano, cuya durabilidad se prolongaba gracias a la calidad de los materiales con los que estaban confeccionados.<sup>17</sup> Antes de que la población morisca abandonara la Península (1609-1614), muchas de sus ropas fueron compradas por cristianos, mientras que otras posiblemente fueran robadas;<sup>18</sup> prendas

9 Franco Mata, «Liturgia hispánica y marfiles»; Schoebel Orbea, «Análisis de las reliquias».

10 Hueso Rolland, *Exposición de encuadernaciones españolas*, 117; Rodríguez Peinado, «Morfología de la encuadernación».

11 Rodríguez Peinado, «El arte textil», 353-354.

12 Partearroyo Lacaba, «Los tejidos del periodo almohade», 321. Los fragmentos se encuentran repartidos por varias instituciones, consúltese Saladrígas Cheng, «Proyecto “Des-fragmento»».

13 De Aguilera y Gamboa, *El arzobispo Don Rodrigo*. Para el estudio de las prendas, véanse las contribuciones incluídas en la obra *Vestiduras pontificales*. En el Museo Cerralbo (Madrid) se guardan dos fragmentos almohades (siglo XIII) del alba, uno en el interior de una custodia y el otro

en una cornucopia; revítese Montero Redondo, «Fragmento de Alba».

14 Valencia Rodríguez, «Las inscripciones árabes», 296.

15 Feliciano Chaves, «Más allá de musulmanes».

16 Sánchez del Barrio, *Comercio y ferias*.

17 Rodríguez Peinado, «Textiles históricos», 142-147.

El tema del mercado de segunda mano en el territorio valenciano, en el que se registran productos de herencia andalusí, ha sido abordado en García Marsilla, «Empeñando la vida»; «Introducción. Las siete vidas»; «La vida de las cosas» y «Ropas de ocasión».

18 Fonseca, *Justa expulsión de los Moriscos*, lib. 5, 2: 81.

lujosas que provenían de herencias, cartas de dote e incluso de las usadas en determinadas fiestas públicas.<sup>19</sup>

Sin embargo, debido a la fragilidad de los materiales y a las transformaciones sufridas con el paso de los siglos, en la mayoría de los casos, los tejidos que se conservan están alterados;<sup>20</sup> no obstante, a través del estudio de fuentes documentales, fragmentos y prendas dispersas en instituciones de todo el mundo, y no menos importante, su representación en la pintura religiosa, es posible aproximarse al aprecio que tuvieron para la sociedad cristiana en el siglo XVI. Estas telas, descritas la mayoría de las veces en los inventarios como «moriscas», fueron equiparadas por su calidad a otras artes suntuarias —tales como la eboraria, la metalistería, la cerámica o la taracea—, con las que comparaban una ornamentación visible también en la arquitectura palaciega. Alcanzaron tanto valor que sirvieron incluso como moneda de cambio; por ejemplo, en 1499, la mujer de Juan de Santillana, un tendero de Guadix (Granada), empeñó un paño «morisco» labrado por los cabos.<sup>21</sup>

Las manufacturas textiles han sido analizadas desde múltiples perspectivas; así, existen trabajos centrados en su producción, en el valor relacionado con la seda y las rutas comerciales, en la evolución estilística de las telas a lo largo del tiempo, en el análisis de su epigrafía, iconografía, restauración, técnicas y materiales utilizados o en su coleccionismo.<sup>22</sup> Gran parte de esta bibliografía de referencia, que profundiza en el bien material de la cultura andalusí, está incluida en numerosos proyectos de investigación interdisciplinarios acerca de los cuales resulta complicado hacer una descripción detallada, aunque no podemos dejar de mencionar algunos. En primer lugar, en el ámbito español destaca «A la luz de la seda», que, impulsado por la Fundación Lázaro Galdiano en colaboración con el Museo de la Alhambra y el Instituto Gómez Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta, culminó en la publicación de un catálogo, editado en el año 2012 por Amparo López Redondo y Purificación Marinetto Sánchez, que documenta los tejidos preservados en dichas instituciones. Otros proyectos importantes son el de «Caracterización de materiales y análisis técnico de tejidos medievales», enmarcado dentro del Plan Nacional de Investigación en Conservación y coordinado por el Instituto de Patrimonio Cultural de España con la ayuda del Instituto Valencia de Don Juan; y el titulado «Las manufacturas textiles andaluzes: caracterización y estudio interdisciplinar», que con Laura Rodríguez Peinado como investigadora principal incluyó entre sus objetivos la definición y diferenciación de la producción textil andalusí de otras producciones coetáneas. De carácter más internacional, es necesario resaltar «Medieval Islamic Textiles in Iberia and the Mediterranean», de María Judith Feliciano Chaves (IP), que aplicó nuevas técnicas científicas para el estudio de las fibras textiles con el fin de corroborar la composición técnica, la datación y el origen de los tejidos, así como estudiar las inscripciones árabes que los decoran. Reseñable también es

19 Irigoyen García, *Moros vestidos como moros*, 182-184.

20 Habría que recalcar la acción llevada a cabo en el siglo XIX por coleccionistas y anticuarios, como ha estudiado Schoebel Orbea, «Análisis de las reliquias».

21 Espinar Moreno, «La voz de los mudéjares», 120.

22 Por poner algunos ejemplos, véanse los trabajos de Borrego Díaz, Pérez, Albar Ramírez, Arteaga Rodríguez, Marras y Roquero, «Caracterización

de materiales»; Serrano Niza, «La expresión de tela»; Rodríguez Peinado y García García, *Arte y producción textil*; Rodríguez Peinado y Cabrera Lafuente, «New Approaches in Mediterranean»; Cabrera Lafuente, «Técnicas textiles en la Edad Media»; Cabrera Lafuente y Miller, *Collecting Spain*. También son importantes las contribuciones incluidas en Owen-Crocker, Barrigón Montañés, Ben-Yehuda y Sequeira, *Textiles of Medieval Iberia*.

el estudio realizado por Sílvia Saladrigas Cheng en el «Proyecto “Des-fragmento. Puzles textiles medievales”, v. 02», en el que fueron recopilados retales descontextualizados, con el mismo patrón ornamental, con el objeto de completar digitalmente el mayor número posible de piezas de tejido. Por otra parte, desde la perspectiva del coleccionismo debe citarse la iniciativa «Interwoven: Collecting, Displaying and Understanding Textiles in Decorative Arts Museums: Comparative Approaches in London and Madrid», desarrollada por Ana Cabrera Lafuente, que presta atención a la caracterización de las materias primas y al análisis de algunos tejidos de la colección del Victoria and Albert Museum; además de otros en los que han sido abordados diversos aspectos relacionados con estas manufacturas, entre ellos, «Industria y Comercio en al-Andalus: siglos XII-XV». Todos ellos constituyen la base sobre la que se ha focalizado este trabajo, asentando la metodología con la que planteamos las preguntas de investigación y demostrando la buena salud de este tipo de estudios en la historiografía reciente.

### **Breve reseña de la producción textil andalusí y la realizada después de la toma de Granada (siglos VIII-XVI)**

Como ya ha sido mencionado anteriormente, el origen de la historia del tejido de seda en la península ibérica se remonta al siglo VIII con la llegada de los omeyas,<sup>23</sup> aunque la manufactura comenzó con ‘Abd al-Raḥmān I, quien estableció su corte en Córdoba; no obstante, la creación del primer taller real de tejidos (*Dār al-ṭirāz*) ha sido atribuida a ‘Abd al-Raḥmān II (792-852), en cuyo periodo ya se constata su uso en ornamentos litúrgicos. En el *Liber Pontificalis* se citan los primeros tejidos andalusíes durante el gobierno de Gregorio IV (827-844),<sup>24</sup> y hasta el siglo XV pueden observarse una serie de cambios en los motivos decorativos y en las técnicas textiles; estas últimas, como señalan Pilar Borrego Díaz *et al.*, evolucionaron desde ser «simples como el tafetán (con decoración en técnica de tapicería, tafetán liseré o tafetán con efecto de perdido por trama), a ligamentos de gran complejidad como el taqueté, el samito y el lampás».<sup>25</sup>

Durante el califato de Córdoba, además de la manufactura real, entidades privadas realizaron telas que eran exportadas a los reinos cristianos peninsulares y foráneos,<sup>26</sup> destacando entre la producción del periodo el denominado *Almaizar de Hišām* (RAH 749),<sup>27</sup> que fue encontrado en el año 1853 en el interior de un relicario de la Iglesia de Santa María del Rivero (San Esteban de Gormaz, Soria).<sup>28</sup> El fragmento, que está decorado con una tira realizada con la técnica del tapiz y presenta una inscripción que ha permitido datarlo bajo el gobierno de Hišām II Al-Mu’ayyad (965-1013), formó parte

23 Se han seguido los estudios de Partearroyo Lacaba, «Los tejidos nazariés» [1995]; «Los tejidos de Al-Andalus»; «Estudio histórico-artístico» y «Tejidos andalusíes», así como los de Rodríguez Peinado, «La producción textil»; «La seda en la antigüedad»; «Modelos orientales» y «Ornamental Transfers».

24 Información citada en Partearroyo Lacaba, «Telas, alfombras y tapices», 352.

25 Borrego Díaz, Pérez, Albar Ramírez, Arteaga Rodríguez, Marras y Roquero, «Caracterización de materiales», 7.

26 Lombard, *Les textiles dans le monde*, 222-225.

27 Según De Covarrubias Orozco (*Tesoro de la lengua*, 51v), el almaizar «es toca morisca o velo, a manera de sabanilla con que se cubren las moriscas, es

de seda delgada y listado de muchos colores con rapacejos en los extremos [...] los moros se rodean a las cabezas estos almaizares, dejando colgar los extremos de las puntas de los rapacejos sobre las espaldas»; y Bernis Madrazo («Tapicería hispanomusulmana», 192) lo describe «como banda de tela con cenefa a punto de tapiz en los extremos y rematada por flecos enrollada a la cabeza a modo de turbante. Utilizado por musulmanes y adoptado por cristianos en el siglo XV». Para este término véase también González Sopeña, «Arabismos vinculados», 343-345.

28 Herrero Carretero, «Almaizar o turbante»; Eiroa Rodríguez, «Almaizar de Hišām II».



Figura 2

Pila islámica, siglo XI. Játiva (Valencia), Museu de l'Almodí; imagen de la autora.

del extremo de una toca similar a la que se observa en las miniaturas del *Ḥadīṭ Bayāḍ wa-Riyāḍ* (siglo XIII, BAV, 368).<sup>29</sup>

A pesar de la creencia generalizada de que el Corán prohíbe la reproducción de seres animados, en realidad no hay ninguna referencia explícita al respecto en el texto sagrado islámico;<sup>30</sup> sin embargo, en la Sunna, o tradición y cuerpo legal del islam, puede detectarse una paulatina desconfianza hacia la figuración humana, especialmente en países árabes de tradición sunní. Debido a que la idolatría es considerada uno de los mayores pecados en el islam, la representación de Dios sería el único veto efectivo; prueba de ello son las pinturas murales que decoran el palacio y el baño omeya de Qusayr 'Amra en Jordania, construidos entre los años 730 y 740, que representan hombres, mujeres y animales.<sup>31</sup> Como se verá posteriormente, en la eboraria y en los textiles se muestran escenas de la vida cortesana en las que aparecen individuos sentados con las piernas cruzadas sobre una plataforma y sosteniendo algún objeto en sus manos, y en la cerámica son frecuentes los jinetes y los músicos, como puede apreciarse en la decoración escultórica de la pila taifa (siglo XI) del Museu de l'Almodí de Játiva (Valencia) (figura 2); asimismo, las miniaturas de los manuscritos medievales, especialmente los de las zonas siro-persa y turca, refutan la suposición inicial.<sup>32</sup> En general, la figuración humana no era común en espacios religiosos como las mezquitas, aunque se dan algunas excepciones como sugiere Aurora Ribagorda Calasanz.<sup>33</sup>

Otra muestra destacable de los tejidos manufacturados que se encuadran en este periodo es la *Franja del Pirineo* (IVDJ 2071) procedente de la antigua catedral de Roda de Isábena (Huesca) (figura 3). Fue realizada en el siglo X y presenta una secuencia de medallones circulares de gran tamaño con un pavo real rodeado de estilizada vegetación en su interior;<sup>34</sup> un animal que aparece en otros soportes, como la cerámica o la eboraria, y del que existen dos formas de representarlo: con la cola abierta en forma de abanico o cerrada, variante esta última en la que puede ir afrontado a un árbol de la vida (*hōm*), como se observa en el bote de Zamora datado en el año 964 (MAN 52113).<sup>35</sup>

29 Un estudio del texto en D'Ottone, «Il manoscritto Vaticano».

30 Marinetto Sánchez, *La representación figurativa; Puerta Vilchez, Historia del pensamiento estético*, 88-96; Ribagorda Calasanz, «Los animales en los textos», 132-136.

31 Almagro Basch, *Qusayr 'Amra*.

32 Para obtener información sobre la representación figurativa en el arte islámico, particularmente en el contexto persa y sirio-palestino, consúltense

las contribuciones incluidas en Gruber, *The Image Debate*.

33 Ribagorda Calasanz, «Los animales en los textos», 134.

34 Bernis Madrazo, «Tapicería hispano-musulmana», 204-205.

35 Zozaya Stabel-Hansen, «Los animales en las piezas», 14-15. Las aves aparecen con frecuencia en suras y aleyas, como ha estudiado Ribagorda Calasanz, «Los animales en los textos», 105-106.



Figura 3

*Franja del Pirineo*, siglo x. Instituto Valencia de Don Juan (2071); imagen de la autora.

Los tejidos gozaron de gran aprecio entre los cristianos debido a su riqueza material y diseño; un ejemplo de ello es su utilización como modelo arquitectónico en el Claustro de San Fernando del Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos), en el que las yeserías de las bóvedas reproducen los motivos ornamentales de las sedas:<sup>36</sup> en la decoración se repite la palabra «Alá» y, como señala María Antonia Martínez Núñez, «este hecho indica que no debía existir excesivas reticencias a la hora de equiparar la fe en un mismo Dios único en ambas confesiones monoteístas».<sup>37</sup>

En el siglo XI, además de ser confeccionadas telas con la técnica de tapicería, fueron creadas otras de mayores dimensiones conocidas como *samitos*,<sup>38</sup> tejidos que presentan un repertorio iconográfico que incluye animales de origen oriental; uno de los ejemplos más destacados es el *Paño de las brujas* (MEV 557), el cual cuenta con dos registros deco-

36 Son visibles también en el locutorio, revítese Ruiz Souza, «Las ricas telas en la arquitectura». Según Partearroyo Lacaba y Ali-de-Unzaga («Tejidos del periodo almorávide», 102), estos motivos representados en las yeserías del claustro estarían inspirados en los tejidos denominados «filosedas», telas realizadas por talleres mudéjares de Castilla que se caracterizan por el uso del lino y poca seda.

37 Martínez Núñez, «Inscripciones árabes», 38.

38 El término deriva del latín *examitum* o *samitum*, que a su vez procede del griego *hexamitos* («seis hilos»); véase CIETA, 1963, 36. Los primeros ejemplares conservados realizados con esta técnica provienen de Egipto (siglo IV) y su origen se vincula al uso del sistema, utilizado en el telar, que permite repetir el

patrón de los diseños; su ligamento base es la sarga y necesita tres hilos de urdimbre de fondo y tres de urdimbre de ligadura. Los *samitos* andalusíes pueden dividirse en dos grupos: el primero, realizado en telar de lazo o equivalente, está datado entre los siglos XI y XII; en él se incluyen muchos de los tejidos del Monasterio de las Huelgas y fue utilizado tanto para la trama como para la urdimbre de la seda. El segundo se caracteriza por el uso del oro de Chipre y por la utilización, en algunas piezas, de urdimbre de lino; a estos tejidos se los denomina filosedas y han sido atribuidos a tejedores mudéjares, consúltese Kroustallis, *Diccionario de materias y técnicas (II)*.

rativos. El primero muestra seres fantásticos con cuerpo de león, alas y cola de serpiente y cabezas de pantera, y el segundo presenta parejas de pavos afrontados al árbol de la vida; la tela, cuya cronología puede situarse en la época taifa o bajo el gobierno almorávide (siglo XII), proviene del Monasterio de San Juan de las Abadesas (Ripollés, Girona).<sup>39</sup>

Bajo el gobierno almorávide, la industria textil se concentró en Almería y, gracias a la importancia de su puerto, se alcanzó la cifra de ochocientos telares<sup>40</sup> en los que fueron creados tejidos, llamados *baldaquies* o diaspros, que, como se ha mencionado, imitaban el estilo de las manufacturas de Bagdad; se trata de piezas ornamentadas con registros horizontales que contienen medallones —tangentes o enlazados— y figuras en su interior, tal y como sucede en la capa de la catedral de Fermo (Italia).<sup>41</sup> Según sugiere Laura Ciampini, esta tela debió de estar destinada en origen para la veste fúnebre de un emir o alto dignatario de la corte<sup>42</sup> que más tarde fue transformada en una vestidura cristiana. Dada la cantidad de ejemplos documentados, en los que se observan más de treinta diseños distintos realizados en diferentes talleres, puede deducirse que la producción fue muy extensa,<sup>43</sup> y entre otras muchas muestras podemos mencionar la aljuba o brial del infante don García, hijo de Alfonso VII, hallada en el Panteón Real del Monasterio de San Salvador de Oña (Burgos), tejido que, en registros horizontales, presenta águilas bicéfalas con alas extendidas y sujetando con sus garras pavos reales.

Parece ser que los primeros califas almohades se rigieron por el ideal de piedad y sencillez de su fundador Ibn Tūmart (ca. 1080-1128), renunciando a la suntuosidad de la seda y, en consecuencia, a la institución del *tirāz*;<sup>44</sup> sin embargo, como apunta Laura Rodríguez Peinado, esto no sería del todo cierto, pues, aunque se conservan menos muestras atribuidas a la segunda mitad del siglo XII, la producción textil no hubiera soportado su cese y posterior puesta en funcionamiento.<sup>45</sup> De la primera etapa de gobierno de dichos monarcas es un fragmento, deudor de la iconografía almorávide, que muestra un diseño de círculos con parejas de félicos, de espaldas a un árbol de la vida (*hōm*) (figura 4), en el que los espacios entre estos elementos fueron rellenados con estrellas, figuras geométricas notorias, «símbolo o presencia de Dios»,<sup>46</sup> que podían tener cinco, seis u ocho puntas, como sucede en el tejido.

La pentalfa es significativa para el islam debido al número de sus puntas, ya que esta cifra tiene valores benéficos y profilácticos: cinco son los pilares de su religión y las oraciones diarias. La hexalfa está formada a partir del cruce de dos triángulos equiláteros y tiene una función protectora contra el mal de ojo, es considerada la quintaesencia o el emblema del sello de Salomón y su uso tendría el poder de controlar a los genios o demonios (*ǧunūn*);<sup>47</sup> asimismo, desde el Medievo es asociada al rey David y desde el siglo XIX al judaísmo, pero también era un símbolo semítico utilizado con propósito defensivo por los habitantes de las primeras civilizaciones mesopotámicas y del Próximo Oriente. La octalfa o estrella octogonal posee el mismo significado que la anterior y, del mismo modo,

39 Partearroyo Lacaba, «Tejidos andalusíes», 383.

40 Serjeant, *Islamic Textiles*, 19-170.

41 Menéndez Pidal, «La capa de Fermo».

42 Ciampini, «La capa de Fermo», 152 y «Los dibujos del tejido»; véanse también las contribuciones incluidas en Shalem, *The chasuble of Thomas Becket*.

43 Para estudiar las características y los tejidos que se documentan en este periodo, consúltese Partearroyo Lacaba y Ali-de-Unzaga, «Tejidos del periodo almorávide».

44 Rosser-Owen, *Arte islámico de España*, 45.

45 Rodríguez Peinado, «Ornamental Transfers», 226-227.

46 Pavón Maldonado, *Estrellas, lazos y mocárabes*.

47 Labarta Gómez, *Libro de dichos maravillosos*, 0.37; Rodríguez Pérez, «Acercas de algunos símbolos», 69.



Figura 4

Tejido andalusí, siglo XII. Instituto Valencia de Don Juan (2059); imagen de la autora.

ayuda contra el mal de ojo y los malos espíritus; de ella existen dos modelos: uno conformado por líneas entrecruzadas, motivo que puede verse en las bóvedas de la macsura (*maqṣūra*) de al-Ḥakam II (915-176) en la mezquita-catedral de Córdoba; y otro formado a partir de la superposición de dos cuadrados que se vincula con el símbolo *rubʿ al-ḥizb* usado en el Corán al finalizar cada capítulo. Las estrellas pueden presentarse solas, como en las lucernas de los baños de vapor —considerados lugares impuros, estas ahuyentarían a los genios—, o grabadas en talismanes.<sup>48</sup>

Por otro lado, el león (*al-asad*) era asociado con la fuerza y el vigor y era utilizado como símbolo del monarca;<sup>49</sup> este animal aparece representado en diversos soportes, como en un poema de la taca de la sala caliente del Baño Real de la Alhambra (Granada) atribuido a Ibn al-ʿYayyāb.<sup>50</sup> En la eboraria y en las pilas marmóreas de al-Ándalus se advierte su uso desde el siglo X, y un buen ejemplo de estas últimas es la de al-Manṣūr (ca. 939-1002) del Museo de la Alhambra (000243), la cual fue sustraída por el rey Bādīs ibn Ḥabūs al-Ṣinhāyī:<sup>51</sup> en los lados largos, esta pila presenta un *hōm* (árbol) flanqueado por leones atacando ciervos, y en los cortos águilas cazadoras, todo ello recorrido por una cenefa con aves y epigrafía cursiva. En este sentido, durante los siglos XII y XIII se

48 Labarta Gómez (0.32) distingue entre amuleto y talismán; asimismo, son muchos los talismanes ornamentados con este símbolo que han sido estudiados en Gaspariño García, «Algunos amuletos ¿nazaríes?».

49 Para el análisis de este animal en el imaginario árabe medieval, véase De Epalza Ferrer, «El Cid = El León» y «Etimología árabe del Cid».

50 Puerta Vélchez, «Poesía, estética y placer», 75-76.

51 La representación del león en el arte andalusí en Ordóñez Palacios, «Representación del león». Para Pérez Higuera («Artesanía de lujo», 59-61), entre los motivos del saqueo de la pieza estaría el de la «apropiación» de imágenes y signos que justificaban su legitimación como heredero del califa. Una interesante interpretación sobre los leones en Olsen, «The Sodomitic Lions».

hizo cada vez más común la representación del león con una presa en los textiles, aunque algunos autores sugieren que el animal había sido despojado de su significado y adquirió un uso meramente estético; sin embargo, para otros nunca perdió su connotación.<sup>52</sup>

Con el mismo diseño de leones afrontados inscritos en medallones circulares y estrellas de ocho puntas entre sus figuras fue forrada una arqueta relicario que forma parte de la colección del Museum Schnütgen/Rheinisches Bildarchiv (N41) (figura 5);<sup>53</sup> y motivos comparables fueron utilizados en la decoración arquitectónica del Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid).<sup>54</sup> Por su parte, los pintores también gustaron de usar como modelo diseños con animales inscritos en medallones; así, el florentino Agnolo Gaddi (1350-1396) reprodujo, hacia 1388, similar patrón ornamental en la *Virgen entronizada con santos y ángeles* de la pinacoteca Gemäldegalerie (Berlín, 1039). En este sentido, es importante recalcar que no todos los tejidos con una estética aparentemente islámica encontrados en contextos eclesiásticos tienen tal origen, ya que muchos fueron fabricados en manufacturas italianas que seguían patrones decorativos similares;<sup>55</sup> siendo común encontrar telas realizadas en telares sicilianos, entre los siglos XIII y XIV, que presentan ornamentación caligráfica en bandas o inscrita en el interior de medallones con textos que resultaban ilegibles.<sup>56</sup>



Figura 5

Arqueta relicario, 6 cm de altura × 16,5 cm de largo y 8 cm de profundidad.

Cortesía del Museum Schnütgen/Rheinisches Bildarchiv (N 41). Marion Mennicken.

52 Silva Santa-Cruz, «El combate de animales», 17.

53 Witte, *Die Liturgischen Gewänder*, 17 y 45, fig. 4. Durante la Edad Media, los recipientes utilizados para salvaguardar las reliquias de los santos presentaban una gran variedad de tipologías, y en muchas ocasiones eran descritos en los inventarios como «a la morisca». Como ha investigado Silva Santa-Cruz («Objetos nómadas»), estos objetos eran fácilmente transportables, por lo que cambiaban de lugar desde su origen y era alterada su función.

54 Lavado Paradinas, «Mudéjares y moriscos».

55 Para los tejidos representados en la pintura, véanse los trabajos de Contadini, «Artistic Contacts»; Farbod y Farhangpour, «Iranian-Chinese Textiles Impact»; Lurati, «Avere la stoffa del santo»; Monnas, *Merchants, Princes, and Painters* y «Silk Textiles in the Paintings»; Weinberger, «Silk Weaves of Lucca».

56 Christie, «The Development of Ornament», 2.



Figura 6

Tejido de la dalmática de san Valero, siglo XIII. Tapiz; seda y oro. Instituto Valencia de Don Juan (2065); imagen de la autora.

Del siglo XIII es el terno consagrado al culto de san Valero compuesto por una capa pluvial, una casulla y dos dalmáticas; indumentaria que nos ha llegado de forma fragmentaria debido a que fue mutilada y hoy en día se encuentra repartida en diversas colecciones.<sup>57</sup> En el Museu del Disseny de Barcelona-DHub (MTIB 5203) se conserva una de las dalmáticas, la cual presenta, en el pecho, una guarnición de tapicería ornamentada en varios registros en los que se observan cintas entrelazadas, motivos geométricos y una inscripción con caracteres *nasjies* de color rojo sobre fondo dorado; una pequeña muestra de ella pertenece a la colección de tejidos del Instituto Valencia de Don Juan (figura 6).<sup>58</sup> En la visita realizada, en 1542, por fray Bartolomé de Alvear a la iglesia de Arenzana de Arriba (La Rioja) se cita una «casulla de carmesí colorado, con su cenefa de latón morisco»;<sup>59</sup> es posible que el abad estuviera aludiendo a una prenda ornamentada con una forniture similar, ya que estas telas llevan tanto hilo dorado que parecen piezas de orfe-

57 Se encuentra repartido entre catorce instituciones; véanse Borrego Díaz, Hernández de la Obra y García Martín, «Aplicación de medios analíticos»; Morral i Romeu, «Col·leccionisme tèxtil», 6. En el Metropolitan Museum of Art se conservan varios fragmentos del terno (46.156.2, 46.156.3, 46.156.4

y 46.156.10); consúltense Ekhtiar, Soucek, Canby y Najat Haidar, *Masterpieces from the Department*, 78-79.

58 Partearroyo Lacaba, «Tejidos andalusíes», 398.

59 Cantera Montenegro, «Inventarios de bienes», 246.

brería.<sup>60</sup> Al respecto, es importante mencionar que el conjunto más rico que incluye telas andalusíes (1170-1340) es el de los enterramientos del panteón del Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos), lugar donde descansan sus fundadores, Alfonso VIII de Castilla (1155-1214), Leonor Plantagenet (1160-1214) y sus hijos.<sup>61</sup>

En último lugar nos referiremos a los tejidos nazaríes, manufacturas que gozaron de gran aprecio entre las élites cristianas; de hecho, Martín I de Aragón (1356-1410) solicitó al sultán de Granada tejedores y sedas para su corte con el fin de adornar los salones de la Aljafería de Zaragoza con motivo de sus nupcias con María de Luna (1372-1406).<sup>62</sup> El rey debía sentir una gran estima por las artes suntuarias andalusíes en general, como constata la arqueta ebúrnea procedente de la Cartuja de Vall de Cristo (Altura, Castellón) que se conserva en el Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia (737);<sup>63</sup> pieza que combina motivos vegetales con las armas reales de Aragón-Sicilia y una inscripción cúfica. En ese periodo fueron confeccionados también grandes cortinajes que, a modo de tabiques, eran utilizados para dividir las estancias, sujetándolos a la pared mediante ganchos llamados alcándaras;<sup>64</sup> al respecto, significativa es la descripción de una casa fatimí que se encontraba «amueblada y decorada con varios tipos de alfombras (*al-farš*), y se habían colgado cortinas (*al-sūtur*) en las puertas y en las paredes».<sup>65</sup>

Del mismo tiempo son las telas conocidas como «sedas de la Alhambra», denominadas así por compartir los motivos ornamentales de los palacios granadinos, que tienen como característica la sustitución del hilo dorado utilizado en épocas anteriores por la seda amarilla; de ellas existen dos grupos de tejidos bien diferenciados, aunque, en ambos, la decoración se distribuye en registros horizontales. El primero presenta una sucesión de motivos geométricos, como anchas bandas de lacerías, medallones o estrellas, separados por franjas estrechas con almenas escalonadas, cartelas con escritura cursiva —en las que se lee «buena suerte y prosperidad»—, atauriques e inscripciones en las que se repite en escritura cúfica la palabra «felicidad» (figura 7);<sup>66</sup> algunos de los fragmentos con este diseño sirvieron, como sugiere Cristina Partearroyo Lacaba, para confeccionar cinturones de trajes de ceremonia.<sup>67</sup> Sin embargo, Don Aanavi señala su utilización en mezquitas, ya que presentan un patrón infinito que constituye una referencia visual al orden eterno;<sup>68</sup> esta disparidad de funciones puede deberse al hecho de que un mismo dibujo podía ser confeccionado con telares de diferente anchura, así como a que podían crearse telas más grandes uniendo varias piezas. El segundo grupo alterna cenefas vegetales, lacerías e inscripciones entremezcladas con elementos de la flora nazarí, como

60 En al-Ándalus se empleaba el hilo metálico en color dorado y plateado; se trataba de hebras de seda o lino envueltas con una lámina metálica compuesta por dos capas: la inferior era un pergamino fino de tripa de cordero o *baudruche* y la superior una lámina de oro, plata o plata dorada. Para profundizar en este asunto, se recomienda el trabajo de Parra Crego y Tejedor González, «Análisis químico», 45-48. Finalmente, en el siglo xv, esta tipología fue sustituida por el hilo de seda amarillo; consúltese Partearroyo Lacaba y Ali-de-Unzaga, «Tejidos del periodo almorávide», 97.

61 Gómez-Moreno Martínez, *El panteón Real*; Herrero Carretero, *Museo de Telas Medievales*; Yarza Luaces, *Vestiduras ricas*; Barrigón Montañés, «Textiles and

Farewells». Böse («Cultures Re-Shaped») aborda la «hibridación» en los enseres encontrados: patrones castellanos confeccionados con tejidos musulmanes.

62 Partearroyo Lacaba, «Los tejidos de Al-Andalus», 68.

63 Galán y Galindo, «La arqueta de D. Martín», 2004.

64 Hay un amplio debate sobre el origen de la pieza; para más información, véase Silva Santa-Cruz, «Un ejemplo excepcional».

65 Serrano Niza, «Textiles para el sueño», 138-141.

66 Serrano Niza, *Glosario árabe español*, 319-320.

67 Lectura extraída de Ekhtiar, Soucek, Canby y Najat Haidar, *Masterpieces from the Department*, 81.

68 Partearroyo Lacaba, «Los tejidos nazaríes», 167-168.

69 Aanavi, «Western Islamic Art», 200.



Figura 7

Detalle de tejido con registros, inscripciones y flecos, siglos XIV-XV. Museo Lázaro Galdiano (5724); imagen de la autora.

palmas de perfil y hojas asimétricas, y elementos vegetales de tipo gótico, como clavellinas y espigas (figuras 8a y b).<sup>69</sup>

Pese a la conquista de Granada, los talleres textiles andalusíes continuaron funcionando durante un siglo más,<sup>70</sup> periodo tras el cual la industria entró en decadencia debido, según Kenneth Garrad, a varios motivos: la seda perdió calidad al ser mezclada con otra procedente de Murcia, entre 1522 y 1561 fue prohibida su venta en mercados extranjeros (Italia, Portugal, Flandes e India) y hubo un incremento en los impuestos de exportación;<sup>71</sup> aunque, en última instancia, estuvo la rebelión de las Alpujarras, cuyo origen se encuentra, en parte, en la pragmática del 1 de enero de 1567 en la que fueron prohibidas las costumbres moriscas, entre ellas no solo el uso de prendas tradicionales —almalafas, marlotas, calzas, ...—, sino también de cualquiera confeccionada con seda. Como ha estudiado Javier Irigoyen García, la legislación sobre sus prácticas indumentarias comenzó en 1499,<sup>72</sup> durante los siglos XVI y XVII continuaron siendo redactadas leyes que regulaban la ropa de los moriscos, y con el edicto de Felipe II se les prohibió llevar prendas lujosas. Sin embargo, es notable observar que los cristianos persistieron en el uso de vestimenta «a la morisca», en ciertas celebraciones, como un signo de distinción social; de hecho, dicho estilo llegó a ser adoptado de manera exclusiva por las cristianas viejas de la élite manchega después de 1570, quienes usaban prendas «a la morisca» o decoradas con elementos caracterizados por esa terminología, según han investigado María Elena Díez y Francisco J. Moreno Díaz del Campo.<sup>73</sup>

69 Moreno García y Platero Otsoa, «Gloria al sultán». Su utilización como modelo en la pintura en Moreno Coll, «Pervivencia de motivos islámicos».  
70 López de Coca Castañer, «La seda en el reino», 123.

71 Garrad, «La industria sedera granadina», 90-95.  
72 Irigoyen García, *Moros vestidos como moros*, 129-159.  
73 Díez Jorge y Moreno Díaz del Campo, «El color en la ropa», 201-202.



Figuras 8a y b

De arriba abajo, derecho y revés de un tejido nazari, siglos XIV-XV.  
Museo del Tessuto (81.01.92); imágenes de la autora.

El informe presentado al rey en las Cortes de 1575 constata el declive de la producción textil en Granada: «Es cosa averiguada que de más de cuatro myll telares que avía [en la ciudad de Granada], no an quedado beynte y cinco; y de más de trezientos mercaderes que tratavan en seda, se an ydo los más caudalosos y no an quedado quarenta»;<sup>74</sup> situación ante la que fueron implementadas una serie de medidas para reactivar la industria textil, como la plantación de moreras, la importación de simientes y de seda de otros territorios para ser procesada en Granada, la concesión de ventajas y privilegios a los arrendadores y el regreso de moriscos con conocimientos, si bien no fueron unas medidas realmente efectivas.<sup>75</sup>

74 Garrad, «La industria sedera granadina», 75.

75 Para obtener más información sobre la industria textil en este periodo, puede consultarse el trabajo de García Gámez, «La seda del Reino».

### Entre inventarios: prendas, tejidos y labores «moriscas»

La indumentaria religiosa, vista como un símbolo intrínseco de dignidad, fue confeccionada con tejidos de seda y adornada con ricos bordados para resaltar la importancia de las ceremonias sagradas y a quienes las realizaban.<sup>76</sup> Según Maureen C. Miller, el clero medieval, al ser visto como el intermediario ante la gracia divina, eligió lujosas manufacturas para reflejar su rol sagrado y la pureza con la que debía transmitirla a su pueblo; además, la implicación de los obispos en el Gobierno, como colaboradores del monarca en el ejercicio de sus responsabilidades pastorales, subrayaban la necesidad de una vestimenta que destacara su autoridad y posición de liderazgo.<sup>77</sup> Por tanto, este tipo de atuendo se convertía en un emblema de santidad y poder que podríamos vincular con la teoría de la magnificencia que resurgió en los siglos XV y XVI, aunque no siempre fueron bien vistos el lujo y la ostentación en su confección, especialmente en la indumentaria clerical utilizada fuera de la iglesia.<sup>78</sup> Muchas de las prendas descritas en los registros parroquiales fueron elaboradas con telas o labores «moriscas», incluyendo la casulla, la dalmática, la capa pluvial, la estola y el manípulo; por ello, en los siguientes párrafos daremos algunas claves sobre ellas a fin de entender la importancia de que fueran piezas que, en algunos momentos de nuestra historia, recibieran tal denominación por su confección, relacionando el poder eclesiástico con un tipo de producciones textiles de raigambre andalusí, bien por su procedencia o bien por imitar patrones decorativos.

La casulla, también conocida como planeta, deriva de la antigua *paenula* romana,<sup>79</sup> una especie de capa con capuz usada para viajar en climas fríos y lluviosos. El manto circular, con una abertura para la cabeza, sufrió varias transformaciones entre los siglos IX y XVII para facilitar el movimiento de los brazos del oficiante durante la liturgia. Entre los siglos X y XI fueron reducidas sus dimensiones recortándose ligeramente el delantero, que adquirió aspecto puntiagudo; en el XII se le dio forma acampanada, con la misma longitud en el delantero que en la espalda; en los siglos XII y XIII fue aumentado su vuelo, y entre el XIII y el XIV adoptó una hechura romboidal. Las características de las manufacturas textiles hicieron que esta prenda fuera cada vez más rígida y, por ende, menos funcional, ya que dificultaba la movilidad, dando lugar a que su tamaño se redujera paulatinamente hasta el siglo XVII; en el XVIII su diseño fue codificado y adquirió la apariencia de un violín o guitarra, aspecto que mantuvo hasta la siguiente centuria; y a finales del XIX fueron recuperadas las amplias hechuras de las casullas medievales. En el siglo XI presentaba, como ornamentación a modo de galón, una banda vertical tanto en el delantero como en la espalda, es decir, una franja recta hasta la nuca o formando una «Y» con dos tiras de tela que pasaban por encima de los hombros; según Sara Piccolo Paci, el uso de estas cenefas era funcional para evitar la deformación del tejido principal en los puntos de tensión por encima de los hombros, aunque con el tiempo se convirtieron en elementos meramente ornamentales.<sup>80</sup>

Asimismo, existían diferencias dependiendo del territorio en el que era utilizada: la casulla romana medía unos 130 cm, tenía la abertura del cuello en forma de trapecio y

76 Un breve estado de la cuestión sobre los trabajos que han sido publicados sobre indumentaria eclesiástica en Pazos López, «La aparición de las vestiduras», 249-252.

77 Miller, *Clothing the Clergy*, 3 y 120-121.

78 *Clothing the Clergy*, 14-15, 35-44 y 97-100.

79 Fernández Ogueta, «La forma de los ornamentos», 898; Martínez Rojas, «Sacra paramenta», 35; Miller, *Clothing the Clergy*, 85-85; Pazos López, «Culto y vestimenta», 12-13; Piccolo Paci, *Storia delle vesti liturgiche*, 306-318.

80 *Storia delle vesti liturgiche*, 316.

era más ancha en la espalda que en el delantero, donde se disponía una cruz; la francesa era de menor tamaño, con las medidas del largo de hombro muy reducidas y estaba engalanada con una cruz en la espalda y una banda vertical en el delantero; la alemana era un poco más larga, tenía el escote redondo y se ornamentaba de manera similar a la francesa; por último, la española se ensanchaba desde los hombros hasta el borde y presentaba una franja decorativa vertical en ambas caras (figura 9). Inicialmente, la casulla fue utilizada por todo el clero, pero, una vez que los diáconos adoptaron como insignia litúrgica la dalmática, pasó a ser utilizada por ellos únicamente en tiempos penitenciales; en el rito galicano era un atuendo reservado exclusivamente para obispos y sacerdotes, y actualmente es vestida por este último durante la celebración de la misa y simboliza el sacerdocio. Se utiliza siempre en la celebración de la Eucaristía y también en la procesión del *Corpus Domini* si esta se celebra después de la misa, tratándose de una prenda destacada por su simbolismo: representa la caridad y la inocencia, simboliza el yugo de Cristo y está vinculada a la conjunción entre la tradición antigua y la nueva.



Figura 9

Casulla, Archivo Moreno (39755\_B). Instituto del Patrimonio Cultural de España, MCD.

La dalmática, por su parte, es una prenda talar cuyo origen se encuentra en una vestidura imperial, concretamente, en una túnica larga sin cinturón que era común en el siglo II en la región de Dalmacia.<sup>81</sup> En el contexto cristiano, su uso se remonta al siglo IV, cuando el papa Silvestre I (ca. 285-335) dispuso que fuera un símbolo de honor para los diáconos de Roma; por lo tanto, es una de las vestimentas litúrgicas más antiguas. Con el tiempo, su empleo se extendió a lo largo del rito romano alcanzando su apogeo en época carolingia; entre los siglos V y IX era usada por los obispos de Occidente; a finales del XI comenzó a ser utilizada también por presbíteros, debajo de la casulla, para la celebración de la misa pontifical; durante el periodo comprendido entre los siglos V y IX era una prenda amplia de lana que sufrió diversas transformaciones en su diseño; hacia el siglo IX comenzó a ser acortada, abriéndola en sus costados para permitir una mayor movilidad del oficiante; y, finalmente, se convirtió en una vestidura completamente abierta al ser eliminadas las costuras de los lados y de las mangas. En origen, la dalmática era de color blanco, con anchas mangas y decorada con estrechas franjas verticales, tanto en el delantero como en la espalda, que iban desde el hombro hasta la orilla; durante el periodo carolingio, el color comenzó a variar, pero fue entre los siglos XII y XIII cuando se ajustó a los cánones litúrgicos sugeridos por el papa Inocencio III (1161-1216), siendo combinada con la casulla. A partir de ese periodo empezaron a ser utilizados el lino y la seda en su confección, y desde el siglo XVI las mangas se hicieron desmontables, siendo sujetadas a los hombros con cintas y sustituida la ornamentación a bandas por galones dorados. El simbolismo de esta prenda se asocia al color blanco de las primeras versiones, reflejando las cualidades de pureza e inocencia que debían caracterizar a los diáconos que la llevaban; además, su forma ancha y espaciosa evoca la misericordia de Cristo.

Respecto a la capa pluvial, es el ornamento que más material textil requiere en su confección. Su origen es incierto y existen diversas teorías para explicarlo:<sup>82</sup> una posibilidad es que derive de la túnica descrita en el Antiguo Testamento, una prenda talar abierta en el delantero y con capuchón; otras opciones son que provenga del manto ligero romano denominado *lacerna* o que fuera influenciada por el *byrrus*, una especie de capa o manto; finalmente, se piensa que pudo haber sido una evolución de la capa clerical y monacal utilizada en los siglos VIII y IX durante las procesiones y los servicios menores. Es usada por los sacerdotes y por los diáconos, y aunque no es una indumentaria eucarística, es empleada en ceremonias solemnes, procesiones y sacramentos que requieren salir del templo y desplazarse. Considerada símbolo de conversión, la pluvial se caracteriza por su particular forma semicircular, con un diámetro que varía entre 140 y 160 cm; está abierta en la parte central y sus lados se sujetan, a la altura del cuello, con una presilla cosida sobre una pieza de tela rectangular que monta sobre una cenefa ancha de paño que bordea toda la superficie recta de la prenda. Su tejido puede presentar diversas decoraciones: en el siglo XII, el capuchón original fue sustituido por un trozo pequeño de tela triangular, cosido en la espalda, denominado capillo; entre los siglos XIV y XV, la pieza adoptó la forma de escudo, luego de rectángulo con un lado redondeado —siglos XV-XVI—, y hacia el siglo XVIII adquirió forma ovalada, añadiéndosele adornos como bor-

81 Piccolo Paci, 320-326; Ferrandis Más, *Ornamentos religiosos*, 5; Bravo González, «Vestiduras y ornamentos litúrgicos», 326-327; Pazos López, «Culto y vestimenta», 11; Martínez Rojas, «Sacra paramenta», 34-35.

82 Bravo González, «Vestiduras y ornamentos litúrgicos», 340-341; Pazos-López, «Culto y vestimenta», 13-14; Piccolo Paci, *Storia delle vesti liturgiche*, 328-334.

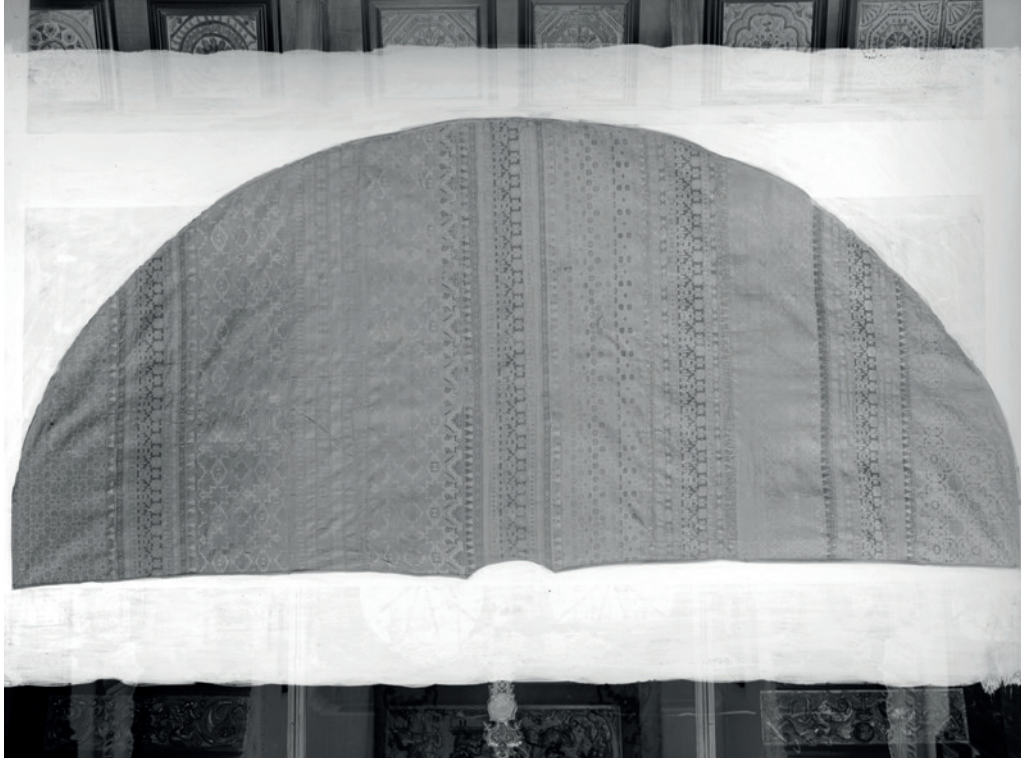


Figura 10

Capa, Instituto Valencia de Don Juan, 1920-1936. Archivo Lladó. CSIC. Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (ATN/LLL/0023/1551).

las o flecos. En raras ocasiones, la parte recta fue cortada en forma de medialuna, a la altura de la nuca, para proporcionar mayor comodidad, una peculiaridad que se observa en la capa confeccionada con tejido nazarí de la colección del Instituto Valencia de Don Juan (2131) (figura 10).

Hay otro tipo de prendas, denominadas insignias sacerdotales, entre las que se incluyen el manípulo y la estola.<sup>83</sup> En sus orígenes fueron instauradas mediante la concesión de ciertos privilegios otorgados a distintos sectores clericales y en la época bajomedieval estaban reservadas a los sacerdotes, diáconos y subdiáconos. El manípulo, cuyo origen ha sido vinculado con el pañuelo honorífico de los trajes de gala romanos, denominado *mappula*, fue concedido como privilegio papal en el siglo IV, por el pontífice Silvestre I (314-335), a los diáconos de Roma para el servicio litúrgico;<sup>84</sup> posteriormente, su uso se extendió a los subdiáconos en el rito romano. En la Alta Edad Media era una tela cuadrada que se llevaba entre los dedos y que hacia el siglo XIII evolucionó a la forma que reviste actualmente: una estrecha banda que el sacerdote cuelga de la muñeca izquierda, sobre

83 Ágreda Pino, «Indumentaria religiosa», 115-116.

84 Martínez Rojas, «Sacra paramenta», 35; Pazos López, «Culto y vestimenta», 14-16; Miller, *Clothing the Clergy*, 85-87; Piccolo Paci, *Storia delle vesti liturgiche*, 275-277.

la manga del alba, y que mide unos 85 cm de largo por entre 5 y 10 cm de ancho; siendo entonces cuando su utilización se amplió a presbíteros y obispos durante la misa. Los extremos de la pieza fueron siendo ensanchandos con el tiempo, añadiéndosele flecos, bordados o campanillas, y a finales del siglo xv adquirió forma trapezoidal, incluyéndose una cruz como ornamentación. Simbólicamente, el manípulo representa los pensamientos puros que limpian las dolencias y las impurezas del cuerpo y de la mente, así como las buenas acciones; alegóricamente se refiere a Cristo, mostrando tanto la fragilidad de su vida humana como su poder divino para combatir el mal.

Por último, la estola es una prenda usada tanto por el diácono como por el presbítero y el obispo,<sup>85</sup> y según Sara Piccolo Paci, es quizá una de las insignias sacerdotales más antiguas.<sup>86</sup> Se tiene constancia de su utilización como emblema diaconal entre los siglos iv y v en el área oriental y en el viii como presbiterial; no obstante, sus orígenes no están del todo definidos. Se la vincula con un pañuelo fino (*orarium*) que era usado para limpiarse la cara o para llevarlo alrededor del cuello,<sup>87</sup> pero también con el paño (*mappula*) empleado por el servicio doméstico, y es interesante destacar que no fue vestida de la misma manera por todos los miembros eclesiásticos. Los diáconos la llevaban sobre el hombro izquierdo a modo de bandolera, los obispos sobre la nuca, con los extremos cayendo sobre el pecho, y los presbíteros de manera similar a estos últimos, pero cruzada sobre el pecho. Este atuendo, generalmente utilizado para realizar funciones litúrgicas y sacramentales, también era usado por el obispo durante las vísperas solemnes y por el sacerdote para predicar.

En cuanto a su forma, se trata de una franja de tela que mide aproximadamente 160-180 cm de longitud por 5-10 cm de anchura y que, al igual que las prendas vistas anteriormente, ha sufrido cambios con el paso de los siglos. Entre los siglos xi y xii eran muy largas y delgadas y estaban adornadas con fornituras —flecos, cascabeles...—; en el siglo xiii los extremos adquirieron forma de trapecio o espátula, un diseño que se popularizó en el xvi, mientras que entre los siglos xiv y xv solían ser rectos. La estola, cortada exteriormente con el mismo tejido que el manípulo, puede estar decorada con una cruz en el centro, lugar que recae sobre la nuca del oficiante, siendo costumbre besarla antes de ponérsela. También es común encontrar una cruz en cada uno de los extremos, ornamentación que es visible, por ejemplo, en la estola de Ginés Pérez Chirinos (figuras 11a y b); simbólicamente, esta prenda se relaciona con la obediencia, la servidumbre y la humildad. Por último, cabe mencionar que al inicio del *ordo missae* se incluyen oraciones breves que son recitadas al ponerse las vestiduras litúrgicas; se trata de rezos que destacan el significado espiritual de cada prenda y ayudan al clérigo a prepararse para la misa con reverencia, subrayando el simbolismo de la indumentaria, conectando la celebración con la tradición eclesiástica y reforzando la relación entre lo material y lo espiritual en el ministerio.<sup>88</sup>

Para estudiar dichas vestiduras, una de las fuentes más valiosas son las visitas pastorales, cuyos registros sirvieron como herramienta de supervisión para identificar deficiencias en la gestión de los bienes y de las rentas de las congregaciones religiosas, así como para evaluar el estado de conservación de los templos y de los ornamentos

85 «Sacra paramenta», 34-35; «Culto y vestimenta», 15-16 y 288-292; *Clothing the Clergy*, 83-84; *Storia delle vesti liturgiche*, 288-292.

86 *Storia delle vesti liturgiche*, 290.

87 Miller, *Clothing the Clergy*, 14.

88 *Clothing the Clergy*, 77-93.



Figuras 11a y b

De izquierda a derecha, estola y manipulo de Ginés Pérez Chirinos. Murcia, Caravaca de la Cruz, Santuario de la Vera Cruz; imágenes de la autora.

litúrgicos.<sup>89</sup> Esta documentación es una herramienta clave que da a conocer parte del patrimonio material desaparecido, y entre los inventarios eclesiásticos es frecuente encontrar indumentaria andalusí como la almalafa morada que se hallaba en la Iglesia de Santa María de Lebrija (Sevilla):<sup>90</sup> es el manto que visten el grupo de mujeres mudéjares que están siendo bautizadas en el retablo de la Capilla Real de Granada y las moriscas de las ilustraciones de los libros de viajes y costumbres del siglo XVI, como las que aparecen en el manuscrito *Trachtenbuch* (1530-1540) del artista alemán Christoph Weiditz (1498-1559).<sup>91</sup> Es interesante señalar que la imagen que aparece en el código de trajes fue copiada y reproducida sistemáticamente en distintas obras (figura 12), e incluso podemos ver a mujeres vestidas de manera similar en el tapiz del *Saqueo de Túnez*, creado para conmemorar la victoria de Carlos I (1500-1558) en la toma de la ciudad, su primera gran hazaña en el Mediterráneo.<sup>92</sup> Según indica la documentación, en el siglo XVI todavía era utilizada esta ropa en algunas zonas de Valencia:

89 García Hourcade e Irigoyen López, «Las visitas pastorales».  
90 Abellán Pérez, «Prendas litúrgicas de vestiduras», 155. De Covarrubias Orozco (*Tesoro de la lengua*, 51v) recoge las siguientes acepciones: «Dice ser ropa que se pone sobre todo el demás vestido, y comúnmente es de lino», «sabanilla con que se cubren las moriscas de Granada» y «vestidura morisca». Para más información sobre esta prenda, véase el estudio de Serrano Niza, «Medieval Castilian Garments», 222-226, que apunta que el término también fue usado para referirse a algún tipo de tela usada para cubrir la cama.

91 La iconografía de la mujer morisca ha sido abordada en Díez Jorge, «Under the Same Mantle»; Franco Llopis y Moreno Díaz del Campo, *Pintando al converso*, 116-125. Para el análisis del manuscrito, consúltese Escalera Fernández, «Christoph Weiditz y el *Trachtenbuch*».

92 Lo conforman doce tapices que representan la toma de La Goleta y Túnez por Carlos I en 1535; véase el trabajo de Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen*.

El Regente de la cancellería de Valencia hizo relación al Patriarca y a los de la Junta de Valencia que, en el obispado de Orihuela, había muchas mujeres que traían almalafas cortas y calzas enroscadas y otras cosas del hábito moriego, les pareció debían advertillo, y así se ha resuelto a diez y ocho de enero de 1591 que a los que traxeren el dicho hábito, se les debía quitar por ser tan conocido traje de moros. Y entiéndese que solo en el obispado de Orihuela traen el dicho hábito.<sup>93</sup>

En este sentido, y esto es realmente interesante, es recurrente entre los registros leer las voces «toca», «alfareme» o «almaizar», probablemente debido a que todas esas prendas estaban confeccionadas con una gran cantidad de tela y podían ser reaprovechadas para distintos usos. En 1586, la iglesia de Lluc (Mallorca) llegó a poseer hasta *dotze toques morisques*<sup>94</sup> y se sabe del uso de «un alfareme de lino blanco para dar el Corpus Cristi» que, según Juan Abellán Pérez, sería colocado sobre los hombros como un manto.<sup>95</sup> También se usaron almaizares para cubrir reliquias como las de san Martín en la catedral de Huesca<sup>96</sup> o los de la Parroquia de Santa María de la Oliva (Lebrija, Sevilla), del mismo modo relevantes, ya que fueron dispuestos en el sagrario.<sup>97</sup> Asimismo, hubo



Figura 12

*Mujeres de Granada*, dibujo incluido en *Costumes and Genre Pictures of the 16th Century from Western and Eastern Europe, the Orient, the Americas, and Africa*, 145.

93 *Los trece capítulos que propusieron en la Junta que se tuvo en la posada del Rmo Sr. Cardenal de Toledo, Inquisidor General, desde 14 de henero hasta 18 del mismo de 1591, en que asistió el patriarca Arzobispo de Valencia*. AHN. Inq., lib. 1263, fols. 276-283, en Martínez Millán, «Las facciones cortesanas», 195.

94 Se repite en los inventarios de 1591 y 1599; véase Martínez Oliver, «Art i església», 350.

95 Abellán Pérez, «Prendas litúrgicas de vestiduras», 149, n. 11.

96 Inventario de 1532. Aguado Bleye, «Inventario de la catedral», 22. La Ermita de San Sebastián, en la villa de Liétor (Albacete), tenía tres *almayçales*, uno de ellos roto, visita realizada en 1507; Rodríguez Llopis, *La villa santiaguista*, 125. En 1506, un «almaizar de seda morisch» se guardaba en «hun coffrenet de fusta daura de fora ab dos griffons o animals»; Madrid Souto y Munsuri Rosado, «Religiositat oficial-religiositat popular», 69.

97 Abellán Pérez, «Prendas litúrgicas de vestiduras», 154.

otras prendas de raigambre islámica que fueron reusadas, como una camisa «morisca» forrada de tafetán blanco que se encontraba en el altar mayor de la iglesia del Monasterio de Santa Maria de l'Estany (Barcelona).<sup>98</sup> Igualmente, está documentada la compra de aljubas para transformarlas en vestiduras eclesiásticas,<sup>99</sup> y como ya advirtieron Gonzalo Menéndez Pidal y Carmen Bernis Madrazo en su estudio acerca de la indumentaria que aparece en las *Cantigas de Santa María*: «Como rasgo común a toda la indumentaria mora, habríamos de señalar la gran amplitud y holgura de sus prendas [...] camisas, aljubas, albornoces, etc., se visten sueltas por los moros».<sup>100</sup>

A lo largo de la geografía peninsular se suceden las referencias a ornamentos litúrgicos catalogados bajo el apelativo de «morisco»; gusto que es apreciable, por ejemplo, en los objetos y prendas de los capitulares jiennenses del siglo XVI.<sup>101</sup> En la Iglesia de El Salvador de Úbeda (Jaén) se encontraban dos frontales de paño «morisco» de colores sin frontaleras;<sup>102</sup> en 1458, en el Real Convento de Nuestra Señora de la Merced de Valencia había otro de tejido «morisco» forrado con tela roja;<sup>103</sup> en el Santuario de Sant Magí de la Brufaganya (Pontils, Tarragona) tenían varios palios, uno de los cuales era «de setí blanch, ab faxes morisques»,<sup>104</sup> que también aparecen referenciados en la visita pastoral de 1596 a la Iglesia de Santiago Apóstol de la Pobla de Vallbona (Valencia), en la que se cita uno para acompañar al santo y otro para el pueblo;<sup>105</sup> en la parroquia de Lluc (Mallorca) se custodiaba «una capsa de tenir corporals de tela morisca y un crucifix mitjançer al rembador de dit chor ab un respatller de tela morisca amb floccadura de filadis blau»;<sup>106</sup> en el registro de 1586 de la Ermita de la Virgen de Cortes (Alcaraz, Albacete) se menciona una imagen con una palia labrada de «morisca» en el pecho;<sup>107</sup> y en la Parroquia de El Salvador (Valencia) se guardaba «hun davant altar de mostres morisques de diverses colors sens forrar ab dos tovalloles morisques ab ses floçadures molt velles»,<sup>108</sup> siendo posible que el paño utilizado fuera similar al que se observa en la *Misa de San Gregorio* atribuida a Alonso Sedano (doc. 1486-antes de 1533), una tabla pintada hacia 1500 que perteneció a la Iglesia de San Cosme y San Damián de Burgos (figura 24, capítulo III).<sup>109</sup>

Además de ser citada indumentaria litúrgica labrada a la «morisca», en los registros de las iglesias se encuentra en los asientos de oratorios y capillas privadas de las casas de la nobleza: en el inventario *post mortem* del VI duque de Medina Sidonia (1502-1558), por ejemplo, se menciona «una casulla de esterilla labrada a la morisca de amarillo e azul, con una cenefa con un letrero sobre terciopelo azul»;<sup>110</sup> y en el caso de Mencía de Mendoza y Fonseca (1508-1554), marquesa del Cenete, por un documento fechado en 1552-1553 se conoce que en el Palacio del Real de Valencia poseía un oratorio de madera

98 Madurell i Marimon, «Tres inventaris antics», 25. Las camisas pudieron ir ornamentadas con listas, orillas, gayas o caireles; véase Bernis Madrazo, «Indumentaria española». La marquesa del Cenete recibió un lote de diez camisas «labradas de oro y seda» en el dote de su boda; Romero Medina y Silva Santa-Cruz, «Alhajar una casa, vestir», 350-351.

99 Abellán Pérez, «Prendas litúrgicas de vestiduras», 151-152.

100 Menéndez Pidal y Bernis Madrazo, «Las Cantigas», 142.

101 Serrano Niza, «Una habitación con telas».

102 Inventario de bienes de 1568. Ruiz Ramos, *La Sacra Capilla*, 181.

103 Madrid Souto y Munsuri Rosado, «Aproximación a la vida», 59.

104 Inventario de 1578; Madurell i Marimon, «Inventari del santuari», 75-76. También figuran en los registros de la parroquia de Lluc (Mallorca) de los años 1586, 1591 y 1599, estudiados en Martínez Oliver, «Art i església», 343.

105 SDAPV. Visita pastoral de 1596, 16 y 17.

106 Inventarios de 1586, 1591 y 1599 en Martínez Oliver, «Art i església», 350.

107 Sánchez Ferrer, «El ajuar litúrgico-artístico», 108.

108 Registro de 21 de mayo de 1506, en Madrid Souto y Munsuri Rosado, «Religiositat oficial-religiositat popular», 70.

109 Silva Maroto, *Pintura hispanoflamenca castellana*, 788-790.

110 Urquizar Herrera, *Coleccionismo y nobleza*, 182.

con un pequeño altar que se cubría con una antigua toalla «morisca» de seda listada en blanco y negro.<sup>111</sup> También se refieren entre los enseres del hogar; así, según el inventario de 1543 de Juan de Borja Enríquez (1494-1543), en la cambra de la duquesa había *tovallos*, aljubas y cortinas de seda, además de cojines de obra «morisca».<sup>112</sup> Como señala Ángel Campos Perales en su tesis doctoral, aparte de estos, existen numerosos ejemplos documentados que demuestran cómo, a finales del siglo XVI, la nobleza valenciana poseía estos bienes como un signo de distinción social.<sup>113</sup>

Como ya ha sido indicado en páginas anteriores, el término fue aplicado también a los diferentes tejidos utilizados para la confección, de modo que aparecen registradas prendas hechas de lienzo, seda, brocado, chamelote, paño y algodón «morisco»;<sup>114</sup> sin embargo, nos encontramos con el problema de que las descripciones son muy escuetas, lo que dificulta saber con precisión cómo eran tales telas. No obstante, tras realizar un estudio conjunto puede concluirse que lo que las caracterizaba principalmente era el colorido, el uso de materiales similares y, sobre todo, la inclusión de decoraciones de ascendencia andalusí; por ejemplo, en los secuestros de bienes de dos casas de moriscos (1557) constan un total de ochenta y cinco almohadas, lo que hace suponer a Juan Martínez Ruiz que se trataría de un taller:

Bordadas con sedas de colores, labradas con tiras muy anchas de seda, de hasta una cuarta de anchura; a veces son dos tiras atravesadas, bordadas con sedas de colores, muy frecuentemente el verde. Los motivos más característicos de los bordados son las ruedas verdes, las cruces de colores, los ladrillejos: prietos, colorados y amarillos. Como elementos decorativos son frecuentes los caireles a la redonda y las borlas de seda de varios colores, siendo los más frecuentes el amarillo, el anaranjado y el verde.<sup>115</sup>

Asimismo, en el inventario de 1522 del Monasterio de San Juan de Poio (Pontevedra) aparece anotada un alba de lienzo con faldones de sirgo de colores de labor «morisca»,<sup>116</sup> y en la iglesia del Monasterio de Santa Maria de l'Estany, en 1541 guardaban «una dammàtica de taffetà leonat laborada a la morisca de seda de grana rahonable, ab sa stola y maniple de la matexa manera y tovallola de tela brodada a la morisca per lo Evangeli»,<sup>117</sup> descripciones en las que resulta complicado visualizar los diseños exactos de las telas citadas.<sup>118</sup> Para tal fin, Juan Vicente García Marsilla ha analizado los registros *post mortem* de los cristianos valencianos presentes en los protocolos del siglo XV que se conservan en Valencia, en los cuales ha observado que los hogares de la época estaban decorados con una amplia variedad de objetos, incluyendo textiles descritos como *morischs*. Gracias a las descripciones proporcionadas por los notarios ha podido ser constatado que las telas exteriores (caras) que envolvían los colchones eran notables por su llamativo diseño y se caracterizaban por el uso frecuente de múltiples colores y una ornamentación a menudo

111 Hidalgo Ogáyar, «Doña Mencía de Mendoza», 85.

112 Espinar Moreno y Follana Ferrández, «Inventario de la sacristía», 149.

113 Campos Perales, «Arte, coleccionismo».

114 Véanse los trabajos de Madurell i Marimon, «Tres inventaris antics», 27-29; Abellán Pérez, «Prendas litúrgicas de vestiduras», 155-156 y Martínez Oliver, «Art i església», 322, respectivamente.

115 Martínez Ruiz, «Almohadas y calzados moriscos», 292.

116 Espinar Moreno y Follana Ferrández, «Inventario de la sacristía», 152.

117 Madurell i Marimon, «Tres inventaris antics», 27-29.

118 Para el uso ambiguo del adjetivo «morisco» en la historia o la literatura, léase el trabajo de Carrasco Urgoiti, «Apuntes sobre el calificativo».

dispuesta a bandas,<sup>119</sup> particularidades que permitían a los escribanos distinguir este tipo de bienes. En este sentido, según María Elena Díez Jorge y Francisco J. Moreno Díaz del Campo, lo que definía el mobiliario textil de los hogares de los moriscos granadinos de Castilla era precisamente la variedad de tejidos empleados, que podían ser «lisos o bien con listas, figuras u otros motivos, pero sobre todo con diversidad de colores»,<sup>120</sup> diferenciándose de los utilizados por las cristianas viejas por el cromatismo de elementos decorativos como los bordados.

Volviendo a las vestiduras eclesiásticas, debemos señalar que también eran confeccionadas combinando distintos tejidos, como podemos observar en la siguiente descripción: «Ítem, una capa de çarzahan<sup>121</sup> morisco con su capilla e unas franjas con sus viseras de damasco e unas cruces con sus viseras de terciopelo negro en la capilla del dicho damasco con una borla con sus cordones»;<sup>122</sup> del mismo modo, en el Real Convento de Nuestra Señora de la Merced (Valencia), en 1458 era descrita «una bella casulla mitada la una part de drap morisch l'altra de drap d'or ab animals forrada de tela vermella»; y en la Iglesia de San Pedro el Viejo (Huesca) se guardaba una casulla «morisca» de azul y oro con una cenefa de imágenes con su estola y manipulo,<sup>123</sup> vestiduras similares a las de Ginés Pérez Chirinos y santa Eufemia en las que se incidirá más adelante (figuras 13a y b).<sup>124</sup> Sin embargo, es difícil discernir si la adición de otros tejidos tenía por objeto conseguir un ornamento más rico y vistoso o más bien se trataba de optimizar recursos aprovechando las caras telas islámicas o andalusíes para remendar algunos textiles antiguos desgastados. Cabe destacar que la mayoría de las prendas presentan un escapulario donde figuran vírgenes, santos o elementos de la Pasión.

El hecho de que fueran recompuestos en lugar de ser sustituidos por otros nuevos parece indicar que los tejidos usados en los ornamentos eclesiásticos eran de alta calidad,<sup>125</sup> y al respecto, en la documentación consta que a finales del siglo XVI se pagó por «adobar la casulla de tela morisca»<sup>126</sup> —una práctica conocida desde el siglo XI—, así como que el obispo de Oviedo, don Pelayo (†1153), gastó más dinero en arreglar unas prendas antiguas que si las hubiera mandado hacer de nuevo.<sup>127</sup> Como ejemplo de dicha continuidad podría reseñarse también el terno consagrado al culto de san Valero mencionado anteriormente, que aunque fue confeccionado para la colegiata de Roda de Isábena (Huesca), años más tarde fue trasladado a la catedral de Lérida, cuya sacristía sufrió un incendio en 1480 en el que algunas vestiduras debieron quedar dañadas:<sup>128</sup> sería entonces cuando fue adaptada la casulla a la moda del momento, ya que originalmente tenía forma acampanada.<sup>129</sup> En la propia catedral de Huesca, el cabildo tenía especial empeño en el estado de conservación de la indumentaria, por lo que trabajaba allí una bordadora y, a partir de

119 García Marsilla, «Exóticos y cotidianos», 142.

120 Díez Jorge y Moreno Díaz del Campo, «El color en la ropa», 190 y 224.

121 Según De Covarrubias Orozco (*Tesoro de la lengua*, 265v) se trata de una «especie de seda delgada, como tafetán y veteada, tela morisca».

122 Visita de 1494 a la Iglesia de Nuestra Señora de la villa de Liétor (Albacete); en Rodríguez Llopis, *La villa santiaguista*, 91.

123 Visita de 1567 en Balaguer Sánchez, «Un inventario de san Pedro», 143. Otro ejemplo es el palio «de setí blanch, ab faxes morisques, ab un sant Magí brodat», que consta en el inventario de 1578 de Sant Magí de la Brufaganya (Pontils, Tarragona); véase Madurell i Marimon, «Inventari del santuari», 75-76.

124 Madrid Souto y Munsuri Rosado, «Aproximación a la vida», 75.

125 Rodríguez Peinado, «Textiles históricos».

126 Martínez Oliver, «Art i església», 516.

127 Feliciano Chaves, «Sovereign, Saint, and City», 130-131, n. 47.

128 Martín i Ros, «Terno de San Valero».

129 La casulla está decorada con tres motivos ornamentales: flores, leones y escritura cúfica en la que se lee *al-yumn*; ha sido estudiada en Borrego Díaz, Hernández de la Obra y García Martín, «Aplicación de medios analíticos».



Figuras 13a y b

De izquierda a derecha, delantero y espalda de la casulla de Ginés Pérez Chirinos. Murcia, Caravaca de la Cruz, Santuario de la Vera Cruz; imágenes de la autora.

1522, un bordador, que según consta en la capitulación, después del uso de las prendas por parte de los escolanos debía «reconocer todo lo que se a de reparar en ellas, y aquello reparar a su costa, pues no se faga de nuevo, digo reparar, si algo se desflora, tornelo; i demás ymagines que se llebantén, asentarlas, y perfilar las cuerdas que se dizesbran, y hotros reparos tales asi en campos y rostros como en lo dicho; lo resto se entienda en todo lo que esta en la sacristia».<sup>130</sup>

A partir del siglo XVI, en los registros eclesiásticos se observa una progresiva desaparición de vestiduras confeccionadas bajo el apelativo de «moriscas», posiblemente debido a su deterioro, pues por las descripciones que ofrecen los inventarios se tiene constancia del estado en el que se encontraban; así, por ejemplo, consta que el abad fray Alonso de Santoyo, con motivo de la visita que en 1514 realizó a la Capilla de la Cruz del Monasterio de Santa María de Nájera (La Rioja), anotó una casulla nueva de zarzahán «morisco».<sup>131</sup> Por el contrario, también fueron inventariadas vestidura gastadas o maltrechas: en la iglesia de Arenzana de Arriba (La Rioja) había una casulla vieja «moris-

130 Inventario de 1532 en Aguado Bleye, «Inventario de la catedral», 18.

131 Cantera Montenegro, «Inventarios de bienes», 243.

ca»;<sup>132</sup> en la Ermita de la Virgen de Cortes (Alcaraz, Albacete), entre las «menudencias» se encontraban dos pedacitos viejos de zarzahán azul;<sup>133</sup> en un inventario de 1561 aparece registrado que, en la Capilla de la Virgen María del Socorro, situada en el claustro de la catedral de Tortosa (Tarragona), había «un drap morisc molt dolent»;<sup>134</sup> y en el de la Iglesia de Santa Maria de l'Estany se menciona «una camisa per lo abbat per dir missa, de taffetà vermell ab una guarnició morisca dolenta».<sup>135</sup>

Con el cambio de gustos apareció un nuevo repertorio decorativo que puede observarse, entre otros lugares, en la galería de retratos de obispos y arzobispos de la catedral de Valencia pintados por Juan de Juanes (ca. 1510-1579) y su taller hacia el año 1568: el orifrés de la capa que viste Rodrigo de Borja (Alejandro VI, 1431-1503) lleva una decoración a *candelieri* (figura 14).<sup>136</sup> Asimismo, se sabe que en el tercer cajón de la sacristía de la Iglesia de San Pedro el Viejo (Huesca) se guardaban, entre otras prendas, dos casullas «moriscas», una estola y un manípulo con una cenefa labrada «a lo romano»;<sup>137</sup> y en un apartado del inventario de 1532 de la catedral de Huesca se citan los nuevos ornamentos confeccionados, entre los que figuran dos capas de raso carmesí con sus cenefas de oro sobre raso azul «al romano». No obstante, pese a lo que pueda parecer tras la comparación de estas dos citas, el cambio no fue repentino ni las manufacturas «moriscas» desaparecieron de inmediato; de hecho, en la misma relación de bienes se menciona «un delante de altar morisco de diversos colores con los atques de terciopelo verde viejo al revés y las toballicas bandidas con lo mismo y raso verde».<sup>138</sup>

El número de ornamentos litúrgicos varió, seguramente, en función de las posibilidades económicas y del número de oficiantes de cada parroquia; sin embargo, incluso en las más pequeñas y pobres se relaciona algún asiento con este tipo de vestiduras, tal y como sucede en la Ermita del Mas d'en Bosch (Cambrils, Tarragona), en cuyo inventario de 1615 consta que en su sacristía se guardaba «una casulla de tela morisca amb estola i maniple i dos palis, un de setí fals de color verd i un altre de roba morisca». Estos últimos debieron ser de considerables dimensiones, ya que, como explica el documento, son piezas de tela rectangulares que se colocan delante del altar.<sup>139</sup>

Algunas de las prendas citadas fueron confeccionadas a partir de tela comprada o donada para tal fin: las cuentas de 1476 de la Iglesia de Santa María de la Oliva (Lebrija, Sevilla) indican que fue adquirida ropa para su posterior transformación, y entre sus registros figura una casulla de zarzahán que se hizo de una aljuba entregada como limosna, el pago de tres mil trescientos maravedís por una aljuba para unas capas y la compra a Alonso Pérez, cristiano nuevo, de otra para el mismo fin que costó cuatro ducados;<sup>140</sup> asimismo, en el inventario del Monasterio de San Andrés de Cirueña (La Rioja) aparece anotada una casulla vieja que hicieron de una capa «morisca».<sup>141</sup> Como indica Juan Abellán Pérez, esta ropa adquirió otro uso «tras un laborioso proceso de descosido y lavado de los textiles, a manos de excelentes artesanos de la confección»;<sup>142</sup>

132 Visita de 1541 en Cantera Montenegro, 245.

133 Sánchez Ferrer, «El ajuar litúrgico-artístico», 108.

134 Muñoz i Sebastià, «Tres capelles», 235.

135 Registro de 1541 en Madurell i Marimon, «Tres inventaris antics», 29-31.

136 Para esta obra, consúltese Ferrer Orts, «Retrat de Roderic».

137 Visita realizada en 1567; véase Balaguer Sánchez, «Un inventario de san Pedro», 143-144.

138 Aguado Bleye, «Inventario de la catedral», 25-26.

139 Moreno, «Santa Maria de Vilafortuny».

140 Abellán Pérez, «Prendas litúrgicas de vestiduras», 152.

141 Visita de 1531 en Cantera Montenegro, «Inventarios de bienes», 245.

142 Abellán Pérez, «Prendas litúrgicas de vestiduras», 147.



Figura 14

Juan de Juanes, *Retrato de Rodrigo de Borja*, ca. 1568.

Sacristía nueva de la catedral de Valencia; imagen de la autora.

así, en la Iglesia de San Sebastián en la villa de Liétor (Albacete), para arreglar una casulla y hacer una manga de cruz fue utilizado un albornoz.<sup>143</sup> En este sentido, los tratados de sastrería brindan valiosa información sobre la indumentaria andalusí y cómo los cristianos la adoptaron para sus propios fines, incluido el juego de cañas,<sup>144</sup> un simulacro de combate ecuestre coreografiado en el que los participantes, vestidos «a la

143 Visita de 1507; Rodríguez Llopis, *La villa santiaguista*, 125. De Covarrubias Orozco (*Tesoro de la lengua*, 33-33v) define la voz «albornoz» como «capuz cerrado de camino con su capilla, de cierta tela que escupe de sí el agua que le cae encima sin calar adentro y deste genero de capa o cobertura usan muchos Moros» y «capa de agua africana, llamada burnusun, nombre bárbaro de los Zenetas, gente belicosa, que vive en las montañas de África, y acostumbran la lança y la adarga, y

presume que destos Zenetas vino el nombre de Cinetes y Ginetes. Estos traen albornoces para andar siempre en la campaña». Según Bernis Madrazo («Modas moriscas», 224), era una prenda utilizada por musulmanes de distinta condición social y se diferenciaba por su tejido; fue adoptada por los cristianos y figura incluso entre los encargos del tesorero de la reina Isabel I de Castilla.

144 Para profundizar en la indumentaria usada es de interés Serrano Niza, «Vestir a la morisca».

morisca», se dividían en grupos y montaban a caballo con estribos cortos siguiendo la técnica conocida como «a la gineteta»,<sup>145</sup> técnica que también daba nombre a la montura.<sup>146</sup> Durante la cabalgata tiraban lanzas sin punta mientras se protegían con adargas demostrando su destreza ecuestre, y la librea que vestían los jinetes era distintiva entre las cuadrillas e incluía borceguíes, marlota, capellar y toca; el espectáculo se convirtió en uno de los entretenimientos más destacados durante las festividades del territorio peninsular entre los siglos XVI y XVII.<sup>147</sup>

Continuando con los tratados, el *Libro de geometría, práctica [sic] y traça* (1580) de Juan de Alcega fue el primero en ser publicado en la península ibérica,<sup>148</sup> siguiéndole otros ejemplares como los escritos por Diego de Freyle en 1583 o por Francisco de la Rocha en 1618, ambos titulados *Geometría y trazas*. Estas obras son una fuente indispensable para comprender la influencia que tuvieron esas prendas de origen islámico entre los cristianos, ofreciendo, además, el patronaje y las instrucciones a seguir para su confección. En el caso del albornoz, De Alcega escribió:

Será necesario doblar la tela a lo ancho, poniendo la mitad de las baras sobre la otra mitad, y en el lomo que se haze al doblar la seda, que es la parte de nuestra mano izquierda, se entendera, que sacando una tercia quadrada de un cabo y de otro, queda hecha su capilla, que sale del mismo albornoz. De manera que, cosiéndose este albornoz por detrás, quedose hecha su capilla, que sale del albornoz, y de nuestra mano derecha salen camas y socamas. Las socamas van con unas pieças, las quales salen de lo que se saca de nuestra mano izquierda, arrimando a la capilla, la qual esta doblado y entero, porque esta en el lomo de la seda.<sup>149</sup>

Con esta explicación se observa que no llevaba muchas costuras, lo que facilitaba su transformación posterior (figura 15), siendo utilizado, por ejemplo, para hacer faldillas y basquiñas.<sup>150</sup> Asimismo, según lo descrito por Francisco de la Rocha, la pieza era muy amplia, indicando que se necesitaban «6 baras de Castilla» para confeccionarla y que tenía que medir de largo «bara y dos tercias» y la capilla «una tercia»,<sup>151</sup> por lo que se comprende que la Iglesia adquiriera este tipo de atuendo con el propósito de reutilizarlo, entre otros menesteres, para reparar casullas y confeccionar mangas procesionales.<sup>152</sup>

145 Para esta técnica, véanse Soler del Campo, *La evolución del armamento*, 157-172; Pérez Higuera, «Caballos y jinetes»; Nogales Rincón, «La monta a la gineteta».

146 Es frecuente encontrar esta tipología de montura entre los arrees de los caballos cristianos; así, Leonor de la Cerda recibió como dote «dos syllas altas de cabalgar la una de brocado pelo morado y la otra de terçiopelo verde con sus coxines y clavazones doradas y estribos y texillos y bridas doradas»; consúltese Romero Medina y Silva Santa-Cruz, «Alhajar una casa, vestir», 339-340 y 350, que en esta última página menciona que los jaeces de origen andaluz también eran valorados por sus materiales, diseños coloridos, adornos de flecos y clavazones dorados.

147 Irigoyen García, *Moros vestidos como moros*, 22-25.

148 Para profundizar más en esta tipología de fuentes resulta de interés Puerta Escribano, «Los tratados del arte».

149 De Alcega, *Libro de Geometría, práctica*, 63.

150 Bernis Madrazo, *Indumentaria española*, 29.

151 Rocha Burguen, *Geometría y traça*, 134.

Una vara castellana son 0,8359 m, por tanto, para confeccionar la prenda eran necesarios unos 5 m de tela: el largo del albornoz era de 1,39 m, mientras que el capillo medía 0,27 m. Para las conversiones de medidas se ha seguido el trabajo de Romero García, «Medidas antiguas españolas», 64; para esta prenda, se remite también a De la Puerta Escribano, *La segunda piel*, 205-206.

152 El *DRAE* define la manga procesional como «adorno de tela que, sobre unos aros y con forma de cilindro acabado en cono, cubre parte de la vara de la cruz de algunas parroquias».

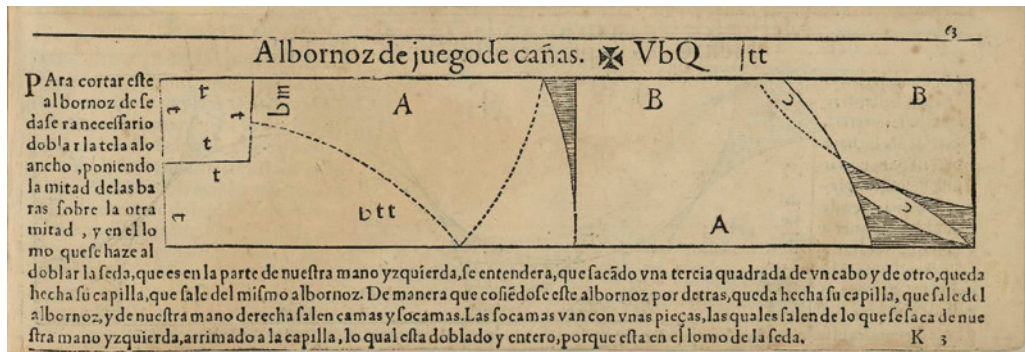


Figura 15

Dibujo de patrón de albornoz de juego de cañas publicado en De Alcega, *Libro de Geometría, práctica [sic] y traza*, 63r.

Otra prenda de similares características adoptada por los cristianos fue la marlota, que Carmen Bernis Madrazo describe como una «prenda de encima», que podía vestirse sobre el sayo, con una hechura holgada y acampanada abierta por delante de arriba abajo y que se abrochaba con botones. Las guarniciones estaban hechas con bordados de hilo de oro y plata a los que se añadían lazos, caireles y flecos, fornituras que se cosían en las mangas, en los delanteros y en el ruedo. Las marlotas moriscas propiamente dichas estaban confeccionadas con tejidos de dos colores, combinados mitad y mitad o a «girones»,<sup>153</sup> como puede comprobarse en los inventarios de bienes de los secuestros en casas de moriscos estudiados por Juan Martínez Ruiz, en los que se mencionan realizadas de diferentes colores y tejidos como el terciopelo, el damasco, el chamelote, la seda y la sarga.<sup>154</sup> Además de ser usada en las cañas, esta prenda sirvió de mortaja para el noble Rodrigo Ponce de León (1444-1492); según las palabras del eclesiástico Andrés Bernáldez (ca. 1450-1513):

Pusiéronlo en un atahud aforrado en terciopelo negro é una Cruz blanca de Damasco, en presencia de los dos frayles, vestido de una rica camisa é un jubón de brocado, é un sayo de terciopelo negro, é una marlota de brocado, fasta en pies é unas calzas de grana, é unos borcegués negros, é un cinto de hilo de oro, é su espada dorada ceñida según él acostumbraba traher cuando era é andaba en las guerras con los moros.<sup>155</sup>

153 Bernis Madrazo, *Trajes y modas*, 22-23; más información sobre este tipo de prenda en Serrano Niza, «Medieval Castilian Garments», 228-231. Son también interesantes el estudio de Serrano Niza, «El secuestro», 732-733, en el que aborda el origen del término y profundiza sobre esta prenda desde el ámbito de las emociones, y el de Díez Jorge y Moreno Díaz del Campo, «El color en la ropa»;

a través de la documentación, los investigadores analizan las características de las marlotas de las moriscas de Granada y La Mancha y ofrecen una tabla con los colores usados en su confección y una recreación de las prendas.

154 Martínez Ruiz, *Inventario de bienes moriscos*, 140-141.

155 Bernáldez, *Historia de los Reyes Católicos*, 234.

## Tejidos y prendas andalusíes cortadas con patrones cristianos

Como ha sido expuesto hasta ahora, las descripciones de los ornamentos litúrgicos en los inventarios ofrecen poca información sobre los motivos decorativos utilizados, si es que siempre los tuvieron, por lo tanto, a través de las fuentes archivísticas es difícil saber si la comunidad religiosa tenía preferencia por algún diseño específico; sin embargo, el estudio de las prendas y fragmentos textiles conservados y recopilados (tabla III) sí permite cierta aproximación, ya que presentan patrones que podrían encajar con este tipo de vestiduras. En ocasiones, basta con una mirada para reconocerlas, pero, en la mayoría de los casos, nos vemos obligados a hacer conjeturas y aventurarnos a adivinar de qué tipo de ropa se trataba debido a las mutilaciones que sufrieron, especialmente por parte de los coleccionistas y anticuarios de los siglos XIX y XX.

En las páginas siguientes se abordan los casos de estudio más relevantes, ya sea por su ornamentación, que sirvió para distintos fines, como por la gran cantidad de muestras encontradas en diversas instituciones, como puede observarse en la tabla I, lo que podría indicar que ese motivo en particular tuvo una gran aceptación por parte de los miembros de la Iglesia. Además, como ya se ha mencionado anteriormente, hay que tener en cuenta que esta investigación no se centra tanto en los tejidos en sí como en su apreciación cristiana y su uso como modelo en la retabística tardomedieval y moderna valenciana como síntoma de distinción y magnificencia.

Entre los ejemplos textiles a resaltar se encuentra una tela conservada en la Hispanic Society of America (H909) decorada con registros de distinta anchura y que debió formar parte de una capa (tabla III, n.º 35): el de mayor superficie muestra una red de entrelazos y medallones polilobulados dividida por una franja con parejas de antílopes y mujeres inscritas en medallones, siendo curiosa la elección de este tema profano para confeccionar una vestimenta eclesiástica; pero no es un caso aislado, en otra de las muestras analizadas aparecen figuras femeninas sujetando panderetas (tabla III, n.ºs 2-17). Cristina Partearroyo Lacaba ha señalado la existencia de quince fragmentos con este motivo que procedían de la Catedral de San Pedro Apóstol de Vic (Barcelona)<sup>156</sup> y fueron cortados con forma circular para forrar los bullones metálicos de los libros de coro. La ornamentación de la pieza de la HSA se complementa con cartelas con escritura en espejo;<sup>157</sup> telas con textos epigráficos que, como se verá en el capítulo siguiente, fueron utilizadas por algunos pintores como modelo para vestir a determinados personajes de sus obras.

Asimismo, el interior del ataúd del Felipe de Castilla (1231-1274), enterrado en la Iglesia de Santa María la Blanca (Villalcázar de Sirga, Palencia), fue forrado con sedas andalusíes; el tejido es un lampás listado con bandas azules con escudetes y ataurique en color amarillo, y en los registros carmesíes se lee el lema «Gloria a nuestro señor el sultán» (*'izz li-mawlānā al-sulṭān*) flanqueado por una cinta de grecas (tabla III, n.ºs 18-20),<sup>158</sup> mismo patrón ornamental con el que fue confeccionado el manto de una virgen. En esta última pieza se observan multitud de costuras, lo que sugiere que podría tratarse de una tela reutilizada (tabla III, n.º 21), pues, aunque son pocas las muestras que nos han llegado, es probable que fuera común usar estas manufacturas en la indumentaria de las

156 Partearroyo Lacaba, «Los tejidos nazariés», 162.

157 Coddington, *Tesoros de la Hispanic Society of America*, 104-105. Existen dos tipos: «muzannā» o espejo directo y «muzannā muakkas» o espejo invertido; en el primer caso, la escritura se origina en la banda

derecha y el espejo en la izquierda, mientras que, en el espejo invertido, la escritura se desarrolla a partir del eje central; véase Valencia Rodríguez, «Las inscripciones árabes», 302.

158 López Redondo, «Lampás con epigrafía».

virgenes vestideras.<sup>159</sup> Al respecto, según José Gestoso y Pérez, en la Capilla Real de la catedral de Sevilla fueron utilizados tejidos «moriscos» para los vestuarios de las imágenes articuladas de la Virgen y de los reyes Fernando III de Castilla, Beatriz de Suabia y su hijo Alfonso X;<sup>160</sup> y en este punto debe hacerse hincapié en que muchas de las telas llevaban inscripciones árabes que no necesariamente eran portadoras de un significado islámico para los cristianos.<sup>161</sup> Como ha estudiado María Judith Feliciano Chaves, las fórmulas de los tejidos ibéricos eran sencillas, con palabras y frases cortas de buenos deseos al portador, pues es importante considerar que muy pocos serían capaces de leerlas; además, su elección se debería, sobre todo, a la calidad de la técnica y de sus materiales.<sup>162</sup>

Según se desprende de los fragmentos textiles trabajados, también era común que se utilizaran para confeccionar escapularios y casullas, de ahí que habláramos de ellos en las páginas anteriores. En Madrid se conservan cuatro piezas de tela ornamentada con registros de distintas amplitudes que formaron parte de la misma prenda (tabla III, n.ºs 50-53): el central, más ancho, porta lacerías en hilo dorado en cuyo interior se inscriben estrellas de ocho puntas en blanco, y del mismo color es la cenefa que lo flanquea sobre fondo azul; el último presenta leones persiguiendo gacelas sobre la superficie de ataurique. Las dos piezas del Museo Arqueológico Nacional (65420 y 65436) están cortadas en forma de escote, mientras que las del Museo Lázaro Galdiano (1594 y 1606) son alargadas y estrechas.<sup>163</sup> Por otra parte, en el guardarropa de Leonor de Sicilia (1325-1375) había una tela con una cenefa similar que la reina de Aragón recibió para la boda de su hijo: «Un mantó castellà e aliuba de drap d'or fi, lo camper vermell, ab cervos e leons qui tenen un gran fullatge dessús tot d'or ab vies de seda, qui són semblant a serments».<sup>164</sup> Asimismo, el que viste la efigie del sepulcro de Elisenda de Montcada (1292-1364), última esposa del rey Jaime II de Aragón, en el Real Monasterio de Santa María de Pedralbes (Barcelona), también estaba ornamentado con registros horizontales decorados con animales (figura 16); lamentablemente, estos motivos desaparecieron de la escultura debido a una desafortunada restauración, aunque conocemos su apariencia original gracias a un dibujo y a una reseña realizados por Valentín Carderera Solano en el siglo XIX, en los que alude a un «tejido con doradas fajas formando series de losanges floreados y leones; tradición evidente de las antiguas telas orientales».<sup>165</sup>

159 En 2002, Ramón Pérez de Castro descubrió, en la Iglesia de Santa María de Peñafiel (Valladolid), que la Virgen de Pajares (siglo XVII) vestía unas enaguas confeccionadas con un tejido andalusí; para esta prenda, consúltese Marinetto Sánchez, «Un tejido nazarí».

160 Gestoso y Pérez, *Curiosidades Antiguas Sevillanas*, 6-7, n. 1. A las esculturas se las denominaba simulacros, ya que eran representaciones sedentes de los tres difuntos, y cada una de ellas se correspondía con sus respectivos sepulcros. Se tiene conocimiento de esta disposición espacial por un sello del Medievo, y cabe decir que en la descripción de la indumentaria que ofrece Ortiz de Zúñiga (*Anales eclesiásticos*, 214) no hay referencia al carácter «morisco» de los tejidos, pero desconocemos de dónde pudo extraer Gestoso dicha información; aunque, según Laguna Paúl («Mobiliario medieval», 60), fue poseedor de varias fuentes, entre ellas un inventario del año 1500. No obstante, pese a que en este texto

se citan sedas «moriscas», estas se refieren a frontales, a una toalla para el atril y a una casulla. El documento puede ser consultado en Laguna Paúl, «El imperio y la corona de Castilla», y para más información sobre la capilla y el mobiliario, véanse los trabajos de la misma autora «La capilla de los Reyes» y «El tabernáculo», 277-294; también el trabajo de Molina López, «El ajuar funerario de Beatriz», 377-379, centrado en la figura de la reina.

161 Feliciano Chaves, «El corpus epigráfico», 292.

162 Feliciano Chaves, «Muslim Shrouds for Christian».

163 Sánchez Trujillano, «Catálogo de los tejidos», 101.

164 Aymerich Bassols, «L'art de la indumentària», 305.

165 Carderera Solano, *Iconografía española*, 20.

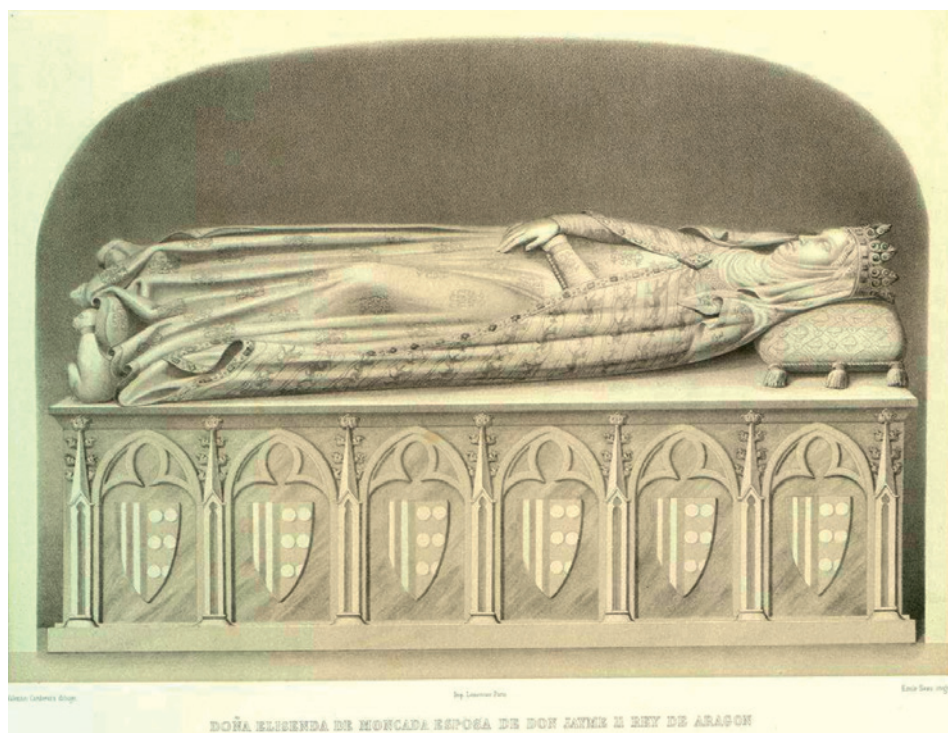


Figura 16

Sepulcro de doña Elisenda de Moncada, esposa de don Jaime II de Aragón, en el monasterio de Pedralbes (Barcelona); dibujo publicado en Cardenera Solano, *Iconografía española*, xx.

Sin duda alguna, una de las prendas litúrgicas mejor conservada es la capa de los condestables de Castilla (tabla III, n.º 186), en la que la tela nazará utilizada en su confección fue donada por Pedro Fernández de Velasco (1425-1492) y su esposa Mencía de Mendoza con el propósito de hacer un terno para su capilla en la catedral de Burgos.<sup>166</sup> La pieza esta compuesta por tejidos de distinta procedencia, siendo el de mayores dimensiones un lampás manufacturado entre los siglos XIV y XV con caracteres *thuluth*, en cuya inscripción se lee el lema «Gloria a nuestro señor el sultán» (*'izz li-mawlānā al-sulṭān*); en el capillo y el orifrés fue usado terciopelo de finales del siglo XV con diseño de granadas y hojas de cardo, y en el extremo de este último fueron situadas las armas del matrimonio: Casa Velasco y Mendoza-Figueroa (figura 17). Las donaciones de ornamentos litúrgicos hechas por familias nobles fueron frecuentes, como atestiguan los escudos heráldicos bordados en las prendas; así, en la catedral de Huesca hay referencias del año 1532 acerca de una «capa morisca con un león por armas y bastones y luna y debaxo escagues con su cenefa con diez istorias y en la capilla la coronación de nuestra Señora con su camisa».<sup>167</sup>

166 Para esta prenda, véanse los siguientes trabajos: Moreno García y Platero Otsoa, «Gloria al sultán»; Partearroyo Lacaba, «Pluvial», «Capa pluvial con bandas de inscripciones árabes» y «Capa pluvial

con bandas e inscripciones árabes»; Platero Otsoa, «Capa pluvial».

167 Aguado Bleye, «Inventario de la catedral», 24.



Figura 17

Capa de los condestables de Castilla en la Capilla de las Reliquias, catedral de Burgos; imagen de la autora.

En el Museu del Disseny de Barcelona-DHub (MTIB 32916) existe un fragmento de tela con el mismo dibujo que parece proceder de una capa de Burgos,<sup>168</sup> pues coincide en forma y medidas con el del Museum of Art, Rhode Island School of Design (BK-16490), por lo que debieron pertenecer a la misma prenda (tabla III, n.º 169-170). En los inventarios (1586-1689) de la catedral estudiados por Mónica Moreno García y Aranzazu Platero Otsoa se dice que el terno estaba formado por una capa, una casulla y dos dalmáticas: «Un ornamento de tela morisca colorada y blanca con letras antiguas que sale de ordinario los jueves, que tiene casulla y dalmática para diacono y subdiácono, capa de lo mismo»;<sup>169</sup> razón por la que se considera que hubo un error al nombrar la imagen y que ambas pertenecieron en realidad a estas últimas prendas. Posiblemente, otras piezas textiles de las que se tiene constancia, entre ellas la del Museum of Fine Arts, Boston (35.638), corresponderían a dichos ornamentos, a pesar de que en este museo se señala el tejido como parte de una bandera árabe (tabla III, n.º 182). La casulla de santa Eufemia (MUCA ATQ/MUS/6.7), una tela que, según la tradición, formó parte del botín espoliado de la batalla del Chaparral (1424), también muestra el mismo diseño textil (tabla III, n.º 187).<sup>170</sup> Asimismo, el lema nazarí «Gloria a nuestro señor el sultán» (*'izz li-mawlānā al-sultān*) se repite en otro tejido, esta vez con caracteres amarillos sobre fondo rojo y con una decoración vegetal distinta a la anterior.

168 *Catálogo de la sección*, 14.

170 Marinetto Sánchez, «Casulla de Santa Eufemia».

169 Moreno García y Platero Otsoa, «Gloria al sultán», 37.

Por la forma en la que han llegado hasta nosotros, algunas muestras textiles también sirvieron para confeccionar vestes litúrgicas, como sucede con las piezas de tela del Museo Arqueológico Nacional (72237), fragmentos que, por su patronaje, podrían haber formado parte de un escapulario o del centro de una dalmática (tabla III, n.º 224). Cabe señalar que el citado mote, que se aprecia tanto en los tejidos nazaríes como en la decoración mural (alcázar Genil y Puerta del Vino), fue utilizado en la epigrafía islámica desde el siglo XII y que las inscripciones árabes pasaron de los textiles a la ornamentación mural y viceversa. La mayor parte de los textos que aparecen en la arquitectura áulica son, como apunta Julie Marquer, frases doxológicas y fórmulas propiciatorias;<sup>171</sup> no obstante, lo interesante es su uso en la decoración de edificios religiosos y civiles medievales como respuesta a las alianzas, préstamos e intercambios entre musulmanes y cristianos. Una prueba de ello es la ornamentación del Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas y de las Iglesias de San Román y Santa Cruz (Toledo);<sup>172</sup> debiendo tenerse en cuenta que, aunque se produjeron continuos enfrentamientos entre estas sociedades, coexistieron y se influyeron mutuamente.<sup>173</sup>

El empleo de modelos andalusíes dio lugar a una arquitectura que, a simple vista, podría parecer contradictoria al considerar las creencias religiosas de los promotores de las obras; sin embargo, es fundamental señalar que, desde el siglo XI hasta el XVI, las inscripciones desempeñaron principalmente una función visual y estética.<sup>174</sup> Pedro I de Castilla (1334-1369), buscando un programa constructivo que afirmara su poder, eligió la arquitectura palatina islámica para sus cuatro palacios levantados en Astudillo (Palencia), Tordesillas (Valladolid), Carmona (Sevilla) y Sevilla,<sup>175</sup> decisión tomada durante un reinado marcado por intensos conflictos bélicos y luchas de poder; además, el monarca incorporó inscripciones árabes en su palacio de Sevilla como herramientas de propaganda y legitimación:<sup>176</sup> incluyó la loa «Gloria a nuestro señor el sultán» (*'izz li-mawlānā al-sulṭān*) y, en un acto audaz, incluso se representó junto con Dios y Alá en la fachada del Palacio de la Montería. Según Julie Marquer, la integración de estos motivos ornamentales refleja la permeabilidad cultural de la península ibérica,<sup>177</sup> pues lo mismo aconteció con Pedro Fernández de Velasco (†1384) al utilizar inscripciones en latín, castellano y árabe en su alcázar de Medina de Pomar (Burgos), que, de acuerdo con Elena Paulino Montero, fueron una muestra de su autoridad y dominio.<sup>178</sup> En este sentido, también puede señalarse como ejemplo el sepulcro de Fernando III en la catedral de Sevilla, en el que su hijo Alfonso X mandó labrar un epitafio en las cuatro lenguas más utilizadas en el Reino de Castilla, entre ellas el árabe, como medio de propaganda, legitimación y perpetuación de su memoria.<sup>179</sup>

La arquitectura no fue el único soporte en el que se emplearon inscripciones en árabe como símbolo de legitimación y poder cristiano, ni estos ejemplos fueron casos aislados,

171 Marquer, «Epigrafía y poder».

172 Véanse los trabajos de Dodds, Menocal y Krasner Balbale, *The Arts of Intimacy*, 159-190; Ruiz Souza, «Las ricas telas en la arquitectura»; más ejemplos en Valencia Rodríguez, «Las inscripciones árabes».

173 Sarasa Sánchez, «Mudéjares y cristianos».

174 Dokmak y Shawky Sayed («Aportaciones de la epigrafía») incluyen un total de doce ejemplos ornamentados con pseudoescritura árabe; consúltese también Paulino Montero, «Reassessing the Artistic Choices».

175 Gumiel Campos, «Causas y consecuencias».

176 Marquer, «Epigrafía y poder».

177 Marquer, «El poder escrito», 500. La península ibérica no fue un caso excepcional en cuanto a intercambio y adaptación de características artísticas entre diferentes grupos confesionales, y un ejemplo de ello es la influencia de la escritura cúfica, que fue copiada y empleada por los bizantinos entre los siglos IX y X; Pedone y Cantone, «The pseudo-kufic».

178 Paulino Montero, «¿Identidad religiosa e identidad artística?», 405 y *Arquitectura y nobleza*.

179 Fernández Fernández, «Muy noble, et mucho».

ya que su uso trascendió más allá de la península ibérica; las vestimentas reales también actuaron como un canal idóneo facilitado por la «transferencia cultural» a través de las fronteras confesionales, como ha analizado Isabell Dolezalek en el contexto de Sicilia, un territorio bajo dominio islámico desde el siglo IX hasta la llegada de los normandos a mediados del XI.<sup>180</sup> La autora se centra en el manto del monarca Roger II (1095-1154), una prenda adornada con una extensa inscripción en cúfico y un diseño central que muestra un árbol flanqueado por un león sosteniendo a un camello, todo bordado con hilo dorado sobre fondo rojo;<sup>181</sup> de manera similar, en el alba de Guillermo II (1155-1189) fue bordada una inscripción bilingüe (latín-árabe) que enumera los títulos y territorios del monarca. A finales del siglo XII y comienzos del XIII, los textos en árabe se habían convertido en elementos de la representación de la realeza siciliana, sirviendo como símbolos de prestigio, legitimación y afirmación del estatus del soberano.<sup>182</sup>

El ya mencionado lema «Gloria a nuestro señor el sultán» (*'izz li-mawlānā al-sulṭān*) fue una de las fórmulas más utilizadas en el arte mameluco, y es probable que llegara a la corte de Granada gracias a las conexiones entre esta y Egipto;<sup>183</sup> igualmente, las transacciones comerciales y las relaciones diplomáticas facilitaron la llegada de bienes suntuarios a la Península, siendo posible que la alfombra del Generalife fuera uno de los presentes ofrecidos por los mamelucos a los sultanes nazaríes.<sup>184</sup> Numerosos objetos provenientes de Egipto o Siria presentan este mote como característica distintiva,<sup>185</sup> que puede aparecer solo o



Figura 18

*Manto para una estatua de la Virgen con flores de loto y medallones, ca. 1430;*  
lampás de seda e hilo de metal dorado. Egipto.  
Cleveland Museum of Art (193940). Dominio público.

180 Dolezalek, *Arabic Script on Christian Kings*.

181 Dolezalek, «Fashionable Form and Tailor-made Message».

182 Dolezalek, «Comparing Forms, Contextualizing Functions».

183 Arié, «Les relations diplomatiques». Fueron cinco

los emires nazaríes que solicitaron ayuda a los sultanes de Egipto en su lucha contra las huestes cristianas; véase Boloix Gallardo, «Diplomatic Correspondence».

184 Marinetto Sánchez, «La alfombra del Generalife».

185 Rosser-Owen, *Arte islámico de España*, 58-63.

precedido por el nombre del sultán, como se observa en algunas lámparas usadas para la iluminación de las mezquitas, entre ellas la conservada en las Khalili Collections (Londres, GLS 572). Además, fue incluido en la ornamentación de los tejidos como manifestación de poder, ya fuera dispuesto en bandas o en el interior de medallones;<sup>186</sup> un ejemplo destacado es la inscripción situada en el interior de algunas figuras, como se observa en la tela empleada para confeccionar el manto de una virgen vestidera (CMA 1939.40) (figura 18).<sup>187</sup> También fue utilizada la flor de loto, un motivo introducido en el arte islámico a inicios del siglo XIII; de modo que estas piezas lujosas compartían temas decorativos que, como se ha visto, fueron reproducidos en el arte nazarí.<sup>188</sup>

Otra vestimenta ornamentada con tela decorada con registros epigráfico en árabe es la casulla con manípulo y estola del Santuario de la Vera Cruz en Caravaca de la Cruz (Murcia) (figuras 13a y b). Según la tradición, el clérigo Ginés Pérez Chirinos la llevaba puesta durante la misa en la que se le apareció la cruz que contenía el *Lignum Crucis*, evento que llevó a la conversión al cristianismo de Abu Zeyt;<sup>189</sup> la prenda presenta múltiples costuras, lo que sugiere que podría haber sido reutilizada a partir de una anterior. José Amador de los Ríos fue uno de los primeros en estudiarla a finales del siglo XIX y en interpretar las inscripciones epigráficas que la recorren, aunque su lectura resultó inexacta;<sup>190</sup> como también lo es la traducción realizada por Indalecio Pozo Martínez y el doctor Emilio Molina López,<sup>191</sup> pues al examinar la zona donde todavía es visible la escritura, por ejemplo, en la parte del hombro, se observa que sigue el mismo patrón ornamental de varios tejidos mantenidos en buen estado. Estos se encuentran en el Musée des Arts Décoratifs (14627),<sup>192</sup> en el Victoria and Albert Museum (821-1894),<sup>193</sup> en el George Washington University Museum-The Textile Museum (84.29)<sup>194</sup> y en la David Collection (2/1989); en el conservado en esta última institución, Sheila Blair y Jonathan Bloom han podido leer: *Ana li 'l-farah alhan li 'l-farah ana; wa man ra 'ani ra sururan wa hana*, «Estoy por placer. Bienvenido. Por placer soy yo. El que me mira, ve gozo y alegría».<sup>195</sup>

Aunque no se sabe a ciencia cierta cómo la casulla llegó a convertirse en una venerable reliquia, Indalecio Pozo Martínez cita en su trabajo una relación de posibles donantes de la tela andalusí.<sup>196</sup> En 1860, el capellán del santuario llevó a término una serie de remiendos y transformaciones, incluyendo recortarla «a la moderna» y coserle un galón alrededor de la orilla,<sup>197</sup> y para cristianizarla aún más, se le añadió un escapulario con los atributos de la Pasión.<sup>198</sup> Dadas las evidencias documentadas con idéntico diseño, se sugiere que debió ser confeccionado un gran número de prendas litúrgicas; así, en dos fotografías antiguas de la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España encontramos otra casulla realizada a partir de la unión de varias piezas de tela, una prenda que fue descosida y vendida a diferentes instituciones entre los siglos XIX y XXI (figuras 19a y b).<sup>199</sup>

186 Serjeant, *Islamic Textiles*, 7.

187 Mackie, *Symbols of Power*, 270-273.

188 Rabat, «In Search of a Triumphant Image», 30-31.

189 González Blanco, «La leyenda de la cruz».

190 Amador de los Ríos y Fernández-Villalta, *España: sus monumentos y artes... Murcia y Albacete*, 637-640; Eiroa Rodríguez, «Casulla de Chirinos».

191 Pozo Martínez, «Población, vías de comunicación», 640.

192 El-Enany, «Tres telas granadinas».

193 Rosser-Owen, «Andalusi and Mudéjar Silk», 177.

194 Bush, «A Poem is a Robe».

195 Blair y Bloom, *Cosmophilia*, 189.

196 Pozo Martínez, «Donantes y limosnas», 57-59.

197 Bas Martínez, *Historia de Caravaca*, 76-77.

198 Eiroa Rodríguez, «Casulla de Chirinos».

199 Moreno Coll, «Remendando los jirones».



Figuras 19a y b

Casulla, Archivo Moreno (43636-BS y 43635-BS). Instituto del Patrimonio Cultural de España, MCD.

Como se dijo anteriormente, después de la conquista de Granada, los monarcas castellanos vieron en la manufactura textil una oportunidad de la cual obtener beneficio, y por ello mantuvieron su producción, de modo que el pueblo mudéjar, convertido en vasallo, trabajó durante algún tiempo bajo su control,<sup>200</sup> aunque hay que advertir que se produjo un cambio en el repertorio decorativo de los tejidos. Los diseños con registros de lacerías, motivos geométricos e inscripciones desaparecieron paulatinamente, dando paso a nuevos patrones ornamentales cuya producción fue considerable, y entre los modelos más exitosos, si nos atenemos a las muestras recopiladas en la tabla I, se encontraba el de los leones rampantes coronados y afrontados a un árbol de la vida, todo ello dispuesto en el interior de una forma acorazonada invertida creada a partir de hojas lanceoladas. El *hōm*, que es el eje central de la composición, está rematado con una piña o granada y en la parte inferior puede aparecer un elemento vegetal —hoja de perejil— o un escudete invertido. La figura leonina también presenta variaciones en las telas analizadas, y al respecto, Mariam Rosser-Owen sugiere que el hecho de que los animales estén coronados y pisando granadas se refiere a la victoria de los monarcas cristianos sobre la dinastía nazarí y, por tanto, sobre el islam, considerándolo por ello un mensaje propagandístico.<sup>201</sup> Silvia Carbonell Basté, en cambio, opina que, a pesar de ser un mensaje de exaltación del poder imperante, al incluir el nombre de Alá de manera integrada y disimulada en las palmas que enmarcan los leones, introduce un gesto velado de revuelta.<sup>202</sup>

200 En el siglo XVI, los moriscos se encargaron del hilado y tintado de las madejas, mientras que la labor de tejer la ejercerían mayoritariamente cristianos viejos; véanse los trabajos de López de Coca Castañer, «El trabajo de mudéjares», 126-128 y «La seda en el reino».

201 Rosser-Owen, *Arte islámico de España*, 90.

202 Carbonell Basté, *Colors del Mediterrani*, 60-61; Bernus-Taylor («Panneau à décor de palmettes», 73) advierte que las líneas sinuosas de las palmetas dibujan el nombre de Alá.

El león es un animal que presenta connotaciones contrapuestas en la Biblia: por un lado, como explica Francisco de Asís García García, tiene un matiz negativo, ya que es un ser que puede encarnar las fuerzas del mal y convertirse en la imagen del diablo,<sup>203</sup> mientras que su fuerza y valentía pueden llevar a identificarlo con el mismo Cristo, lo que le confiere un sentido positivo. No existe certeza de que fuera confeccionado con el mismo diseño, pero en el inventario de 1522 del Monasterio de Nuestra Señora de las Virtudes de Villena (Alicante) consta un «pañó pequeño labrado de leones»,<sup>204</sup> motivo que se repite en otros registros, entre ellos, en los mencionados en las cuentas de la Iglesia de Santa María de la Oliva (Lebrija, Sevilla) estudiadas por Juan Abellán Pérez, a través de las cuales se da noticia de la adquisición, en 1502, de prendas para su transformación posterior: «Yten que pago mas por una aljuba de leones de seda por mandato de los clérigos en primero de enero de quinientos e dos años, de que se ha de hacer una capa, dos mil e dozientos maravedis, Yten que compre una aljuba de leones morisca del suegro de Pedro de Xerez para un vestymento, costo quatro ducados que son mil e quinientos maravedis».<sup>205</sup> Desafortunadamente, ninguna de estas últimas ha pervivido, aunque es posible hacerse una idea de su vistosidad a partir de otros ejemplos que probablemente presentarían un diseño similar. En la sala capitular de la catedral de Ávila hay dos dalmáticas en las que se ven estos animales afrontados al árbol de la vida: Antonio Veredas Rodríguez, en su libro sobre esa ciudad, solo alude a una de ellas y la describe hecha «de zarzahán morisco de siglo xv, con faldones y bocamangas de seda francesa del siglo xvi-ii, y jabastros de brocatel amarillo del siglo xvi»;<sup>206</sup> la otra se encontraba en la Iglesia de la Virgen del Berrocal (Cardeñosa, Ávila) hacia el año 1929, según constata una fotografía tomada por el arqueólogo Juan Cabré Aguiló (figura 20).<sup>207</sup> Considerando que un terno estaba formado, generalmente, por dos dalmáticas, ambas debieron pertenecer a la misma institución —aunque desconocemos cuál—, y los fragmentos dispersos encontrados con este diseño bien podrían corresponder a la casulla y a la capa del mismo atavío.

Más ejemplos textiles decorados con estos animales aparecen en la descripción realizada por el padre Antolín Pablos Villanueva, en el libro *Los ornamentos sagrados en España*, de un grupo de tejidos anteriores al siglo xiv citados como mudéjares: «La casulla del castillo del conde de Peralta, cuya ornamentación ostentaba palmas y bajo ellas cobijados leones en seda amarilla, pareados y con sendas coronas, todo de carácter arábigo hasta cierto punto. Entre los leones hay una especie de “hōm” y están tejidos en fondos rojos con palmas verdes y fondos verdes»; el autor también hace referencia a un comentario hecho por Montaner —autor del que no se tienen más datos—, quien mencionaba «otra casulla parecida, que los canónigos tiñeron de negro por creer que los bichos de la tela no convenían a los oficios divinos».<sup>208</sup> Asimismo, en la colección del Museo Lázaro Galdiano (5727) hay una prenda que encaja con la descripción del monje benedictino,<sup>209</sup> y otra podría ser la exhibida en Madrid en la «Exposición de orfebrería y ropas de culto del Museo Arqueológico Nacional»,<sup>210</sup> muestra celebrada en el año 1941 y organizada por la Comisaría del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional que incluyó objetos

203 García García, «El león», 35.

204 Soler García, «Noticias históricas».

205 Abellán Pérez, «Prendas litúrgicas de vestiduras», 152.

206 Veredas Rodríguez, *Ávila de los Caballeros*, 70.

207 En la exposición celebrada en Jaén en el año 2019 fue exhibida una de las dos dalmáticas; véase Amaro

Martos, *Al hilo de la seda*, 68-69. Agradezco a María Judith Feliciano Chaves el conocimiento de este evento.

208 Pablos Villanueva, *Los ornamentos sagrados*, 33.

209 López Redondo, «Lampás mudéjares».

210 Niño y Más, «Ropas», 33.



Figura 20

*Casulla de la Iglesia de la Virgen del Berrocal (Cardeñosa, Ávila), ca. 1929;*  
Juan Cabré Aguiló (CABRE-0304). Instituto del Patrimonio Cultural de España, MCD.

depositados en otras colecciones durante la guerra civil española (1936-1939). Concretamente, la casulla estuvo dispuesta en la Sala I (figura 21), que abarcaba el siglo xv —época de los Reyes Católicos y del cardenal Cisneros—, desconociéndose su paradero actual, por lo que se piensa que quizá fue cortada y vendida por aquel tiempo y actualmente forme parte de la colección de algún museo o particular.

El tejido con el motivo de los leones sirvió también para tapizar muebles, como evidencia una fotografía antigua de una silla «de caderas» (figura 22), tipología que también se conoce como jamuga.<sup>211</sup> Dichos muebles estaban hechos de madera de roble o fresno y su característica principal era la doble tijera, lo que permitía que pudieran plegarse; otra particularidad era su decoración con incrustaciones de marfil o madreperla, materiales que fueron utilizados en la decoración de otros objetos suntuarios.



Figura 21

Sala I de la «Exposición de orfebrería y ropas de culto del Museo Arqueológico Nacional» (1941), en la que, a la izquierda de la puerta, puede observarse la casulla mencionada. Archivo Moreno (38987-B). Instituto del Patrimonio Cultural de España, MCD.

211 Silva Santa-Cruz, «La taracea, una producción».



Figura 22

Silla de caderas con tejido de leones, 1401/1500. Colonia, Museum für Angewandte Kunst Köln (A 1108). Cortesía del Historisches Archiv der Stadt Köln mit Rheinischem Bildarchiv, rba\_051889.

Las jamugas formaron parte de los enseres palatinos y litúrgicos, y se cree que eran fabricadas en Granada, donde se encontraban los mejores talleres.<sup>212</sup> Existen numerosos ejemplos datados entre los siglos xv y xvi, entre los cuales se encuentran la silla del Museo Arqueológico Nacional procedente de Burgos y una realizada en madera de nogal y decorada con hueso conservada en el Instituto Valencia de Don Juan; además, pueden verse representadas como atrezzo en la pintura, como sucede en la obra de Gaspar Requeña el Joven (*ca.* 1530-*ca.* 1603), la *Aprobación de la orden de santo Domingo por el papa Honorio III* (MBAV 451), ejecutada entre 1535 y 1540. Esta y otras tablas en las que se muestran momentos de la vida del santo, proceden de un retablo desmembrado del Convento de San Onofre (figura 23).<sup>213</sup> En una de las escenas se observa la habitación del papa, acostado en la cama, y una silla junto a ella sobre la cual descansa su tiara, silla que es identificable con una jamuga por su forma característica y su ornamentación, que incluye una estrella que parece estar hecha de madreperla o hueso en la parte inferior; mobiliario que contrasta con la cátedra en la que está sentado Honorio, que destaca por sus elementos renacentistas. Los artistas de los siglos xv y xvi, como se verá posteriormente, también utilizaron los tejidos andalusíes para representarlos en sus obras y dotar a las escenas de algún elemento exótico o histórico y conferir de magnificencia a los personajes. Asimismo, hacia 1510, el modelo de los leones fue usado por Giovanni Bellini para vestir a María Magdalena en su obra *el Lamento sobre Cristo muerto* (GAV 166) (figura 24).<sup>214</sup>

212 Castellanos Ruiz, *Mueble Español*, 73-74.

213 Ferrer Orts y Aguilar Díaz, «Los Requeña», 141.

214 Según Monnas (*Merchants, Princes, and Painters*, 226-227), es san Juan Evangelista quien viste con esta seda.



Figura 23

Gaspar Requena, *Aprobación de la orden de Santo Domingo por el papa Honorio III*, ca. 1535-1540. Cortesía del Museo de Bellas Artes de València (451).

Por último, cabe señalar que, además de adoptar la estética «morisca» en el vestir, la nobleza se acostumbró a sentarse en estrados,<sup>215</sup> espacio que, según Sebastián de Covarrubias Orozco, era descrito como «el lugar donde las señoras se asientan sobre cojines y reciben a sus visitas»;<sup>216</sup> dicho hábito se mantuvo en la Península hasta el siglo XVII, y como ejemplo tenemos la narración que se extrae de la carta enviada, el 15 de diciembre de 1679, por la marquesa de Villars a la señora de Coulange:

Fui ayer al Retiro [...]. El rey estaba sentado en una gran butaca, y las reinas sobre cojines [...]. Me habían hecho dar una *almohada* (cuadrante o cojín). Me senté solamente un instante para obedecer; y al punto aproveché una ligera ocasión para ponerme en pie, porque vi a muchas *señoras de honor* que no estaban sentadas y creí darlas [*sic*] gusto estando como ellas. Me mantuve, pues, siempre en pie, aunque la reina me dijese a menudo que me sentase.<sup>217</sup>

215 Romero Medina y Silva Santa-Cruz, «Transferencias artísticas».

217 García Mercadal, «Los Marqueses de Villars», 850-851; cursiva en el original.

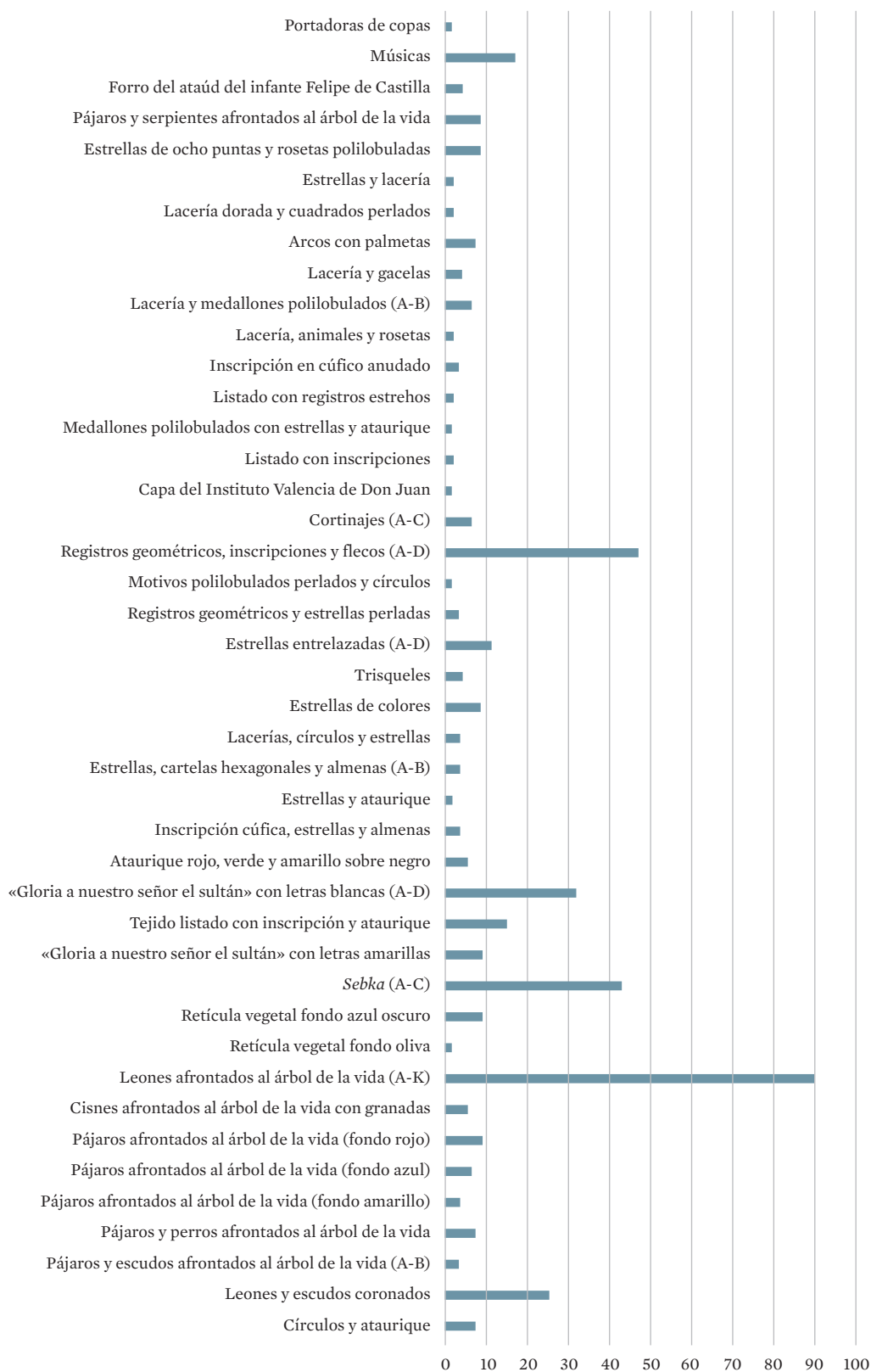
216 De Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua*, 386.



Figura 24

Giovanni Bellini, *Lamento sobre Cristo Muerto*, ca. 1510. Venecia, Galleria dell'Accademia (166); imagen de la autora.

Tabla I. Tejidos y prendas (siglos XIII-XVI)



## ¿Tejidos andalusíes en el antiguo Reino de Valencia?

Anteriormente hemos comentado que una de las fuentes más interesantes para el historiador del arte son las visitas pastorales, sin embargo, en el caso de Valencia se hace difícil rastrear ornamentos eclesiásticos a través de ellas, puesto que el palacio arzobispal fue pasto de las llamas durante la guerra civil española; asimismo, en el Archivo Metropolitano de Valencia se guardan fondos desde el siglo XIII, pero del periodo que estamos abordando solo resta el registro de la visita realizada por san Juan de Ribera (1569-1570).<sup>218</sup> Respecto a estas fuentes, María Milagros Cárcel Ortí y José Vicente Boscá Codina hicieron un exhaustivo trabajo recopilando la documentación de los siglos XIV y XV,<sup>219</sup> aunque, pese a la ingente labor, la información es bastante parca en cuanto a la descripción de prendas litúrgicas se refiere. En general, se habla de *vestmentis sacerotalis* o se alude al tipo de prenda sin ofrecer más descripciones del tejido que fue utilizado en su confección, y la única referencia que incluyen data del 2 de junio de 1389 y menciona «una cortina obrada als caps morisca de stamenya blanca e als caps de diverses obres blaves, grogues e vermelles».<sup>220</sup>

Por otra parte, Vicente Cárcel Ortí ha publicado recientemente un artículo sobre la pérdida del patrimonio histórico, artístico y documental de las parroquias valencianas debido al levantamiento del 18 de julio de 1936,<sup>221</sup> consultando durante su investigación la documentación del Archivo Apostólico Vaticano de las diócesis de España, en la que se reporta la destrucción total de 15 iglesias parroquiales y daños parciales en otras 362; únicamente la iglesia de Benitachell no fue afectada, aunque sí cerrada al culto. En lo que concierne a las ermitas, 273 resultaron gravemente dañadas, al igual que 24 santuarios, y aparecen contabilizadas 60 casas parroquiales destruidas, poniéndose especial énfasis en la desaparición del arte pictórico, sin embargo, cuando se habla de ornamentos, no se especifica a cuáles se refiere. Por ejemplo, se menciona que en la catedral se perdieron «piezas de gran valor material y artístico», en la Colegiata de San Bartolomé se denuncia la desaparición de «objetos de gran valor», así como de todo lo custodiado en la colegiata de Denia, y se hace referencia también a los «ornamentos varios del siglo XVI» de Tabernes Blanques y Torremanzanas, sin saber si se trataba de algún tipo de vestidura eclesiástica.

Desde 1994, el Servicio Diocesano de Archivos Parroquiales de València procede a la digitalización de los fondos históricos de todas aquellas iglesias que así lo desean (véase la tabla II), registros que han sido examinados en busca de visitas pastorales que se encuentren en el marco del periodo cronológico que aborda este libro, y, dentro de esas fuentes, prendas y ornamentos descritos en sus inventarios bajo el término «morisco» o confeccionados con zarzahán. Estas menciones solo aparecen referidas en la iglesia de Penáguila (1569), en la Capilla de San Roque de la parroquia de Dénia (1574), en la Parroquia de Santiago Apóstol de la Poble de Vallbona (1596), en la de San Esteban de Valencia (1580) y en la de Villar del Arzobispo (1633); el resto de las prendas litúrgicas y ornamentos citados en la documentación consultada aparecen confeccionados con damasco, terciopelo, chamelote, tafetán, raso, *brocatello*, cotonina, paño, cáñamo, hiladillo, lana, lienzo, espolín de oro o *setí*, y los frontales de *guardamasil* o hechos de aguja.

218 Cárcel Ortí y Trenchs Òdena, «Una visita pastoral». Según el estudio de Cárcel Ortí («Destrucción del patrimonio», 241) todos los archivos de las parroquias, a excepción del conservado en la Iglesia de San Esteban de Valencia, se perdieron.

219 Cárcel Ortí, «Visita pastoral y tonsura»; Cárcel Ortí y Boscá Codina, *Visitas pastorales de Valencia*;

Cárcel Ortí y Trenchs Òdena, «Una visita pastoral» y «Las visitas pastorales en Cataluña».

220 Cárcel Ortí y Boscá Codina *Visitas pastorales de Valencia*, 128-129.

221 Cárcel Ortí, «Destrucción del patrimonio».

Tabla II. Lugares donde ha sido digitalizada la documentación parroquial<sup>222</sup>

<b>Agres</b>	<b>Agullent</b>	<b>Albaida</b>	<b>Albal</b>	<b>Alboraya</b>
1670	1695	No hay VP	No hay VP	1730
<b>Alcántara del Xúquer</b>	<b>Alcocer de Planes</b>	<b>Alcoi-San Mauro y San Francisco</b>	<b>Alcosser de Gavarda</b>	<b>Alcublas</b>
No	1784	No hay VP	1689	1600
<b>Alcudia de Crespins, L'</b>	<b>Alcudia, L'</b>	<b>Alcudia, L'-Monrtortal</b>	<b>Alfara</b>	<b>Alfara de la Baronía</b>
1663	1742	1807	1574	1663
<b>Algar de Palancia</b>	<b>Algemesí</b>	<b>Almàspera</b>	<b>Almiserà</b>	<b>Almoines</b>
No hay VP	No hay VP	No hay VP	1819	No
<b>Almudaina</b>	<b>Almussafes</b>	<b>Alpuente</b>	<b>Alqueria de la Comptessa, L'</b>	<b>Alzira</b>
1742	1649	No hay VP	1733	1817
<b>Andilla</b>	<b>Andilla-Osset</b>	<b>Anna</b>	<b>Atzeneta d'Albaida</b>	<b>Ayora</b>
1731	No hay VP	No hay VP	No hay VP	1595
<b>Banyeres</b>	<b>Barxeta</b>	<b>Benasu</b>	<b>Beneixama</b>	<b>Beniarrés</b>
No hay VP	1726	No hay VP	No v	1648
<b>Beniatjar</b>	<b>Benicolet</b>	<b>Benidoleig</b>	<b>Benigempla</b>	<b>Benilloba</b>
No hay VP	1819	No	No	No hay VP
<b>Benimarfull</b>	<b>Benimassot</b>	<b>Benirredrà</b>	<b>Benissa</b>	<b>Benicorp</b>
1654	1658	1725	1758	1726
<b>Bocairent</b>	<b>Bolbaite</b>	<b>Bonrepós</b>	<b>Bugarra</b>	<b>Buñol</b>
No hay VP	1644	No hay VP	No hay VP	1646
<b>Burjassot</b>	<b>Calles</b>	<b>Canals-Ayacor</b>	<b>Carcaixent-Cogullada</b>	<b>Carcaixent: Asunción de Nuestra Señora</b>
No hay VP	1847	1745	No	1607
<b>Càrcer</b>	<b>Casinos</b>	<b>Castelló de Rugat</b>	<b>Caudete de las Fuentes</b>	<b>Cerdà</b>
1812	1793	1597	No hay VP	1819
<b>Chelva</b>	<b>Chera</b>	<b>Chulilla</b>	<b>Cocentaina</b>	<b>Cocentaina-Santa María</b>
No hay VP	No hay VP	1570	1863	1725

222 Los nombres han sido copiados como aparecen en la página del Servicio Diocesano de Archivos Parroquiales de València.

<b>Cofrentes</b>	<b>Daimuz</b>	<b>Dénia</b>	<b>Domeño</b>	<b>Enguera</b>
No hay VP	No hay VP	1574	1744	1574
<b>Enguera-Benali</b>	<b>Ènova</b>	<b>Estivella</b>	<b>Estubeny</b>	<b>Fageca</b>
No hay VP	1700	1896	1654	1654
<b>Faura</b>	<b>Favara</b>	<b>Favara de Pego</b>	<b>Foios</b>	<b>Fontanars dels Aforins</b>
No hay VP	1607	No hay VP	No hay VP	No hay VP
<b>Fortaleny</b>	<b>Gaianes</b>	<b>Gandia Hosp. San Marcos</b>	<b>Gandia-Beniopa</b>	<b>Gavarda</b>
1679	No hay VP	No hay VP	No hay VP	1695
<b>Gorga</b>	<b>Jalance</b>	<b>Jalón-Llibrer</b>	<b>Jarafuel</b>	<b>Llibrer</b>
No hay VP	No hay V. P.	1654	No hay VP	No hay VP
<b>Llíria</b>	<b>Llombai</b>	<b>Loriguilla</b>	<b>Losa del Obispo</b>	<b>Manises</b>
No hay VP	No	No	No hay VP	No hay VP
<b>Massalavés</b>	<b>Massamagrell</b>	<b>Meliana</b>	<b>Millares</b>	<b>Millena</b>
1759	No hay VP	1656	No hay VP	1742
<b>Moixent</b>	<b>Montcada</b>	<b>Montaverner</b>	<b>Montesa</b>	<b>Montroy</b>
1658	No hay VP	1654	No hay VP	No hay VP
<b>Murla</b>	<b>Muro de Alcoy-San Juan Bautista</b>	<b>Muro de Alcoy-Setla de Nunyes</b>	<b>Museros</b>	<b>Náquera</b>
1578	1663	No hay VP	1666	No hay VP
<b>Oliva-San Roque</b>	<b>Oliva-Santa María</b>	<b>Ontinyent-Santa María</b>	<b>Orba</b>	<b>Orxa</b>
1583	1583	No hay VP	No hay VP	1732
<b>Palma de Gandía</b>	<b>Palomar</b>	<b>Parcent/Benigembla</b>	<b>Pedralba/Bugarra</b>	<b>Pedreguer</b>
1699	1602	1688	1634	1671
<b>Pego</b>	<b>Penàguila</b>	<b>Piles/Palmera</b>	<b>Planes</b>	<b>Planes-Catamarruc/Margalida</b>
1820	1569	1587	No hay VP	1654
<b>Pobla de Farnals</b>	<b>Pobla de Vallbona-Santiago Apóstol</b>	<b>Pobla del Duc</b>	<b>Pobla Llarga</b>	<b>Polinyà de Xúquer</b>
1797	1596	1726	1697	1819
<b>Potriés</b>	<b>Puçol</b>	<b>Puebla de San Miguel</b>	<b>Quartell</b>	<b>Quatretonda</b>
No hay VP	No hay VP	No hay VP	No hay VP	1807

<b>Rafelcofer</b>	<b>Ràfol d'Almunia</b>	<b>Rocafort</b>	<b>Rotglà y Corberá</b>	<b>Rótova</b>
No hay VP	No hay VP	1895	1734	1725
<b>Sagra</b>	<b>Sagunto</b>	<b>Salem</b>	<b>Sanet y Negrals</b>	<b>Sant Joanet</b>
1901	No hay VP	1903	No hay VP	1758
<b>Sellent</b>	<b>Sempere</b>	<b>Serra</b>	<b>Siete Aguas</b>	<b>Simat de Valldigna</b>
No hay VP	1646	1782	No hay VP	No hay VP
<b>Sueca</b>	<b>Tavernes Blanques</b>	<b>Tavernes de la Valldigna</b>	<b>Teresa de Cofrentes</b>	<b>Terrateig</b>
No hay VP	1635	No hay VP	No hay VP	1726
<b>Titaguas</b>	<b>Tormos</b>	<b>Torrebaja</b>	<b>Torrent</b>	<b>Torres Torres</b>
1613	No hay VP	No hay VP	No hay VP	No hay VP
<b>Tous</b>	<b>Turís</b>	<b>Valencia-Benimaclet</b>	<b>Valencia-Campanar</b>	<b>Valencia-Catedral</b>
1645	1635	No hay VP	No hay VP	No hay VP
<b>Valencia-El Salvador y Santa Mónica</b>	<b>Valencia-San Esteban</b>	<b>Valencia-San Tomás Apóstol y San Felipe</b>	<b>Vall d'Alcalá</b>	<b>Vall d'Ebo</b>
No hay VP	1580	No	1744	1620
<b>Vall de Gallinera/ Benirrama</b>	<b>Vall de Gallinera/ Benissivà-Benitaya</b>	<b>Vall de Gallinera/ La Carroja</b>	<b>Vall de Laguar/ Benimantell</b>	<b>Vallada</b>
1699	1578	No hay VP	1667	1691
<b>Verger, El</b>	<b>Villalonga</b>	<b>Villanueva de Castellón</b>	<b>Villar del Arzobispo</b>	<b>Villagordo del Cabriel</b>
No hay VP	1700	No hay VP	1633	No hay VP
<b>Vinalesa</b>	<b>Xàbia</b>	<b>Xàtiva-Santa María</b>	<b>Xàtiva-Santos Juanes</b>	<b>Xàtiva-Torre de Lloris</b>
No hay VP	1791	1559	1742	1654
<b>Xeraco</b>	<b>Yátova</b>			
No hay VP	1615			

Para este trabajo han sido de gran ayuda también aquellas investigaciones que estudian la relación de los bienes materiales parroquiales, como las realizadas por Raquel Madrid Souto y Nieves Munsuri Rosado, que han publicado los registros eclesiásticos del Real Convento de Nuestra señora de la Merced (1458) y los de la Iglesia de El Salvador

(1506), ambos edificios localizados en Valencia;<sup>223</sup> en este último, en el siglo XVII todavía se conservaban este tipo de enseres, y entre los asientos se cita, por ejemplo, «hun saquet morisch dins lo qual hi ha diversos paperets et draps ab diverses rel-liquies, les quals per no títol no.s pot saber de quins sants e santes són y una capa morisca ab fres de vellut morat».<sup>224</sup>

Igualmente, se ha buscado información en tesis doctorales centradas en los bienes del patriarca Ribera (1532-1611), personaje destacado en Valencia; al respecto, Mercedes Fernández Álvarez estudió los ornamentos litúrgicos (siglos XVI-XVII) del Real Colegio Seminario de Corpus Christi, aunque no consta ninguna prenda relacionada con los tejidos anteriormente analizados;<sup>225</sup> y Teresa Alapont Millat examinó el inventario *post mortem* del citado prelado, en el que sí se documentan varias almohadillas labradas «a la morisca», tanto en su casa de Burjasot como en la Casa del Huerto de Alboraya,<sup>226</sup> pero no aparece el término entre los objetos de uso litúrgico. Un dato curioso es el de la marlota que san Juan de Ribera tenía colgada en la pared del guardarropa del palacio arzobispal de Valencia,<sup>227</sup> y para comprender el gusto del arzobispo por este tipo de manufacturas debe tenerse en cuenta su infancia. Era hijo de Per Afán de Ribera (1509-1571)<sup>228</sup> y Teresa de Pinelo,<sup>229</sup> por lo tanto, miembro de dos de las familias sevillanas más ricas de aquellos tiempos, y tras la muerte de su madre fue criado por su tía María Enríquez, marquesa de Villanueva del Fresno, en la Casa de Pilatos.<sup>230</sup> Durante este tiempo, Sevilla seguía manteniendo una fuerte huella islámica, y es importante recordar que Pedro I de Castilla había levantado su palacio siguiendo la decoración del estilo nazarí de la Alhambra<sup>231</sup> y que la arquitectura «mudéjar» también era usada en la construcción de casas nobles, siendo una de ellas la de su familia. Por otra parte, su bisabuela paterna, Catalina de Ribera (†1505), era una gran coleccionista<sup>232</sup> que, según Ana Aranda Bernal, «poseía piezas muy cercanas al concepto medieval de cámara del tesoro»;<sup>233</sup> en 1487, su marido e hijos participaron en la conquista de Vélez-Málaga y la citada autora se cuestiona si «al volver de las campañas granadinas con el correspondiente botín, se preocuparían de incluir algunos objetos especialmente atractivos o exóticos a modo de recuerdo de las conquistas para la señora de la casa».<sup>234</sup> Como consta en sus inventarios, Catalina de Ribera era también propietaria de enseres confeccionados con tejidos o labores «moriscas», y entre las pertenencias de su padre, Per Afán de Ribera (1420-1454), miembro del patriciado urbano sevillano y caballero al servicio del rey con cargo de adelantado mayor de Andalucía,

223 Madrid Souto y Munsuri Rosado, «Aproximación a la vida» y «Religiositat oficial-religiositat popular», respectivamente.

224 «Religiositat oficial-religiositat», 69.

225 Fernández Álvarez, «Los ornamentos litúrgicos».

226 Alapont Millet, «San Juan de Ribera», 427, 442, 471 y 522.

227 Alapont Millet, 887.

228 I duque de Alcalá, II marqués de Tarifa, V conde de los Molares, VII adelantado mayor de Andalucía, notario mayor de Andalucía y virrey de Cataluña y Nápoles; hijo de Fernando Enríquez de Ribera e Inés Portocarrero y nieto de Pedro Enríquez de Quiñones y Catalina de Ribera. Para los orígenes del linaje, consúltese Ladero Quesada, «De Per Afán a Catalina».

229 Miembro de la nobleza sevillana de origen genovés; más información en Ybarra Hidalgo, «Notas históricas», 16.

230 Lleó Cañal, *La Casa de Pilatos*.

231 Las influencias entre la arquitectura cristiana y andalusí en Ruiz Souza, «Toledo entre Europa». La huella andalusí en la Casa de Pilatos en Aranda Bernal, «El origen de la Casa»; Plaza Morillo, ««Inter Graecos et Arabes Concordia»». El tema de la percepción de los objetos islámicos por parte de la nobleza castellana ha sido tratado por Urquizar Herrera, «Islamic Objects».

232 El coleccionismo nobiliario en Urquizar Herrera, *Coleccionismo y nobleza*. En el siglo XVI destacó la nobleza sevillana, véase Morán Turina y Checa Cremades, *El coleccionismo en España*, 153-171.

233 Aranda Bernal, «Una Mendoza en la Sevilla», 11 y «Prácticas de higiene».

234 «Una Mendoza en la Sevilla», 10, n. 30.

se encontraban objetos de factura andalusí;<sup>235</sup> piezas que tuvieron su auge entre los bienes de la familia a mediados del siglo xv, pero que disminuyeron tras la muerte de Fadrique Enríquez de Ribera (†1539).<sup>236</sup> Crecer en ese entorno, así como su formación humanista, llevaron a san Juan a convertirse en mecenas de las artes y las letras como sus ancestros,<sup>237</sup> lo que ayuda a entender la sensibilidad y el aprecio que llegó a adquirir por la estética islámica. En la Casa del Huerto se menciona una estancia, denominada «de los turcos», en la que debieron estar ubicados los retratos de tipos orientales que hoy se encuentran en la escalera del Real Colegio Seminario de Corpus Christi (Valencia).<sup>238</sup>

Siguiendo con las fuentes que ayudan a conocer el aprecio cristiano por esta tipología textil, resulta relevante mencionar la obra *Viage [sic] literario a las iglesias de España* (1803-1852) de los hermanos Jaime y Joaquín Lorenzo Villanueva, en la que el segundo hace alusión a los bienes de la sacristía del Real Monasterio de Santa María de la Valldigna (Simat de Valldigna, Valencia) y cita:

Una dalmática moderna al parecer con inscripciones arábicas, de la qual me dixéron que habla Ríos, el difunto cura de Cullera, en una disertación sobre la antigüedad de Llaurí. No he podido ver hasta ahora este papel; creo que si la dalmática es de las antiguas, la forma actual de las mangas será obra de remiendos con que han contrahecho aquella pieza; tengo por mas verisímil que toda ella sea obra reciente mandada labrar por algun morisco convertido á nuestra fe.<sup>239</sup>

Aunque, tras revisar la documentación, podría afirmarse que los miembros eclesiásticos del territorio del antiguo Reino de Valencia aún continuaban sintiéndose atraídos por las prendas de herencia islámica en el siglo xvii —como lo ejemplifica la presencia de dos casullas «a la morisca» de diferentes colores, una de ellas con su estola y manípulo, en la iglesia de Villar del Arzobispo (Valencia) en 1633—,<sup>240</sup> no puede decirse lo mismo al considerar los restos materiales existentes. Así, tras consultar los catálogos de las exposiciones «Llum de les imatges» y «Llum de la memòria», que durante años se celebraron sistemáticamente en territorio valenciano para recoger el patrimonio artístico de sus iglesias, incluido el textil, observamos que entre sus páginas no se encuentran registradas prendas litúrgicas confeccionadas según los criterios mencionados, constatándose un predominio de los terciopelos. La única excepción que confirmaría el gusto por temas ornamentales islámicos es una casulla, catalogada como «mudéjar», conservada en el Museu d'Història de València que ha sido datada entre los siglos xv y xvi (figuras 25a y b y 26),<sup>241</sup> aunque debe tenerse cautela con esta prenda, ya que no se ha llevado a cabo ningún estudio técnico de sus materiales y su cronología podría variar; asimismo, es posible que las guarniciones que lleva la tela no hubieran sido realizados en los talleres peninsulares, siendo su procedencia un tanto incierta. Según los registros de dicha institución, provenía del Real Monasterio de Santa María Puig (Valencia) y fue incorporada a sus colecciones en el año 2003; por su parte, los mercedarios afirman que pertenecía al ayuntamiento valenciano y, según un trabajo de Benito Goerlich, estuvo en la Iglesia de San Agustín de la misma ciudad hasta la guerra civil española.<sup>242</sup> En este

235 Aranda Bernal, «Una tienda de campo», 85.

236 Aranda Bernal, «La huella morisca».

237 Véase Benito Goerlich, «San Juan de Ribera».

238 Igual Castelló y Rodríguez Moya, «Sultanes, guerreros y mercaderes».

239 Villanueva y Villanueva, *Viage [sic] literario*, 87.

240 SDAPV. Visita pastoral de 1633, 157.

241 Agradezco a Javier López Cavero el haberme mostrado la prenda.

242 Benito Goerlich, «El arte mudéjar valenciano», 306.

sentido, la Subdirección General de Patrimonio Cultural y Museos no proporcionó información relevante para la investigación, pero José Sanchís Sivera también la situaba en la citada Iglesia de San Agustín;<sup>243</sup> no obstante, en un trabajo posterior, firmado bajo el seudónimo de Lázaro Floro, afirma que formó parte de los bienes de la valenciana Iglesia de San Nicolás.<sup>244</sup> Por otro lado, en el *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Valencia* aparece ubicada en la Parroquia de Santa Catalina Mártir (Valencia), y respecto a los ornamentos, Manuel González Simancas afirma que eran modernos y carecían de interés; pese a ello, resalta:

Una casulla procedente de las vestiduras destinadas al culto antes de ser suprimida la parroquialidad. Es de terciopelo rojo y la avaloran unos trozos de sirgo morisco aplicados a la tela como si fueran bordados de tracería geométrica formando nudos diversos. Se trata, pues, de los restos de un tapiz o de un traje musulmán, probablemente del siglo XIV, que no sabemos, si sería fácil averiguar, cual sea su procedencia y con el que se decoró la casulla quizá en el siglo XVII.<sup>245</sup>



Figuras 25a y b

*Casulla «mudéjar»*, siglos XV-XVI. De izquierda a derecha, delantero y espalda. Cortesía del Ayuntamiento de València-Museu d'Història de València.

243 Sanchís Sivera, «Arte cristiano, visigótico y árabe», 832.

244 Floro, «El arte del bordado», 47.

245 González Simancas, *Catálogo Monumental de España*, 280-281, fig. 49.



Figura 26

*Casulla «mudéjar», siglos xv-xvi. Detalle de la espalda.*  
Cortesía del Ayuntamiento de València-Museu d'Història de València.

La prenda litúrgica está confeccionada con terciopelo rojo cortado sobre el que fueron cosidos apliques en hilo dorado y seda de distintos colores.<sup>246</sup> El delantero está adornado con paneles geométricos, pequeños leones y manos de Fátima o *Jamsa*. Según Basilio Pavón Maldonado, este motivo era representado tanto con la extremidad derecha como con la izquierda, siendo habitual su uso entre los siglos XIII y XIV.<sup>247</sup> Además de ser reproducida la mano abierta, en ocasiones se utilizó el puño sosteniendo un ramo,<sup>248</sup> tratándose de una ornamentación figurativa frecuente en la arquitectura y en la cerámica, como se observa en ambas asas del jarrón nazarí hallado en el Monasterio de Santa María de la Defensa (Jerez de la Frontera, Cádiz) y que actualmente se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional (1930/67/1); también aparece en brocales de pozo o formando parte de la decoración mural de los hogares,<sup>249</sup> y en este sentido, los musulmanes solían llevar amuletos de plata con ese diseño.<sup>250</sup> Tras su aparición como motivo decorativo, los expertos han dado varias interpretaciones acerca de este elemento, entre ellas, ser emblema de hospitalidad y generosidad; símbolo de los cinco preceptos del islam; representación de poder y providencia —la mano de Dios—;

246 Liceras Ferreres, *L'art dels velluters*, 3, cat. 2.

247 Pavón Maldonado, «Arte, símbolo y emblemas», 429-439.

248 Martínez Caviro, *La loza dorada*, 65.

249 Shawky Sayed, «Brocales de pozos y aljibes», 298.

250 Gaspariño García, «Algunos amuletos ¿nazaríes?», 106.

trasunto de la divinidad o del poder celestial, como idea de protección; y talismán contra el mal de ojo.<sup>251</sup> Este recurso ornamental pervivió durante un tiempo en los talleres mudéjares de cerámica de Manises y Paterna y suele figurar solo o flanqueado por las llaves del Paraíso, tal y como sucede en una escudilla (siglos XIV-XV) exhibida en el Museo Nacional de la Cerámica y Artes Decorativas González Martí (Valencia, CE1/00747); asimismo puede verse en la torre «mudéjar» de la Iglesia de San Pedro de Teruel (siglo XIV), concretamente en uno de los capiteles que sustentan los arcos de la fachada. De todo ello se desprende la importancia y significación que tuvo. La espalda de la casulla, además de llevar cosidos los elementos mencionados, presenta como eje central una custodia portada por un querubín flanqueado por dos ángeles con las alas extendidas que llevan sendos incensarios.

De la Parroquia de San Bartolomé en Herbés (Castellón) proviene una interesante capa de comulgar, confeccionada en el siglo XVI en un taller valenciano, con una de-

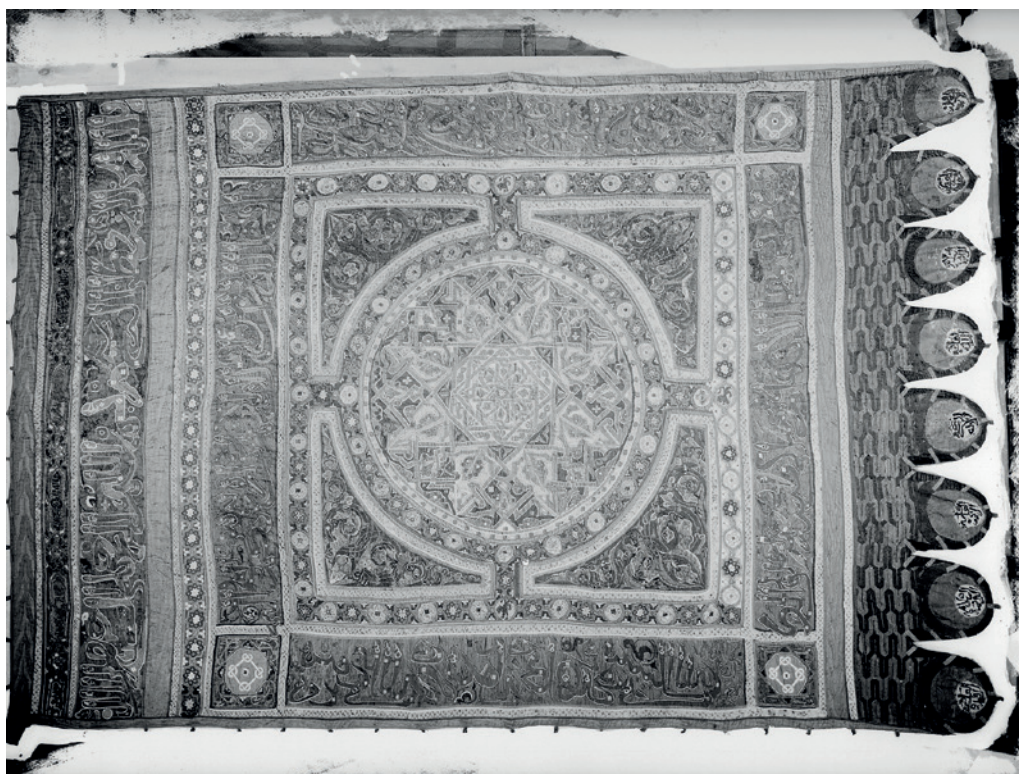


Figura 27

Pendón de la batalla de las Navas de Tolosa, inicios del siglo XIII. Burgos, Museo de Ricas Telas Medievales. Vadillo (FO-642), 1912-1921. © Ayuntamiento de Burgos.

251 Labarta Gómez, «Supersticiones moriscas», 172-173. Asimismo, fue recurrente como elemento arquitectónico, véanse Ramos Rodríguez,

«Símbolos profilácticos», 167 y «Simbología, magia y religiosidad».

coración cristiana similar:<sup>252</sup> es de terciopelo rojo y lleva sobrepuesto un cáliz de tipo renacentista coronado por una hostia y flanqueado por ángeles con las alas extendidas; la misma ornamentación destaca en la espalda de la capa de la Iglesia de San Miguel en La Serratella (Castellón)<sup>253</sup> y ambas fueron utilizadas como viático para administrar la comunión eucarística a los enfermos. Al parecer, los motivos islámicos de la casulla de Valencia fueron recortados de otra prenda y reutilizados como adornos por su suntuosidad; figuras que son similares a las que decoran la bandera que, según la tradición, se cree que Alfonso VIII obtuvo en la batalla de las Navas de Tolosa (1212) tras derrotar al califa almohade al-Nāṣir (figura 27).<sup>254</sup>

El pendón, que data de inicios del siglo XIII, se encuentra en el Museo de Telas Medievales del Real Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas y presenta una compleja iconografía:<sup>255</sup> el cuadrado exterior está adornado con cuatro cartelas, cada una de las cuales contiene pasajes del Corán (61:10-11) que evocan la transición hacia el mundo de los creyentes,<sup>256</sup> texto caligrafiado que exhorta a creer en Dios y en el profeta, a luchar por la fe y a obtener en recompensa el Paraíso; y en el centro se encuentra un rosetón circular formado por la repetición ocho veces de la expresión *al-mulk*, «el dominio/la soberanía», en escritura cúfica. Las pechinas situadas entre el cuadrado y el círculo están adornadas con ataurique, un motivo decorativo asociado con la representación del árbol del Paraíso; desafortunadamente, los elementos ornamentales de la casulla que se estudia están descontextualizados y no sabemos si tenían algún mensaje específico, sin embargo, en ambas manufacturas se repite el mismo diseño central, ocupado por una estrella de ocho puntas dentro de la cual se disponen otras en tamaño decreciente. Asimismo, pueden observarse leones, animales que también decoran la bandera de Cantoria (siglo XVI) conocida como el pendón de las Alpujarras, que se considera que, en el año 1569, fue sustraída a los moriscos en Arboleas por los jinetes y arcabuceros de Lorca; en ella también se dispusieron estilizadas manos de Fátima.<sup>257</sup>

Uno de los motivos por los que las prendas litúrgicas confeccionadas en territorio valenciano durante los siglos XV y XVI no fueran elaboradas necesariamente con telas de tradición andalusí puede ser la notable industria textil existente en Valencia en esa época. Tras la conquista cristiana, los mudéjares continuaron produciendo tejidos de oro y seda, así como velos (*almagels* y *alquinals*),<sup>258</sup> manufactura de obra blanca que posteriormente pasó a ser realizada por tejedores judeoconversos.<sup>259</sup> Por otro lado, mientras que los mudéjares se dedicaban al comercio de la seda granadina,<sup>260</sup> en el siglo XV llegaron a la ciudad del Turia comerciantes genoveses que llevaron consigo la maquinaria necesaria para tejer *velluts* (terciopelos) de seda, lo que el 18 de octubre de 1477 dio lugar a la fundación

252 Gil Cabrera, «Capa de comulgar».

253 Olucha Montins, «Capa para viáticos».

254 Amador de los Ríos y Fernández-Villalta, *España: sus monumentos y artes...*, Burgos, 723-731.

255 Fernández Puertas, «Pendón de las Navas».

256 Puerta Vilchez, «Celebración de la imagen», 43-44.

257 Eiroa Rodríguez, «Bandera de Cantoria».

258 En Manises, en el año 1426, se ordenó «que les dones no porten alfilems o alquinals o àbits de mores, no porten la cara coberta»; citado por Barceló Torres y Labarta Gómez, «Vestimenta morisca valenciana», 291.

259 Fue importante la industria sedera de Játiva (hilado y tintado), que estuvo en manos de los mudéjares hasta mediados del siglo XV y posteriormente fue continuada por los cristianos; véase García Marsilla, «El papel y la seda», 81-82. La artesanía sedera andalusí de Valencia tras la conquista cristiana en el siglo XIII estuvo en manos de los judíos, posteriores conversos, hasta mediados del siglo XV; consúltese Hinojosa Montalvo, «Sederos conversos». Para los cambios en la evolución de la manufactura sedera en Valencia, son de referencia los trabajos de Navarro Espinach, *El despegue de la industria*, 29-85 y *Los orígenes de la sedería*, 33-59.

260 Navarro Espinach, *Art de velluters*, 13.

de la Cofradía de San Jerónimo del Gremi de Velluters de Valencia.<sup>261</sup> La variedad de tejidos manufacturados incluía el «vellut senar, doble, vellut, e cetí de qualsevol compte sia domàs, chamelot, picholat e brocat», todos ellos realizados en telares complejos.<sup>262</sup> Quizá fue en ese momento cuando se prefirió solicitar la utilización de los productos del propio territorio para abaratar los costes. El *Manifest de les Sedes del Tall del Drap General* de 1475 indica que la clientela eclesiástica era la consumidora preferente de los textiles de lujo valencianos: entre las parroquias que ese año se registraron como compradoras se incluyen las de Ojos Negros y Manzanera (Teruel); Palanques y Villareal (Castellón); Tortosa (Tarragona); y en la provincia valenciana, Ayora, Foyos, Morviedro, Siete Aguas, la iglesia del castillo de Játiva y el Monasterio de Portaceli en Serra, así como la catedral y el Convento de la Trinidad de la ciudad de Valencia.<sup>263</sup> En cuanto a la tipología y al color de las telas, según consta en el mismo documento, se demandaron terciopelos negros, verdes y morados; damascos negros, pardos y verdes; satenes negros, carmesís y azules; brocados carmesís y chamelotes de distintas tonalidades.

Como señala Germán Navarro Espinach, la organización de la industria textil de Valencia sirvió de modelo a Toledo, Murcia o Barcelona y superó la tradición fabril musulmana de Granada, poco a poco reconvertida tras la conquista de los Reyes Católicos;<sup>264</sup> en relación con ello podemos destacar las palabras del humanista Alonso de Proaza (1445-1519) en su discurso «Oratio luculenta de laudibus Valentie», pronunciado, al parecer, con motivo de la toma de posesión de la cátedra de Retórica de la Universidad de València en 1505, así, en su alabanza a la ciudad escribía que «no abunda menos en telas de seda y es tan fina su elaboración y tejido manual que me parece que se pueden comparar o anteponer a las que hacen los Seres y los Sires, pueblos pioneros en este arte».<sup>265</sup>

Por otra parte, es posible que el colorido de las manufacturas de tradición andalusí no fuera del agrado de la Iglesia, que prefería una mayor sobriedad en sus vestimentas; además, la influencia de los genoveses llevó a la adopción del negro como tendencia de moda en Valencia.<sup>266</sup> Sin embargo, todavía en el siglo XVI eran demandados productos con la característica ornamentación islámica, y en este sentido, Jacqueline Guiral-Hadiiossif menciona que en 1502 se compró a Frances Vivent un «“cinturón de oro tejido con letras moriscas de seda púrpura” para el rey».<sup>267</sup> Este aprecio se confirma en inventarios fechados hacia 1525 como los de la catedral de Valencia, en cuya tercera sacristía aparecen registradas camisas «ab paraments de moriscos»;<sup>268</sup> también se observa en la relación de bienes de Michael March Romeu, presbítero y beneficiado de la misma institución que, en el mobiliario de su casa, incluía piezas «moriscas, como arquibancos» y «elementos moriscos en casullas, antealtares y catifas o tapetes».

Por último, debemos señalar que otra de las razones que motivaron la elección de la industria textil autóctona en lugar de la foránea fue la existencia de leyes proteccionistas, las cuales imponían una mayor carga impositiva a los tejidos importados.<sup>269</sup>

261 Navarro Espinach, *Los orígenes de la sedería*, 44-45. La importancia del sector en las contribuciones incluidas en Licerias Ferreres, *L'art dels velluters*; para las ordenanzas, véase Navarro Espinach, «Las ordenanzas».

262 Navarro Espinach, «El arte de la seda», 25-26.

263 Navarro Espinach, «La producción y el comercio», 427-428.

264 Navarro Espinach, *Los orígenes de la sedería*, 58.

265 Texto extraído de Ruiz Vila, «Oratio luculenta», 192.

266 Navarro Espinach y Martínez Vinat, *La Cofradía de San Jerónimo*, 28.

267 Guiral-Hadiiossif, *Valencia puerto mediterráneo*, 495.

268 Arciniega García, «Los pintores en la Germanía», 267-268.

269 Bordes García, «Desarrollo industrial textil», 100; García Marsilla, «Ordenando el lujo», 570-588.

### Fórmulas propiciatorias compartidas: de la tela a la cerámica y viceversa

Unos de los motivos ornamentales de la cerámica andalusí, así como de la realizada posteriormente en los talleres mudéjares y cristianos, fueron la epigrafía y la pseudoepigrafía árabes; sin embargo, según apunta Carmen Barceló Torres, si se hiciera una estadística de los temas decorativos, las inscripciones no llegarían al 10 % del total de la producción,<sup>270</sup> hecho constatable, por ejemplo, en las excavaciones llevadas a cabo en los dos barrios alfareros de Paterna (Valencia), donde fueron encontradas un total de 2650 piezas de las que solo 8 presentan escritura.<sup>271</sup> Las frases incluidas en algunos objetos cerámicos han sido estudiadas por Manuel González Martí, y entre ellas podemos destacar: «Llena la fuente, que os aproveche [y el alimento al que estaba destinado el recipiente], que os satisfaga, úntame»; palabras que, como señala el autor, aparecen en vajillas «de fabricación gorda, basta, mal barnizada y sin ningún adorno, como para ser vendidas a precios ínfimos y para servicio exclusivo de los moriscos».<sup>272</sup> No obstante, hubo enunciados con un carácter más propiciatorio que se dieron en otro tipo de soportes;<sup>273</sup> así, según la investigación de Zeinab Shawky Sayed, en la decoración epigráfica se utilizaban asimismo palabras breves de bendiciones prosaicas y frases laudatorias de buenos deseos, algo que es visible, también, en los brocales de pozo.<sup>274</sup>

Al respecto, se ha observado que muchos tejidos andalusíes llevaban inscripciones, pero, ¿compartieron los mismos escritos de la cerámica?, ¿se dieron en el mismo eje cronológico? Carmen Barceló Torres ofrece un listado de los términos más recurrentes usados en la decoración alfarera y algunos de ellos, como fortuna/ventura/buena suerte (*yumn*), «gracia divina» (*baraka*) o el lema «Gloria a nuestro señor el sultán» (*'izz limawlānā al-sulṭān*), si fueron utilizados en la industria textil salida de las manufacturas de al-Ándalus. Como señala esta autora, la lectura de dichos letreros requería un alto grado de alfabetización por parte del dueño, por lo que los bienes materiales —tanto sedas como barros— decorados con ellos probablemente estuvieron destinados a un sector específico de la población.<sup>275</sup>

El vocablo *yumn* fue empleado desde el siglo x como fórmula introductoria en las inscripciones del arte fatimí<sup>276</sup> y, como sugiere Virgilio Martínez Enamorado, su contenido semántico abarca también conceptos como felicidad o prosperidad.<sup>277</sup> En al-Ándalus era utilizado de esta forma o con artículo (*al-yumn*), «la fortuna/la ventura/la buena suerte», siendo una eulogia presente desde época califal en la eboraria.<sup>278</sup> Escrita en estilo cúfico, es visible en la cerámica a partir del gobierno de los almorávides (siglos XI-XII), como se observa, por ejemplo, en dos jarritas descubiertas en el Tossal de Sant Esteve y en un bol de la Cárcel de San Vicente, ambas excavaciones efectuadas en Valencia; siendo recurrente, además, en los brocales de pozo. Zeinab Shawky Sayed ha estudiado un total de nueve que presentan este diseño gráfico realizado con grafemas en *nasjí* sobre un fondo vegetal estampillado,<sup>279</sup> fórmula propi-

270 Barceló Torres, «Epigrafía àrab en ceràmica», 235.

271 Mesquida García, *Las ollarías de Paterna*, 171.

272 González Martí, *Cerámica del Levante español. Siglos*, 209-305. La lectura de estos epígrafes debe ser tomada con cautela, ya que, según Ación Almansa («Los epígrafes en la cerámica», 224), algunos autores se han equivocado en su interpretación, posiblemente debido a la ininteligibilidad de los textos.

273 Barceló Torres, Labarta Gómez, Benedito Nuez y Melchor Monserrat, «Cuatro cerámicas».

274 Shawky Sayed, «Brocales de pozos y aljibes», 58.

275 Barceló Torres, «Epigrafía àrab en ceràmica», 245.

276 «Epigrafía àrab en ceràmica», 252-254; Puerta Vílchez, «Caligramas arquitectónicos», 107.

277 Martínez Enamorado, «Epigrafía meriní», 79.

278 Rosado Llamas y Bueno Montilla, «Las alcollas», 161.

279 Shawky Sayed, «Brocales de pozos y aljibes», 65.

ciatoria que los talleres mudéjares imitaron en sus alfares para darles, según Anja Heidenreich, «un toque musulmán».<sup>280</sup> Asimismo, aparece en el tejido denominado «el estrangulador de leones» o «de Gilgamesh», fragmento probablemente elaborado en Almería (siglo XII) que perteneció a la tunicela con la que fue enterrado sant Bernat Calvó:<sup>281</sup> el estampado presenta filas de medallones tangentes con un hombre barbado con toca y vestido con túnica en su interior que agarra a un felino con cada mano, de ahí uno de los nombres con los que se conoce la tela;<sup>282</sup> en la parte superior hay una banda decorativa en la que se lee dicha eulogia en espejo, como muestra el fragmento del Cleveland Museum of Art (1950. 146).<sup>283</sup>

Ya ha sido citado, en este sentido, el forro del ataúd del infante Felipe de Castilla confeccionado con tejido andalusí; del mismo modo fueron utilizadas ricas sedas almohades (siglo XIII) en las vestiduras con las que enterraron su cuerpo y el de Inés Rodríguez Girón (†ca. 1265), ambos en la Iglesia de Santa María la Blanca de la localidad de Villalcázar de Sirga (Palencia).<sup>284</sup> De ellos existen varios fragmentos de tela que no se sabe a ciencia cierta si pertenecieron a la aljuba del infante o a la túnica de su segunda mujer,<sup>285</sup> los cuales se encuentran ornamentados con varios registros horizontales separados por líneas estrechas, destacando, entre los motivos geométricos —rosetas con estrellas y medallones polilobulados—, inscripciones en cúfico con la voz *al-yumn*,<sup>286</sup> que también fue utilizada en otro tipo de soportes; así, escrita en espejo y en el interior de un arco sobre un fondo de ataurique, se observa en un fragmentario arrocabe del Museo Arqueológico de Sevilla (3925-2).<sup>287</sup>

Otra prenda importante es la capa de don Felipe conservada casi íntegra en el Museo Arqueológico Nacional (50549), aunque presenta ausencia de algunas piezas en los extremos que se encuentran diseminadas en distintas instituciones;<sup>288</sup> precisamente es ahí donde se concentra la decoración caligráfica: un texto en cúfico florido, en espejo, en el que se dispone la expresión «gracia divina/bendición» (*baraka*),<sup>289</sup> una de las fórmulas más frecuentes utilizadas en el mundo islámico.<sup>290</sup> En la cerámica pintada o estampillada de al-Ándalus se observa su uso desde el siglo X, y según Carmen Barceló Torres, cuando esta palabra se dispone en la vajilla «trae a la memoria la bendición de los alimentos antes de comer o beber, encargo que la Tradición atribuye a Mahoma»,<sup>291</sup> por lo tanto, sería incluida en piezas cerámicas usadas para cumplir esa función. Tal es el caso del ataífor del siglo XI encontrado en la plaza de la iglesia de Benetússer (Valencia), al que, como propone la citada autora, se le habría añadido el artículo (*al-baraka*) (figura 28); asimismo, la aljuba del infante don García mencionada anteriormente incluye esta palabra en el interior del pecho de los pavos reales afrontados con los que se ornamenta la tela usada para su confección.<sup>292</sup> Por otra parte, la noble castellana doña Mencía de Lara

280 Heidenreich, «La loza dorada medieval», 413.

281 El tejido está repartido en distintas instituciones, entre ellas, el Museo Episcopal de Vic (791 y 1002) y el Museu del Disseny de Barcelona-DHub (MTIB 44156-0 y 44157).

282 Gudiol i Cunill, *Lo Sepulcre de Sant Bernat*.

283 Partearroyo Lacaba, «Tejidos andalusíes», 389.

284 Amador de los Ríos y Fernández-Villalta, «Restos del traje».

285 Coddington, *Tesoros de la Hispanic Society of America*, 102-103.

286 Hay fragmentos de la misma tela en el Metropolitan Museum of Art (46.156.8 y 27.58.3), en el Museum

of Fine Arts, Boston (26.291), en el Museu Tèxtil de Terrassa (300) y en la Hispanic Society of America (H904A).

287 Guíasante, «La colección de madera», 319-321.

288 De los Santos Rodríguez y Suárez Smith, «Informe técnico».

289 Valencia Rodríguez, «Las inscripciones árabes», 302.

290 Martínez Enamorado, «Epigrafía meriní», 82.

291 Barceló Torres, «Epigrafía árabe en cerámica», 251-252.

292 Partearroyo Lacaba y Ali-de-Unzaga, «Tejidos del periodo almorávide», 100.



Figura 28

Ataifor, siglo XI; texto: *al-baraka*, «gracia divina». Valencia, Museo Nacional de la Cerámica y Artes Suntuarias González Martí (Valencia, DO6/01400); imagen de la autora.

fue enterrada en el Monasterio de San Andrés de Arroyo (Palencia), y tras la apertura de su sepulcro en 1977 descubrieron que la abadesa vestía un sudario de tela almohade: la seda, de color natural, está ornamentada con registros de distinta anchura, y en una de esas bandas se reproduce, en caligrafía cúfica florida, la jaculatoria *al-baraka*.<sup>293</sup> Dicho vocablo puede ir acompañado de otras palabras, como sucede, por ejemplo, en la capa de san Sernín de Toulouse, que realizada con un tejido almorávide<sup>294</sup> y procedente del relicario de san Exupère presenta filas de pavones afrontados a un estilizado árbol de la vida, debajo de los cuales se sitúan dos pequeños cérvidos y, bajo sus colas, dos perros; todo el conjunto está dispuesto sobre una plataforma en la que aparece el texto eulógico *al-baraka al-kāmila*, «la bendición completa». Otra muestra que presenta esta inscripción es la almohada de la reina Berenguela (†1246).<sup>295</sup>

En época almohade surgió la locución *al-yumn wa-l-iqbāl*, «la ventura/la buena suerte y la prosperidad», que en estilo cursivo se usó para jarras y grandes contenedores cerámicos como la tinaja hallada en la Almoína (Valencia);<sup>296</sup> también se aprecia en una alcolla de abluciones encontrada en Porcuna (Jaén), en la que la inscripción está combinada con decoración de ataurique.<sup>297</sup> Otro ejemplo es un brocal de pozo hallado en Toledo<sup>298</sup> que fue realizado en barro cocido y presenta decoración incisa y tallada en la que se observa la mano de Fátima, elementos vegetales, geométricos y dos frases breves: «El poder es para Dios» y *al-yumn wa-l-iqbāl*; esta última fue utilizada hasta el siglo xv en la producción de reflejo metálico y consta en los jarrones de la Alhambra, por lo que, en consonancia, fue reproducida en las manufacturas textiles<sup>299</sup> formando parte de la decoración de grandes fragmentos de tela que han llegado hasta nosotros y que debieron usarse como parte del mobiliario palaciego. Aparece también en un panel textil que se encuentra en la Hispanic Society of America (H921),<sup>300</sup> escrito en *nasjí* e inserto en el interior de cartuchos que forman el entrelazo geométrico; asimismo, en la tela fue

293 Fernández González, «Una tela hispano-musulmana», 211.

294 Partearroyo Lacaba, «Tejidos andalusíes», 390-391.

295 Puerta Vélchez («Caligramas arquitectónicos», 101) la traduce como la «bendición perfecta».

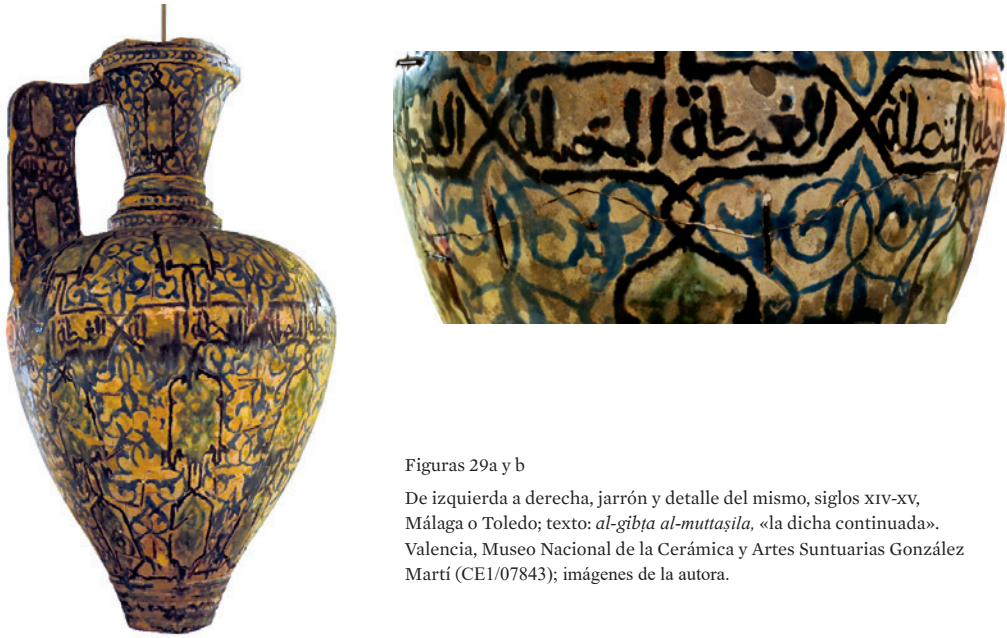
296 Barceló Torres, «Epigrafía árabe en cerámica», 254.

297 Rosado Llamas y Bueno Montilla, «Las alcollas», 160.

298 Shawky Sayed, «Brocales de pozos y aljibes», 274-276.

299 Podemos encontrar esta expresión en la panza del Jarrón de las Gacelas (Museo de la Alhambra, R. 290); para profundizar en este objeto, véanse los trabajos de Marinetto Sánchez, «Jarrón de las Gacelas» y Puerta Vélchez, «Celebración de la imagen», 44-45.

300 Información extraída de Codding, *Tesoros de la Hispanic Society of America*, 106-107.



Figuras 29a y b

De izquierda a derecha, jarrón y detalle del mismo, siglos XIV-XV, Málaga o Toledo; texto: *al-gibṭa al-muttaṣila*, «la dicha continuada». Valencia, Museo Nacional de la Cerámica y Artes Suntuarias González Martí (CE1/07843); imágenes de la autora.

dispuesta la eulogia *al-gibṭa*, «la dicha/la felicidad», escrita en caracteres cúficos. Para Carmen Barceló Torres, este vocablo era habitual en la cultura material fatimí,<sup>301</sup> y en la península ibérica fue utilizado, a mediados del siglo X, en las inscripciones de lápidas oficiales y en la eboraria; continuaron usándola los almorávides, los almohades y, como se ha visto, en última instancia, la dinastía nazarí. Esta bendición puede presentarse junto con otros términos y así figura en un ánfora (siglos XIV-XV) que se encuentra en el Museo Nacional de la Cerámica y Artes Suntuarias González Martí (CE1/07843) y que sigue la tipología de jarrones nazaríes en cuya panza se leería *al-gibṭa al-muttaṣila*, «la dicha continuada» (figuras 29a y b).

Otra expresión que es común encontrar en la cerámica es «la soberanía [es de Dios]» (*al-mulk [li-Llāh]*), que alude a la azora LXVII del Corán y a *Mālik al-Mulk* («el Soberano Supremo»), uno de los *al-Asmā' al-Ḥusnā* («los cien hermosos nombres de Dios»), jaculatoria que también aparece en variados soportes. Por ejemplo, en la cubierta de la Sala de la Trinidad del palacio episcopal de Barcelona se hallaron trece vigas, datadas alrededor del año 1350, que están pintadas con elementos vegetales, lacerías, escudos heráldicos y la mencionada jaculatoria;<sup>302</sup> la escritura empleada es árabe de tipo cúfico florido y el texto está inscrito en un rectángulo perlado. Este motivo de puntos se repite en las manufacturas textiles y es visible, por ejemplo, en un fragmento de tela expuesto en la David Collection (25/2007).

La expresión *al-mulk* era usada generalmente sin nombrar a Dios, y de los ejemplos más tempranos en la península ibérica puede citarse la loza omeya decorada en verde y man-

301 Barceló Torres, «Epigrafía àrab en ceràmica», 256.

302 Barceló Torres y Labarta Gómez, «La decoración àrabe, caligràfica».

ganeso (siglo x) que se utilizó para todo tipo de objetos, entre ellos platos, jarritas, botes o cajas.<sup>303</sup> Virgilio Martínez Enamorado considera que este lema siguió empleándose por su carácter talismánico, al estar revestido de sacralidad,<sup>304</sup> y también se dio en la cerámica estampillada y esgrafiada de los siglos XII y XIV, como han estudiado Francisco Franco-Sánchez y Antonio Constán-Nava.<sup>305</sup> Esta frase doxológica en cúfico, inscrita en el interior de cartelas hexagonales, recorre toda la superficie de la Puerta del Perdón de la catedral de Sevilla, de cronología almohade,<sup>306</sup> y como muestra un *pot* (bote) de reflejo metálico realizado probablemente en Manises y que fue subastado por Sotheby's en 2011, dicho motivo ornamental se mantuvo hasta el siglo xv.<sup>307</sup> En este sentido, es curioso un cuenco del mismo periodo expuesto en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí (CEI/01563): decorado con el tema de perejil, lleva el monograma IHS del nombre de Jesús (*Iesus Hominum Salvator*) en el centro, y autores como Jaume Coll Conesa consideran que, al girar la pieza noventa grados parece leerse *al-mulk* (figura 30);<sup>308</sup> lo mismo sucede con otra pieza cerámica en forma de estrella salida de los talleres maniseros (MAN 60002).

En la producción textil andalusí, la caligrafía usualmente empleada fue la cúfica en espejo, como aparece en las bandas verticales que recorren la sección central de la casulla de san Juan de Ortega (1088-1163), tela realizada en la primera mitad del siglo XII, en el periodo almorávide;<sup>309</sup> al respecto, Francisco Franco-Sánchez y Antonio Constán-Nava sugieren que probablemente fue usada como emblema en banderas almohades, tal y como demostrarían las miniaturas de las *Cantigas de Santa María*.<sup>310</sup> El tejido del que hablamos (V&A 829-1894) es de manufactura nazará (siglos XIV-XV) y está ornamentado en varios



Figura 30

Cuenco de Manises de mediados del siglo xv; loza esmaltada decorada en cobalto y dorado con reflejos metálicos. Valencia, Museo Nacional de la Cerámica y Artes Suntuarias González Martí (CEI/01563); imagen de la autora.

303 Barceló Torres y Labarta Gómez, 251; Barceló Perelló, «Al-mulk, el verde».  
 304 Martínez Enamorado, «Epigrafía meriní», 77.  
 305 Franco Sánchez y Constán Nava, «Inscripciones árabes andalusíes».  
 306 Amador de los Ríos y Fernández-Villalta, «Los batientes de cobre».

307 *Arts of the Islamic World*, lot. 294.  
 308 Coll Conesa, «Propuesta de seriación», 201.  
 309 Partearroyo Lacaba y Ali-de-Unzaga, «Tejidos del periodo almorávide», 104.  
 310 Franco Sánchez y Constán Nava, «Inscripciones árabes andalusíes», 37.



Figura 31

Tejido con inscripción, siglos XIV-XV (V&A 829-1894).

© Victoria and Albert Museum.

registros (figura 31), siendo en el de mayor amplitud donde se repite en cúfico anudado la expresión «soberanía perpetua/eterna» (*al-mulk al-dā'im*),<sup>311</sup> la misma leyenda epigráfica que aparece en una alcolla almohade (siglos XII-XIII) decorada con la técnica de cuerda seca hallada en Jerez de la Frontera (Cádiz).<sup>312</sup> Manuel Ocaña Jiménez ha denominado a esta forma de escribir las jaculatorias, en la que una palabra se integra dentro de otra, como «motivo-tipo»; según él, el objetivo de hacerlo de ese modo es destacar el potencial estético de las palabras y sus puntos de unión.<sup>313</sup>

El lema «Solo Dios es vencedor/No hay vencedor sino Dios» (*wa-lā gālib illā Allāh*) apareció durante el reinado de Muḥammad I (1195-1273), fundador de la dinastía granadina, cuyo título honorífico era *al-Gālib bi-Llāh*, «el Victorioso por [la gracia de] Dios»;<sup>314</sup> la divisa figuraba en las primeras monedas y servía como claro instrumento de programa y legitimación del linaje nazarí.<sup>315</sup> Como señala Virgilio Martínez Enamorado, no tenía «precedentes conocidos en al-Andalus y, a saber, en el resto del mundo musulmán», lo que garantizaba a los nazaríes un elemento distintivo fácilmente reconocible y memorable;<sup>316</sup> desde entonces fue utilizada por sus sucesores en el trono y reproducida en todo tipo de soportes. El lema se encuentra en el arte del metal y en las manufacturas textiles, así como en las yeserías y azulejos que decoran los palacios granadinos, aunque es importante destacar, como ya hizo en su día María Jesús Rubiera, que no aparece en las traducciones realizadas en 1574, por el morisco Alonso del Castillo († primera década del siglo XVII), de las inscripciones de la Alhambra encargadas por el cabildo de Granada.<sup>317</sup> El intérprete del rey Felipe II no incluyó en el manuscrito ningún texto que tuviera un componente religioso o mencionara a Alá y a su profeta, entre ellos *lā Gālib illā Allāh*, una

311 Rosser Owen, «Andalusí and Mudéjar Silk», 176.

312 Rosado Llamas y Bueno Montilla, «Las alcollas», 172-173.

313 Ocaña Jiménez, «Panorámica sobre el arte», 94.

314 Para conocer las diferentes traducciones del lema, véase Peña Martín y Vega Martín, «La clave de la guerra», 132-137.

315 Velázquez Basanta, «Muḥammad I al-Gālib bi-Llāh», 512, n. 30.

316 Martínez Enamorado, «Lema de príncipes», 532.

317 Rubiera Mata, «Los textos epigráficos», 98-99; también Bernabé Pons, «España y los moriscos». Para este personaje recomendamos el trabajo de Cabanelas Rodríguez, *El morisco granadino*.

de las locuciones más representadas en la decoración arquitectónica; como apunta la citada autora, se hizo para evitar su destrucción a manos cristianas. También fue utilizado en los hogares de la nobleza castellana, como se observa en las olambrillas del solado de la Casa de Pilatos, en las que el escudo de la banda<sup>318</sup> se combina con el águila coronada, la granada y la flor de lis; y puede distinguirse en un brocal de pozo pétreo realizado en el mismo periodo (MLG 12056).<sup>319</sup> En cuanto a los tejidos, figura en grandes cortinajes como el que se conserva en el Cleveland Museum of Art (1982.16), en el que es visible inscrito en cartelas mediante caracteres *nasjíes*.<sup>320</sup>

Con la pérdida de Granada y la apropiación de los telares nazaríes por parte de los cristianos, los motivos ornamentales que incluían inscripciones árabes comenzaron a desaparecer paulatinamente; del mismo modo, en la cerámica, la estética islámica fue gradualmente abandonada. Como único vestigio decorativo de ese pasado, se mantuvieron las alafias, abstracción geométrica de la palabra árabe *al' āfiya*, «salud», que suelen ser representadas sin los puntos diacríticos<sup>321</sup> y continuaron siendo reproducidas en el siglo XVI, como lo demuestra el catálogo de cerámica del Instituto Valencia de Don Juan.<sup>322</sup>

\* \* \* \*

El estudio de los tejidos andalusíes, así como aquellos elaborados por mudéjares, moriscos y cristianos tras la toma de Granada, ha permitido trazar su evolución técnica e iconográfica, entender su aprecio y, sobre todo, establecer un marco comparativo de representación en la cultura visual valenciana. Los registros de bienes eclesiásticos en la península ibérica confirman el alto valor que las comunidades religiosas otorgaban a estos textiles, utilizando telas y prendas denominadas «moriscas» para confeccionar ornamentos litúrgicos y vestimentas eclesiásticas hasta bien entrado el siglo XVII. Obviamente, en cada uno de los casos, la relación entre el objeto y quién lo compró fue distinta, unas veces por admiración y otras para reutilizarlo como elemento de representación y magnificencia, pero sí que se han mostrado dinámicas similares a lo largo de los años en distintos territorios peninsulares. Desafortunadamente, gran parte de dicho legado ha desaparecido debido al inexorable paso del tiempo, al cambio de moda, a la expropiación y venta de los bienes eclesiásticos en el siglo XIX, al coleccionismo y a los conflictos bélicos que erosionaron este patrimonio; no obstante, a pesar de las pérdidas, el catálogo textil confeccionado ofrece una valiosa ventana al pasado, permitiendo apreciar la envergadura de la demanda de esas exquisitas indumentarias, especialmente las confeccionadas con sedas producidas entre los siglos XIV y XVI.

Centrándonos de nuevo en el ámbito valenciano, los inventarios de algunas de sus iglesias revelan, como sucede en otros contextos peninsulares, que los tejidos andalusíes fueron utilizados durante un tiempo en la confección de ornamentos y vestiduras eclesiásticas; sin embargo, a diferencia de lo ocurrido en otros enclaves, no contamos con

318 Pedro I de Castilla concedió a Muḥammad V el derecho a usar el escudo de la banda —fondo rojo y banda de oro— por su ayuda para recuperar el trono en 1362; el monarca le añadió el lema nazarí. Según constata Labarta Gómez («Parada militar», 142), ni el sultán ni sus sucesores lo utilizaron en su sello; la arabista sugiere que el motivo era porque, en lugar de enaltecerlos, evidenciaba su sumisión a Castilla.

319 Shawky Sayed, «Brocales de pozos y aljibes», 117-119.

320 Wardwell, «A Fifteenth-Century», 61.

321 Christie, «The Development of Ornament», 2.

322 Martínez Caviro, *La loza dorada*, 295-301.

pruebas físicas que lo respalden; así, en lugares como la antigua Corona de Castilla sí se han conservado piezas icónicas, como la casulla de los condestables en la catedral de Burgos, las dalmáticas de Ávila, la casulla de Chirinos en Murcia o la de santa Eufemia en Málaga, lo que resalta la particularidad de este estudio. La ausencia de constancia material en Valencia podría deberse a varios factores: uno de ellos la devastación sufrida a lo largo de los conflictos armados de la Germanía, durante los cuales muchas iglesias fueron saqueadas;<sup>323</sup> otra posibilidad es que su próspera industria textil hiciera que la región fuera autosuficiente, reduciendo la necesidad de importar los ricos tejidos andalusíes que sí demandaban otros lugares. Además, sin lugar a duda, debemos tener en cuenta que los gustos de la clerecía fueron cambiando, prefiriendo textiles alejados de los motivos y sedas coloridas y optando en su lugar por terciopelos más sobrios.

Muchas de las prendas litúrgicas confeccionadas con *velluts* valencianos tampoco han sobrevivido al paso del tiempo, aunque su existencia quizá quedó registrada en numerosas fotografías conservadas en los fondos de la fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España; la función de estas imágenes es incierta, pero podrían haber sido tomadas, a inicios del siglo xx, como respuesta a la desamortización de los bienes eclesiásticos, un proceso que fragmentó, dispersó y descontextualizó gran parte de este valioso patrimonio. Un ejemplo interesante es la instantánea de la espalda de una casulla de la iglesia parroquial de Manzanera, publicada en el volumen IV del *Catálogo monumental de Teruel* de Juan Cabré Aguiló.<sup>324</sup> Este ornamento fue confeccionado en terciopelo encarnado posiblemente hecho en Valencia —aunque no puede afirmarse con certeza—, y su hallazgo ilustra cómo los gustos estéticos fueron evolucionando y relegando los motivos andalusíes en favor de otro tipo de manufacturas; no obstante, como veremos en el siguiente capítulo, algunos maestros valencianos de comienzos de la Edad Moderna siguieron utilizando sedas andalusíes como modelos de inspiración para sus obras pictóricas, manteniendo viva esa rica tradición en sus creaciones.

En cuanto a los motivos decorativos y, en particular, a las inscripciones árabes, en la producción textil y cerámica se observa la repetición de ciertos términos, aunque, en general, resulta complicado establecer paralelos iconográficos más allá de las eulogias y de las frases laudatorias que han sido tratadas. Desafortunadamente, hemos visto que son pocos los autores dedicados al estudio de los textos de la cerámica, por lo que las muestras disponibles limitan la construcción de un marco comparativo sólido; asimismo, los objetos analizados en este apartado son bastante diversos en cuanto a su tipología (ataifor, tapa, jarra, tinaja, redoma, cuenco...), lo que dificulta crear conexiones entre ellos, además de que presentan una gran disparidad en cuanto a tipos de caligrafía (*nasjí*, cúfico), técnica de ornamentación y estilo de los trazos.<sup>325</sup> Así, por ejemplo, encontramos piezas decoradas en verde y manganeso, con cuerda seca o estampilladas; estas últimas, grandes recipientes que permitían incluir un mayor número de elementos ornamentales organizados en franjas.

Como se ha dicho en las páginas precedentes, durante los primeros siglos del gobierno andalusí, expresiones como *gib̄ta*, *mulk*, *yumn* y *baraka* fueron empleadas con

323 La Germanía fue un alzamiento de los burgueses, campesinos y gremios (agermanados) contra el poder de la nobleza, los señores y sus vasallos mudéjares, un tema que ha dado lugar a numerosas publicaciones; véanse Pérez García, *Las Germanías de Valencia* y los trabajos incluidos en Arciniega García, *Reflexiones históricas y artísticas*; Serra

Desfilis y Arciniega García, *Imágenes y espacios en conflicto*; Ferrer Orts, *La pintura valenciana*.

324 Cabré Aguiló, *Catálogo monumental*, 12/71-12/72.

325 La información acerca de muchos de los objetos cerámicos analizados ha sido extraída de la página CER.ES.

frecuencia, a menudo acompañadas de símbolos como el *Jamsa* o las estrellas; un tipo de decoración que tenía función propiciatoria y se empleaba en diversos soportes, incluidas las telas.<sup>326</sup> Ya en el periodo nazarí se observa una mayor correspondencia entre las inscripciones cerámicas y otras artes suntuarias, siendo un ejemplo de ello el azulejo Fortuny (IVDJ 152) que lleva pintado el lema «Gloria a nuestro señor el sultán»; sin embargo, a diferencia de las sedas estudiadas, este epígrafe va seguido del nombre Abū-l-Ḥayyāy al-Naṣr li-dīn Allāh.<sup>327</sup> Con todo, a pesar de esta discrepancia, fueron utilizados caligrafía *nasjí* y motivos vegetales similares, como las clavellinas de estilo gótico; visión más completa del periodo nazarí que puede atribuirse a la mayor cantidad de pruebas materiales que han llegado hasta nosotros.

326 Ramos Rodríguez, «Símbolos profilácticos» y «Simbología, magia y religiosidad».

327 Zozaya Stabel-Hansen, «Alicatados y azulejos», 608.

## Recopilación de la cultura material textil andalusí y «morisca»



Figura 1

Tejido del siglo xv, Museu Tèxtil de Terrassa (2794)/Quico Ortega.  
Cortesía del Museu Tèxtil de Terrassa.

## ¿Por qué confeccionar un catálogo textil?

Confeccionar un catálogo textil se convirtió en una necesidad imprescindible al iniciar esta investigación y notar la dispersión geográfica de numerosos tejidos de gran valor histórico y artístico repartidos en diversas colecciones tanto públicas como privadas alrededor del mundo (tabla III); separación que descontextualiza las manufacturas de sus raíces culturales y territoriales, lo que dificulta su adecuada comprensión y análisis integral. Muchos de estos retales presentan formas que sugieren su uso en prendas eclesiásticas, lo que subraya la relevancia que estas telas adquirieron en el ámbito cristiano. Reunirlos en un solo registro permite, además, realizar un estudio comparativo con la representación pictórica y ayuda a comprender mejor cómo su movimiento a través de distintos territorios ha influido en la percepción de este patrimonio, eje principal de este libro.

El catálogo ha sido elaborado a partir de la recopilación sistemática de datos de diversas fuentes, dado que a lo largo del tiempo han sido publicados numerosos trabajos sobre estos tejidos —mencionados en el capítulo anterior— que despertaron un interés significativo tanto en el ámbito del coleccionismo como en el estudio de sus aspectos iconográficos, de los materiales que los conforman, los tintes empleados, etc. Asimismo, han sido objeto de tesis doctorales como la de Francisco Hernández Sánchez, centrada en las artes suntuarias del reino nazarí, o la María Asunción Lavesa Martín-Serrano, quien en 2019 defendió una investigación sobre la diseminación de estas manufacturas y en el segundo volumen de su disertación incluyó una relación de tejidos realizados entre los siglos x-xv, aunque mucho menos exhaustiva que la que aquí se presenta.<sup>1</sup>

Estas telas figuran en la mayoría de los catálogos de los organismos en los que se encuentran, y la tónica general es aludir a piezas similares citando solo la institución y el número de inventario; sin embargo, como advirtió recientemente Manuela Marín Niño: «There is not yet a unified and complete catalogue of all the Andalusí textiles preserved in many museums, churches, and cathedrals in Spain»,<sup>2</sup> y por ello esta aportación cobra importancia. Para la elaboración de este trabajo ha sido una herramienta imprescindible —y puede serlo también para futuros investigadores—, ya que resulta interesante desde dos perspectivas. Por un lado, para aquellos que analicen los tejidos en sí mismos, y en este sentido puede comprobarse el elevado desarrollo que adquirió la industria sedera, puesto que, a pesar de su fragilidad, existe un número considerable de pruebas materiales, aunque de procedencia geográfica desigual, que corroboran la gran estima que adquirieron para los miembros de la Iglesia; precisamente, gracias a ellos han llegado en buen estado de conservación. A su vez, ayuda a conocer cuáles fueron los diseños textiles más demandados, como se ha visto en la tabla I, y a través de las diferentes piezas, como ya hizo Sílvia Saladrigas Cheng en el mencionado «Proyecto “Des-fragmento Puzles textiles medievales”, v. 02», puede reconstruirse, a modo de rompecabezas, el tipo de indumentaria que fue confeccionado con dichas telas.<sup>3</sup> A lo largo de las páginas del catálogo se observa la evolución de los distintos motivos iconográficos, y es justo su continuidad la que interesa en el siguiente capí-

1 Incluye una exigua recopilación de tejidos, la mayoría procedentes de la colección del Instituto Valencia de Don Juan; véanse Hernández Sánchez, «Las artes suntuarias», 353-392; Lavesa Martín-Serrano, «Aproximación arqueológica».

2 Marín Niño, «Dress as a Language», 167, n. 2.

3 Saladrigas Cheng, «Proyecto “Des-fragmento»»; Moreno Coll, «Remendando los jirones».

tulo, siendo este el otro punto donde el muestrario puede jugar un papel significativo para cualquier persona que analice la representación de los diseños andalusíes en las artes plásticas, puesto que proporciona abundantes imágenes de referencia como marco comparativo.

La información presentada ha sido extraída, en su mayoría, de las instituciones propietarias de los tejidos, y es importante mencionar que la búsqueda fue compleja debido a la disparidad existente en su clasificación, de modo que una misma tela puede estar catalogada con diferentes cronologías o técnicas, por lo que en numerosas ocasiones ha sido necesario emplear los términos «tejido» o «seda» como palabras clave para evitar que determinadas piezas textiles pasaran desapercibidas. Además, se observa cierta heterogeneidad en las fechas de datación, discrepancia que podría explicarse porque muchas de ellas no han sido estudiadas en profundidad por los museos; en contraste, algunas manufacturas han sido objeto de proyectos de investigación para los que se realizaron análisis de las fibras y de los colorantes, lo que corrobora su datación. Con todo, la documentación presentada podría ser modificada a medida que los estudios sobre los tejidos hispanos avancen.

Las imágenes también provienen, mayoritariamente, de la página web del organismo que conserva las telas; aunque en otros casos, aun teniendo conocimiento de su existencia, no habían sido fotografiadas, por lo que hubo que contactar directamente con los museos para solicitarlas o tomarlas personalmente. También se realizó una búsqueda en archivos nacionales, como la fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España y el Arxiu Fotogràfic de Barcelona, o extranjeros, como el Bildarchiv Foto Marburg y el Royal Institute for Cultural Heritage; no obstante, es necesario tener cautela, ya que algunas de estas imágenes son de comienzos del siglo xx y el paradero del tejido o la prenda es desconocido, y lo mismo ocurre con las obtenidas en estudios antiguos, pues los museos e instituciones mencionados a menudo han cambiado de nombre o se han fusionado con otros, complicando la localización con el antiguo número de inventario. Tampoco se han dejado de lado casas de subastas como Sotheby's u Osenat, ya que en ocasiones los tejidos estaban en manos privadas y si no hubiera sido por su venta no tendríamos conocimiento de ellos; un ejemplo es la tela adquirida en 2022 por la galería Sam Fogg de Londres (20303) por un importe de 250 000 euros.

Como ya ha sido expuesto, solo se incide en parte de la producción salida de los telares andalusíes a partir del siglo XIII y en la manufacturada algunos años después de la conquista de Granada, unos tejidos que han sido denominados «moriscos»; la elección se debe a su proximidad con el eje cronológico analizado, la Edad Moderna, y porque, a pesar de su delicadeza y dispersión geográfica, existen abundantes ejemplos. En la medida de lo posible, la disposición de las telas sigue un orden cronológico, pero hay que ser cautelosos debido, como se ha dicho, a que muchos textiles no han sido analizados.

A continuación se han elaborado unas breves fichas en las que se incluyen la descripción formal de los diferentes modelos recopilados y la bibliografía de referencia; seguidamente se presenta una tabla con más de cuatrocientas muestras —fragmentos de telas y prendas— distribuidas en más de sesenta organismos nacionales e internacionales, a partir de cuyas páginas se reconstruye, pedazo a pedazo, parte de la cultura material textil de la península ibérica. En este sentido, para ofrecer al lector una idea de la dispersión geográfica de dicho patrimonio, también han sido elaborados varios mapas en

los que se localiza: el primero es un mapamundi en el han sido destacados los países con mayor cantidad de telas o prendas en sus colecciones; aunque, dado que algunos, como España, Alemania y Estados Unidos de América, cuentan con muchas instituciones, se ha añadido un mapa específico para cada uno de ellos.

### **Descripción y bibliografía de las telas incluidas en la tabla III**

#### *Portadoras de copas, siglo XIII*

Descripción: el tejido, realizado con la técnica de tapiz, presenta parejas de figuras humanas femeninas sentadas con las piernas cruzadas, sobre una plataforma dentro de medallones circulares. Las mujeres tienen pelo oscuro y ojos almendrados, visten mantos que cubren sus vestidos, cada uno de un color diferente, y están dispuestas frente a frente. En la parte superior alzan copas en un gesto de brindis mutuo, y en la inferior, una figura sostiene una copa y la otra una botella; la decoración de la tela se completa con una cenefa de estrellas de ocho puntas en color verde y crucetas azules. En el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí (6/1409) se encuentra un objeto cerámico del siglo XI, hallado en Benetússer (Valencia), que muestra una escena cortesana muy similar: un personaje de perfil con una copa alzada, aunque en este caso la lleva a la boca para beber.

Colores: azul oscuro, naranja, crema, verde y dorado.

Bibliografía: May, *Silk Textiles of Spain*, 137, figs. 92 y 139; Shepherd, «The Hispano-Islamic Textiles», 383 y 386, fig. 18 y «A Treasure from a Thirteenth-Century», 120, figs. 13 y 126.

#### *Músicas, siglo XIII*

Descripción: tejido realizado con la técnica de lampás<sup>4</sup> en el que, sobre un fondo dorado, se dispone una red de círculos de dos tamaños distribuidos en registros horizontales. En los círculos más grandes (8 cm) están representadas parejas de figuras humanas femeninas sentadas, con las piernas cruzadas, sobre una plataforma, enfrentadas simétricamente a una lámpara colgante similar a las utilizadas en las mezquitas y que se encuentran en varios museos (V&A 326-1900). Las mujeres sostienen una pandereta con su mano y visten prendas ornamentadas con pequeñas crucetas doradas sobre fondo azul turquesa oscuro o rojo, indumentaria que nos recuerda a la de uno de los personajes incluidos en los medallones de la aljuba del conde don Sancho García del Monasterio de San Salvador de Oña (Burgos). En los redondeles más pequeños (4 cm) hay un patrón geométrico entrelazado con una estrella de ocho puntas sobre fondo blanco y otra más pequeña azul en el centro. Según Cristina Partearroyo Lacaba, se encontraron quince fragmentos con forma circular, en el interior de un manuscrito del siglo XIII en la Catedral de San Pedro de Vic (Barcelona),<sup>5</sup> que cubrían las protuberancias de los libros de coro.

4 Datación obtenida de Borrego Díaz, «Análisis técnico», 107. En Scibè, EngWilmot, Lam, Tosini, González López y Solazzo, «Palaeoproteomics and microanalysis reveal», 3-4, el tejido se data entre los siglos XII y XIII.

5 Partearroyo Lacaba, «Estudio histórico-artístico», 60-61.

Colores: rojo, azul turquesa, azul oscuro, blanco, negro y dorado.

Bibliografía: Algeró Torruella, *Informes de microscopías*; Bunt, *Hispano-Moresque Fabrics*, fig. 13; Desrosiers, *Soieries et autres textiles*, 296-298, cat. 158; Ekhtiar, Soucek, Canby y Najat Haidar, *Masterpieces from the Department*, 80-81, cat. 47; *Handbook*, 218; López Guzmán, «Tejido de las músicas»; Martín i Ros, «El pas de la decoració», 133-134; Martín Roa, *Restauración de unos fragmentos*; May, *Silk Textiles of Spain*, 137 y 139; Par-tearroyo Lacaba, «Los tejidos nazaríes» [2009]; Rodríguez Peinado, «Morfología de la encuadernación», 23-33.

#### *Forro del ataúd del infante Felipe de Castilla, siglo XIII*

Descripción: el tejido está realizado con la técnica de lampás y presenta una decoración de bandas de dos colores; las azules están adornadas con escudetes en amarillo y atauriques, mientras que los registros carmesíes llevan una inscripción epigráfica en blanco que dice *'izz li-mawlānā al-sultān*, «Gloria a nuestro señor el sultán», rodeada por cintas con un diseño de lacería.

Colores: blanco, rojo, azul, negro y amarillo.

Bibliografía: López Redondo, «Lampás con epigrafía»; Mackie, *Symbols of Power*, 204-205; May, *Silk Textiles of Spain*, 156-157; Mayer, *Masterpieces of Western Textiles*, 49, lám. 29; Underhill, «A Hispano-Moresque Mantle», 73-75; Viguera Molins, «Tejido nazarí con escudetes».

#### *Manto de una virgen vestidera*

Descripción: el manto fue realizado usando un tejido que presenta el mismo diseño que el de la descripción anterior y que está formado por varias piezas, lo que sugiere que se trata de una tela reutilizada. Para su confección no se ha cortado la prenda doblando el tejido y poniendo el patrón en el lomo, lo que hubiera evitado costuras y obtener un mayor vuelo de la prenda; está acolchado con algodón y lleva una banda de satén color dorado alrededor del borde.

Colores: blanco, rojo, azul, negro y amarillo.

Bibliografía: Mackie, *Symbols of Power*, 204-205; May, *Silk Textiles of Spain*, 156-157; Mayer, *Masterpieces of Western Textiles*, 49, lám. 29; Underhill, «A Hispano-Moresque Mantle», 73-75.

#### *Pájaros y serpientes afrontados al árbol de la vida, siglos XIII-XIV*

Descripción: el tejido, confeccionado con seda e hilos metálicos, está ornamentado en varios registros; el de mayor superficie presenta una red de octógonos, medallones polilobulados con ataurique en su interior y círculos que encierran estrellas de ocho puntas, ornamentación geométrica que queda dividida por una franja en la que se repiten una serie de motivos en espejo. En la banda, afrontado a un árbol de la vida, aparece un pájaro

inmerso en el interior de decoración vegetal y una serpiente enroscada bajo sus patas, escena que está enmarcada por una cinta con almenas escalonadas.

Colores: azul, verde, amarillo, rojo e hilo dorado.

Bibliografía: *Arts de l'Islam*, 171, cat. 241; Baker, *Islamic Textiles*, 62-63; *Catalogue of a Special Exhibition*, 88, cat. 371; Folch i Torres, «Adquisicions del Museu», 896 y 903, fig. 187; May, *Silk Textiles of Spain*, 140-141; Partearroyo Lacaba, «Los tejidos nazaríes», 126, lám. 8; Rubiera Mata, «Los pájaros verdes».

#### *Estrellas de ocho puntas y rosetas polilobuladas, siglos XIII-XIV*

Descripción: tejido elaborado mediante la técnica de lampás<sup>6</sup> cuya ornamentación se divide en varios registros horizontales. El más amplio presenta una red de estrellas de ocho puntas y rosetas polilobuladas en hilo dorado sobre fondo rojo, destacando en su interior seda azul y verde; banda dividida por una cinta con grandes medallones circulares con antílopes y mujeres sentadas con las piernas cruzadas entre los que se disponen círculos más pequeños con estrellas. Todo ello está enmarcado por dos franjas con cartelas dentro de las cuales se repite, en espejo, la inscripción *al-yumn al-dā'im al-'izz-al-qā'im*, «la ventura/la buena suerte eterna y la gloria permanente».<sup>7</sup>

La tela de mayor tamaño se encuentra en la Hispanic Society of America (H909), perteneció al pintor español Raimundo Madrazo y Garreta (1841-1920) y fue incorporada al museo en 1912; por la hechura con la que está cortada, probablemente fue usada para confeccionar una prenda religiosa. Los tejidos del Victoria & Albert Museum (114-1896), el Koninklijke Musea voor Kunst-Musées Royaux d'Art et d'Histoire (Tx.0505) y el Museo del Traje (CE088659) parecen formar parte de la misma pieza, ya que el propietario de estas últimas era su sobrino Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949).

Colores: rojo, azul, verde y dorado.

Bibliografía: Bunt, *Hispano-Moresque Fabrics*, fig. 21; Coddington, *Tesoros de la Hispanic Society of America*, 104-105, cat. 19; Cox, *L'art de décorer*, 7, pl. 14, fig. 3; Errera, *Collection d'Anciennes Étoffes*, 38 y 40, cat. 68; Llorente Llorente, «Tejido nazarí ca. 1350»; May, *Silk Textiles of Spain*, 138; Shepherd, «The Hispano-Islamic Textiles», 384-387, figs. 17 y 18.

#### *Estrellas y lacería, siglo XIV*

Descripción: tejido realizado con la técnica de lampás en el que, sobre fondo rojo, se dispone un diseño repetitivo de flores que se asemejan a estrellas de ocho puntas con los pétalos del centro en azul, patrón ornamental enmarcado por un entrelazado geométrico de hilo dorado que contiene una cinta en blanco y azul; estos diseños son recurrentes en otras manifestaciones artísticas del arte nazarí, como la ebanistería o las yeserías.

6 Borrego Díaz, Pérez, Albar Ramírez, Arteaga Rodríguez, Marras y Roquero («Caracterización de materiales», 19) analizaron el tejido de la Hispanic Society of America (H909) y lo fecharon en el siglo XIII; mientras que en Scibè, EngWilmot, Lam, Tosini, González López y Solazzo,

«Palaeoproteomics and microanalysis reveal», 3-4, el tejido del CHSDM (1902-1-310) se data en el siglo XIV.

7 Extraído de Coddington, *Tesoros de la Hispanic Society of America*, 105.

Colores: blanco, rojo, azul y dorado.

Bibliografía: *Catalogue of a Special Exhibition*, 87, cat. 370.

#### *Lacería dorada y cuadrados perlados, siglos XIV-XV*

Descripción: el tejido exhibe una decoración de lacería que ocupa toda su superficie y en la que la red de hilo dorado está enmarcada en seda azul oscuro creando un diseño de estrellas de ocho puntas adornadas con ataurique y cuadrados que contienen nudos en su interior; los espacios vacíos entre estas últimas figuras son de color blanco con puntos dorados, un patrón geométrico característico de la arquitectura, la cerámica y las artes suntuarias.

Colores: rojo, blanco, azul oscuro e hilo dorado.

Bibliografía: King y King, *European Textiles*, 59-60, cat. 36.

#### *Arcos con palmetas, siglo XIV*

Descripción: el tejido, elaborado con la técnica de lampás, presenta una decoración de *sebka*,<sup>8</sup> red de rombos creada a partir de arquerías compuestas por palmas de hojas asimétricas enlazadas por trabillas bajo las que aparece un texto en cúfico anudado, dispuesto en espejo, en el que se lee la palabra *al-yumn*, «la prosperidad/la ventura», cuyas letras se unen construyendo un arco lobulado.<sup>9</sup> Este término es frecuente no solo en las manufacturas textiles, sino que también se advierte, por ejemplo, en la parte superior de un brocal de pozo (MAEC CE006419). La decoración de ataurique es similar a la encontrada en las yaserías del alcázar Genil o a la de la Sala de las dos Hermanas de la Alhambra (Granada).

Colores: rojo, verde, azul marino, blanco y dorado.

Bibliografía: Blessing, «Draping, Wrapping, Hanging», 12, fig. 6; Borrego Díaz, «Análisis técnico», 117; *Handbook*, 220; Mackie, *Symbols of Power*, 198-199; May, *Silk Textiles of Spain*, 146-147; Mayer, *Masterpieces of Western Textiles*, 47, lám. 27; Partearroyo Lacaba, «Estudio histórico-artístico», 64-65; «Tejido decorado con red» y «Tejidos andalusíes», 406; Sánchez Trujillano, «Catálogo de los tejidos», 99 y 101, fig. 21.

#### *Lacería y gacelas, siglo XIV*

Descripción: el tejido, realizado con la técnica de lampás, presenta una ornamentación compuesta por registros de distintas anchuras; el central, sobre fondo rojo, es el más ancho y está decorado con un entramado de cintas en hilo dorado que se entrecruzan y configuran estrellas de ocho puntas. Esta banda está enmarcada por dos cenefas muy

8 Según Partearroyo Lacaba («Estudio histórico-artístico», 64-65), la técnica es la misma que presentan los tejidos granadinos de la primera mitad del siglo XIV, a lo que debemos añadir que la epigrafía fue la más utilizada en el segundo cuarto

del mismo periodo y que ornamentalmente es semejante a las yaserías de la Alhambra.

9 Lectura extraída de Partearroyo Lacaba, «Tejidos andalusíes», 406.

estrechas de lacería blanca sobre fondo azul oscuro y todo el conjunto queda encuadrado por dos frisos con leones persiguiendo gacelas entre ataurique de color blanco; el tema de los animales persiguiendo y atacando una presa es visible en otras manifestaciones artísticas como la eboraria. Los cuatro fragmentos que mostramos probablemente pertenecían a la misma prenda, concretamente, con ellos debió confeccionarse un escapulario.

Colores: rojo, blanco, azul e hilo dorado.

Bibliografía: De Artiñano y Galdácano, *Catálogo de la exposición*, 34, cat. 58, lám. 15; López Redondo, «Dos fragmentos de tejido nazarí y gacelas»; Sánchez Trujillano, «Catálogo de los tejidos», 99 y 101, fig. 20; Viguera Molins, «Tejido nazarí de leones».

#### *Lacería y medallones polilobulados, siglo XIV (tipo A y B)*

Descripción: el tejido está realizado con la técnica de lampás y presenta una ornamentación a base de registros de distintas anchuras. En el central se repiten medallones circulares con doce lóbulos, el interior está decorado con un entrelazo geométrico y el exterior con ataurique, banda enmarcada por una greca a continuación de la cual hay otra con animales corriendo que parecen ser leones persiguiendo gacelas; el último registro consiste en una inscripción cercenada.

Colores: rojo, blanco, azul e hilo dorado.

Bibliografía: Carbonell Basté y Cerdà Durà, «Restauración de tejidos medievales», 41; Hennezel, *Le guide par l'image*, 5, cat. 20; May, *Silk Textiles of Spain*, 123.

#### *Lacería, animales y rosetas, siglo XIV*

Descripción: el tejido presenta un diseño incompleto, pero se aprecian registros horizontales. El de mayor superficie muestra una decoración dividida verticalmente en la que se aprecia un entramado de estrellas de color rojo sobre elementos vegetales en blanco al que sigue una franja de lacería enmarcada por una cinta amarilla; a continuación aparecen rosetas polilobuladas cuyos intersticios generan estrellas. Sobre ellas figura una banda con félidos persiguiendo gacelas enmarcada por una lista amarilla y otra azul, flanqueadas a su vez por otras tiras más finas; por último, sobre fondo rojo destaca un elemento conformado por una especie de lacería.

Colores: rojo, azul, amarillo, blanco y negro.

Sin bibliografía.

#### *Inscripción en cúfico anudado, siglos XIV-XV*

Descripción: el tejido fue realizado con la técnica de lampás y presenta una ornamentación a base de registros de distintas anchuras. La banda central, sobre fondo rojo, es la más amplia y está decorada con escritura en cúfico anudado con hilo dorado, en la que se lee *al-mulk al-dā'im*, «soberanía perpetua», y ataurique de color azul. Esta faja decorativa



Figura 2

Tejido listado con registros estrechos, siglo XIV. Instituto Valencia de Don Juan (2084); imagen de la autora.

está enmarcada por una banda blanca y caracteres *nasjíes* en la que se repite el lema *’izz li-mawlānā al-sulṭān*, «Gloria a nuestro señor el sultán», encuadrada, a su vez, por una banda verde franqueada por tres finas líneas (blanca, azul y roja); en los extremos de la tela se observa una banda incompleta de color rojo con decoración dorada.

Colores: rojo, blanco, verde, azul e hilo dorado.

Bibliografía: Bunt, *Hispano-Moresque Fabrics*, fig. 18; Cerrato Ramas, «El valor del objeto», 2, fig. 12; Curatola, *Islam e Firenze*, 279, cat. 141; Pascó, *Catalogue de la collection*, pl. II, fig. 105; Rosser-Owen, «Andalusi and Mudéjar Silk», 176.

#### *Listado con registros estrechos, siglo XIV*

Descripción: el tejido, realizado con la técnica de lampás, está ornamentado con registros que presentan varios diseños (figura 2).<sup>10</sup> En el borde se observa una inscripción en cúfico estilizado, entre ataurique, en la que se repite la palabra *al-gibṭa*, «la dicha», un texto común en la epigrafía nazarí.<sup>11</sup> Le siguen varias tiras listadas, una banda de lacerías de octógonos y crucetas, finas franjas y, finalmente, una cinta más ancha con ataurique lanceolado; la decoración se repite alternando diferentes colores en la tela.

Colores: blanco, carmesí, azul marino y verde.

Bibliografía: López Redondo, «Tejido nazarí listado».

#### *Medallones polilobulados con estrellas y ataurique, siglo XIV*

Descripción: el tejido fue realizado con la técnica de lampás y presenta una decoración de medallones polilobulados con estrellas y ataurique en su interior; estas figuras están

10 Datación obtenida del trabajo de Borrego Díaz, Pérez, Albar Ramírez, Arteaga Rodríguez, Marras y Roquero, «Caracterización de materiales», 18, que analiza el tejido del Instituto Valencia de Don Juan (2084).

11 Lectura efectuada por María Judith Feliciano Chaves.

unidas por círculos pequeños y en los espacios entre dichos motivos se insertan estrellas de ocho puntas, observándose también una cinta de almenas escalonadas. El diseño original debió tener, además, otros registros decorativos, como sugieren los fragmentos encontrados en el Cleveland Museum of Art (1946.417), uno de los cuales presenta una superficie con lacerías que da como resultado estrellas de varios tipos y cuadrados en los que asimismo se advierte un registro con almenas escalonadas; el otro fragmento está dividido en varias bandas con textos en cúfico y *nasjí*.

Colores: rojo, negro y amarillo.

Bibliografía: *Handbook*, 220.

*Listado con inscripciones, siglo XIV*

Descripción: tejido realizado con la técnica de lampás que presenta decoración dividida en varios registros sobre fondo rojo. La parte central lleva escritura en cúfico anudado en color verde, banda que queda enmarcada por otras más estrechas con lacería amarilla y escritura en caracteres *nasjies*.

Colores: rojo, azul oscuro, verde, blanco y amarillo.

Bibliografía: *Handbook*, 220; Wardwell, «A Fifteenth-Century Silk».

*Capa del Instituto Valencia de Don Juan, tejido siglo XIV*

Descripción: tejido realizado con la técnica de lampás cuyo diseño exhibe una compleja composición con distintos motivos decorativos. Destaca un intrincado patrón de lacerías, en color amarillo, que crea estrellas de ocho puntas y polilobuladas cuyos interiores se completan con flores, puntos y ataurique; además, hay cintas muy delgadas con almenas escalonadas y otras con lacería, así como bandas con escritura en cúfico anudado y una red de estrellas infinitas.

Colores: rojo, azul, verde, amarillo, negro y blanco.

Bibliografía: May, *Silk Textiles of Spain*, 192-193; Pablos Villanueva, *Los ornamentos sagrados*, lám. XIII.

*Cortinajes (tipo A, B y C), siglos XIV-XV*

Descripción: sobre una superficie de color rojo se insertan cuadrados y rectángulos de gran tamaño ornamentados en seda amarilla; paneles decorativos que llevan una cenefa vertical que los une y, tanto en la parte superior como en la inferior, otra con escritura cúfica, compartiendo, además, el lema del sultanato nazarí: *wa-lā gālīb illā Allāh*, «No hay vencedor sino Dios/Sólo Dios es vencedor».<sup>12</sup> Debemos tener precaución en cuanto a

12 Lectura extraída de Wardwell, «A Fifteenth-Century Silk», 61.

la cronología, ya que no han sido analizados detenidamente y puede incurrirse en error; si observamos los cortinajes del Museum of Islamic Art (TE. 06.99), el Cleveland Museum of Art (1982.16) y el Metropolitan Museum of Art (52.20.14), vemos que presentan ornamentación similar al panel textil del Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum (1902-1-962), cuya datación, según la página del museo en 2019, se estimaba entre los siglos XVII y XVIII, aunque actualmente se sitúa en el siglo XV.

Colores: blanco, azul, amarillo, rojo y verde.

Bibliografía: Highest, «Silks from Islamic Lands», 16; Mackie, *Symbols of Power*, 166 y 197-198; May, *Silk Textiles of Spain*, 178-179 y 181; Partearroyo Lacaba, «Curtain»; «Spanish-Moslem Textile» y «Tejidos andalusíes», 406 y 409, fig. 19; Rosser-Owen, «Andalusi and Mudéjar Silk», 175; Shepherd, «The Hispano-Islamic Textiles», 389-391, figs. 20 y 21; Thompson, *Silk, 13<sup>th</sup> to 18<sup>th</sup> Centuries*, 18-23; Wardwell, «A Fifteenth-Century Silk».

#### *Registros geométricos, inscripciones y flecos (tipo A), siglos XIV-XV*

Descripción: durante los siglos XIV y XV, en los talleres nazaríes fueron elaborados tejidos con la técnica de lampás y una ornamentación distribuida a partir de fajas de distintas dimensiones. En este panel se observan almenas escalonadas que alternan el negro y el blanco, tratándose de registros muy estrechos con lacerías amarillas sobre fondo rojo que enmarcan cartelas cuyo interior alberga, en caracteres *nasjí*, el texto «buena suerte y prosperidad». <sup>13</sup> A continuación hay una banda más ancha, en escritura cúfica en espejo, que dice «felicidad», a la que sigue una nueva de cartelas y almenas escalonadas que dan paso a otra franja muy ancha en la que se aprecia un complicado juego de lacerías amarillas que forman estrellas de ocho puntas y polilobuladas cuyos interiores se completan con flores, puntos y ataurique. Se repiten después los mismos registros mencionados anteriormente, cartelas y almenas, pero estos últimos cambian de color, y vuelve a mostrarse una cinta ancha con lacería, ahora con una decoración distinta. Por último, encontramos una banda estrecha con una sucesión de cuadrados en blanco, negro y amarillo que generan crucetas, estando remata la orilla del tejido con flecos de color rojo; la decoración geométrica es similar a la que se observa en las paredes de yesería de los palacios granadinos.

Colores: blanco, azul, amarillo, rojo y verde.

Bibliografía: Aanavi, «Western Islamic Art», 200; Bunt, *Spanish Silks*, 37; De Artiñano y Galdácano, *Catálogo de la exposición*, 32, cat. 15, lám. 12; Ekhtiar, Soucek, Canby y Najat Errera, *Collection d'Anciennes Étoffes*, 45-47, cats. 78 y 79; Haidar, *Masterpieces from the Department*, 81-82, cat. 48; López Guzmán, «Tejido nazarí con lacerías y epigrafía»; Mackie, *Symbols of Power*, 202-203; Marinetto Sánchez, «Fragmento de tejido con decoración»; Migeon, *Manual d'art musulman*, 345, cat. 438; Partearroyo Lacaba, «Tejidos andalusíes», 406 y 412, fig. 20; Prisse d'Avennes, *L'art arabe*, lám. [s. n.]; Sánchez Trujillano, «Catálogo de los tejidos», 110, figs. 19 y 22-25; Schmidt, «Stoffe seriche ispano-moresche».

13 Texto obtenido de Ekhtiar, Soucek, Canby y Najat Haidar, *Masterpieces from the Department*, 81.

*Registros geométricos, inscripciones y flecos (tipo B), siglos XIV-XV*

Descripción: presenta un diseño similar al anterior, aunque aquí encontramos ligeras variantes en cuanto al color utilizado y observamos almenas escalonadas que alternan el azul y el blanco; asimismo, hay registros estrechos con lacerías verdes sobre fondo rojo que enmarcan cartelas en cuyo interior se lee «buena suerte y prosperidad».<sup>14</sup> A continuación figura una franja más ancha, ornamentada con escritura cúfica en espejo de color amarillo con la palabra «bienaventuranza», a la que sigue una nueva banda de cartelas y almenas escalonadas que dan paso a otra en la que se advierte un complicado juego de lacerías de color amarillo que da como resultado estrellas de ocho puntas y polilobuladas cuyos interiores se completan con flores, puntos y ataurique; repitiéndose ahora los mismos registros mencionados anteriormente, cartelas y almenas, pero estos últimos con un color diferente.

Colores: blanco, azul, amarillo, rojo y verde.

Bibliografía: la misma que la del tejido anterior.

*Registros geométricos, inscripciones y flecos (tipo C), siglos XIV-XV*

Descripción: tejido realizado entre los siglos XIV y XV cuya decoración está dividida en registros horizontales con distintas anchuras. Desde la parte superior hacia abajo vemos la siguiente ornamentación: una franja con cuadrados en negro y amarillo que forman pequeñas cruces y, a continuación, una cinta más ancha con lacería que crea motivos geométricos y estrellas de ocho puntas con flores en su interior. En un registro se encuentra una inscripción en cúfico en la que se lee *wa-l-gibṭa*, «y la dicha/la felicidad», enmarcada por dos franjas estrechas de lacería amarilla, cartelas con texto en su interior y almenas escalonadas sobre fondo rojo;<sup>15</sup> seguidamente, una banda ancha con motivos geométricos —cuadrados, rombos, estrellas de ocho puntas— en la que algunos de ellos llevan flores con pétalos polilobulados insertadas en su interior. Se repite ahora la misma decoración que en la parte superior, pero con colores modificados, y la faja central presenta lacería amarilla que forma una red de estrellas de distintos tamaños y cartelas donde se insertan dos inscripciones, escritas en *nasjī*, que dicen *al-‘izz al-dā’im*, «la gloria eterna», y *al-yumn wa-l-iqbāl*, «la ventura/la felicidad y la prosperidad»; a partir de aquí vuelve a repetirse la misma ornamentación vista anteriormente.

Colores: blanco, azul, amarillo, rojo y verde.

Bibliografía: Bunt, *Hispano-Moresque Fabrics*, fig. 29; Cerrato Ramas, «El valor del objeto», 489-491; Codding, *Tesoros de la Hispanic Society of America*, 106-107, cat. 20; Cole, *Ornament in European Silks*, 48, fig. 24; Curatola, *Islam e Firenze*, 330, cat. 234; Desrosiers, *Soieries et autres textiles*, 52 y 392-393, cat. 223; Errera, *Collection d’Anciennes Étoffes*, 45-46, cat. 78; Franco Mata, «Fragmento de cortina»; Heiden, *Handwörterbuch der Textilkunde*, 28, fig. 23; *The Hispanic Society of America*, 276; López Guzmán, «Tejido nazari con lacería»; López Redondo, «Tres fragmentos de seda»; Mackie, *Symbols*

14 Texto extraído de la contraportada de la revista *The Cleveland Museum of Art*, en la que se hace referencia al tejido del citado museo (1927.378).

15 Codding, *Tesoros de la Hispanic Society of America*, 106.

of Power, 202-203, fig. 5.27; Migeon, *Manual d'art musulman*, 345, figs. 438 y 346-347; Shepherd, «The Hispano-Islamic Textiles», 392-393, fig. 22.

*Registros geométricos, inscripciones y flecos (tipo D), siglos XIV-XV*

Descripción: presenta similar diseño al anterior, sin embargo, aquí encontramos ligeras variantes; los fragmentos que nos han llegado tienen el diseño incompleto, pero su decoración está realizada a base de registros horizontales como todos los ejemplos que se han visto. El de mayor tamaño muestra lacerías infinitas, de color amarillo, formando estrellas de ocho puntas que a su vez albergan otras que van decreciendo en tamaño, una de ellas perlada, además de crearse motivos polilobulados. Esta cinta queda enmarcada por otras más estrechas con cartuchos alargados y circulares con motivos vegetales en su interior y hay pequeños fragmentos, que suponemos que forman parte de la misma tela, ornamentados con almenillas escalonadas.

Colores: blanco, azul, amarillo, rojo y verde.

Bibliografía: Aanavi, «Western Islamic Art», 200; Bunt, *Spanish Silks*, 37; De Artiñano y Galdácano, *Catálogo de la exposición*, 32, cat. 15, lám. 12; Ekhtiar, Soucek, Canby y Najat Haidar, *Masterpieces from the Department*, 81-82, cat. 48; Errera, *Collection d'Anciennes Étoffes*, 45-47, cats. 78 y 79; López Guzmán, «Tejido nazarí con lacerías y epigrafía»; Mackie, *Symbols of Power*, 202-203; Marinetto Sánchez, «Fragmento de tejido con decoración»; Migeon, *Manual d'art musulman*, 345, cat. 438; Partearroyo Lacaba, «Tejidos andalusíes», 406 y 412, fig. 20; Sánchez Trujillano, «Catálogo de los tejidos», 110, figs. 19 y 22-25; Schmidt, «Stoffe seriche ispano-moresche».

*Motivos polilobulados perlados y círculos, siglos XIV-XV*

Descripción: el tejido (TDC 5/2007) está dividido en varios registros y su decoración destaca sobre fondo rojo. El panel de mayores dimensiones está ornamentado a partir de un complicado entramado de lacería en color blanco y amarillo que conforma medallones polilobulados, unidos a círculos de dimensiones más reducidas, en cuyo interior se han dispuesto estrellas de ocho puntas y ataurique. Esta banda está enmarcada por otras más finas con almenas escalonadas en blanco y azul, lacerías en verde y amarillo y una inscripción en cúfico similar a la de los tejidos del Metropolitan Museum of Art (52.20.14) y el Cleveland Museum of Art (1982.16).

Colores: rojo, azul, verde, amarillo y blanco.

Sin bibliografía.

*Registros geométricos y estrellas perladas, siglos XIV-XV*

Descripción: la ornamentación del tejido está dividida en bandas horizontales de las que la más ancha presenta una red geométrica formada por líneas rojas en la que la superposición de cuadrados crea estrellas infinitas decoradas con otras más pequeñas. Esta cenefa está

enmarcada por registros más estrechos decorados con lacería amarilla sobre fondo blanco, almenas escalonadas en verde y rojo y cartelas con inscripciones en *nasjí*; también hay otra banda más ancha que las anteriores con una inscripción en cúfico. En la página web del Metropolitan Museum of Art (12.55.5d) se encuentra un fragmento en cuyo texto se lee: *wa al-‘izz a ‘-Qā ‘im*, «Gloria a nuestro señor»; sin embargo, Luis Bernabé Pons interpreta la inscripción como *al-‘izz al-qâ‘im wa [al-yah] al-dâ‘im*, «Gloria perpetua y prestigio inalterable».

Colores: verde, rojo, blanco, amarillo y azul.

Bibliografía: Bunt, *Hispano-Moresque Fabrics*, fig. 40; Giralt Miracle, *La Seda en la Liturgia*, 21, cat. 33, lám. XV; Miquel y Badía, *Historia General del Arte*, cat. 100.

#### *Estrellas entrelazadas (tipo A), siglo xv*

Descripción: en el panel más completo que nos ha llegado del tejido confeccionado con la técnica de lampás se observa que la decoración está distribuida en varios registros. La franja de mayor anchura presenta un patrón geométrico de estrellas, creado a partir de una red de gruesas líneas rojas que se entrelazan con otras más estrechas de color azul, en cuyo interior se forman estrellas de ocho puntas mediante la unión de dos cuadrados; además, se aprecian otras fajas más reducidas ornamentadas con almenas escalonadas, cartelas e inscripciones en cúfico. Se han descubierto varios fragmentos que exhiben un dibujo similar, todos ellos unidos por una banda con una inscripción cúfica en color verde, texto que se entrelaza y forma cartelas hexagonales con un texto en *nasjí*; el borde de los fragmentos se complementa con una cinta trenzada en tono amarillo.

Color: verde, amarillo, rojo, azul y blanco.

Bibliografía: Bunt, *Hispano-Moresque Fabrics*, fig. 33; Errera, *Catalogue d'Étoffes*, 98, cat. 79a; King y King, *European Textiles*, 57, cat. 34.

#### *Estrellas entrelazadas (tipo B), siglo xv*

Descripción: tejido también confeccionado con la técnica de lampás, aunque esta versión presenta una variante respecto al diseño anterior, pues la decoración está distribuida en múltiples registros. El de mayor amplitud exhibe un patrón geométrico de estrellas creadas a partir de una red de gruesas líneas amarillas que se combinan con otras más estrechas en blanco, y el diseño se complementa con franjas adicionales que incluyen escritura en cúfico anudado, lacería e inscripciones en el interior de cartelas.

Color: verde, amarillo, rojo, negro y blanco.

Bibliografía: la misma que la del tejido anterior.

#### *Estrellas entrelazadas (tipo C), siglo xv*

Descripción: este fragmento debe ser una variante de los anteriores, aunque es bastante pequeño. Presenta un patrón geométrico de estrellas creadas mediante una red de gruesas

líneas rojas que se combinan con otras más delgadas de color amarillo en cuyo centro se forman figuras de ocho puntas a partir de la superposición de dos cuadrados.

Color: verde, amarillo, rojo, azul y blanco.

Bibliografía: la misma que en el tejido anterior.

*Estrellas entrelazadas (tipo D), siglo xv*

Descripción: la decoración de esta tela se distribuye en varios registros. El de mayor anchura presenta un patrón geométrico de estrellas creadas a partir de una red de gruesas líneas rojas que se entrelazan con otras más estrechas en azul oscuro en cuyo interior aparecen estrellas polilobuladas; además, hay fajas más delgadas ornamentadas con almenas escalonadas, cartelas e inscripciones en cúfico.

Color: verde, amarillo, rojo, azul y blanco.

Bibliografía: Arizzoli-Clémentel, *Le Musée des Tissus*, 12; Cox, *Les Soieries d'Art*, 101-102 y pl. 44.

*Trisqueles, siglo xiv (ca. 1370)*

Descripción: por la muestra de mayores dimensiones que nos ha llegado, la pieza textil estaría ornamentada en varios registros. El de mayor superficie está decorado con líneas curvas y sinuosas en color amarillo que forman trisqueles o triángulos curvilíneos rojos y verdes y evocan los alicatados de una de las habitaciones contiguas a la Sala de las Camas del Baño Real de la Alhambra (Granada); además, se originan cavidades en forma de hoja en las que se insertan palmetas de color blanco y otras con contorno estrellado. A este diseño le siguen varias bandas estrechas: una con almenas escalonadas, otra con lacería y una tercera con cartelas que contienen inscripciones en su interior; posteriormente se observa epigrafía en cúfico anudado seguida de otras cintas, una con cartelas, otra con lacería y almenas escalonadas y una última cuyo dibujo no está claro, pero parece ser una red de formas estrelladas.

Color: verde, amarillo, rojo y blanco.

Bibliografía: May, *Silk Textiles of Spain*, 198-201, fig. 31; Partearroyo Lacaba, «Los tejidos nazaríes», 158; Schmidt, «Stoffe seriche ispano-moresche», 106.

*Estrellas de colores, siglos xiv-xv*

Descripción: tejido manufacturado entre los siglos xiv y xv<sup>16</sup> ornamentado a partir de un elaborado entramado de lacería de color amarillo que cubre toda la superficie y crea estrellas de distintas dimensiones y formas; diseño que se asemeja a los motivos decorativos de

16 La datación proviene del trabajo de Borrego Díaz, Pérez, Albar Ramírez, Arteaga Rodríguez, Marras y Roquero, «Caracterización de materiales», 19, en

el que se analiza el tejido de la Hispanic Society of America (H918).

los zócalos cerámicos y de la ebanistería de dicho periodo. Un modelo similar fue utilizado para la elaboración de la talla en madera de la Virgen Blanca con el Niño (siglo XIV) de la Basílica de San Vicente de Ávila: la imagen está vestida con un manto en el que se observa este elemento ornamental, mientras que el diseño de la indumentaria de Jesús está compuesto con los escudos de Castilla y León; también se aprecia este entramado en algunas de las yeserías del siglo XIV del Monasterio de Santa María de las Dueñas de Córdoba.<sup>17</sup>

Colores: verde, amarillo, azul, rojo y blanco.

Bibliografía: López Redondo, «Lampás mudéjares con leones»; May, *Silk Textiles of Spain*, 190-191; Spuhler, *Islamic Carpets and Textiles*, 226 y 234, cat. 140.

#### *Lacerías, círculos y estrellas, siglo XV*

Descripción: el tejido, realizado con la técnica del lampás, ofrece un elaborado diseño de lacería amarilla que genera bandas con motivos geométricos. En el primer registro destacan estrellas de ocho puntas, con ataurique en su interior, junto con círculos que contienen intrincadas estrellas en color verde; este último motivo se repite en la siguiente franja, aunque con variaciones en los colores. La forma circular, que contiene estrellas azules, se sucede de un cuadrifolio con una estrella de ocho puntas en su interior, y los compartimentos están rellenos con ataurique y nudos.

Colores: verde, amarillo, azul claro, azul oscuro, rojo y blanco.

Bibliografía: Bunt, *Hispano-Moresque Fabrics*, fig. 22; Jones y Michell, *The Arts of Islam*, 81, cat. 18; Schmidt, «Stoffe seriche ispano-moresche», 103, figs. 3 y 104.

#### *Estrellas, cartelas hexagonales y almenas (tipo A), siglos XIV-XV*

Descripción: tejido elaborado mediante la técnica de lampás que ofrece una decoración distribuida en varios registros. El de mayor superficie presenta una intrincada trama de lacería de color rojo que crea una secuencia de estrellas de distintas formas y dimensiones, apreciándose, en los espacios entre las de ocho puntas, un motivo similar a la flor de lis; además, hay cartelas hexagonales en las que puede leerse la inscripción «la Gloria al Altísimo» o «Gloria perpetua».<sup>18</sup> Esta banda queda enmarcada por nueve cintas de diferente tamaño y composición: en la central, sobre fondo amarillo, destaca en cúfico la palabra «felicidad»; seguidamente, en las partes superior e inferior, se observa una fina cinta con un diseño ondulado a la que siguen cartelas alargadas y medallones de color verde que contienen motivos vegetales en rojo, se repite la línea serpenteante en rojo sobre amarillo y, finalmente, vemos una franja con almenas escalonadas en blanco y azul.

Colores: verde, amarillo, azul, rojo y blanco.

Bibliografía: Privat-Savigny, «Lampàs à motifs géométriques»; Tuchscherer y Vial, *Le Musée Historique des Tissus*.

17 Dodds, «Panel with Expanding-Star», 219, cat. 61.

18 Traducción extraída de Privat-Savigny, «Lampàs à motifs géométriques», 66.

*Estrellas, cartelas hexagonales y almenas (tipo B), siglos XIV-XV*

Descripción: no existe una datación precisa de este tejido, ya que solo se han encontrado dos muestras, aunque probablemente fue confeccionado entre los siglos XIV y XV. Ofrece una decoración distribuida en varios registros: el de mayor superficie crea, a partir de un entramado de lacería de color rojo, una sucesión de estrellas de distintas formas y tamaños con los espacios intermedios rellenos en hilo amarillo; asimismo, se observan cartelas hexagonales con caracteres árabes de color negro en su interior. Otros registros muestran almenas escalonadas rojas y verdes, finas bandas de lacería en amarillo y una cinta con escritura cúfica.

Colores: verde, amarillo, azul, rojo y blanco.

Sin bibliografía.

*Estrellas y ataurique, siglos XIV-XV*

Descripción: tejido confeccionado con la técnica de lampás que presumiblemente formaba parte de un panel cuya decoración estaba distribuida en registros horizontales como los vistos anteriormente, ya que en uno de los dos fragmentos que mostramos todavía pueden apreciarse dos franjas. La banda estrecha presenta motivos vegetales en verde, amarillo y blanco sobre un fondo color rojo; en cuanto a la otra, que debió ocupar la mayor parte de la superficie de la tela, está ornamentada con lacería amarilla que crea una red de estrellas de cuatro y ocho puntas cuyos huecos se rellenan con ataurique en blanco y negro. Respecto a la tela del Metropolitan Museum of Art (12.55.5b), debemos hacer una aclaración: la signatura sugiere que hay más fragmentos con este diseño, como también lo hace el *Catalogue of a Special Exhibition*,<sup>19</sup> sin embargo, los inventariados con los números 12.55.5a y 12.55.5c, pese a ser andalusíes, ofrecen un dibujo totalmente distinto.

Colores: verde, amarillo, negro, rojo y blanco.

Bibliografía: *Catalogue of a Special Exhibition*, 88, cat. 371.

*Inscripción cúfica, estrellas y almenas, siglo XV*

Descripción: el fragmento más grande que nos ha llegado tiene una ornamentación distribuida en varios registros.<sup>20</sup> El de mayor anchura, en color amarillo, rojo y azul, presenta estrellas de ocho puntas y la unión de figuras genera formas cuadrangulares —en las que se insertan flores con pétalos—, triangulares —en las que hay pequeñas estrellas— y palmas agrupadas; a continuación aparece una franja estrecha, con lacería en rojo y verde, seguida por una banda de almenas escalonadas en azul y amarillo, un registro en escritura cúfica, una cinta con almenas y otra con lacería.

Colores: verde, rojo, azul y amarillo.

19 *Catalogue of a Special Exhibition*, 88, cat. 371.

20 Datación obtenida del trabajo de Borrego Díaz, Pérez, Albar Ramírez, Arteaga Rodríguez, Marras y Roquero, «Caracterización de materiales», 19.

Bibliografía: De Artiñano y Galdácano, *Catálogo de la exposición*, 35, cat. 61, lám. 14; López Pertíñez, «Fragmento de tejido con decoración»; May, *Silk Textiles of Spain*, 190, fig. 122.

*Ataurique rojo, verde y amarillo sobre negro, siglo xv*

Descripción: tejido confeccionado mediante la técnica de lampás que presenta, sobre un fondo negro, una intrincada red de estrellas de ocho puntas inscritas en un motivo polilobulado y florones; los espacios vacíos se rellenan con ataurique en colores rojo, verde y amarillo y en toda la superficie de la tela está presente ese miedo al vacío tan característico del arte islámico y que nos evoca a las exquisitas yeserías de los palacios de la Alhambra (Granada).

Colores: negro, verde, amarillo, rojo y blanco.

Bibliografía: May, *Silk Textiles of Spain*, 180-182.

*«Gloria a nuestro señor el sultán» con letras blancas (tipo A), siglos xiv-xv*

Descripción: el tejido está decorado con registros horizontales de distintas anchuras de los que el principal presenta el lema *'izz li-mawlānā al-sulṭān*, «Gloria a nuestro señor el sultán», en estilo *thuluth* de color blanco, combinado con motivos florales de tipo gótico como clavellinas y espigas; este tipo de vegetación se observa en la cerámica nazarí, y un ejemplo de ello es el azulejo Fortuny (IVDJ 152).<sup>21</sup> A continuación le sigue una banda con ataurique enmarcada por dos franjas más estrechas con lacería.

Colores: azul, verde, blanco y rojo.

Bibliografía: Cerrato Ramas, «El valor del objeto», 488-490; Curatola, *Islam e Firenze*, 330, cat. 235; De Artiñano y Galdácano, *Catálogo de la exposición*, 31, cat. 6, lám. 12; Degli'Innocenti, «Frammento di tessuto», 66-67; *Handbook*, 218; Marinetto Sánchez, «Casulla de Santa Eufemia»; May, *Silk Textiles of Spain*, 192-193; Moreno Coll, «Pervivencia de motivos islámicos»; Pablos Villanueva, *Los ornamentos sagrados*, 33, lám. X; Partearroyo Lacaba, «Capa pluvial con bandas e inscripciones árabes»; «Estudio histórico-artístico», 65-66, figs. 14-15 y «Los tejidos nazaríes», 142-143; Rosser-Owen, *Arte islámico de España*, 61-63 y 75; Suriano y Carboni, *La seta islamica*, 75-77.

*Capa de los condestables de Castilla (tejido tipo A)*

Descripción: la capa pluvial semicircular combina dos tejidos de distinta procedencia. El principal, de mayor dimensión, es una tela nazarí del tipo «Gloria a nuestro señor el sultán» con letras blancas, y el otro es un terciopelo carmesí, decorado con granadas y cardos góticos, utilizado para la confección del capillo y la cenefa. En la terminación de esta última se añadieron los escudos de las casas Velasco y Mendoza Figueroa.

Colores: azul, verde, blanco y rojo.

21 Según el trabajo de Borrego Díaz, «Análisis técnico», 118, el tejido analizado del IVDJ (2101) estaría datado en el siglo xv.

Bibliografía: Moreno García y Platero Otsoa, «Gloria al sultán»; Pablos Villanueva, *Los ornamentos sagrados*, 33 y lám. X; Partearroyo Lacaba, «Pluvial»; «Capa pluvial con bandas de inscripciones árabes» y «Capa pluvial con bandas e inscripciones árabes»; Platero Otsoa, «Capa pluvial».

*Casulla de santa Eufemia (tejido tipo A), siglos XIV-XV*

Descripción: según relata la tradición, la casulla fue confeccionada a partir de un estandarte arrebatado a los musulmanes durante la batalla del Chaparral (1424); sin embargo, como sugiere Purificación Marinetto Sánchez, esta versión podría no ser del todo cierta, siendo más probable que el tejido formara parte del botín espoliado y no del pendón en sí. La prenda presenta signos de desgaste y reparaciones de diferentes periodos, y en sus partes delantera y trasera lleva una cenefa decorada con imágenes de santos.

Colores: azul, verde, blanco y rojo.

Bibliografía: Marinetto Sánchez, «Casulla de Santa Eufemia».

*«Gloria a nuestro señor el sultán» con letras blancas (tipo B), siglos XIV-XV*

Descripción: este tejido presenta una variante del diseño anterior con una decoración distribuida en registros horizontales. En la banda principal destaca el lema «Gloria a nuestro señor el sultán» (*'izz li-mawlānā al-sulṭān*) en color blanco, acompañado de motivos florales de tipo gótico —clavellinas y espigas—; le sigue una franja con motivos vegetales estilizados y ataurique, enmarcada por dos cintas más estrechas de lacería, y, por último, una banda un poco más ancha con ataurique y estrellas de ocho puntas con escudetes en su interior.

Colores: azul, verde, blanco y rojo.

Bibliografía: además de la citada en el tejido anterior, aparece referenciado en Folch i Torres, «Adquisicions del Museu», 897, figs. 188 y 903.

*Enaguas de la Virgen de Pajares (tejido tipo B), siglos XIV-XV*

Descripción: prenda perteneciente a la Virgen de Pajares de la Iglesia de Santa María en Peñafiel (Valladolid), imagen que está datada en el siglo XVII y está formada por un armazón de madera con cara y manos talladas. Las enaguas fueron encontradas durante la restauración del retablo y la imagen en el año 2002, y están confeccionadas con un tejido enguatado que, en origen, pudo ser usado como manta de abrigo.

Colores: azul, verde, blanco y rojo.

Bibliografía: Marinetto Sánchez, «Un tejido nazarí».

*«Gloria a nuestro señor el sultán» con letras blancas (tipo C), siglos XIV-XV*

Descripción: este tejido es una variante de los modelos anteriores decorada con registros horizontales. El principal lleva el lema «Gloria a nuestro señor el sultán» (*'izz li-mawlānā*

*al-sulṭān*) con flora de tipo gótico —clavellinas y espigas—, y le siguen una banda con motivos vegetales estilizados y atauriques, enmarcada por dos franjas más estrechas con lacería, y una cinta, un poco más ancha, con ataurique y estrellas de ocho puntas.

Colores: azul, verde, blanco y rojo.

Bibliografía: además de la bibliografía del tejido tipo A, véase Folch i Torres, «Adquisicions del Museu», 897, figs. 188 y 903.

«Gloria a nuestro señor el sultán» con letras blancas (tipo D), siglo XIV

Descripción: tejido realizado, con la técnica de lampás, en el siglo XIV<sup>22</sup> y que podemos considerar otra variante de los ejemplos anteriores. La tela repite la misma banda epigráfica con el lema «Gloria a nuestro señor el sultán» (*'izz li-mawlānā al-sulṭān*) con decoración vegetal del tipo gótica,<sup>23</sup> sin embargo, aquí está flanqueada por otra franja con una inscripción en *nasjī* en la que se lee: «Nuestro señor el merecedor de la generosidad y la nobleza, el nieto de nuestro señor el afortunado»; esta última, a su vez, queda enmarcada por almenas escalonadas similares a las utilizadas en la decoración de las yeserías y los alicatados de la Alhambra.

Colores: rojo, blanco, amarillo, verde y azul.

Bibliografía: Migeon, *Manual d'art musulman*, 331, cat. 428; Miquel y Badía, *Historia General del Arte*, 245, fig. 65; Partearroyo Lacaba, «Estudio histórico-artístico», 65; «Tejido con bandas ornamentadas» y «Tejidos andalusíes», 407 y 412, fig. 21.

Tejido listado con inscripción y ataurique, siglo XIV

Descripción: tejido realizado con la técnica del lampás que presenta una ornamentación con registros horizontales de diferentes tamaños.<sup>24</sup> Las bandas que lo componen alternan franjas lisas, ataurique y una inscripción en *nasjī* de color blanco sobre fondo rojo en la que se lee: *Ana li 'l-farah alhan li 'l-farah ana; wa man ra 'ani ra sururan wa hana*, «Estoy por placer. Bienvenido. Por placer soy yo. El que me mira, ve gozo y alegría».<sup>25</sup>

Colores: rojo, blanco, amarillo, verde y azul.

Bibliografía: Belger Krody, «The Power of Script», 29-31; Blair y Bloom, *Cosmophilia*, 189, cat. 109; Bunt, *Hispano-Moresque Fabrics*, fig. 24; El-Enany, «Tres telas granadinas»; Folsach, *Art from the World*, 378, cat. 645; Folsach y Keblow Bernsted, *Woven Treasures*, 103, cat. 19; Marinetto Sánchez, «Fragmento de tejido acolchado»; May, *Silk Textiles of Spain*, 155-156; Moya Morales, «Fragmento de tejido acolchado»; Rosser-Owen, «Andalusí and Mudéjar Silk», 177.

22 La datación proviene de Borrego Díaz, Pérez, Albar Ramírez, Arteaga Rodríguez, Marras y Roquero, «Caracterización de materiales», 18.

23 Lectura extraída de las inscripciones del trabajo de Partearroyo Lacaba, «Tejidos andalusíes», 407.

24 Datación incluida en Borrego Díaz, Pérez, Albar Ramírez, Arteaga Rodríguez, Marras y Roquero,

«Caracterización de materiales», 18, donde se ha analizado el tejido del Instituto Valencia de Don Juan (2085).

25 Lectura extraída de Blair y Bloom, *Cosmophilia*, 189, cat. 109.

*Casulla descosida y vendida por piezas*

Descripción: casulla con forma de guitarra confeccionada mediante la unión de varios fragmentos del tejido anterior en muchas de cuyas costuras el motivo decorativo no coincide. En el siglo XIX, la prenda fue descosida y vendida en piezas individuales que actualmente se encuentran dispersas entre las colecciones de distintos museos.

Colores: rojo, blanco, amarillo, verde y azul.

Bibliografía: Moreno Coll, «Remendando los jirones».

*Casulla, manípulo y estola de Ginés Pérez Chirinos*

Descripción: prenda cortada en forma de guitarra con el «tejido listado con inscripción y ataurique». El delantero fue confeccionado a partir de varias piezas sin tener en consideración la dirección del hilo de la tela. Las dos caras de la casulla están ornamentadas por una cenefa decorada con los atributos de la Pasión que está datada en una cronología posterior. Con la misma tela que la casulla fue confeccionado un manípulo, con una aplicación en forma de cruz en el centro, y todo el borde de la prenda va guarnecido con galón de pasamanería dorada. Por su parte, la estola, hecha con el mismo tejido que el manípulo y la casulla, consta de varias piezas unidas por costuras cuyos apéndices trapezoidales presentan una aplicación de seda en forma de cruz y también está adornada con un galón de pasamanería dorada.

Colores: rojo, blanco, amarillo, verde y azul.

Bibliografía: Amador de los Ríos, *España: sus monumentos y artes... Murcia y Albacete*, 636-640; Eiroa Rodríguez, «Casulla de Chirinos»; Melgares Guerrero, «Casulla del sacerdote Chirinos»; Pablos Villanueva, *Los ornamentos sagrados*, 33; Pozo Martínez, «Donantes y limosnas», 55-59 y «Población, vías de comunicación», además de la referencia del tejido anterior.

*«Gloria a nuestro señor el sultán» con letras amarillas, siglos XIV-XV*

Descripción: el tejido muestra un diseño similar al que hemos visto del tipo «Gloria a nuestro señor el sultán» (*‘izz li-mawlānā al-sulṭān*) con letras blancas; la diferencia más notable es que el texto aquí está confeccionado con seda amarilla.

Colores: rojo, blanco, azul, verde y amarillo.

Bibliografía: Carbonell Basté, *Colors del Mediterrani*, 74-75; Ekhtiar, Soucek, Canby y Najat Errera, *Collection d’Anciennes Étoffes*, 44-45, cat. 77; Haidar, *Masterpieces from the Department*, 82-83, cat. 49; *Handbook*, 220; Sánchez Trujillano, «Catálogo de los tejidos», 110, cats. 21 y 105, fig. 21; Schimmel, «Islamic Calligraphy», cat. 42; Shepherd, «The Hispano-Islamic Textiles», 392 y 394, fig. 23; Viguera Molins, «Tejido nazarí», cat. 75.

*Sebka (tipo A)*

Descripción: tejido creado en el siglo xv, mediante la técnica de lampás,<sup>26</sup> que presenta una red de motivos vegetales, tales como hojas lanceoladas, piñas y nudos sobre un fondo rojo. Esta decoración era recurrente en la arquitectura de la época y es visible, por ejemplo, en los trabajos en yeso del Salón de Comares, en el interior de la sala de la Torre de la Cautiva o en los paneles cerámicos de las albanegas del arco interior de la *Bāb al-Šarī‘a* (Puerta de la Justicia) de la Alhambra. También era común su uso en los objetos suntuarios, como los estribos decorados con esmaltes utilizados para montar a la jineta del Museo Lázaro Galdiano (02652), y en un celemín de cobre datado entre los siglos xii y xiii procedente de la catedral de Sevilla (MAS, REP 1984/499). Además, se empleó en construcciones cristianas, siendo notable el aprecio y la aplicación de motivos andalusíes por parte de Pedro I de Castilla en el Real Alcázar de Sevilla, en cuya portada, a la que se accede a través del Patio de la Montería, pueden encontrarse paños de yesería de *sebka*.

Colores: rojo, verde, blanco y amarillo.

Bibliografía: Arizzoli-Clémentel, *Le Musée des Tissus*, 55; Bargalló i Pi, Bargalló i Sánchez y Martín i Ros, «Fragment de tissu nasride»; Carbonell Basté, *Colors del Mediterrani*, 80-81; Desrosiers, *Soieries et autres textiles*, 394-395, cat. 2265; Errera, *Collection d’Anciennes Étoffes*, 57-58, cat. 102; Hernández Sánchez, «Las artes suntuarias», 363-364 y 391; May, *Silk Textiles of Spain*, 186-188; Partearroyo Lacaba, «Los tejidos nazaríes» [1995]; Paveza, «Fragment»; Shepherd, «The Hispano-Islamic Textiles», 392 y 397, fig. 25; Spuhler, *Islamic Carpets and Textiles*, 229 y 235, cat. 141.

*Casulla (tejido tipo A)*

Descripción: la casulla tiene forma de guitarra y está confeccionada con dos tejidos de diferente naturaleza. El tejido principal, que cubre la mayor parte de la superficie, presenta un diseño de *sebka*, y tanto en el delantero como en la espalda la prenda está adornada con una cenefa bordada con motivos vegetales, una tela que data de una cronología posterior (1501-1550).

Colores: rojo, verde, blanco y amarillo.

Bibliografía: Núñez Navarro, «Indumentaria religiosa».

*Sebka (tejido tipo B y C)*

Descripción: el tejido exhibe una decoración similar al diseño de *sebka* (tipo A), caracterizado por una red de motivos vegetales que incluye hojas lanceoladas, piñas y nudos; no obstante, en esta ocasión, los colores han sido dispuestos de manera diferente.

26 Datación obtenida del trabajo de Borrego Díaz, Pérez, Albar Ramírez, Arteaga Rodríguez, Marras y Roquero, «Caracterización de materiales», 19, en el que es analizado el tejido de la Hispanic Society of America (H932). En el Museo del Traje-Centro de

Investigación del Patrimonio Etnológico de Madrid hay una tela similar (CE009393-ID1) a la cual se le ha atribuido una cronología posterior.

Colores: rosa, verde, blanco y amarillo.

Bibliografía: la misma que en el tejido *sebka* (tipo A).

*Retícula vegetal fondo azul oscuro, siglo xv*

Descripción: tejido realizado en el siglo xv con la técnica del lampás que presenta una retícula vegetal entrelazada de color amarillo sobre fondo azul.<sup>27</sup> En los extremos aparece una flor de cuatro pétalos enmarcada en una mandorla y en el interior de las ojivas se encuentran flores formadas por palmetas rojas con centro blanco; esta banda se intercala con otra con los mismos motivos en verde.

Colores: rojo, azul, amarillo y verde.

Bibliografía: Carbonell Basté, *Colors del Mediterrani*, 62-63; Cerrato Ramas, «El valor del objeto», 484 y 486, fig. 18; López Redondo, «Tejido morisco»; May, *Silk Textiles of Spain*, 186-188; Shepherd, «The Hispano-Islamic Textiles», 396 y 399, fig. 29; Suriano y Carboni, *La seta islamica*, 75-77.

*Retícula vegetal fondo oliva, siglo xv*

Descripción: tejido datado entre los siglos xv y xvi, realizado con la técnica del lampás, que muestra una retícula vegetal entrelazada en color amarillo sobre un fondo de color oliva. En los extremos aparece una flor de cuatro pétalos enmarcada en una mandorla y en el interior de las ojivas otra formada por palmetas rojas con centro blanco; esta banda va alternándose con una segunda con los mismos motivos en color verde.

Colores: rojo, negro, amarillo y verde.

Bibliografía: López Redondo, «Procedencia catalana», 19 y «Tejido morisco»; May, *Silk Textiles of Spain*, 186-188.

*Leones afrontados al árbol de la vida, siglos xv-xvi*

Descripción: el tejido, realizado con la técnica de lampás, presenta múltiples variantes, habiéndose identificado un total de once modelos distintos,<sup>28</sup> cada uno de los cuales ofrece cambios en el color (tipo A-K). La superficie de la tela está ornamentada con dos leones rampantes coronados que flanquean un árbol de la vida, todo ello dentro de una forma acorazonada invertida compuesta por hojas lanceoladas; en el centro de la composición se encuentra el *hōm* (árbol), rematado por una piña o granada, mientras que en la parte inferior puede aparecer un elemento vegetal como una hoja de perejil o un escudete invertido, y la

27 Cronología establecida en Carbonell Basté, *Colors del Mediterrani*, 62-63.

28 En el trabajo de Borrego Díaz, Pérez, Albar Ramírez, Arteaga Rodríguez, Marras y Roquero, «Caracterización de materiales», 19, se han analizado los tejidos de la Hispanic Society of America (H985) y del Instituto Valencia de Don

Juan (2114), que datan en el siglo XV. Sin embargo, en Carbonell Basté (*Colors del Mediterrani*, 20) se han estudiado los ejemplares del Museu Tèxtil de Terrassa (n.ºs 39, 41 y 50) y se considera que fueron realizados entre finales del siglo xv y comienzos del xvi.

representación de los leones varía, especialmente en la ejecución de su melena. Mariam Rosser-Owen sugiere que el hecho de que estos felinos estén coronados y pisando granadas alude a la victoria de los monarcas cristianos sobre la dinastía nazarí y, por tanto, sobre el islam, interpretándolo como un mensaje propagandístico;<sup>29</sup> por otro lado, Silvia Carbonell Basté propone que, a pesar de la exaltación del poder imperante, al incluir de manera disimulada el nombre de Alá en las palmetas, se introduce un gesto velado de rebelión.<sup>30</sup>

Colores: verde, rojo, amarillo, negro y blanco.

Bibliografía: Cabrera Lafuente, «Fragmento de tejido» y *Tejidos y alfombras*, 94-95, cat. 20; Cerrato Ramas, «El valor del objeto», 484 y 486, fig. 19; Cox, *L'art de décorer*, 6, pl. 9; De Artiñano y Galdácano, *Catálogo de la exposición*, 35, cats. 68-71, lám. 18; Desrosiers, *Soieries et autres textiles*, 396-397, cat. 227; Errera, *Collection d'Anciennes Étoffes*, 57-58, cat. 103; Folch i Torres, «Adquisicions del Museu», 900, figs. 200 y 906; Folsach y Keblow Bernsted, *Woven Treasures*, 104, cat. 21; King y King, *European Textiles*, 62, cat. 39; López Redondo, «Tejido morisco»; «Procedencia catalana» y «Textiles»; Markowsky, *Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln*, 137, cat. 53; May, *Silk Textiles of Spain*, 182-188; Monnas, *Merchants, Princes, and Painters*, 227; Niño y Más, «Ropas», 33; Pablos Villanueva, *Los ornamentos sagrados*, 33; Phipps, «Cochineal Read», 28-29, fig. 48; Shepherd, «The Hispano-Islamic Textiles», 392 y 398, fig. 26; Suriano y Carboni, *La seta islamica*, 75-77; Thompson, *Silk, 13<sup>th</sup> to 18<sup>th</sup> Centuries*, 24-25.

#### *Casulla (tejido tipo A1), siglo XV-XVI*

Descripción: casulla en forma de guitarra confeccionada con dos tejidos. El principal, de mayores dimensiones, muestra leones rampantes coronados afrontados al árbol de la vida, todo enmarcado por dos palmetas con forma acorazonada. Esta tela parece haber sido reutilizada, como se evidencia por los múltiples fragmentos empleados en la confección de la prenda; tanto en el centro del delantero como en la espalda lleva una cenefa hecha con género de diferente cronología.

Colores: verde, rojo, amarillo, negro y blanco.

Bibliografía: López Redondo, «Procedencia catalana», 20.

#### *Dalmáticas (tejido tipo A3)*

Descripción: prendas confeccionadas con varios tejidos, de los cuales, el principal, de mayor superficie, aparece ornamentado con leones amarillos rampantes y coronados; animales que están afrontados a un árbol de la vida cuya cúspide tiene forma de piña y dos granadas en la parte inferior. Todas las figuras quedan enmarcadas por dos palmetas que dan lugar a una forma acorazonada en la que, en lugar del escudo invertido utilizado en la decoración de otros tejidos similares, fue incorporado un elemento vegetal. Las bocamangas, los jabastros y los faldones fueron cortados de un tejido de manufactura

29 Rosser-Owen, *Arte islámico de España*, 90.

30 Carbonell Basté, *Colors del Mediterrani*, 60-61, cat. 50.

francesa de raso de seda amarilla y están decorados con pajes, caballeros, animales, flores, castillos y barcos (siglo XVIII);<sup>31</sup> las prendas están rematadas por flecos de seda y forradas con tejido antiguo color verde botella.

Colores: verde, rojo, amarillo, negro y blanco.

Bibliografía: Amaro Martos, *Al hilo de la seda*, 68-69, cat. 3; González y González, *Ornamenta Sacra*, 160-161; Veredas Rodríguez, *Ávila de los Caballeros*, 70; Vila Tejero, «Dalmática».

*Cisnes afrontados al árbol de la vida con granadas, siglo xv*

Descripción: tejido realizado con la técnica de lampás en el que, sobre el fondo verde, resalta su decoración con cisnes blancos afrontados a un árbol de la vida, el cual tiene granadas de diferentes tamaños y colores: la de la cúspide es amarilla, las de la parte inferior son azul oscuro y las del medio rojas. Al igual que en el tejido de los leones, todos estos motivos ornamentales quedan en el interior de dos palmetas de color rojo que están unidas mediante un elemento vegetal del mismo color y forman una figura acorazonada.

Colores: rojo, azul, amarillo y verde.

Bibliografía: Bunt, *Hispano-Moresque Fabrics*, 34; Errera, *Catalogue d'Étoffes*, 93-94, cat. 103a; Lessing, *Die Gewebe Sammlung*, 127a-127b; May, *Silk Textiles of Spain*, 186-188; Pascó, *Catalogue de la collection*, pl. VIII, fig. 122; Shepherd, «The Hispano-Islamic Textiles», 392 y 398, fig. 27.

*Pájaros afrontados al árbol de la vida (fondos rojo, azul y amarillo), siglo xv*

Descripción: tejido realizado con la técnica de lampás que presenta tres variantes. Sobre superficies de color rojo, azul o amarillo destaca la decoración con pájaros afrontados a un árbol de la vida del cual nacen ramas y pequeñas florecillas; también incluyen flores de loto.

Colores: rojo, azul, amarillo y verde.

Bibliografía: Folch i Torres, «Adquisicions del Museu», 900, figs. 198 y 906; Folsach y Keblow Bernsted, *Woven Treasures*, 103, cat. 20; King y King, *European Textiles*, 63-64, cat. 40; May, *Silk Textiles of Spain*, 186-188; Rosser-Owen, *Arte islámico de España*, 91.

*Pájaros y perros afrontados al árbol de la vida, siglo xv*

Descripción: tejido realizado con la técnica de lampás en el que, sobre un fondo rojo, resalta la decoración con pájaros y perros de color amarillo afrontados a un árbol de la vida verde, del cual nacen ramas y pequeñas florecillas del mismo color; también hay flores de loto.

31 Los jabastros son tiras a modo de tirantes que recorren la prenda por su parte anterior y posterior, y los faldones son piezas cuadrangulares de tela que se colocan en el delantero y en la espalda; el

origen de estos últimos se encuentra en la *calliculae* y eran usados para proteger las zonas que más se desgastaban. Véase Ágreda Pino, «Indumentaria religiosa», 114.

Colores: rojo, blanco, amarillo y verde.

Bibliografía: Bunt, *Hispano-Moresque Fabrics*, fig. 55; Cox, *L'art de décorer*, 11, pl. 29, fig. 1 y *Les Soieries d'Art*, 101-102, pl. 43; Errera, *Catalogue d'Étoffes*, 94-95, cat. 103b; Rubiera Mata, «Los pájaros verdes»; Shepherd, «The Hispano-Islamic Textiles», 392, 396 y 398, fig. 28.

*Pájaros y escudos afrontados al árbol de la vida (tipo A y B), siglo xv*

Descripción: tejido realizado con la técnica de lampás en cuya banda destaca la decoración con pájaros y escudos afrontados al árbol de la vida del que nacen ramas y pequeñas florecillas; también hay flores de loto. Este motivo puede verse en la cerámica y es similar a dos azulejos del Museo de la Alhambra (Granada, R184 y 1203).

Colores: rojo, blanco, amarillo y negro.

Bibliografía: Haupt Bern, *Abegg-Stiftung Bern Textilien*, cat. 22; Otavsky, «Gewebe aus Ägypten», 242-243, cat. 141; Rubiera Mata, «Los pájaros verdes».

*Leones y escudos coronados, siglos xv-xvi*

Descripción: tejido de seda realizado con la técnica de lampás y decorado con motivos en hilo entorchado color dorado.<sup>32</sup> Presenta leones rampantes y escudos en la banda en los que se lee el lema *'izz li-mawlānā al-sulṭān*, «Gloria a nuestro sultán», todo ello entre grandes flores de loto. Este último motivo, como indica Mariam Rosser-Owen, fue introducido en el arte islámico en el siglo XIII, tras la invasión mongola de Irán, y también está presente en la decoración arquitectónica;<sup>33</sup> es visible, por ejemplo, en las vigas de madera del Patio de los Leones de la Alhambra en Granada.

Colores: rojo, blanco, azul y dorado.

Bibliografía: Desrosiers, *Soieries et autres textiles*, 393-394, cat. 224; Feinberg, Folds y Nielsen, «Western Europe», 24-25, cat. 7; King y King, *European Textiles*, 60, cat. 37; López Guzmán, «Tejido nazarí con escudetes»; López Redondo, «Dos fragmentos de tejido nazarí con escudetes»; May, *Silk Textiles of Spain*, 182-185; Mayer, *Masterpieces of Western Textiles*, 48, lám. 28; Partearroyo Lacaba, «Textile fragment», cat. 100; Rosser-Owen, *Arte islámico de España*, 60-61 y «Andalusi and Mudéjar Silk», 177-178.

*Círculos y ataurique, siglos xv-xvi*

Descripción: tejido realizado en seda, con la técnica de lampás, caracterizado por el *horror vacui*.<sup>34</sup> Sobre un fondo rojo presenta una decoración geométrica en hilo dorado

32 Datación obtenida del trabajo de Borrego Díaz, Pérez, Albar Ramírez, Arteaga Rodríguez, Marras y Roquero, «Caracterización de materiales», 19, en el que se analiza el tejido del Instituto Valencia de Don Juan (2123) y, a pesar de situarlo en una cronología que llega hasta el siglo XVI, lo consideran como andalusí.

33 Rosser-Owen, *Arte islámico de España*, 60.

34 Cronología extraída de Borrego Díaz, Pérez, Albar Ramírez, Arteaga Rodríguez, Marras y Roquero, «Caracterización de materiales», 20, en el que se analiza el tejido del Museo Lázaro Galdiano (05722).

con medallones circulares unidos por motivos polilobulados; en los intersticios entre estas figuras hay estrellas de ocho puntas que simulan flores con pétalos blancos y azules. Además, toda la superficie de la tela está adornada con ataurique y, dentro de los medallones circulares, observamos elementos vegetales de color verde.

Colores: rojo, verde, azul oscuro, blanco y dorado.

Bibliografía: Bunt, *Hispano-Moresque Fabrics*, fig. 27; Mackie, *Symbols of Power*, 200-201; Shepherd, «The Hispano-Islamic Textiles», 387-388, fig. 19.

\*\*\*\*\*







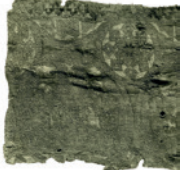
Antes de adentrarnos en el análisis de la representación de estas telas en el último capítulo, es importante ofrecer una reflexión que resuma y conecte los aspectos más relevantes discutidos en los apartados anteriores. En primer lugar ha sido abordada la introducción a las manufacturas andaluzas, destacando su origen, desarrollo y el papel fundamental que jugaron en la economía y en la cultura de la península ibérica; manufacturas que no solo marcaron un hito en términos de calidad y sofisticación técnica, sino que también se convirtieron en símbolo de poder y estatus, apreciadas tanto en la Edad Media como en la Edad Moderna. Además, se ha llevado a cabo un esfuerzo por recopilar y sistematizar las muestras más representativas de estos tejidos y las prendas confeccionadas con ellos, las cuales aparecen en la tabla siguiente, en la que pueden apreciarse la diversidad y riqueza de las producciones textiles, tanto en términos de diseño como de materiales utilizados. Este recorrido histórico y visual nos conduce a una comprensión más profunda de por qué estas telas fueron fuente de inspiración para numerosos artistas valencianos, así como para otros maestros de la Península y de otras regiones. La decisión de incluir estos suntuosos tejidos en sus obras no fue en absoluto fortuita; al contrario, respondió a una intención deliberada: enfatizar la magnificencia de los personajes representados, dotando a las escenas de una atmósfera de lujo y esplendor. A través de estos textiles, los pintores lograban transmitir prestigio y distinción social a los protagonistas, de modo que los tejidos se convierten en un elemento narrativo y simbólico clave dentro de la obra artística.

Tabla III\*

Portadoras de copas, siglo XIII	Medidas	
1. Colección: CHSDM (1902-1-82) Donación de John Pierpont Morgan Disponible en <a href="https://collection.cooperhewitt.org">https://collection.cooperhewitt.org</a> Dominio público	35 × 17 cm	
Músicas, siglo XIII	Medidas	
2. Colección: AIC (1950.1) Disponible en <a href="https://www.artic.edu">https://www.artic.edu</a> Dominio público	10,3 × 13,2 cm	
3. Colección: — <i>Teixit hispanoàrab del segle XIII amb motius d'or</i> , 1928. Francesc Serra Dimas (006436_A). AFB	—	
4. Colección: CMA (1932.137) Disponible en <a href="https://www.clevelandart.org">https://www.clevelandart.org</a> Dominio público	16,8 × 14 cm	
5. Colección: WAMA (1931.100) Disponible en <a href="http://argus.wadsworthatheneum.org">http://argus.wadsworthatheneum.org</a>	14 cm	
6. Colección: IVDJ (2097) Figura de la autora	13,5 × 3,2 cm	
7. Colección: IVDJ (2098) Figura de la autora	Diámetro: 7,4 cm	
8. Colección: IVDJ (2099) Figura de la autora	13,7 × 12,5 cm	


\* Catálogo de prendas y fragmentos de tela procedentes de manufacturas andalusíes y de telares que continuaron utilizando las mismas técnicas








después de la toma de Granada, frecuentemente referidos en la bibliografía como «moriscos» (siglos XIII-XVI).










Músicas, siglo XIII	Medidas	
<p>9. Colección: MNMA (Cl. 21962, a-d) Figura de la autora</p>	<p>a: 11,5 × 11,7 cm b: 11 × 11,3 cm c: 10 × 10,8 cm d: 9,2 × 10,7 cm</p>	
<p>9a. Colección: MNMA (Cl. 21962, a-d) <i>Cuatro trozos, restos de un tejido con escenas inscritas en círculos con figuras</i>, 1915-1950. Archivo Ruiz Vernacci (VN-12243). Instituto del Patrimonio Cultural de España, MCD. En esta fotografía aparece un pequeño fragmento que no hemos localizado en la institución en la que ahora se encuentran los demás.</p>	<p>—</p>	
<p>10. Colección: TMW (84.27) Disponible en <a href="https://collections-gwu.zetcom.net">https://collections-gwu.zetcom.net</a> Dominio público</p>	<p>22,86 × 17,14 cm</p>	
<p>11. Colección: MFA (28.525). Fondo Rogers, 1928 Disponible en <a href="https://collections.mfa.org">https://collections.mfa.org</a> © Museum of Fine Arts, Boston</p>	<p>11,5 × 11 cm</p>	
<p>12. Colección: MET (28.194) Disponible en <a href="https://www.metmuseum.org">https://www.metmuseum.org</a> Dominio público</p>	<p>10,3 × 10,8 cm</p>	
<p>13. Colección: MEV (8536) Cortesía del Museu Episcopal de Vic Figura de Joan M. Díaz</p>	<p>11 × 11 cm</p>	
<p>14. Colección: — <i>Teixit Hispanoàrab del segle XIII amb motius d'or</i>, 1928. Francesc Serra Dimas (006437_A). AFB</p>	<p>—</p>	





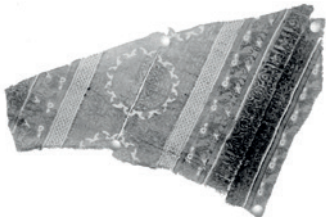

<b>Músicas, siglo XIII</b>	<b>Medidas</b>	
15. Colección: — <i>Teixit hispanoàrab del segle XIII</i> , 1928. Francesc Serra Dimas (006438_A). AFB	—	
16. Colección: — <i>Teixit Hispanoàrab del segle XIV</i> , 1928. Francesc Serra Dimas (006439_A). AFB	—	
17. Colección: AS (4227) Publicada en Otavsky, «Gewebe aus Ägypten», 194-195, cat. 107	6 × 4,5 cm	
<b>Forro ataúd de Felipe infante de Castilla, siglo XIII</b>	<b>Medidas</b>	
18. Colección: MTT (66) Cortesía del Museu Tèxtil de Terrassa Figura de Quico Ortega	—	
19. Colección: MLG (1739) Cortesía del Museo Lázaro Galdiano	27 × 20,5 cm	
20. Colección: AIC (1952.254) Disponible en <a href="https://www.artic.edu">https://www.artic.edu</a> Dominio público	34,1 × 19,7 cm	
<b>Manto de una virgen vestidera</b>	<b>Medidas</b>	
21. Colección: CMA (1929.975) Disponible en <a href="http://www.clevelandart.org">http://www.clevelandart.org</a> Dominio público	215,9 × 104,2 cm	

<b>Pájaros y serpientes afrontados al árbol de la vida, siglos XIII-XIV</b>	<b>Medidas</b>	
22. Colección: MET (12.55.5a) Disponible en <a href="https://www.metmuseum.org">https://www.metmuseum.org</a> Dominio público	22,9 × 15,6 cm	
23. Colección: BVKNMA (1360 БВ) Cortesía del Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts	46,5 × 32,5 cm	
24. Colección: MT (29686) Adquirido por d'Amédée Gonin en 1912 Cortesía del Musée des Tissus Figura de Pierre Verrier	54 × 28 cm	
25. Colección: MFA (30.40) Disponible en <a href="https://collections.mfa.org">https://collections.mfa.org</a> © Museum of Fine Arts, Boston	55,9 × 32,7 cm	
26. Colección: IVDJ (2090) Figura de la autora	55 × 39 cm	
27. Colección: TMW (84.3) Disponible en <a href="https://collections-gwu.zetcom.net">https://collections-gwu.zetcom.net</a> Dominio público	50,8 × 26,67 cm	
28. Colección: TMW (84.20) Disponible en <a href="https://collections-gwu.zetcom.net">https://collections-gwu.zetcom.net</a> Dominio público	—	







<b>Pájaros y serpientes afrontados al árbol de la vida, siglos XIII-XIV</b>	<b>Medidas</b>	
<p>29. Colección: — Publicada en Folch i Torres, «Adquisicions del Museu», 900, figs. 200 y 906. El tejido, en forma de casulla, ingresó en los fondos del Museo de Barcelona entre los años 1913 y 1914 procedente de la colección de Josep Pascó i Mensa</p>	—	
<b>Estrellas de ocho puntas y rosetas polilobuladas, siglos XIII-XIV</b>	<b>Medidas</b>	
<p>30. Colección: CHSDM (1902-1-310) Donación de John Pierpont Morgan Disponible en <a href="https://collection.cooperhewitt.org">https://collection.cooperhewitt.org</a> Dominio público</p>	29,1 × 20,1 cm	
<p>31. Colección: MET (12.55.5c) Disponible en <a href="https://www.metmuseum.org">https://www.metmuseum.org</a> Dominio público</p>	15,2 × 7,6 cm	
<p>32. Colección: KMKG-MRAH (Tx.0505) Disponible en <a href="https://www.carmentis.be">https://www.carmentis.be</a> © KMKG-MRAH</p>	32,5 × 19 cm	
<p>33. Colección: MT-CIPE (CE088659-ID3) Figura de Javier Maza Domingo, 2014</p>	36 × 23 cm	
<p>34. Colección: V&amp;A (114-1896) Disponible en <a href="http://collections.vam.ac.uk">http://collections.vam.ac.uk</a> © Victoria and Albert Museum</p>	31 × ¿?	
<p>35. Colección: HSA (H909) Cortesía de la Hispanic Society of America</p>	134,5 × 60,5 cm	








<b>Estrellas de ocho puntas y rosetas polilobuladas, siglos XIII-XIV</b>	<b>Medidas</b>	
36. Colección: MT (26005a) Cortesía del Musée des Tissus Figura de Pierre Verrier	a: 36,4 × 25,4cm	
37. Colección: MT (26005b, c) Cortesía del Musée des Tissus Figura de Pierre Verrier	b: 17,7 × 6cm c: 17 × 5,7cm	
38. Colección: MT (26005d, e) Cortesía del Musée des Tissus Figura de Pierre Verrier	d: 14,1 × 6 cm e: 13,7 × 5,8 cm	
<b>Estrellas y lacería, siglo XIV</b>	<b>Medidas</b>	
39. Colección: MET (15.134) Disponible en <a href="https://www.metmuseum.org">https://www.metmuseum.org</a> Dominio público	11,4 × 8,9 cm	
40. Colección: AS (918) Publicada en Otavsky, «Gewebe aus Ägypten», 235-236, cat. 136	16 × 9,8 cm	
<b>Lacería dorada y cuadrados perlados, siglos XIV-XV</b>	<b>Medidas</b>	
41. Colección: RM (BK-NM-12158) Disponible en <a href="https://www.rijksmuseum.nl">https://www.rijksmuseum.nl</a> Dominio público	38 × 12,2 cm	
42. Colección: DMA (ξ?) Publicada en King y King, <i>European Textiles</i> , 59-60, cat. 36	19 × 12,5 cm	

Arcos con palmetas, siglo XIV	Medidas	
43. Colección: CMA (1939.35) Disponible en <a href="https://www.clevelandart.org">https://www.clevelandart.org</a> Dominio público	48,3 × 25,4 cm	
44. Colección: AIC (1953.304) Disponible en <a href="https://www.artic.edu">https://www.artic.edu</a> Dominio público	53,1 × 21,5 cm	
45. Colección: IVDJ (2091) Figura de la autora	52 × 22 cm	
46. Colección: MAN (72235) Cortesía del Ministerio de Cultura y Deporte Figura de Ángel Martínez Levas	74 × 19,5 cm	
47. Colección: MFA (30.104) Disponible en <a href="https://collections.mfa.org">https://collections.mfa.org</a> © Museum of Fine Arts, Boston	68 × 21 cm	
48. TMW (84.5) Adquisición de George Hewitt Myers, 1931 Disponible en <a href="https://collections-gwu.zetcom.net">https://collections-gwu.zetcom.net</a> Dominio público	—	
49. Colección: — Publicada en Coulin Weibel, <i>2000 Years of Silk</i> , pl. 125	25,4 × 20,32 cm	
Lacería y gacelas, siglo XIV	Medidas	
50. Colección: MLG (01606) Cortesía del Museo Lázaro Galdiano	124 × 20 cm	
51. Colección: MLG (01594) Cortesía del Museo Lázaro Galdiano	58 × 39 cm	









<b>Lacería y gacelas, siglo XIV</b>	<b>Medidas</b>	
52. Colección: MAN (65420) Cortesía del Ministerio de Cultura y Deporte Figura de Ángel Martínez Levas	45,9 × 19 cm	
53. Colección: MAN (65436) Cortesía del Ministerio de Cultura y Deporte Figura de Ángel Martínez Levas	16,3 × 19 cm	
<b>Lacería y medallones polilobulados (tipo A), siglo XIV</b>	<b>Medidas</b>	
54. Colección: MT (30407) Adquirido por Tony Martel en 1906 Cortesía del Musée des Tissus Figura de Pierre Verrier	—	
55. Colección: MFA (26.797) Cortesía del Museum of Fine Arts, Boston Figura de Jennifer Swope	25 × 20 cm	
56. Colección: — <i>Dos trozos de tejido de brocatel,</i> 1910-1950. Archivo Ruiz Vernacci (VN-12248). Instituto del Patrimonio Cultural de España, MCD	—	
<b>Lacería y medallones polilobulados (tipo B), siglo XIV</b>	<b>Medidas</b>	
57. Colección: MT (30408) Adquirido por Tony Martel en 1906 Cortesía del Musée des Tissus Figura de Pierre Verrier	25 × 9 cm	

<b>Lacería y medallones polilobulados (tipo B), siglo XIV</b>	<b>Medidas</b>	
58. Colección: IVDJ (2089) Figura de la autora	12,5 × 12 cm	
59. Colección: MTT (03940) Cortesía del Museu Tèxtil de Terrassa Figura de Quico Ortega	6 × 3 cm	
<b>Lacería, animales y rosetas, siglo XIV</b>	<b>Medidas</b>	
60. Colección: MTT (5797) Cortesía del Museu Tèxtil de Terrassa Figura de Quico Ortega	18,5 × 11,5 cm	
61. Colección: IVDJ (2112) Figura de la autora	31,5 × 16 cm	
<b>Inscripción en cúfico anudado, siglos XIV-XV</b>	<b>Medidas</b>	
62. Colección: CHSDM (1902-1-301-a/c) Donación de John Pierpont Morgan Disponible en <a href="https://collection.cooperhewitt.org">https://collection.cooperhewitt.org</a> Dominio público	29,7 × 19,2 cm	
63. Colección: V&A (829-1894) Disponible en <a href="http://collections.vam.ac.uk">http://collections.vam.ac.uk</a> © Victoria and Albert Museum	62,5 × 19,1 cm	
64. Colección: MGMB (BD 11348) Publicada en Curatola, <i>Islam e Firenze</i> , 279, cat. 141	20,1 × 19,2 cm	

<b>Listado con registros estrechos, siglo XIV</b>	<b>Medidas</b>	
65. Colección: IVDJ (2084) Figura de la autora	—	
66. Colección: MLG (1736) Cortesía del Museo Lázaro Galdiano	121 × 20,5 cm	
<b>Medallones polilobulados con estrellas y ataurique, siglo XIV</b>	<b>Medidas</b>	
67. Colección: CMA (1946.417) Disponible en <a href="https://www.clevelandart.org">https://www.clevelandart.org</a> Dominio público	78,2 × 39 cm	
<b>Listado con inscripciones, siglo XIV</b>	<b>Medidas</b>	
68. Colección: DMA (K.1.2014.1346), Keir Collection of Islamic Art (IC140A) cedida al Dallas Museum of Art Disponible en <a href="https://collections.dma.org">https://collections.dma.org</a> Dominio público	36,51 × 25,72 cm	
69. Colección: CMA (1946.417) Disponible en <a href="https://www.clevelandart.org">https://www.clevelandart.org</a> Dominio público	—	
<b>Capa del Instituto Valencia de Don Juan, tejido siglo XIV</b>	<b>Medidas</b>	
70. Colección: IVDJ (2131) Publicada en Morral i Romeu y Segura i Mas, <i>La seda a Espanya</i> , 70	267 × 120 cm	

<b>Cortinaje (tipo A), siglos XIV-XV</b>	<b>Medidas</b>	
71. Colección: MIA (TE.06.99) Publicada en Thompson, <i>Silk, 13<sup>th</sup> to 18<sup>th</sup> Centuries</i> , 18	383 × 270 cm	
<b>Cortinaje (tipo B), siglos XIV-XV</b>	<b>Medidas</b>	
72. Colección: CMA (1982.16) Disponible en <a href="https://www.clevelandart.org">https://www.clevelandart.org</a> Dominio público	438,2 × 271,8 cm	
73. Colección: MT (24332) Adquirido por Boileve en 1886 Cortesía del Musée des Tissus Figura de D. R.	—	
<b>Cortinaje (tipo C), siglos XIV-XV</b>	<b>Medidas</b>	
74. Colección: MET (52.20.14) Disponible en <a href="https://www.metmuseum.org">https://www.metmuseum.org</a> Dominio público	304,8 × 120,7 cm	
<b>Registros geométricos, inscripciones y flecos (tipo A), siglos XIV-XV</b>	<b>Medidas</b>	
75. Colección: SLAM (52: 1939) Disponible en <a href="https://www.slam.org">https://www.slam.org</a> Dominio público	103,2 × 37,1 cm	
76. Colección: TMW (84.11) Disponible en <a href="https://museum.gwu.edu">https://museum.gwu.edu</a> Dominio público	101,92 × 36,83 cm	
77. Colección: MLG (1694) Cortesía del Museo Lázaro Galdiano	a: 103,5 × 41cm b: 103 × 18 cm	







Registros geométricos, inscripciones y flecos (tipo A), siglos XIV-XV	Medidas	
78. Colección: MAN (65434) Cortesía del Ministerio de Cultura y Deporte Figura de Ángel Martínez Levas	103,5 × 40 cm	
79. Colección: MET (29.22) Disponible en <a href="https://www.metmuseum.org">https://www.metmuseum.org</a> Dominio público	102 × 36,3 cm	
80. Colección: IVDJ (2095) Figura de la autora	103 × 36 cm	
81. Colección: DIA (43.34) Disponible en <a href="https://www.dia.org">https://www.dia.org</a> Dominio público	127 × 43,8 × 7,6 cm	
82. Colección: AS (211) Publicada en Otavsky, «Gewebe aus Ägypten», 236-237, cat. 137	103 × 21 cm	
83. Colección: fragmento conservado en la iglesia de Nivelles (Bélgica) Publicada en Prisse d'Avennes, <i>L'art arabe</i> , lám. [s. n.]	—	
84. Colección: V&A (T.104-1933) Disponible en <a href="http://collections.vam.ac.uk">http://collections.vam.ac.uk</a> © Victoria and Albert Museum	21,59 × 14,60 cm	
85. Colección: TMT (298) Cortesía del Museu Tèxtil de Terrassa Figura de Quico Ortega	29 × 7,5 cm	
86. Colección: TMW (84.21) Disponible en <a href="https://collections-gwu.zetcom.net">https://collections-gwu.zetcom.net</a> Dominio público	26,67 × 24,113 cm	

<b>Registros geométricos, inscripciones y flecos (tipo A), siglos XIV-XV</b>	<b>Medidas</b>	
87. Colección: MTT (51) Cortesía del Museu Tèxtil de Terrassa Figura de Quico Ortega	28×25 cm	
88. Colección: AS (2542) Publicada en Otavsky, «Gewebe aus Ägypten», 237-239, cat. 138	62,5 × 19,5 cm	
89. Colección: — Publicada en Schmidt, «Stoffe seriche ispano-moresche», 106, fig. 8	—	
<b>Registros geométricos, inscripciones y flecos (tipo B), siglos XIV-XV</b>	<b>Medidas</b>	
90. Colección: CMA (1927.378) Disponible en <a href="http://www.clevelandart.org">http://www.clevelandart.org</a> Dominio público	37,8 × 25,1 cm	
91. Colección: KGM (93.16) Publicada en Lessing, <i>Die Gewebe Sammlung</i> , 125a-125b	—	
92. Colección: KMKG-MRAH (Tx.0388) Disponible en <a href="https://carmentis.kmkg-mrah.be">https://carmentis.kmkg-mrah.be</a> © KMKG-MRAH	42 × 23 cm	
93. Colección: CHSDM (1902-1-304) Donación de John Pierpont Morgan Disponible en <a href="https://collection.cooperhewitt.org">https://collection.cooperhewitt.org</a> Dominio público	63,7 × 34,1 cm	
94. Colección: MTIB (23828) Disponible en <a href="https://cataleg.museudeldisseny.cat">https://cataleg.museudeldisseny.cat</a> La Fotogràfica © Museu del Disseny de Barcelona-DHub	78 × 59,5 cm	

<b>Registros geométricos, inscripciones y flecos (tipo B), siglos XIV-XV</b>	<b>Medidas</b>	
95. Colección: MTT (288) Cortesía del Museu Tèxtil de Terrassa Figura de Quico Ortega	56 × 37 cm	
96. Colección: MNB (90F) Publicada en Curatola, <i>Islam e Firenze</i> , 330, cat. 234	86,5 × 30 cm	
97. Colección: V&A (427-1893) Cortesía del Victoria and Albert Museum	87,63 × 37,46 cm	
98. Colección: MTP (81.01.99) Figura de la autora	39 × 27,5 cm	
99. Colección: CHSDM (1902-1-305) Donación de John Pierpont Morgan Disponible en <a href="https://collection.cooperhewitt.org">https://collection.cooperhewitt.org</a> Dominio público	51,2 × 24,7 cm	
100. Colección: CMA (1946.417) Disponible en <a href="https://www.clevelandart.org">https://www.clevelandart.org</a> Dominio público	78,2 × 39 cm	
101. Colección: MFA (29.156) Disponible en <a href="https://collections.mfa.org">https://collections.mfa.org</a> © Museum of Fine Arts, Boston	20 × 17 cm	





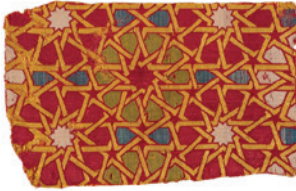


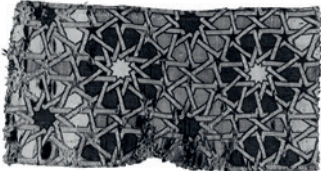
<b>Registros geométricos, inscripciones y flecos (tipo B), siglos XIV-XV</b>	<b>Medidas</b>	
102. Colección: MEV (9200) Cortesía del Museu Episcopal de Vic Figura de Joan M. Díaz	21 × 4 cm	
103. Colección: KMKG-MRAH (Tx.386) Disponible en <a href="http://balat.kikirpa.be">http://balat.kikirpa.be</a> © KIK-IRPA, Brussels (Belgium), cliché B226764	71,5 × 64 cm	
104. Colección: — Publicada en Cole, <i>Ornament in European Silks</i> , 48, fig. 24	36,19 × 26,67 cm	
105. Colección: MLG (1675) Cortesía del Museo Lázaro Galdiano	108 × 90 cm	
106. Colección: MLG (03834) Cortesía del Museo Lázaro Galdiano	95,50 × 55 cm	
107. Colección: MLG (5724) Figura de la autora	105 × 62 cm	
<b>Registros geométricos, inscripciones y flecos (tipo C), siglos XIV-XV</b>	<b>Medidas</b>	
108. Colección: HSA (H921) Disponible en <a href="https://hispanicsociety.emuseum.com">https://hispanicsociety.emuseum.com</a>	237,5 × 152,3 cm	

<b>Registros geométricos, inscripciones y flecos (tipo C), siglos XIV-XV</b>	<b>Medidas</b>	
109. Colección: MNMA (Cl.12350) Figura de la autora	140 × 61 cm	
110. Colección: — Publicada en Heiden, <i>Handwörterbuch der Textilkunde</i> , 28, fig. 23	—	
111. Colección: CHSDM (1902-1-306) Donación de John Pierpont Morgan Disponible en <a href="https://collection.cooperhewitt.org">https://collection.cooperhewitt.org</a> Dominio público	10,2 × 9,7 cm	
<b>Registros geométricos, inscripciones y flecos (tipo D), siglos XIV-XV</b>	<b>Medidas</b>	
112. Colección: MTT (188) Cortesía del Museu Tèxtil de Terrassa Figura de Quico Ortega	35,7 × 22,3 cm	
113. Colección: MAN (65422) Cortesía del Ministerio de Cultura y Deporte	36,8 × 22,8 cm	
114. Colección: MAN (65423) Cortesía del Ministerio de Cultura y Deporte Figura de Ángel Martínez Levas	22,5 × 5,8 cm	
115. Colección: MAN (65432) Cortesía del Ministerio de Cultura y Deporte Figura de Ángel Martínez Levas	17,3 × 6,4 cm	
116. Colección: IGM.FRA (560) Publicada en Marinetto Sánchez, «Fragmento de tejido con decoración», 163	16,20 × 7,90 cm	







Registros geométricos, inscripciones y flecos (tipo D), siglos XIV-XV	Medidas	
117. Colección: MNAD (CE20982/1) Figura de la autora	a: 7,5 × 6,5 cm b: 10,5 × 6,5 cm	
118. Colección: CMA (1951.399) Disponible en <a href="https://www.clevelandart.org">https://www.clevelandart.org</a> Dominio público	31,1 × 30,5 cm	
119. Colección: MAN (65421) Cortesía del Ministerio de Cultura y Deporte	29,5 × 22,5 cm	
Motivos polilobulados perlados y círculos, siglos XIV-XV	Medidas	
120. Colección: TDC (25/2007) Disponible en <a href="https://www.davidmus.dk">https://www.davidmus.dk</a> © The David Collection Figura de Pernille Klemp	115 × 60 cm	
Registros geométricos y estrellas perladas, siglos XIV-XV	Medidas	
121. Colección: MET (12.55.5d) Disponible en <a href="https://www.metmuseum.org">https://www.metmuseum.org</a> Dominio público	21,6 × 12,7 cm	
122. Colección: CHSDM (1902-1-303) Donación de John Pierpont Morgan Disponible en <a href="http://cprhw.tt/o/2AVBk/">http://cprhw.tt/o/2AVBk/</a> Dominio público	101 × 17 cm	








<b>Registros geométricos y estrellas perlas, siglos XIV-XV</b>	<b>Medidas</b>	
123. Colección: MTIB (32931) Disponible en <a href="https://cataleg.museudeldisseny.cat">https://cataleg.museudeldisseny.cat</a> La Fotogràfica © Museu del Disseny de Barcelona-DHub	101 × 20 cm	
<b>Estrellas entrelazadas (tipo A), siglo XV</b>	<b>Medidas</b>	
124. Colección: CMA (1918.202) Disponible en <a href="https://www.clevelandart.org">https://www.clevelandart.org</a> Dominio público	55,3 × 39,5 cm	
125. Colección: MT (31370) Publicada en Devoti, <i>L'arte del tessuto</i> , cat. 30	53 × 52,5 cm	
126. Colección: RM (BK-16489) Disponible en <a href="https://www.rijksmuseum.nl">https://www.rijksmuseum.nl</a> Dominio público	44 × 20,5 cm	
127. Colección: V&A (711-1907) Disponible en <a href="http://collections.vam.ac.uk">http://collections.vam.ac.uk</a> © Victoria and Albert Museum	46,35 × 20,32 cm	
128. Colección: KMKG-MRAH (IS.Tx.0387) Disponible en <a href="https://www.carmentis.be">https://www.carmentis.be</a> © KMKG-MRAH	44 × 31 cm	
129. Colección: V&A (T.69-1910) Disponible en <a href="http://collections.vam.ac.uk">http://collections.vam.ac.uk</a> © Victoria and Albert Museum	—	
130. Colección: RM (BK-16491) Disponible en <a href="https://www.rijksmuseum.nl">https://www.rijksmuseum.nl</a> Dominio público	59 × 10,5 cm	



<b>Estrellas entrelazadas (tipo A), siglo xv</b>	<b>Medidas</b>	
131. Colección: DMA (¿?) Publicada en King y King, <i>European Textiles</i> , 57, cat. 34	—	
132. Colección: MRAH (¿?) Publicada en Errera, <i>Catalogue d'Étoffes</i> , 98, cat. 79a	30 × 20 cm	
<b>Estrellas entrelazadas (tipo B), siglo xv</b>	<b>Medidas</b>	
133. Colección: IVDJ (2100) Figura de la autora	34,3 × 18 cm	
<b>Estrellas entrelazadas (tipo C), siglo xv</b>	<b>Medidas</b>	
134. Colección: MTIB (32925) Cortesía La Fotográfica © 2020 Museu del Disseny de Barcelona-DHub	21 × 16 cm	
<b>Estrellas entrelazadas (tipo D), siglo xv</b>	<b>Medidas</b>	
135. Colección: MT (29212) Disponible en <a href="https://www.pinterest.fr/MTMADLyon/">https://www.pinterest.fr/MTMADLyon/</a>	140 × 80 cm	
<b>Trisqueles, siglo xiv (ca. 1370)</b>	<b>Medidas</b>	
136. Colección: IVDJ (2124) Figura de la autora	34 × 28 cm	

<b>Trisqueles, siglo XIV (ca. 1370)</b>	<b>Medidas</b>	
137. Colección: — Publicada en Schmidt, «Stoffe seriche ispano-moresche», 106	—	
138. Colección: — Publicada en Schmidt, «Stoffe seriche ispano-moresche», 106	—	
139. Colección: — Publicada en May, <i>Silk Textiles of Spain</i> , 198-201, fig. 31	—	
<b>Estrellas de colores, siglos XIV-XV</b>	<b>Medidas</b>	
140. Colección: DIA (44.144) Disponible en <a href="https://www.dia.org">https://www.dia.org</a> Dominio público	—	
141. Colección: MLG (1607) Cortesía del Museo Lázaro Galdiano	17,80 × 11,20 cm	
142. Colección: DMA (K.1.2014.1217), Keir Collection of Islamic Art (IC140) cedida al Dallas Museum of Art Disponible en <a href="https://collections.dma.org">https://collections.dma.org</a> Dominio público	12,7 × 8,26 cm	
143. Colección: MTT (52) Cortesía del Museu Tèxtil de Terrassa Figura de Quico Ortega	22,5 × 12 cm	
144. Colección: MFA (27.155) Disponible en <a href="https://collections.mfa.org">https://collections.mfa.org</a> © Museum of Fine Arts, Boston	22 × 11 cm	

Estrellas de colores, siglos XIV-XV	Medidas	
<p>145. Colección: TMW (84.32)                      Disponible en  <a href="https://collections-gwu.zetcom.net">https://collections-gwu.zetcom.net</a>                      Dominio público</p>	<p>48,26 × 17,78 cm</p>	
<p>146. Colección: HSA (H918)                      Cortesía de la Hispanic Society of America</p>	<p>18,4 × 16,8 cm</p>	
<p>147. Colección: AS (213)                      Publicada en Otavsky,                      «Gewebe aus Ägypten», 233-235,                      cat. 135</p>	<p>a: 20 × 8,5 cm                      b: 15,5 × 8,5 cm                      c: 17 × 8,5 cm                      d: 14 × 9 cm                      e: 8,5 × 6,5 cm                      f: 8,5 × 4,5 cm                      g: 6 × 2 cm                      h: 5,5 × 2,5 cm                      i: 3 × 1,5 cm</p>	
Lacerías, círculos y estrellas, siglo XV	Medidas	
<p>148. Colección: V&amp;A (1312-1864)                      Disponible en  <a href="http://collections.vam.ac.uk">http://collections.vam.ac.uk</a>                      © Victoria and Albert Museum</p>	<p>56 × 47,5 cm</p>	
<p>149. Colección: V&amp;A (7038-1860)                      Disponible en  <a href="http://collections.vam.ac.uk">http://collections.vam.ac.uk</a>                      © Victoria and Albert Museum</p>	<p>22 × 14,25 cm</p>	
<p>150. Colección: MAK (7038-1860)                      Cortesía de MAK/Aslan Kudrnofsky</p>	<p>58,5 × 14,5 cm</p>	
<p>151. Colección: —                      Publicada en Schmidt,                      «Stoffe seriche ispano-moresche»,                      103, figs. 3 y 104</p>	<p>—</p>	





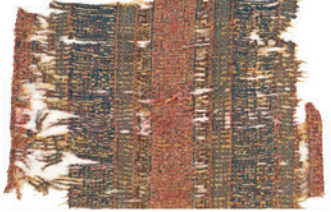

<b>Estrellas, cartelas hexagonales y almenas (A), siglos XIV-XV</b>	<b>Medidas</b>	
152. Colección: MET (46.156.16) Disponible en <a href="https://www.metmuseum.org">https://www.metmuseum.org</a> Dominio público	115,3 × 75,6 cm	
153. Colección: MT (29069.1) Cortesía del Musée des Tissus Figura de Sylvain Pretto	115 × 96 cm	
<b>Estrellas, cartelas hexagonales y almenas (B), siglos XIV-XV</b>	<b>Medidas</b>	
154. Colección: MFA (26.795) Cortesía del Museum of Fine Arts, Boston Figura de Jennifer Swope	35 × 11 cm	
155. Colección: TMW (84.24) Disponible en <a href="https://collections-gwu.zetcom.net">https://collections-gwu.zetcom.net</a> Dominio público	10,16 × 6,35 cm	
<b>Estrellas y ataurique, siglos XIV-XV</b>	<b>Medidas</b>	
156. Colección: RM (BK-16488) Disponible en <a href="https://www.rijksmuseum.nl">https://www.rijksmuseum.nl</a> Dominio público	32 × 27cm	
157. Colección: MET (12.55.5b) Disponible en <a href="https://www.metmuseum.org">https://www.metmuseum.org</a> Dominio público	16,2 × 13,6 cm	

<b>Inscripción cúfica, estrellas y almenas, siglo xv</b>	<b>Medidas</b>	
158. Colección: IGM. FRA (¿?) Publicada en López Pertíñez, «Fragmento de tejido con decoración»	13,40 × 5,10 cm	
159. HSA (H920) Cortesía de la Hispanic Society of America	—	
160. Colección: — Publicada en De Artiñano y Galdácano, <i>Catálogo de la exposición</i> , cat. 61, lám. 14	32 × 12 cm	
161. Colección: HSA (H919) Cortesía de la Hispanic Society of America	14 × 6,8 cm	
<b>Ataurique rojo, verde y amarillo sobre negro, siglo xv</b>	<b>Medidas</b>	
162. Colección: DIA (43.449) Disponible en <a href="https://www.dia.org">https://www.dia.org</a> Dominio público	33,02 × 26,67 cm	
163. Colección: MET (46.156.12) Disponible en <a href="https://www.metmuseum.org">https://www.metmuseum.org</a> Dominio público	52,7 × 23,5 cm	
164. Colección: MT (34734) Cortesía del Musée des Tissus Figura de D. R.	52 × 27 cm	

<b>Ataurique rojo, verde y amarillo sobre negro, siglo xv</b>	<b>Medidas</b>	
165. Colección: CMA (1927.379) Disponible en <a href="https://www.clevelandart.org">https://www.clevelandart.org</a> Dominio público	36,8 × 21,6 cm	
166. Colección: IVDJ (2126) Figura de la autora	—	
<b>«Gloria a nuestro señor el sultán» con letras blancas (A), siglos XIV-XV</b>	<b>Medidas</b>	
167. Colección: MTT (65) Cortesía del Museu Tèxtil de Terrassa Figura de Quico Ortega	40 × 27 cm	
168. Colección: IVDJ (2106) Figura de la autora	45 × 27 cm	
169. Colección: RISD Museum (BK-16490) Disponible en <a href="https://www.rijksmuseum.nl">https://www.rijksmuseum.nl</a> Dominio público	27,4 × 15,5 cm	
170. Colección: MTIB (32916) Disponible en <a href="https://cataleg.museudeldisseny.cat">https://cataleg.museudeldisseny.cat</a> La Fotogràfica © Museu del Disseny de Barcelona-DHub	27 × 14,7 cm	
171. Colección: MNAD (CE20983) Figura de la autora	17 × 12 cm	





«Gloria a nuestro señor el sultán» con letras blancas (A), siglos XIV-XV	Medidas	
172. Colección: MNAD (23203) Figura de la autora	28,5 × 18 cm	
173. Colección: MAN (65425) Cortesía del Ministerio de Cultura y Deporte	40,6 × 16,7 cm	
174. Colección: TSHM (EΓ-1187) Cortesía del State Hermitage Museum	59 × 38,5 cm	
175. Colección: MTP (81.01.92) Figura de la autora	39 × 28 cm	
176. Colección: TMW (84.22) Disponible en <a href="https://collections-gwu.zetcom.net">https://collections-gwu.zetcom.net</a> Dominio público	20,32 × 15,24 cm	
177. Colección: WAG (T.13792) Cortesía de Whitworth, The University of Manchester	77 × 39 cm	
178. Colección: MT (31176) Adquirido en 1957 Cortesía del Musée des Tissus Figura de Pierre Verrier	79 × 38,2 cm	
179. Colección: V&A (1105-1900) Disponible en <a href="http://collections.vam.ac.uk">http://collections.vam.ac.uk</a> © Victoria and Albert Museum	88,9 × 57,2 cm	









<b>«Gloria a nuestro señor el sultán» con letras blancas (A), siglos XIV-XV</b>	<b>Medidas</b>	
180. Colección: MNB (141F) Disponible en <a href="https://bargellomusei.it">https://bargellomusei.it</a>	90 × 57 cm	
181. Colección: MNB (141Fa) Publicada en Curatola, <i>Islam e Firenze</i> , 330, cat. 235	16 × 15 cm	
182. MFA (35.638) Cortesía del Museum of Fine Arts, Boston Figura de Jennifer Swope	108 × 72,5 cm	
183. Colección: SLAM (?) Publicada en Coulin Weibel, <i>2000 Years of Silk</i> , pl. 126.	96,52 × 35,56 cm	
184. Colección: CMA (1939.36) Disponible en <a href="https://www.clevelandart.org">https://www.clevelandart.org</a> Dominio público	70,8 × 36,8 cm	
185. Colección: CHSMD (1902-1-302) Disponible en <a href="https://collection.cooperhewitt.org">https://collection.cooperhewitt.org</a> Dominio público	50,8 × 42,5 cm	
<b>Capa condestables de Castilla (tejido tipo A)</b>	<b>Medidas</b>	
186. Colección: Capilla de las Reliquias, catedral de Burgos Disponible en <a href="http://aletrestauracionyconservacion.com">http://aletrestauracionyconservacion.com</a>	142 × 296 cm	

<b>Casulla de santa Eufemia, siglos XIV-XV (tejido tipo A)</b>	<b>Medidas</b>	
<p>187. Colección: MUCA (ATQ/MUS/6.7)                      Disponible en <a href="https://museoantequera.es">https://museoantequera.es</a></p>	<p>Delantero:                      130 × 69 cm                      Espalda:                      130 × 78cm</p>	
<b>«Gloria a nuestro señor el sultán» con letras blancas (tipo B), siglos XIV-XV</b>	<b>Medidas</b>	
<p>188. Colección: MTT (39)                      Cortesía del Museu Tèxtil de Terrassa                      Figura de Quico Ortega</p>	<p>39 × 23 cm</p>	
<p>189. Colección: CMA (1927.377)                      Disponible en <a href="http://www.clevelandart.org">http://www.clevelandart.org</a>                      Dominio público</p>	<p>38,8 × 20,3 cm</p>	
<p>190. Colección: MEV (2079)                      Cortesía del Museu Episcopal de Vic                      Figura de Joan M. Díaz</p>	<p>37 × 20,5 cm</p>	
<p>191. Colección: MTT (2975)                      Cortesía del Museu Tèxtil de Terrassa                      Figura de Quico Ortega</p>	<p>33 × 25 cm</p>	
<p>192. Colección: CHSMD (1902-1-225)                      Disponible en <a href="https://collection.cooperhewitt.org">https://collection.cooperhewitt.org</a>                      Dominio público</p>	<p>67,9 × 48,3 cm</p>	










<b>«Gloria a nuestro señor el sultán» con letras blancas (tipo B), siglos XIV-XV</b>	<b>Medidas</b>	
<p>193. Colección: MTIB (27925)            Disponible en <a href="https://www.enciclopedia.cat">https://www.enciclopedia.cat</a>            Se ha elegido esta imagen en color porque se ve mejor la ornamentación, pero cabe decir que, en las publicaciones de Folch i Torres, «Adquisicions del Museu» y De Artiñano y Galdácano, <i>Catálogo de la exposición</i>, los fragmentos están dispuestos juntos y forman un capillo</p>	—	
<p>194. Colección: MRAH (Tx.476)            Disponible en <a href="http://balat.kikirpa.be">http://balat.kikirpa.be</a>            © KIK-IRPA, Brussels (Belgium), cliché B226768</p>	—	
<b>Enaguas de la Virgen de Pajares (tejido tipo B), siglos XIV-XV</b>	<b>Medidas</b>	
<p>195. Colección: Museo Comarcal de Arte Sacro de Peñafiel (Valladolid)            Cortesía de la Oficina de Turismo de Peñafiel (Valladolid)            Figura de M.<sup>a</sup> Inés Resina Martín</p>	—	
<b>«Gloria a nuestro señor el sultán» con letras blancas (tipo C), siglo XIV</b>	<b>Medidas</b>	
<p>196. Colección: PMA (1936-14-1).            Donación de Howard L. Goodhart, 1936            Disponible en <a href="https://philamuseum.org">https://philamuseum.org</a>            Dominio público</p>	41,3 × 30,5 cm	
<p>197. Colección: IVDJ (2107)            Figura de la autora</p>	42,5 × 26 cm	
<b>«Gloria a nuestro señor el sultán» con letras blancas (tipo D), siglo XIV</b>	<b>Medidas</b>	
<p>198. Colección: IVDJ (2101)            Figura de la autora</p>	58,5 × 38 cm	





Tejido listado con inscripción y ataurique, siglos XIV-XV	Medidas	
199. Colección: TMW (84.6) Disponible en <a href="https://www2.gwu.edu">https://www2.gwu.edu</a> Dominio público	30,48 × 6,35 cm	
200. Colección: AIC (1945.216 a, b) Disponible en <a href="https://www.artic.edu">https://www.artic.edu</a> Dominio público	a: 53,6 × 27,2 cm b: 51,5 × 18,6 cm	
201. Colección: IVDJ (2085) Estola Figura de la autora	240 × 7,5 × 21,5 cm	
202. Colección: TMW (84.29) Disponible en <a href="https://www2.gwu.edu">https://www2.gwu.edu</a> Dominio público	137,80 × 74,93 cm	
203. Colección: TDC (2/1989) Disponible en <a href="https://www.davidmus.dk">https://www.davidmus.dk</a> © The David Collection Figura de Pernille Klemp	53 × 36 cm	
204. Colección: V&A (821-1894) Disponible en <a href="http://collections.vam.ac.uk">http://collections.vam.ac.uk</a> © Victoria and Albert Museum	34 × 17 cm	
205. Colección: V&A (870A-1899) Disponible en <a href="http://collections.vam.ac.uk">http://collections.vam.ac.uk</a> © Victoria and Albert Museum	45,72 × 7,62 cm	
206. Colección: V&A (870-1899) Disponible en <a href="https://collections.vam.ac.uk">https://collections.vam.ac.uk</a> © Victoria and Albert Museum	45,72 × 7,62 cm	








<b>Tejido listado con inscripción y ataurique, siglos XIV-XV</b>	<b>Medidas</b>	
207. Colección: MAD (14627) Disponible en <a href="https://www.akg-images.de">https://www.akg-images.de</a> © Jean Tholance/akg-images	49 × 17 cm	
208. Colección: IGM. FRA (558) Cortesía de la Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta	14 × 6,3 cm	
209. Colección: IGM. FRA (559) Cortesía de la Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta	7,9 × 4,5 cm	
210. Colección: AS (5838) Cortesía Abegg-Stiftung © CH-2132 Riggisberg Figura de Christoph von Viràg	a: 38,6 × 26,7 cm b: 15,7 × 28,8 cm c: 16,2 × 8 cm d: 8 × 75 cm e: 2 × 3 cm f: 11 × 7 cm g: 24,7 × 3,4 cm h: 24 × 10,7 cm	
211. Casulla descosida y vendida por piezas (delantero y espalda) Archivo Moreno (43636-BS y 43635-BS). Instituto del Patrimonio Cultural de España, MCD.	—	
212. Colección: IGM. FRA (21806) Tejido acolchado Cortesía de la Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta	47,5 × 45,4 cm	
<b>Casulla de Ginés Pérez Chirinos</b>		
213. Colección: Santuario de la Vera Cruz, Caravaca de la Cruz (Murcia) Figura de la autora	Delantero: 116 × 49 cm. Espalda: 130 × 56 cm	




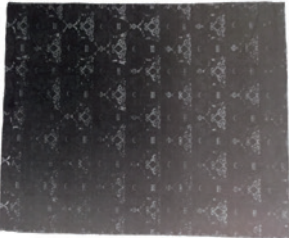


Manípulo de Ginés Pérez Chirinos	Medidas	
214. Colección: Santuario de la Vera Cruz, Caravaca de la Cruz (Murcia) Figura de la autora	73 × 7,5 × 17,5 cm	
Estola de Ginés Pérez Chirinos	Medidas	
215. Colección: Santuario de la Vera Cruz, Caravaca de la Cruz (Murcia) Figura de la autora	2,05 × 6 × 17,5 cm	
«Gloria a nuestro señor el sultán» con letras amarillas, siglos XIV-XV	Medidas	
216. Colección: MTT (289) Cortesía del Museu Tèxtil de Terrassa Figura de Quico Ortega	75,5 × 46,5 cm	
217. Colección: V&A (830-1894) Disponible en <a href="http://collections.vam.ac.uk">http://collections.vam.ac.uk</a> © Victoria and Albert Museum	78 × 47 cm	
218. Colección: MET (18.31) Disponible en <a href="https://www.metmuseum.org">https://www.metmuseum.org</a> Dominio público	54 × 27 cm	
219. Colección: CMA (1940.609) Disponible en <a href="https://www.clevelandart.org">https://www.clevelandart.org</a> Dominio público	54,20 × 27,9 cm	
220. Colección: CHSDM (1902-1-300) Donación de John Pierpont Morgan Disponible en <a href="https://collection.cooperhewitt.org">https://collection.cooperhewitt.org</a> Dominio público	47,6 × 24 cm	
221. Colección: KMKG (Tx.475) Disponible en <a href="http://balat.kikirpa.be">http://balat.kikirpa.be</a> Jean-Louis Torsin, IRPA. © KIK-IRPA, Brussels (Belgium), cliché KN010159	49,2 × 27,7 cm	

<b>«Gloria a nuestro señor el sultán» con letras amarillas, siglos XIV-XV</b>	<b>Medidas</b>	
222. Colección: MAN (65424) Cortesía del Ministerio de Cultura y Deporte Figura de Ángel Martínez Levas	23 × 20 cm	
223. Colección: MLG (1730) Figura de la autora	23,2 × 20,7 cm	
224. Colección: MAN (72237) Cortesía del Ministerio de Cultura y Deporte Figura de Ángel Martínez Levas	113 × 47 cm	
<b>Sebka (tipo A), siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
225. Colección: CMA (1918.183) Disponible en <a href="https://www.clevelandart.org/">https://www.clevelandart.org/</a> Dominio público	29,9 × 20 cm	
226. Colección: GMT (193342) Disponible en <a href="https://www.moshetabibnia.com">https://www.moshetabibnia.com</a>	25 × 20 cm	
227. Colección: CHSDM (1902-1-327) Donación de John Pierpont Morgan Disponible en <a href="https://collection.cooperhewitt.org">https://collection.cooperhewitt.org</a> Dominio público	104,5 × 79 cm	
228. Colección: AIC (2007.17) Disponible en <a href="https://www.artic.edu">https://www.artic.edu</a> Dominio público	60,8 × 30,5 cm	

<b>Sebka (tipo A), siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
229. Colección: CHSDM (1902-1-326) Donación de John Pierpont Morgan Disponible en <a href="https://collection.cooperhewitt.org">https://collection.cooperhewitt.org</a> Dominio público	49,2 × 25,1 cm	
230. Colección: MTT (191) Cortesía del Museu Tèxtil de Terrassa Figura de Quico Ortega	48 × 22 cm	
231. Colección: MTT (5802) Cortesía del Museu Tèxtil de Terrassa Figura de Quico Ortega	48 × 22 cm	
232. Colección: MTT (2435) Cortesía del Museu Tèxtil de Terrassa Figura de Quico Ortega	31 × 13,5 cm	
233. Colección: TMW (84.4) Disponible en <a href="https://collections-gwu.zetcom.net">https://collections-gwu.zetcom.net</a> Dominio público	33,2 × 20,32 cm	
234. Colección: TMW (84.9) Disponible en <a href="https://collections-gwu.zetcom.net">https://collections-gwu.zetcom.net</a> Dominio público	50,8 × 22,86 cm	
235. Colección: CTSC (T-1308) Cotsen Textile Traces Study Collection Disponible en <a href="https://collections-gwu.zetcom.net">https://collections-gwu.zetcom.net</a> Dominio público	58 × 21 cm	
236. Colección: CTSC (T-2797) Cotsen Textile Traces Study Collection Disponible en <a href="https://collections-gwu.zetcom.net">https://collections-gwu.zetcom.net</a> Dominio público	57,80 × 30,50 cm	
237. Colección: MTT (3942) Cortesía del Museu Tèxtil de Terrassa Figura de Quico Ortega	59 × 29 cm	

<b>Sebka (tipo A), siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
238. Colección: MTT (11798) Cortesía del Museu Tèxtil de Terrassa Figura de Quico Ortega	—	
239. Colección: MTIB (23706) Disponible en <a href="https://catleg.museudeldisseny.cat">https://catleg.museudeldisseny.cat</a> La Fotogràfica © Museu del Disseny de Barcelona-DHub	79 × 40 cm	
240. Colección: MT-CIPE (CE009393-ID1) Figura de Javier Maza Domingo, 2014	39,20 × 21,20 cm	
241. Colección: CMA (1918.184) Disponible en <a href="https://www.clevelandart.org">https://www.clevelandart.org</a> Dominio público	39,8 × 23,5 cm	
242. Colección: NAMA (31-126/174) Adquisición de William Rockhill Nelson Disponible en <a href="https://art.nelson-atkins.org">https://art.nelson-atkins.org</a>	39,37 × 25,4 cm	
243. Colección: MAN (65431) Cortesía del Ministerio de Cultura y Deporte Figura de Ángel Martínez Levas	47 × 44 cm	
244. Colección: MET (07.62.72) Disponible en <a href="https://www.metmuseum.org">https://www.metmuseum.org</a> Dominio público	24,1 × 16,5 cm	

<b>Sebka (tipo A), siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
245. Colección: MNMA (Cl. 11666) Figura de la autora	40,8 × 23,3 cm	
246. Colección: MT (33166) Cortesía del Musée des Tissus Figura de D. R.	33 × 23 cm	
247. Colección: RM (BK-NM-11825) Disponible en <a href="https://www.rijksmuseum.nl">https://www.rijksmuseum.nl</a> Dominio público	38 × 14,9 cm	
248. Colección: KGM (90.98) Publicada en Lessing, <i>Die Gewebe Sammlung</i> , 127a-127b	—	
249. Colección: TMW (84.10) Disponible en <a href="https://collections-gwu.zetcom.net">https://collections-gwu.zetcom.net</a> Dominio público	33,2 × 25,40 cm	
250. Colección: IVDJ (2113) Figura de la autora extraída de la ficha del tejido de Cristina Partearroyo Lacaba	102 × 77 cm	
251. Colección: HSA (H932) Cortesía de la Hispanic Society of America	91 × 54 cm	

<b>Sebka (tipo A), siglos xv-xvi</b>	<b>Medidas</b>	
252. Colección: KM (¿?) Disponible en <a href="https://www.bildindex.de">https://www.bildindex.de</a> © Bildarchiv Foto Marburg	—	
253. Colección: DMA (¿?) Publicada en Spuhler, <i>Islamic Carpets and Textiles</i> , 229 y 235, cat. 141	31 × 19,5 cm	
254. Colección: MRAH (Tx.657) Disponible en <a href="http://balat.kikirpa.be">http://balat.kikirpa.be</a> © KIK-IRPA, Brussels (Belgium), cliché A100635	—	
255. Colección: AS (823) Publicada en Otavsky, «Gewebe aus Ägypten», 243-244, cat. 142	97 × 79,3 cm	
<b>Casulla siglo xv (tejido tipo A)</b>	<b>Medidas</b>	
256. Colección: MNAD (01299) <i>Casulla</i> (espalda). Archivo Moreno (39756_B). Instituto del Patrimonio Cultural de España, MCD.	123 × 64 cm	
<b>Capa pluvial siglo xv (tejido tipo A)</b>	<b>Medidas</b>	
257. Colección: MT (27555) Cortesía del Musée des Tissus Figura de Pierre Verrier	270 × 119 cm	







<b>Sebka (tipo B) siglo xv</b>	<b>Medidas</b>	
258. Colección: CHSMD (1902-1-325) Disponible en <a href="https://collection.cooperhewitt.org">https://collection.cooperhewitt.org</a> Dominio público	34,9 × 30,2 cm	
259. Colección: HAM (1916.421) Harvard Art Museums/Fogg Museum, Donación del Dr. Denman W. Ross. Cortesía del President and Fellows of Harvard College, 1916.421	38,1 × 34,61 cm	
260. Colección: NAMA (31-126/175) Adquisición de William Rockhill Nelson Disponible en <a href="https://art.nelson-atkins.org">https://art.nelson-atkins.org</a>	48,26 × 38,1 cm	
261. Colección: MTT (2794) Cortesía del Museu Tèxtil de Terrassa Figura de Quico Ortega	30 × 28,5 cm	
262. Colección: MFA (04.1648) Cortesía del Museum of Fine Arts, Boston Figura de Jennifer Swope	54,5 × 38,5 cm	
263. Colección: MNMA (Cl. 21446) Figura de la autora	73,5 × 28,2 cm	
264. Colección: MRAH (¿?) Publicada en Errera, <i>Collection d'Anciennes</i> , 57-58, cat. 102	22 × 14 cm	

<b>Sebka (tipo B) siglo xv</b>	<b>Medidas</b>	
265. Colección: — <i>Detalle de un tejido mudéjar decorado con motivos vegetales y realizado en seda de colores (Burgo de Osma, Soria), 1908-1947. Juan Cabré Aguiló. Archivo CABRE-6055. Instituto del Patrimonio Cultural de España, MCD.</i>	—	
<b>Sebka (tipo C) siglo xv</b>	<b>Medidas</b>	
266. Colección: MEV (10542) Cortesía del Museu Episcopal de Vic Figura de Joan M. Díaz	27,2 × 26,8 cm	
<b>Reticula vegetal fondo azul oscuro, siglo xv</b>	<b>Medidas</b>	
267. Colección: MTT (62) Cortesía del Museu Tèxtil de Terrassa Figura de Quico Ortega	39 × 27,5 cm	
268. Colección: MTP (81.01.91) Figura de la autora	39 × 30,5 cm	
269. Colección: MLG (01718) Cortesía del Museo Lázaro Galdiano	75 × 47 cm	
270. Colección: CHSDM (1902-1-324-a/f) Donación de John Pierpont Morgan Disponible en <a href="https://collection.cooperhewitt.org">https://collection.cooperhewitt.org</a> Dominio público	—	








Reticula vegetal fondo azul oscuro, siglo xv	Medidas	
271. Colección: IVDJ (2116) Figura de la autora	—	
272. Colección: MNB (2372) Disponible en <a href="http://www.restituzioni.com">http://www.restituzioni.com</a>	—	
273. Colección: MT (31166) Cortesía del Musée des Tissus Figura de Pierre Verrier	46 × 34 cm	
274. Colección: AS (2722) Publicada en Otavsky, «Gewebe aus Ägypten», 244-245, cat. 143	26,7 × 19,2 cm	
275. Colección: V&A (T.168-1929) Disponible en <a href="http://collections.vam.ac.uk">http://collections.vam.ac.uk</a> © Victoria and Albert Museum	78,74 × 30,48 cm	
Reticula vegetal fondo oliva, siglo xv	Medidas	
276. Colección: MLG (1717) Cortesía del Museo Lázaro Galdiano	47 × 39,50 cm	






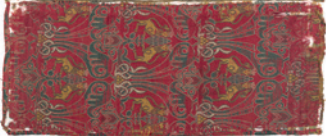
<b>Leones afrontados al árbol de la vida (A1), siglos xv-xvi</b>	<b>Medidas</b>	
277. Colección: TCIA (8/2) Publicada en Monnas, <i>Merchants, Princes, and Painters</i> , 227	a: 16 × 12,5 b: 23 × 15,5 cm	
278. Colección: CHSDM (1902-1-320-a, b) Donación de John Pierpont Morgan Disponible en <a href="https://collection.cooperhewitt.org">https://collection.cooperhewitt.org</a> Dominio público	33,9 × 27,6 cm	
279. Colección: RISD Museum (24.001) Donación de Houghton P. Metcalf Disponible en <a href="https://risdmuseum.org">https://risdmuseum.org</a> Dominio público	54,6 cm × ¿?	
280. Colección: GMT (156459) Disponible en <a href="https://www.moshetabibnia.com">https://www.moshetabibnia.com</a>	36 × 30 cm	
281. Colección: NAMA (31-126/172) Adquisición de William Rockhill Nelson Disponible en <a href="https://art.nelson-atkins.org">https://art.nelson-atkins.org</a>	53,34 × 35,56 cm	
282. Colección: TMW (84.8) Adquirido por George Hewitt Myers en 1931 Disponible en <a href="https://collections-gwu.zetcom.net">https://collections-gwu.zetcom.net</a> Dominio público	46,99 × 22,86 cm	
283. Colección: HAS (H985) Cortesía de la Hispanic Society of America	188 × 171 cm	









<b>Leones afrontados al árbol de la vida (A1), siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
284. Colección: AS (2721, a-d) Publicada en Otavsky, «Gewebe aus Ägypten», 249-250, cat. 47	a: 19,8 × 6,9 cm b: 19,8 × 6,8 cm c: 20 × 6,9 cm d: 20 × 6,9 cm	
<b>Casulla (tejido tipo A1), siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
285. Colección: MLG (5727) Publicada en López Redondo, «Textiles».	121 × 77,45 cm	
<b>Leones afrontados al árbol de la vida (A2), siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
286. Colección: MNB (2319) Publicada en Suriano y Carboni, <i>La seta islamica</i> , 75-77.	62 × 26 cm	
287. Colección: MET (20.94.1) Disponible en <a href="https://www.metmuseum.org">https://www.metmuseum.org</a> Dominio público	129,5 × 79,4 cm	
<b>Leones afrontados al árbol de la vida (A3), siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
288. Colección: MET (25.120.453) Cloisters Collection, 1925 Disponible en <a href="https://www.metmuseum.org">https://www.metmuseum.org</a> Dominio público	74,9 × 19,7 cm	
289. Colección: MTT (5806) Cortesía del Museu Tèxtil de Terrassa Figura de Quico Ortega	38 × 11,5 cm	
290. Colección: CHSDM (1902-1-321a) Donación de John Pierpont Morgan, 1902 Disponible en <a href="https://collection.cooperhewitt.org">https://collection.cooperhewitt.org</a> Dominio público	27,4 × 33,9 cm	







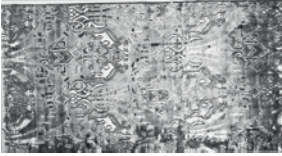

<b>Leones afrontados al árbol de la vida (A3), siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
291. Colección: CHSDM (1902-1-321b) Donación de John Pierpont Morgan, 1902 Disponible en <a href="https://collection.cooperhewitt.org">https://collection.cooperhewitt.org</a> Dominio público	—	
292. Colección: CHSDM (1902-1-321c) Donación de John Pierpont Morgan, 1902 Disponible en <a href="https://collection.cooperhewitt.org">https://collection.cooperhewitt.org</a> Dominio público	—	
293. Colección: CHSDM (1902-1-321d) Donación de John Pierpont Morgan, 1902 Disponible en <a href="https://collection.cooperhewitt.org">https://collection.cooperhewitt.org</a> Dominio público	—	
294. Colección: V&A (T.72.1910) Disponible en <a href="http://collections.vam.ac.uk">http://collections.vam.ac.uk</a> © Victoria and Albert Museum	32,7 × 18,7 cm	
<b>Dalmáticas (tejido tipo A3)</b>	<b>Medidas</b>	
295. Colección: catedral de Cristo Salvador de Ávila Disponible en <a href="http://catedralavila.es">http://catedralavila.es</a>	137 × 119 cm	
<b>Leones afrontados al árbol de la vida (B), siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
296. Colección: MTIB (32954) Cortesía La Fotográfica © Museu del Disseny de Barcelona-DHub	54,3 × 27,4 cm	

Leones afrontados al árbol de la vida (C), siglos XV-XVI	Medidas	
297. Colección: RISD Museum (32.195) Donación de Ugo Jandolo Disponible en <a href="https://risdmuseum.org">https://risdmuseum.org</a> Dominio público	43,2 × ¿?	
298. Colección: MNMA (Cl. 192627) Figura de la autora	36 × 33,5 cm	
299. Colección: CHSDM (1902-1-319) Donación de John Pierpont Morgan, 1902 Disponible en <a href="http://cprhw.tt/o/2AVBV/">http://cprhw.tt/o/2AVBV/</a> Dominio público	43,8 × 19,4 cm	
300. Colección: IVDJ (9.744) Figura de la autora	63,5 × 34 cm	
301. Colección: HAM (1931.55) Harvard Art Museums/Fogg Museum, Donación de Paul J. Sachs Cortesía del President and Fellows of Harvard College, 1931.55	91,4 × 43,2 cm	
302. Colección: KGM (86.852) Cortesía del Kunstgewerbemuseum	—	
303. Colección: MTT (2655) Cortesía del Museu Tèxtil de Terrassa Figura de Quico Ortega	19,5 × 28 cm	
304. Colección: MT (24000.1) Adquirido por Boileve en 1884 Cortesía del Musée des Tissus Figura de D. R.	82 × 54 cm	







<b>Leones afrontados al árbol de la vida (C), siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
305. Colección: MTT (3945) Cortesía del Museu Tèxtil de Terrassa Figura de Quico Ortega	45 × 35 cm	
306. Colección: MT (24000.2 y 24000.3) Adquirido por Boileve en 1884 Cortesía del Musée des Tissus Figura de D. R.	—	
307. Colección: SF (20303) Cortesía de la Galería Sam Fogg	82 × 54 cm	
<b>Leones afrontados al árbol de la vida (D), siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
308. Colección: MTT (50) Cortesía del Museu Tèxtil de Terrassa Figura de Quico Ortega	35,5 × 17 cm	
309. Colección: CHSDM (1902-1-317-a) Donación de John Pierpont Morgan, 1902 Disponible en <a href="https://collection.cooperhewitt.org">https://collection.cooperhewitt.org</a> Dominio público	—	
310. Colección: CHSDM (1902-1-317-b) Donación de John Pierpont Morgan, 1902 Disponible en <a href="https://collection.cooperhewitt.org">https://collection.cooperhewitt.org</a> Dominio público	—	
311. Colección: CHSDM (1902-1-317-c) Donación de John Pierpont Morgan, 1902 Disponible en <a href="https://collection.cooperhewitt.org">https://collection.cooperhewitt.org</a> Dominio público	—	







<b>Leones afrontados al árbol de la vida (D), siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
312. Colección: TMW (84.40) Disponible en <a href="https://collections-gwu.zetcom.net">https://collections-gwu.zetcom.net</a> Dominio público	17 × 17 cm	
313. Colección: V&A (T.73-1910) Disponible en <a href="http://collections.vam.ac.uk">http://collections.vam.ac.uk</a> © Victoria and Albert Museum	27,62 × 16,82 cm	
314. Colección: IGM. FRA (861) Disponible en <a href="http://alaluzdelaseda.es/indexes.html">http://alaluzdelaseda.es/indexes.html</a>	7,30 × 19,60 cm	
<b>Leones afrontados al árbol de la vida (E), siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
315. Colección: CHSDM (1902-1-318) Donación de John Pierpont Morgan, 1902 Disponible en <a href="http://cprhw.tt/o/2AVBT/">http://cprhw.tt/o/2AVBT/</a> Dominio público	—	
<b>Leones afrontados al árbol de la vida (F1), siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
316. Colección: CMA (1944.240) Disponible en <a href="http://www.clevelandart.org">http://www.clevelandart.org</a> Dominio público	54,3 × 27,5 cm	
317. Colección: CHSDM (1902-1-316) Donación de John Pierpont Morgan, 1902 Disponible en <a href="https://collection.cooperhewitt.org">https://collection.cooperhewitt.org</a> Dominio público	65,8 × 27,6 cm	







<b>Leones afrontados al árbol de la vida (F1), siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
318. Colección: MTT (3943) Cortesía del Museu Tèxtil de Terrassa Figura de Quico Ortega	59 × 24 cm	
319. Colección: V&A (678A-1896) Disponible en <a href="http://collections.vam.ac.uk">http://collections.vam.ac.uk</a> © Victoria and Albert Museum	—	
320. Colección: NAMA (31-126/171), adquisición de William Rockhill Nelson Disponible en <a href="https://art.nelson-atkins.org">https://art.nelson-atkins.org</a>	55,88 × 29,21 cm	
<b>Leones afrontados al árbol de la vida (F2), siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
321. Colección: DIA (31.82) Disponible en <a href="https://www.dia.org">https://www.dia.org</a> Dominio público	43,18 × 31,75 cm	
322. Colección: AIC (1926.339) Disponible en <a href="https://www.artic.edu">https://www.artic.edu</a> Dominio público	58,5 × 25,4 cm	
323. Colección: MNAD (CE23205) Cortesía del Museo Nacional de Artes Decorativas	a: 25 × 23,5 cm b: 33,5 × 23,5 cm	
324. Colección: V&A (678B-1896) Disponible en <a href="http://collections.vam.ac.uk">http://collections.vam.ac.uk</a> © Victoria and Albert Museum	—	
325. Colección: V&A (785-1893) Disponible en <a href="http://collections.vam.ac.uk">http://collections.vam.ac.uk</a> © Victoria and Albert Museum	37,78 × 25,08 cm	




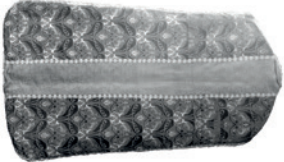



<b>Leones afrontados al árbol de la vida (F2), siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
326. Colección: 65427 Cortesía del Ministerio de Cultura y Deporte Figura de Ángel Martínez Levas	96 × 20,5 cm	
327. Colección: MAN (65435) Cortesía del Ministerio de Cultura y Deporte Figura de Ángel Martínez Levas	27 × 19 cm	
328. Colección: MFM (2875) Disponible en <a href="https://cataleg.museumares.bcn.cat">https://cataleg.museumares.bcn.cat</a> Dominio público	29 × 19 cm	
329. Colección: — Publicada en Flemming, <i>Historia del tejido</i> , pl. VIII	—	
330. Colección: MEV (792) Cortesía del Museu Episcopal de Vic Figura de Joan M. Díaz	a: 24,5 × 20,5 cm b: 21 × 20 cm	
331. Colección: MT (27115) Cortesía del Musée des Tissus Figura de Pierre Verrier	—	
332. Colección: MAAK (D 443) Disponible en <a href="https://www.bildindex">https://www.bildindex</a>	63,5 × 42 cm	
<b>Leones afrontados al árbol de la vida (G1), siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
333. Colección: MTT (189) Cortesía del Museu Tèxtil de Terrassa Figura de Quico Ortega	16 × 43,5 cm	





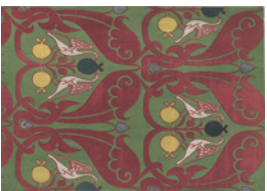


<b>Leones afrontados al árbol de la vida (G1), siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
334. Colección: MET (11.23) Herman Van Slochem, 1911 Disponible en <a href="https://www.metmuseum.org">https://www.metmuseum.org</a> Dominio público	47 × 28,6 cm	
335. Colección: MLG (1729) Cortesía del Museo Lázaro Galdiano	52 × 39,50 cm	
336. Colección: MNAD (CE27774) Cortesía del Museo Nacional de Artes Decorativas	14,5 × 5,5 cm	
337. Colección: Christie's subastó el tejido el 27 de octubre 2022 por GBP 5,040 Disponible en <a href="https://www.christies.com">https://www.christies.com</a>	17 × 6 cm	
<b>Leones afrontados al árbol de la vida (G2), siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
338. Colección: MET (1981.372) Donación de Clara Waldeck en memoria de su marido, Hans Waldeck, 1981 Disponible en <a href="https://www.metmuseum.org">https://www.metmuseum.org</a> Dominio público	37,1 × 26 cm	
339. Colección: IVDJ (2114) Figura de la autora	39 × 17 cm	
340. Colección: SAM (51.111) Cortesía del Seattle Art Museum, Eugene Fuller Memorial Collection Figura de Paul Macapia	52,07 × 40,01 cm	
341. Colección: AS (1401) Publicada en Otavsky, «Gewebe aus Ägypten», 247-248, cat. 145	46 × 27 cm	

<b>Leones afrontados al árbol de la vida (G2), siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
<p>342. Colección: MAKK (A1108)            Disponible en <a href="http://previous.bildindex.de">http://previous.bildindex.de</a>            © Historisches Archiv der Stadt Köln mit Rheinischem Bildarchiv, rba_051889</p>	—	
<b>Leones afrontados al árbol de la vida (H1), siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
<p>343. Colección: MTT (3941)            Cortesía del Museu Tèxtil de Terrassa            Figura de Quico Ortega</p>	68,5 × 40 cm	
<p>344. Colección: MIA (TE. 33.1998)            Publicada en Thompson, <i>Silk, 13<sup>th</sup> to 18<sup>th</sup> Centuries</i>, 24</p>	68,5 × 40 cm	
<p>345. Colección: MET (2011.480), Cloisters Collection, 2011            Disponible en <a href="https://www.metmuseum.org">https://www.metmuseum.org</a>            Dominio público</p>	25,7 × 23,3 cm	
<p>346. Colección: AS (49)            Publicada en Otavsky, «Gewebe aus Ägypten», 248-249, cat. 146</p>	48 × 46,3 cm	
<p>347. Colección: Sotheby's subastó el tejido en 2019 y alcanzó el precio de GBP 11,250            Disponible en <a href="https://www.sothebys.com">https://www.sothebys.com</a></p>	25,5 × 17,5 cm	




<b>Leones afrontados al árbol de la vida (H1), siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
348. Colección: IVDJ (2130) Figura de la autora	25,3 × 18,5 cm	
349. Colección: MAN (65426) Cortesía del Ministerio de Cultura y Deporte Figura de Ángel Martínez Levas	27 × 17,3 cm	
350. Colección: TMW (84.7) Disponible en <a href="https://collections-gwu.zetcom.net">https://collections-gwu.zetcom.net</a> Dominio público	31,50 × 28 cm	
351. Colección: TMW (84.15) Disponible en <a href="https://collections-gwu.zetcom.net">https://collections-gwu.zetcom.net</a> Dominio público	24,50 × 21 cm	
352. Colección: — <i>Detalle de un tejido mudéjar realizado en seda de colores (Burgo de Osma, Soria), 1908-1947. Juan Cabré Aguiló. Archivo CABRE-6054. Instituto del Patrimonio Cultural de España, MCD.</i>	—	
353. Colección: privada, Madrid (España) Publicada en King y King, <i>European Textiles</i> , 62	42 × 28 cm	









<b>Leones afrontados al árbol de la vida (H2), siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
354. Colección: V&A (678C-1896) Disponible en <a href="http://collections.vam.ac.uk">http://collections.vam.ac.uk</a> © Victoria and Albert Museum	—	
<b>Leones afrontados al árbol de la vida (I1), siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
355. Colección: MA (3914) Disponible en <a href="http://alaluzdelaseda.es">http://alaluzdelaseda.es</a>	24,5 × 24,5 cm	
356. Colección: DIA (1985.22) Disponible en <a href="https://www.dia.org">https://www.dia.org</a> Dominio público	29,8 × 24,8 cm	
357. Colección: MFA (04.1690) Denman Waldo Ross Collection Cortesía del Museum of Fine Arts, Boston Figura de Jennifer Swope	24 × 19 cm	
358. Colección: MHAH (Tx.755) Disponible en <a href="http://balat.kikirpa.be">http://balat.kikirpa.be</a> © KIK-IRPA, Brussels (Belgium), cliché A100636	—	
<b>Leones afrontados al árbol de la vida (I2), siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
359. Colección: V&A (T. 70.1910) Disponible en <a href="http://collections.vam.ac.uk">http://collections.vam.ac.uk</a> © Victoria and Albert Museum	—	

<b>Leones afrontados al árbol de la vida (I2), siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
360. Colección: TDC (29) Publicada en Folsach, <i>Art from the World</i> , 378, cat. 646	30 × 60 cm	
361. Colección: MFA (04.1659), Denman Waldo Ross Collection Cortesía del Museum of Fine Arts, Boston Figura de Jennifer Swope	40 × 27,5 cm	
362. Colección: BVKNMA (1358 BV) Cortesía del Bohdan and Varvara Khanenko National Museum of Arts	—	
<b>Leones afrontados al árbol de la vida (J), siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
363. Colección: — <i>Casulla</i> . Archivo Moreno (39755_B). Instituto del Patrimonio Cultural de España, MCD.	—	
<b>Leones afrontados al árbol de la vida (K), siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
364. Colección: CMA (1926.511) Disponible en <a href="http://www.clevelandart.org">http://www.clevelandart.org</a> Dominio público	34,2 × 25,2 cm	
365. Colección: MFA (34.40) Disponible en <a href="https://collections.mfa.org">https://collections.mfa.org</a> © Museum of Fine Arts, Boston	41,5 × 25,5 cm	
366. Colección: IVDJ (2118) Figura de la autora	28 × 26 cm	

<b>Leones afrontados al árbol de la vida (K), siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
367. Colección: AS (2371, a, b) Otavsky, «Gewebe aus Ägypten», 245-246, cat. 144	a: 42 × 26 cm b: 25,5 × 8,9 cm	
368. Colección: V&A (1104-1900) Disponible en <a href="http://collections.vam.ac.uk">http://collections.vam.ac.uk</a> © Victoria and Albert Museum	91,44 × 71,12 cm	
<b>Cisnes afrontados al árbol de la vida con granadas, siglo XV</b>	<b>Medidas</b>	
369. Colección: MKP (P 1938-20) Disponible en <a href="https://emuseum.duesseldorf.de">https://emuseum.duesseldorf.de</a> © Kunstpalast, Düsseldorf	58 × 32,5 cm	
370. Colección: CHSDM (1902-1-323-a/d) Donación de John Pierpont Morgan Disponible en <a href="https://collection.cooperhewitt.org">https://collection.cooperhewitt.org</a> Dominio público	56,8 × 23,7 cm	
371. Colección: KGM (?) Publicada en Lessing, <i>Die Gewebe Sammlung</i> , 127a-127b	—	
372. Colección: MRAH (Tx.658) Disponible en <a href="http://balat.kikirpa.be">http://balat.kikirpa.be</a> © KIK-IRPA, Brussels (Belgium), cliché A006281	38 × 18 cm	
<b>Pájaros afrontados al árbol de la vida (fondo rojo), siglo XV</b>	<b>Medidas</b>	
373. Colección: MET (1980.539) Disponible en <a href="https://www.metmuseum.org">https://www.metmuseum.org</a> Dominio público	40,3 × 21,6 cm	

<b>Pájaros afrontados al árbol de la vida (fondo rojo), siglo xv</b>	<b>Medidas</b>	
374. Colección: MT-CIPE (CE009395-ID1) Figura de Javier Maza Domingo, 2014	—	
375. Colección: DMA (K.1.2014.1285) Keir Collection of Islamic Art (Z.065.T) cedida al Dallas Museum of Art Disponibile en <a href="https://collections.dma.org">https://collections.dma.org</a> Dominio público	39,05 × 24,77 cm	
376. Colección: MTT (2672) Cortesía del Museu Tèxtil de Terrassa Figura de Quico Ortega	43 × 22 cm	
377. Colección: TDC (4/1969) Publicada en Folsach, <i>Art from the World</i> , 379, cat. 647	42,5 × 17,5 cm	
378. Colección: MFA (06.113) Cortesía del Museum of Fine Arts, Boston Figura de Jennifer Swope	38,5 × 17,5 cm	
379. Colección: MTT (6027) Cortesía del Museu Tèxtil de Terrassa Figura de Quico Ortega	25 × 15 cm	
380. Colección: — <i>Tejido hispanoárabe del siglo xv de seda roja con dibujos de hojas verdes y flores amarillas</i> , 1930. Francesc Serra Dimas (010860_A). AFB	—	
381. Colección: — Publicada en <i>Catálogo de la sección de tejidos bordados</i> , 1906, 17-18, cat. 10	—	






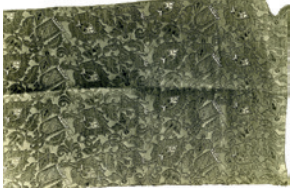



<b>Pájaros afrontados al árbol de la vida (fondo azul), siglo xv</b>	<b>Medidas</b>	
382. Colección: MAN (65428) Cortesía del Ministerio de Cultura y Deporte Figura de Ángel Martínez Levas	33 × 21 cm	
383. Colección: V&A (T.167-1929) Disponible en <a href="http://collections.vam.ac.uk">http://collections.vam.ac.uk</a> © Victoria and Albert Museum	37,5 × 25,5 cm	
384. Colección: MT (29579) Publicada en Devoti, <i>L'arte del tessuto</i> , cat. 31	36 × 21,6 cm	
385. Colección: MFA (37.289) Cortesía del Museum of Fine Arts, Boston Figura de Jennifer Swope	56 × 22 cm	
386. Colección: DMA (¿?) Disponible en <a href="https://needleprint.blogspot.com">https://needleprint.blogspot.com</a>	31 × 22 cm	
387. Colección: TMW (84.30) Disponible en <a href="https://collections-gwu.zetcom.net">https://collections-gwu.zetcom.net</a> Dominio público	—	
<b>Pájaros afrontados al árbol de la vida (fondo amarillo), siglo xv</b>	<b>Medidas</b>	
388. Colección: CMA (1929.83) Disponible en <a href="https://www.clevelandart.org">https://www.clevelandart.org</a> Dominio público	57,8 × 14,6 cm	
389. Colección: MAN (65429) Cortesía del Ministerio de Cultura y Deporte Figura de Ángel Martínez Levas	48,5 × 12 cm	

<b>Pájaros afrontados al árbol de la vida (fondo amarillo), siglo xv</b>	<b>Medidas</b>	
390. Colección: MNAD (CE 26639) Figura de la autora	50 × 16 cm	
391. Colección: IVDJ (2115) Figura de la autora	26 × 23 cm	
<b>Pájaros y perros afrontados al árbol de la vida, siglo xv</b>	<b>Medidas</b>	
392. Colección: CHSDM (1902-1-322) Donación de John Pierpont Morgan Disponible en <a href="https://collection.cooperhewitt.org">https://collection.cooperhewitt.org</a> Dominio público	44,4 × 19 cm	
393. Colección: MT (26986) Cortesía del Musée des Tissus Figura de D. R.	72 × 26 cm	
394. Colección: TMW (84.39) Disponible en <a href="https://collections-gwu.zetcom.net">https://collections-gwu.zetcom.net</a> Dominio público	20 × 13,40 cm	
395. Colección: MET (2002.494.238) Disponible en <a href="https://www.metmuseum.org">https://www.metmuseum.org</a> Dominio público	22,9 × 17,1 cm	
396. Colección: MTT (524) Cortesía del Museu Tèxtil de Terrassa Figura de Quico Ortega	18,5 × 7 cm	
397. Colección: MTT (525) Cortesía del Museu Tèxtil de Terrassa Figura de Quico Ortega	22 × 7 cm	

<b>Pájaros y perros afrontados al árbol de la vida, siglo xv</b>	<b>Medidas</b>	
398. Colección: MRAH (Tx.756) Disponible en <a href="http://balat.kikirpa.be">http://balat.kikirpa.be</a> © KIK-IRPA, Brussels (Belgium), cliché A007554	32 × 14 cm	
<b>Pájaros y escudos afrontados al árbol de la vida (A), siglo xv</b>	<b>Medidas</b>	
399. Colección: IVDJ (2117) Figura de la autora	45 × 41 cm	
400. Colección: CTTSC (T-1273) Cotsen Textile Traces Study Collection Disponible en <a href="https://collections-gwu.zetcom.net">https://collections-gwu.zetcom.net</a> Dominio público	36,2 × 24,10 cm	
<b>Pájaros y escudos afrontados al árbol de la vida (B), siglo xv</b>	<b>Medidas</b>	
401. Colección: AS (151) Publicada en Otavsky, «Gewebe aus Ägypten», 242-243, cat. 141	199 × 103 cm	
<b>Leones y escudos coronados, siglos xv-xvi</b>	<b>Medidas</b>	
402. Colección: RISD Museum (19.238) Disponible en <a href="https://risdmuseum.org">https://risdmuseum.org</a> Dominio público	39,4 × 3?	
403. Colección: LACMA (55.57.19) Disponible en <a href="https://collections.lacma.org">https://collections.lacma.org</a> Dominio público	19,69 × 20,32 cm	

<b>Leones y escudos coronados, siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
404. Colección: V&A (T.175.1929) Disponible en <a href="http://collections.vam.ac.uk">http://collections.vam.ac.uk</a> © Victoria and Albert Museum	22,86 × 12,7cm	
405. Colección: V&A (T.285.1978) Disponible en <a href="http://collections.vam.ac.uk">http://collections.vam.ac.uk</a> © Victoria and Albert Museum	62,5 × 25 cm	
406. Colección: MET (15.49.1a, b) Disponible en <a href="https://www.metmuseum.org">https://www.metmuseum.org</a> Dominio público	a: 29,2 × 15,6 cm b: 28,3 × 14 cm	
407. Colección: MLG (01737) Cortesía del Museo Lázaro Galdiano	62 × 78,5 cm	
408. Colección: MLG (01719) Cortesía del Museo Lázaro Galdiano	78 × 62 cm	
409. Colección: AIC (1950.1149) Disponible en <a href="https://www.artic.edu">https://www.artic.edu</a> Dominio público	42 × 19,7 cm	
410. Colección: MTIB (28291) Disponible en <a href="https://cataleg.museudeldisseny.cat">https://cataleg.museudeldisseny.cat</a> La Fotogràfica © Museu del Disseny de Barcelona-DHub	77 × 75,5 cm	

Leones y escudos coronados, siglos XV-XVI	Medidas	
411. Colección: BVKNMA (89 TK) Disponible en <a href="https://khanenkomuseum.kiev.ua">https://khanenkomuseum.kiev.ua</a>	—	
412. Colección: ROM (984.81.1) Cortesía del Royal Ontario Museum	39 × 29,3 cm	
413. Colección: CMA (1919.9) Disponible en <a href="https://www.clevelandart.org">https://www.clevelandart.org</a> Dominio público	37 × 15,4 cm	
414. Colección: CMA (1919.9a) Disponible en <a href="https://www.clevelandart.org">https://www.clevelandart.org</a> Dominio público	37 × 15,4 cm	
415. Colección: CMA (1919.9b) Disponible en <a href="https://www.clevelandart.org">https://www.clevelandart.org</a> Dominio público	21 × 9,3 cm	
416. Colección: CMA (1919.9c) Disponible en <a href="https://www.clevelandart.org">https://www.clevelandart.org</a> Dominio público	15,5 × 8,5 cm	
417. Colección: CMA (1919.9d) Disponible en <a href="https://www.clevelandart.org">https://www.clevelandart.org</a> Dominio público	9,7 × 6,4 cm	
418. Colección: RM (BK-NM-12156) Disponible en <a href="https://www.rijksmuseum.nl">https://www.rijksmuseum.nl</a> Dominio público	37,9 × 26,3 cm	

<b>Leones y escudos coronados, siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
419. Colección: IVDJ (2123) Figura de la autora	33,5 × 13,5 cm	
420. Colección: MNMA (Cl. 21447) Figura de la autora	77,5 × 14 cm	
421. Colección: AS (38) Publicada en Otavsky, «Gewebe aus Ägypten», 239-241, cat. 139	70 × 15 cm	
422. Colección: AS (830) Publicada en Otavsky, «Gewebe aus Ägypten», 239-241, cat. 139	75,8 × 29,8 cm	
423. Colección: DMA (¿?) Publicada en King y King, <i>European Textiles</i> , 60, cat. 37	45,5 × 14 cm	
424. Colección: — <i>Teixit Musulmà del Segle xv Amb Inscripcions Àrabs</i> , 1929. Francesc Serra Dimas (013018_A). AFB	—	
425. Colección: MRAH (Tx.682) Disponible en <a href="http://balat.kikirpa.be">http://balat.kikirpa.be</a> © KIK-IRPA, Brussels (Belgium), cliché B226792	38 × 30,5 cm	
<b>Círculos y ataurique, siglos XV-XVI</b>	<b>Medidas</b>	
426. Colección: RM (BK-NM-12157) Disponible en <a href="https://www.rijksmuseum.nl">https://www.rijksmuseum.nl</a> Dominio público	37,3 × 10 cm	
427. Colección: — <i>[Tejido de damasco]</i> . Archivo Ruiz Vernacci (VN-19514). Instituto del Patrimonio Cultural de España, MCD.	—	

Círculos y ataurique, siglos xv-xvi	Medidas	
428. Colección: IVDJ (2125) Figura de la autora	36 × 31 cm	
429. Colección: CMA (193942) Disponible en <a href="https://collection.cooperhewitt.org">https://collection.cooperhewitt.org</a> Dominio público	33 × 22,9 cm	
430. Colección: CHSDM (1902-1-311) Donación de John Pierpont Morgan Disponible en <a href="http://cprhw.tt/o/2AVBD/">http://cprhw.tt/o/2AVBD/</a> Dominio público	35,6 × 25,4 cm	
431. Colección: MLG (05722) Cortesía del Museo Lázaro Galdiano	42,5 × 31 cm	
432. Colección: MLG (01604) Cortesía del Museo Lázaro Galdiano	18 × 10 cm	

Nota de la autora: durante la revisión de las pruebas de imprenta, cuando ya no era posible introducir modificaciones en la tabla III, fueron identificados nuevos fragmentos textiles que no habían sido localizados en la fase inicial de búsqueda; piezas que se adscriben a las siguientes tipologías: Músicas, siglo XIII (CHSDM 1965-33-5); *Sebka* (tipo A), siglos xv-xvi (V&A 438-1892 y T.67-1910); *Sebka* (tipo B), siglo xv (V&A 1208-1905); Leones afrontados al árbol de la vida (C), siglos xv-xvi (MK&G 1889.32 y V&A T.71-1910); Leones afrontados al árbol de la vida (F1), siglos xv-xvi (V&A 678D-1896); y Pájaros afrontados al árbol de la vida (fondo azul), siglo xv (MFA 20.1849a-b).

## Mapas en los que se muestra la dispersión actual de los tejidos

*Mapamundi\**



\* 1. España; 2. Francia; 3. Reino Unido; 4. Italia;  
5. Dinamarca; 6. Suiza; 7. Países Bajos; 8. Alemania;  
9. Bélgica; 10. Austria; 11. Rusia; 12. Catar;  
13. Estados Unidos de América; 14. Ucrania y  
15. Canadá.

España\*\*



\*\* 1. Museu del Disseny de Barcelona-DHUB; 2. Museu Tèxtil de Terrassa; 3. Museu Federic Marès de Barcelona; 4. Museu Tèxtil i d'Indumentària; 5. Museu Episcopal Vic; 6. Institut Valencià de Don Juan; 7. Museu Arqueològic Nacional; 8. Museu Nacional de Artes Decoratives; 9. Museu del Traje-Centro de Investigación del Patrimonio Etnològic; 10. Museu Lázaro Galdiano; 11. Catedral

de Cristo Salvador de Ávila; 12. Museo Comarcal de Arte Sacro de Peñafiel de Valladolid; 13. Catedral de Santa María de Burgos; 14. Real Basílica-Santuario de la Vera Cruz; 15. Museo de la Ciudad de Antequera; 16. Museo de la Alhambra y 17. Instituto Gómez-Moreno. Fundación Rodríguez Acosta.

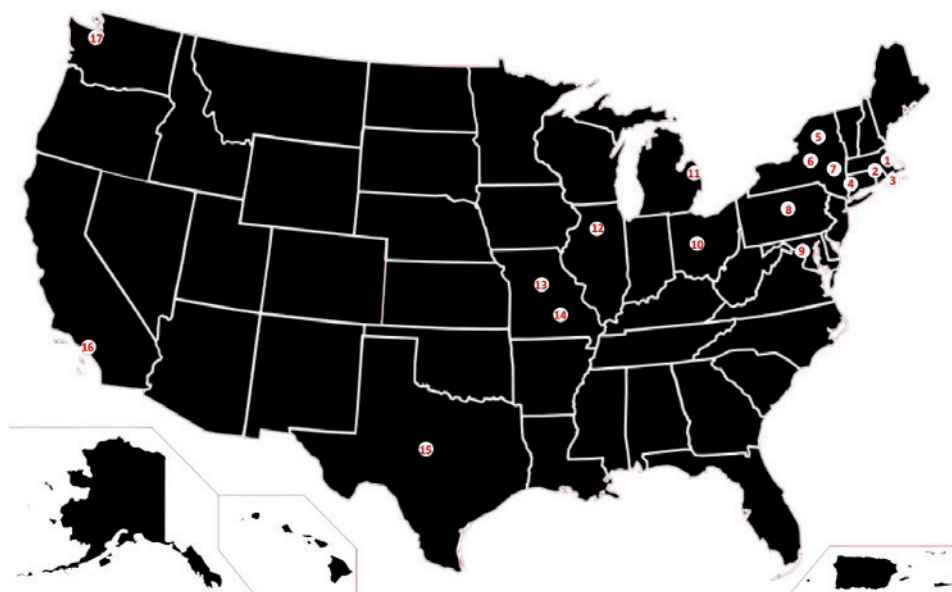
*Alemania*<sup>\*\*\*</sup>



<sup>\*\*\*</sup> 1. The Kunstgewerbemuseum; 2. Museum des Landschaftsverbandes Rheinland; 3. Museum für Angewandte Kunst Köln; 4. Museum Folkwang;

5. Museum Kunstpalast; 6. Martin von Wagner-Museum y 7. Museum für Kunst & Gewerbe Hamburg.

Estados Unidos de América\*\*\*\*



\*\*\*\* 1. Museum Fines of Arts Boston; 2. Harvard Art Museum; 3. Museum of Art, Rhode Island School of Design; 4. Wadsworth Atheneum Museum of Art; 5. Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum; 6. Hispanic Society of America; 7. The Metropolitan Museum of Art; 8. Philadelphia Museum of Art;

9. The Textile Museum; 10. Cleveland Museum of Art; 11. Detroit Institute of Arts; 12. The Art Institute of Chicago; 13. Nelson-Atkins Museum of Art; 14. Saint Louis Art Museum; 15. Dallas Museum of Art; 16. Los Angeles County Museum of Art y 17. Seattle Art Museum.

## Pervivencia de motivos islámicos en la pintura del Renacimiento valenciano



Figura 1

Fernando Yáñez de Almedina, *Adoración de los pastores* (detalle), 1531-1536.  
Capilla del Peso, catedral de Cuenca. Cortesía de Borja Franco Llopis.

La letra, en suma, como signo, como dibujo, como figura, más que como transmisora parcial o total, de un «logos», vale estéticamente por sí, desde los pictogramas paleolíticos y bella epigrafía protohistórica [...] pasando por el ritmo cadencioso, como danza oriental, de los caracteres cúficos y nesjies, tan abundantes en nuestra pintura más castiza.

GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María

«Letreros y letroides», 282

En el capítulo anterior ya ha sido destacada la gran consideración que las telas andalusíes adquirieron entre los cristianos, pues las utilizaron tanto en la confección de indumentaria civil como eclesiástica, aunque debe hacerse hincapié también en la alta estima que despertaron en los artistas de la pintura europea. Los tejidos debieron formar parte del utillaje de sus talleres y fueron representados en determinadas escenas religiosas; de hecho, los maestros los copiaron y adaptaron, sirviendo una misma tela tanto para mobiliario —cortinas, alfombras, manteles— como para vestuario. En la Edad Media, el uso de textiles islámicos, especialmente los manufacturados con hilos dorados, era común, ya que proporcionaban a las obras una gran suntuosidad; además, era agregado pan de oro a los fondos y a las vestiduras, lo que les otorgaba un valor inestimable.<sup>1</sup> El propósito de las siguientes páginas no es identificar el tejido exacto que los pintores copiaron, ya que eso resultaría complejo debido a la falta de registros documentales acerca de la actividad de los talleres de los artistas; asimismo, es probable que no siempre utilizaran un único modelo como inspiración y combinaran diversos textiles. Por lo tanto, la investigación ha sido enfocada en reconocer estas coincidencias y contextualizarlas, lo que ha permitido trazar un panorama amplio sobre la variedad de diseños existentes y observar los patrones más recurrentes entre los maestros que trabajaron en el antiguo Reino de Valencia, al tiempo que ofrece una aproximación al aprecio que tanto ellos como los comitentes de las obras otorgaron a dichas manufacturas.

Este no fue un fenómeno exclusivo de la Edad Moderna, el periodo que nos interesa, sino que, como ha sido mencionado, ya ocurría en décadas previas, lo que sugiere que era una práctica bastante común. Por citar algunos ejemplos de cronología anterior vinculados con el área geográfica que nos ocupa, cabe mencionar que Miquel Alcanyís (doc. 1407-1447) utilizó un tejido similar al del manto de una virgen vestidera (CMA 1939.40), visto en el capítulo precedente, para la indumentaria de un personaje del *Retablo de la Santa Cruz* (ca. 1410, MBAV 254) (figura 2). La prenda presenta flores de loto y medallones lanceolados con inscripciones árabes en su interior y perteneció a una parroquia cercana a Valencia (capítulo 1, figura 18); la tela con la que está confeccionada procede de Egipto y ha sido atribuida al sultanato Barsbay (1422-1438).<sup>2</sup> Por otra parte, Gherardo Starnina (segunda mitad del siglo XIV-inicios del XV), quien trabajó en Valencia entre los años 1395 y 1401, usó el mismo diseño para pintar la túnica de la Virgen de la tabla central del políptico *Virgen y Niño entronizados entre ángeles y cuatro santos* (siglo XV, MWM),<sup>3</sup> hecho que determina la repetición de ciertos patrones entre los

1 Ávila Padrón, «Oro y tejidos»; Miquel de Juan, «La novedad de lo desconocido», 524-525

2 Mackie, *Symbols of Power*, 270-273.

3 Para su periodo en Valencia, véase Palumbo, «Riflessioni sul soggiorno».



Figura 2

Miquel Alcanyís, *Retablo de la Santa Cruz* (detalle), ca. 1410.  
Museo de Bellas Artes de Valencia (254); imagen de la autora.

pintores de un mismo territorio, lo que se debe al carácter magnífico que este tipo de representaciones textiles aportaba a la obra pictórica, como ilustran numerosos casos.<sup>4</sup> En la producción de este maestro florentino es recurrente el uso de estas lujosas telas, muchas de ellas ornamentadas con aves o escritura, tal como se observa en la *Virgen y el Niño con San Juan Bautista, San Nicolás de Bari y ángeles*, pintada entre 1400 y 1410 y que actualmente se encuentra en la Galleria dell'Accademia (Florencia, 1890, 441): la capa que viste el obispo está decorada con una red de motivos vegetales y medallones circulares en cuyo interior dispuso cartelas con letras que simulan la caligrafía *nasjí*. Una tela similar se encuentra en el Cleveland Museum of Art (1983.120).

En el siglo XVI, la decoración «a la romana» fue introducida en la península ibérica en varios ámbitos, incluyendo el sector textil, como vimos en el primer capítulo; no obstante, durante los inicios de la Edad Moderna, los pintores continuaban utilizando los tejidos provenientes de los telares andalusíes como modelo de inspiración para sus obras. Cabe decir que son pocos los estudios que profundizan en la representación de textiles en el arte pictórico hispánico,<sup>5</sup> y menos frecuentes son todavía los que analizan la adaptación y pervivencia de los motivos ornamentales islámicos, a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, en Italia, donde la historiografía se ha ocupado de este asunto desde hace tiempo, principalmente del análisis de los caracteres árabes en la pintura religiosa.<sup>6</sup> Quizá es debido a que fue habitual que artistas como Giotto di Bondone (ca. 1267-1337), Fra Angelico (ca. 1395-1455) o Fra Filippo Lippi (1406-1469) los utilizaran en la indumentaria, en el mobiliario o en el nimbo de la Virgen,<sup>7</sup> pues, como apunta Lisa Monnas, se sabe que las sedas andalusíes circulaban por Italia desde el siglo XIII: «Number of Spanish silks, some striped and others with pinecone motifs, some woven with gold, recorder Vatican inventory of 1295, testify to the presence of silks with intricately patterned Hispano Moresque designs in Italy by this date, and their presence there is recorded in paintings of the thirteenth and early fourteenth centuries».<sup>8</sup> Al respecto, según ha estudiado Anna Contadini, la utilización de motivos y objetos islámicos en el arte italiano se debió a las relaciones transculturales que mantenía con mamelucos y turcos.<sup>9</sup>

En este sentido, las publicaciones que investigan la incorporación de elementos decorativos o espacios musulmanes a la arquitectura palatina cristiana han experimentado un notable incremento en España,<sup>10</sup> y como señala Juan Carlos Ruiz Souza, las formas artísticas del mundo andalusí terminaron «influyendo en unos vecinos que tomaron sus elementos y esquemas prestados que formaban parte de la cultura visual de lo sagrado y del poder, lenguaje formal fácilmente comprensible que podía amoldarse sin problemas a sus intereses».<sup>11</sup> Así, han sido analizadas las obras de distintos maestros, algunos de los

4 Algunos maestros italianos en Monnas, «Silk Textiles in the Paintings».

5 Véanse Rodríguez Peinado, «Engalanamiento textil» y Gómez Frechina, «Modelos textiles», quienes estudian la pintura valenciana.

6 Contadini, «Artistic Contacts». Lurati («Avere la stoffa del santo») ha estudiado la representación de los tejidos en la decoración mural del Cantón del Tesino (Suiza), entre los que se incluyen telas «hispano-moriscas». Schulz («From Letter to Line» e «Intricate Letters») analiza en sus trabajos el arte de la Toscana de finales del Medievo. Igualmente interesante es la tesis doctoral de Napolitano («Arabic Inscriptions»), en la que aborda la representación de inscripciones y pseudoinscripciones árabes en la pintura italiana.

Por último, cabe reseñar el trabajo de Fontana (*Islam and the West*), en el que profundiza en la influencia islámica en el arte italiano (siglos XII-XVII), centrándose en la pintura mural de algunas iglesias del sur y en la decoración de determinados monumentos funerarios.

7 Arnold, «El arte islámico», 192.

8 Monnas, *Merchants, Princes, and Painters*, 4.

9 Contadini, «Sharing a Taste?».

10 Consúltense los trabajos de Marquer, «Epigrafiya y poder» y «El poder escrito»; Paulino Montero, «El alcázar de Medina» e «¿Identidad religiosa e identidad artística?»; Ruiz Souza, «Castilla y Al-Andalus» y «Al-Andalus e Hispania».

11 Ruiz Souza, «Al-Andalus y cultura visual», 207.

cuales tuvieron su obrador en Valencia, lo cual es significativo, ya que allí desapareció la impronta islámica en el urbanismo y en la arquitectura.<sup>12</sup> Además, debe apuntarse que hubo artistas que no reprodujeron los textiles con mucha fortuna o, simplemente, se dejaron llevar por su imaginación, como en el caso de los Osona; sin embargo, otros pintores como los Hernandos —Hernado o Fernando de Llanos y Hernando o Fernando Yáñez de Almedina— pusieron empeño en copiar en detalle los motivos decorativos, por lo que se incidirá en su trabajo analizando diversas obras, tanto del taller como del trabajo en solitario de cada uno de ellos.

### El taller de los Osona

Varias son las obras que salieron de este obrador, formado por Rodrigo de Osona (ca. 1440-1518) y sus hijos Francisco (ca. 1465-ca. 1533)<sup>13</sup> y Jerónimo (fl. 1517), en las que se aprecia la representación de tejidos con estética aparentemente islámica, telas ornamentadas con



Figuras 3a y b

De izquierda a derecha, *San Dionisio en la cátedra* y detalle; Rodrigo de Osona y taller, 1501-1502.

Museo Catedralicio Diocesano de Valencia; imágenes de la autora.

12 Benito Goerlich, «El arte mudéjar valenciano» y «La huella borrosa»; Moreno Coll, «¿Una herencia incómoda?», 73-147; Serra Desfilis, «An embarrassing legacy» y «Convivencia, asimilación y rechazo».

13 Hasta ahora se daba por válida la fecha de su muerte entre 1514 y 1518, pero la investigación de Samper Embiz y López Azorín («Los Osona») lo sitúa vivo en 1533. Para este taller, véase Company Climent, *La pintura dels Osona*.

registros horizontales y lo que parece ser algún tipo de escritura. En este sentido, en el Museo Catedralicio Diocesano de Valencia hay una tabla de gran formato que formó parte de un retablo desmembrado que estuvo dedicado a san Dionisio Areopagita, obispo de Atenas y de París (figuras 3a y b).<sup>14</sup> El santo está sentado en su cátedra, escoltado por dos ángeles, y el canónigo Gaspar Pertusa se encuentra a sus pies; la capa pluvial de brocado, con un diseño de cardos entrelazados por vástagos y cenefa con santos y apóstoles, contrasta con la tela que cubre la parte superior del respaldo, la cual presenta una decoración dividida en cinco bandas verticales de las que el registro central, de mayor anchura, es de color negruzco y está flanqueado por dos tiras rojizas a cada lado, una con motivos de lacería y la otra con formas cilíndricas y lo que parece una imitación de caracteres árabes.<sup>15</sup>

El modelo de esta decoración, similar a la que, a modo de cortinaje, cubre el sitial de la Virgen en el retablo de la Parroquia de Nuestra Señora de Jesús de Santa Eulària des Rius (Ibiza),<sup>16</sup> volvió a ser utilizado en las escenas de *Cristo ante Pilatos* (MNP P006897) y *Pilatos lavándose las manos* (MNP P006898), ambas pintadas a comienzos del siglo XVI; sin embargo, los registros de estas últimas son más estrechos y se constata un mayor predominio de la pseudoescritura, lo que denota el uso de ciertos modelos recurrentes en su iconografía, seguramente relacionados, como se ha dicho, con la posesión de tales patrones (o análogos) en su taller, que utilizaron de manera relativamente continuada.

En este punto, tal vez resulte interesante abordar este tema teniendo en cuenta no solo el mobiliario, sino también los personajes principales que suelen portar este tipo de tejidos. Los Osona vistieron con estas lujosas sedas a los Reyes Magos en varias de sus obras, de modo que en *La Adoración* del Museo Nacional del Prado (P002835), pintada hacia el año 1490, fueron utilizadas en la indumentaria de Baltasar y Melchor, así como en la alfombra sobre la cual descansa la Virgen; sin embargo, en la tabla acerca del mismo asunto que se encuentra en el Victoria and Albert Museum (484-1865) solo fueron usadas en uno de ellos (figura 4):<sup>17</sup> la tela presenta una distribución en bandas y en algunas de ellas se aprecian estrellas de ocho puntas. Por su parte, el Maestro de Perea (*fl.* 1490 y 1510), que mantenía una estrecha relación con este taller, también utilizó un tejido ornamentado con registros horizontales para vestir a los Magos de Oriente (siglo XVI, CC),<sup>18</sup> destacando la capa de Melchor, con tiras blancas, rojas y verdes y en la que se observan motivos geométricos y vegetales en dorado. Como se señalará más adelante, dado que se consideraba que no solo eran magos, estas suntuosas sedas contribuían a dotarlos de majestuosidad en las representaciones; además, como sugiere Lisa Monnas, una forma de evocar sucesos históricos ocurridos en un escenario lejano, y para muchos exótico, era a través del uso de textiles con inscripciones árabes o pseudoárabes.<sup>19</sup>

14 Company Climent, «San Dionisio entronizado».

15 Según Garín Ortiz de Taranco, «Letreros y letroides», 266: «Pende un paño oriental con piñas lanceoladas y dos tiras de inscripción árabe cursiva, muy ornamentales y de gracioso trazo».

16 Para esta obra, véase Ferrer Abárzuza, «El retale dels Osona».

17 No hay consenso en cuanto a la atribución de la tabla, aunque Samper Embíz y López Azorín («Los Osona», 47) reivindican la autoría de Jerónimo.

18 Pocos son los datos que tenemos acerca de este pintor anónimo que trabajó en tierras valencianas entre 1490 y 1510; la historiografía le acuñó el nombre de Maestro de Perea a partir del estudio del *Retablo de los Tres Reyes* del Convento de Santo Domingo de Valencia, el cual entró a formar parte de la colección del Museo de Bellas Artes de Valencia (292). La obra, efectuada en 1491, fue un encargo de Violant de Santa Pau, esposa de Pere Perea, trinchante del rey Fernando *el Católico*, para disponerla en la capilla de su marido; consúltese Puig Sanchis y Herrero Cortell, «Nuevas aportaciones», 59, n. 14.

19 Monnas, *Merchants, Princes, and Painters*, 222-231.



Figura 4

Detalle de la *Adoración de los Reyes Magos*, ca. 1503-1513, atribuida a Jerónimo de Osona. Victoria and Albert Museum (484-1865); imagen de la autora.

Es importante señalar que los caracteres de las telas de los Osona parecen ser ilegibles, lo que podría sugerir que no se prestó gran atención a la hora de copiar y reproducir letras en estilo *nasjí* en estos tejidos; en particular, en la usada en *Pilatos lavándose las manos*, Felipe M. Garín Ortiz de Taranco indica que los maestros pintaron una «tira vertical con “letreros”, descuidando mucho en ella la simetría y regularidad de los caracteres». <sup>20</sup> Otra posible explicación, planteada por Cristina Partearroyo Lacaba, podría ser que los paños usados como modelo fueron creados en talleres mudéjares desconocedores de la lengua árabe; <sup>21</sup> y Carmen Barceló Torres, al referirse a los tejidos egipcios, señala que la inscripción requeriría de un patrón que el encargado del taller debía proporcionar a los artesanos, quienes aprenderían la fórmula para no necesitar consultarlo cada vez. En cierta medida, este procedimiento justificaría los errores en los textos de las telas, <sup>22</sup> aunque es importante considerar que, en muchas ocasiones, las inscripciones debían adaptarse a la superficie del objeto o del telar, lo que a menudo resultaba en la alteración de la coherencia del contenido en favor de una mayor armonía en el diseño. <sup>23</sup> También hay que tener en cuenta que, en ciertos casos, la epigrafía perdió su función original de proporcionar información, convirtiéndose en un recurso meramente ornamental, y que el uso de pseudoescritura como decoración no era exclusivo de artesanos mudéjares o cristianos, pues existen ejemplos tempranos en los que ya se observan faltas ortográficas en los textos. <sup>24</sup> Al respecto, Rafael Valencia Rodríguez considera varias hipótesis sobre las alteraciones en la caligrafía, <sup>25</sup> siendo probable que, con el tiempo, los artesanos encargados de las mismas fueran perdiendo gradualmente el dominio de su escritura entre los siglos xv y xvi; del mismo modo, a lo largo del tiempo se observa una progresiva sustitución de las inscripciones árabes por las latinas —como en el caso de Toledo—, lo que parece reflejar un cambio social y político que llevó a un distanciamiento de la estética islámica que ocasionó el abandono de los arabismos en favor de latinismos.

Los Osona, además de fijarse en los tejidos andalusíes listados, utilizaron otros diseños, como se aprecia en la tabla de la *Virgen, el Niño y San Bernardo* (ca. 1514) de la Colección Masaveu. <sup>26</sup> En esta obra, sujeta por clavos en la pared, puede verse una tela en la que destacan octógonos y motivos geométricos polilobulados en color rojo sobre fondo negro: dentro de los primeros se observan estrellas doradas, mientras que, en los segundos, un esquema compositivo en red, similar a la cenefa de la Hispanic Society of America (H909), presenta antílopes afrontados a un eje de simetría.

Otros pintores que se sintieron atraídos por las sedas nazaríes fueron Joan de Borgonya (ca. 1465-1525) y el gerundense Pere Mates (1490-1558), quien fue su discípulo. <sup>27</sup> El primero estuvo trabajando en Valencia por un breve periodo de tiempo y posteriormente marchó a Cataluña, y entre los motivos ornamentales que más repitió en sus obras se

20 Garín Ortiz de Taranco, «Letreros y letroides», 267.

21 Partearroyo Lacaba, «Estudio histórico-artístico», 63-64.

22 Información extraída del apartado dedicado a las inscripciones árabes redactado por Barceló Torres, incluido en el capítulo «Tejidos Egipcios» del libro Cabrera Lafuente, *Tejidos y alfombras*, 59.

23 Algunos ejemplos en Christie, «The Development of Ornament», 1.

24 Observado, por ejemplo, en un grupo de tejidos, encontrados en la península ibérica, ornamentados con letras del alfabeto compto; consúltese Feliciano Chaves, «El corpus epigráfico», 292.

25 Valencia Rodríguez, «Las inscripciones árabes», 300-302.

26 Proviene del *Retablo de San Benito, San Bruno y San Bernardo* que, en origen, estaba en la Cartuja de Vall de Cristo (Altura, Castellón); véase Benito Doménech y Gómez Frechina, *La memoria recobrada*, 136-137.

27 Para estos pintores se recomiendan los trabajos de Garriga Riera, «Joan de Borgonya» y Clara Resplandis, «Dades inèdites».

encuentran los que poseen un diseño a base de registros horizontales en los que se intercala algún tipo de caligrafía, presente, por ejemplo, en la *Virgen entronizada con el Niño y San Juanito*, pintada entre 1515 y 1525 (MNAC 005690-000) (figura 5).<sup>28</sup> En la tabla dispuso un dosel portado por ángeles, para resaltar la magnificencia de María (figura 6), que parece estar confeccionado con un diseño similar al de algunas telas conservadas en el Instituto Valencia de Don Juan y en el Museo Lázaro Galdiano (tabla III, n.ºs 65-66).



Figura 5

Joan de Borgonya, *Virgen entronizada con el Niño y San Juanito*, 1515-1525. Museu Nacional d'Art de Catalunya (005690-000); imagen de la autora.

28 Véase Moreno Coll y Franco Llopis, «The Use of Islamic-Inspired»; para su iconografía, Moreno Coll, «Entre telas».

Figura 6

Tejido listado con registros estrechos, siglo XIV. Instituto Valencia de Don Juan (2084); imagen de la autora.



Figura 7

Tejido andalusi, siglo XIV. Cleveland Museum of Art (1946.417). Dominio Público.



Figura 8

Joan de Borgonya, *San Félix arrastrado por caballos*, 1519-1520. Museu d'Art de Girona; imagen de la autora.

Borgonya también representó en varias de sus obras otra seda nazará, esta vez ornamentada con medallones polilobulados y estrellas de ocho puntas y similar al textil que se encuentra en el Cleveland Museum of Art (1946.417) (figura 7); realizado en el siglo XIV con la técnica del lampás, tenía gran suntuosidad, por lo que el maestro lo utilizó para la ropa de distintos personajes del *Retablo de San Félix* (1518-1520, MAG),<sup>29</sup> de modo que puede verse vestido con él al alto magistrado Daciano en la escena en la que el mártir está siendo torturado, y al santo en la tabla de la *Predicación de San Félix a las mujeres de Gerona* (figura 8). Se desconoce a cuál de los dos pintores perteneció la muestra textil,

29 Para esta obra, véase Ruiz Quesada y Yeguas Gassó, «L'antic retaule de l'església».

pues Pere Mates también la utilizó como modelo, copiádola con gran detallismo en la *Predicación de San Juan Bautista* pintada en 1536 (MAG) y, más aún, en la *Última Cena* realizada en 1526 (Museu del Tresor de la catedral de Girona), en la que incluyó las alme-nillas escalonadas con que está ornamentado el tejido (figura 9). Un diseño similar, a base de entrelazos geométricos, es el utilizado por el Maestro del *Retablo de Santa Marina* en la obra *San Juan Bautista y el profeta Balaam*, pintada hacia 1490 y que se encuentra en la colección Laia-Bosch tras ser subastada en 2006 por la empresa británica Bonhams (lot. 3030).<sup>30</sup> Según Marc Ballesté Escorihuela, uno de los rasgos más característicos de este artista «son los fondos dorados que decoran todo tipo de composiciones y sustituyen el espacio relativo al cielo, compuestos de pan de oro labrado con formas vegetales o diseños geométricos. El esquema más definitorio del taller responde a estructuras estelares de herencia islámica».<sup>31</sup> Precisamente, en esta última tabla dispuso, detrás de los personajes, un diseño similar a los numerosos ejemplos conservados realizados en el periodo nazarí (siglos XIV-XV) y de los que aún existen varias piezas de tela dispersas en numerosas instituciones, entre ellas el Museo Arqueológico Nacional (65422): presenta lacerías infinitas de color amarillo formando estrellas de ocho puntas que albergan, a su vez, otras en disminución de tamaño, una de ellas perlada; también se crean motivos polilobulados en cuyo interior podemos ver decoración de ataurique. A través de todas estas obras puede apreciarse que los pintores gustaban de diseños que seguían la estética islámica, lo cual se manifiesta aún más claramente en el trabajo de los siguientes protagonistas.



Figura 9

Pere Mates, *Última Cena*, 1526.

Cortesía del Museu Tresor de la Catedral de Girona.

Fondo Capítol Catedral de Girona.

30 Anteriormente atribuida al Maestro de Palanquinos (ca. 1480-1500) por Ballesté Escorihuela y Avinyó Fontanet, «Nueva obra del maestro»; para la

nueva asignación de autoría, consúltese Ballesté Escorihuela, «Tablas de nuevos maestros». 31 «Tablas de nuevos maestros», 246.

## Los Hernandos

Como ha sido mencionado anteriormente, el enfoque de este capítulo se centra en varias obras salidas del taller de los Hernandos,<sup>32</sup> maestros que reprodujeron con precisión el patrón ornamental de un tejido andalusí, prestando atención a la inscripción árabe que lo recorre con un nivel de detalle que es evidente en la pintura de Italia, país con el que se los ha vinculado por un breve periodo de tiempo.<sup>33</sup> Aunque han sido publicados muchos estudios sobre estos artistas, pocos se han detenido en analizar las telas que fueron recreadas en su obra, siendo Felipe M. Garín Ortiz de Taranco uno de los pocos que ha abordado este tema aun siendo consciente de la falta de interés que suscitaba en el ámbito académico. En el caso de las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia, la mayoría de los autores solo han destacado la reproducción que estos artistas hicieron de los tejidos «orientales»;<sup>34</sup> sin embargo, consideramos que el apelativo usado para referirse a tales textiles no es el más apropiado, ya que hace referencia a tejidos islámicos procedentes de Oriente que se caracterizaban por su exotismo. Puede que, en las tablas valencianas, el uso de estas sedas resulte extraño, pues convivían con novedades artísticas traídas de Italia por los citados maestros, y quizá sea esa la razón por la que los investigadores que las han estudiado vean en ellas elementos foráneos, no teniendo en cuenta el contexto medieval de España ni que Valencia, en el momento en el que fue creada la obra, era uno de los territorios con mayor presencia musulmana; por tanto, no se trataba de un orientalismo real, ya que, para los propios habitantes peninsulares, el arte andalusí no era algo ajeno.

Los artistas firmaron el compromiso de dorar y pintar las puertas batientes del retablo mayor de la catedral de Valencia el 1 de marzo de 1507,<sup>35</sup> y según el contrato, en la cara externa serían pintados seis gozos de la sacratísima Virgen María,<sup>36</sup> mientras que en la interna se dispondrían seis «hechos»;<sup>37</sup> finalizadas en 1510, hasta el siglo XIX guardaron un retablo fabricado en plata.<sup>38</sup> Entre las escenas en las que se utilizó como inspiración una seda nazarí se encuentra la *Visitación de María a Santa Isabel* (figura 10), en la que, a la derecha de la Virgen, uno de los personajes está vestido con una tela ornamentada a base de registros verticales alternados con caracteres árabes y motivos vegetales sobre un fondo oscuro; al respecto, Felipe M. Garín ha sugerido que los pintores adaptaron una «tela letreada» a la superficie del vestido, a veces con una disposición «un poco forzada» y de «incómoda lectura, de ser posible esta».<sup>39</sup>

32 Se ha publicado mucho sobre estos maestros, pudiendo consultarse trabajos como los de Benito Doménech, *Los Hernandos*; Gómez Frechina, *Los Hernandos*; Ibáñez Martínez, *Fernando Yáñez de Almedina*, entre otros.

33 Moreno Coll, «Pervivencia de motivos».

34 Benito Doménech, *Los Hernandos*, 85.

35 El contrato se dio a conocer en Chabás Llorens, «Las pinturas del altar mayor»; para esta obra, véanse también Sanchis Sivera, *La catedral de Valencia*, 161-191; Gómez Rodrigo, *La restauración de las portes*. La asignación de las tablas a uno u otro pintor ha generado un amplio debate; para las atribuciones, consúltese Benito Doménech, *Los Hernandos*, 23-42. Consideramos que trabajarían «al alimón» e incluso participarían otras personas del obrador.

36 La Natividad de Jesucristo, la Adoración de los Reyes, la Resurrección del Señor, la Ascensión del Señor a los Cielos, la Venida del Espíritu Santo y la Muerte y Asunción de la Virgen.

37 Abrazo ante la Puerta Dorada, la Natividad de María, la Presentación de María en el Templo, la Visitación de María a Isabel, la Presentación del Niño en el Templo y el Descanso en la Huida a Egipto.

38 Representaba los Gozos de la Virgen y fue fundido en 1812 por el gobierno español para acuñar moneda; sustituía otro de madera con una plancha de plata incendiado en 1469. En 1867 se labró un nuevo retablo de cobre dorado que fue destruido durante la guerra civil española; y actualmente, cuando las puertas se abren, muestran una imagen de la Virgen realizada por Ignacio Vergara (1715-1776).

39 Garín Ortiz de Taranco, «Letreros y letroides», 272.



Figura 10

Los Hernandos, *La Visitación* (detalle), 1507-1510. Puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia. Cortesía de María Gómez Rodrigo.

Aunque es cierto que, en esta tabla, los artistas desfiguraron los caracteres, al comparar la inscripción representada en la pintura con numerosos tejidos, incluyendo el capillo del Instituto Valencia de Don Juan (2107) (figuras 11a y b), se llega a la conclusión que los Hernandos intentaron replicar una tela ornamentada con la inscripción «Gloria a nuestro señor el sultán» (*'izz li-mawlānā al-sulṭān*), lema que, como se vio, aparece en las denominadas «sedas de la Alhambra»; los maestros también incorporaron a la pintura elementos de vegetación como clavellinas y espigas, característicos de este tipo de tejidos. Esta hipótesis fue confirmada por Luis Fernando Bernabé Pons al observar el calco (figura 12) realizado de los motivos ornamentales que luce en la indumentaria uno de los personajes de la *Presentación de Jesús en el Templo*, obra analizada a continuación (figura 13).



Figura 11a y b

Derecho y envés del capillo ornamentado con el lema «Gloria a nuestro señor el sultán» (*'izz li-mawlānā al-sulṭān*), Instituto Valencia de Don Juan (2107); imagen de la autora.



Figura 12

Calco de la indumentaria; dibujo. Cortesía de Jesús Romero del Hombrebueno.



Figura 13

Los Hernandos, *Presentación de Jesús en el templo* (detalle de la indumentaria de un personaje), 1507-1510. Puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia. Cortesía de María Gómez Rodrigo.

En la tabla de *La Presentación*, el interior del Templo de Jerusalén está recreado con elementos arquitectónicos que evocan la Antigüedad clásica, tales como esfinges, hipocampos y *putti*, influenciados por la moda italiana (figura 14);<sup>40</sup> además, uno de los personajes viste con una prenda confeccionada en terciopelo con el motivo de la granada, posiblemente manufacturado en Florencia;<sup>41</sup> diseño que fue utilizado por otros maestros como Dieric Bouts (ca. 1420-1475), Juan de Borgoña (fl. 1494-1536) y Miguel del Prado (fl. 1518-†1521), este último en la *Predicación de San Vicente* (MBAV 175). Asimismo, la pintura presenta letras árabes en la vestimenta de la profetisa Ana, personaje parcialmente oculto en el extremo izquierdo de la obra, y en la alfombra que cubre las contrahuellas de la escalera (figura 15); curiosamente, en esta última ubicación, los artistas parecen haber copiado el envés del tejido (figuras 11a y b), por lo que, para poder ver el texto en la posición correcta, se ha girado la imagen de la tabla 180 grados en ambos ejes, horizontal y vertical (figura 16). Aunque estos textiles puede parecer anacrónicos, representan el contexto cultural de la Valencia de la época, una ciudad inmersa en las novedades estilísticas de Italia y con una significativa población mudéjar.<sup>42</sup>



Figura 14

Los Hernandos, *Presentación de Jesús en el templo*, 1507-1510.

Puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia. Cortesía de María Gómez Rodrigo.

40 Para profundizar en dicho asunto, véase Puig Sanchis, «El influjo italiano».

41 Son muchas las muestras de este estampado repartidas en distintas colecciones; al respecto, consúltese King y King, *European Textiles*, 68-87.

42 No fue un caso aislado de Valencia. Lleó Cañal («De mezquitas a templos», 213) ve esta «compatibilidad» de formas en *La Virgen de la Leche* (ca. 1500) del pintor castellano Pedro Berruguete (ca. 1450-1503); en la tabla se observan motivos góticos, islámicos y renacentistas.



Figura 15

Los Hernandos, *Presentación de Jesús en el templo*, 1507-1510; detalle de la posición original de la pintura. Puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia. Cortesía de María Gómez Rodrigo.



Figura 16

Los Hernandos, *Presentación de Jesús en el templo*, 1507-1510; detalle de la imagen girada 180 grados respecto a su eje horizontal (X) y vertical (Y). Puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia. Cortesía de María Gómez Rodrigo.

Como vemos, el gusto por la ornamentación de tradición islámica continuaba vigente y, entre los siglos xv y xvi, los cristianos siguieron demandando objetos labrados «a la morisca»;<sup>43</sup> un ejemplo de ello lo encontramos en el caso del marqués del Cenete, quien en 1512 solicitó a uno de sus vasallos de Alcocer que le hiciera «dos alcocines moriscos de oro de xx quilates»,<sup>44</sup> piezas usadas como adorno que se insertaban en collares, tal y como sucede en una de las joyas halladas en Bérchules (Granada).<sup>45</sup> Según Rafael Valencia Rodríguez, las clases altas de Aragón y Castilla demandaban productos decorados con epigrafía árabe,<sup>46</sup> constatándose también que los cristianos trabajaron de ese modo; así, en el *Libro de exámenes y dibujos del Gremio de plateros de Valencia*, del año 1508, se menciona que «los majorals en l'any present ensenps e per quatre proms elets per aquel, donaren per examinat en Johan Nadal, obrer de fil e de coses moriscas».<sup>47</sup> En este sentido, Ana Labarta Gómez ha estudiado veinte de estas pruebas, presentadas por los maestros valencianos entre 1508 y 1538, y ha identificado el examen realizado por Nicolau Sabiula de una de las joyas; algunas de ellas se caracterizan por estar ornamentadas con escritura árabe, como las seis placas cuadradas con una banda en las que se lee: *lā ilāha illā-Llāh*, «No hay más dios que Dios» (figura 17).



Figura 17

Perot Sanchis, *Dos motivos cuadrados* (detalle), en *Libro de exámenes y dibujos del Gremio de plateros de Valencia 1508-1752*, 1508, f. 11. AHM. Gremio de plateros. Caja 15. Cortesía del Ayuntamiento de València-Archivo Histórico de Valencia.

43 Falomir Faus, «El proceso de cristianización», 135.

44 Con este término hace referencia al «alcorcí», palabra que presenta una gran variabilidad formal; véase Morala Rodríguez, «Algunos derivados en -il», 277-279. Para Franco Mata («Joyería nazari», 347-350), el «alcorcí» sería un colgante plano, mientras que a los pasadores cilíndricos los denomina «alcauções»; vocable que vuelve a recoger Espinar Moreno (*Las joyas en el islam*, 168-169) en referencia a la misma joya.

45 El collar, que está formado por varias piezas, fue denominado popularmente «Tesoro de la Reina mora» y fue encontrado en el Tajo de Reyzeuelo; consúltese el trabajo de Espinar Moreno, *Las joyas en el islam*, 167-173.

46 Valencia Rodríguez, «Las inscripciones árabes», 292.

47 Falomir Faus, «El proceso de cristianización», 136.

Según la arabista, se trata de un «texto religioso en árabe, monoteísta, pero no necesariamente musulmán, ya que no alude a la misión profética de Mahoma», lo que indica que este tipo de alhajas podría ser utilizado en contextos cristianos;<sup>48</sup> asimismo, ha llevado a cabo un importante estudio comparativo entre los dibujos y las piezas de joyería documentadas gracias al trabajo de la arqueología, y un ejemplo de ello son la prueba de Fernando Freya (doc. 1511-1516/1517) y un par de *alcorts* del Museo Arqueológico de Segorbe (Valencia, S. 30-50), en los que se aprecian las mismas formas.<sup>49</sup>

La documentación utilizada por la citada autora, incluida en el *Libro de exámenes y dibujos del Gremio de plateros*, ya había sido anteriormente estudiada por Francisco Cots Morató en su tesis doctoral, en la que da constancia de dos dibujos muy interesantes.<sup>50</sup> El primero, realizado por Benito de León (doc. 1517-†1562),<sup>51</sup> muestra una vaina que presenta la parte superior más ancha que la inferior y tiene toda la superficie ornamentada con motivos vegetales en los que fueron intercalados dos escudos que simulan los de la banda con escritura y un cartucho también con caracteres (figura 18); el otro, realizado por Miquel Joan Muntero (doc. 1512/1513-1529/1530), representa una empuñadura y funda de arma blanca que, dadas sus características formales, se trata de una daga de orejas (figura 19). Estos puñales, usados en la panoplia nazarí, se caracterizan por los dos apéndices discoidales, discos u «orejas», en los que queda dividido el pomo y que son visibles en el



Figura 18

Benito de León, *Vaina de daga* (detalle), en *Libro de exámenes y dibujos del Gremio de plateros de Valencia 1508-1752*, 1508, f. 49. AHM. Gremio de plateros. Caja 15. Cortesía del Ayuntamiento de València-Archivo Histórico de Valencia.

48 Labarta Gómez, «Platería morisca», 254.

49 «Platería morisca», 246-248.

50 Cots Morató, «Los plateros valencianos», cat. 483.

51 Para estos maestros véase Cots Morató, *La Cofradía, arte y oficio*, 311-312 y 392, respectivamente.

dibujo.<sup>52</sup> Entre las muestras más significativas destaca la ganada al rey Boabdil tras la batalla de Lucena (1483);<sup>53</sup> la empuñadura de marfil está decorada con motivos vegetales y jaculatorias, mientras que la vaina de cuero presenta un brocal de plata con el escudo de la dinastía en el interior de un medallón.

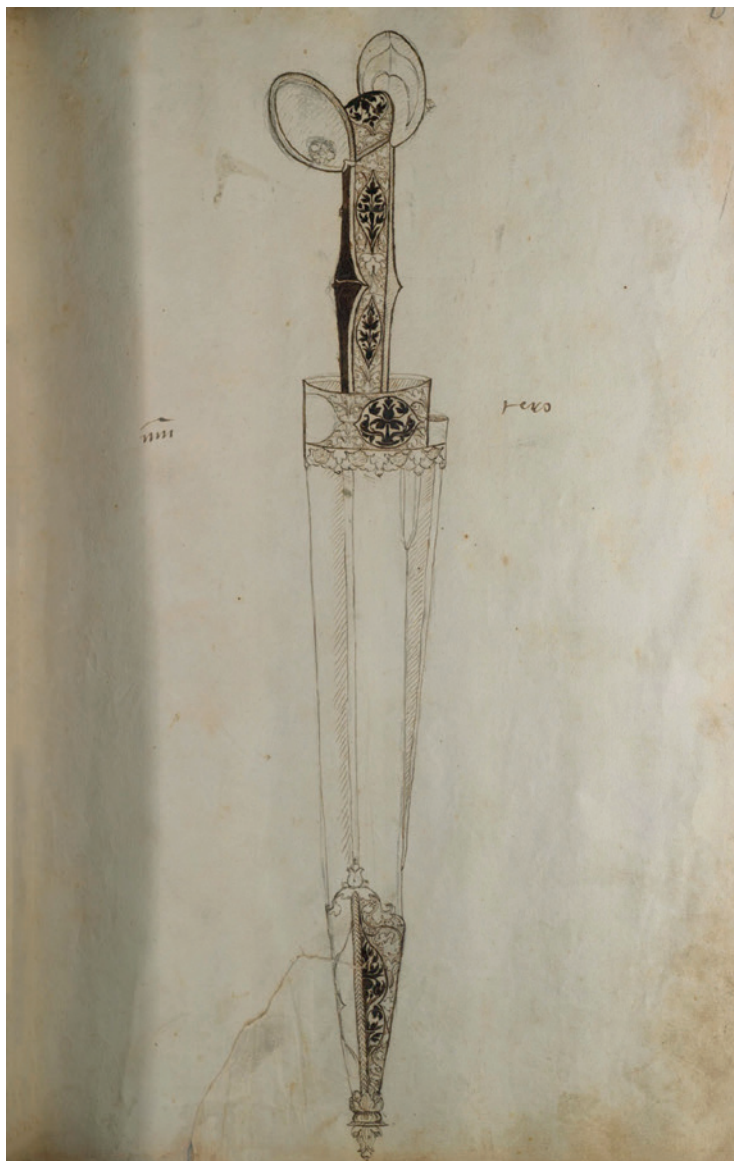


Figura 19

Miquel Joan Muntero, *Empuñadura y funda de arma blanca* (detalle), en *Libro de exámenes y dibujos del Gremio de plateros de Valencia 1508-1752*, 1508, f. 59. AHM. Gremio de plateros. Caja 15. Cortesía del Ayuntamiento de València-Archivo Histórico de Valencia.

52 Marinetto Sánchez, *Armas y enseres*, 13-14.

53 Galán y Galindo, «Las armas de Boabdil», 68.

Este tipo de piezas atraía a los cristianos, como muestra el ejemplar decorado con el escudo de la familia de los Mendoza del Museo Lázaro Galdiano (00295); pieza que, según ha estudiado Francisco Hernández Sánchez, podría haber sido un encargo de Íñigo López de Mendoza, alcaide de la Alhambra, a los talleres suntuarios nazaríes que continuaban funcionando tras la conquista de Granada, como ocurría con las manufacturas textiles.<sup>54</sup> El gusto por este tipo de equipamiento se extendió entre nobles y reyes, quienes fueron retratados empuñando estas armas, y entre los ejemplos se encuentran varias obras en las que aparece Carlos I (1500-1558);<sup>55</sup> no obstante, la moda no se limitó a la península bérica, como puede observarse en varias imágenes del joven rey Eduardo VI de Inglaterra (1537-1553). El mencionado autor sugiere que la daga que lleva este último pudo pertenecer a la armería de su padre, ya que Diego de Çaias, maestro espadero de origen español, trabajó para algunas casas de la realeza europea, entre ellas la de Enrique VIII,<sup>56</sup> aunque también es posible que la pieza fuese un regalo de bodas de los Reyes Católicos, compartiendo la misma procedencia que la del II conde de Tendilla; cabe recordar que, entre 1509 y 1533, su padre estuvo casado con Catalina de Aragón y Castilla (1458-1536). Un ejemplo pictórico adicional en el que se ve representado este tipo de puñal es en la *Resurrección de Cristo* de Pedro Berruguete (MNP P003109), en la que uno de los soldados que aparece sentado junto al sarcófago lo lleva en su cinto; como se analizará más adelante, esto quizá podría aludir a los musulmanes como enemigos de la fe cristiana.

Volviendo a los artesanos cristianos que trabajaban en Valencia el estilo artístico conocido como «a la morisca», debemos destacar a los carpinteros; en este sentido, los capítulos aprobados en el Consejo Municipal de 1482 muestran que el gremio debía incluir «fusters e caixers pintors, aixi pintors de cofres com de caixes, artimbanchs morischs, cubertes de cases».<sup>57</sup> Según el estudio realizado por Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, entre los años treinta y cuarenta del siglo XVI se observa la demanda tanto de obras «a la romana» como «a la morisca», y un ejemplo de ello es el hecho de que, en un mismo año, Gaspar Gregori recibió la solicitud de un pequeño retablo a la romana y a uno de los hijos de Martí Genís Linares se le encargó «un mogarbes viranat lo qual es un pengant morisch»;<sup>58</sup> sin embargo, con el tiempo, estas últimas soluciones fueron perdiendo protagonismo ante la llegada del nuevo lenguaje artístico que se extendió por todo el territorio peninsular.

Por otra parte, la pintura «a la morisca», aplicada en muros, madera o tela —como cortinas—, también merece atención, y en relación con este tema, la investigación de Luis Arciniega García plantea por qué esta especialización no es mencionada en Valencia, a diferencia de otras ciudades como Córdoba o Sevilla.<sup>59</sup> Cuando en el año 1520 los pintores figurativos buscaron constituirse como oficio en la capital del Turia, solo propusieron dos especialidades: la pintura de retablos sobre tabla y de cortinas sobre tela; una posible explicación sugiere que la tensión confesional provocada por la revuelta de la Germanía, que propició la conversión de los mudéjares, marcó un punto de inflexión en relación con el patrimonio andalusí de la región.<sup>60</sup>

54 Hernández Sánchez, «La daga de oreja», 577-578.

55 Matthews, «Jakob Seisenegger's Portraits».

56 Blair, «A Royal Swordsmith».

57 AMV, Manual de Consells, 1482-1484, Sig. A/43, en Falomir Faus, «El proceso de cristianización», 136.

58 Gómez-Ferrer Lozano, «Arquitectura y arquitectos», 120.

59 Arciniega García, «Los pintores en la Germanía», 262-263.

60 Para los bautismos forzosos, véase el trabajo de Benítez Sánchez-Blanco, «Cristianos o bautizados».

En cuanto a las inscripciones de los tejidos representados en las mencionadas tablas de las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia, la última pintura en la que se advierten es en la *Dormición*,<sup>61</sup> en la que, en primer término, aparece la Virgen tendida en el lecho rodeada por los apóstoles, destacando, entre elementos renacentistas, la seda del paño funerario que cubre el túmulo donde descansa María (figura 20); la ornamentación se distribuye en registros verticales que alternan una banda sobre fondo rosa con letras en blanco y un ajedrezado enmarcado en tres cintas —blanca, negra y amarilla—. Felipe M. Garín Ortiz de Taranco destaca el «carácter oriental» de la lujosa tela con «letreros moriscos» que, una vez más, para él no tienen ningún significado;<sup>62</sup> y Elías Tormo Monzó sugiere que su utilización estaría relacionada con la sensibilidad visual de Yáñez.<sup>63</sup> Según este último autor, el maestro pudo haber estado en contacto con productos textiles como las alfombras que eran tejidas en los pueblos manchegos, siendo uno de los posibles motivos que incitaron al pintor a reproducir tejidos de estas características en sus obras; aunque, tras una exhaustiva búsqueda, no se ha encontrado ninguna que se asemeje a los motivos decorativos representados.



Figura 20

Los Hernandos, *Dormición de la Virgen* (detalle del túmulo), 1507-1510. Valencia, puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia. Cortesía de María Gómez Rodrigo.

61 Rodríguez Peinado («Engalanamiento textil», 302) apunta que el cobertor presenta un diseño similar al fragmento del Museo Lázaro Galdiano (1730); aunque no es el tejido copiado, sí forma parte de los textiles denominados «sedas de la Alhambra» ornamentadas con el lema nazarií.

62 Garín Ortiz de Taranco, *Yáñez de la Almedina*, 119.

63 Tormo Monzó, «Obras conocidas y desconocidas», 34.

Los Hernandos utilizaron el mismo tejido nazarí, pero la cuestión es ¿cómo tuvieron acceso a él?; al respecto, pueden ser consideradas distintas hipótesis. Gran parte de los objetos de la cultura material de al-Ándalus que llegaron a manos cristianas eran resultado de un largo periodo de luchas y contactos entre ambas religiones; así, según Pere Antoni Beuter, tras la toma de Moncada (Valencia) por Jaime I de Aragón, a cuatro días del mes de julio de 1235, fueron incautados muchos collares de perlas y oro, arracadas moriscas, ajorcas, manillas, joyeles, ropa de seda y paños de grana.<sup>64</sup> Otro ejemplo es el de la Cabalgada de Alhama (Granada) en el año 1500, durante la que fueron sustraídos veintiuna aljubas, un albornoz, dos marlotas, trece quezotes, seis almalafas, nueve zaragüelles, diecisiete alcatifas, una alfombra y ocho cortinas;<sup>65</sup> precisamente, uno de los objetivos de la ofensiva militar en territorio islámico era obtener los bienes del enemigo, y el botín de las huestes murcianas consistió principalmente en prendas de vestir y ropa de casa, como se lee en la relación de enseres subastados en Murcia y Mula, siendo, probablemente, la forma más sencilla de repartir los beneficios entre los vencedores. Por su parte, los compradores podían ser tanto personas adineradas como de bajo nivel adquisitivo, y en la relación de ventas ofrecida por María Martínez Martínez figura, por ejemplo, el pintor Pedro Sánchez, quien consiguió una cara de almadrake y una cortina pequeña, posiblemente para utilizarlas como modelo en sus obras, al igual que hicieron otros maestros vistos anteriormente. Entre las prendas, las había viejas y rotas, pero también algunas de muy buena calidad, como un albornoz que alcanzó la puja más elevada; y cabe tener en cuenta que, hasta la expulsión definitiva de los moriscos, fueron confiscados numerosos de estos bienes, como confirma la documentación estudiada por Juan Martínez Ruiz sobre secuestros y embargos realizados en sus casas al salir de la Península en el siglo XVI.<sup>66</sup>

Quizá los Hernandos pudieron comprar telas nazaríes directamente en Valencia, pues no debe olvidarse la importancia del puerto del Grao en el siglo XIV;<sup>67</sup> la seda del Reino de Granada, denominada *septa spagnola* o *septa de Yspania*, era embarcada en Almería y Málaga con destino a Génova, haciendo allí escala,<sup>68</sup> teniéndose constancia de la participación de mudéjares valencianos en esas rutas comerciales, por lo que es posible que algunos de dichos tejidos formaran parte del cargamento.<sup>69</sup> Las clases acomodadas tuvieron ocasión de adquirirlos, y es probable que en el siglo XVI se vendieran en alguna almoneda; en este sentido, las actas de las subastas realizadas entre 1380 y 1506, analizadas por Juan Vicente García Marsilla, revelan que los propietarios de bienes pertenecían a distintas esferas de la sociedad y que entre los objetos vendidos predominaban los tejidos.<sup>70</sup> Sobre este hecho, el padre Damián Fonseca (1573-1640) narra que, en el puerto, justo antes de la expulsión de los moriscos, «se hacía allí una feria muy barata de vestidos riquissimos à la Morisca, de camas, pauellones, sauanas, toallas labradas de oro, camisas hechas à las mil marauillas, pieças de lienço finissimo,

64 Beuter, *Segunda parte de la Coronica*, 87.

65 Martínez Martínez, «La cabalgada de Alhama».

66 Martínez Ruiz, *Inventario de bienes moriscos*, 16.

67 Para las relaciones comerciales con Granada, véase Hinojosa Montalvo, «Las relaciones entre los reinos», 111-128. El puerto más frecuentado para atracar fue el de Almería, véase Hinojosa Montalvo, 99-100. Valencia también mantuvo relaciones con otros territorios andalusíes; véase Hinojosa Montlvo, «Las relaciones entre Valencia y Andalucía».

68 Igual Luis, «Italianos en la frontera», 472; Igual Luis y Navarro Espinach, «Los genoveses en España», 294. Para Valencia como puerto de escala, consúltese Navarro Espinach, *Los orígenes de la sedería*, 63-65.

69 Navarro Espinach, «Los valencianos y la seda», 84.

70 García Marsilla, «La vida de las cosas»; véase también Julià Martínez, «Almoneda e inventarios valencianos».

con otras muchas cosas, y quien tenía dinero, a poca costa boluía para su casa, rico destas alhajas».<sup>71</sup>

Otro modo de obtener dinero con la indumentaria era mediante préstamos, ya que constituían una buena garantía para obtener financiación a cambio de ellas y, en caso de que la deuda no fuera saldada, la ropa en prenda era vendida más tarde; siendo una práctica habitual entre los musulmanes: «Dieciséis musulmanes de Llíria y Benaguasil [...] dejaron sus prendas, entre ellas once de esas almexies, dos alquinals, cortinas, cojines y seis alnes de paño de lino, a un prestamista de Valencia llamado Pere Forner, que en julio de 1284 las llevó ante la corte para subastarlas».<sup>72</sup>

La firma del armisticio entre la Corona de Aragón y el Reino de Granada en el siglo xv no solo permitió mantener las relaciones comerciales, sino que facilitó la llegada de objetos suntuarios y vestimentas andalusíes, de hecho, en 1418, Alfonso V de Aragón solicitó al rey Muḥammad VIII de Granada equipamiento militar para el juego de cañas que debía incluir un tabardo con capucha, marlota, alharemes, tocas, aljuba, alcandora y albornoz;<sup>73</sup> además, es probable que los embajadores nazaríes que llegaron a Valencia llevaran consigo preciadas sedas como obsequio.<sup>74</sup> También debe tenerse en consideración el comercio fronterizo entre la población de ambas religiones y la circulación de mercancías por todo el territorio peninsular, sobre el que los asientos de gravámenes de estos artículos muestran que entre los textiles introducidos en Castilla se encontraban capuces, calzas, sayos, albornoces, frisas, almaizares, tocas, paños, lino y seda, tanto en varas como en piezas, además de greda.<sup>75</sup> Estos bienes suntuarios eran comprados por los reyes castellanos; así, por ejemplo, Ruy Fernández adquirió para Juan I de Castilla (1358-1390)

seis paños de seda, uno de ellos «jaquelado», por valor de 401 doblas; treinta y un zarzahanes o tafetanes de seda, parte de los cuales estaban bordados en oro que costaron 550 doblas; seis «xerevias» —variante del zarzahan por 70 doblas y otra, en que avia letras moriscas de oro, que valía 65; once «rixas» por 128 doblas por 128 doblas y cuarenta y tres «rahias» por otras 310'5, amén de veinticuatro almaizares y alfaremes.<sup>76</sup>

En este punto, es relevante destacar que Valencia, como ciudad portuaria, mantuvo estrechos vínculos culturales y artísticos con Italia, siendo posible que los Hernandos vieran allí modelos similares, dado que en la pintura italiana del periodo abundaban las representaciones de telas ornamentadas con inscripciones; asimismo, durante el siglo xv, el puerto de Livorno recibió numerosas alfombras de las áreas costeras del Mediterráneo oriental, principalmente del Imperio otomano y del Sultanato mameluco.<sup>77</sup> Los produc-

71 Fonseca, *Justa expulsión*, lib. 5, 2: 81.

72 García Marsilla, «Empeñando la vida», 156-157.

73 Martínez Martínez, «Influencias islámicas», 201-202. En su inventario de bienes constaba «un capillar morisch de drap de lana senat, una peça de seda morisch ab letres e altres obratges de diversos colors, la qual li presentaren la Aljama dels moros de la ciutat de Valencia, una aljuba morisca de drap de seda blau scur ras, ab savastra morisch per los musclos, aljuba altre morischa de drap de seda morisch, obrat de listes largues, ab letres morisques, una camisa morisca y alfilem morisch de jugar a les canyes», entre otras; información extraída de González Hurtebise, «Inventario de los bienes muebles», 180 y 188.

74 Hinojosa Montalvo, «Las relaciones entre los reinos de Valencia y Granada», 96-99.

75 *Arancel de los derechos del diezmo y del medio diezmo de lo morisco llevados en el puerto de Alcalá del Real*, Jaén, 9 de febrero de 1476, en Porras Arboledas, «El comercio fronterizo», 248.

76 López de Coca Castañer, «La frontera de Granada», 375-376.

77 Boralevi, «Il collezionismo di tappeti», 124.

tos andalusíes circulaban por el Mediterráneo y Granada mantenía una activa política mercantil con las Repúblicas de Génova,<sup>78</sup> Venecia y Florencia,<sup>79</sup> relaciones destacadas por Antonio de Lalaing (1480-1540), quién acompañó a Felipe I de Castilla (1478-1506) en su viaje por la península ibérica en el año 1501, al describir Granada como una

ciudad muy comercial, principalmente en sedas, porque los mercaderes compran allí la mayor parte de las sedas que se trabajan en Italia, para hacer las telas de seda. El sitio en donde se venden es el llamado Zacatín. Cerca de ese sitio hay una plaza llamada la Alcaicería, donde se venden los paños de seda trabajados a la morisca, que son muy hermosos por la multitud de sus colores y la diversidad de sus labores, y hacen de ellos grandísimo comercio.<sup>80</sup>

Dicho emplazamiento debió ser un lugar de paso obligado para todos aquellos que se acercaban a la ciudad, si nos atenemos a los diferentes relatos que nos han llegado. Lucio Marineo Sículo (1444-1536), quien en 1497 se unió a la corte de los Reyes Católicos, reseñó que estaba formado por «casi doscientas tiendas en que de continuo se venden las sedas y paños; y todas las otras mercaderías, y esta casa (que se puede decir pequeña ciudad) tiene muchas callejas y diez puertas»,<sup>81</sup> pero no fue el único que se perdió entre las estrechas callejuelas de ese lugar comercial. El veneciano Andrea Navagero (1483-1529), en su viaje de mayo de 1526 dio cuenta de que allí «los moriscos venden sedas e infinitas labores de diversa especie; son como nuestras mercerías o rialtos y tienen infinita variedad de cosas, sobre todo gran cantidad de sedas tejidas».<sup>82</sup> Al respecto, cabe apuntar, como sugiere Adela Fábregas García, que a pesar de que la seda en hilo era uno de los productos más demandados como materia prima en los mercados europeos, los tejidos granadinos no tuvieron una «presencia sólida» en ellos.<sup>83</sup>

En los siglos xv y xvi, durante el gobierno de los Médicis, Florencia se convirtió en uno de los centros culturales más importantes de Europa,<sup>84</sup> periodo en el que las manufacturas islámicas adquirieron una gran consideración entre las grandes familias de la sociedad italiana; entre ellas, unas de las más solicitadas fueron las alfombras confeccionadas en Anatolia,<sup>85</sup> que muchos pintores representaron en sus obras e incluso llegaron a ser conocidas por los nombres de estos maestros y no por su decoración —con cenefas de letras cúficas— o lugar de procedencia. Ivana Čapeta Rakic ha demostrado que, pese a las confrontaciones con los otomanos, las alfombras islámicas alcanzaron una gran consideración en el Adriático oriental<sup>86</sup> y, en el mercado veneciano, hasta las de pequeñas dimensiones llegaron a equiparse en precio a los retablos de importantes maestros.

78 Garí de Aguilera, «El reino de Granada». La documentación relativa a las relaciones comerciales entre el reino nazarí y Génova ha sido estudiada en Fábregas García, «La integración del reino nazarí». Tras el inicio de la manufactura textil en Luca en el siglo xi, que se expandió al resto de la península itálica, conseguir seda cruda se hizo bastante difícil, y sobre ello conocemos de la demanda de esta materia prima a Granada por parte de Génova entre los siglos xiv-xv; véase Fábregas García, «Aprovisionamiento de la seda». La presencia de mercaderes genoveses continuó en la península ibérica aun después de la conquista del Reino de Granada (Fábregas García, «El mercado interior nazarí», 81-83); incluso llegaron a actuar como emisarios de los reyes nazaríes ante Pedro IV de Aragón, llamado el Ceremonioso (1319-1387),

o Fernando II de Aragón (1452-1516); consúltese Fábregas García, «Actividad comercial», 176-177.

79 Para las relaciones entre Venecia y Florencia resultan de interés Fábregas García, «Acercamientos y acuerdos comerciales» y González Arévalo, «Apuntes para una relación», 86-90, respectivamente.

80 De Lalaing, «Primer viaje de Felipe el “Hermoso”», 474.

81 Marineo Sículo, *Obra compuesta por Lucio Marineo*, CLXX.

82 Navagero, *Viaje a España*, 68.

83 Fábregas García, «Las industrias y los mercados», 76.

84 Cerrato Ramas, «El valor del objeto», 2.

85 Schmidt Arcangeli, «Oggetti islamici nell'arte», 58.

86 Čapeta Rakic, «Islamic Rugs».

Precisamente en ese momento fueron reforzadas las relaciones diplomáticas y mercantiles entre Florencia y el Imperio mameluco, especialmente Siria y Egipto, y abundaron los referentes visuales que los artistas plasmaron en la pintura.<sup>87</sup> Archibald H. Christie considera que «no sólo humildes artífices, sino también celebridades como Leonardo da Vinci, utilizaron modelos orientales en sus trabajos; en el *Codex Atlanticus* (1478-1519) se reproduce un dibujo suyo, tomado de un libro de notas [...] prueba de su interés por esta clase de estudios».<sup>88</sup>

Para comprender este contexto, y principalmente el de dos artistas que estuvieron entre la península ibérica y la itálica observando modelos de ambas tradiciones, es necesario indicar, como ya se hizo en el primer capítulo, que no todos los tejidos con apariencia islámica representados en la pintura italiana fueron fabricados por esa sociedad. Desde el siglo xiv comenzaron a ser confeccionados textiles que imitaban los motivos de las sedas orientales e, incluso, sus inscripciones,<sup>89</sup> y algunos pintores se encargaron de diseñar esos estampados, sugiriéndose que Jacopo Bellini (1400-1470/71) y Pisanello (1395-1455) participaron en dicho proceso.<sup>90</sup> De Bellini se conservan varias muestras tejidas en el siglo xv en las que se observan unos patrones con nudos, aves, leones y caracteres que simulan letras árabes en el interior de cartelas,<sup>91</sup> diseños en los que también se aprecia una clara influencia de los textiles procedentes de China, al incluir la flor de loto. Un ejemplo interesante es el *Codex Vallardi* (siglo xv, Ms MI 1062, Musée du Louvre), que contiene dibujos de Pisanello<sup>92</sup> y uno de cuyos bocetos representa a Juan VIII Paleólogo (1425-1448) montado a caballo junto con una inscripción que dice: «Gloria a nuestro sultán, el rey, al-Malik al-Mu'ayyad Abū-l-Šayj, que su victoria [sea gloriosa]».<sup>93</sup> Aunque no se sabe con certeza de dónde pudo extraer el artista este texto, similar al utilizado por Fernando Yáñez de Almedina y Fernando de los Llanos, Catarina Schmidt sugiere que podría haberlo copiado de un tejido regalado al emperador bizantino por el sucesor del sultán al-Mu'ayyad Abū-l-Našr Ašraf Sayf al-Dīn Barsbey, quien mantuvo relaciones políticas con él.<sup>94</sup> No obstante, este tipo de textos también fueron reproducidos en otros soportes, y este análisis permite ver cómo los textiles circulaban por diferentes partes del territorio europeo y refleja la influencia de diversas culturas y del arte de la época.

A todo este complejo entramado se suma el hecho de que a principios del siglo xvi aparecieron los libros de modelos diseñados para los artistas que no tenían acceso directo a las telas, dibujos a través de los cuales los maestros se acercaron al estilo ornamental islámico.<sup>95</sup> Entre los ejemplos podemos destacar *La fleur de la science de Pourtraicture. Patrons de Broderie, Façon arabique et ytalique* (1530) de Francesco di Pellegrino y las estampas del alemán Peter Flötner,<sup>96</sup> trabajos que ofrecen ilustraciones de entrelazos geométricos que evocan la decoración presente en la cerámica, las yeserías y los tejidos; aunque es importante señalar que no incluyen inscripciones de ningún tipo.

87 Schulz, «Intricate Letters».

88 Christie, «Artes menores del islam», 186. El códice, que se encuentra en la Biblioteca Ambrosiana de Milán, fue realizado entre 1478 y 1519 y está formado por 1119 folios en los que podemos ver dibujos de estrellas y nudos.

89 Nagel, «Twenty-five Notes».

90 Monnas, *Merchants, Princes, and Painters*, 49-53.

91 Flemming, *Historia del tejido*, 77.

92 Vickers, «Some Preparatory Drawings»; Alexander, «Pisanello's Hat».

93 Curatola, *Islam e Firenze*, 19.

94 Schmidt Arcangeli, «Oggetti islamici nell'arte», 53-54.

95 Monnas, *Merchants, Princes, and Painters*, 39.

96 Contadini, «Sharing a Taste?», 58. El libro fue publicado en el siglo xx; véase Pellegrino, *La Fleur de la science de pourtraicture*.

Volviendo a los Hernandos, hasta ahora se había sostenido que los caracteres representados en sus tablas de Valencia eran simples «pseudo-grafías»,<sup>97</sup> sin embargo, pese a que para adaptar las telas al mobiliario y al vestuario los maestros las reprodujeron en espejo (*Dormición*), parcialmente recortadas y deformadas (*Visitación*) o, incluso, invertidas (*Presentación*), en esta última puede leerse, como fue señalado previamente, el lema nazarí en la indumentaria de la profetisa Ana. Además, es relevante que vistieran a dos personajes con alcazars, detalle que se observa en la Virgen en la escena del *Descanso en la Huida a Egipto*, lo que llevó a Pedro Miguel Ibáñez Martínez a denominarla «morisca» (figura 21).<sup>98</sup> En la tabla de su nacimiento, una de las figuras femeninas destaca por su tocado, una tela enrollada en la cabeza que sugiere que podría ser una partera musulmana, considerando la importancia que estas mujeres adquirieron, incluso entre las reinas castellanas.<sup>99</sup> Por otra parte, del taller de Pedro García de Benabarre (doc. 1445-1483) nos han llegado varias tablas con este tema en las que aparece una figura femenina enigmática vestida de manera diferente al resto, tanto en su indumentaria como en su tocado, y casi todas con un bebé en brazos.

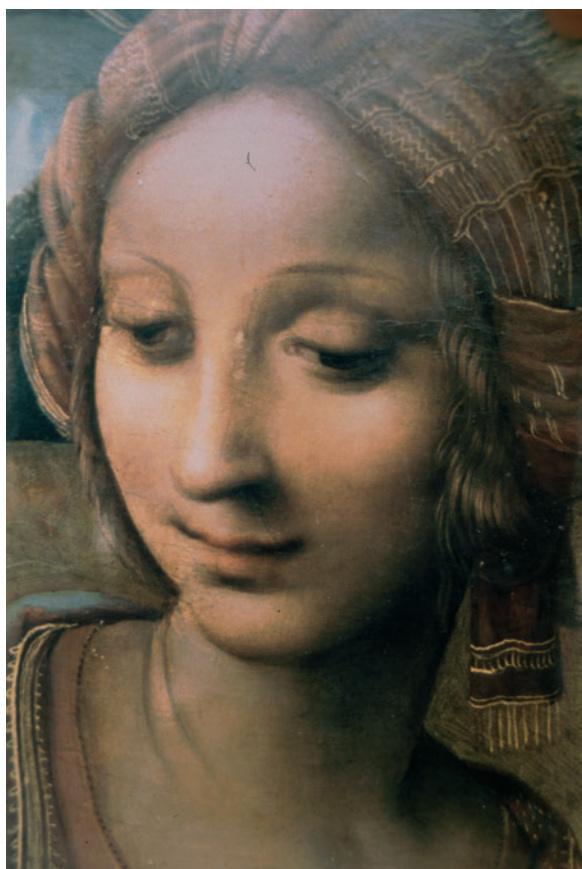


Figura 21

Los Hernandos, *Descanso en la Huida a Egipto* (detalle), 1507-1510. Puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia. Cortesía de María Gómez Rodrigo.

97 Garín Ortiz de Taranco, «Letreros y letroides», 272.  
 98 Ibáñez Martínez, *Fernando Yáñez de Almedina*, 307.  
 99 Pelaz Flores, «La parturienta te llama». En el Archivo Municipal de Granada hay una carta sobre un bando de Hernando de Talavera, fechada el 22 de marzo de 1498, en la que se dice que las cristianas

no pariesen con musulmanas si podían hacerlo con cristianas; estudiado en De Castro Martínez, «El tratado sobre el vestir», 15. Las mujeres musulmanas también fueron consideradas las mejores niñeras, como se extrae del trabajo de Fuente Pérez, «Christian, Muslim and Jewish», 327.

Un tejido ornamentado con el lema nazarí «Gloria a nuestro señor el sultán» (*'izz li-mawlānā al-sultān*) fue usado también como modelo en la *Virgen del huso* (MNP P003081) atribuida a Fernando de los Llanos.<sup>100</sup> La tabla, una reinterpretación de la obra del mismo asunto pintada por Leonardo da Vinci y cuya composición fue reproducida por Yáñez de Almedina en la *Sagrada Familia*,<sup>101</sup> representa a María y a su hijo, este último sentado sobre una superficie en la que se vislumbran letras árabes;<sup>102</sup> siendo curioso que este maestro copiara un tejido nazarí que no aparece en ninguna otra de sus creaciones, ni tan siquiera en las realizadas para Caravaca de la Cruz, donde pintó seis tablas, alrededor de 1520, que representan la aparición de la Vera Cruz y las conversiones que tuvieron lugar, incluyendo la de Abu Zeyt.<sup>103</sup> A pesar de que algunos personajes de estas últimas llevan almaizar, ni el *sayyid* ni su corte visten con tejidos andalusíes; además, en el lugar se encuentra la casulla de Ginés Pérez Chirinos mencionada en el capítulo 1 (figuras 13a y b), cuyo tejido presenta una ornamentación a base de registros horizontales que alternan escritura árabe, ataurique y lacería. El artista pudo estar en contacto con la prenda y, sin embargo, no usar dichos motivos para dotar de mayor historicidad a la obra; por el contrario, sí aparecen en la *Virgen del huso*, y la hipótesis es que esta —pese a su innegable parecido con los *Desposorios de la Virgen*, encargada en 1516 por el racionero Juan de Molina,<sup>104</sup> y sus diferencias con la *Virgen del huso* de Yáñez (colección particular)— podría haber sido ejecutada por el obrador de los Hernandos,<sup>105</sup> siendo la posible razón por la que el tejido andalusí fue incuido como modelo, puesto que De los Llanos no volvió a utilizarlo y, en cambio, Yáñez sí. El de Almedina volvió a pintarlo, aunque de manera prácticamente inapreciable, en la tabla de la *Anunciación* que se conserva en el Museo del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia (P292),<sup>106</sup> de la que se estima que copia la misma seda usada en las puertas de la catedral estudiadas anteriormente, ya que puede verse claramente la decoración vegetal; asimismo, vistió con sedas andalusíes a dos de los soldados de la *Resurrección de Cristo* del Museo de Bellas Artes de Valencia (ca. 1516) y a *Santa Catalina* (ca. 1505-1510, MNP), así como al rey Baltasar en la *Epifanía* de la Capilla de los Caballeros (ca. 1525-1532) y a tres personajes de la *Adoración de los Pastores* de la Capilla Peso (1531-1536), ambas obras en la catedral de Cuenca (figura 1).<sup>107</sup>

Otra hipótesis, tal vez más simple y plausible, sugiere que Fernando de los Llanos no utilizó el tejido de la prenda del religioso porque no tuvo acceso a él. En la Iglesia de El Salvador de la citada ciudad hay una pintura en la que el sacerdote conquense tampoco fue vestido con la prenda que se conserva en el santuario. Respecto a la inclusión de este tipo de telas, no debe descartarse la idea de que su uso estuviera relacionado con los gustos del comitente y fuera una sugerencia o imposición de este. Se desconoce a ciencia cierta si se debió al vínculo que pudo tener el denominado Maestro de Alzira (segundo

100 Ruiz Manero («Pintura italiana», 21) atribuye esta pintura, con interrogantes, a Yáñez de Almedina.

101 Existen varias tablas con el mismo asunto que han sido estudiadas en Mozzati, «Una tabla inédita».

102 Las referencias a la plasmación de caracteres en esta obra son escasas, véanse López Jiménez, «Una tabla leonardesca»; Garín Ortiz de Taranco, «Letreros y letroides», 273; Benito Doménech, *Los Hernandos*, 144; Gómez Frechina, *Los Hernandos*, 104.

103 Bas Martínez, *Historia de Caravaca*, 73-75. Garín Ortiz de Taranco (*Yáñez de la Almedina*, 130) pone en tela de juicio que todas fueran pintadas por Fernando de los Llanos, sugiriéndose la

participación del taller donde se encontraría Juan de Vitoria; consúltese también, Ruiz López, «Historias de la Vera Cruz».

104 Ruiz López, «Historias de la Vera Cruz».

105 López Jiménez, «Una tabla leonardesca». La obra estuvo, durante generaciones, en la casa de Rojales en Orihuela (Alicante), propiedad de los Bernabeu.

106 Ibáñez Martínez, *Fernando Yáñez de Almedina*, 360-362.

107 Moreno Coll, «Cortinas hispanomusulmanas».

cuarto del siglo xvi) con estos pintores o porque Valencia,<sup>108</sup> como se ha dicho, fue uno de los puertos clave en el itinerario comercial con el Reino de Granada; en cualquier caso, es importante destacar que este artista también utilizó un modelo similar al tejido usado por los Hernandos en la tabla de la *Santa Estirpe* (1538, CLB).<sup>109</sup> En este sentido, Elena Toló López sugiere que las inscripciones visibles podrían ser hebreas, ya que es habitual encontrar este recurso en pinturas de escenas bíblicas,<sup>110</sup> lo cual pone de manifiesto una cuestión importante en la Edad Moderna, durante la que coexistieron un árabe dialectal, usado por los moriscos y aprendido por quienes interactuaban con ellos, y un árabe clásico cristiano vinculado con el hebreo y que podría emplearse para escribir textos de la historia sagrada.<sup>111</sup> Sin embargo, se trata de nuevo de una seda nazarí, ya que se aprecia en detalle incluso el perfil rojo de las letras; diseño textil que también fue usado por Francisco de Comontes (†1565),<sup>112</sup> último miembro de una saga de pintores toledanos vinculados al taller de Juan de Borgoña,<sup>113</sup> para vestir al rey Baltasar en la *Epifanía* del Museo de la Universidad de Salamanca (ca. 1535-1540) (figuras 22 y 23).



Figura 22

Maestro de Alzira (identificado como Gaspar Godos), *Santa Estirpe* (detalle), 1538. *Retablo de Santiago*, Colección Laia-Bosch. Imagen disponible en <https://www.sothebys.com>.

- 108 Mateo Gómez, «Unas tablas del Museo», 374. Recientes investigaciones consideran que este maestro anónimo sería Gaspar Godos (1480-1547); véanse Gómez Arribas, *Gaspar Godos, un desconocido*; Gómez-Ferrer Lozano, «A vueltas con Gaspar Godos», 209-217.
- 109 Formaba parte de un retablo dedicado a Santiago el Mayor, pintado por ambas caras, del que actualmente no se conservan todas las tablas y las que perviven están repartidas en distintas instituciones: tres se encuentran en la National Gallery of Ireland (Dublín, NGI. 354, NGI. 4025 y NGI. 4026) y una cuarta en la Colección Laia-Bosch;

- véase Mateo Gómez, «Unas tablas del Museo». La localización del contrato, fechado el 23 de febrero de 1538 con el pintor Gaspar Godos, suscribe que este podría ser el denominado Maestro de Alzira; véase Gómez-Ferrer Lozano, «Discutiendo la identidad».
- 110 Toló López, *El Mestre de Sixena*, 164.
- 111 Estudiado en García Arenal y Rodríguez Mediano, «Sacred History, Sacred Languages».
- 112 Anteriormente atribuida a Juan de Borgoña, ahora es considerada obra de Francisco de Comontes; véase Fiz Fuertes, «Atribución a Francisco».
- 113 Angulo Íñiguez, *Juan de Borgoña*.



Figura 23

*Epifanía*, ca. 1535-1540; atribuida a Francisco de Comontes. Museo de la Universidad de Salamanca. Imagen disponible en <https://commons.wikimedia.org>.

Los artistas también solían incluir epigrafía en el pasaje del Santo Entierro, caracteres que habitualmente decoran el sepulcro en el que yace el cuerpo de Cristo; así, en una de las tablas del retablo perdido del Monasterio del Puig (Valencia), el nórdico Marçal de Sax (doc. 1393-1410) ornamentó de ese modo uno de los lados mayores.<sup>114</sup> También son visibles en una obra del mismo tema pintada por Francisco de Osona<sup>115</sup> y en el arca del *Monumento del Jueves Santo* de la Parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles (La Yesa, Valencia), que tiene forma de sarcófago con cubierta a doble vertiente, como el que aparece en muchas escenas de la Resurrección.<sup>116</sup> Según Bernard Vincent, se habría intentado imitar la caligrafía árabe para sugerir la procedencia oriental de algunos textos,<sup>117</sup> y es relevante mencionar que en ciertos círculos existía la creencia de que la lengua árabe ya era utilizada en la península ibérica antes de la llegada de los musulmanes. Un ejemplo notable de esta idea sería la aparición de los *Libros Plúmbeos* en el Sacromonte de Granada:<sup>118</sup> escritos en árabe sobre láminas de plomo, en realidad eran falsificaciones realizadas por moriscos que, sin embargo, pretendían establecer una conexión antigua con el cristianismo al afirmar que contenían un evangelio dictado en árabe por la Virgen a un grupo de discípulos árabes que habrían acompañado a Santiago a la Península; según estos relatos, dichos discípulos fundaron la ciudad de Granada y habrían sido martirizados. Con esta narración, los moriscos buscaban legitimar su presencia e identidad como granadinos vinculándose a una herencia cristiana anterior a la conquista islámica, contexto en el que no es nada extraño que la comunidad cristiana asimilara ese tipo de escritura y la usara en la ornamentación.

A partir de lo expuesto, puede observarse que el gusto por los modelos decorativos islámicos, especialmente por las inscripciones árabes, persistió en el tiempo y se extendió más allá del ámbito geográfico valenciano; además, es relevante notar que uno de los dos tejidos pintados por el Maestro de Alzira aparece en la obra atribuida a Alonso de Sedano mencionada anteriormente (figura 24). En la tabla, que representa la *Misa de San Gregorio*, el altar mayor está cubierto por un paño con un diseño a bandas que incluye motivos geométricos y lo que parece ser una escritura que simula árabe, y sobre él puede verse al Varón de dolores junto con las *Arma Christi*, mientras que el pontífice que oficia la misa está arrodillado junto a dos acólitos y otros personajes. Según María Pilar Silva Maroto, «cabría suponer que fue en Valencia, en el ambiente surgido con la llegada de los artistas italianos como Paolo d'Areggio y Francisco Pagano y junto a los Osona, donde Sedano pudo transformar su estilo. Así lo indica el que sea allí donde aparecen algunos motivos iconográficos, que después se repiten en sus obras»;<sup>119</sup> puede que fuera entonces cuando estuvo en contacto con las telas andalusíes.

114 Cuenca Montagut, «L'escriptura àrab», 98.

115 Esta obra, según se extrae de Gómez Frechina, «Francisco de Osona», 142, formaría parte de un retablo acerca de la vida de Cristo realizado para la Cartuja de Vall de Cristo (Altura, Castellón).

116 José i Pitarch, «Arca del monumento».

117 Vincent, «La vida social y religiosa», 373.

118 Véanse García Arenal y Rodríguez Mediano, «Sacred History, Sacred Languages», 140-143 y *Un Oriente español*, 23-44.

119 Silva Maroto, *Pintura hispanoflamenca castellana*, 733.



Figura 24

*Misa de San Gregorio*, ca. 1500, atribuida a Alonso Sedano. Colección March.

Imagen publicada en Silva Maroto, *Pintura hispanoflamenca castellana, Burgos y Palencia* [s. n.].

## Los modelos textiles nazaríes de las tablas de Fernando Yáñez de Almedina

A pesar de lo ya expuesto, es necesario seguir reflexionando acerca de la cultura visual de los artistas estudiados. En el caso de Fernando Yáñez, en su trabajo en solitario continuó utilizando como modelo ornamental las «sedas de la Alhambra»; así, en una de sus obras representó a la mártir cristiana santa Catalina de Alejandría (MNP P002902) vistiendo una saya larga de color azul, con cuerpo y sin mangas, que deja ver las de la camisa talar decorada con «bordados a la morisca».<sup>120</sup> La *Leyenda Dorada* (siglo XIII) narra que la doncella profesó la religión de Cristo y por ello mantuvo un intenso debate con el César sobre los falsos ídolos a los que se la obligaba a adorar;<sup>121</sup> la fuerte convicción en su fe hizo que fuera torturada y muriera degollada, no sin antes conseguir la «conversión de paganos» a su credo. La elección del maestro de vestir a la santa con una prenda lujosa como la mencionada pudo responder a la necesidad de dotar de historicidad a la escena, siendo importante tener en cuenta que la joven descendía de noble linaje y que la mejor forma de demostrarlo era cubrirla con aquellas magníficas sedas, como hicieron los cristianos de elevada posición desde el Medievo. Los tejidos confeccionados en manufacturas bajo el control del soberano andalusí fueron considerados bienes suntuarios y numerosos inventarios demuestran que, en tiempos de los Reyes Católicos, la aristocracia y la realeza continuaron vistiendo prendas y tejidos «moriscos».<sup>122</sup>

Santa Catalina levanta sinuosamente la falda y deja ver la tela de la camisa con un diseño geométrico a base de estrellas entrelazadas que sigue un patrón similar al de la Hispanic Society of America (H909) visto en el capítulo anterior; un tejido que también presenta cartelas con epigrafía que se asemejan al dibujo del escote, los hombros, las mangas y la falda. Al respecto, es interesante la investigación de Borja Franco Llopis, en la que muestra el estudio del dibujo subyacente, en concreto, cambios más que significativos en la indumentaria de la santa; asimismo, en su trabajo cita una comunicación de María Elena Díez Jorge en la que apunta que en los cartuchos puede leerse *al-baqā' li-Llāh*, «Solo Dios es eterno»,<sup>123</sup> lema que, según Sheila Blair, suele aparecer en los textiles almohades.<sup>124</sup> En el resto de la ornamentación de la falda, así como en las mangas, se aprecian caracteres en cúfico anudado; y en este sentido, se ha visto que una de las particularidades de las sedas es su decoración a base de registros en los que se intercalan distintos motivos. Fernando Yáñez pudo servirse de un tejido con este patrón o bien combinar motivos de distintas telas. En la cintura lleva, además, un ceñidor dorado de similar factura al encontrado en Lorca (V&A 1449-1870).<sup>125</sup> La joyería en al-Ándalus comenzó en época omeya, pero fue durante el periodo nazarí cuando alcanzó su mayor apogeo,<sup>126</sup> produciendo lujosas piezas que se caracterizan por una decoración en filigrana y granulado, con piedras engastadas y esmaltes, como la que luce la mártir.

Es notable la manera en que se vistió al personaje en esta tabla, dado que en otros trabajos del mismo maestro se la representa de forma diferente: en la obra del Museo de Bellas Artes de Asturias (ca. 1515), santa Catalina aparece junto con santa Margarita con

120 De la Puerta Escribano, *La segunda piel*, 66 y 125: «En el siglo XVI la camisa elegante se confeccionaba en tejido de Holanda labrada u obrada con hilos de oro y plata a la morisca».

121 Réau, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos*, 273-283.

122 Bernis Madrazo, «Modas moriscas».

123 Franco Llopis, «“El trazo oculto de la alteridad”».

124 Blair, *Islamic Inscriptions*, 175.

125 El tesoro consta de veinte piezas encontradas en el interior de una vasija; véase Rosser-Owen, *Arte islámico de España*, 26.

126 Hernández Sánchez, «Las artes suntuarias», 148-204.

túnica roja y manto violáceo, y en la predela del *Retablo de la Crucifixión* de la Capilla de los Caballeros de la catedral de Cuenca (1526)<sup>127</sup> viste de manera muy sencilla, sin joyas y con una túnica confeccionada con una tela lisa de color rojo. El uso del tejido en la tabla de Madrid sugiere un conocimiento consciente de su procedencia por parte del artista, pues, en lugar de aplicar la decoración geométrica a todo el vestido, dio mayor protagonismo a la escritura, a pesar de que, según los ejemplos textiles estudiados, esta debería ocupar una menor superficie (tabla III, n.ºs 160-161). Puede que lo hiciera para conferir a la obra de un marchamo de calidad que permitiera al espectador reconocer la indumentaria como confeccionada con lujosas sedas accesibles solo para los estratos sociales más elevados, aunque la razón de no representar a la santa con la misma vestimenta sigue siendo incierta, pudiendo estar relacionada con el comitente de la obra, aún desconocido.



Figura 25

Fernando Yáñez de Almedina, *Adoración de los Magos*, ca. 1525-1532.  
Capilla de los Caballeros, catedral de Cuenca; imagen de la autora.

127 Ibáñez Martínez, «El período valenciano».

El patrón decorativo utilizado en la indumentaria de santa Catalina fue también usado por el artista en la pintura de la *Adoración de los Magos* de la mencionada Capilla de los Caballeros de la catedral de Cuenca (figura 25),<sup>128</sup> tabla que preside el arcosolio que desde 1520 contiene los restos de Gómez Carrillo de Albornoz y conforma uno de los acontecimientos religiosos más importantes del cristianismo, la Epifanía del Señor.<sup>129</sup> La descripción bíblica de este evento es breve, limitándose a decir que «al ver la estrella se llenaron de inmensa alegría. Entraron en la casa; vieron al niño con su madre María y, postrándose le adoraron; luego abrieron sus cofres y le ofrecieron dones de oro, incienso y mirra»,<sup>130</sup> los detalles adicionales a la narración se encuentran en relatos apócrifos como el *Evangelio de Pseudo-Mateo* (2:10-12) del siglo VI.<sup>131</sup> Los pintores, siguiendo tanto las fuentes no canónicas como la tradición iconográfica establecida desde Giotto, reinterpretaron y representaron el episodio de acuerdo con su habilidad y las demandas del cliente, incluyendo detalles anecdóticos y enfatizando los tejidos, las joyas y las ofrendas procedentes del exótico Oriente, de donde provenían los Magos.<sup>132</sup> Según Mary Hollingsworth, la Adoración es uno de los pocos episodios bíblicos en los que la riqueza es celebrada;<sup>133</sup> en esta, además de su contenido religioso, la inclusión del patrocinador de la obra sirvió para exaltar su posición social privilegiada.

Este asunto es relevante en la historia de Cuenca, ya que la tradición vincula el episodio con la conquista de la ciudad musulmana llevada a cabo por Alfonso VIII de Castilla (1155-1214) el 6 de abril de 1177,<sup>134</sup> fecha en la que se estableció el paralelismo entre el lucero que ayudó al rey con el que guio a los Magos hasta Belén. Precisamente este astro es el que aparece en las armas de la ciudad y en el emblema *Neque Enim micuerunt sidera frustra* («Porque no en vano han centelleado las estrellas») que Sebastián de Covarrubias creó para homenajearla;<sup>135</sup> en la figura se observa este mote inserto en una filigrana sobre una estrella y un cáliz. En cuanto al texto, dice lo siguiente:

Al Rey Alfonso guían con su estrella  
 los tres Reyes qua a Dios niño adoraron  
 para ganar la suerte, más que bella,  
 ciudad de Cuenca, a do se encastillaron  
 los de Ismael, que, con echarlos de ella,  
 la tierra en rededor desampararon.  
 Y por memoria de tan raro caso  
 sus armas son la estrella con el vaso.<sup>136</sup>

Este debió ser un tema iconográfico significativo para los conquenses, ya que aparece representado hasta en cinco ocasiones en su catedral;<sup>137</sup> en concreto, su elección para la

128 Ibáñez Martínez, «Fernando Yáñez y la Capilla».  
 129 Réau, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia*, 247-266.  
 130 Para las distintas fuentes literarias, véase García Mahiques, *La Adoración de los Magos*, 39-45.  
 131 Hall, *Diccionario de temas*, 28.  
 132 Para su iconografía, consúltese Grau-Dieckmann, «Una iconografía polémica».  
 133 Hollingsworth, *El patronazgo artístico*, 48.  
 134 De Lorenzo Morales, *Relicario de Cuenca*, 122.  
 135 En realidad, proviene de un verso de Ovidio, *Metamorfosis*, 135: «In florem redeat primosque

recolligat annos, et dabit. Neque enim micuerunt sidera frustra».

136 De Covarrubias Orozco, *Emblemas Morales*, emblema I, 22; véase también Hernández Miñano, *Emblemas morales de Sebastián*, 83-85.  
 137 Nos referimos a la pala pintada por Yáñez para la Capilla de los Caballeros, en un entablamento sobre la puerta de entrada por la parte interior del templo, en el programa iconográfico de la cúpula, dentro de un medallón en la puerta y en una tabla del retablo de la Capilla de la Asunción pintada por Martín Gómez el Viejo y Pedro de Castro.

capilla permite relacionarlo con la leyenda y, a su vez, con la naturaleza guerrera del linaje de los Albornoz. Durante el reinado de Alfonso XI (1311-1350), algunos de sus miembros se enfrentaron a los musulmanes,<sup>138</sup> de modo que, por su condición de soldados, visten con armadura en su sepulcro; exaltación familiar mostrada a través de la decoración con escudos, flechas, cotas, yelmos y aljabas de la portada y en la mazonería del *Retablo de la Crucifixión*.<sup>139</sup> En las capillas funerarias de personas adineradas, las pinturas de la Epifanía eran comunes como demostración de piedad y postración ante el nacimiento del Salvador, motivo por el que podemos encontrar retratos de los comitentes arrodillados ante el Niño como símbolo de vasallaje o formando parte de la comitiva real.<sup>140</sup> Un notable ejemplo de la ostentación de la riqueza se da en la *Adoración de los Magos* pintada en 1423 por Gentile da Fabriano (1370-1427), una obra actualmente ubicada en la Galleria degli Uffizi (Florencia, 8364) que retrata a Palla Strozzi y su padre detrás de Gaspar, mientras que Onofrio aparece sosteniendo un halcón, una referencia a su ilustre apellido.<sup>141</sup> Fernando Yáñez ya había trabajado este tema, junto con Fernando de los Llanos, en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia. En ambas obras, la Virgen y el



Figura 26

Los Hernandez, *Adoración de los Magos*, 1507-1510.

Puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia. Cortesía de María Gómez Rodrigo.

138 Ortega Cervigón, «Nobleza y poder», 157.

139 Ibáñez Martínez, «Fernando Yáñez y la Capilla», 58.

140 Franco Llopis, «La Epifanía en el arte», 360.

141 Furió Galí, *Ideas y formas en la representación*, 99.



Figura 27

Los Hernandos, *Adoración de los Magos* (detalle de Baltasar), 1507-1510. Puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia. Cortesía de María Gómez Rodrigo.

Niño ocupan el centro de la composición, con los Magos representando las tres etapas de la vida a su alrededor: Melchor, el anciano, y Gaspar, el joven, aparecen arrodillados en señal de reverencia, y Baltasar, de mediana edad y con tez ligeramente oscura, destaca en primer plano, de pie en una esquina de la tabla, llevando una toca enrollada en la cabeza; este último es la figura más enigmática de las dos tablas (figuras 26 y 27).<sup>142</sup>

En la obra *Excerptiones patrum, collectanea et flores* (672-735), atribuida a Beda *el Venerable*, se alude por primera vez al color de su piel,<sup>143</sup> y los personajes también representan los tres territorios conocidos hasta el momento, reforzando el mensaje de la Iglesia en el que todos adoraban al nuevo rey; la escena se completa con san José, personajes secundarios o anecdóticos contemplando el acontecimiento y la comitiva regia al fondo. Probablemente, una de las características que diferencia estas obras es la austeridad en el ropaje de los Magos de la tabla valenciana en comparación con la

142 Es el *Evangelio Armenio de la Infancia* (V, 10) el que sitúa el origen persa de los Reyes, así como el que da cuenta de sus nombres, que estarían vinculados con las diferentes edades; García Mahiques, *La Adoración de los Magos*, 67-68. Para el estudio de otras fuentes, véase Rodríguez Peinado, «La Epifanía», 30-32.

143 Rodríguez Peinado, 28. El color de la piel en relación con Baltasar y su representación en Fracchia, «*Black but Human*». *Slavery*, 60-67. La presencia en el arte del Mago negro desde el primer cristianismo hasta fines del siglo xv en Kaplan, *The Rise of the Black Magus*.

de Cuenca, pues, en esta última, su indumentaria se asemeja más a la que portarían los individuos de la realeza. Las primeras representaciones de las catacumbas y los mosaicos bizantinos los mostraban con gorro frigio, pantalones anaxyrides y túnica corta, como se observa en el muro norte de la nave de la Basílica de San Apolinar en Classe de Rávena;<sup>144</sup> por otra parte, Tertuliano (ca. 160-230) fue el primero en otorgarles la categoría de reyes, volviéndose su vestuario más vistoso.<sup>145</sup> A veces adoptaban la moda de la época, mientras que, en otras ocasiones, su representación era bastante excéntrica, ya que se les añadían toda clase de abalorios para subrayar su presencia majestuosa.<sup>146</sup>

En la pala conquense aparece Melchor postrado en primer plano, vestido con terciopelos de diversos estampados, pieles y ricos bordados de perlas y piedras preciosas en los puños, los hombros y el cuello; además, luce un broche con los mismos materiales sobre el pecho. Por su parte, Gaspar, que no tiene barba, queda relegado a un segundo término, aunque se advierte la riqueza de su vestimenta. Por último, la indumentaria de Baltasar es completamente diferente: lleva una toca que le cubre la cabeza y se enrolla alrededor del cuello —resaltando la tez morena de su rostro— (figura 28), calza borceguíes blancos labrados en oro, que contrastan con los pies desnudos de la Virgen,<sup>147</sup> y lleva una marlota de seda amarilla decorada con caracteres en cúfico anudado con un ceñidero de tela, del que cuelgan, a cada extremo, dos borlas de oro con perlas y zafiros, similar al pintado por Bartolomé Bermejo (1440-ca. 1501) en una de las caras de la tabla de la Capilla Real de Granada; la indumentaria se completa con una espada, un sombrero y, al igual que los otros Magos, va muy engalanado. Como propone Pedro Miguel Ibáñez Martínez, el lujo de detalle en la representación de las texturas de telas, alhajas y ofrendas tendría que ver con los comitentes,<sup>148</sup> familia de aristócratas que exigiría lo mejor para la capilla de sus ancestros. Conocemos incluso que el manto de la Virgen está pintado con azul de ultramar, un pigmento extraído del lapislázuli, una piedra semipreciosa de los yacimientos de Afganistán que no todos podían costearse;<sup>149</sup> con ello se demuestra que el artista eligió valiosos materiales para este encargo, con el objetivo de crear una obra de gran calidad y belleza.

Como se ha dicho, a finales del Medievo, los Magos personificaban las tres partes del mundo, y por ello se quiso dotar a Baltasar de apariencia árabe, ya que se creía que provenía de África.<sup>150</sup> En la tablas de Valencia y de Cuenca, los artistas lo representaron de manera diferente: en el primer caso, los Hernandos lo vistieron con un albornoz, una prenda cerrada con capuchón; en cambio, en la pala conquense, Fernando Yáñez utilizó como indumentaria una marlota de seda con inscripciones que ayuda a otorgar dicha procedencia a la vez que le da una apariencia regia. Cabe destacar que la única prenda que se conserva de este tipo es la del emir nazarí Boabdil, realizada por los telares cristianos en terciopelo carmesí con bordados de tipo gótico en hilo metálico.<sup>151</sup> Por último, llama la atención que, en la pintura valenciana, sea recorriendo la orilla de la capa que porta Gaspar donde puede apreciarse la escritura que simula el cúfico anudado.

144 Grau-Dieckmann, Patricia. «Una iconografía polémica», 110-120.

145 Hall, *Diccionario de temas*, 28.

146 La aparición de los Reyes Magos en el arte del Occidente cristiano en Cardini, *Los Reyes Magos*. Para profundizar sobre el papel del cliente, consúltese Baxandall, *Pintura y vida cotidiana*, 18-29.

147 Los borceguíes de origen morisco llegaron a ser un calzado típico del jinete hispano; Bernis Madrazo, *El traje y los tipos sociales*, 44-46.

148 Ibáñez Martínez («Fernando Yáñez y la Capilla», 56) considera que fue el canónigo don Gómez Carrillo de Albornoz, por su formación en Italia, quien costeó el patrocinio de la reconstrucción de la capilla.

149 Ibáñez Martínez, *La huella de Leonardo*, 399.

150 Hall, *Diccionario de temas*, 28.

151 Puerta Vélchez, «Jaique o marlota».



Figura 28

Fernando Yáñez de Almedina, *Adoración de los Magos* (detalle), ca. 1525-1532.  
Capilla de los Caballeros, catedral de Cuenca; imagen de la autora.

Se ha hallado un tejido con un diseño que recuerda al empleado por el maestro de Almedina en su obra en solitario en una tabla que representa a la *Sagrada Familia con San Juanito*;<sup>152</sup> esta pieza, realizada hacia finales del siglo XVI, probablemente fue ejecutada por un maestro cercano a Jan van Scorel (1495-1562) y actualmente se conserva en el Museo del Retablo de la Iglesia de San Esteban (Burgos), aunque su origen es el Convento de San Vitores de Fresno del Río Tirón (Burgos); además, se ha identificado otra pintura con este tema, aparentemente realizada por el mismo maestro (LVR D1103). En ambas destaca la falda de la Virgen (figuras 29 y 30), en la que el artista incluyó una banda ornamental que imita la escritura en cúfico anudado y en espejo, similar a la utilizada en la decoración de varios cortinajes nazaries, como el custodiado en el Metropolitan Museum of Art (52.20.14) (figura 31).<sup>153</sup> Un motivo epigráfico relacionado fue utilizado como modelo en dos copias del *Tríptico de La Crucifixión* del mencionado artista, específicamente en la indumentaria de María Magdalena, y en la obra del Museum Catharijneconvent (Utrecht, BMH s490), el pintor parece haberse inspirado en una manufactura textil ornamentada con la palabra *al-gibṭa*, «la dicha» (figura 32);<sup>154</sup> cabe recordar que en el capítulo anterior se vio cómo Bellini había usado un diseño que continuaba las técnicas andalusíes para la vestimenta del mismo personaje.



Figura 29

*La Virgen, el Niño y San Juanito*, finales del siglo XVI, atribuida al taller de Jan van Scorel. Burgos, Museo del Retablo. Cortesía de José Antonio Gárate.

152 Moreno Coll, «Una posible paternidad».

153 Wardwell, «A Fifteenth-Century», 1983.

154 Lectura realizada por María Judith Feliciano Chaves.



Figura 30

*La Sagrada Familia en el descanso a la Huida a Egipto*, 1525-1549, atribuida al taller de Jan van Scorel. Museum des Landschaftsverbandes Rheinland (Bonn, D1103). En depósito. Jürgen Vogel, 2014.



Figura 31

Cortinaje (detalle), tejido nazarí, siglos XIV-XV. The Metropolitan Museum of Art (52.20.14). Dominio público.



Figura 32

*La Crucifixión* (detalle), 1550-1574, anónima. Utrecht, Museum Catharijneconvent (BMH s490). Ruben de Heer.

Algunos artistas, además de inspirarse en esos tejidos para vestir a los personajes de sus obras, representaron alfombras caracterizadas por marcos decorados con epigrafía.<sup>155</sup> Tales enseres fueron usados por los musulmanes en sus hogares y mezquitas, ya que con ellas se conseguía que los interiores fueran más cálidos y confortables; además, las utilizaron para realizar sobre ellas las oraciones preceptivas.<sup>156</sup> Estas manufacturas tejidas también formaron parte del mobiliario de la sociedad cristiana, como lo demuestran diversas narraciones, entre ellas las del barón León de Rosmihal de Blatna (ca. 1425-1486), que en 1466 estuvo en la corte de Enrique IV de Castilla y describió al monarca dando audiencia «sentado en tierra sobre tapices, a la usanza morisca».<sup>157</sup> En el ajuar proporcionado por el progenitor de Leonor de la Cerda de Aragón y Navarra (1472-1497) para su matrimonio con Rodrigo Díaz de Vivar Mendoza (ca. 1466-1523), I marqués del Cenete, constan hasta diecisiete alfombras de Liétor, de tamaños grandes y medianos, tres de ellas en estado de deterioro.<sup>158</sup> Estos productos, que heredaron la técnica y los modelos de las manufacturas andalusíes murcianas, son frecuentemente citados en inventarios de dotes de la alta nobleza, a pesar de estar elaborados con lana en lugar de fibras más lujosas como la seda. Otro centro importante y cercano fue el de Alcaraz, del cual se conservan algunos ejemplares, entre ellos el del Museo Nacional de Artes Decorativas (CE19979).<sup>159</sup>

Como ha estudiado Juan Vicente García Marsilla, quien ha rastreado los objetos de uso cotidiano de la sociedad cristiana del territorio de Valencia, no solo las élites dispusieron de este tipo de mobiliario en sus hogares.<sup>160</sup> Concretamente, el autor ha vaciado la documentación relativa a inventarios *post mortem*, almonedas y subastas de bienes de segunda mano con una cronología comprendida entre los años 1370 y 1520, y en la tabla que adjunta en su trabajo, en referencia al dormitorio constan un total de once catifas, dos alfombras que se disponían delante de la cama, ocho esteras y una *estoreta* —estera pequeña—. Estos textiles, que la mayoría de las veces se utilizaban para cubrir el suelo, aparecen registrados a partir de la segunda mitad del siglo xv bajo el apelativo de «moriscos» y «turquescos», por lo que el autor supone que procederían del Imperio otomano.<sup>161</sup>

El taller de los Osona fue uno de los que incorporó alfombras en varias de sus tablas, y una muestra de ello es la que aparece en la obra *La Virgen, el Niño y San Bernardo* comentada anteriormente; en este caso, la pieza está decorada con dos cenefas: una lleva motivos rojos y blancos sobre fondo negro y la otra queda dividida por líneas que recuerdan «la letra alif cúfica» y arbustos.<sup>162</sup> Según Rafael Valencia, es común encontrar, entre la decoración mudéjar, letras aisladas que suelen interpretarse como parte de la ornamentación geométrica o entran dentro del campo de la pseudoescritura,<sup>163</sup> formas similares a las consonantes árabes *alif*, *lam* o *mim*.

Es bastante frecuente verlas pintadas en la escena de la Anunciación, como la que se observa sobre el estrado de una tabla atribuida a Francisco de Comontes<sup>164</sup> incluida dentro del denominado grupo del «Almirante» (figura 33), denominación por la que se co-

155 Čapeta Rakic, «Islamic Rugs».

156 Un ejemplo lo encontramos en 'Abd Allah 'Abd al-Malik, quien escribió a un pariente suyo para que le comprara una badana o alfombra de piel para hacer las oraciones; el texto aljamiado de la carta en Bernabé Pons, «Los moriscos, sus objetos», 253-254.

157 Gestoso y Pérez, *Noticia histórico-descriptiva*, 10, n. 1.

158 Romero Medina y Silva Santa-Cruz, «Alhajar una casa, vestir», 347.

159 Sánchez Ferrer, *Alfombras de Alcaraz*.

160 García Marsilla, «Exóticos y cotidianos», 143.

161 «Exóticos y cotidianos», 145.

162 Sánchez Ferrer, *Alfombras antiguas*, 325.

163 Valencia Rodríguez, «Las inscripciones árabes», 303.

164 La obra pertenecía a la colección privada del artista catalán Antoni Casamor y fue vendida, en 2018, a través de la casa de subastas Bonhams; véase *The Contents of a Catalonian Villa*, 16.

noce a las mudéjares realizadas en el siglo xv y que presentan decoración de panal en el campo central con el escudo de Fadrique Enríquez de Mendoza (1390-1473), almirante de Castilla. Sin embargo, autores como José Sánchez Ferrer consideran que este término no es apropiado, ya que algunas presentan otros blasones —por lo que también se las designa como «heráldicas»— y otras carecen de ellos; para el citado autor, sería más correcto catalogarlas como de «campo en panal y cenefas múltiples».<sup>165</sup> El cuerpo exhibe una red de rombos de distintos tamaños dentro de los cuales se encuentran varios elementos decorativos así como estrellas de seis puntas, como el de la alfombra que puede verse en el Detroit Institute of Arts (43.75), y de ocho puntas, como la que se conserva en el Textile Museum de Washington (DSC09805); la parte central de esta última es similar a la de la pintura de *La última comunión de San Benito* (ca. 1540-1550) atribuida a su tío Antonio de Comontes (†1574).<sup>166</sup> Estas estrellas están enmarcadas por varias cenefas que difieren en anchura y decoración, y aunque la principal generalmente presenta escritura cúfica con valor ornamental, en algunos casos está tan simplificada que puede confundirse con un motivo geométrico; las letras, que pueden tener ganchos, sirven para encuadrar distintos elementos. Tanto en la tabla de la *Anunciación* como en la alfombra del Philadelphia Museum of Art (1955-65-21) se aprecia una figura humana con una falda acampanada y los brazos extendidos hacia arriba, así como un sinfín de elementos como árboles, cruces, aves, estrellas, espirales, etc. (figura 34); mobiliario textil que también fue utilizado a modo de tapete en escenas de la Última Cena. Por ejemplo, una cenefa similar a la que decora la alfombra del Metropolitan Museum of Art (41.190.223) puede observarse en la tablilla procedente de la Iglesia de San Esteban, obra que hoy se encuentra en la Parroquia de San Nicolás (Burgos) (figura 35).<sup>167</sup>



Figura 33

*Anunciación*, siglo xvi, atribuida a Francisco de Comontes.

Colección particular. Imagen extraída de:

<https://www.tendenciasdelarte.com>.

165 Sánchez Ferrer, *Alfombras antiguas*, 180-204. De esta serie existirían unos veintiocho ejemplares, contando fragmentos y piezas enteras; véase Partearroyo Lacaba, «Alfombras españolas», 75-78.  
166 Velasco González, «Última comunión».

167 Cortés Vázquez de Parga y García de Quevedo y Concellón, *Exposición de arte retrospectivo*, 20; Silva Maroto, *Pintura hispanoflamenca castellana*, 826. Para la alfombra, consúltese Dimand, «Two Fifteenth Century».

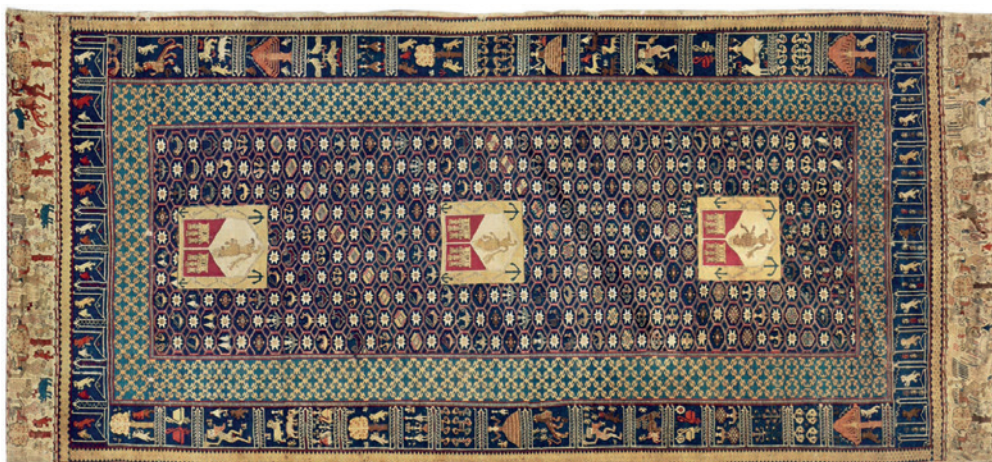


Figura 34

Alfombra tipo «Almirante», ca. 1429-1473, anónima (España). Philadelphia Museum of Art (1955-65-21). Joseph Lees Williams Memorial Collection, 1955. Dominio público.



Figura 35

Última Cena (detalle), finales del siglo xv, anónima. Burgos, iglesia de San Nicolás; imagen de la autora.

Como hemos podido observar, los tejidos y las alfombras eran bienes cotizados, tanto por su valor intrínseco en la confección de prendas o para hacer las alcobas más acogedoras como por su utilidad como modelos para muchos artistas, que los incluían en sus obras. Asimismo, se han analizado varias tablas donde Fernando Yáñez mantuvo cierta preferencia por el uso de sedas andalusíes después de la disolución del obrador que compartía con Fernando de los Llanos, utilizandolas para vestir a dos personajes muy distintos: una santa mártir y el rey mago Baltasar. A continuación se explorarán más casos en los que fue empleado el diseño con registros epigráficos en cúfico anudado.

### Más allá de las telas: el armamento defensivo andalusí en la obra de Yáñez de Almedina

Fernando Yáñez de Almedina volvió a utilizar como patrón ornamental una tela nazari, en este caso para la decoración del armamento defensivo de los soldados de la *Resurrección* del Museo de Bellas Artes de Valencia (457) (figuras 36 y 37). La primera atribución de la obra se debe a Émile Bertaux, al ponerla en relación con la tablilla del mismo tema de la predela del *Retablo de la Crucifixión* de la Capilla de los Albornoz en la catedral de Cuenca;<sup>168</sup> sin embargo, en esta, al igual que sucede con la de *Santa Catalina* vista anteriormente, no se utilizó ninguna seda con caracteres árabes. Como ocurre con las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia, los investigadores no han prestado mucha atención a las inscripciones que se observan en la coraza y el casco de dos de los soldados, y según Felipe M. Garín, la indumentaria está decorada «con arbitrarias grafías de “letroides” arabizantes en su espalda»;<sup>169</sup> por su parte, el «esbirro», como lo denomina el citado autor, viste «aparatosas, espectaculares grafías, con mucha regularidad dispuestas», a las que califica de «ornamentales» y «asemánticas» dado que repiten sin sentido ni ilación la letra árabe *sin*.<sup>170</sup>

Fernando Benito, quien incorporó en su trabajo el estudio de Robert Cuenca,<sup>171</sup> identificó la palabra *mulk*, cuyo significado habría que entender como «poder de Dios»,<sup>172</sup> término utilizado en la decoración cerámica y en el arte textil, como se explicó en el capítulo anterior; sin embargo, según Luis Fernando Bernabé Pons, no llega a leerse esto en la pintura. Para comprender mejor por qué Fernando Yáñez incluyó estos motivos ornamentales en la coraza, es importante considerar la relevancia de las armas para los musulmanes, evidenciada por las numerosas batallas que libraron. Se sabe que

en el año 939 Ibn Šuhayd, que poco después sería nombrado ‘*dū-l-wizāratayn*’, hizo un fastuoso regalo a al-Nāšir. Entre otras muchas cosas de incalculable valor, incluía armas y pertrechos: ochocientas corazas adornadas (*al-taġāfif al-muzayyana*) para los días de parada y cortejos (*ayyām al-burūz wa-l-mawākib*) y cien corazas (*tīyāf*) de la factura más maravillosa, original y completa.<sup>173</sup>

Seguramente, las protecciones estuvieron hechas de piel, como se desprende de la narración de un testigo que, en 1521, estuvo presente durante el alzamiento de la Germanía de Valencia. En ella se dice que «rompido el campo de Gandía [Jacobo Salelles] se retruxo en su casa por miedo de los soldados que no les matasen y saliendo a la puerta de su casa con hun cosalete de cuero vio que los soldados trahian moros a babtizar»;<sup>174</sup> estas, además, estarían profusamente ornamentadas. La antigua familia de Requesens tenía en la capilla del palacio de Barcelona un escudo decorado con epigrafía;<sup>175</sup> por otra parte, es relativamente habitual encontrar armamento islámico representado en las artes visuales, por ejemplo, en la batalla de Clavijo pintada por Mateo Pérez de Alesio (1547-

168 Bertaux, «Le rétable monumental», 119-121. Durante algún tiempo, la atribución de Bertaux fue admitida por la historiografía hasta que José Camón Aznar la consideró una obra en conjunto de los Hernandos, iniciando con ello un amplio debate; véase Ibáñez Martínez, *La huella de Leonardo*, 218-227.

169 Garín Ortiz de Taranco, «Letreros y letroides», 270.

170 Garín Ortiz de Taranco, «Resurrección», 190.

171 Cuenca Montagut, «L'escriptura àrab», 111.

172 Benito Doménech, *Los Hernandos*, 219.

173 Labarta Gómez, «Parada militar», 267.

174 UPenn, Ms. Codex 1078, f. 142v.

175 Serra y Gilbert, *Álbum de la Exposición*, 26.



Figura 36

*Resurrección*, Fernando Yáñez de Almedina, ca. 1515-1521.

Museo de Bellas Artes de Valencia (475); imagen de la autora.

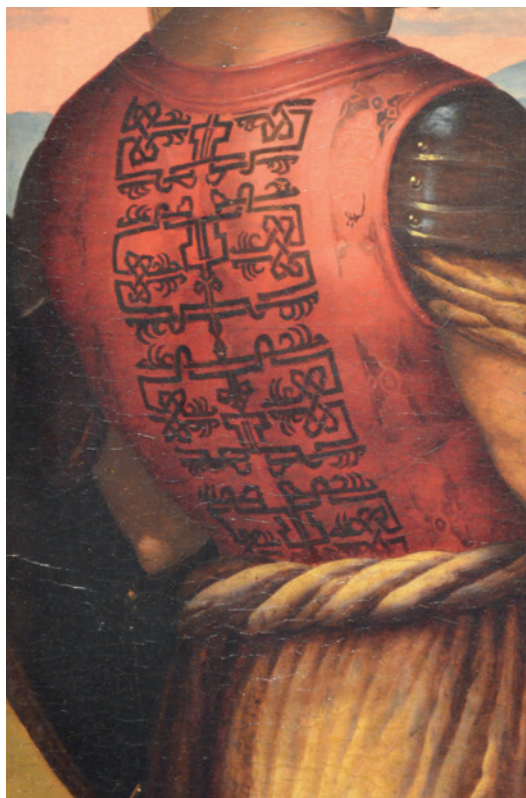


Figura 37

Detalle de la *Resurrección*, Fernando Yáñez de Almedina, ca. 1515-1521. Museo de Bellas Artes de Valencia (475); imagen de la autora.

1628), entre 1584 y 1587, para la Iglesia de Santiago de Sevilla (figura 38).<sup>176</sup> En esta última, en la parte derecha aparecen los musulmanes portando tocas, quienes huyen despavoridos del apóstol; detrás de él, san Miguel ataca a uno de ellos, quien se defiende con un escudo en el que el maestro intentó imitar el lema «Solo dios es vencedor» (*wa-lā gālib illā Allāh*), repetido en espejo hasta en siete ocasiones. De esta forma, no habría ninguna duda en la identificación del enemigo, pues, aunque la población cristiana no supiera leer las inscripciones, podría relacionarlas con modelos de procedencia andalusí y entender el mensaje de victoria. Nicolás Cabrillana Ciézar apunta varias razones para la utilización del lema de la dinastía nazarí en esta pintura religiosa;<sup>177</sup> una de ellas que los motivos caligráficos del escudo debió hacerlos algún morisco encubierto miembro de su taller, y otra, que la *gāliba* debe tomarse solo como un motivo ornamental usado por el desconocimiento del idioma o que, por el contrario, a sabiendas de su lectura, no se consideraba que conllevara peligro alguno ante la ignorancia de la lengua árabe por parte de la sociedad de aquel momento. Al respecto, cabría señalar la interpretación de Alonso del Castillo en su trabajo sobre las inscripciones de los palacios de la Alhambra,<sup>178</sup> en el que hace mención del lema nazarí como reconocimiento del poder de los cristianos; una falsa lectura que circuló entre las autoridades granadinas.

176 Algarín González, «Nuevas visiones y aportaciones», 153.

177 Cabrillana Ciézar, «Imágenes de los moriscos», 73-74.

178 Del Castillo, *El manuscrito de Alonso*; un ejemplar de este trabajo se conserva en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de España (Ms 7453).



Figura 38

Mateo Pérez de Alesio, *Santiago Matamoros en la batalla de Clavijo* (detalle), siglo XVI. Sevilla, Iglesia de Santiago; imagen de la autora.

Puede pensarse que la representación de armamento islámico en la batalla de Clavijo tenía un carácter historicista, ya que era un encargo de Gonzalo Argote de Molina (ca. 1551-1596) para decorar su capilla funeraria.<sup>179</sup> Este noble sevillano, como otros tantos contemporáneos, fue propietario de una importante biblioteca y, según Ignacio Algarín González, «tenía varios ejemplares manuscritos en lengua árabe y otros tantos traducidos y además él mismo recogió algunas canciones moriscas»;<sup>180</sup> además, su casa contó con una «cámara de maravillas» en la que había, además de animales, monedas, piedras, pinturas y libros raros, copias de armas antiguas y modernas.<sup>181</sup> Quizá entre estas últimas hubo alguna andalusí que le sirvió de modelo a Pérez de Alesio, pues sabemos que fue su pintor de cámara y que se alojó en su domicilio;<sup>182</sup> seguramente fue el mismo promotor quien demandó incluirla y el que le dio al maestro las pautas a seguir para tan imponente obra. Tanto la elección del tema como la escenografía son comprensibles si se atiende a la profunda devoción que sentía por el apóstol y al papel crucial que él y los miembros de su familia desempeñaron en la lucha contra el pueblo islámico.<sup>183</sup>

En la fachada del palacio de Carlos I en la Alhambra, algunos de los relieves realizados por Niccolo da Corte, entre 1538 y 1539, muestran armamento nazari, como adargas,<sup>184</sup> estoques y espadas jinetas, en alusión al pueblo vencido y su significación como trofeos;<sup>185</sup> elementos que, para Álvaro Soler del Campo, se refieren a la conquista de Granada llevada a cabo por los abuelos del monarca, siendo posible que el artista los copiara de modelos reales de la armería de la Alhambra.<sup>186</sup> Exteriormente, las adargas carecían prácticamente de decoración, llevando solo bandas perimetrales estriadas y guarniciones metálicas de las que pendían borlas de gran tamaño, y de ese modo son representadas en una de las sargas del Monasterio de San Salvador de Oña (Burgos), pintadas hacia 1510 por el maestro fray Alonso de Zamora (1476-1510); también en una ilustración del libro *Códice de trajes* del siglo XVI (BNE, RES/285), en el que se muestra el juego de cañas. Asimismo, podían incluir el Sello de Salomón, motivos vegetales esquemáticos y, entre los siglos XIII y XIV, materiales preciosos o inscripciones en el cerco; estas últimas son visibles en las adargas talladas en el zócalo de piedra por el italiano Da Corte. Atendiendo a las nazaries que han llegado hasta el presente, como las del Kunsthistorisches Museum (Viena, C195) y la de la Real Armería de Madrid (86), la profusa ornamentación con elementos vegetales e inscripciones fue dispuesta en el

179 Para este personaje, consúltese López Martínez, «Gonzalo Argote de Molina».

180 Algarín González, «Nuevas visiones y aportaciones», 154.

181 Gestoso y Pérez, *Curiosidades Antiguas Sevillanas*, 267-268.

182 Algarín González, «Nuevas visiones y aportaciones», 145.

183 Gómez Darriba, «Santiago Matamoros en Sevilla», 154-159.

184 Arma defensiva de origen africano de la que se tiene constancia en Córdoba desde el siglo X. Fue adoptada en Europa entre los siglos XIV y XV y utilizada en los juegos de cañas y alcancías. En la Real Almería de Madrid hubo un total de cuarenta y dos adargas de las que diez pertenecieron al emperador Carlos I y dos a Felipe II; en el incendio de 1884 se quemaron dieciséis y veintitrés quedaron maltrechas, permaneciendo solo tres en buen estado; consúltese Crooke y Navarrot, *Catálogo histórico-descriptivo*, 161, n. 1. Como se

indica en Soler del Campo («Armamento nazari y de conquista», 132), la palabra adarga designaba formalmente un escudo de cuero circular; a partir del siglo XIII, el término se aplicó para el que tiene forma bivalva. Las primeras representaciones proceden de las *Cantigas de Santa María*, y en los inventarios de bienes de algunas casas de mudéjares castellanenses del siglo XV se citan armas defensivas, entre ellas adargas; véase Aparici Martí, «En el interior de la casa», 227. Para el significado que adquirieron en las colecciones de la nobleza hispana, consúltese Urquizar Herrera, «Islamic Objects».

185 Estas armas fueron apreciadas por los cristianos y era frecuente encontrarlas entre sus posesiones. Francesc Moliner, un cirujano valenciano que murió en 1399, tenía «una espada jineta guarnecida de plata dorada y con parche de seda»; extraído de García Marsilla, «Exóticos y cotidianos», 141.

186 Soler del Campo, «Armamento nazari y de conquista».

interior,<sup>187</sup> un uso de la epigrafía que resulta significativo, especialmente en los escudos portados por soldados «romanos» en la escena de la Resurrección, como se aprecia, por ejemplo, en una obra anónima pintada en el siglo xv que se encuentra en el Metropolitan Museum of Art (1982.60.40), en la que el registro caligráfico la cruza en diagonal.

Volviendo a la *Resurrección* pintada por Yáñez, el guardián que se encuentra dormido parece llevar la cabeza protegida por una guarnición de casco ornamentada con cartelas y laceria (figura 39), y en el Museo Municipal de Algeciras (Cádiz, 1454),<sup>188</sup> a la que, en la restauración, se le añadió un casquete de cuero parecido al que tuvo en origen, ya que ese era el material utilizado en el armamento corporal durante la Edad Media. La pieza, de filiación andalusí, datada en el siglo xiv y formada por un armazón de cobre grabado con motivos vegetales y geométricos, fue utilizada por tropas de infantería. Para entender el uso que hizo el manchego de un tejido con epigrafía cúfica como modelo, quizá debemos tener en cuenta los estereotipos negativos creados tras las cruzadas por la tradición oral y escrita en contra de los que profesaban la religión del islam,<sup>189</sup> unos clichés que se vieron reforzados mediante las artes plásticas, sobre todo en el Medievo. Como se dijo, las imágenes tenían el poder de transmitir mensajes ante una población mayoritariamente iletrada,<sup>190</sup> convirtiéndose, entonces, en un recurso de la Iglesia en su lucha contra los «infeles», en la que judíos, musulmanes y turcos reemplazaron a los «otros» considerados tradicionalmente enemigos de la cristiandad.<sup>191</sup> Como propone Stefano Andretta, «l'immagine del nemico si è modellata su un'architettura intellettuale e mentale che è andata via via adattandosi e plasmandosi come oggetto distintivo e funzionale ad una ricollazione del propio sistema di valori e di una sua supremazia implicita nelle sue categorie concettuali».<sup>192</sup>

La situación de inestabilidad se vio agravada durante la Edad Moderna tras la conquista del último territorio andalusí de la península ibérica, y más aún tras las conversiones forzosas; siendo bastante común que, en escenas de ambientación histórica como la Pasión de Cristo y el martirio de santos, centuriones, verdugos y prefectos vistieran ropajes y armamento andalusí. Un ejemplo es la citada *Resurrección* de Berruguete, en la que uno de los soldados lleva una daga de orejas en su cinto;<sup>193</sup> por otra parte, en la tabla del Maestro de Palanquinos en la que se escenifica el encuentro de santa Ana con el prefecto, este último porta una adarga y los personajes que lo acompañan tocas moriscas

187 Como sugiere Soler del Campo («Notas sobre las adargas», 222), es probable que las adargas de las dos grandes colecciones de la Casa de Austria provengan de las armerías de los Reyes Católicos, de Felipe I de Castilla o de Carlos I, pero no hay documentación que lo corrobore.

188 Para este objeto, véanse Soler del Campo, «Guarnición de un casco»; Viguera Molins, «Casco de guerra».

189 Corbalán Vélez, «Aproximación a la imagen».

190 Palacios Ontalva («Cultura visual e iconografía») estudia los mecanismos producidos en las artes plásticas que intervienen en la comunicación —emisor, receptor, mensaje, código y canal—, asociándose a las imágenes la idea de cruzada y conquista del territorio de la península ibérica; su trabajo sugiere una ideología contra los andalusíes basada en argumentos políticos, religiosos, históricos y culturales, y los canales de transmisión podían ser de distinta naturaleza, por tanto, el mensaje no llegaba al receptor de la misma manera.

191 Los judíos como deicidas en Gregori Bou, «Imagen, conversión y devoción», 233-282. Räsänen («Advocating, Converting, and Torturing») ha estudiado la imagen de los judíos y paganos «musulmanizados». Para los musulmanes como enemigos, consúltese Moreno Bascañana, «El vestido musulmán medieval», 1163. A finales del reinado de los Reyes Católicos se transformaron figurativamente en otomanos; véase De Bunes Ibarra, «Cristianos y musulmanes», 308. Es interesante el trabajo de Granel Sales, «¿Musulmán o judío?», en el que aborda los diferentes estereotipos asociados al musulmán, al judío y al pagano en la antigua Corona de Aragón entre finales del siglo xiv y la primera mitad del xv.

192 Andretta, «Note sulla natura», 40.

193 Otros ejemplos de inclusión de prendas y armamento islámico en la pintura en Franco Llopis, «El trazo oculto de la alteridad», 22-25, quien ha reflexionado sobre la implicación de estos bienes de la cultura material islámica.



Figura 39

Fernando Yáñez de Almedina, *Resurrección* (detalle), ca. 1515-1521. Museo de Bellas Artes de Valencia (475); imagen de la autora.

en la cabeza, aunque hay que ser cautelosos, ya que, en la España cristiana, esta arma defensiva era utilizada por los ejércitos castellanos.<sup>194</sup> En una ilustración de la *Crónica del sancto rey don Fernando Tercero* (1516), en la que se representa el cerco de Córdoba por parte de Fernando III de León y de Castilla (1236), se ve a un grupo de individuos con tocas y adargas en el interior de la muralla tratando de defenderse de las huestes cristianas, uniformados con cota de malla y con el mismo armamento defensivo que porta el enemigo.<sup>195</sup>

Del mismo modo, las adargas fueron usadas en el juego de cañas hasta el siglo XVII, como puede verse en el celebrado en Toledo en 1539 e inmortalizado por Jan Cornelisz Vermeyen (1500-1559), donde el artista pintó a Carlos I sentado en uno de los palcos mientras contemplaba atentamente.<sup>196</sup> Otro ejemplo se encuentra en el evento celebrado

194 Procede del *Retablo de Santa Marina* de la desaparecida iglesia del mismo nombre en Mayorga de Campos (Valladolid), el cual fue desmontado en 1969. La tabla pertenece a la colección Pedro Masaveu; véase Pérez Sánchez, *Colección de Pedro Masaveu*, 44-45.

195 Cromberger, *Cronica del sancto rey*, 23v.

196 Irigoyen García, *Moros vestidos como moros*, 47.



Figura 40

*Fiesta Real en la Plaza Mayor*, 1623, atribuida a Juan de la Corte. Óleo sobre lienzo, 180 × 235 cm. Cortesía del Museo de Historia de Madrid (2005/010/0001).

el lunes 21 de agosto de 1623, en la Plaza Mayor de Madrid, para concertar los desposorios de Carlos Estuardo (1600-1649) y la infanta María de Austria (1606-1646), boda que no llegó a celebrarse; el acontecimiento, que contó con la participación del rey Felipe IV, fue detalladamente descrito por Juan Antonio de la Peña: «Todo causaba al paso admiración, regocijo y deleite para la vista».<sup>197</sup> A través de su narración se observa que cada cuadrilla se distinguía por su indumentaria y su armamento defensivo, la adarga: con excepción del almirante de Castilla, que la llevaba negra con una banda de oro, los demás usaron escudos blancos, diferenciados únicamente por la franja que los cruzaba. Asimismo, los participantes que corrieron por la noble villa de Madrid lucían bandas anaranjadas: los del señor don Duarte de color leonado; los Mendoza negras, con el ilustre y glorioso blasón del Ave María; don Pedro de Toledo dorada; el conde de Monterrey blanca entre perfiles de oro; la cuadrilla del marqués de Castel Rodrigo verdes; y el duque de Cea, don Francisco de Sandoval, de seda azul. La entrada de los contendientes a la plaza

197 De la Peña, *Relación de fiestas Reales*.



Figura 41

Dibujo de un juego de cañas, ca. 1490. Ministerio de Cultura. Archivo de la Real Cancillería de Valladolid, Planos y dibujos no desglosados, 72.

duró más de una hora e incluyó el desfile de 523 caballos, acompañados de trompetistas, atabaleros, caballeros, 586 lacayos, 12 acemileros, herradores, palafreneros, 141 mozos de caballos y miembros de la alta alcurnia de la época;<sup>198</sup> todos ostentosamente vestidos con damasco, tafetán, raso, puntillas, bordados de plata y oro y plumas, algunos incluso llevaban espejos adornando las tocas. Por último, su majestad lució para la ocasión una marlota y un capellar de raso encarnado con bordados dorados y negros, la manga era blanca rizada y portaba un penacho con plumas encarnadas y negras. Todo este despliegue, para impresionar al príncipe de Gales, fue pintado por Juan de la Corte (1585/1590-ca. 1662) en dos lienzos que se encuentran en el Museo de Historia de Madrid (00003.422 y 2005/010/0001) (figura 40). Con algo más de imaginación pueden visualizarse las adargas en un dibujo esquemático que figura en un manuscrito, de alrededor del año 1490, que muestra dos cuadrillas enfrentadas con cañas y escudos bivalvos; al fondo se aprecia un grupo de personas presidiendo el festejo (figura 41).

198 Véase nota anterior.

A las Américas fueron llevadas grandes cantidades de adargas fabricadas en la península ibérica, como se observa en una imagen del *Códice de la historia mexicana de 1221 hasta 1594*, en el que se muestra a los conquistadores españoles protegiéndose con estos característicos escudos bivalvos frente a la población autóctona;<sup>199</sup> allí, su uso continuó hasta el siglo XIX para jugar a las cañas,<sup>200</sup> y fueron tan importantes para las clases altas que incluso las utilizaban como regalo. En relación con ello, es importante mencionar la adarga de parada que se conserva en la Real Armería de Madrid (D. 88),<sup>201</sup> que según Lisardo Pérez Lugones data del último cuarto del siglo XVI y posiblemente fue elaborada por artesanos amantecas y enviada a Felipe II como obsequio virreinal.<sup>202</sup> El escudo es peculiar tanto por sus materiales, ya que está realizado con plumas de colibrí sobre piel y mimbre, como por su ornamentación, con un complejo programa iconográfico que se concentra en la parte frontal;<sup>203</sup> diferenciándose de los nazaríes que se conservan en que, en estos últimos, la decoración está dispuesta en el interior para disfrute de su portador. La superficie de la adarga emplumada se divide en cuatro cuarteles en los que fueron representadas las principales victorias hispánicas de la cristiandad sobre el islam: la batalla de las Navas de Tolosa (1212), la entrada de los Reyes Católicos y la toma de Granada (1492), la campaña de Túnez (1535) y la batalla de Lepanto (1571), un conjunto que se completa con una alegoría de la defensa de la fe. La nobleza también se hizo retratar con este tipo de enseres: en 1579, Alonso Sánchez Coello (*ca.* 1531-1588) pintó al infante don Diego de Austria y al futuro rey Felipe III preparados para jugar a las cañas; la obra, que se encuentra en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (00612071), muestra al primero agarrando firmemente con su diestra una adarga color grana.

Es importante interpretar con cautela el uso de estos escudos en las artes plásticas, pues, cuando interesaba al maestro o al comitente, pudieron servir como un recurso para diferenciar a las huestes cristianas de las musulmanas, distinción que se observa en la escena de la batalla de uno de los folios del salterio de Alfonso V de Aragón (BL Ms. Add. 289621);<sup>204</sup> además, fueron incorporados en la ornamentación de elementos que identificaban al enemigo de origen islámico. Por ejemplo, la media luna es utilizada en la recreación de la toma de la villa de Antequera, en 1410, por el infante Fernando de Castilla, pintada por Vicente Carducho en 1602 (MNP ME CE 5000055);<sup>205</sup> en este gran lienzo, los combatientes nazaríes, vestidos con tocás y marlotas, yacen abatidos junto a sus escudos decorados con medias lunas, motivo ornamental que también aparece en las cañas que portan estos personajes (figuras 42 y 43).

Sin embargo, con la utilización de estas figuras no siempre se hace alusión al mundo islámico, como sucede en los zócalos pintados en la Torre de Hércules del Convento de Santo Domingo el Real (Segovia), en los que se muestran escenas de combate;<sup>206</sup> en una de ellas se observa la lucha entre un caballero cristiano a caballo con escudo y bandera

199 Manuscrito de veintitrés hojas escrito en náhuatl y castellano. En el siglo XVIII se hizo una copia; véase Pichardo, *Códice de la historia*, 15.

200 Coello Ugalde, «Relación de juegos de cañas».

201 Soler del Campo, «Notas sobre las adargas», 224. La autoría intelectual de la ornamentación no estaría clara. Para un estudio más profundo de su decoración, véase Pérez Lugones, «Un peculiar ejemplo».

202 Los amantecas eran los especializados en trabajar con plumas en Mesoamérica. Para más información, diríjase a Muñoz-Arbeláez, «El "Arte Plumario"».

203 Moreno Guzmán y Filloy Nadal, «Divina protección».

204 Español Beltrán, «El salterio y el libro», 107.

205 Para este acontecimiento, consúltese Martínez Sopena, «La conquista».

206 García Flores, «Fazer batallas», 275 y 281.



Figura 42

Vicente Carducho, *La toma de la villa de Antequera*, 1602. Museo Nacional del Prado (ME CE 5000055). Imagen tomada por la autora cuando la obra estuvo expuesta en el Museo del Ejército de Toledo.



Figura 43

Detalle de *La toma de la villa de Antequera* de Vicente Carducho, 1602. Museo Nacional del Prado (ME CE 5000055). Imagen tomada por la autora cuando la obra estuvo expuesta en el Museo del Ejército de Toledo.

con lunas, con un águila con alas explayadas sobrevolando su figura, y un soldado musulmán que ha sido derribado y se defiende con una rodela y una espada del ataque de un can. Al respecto, es importante tener en cuenta que muchos apellidos heráldicos llevan este elemento, y un ejemplo es el de los «Luna», que aparece representado en azulejos pintados en cobalto durante el siglo xv en Manises (Valencia).<sup>207</sup> Parece ser que, en 1496,

207 González Martí, *Cerámica del Levante español*, «socarrats», 170-173.

el juez de apelaciones Gabriel de Berga tenía cinco lunas en sus armas que fueron incluidas en unas adargas que estaban en su sepultura del Real Convento de Predicadores; al ser derribado el edificio, fueron recogidas por sus sucesores y se conservan en la Capilla de Son Berga Establiments de Mallorca.<sup>208</sup>

La media luna también puede figurar acompañada de una estrella, tal como se aprecia en el *Retablo de Santa Clara de Asís y Santa Catalina de Alejandría* (ca. 1453-1458) de la catedral de Barcelona, pintado por Pere García de Benabarre.<sup>209</sup> En una de sus tablas vemos a santa Clara y a un grupo de monjas sosteniendo un ostensorio eucarístico, mientras ahuyentan a un ejército de infieles armados con lanzas y vestidos con marlotas y tocas lujosas; en el horizonte, al frente del ejército, hay un pendón rojo en el que brilla una luna menguante flanqueada por estrellas.<sup>210</sup> También aparecen estos dos elementos en la portada de la *Primera parte de la Coronica general de toda España y especialmente del Reyno de Valencia* de Pere Antoni Beuter (1546), en la que forman parte de la decoración de un escudo bivalvo coronado en el que se lee el epígrafe «armas de moros».

Por otra parte, las adargas decoradas con una estrella de seis puntas se repiten en muchas de las miniaturas de las *Cantigas de Santa María*, siendo un recurso para identificar al enemigo musulmán que fue recurrente en la pintura, tal y como sucede en la batalla del Puig (1237) del *Retablo de San Jorge de Jérica* (ca. 1420). Berenguer Mateu utilizó este símbolo para representarlo en el escudo de un soldado y en la tela que cubre la grupa de uno de los corceles; y del mismo modo aparece en el *Martirio de San Bernardo y sus hermanas*, tabla que formó parte de un retablo pintado en 1419, por Antoni Peris (ca. 1365-1422), para la catedral de Valencia (MCDV). Esta obra, estudiada por Borja Franco Llopis, alude al momento de la tortura que sufrieron los tres hermanos;<sup>211</sup> en ella hay dos individuos que llevan adargas, una de ellas decorada con el *Jamsa* y la otra con una estrella formada por el cruce de dos triángulos equiláteros. Como sugiere el citado autor, en un primer momento podríamos pensar que, con estos motivos, el artista trataba de incluir en una misma escena a los dos enemigos de la cristiandad, los musulmanes y los judíos, no obstante, como señala, debe conocerse bien el contexto en el que se gestó la obra para poder confirmarlo; además, la estrella no es propia solo de esta última religión. Por otro lado, sí hay escenas en las que su utilización estaría identificada con el judaísmo, como puede ser la *Presentación de Jesús en el Templo*; asimismo, en una tabla pintada entre 1432 y 1434 por Jaume Ferrer II con este asunto, vemos a Simeón con el Niño en brazos y un paño en el que se observa bordada la estrella (MEV 1772-1783). Es frecuente que tanto la mano de Fátima como la estrella aparezcan grabadas en talismanes andalusíes.

Otra forma de caracterizar el armamento fue mediante la decoración con granadas; así, en una pintura del Maestro de la *Liberación de Galcerán*, de finales del siglo xv, se muestra a san Esteban y a san Genís rescatando a unos prisioneros (MNAC 024147-000). Según cuenta la leyenda, durante la expedición de Ramón Berenguer IV para la conquista de Almería (1147), dos nobles catalanes quedaron presos; se trataba del almirante de la flota catalana Galcerán II de Pinós y del caballero Sancerní, que finalmente fueron milagrosa-

208 *Cerámica del Levante español, «socarrats»*, 99.

209 Velasco González, «Pintura tardogótica».

210 El episodio hace alusión al suceso ocurrido en Nocera en 1240, donde los musulmanes, que integraban el ejército de Federico II de Sicilia,

intentaron asaltar el Monasterio de San Damián de Asís.

211 Franco Llopis, «Notas sobre la iconografía».

mente liberados. Con su atavío, el maestro personificó a los soldados que los custodiaban como musulmanes: uno de ellos porta un escudo con granadas, aludiendo, como apunta Joaquim Garriga Riera, a la ciudad del mismo nombre, mientras que el cerco de la adarga del otro está decorado con epigrafía;<sup>212</sup> este sayón viste una toca y el artista incluso le pintó una verruga en el rostro, recurso, «símbolo de deformidad física y moral», que ha sido estudiado por Borja Franco Llopis en la tabla *San Esteban acusado de blasfemo* (ca. 1560, MNP Poo837) del pintor valenciano Joan de Joanes.<sup>213</sup>

En este punto, conviene destacar que los musulmanes suplantaron la identidad de los judíos en hechos que narran la profanación de imágenes y de hostias consagradas, acciones favorecidas por la inseguridad que se vivía en la zona levantina;<sup>214</sup> un ejemplo de ello es el robo, ocurrido en 1397, de una custodia con su contenido en Torreblanca, por parte de piratas berberiscos, motivo por el que a veces se los representó con indumentaria islámica.<sup>215</sup> Algo similar sucedió, a partir del siglo XVI, en las artes plásticas del área adriática, donde los judíos adquirieron rasgos distintivos turcos.<sup>216</sup>

Aunque en la tabla de la *Resurrección* de Fernando Yáñez no se da el caso, en ocasiones se caracterizó físicamente a los soldados romanos como musulmanes, otorgándoles aspecto caricaturesco o tez oscura. De este modo, en la *Historia compostelana* (ca. 1117-1149), esta iconografía sirvió para asimilar a los soldados con los etíopes, a los que se les asignaron connotaciones negativas como la tenebrosidad o la perversidad;<sup>217</sup> y en una de las tablas del *Retablo de Santa Eulalia y Santa Clara* (ca. 1403-1408), que se encuentra en el Museo Catedralicio de Segorbe, se ve a esta última ahuyentando a un grupo de musulmanes, con adargas y ataviados con tocas, que Pere Serra (fl. 1357-1406) pintó con rasgos negroides como labios carnosos y narices anchas. Asimismo, esta metáfora visual de identificación del enemigo por medio del color de la piel fue utilizado en el fresco del siglo XVI de la Parroquia de Santa María de Labrada (Lugo), en el que aparecen Santiago el Mayor y dos individuos de piel morena, tendidos en el suelo con adargas.<sup>218</sup> A Francisco Singul Lorenzo, las imágenes estudiadas le sugieren que el artista estaría representando a miembros del ejército nazarí;<sup>219</sup> sin embargo, como propone José Manuel Prieto Bernabé, en esa época no habría mucha diferencia en el aspecto físico entre cristianos y musulmanes.<sup>220</sup>

Con todo lo expuesto, no debe asumirse que la presencia de adargas en manos de los sayones de las escenas de la Pasión siempre indique una intención de representar al enemigo musulmán; tampoco puede conjeturarse que cualquier persona que vistiera una toca profesaba el islam, dado que hay ejemplos de santos, como san Honorato, san Cristóbal y san José, que aparecen con este tipo de prenda. Además, la realeza también

212 Garriga Riera, «L'antic retaule major de sant Esteve».

213 Franco Llopis y Moreno Díaz del Campo, *Pintando al converso*, 436.

214 Arciniega García, «La Passio Imaginis».

215 Gregori Bou, «Imagen, conversión y devoción», 171-173.

216 Capriotti, «Dalla minaccia ebraica». Es interesante el trabajo de Kalmar, «Jesus Did Not Wear», en el que analiza la representación de los judíos como musulmanes, a través de sus tocados, en escenas bíblicas.

217 Moreno Bascañana, «El vestido musulmán medieval», 1165-1166. Se describió su piel del color del «codony cuit» (membrillo cocido); véase Astor Landete, *Indumentaria e imagen*, 66. Aspecto tratado en Mellinkoff, *Outcasts: Sings of Otherness*, 124-144; Strickland, *Saracens, demons, and Jews*, 157-200; Monteiro Arias, «Los musulmanes como verdugos». Su caracterización en el arte románico en Monteiro Arias, «Visual Traits of Otherness».

218 La problemática en la terminología de «raza» y «etnia» ha sido tratada con detalle en Franco Llopis y Moreno Díaz del Campo, *Pintando al converso*, 25-46.

219 Singul Lorenzo, «Los santos militares», 104-109.

220 Prieto Bernabé, «Aproximación a las características».

usó esta prenda, como se muestra en la miniatura del manuscrito *Commentaria super Usaticis Barchinone* (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, ms. 1G-018), escrito en 1448 por el eclesiástico y jurista catalán Jaume Marquilles;<sup>221</sup> en el primer folio del libro aparece una figura femenina entronizada que ha sido identificada como María de Castilla (1401-1458), esposa de Alfonso V de Aragón.<sup>222</sup> La reina sostiene la espada de la justicia entre sus manos y lleva la corona sobre una toca blanca enrollada en la cabeza; frente a ella, Marquilles entrega el mencionado libro a los miembros del concejo municipal (*consellers*) de Barcelona. Sin embargo, en el caso de la obra de Yáñez de Almedina, la inclusión de caracteres árabes en la indumentaria de los dos soldados parece reflejar un traspaso ideológico, y algo similar podría haber ocurrido en una de las tablas pintadas por los Osona en el retablo de la Iglesia de Nuestra Señora de Jesús, citada anteriormente y datada a inicios del siglo XVI, composición en la que dos soldados llevan tocas, posiblemente debio a la frecuente presencia de fustas berberiscas en las costas de las Islas Baleares;<sup>223</sup> para contextualizar la escena, fueron incluidas algunas embarcaciones en el fondo del litoral.

El armamento andalusí conservado está decorado con elementos vegetales, jaculatorias o palabras sagradas, y un ejemplo de ello es la adarga de la Armería Real de Madrid (D86) (figura 44), con ocho medallones ovalados en los que se repite el lema nazarí «No hay vencedor sino Dios»<sup>224</sup> y otros de forma circular en los que se lee «La felicidad para mi dueño»<sup>225</sup>. No obstante, no se han encontrado cascos ni corazas similares a las que



Figura 44

Adarga, siglo xv. Patrimonio Nacional, Real Armería de Madrid (D. 86); imagen de la autora.

221 El encargo fue realizado a Bernat Martorell, pero este pintor delegó el trabajo del primer folio en el iluminador Bernat Raurich; véase, al respecto, Gudiol i Ricart y Alcolea i Blanch, *Pintura gòtica catalana*, 121 y 124-125.

222 Para la iconografía de la reina en esta miniatura, consúltese Serra Desfilis, «Imago Reginae», 18.

223 Seguí Beltrán («¿Unas islas asediadas?», 863-1311) ha registrado la actividad corsaria en Baleares (1480-1620), donde Santa Eulària des Riu fue uno de los puntos con avistamientos.

224 Soler del Campo, «Notas sobre las adargas».

225 Crooke y Navarrot, *Catálogo histórico-descriptivo*, 161.

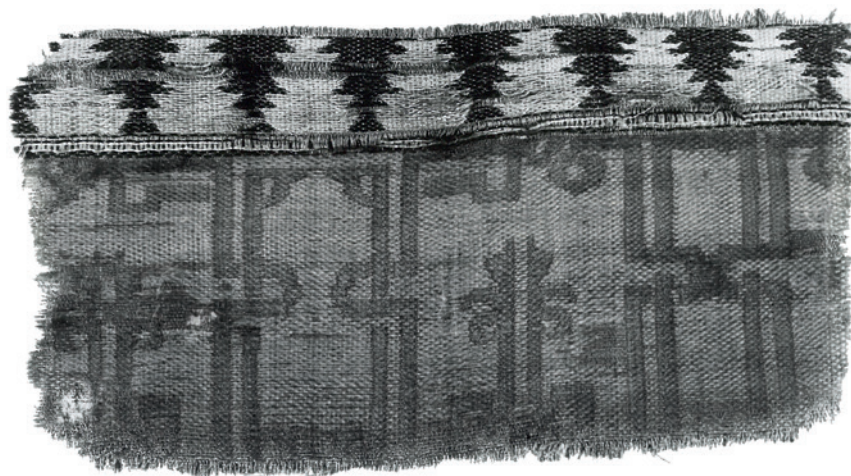


Figura 45  
Tejido, siglo xv. Cortesía de la Hispanic Society of America (H919).

aparecen en la obra del manchego, cuya decoración sigue el modelo de algunas de las cenefas con escritura en cúfico anudado visibles en los tejidos nazaríes, como, por ejemplo, el que se conserva en la Hispanic Society of America (H919) (figura 45); de modo que, hasta que aparezcan nuevas evidencias, se considera que la representación podría ser una invención del artista.<sup>226</sup> La manifestación de estos motivos árabes en la ropa de los soldados se explicaría atendiendo al contexto de malestar político y social de la época, cercano a la Germanía de Valencia, pues, aunque no estaba tan implicado como otros oficios, el sector artístico tampoco quedó al margen de los acontecimientos;<sup>227</sup> de hecho, se sabe que Miguel del Prado participó y falleció en esos eventos<sup>228</sup> y que el Maestro de Alzira también colaboró.<sup>229</sup>

Lo que se inició como un movimiento reivindicativo de los gremios terminó en conflicto bélico:<sup>230</sup> los agermanados se enfrentaron a la nobleza y a sus vasallos mudéjares, estos últimos forzados a la conversión. Como expone Ron Barkai, «la lucha del islam con la ayuda de Cristo fue el componente más importante para crear la autoimagen cristiana», y mientras que «el rey que lucha contra el islam y glorifica la Iglesia es un rey cristiano digno de elogio; el rey que se abstiene de hacerlo es un rey despreciable».<sup>231</sup>

226 Otro interesante ejemplo de la invención del artista a la hora de representar la indumentaria defensiva de un personaje lo encontramos en la escultura de *David* (MNB) realizada entre 1473 y 1475. En su coraza, Andrea del Verrochio (ca. 1435-1488) dispuso bandas ornamentales con caracteres que derivan de la escritura *thuluth*; para el estudio de esta obra, consúltese Mack y Zakariya, «The Pseudo-Arabic».

227 Falomir Faus, *Arte en Valencia*, 279-283.

228 Gómez-Ferrer Lozano, «Miguel del Prado, pintor».

229 Cebrián i Molina, «La primera etapa», 122. En este sentido, se hace imprescindible la contribución de Arciniega García, «Los pintores en la Germanía», sobre los maestros envueltos.

230 La participación de los gremios en García Cárcel, «Las Germanías de Valencia», 130-149; véase también la reciente investigación de Montero Tortajada, «La participación de los oficios».

231 Barkai, *Cristianos y musulmanes*, 46 y 49, respectivamente.

En este sentido, es interesante destacar la actitud antimonárquica que surgió en contra de Enrique IV de Castilla por adoptar indumentaria y costumbres andalusíes, así como por poseer una guardia personal morisca, todo ello en un ambiente político complejo, ya que Castilla se encontraba en guerra con el Reino de Granada.<sup>232</sup> Esta podría ser una de las razones por la cual Yáñez de Almedina incluyó estos personajes que se identificarían como musulmanes; de este modo, él mismo o el comitente se posicionaban política e ideológicamente en el bando correcto. Como expone Vicenç Furió Galí, «ante muchas obras de arte, no es ocioso preguntarse hasta qué punto lo que vemos es fruto de la elección y los gustos personales del artista, o bien de las exigencias del cliente»;<sup>233</sup> este «en ocasiones no se limitaba solo a indicar qué escenas habían de representarse, sino que, a veces, también indicaba cómo debían hacerse».

\* \* \* \*

Como ha quedado demostrado, a pesar de todas las acciones que se sucedieron tras la conquista del Reino de Granada, el gusto por la estética islámica continuó vigente durante la Edad Moderna, y los artistas plasmaron en sus obras tejidos y armamento salido de las manufacturas andalusíes. En el caso de los primeros, eran productos que ya no se realizaban, claro testimonio de aquellos tiempos pasados de bonanza; en el de los segundos, durante el siglo XVII, los cristianos seguían demandando adargas para practicar juegos de cañas, así como indumentaria «a la morisca» documentada en Valencia hasta finales del siglo XVII.<sup>234</sup> Ha interesado mostrar ejemplos en los que fue utilizada decoración con caligrafía árabe y, mayoritariamente, en este apartado hemos focalizado la atención en el trabajo de Fernando Yáñez de Almedina y Fernando de los Llanos, ya sea en el taller o en solitario. Asimismo, en la investigación llevada a cabo, se ha descubierto que, de las doce tablas que conforman las puertas del retablo de la catedral de Valencia, hay tres con inscripciones; los maestros representaron en la seo una seda caracterizada por contener el lema mameluco «Gloria a nuestro señor el sultán» (*‘izz li-mawlānā al-sultān*), una fórmula propiciatoria muy común que llegó a al-Ándalus a través de relaciones diplomáticas y comerciales y que no solo fue usada por la dinastía nazarí. Como se ha visto, durante la Edad Media, parte de la élite castellana utilizó esta frase laudatoria en sus construcciones palaciegas como respuesta a la permeabilidad artística y cultural del momento, apropiándose en algunos casos de sus connotaciones.

Aunque los tejidos son más frágiles que otros bienes muebles, como por ejemplo la cerámica, debido a su susceptibilidad a la humedad y a la exposición continuada al sol, muchas muestras han llegado hasta nuestros días, algo debido en gran parte a que fueron utilizadas para confeccionar indumentaria eclesiástica que, como se indicó en capítulos

232 González Ruiz, «¿A cómo vale el ardor/que traéis en vuestra silla?». No fue el único monarca castellano que tuvo entre sus tropas miembros musulmanes; otro caso fue el de su padre Juan II de Castilla (1405-1454), como se ha estudiado en Echevarría Arsuaga, «La guardia morisca».

233 Furió Galí, *Sociología del arte*, 181 y 188.

234 Juliana Colomer (*Fiesta y urbanismo*, 192-251) hace una relación de estos festejos —1507, 1527, 1542, 1586, 1601, 1608, 1617, 1625, 1659 y 1662—, el último por la canonización del fraile franciscano san Pascual Bailón en 1691. Es curioso, como sugiere Hinojosa Montalvo («Torneos y justas», 238), que en esta ciudad, a diferencia de lo que sucedió en Castilla, los cronistas no aluden a la diferencia de indumentaria del bando cristiano y moro; el citado investigador incluye en su trabajo más fiestas en las que se celebraron cañas: 1543, 1559, 1564, 1567, 1571 y 1645.

previos, fue cuidadosamente preservada. Las artes plásticas también se convierten en una herramienta valiosa para visualizar las manufacturas textiles que se han perdido en el tiempo, y no se sabe si fueron los Hernandos y otros artistas contemporáneos quienes decidieron incluir de manera propia, sin indicaciones de los patronos, estas sedas en sus obras o si fueron los comitentes quienes las demandaron. Tampoco existe documentación que permita corroborar si su representación tenía algún propósito específico o si simplemente es reflejo de los intercambios culturales que tuvieron lugar en el contexto de su creación. El arte, especialmente la pintura religiosa, sin lugar a duda refleja el entorno social en el que se desarrolló, así, partiendo de esta premisa, que demuestra una integración de influencias culturales y permite abordar el conjunto de las artes como una historia de transferencias y de elementos comunes, como se ha visto en el texto, surgen diversas hipótesis sobre el uso de estos tejidos decorados con epigrafía; para ello es necesario individualizar cada caso en particular y, más tarde, extraer conclusiones conjuntas.

Respecto a la inclusión de las telas en las tablas de la catedral de Valencia, puede considerarse que Yáñez de Almedina y De los Llanos, como propone Laura Rodríguez Peinado para otros contextos, intentaron proporcionar una ambientación a las escenas y, en este caso, dotarlas de un elemento historicista;<sup>235</sup> lo que significa que trataron de situarlas en un espacio y un tiempo concretos, en este caso en Tierra Santa, y así reverenciar las raíces orientales del cristianismo, pensando que las inscripciones podrían ser hebreas.<sup>236</sup> Hay otros ejemplos en los que también se intentó recrear los caracteres árabes, como en el del Santo Entierro, en el que fue decorado de ese modo uno de los lados del sepulcro que contiene el cuerpo sin vida de Cristo.

Como segunda hipótesis, es plausible que en el taller donde fueron pintadas las tablas participara un mudéjar con conocimiento del árabe, lo que explicaría la claridad de las inscripciones en la vestimenta del personaje de la tabla de la *Presentación de Jesús en el Templo*. Al respecto, es fundamental recordar que, tras la toma de Granada, se vivía en un contexto complejo con posturas encontradas respecto al uso de esta lengua; y como sugieren Mercedes García Arenal y Fernando Rodríguez Mediano, hubo un intento deliberado de «desislamizarla», un proceso evidente en las acciones de Francisco Jiménez de Cisneros (1436-1517) durante la conversión cristiana de los mudéjares de aquel territorio en el año 1500.<sup>237</sup> Supuestamente, en un acto cargado de simbolismo, el cardenal ordenó la quema de todos los ejemplares del Corán incautados, a pesar del valor de sus encuadernaciones,<sup>238</sup> gesto radical que contrasta con la decisión de preservar los libros de medicina, que fueron trasladados a su biblioteca; esta distinción refleja la compleja postura

235 Rodríguez Peinado, «Engalanamiento textil», 287-307.

236 Shalem, *Islam Christianized-Islamic*, 136-137.

237 García Arenal y Rodríguez Mediano, «Sacred History, Sacred Languages», 135.

238 «Para desarraigarles del todo de la sobredicha su perversa y mala secta, les mandó a los dichos alfaquís tomar todos sus alcoranes y todos los otros libros particulares, cuantos se pudieron haber, los cuales fueron más de IV ó V mil volúmenes, entre grandes y pequeños, y hacer muy grandes fuegos y quemarlos todos [...] excepto los libros de medicina, que había muchos y se hallaron, que éstos mandó que se quedasen; de los cuales su señoría mandó traer bien XXX ó XL volúmenes de libros, y están hoy en día puestos en la librería de su insigne colegio y universidad de Alcalá»; De

Vallejo, *El Memorial*, 35. Es posible que este evento nunca ocurriese realmente y el primer biógrafo de Cisneros simplemente buscara reforzar la imagen del cardenal relacionada con la erradicación de aquello que tenía que ver con la religión del «otro», algo sugerido por el hecho de que, como se ha dicho, los libros científicos fueron salvados de la quema y dado que no hay evidencia en ningún otro documento o fuente contemporánea que respalde el relato. Salvador Miguel («Cisneros en Granada», 167-184) rechaza la existencia de tal acontecimiento, tendencia que ha sido corroborada por otros investigadores como Luis Fernando Bernabé Pons en diversas ponencias cuyos textos aún no han sido publicados.

de Cisneros hacia la herencia islámica: mientras buscaba erradicar la influencia religiosa, reconocía y valoraba el conocimiento científico que estos textos, aunque escritos en árabe, representaban por su utilidad y relevancia para el avance de la medicina.<sup>239</sup>

El 7 de diciembre de 1526, en la Capilla Real de Granada, se reunió una Junta para abordar el estilo de vida de la población morisca,<sup>240</sup> sesión que tuvo como resultado una cédula que recogía un corpus de medidas aculturadoras para borrar lo que los cristianos consideraban sus señas identitarias, entre las cuales se prohibía la lengua árabe en favor del castellano. A partir de la segunda mitad del siglo XVI, siguiendo la política de Cisneros, la Corona, las autoridades locales y la Inquisición iniciaron políticas para confiscar textos en árabe y erradicar el uso del idioma; sin embargo, los libros incautados a los moriscos terminaron integrándose en las bibliotecas de algunos nobles y en la de El Escorial,<sup>241</sup> lugar en el que trabajaron eruditos moriscos como Alonso del Castillo y Miguel de Luna, quienes eran capaces de leer el árabe clásico.

En la geografía valenciana, no fue hasta 1564 cuando las Cortes vetaron el uso del árabe, tanto en su forma hablada como escrita,<sup>242</sup> medida que, a través de un decreto de Felipe II, se extendió a los territorios de la Corona de Castilla tres años después, no obstante, durante un tiempo, los moriscos de la Corona de Aragón, especialmente los valencianos, lograron eludir esta prohibición mediante pagos;<sup>243</sup> finalmente, la lengua fue perseguida por la Inquisición al ser asociada con el islam.<sup>244</sup> A pesar de todo, como señala Luis Fernando Bernabé Pons, entre los siglos XVI y XVII el árabe mantuvo una notable presencia en la península ibérica<sup>245</sup> y su conocimiento se convirtió en una herramienta esencial para asuntos cotidianos, religiosos y políticos, dado que gran parte de la documentación estaba escrita en ese idioma y requería traducción; además, en Granada, durante el siglo XVI, se produjo un auge de intérpretes bilingües y romanceadores, tanto moriscos como cristianos viejos y judíos.<sup>246</sup> La lengua fue considerada, por determinados eclesiásticos, como una herramienta clave para el proceso de evangelización de los moriscos,<sup>247</sup> y un ejemplo destacado es el caso del obispo de Guadix (Granada), Martín Pérez de Ayala, quien en su *Sínodo* subraya la importancia de los sermones en árabe para facilitarles su comprensión<sup>248</sup> e incluso publicó un catecismo bilingüe —castellano-árabe— para instruir a los moriscos del Reino de Valencia,<sup>249</sup> obra que años después fue reimpressa por orden de su sucesor, el arzobispo san Juan de Ribera;<sup>250</sup> asimismo, por indicación de Felipe II, en 1593 se estableció una cátedra de árabe, adscrita a la Universidad de Alcalá, con el objetivo de institucionalizar la lengua.<sup>251</sup>

Por todo lo expuesto, dicho idioma siguió utilizándose en el territorio valenciano hasta la expulsión de los moriscos en el siglo XVII. Esto se debió a dos factores: por un lado, muchas comunidades mudéjares y moriscas permanecieron aisladas en áreas de

239 Otro ejemplo para «desislamizar» la lengua árabe lo encontramos en el morisco y jesuita Ignacio de las Casas (1504-1566); véase García Arenal y Rodríguez Mediano, «Sacred History, Sacred Languages», 152.

240 *Cédula sobre lo que debía de hacerse en el reino de Granada en virtud de las visitas hechas y de lo acordado en la Congregación celebrada en la Capilla Real*, transcrita en Gallego Burín y Gámir Sandoval, *Los moriscos del reino*, 198-205.

241 García Arenal y Rodríguez Mediano, «Sacred History, Sacred Languages», 136-137.

242 Bernabé Pons y Rubiera Mata, «La lengua de mudéjares».

243 Bernabé Pons, «Las distintas facetas», 141.

244 García Arenal, «La Inquisición».

245 Bernabé Pons, «Las distintas facetas», 134.

246 Gilbert, *In Good Faith*.

247 Para las diferentes actitudes frente a la lengua árabe entre algunos miembros eclesiásticos, consúltese Giménez Eguibar y Wasserman Soler, «La Mala Algarabía».

248 De Ayala, *Sínodo de la Diócesis*.

249 De Ayala, *Doctrina cristiana en lengua*.

250 De Ayala, *Catecismo para instrucción*.

251 Rodríguez Mediano, «Al-Andalus y la lengua».

difícil acceso, con poca presencia cristiana; por otro, algunos señores permitieron a sus vasallos mantener sus signos de identidad cultural.<sup>252</sup> Por ello, los pintores, al copiar el modelo, intentarían reproducirlo con precisión, lo que no sería sorprendente considerando la presencia significativa de mudéjares en el territorio valenciano cuando fueron pintadas las tablas, muchos de los cuales se dedicaban a los oficios artísticos, como el pintor Alí Ramí, activo en Alacuás en 1410.<sup>253</sup> Es significativo el relato del morisco Ignacio de las Casas (1550-1608), que tras su visita a la catedral de Segorbe en 1606 observó, sobre la lectura inadvertida para los cristianos de las palabras árabes insertas en un retablo de almas, lo que para él era un testimonio de la fe musulmana:

En el altar que tiene aquella iglesia, privilegiado de las ánimas, ay una imagen de las que pintan, alçando el sacerdote la ostia y del un lado y del otro de la ostia están unas labores pintadas que parecen lazos, y son letras arábicas bien hechas y formadas y dicen —«No hay otro Dios»— y del otro —«sino Dios»— que es la sentencia que an usado y usan oy los mahometanos y arrianos para negar la divinidad de Jesuchristo nuestro Señor y todos los sacramentos [...] y leyendo aquellas letras, se burlan de nosotros.<sup>254</sup>

Para Borja Franco Llopis, el texto en la pintura era un signo de burla hacia la sociedad que sometía al islam, debido a su mensaje de alabanza hacia la religión de Mahoma,<sup>255</sup> no obstante, Carmen Barceló Torres y Ana Labarta Gómez sostienen que no puede ser determinado con certeza si los caracteres en la pintura fueron en realidad «una burla morisca o un engaño ocular» del religioso, ya que no se proporciona la fecha de la pintura;<sup>256</sup> según las citadas arabistas, De las Casas también observó «versos en arábigo en ignominia de la cruz y loa de su secta» en las paredes del claustro alto de la catedral, por lo que podrían sostenerse ambas conjeturas. Otro ejemplo de pinturas murales con caracteres cúficos procede del claustro alto de la catedral de Burgos, concretamente, del lugar donde desde 1509 descansa el canónigo y abad de San Quirce don Gonzalo de Burgos;<sup>257</sup> en las paredes del sepulcro pueden vislumbrarse restos de epigrafía del siglo XIII que no fueron eliminados al ser enterrado el eclesiástico. Del mismo modo, es recurrente encontrar este tipo de decoración en las iglesias del sur de Italia, unas pinturas que fueron realizadas entre los siglos XII y XIII.<sup>258</sup>

Aunque las inscripciones de alguna de las tablas de las puertas del retablo de la catedral de Valencia sean legibles, eso no quiere decir que necesariamente fueran comprensibles para el espectador de la época, si bien formaron parte de la cultura visual

252 En Barceló Torres y Labarta Gómez, *Archivos moriscos y Cancionero*, han sido recopilados manuscritos en árabe de los moriscos de Valencia desde la Edad Media hasta su expulsión.

253 Tolosa Robledo, Company Climent y Aliaga Morell, *Documents de la pintura*, 247-248, doc. 472. López Elum («La población de la morería», 165) hizo un estudio poblacional de la morería de Xàtiva en 1493 y entre los oficios que practicaron los mudéjares estaba el de pintor. También hubo un caso en la de Valencia (1440-1451); consúltese Ruzafa García, «Las actividades industriales», 280 y 283. Los mudéjares conversos figuran en la documentación con nombre cristiano; para algún ejemplo de los que trabajaron en la construcción, véase Torres Balbás, *Algunos aspectos del mudejarismo*, 83-84.

254 *Información acerca de los Moriscos de España dada a Papa Clemente Octavo por el Padre Ignacio de las Casas, de la Compañía de Jesus, este año de mil y seiscientos y cinco*, BL Ms. Add. 1238, f. 172r, en Franco Llopis, «Ignacio de las Casas», 44; véase también Bernabé Pons, «¿Es el otro uno mismo?». El retablo está desaparecido, y actualmente hay otro con el mismo asunto, realizado por el Maestro Perea (siglos xv-xvi), en el Museo Catedralicio de Segorbe.

255 Franco Llopis, «Ignacio de las Casas», 42.

256 Barceló Torres y Labarta Gómez, *Archivos moriscos*, 36-37.

257 Moreno Coll, «Textos árabes en contextos cristianos».

258 Fontana, *Islam and the West*, 59-112.

compartida que se desarrolló en la Edad Media y Moderna. En el caso de Segorbe, es posible que los preladados no fueran conscientes de su significado, creyendo que eran meramente decorativas —algo que ha formado parte de la historiografía de los siglos XIX y XX—, por lo que no les otorgaron la debida consideración. A diferencia de los casos de Pedro I de Castilla o Pedro Fernández de Velasco, en las fuentes textuales que rodean la gestación de estas obras no encontramos datos que nos ayuden a entender el trasfondo ideológico de la representación de un lema islámico.

Igualmente, la ausencia de documentación tampoco permite plantear otras teorías, como la posibilidad de que se tratara de una burla de criptomusulmanes que practicaron la *taqiyya* después de haber sido obligados a abrazar la fe de Cristo;<sup>259</sup> cabe recordar la situación que se vivía en aquellos momentos en la Península. En 1492 se arrebató a los musulmanes el último territorio que les quedaba, y pocos años después, los Reyes Católicos emitieron un edicto según el cual los castellanos debían ser bautizados o expulsados, algo que se repitió en Valencia tras la Germanía, siendo justamente este territorio uno de los que tenía mayor presencia mudéjar.<sup>260</sup> En este sentido, podría ser que los Hernandos usaran los tejidos nazaríes en las puertas de la catedral como respuesta a una representación visual de la victoria de la Iglesia frente al islam;<sup>261</sup> hipótesis que sería aplicable a la decoración del armamento de los sayones de la tabla de la *Resurrección* de Yáñez de Almedina, en la que la utilización de caracteres árabes en los centuriones pudo deberse a «un trasfondo de discriminación y segregación contra el colectivo musulmán».<sup>262</sup> El contexto en el que se creó la obra despertó un sentimiento contra esta sociedad que fue plasmado en las artes plásticas al representar a los mudéjares, en algunos casos, como deicidas; en contraste, el mismo tejido adquirió diferentes connotaciones en otros personajes. En el caso de Baltasar, le confiere un carácter majestuoso y «exótico» dado su origen oriental, y para santa Catalina puede simbolizar su condición principesca; la diferencia estamental se manifestaba visualmente a través de la calidad de las telas utilizadas aquí para exhibir el lujo y otorgar historicidad a la escena, algo que también se aplica a las obras estudiadas en las que otros maestros emplearon tejidos andalusíes como modelo.

259 El musulmán podía ocultar o disimular su fe islámica si estaba en riesgo su vida. Por otra parte, el término *taqiyya* no fue empleado en textos coetáneos; en su lugar aparecen *almudāfa'a* (autoprotección), *jab'* (escondido), *jawf* (terror) y *kitmān* (ocultamiento); véase Rubio, «La *taqiyya*». El término fue introducido por Leonard P. Harvey en un estudio presentado en Córdoba en el Primer Congreso de Estudios Árabes e Islámicos celebrado en 1962; Bernabé Pons, «Moriscos, al-Ándalus y España», 112-113. Para entender mejor este concepto, consúltense los trabajos de Rubiera Mata, «Los moriscos como criptomusulmanes» y Bernabé Pons, «*Taqiyya, niyya* y el islam».

260 Las conversiones forzosas en el antiguo Reino de Granada se dieron entre 1499 y 1501, en 1502 fue el turno de los musulmanes de la Corona de Castilla y, en última instancia, sufrieron esta situación los de la Corona de Aragón (1525-1526).

261 Shalem, *Islam Christianized-Islamic*, 81.

262 Moreno Bascuñana, «El vestido musulmán medieval», 1163-1164.

## Algunas reflexiones a modo de conclusión

El presente estudio ha analizado la percepción cristiana del patrimonio textil de herencia islámica en el antiguo Reino de Valencia, subrayando la importancia de la indumentaria eclesiástica descrita en los inventarios como hecha con tejidos o labores «a la morisca» y que pervivió en sus registros parroquiales hasta el siglo xvii; la apreciación de estas manufacturas fue más allá de su mera funcionalidad, convirtiéndose en indicadores de lujo. Aunque las descripciones ofrecidas por la documentación son escasas en detalle, es probable que dichas vestimentas estuvieran confeccionadas con tejidos de diversa procedencia, incluidos islámicos, andalusíes y aquellos otros que siguieron técnicas similares después de la toma de Granada; sin olvidar las producciones italianas que, desde fechas tempranas, imitaron la decoración de estos textiles mediante la representación de animales, motivos vegetales como la flor del loto y la pseudoescritura árabe.

La cuestión que se ha planteado es por qué no hay evidencia material de ornamentos litúrgicos y prendas confeccionadas con estos tejidos, a diferencia de lo que sucede en otros puntos de la geografía hispana, donde se encuentran ejemplos que provienen principalmente de territorios bajo dominio castellano; cuestión que puede explicarse dada la existencia, desde el siglo xv, de una importante industria textil. La Iglesia era la principal consumidora de estas manufacturas; por ello, los ornamentos de las parroquias valencianas de los que tenemos constancia están hechos mayoritariamente con terciopelos (*velluts*) locales a partir de esa cronología. Además, la ciudad también estaba influenciada por las tendencias italianizantes, lo que pudo haber llevado a la desaparición gradual de dichas telas, y conflictos bélicos como la Germanía o la Guerra Civil causaron una importante pérdida patrimonial.

A pesar de ello, se ha revelado que los tejidos han perdurado en la memoria visual del territorio valenciano a través de las artes plásticas, dado que muchas de esas telas incluían como ornamentación registros epigráficos, inscripciones que durante algún tiempo quedaron reflejadas en otras manifestaciones artísticas como la cerámica. Los modelos decorativos fueron copiados y reinterpretados por los pintores vinculados con la capital del Turia, y la recopilación y organización formal de más de cuatrocientos fragmentos de tela y prendas en el catálogo ha sido trascendental para identificar posibles modelos utilizados por los maestros del siglo xvi. Algunas de estas telas, aunque ya no eran producidas cuando fueron representadas, seguían siendo emblemas de prestigio, imágenes de magnificencia; por ello, los artistas las usaban para vestir a los personajes principales de sus obras o para resaltar los interiores de las escenas. En concreto, los Hernandos destacaron por introducir el arte renacentista en la Península, y en su obra más excelsa combinaron elementos «a la romana» con otros que evocan la estética nazarí.

Por todo lo dicho, uno de los objetivos pretendidos con esta investigación ha sido el de desmitificar el uso del término «exótico» para referirse a las «sedas de la Alhambra» presentes en su pintura, un término que ha sido utilizado sin considerar la gran población

de mudéjares que vivía en Valencia y cómo estos bienes eran percibidos por sus pobladores cristianos, quienes gustaron de poseer objetos de lujo de tradición islámica como joyas, tejidos y armas de parada, e incluso trabajaron «a la morisca» en la carpintería de lo blanco o en la orfebrería. La influencia islámica no solo se reflejaba en su posesión, sino que también impregnaba las prácticas artísticas y culturales de la época, evidenciando una convivencia y un intercambio cultural que, desde el siglo XIII, desdibujaba las fronteras entre lo «propio» y lo «foráneo»; estos objetos eran parte fundamental en los discursos generados desde el poder, desde las élites medievales y modernas.

El uso de los motivos ornamentales de los tejidos en la pintura religiosa, tanto en la península ibérica como en las obras de pintores flamencos relacionados con el círculo de Jan van Scorel e italianos como Giovanni Bellini, invita a reflexionar sobre cómo los valores estéticos pueden trascender su contexto de origen. Estas obras no solo capturan la influencia del patrimonio textil andalusí, sino que también reflejan los gustos de una época que admiraba el esplendor de estas telas. En este sentido, la pintura se convierte en una prueba tangible del aprecio por estas telas en el territorio valenciano, evidenciando su integración y valor en la vida cultural y artística de la época.

A pesar de las muchas preguntas que aún permanecen sin respuesta, a lo largo de estas páginas ha sido puesto en valor el patrimonio textil, un bien tangible que también ha sido estimado y utilizado como modelo de inspiración por grandes maestros que tuvieron su taller en Valencia. El objetivo es que este trabajo motive a otros investigadores a seguir explorando y profundizando en el estudio del legado islámico.

# Fuentes documentales y bibliografía

## Fuentes documentales

- Algeró Torruella, Montse. *Informes de microscopías de un fragmento del «Tejido de las Músicas» de época hispanomusulmana, procedente del Instituto de Valencia de Don Juan de Madrid*. 2004. Instituto del Patrimonio Histórico Español, BM 115/1. <http://catalogos.mecd.es>.
- Cabré Aguiló, Juan. *Catálogo monumental de la provincia de Teruel [manuscrito]*. Vol. 4. 1911. <http://biblioteca.cchs.csic.es>.
- Códice de trajes*. Siglo XVI. Biblioteca Nacional de España, RES/285. <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000052132>.
- Costumes and Genre Pictures of the 16th Century from Western and Eastern Europe, the Orient, the Americas, and Africa, ca. 1580*. Bayerische Staatsbibliothek, BSB Cod.icon. 361. <https://bildsuche.digitale-sammlungen>.
- González Simancas, Manuel. *Catálogo Monumental de España. Provincia de Valencia [manuscrito]*. Vol. 1. 1916. <http://161.111.70.195/view/1934046>.
- Informacio recepta super conversione sarracenum ad fidem catholicam*. 1524. UPenn, Ms. Codex 1078. <https://openn.library.upenn.edu/Data/0002/html/mscodex1078.html>.
- Martín Roa, Mercedes. *Restauración de unos fragmentos de tejido hispano-musulmanes «Tejido de las músicas», procedentes del Instituto Valencia de Don Juan de Madrid*. 2004. Instituto del Patrimonio Histórico Español, BM 115/2. <http://catalogos.mecd.es>.
- Pichardo, José Antonio. *Códice de la historia mexicana desde 1221 hasta 1594*. Siglo XVIII. DC 40. Library of Congress of Washington.
- Weiditz, Christoph. *Trachtenbuch von Spanien*. 1530-1540. Germanisches National Museum Digitale Bibliothek, Hs 22474. <http://dlib.gnm.de>.

## Bibliografía

- Aanavi, Don. «Western Islamic Art». *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 27, n.º 3 (1968): 197-203.
- Abellán Pérez, Juan. «Prendas litúrgicas de vestiduras y tejidos andalusíes (Documentación de la parroquia de Santa María de la Oliva de Lebrija en la época de los Reyes Católicos». En *Aynadamar: colección de estudios y textos árabes*, editado por Fernando Nicolás Velázquez Basanta y Ángel Custodio López y López. Agrija, 2002.
- Ación Almansa, Manuel. «Los epígrafes en la cerámica dorada nazarí». *Mainake* 1 (1979): 223-234.
- Ágreda Pino, Ana María. «Indumentaria religiosa». *Emblemata* 17 (2011): 107-128.
- Aguado Bleye, Pedro. «Inventario de la catedral de Huesca en 1532». *Revista de Huesca* 1 (1903): 17-37.
- Aguilera y Gamboa, Enrique de. *El arzobispo Don Rodrigo Ximénez de Rada y el Monasterio de Santa María de la Huerta-Marqués de Cerralbo. Discurso de recepción en la Real Academia de la Historia*. Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1908.
- Alapont Millet, Teresa. «San Juan de Ribera de puertas a dentro. Interiores domésticos-interiores litúrgicos. Una aproximación hacia su amueblamiento y ornato (1562-1615)». Tesis doctoral, Universitat de València, 2017.
- Alcega, Juan de. *Libro de Geometría, práctica [sic] y traza el qual trata de lo tocante al officio de Sastre*. Guillermo Drouy, 1580.
- Alexander, David. «Pisanello's Hat. The Costume and Weapons Depicted in Pisanello's Medal for John VIII Palaeologus. A Discussion of the Saber and Related Weapons». *Gladius* 24 (2004): 135-186.
- Algarín González, Ignacio. «Nuevas visiones y aportaciones en la pintura "la batalla de Clavijo" de la iglesia de Santiago el viejo de Sevilla». *Laboratorio de Arte* 27 (2015): 145-172.
- Almagro Basch, Martín, Luis Caballero Zoreda, Juan Zozaya Stabel-Hansen, y Antonio Al-

- magro Gorbea. *Qusayr 'Amra. Residencia y baños omeyas en el desierto de Jordania*. Fundación El Legado Andalusi, 2002.
- Amador de los Ríos y Fernández-Villalta, Rodrigo. «Los batientes de cobre en las puertas del Perdón de las catedrales de Sevilla y Córdoba». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 24 (1911): 401-426.
- Amador de los Ríos y Fernández-Villalta, Rodrigo. *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*. Burgos. Daniel Cortezo y Compañía, 1888.
- Amador de los Ríos y Fernández-Villalta, Rodrigo. *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*. Murcia y Albacete. Daniel Cortezo y Compañía, 1889.
- Amador de los Ríos y Fernández-Villalta, Rodrigo. «Restos del traje del infante don Felipe, hijo de Fernando III, el Santo: extraídos de su sepulcro de Villalcázar de Sirga, y conservados en el Museo Arqueológico Nacional». *Museo Español de Antigüedades* 9 (1878): 101-126.
- Amador de los Ríos y Serrano, José. *Discurso de D. José Amador de los Ríos leído ante la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando en su recepción pública. [El arte mudéjar en la arquitectura]*. Josãe Marãia Zamora, 1859.
- Amaro Martos, Ismael. coord. *Al hilo de la seda: vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI-XVIII)*. Fundación Caja Rural de Jaén, 2019. Publicado con una exposición del mismo título, organizada y presentada en la catedral de Jaén, 7 de noviembre de 2019-16 de febrero de 2020.
- Andretta, Stefano. «Note sulla natura dell'immagine del nemico in età moderna tra identità e alterità». En *L'immagine del nemico. Storia, ideologia e rappresentazione tra età moderna e contemporanea*, coordinado por Francesca Cantù, Giuliana Di Febo y Renato Moro. Viella, 2009.
- Angulo Íñiguez, Diego. *Juan de Borgoña*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954.
- Aparici Martí, Joaquín. «En el interior de la casa mudéjar castellanense. Nuevas inscripciones de bienes muebles en el siglo xv». En *Actas del XIII Simposio Internacional de Mudejarrismo (4-5 de septiembre de 2014)*, editado por el Instituto de Estudios Turolenses. Centro de Estudios Mudéjares, 2017.
- Araguas, Philippe. «Le style mudéjar et l'architecture néo-mudéjar comme composantes de l'idéologie nationaliste dans l'Espagne de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et du début du XX<sup>ème</sup> siècle». En *Nations en quête de passé: La péninsule ibérique (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, editado por Carlos Serrano. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000.
- Aranda Bernal, Ana. «La huella morisca en la indumentaria y enseres de la casa noble sevillana. Siglos xv y xvi». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 49 (2018): 1-16.
- Aranda Bernal, Ana. «Una Mendoza en la Sevilla del siglo xv. El patrocinio artístico de Catalina Ribera». *Atrio* 10-11 (2005): 5-16.
- Aranda Bernal, Ana. «El origen de la Casa de Pilatos de Sevilla. 1483-1505». *Atrio* 17 (2011): 133-172.
- Aranda Bernal, Ana. «Prácticas de higiene y aseo en el espacio doméstico (Sevilla, 1492-1542)». *Vegueta* 23, n.º 2 (2022): 745-771.
- Aranda Bernal, Ana. «Una tienda de campo bajomedieval y sus enseres, paralelismos e influencias mutuas con la morada familiar». En *Diseño de interiores y mobiliario. Aportaciones a su historia y estrategias de valoración*, editado por Teresa Sauret. Universidad de Málaga, 2014.
- Arciniega García, Luis. «La Passio Imaginis y la adaptativa militancia apologética de las imágenes en la Edad Media y Moderna a través del caso valenciano». *Ars Longa* 21 (2012): 71-94.
- Arciniega García, Luis. «Los pintores en la Germania de Valencia». En Ferrer Orts, *La pintura valenciana*.
- Arciniega García, Luis. coord. *Reflexiones históricas y artísticas en torno a las Germanías de Valencia*. Universitat de València, 2020.
- Arié, Rachel. «Les relations diplomatiques et culturelles entre Musulmans d'Espagne et Musulmans d'Orient au temps des Nasrides». *Mélanges de la Casa de Velázquez* 1 (1965): 87-117.
- Arizzoli-Clémentel, Pierre. *Le Musée des Tissus de Lyon*. Réunion des Musées Nationaux, 1900.
- Arnold, Thomas. «El arte islámico y su influencia sobre la pintura europea». En *El legado del Islam*, editado por Thomas Arnold y Alfred Guillaume. Pegaso, 1944.
- Artiñano y Galdácano, Pedro Miguel de. *Catálogo de la exposición de Tejidos españoles anteriores a la introducción del Jacquard*. Sociedad Española de Amigos del Arte, 1917.

- Arts de l'Islam des origines à 1700 dans les collections publiques françaises. Orangerie des Tuileries, 22 juin-30 août 1971*. Réunion des Musées Nationaux, [1971].
- Arts of the Islamic World: Including Fine Carpets & Textiles (6 april 2011)*. Sotheby's, 2011.
- Astor Landete, Marisa. *Indumentaria e imagen: Valencia en los siglos XIV y XV*. Ayuntamiento de Valencia, 1999.
- Ávila Padrón, Ana. «Oro y tejidos en los fondos pictóricos del Renacimiento español». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 1 (1989): 103-116.
- Ayala, Martín de. *Catecismo para instrucción de los nuevamente convertidos de moros. Impreso por orden del patriarca de Antiochia y Arçobispo de Valencia Don Iuan de Ribera*. Pedro Patricio Mey, 1599.
- Ayala, Martín de. *Doctrina cristiana en lengua árabe y castellana para la instrucción de los nuevamente convertidos del reyno de Valencia*. Joan Mey, 1556.
- Ayala, Martín de. *Sínodo de la Diócesis de Guadix y de Baza, celebrado por el Reverendísimo Señor don Martín de Ayala Obispo della, año de mil y quinientos y cincuenta y cuatro*. Iuan de Brocar, 1556.
- Aymerich Bassols, Montse. «L'art de la indumentària a Catalunya del segle XIV». Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2011.
- Balaguer Sánchez, Federico. «Un inventario de san Pedro el Viejo del siglo XVI». *Argensola* 34 (1958): 139-148.
- Ballesté Escorihuela, Marc. «Tablas de nuevos maestros castellanos anteriormente atribuidas al Maestro de Palanquinos (h. 1480-1500)». *Archivo Español de Arte* 62, n.º 367 (2019): 245-260. <https://doi.org/10.3989/aearte.2019.16>.
- Ballesté Escorihuela, Marc, y Gemma Avinyó Fontanet. «Nueva obra del maestro de Palanquinos "San Juan Bautista y el profeta Balaam"». *BSAA arte* 79 (2013): 9-18.
- Barceló Perelló, Miquel. «Al-mulk, el verde y el blanco. La vajilla califal omeya de Madinat al-Zahra». En *La cerámica altomedieval en el Sur de al-Andalus*, editado por Antonio Malpica Cuello. Universidad de Granada, 1993.
- Barceló Torres, Carmen. «El Corpus Epigráfico Andalusi ¿Un proyecto posible?». En *Epigrafía árabe y Arqueología medieval*, editado por Antonio Malpica Cuello y Bilal Sarr Marruco. Nakla, 2015.
- Barceló Torres, Carmen. «Epigrafía àrab en ceràmica». En *L'argila de la mitja lluna. La ceràmica islàmica a la ciutat de València: 35 anys d'arqueologia urbana*, coordinado por Pau Armengol Machí. Ayuntamiento de Valencia, 2018.
- Barceló Torres, Carmen, y Ana Labarta Gómez. *Archivos moriscos: textos árabes de la minoría islámica valenciana 1401-1608*. Universitat de València, 2009.
- Barceló Torres, Carmen, y Ana Labarta Gómez. *Cancionero Morisco*. Ángeles Carrillo Baeza, 2016.
- Barceló Torres, Carmen, y Ana Labarta Gómez. «La decoración árabe, caligráfica y vegetal de las vigas del Museo Diocesano (Barcelona)». *Arqueología y Territorio Medieval* 23 (2016): 57-73.
- Barceló Torres, Carmen, y Ana Labarta Gómez. «Vestimenta morisca valenciana». *Sharq Al-Andalus* 20 (2011-2013): 283-321.
- Barceló Torres, Carmen, Ana Labarta Gómez, Josep Benedito Nuez, y José Manuel Melchor Monserrat. «Cuatro cerámicas con epigrafía árabe del Museo de Borriana». *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III, Historia Medieval* 34 (2021): 37-64. <https://doi.org/10.5944/etfiii.34.2021.26385>.
- Bargalló i Pi, Antonio, Monserrat Bargalló i Sánchez, y Rosa Maria Martín i Ros. «Fragment de tissu nasride». En Maria-Anne Privat-Savigny, *Fastes de la Couronne d'Aragon*.
- Baker, Patricia. *Islamic Textiles*. British Museum Press, 1995.
- Barkai, Ron. *Cristianos y musulmanes en la España medieval: el enemigo en el espejo*. Rial, 1984.
- Barrigón Montañés, María. «Textiles and Fawcetts: Revisiting the Grave Goods of King Alfonso VIII of Castile and Queen Eleanor Plantagenet». *Textile History* 46, n.º 2 (2015): 235-257.
- Bas Martínez, Quintín. *Historia de Caravaca*. Tipografía de La Luz, 1885.
- Baxandall, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Traducido por Homero Alsiná Thevenet. Con prólogo de Tomás Llorens. Gustavo Gili, 1978.
- Belger Krody, Sumru. ed. «The Power of Script in Islamic Art: Three Treasures from the

- Textile Museum Collections». En *Unraveling Identity: Our Textiles, Our Stories*. The Textile Museum and The George Washington University, 2015.
- Benítez Sánchez-Blanco, Rafael. «Cristianos o bautizados». La trayectoria inicial de los moriscos valencianos, 1521-1525». *Estudis* 26 (2000): 11-36.
- Benito Doménech, Fernando. com. *Los Hernandos: pintores hispanos del entorno de Leonardo*. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 1998.
- Benito Doménech, Fernando. *La luz de las imágenes: catedral de Valencia*. Generalitat Valenciana, 1999. Publicado con una exposición del mismo título, organizada y presentada en la catedral de Valencia, 4 de febrero-30 de junio 1998.
- Benito Doménech, Fernando, y José Gómez Frechina. coms. *La memoria recobrada: pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*. Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educación y Deportes, 2005. Publicado con una exposición del mismo título, organizada y presentada en el Museo de Bellas Artes de Valencia, 27 de octubre de 2005-8 de enero de 2006.
- Benito Goerlich, Daniel. «El arte mudéjar valenciano». En *Entre tierra y fe. Los musulmanes en el reino cristiano de Valencia (1238-1609)*, coordinado por Rafael Benítez Sánchez-Blanco y Juan Vicente García Marsilla. Universitat de València, 2009. Publicado con una exposición del mismo título, organizada y presentada en la Sala de Estudi General del Centre Cultural la Nau en Valencia, 26 de febrero-28 julio de 2009.
- Benito Goerlich, Daniel. «La huella borrosa del islam». En *La ciudad de Valencia. Geografía y Arte. Historia, Geografía y Arte de la ciudad de Valencia*, vol 2, dirigido por Jorge Hermosilla, 281-288. Publicacions de la Universitat de València, 2009.
- Benito Goerlich, Daniel. «San Juan de Ribera mecenas del arte San Juan de Ribera». *Studia Philologica Valentina* 15, n.º 12 (2013): 49-86.
- Bernabé Pons, Luis Fernando. «Las distintas facetas de las traducciones del árabe en la España del siglo XVI. Apuntes de un panorama diverso». *TRANS: Revista De Traductología* 25 (2021): 133-154.
- Bernabé Pons, Luis Fernando. «¿Es el otro uno mismo?». En *Identidades cuestionadas: coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*, editado por Borja Franco Llopis, Bruno Pomara Saverino, Manuel Lomas Cortés y Bárbara Ruiz Bejarano. Universitat de València, 2016.
- Bernabé Pons, Luis Fernando. «España y los moriscos de Granada». En *Averroes dialogados y otros momentos literarios y sociales de la interacción cristiano-musulmana en España e Italia: un seminario interdisciplinar*, coordinado por André Stoll. Reichenberg, 1998.
- Bernabé Pons, Luis Fernando. «Moriscos, al-Ándalus y España. Reconquista diferida y desmemoria activa». En *Hispania, al-Ándalus y España*, editado por Maribel Fierro y Alejandro García Sanjuan. Marcial Pons Historia, 2020.
- Bernabé Pons, Luis Fernando. «Los moriscos, sus objetos y su fe. Algunas consideraciones». En Franco Llopis y Moreno Díaz del Campo, *Un mar de objetos*.
- Bernabé Pons, Luis Fernando. «Taqiyya, niyya y el islam de los moriscos». *Al-Qanāra* 34, n.º 2 (2013): 491-527.
- Bernabé Pons, Luis Fernando, y María Jesús Rubiera Mata. «La lengua de mudéjares y moriscos. Estado de la cuestión». En *VII Simposio Internacional de Mudéjarismo*, editado por el Instituto de Estudios Turolenses. Centro de Estudios Mudéjares, 1999.
- Bernaldez, Andrés. *Historia de los Reyes Católicos D. Fernando y Doña Isabel: crónica inédita del siglo XV*. Vol. 1. José María Zamora, 1856.
- Bernis Madrazo, Carmen. «Indumentaria española del siglo XV: la camisa de mujer». *Archivo Español de Arte* 30, n.º 119 (1957): 187-210.
- Bernis Madrazo, Carmen. *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1962.
- Bernis Madrazo, Carmen. «Modas moriscas en la sociedad cristiana española del siglo XV y principios del XVI». *Boletín de la Real Academia de la Historia* 144 (1959): 199-226.
- Bernis Madrazo, Carmen. «Tapicería hispanomusulmana (siglos X-XI)». *Archivo Español de Arte* 27, n.º 107 (1954): 189-211.
- Bernis Madrazo, Carmen. *El traje y los tipos sociales en el Quijote*. Visor, 2001.
- Bernis Madrazo, Carmen. *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. II. Los hombres*. Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1979.

- Bernus-Taylor, Marthe. «Panneau à décor de palmettes et de lions». En *Musée des Tissus de Lyon* 73. Musée des Tissus de Lyon, 2001.
- Bertaux, Émile. «Le rétable monumental de la Cathédrale de Valence». *Gazette des Beaux-Arts* 38 (1907): 103-130.
- Beuter, Pere Antoni. *Segunda parte de la Coronica general de España*. Joan de Mey, 1551.
- Blair, Claude. «A Royal Swordsmith and Damascener: Diego de Çaias». *Metropolitan Museum of Art* 3 (1970): 149-198.
- Blair, Sheila. *Islamic Inscriptions*. NYU Press, 1998.
- Blair, Sheila, y Jonathan Bloom. eds. *Cosmophilia. Islamic Art from The David Collection, Copenhagen*. McMullen Museum of Art/ Boston College, 2006.
- Blair Moore, Kathryn. «Kufesque between Pilgrimage and Polemic Representations of Arabic in Italian Altarpieces, 13<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> Centuries». *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture* 7, n.º 4 (2021): 152-215.
- Blessing, Patricia. «Draping, Wrapping, Hanging: Transposing Textile Materiality in the Middle Ages». *The Textile Museum Journal* 45 (2018): 2-21.
- Boloix Gallardo, Bárbara. «Diplomatic Correspondence between Nasrid Granada and Mamluk Cairo: The Last Hope for al-Andalus». En *Mamluk Cairo, a Crossroads for Embassies: Studies on Diplomacy and Diplomatics*, editado por Frédéric Bauden y Malika Dekkiche. Brill, 2019.
- Boralevi, Alberto. «Il collezionismo di tappeti orientali a Firenze». En Curatola, *Islam e Firenze*.
- Bordes García, José. «Desarrollo industrial textil y artesanado en Valencia de la conquista a la crisis (1238-1350)». Tesis doctoral, Universitat de València, 2003.
- Borrás Gualis, Gonzalo. *El arte mudéjar*. Instituto de Estudios Turolenses, 1990.
- Borrás Gualis, Gonzalo. «Los materiales, las técnicas artísticas y el sistema de trabajo, como criterios para la definición del Arte Mudéjar». En *III Simposio Internacional de Mudejarismo*. Instituto de Estudios Turolenses, 1986.
- Borrego Díaz, Pilar. «Análisis técnico del ligamento en los tejidos hispanoárabes». *Bienes Culturales: revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español* 5 (2005): 75-122.
- Borrego Díaz, Pilar, Elena Hernández de la Obra, y Ana Isabel García Martín. «Aplicación de medios analíticos y técnicos en el estudio previo a la restauración de tejidos: casulla de san Valero». En *I Congreso del GEIIC. Conservación del Patrimonio: evolución y nuevas perspectivas*. Grupo Español del IIC, 2003.
- Borrego Díaz, Pilar, Pedro Pablo Pérez, Ana Albar Ramírez, Ángela Arteaga Rodríguez, Susana Marras, y Ana Roquero. «Caracterización de materiales y análisis técnico de tejidos medievales». *Ge-conservación* 12 (2017): 6-30.
- Bosch Vilá, Jacinto. «El orientalismo español: panorama histórico. Perspectivas actuales». *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas* 3 (1967): 175-188.
- Böse, Kristin. «Cultures Re-Shaped: Textiles from the Castilian Royal Tombs in Santa María de las Huelgas in Burgos». En *Dressing the Part: Textiles as Propaganda in the Middle Ages*, editado por Kate Dimitrova y Margaret Goehring. Brepols, 2014.
- Bravo González, Gumersindo. «Vestiduras y ornamentos litúrgicos de la Catedral de Cádiz (del Medioevo a la Modernidad)». Tesis doctoral, Universidad de Cádiz, 2005.
- Bunes Ibarra, Miguel Ángel de. «Cristianos y musulmanes ante el espejo en la Edad Moderna: Los caracteres de hostilidad y la admiración». *Quaderns de la Mediterrània* 8 (2007): 307-311.
- Bunes Ibarra, Miguel Ángel de. «El Orientalismo español de la Edad Moderna. La fijación de los mitos descriptivos». En *El Orientalismo desde el sur*, coordinado por José Antonio González Alcantud. Anthropos, 2006.
- Bunt, Cyril George Edward. *Hispano-Moresque Fabrics*. F. Lewis, 1966.
- Bunt, Cyril George Edward. *Spanish Silks*. F. Lewis, 1965.
- Bush, Olga. «A Poem is a Robe and a Castle: Inscribing Verses on Textiles and Architecture in the Alhambra». *Textile Society of America Symposium Proceedings* 84 (2008): [s. p.] <http://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/84>.
- Cabanelas Rodríguez, Darío. *El morisco granadino Alonso del Castillo*. Patronato de la Alhambra, 1965.
- Cabrera Lafuente, Ana. «Fragmento de tejido». En *Arte islámico en Granada. Propuesta para un museo de la Alhambra*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1995. Publicado

- con una exposición del mismo título, organizada y presentada en el palacio de Carlos V, la Alhambra, 1 de abril de 1995-30 de septiembre de 1995.
- Cabrera Lafuente, Ana. «Técnicas textiles en la Edad Media: elementos de estudio y evolución histórica». *Diseño de moda. Teoría e historia de la indumentaria 2* (2016): 7-17.
- Cabrera Lafuente, Ana. com. *Tejidos y alfombras del Museo de la Alhambra*. Patronato de la Alhambra y Generalife, 1997. Publicado con una exposición del mismo título, organizada y presentada en el palacio de Carlos V, de la Alhambra, noviembre 1997-julio 1998.
- Cabrera Lafuente, Ana. «Textile from the Museum of San Isidoro (León): New Evidence for Re-evaluating Their Chronology and Provenance». *Medieval Encounters* 25 (2019): 59-95.
- Cabrera Lafuente, Ana, y Lesley Miller. eds. *Collecting Spain. Collecting Spanish Decorative Arts in Britain and Spain*. Polifemo, 2021.
- Cabrillana Ciézar, Nicolás. «Imágenes de los moriscos: del simbolismo al realismo (1519-1650)». En *Actes du VII<sup>e</sup> Symposium International d'Etudes Morisques sur: Images des morisques dans la Litterature et les Arts*, coordinado por Abdeljelil Temimi, 65-82. Foundation Temimi pour la Recherche Scientifique et l'Information, 1999.
- Campderá Gutiérrez, Beatriz. «Huella andalusí y alteridad en las colecciones de los siglos XIV-XV del MAN: nuevas líneas de actuación». Conferencia presentada en el VI Seminario de Arqueología, Arte e Historia medievales, 10 de noviembre de 2021, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 2021.
- Campos Perales, Ángel. «Arte, coleccionismo, cultura nobiliaria en el Reino de València en tiempos de Felipe III». Tesis doctoral, Universitat de València, 2022.
- Cantera Montenegro, Margarita. «Inventarios de bienes de las iglesias riojanas dependientes de santa María de Nájera (siglo XVI)». *Berceo* 150 (2006): 237-250.
- Čapeta Rakic, Ivana. «Islamic Rugs in the Painting of the Eastern Adriatic: Use and Iconography in the Early Modern Period». En *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14<sup>th</sup> to 18<sup>th</sup> Centuries*, editado por Borja Franco Llopis y Antonio Urquizar Herrera. Brill, 2019.
- Capriotti, Giuseppe. «Dalla minaccia ebraica allo schiavo turco. L'immagine dell'alterità religiosa in área adriática tra XV e XVIII secolo». En *Identidades cuestionadas: coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*, editado por Borja Franco Llopis, Bruno Pomara Saverino, Manuel Lomas Cortés y Bárbara Ruiz Bejarano. Universitat de València, 2016.
- Carbonell Basté, Sílvia. coord. *Colors del Mediterrani: Colorants naturals per a un tèxtil sostenible?* Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2010.
- Carbonell Basté, Sílvia, y Elisabet Cerdà Durà. «Restauración de tejidos medievales del CDMT». *Datatèxtil* 13 (2005): 35-47.
- Cárcel Ortí, María Milagros. «Visita pastoral y tonsura en la diócesis de Valencia (1526-1527)». *Saitabi* 60-61 (2010): 105-130.
- Cárcel Ortí, María Milagros, y José Vicente Bosca Codina. *Visitas pastorales de Valencia (siglos XIV-XV)*. Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1996.
- Cárcel Ortí, María Milagros, y Josep Trenchs Òdena. «Una visita pastoral del pontificado de San Juan de Ribera en Valencia (1570)». *Estudis* 8 (1979-1980): 71-85.
- Cárcel Ortí, María Milagros, y Josep Trenchs Òdena. «Las visitas pastorales de Cataluña, Valencia y Baleares». *Archiva Ecclesiae* 22-23 (1979-1980a): 491-500.
- Cárcel Ortí, Vicente. «Destrucción del patrimonio histórico-artístico en la Valencia republicana de 1936». *Anales Valentinos: Nueva Serie* 13 (2020): 217-244.
- Carderera Solano, Valentín. *Iconografía española: colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores, etc. desde el siglo XI hasta el XII*. Vol. 1. Ramón Campuzano, 1855.
- Cardini, Franco. *Los Reyes Magos: Historia y leyenda*. Península, 2001.
- Carrasco Urgoiti, María Soledad. «Apuntes sobre el calificativo "morisco" y algunos textos que lo ilustran». En *Averroes dialogados y otros momentos literarios y sociales de la interacción cristiano-musulmana en España e Italia: un seminario interdisciplinar*, coordinado por André Stoll. Reichenberger, 1998.
- Castellanos Ruiz, Casto. *Mueble Español: estrado y dormitorio*. Comunidad de Madrid, 1990.

- Castillo, Alonso del. *El manuscrito de Alonso del Castillo. Colección de inscripciones históricas y poéticas de la ciudad de Granada: manuscrito n.º 7453 de la B. N.* Introducción e índice de José Agustín Becerril Gómez. [S. e.], 2000.
- Castro Martínez, Teresa de. «El tratado sobre el vestir, calzar y comer del arzobispo Hernando de Talavera». *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III. Historia Medieval* 14 (2001): 11-92.
- Catálogo de la sección de tejidos, bordados y encajes del Museo de Arte decorativo y Arqueológico.* [Sucesor F. Sánchez], 1906.
- Catalogue of a Special Exhibition of Textiles.* The Metropolitan Museum of Art, 1915-1916.
- Cebrián i Molina, Josep Lluís. «La primera etapa del Mestre d'Alzira: les taules xativines». En *Entre el compromís de Casp i la constitució de Cadís*, editado por Beatriu Navarro i Buenaventura. Ulleye, 2013.
- Cerrato Ramas, Luis. «El valor del objeto musulmán en Italia». En *Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*. Vol 2, editado por Antonio Fernández-Puertas y Purificación Marinetto Sánchez. Universidad de Granada, 2000.
- Cerrato Ramas, Luis. «El valor del objeto musulmán en Italia. Las colecciones de los museos de Florencia». En *Arte y cultura: patrimonio hispanomusulmán en Al-Andalus*. Vol 1, editado por Antonio Fernández Puertas y Purificación Marinetto Sánchez. Universidad de Granada, 2009.
- Chabás Llorens, Roque. «Las pinturas del altar mayor de la Catedral de Valencia». *El Archivo* 5 (1891): 376-402.
- Checa Cremades, Fernando. *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado: Quinto centenario de Isabel la Católica, 1504-2004*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004. Publicado con una exposición del mismo título, organizada y presentada en el Monasterio de Nuestra Señora del Prado, 26 de febrero-31 de mayo de 2004, Medina del Campo, 1 de abril-30 de junio de 2004 y el Monasterio de Nuestra Señora de la Gracia (Palacio de Juan II, casa natal de Isabel la Católica), 1 de abril-30 de junio de 2004.
- Christie, Archibald H. «Artes menores del islam y su influencia sobre el trabajo de Europa». En *El legado del Islam*, editado por Thomas Arnold y Alfred Guillaume. Pegaso, 1958.
- Christie, Archibald H. «The Development of Ornament from Arabic Script». *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 40, n.º 231 (1922): 287-288 y 291-292.
- Ciampini, Laura. «La capa de Fermo un bordado andaluz». En *Arte y cultura: patrimonio hispanomusulmán en Al-Andalus*, editado por Antonio Fernández-Puertas y Purificación Marinetto Sánchez. Universidad de Granada, 2009.
- Ciampini, Laura. «Los dibujos del tejido de la "Capa de Fermo" una interpretación simbólica». En *Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*. XIII Congreso Nacional de Historia del Arte. Universidad de Granada, 2000.
- CIETA. *Vocabulario Técnico Tejidos (Español, francés, inglés, italiano)*. Centre International d'Etude des Textiles Anciens, 1963.
- Clara Resplandis, Josep. «Dades inèdites sobre el pintor renaixentista Pere Mates». *Revista de Girona* 101 (1982): 317-325.
- The Cleveland Museum of Art Members Magazine* 59, n.º 6 (2019). <https://archive.org/details/CMAMM2019-06/page/n13/mode/2up?view=theater>.
- Codding, Mitchell A. com. *Tesoros de la Hispanic Society of America: Visiones del Mundo Hispánico*. Museo Nacional del Prado/Nueva York, Hispanic Society of America, 2017. Publicado con una exposición del mismo título, organizada y presentada en el Museo Nacional del Prado, 4 de abril-10 de septiembre de 2017.
- Coello Ugalde, José Francisco. «Relación de juegos de cañas, que fueron cosa muy de ver. Aquí se consignan los más curiosos e importantes habidos desde 1517 y hasta 1815 en Nueva España». *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas (México)* (1987): 251-307.
- Cole, Alan S. *Ornament in European Silks*. Debenham and Freebody, 1899.
- Coll Conesa, Jaume. «Propuesta de seriación y cronología de las producciones cerámicas mudéjares del Reino de Valencia». En *En torno a la cerámica medieval de los ss. VIII-XV*, editado por Jaume Coll Conesa, Juan García Sandoval y María José Rodríguez Pomares. Asociación de Ceramología, 2020.

- Company Climent, Ximo. *La pintura dels Osona: una cruïlla d'hispanismes, flamenquismes i italianismes*. Pagès, 1991.
- Company Climent, Ximo. «San Dionisio entronizado». En *El mundo de los Osona ca. 1460-ca. 1540*, editado por Ximo Company Climent. Conselleria de Cultura, 1994. Publicado con una exposición del mismo título, organizada y presentada en el Museo de Bellas Artes de Valencia, 29 de noviembre 1994-23 de febrero 1995.
- Company Climent, Ximo, e Isidro Puig Sanchis. «Una adoración de los Reyes Magos de Miguel del Prado (s. XVI)». *Ars Renovatio* 2 (2014): 126-137.
- Contadini, Anna. «Artistic Contacts: Current Scholarship and Future Tasks». En *Islam and the Italian Renaissance. Warburg Institute Colloquia*, editado por Anna Contadini y Charles Burnett, 1-60. The Warburg Institute, 1999.
- Contadini, Anna. «Sharing a Taste? Material Culture and Intellectual Curiosity around the Mediterranean, from the Eleventh to the Sixteenth Century». En *The Renaissance and the Ottoman World*, editado por Anna Contadini y Claire Norton. Ashgate, 2013.
- The Contents of a Catalanian Villa. The Collection of Anton Casamor (Wednesday, 11 April 2018)*. Bonhams, 2018.
- Corán. Traducido por Julio Cortés. Herder, 2005.
- Corbalán Vélez, Ana. «Aproximación a la imagen del musulmán en la España medieval». *Lemir* 7 (2003): 1-27.
- Cortés Vázquez de Parga, Juan Antonio, y Eloy García de Quevedo y Concellón. *Exposición de arte retrospectivo: VII centenario de la catedral de Burgos 1921*. Aldecoa, 1926.
- Cots Morató, Francisco de Paula. *La Cofradía, arte y oficio de plateros de Valencia. Su historia, organización y maestros (1471-1672)*. Sociedad Castellonense de Cultura, 2021.
- Cots Morató, Francisco de Paula. «Los plateros valencianos en el Edad Moderna (siglos XVI-XIX): Repertorio biográfico». Tesis doctoral, Universitat de València, 2005.
- Coulin Weibel, Adele. *2000 Years of Silk Weaving: An Exhibition Sponsored by the Los Angeles Country Museum in Collaboration with The Cleveland Museum of Art and The Detroit Institute of Arts*. E. Weyhre, 1944.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Emblemas Morales*. Luis Sánchez, 1610.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Luis Sánchez, 1611.
- Cox, Raymond. *L'art de décorer les tissus: d'après les collections du Musée Historique de la Chambre de Commerce de Lyon*. Musée Historique des Tissus, 1900.
- Cox, Raymond. *Les Soieries d'Art: depuis les origines jusqu'à nos jours: ouvrage illustré d'une planche en couleurs et de 100 planches en noir*. Hachette, 1914.
- Cromberger, Iacobo. *Cronica del sancto rey don Fernando tercero deste nombre*. Jacobo Cromberger, Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, BH FG 2035. <https://patrimonioidigital.ucm.es/s/patrimonio/item/141>.
- Crooke y Navarrot, Juan Bautista [conde de Valencia de Don Juan]. *Catálogo histórico-descriptivo de la Real armería de Madrid*. Hauser y Menet, 1898.
- Cuenca Montagut, Robert. «L'escriptura àrab en la pintura gòtica». *Saitabi* 43 (1993): 95-112.
- Culubret Worms, Bárbara. «Catálogo de los tejidos hispanomusulmanes estudiados». *Bienes Culturales* 5 (2005): 147-160.
- Curatola, Giovanni. com. *Islam e Firenze: arte y collezionismo dai Medici al Novecento*. Giunti, 2018. Publicado con una exposición del mismo título, organizada y presentada en la Galería Uffizi en Florencia, 22 de junio-23 de septiembre de 2018.
- Degli'Innocenti, Daniela. «Frammento di tessuto con iscrizione». En *Intrecci Mediterranei. Il tessuto come dizionario di rapporti economici, culturali e sociali*, coordinado por Chiara Lasstrucci. Museo del Tessuto, 2006.
- Desrosiers, Sophie. *Soieries et autres textiles de l'Antiquité au XVI<sup>e</sup> siècle*. Éditions de la Réunion des Musées Nationaux Paris, 2004.
- Devoti, Donata. *L'arte del tessuto in Europa*. Bramante, 1974.
- Díez Jorge, María Elena. *El arte mudéjar: expresión estética de una convivencia*. Universidad de Granada, 2001.
- Díez Jorge, María Elena. «Misivas de paz en las relaciones diplomáticas: regalos y presentes entre los reinos». En *III Estudios de Frontera: convivencia, defensa y comunicación en la frontera*, coordinado por Francisco Toro Ceballos y José Rodríguez Molina. Diputación Provincial de Jaén/Área de Cultura, 2000.

- Díez Jorge, María Elena. «Under the Same Mantle: The Women of the “Other” through Images of Moriscas». *Il Capitale Culturale* 6 (2017): 49-86.
- Díez Jorge, María Elena, y Francisco J. Moreno Díaz del Campo. «El color en la ropa de las moriscas». En Franco Llopis y Díaz del Campo, *Un mar de objetos*.
- Dimand, M. S. «Two Fifteenth Century Hispano Moresque Rugs». *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 22, n.º 10 (1964): 341-352.
- Dodds, Jerrylinn D. ed. *Al-Andalus: las artes islámicas en España*. Metropolitan Museum of Art/El Viso, 1992. Publicado en conjunto con una exposición del mismo título, organizada y presentada en la Alhambra, 18 de marzo-7 de junio 1992.
- Dodds, Jerrylinn D. «Panel with Expanding-Star Motif from the Convent of Las Dueñas». En *Convivencia, Jews, Muslims and Christians in Medieval Spain*, editado por Vivian B. Mann, Thomas F. Glick y Jerrylinn D. Dodds. George Braziller/The Jewish Museum, 1992.
- Dodds, Jerrylinn D., María Rosa Menocal, y Abigail Krasner Balbale. *The Arts of Intimacy: Christians, Jews, and Muslims in the Making of Castilian Culture*. Yale University Press, 2008.
- Dokmak, Ahmed Mahmoud, y Zeinab Shawky Sayed. «Aportaciones de la epigrafía árabe en el arte románico español. Una faceta de la cultura árabe-islámica medieval». *Un mundo, muchas miradas* 4 (2015): 111-133.
- Dolezalek, Isabelle. *Arabic Script on Christian Kings: Textile Inscriptions on Royal Garments from Norman Sicily*. De Gruyter, 2017.
- Dolezalek, Isabelle. «Comparing Forms, Contextualizing Functions: Arabic Inscriptions on Textiles of the Norman King William II and Fatimid *ṭirāz*». En *Oriental silks in medieval Europe*. Abegg-Stiftung, 2016.
- Dolezalek, Isabelle. «Fashionable Form and Tailor-made Message: Transcultural Approaches to Arabic Script on the Royal Norman Mantle and Alb». *The Medieval History Journal* 15, n.º 2 (2012): 243-268.
- D’Ottone, Arianna. «Il manoscritto Vaticano arabo 368, Hadit Bayad wa Riyad. Il codice, il testo, le immagini». *Rivista di Storia della Miniatura* 14 (2010): 55-70.
- Echevarría Arsuaga, Ana. «La guardia morisca: un cuerpo desconocido del ejército medieval español». *Revista de Historia Militar* 90 (2001): 55-78.
- Eiroa Rodríguez, Jorge A. «AlmaizardeHišāmII». En Jorge A. Eiroa Rodríguez, *Antigüedades medievales*. Real Academia de la Historia, 2006.
- Eiroa Rodríguez, Jorge A. «Bandera de Cantoria». En *Seda: historias pendientes de un hilo. Murcia, siglos X al XXI*, coordinado por María Ángeles Gómez Ródenas y Jorge A. Eiroa Rodríguez. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2017. Publicado con una exposición del mismo título, organizada y presentada en el Museo Arqueológico de Murcia, 16 de marzo-28 de mayo 2017.
- Eiroa Rodríguez, Jorge A. «Casulla de Chirinos». En *Seda: historias pendientes de un hilo. Murcia, siglos X al XXI*, coordinado por María Ángeles Gómez Ródenas y Jorge A. Eiroa Rodríguez. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2017. Publicado con una exposición del mismo título, organizada y presentada en el Museo Arqueológico de Murcia, 16 de marzo-28 de mayo 2017.
- Ekhtiar, Maryam D., Priscilla Soucek, Sheila R. Canby, y Navina Najat Haidar. *Masterpieces from the Department of Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art*. The Metropolitan Museum of Art, 2011.
- El-Enany, Aleya Ibrahim. «Tres telas granadinas». *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos* 2, n.ºs 1-2 (1954): 149-160.
- Epalza Ferrer, Mikel de. «El Cid = El León: ¿epíteto árabe del Campeador». *Hispanic Review* 45, n.º 1 (1977): 67-75.
- Epalza Ferrer, Mikel de. «Etimología árabe del Cid, como antropónimo (“el LEÓN”) y como topónimo (“el SEÑOR y/o GOBERNADOR almohade”)». *Sharq Al-Andalus* 7 (1990): 157-170.
- Errera, Isabelle. *Catalogue d’Étoffes Anciennes et Modernes décrites par Madame Isabelle Errera*. J. E. Goosens, 1927.
- Errera, Isabelle. *Collection d’Anciennes Étoffes réunies et décrites par Madame Isabelle Errera*. Librairie Falk Fils, 1901.
- Escalera Fernández, Isabel. «Christoph Weiditz y el *Trachtenbuch*: un recorrido por la indumentaria femenina en la España del siglo XVI». *Revista Eviterna* 12 (2022): 89-104. <https://doi.org/10.24310/Eviternare.vi12.14575>.

- Español Beltrán, Francesca. «El salterio y el libro de horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Casanova». *Locus Amoenus* 6 (2002-2003): 91-114.
- Espinar Moreno, Manuel. *Las joyas en el islam. Reflexiones sobre arqueología y artes menores*. Estudios sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales, 2019.
- Espinar Moreno, Manuel. «La voz de los mudéjares de la aljama de Guadix (1490-1500)». *Sharq Al-Andalus* 12 (1995): 85-128.
- Espinar Moreno, Manuel, y Nuria Follana Ferrández. «Inventario de la sacristía y monasterio de San Juan de Poyo en 1522. Datos para el estudio de la arqueología y cultura material». *Estudios sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales* 15 (2013): 137-156.
- Fábregas García, Adela. «Acercamientos y acuerdos comerciales entre Granada y Venecia al filo de 1400». *Anuario de Estudios Medievales* 40, n.º 2 (2010): 643-664. <https://doi.org/10.3989/aem.2010.v40.i2.319>.
- Fábregas García, Adela. «Actividad comercial de los reyes nazaríes y su implicación con los representantes del gran comercio occidental a finales de la Edad Media». *Studia Historica* 25 (2007): 171-190.
- Fábregas García, Adela. «Aprovisionamiento de la seda en el reino nazarí de Granada. Vías de intervención directa practicadas por la comunidad genovesa». *En la España Medieval* 27 (2004): 53-75. [10.5281/zenodo.10567309](https://doi.org/10.5281/zenodo.10567309).
- Fábregas García, Adela. «Las industrias y los mercados rurales en el reino de Granada». En *Industrias y mercados rurales en los reinos hispánicos (siglos XIII-XV)*, coordinado por Germán Navarro Espinach y Concepción Villanueva Morte. Sociedad Española de Estudios Medievales, 2017.
- Fábregas García, Adela. «La integración del reino nazarí de Granada en el espacio comercial europeo (siglos XIII-XV)». *Investigaciones de Historia Económica* 6 (2006): 11-40. [https://doi.org/10.1016/S1698-6989\(06\)70266-1](https://doi.org/10.1016/S1698-6989(06)70266-1).
- Fábregas García, Adela. «El mercado interior nazarí: bases y redes de contacto con el comercio internacional». *Hispania* 77, n.º 255 (2017): 69-90. <https://doi.org/10.3989/hispania.2017.003>.
- Fábregas García, Adela. «El reino nazarí de Granada como área de comercio internacional: ¿Colonia mercantil o espacio de integración?». *Anales de la Universidad de Alicante: Historia Medieval* 18 (2012-2014): 153-169.
- Falomir Faus, Miguel. *Arte en Valencia, 1472-1522*. Consell Valencià de Cultura, 1996.
- Falomir Faus, Miguel. «El proceso de cristianización urbana de la ciudad de Valencia durante el siglo XV». *Archivo Español de Arte* 254 (1991): 127-139.
- Farbod, Farinaz, y Yasaman Farhangpour. «Iranian-Chinese Textiles Impact on Italian Peers Depicted in Some 14<sup>th</sup>-Century Tuscan Paintings». *International Design and Art Journal* 4, n.º 2, (2022): 271-285.
- Feinberg, Larry, Suzanne Folds McCullagh, y Christina M. Nielsen. «Western Europe, Byzantium and the Islamic World». *Art Institute of Chicago Museum Studies* 30, n.º 2 (2004): 24-25.
- Feliciano Chaves, María Judith. «El corpus epigráfico de los tejidos medievales en Iberia: nuevas aportaciones». En *Arte y producción textil en el Mediterráneo medieval*, editado por Laura Rodríguez Peinado y Francisco de Asís García García. Polifemo, 2019.
- Feliciano Chaves, María Judith. «Más allá de musulmanes y cristianos. Hacia una teoría del consumo en las sociedades ibéricas medievales». En *Congreso Arte y alteridad en las edades media y moderna, 29 de noviembre 2021*. Museo Nacional del Prado, 2021.
- Feliciano Chaves, María Judith. «Medieval Islamic Textiles in the Iberian and the Mediterranean». *Bulletin* 29 (2015): [s. p.]. <https://maxvanberchem.org/fr/activites-scientifiques/projets/histoire-de-l-art/16-histoire-de-l-art/68-medieval-islamic-textiles-in-iberia-and-the-mediterranean>.
- Feliciano Chaves, María Judith. «Medieval textiles in Iberia: Studies for a New Approach». En *Envisioning Islamic Art and Architecture: Essays in Honor of Renata Holod*, editado por David J. Roxburgh, 46-65. Brill, 2014.
- Feliciano Chaves, María Judith. «Mudejarismo in Its Colonial Context: Iberian Cultural Display, Viceregal Luxury Consumption, and the Negotiation of Identities in Sixteenth-Century New Spain». Tesis doctoral, University of Pennsylvania, 2004.
- Feliciano Chaves, María Judith. «Muslim Shrouds for Christian Kings. A Reassessment of Andalusí Textiles in Thirteenth-

- th-Century Castilian Life and Ritual». En *Under the Influence. Questioning the Comparative in Medieval Castile*, editado por Cynthia Robinson y Leyla Rouhi. Brill, 2005.
- Feliciano Chaves, María Judith. «La quête de majesté en or et soie: Commerce Local et Transcontinental des textiles d'Asie Centrale». En *Splendeurs des oasis d'Ouzbékistan. Sur les routes caravanieres d'Asie centrale*, dirigido por Rocco Rante y Yannick Lintz. Louvre/El Viso, 2022.
- Feliciano Chaves, María Judith. «Sovereign, Saint, and City: Honor and Reuse of Textiles in the Treasury of San Isidoro (Leon)». *Medieval Encounters* 25, n.º 1-2 (2019): 118-144.
- Fernández Álvarez, Mercedes. «Los ornamentos litúrgicos de los siglos XVI-XVII en la colección textil del Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia». Tesis doctoral, Universitat de València, 2017.
- Fernández Fernández, Laura. «Muy noble, et mucho honrado. La construcción de la imagen de Fernando III». En *Fernando III: tiempo de cruzada*, coordinado por Carlos Ayala Martínez y Martín Federico Ríos Salama. Sílex, 2012.
- Fernández González, Etefvina. «Una tela hispano-musulmana en el sepulcro de doña Mencía de Lara del monasterio cisterciense de San Andrés de Arroyo». En *Actas de las II Jornadas de la Cultura Árabe e Islámica (Madrid, 1980)*. Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1985.
- Fernández Ogueta, José. «La forma de los ornamentos». *Revista Española de Derecho Canónico* 9 (1954): 895-917.
- Fernández Puertas, Antonio. «Pendón de las Navas de Tolosa». En Yarza Luaces, *Vestiduras ricas*.
- Ferrandis Más, Vicente. *Ornamentos religiosos en las parroquias de Requena*. Ayuntamiento de Requena, 1995.
- Ferrer Abárzuza, Antoni. «El retaule dels Osona de l'església de la Mare de Déu de Jesús (Eivissa, Illes Balears). Noves aportacions documentals». *Locus Amoenus* 15 (2017): 17-34.
- Ferrer Orts, Albert. coord. *La pintura valenciana del Renacimiento en tiempos convulsos: el impacto de las Germanías*. Sílex, 2021.
- Ferrer Orts, Albert. «Retrat de Roderic de Borja». En *La Llum de les Imatges. Lux Mundi, Xàtiva*, coordinado por Ximo Company
- Climent, Joan Aliaga Morell y Vicent Pons Alós. Generalitat Valenciana, 2007. Publicado con una exposición del mismo título, organizada y presentada en Játiva, abril-diciembre de 2007.
- Ferrer Orts, Albert, y Carmen Aguilar Díaz. «Los Requena, una enigmática familia de pintores del Renacimiento. A propósito de Gaspar Requena el Joven». *Archivo Español de Arte* 83, n.º 326 (2009): 137-154. <https://doi.org/10.3989/aearte.2009.v82.i326.147>.
- Fiz Fuertes, Irune. «Atribución a Francisco de Comontes de una Epifanía y una Anunciación en el Museo de la Universidad de Salamanca». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 64 (1998): 283-287.
- Flemming, Ernst. *Historia del tejido. Ornamentos textiles y muestras de tejidos desde la Antigüedad hasta comienzos del siglo XIX, incluyéndose el Extremo Oriente*. Gustavo Gili, 1958.
- Floro, Lázaro [pseudónimo de José Sanchís Sivera]. «El arte del bordado y de los tapices en Valencia (siglos XIV y XV)». *Archivo de Arte Valenciano* 18 (1932): 45-58.
- Folch i Torres, Joaquim. «Adquisicions del Museu de Barcelona». *Institut d'Estudis Catalans. Anuari MCMXIII-XIV* 2 (1915): 885-918.
- Folsach, Kjeld von. *Art from the World of Islam in The David Collection*. The David Collection, 2001.
- Folsach, Kjeld von, y Anne-Marie Keblow Bernsted. *Woven Treasures: Textiles from the World of Islam*. The David Collection, 1993.
- Fonseca, Damián. *Justa expulsión de los Moriscos de España, con la instrucción, apostasía y trayción dellos*. Iacomo Mascardo, 1612.
- Fontana, Maria Vittoria. *Islam and the West. Arabic Inscriptions and Pseudo Inscriptions*. Universitas Studiorum, 2020.
- Fracchia, Carmen. «Black but Human». *Slavery and Visual Art in Hapsburg Spain, 1480-1700*. Oxford University Press, 2019.
- Franco Llopis, Borja. «La Epifanía en el arte: la Adoración de los pastores y los Reyes Magos». En *Imágenes de la tradición clásica y cristiana. Una aproximación iconográfica*, editado por Álvaro Molina Martín, Borja Franco Llopis y José Antonio Vigara Zafra. Ramón Areces, 2018.
- Franco Llopis, Borja. «Ignacio de las Casas y el arte como método de evangelización». *Travaux et Documents Hispaniques* 3 (2012): 39-45.

- Franco Llopis, Borja. «Notas sobre la iconografía del martirio de san Bernardo de Alzira: a propósito de la tabla homónima del museo de la catedral de Valencia». *Revista Digital de Iconografía Medieval* 3, n.º 16 (2016): 101-118.
- Franco Llopis, Borja. «“El trazo oculto de la alteridad”. Nuevas reflexiones en torno a *Santa Catalina de Alejandría* de Fernando Yáñez de Almedina, *Cristo ante Pilatos* de los Osona y el hibridismo cultural». *Boletín del Museo del Prado* 38, n.º 58 (2022): 22-37.
- Franco Llopis, Borja, y Francisco J. Moreno Díaz del Campo. coords. *Un mar de objetos, un mar de personas: el Mediterráneo en las Edades Media y Moderna*. Universidad de Granada, 2024.
- Franco Llopis, Borja, y Francisco J. Moreno Díaz del Campo. *Pintando al converso. La imagen del morisco en la península ibérica (1492-1614)*. Cátedra, 2019.
- Franco Mata, Ángela. «Fragmento de cortina». En Checa Cremades, *Isabel la Católica*.
- Franco Mata, Ángela. «Joyería nazari». *Anuario Brigantino* 40 (2017): 335-358.
- Franco Mata, Ángela. «Liturgia hispánica y marfiles: talleres de León y San Millán de Cogolla en el siglo XI». *Codex Aquilarensis* 22 (2006): 92-145.
- Franco Sánchez, Francisco, y Antonio Constan Nava. «Inscripciones árabes andaluses aparecidas en cerámicas de Elda, Alicante». *Mirabilia/MedTrans* 3 (2016): 30-59.
- Fuchs, Barbara. *Una nación exótica: maurofilia y construcción de España en la temprana Edad Moderna*. Traducido por Horacio Pons. Polifemo, 2011.
- Fuente Pérez, María Jesús Aurora. «Christian, Muslim and Jewish Women in Late Medieval Iberia». *Medieval Encounters* 15 (2009): 319-333.
- Furió Galí, Vicenç. *Ideas y formas en la representación pictórica*. Universitat de Barcelona, 2002.
- Furió Galí, Vicenç. *Sociología del arte*. Cátedra, 2000.
- Galán y Galindo, Ángel. «Las armas de Boabdil en la batalla de Lucena y otras espadas nazaries». *Arte, Arqueología e Historia* 14 (2007): 54-73.
- Galán y Galindo, Ángel. «La arqueta de D. Martín el Humano en la Real Academia de la Historia». *Boletín de la Real Academia de la Historia* 2001, n.º 3 (2004): 471-497.
- Gallego Burín, Antonio, y Alfonso Gámir Sandoval. *Los moriscos del reino de Granada según el sínodo de Guadix de 1554*. Estudio preliminar de Bernard Vincent. Universidad de Granada, 1968.
- García Arenal, Mercedes. «La Inquisición y los libros de los moriscos». En *Memoria de los moriscos. Escritos y relatos de una diáspora cultural*, editado por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones. Biblioteca Nacional de España, 2010.
- García Arenal, Mercedes, y Fernando Rodríguez Mediano. «Sacred History, Sacred Languages: The Question of Arabic in Early Modern Spain». En *The Teaching and Learning of Arabic in Early Modern Europe*, editado por Alastair Hamilton Jan Loop y Charles Burnett. Brill, 2017.
- García Arenal, Mercedes, y Fernando Rodríguez Mediano. *Un Oriente español: los moriscos y el Sacromonte en tiempos de Contrarreforma*. Marcial Pons, 2010.
- García Cárcel, Ricardo. «Las Germanías de Valencia y la actitud revolucionaria de los gremios». *Estudis* 2 (1973): 97-154.
- García Flores, Antonio. «Fazer batallas a los moros por las vecindades del reino: Imágenes de enfrentamientos entre cristianos y musulmanes en la Castilla medieval». En *Identidad y representación de la frontera en la España medieval (siglos XI-XIV)*, editado por Carlos de Ayala Martínez. Universidad Autónoma de Madrid/Casa de Velázquez, 2010.
- García Gámez, Félix. «La seda del Reino de Granada durante el segundo proceso repoblador (1570-1630)». *Chronica nova* 25 (1998): 249-273.
- García García, Francisco de Asís. «El león». *Revista Digital de Iconografía Medieval* 1, n.º 2 (2009): 33-46.
- García Hourcade, José Jesús, y Antonio Irigoyen López. «Las visitas pastorales, una fuente fundamental para la historia de Iglesia en la Edad Moderna». *Anuario de Historia de la Iglesia* 15 (2006): 293-304.
- García Mahiques, Rafael. *La Adoración de los Magos. Imagen de la Epifanía en el Arte de la Antigüedad*. Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz/Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte, 1992.

- García Marsilla, Juan Vicente. «Empeñando la vida. Los préstamos con prenda mueble en la Valencia Medieval». En *In pegno: oggetti in transito tra valore d'uso e valore di scambio: secoli XIII-XX*, editado por Mauro Carboni y Maria Muzzarelli. Il Mulino, 2012.
- García Marsilla, Juan Vicente. «Exóticos y cotidianos. Elementos transculturales en los entornos domésticos valencianos del siglo xv». En Franco Llopis y Moreno Díaz del Campo, *Un mar de objetos*.
- García Marsilla, Juan Vicente. «Introducción. Las siete vidas de las cosas. Las funciones del reemplazo, el reciclaje y la reutilización en la Edad Media». *Anuario De Estudios Medievales* 52, n.º 1 (2022): 3-20. <https://doi.org/10.3989/aem.2022.52.1.01>.
- García Marsilla, Juan Vicente. «Marcadores de estatus. Espacios y objetos de la distinción en las viviendas valencianas medievales». En *Espacios de vida, casa, hogar y cultura material en la Europa Medieval*, editado por Juan Vicente García Marsilla. Publicaciones de la Universitat de València, 2022.
- García Marsilla, Juan Vicente. «Ordenando el lujo: Ideología y normativa suntuaria en las ciudades valencianas (siglo xiv y xv)». En *Mercados del lujo, mercados del arte: el gusto de las élites mediterráneas en los siglos xiv y xv*, editado por Sophie Brouquet y Juan Vicente García Marsilla. Universitat de València, 2015.
- García Marsilla, Juan Vicente. «El papel y la seda. Auge y caída de dos industrias mudéjares en la Xàtiva medieval». En *VII Simposio Internacional de Mudéjarismo*, editado por el Instituto de Estudios Turolenses. Instituto de Estudios Turolenses, 1999.
- García Marsilla, Juan Vicente. «Ropas de ocasión y difusión de las modas en la Valencia del siglo xv». *Anuario de Estudios Medievales* 52, n.º 1 (2022): 311-351. <https://doi.org/10.3989/aem.2022.52.1.12>.
- García Marsilla, Juan Vicente. «La vida de las cosas: El mercado de objetos de segunda mano en la Valencia bajomedieval». En *Pautas de consum i nivells de vida al món rural medieval, 18-20 de setembre 2008*. <https://www.uv.es>.
- García Mercadal, José. ed. «Los Marqueses de Villars (1679)». En *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, vol. 2. Aguilar, 1959.
- Garí de Aguilera, Blanca. «El reino de Granada y la política comercial genovesa en la península ibérica durante la segunda mitad del siglo XIII». En *Relaciones exteriores de Reino de Granada: IV Coloquio de Historia Medieval Andaluza*, coordinado por Cristina Segura Graño. Instituto de Estudios Almerienses, 1988.
- Garín Ortiz de Taranco, Felipe María. «Letreros y letroides en la temática artística». *Archivo Español de Arte* 44, n.º 175 (1971): 259-282.
- Garín Ortiz de Taranco, Felipe María. «Resurrección». En *El mundo de los Osona ca. 1460-ca. 1540*, editado por Ximo Company Climent. Conselleria de Cultura de Valencia, 1994. Publicado con una exposición del mismo título, organizada y presentada en el Museo de Bellas Artes de Valencia, 29 de noviembre 1994-23 de febrero 1995.
- Garín Ortiz de Taranco, Felipe María. *Yáñez de la Almedina, pintor español*. Institución Alfonso el Magnánimo/Servicio de Estudios Artísticos, 1953.
- Garrad, Kenneth. «La industria sedera granadina en el siglo xvi y su conexión con el levantamiento de las Alpujarras (1568-1571)». *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos* 5 (1956): 73-104.
- Garriga Riera, Joaquim. «L'antic retaule major de sant Esteve de Granollers dels Vergós». *Lauro* 15 (1998): 15-35.
- Garriga Riera, Joaquim. «Joan de Borgonya, pintor del XIX.º capítulo de la orden del Toisón de Oro». En *De la unión de coronas al imperio de Carlos V*, coordinado por Ernest Belenguera. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- Gaspariño García, Sebastián. «Algunos amuletos ¿nazaríes?». *Manquso* 5 (2016): 103-107.
- Gestoso y Pérez, José. *Curiosidades Antiguas Sevillanas. Serie Segunda*. El Correo de Andalucía, 1910.
- Gestoso y Pérez, José. *Noticia histórico-descriptiva del antiguo pendón de la ciudad de Sevilla que se conserva en su Archivo Municipal*. Girones y Orduña, 1885.
- Gil Cabrera, Josep Lluís. «Capa de comulgar». En *La Moda Española en el Siglo de Oro*, dirigido por Rafael García Serrano, 220. Fundación Cultura y Deporte Castilla-La Mancha, 2015.

- Gilbert, Claire. *In Good Faith: Arabic Translation and Translators in Early Modern Spain*. University of Pennsylvania Press, 2020.
- Giménez Eguibar, Patricia, y Daniel I. Wasserman Soler. «La Mala Algarabía: Church, Monarchy and the Arabic Language in 16th-Century Spain». *The Medieval History Journal* 14, n.º 2 (2011): 229-258.
- Giralt Miracle, Ricard. ed. *La Seda en la Liturgia: Exposición del Colegio del Arte Mayor de la Seda con ocasión del XXXV Congreso Eucarístico Internacional, mayo-junio 1952*. Capilla del Antiguo Hospital de la Santa Cruz, 1952.
- Gómez Arribas, Antonio. *Gaspar Godos, un desconocido pintor de retablos: Gaspar Godos-Maestro de Alcira ¿Una única persona?* A. Gómez, 2019.
- Gómez Darriba, Javier. «Santiago Matamoros en Sevilla. Mito, arte y devoción». *Imago* 10 (2018): 143-173.
- Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes. «Arquitectura y arquitectos en la Valencia del siglo XVI. El hospital general y sus artífices». Tesis doctoral, Universitat de València, 1995.
- Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes. «Discutiendo la identidad del “Maestro de Alzira”. Gaspar Godos, pintor del retablo de Santiago (Valencia, 1538)». *Ars Longa* 31 (2022): 37-54. <https://dx.doi.org/10.7203/arslonga.31.23775>.
- Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes. «Miguel del Prado, pintor de retablos en Valencia. Su fallecimiento en las Germanías (1521)». *Archivo Español de Arte* 90, n.º 358 (2017): 125-140. <https://doi.org/10.3989/aearte.2017.08>.
- Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes. «A vueltas con Gaspar Godos (1480-1547). Una posible respuesta al Maestro de Alzira». En Ferrer Orts, *La pintura valenciana*.
- Gómez Frechina, José. «Francisco de Osona». En Benito Doménech y Gómez Frechina, *La memoria recobrada*.
- Gómez Frechina, José. *Los Hernandos: pintores 1505-1525/c. 1475-1536*. Arco-Libros, 2011.
- Gómez Frechina, José. «Modelos textiles en la pintura valenciana (ca. 1390-1440): importancia y significación». En *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad*, editado por José Gómez Frechina. Museo de Bellas Artes de Valencia, 2004.
- Gómez-Moreno Martínez, Manuel. *El panteón Real de las Huelgas de Burgos*. Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1946.
- Gómez Rodrigo, María. *La restauració de les portes del Retaule Major de la Catedral de València*. Direcció General de Promoció Cultural de València / Museus i Belles Arts, 1998.
- González Arévalo, Raúl. «Apuntes para una relación comercial velada: la República de Florencia y el Reino de Granada en la Baja Edad Media». *Investigaciones de Historia Económica* 8 (2012): 83-93.
- González Blanco, Antonio. «La leyenda de la cruz de Caravaca y la historia de la villa al filo del comienzo de la Reconquista». *Anales de Prehistoria y Arqueología* 9-11 (1993-1994): 293-300.
- González Hurtebise, Eduardo. «Inventario de los bienes muebles de Alfonso V de Aragón como Infante y como Rey (1412-1424)». *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* 1 (1907): 148-188.
- González Martí, Manuel. *Cerámica del Levante español. Azulejos, «socarrats» y retablos*. Labor, 1952.
- González Martí, Manuel. *Cerámica del Levante español. Siglos medievales*. Labor, 1944.
- González Ruiz, Julio. «“¿A cómo vale el ardor/que traéis en vuestra silla?” Otredades no-cristianas, sodomía y propaganda en la corte de Enrique IV de Castilla». *eHumanista* 36 (2017): 340-352.
- González Sopeña, Inmaculada. «Arabismos vinculados a la industria textil del reino de Granada a través de sus documentos: aceituní, almaizar, alquicel, anafaya». *Neophilologus* 104 (2020): 337-351.
- González y González, Nicolás. *Ornamenta Sacra. Catalogación de los Ornamentos Litúrgicos de la Catedral de Ávila*. Publicaciones de la Catedral de Ávila, 2003.
- Granell Sales, Francesc. «¿Musulmán o judío? La imagen interconectada del “otro” en la Corona de Aragón (ca. 1390-ca. 1450)». *Melanges de la Casa Velázquez* 54, n.º 2 (2024): 81-110.
- Grau-Dieckmann, Patricia. «Una iconografía polémica: los Magos de Oriente». *Mirabilia* 2 (2002): 102-123.
- Gregori Bou, Rubén. «Imagen, conversión y devoción. València entre finales del siglo XIV y el primer tercio del XVI». Tesis doctoral, Universitat de València, 2019.
- Gruber, Christiane. ed. *The Image Debate: Figural Representation in Islam and Across the Word*. Gingko Press, 2019.

- Guastavino, G. «À propos du sens et des dimensions sociales, artistiques et littéraires du concept 'Mudéjar' hispano-arabe». *Revue d'Histoire Maghrébine* 3 (1975): 19-26.
- Gudiol i Cunill, Josep. *Lo Sepulcre de Sant Bernat Calvó bisbe de Vich*. Estampa de Francisco X. Altés, 1912.
- Gudiol i Ricart, Josep, y Santiago Alcolea i Blanch. *Pintura gòtica catalana*. Polígrafa, 1986.
- Guiasante, Donatella. «La colección de madera hispano-árabe y mudéjar del Museo Arqueológico de Sevilla». *Laboratorio de Arte* 15 (2002): 309-333.
- Guiral-Hadiossif, Jacqueline. *Valencia puerto mediterráneo en el siglo xv (1410-1525)*. Alfons el Magnànim, 1989.
- Gumiel Campos, Pablo. «Causas y consecuencias de la maurofilia de Pedro I de Castilla en la arquitectura de los siglos XIV y XV». *Anales de Historia del Arte* 26 (2016): 17-44.
- Hall, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Introducción de Kenneth Clark. Alianza, 1987.
- Handbook of The Cleveland Museum of Art*. The Cleveland Museum of Art, 1969.
- Haupt Bern, Verlag Paul. *Abegg-Stiftung Bern Textilien*. Typographische Gestaltung Bruno Scarton, 1973.
- Heiden, Max. *Handwörterbuch der Textilkunde aller Zeiten und Völker für Studierende, Fabrikanten, Kaufleute, Sammler und Zeichner der Gewebe, Stickereien, Spitzen, Teppiche und dergl., sowie für Schule und Haus, bearbeitet von Max Heiden*. Verlag von Ferdinand Enke, 1904.
- Heidenreich, Anja. «La loza dorada medieval en la península ibérica: Aportaciones recientes a su evolución y nuevos datos para su cronología». *Anales de Arqueología Cordobesa* 18 (2007): 401-423.
- Hennezel, Henri d'. *Le guide par l'image. Chambre de Commerce de Lyon. Musée Historique des Tissus. Musées des Arts Décoratifs*. Art et Tourisme, [1930].
- Hernández Miñano, Juan de Dios. *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias: iconografía y doctrina de la Contrarreforma*. Universidad de Murcia, 2015.
- Hernández Sánchez, Francisco. «Las artes suntuarias del reino nazarí de Granada en el contexto cultural de occidente: lujo, especificidad y éxito». Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2016.
- Hernández Sánchez, Francisco. «La daga de oreja de los Mendoza de la colección Lázaro Galdiano. Un magnífico ejemplo de hibridación artística posterior a la conquista de Granada». En *El conde de Tendilla y su tiempo*, editado por Jesús Bermúdez López. Universidad de Granada, 2018.
- Herrero Carretero, Concha. «Almaizar o turbante de Hixem II». En *Tesoros de la Real Academia de la Historia*, coordinado por Martín Almagro Gobeá. Real Academia de la Historia / Patrimonio Nacional, 2001.
- Herrero Carretero, Concha. *Museo de Telas Medievales. Monasterio de Sta. María la Real de Huelgas*. Patrimonio Nacional, 1988.
- Hidalgo Ogáyar, Juana. «Doña Mencía de Mendoza y su residencia en el Palacio del Real de Valencia». *Archivo Español de Arte* 94 (2011): 80-89. <https://doi.org/10.3989/aearte.1997.v70.i278.637>.
- Highest, Juliet. «Silks from Islamic Lands». *The Asian Art* 17, n.º 5 (2014): 16-18.
- Hinojosa Montalvo, José. «Las relaciones entre los reinos de Valencia y Granada durante la primera mitad del siglo XV». En Juan García González et al., *Estudios de Historia de Valencia*. Universidad de Valencia, 1978.
- Hinojosa Montalvo, José. «Las relaciones entre Valencia y Andalucía durante la baja Edad Media». En *Hacienda y comercio: II Coloquio de Historia Medieval Andaluza*, editado por la Diputación Provincial de Sevilla. Diputación Provincial de Sevilla, 1982.
- Hinojosa Montalvo, José. «Las relaciones entre Valencia y Granada durante el siglo XV: balance de una investigación». En *Estudios sobre Málaga y el Reino de Granada en el V Centenario de la Conquista*, editado por José Enrique López de Coca y Castañer. Diputación Provincial de Málaga, 1987.
- Hinojosa Montalvo, José. «Sederos conversos en la Valencia bajomedieval». *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval* 18 (2012-2014): 187-224.
- Hinojosa Montalvo, José. «Torneos y justas en la Valencia foral». *Medievalismo* 23 (2013): 209-240.
- The Hispanic Society of America. *The Hispanic Society of America Handbook: Museum and Library Collections*. The Hispanic Society of America, 1938.
- Hollingsworth, Mary. *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento: de 1400 a princi-*

- pios del siglo XVI*. Traducido por Bernardo J. García García. Akal, 2002.
- Horn, Hendrik J. *Jan Cornelisz Vermeyen. Painter of Charles V and His Conquest of Tunis*. Davaco, 1989.
- Hueso Rolland, Francisco. *Exposición de encuadernaciones españolas: siglos XII al XIX*. Kalmeyer y Gautier, 1934.
- Ibáñez Martínez, Pedro Miguel. *Fernando Yáñez de Almedina: (La incógnita Yáñez)*. Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.
- Ibáñez Martínez, Pedro Miguel. «Fernando Yáñez y la Capilla de los Caballeros». *Archivo de Arte Valenciano* 71 (1990): 56-59.
- Ibáñez Martínez, Pedro Miguel. *La huella de Leonardo en España: los Hernandos y Leonardo*. Canal de Isabel II-Comunidad de Madrid, 2012. Publicado con una exposición del mismo título, organizada y presentada en el Canal de Isabel II, 9 de marzo-5 de mayo de 2012.
- Ibáñez Martínez, Pedro Miguel. «El período valenciano maduro de Fernando Yáñez (h. 1516-h. 1521)». *Archivo Español de Arte* 67, n.º 267 (1994): 225-242.
- Igual Castelló, Cristina, e Inmaculada Rodríguez Moya. «Sultanes, guerreros y mercaderes: tipos orientales en el Real Colegio del Corpus Christi de Valencia». En *El Greco en su IV Centenario: patrimonio Hispánico y diálogo intercultural*, editado por Esther Almarcha, Palma Martínez Burgos y Elena Sainz. Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- Igual Luis, David. «Italianos en la frontera marítima nazarí. La ruta de Valencia a Granada en el siglo XV». En *Congreso La Frontera oriental nazarí como sujeto histórico (s. XIII-XVI)*, coordinado por Pedro Segura Artero. Instituto de Estudios Almerienses, 1997.
- Igual Luis, David, y Germán Navarro Espinach. «Los genoveses en España en el tránsito del siglo XV al XVI». *Historia. Instituciones. Documentos* 24 (1997): 261-332.
- Irigoyen García, Javier. *Moros vestidos como moros: indumentaria, distinción social y etnicidad en la España de los siglos XVI y XVII*. Bellaterra, 2018.
- Jones, Dalu, y George Michell. eds. *The Arts of Islam: Hayward Gallery, 8 April-4 July 1976*. Westerham Press Ltd, 1976.
- José i Pitarch, Antoni. «Arca del monumento del Jueves Santo». En *La Luz de las Imágenes: Segorbe*. Generalitat Valenciana, 2001. Publicado con una exposición del mismo título, organizada y presentada en Segorbe, 2001.
- Julià Martínez, Eduardo. «Almoneda e inventarios valencianos». *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* 2, n.º 9 (1921): 12-19.
- Julià Martínez, Eduardo. «Almoneda e inventarios valencianos». *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* 2, n.º 10 (1921): 38-39.
- Julià Martínez, Eduardo. «Almoneda e inventarios valencianos». *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* 2, n.º 11 (1921): 89-91.
- Julià Martínez, Eduardo. «Almoneda e inventarios valencianos». *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* 2, n.º 17 (1921): 264-267.
- Juliana Colomer, Desirée. *Fiesta y urbanismo. Valencia en los siglos XVI y XVII*. Universitat de València, 2019.
- Kalmar, Ivan Davidson. «Jesus Did Not Wear a Turban: Orientalism, the Jews, and Christian Art». En Ivan Davidson Kalmar y Derek J. Penslar, *Orientalism and the Jews*. Brandeis University Press, 2005.
- Kaplan, Paul H. D. *The Rise of the Black Magus in Western Art*. Umi Research Press, 1985.
- King, Monique, y Donald King. *European Textiles in the Keir Collection 400 BC to 1800 AD*. Faber, 1990.
- Kroustallis, Stefanos K. *Diccionario de materias y técnicas (II). Tesoro para la descripción y catalogación de bienes culturales*. Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Cultura, 2015.
- Labarta Gómez, Ana. ed. *Libro de dichos maravillosos (misceláneo morisco de magia y adivinación)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas/ Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe, 1993.
- Labarta Gómez, Ana. «Parada militar en la Córdoba omeya y los restos arqueológicos». *Mainake* 36 (2016): 263-278.
- Labarta Gómez, Ana. «Platería morisca de obra de hilo (siglo XVI)». *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos* 69 (2020): 239-266.
- Labarta Gómez, Ana. «Supersticiones moriscas». *Awraq* 5-6 (1982-1983): 161-190.
- Ladero Quesada, Miguel Ángel. «De Per Afán a Catalina de Ribera. Siglo y medio en la historia de un linaje sevillano (1371-1514)». *En la España medieval* 4 (1984): 447-498.

- Laguna Paúl, Teresa. «La capilla de los Reyes de la primitiva Catedral de Santa María de Sevilla y las relaciones de la Corona castellana con el cabildo hispalense en su etapa fundacional (1248-1285)». En *Maravillas de la España medieval: tesoro sagrado y monarquía*. Vol. 1, coordinado por Isidro G. Bango Torviso. Junta de Castilla y León, 2001. Publicado con una exposición del mismo título, organizada y presentada en la Real Colegiata de San Isidoro de León, 18 de diciembre de 2000-28 de febrero de 2001.
- Laguna Paúl, Teresa. «El imperio y la corona de Castilla: la visita a la capilla de los Reyes de Sevilla en 1500». En *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, coordinado por María C. Cosmen, María Victoria Herráez Ortega y María Pellón Gómez-Calcerrada. Universidad de León, 2009.
- Laguna Paúl, Teresa. «Mobiliario medieval de la capilla de los Reyes de la catedral de Sevilla. Aportaciones a los “Ornamenta ecclesiae” de su etapa fundacional». *Laboratorio de Arte* 25, n.º 1 (2013): 53-77.
- Laguna Paúl, Teresa. «El tabernáculo de la Virgen de los Reyes y la memoria documental de otros tabernáculos góticos de la catedral de Sevilla». *Medievalia* 23, n.º 1 (2020): 275-329.
- Lalaing, Antonio de [señor de Montigny]. «Primer viaje de Felipe El “Hermoso” a España en 1501». En *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos remotos hasta fines del siglo XVI*. Vol. 1. Recopilación, traducción, prólogo y notas de José García Mercadal. Aguilar, 1952.
- Lavado Paradinas, José Pedro. «Mudéjares y moriscos en los conventos de clarisas de Castilla y León». En *Actas VI Simposio Internacional de Mudéjarismo (Teruel 1993)*, editado por Instituto de Estudios Turolenses. Centro de Estudios Mudéjares, 1995.
- Lavesa Martín-Serrano, María Asunción. «Aproximación arqueológica de los tejidos andalusíes». Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2018.
- Lessing, Julius von. ed. *Die Gewebe Sammlung des Königlichen Kunstgewerbe Museums*. Vol. 5. Kunstgewerbe Museums, 1900.
- Lewis, Ethel. *La novelesca historia de los tejidos*. Aguilar, 1959.
- Liceras Ferreres, María Victoria. com. *L'art dels velluters: sedería de los siglos XV-XVI*. Generalitat Valenciana, 2011. Publicado con una exposición del mismo título, organizada y presentada en el Centro del Carmen de Valencia, mayo-septiembre 2011 y el Museo de Bellas Artes de Alicante, marzo-junio 2012.
- Lleó Cañal, Vicente. *La Casa de Pilatos. Biografía de un palacio sevillano*. Universidad de Sevilla, 2017.
- Lleó Cañal, Vicente. «De mezquitas a templos: las catedrales andaluzas en el siglo XVI». En *L'église dans l'architecture de la Renaissance*, editado por Jean Guillaume. Picard, 1995.
- Llorente Llorente, Lucina. «Tejido nazarí ca. 1350». *Modelo del mes* (diciembre, 2014): 1-16.
- Lombard, Maurice. *Les textiles dans le monde musulmán VII<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle*. Mouton, 1978.
- López de Coca Castañer, José Enrique. «La frontera de Granada (siglos XIII-XV). El comercio con los infieles». En *Cristianos y musulmanes en la península ibérica. La guerra, la frontera y la convivencia*. Fundación Sánchez Albornoz, 2009.
- López de Coca Castañer, José Enrique. «La seda en el reino de Granada (siglos XV y XVI)». En *España y Portugal en las rutas de la seda: diez siglos de producción y de comercio entre Oriente y Occidente*, editado por la Comisión Española de la Ruta de la Seda. Universitat de Barcelona, 1996.
- López de Coca Castañer, José Enrique. «El trabajo de mudéjares y moriscos en el reino de Granada». En *VI Simposio Internacional de Mudéjarismo*, editado por Instituto de Estudios Turolenses. Centro de Estudios Mudéjares, 1995.
- López Elum, Pedro. «La población de la morería de Játiva (1443)». En *Estudios de Historia de Valencia*, editado por la Universitat de València, 161-170. Universitat de València, 1978.
- López Guzmán, Rafael. *Arquitectura mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*. Cátedra, 2000.
- López Guzmán, Rafael. «Tejido de las músicas». En López Guzmán, Puerta Vilchez y Viguera Molins, *Arte y culturas*.
- López Guzmán, Rafael. «Tejido nazarí con escudetes y leones». En López Guzmán, Puerta Vilchez y Viguera Molins, *Arte y culturas*.
- López Guzmán, Rafael. «Tejido nazarí con lacearía». En López Guzmán, Puerta Vilchez y Viguera Molins, *Arte y culturas*.

- López Guzmán, Rafael. «Tejido nazarí con lacerías y epigrafía». En López Guzmán, Puerta Vílchez y Viguera Molins, *Arte y culturas*.
- López Guzmán, Rafael, José Miguel Puerta Vílchez, y María Jesús Viguera Molins. eds. *Arte y culturas de Al-Andalus. El poder de la Alhambra*. T. F. Editores, 2013. Publicado con una exposición del mismo título, organizada y presentada en el palacio de Carlos V de la Alhambra, diciembre 2013-marzo 2014.
- López Jiménez, José Crisanto. «Una tabla leonardesca en Murcia». *Archivo Español de Arte* 32, n.º 128 (1959): 325-326.
- López Martínez, Celestino. «Gonzalo Argote de Molina, historiador y bibliófilo. Disertación documental conmemorativa del IV Centenario de su nacimiento». *Archivo Hispalense* 18, n.º 58-59 (1953): 187-208.
- López Pertíñez, María del Carmen. «Fragmento de tejido con decoración geométrica». En López Redondo y Marinetto Sánchez, *A la luz de la seda*.
- López Redondo, Amparo. «Dos fragmentos de tejido nazarí con escudetes y leones». En López Redondo y Marinetto Sánchez, *A la luz de la seda*.
- López Redondo, Amparo. «Dos fragmentos de tejido nazarí y gacelas». En López Redondo y Marinetto Sánchez, *A la luz de la seda*.
- López Redondo, Amparo. «Lampás con epigrafía. Forro de ataúd del príncipe Felipe de Castilla». En López Redondo y Marinetto Sánchez, *A la luz de la seda*.
- López Redondo, Amparo. «Lampás mudéjares con leones afrontados». En López Redondo y Marinetto Sánchez, *A la luz de la seda*.
- López Redondo, Amparo. «Procedencia catalana de algunas piezas hispanomusulmanas de la Colección Lázaro Galdiano». *Datàtextil* 22 (2010): 5-39.
- López Redondo, Amparo. «Tejido morisco». En López Redondo y Marinetto Sánchez, *A la luz de la seda*.
- López Redondo, Amparo. «Tejido morisco llamado “de las Arpías”». En Checa Cremades, *Isabel la Católica*.
- López Redondo, Amparo. «Tejido nazarí listado (dos fragmentos unidos por costura)». En López Redondo y Marinetto Sánchez, *A la luz de la seda*.
- López Redondo, Amparo. «Textiles». En *Sharing History, Museum with No Frontiers*, 2019. <http://sharinghistory.museumwnf.org>.
- López Redondo, Amparo. «Tres fragmentos de seda de la Alhambra». En López Redondo y Marinetto Sánchez, *A la luz de la seda*.
- López Redondo, Amparo, y Purificación Marinetto Sánchez. eds. *A la luz de la seda. Catálogo de la colección de tejidos nazaríes del Museo Lázaro Galdiano y el Museo de la Alhambra. Orígenes y pervivencias*. TF Editores, 2012. Publicado en conjunto con una exposición del mismo título, organizada y presentada en el Museo Lázaro Galdiano, 15 de octubre de 2012 y en el Museo de la Alhambra, 31 diciembre de 2012.
- Lorenzo Morales, Pedro de. *Relicario de Cuenca*. Excelentísima Diputación de Cuenca, 1986.
- Lurati, Patricia. «“Avere la stoffa del santo”: Affreschi e tessuti nel Canton Ticino tra XIV e XV secolo». *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 72 (2015): 5-20.
- Mack, Rosamond E., y Mohamed Zakariya. «The Pseudo-Arabic on Andrea del Verrocchio's David». *Artibus et Historiae* 30, n.º 60 (2009): 157-172.
- Mackie, Louise W. *Symbols of Power. Luxury Textiles from Islamic Lands. 7<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> Century*. The Cleveland Museum of Art, 2015.
- Madrid Souto, Raquel, y Nieves Munsuri Rosado. «Aproximación a la vida conventual mercedaria a través de un inventario del s. XV». *Estudis Castellonencs* 7 (1996-1997): 41-86.
- Madrid Souto, Raquel, y Nieves Munsuri Rosado. «Religiosita oficial-religiositat popular: una dualitat inventariada al 1506». *Butlletí de l'Associació Arqueològica de Castelló Llansol de Romaní* 13 (1993): 59-72.
- Madurell i Marimon, Josep Maria. «Inventari del santuari de Sant Magí de 1578». *Boletín Arqueológico* 77-78 (1962-1963): 69-76.
- Madurell i Marimon, Josep Maria. «Tres inventaris antics». *Ausa* 7, n.º 71 (1972): 25-40.
- Marín Niño, Manuela. «Dress as a Language: A Survey of Arabic Texts from al-Andalus». En *Textiles of Medieval Iberia: Cloth and Clothing in a Multi-Cultural Context*, editado por Gale R. Owen-Crocker, María Barriagón Montañés, Naḥum Ben-Yehuda y Joana Sequeira. Boydell & Brewer, 2022.
- Marineo Sículo, Lucio. *Obra compuesta por Lucio Marineo Sículo Coronista d[e] sus Ma-*

- jestades de las cosas memorables de España*. Iuan de Brocar, 1539.
- Marinnetto Sánchez, Purificación. «La alfombra del Generalife y su posible uso en la Granada nazarí». *Cuadernos de la Alhambra* 40 (2004): 155-175.
- Marinnetto Sánchez, Purificación. ed. *Armas y enseres para la defensa nazarí*. Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2013. Publicado con una exposición del mismo título, organizada y presentada en el Museo de la Alhambra, 3 de septiembre-15 de noviembre de 2013.
- Marinnetto Sánchez, Purificación. «Casulla de Santa Eufemia». En *Antequera 1410-2010, reencuentro de culturas*, coordinado por Jesús Romero Benítez y Virgilio Martínez Enamorado. Ayuntamiento de Antequera/Centro Municipal de Patrimonio Histórico, 2010. Publicado con una exposición del mismo título, organizada y presentada en Centro Cultural Santa Clara, 15 septiembre de 2010-7 enero de 2011.
- Marinnetto Sánchez, Purificación. «Fragmento de tejido acolchado con tela sobrepuesta». En López Redondo y Marinnetto Sánchez, *A la luz de la seda*.
- Marinnetto Sánchez, Purificación. «Fragmento de tejido con decoración de lazo». En López Redondo y Marinnetto Sánchez, *A la luz de la seda*, 163.
- Marinnetto Sánchez, Purificación. «Jarrón de las Gacelas». En *Los jarrones de la Alhambra. Simbología y poder*, editado por la Junta de Andalucía/Patronato de la Alhambra y Generalife. Patronato de la Alhambra y Generalife, 2006.
- Marinnetto Sánchez, Purificación. *La representación figurativa en el mundo musulmán*. Patronato de la Alhambra y del Generalife, 2020.
- Marinnetto Sánchez, Purificación. «Un tejido nazarí bajo las enaguas de la Virgen de Pajares de Peñafiel». *Ars Magazine* (7 de septiembre, 2021): [s. p.]. <https://arsmagazine.com/un-tejido-nazari-bajo-las-enaguas-de-la-virgen-de-pajares/>.
- Markowsky, Barbara von. *Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln. Europäische Seidengewebe des 13.-18. [i.e. dreizehnten bis achtzehnten] Jahrhunderts*. Kunstgewerbemuseum d. Stadt Köln, 1976.
- Marquer, Julie. «Epigrafía y poder: el uso de las inscripciones árabes en el proyecto propagandístico de Pedro I de Castilla (1350-1369)». *E-Spania* 13 (2012). <https://journals.openedition.org>.
- Marquer, Julie. «El poder escrito: problemáticas y significación de las inscripciones árabes de los palacios de Pedro I de Castilla (1350-1369)». *Anales de la Historia del Arte* 23, n.º 2 (2013): 499-508.
- Martín i Ros, Rosa María. «El pas de la decoració naturalista a la decoració geomètrica en els teixits andalusins». *Quaderns del Museu Episcopal de Vic* 1 (2005): 115-138.
- Martín i Ros, Rosa María. «Terno de San Valero». En Dodds, *Al-Andalus*.
- Martínez Caviro, Balvina. *La loza dorada en el Instituto de Valencia de Don Juan. Oro y la pislázuli*. Orts Molins, 2010.
- Martínez Enamorado, Virgilio. «Epigrafía meriní. Lectura y documentación de las inscripciones sobre cerámica estampillada del Museo de Algeciras». En *La cerámica musulmana de Algeciras. Producciones estampilladas: estudio y catálogo*, editado por Antonio Torremocha Silva y Yolanda Oliva Cózar. Ayuntamiento de Algeciras, 2002.
- Martínez Enamorado, Virgilio. «“Lema de príncipes”. Sobre la gāliba y algunas evidencias epigráficas de uso fuera del ámbito nazarí». *Al-Qanṭara* 27 (2006): 529-550. <https://doi.org/10.3989/alqantara.2006.v27.i2.13>.
- Martínez Martínez, María. «La cabalgada de Alhama (Almería) en 1500». *Miscelánea Medieval Murciana* 11 (1984): 67-102.
- Martínez Martínez, María. «Influencias islámicas en la indumentaria medieval española». *Estudios sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales* 13-14 (2011-2012): 187-222.
- Martínez Millán, José. «Las facciones cortesananas ante la expulsión de los moriscos». *Chronica Nova* 36 (2010): 143-196.
- Martínez Núñez, María Antonia. «Inscripciones árabes en la catedral de Oviedo: El Arca Santa, la Arqueta del Obispo Arias y la Arqueta de Santa Eulalia». *Territorio, Sociedad y Poder* 11 (2016): 23-63.
- Martínez Oliver, Bartomeu. «Art i església a Mallorca a través de les visites pastorals del bisbe Joan Vic i Manrique de Lara (1573-1604)». Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.

- Martínez Rojas, Francisco Juan. «Sacra para-  
menta. Los ornamentos litúrgicos en la  
iglesia antigua (ss. I-VI). En Amaro Martos,  
*Al hilo de la seda*.
- Martínez Ruiz, Juan. «Almohadas y calzados  
moriscos. Secuestros de bienes en Mon-  
dújar y en Granada (1557-1569)». *Revista  
de Dialectología y Tradiciones Populares* 13  
(1967): 289-313.
- Martínez Ruiz, Juan. *Inventario de bienes mo-  
riscos del reino de Granada (siglo XVI): Lin-  
güística y civilización*. Instituto Miguel de  
Cervantes, 1972.
- Martínez Sopena, Pascual. «La conquista de  
Antequera (1410). Reflexiones sobre la  
construcción de la memoria en la Castilla  
bajomedieval». *Boletín de Literatura Oral* 2  
(extra), 2019: 295-310.
- Mateo Gómez, Isabel. «Unas tablas del Museo de  
Dublín atribuibles al Maestro de Alcira». *Archi-  
vo Español de Arte* 57, n.º 228 (1984): 367-374.
- Matthews, P. G. «Jakob Seisenegger's Portraits  
of Charles V, 1530-1532». *The Burlington  
Magazine* 143, n.º 1175 (2001): 86-90.
- May, Florence Lewis. *Silk Textiles of Spain: Eigh-  
th to Fifteenth Century*. The Hispanic Socie-  
ty of America, 1957.
- Mayer, Christa Charlotte. *Masterpieces of Wes-  
tern Textiles from the Art Institute of Chica-  
go*. The Art Institute of Chicago, 1969.
- Melgares Guerrero, José Antonio. «Casulla del  
sacerdote Chirinos». En *Huellas: catedral  
de Murcia*, comisariado por Cristóbal Belda  
Navarro. Caja de Ahorros de Murcia, 2002.  
Publicado con una exposición del mismo tí-  
tulo, organizada y presentada en la catedral  
de Murcia, 23 enero-22 de julio de 2002.
- Mellinkoff, Ruth. *Outcats: Sings of Otherness in  
Northern European Art of the Late Middle  
Ages*. 2 vols. University of California Press,  
1993.
- Menéndez Pidal, Gonzalo. «La capa de Fermo:  
un bordado almeriense de 1117». *Boletín de  
la Real Academia de la Historia* 148 (1961):  
173-176.
- Menéndez Pidal, Gonzalo, y Carmen Bernis  
Madrazo. «Las Cantigas: la vida en el siglo  
XIII según la representación iconográfica». *Cuadernos de la Alhambra* 14 (1978): 87-98.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Cantar de Mio Cid.  
Texto, gramática y vocabulario*. Vol. 2. Bai-  
lly-Bailliére, 1911.
- Mesquida García, Mercedes. *Las ollerías de  
Paterna. Tecnología y producción. Siglos  
XII y XIII*. Vol. 1. Ayuntamiento de Paterna,  
2001.
- Migeon, Gaston. *Manual d'art musulman: Arts  
plastiques et industries*. Vol. 2. Auguste Pi-  
card, 1907.
- Miguel Ojeda, Gonzalo. «Tejidos de seda espa-  
ñoles de los siglos VIII-XV». *Boletín de la  
Institución Fernán-González* 13 (1958-1959):  
234-249.
- Miller, Maureen C. *Clothing the Clergy: Virtue  
and Power in Medieval Europe, c. 800-1200*.  
Cornell University Press, 2014.
- Miquel de Juan, Matilde. «La novedad de lo des-  
conocido: las aportaciones foráneas como  
elemento de lujo y ostentación en los retablos  
medievales». En *Mercados del lujo, mercados  
del arte: el gusto de las élites mediterráneas en  
los siglos XIV y XV*, editado por Sophie Brou-  
quet y Juan Vicente García Marsilla. Univer-  
sitat de València, 2015.
- Miquel y Badía, Francisco. *Historia General del  
Arte. Historia del mueble: tejido, bordado y  
tapiz*. Montaner y Simón, 1887.
- Molina López, Emilio. «La dinámica política y  
los fundamentos del poder». En *Historia  
del Reino de Granada, I. De los orígenes a la  
época mudéjar (hasta 1502)*, coordinado por  
Manuel Barrios Aguilera y Rafael Gerardo  
Peinado Santaella. Universidad de Granada/  
El Legado Andalusi, 2000.
- Molina López, Laura. «El ajuar funerario de  
Beatriz de Suabia: elementos para una pro-  
puesta iconográfica del simulacro de la rei-  
na en la Capilla de los Reyes de la Catedral  
de Sevilla». *Anales de Historia del Arte* 24  
(2014): 373-388.
- Monnas, Lisa. *Merchants, Princes, and Painters:  
Silk Fabrics in Italian and Northern Pain-  
tings, 1300-1500*. Yale University Press,  
2008.
- Monnas, Lisa. «Silk Textiles in the Paintings of  
Bernardo Daddi, Andrea di Cione and Their  
Followers». *Zeitschrift für Kunstgeschichte*  
53 (1990): 39-58.
- Monteira Arias, Inés. «Los musulmanes como  
verdugos de los personajes sagrados en la  
iconografía románica. Una interpretación  
actualizada de las escrituras para combatir  
el islam en la Edad Media». *Codex Aquila-  
rensis* 23 (2007): 67-87.

- Monteira Arias, Inés. «Visual Traits of Otherness: Figurative Resources Used in the Depiction of Muslims in Mediterranean Romanesque Sculpture». En *Artistic and Cultural Dialogues in the Late Medieval Mediterranean*, editado por María Marcos Cobaleda. Palgrave Macmillan, 2021.
- Montero Redondo, Silvia. «Fragmento de Alba de Ximénez de Rada, del siglo XIII al XXI». En *Pieza del mes de octubre de 2011*. Museo Cerralbo, 2011. <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:d0b8c2e7-2743-4e7f-a53a-7eab5e-65174d/2011-10-alba-ximenez-rada.pdf>.
- Montero Tortajada, Encarna. «La participación de los oficios artísticos en la Germania de la ciudad de Valencia: un estudio de aproximación». En Ferrer Orts, *La pintura valenciana*.
- Morala Rodríguez, José Ramón. «Algunos derivados en -il en un corpus del siglo XVII». En *Palabras. Vocabulario. Léxico. La lexicología aplicada a la didáctica y a la diacronía*, editado por Florencio Barrio de la Rosa. Ca'Foscari, 2017.
- Morán Turina, Miguel, y Fernando Checa Cremades. *El coleccionismo en España*. Cátedra, 1985.
- Moreno, Jordi. «Santa Maria de Vilafortuny». *Revista Cambrils.cat* (13 de septiembre, 2017): [s. p.]. <https://www.revistacambrils.cat>.
- Moreno Bascuñana, Mar. «El vestido musulmán medieval: ¿una moda o un elemento de discriminación?». En *Imagen y cultura: la interpretación de las imágenes como Historia cultural*. Vol. 2, editado por Rafael García Mahiques y Vicent Francesc Zuriaga Senent. Generalitat Valenciana-Biblioteca Valenciana, 2008.
- Moreno Coll, Araceli. «Entre telas anda la palabra de Dios: la compleja iconografía de la Virgen con el Niño y san Juanito de Joan de Borgonya». *Eikón/Imago*, n.º 14 (2025) 1-17. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.93496>.
- Moreno Coll, Araceli. «Cortinas hispanomusulmanas de mobiliario (ss. XIV-XV) a vestuario (s. XVI)». En *Vestir la arquitectura: XXI Congreso Nacional de Historia del Arte*. Vol. 1, editado por René Jesús Payo Hernanz. Universidad de Burgos, 2019.
- Moreno Coll, Araceli. «¿Una herencia incómoda? Percepciones del patrimonio islámico peninsular en el mundo moderno (siglos XV-XVII)». Tesis doctoral, Universitat de València, 2023.
- Moreno Coll, Araceli. «Pervivencia de motivos islámicos en el Renacimiento: el lema 'izz li-mawlānā al-sulṭān' en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia». *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte* 6 (2018): 237-258. <https://doi.org/10.5944/etfvii.6.2018.20711>.
- Moreno Coll, Araceli. «Una posible paternidad para la tabla de la Sagrada Familia del convento de San Vitores (Burgos)». *Liño* 23 (2023): 21-32. <https://doi.org/10.17811/li.29.2023.21-32>.
- Moreno Coll, Araceli. «Remendando los jirones del pasado: la reconstrucción de una casulla confeccionada con tejido nazari (siglo XIV) como caso de estudio». *Erph* 32 (2023): 113-137. <https://doi.org/10.30827/erph.32.2023.27632>.
- Moreno Coll, Araceli. En prensa. «Textos árabes en contextos cristianos: un motivo ornamental más allá de las fronteras religiosas». En *Lo sagrado y lo profano. Revisiones desde el arte*, editado por Cristian Expósito y Belén Cuenca. Tirant, 2025.
- Moreno Coll, Araceli, y Borja Franco Llopis. «The Use of Islamic-Inspired Fabrics in the *Virgin with Child and Saint John* by Joan de Borgonya at the Museu Nacional d'Art de Catalunya». *Il Capitale Culturale* 29 (2024): 211-234. <https://doi.org/10.13138/2039-2362/3438>.
- Moreno García, Mónica, y Aranzazu Platero Otsoa. «Gloria al sultán en la capilla de los Condestables de la catedral de Burgos». *Akobe* 8 (2007): 36-43.
- Moreno Guzmán, María Olvido, y Laura Filloy Nadal. «Divina protección: adarga y escudos emplumados en el siglo XVI en México y Europa». *Antropología. Revista Interdisciplinaria de INAH* 8 (2020): 114-130.
- Morral i Romeu, Eulàlia. «Col·leccionisme tèxtil: llums i ombres». *DataTèxtil* 31 (2014): 2-9.
- Morral i Romeu, Eulàlia, y Antoni Segura i Mas. *La seda a Espanya. Llegenda, poder i realitat*. Lunwerg, 1991.
- Moya Morales, Javier. «Fragmento de tejido acolchado con tela sobrepuesta». En López Redondo y Marinetto Sánchez, *A la luz de la seda*.
- Mozzati, Tomasso. «Una tabla inédita de Fernando Yáñez y nueva luz sobre su estancia en Almedina (1518-1525)». *Archivo de Arte Valenciano* 101 (2020): 115-126.

- Muñoz-Arbeláez, Santiago. «El “Arte Plumario” y sus múltiples dimensiones de significación. La Misa de San Gregorio, Virreinato de la Nueva España, 1539». *Historia Crítica* 31 (2006): 121-149.
- Muñoz i Sebastià, Joan-Hilari. «Tres capelles de la catedral de Tortosa al cinc cents». *Butlletí Arqueològic* 5, n.º 33 (2011): 221-238.
- Nagel, Alexandre. «Twenty-five Notes on Pseudoscript in Italian Art». *Res: Anthropology and Aesthetics* 59-60 (2011): 228-248.
- Napolitano, Ennio G. «Arabic Inscriptions and Pseudo-Inscriptions in Italian Art». Tesis doctoral, Otto-Friedrich-Universität Bamberg, 2019.
- Navagero, Andrea. *Viaje a España del Magnífico señor Andrés Navagero (1524-1526). Embajador de la República de Venecia ante el emperador Carlos V*. Traducción y estudio preliminar de José María Alonso Gamó. Castalla, 1951.
- Navarro Espinach, Germán. *Art de velluters. El privilegio del rey Fernando el Católico*. Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia, 2017.
- Navarro Espinach, Germán. «El arte de la seda en el Mediterráneo medieval». *En la España Medieval* 27 (2004): 5-51.
- Navarro Espinach, Germán. «El comercio de telas entre Oriente y Occidente». En Yarza Luaces, *Vestiduras ricas*.
- Navarro Espinach, Germán. *El despegue de la industria sedera en la Valencia del siglo xv*. Consell Valencià de Cultura, 1992.
- Navarro Espinach, Germán. «Las ordenanzas más antiguas de *velluters*, 1479-1491. Auge del comercio sedero y edificación de la Lonja nueva de Valencia». En Licerias Ferreres, *L'art dels velluters*.
- Navarro Espinach, Germán. *Los orígenes de la sedería valenciana (siglos xv-xvii)*. Prólogo de Paulino Iradiel. Ayuntamiento de Valencia, 1999.
- Navarro Espinach, Germán. «La producción y el comercio de tejidos de seda en la Corona de Aragón en el siglo xv». En *Mercados del lujo, mercados del arte. El gusto de las élites mediterráneas en los siglos xiv y xv*, editado por Sophie Brouquet y Juan Vicente García Marsilla. Universitat de València, 2015.
- Navarro Espinach, Germán. «Los valencianos y la seda del Reino de Granada a principios del cuatrocientos». En *VII Simposio Internacional de Mudejarismo*, editado por el Instituto de Estudios Turolenses. Centros de Estudios Mudéjares, 1999.
- Navarro Espinach, Germán, y Juan Martínez Vinat. *La Cofradía de San Jerónimo del «Art de Velluters» de Valencia. Fundación y primeros años (1477-1524)*. Prólogo de Rafael Narbona. Agència Valenciana del Turisme, 2016.
- Niño y Más, Felipa. «Ropas». En *Exposición de orfebrería y ropas de culto (arte español de los siglos xv-xix)*. Museo Arqueológico Nacional, 1941. Publicado con una exposición del mismo título, organizada y presentada en las salas de Arqueología Americana del Museo Arqueológico Nacional de Madrid en 1941.
- Nogales Rincón, David. «La monta a la gineta y sus proyecciones caballerescas: de la frontera de los moros a la corte real de Castilla, siglos xiv-xv». *Intus-Legere Historia* 13, n.º 1 (2019): 37-84.
- Núñez Navarro, Núria. «Indumentaria religiosa: Dalmática y casulla del siglo xvi». En *Pieza del mes de enero de 2005*. Museo Cerralbo, 2005.
- Ocaña Jiménez, Manuel. «Panorámica sobre el arte almohade en España». *Cuadernos de la Alhambra* 26 (1990): 91-111.
- Olsen, Glenn. W. «The Sodomitic Lions of Granada». *Journal of the History of Sexuality* 13, n.º 1 (January, 2004): 1-25.
- Olucha Montins, Ferran. «Capa para viáticos». En *La llum de les imatges: Paisatges sagrats. Sant Mateu*, editado por Benoit Brouns. Generalitat Valenciana, 2005. Publicado con una exposición del mismo título, organizada y presentada en Sant Mateu 2005.
- Ordóñez Palacios, María Victoria. «Representación del león en el arte hispanomusulmán». En *XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Vol. 2. Universidad de Granada, 1977.
- Oreja Andrés, Sila. «El obsequio de tejidos como gesto de munificencia en el tardomedievo castellano: testimonios literarios». *Anales de Historia del Arte* 24 (2014): 389-400.
- Ortega Cervigón, José Ignacio. «Nobleza y poder en la tierra de Cuenca: nuevos datos sobre el linaje Albornoiz». *Miscelánea Medieval Murciana* 33 (2009): 143-173.
- Ortiz de Zúñiga, Diego. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*. Juan García Infançon, 1677.

- Osma y Scull, Guillermo Joaquín de. *Los letreros ornamentales en la cerámica morisca del siglo xv*. [Fortanet], [s. f.].
- Otavsky, Karel. «Gewebe aus Ägypten, Persien und Mesopotamien, Spanien und Nordafrika». En Karel Otavsky, *Mittelalterliche Textilien I: Ägypten, Persien und Mesopotamien, Spanien und Nordafrika*. Abegg-Stiftung, 1995.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Traducido por Ana Pérez Vega. Bruguera, 1983.
- Owen-Crocker, Gale R., María Barrigón Montañés, Naḥum Ben-Yehuda, y Joana Sequeira. eds. *Textiles of Medieval Iberia: Cloth and Clothing in a Multi-Cultural Context*. Boydell & Brewer, 2022.
- Pablos Villanueva, Antolín. *Los ornamentos sagrados en España: su evolución histórica y artística*. Labor, 1935.
- Palacios Ontalva, J. Santiago. «Cultura visual e iconografía de la Reconquista: imágenes de poder y cruzada». *Anales de la Universidad de Alicante: Historia Medieval* 17 (2011): 303-362.
- Palumbo, Maria Laura. «Riflessioni sul soggiorno di Gherardo Starnina a Valenza». *Matèria* 12 (2017): 49-69.
- Parra Crego, Enrique, y Luis Tejedor González. «Análisis químico por HPLC y SEM/EDX de muestras de textiles coptos e hispano-musulmanes procedentes de colecciones españolas». En *La investigación textil y los nuevos métodos de estudio*, editado por Laura Rodríguez Peinado y Ana Cabrera Lafuente. Museo Lázaro Galdiano, 2014.
- Partearroyo Lacaba, Cristina. «Alfombras españolas». En *Congreso sobre arte textil e indumentaria: materias, técnicas y evolución, Madrid, 31 de marzo-3 de abril de 2003*, editado por Grupo Español del IIC. Grupo Español del IIC, 2003.
- Partearroyo Lacaba, Cristina. «Almoravid and Almohad textiles». En Dodds, *Al-Andalus*.
- Partearroyo Lacaba, Cristina. «Capa pluvial con bandas de inscripciones árabes». En *Tesoros de la catedral de Burgos. El arte al servicio del culto*, coordinado por Juan Carlos Elorza. Banco Bilbao Vizcaya. Publicado con una exposición del mismo título, organizada y presentada la catedral de Burgos, 3 de mayo-1 de julio de 1995.
- Partearroyo Lacaba, Cristina. «Capa pluvial con bandas e inscripciones árabes de los Condestables». En *Maravillas de la España medieval: tesoro sagrado y monarquía*. Vol. 1, coordinado por Isidro G. Bango Torviso. Junta de Castilla y León, 2001. Publicado con una exposición del mismo título, organizada y presentada en la Real Colegiata de San Isidoro de León, 18 de diciembre de 2000-28 de febrero de 2021.
- Partearroyo Lacaba, Cristina. «Curtain». En Dodds, *Al-Andalus*.
- Partearroyo Lacaba, Cristina. «Estudio histórico-artístico de los tejidos de al-Andalus y afines». *Bienes Culturales* 5 (2005): 37-74.
- Partearroyo Lacaba, Cristina. «Pluvial». En Dodds, *Al-Andalus*.
- Partearroyo Lacaba, Cristina. «Spanish-Moslem Textile». *Bulletin de Liaison du Centre International d'Etude des Textiles Anciens* 45 (1977): 78-85.
- Partearroyo Lacaba, Cristina. «Tejido con bandas ornamentadas y con inscripción con la leyenda Gloria a nuestro señor el sultán». En Viguera Molins, *Malaqa entre Malaca y Málaga*
- Partearroyo Lacaba, Cristina. «Tejido decorado con red de rombos o sebka de palmas». En Viguera Molins, *Malaqa entre Malaca y Málaga*
- Partearroyo Lacaba, Cristina. «Tejidos andalusíes». *Artígrama* 22 (2007): 371-419.
- Partearroyo Lacaba, Cristina. «Los tejidos de Al-Andalus entre los siglos ix al xv (y su prolongación en el siglo xvi)». En *España y Portugal en las rutas de la seda: diez siglos de producción y de comercio entre Oriente y Occidente*, editado por la Comisión Española de la Ruta de la Seda. Universitat de Barcelona, 1996.
- Partearroyo Lacaba, Cristina. «Los tejidos del periodo almohade». En *Los almohades: problemas y perspectivas*, editado por Patrice Cressier, Maribel Fierro y Luis Molina. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- Partearroyo Lacaba, Cristina, y Miriam Ali-de-Unzaga. «Tejidos del periodo almohávide: hallazgos recientes, revisión y nuevos datos». En *Arqueología de al-Andalus Almorávide*, editado por Rafael Azuar Ruiz. Museo Arqueológico de Alicante, 2020.
- Partearroyo Lacaba, Cristina. «Los tejidos nazaríes». En *Arte islámico en Granada. Propuesta para un museo de la Alhambra*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1995.

- Publicado con una exposición del mismo título, organizada y presentada en el palacio de Carlos V, la Alhambra, 1 de abril-30 de septiembre de 1995.
- Partearroyo Lacaba, Cristina. «Los tejidos nazaries». En Viguera Molins, *Málaga entre Malaca y Málaga*.
- Partearroyo Lacaba, Cristina. «Telas, alfombras y tapices». En *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, coordinado por Antonio Bonet Correa. Cátedra, 1982.
- Partearroyo Lacaba, Cristina. «Textile fragment». En Dodds, *Al-Andalus*.
- Pascó, José. *Catalogue de la collection de tissus anciens de Francisco Miquel y Badía*. [s. e.], 1900.
- Paulino Montero, Elena. «El alcázar de Medina de Pomar y la Casa del Cordón. La creación de un palacio especializado nobiliario». *Anales de Historia del Arte* 23, n.º 2 (2013): 521-536.
- Paulino Montero, Elena. *Arquitectura y nobleza en la Castilla bajomedieval. El patrocinio de los Velasco entre al-Andalus y Europa*. La Ergástula, 2020.
- Paulino Montero, Elena. «¿Identidad religiosa e identidad artística? Las yeserías de Medina de Pomar y el papel mediador del ornamento». En *Identidades cuestionadas: coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*, editado por Borja Franco Llopis, Bruno Pomara Saverino, Manuel Lomas Cortés y Bárbara Ruiz Bejarano. Universitat de València, 2016.
- Paulino Montero, Elena. «Islamicate Elements in the Velasco Palaces: Constructing a Castilian Court Architecture». *The Medieval History Journal* 15, n.º 2 (2012): 355-383. <https://doi.org/10.1177/097194581201500206>.
- Paulino Montero, Elena. «Reassessing the Artistic Choices of the Castilian Nobility at the End of the 14th Century». En *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries: Another Image*, coordinado por Borja Franco Llopis y Antonio Urquizar Herrera. Brill, 2019.
- Paveza, Ryan. «Fragment». *Art Institute of Chicago Museum Studies* 34, n.º 1 (2008): 84-85.
- Pavón Maldonado, Basilio. «Arte, símbolo y emblemas en la España musulmana». *Al-Qantara* 6 (1985): 397-450.
- Pavón Maldonado, Basilio. *Estrellas, lazos y mocárabes en la arquitectura islámica de occidente. Realidad y simbolismo. De la mezquita aljama de Córdoba a las qubbas de los palacios de la Alhambra y de Yusuf I y Muhammad V*, 2019. <http://www.basiliopavonmaldonado.es/public/ineprueba.htm>.
- Pazos López, Ángel. «La aparición de las vestiduras litúrgicas en el cristianismo occidental en la iconografía tardoantigua y altomedieval». *De Medio Aevo* 13 (2019): 247-281.
- Pazos López, Ángel. «Culto y vestimenta en la baja Edad Media: ornamentos clericales del rito romano». *Revista Digital de Iconografía Medieval* 7, n.º 14 (2015): 1-26.
- Pedone, Silvia, y Valentina Cantone. «The Pseudo-Kufic Ornament and the Problem of Cross-Cultural Relationships Between Byzantium and Islam». *Opuscula historiae artium* 62 (2013, iss. Supplementum): 120-136.
- Pelaz Flores, Diana. «La parturienta te llama, oh partera morisca. El servicio de las parteras musulmanas en la Corte castellana bajomedieval a través de las Crónicas y otros testimonios documentales». En *Minorías en la España medieval y moderna (ss. XV-XVII)*, editado por Rica Amrán y Antonio Cortijo Ocaña. eHumanista, 2016.
- Pellegrino, Francesco di. *La Fleur de la science de pourtraicture. Patrons de broderie, façon arabe et ytalique, par Francisque Pellegrin 1530. Réimpression et fac-similé, avec introduction par Gaston Migeon, conservateur des objets d'arts au musée du Louvre*. Jean Schemit, 1908.
- Peña, Juan Antonio de la. *Relación de las Fiestas Reales y ivego de cañas, que la Magestad Católica del Rey nuestro señor hizo a los veinte y vno de Agosto. deste presente año, para honrar y festejar los tratados desposorios del serenissimo Principe de Gales, con la señora Infanta doña Maria de Austria*. Juan González, 1623.
- Peña Martín, Salvador, y Miguel Vega Martín. «La clave de la guerra en la historia de la traducción árabe: el caso del lema de los Nazaries desde el siglo XVI». En *La traducción, factor de cambio*, editado por María José Hernández Guerrero y Salvador Peña Martín. Peter Lang, 2008.
- Pérez García, Pablo. *Las Germanías de Valencia, en Miniatura y al Fresco*. Tirant Humanidades, 2017.
- Pérez Guillén, Inocencio Vicente. *Cerámica arquitectónica valenciana. Los azulejos de*

- serie (siglos XVI-XVIII). Consell Valencià de Cultura, 1996.
- Pérez Higuera, Teresa. «Artesanía de lujo: de la herencia califal al Reino Nazarí». En López Guzmán, Puerta Vílchez y Viguera Molins, *Arte y culturas*.
- Pérez Higuera, Teresa. «Caballos y jinetes en la Edad Media: una aproximación a través de su iconografía en al-Andalus y en los reinos hispánicos». En *Mil años del caballo en el arte hispánico*, editado por Agustín Delgado Echeverría. Nuevo Milenio, 2001.
- Pérez Lugones, Lisardo. «Un peculiar ejemplo de arte indígena novohispano: la adarga realizada por los amantecas para su rey Felipe II». *Itinerarios* 35 (2022): 195-229.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. *Colección de Pedro Masaveu: pinturas sobre tabla (ss. XV-XVI)*. Consejería de Cultura de Oviedo, 1999.
- Phipps, Elena. «Cochineal Read: The Art History of a Color». *Metropolitan Museum of Art Bulletin* 67, n.º 3 (2010): 1-48.
- Piccolo Paci, Sara. *Storia delle vesti liturgiche. Forme, Immagine e funzione*. Ancora, 2007.
- Platero Otsoa, Aranzazu. «Capa pluvial». En *Exposición Canciller Ayala*, editado por Arabako Foru Aldundia. Diputación Foral de Álava, 2007.
- Plaza Morillo, Carlos. «“Inter Graecos et Arabes Concordia”. Antigüedad, identidad local y arquitectura ‘alla moresca’ en el Renacimiento en Sevilla». *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 60, n.º 1 (2018): 171-199.
- Porrás Arboledas, Francisco. «El comercio fronterizo entre Andalucía y el reino de Granada a través de sus gravámenes fiscales». *Baetica* 7 (1984): 245-254.
- Pozo Martínez, Indalecio. «Donantes y limosnas a la Santa Vera Cruz de Caravaca (ss. XIV-XIX)». *Murgetana* 118 (2008): 55-74.
- Pozo Martínez, Indalecio. «Población, vías de comunicación y actividad económica en la encomienda de Caravaca durante la Edad Media». En *Estudios de Frontera 9. Economía, sociedad y Derecho en la Frontera. Homenaje al profesor Emilio Molina López*, coordinado por Toro Ceballos y José Rodríguez Molina. Instituto de Estudios Gienenses, 2014.
- Prieto Bernabé, José Manuel. «Aproximación a las características antropológicas de la minoría morisca asentada en Pastrana en el último tercio del siglo XVI». *Wad-Al-Hayara* 14 (1987): 355-362.
- Prisse d’Avennes, Emile. *L’art arabe d’après les monuments du Kaire: depuis le VII<sup>e</sup> siècle jusqu’à la fin du XVIII<sup>e</sup>*. Vol. 4. Ve A. Morel et Cie., 1877.
- Privat-Savigny, Maria-Anne. «Lampàs à motifs géométriques et inscriptions». En *Fastes de la Couronne d’Aragon. Dialogue entre les broderies et les tissus du Musée des Tissus de Lyon et du Musée Episcopal de Vic*, coordinado por Maria-Anne Privat-Savigny. Musée des Tissus de Lyon, 2010. Publicado con una exposición del mismo título, organizada y presentada en el Musée des Tissus de Lyon, 26 de marzo-19 de septiembre de 2010 y el Museo Episcopal de Vic, 2 de abril de 2010-4 septiembre de 2011.
- Punta, Ignazio del. *Lucca e il commercio della seta nel Medioevo*. Paccini Editore, 2010.
- Puerta Escribano, Ruth de la. *La segunda piel: historia del traje en España. Del siglo XVI al XIX*. Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2006.
- Puerta Escribano, Ruth de la. «Los tratados del arte del vestido en la España Moderna». *Archivo Español de Arte*, 293 (2001): 45-65. <https://doi.org/10.3989/aearte.2001.v74.i293.403>.
- Puerta Vílchez, José Miguel. «Caligramas arquitectónicos e imágenes poéticas de la Alhambra». En *Epigrafía árabe y arqueología medieval*, editado por Antonio Malpica Cuello y Bilal Sarr Marroco. Nakla, 2015.
- Puerta Vílchez, José Miguel. «Celebración de la imagen y estética caligráfica en el Islam árabe clásico». En *La imagen y la palabra en el Islam*, editado por Fátima Roldán Castro. Universidad de Sevilla, 2016.
- Puerta Vílchez, José Miguel. *Historia del pensamiento estético árabe. Al-Andalus y la estética árabe clásica*. Akal, 1997.
- Puerta Vílchez, José Miguel. «Jaique o marlota de Boabdil». En López Guzmán, Puerta Vílchez y Viguera Molins, *Arte y culturas*.
- Puerta Vílchez, José Miguel. «Poesía, estética y placer en el hammam andalusí». En *Los baños en al-Andalus*, editado por Carmen Pozuelo e Inmaculada Cortes. Fundación El legado andalusí, 2019. Publicado con una exposición del mismo título, organi-

- zada y presentada en el Museo Casa de los Tiros de Granada, de diciembre 2019-marzo 2020.
- Puig Sanchis, Isidro. «El influjo italiano en la pintura valenciana de los siglos xv y xvi». En *Un olor a Italia. Conexiones e influencias en el arte aragonés (siglos xiv-xviii)*, coordinado por María del Carmen Lacarra Ducay. Institución Fernando el Católico, 2019.
- Puig Sanchis, Isidro, y Miquel Herrero Cortell. «Nuevas aportaciones al corpus pictórico valenciano del primer renacimiento: Rodrigo de Osona, Maestro de Perea y Pere Cabanes I». *Archivo de Arte Valenciano* 47 (2006): 53-65.
- Rabat, Nasser. «In Search of a Triumphant Image: The Experimental Quality of Early Mamluk Art». En *The Arts of the Mamluks in Egypt and Syria: Evolution and Impact*, editado por Doris Behrens-Abouseif. University Press, 2012.
- Ramos Rodríguez, Alejandro. «Simbología, magia y religiosidad en la cultura material del Šarq al-Andalus (ss. x-xv). Análisis desde la Antropología y la Islamología». Tesis doctoral, Universidad de Alicante. Departamento de Filologías Integradas, 2022.
- Ramos Rodríguez, Alejandro. «Símbolos proféticos en estructuras de hábitat en Šarq al-Andalus». *eHumanista* 15 (2019): 158-178.
- Räsänen, Elina. «Advocating, Converting, and Torturing: Images of Jews (and Muslimized Pagans) in the Kalanti Altarpiece». En *Fear and Loathing in the North: Jews and Muslims in Medieval Scandinavia and the Baltic Region*, editado por Cordelia Hess y Jonathan Adams. De Gruyter, 2015.
- Réau, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Serbal, 1996.
- Réau, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos*. Serbal, 2000.
- Ribagorda Calasanz, Aurora. «Los animales en los textos sagrados del Islam». *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval* 12 (1999): 101-138.
- Rocha Burguen, Francisco. *Geometría y traza perteneciente al oficio de sastres*. Pedro Patricio Mey, 1618.
- Rodríguez Llopis, Miguel. *La villa santiaguista de Liétor en la baja Edad Media*. Instituto de Estudios Albacetenses, 1993.
- Rodríguez Mediano, Fernando. «Al-Andalus y la lengua árabe en la España de los siglos de oro». En *Al-Andalus/España. Historiografías en contraste siglos xvii-xxi*, editado por Manuela Marín. Casa de Velázquez, 2009.
- Rodríguez Peinado, Laura. «El arte textil en el siglo XIII. Cubrir, adornar y representar: una expresión del lujo y color». En *Alfonso X el Sabio. Las Cantigas de Santa María. Códice Rico, Ms. T-I-1. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, editado por Laura Fernández Fernández y Juan Carlos Ruiz Souza. Testimonio, 2011.
- Rodríguez Peinado, Laura. «Engalanamiento textil en la pintura gótica hispana». En *Afilando el pincel, dibujando la voz. Prácticas pictóricas gótica*, editado por Miquel de Juan, Olga Pérez Monzón y Pilar Martínez Taboada. Ediciones Complutense, 2017.
- Rodríguez Peinado, Laura. «La Epifanía». *Revista Digital de Iconografía Medieval* 4, n.º 8 (2012): 27-44.
- Rodríguez Peinado, Laura. «Modelos orientales en la ornamentación textil andalusí-siglos XIII-XV». *Conservar Património* 31 (2019): 67-78.
- Rodríguez Peinado, Laura. «Morfología de la encuadernación textil en la Edad Media». En *Doce siglos de materialidad del libro: estudios sobre manuscritos e impresos entre los siglos VIII-XIX*, dirigido por Manuel José Pedraza García. Universidad de Zaragoza, 2017.
- Rodríguez Peinado, Laura. «Ornamental Transfers in Textile Production in Almohad and Nasrid Periods». En *Artistic and Cultural Dialogues in the Late Medieval Mediterranean*, editado por María Marcos Cobaleda. Palgrave Macmillan, 2021.
- Rodríguez Peinado, Laura. «La producción textil en al-Andalus: origen y desarrollo». *Anales de Historia del Arte* 22 (2012): 265-279.
- Rodríguez Peinado, Laura. «La seda en la antigüedad tardía y al-Ándalus». En *Las rutas de la seda en la historia de España y Portugal*, coordinado por Ricardo Franch Benavent y Germán. Universitat de València, 2017.
- Rodríguez Peinado, Laura. «Los textiles como objetos de lujo e intercambios». En *Las artes en al-Andalus y Egipto: contextos e intercambios*, editado por Susana Calvo Capilla. La Ergástula, 2017.

- Rodríguez Peinado, Laura. «Textiles históricos. Economía de medios, usos y reusos». *Cuadernos de Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos* 208 (2023/2024): 139-150.
- Rodríguez Peinado, Laura, y Ana Cabrera Lafuente. «New Approaches in Mediterranean Textile Studies: Andalusí Textiles as Case Study». En *The Hidden Life of Textiles in the Medieval and Early Modern Mediterranean*, editado por Nikolaos Vryzidis. Brepols, 2020.
- Rodríguez Peinado, Laura, y Francisco de Asís García García. coords. *Arte y producción textil en el Mediterráneo medieval*. Polifemo, 2019.
- Rodríguez Pérez, Ramón. «Acerca de algunos símbolos y 'signos mágicos' representados en amuletos monetiformes andalusíes». *Revista de numismática OMNI* 1 (2014): 65-78.
- Romero García, Rafael Eugenio. «Medidas antiguas españolas: breve compendio de las medidas antiguas utilizadas en las diferentes regiones y provincias españolas». *Técnica Industrial* 254 (2004): 64-67.
- Romero Medina, Raúl, y Noelia Silva Santa-Cruz. «Alhajar una casa, vestir a una marquesa. Lujo y magnificencia de las piezas suntuarias en la Castilla del siglo xv». En *Historias del lujo: el arte de la plata y otras artes suntuarias*, coordinado por Manuel Pérez Sánchez e Ignacio José García. Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 2024.
- Romero Medina, Raúl, y Noelia Silva Santa-Cruz. «Transferencias artísticas entre Granada y Castilla. El ajuar de la Casa Ducal de Medinaceli en el tránsito a la Edad Moderna». En *Universitas: Las artes ante el tiempo. XXIII Congreso Nacional de Historia del Arte (17-20 mayo 2021)*. Diputación Provincial de Salamanca, 2021.
- Rosado Llamas, María Dolores, y Juan Miguel Bueno Montilla. «Las alcollas de cuerda seca total halladas en Porcuna (Jaén). En torno al ritual de las abluciones en época almohade». *Arqueología y Territorio Medieval* 28 (2021): 153-188. <https://doi.org/10.17561/aytm.v28.6259>.
- Rosati, Maria Ludovica. «Panni tartarici: Fortune, Use, and the Cultural Reception of Oriental Silks in the Thirteenth and Fourteenth-century European Mindset». En *Seri-Technics: Historical Silk Technologies*, editado por Giorgio Riello Dagmar Schäfer y Luca Molà. Neopubli GmbH, 2020.
- Rosser-Owen, Mariam. «Andalusí and Mudéjar Silk Textiles in the Victoria and Albert Museum: A school of design in this beautiful class of Sumptuary Art». En *La investigación textil y los nuevos métodos de estudio*, editado por Laura Rodríguez Peinado y Ana Cabrera Lafuente. Fundación Lázaro Galdiano, 2013.
- Rosser-Owen, Mariam. *Arte islámico de España*. Tres Culturas, 2010.
- Rosser-Owen, Mariam. «Islamic Objects in Christian Contexts: Relic Translation and Modes of Transfer in Medieval Iberia». *Art in Translation* 7 (2015): 39-64.
- Rubiera Mata, María Jesús. «Los moriscos como criptomusulmanes y la taqiyya». En *Mudéjares y moriscos: cambios sociales y culturales. Actas IX Simposio Internacional de Mudejarismo*, editado por Instituto de Estudios Turolenses. Instituto de Estudios Turolenses, Centro de Estudios Mudéjares, 2004.
- Rubiera Mata, María Jesús. «Los pájaros verdes de las rábitas de las dunas de Guardamar del Segura». *Locus Amoenus* 7 (2004): 27-33.
- Rubiera Mata, María Jesús. «Los textos epigráficos de los palacios nazaríes (algo más que escritura)». En *Arte islámico en Granada. Propuesta para un museo de la Alhambra*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1995. Publicado con una exposición del mismo título, organizada y presentada en el palacio de Carlos V, la Alhambra, 1 de abril de 1995-30 de septiembre de 1995.
- Rubio, Diego. «La taqiyya en las fuentes cristianas: indicio de su presencia entre los moriscos». *Al-Qanṭara* 34 (2013): 529-546. <https://doi.org/10.3989/alqantara.2013.018>.
- Ruiz López, Juan Ignacio. «Historias de la Vera Cruz de Caravaca». En *Signum. La gloria del Renacimiento en el Reino de Murcia*, coordinado por Juan Ignacio Ruiz López. Gobierno de la Región de Murcia, 2017. Publicado con una exposición del mismo título, organizada y presentada en Caravaca de la Cruz, 17 de julio -1 de diciembre de 2017.
- Ruiz López, Juan Ignacio. «Historias de la Vera Cruz de Caravaca». En *Signum. La gloria del Renacimiento en el Reino de Murcia*, coordinado por Juan Ignacio Ruiz López. Gobierno de la Región de Murcia, 2017. Publicado

- con una exposición del mismo título, organizada y presentada Caravaca de la Cruz, 17 de julio-1 de diciembre de 2017.
- Ruiz Manero, José María. «Pintura italiana del siglo XVI en España. I Leonardo y los leonardescos». *Cuadernos de Arte e Iconografía* 5, n.º 9 (1992): 1-109.
- Ruiz Quesada, Francesc, y Joan Yeguas Gassó. «L'antic retaule major de l'església de Sant Feliu de Girona. Una visió de conjunt d'un retaule-reliquiari». *Retrotabulum* 20 (2016): 1-120.
- Ruiz Ramos, Francisco Javier. *La Sacra Capilla de El Salvador de Úbeda: estudio histórico-artístico, iconográfico e iconológico*. Asociación Cultural Ubetense Alfredo Cazabán Laguna, 2012.
- Ruiz Souza, Juan Carlos. «Al-Andalus e Hispania en la identidad del arte medieval español. Realidad y desenfoque historiográfico». En *Identidades cuestionadas: coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo* (ss. XIV-XVIII), editado por Borja Franco Llopis, Bruno Pomara Saverino, Manuel Lomas Cortés y Bárbara Ruiz Bejarano. Universitat de València, 2016.
- Ruiz Souza, Juan Carlos. «Al-Andalus y cultura visual. Santa María la Real de las Huelgas de Burgos y Santa Clara de Tordesillas: dos hitos en la asimilación de al-Andalus en la reinteriorización de la Corona de Castilla y León». En *El legado de Al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*, editado por Manuel Valdés Fernández. Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2007.
- Ruiz Souza, Juan Carlos. «Botín de guerra y tesoro sagrado». En *Maravillas de la España medieval: tesoro sagrado y monarquía*. Vol. 1, coordinado por Isidro G. Bango Torviso. Junta de Castilla y León, 2001. Publicado con una exposición del mismo título, organizada y presentada en la Real Colegiata de San Isidoro de León, 18 de diciembre de 2000-28 de febrero de 2001.
- Ruiz Souza, Juan Carlos. «Castilla y Al-Andalus. Arquitecturas aljamiadas y otros grados de asimilación». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 16 (2004): 17-43.
- Ruiz Souza, Juan Carlos. «Las ricas telas en la arquitectura. La permanencia de lo efímero». *Anales de Historia del Arte* 24 (2014): 497-516.
- Ruiz Souza, Juan Carlos. «Le "style mudéjar" en architecture cent cinquante ans après». *Perspective* 2 (2009): 277-286. <https://doi.org/10.4000/perspective.1384>.
- Ruiz Souza, Juan Carlos. «Toledo entre Europa y Al-Andalus en el siglo XIII: revolución, tradición y asimilación de las formas artísticas en la Corona de Castilla». *Journal of Medieval Iberian Studies* 1 (2009): 233-271. <https://doi.org/10.1080/17546550903172004>.
- Ruiz Vila, José Manuel. «Oratio luculenta de laudibus Valentie de Alonso de Proaza. Introducción, Edición Crítica y Traducción». *Liburna* 5 (2012): 175-224.
- Ruzafa García, Manuel. «Las actividades industriales de la morería de Valencia». En *VI Simposio Internacional de Mudejarismo*, editado por Instituto de Estudios Turolenses. Centro de Estudios Mudéjares, 1995.
- Said, Edward. *Orientalism*. Pantheon Books, 1978.
- Saladrigas Cheng, Sílvia. «Proyecto "Des-fragmento. Puzzles textiles medievales", v. 02». En *Arte y producción textil en el Mediterráneo medieval*, editado por Laura Rodríguez Peinado y Francisco de Asís García García. Polifemo, 2019.
- Saladrigas Cheng, Sílvia. «Sedas, santos y reliquias. La colección de tejidos medievales del CDMT». *Datatèxtil* 37 (2017): 1-9.
- Saladrigas Cheng, Sílvia. «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 de comercio entre Oriente y Occidente*, editado por la Comisión Española de la Ruta de la Seda. Universitat de Barcelona, 1996.
- Salicrú i Lluch, Roser. «La Corona de Aragón y los nazaritas en el segundo reinado de Muhammad El Pequeño (1427-1429)». En *Congreso la Frontera Oriental Nazarí como Sujeto Histórico (s. XIII-XVI)*, coordinado por Pedro Segura Artero. Instituto de Estudios Almerienses, 1997.
- Salvador Miguel, Nicasio. «Cisneros en Granada y la quema de libros islámicos». En *La Biblia Políglota Complutense en su contexto*, coordinado por Antonio Alvar Ezquerro. Universidad de Alcalá de Henares, 2016.
- Samper Embiz, Vicente, y María José López Azorín. «Los Osona desde una nueva perspectiva». *Ars & Renovatio* 5 (2017): 40-53.

- Sánchez del Barrio, Antonio. *Comercio y ferias en tiempos de Isabel la Católica*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.
- Sánchez Ferrer, José. *Alfombras antiguas de la provincia de Albacete*. Instituto de Estudios Albacetenses, 1986.
- Sánchez Ferrer, José. *Alfombras de Alcaraz y Liétor*. Instituto de Estudios Albacetenses, 2013.
- Sánchez Ferrer, José. «El ajuar litúrgico-artístico de la ermita de Cortes en 1586». *Al-Basit* 35 (1994): 93-112.
- Sánchez Trujillano, María Teresa. «Catálogo de los tejidos medievales del Museo Arqueológico Nacional, II». *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 4 (1986): 91-116.
- Sanchís Sivera, José. «Arte cristiano, visigótico y árabe». En *Geografía General del Reino de Valencia. Reino de Valencia*. Vol. 1, dirigido por Francisco Carreras y Candi. Alberto Martín, 1900.
- Sanchís Sivera, José. *La catedral de Valencia: guía histórica y artística*. Francisco Vives Mora, 1909.
- Santos Rodríguez, Rosa María de los, y Covadonga Suárez Smith. «Informe técnico sobre los trabajos de conservación y restauración de la capa del infante don Felipe (s. XIII)». *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 5, n.º 1-2 (1997): 231-239.
- Sarasa Sánchez, Esteban. «Mudéjares y cristianos en Aragón: convivencia, coexistencia, conveniencia». *Anales* 22 (2016): 45-54.
- Schimmel, Annemarie. «Islamic Calligraphy». *Metropolitan Museum of New York* 50, n.º 1 (1992-1993): 32-34.
- Schmidt, Heinrich. «Stoffe seriche ispano-moresche del tardo medioevo». *Bollettino d'Arte* 3 (1932): 101-115.
- Schmidt Arcangeli, Catarina. «Oggetti islamici nell'arte fiorentina del Rinascimento. Il fascino dell'esotico diventa "maniera moderna"». En Curatola, *Islam e Firenze*.
- Schoebel Orbea, Ana. «Análisis de las reliquias como objeto de patrimonio». En *Jornadas internacionales sobre conservación de tejidos procedentes de contextos funerarios*, dirigido por Concepción García Sáiz. Ministerio de Cultura de España, 2011.
- Schulz, Vera-Simone. «From Letter to Line: Artistic Experiments with Pseudo-Script in Late Medieval Italian Painting, Preliminary Remarks». En *The Power of Line: Línea III*, editado por Gerhard Wol y Marzia Faietti. Hirmer, 2015.
- Schulz, Vera-Simone. «Intricate Letters and the Reification of Light: Prolegomena on the Pseudo-Inscribed Haloes in Giotto's Madonna di San Giorgio alla Costa and Masaccio's San Giovenale Triptych». *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 58 (2016): 58-93.
- Scibè, Cristina, Kira EngWilmot, Thomas Lam, Isetta Tosini, María José González López, y Carolina Solazzo. «Palaeoproteomics and microanalysis reveal techniques of production of animal-based metal threads in medieval textiles». *Nature* 14, n.º 5320 (2024): 1-21 <https://doi.org/10.1038/s41598-024-54480-4>
- Seguí Beltrán, Andreu. «¿Unas islas asediadas? La defensa de las Baleares (1480-1620)». Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, 2018.
- Serjeant, Robert Bertram. *Islamic Textiles*. Lebnon, 1972.
- Serra Desfilis, Amadeo. «La belleza de la ciudad. El urbanismo en Valencia 1350-1410». *Ars Longa* 2 (1991): 73-80.
- Serra Desfilis, Amadeo. «Convivencia, asimilación y rechazo: el arte islámico en el Reino de Valencia desde la conquista cristiana hasta las Germanías (circa 1230-circa 1520)». En *Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado*, editado por Luis Arciniega García. Universitat de València, Departament d'Història de l'Art, 2013.
- Serra Desfilis, Amadeo. «An embarrassing legacy and a booty of luxury: Christian attitudes towards Islamic art and architecture in the medieval Kingdom of Valencia». En *Global Encounters, European Identities*, editado por Mary N. Harris, Anna Agnarsdóttir y Csaba Lévai. Plus-Pisa University Press, 2010.
- Serra Desfilis, Amadeo. «Imago Reginae: dos aspectos de la imagen de la reina en la Edad Media Occidental». *Millars: Espai i Història* 16 (1993): 9-28.
- Serra Desfilis, Amadeo, y Luis Arciniega García. coords. *Imágenes y espacios en conflicto: las Germanías de Valencia y otras revueltas en la Europa del Renacimiento*. Tirant Humanidades, 2021.
- Serra y Gilbert, J. *Álbum de la Exposición Retrospectiva, de obras de pintura, escultura, arquitectura y artes suntuarias: celebrada*

- por la Academia de Bellas Artes de Barcelona en 1867. Celestino Verdagué, 1868.
- Serrano Niza, Dolores. «La expresión de tela. Una aproximación a las inscripciones en los tejidos andalusíes». *Catharum* 7 (2006): 26-32.
- Serrano Niza, Dolores. *Glosario árabe español de indumentaria según el 'Kitab al-Mujassas' de Ibn Sidah*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- Serrano Niza, Dolores. «Una habitación con telas. El mobiliario textil de origen andalusí en una casa morisca». En *De puertas para adentro. La casa en los siglos XV-XVI*, editado por María Elena Díez Jorge, 365-394. Comares, 2019.
- Serrano Niza, Dolores. «Medieval Castilian Garments and their Arabic Names». En *Textiles of Medieval Iberia: Cloth and Clothing in a Multi-Cultural Context*, editado por Gale R. Owen-Crocker, María Barrigón Montañés, Nahum Ben-Yehuda y Joana Sequeira. Boydell & Brewer, 2022.
- Serrano Niza, Dolores. «El secuestro de una caja de costura en 1562. Retales para elaborar una historia de los moriscos a través de una marlotas». *Vegueta* 23, n.º 2 (2023): 721-744. <https://doi.org/10.51349/veg.2023.2.07>.
- Serrano Niza, Dolores. «Textiles para el sueño: Ropa y ajuar morisco para hacer la cama». En *Vestir la casa: objetos y emociones en el hogar andalusí y morisco*, editado por Dolores Serrano-Niza. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019.
- Serrano Niza, Dolores. «Vestir a la morisca para el juego de cañas. Símbolo, significado y estudio de su indumentaria (ss. XV-XVI)». *Atrio. Revista de Historia del Arte* 31 (2025): 80-102. doi: 10.46661/atRIO.10772.
- Serrano-Piedecasas Fernández, Luis María. «Elementos para una historia de la manufactura textil andalusí (siglos IX-XII)». *Studia Historica* 4 (1986): 205-229.
- Shalem, Avinoam. ed. *The Chasuble of Thomas Becket: A Biography*. Hirmer, 2017.
- Shalem, Avinoam. *Islam Christianized-Islamic Portable Objects in the Medieval Church Treasuries of the Latin West*. Peter Lang, 1996.
- Shawky Sayed, Zeinab. «Brocales de pozos y aljibes andalusíes y mudéjares». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2015.
- Shepherd, Dorothy Grace. «The Hispano-Islamic Textiles in the Cooper Union Collection». En *Chronicle of The Museum for the Arts of Decoration of the Cooper Union*. Vol. 1. Cooper Union Museum for the Arts of Decoration, 1943.
- Shepherd, Dorothy Grace. «A Treasure from a Thirteenth-Century Spanish Tomb». *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 65, n.º 4 (1978): 111-134.
- Silva Maroto, María Pilar. *Pintura hispanoflamenca castellana, Burgos y Palencia: obras en tabla y sarga*. Vol. 3. Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1990.
- Silva Santa-Cruz, Noelia. «El combate de animales en el arte islámico». *Revista Digital de Iconografía Medieval* 6 (2014): 13-22.
- Silva Santa-Cruz, Noelia. «Un ejemplo excepcional de marfil pintado nazarí: la arqueta del rey de Aragón Don Martín el Humano». *Anales de Historia del Arte* 20 (2010): 29-49.
- Silva Santa-Cruz, Noelia. «La taracea, una producción eboraria de lujo en época de Juana de Castilla». En *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, dirigido por Miguel Ángel Zalama Rodríguez. Ayuntamiento de Tordesillas, 2010.
- Silva Santa-Cruz, Noelia. «Objetos nómadas. Contenedores suntuarios islámicos como relicarios en la Edad Media». En *Románico y Reliquias. Arte, devoción y fetichismo*, coordinado por Pedro Luis Huerta Huerta. Fundación Santa María La Real de Estudios del Románico, 2022.
- Singul Lorenzo, Francisco. «Los santos militares de Santa María de Labrada (Guitiriz, Lugo), mediadores espirituales contra la muerte del alma». *Ad Limina* 10, n.º 10 (2019): 91-111.
- Soler del Campo, Álvaro. «Armamento nazarí y de conquista en los relieves del Palacio de Carlos V de La Alhambra». En *Los Tendilla: señores de la Alhambra*, editado por Rafael López Guzmán. Patronato de la Alhambra y del Generalife, 2016.
- Soler del Campo, Álvaro. *La evolución del armamento medieval en el reino Castellano-leonés y al-Andalus (siglos XII-XIV)*. Servicio de Publicaciones del Estado Mayor del Ejército, 1993.
- Soler del Campo, Álvaro. «Guarnición de un casco». En *Exposición Canciller Ayala*, editado por Arabako Foru Aldundia. Diputación Foral de Álava, 2007.

- Soler del Campo, Álvaro. «Notas sobre las adargas de la Real Armería: de Al-Andalus a América». En *Al-Ándalus. Espaço de mudança. Balanço de 25 anos de história e arqueologia medievais*, editado por Susana Gómez Martínez. Campo Arqueológico de Mértola, 2006.
- Soler García, José María. «Noticias históricas acerca del Monasterio de las Virtudes». *Villena* 21 (1971). <http://www.cervantesvirtual.com>.
- Spuhler, Friedrich. com. *Islamic Carpets and Textiles in the Keir Collection*. Traducido por George y Cornelia Wingfield Digby. Con introducción de George Wingfield Digby. Faber, 1978.
- Stillman, Yedida Kalfon. «The Opulent World of *Tirāz* and Precious Textiles». En Yedida Kalfon Stillman, *Arab Dress, A Short History: From the Dawn of Islam to Modern Times*. Brill, 2000.
- Strickland, Debra Higgs. *Saracens, Demons, and Jews: Making Monsters in Medieval Art*. Princeton University Press, 2003.
- Suriano, Carlo Maria, y Stefano Carboni. *La seta islamica*. Studi per edizioni Scelte, 1999.
- Thompson, Jon. *Silk, 13<sup>th</sup> to 18<sup>th</sup> Centuries: Treasures from the Museum of Islamic Art, Qatar*. National Council for Culture, Arts and Heritage, 2004.
- Toló López, Elena. «El Mestre de Sixena i el Mestre d'Alzira: dos enigmes de la pintura del Renaixement». Tesis doctoral, Universitat de Lleida, 2015.
- Tolosa Robledo, Lluïsa, Ximo Company Climent, y Joan Aliaga Morell. *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna III (1401-1425)*. Universitat de València, 2011.
- Tormo Monzó, Elías. «Obras conocidas y desconocidas de Yáñez de la Almedina». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 32 (1924): 32-39.
- Torres Balbás, Leopoldo. *Algunos aspectos del mudéjarismo urbano medieval*. Real Academia de la Historia, 1954.
- Tuchscherer, Jean-Michel, y Gabriel Vial. *Le Musée Historique des Tissus de Lyon*. A. Guillot, 1977.
- Underhill, Gertrude. «A Hispano-Moresque Mantle of the Fifteenth Century». *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 17, n.º 4 (1930): 73-75.
- Urquizar Herrera, Antonio. *Admiration and Awe. Morisco Buildings and Identity Negotiations in Early Modern Spanish Historiography*. Oxford University Press, 2017.
- Urquizar Herrera, Antonio. «La caracterización política del concepto mudéjar en España durante el siglo XIX». *Espacio, Tiempo y Forma* 22-23 (2009-2010): 201-216.
- Urquizar Herrera, Antonio. *Coleccionismo y nobleza: signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Marcial Pons, 2007.
- Urquizar Herrera, Antonio. «Islamic Objects in the Material Culture of the Castilian Nobility: Trophies and the Negotiation of Hybridity». En *Another Image: Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14<sup>th</sup> to 18<sup>th</sup> Centuries*, editado por Borja Franco Llopis y Antonio Urquizar Herrera. Brill, 2019.
- Valdés Fernández, Fernando. «De embajadas y regalos entre califas y emperadores». *Awraq* 7 (2013): 1-17.
- Valencia Rodríguez, Rafael. «Las inscripciones árabes en el arte mudéjar». En *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española*, editado por Gonzalo Borrás Gualis y María Isabel Álvaro Zamora, 292-305. Universidad de Zaragoza, 2010.
- Vallejo, Juan de. *El Memorial de la vida de Fray Francisco Jiménez de Cisneros*. Prólogo y notas de Antonio de la Torre y del Cerro. Bailly-Bailliere, 1913.
- Velasco González, Alberto. «Pintura tardogótica a l'Aragó i Catalunya: Pere Garcia de Benavarri». Tesis doctoral, Universitat de Lleida, 2015.
- Velasco González, Alberto. «Última comunión de San Benito». En *Pintura religiosa de los siglos XV al XVIII en la Colección Gersteinmaier*, 30-36. Ayuntamiento de Valladolid, 2018.
- Velázquez Basanta, Fernando Nicolás. «Muḥammad I al-Gālib bi-Llāh, fundador de la dinastía nazari». *Estudios sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales* 21 (2019): 501-542.
- Veredas Rodríguez, Antonio. *Ávila de los Caballeros: descripción artístico-histórica de la capital y pueblos más interesantes de la provincia*. «El Magisterio» Adrián Medrano, 1935.
- Vestiduras pontificales del arzobispo Rodrigo Ximénez de Rada. S. XIII: Su estudio y restauración. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995.

- Vickers, Michael. «Some Preparatory Drawings for Pisanello's Medallion of John VIII Palaeologus». *The Art Bulletin* 60, n.º 3 (1978): 417-424.
- Viguera Molins, María Jesús. «Casco de guerra». En López Guzmán, Puerta Vilchez y Viguera Molins, *Arte y culturas*.
- Viguera Molins, María Jesús. coord. *Málaga entre Malaca y Málaga*. Universidad de Málaga, 2009.
- Viguera Molins, María Jesús. «Tejido nazarí». En López Guzmán, Puerta Vilchez y Viguera Molins, *Arte y culturas*.
- Viguera Molins, María Jesús. «Tejido nazarí con escudetes y escrituras (tejido del forro del ataúd del príncipe Felipe de Castilla)». En López Guzmán, Puerta Vilchez y Viguera Molins, *Arte y culturas*.
- Viguera Molins, María Jesús. «Tejido nazarí de leones y gacelas». En López Guzmán, Puerta Vilchez y Viguera Molins, *Arte y culturas*.
- Vila Tejero, María Dolores. «Dalmática». En Checa Cremades, *Isabel la Católica*.
- Villanueva, Jaime, y Joaquín Lorenzo Villanueva. *Viage [sic] literario a las iglesias de España le publica con algunas observaciones Joaquín Lorenzo Villanueva*. Vol. 4. Real Academia de la Historia, 1806.
- Vincent, Bernard. «La vida social y religiosa». En *Entre tierra y fe. Los musulmanes en el reino cristiano de Valencia (1238-1609)*, coordinado por Rafael Benítez Sánchez-Blanco y Juan Vicente García Marsilla. Universitat de València, 2009. Publicado con una exposición del mismo título, organizada y presentada en la Sala de Estudi General del Centre Cultural la Nau en Valencia, 26 de febrero-28 julio de 2009.
- Wardwell, Anne E. «A Fifteenth-Century Silk Curtain from Muslim Spain». *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 70, n.º 2 (1983): 58-72.
- Weinberger, Martin. «Silk Weaves of Lucca and Venice in Contemporary Painting and Sculpture». *The Bulletin of the Needle and Bobbin Club* 25 (1941): 3-28.
- Witte, Fritz. ed. *Die Liturgischen Gewänder und kirchlichen Stickereien des Schnütgenmuseums Köln*. Verlag für Kunstwissenschaft, 1926.
- Ybarra Hidalgo, Eduardo. «Notas históricas y genealógicas de la familia Pinelo». *Minervae Baeticae* 29 (2001): 9-22.
- Yarza Luaces, Joaquín. *Vestiduras ricas: Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*. Patrimonio Nacional, 2005.
- Zozaya Stabel-Hansen, Juan. «Alicatados y azulejos hispano-musulmanes: los orígenes». En *La céramique médiévale en Méditerranée. Actes du VI<sup>e</sup> congrès de l'AIECM2*. Narration, 1997.
- Zozaya Stabel-Hansen, Juan. «Los animales en las piezas islámicas del Museo Arqueológico Nacional». En *Al-Kitab: Juan Zozaya Stabel-Hansen*, coordinado por Carmelo Fernández Ibáñez. Asociación Española de Arqueología Medieval, 2019.





## Biblioteca de Historia del Arte

### Últimos títulos publicados

30. *Bajo el eclipse. Pintoras en España (1880-1939)* (2019)  
Concha Lomba Serrano
31. *Arte, ciudad y culturas nobiliarias en España (siglos XIV-XIX)* (2019)  
Luis Sazatornil Ruíz y Antonio Urquizar Herrera (eds.)
32. *Represión, exilio y posguerras. Las consecuencias de las guerras contemporáneas en el arte español* (2019)  
Miguel Cabañas Bravo, Idoia Murga Castro y Wifredo Rincón García (eds.)
33. *El Colegio de San Gregorio de Valladolid. Saber y magnificencia en el tardogótico castellano* (2021)  
Diana Olivares Martínez
34. *Ver es creer. La Inmaculada Concepción y España en el siglo XVII* (2021)  
Pablo González Tornel
35. *El libro hebreo iluminado en Portugal en la Edad Media (siglos XIII-XV)* (2021)  
Tiago Moita
36. *Arte y arquitectura en el Real Monasterio de Santiago de Uclés (1500-1750)* (2022)  
Sonia Jiménez-Hortelano
37. *Las colecciones de vidrio en España. Del pequeño coleccionista al gran museo* (2022)  
Teresa Palomar Sanz y Paloma Pastor Rey de Viñas (eds.)
38. *Abierta de par en par. La casa del siglo XVI en el reino de Granada* (2022)  
M.<sup>a</sup> Elena Díez Jorge y Antonio Orihuela Uzal (eds.)
39. *Imágenes cautivas. Arte, violencia política y cultura visual en España (1923-1959)* (2023)  
Óscar Chaves Amieva
40. *Arte en colectivo. Autoría y agrupación, promoción y relato de la creación contemporánea* (2023)  
Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García (eds.)
41. *Juan Gil de Hontañón, arquitecto del tardogótico* (2023)  
Begoña Alonso Ruiz
42. *El escultor Juan de Montejo (1555-1602), el último aliento de la estética juniana* (2024)  
Sergio Pérez Martín
43. *Luisa Roldán, escultora: fuerza e intimismo* (2.<sup>a</sup> ed., 2024)  
Catherine Hall-van den Elsen
44. *Arte y Mitra. La expresión del poder episcopal en las catedrales góticas* (2025)  
María Dolores Teijeira Pablos, María Victoria Herráez Ortega y Javier Castiñeiras López (eds.)

El presente libro analiza si la memoria de la presencia islámica en la Corona de Aragón, y más concretamente en el Reino de Valencia y en la antigua Balansiya, fue una herencia incómoda para los cristianos. A través del examen de numerosos inventarios, la autora estudia el interés de esta sociedad por las sedas andalusíes y aquellas producidas con las mismas técnicas tras la caída de la población nazarí de Granada. Las fuentes textuales hasta el siglo XVII confirman su presencia, aunque la evidencia material es limitada; sin embargo, se han encontrado ejemplos representados en la pintura de maestros locales que ilustran su gran apreciación.

Por otra parte, esta publicación inserta dicho contexto en el conjunto de los territorios peninsulares, realizando numerosas alusiones a otros lugares como el antiguo Reino de Granada y la Corona de Castilla, dentro del marco cronológico de 1492 hasta la llegada de los Borbones al trono. Con un catálogo de más de cuatrocientos fragmentos de tejidos manufacturados entre los siglos XIII al XVI, y algunas prendas confeccionadas con ellos, el trabajo revela algunos de los diseños más demandados y su dispersión actual en los museos, proporcionando una nueva perspectiva sobre la influencia y el legado andalusí en la sociedad cristiana de la época. Además, en ella se explora cómo los motivos ornamentales de las sedas, aunque ya pasados de «moda», fueron difundidos por todo el Mediterráneo, trascendiendo fronteras regionales y mostrando el movimiento de los mismos debido a su riqueza, y se ofrece también un análisis comparativo de los registros epigráficos de sedas y cerámicas.

En resumen, el texto arroja luz sobre un tema poco explorado en la historiografía valenciana: el estudio de la percepción de la industria textil de herencia islámica a través de la cultura visual y de otras fuentes coetáneas; y evidencia cómo la población cristiana se sintió atraída por estos bienes, lo que demuestra la convivencia y el intercambio cultural que se experimentó en Valencia, captando la atención de quienes buscan comprender la complejidad de su legado.

