



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



UNIVERSIDAD DE GRANADA

MÁSTER UNIVERSITARIO EN TUTELA DEL PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO.

EL LEGADO DE AL-ÁNDALUS

TRABAJO FIN DE MÁSTER

**EL TEJIDO POPULAR COMO FORMA DE REPRESENTACIÓN IDENTITARIA DE
LA ALPUJARRA GRANADINA: ORIGEN Y DESARROLLO DE UNA TRADICIÓN
EN PELIGRO DE EXTINCIÓN.**

Presentado por:

D./D^a. Flavia Graciela Santini

Curso académico 2022 / 2023

«El desprecio del pasado significa el del hombre mismo y, como consecuencia, la muerte ineluctable de un pueblo. ¡Ojalá que los alpujarreños permanezcan finalmente unidos a los elementos más puros de su cultura! Pues una modernización mesurada de las condiciones de existencia no es de ninguna forma incompatible con el respeto a las tradiciones »

(Jean Christian Spahni, *La Alpujarra, la Andalucía secreta*).



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Trabajo de Fin de Máster Universitario en Tutela del Patrimonio Histórico-Artístico: El Legado Al-Andalus
EL TEJIDO POPULAR COMO FORMA DE REPRESENTACIÓN IDENTITARIA DE LA ALPUJARRA GRANADINA:
ORIGEN Y DESARROLLO DE UNA TRADICIÓN EN PELIGRO DE EXTINCIÓN.

Flavia Graciela Santini



Fig. 1- Entrada al taller de Ana Martínez. Fotografía de la autora.

RESUMEN:

Podríamos considerar el arte del tejido como uno de los más antiguos; la historia de esta artesanía se remonta a los albores de la civilización. Se conservan numerosas muestras materiales que son un ejemplo de la calidad y la suntuosidad de estos tejidos (pero tenemos constancia de muchas más de las que tan solo se tiene registro, pues no han sobrevivido debido a las pésimas condiciones de cuidado necesarias para ello). Al-Ándalus, es un buen ejemplo. En el caso del Reino de Granada, la división del trabajo hizo posible toda una industria orientada completamente a la seda, donde la cadena comenzaba con la plantación de morales, la cría de moreras, el hilado, la tintura y finalmente el tejido. La expulsión de los moriscos y la repoblación de la zona de la Alpujarra granadina con campesinos provenientes de Castilla la Nueva, Andalucía Occidental, los Reinos de Valencia, Murcia, Galicia y Granada se tradujeron en una mezcla de culturas. Los tejidos populares alpujarreños son un reflejo de esta mixtura y de los cambios acontecidos en esa zona. Este trabajo de fin de máster busca realizar un recorrido por los orígenes de estos textiles tan característicos de la Alpujarra: la alfombra de nudo alpujarreño y la jarapa, con el fin de analizar sus conexiones con cada cultura, sus diseños y sus formas constructivas. A su vez busca revalorizar y poner el foco sobre una práctica que constituye una seña de identidad de la comarca y se encuentra en completo riesgo de desaparición en la actualidad.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Trabajo de Fin de Máster Universitario en Tutela del Patrimonio Histórico-Artístico: El Legado Al-Ándalus
EL TEJIDO POPULAR COMO FORMA DE REPRESENTACIÓN IDENTITARIA DE LA ALPUJARRA GRANADINA:
ORIGEN Y DESARROLLO DE UNA TRADICIÓN EN PELIGRO DE EXTINCIÓN.

Flavia Graciela Santini



PALABRAS CLAVES: Al-Ándalus, seda, tejidos populares, Alpujarra, nudo alpujarreño, jarapas.

ABSTRACT:

We could consider the art of weaving as one of the oldest; The history of this craft dates back to the dawn of civilization. Numerous material samples have been preserved that are an example of the quality and sumptuousness of these fabrics (but we are aware of many more of which we only have records, since they have not survived due to the terrible care conditions necessary for it). Al-Andalus is a good example. In the case of the Kingdom of Granada, the division of labor made possible an entire silk-oriented industry, where the chain began with the planting of mulberry trees, the breeding of mulberry trees, spinning, dyeing, and finally weaving. The expulsion of the Moors and the repopulation of the Alpujarra area of Granada with peasants from Castilla la Nueva, Western Andalusia, the Kingdoms of Valencia, Murcia, Galicia and Granada resulted in a mixture of cultures. The popular fabrics from Alpujarra are a reflection of this mixture and of the changes that have taken place in that area. This master's thesis seeks to take a tour of the origins of these textiles so characteristic of La Alpujarra: the Alpujarra knotted rug and the jarapa, in order to analyze their connections with each culture, their designs and their constructive forms. At the same time, it seeks to revalue and focus on a practice that constitutes a hallmark of the region and is currently at complete risk of disappearing.

KEYWORDS: Al-Ándalus, silk, Popular Fabrics, Alpujarra, alpujarreño knot jarapas.

AGRADECIMIENTOS:

A mis padres y hermano por el apoyo en la distancia y por su amor incondicional.

A Guillermo, mi pareja, por su ayuda y su cariño.

A Miguel Ángel Espinosa Villegas por acompañarme y guiarme en el desarrollo de este trabajo.

A Ana Martínez, dueña de Hilacar, por abrirme las puertas de su taller y su historia. Sin dudas su testimonio hizo que este trabajo fuese posible.

A Martina Cassiau, docente de la Cátedra Diseño, Artesanía y Patrimonio por tan amena entrevista.

A Ana García López, directora de la CIADA y Proyecto ADA. Agradecida por la entrevista y facilitarme el material tanto de la cátedra como del proyecto.

A la Universidad de Buenos Aires por haberme dado la posibilidad de acceder a mis estudios universitarios. Nada de esto hubiese sido posible sin un sistema universitario público y gratuito.

ÍNDICE:

INTRODUCCIÓN.....	10
OBJETIVOS.....	13
METODOLOGÍA.....	15
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	17

CAPÍTULO 1:

LA PRODUCCIÓN TEXTIL EN EL REINO DE GRANADA.....	21
1.1 ORIGEN Y DESARROLLO.....	22
1.2 GRANADA Y LA ALPUJARRA.....	28
1.3 LA ALPUJARRA Y LA CONQUISTA CRISTIANA.....	32
1.4 CAMBIOS INTRODUCIDOS POR LA REBELIÓN DE LAS ALPUJARRAS Y SU POSTERIOR REPOBLACIÓN	36

CAPÍTULO 2:

NOCIONES BÁSICAS SOBRE TELARES Y TEJIDOS	40
2.1 TEJIDOS.....	41
2.2 TIPOS DE TELAR.....	43
2.3 COMPONENTES BÁSICOS DE UN TELAR HORIZONTAL.....	47
2.4 MONTAJE Y PREPARADO DEL TELAR HORIZONTAL.....	52

CAPÍTULO 3:

LA ALFOMBRA DE NUDO ALPUJARREÑO.....	61
3.1 ANTECEDENTES DE LA ALFOMBRA DE NUDO ALPUJARREÑO.....	62



3.2 LA CORRIENTE REGENERACIONISTA DE LOS SIGLOS XIX-XX Y LA RECUPERACIÓN DE LAS TÉCNICAS TEXTILES ARTESANALES.....	64
3.3 TELAR VERTICAL DE ALTO LIZO	67
3.4 MATERIA PRIMA.....	71
3.5 ESTRUCTURA COMPOSITIVA.....	73
3.6 SITUACIÓN ACTUAL.....	76

CAPÍTULO 4:

LAS JARAPAS.....	78
4.1 ORIGEN DE LA TÉCNICA.....	79
4.2 SISTEMA CONSTRUCTIVO.....	81
4.3 MATERIA PRIMA.....	83
4.4 ESTRUCTURA COMPOSITIVA.....	93
4.5 SITUACIÓN ACTUAL.....	97

CAPÍTULO 5:

LOS TEJEDORES LA ALPUJARRA. Registros de artesanos desde 1976 hasta hoy.....	98
--	----

CAPÍTULO 6:

LA ARTESANÍA LOCAL COMO FORMA DE IDENTIDAD CULTURAL.....	108
6.1 PROBLEMÁTICA ACTUAL.....	109
6.2 LA ARTESANÍA COMO PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL.....	111
6.3 LA PROTECCIÓN DE LA ARTESANÍA LOCAL EN ESPAÑA.....	112
6.4 POSIBLES SOLUCIONES DESDE LA PERSPECTIVA DEL DISEÑO.....	115



CONCLUSIONES.....	121
BIBLIOGRAFÍA.....	125
WEBGRAFÍA.....	131
ANEXO I.....	139
1.1 Entrevista a Ana Martínez.....	139
1.2 Entrevista a Martina Cassiau.....	145
1.3 Entrevista a Ana García López.....	156
ANEXO II.....	162
Material fotográfico del taller de Ana Martínez.....	161
Material fotográfico de telares AHPG.....	170

INTRODUCCIÓN:

En el siguiente trabajo nos centraremos en el estudio de los tejidos. Pese a su histórica conexión con el tejido andalusí en general, investigaremos particularmente los producidos en la zona de la Alpujarra granadina. Por este motivo realizaremos una fugaz mirada a la historia heredada por esta artesanía en la comarca, para llegar al análisis de la complicada situación real que actualmente presenta esta actividad.

La elección de este tema se basa, en primer lugar, en mi formación académica y profesional en el área del diseño en general y particularmente del diseño textil, una rama del conocimiento que muchas veces es olvidada. A esto sumo también los conocimientos adquiridos durante el transcurso del máster, especialmente aquellos que tienen que ver con la protección de los bienes culturales materiales e inmateriales.

En segundo lugar, también se debe en buena medida a la carencia de bibliografía especializada sobre los textiles alpujarreños pues, en contraposición a la bibliografía que existe respecto a la producción de la seda en al-Andalus, es sumamente escasa. A esto sumamos la falta de actualización de los textos, ya que la mayor parte de las investigaciones referentes a tejidos populares datan de la década de los 90, por lo que, desde entonces, no se ha realizado ninguna revisión sobre este tema.

Para el desarrollo de este trabajo de fin de máster, comenzaremos poniendo en contexto la situación en la que se encontraba la Alpujarra granadina durante el

siglo XV-XVI y la producción de la seda, que tanto renombre dio a esta zona. No nos detendremos a realizar un análisis en profundidad de la seda en al-Andalus, puesto que varios autores ya lo han hecho muy adecuadamente. Por tanto, lo utilizaremos como punto de partida para entender el grado de influencia que tuvo esta producción. Haremos también un breve repaso de los hechos históricos que han sido determinantes en la fabricación de tejidos populares, tejidos que sustituyeron a la seda a partir del siglo XVII como consecuencia de la expulsión de los moriscos y la posterior repoblación cristiana. Caracterizar esta zona, conocer sus peculiaridades geográficas y su historia nos permitirá entender cómo fueron transformándose los textiles en virtud de los cambios hacia unos modos de vida más austeros.

Para poder comprender mejor los conceptos que desarrollaremos en los capítulos 3 y 4 se hace necesario acercarnos al vocabulario textil y de los telares. Es por ello que el capítulo 2 estará dedicado a incorporar conocimientos relacionados a los tipos de telares, los instrumentos que los componen y su funcionamiento.

Ya contextualizado el tema y adquirido los conocimientos básicos para la comprensión de los telares de alto y bajo lizo abordaremos la producción de dos tipos de tejidos característicos de esta zona: las alfombras de nudo alpujarreño y las jarapas. A ellas las intentaremos encuadrar en su marco histórico profundizando en sus antecedentes, en el sistema constructivo, en su materialidad, estructura compositiva y situación actual pues se han vuelto un símbolo identitario de los pueblos de la comarca.

Para terminar, pondremos la mirada en las leyes de protección del patrimonio cultural inmaterial como forma de salvaguardar las técnicas de producción manual frente a los problemas y amenazas a los que se deben enfrentar los artesanos en la actualidad. Sabemos que la artesanía afronta varios desafíos a los cuales el diseño podría dar solución. Durante los últimos años y sobre todo con la revolución industrial se los ha ubicado en diferentes escalones de una misma pirámide en la que el arte es la cúspide, posicionando a estas disciplinas las unas sobre las otras. Esta situación no ha servido más que para aumentar la brecha entre ellas y generar un recelo en la relación artista-artesano-diseñador. Es por ello que en este último capítulo buscaremos proponer posibles soluciones desde la perspectiva del diseño ya que como entendemos es imposible que una exista sin la otra. Con ese objetivo, incorporaremos las voces de Martina Cassiau y Ana García López, además de otros proyectos que creemos que deberían ser replicados.

OBJETIVOS:

Las amenazas constantes a las que se enfrenta la artesanía local en la actualidad ponen en evidencia el estado crítico que presentan los oficios textiles artesanales. Los tejidos populares han sabido sobrevivir desde el siglo XVII gracias al valor significativo que aportaban a la economía de los pueblos y al hecho de que dicho valor se haya transformado progresivamente en una cuestión identitaria. No obstante, es muy cierto que hoy en día el factor económico se ve disminuido como consecuencia de la competencia desigual que existe entre la manufactura de origen industrial y la manual. Es probable incluso que esta especial relación de la economía con la configuración identitaria esté dando lugar en la actualidad a un cierto debilitamiento de la marcada personalidad de la comarca.

El objetivo central del trabajo, por tanto, tendrá como cometido profundizar en el estudio de las técnicas, el origen y la situación actual del tejido popular alpujarreño como forma de identidad cultural. Un estudio de este tipo se propondrá como objetivo principal revalorizar y analizar una actividad que se encuentra en su punto históricamente más delicado, además de denunciar, fomentar y revitalizar la situación en la que se encuentran los oficios artesanales. Cualquier empeño en este sentido puede contribuir a la conservación de usos y técnicas artesanales que forman parte de un acervo cultural muy maltratado y que merece ser rescatado y difundido.

Para cumplir con este objetivo central se plantearon, a su vez, una serie de objetivos específicos a los que se pretende responder en firme:



1. Realizar una revisión bibliográfica sobre el desarrollo textil en el Reino de Granada en los siglos XV y XVI tomando como objeto la Alpujarra y su tradicional manufactura sedera para poner en contexto los diversos antecedentes que llevaron a la producción textil actual. Con ello se intentará dar a conocer la riqueza con que contó el patrimonio histórico textil de la Alpujarra, pues analizando su origen, su desarrollo y situación actual, pretendemos demostrar que estamos hablando de una actividad artesanal y doméstica de profunda raigambre en la zona.
2. Aportar una mirada actualizada y técnica que busca suplir la falta de bibliografía existente sobre los textiles alpujarreños y su manufactura, paliando así el extraordinario desconocimiento técnico actual mediante la difusión de sus modos y formas, así como del vocabulario específico.
3. Hacer hincapié en los valores de la artesanía local, especialmente en el ámbito del tejido popular, con el objeto de que esta práctica perviva en el tiempo y continúe siendo una seña de identidad.
4. Identificar las amenazas a las que se enfrenta la artesanía local y las leyes que la protegen tanto a nivel local, autonómico y estatal.
5. Proponer potenciales soluciones desde la perspectiva del diseño que den respuesta a la problemática de la artesanía.

METODOLOGÍA:

La propuesta metodológica que se utilizó para el desarrollo de este Trabajo de Fin de Máster se ajusta a los de un trabajo de investigación académica. Para ello decidimos adoptar una postura metodológica culturalista puesto que este estudio se centró en los textiles alpujarreños y en la influencia que las distintas civilizaciones tuvieron sobre estos. Con este fin se consultó la bibliografía existente sobre la producción textil en la Alpujarra desde época musulmana y los textiles alpujarreños derivados de la presencia de estos y las posteriores poblaciones castellanas que habitaron la zona . Tras una búsqueda de fuentes tanto en la Biblioteca de Andalucía (Granada) y en varias de las bibliotecas de la Universidad de Granada, el Archivo Histórico Provincia de Granada y demás portales digitales existentes pudimos determinar que existe carencia de estos temas desde el año 1992 hasta aquí. Si bien es cierto que esta escasez de textos es más o menos notoria según el tema, no debemos dejar de resaltar la importancia que tienen estas fuentes documentales como estímulo tanto para mi trabajo como para las investigaciones futuras. Esta bibliografía, que tomó su impulso con la Exposición Universal de Sevilla en el año 1992, no hizo nada más ni nada menos que poner en primera plana temas que hasta ese momento estaban condenados al olvido. Se completará estas publicaciones con noticias y vídeos obtenidos de la prensa digital que si bien no constituyen textos de índole académica son un excelente registro documental para nuestro trabajo.

Como segunda medida, e impulsados por la falta de bibliografía, se procedió a un estudio de campo que consistió en una visita a la Alpujarra. Esta visita nos permitió adentrarnos en el taller de Ana Martínez, conocer sus herramientas y su dinámica de trabajo. De ella pudimos recabar una entrevista con datos sumamente relevantes para este trabajo y que se adjuntan en el Anexo I. Es importante mencionar en este punto que además de la voz de la artesana pudimos sumar la de Martina Cassiau y la de Ana García López con quienes dialogamos sobre el tándem artesano-diseñador y se encuentra disponible también en el anexo I.

Como tercera medida, y además, como consecuencia de la visita, se obtuvo un valioso material fotográfico que creemos servirá como documentación gráfica del trabajo de la artesana. También he incluido dibujos de mi autoría con la intención de que esta herramienta gráfica permita a los lectores comprender mejor ciertos conceptos que podrían ser difíciles de explicar de forma escrita.

Por último, nos hemos servido de las legislaciones vigentes en tema de Patrimonio Cultural Inmaterial, tanto nacionales como autonómicas, con el fin de indagar en las leyes de protección. Comprender el alcance de estas legislaciones nos ayudará a proponer nuevas soluciones con un enfoque más particular y no tan general, que alienten a resolver las problemáticas a las que se enfrentan la artesanía textil en la actualidad.

ESTADO DE LA CUESTIÓN:

Como mencionamos en la metodología, uno de los mayores retos con el que nos encontramos a la hora de encarar este trabajo fue la escasez de bibliografía en torno a los tejidos de nudo alpujarreño y las jarapas. Por eso, nos parece importante mencionar el aporte de algunos de los autores y publicaciones que guiaron y acompañaron nuestro trabajo investigativo.

El primer capítulo de este trabajo intentará llevar a cabo un acercamiento a la producción sedera en Granada y la Alpujarra desde el periodo romano hasta la repoblación cristiana. En este tema encontramos importantes referentes cuyos aportes servirán para contextualizar dichos años. Entre ellos son destacables las ideas de José Enrique López de Coca Castañer, Cristina Partearroyo Lacaba y Silvia Saladrigas Cheng sobre la Ruta de la Seda en España y Portugal, Cristina Partearroyo Lacaba sobre textiles andalusíes o la publicación de Laura Rodríguez Peinado sobre los hechos que posibilitaron la organización de la industria textil andalusí. Resulta interesante el catálogo *A la luz de la seda* con las colecciones textiles del Museo de la Alhambra, Museo Lázaro Galdiano y Fundación Gomez Moreno para conocer los tejidos nazaríes que se conservan en la actualidad comprendiendo mejor las técnicas utilizadas y los motivos de decoración.

Profundizando en la zona varios textos marcarán nuestro trabajo investigativo entre ellos *La Alpujarra. Vol I* de Miguel J. Carrascosa Salas, *La Alpujarra antes y*

después de la Conquista Castellana de Carmén Trillo San José o *Historia de la Baja Alpujarra* de José Ángel Tapia Garrido.

En el segundo capítulo buscaremos aproximarnos a los conceptos textiles básicos para comprender mejor el tejido y sus procesos constructivos. *Telares manuales en España* de Guadalupe González- Hontoria y María Pía Timón Tiemblo o *Manual de tejeduría* de Ninette Fredericksen son el ejemplo de un gran trabajo orientado a documentar y preservar el conocimiento de la técnica textil en España.

El tercer capítulo estará orientado a las alfombras de nudo alpujarreño en telares de alto lizo. Esta técnica ha sido estudiado en profundidad por Maria Luisa Hernández Rios en su trabajo investigativo sobre la familia López Sancho por lo que ella será de alguna manera nuestra referente más importante en este tema, aunque sumaremos, también, el reciente trabajo de Maria de la Encarnación Cambil Hernández y Cristina López-Gollonet Cambil sobre las *telaras* de la empresa La Alpujarreña. Incorporaremos además información extraída de otras fuentes como lo son las noticias, webs, etc.

En el cuarto capítulo, el de las jarapas, dada la insuficiencia bibliográfica que existe sobre el tema nos valdremos de principalmente de la entrevista realizada a Ana Martínez, tejedora de la localidad de Bubión, quien es, a día de hoy la única artesana que continúa ejerciendo el oficio. La transcripción total de la entrevista se encontrará adjunta en el Anexo I, junto con varias fotografías de mi autoría que buscan documentar el trabajo de la artesana. Además de la entrevista realizada haremos uso de otras entrevistas que Ana ha brindado a diferentes programas de

televisión y otros medios escritos; y a los cuales hemos podido acceder a través de la búsqueda en internet.

La revisión de los artesanos dedicados al oficio textil en la Alpujarra desde 1976 hasta hoy será la recopilación de información recogida en varias guías, entre las que se encuentran la *Guía de la Artesanía Andaluza*, *Artesanos de la Alpujarra* y la *Guía de la artesanía en la provincia de Granada* datos que se sumarán a los extraídos de las redes sociales, webs y entrevistas realizadas a estas trabajadoras textiles.

El último capítulo buscará indagar en la relación artesanía-identidad cultural. Para ello pondremos atención a los estudios realizados por KPMG y Circulo Fortuny a fin de comprender el impacto económico de la artesanía en España. Nos introduciremos en el concepto de *Patrimonio cultural inmaterial* de la UNESCO y las propuestas de salvaguarda, tanto a nivel internacional como las que propone el gobierno de España a nivel nacional y autonómico. Hacia el final del capítulo aspiramos a trazar algunas soluciones que desde el diseño ayuden a resolver muchos de los problemas que encara la artesanía en la actualidad y el futuro.

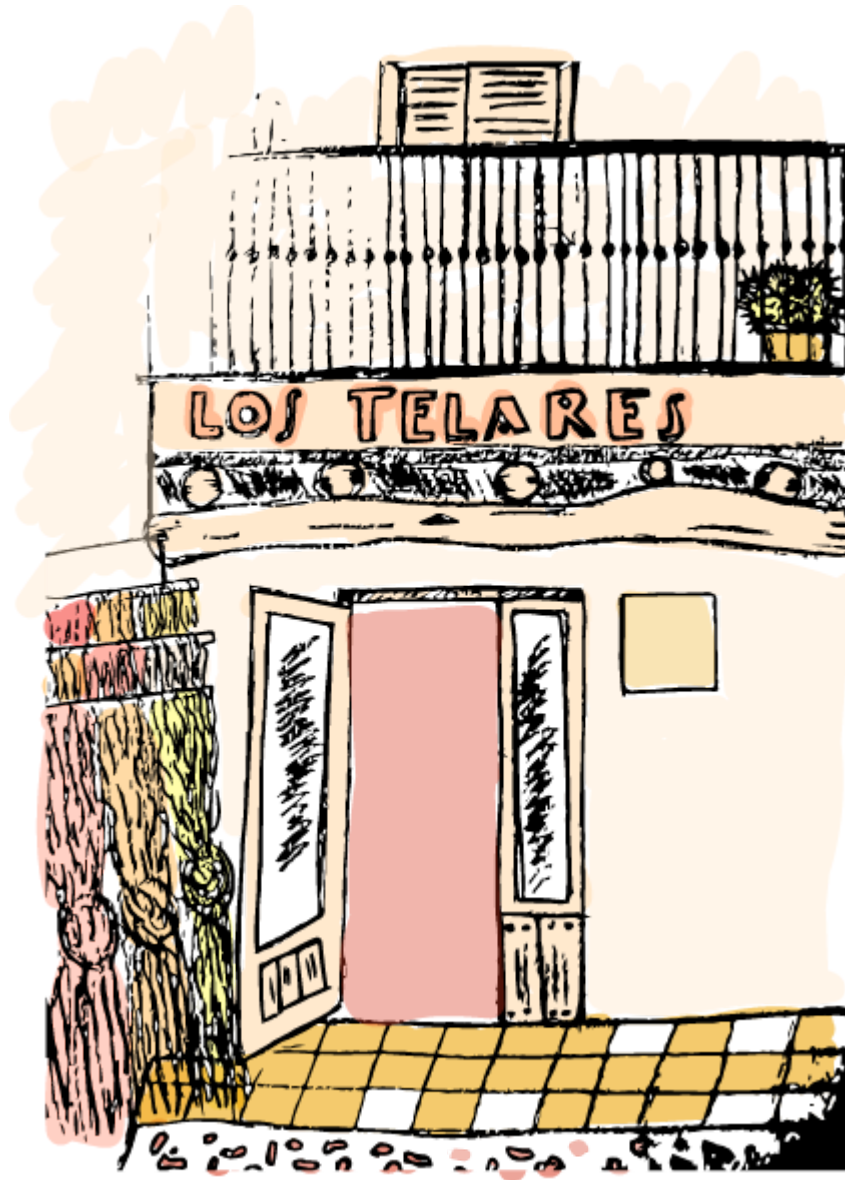


Fig. 2-Representación gráfica del taller. Ilustración de la autora.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Trabajo de Fin de Máster Universitario en Tutela del Patrimonio Histórico-Artístico: El Legado Al-Ándalus
**EL TEJIDO POPULAR COMO FORMA DE REPRESENTACIÓN IDENTITARIA DE LA ALPUJARRA GRANADINA:
ORIGEN Y DESARROLLO DE UNA TRADICIÓN EN PELIGRO DE EXTINCIÓN.**

Flavia Graciela Santini



CAPÍTULO 1: LA PRODUCCIÓN TEXTIL EN EL REINO DE GRANADA.

1.1-ORIGEN Y DESARROLLO:

Para poder comprender mejor el impacto que tuvo la industria de la seda en Granada, y particularmente en la Alpujarra (la zona objeto de este trabajo) es necesario entender el origen y, por consiguiente, los antecedentes de la tradición manufacturera textil en la península. Como ya es sabido, han sido varias las culturas que han atravesado la península antes de la llegada de los musulmanes y muchas de estas también han dejado ciertas muestras textiles que permiten, hoy por hoy, entender un poco más sobre la técnica y la tecnología textil.

La industria textil durante el periodo romano¹, por ejemplo, se caracterizó por el uso de fibras tales como la lana, el lino, el cáñamo y el esparto. Carmen Alfaro Giner (quien a nuestro criterio es una de las mayores referentes en el estudio de los telares en época romana) sostiene que la lana y el lino eran las más utilizadas, aunque se hace difícil identificar con precisión si alguna de ellas era empleada con preferencia (1997, p.15). La lana es una fibra de origen animal que presenta diferentes cualidades, como la resistencia, elasticidad, aislamiento e impermeabilidad, que la convierten en idónea para la protección del cuerpo en las situaciones de frío y calor. El lino, por su parte, es una fibra de origen vegetal que se extrae de una planta que los romanos denominaban *linum*. Es una fibra que proporciona cualidades tales como suavidad, elasticidad y frescura. Las fibras de cáñamo gracias a la resistencia que ofrecían eran utilizadas además para la confección de sogas y sacos. En el caso del esparto, la misma autora sostiene que

¹ La elección de este periodo para comenzar radica exclusivamente en que fue un periodo de importantes avances a niveles técnicos, lo que no quita que con anterioridad hayan existido textiles y medios de producción para los mismos.



podrían haber sido utilizadas: “como cubiertas protectoras para la lluvia o algo similar” pero que bajo ningún caso se trata de “una fibra idónea para confección de vestidos” (Alfaro, 1997, pp. 27-28). La autora también nombra otras fibras no tan tradicionales como el pelo de cabra o de castor, el junco, la hoja de palmera, la lana de camello, el papiro, entre otras. En el caso de la seda, al menos en la península ibérica, no existen muestras conservadas de dichos tejidos durante el periodo romano, pero hay fuentes romanas que hacen referencia a los vestidos de seda. Es importante mencionar que la industrialización del filamento de seda y su tejido datan, según la leyenda², del año 2460 a.C en China. Los intercambios entre Extremo Oriente y Europa a partir del siglo I a.C. constituirán lo que el barón Ferdinand von Richthofen³ definirá posteriormente como la Ruta de la Seda. Dichos intercambios acercaron la seda a los romanos para quienes era considerada una prenda de lujo ignorando el origen de la misma. El monopolio de la seda estuvo en manos de China durante 3000 años y hacia el siglo VIII los árabes la introdujeron en la España musulmana, hecho que veremos más adelante.

En cuanto a los métodos de construcción textil las fibras serían tejidas en telares verticales generando entramados con un aspecto similar a la sarga⁴ y al tafetán⁵. De los telares del periodo romano se ha podido obtener información gracias

² Sobre la leyenda: La dama Hsi-Ling-shih, esposa del emperador Amarillo, Huangdi, fue quién introdujo la cría de gusanos de seda y creó el telar. Según esta leyenda china, su marido le pidió que investigara la razón por la cual las hojas de las moreras se encontraban roídas, descubriendo así a las orugas blancas causantes de dichos daños. Con las orugas también descubrió los capullos que eran fabricados por estas, y su vez, descubrió también de manera accidental, que las mismas estaban conformados por un filamento continuo que al ser hilado daba la posibilidad de ser tejido.

³ Ferdinand von Richthofen fue un geógrafo y geólogo alemán que acuñó el término Ruta de la seda para designar a la red comercial entre China y el Mediterráneo Oriental.

⁴ Sarga: Es un tipo de ligamento junto con el tafetán y el raso. Consiste en un escalonado que forma visibles líneas diagonales.

⁵ Tafetán: Es el ligamento más simple y se trata de alternar 2 hilos y 2 de pasada consecutivamente.

a los tejidos preservados y a las representaciones que existen de los mismos, puesto que ninguno se ha conservado en su totalidad como para poder estudiarlo correctamente⁶. Se pueden mencionar dos tipos de grandes dimensiones: el telar vertical de pesas y el telar vertical de marco. El telar vertical de pesas estaba formado por dos listones verticales que se hincaban en el suelo y cuya parte superior se apoyaba en una pared para lograr la inclinación necesaria que permitiese el tejido. En la parte superior ambos listones estaban unidos por un cilindro, el enjullo⁷ o como los romanos lo llamaban *lugum* que sirve para sostener la urdimbre y a su vez para enrollar el tejido a medida que se iba tejiendo (Alfaro, 1984, p. 94). Los listones presentaban una serie de agujeros que permitían mover el lizo a gusto del tejedor. Los hilos eran divididos en dos grupos: los impares pasaban por delante de la barra de separación y los pares por detrás. Lo característico de este tejido era el uso de pesas de terracota que servía para tensar ambos hilos. La primera calada entonces se realizaba gracias a la inclinación del telar que permitía separar los hilos y dejar pasar por esta separación al hilo de trama. La segunda calada era realizada por el movimiento del lizo a las horquillas, lo que hacía que los hilos que se encontraban por detrás pasasen adelante, generando el hueco para pasar el hilo de trama.

⁶ Algunos artículos sobre hallazgos arqueológicos de pesas de telares romanos: https://www.researchgate.net/profile/Jesus-Martin-Gil/publication/256839453_Las_pesas_de_telar_un_sistema_ponderal_con_base_en_la_uncia/links/00b7d523d9fb12978a000000/Las-pesas-de-telar-un-sistema-ponderal-con-base-en-la-uncia.pdf
<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/05/23/14fatas.pdf>

⁷ Enjullo: Este elemento lo definiremos con una mayor precisión en el próximo capítulo. Se trata del rodillo de madera en el cual se enrollan los hilos de urdimbre para darles tensión y así poder entrecruzar los hilos de trama.

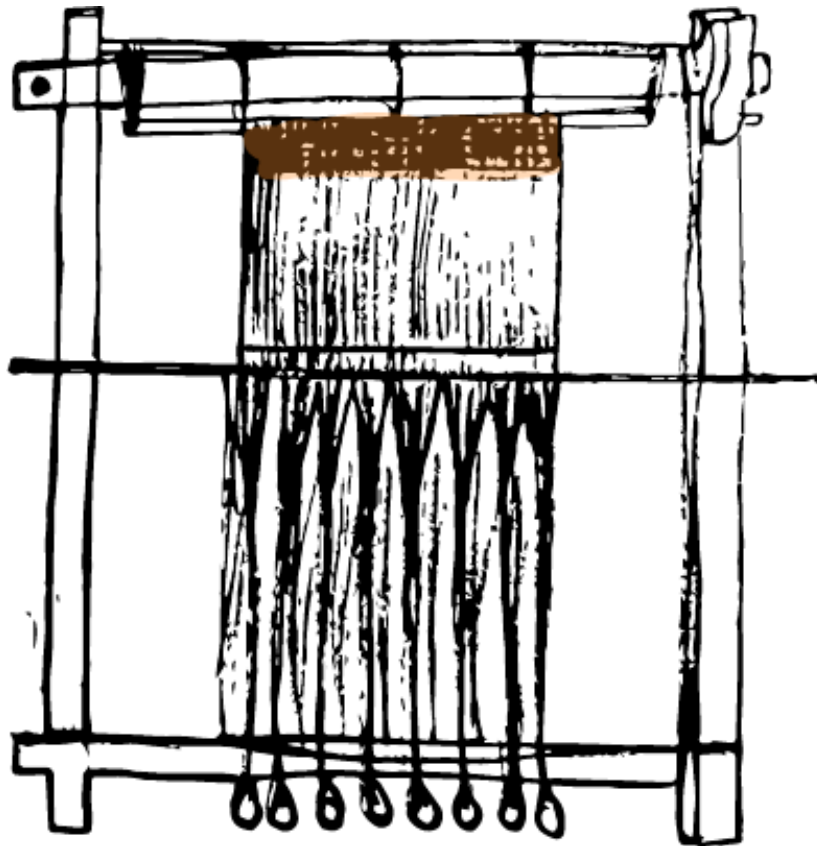


Fig 3. Telar de pesas. Ilustración de la autora.

El telar de marco, parece situar su origen en Siria y Palestina para luego trasladarse a Egipto. Presentaba avances respecto del telar de pesas en cuanto a la comodidad y al tiempo de trabajo motivos por los cuales suplantó rápidamente a este. Estaba compuesto por un marco de madera fabricado a partir de dos listones verticales con pies que lo mantenían recto y dos travesaños (uno superior y otro inferior) que daban cierre a la estructura. Estos dos listones estaban rodeados por la urdimbre la cual se tejía por ambas caras. Una varilla servía para mantener fija la urdimbre, por ella pasaban los hilos realizando un recorrido que iba desde la varilla pasando alrededor del telar y viceversa (Alfaro, 1984, pp. 93-94). Ambos telares, el telar vertical de pesas y de marcos fueron los más utilizados en Europa.

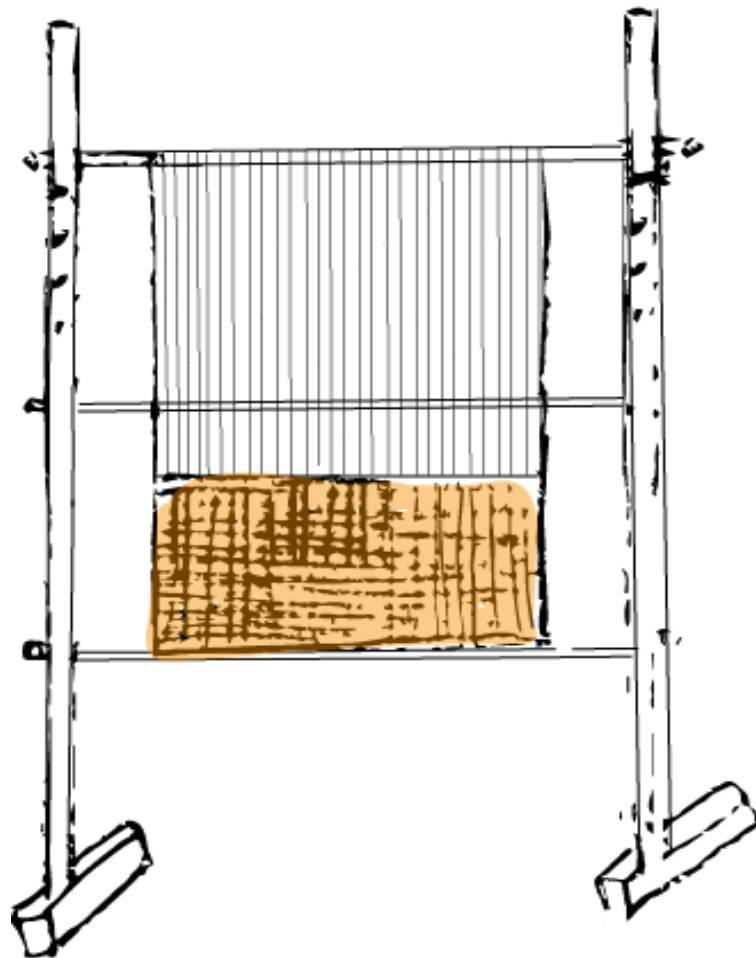


Fig. 4. Telar de marco. Ilustración de la autora.

En cuanto al teñido, en la época romana era sumamente importante ya que mediante los colores se distinguía el estatus social de cada individuo. Para el teñido se utilizaban tintes de origen animal y vegetal. Los de origen vegetal eran extraídos de diferentes plantas: el azul del pastel y el índigo, el rojo de la granza y el amarillo de la gualda. De origen animal se podía obtener el *quermes* que es un pigmento a base del, *Coccoide* un insecto parecido al pulgón (Rodríguez, 2012,267).

El comercio de textiles creció gracias al creciente número de personas que trabajaban en esta industria. Algunas ciudades se convirtieron en importantes mercados de estas manufacturas además del gran número de hogares que se dedicaron a la producción de textiles. Es importante resaltar que el periodo romano sentó los precedentes de la producción textil andalusí.

En el período visigodo, se hace difícil identificar si existieron grandes cambios ya que no se han conservado textiles propios de esta época. Algunos autores sostienen que la producción manufacturera podría haber mantenido las mismas estructuras que en el periodo romano (Rodríguez, 2012, p. 268). Para Luis Serrano-Piedecasas Fernández debido a la escasa documentación que existe: “no es fácil evaluar la importancia de la industria textil hispano-visigoda, ni el volumen de las importaciones de paños.” ni tampoco “precisar es hasta qué grado de calidad llegó la industria textil visigoda” (Serrano-Piedecasas, 1986, pp. 206-207).

Lo que sí sabemos es que las sedas, utilizadas por la nobleza e importadas posiblemente desde Bizancio, junto con las lanas eran los textiles empleados en este periodo, aunque, como mencionamos anteriormente, no se conservan dichos tejidos, pero sí algunos escritos que hacen mención de ellos.

La llegada de los musulmanes de la dinastía Omeya trajo consigo la introducción de la sericultura que había sido heredada de los imperios bizantino y sasánida. Esta industria dedicada a la producción de telas de lujo fue consolidando lo que se conoció como el final de la Ruta de la seda en Occidente (Partearroyo, 2007, p.371).

Si bien es cierto que no se conoce con precisión cuándo se introdujo la manufactura de la seda, se sabe que en tiempos de 'Abd al-Rahmān II (822-852), cuarto emir Omeya, ya existía el tiraz y que la introducción de la seda en la península debió ser anterior a este (Cabrera, 2005, p. 37). El tiraz era un taller dedicado exclusivamente a la fabricación de tejidos de lujo y que trabajaban únicamente para la corte. El nombre de este taller deriva del tejido *tiraz*, una palabra de origen persa que se utilizaba para denominar a los bordados. Junto con la seda, que fue la fibra textil de mayor calidad trabajada por los musulmanes, se crearon también otro tipo de manufacturas con hilados heredados de otras culturas, como la lana en las alfombras, que era trabajada con anterioridad en la Antigüedad Tardía, o el algodón; también el lino peninsular, el cáñamo y el oro denominado también oropel (Guillén, 2011, pp 2-3). En el siguiente apartado estudiaremos con mayor profundidad la producción de tejidos andalusíes en Granada.

1.2- GRANADA Y LA ALPUJARRA:

La Alpujarra granadina, situada en la parte suroriental de la provincia de Granada, constituye una zona de larga tradición textil. Si bien en nuestro trabajo nos limitaremos a estudiar el área que corresponde a Granada, la Alpujarra abarca, también, parte de la provincia de Almería siendo conformada por un total de 47 municipios. De forma descriptiva se la suele dividir en Alpujarra Alta, Media y Baja. Esta región es en realidad una depresión longitudinal intramontañosa que comprende Sierra Nevada en su ladera sur y la aísla de las sierras de Lújar,

Contraviesa y Gádor (Bosque,1979, p. 94). Este paisaje es recorrido por 3 ríos principales: el Guadalfeo (que es la arteria fluvial más importante de la Alpujarra), el río de Almería (o río de Andarax) y el de Adra que vierten sus aguas en el mar Mediterráneo.

Las características estructurales del paisaje y la singularidad de su clima la hacen fértil para el cultivo de castañares, olivares, naranjales, viñedos y almendros (Carrascosa, 1992, pp. 125-126) y, por supuesto, la morera que favoreció la sericultura. El aprovechamiento del suelo y de los recursos han ido transformándose con el tiempo, situación que iremos observando en el transcurso de este capítulo. Es crucial mencionar cuál fue el papel que representó desde la óptica textil para poder comprender mejor su importancia en estos aspectos. Basta para ello, con remontarse al Reino de Granada en los siglos XV y XVI, donde la producción de seda era de las de mejor calidad de toda la península.

La Alpujarra adquirió un papel fundamental en la producción sedera durante la época islámica. Por un lado, el terreno montañoso creaba el lugar ideal para la plantación de morales y, por consiguiente, la cría de la oruga *Bombyx mori*, conocida comúnmente como gusano de seda. Además, ostentaba el título de ser uno de los mercados de seda más importantes, con toda una industria girando alrededor de ella; donde se estima que existían unos 300 tornos y 4000 telares, que daban trabajo a miles de granadinos y a los que también se sumaban otras 300 personas más que se dedicaban a la compra-venta, además de torcedores, tintoreros, hiladores, sastres y bordadores (Delgado, 2019).

Como mencionamos con anterioridad, la serie de barrancos y llanos crean una fuente inagotable de agua que desciende desde Sierra Nevada, aumentando el caudal de los ríos y aportando un alto grado de fertilidad a sus tierras. No es de sorprender entonces que este haya sido el lugar elegido, entre los valles de Sierra Nevada y Sierra Morena, para que las tribus sirias, hacia el año 740 se establecieran allí y se dedicaran al cultivo del moral y a la cría de gusanos de seda. En el calendario de *Córdoba 961* se recoge el ciclo anual de trabajo, describiendo las distintas etapas de la producción, desde la plantación hasta la recolección de la seda para su tejido (López y Marinetto, 2012, p.13). Incluía a su vez ciertas medidas legales, algunas de ellas relacionadas con la cría de gusanos, el consumo de hojas por gusano y las transacciones realizadas con el material (Lagardere, 1990, como se citó en Rodríguez, 2013, p.271).

Alejandro Guillén Santoro recoge en su publicación las etapas en las cuales se dividía el proceso de producción:

En febrero las mujeres recogen los huevos de las mariposas del gusano de seda,

En marzo los gusanos se reproducen.

En mayo y posteriormente en agosto, los oficiales del Califa requisaban la seda para las necesidades del tiráz de palacio.

Es lógico pensar que se continuó con este calendario mientras se mantuvo la producción de seda en al-Andalus. Lo único que varió fue la forma de organización del trabajo dependiendo del periodo político.

En cuanto a la organización del trabajo en época nazarí existían asociaciones o arrendamientos agrícolas para la “cría de la seda” o xariquerías; el dueño de los morales entregaba al criador un número determinado de huevos de los gusanos de seda y le

encargaba del cuidado de una serie de árboles; al finalizar la temporada el criador recibía como retribución la cuarta parte de la seda obtenida. (2011, p. 4)

Otros de los elementos característicos, sin el que no hubiese sido posible la producción de tales telas lujosas fueron los telares. El telar de tiro o de lazo, permitía la creación de tejidos labrados repitiendo patrones de diseño en la totalidad del espacio. En el telar de bajo lizo⁸, se realizaban los tejidos denominados tiraz (que mencionamos con anterioridad) utilizando el ligamento de tafetán y combinando inscripciones y decoraciones. Por último, el telar de alto lizo⁹ se utilizaba para la fabricación de alfombras (Fernández, 1998, pp. 81-82).

Se organizaron talleres alrededor de estos telares, tanto de carácter privado como oficiales, los cuales trabajaban exclusivamente para la corte y se los denominaba *Dār al-Tirāz*. La creación del primer taller de tiraz se le atribuye a 'Abd al-Rahmān II (822-852) en Córdoba, el mismo ubicado junto al palacio (Fernández, 1998, p.81-82). Luego le siguieron otros talleres en Almería, Málaga, Fiñana, Sevilla, Pechina, Murcia, Baeza, Jaén, Elvira, Andarax, Guadix, Valencia, Toledo, Chinchilla, Játiva, Bocariente, Lérida y Calcena (Serjeant, 1972, como se citó en Fernández, 1998, p. 82). Estos talleres estaban a cargo de una persona que podría ser algún noble o persona de confianza que junto a otros oficiales gestionaban dichos talleres.

⁸ El telar de bajo lizo funciona a base de palancas o pedales. Cuanto más pedales o palancas posea más posibilidades de dibujos tiene, los que pueden ser sencillos o de mayor complejidad. Así pueden existir telares de 4,8,12 o más lizos. Este tipo de telar brinda también la posibilidad de realizar tanto tejidos finos como gruesos.

⁹ Se trata de un tipo de telar que se utiliza para la realización de tapices decorativos. Está constituido por un marco o bastidor y a diferencia del telar de bajo lizo, no poseen pedales por lo que el tejido se realiza de forma completamente manual.

Es importante entender, en este punto, que los tejidos eran sinónimo de lujo y un fuerte indicativo de rango social por lo que las telas eran utilizadas por los monarcas y su familia pero también como regalos a otros monarcas, tanto cristianos como musulmanes (Rodríguez, 2012, p. 275). Además, sólo los talleres oficiales de tiraz estaban autorizados a fabricar ciertos textiles, en particular aquellos que estaban destinados al soberano. Los talleres privados, por su parte, realizaban trabajos por encargo a clientes concretos o bien los vendían de manera directa pero se encontraban también vinculados al tiraz oficial. Es importante remarcar que en la división del trabajo lo que tenía que ver con la cosecha y cría de los gusanos pertenecían al trabajo rural mientras que el hilado, teñido y tejido se desarrollaban en las ciudades, generalmente en torno a talleres familiares (Fernández, 1998, p. 37).

El comercio fue otro punto clave de la industria sedera andalusí de los cuales se tiene constancia debido a que posterior a la conquista se siguieron manteniendo los impuestos con los que se gravaba así como también el control de la producción propios de la época musulmana. Durante la época nazarí existía la figura del *hafiz*, que junto con los lugartenientes tenían a su cargo a los maestros hiladores. Los hiladores eran designados cada primero de abril por el *hafiz* en “la costa de la mar” y en el resto del Reino a mitad de mes (Guillén, 2011, p. 15). El proceso seguía con el control y registro en el correspondiente libro por parte del *hafiz* quien contaba, pesaba y sellaba las madejas de seda confeccionando un recibo para el productor. En el caso de la venta, el productor solo podía vender su producción en Granada, Málaga o Almería no sin antes notificar al *hafiz* la cantidad. La seda se entregaba

luego a un corredor que la ofrecía en almoneda cobrando por ello una comisión. También podían venderse mediante subasta o bien entregar la seda al *motelef*¹⁰ o *motalef* para su traslado a la *alcayzería*¹¹, el barrio de Granada dedicado al mercado de la seda (Marquez, 1961, p. 65). Una vez que las telas eran registradas, pesadas y selladas las madejas se anunciaban y de aceptar el vendedor la oferta debía pagar el corretaje y el *derecho de lia*¹². Por su parte el comprador pagaba el diezmo del precio como impuesto y de querer sacarla fuera del Reino un pesante más los gastos aduaneros si salía de puerto seco o de mar (Fernández, 1998, p. 43). Lo cierto es que esta seda era muy valorada por su calidad, motivo por el cual muchos genoveses que actuaban de revendedores en sus propias tierras o comerciantes procedentes de reinos cristianos acudían a estas alcaicerías con el fin de abastecerse de esta mercancía.¹³

1.3- LA ALPUJARRA Y LA CONQUISTA CRISTIANA:

¹⁰Jurado elegido por los criadores para llevar un registro de la seda cosechada además de ser el encargado de trasladarla a la Alcayzería.

¹¹ Denominación extraída del libro: Márquez Villegas, L. (1961). Un léxico de la artesanía Granadina. Universidad de Granada.

¹²Impuesto alcanzados por la seda, en el caso del derecho de lía era tres dineros de cada libra de seda como derecho del tartir.

¹³ Algunas publicaciones que considero importantes sobre el comercio genovés en Granada:

-Girón Pascual, R.M.(2013). Las Indias de Génova: mercaderes genoveses en el Reino de Granada durante la Edad Moderna. Granada: Universidad de Granada. [<http://hdl.handle.net/10481/25160>]

-Navarro Espinach, Germán(1997).La seda entre Génova, Valencia y Granada en época de los Reyes Católicos.Actas del Congreso la Frontera Oriental Nazarí como Sujeto Histórico (S.XIII-XVI) : Lorca-Vera, 22 a 24 de noviembre de 1994 / coord. por Pedro Segura Artero.pp.477-484

-Fábregas, A. (2004). Aprovechamiento de la seda en el reino nazarí de Granada. Vías de intervención directa practicadas por la comunidad mercantil genovesa. *En la España medieval*, Nº 27, pp. 53-75. 27.

Con el recorrido realizado desde la llegada de las primeras civilizaciones a la Península hasta el establecimiento de los musulmanes pudimos contextualizar y caracterizar de manera resumida lo que fue la producción sedera en la Alpujarra. Es indiscutible que la industria de la seda era en época nazarí un eje fundamental de su economía (García, 2001, p. 225).

El repaso por cada una de las civilizaciones que habitaron la península desde el período romano nos sirvió para comprender no sólo la magnitud de dicha industria sino también cuáles elementos resistieron y cuáles no a los cambios producidos por la conquista cristiana. Pero antes de avanzar, debemos comprender la situación de la comarca tanto antes como después de este acontecimiento histórico.

Los últimos años del reinado nazarí de Granada estuvieron marcados por luchas internas y rivalidades, lo que llevó a su progresivo desgaste. Esta situación fue aprovechada por los reyes de Castilla, que querían sumar este territorio a la corona. Hacia 1492, exactamente el 1 de enero, el ejército real ocupó la Alhambra y demás fortalezas consolidando así la rendición de Granada, que se produciría al día siguiente. Conforme a lo pactado en las Capitulaciones se establecieron una serie de disposiciones entre las que se incluían las haciendas en la zona de la Alpujarra que poseían los emires y que recibiría Boabdil luego de la conquista y hasta su exilio en 1493 (Carrascosa, 1992, p. 406).

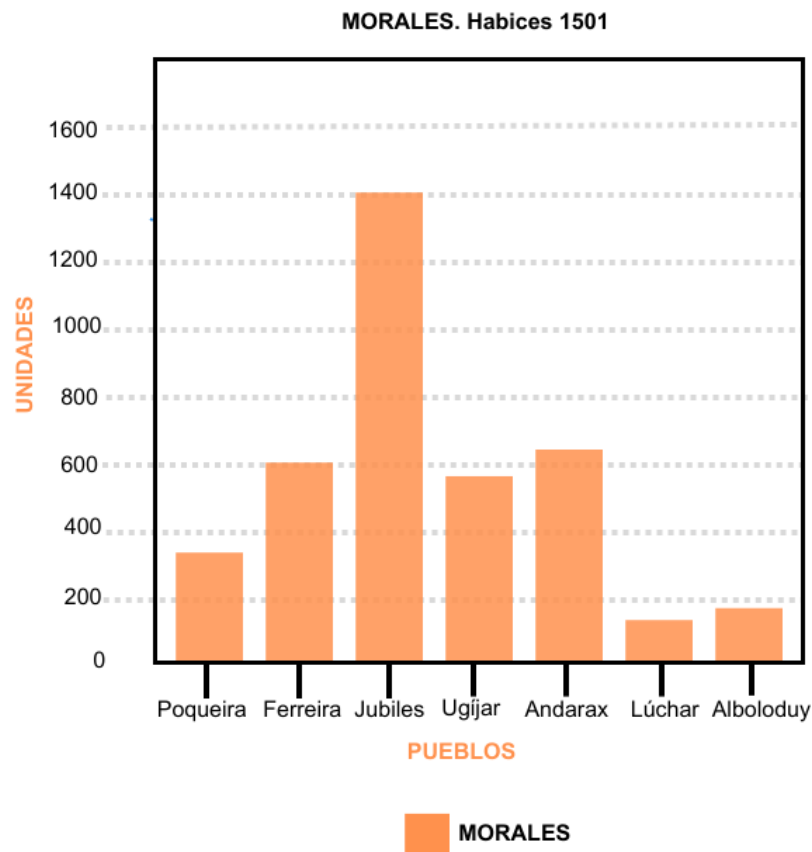
La partida de Boabdil con dirección a Fez significó además la partida de muchos mudéjares, unos 4.000 de la zona de la Alpujarra (Carrascosa, 1992,408). El resto de los mudéjares que continuaron viviendo en esta zona debieron vivir de

acuerdo a las disposiciones estipuladas en las capitulaciones. José Ángel Tapia Garrido sostiene que: *las familias musulmanas más influyentes por su riqueza y posición se fueron a Marruecos entre 1492 y 1500 y que quedaron los más pobres en todos los aspectos, en el económico y en el social* (1989, p. 170). La conversión supuso a su vez el despoblamiento de 12 pueblos de la Alpujarra Baja entre los que figuraban: Torvizcón, Lular, Pino, Lújar, Fregenite, Bargías, Ubrite(Rubite), Mecina Tedel y Gualchos entre los años 1504-1505 (Carrascosa, 1992, p. 409).

La primera oleada de repobladores procedentes de la Baja Andalucía fue uno de los cambios introducidos en la zona a los que se le suma el exilio anteriormente mencionado. Estos nuevos pobladores sumarían presión a los mudéjares que ya habitaban la zona y quienes sólo estaban autorizados a la venta de tierras. Además de ello introdujeron nuevos cultivos que eran tradicionales de las tierras castellanas: la vid, los cereales, el olivo a la vez que mantuvieron otros como la caña de azúcar. Esta última de hecho dio un salto cualitativo y cuantitativo (García, 2001, pp. 245-246). Recordemos, también, que hasta antes de la conquista el cultivo de morales era mayor en proporción al resto de los cultivos, como bien recoge Carmen Trillo San José en su publicación (1994, p.183). Tras la conquista fue necesario ampliar el secano mediante la tala de algunas zonas para la obtención de pastos, puesto que la actividad ganadera así lo requería. Para los musulmanes, esta práctica se podría considerar una actividad de subsistencia, a diferencia de lo que sucedía entre los castellanos, que dieron un mayor aprovechamiento a la tierra. La escasa necesidad de mano de obra, sumado a que no se necesitaba de aprendizaje

y adaptación, puesto que era una técnica bien conocida por los nuevos pobladores, determinaron el fomento de esta nueva forma de producción (García, 2001, p. 246).

Los libros de habices de 1501 brindan cierta información con respecto a la agricultura. Si bien resulta imposible realizar una comparativa con periodos anteriores, los datos nos dan un panorama de la situación en la que se encontraba la Alpujarra en el período posterior a la conquista. De los árboles presentes en el ecosistema alpujarreño el cultivo por excelencia era el moral, seguidos por el olivo (Trillo, 1994, p.183).



Nota. Adaptado de *Morales. Habices 1501* (p.184) de Trillo San José, Carmen, 1994, Universidad de Granada.

La producción de la seda por su parte, que suponía un gran valor en términos fiscales, también sufrió grandes cambios incentivados por la despoblación y la falta de mano de obra calificada. Recordemos que la sericultura era generadora de una importante renta producto de los impuestos que gravaban tanto la recolección de la seda, como su elaboración en hornos e hilado en telares (Trillo, 1994, pp.183-184).

La falta de tierras y la creciente presión ejercida fue el caldo de cultivo para lo que posteriormente daría lugar a la rebelión mudéjar como resultado de la mala convivencia entre musulmanes y cristianos que veremos con mayor puntualización en el siguiente apartado.

1.4-CAMBIOS INTRODUCIDOS POR LA REBELIÓN DE LAS ALPUJARRAS Y SU POSTERIOR REPOBLACIÓN:

Hemos visto en el apartado anterior los cambios que produjeron la conquista; que no serían más que el principio de una serie de transformaciones en términos económicos, políticos y sociales que llevarían lentamente al ocaso de la industria textil hispanomusulmana. Tal y como mencionamos anteriormente, la convivencia entre musulmanes y cristianos enfrentaba momentos de crisis los cuales terminaron de detonar en una rebelión mudéjar que se inició en Diciembre 1499. Tal y como recoge M. J. Carrascosa Salas, los castellanos insistían con gran interés en la conversión de los musulmanes, a pesar de que los Reyes Católicos se habían

comprometido en la firma de las capitulaciones “a respetar de modo permanente, los ritos musulmanes y todas las prácticas religiosas inherentes al culto prescritas in al-Coram.” (Carrascosa, 1992, p. 405). Compromiso que finalmente rompieron en pos de lograr dicho objetivo.

Si bien el conflicto se originó en el barrio del Albayzín, rápidamente llegó a los pueblos de la comarca, que continuaron con su lucha hasta el año 1500. El fin de la rebelión sofocada por los castellanos, trajo consigo importantes consecuencias. Muchos de los musulmanes vencidos decidieron abandonar Granada y la Alpujarra hacia el Norte de África; a otros, no les quedó opción más que la conversión al cristianismo. Hacia 1504, muchos pueblos de la comarca se encontraban despoblados, por lo que, rompiendo nuevamente con lo estipulado en las capitulaciones, se habilita el proceso de repoblación. Con el correr del tiempo, las medidas prohibitivas a las que se veían sometidos los musulmanes se fueron recrudesciendo; entre algunas de las cosas que se les vedó se encuentran: el habla árábica, el uso del traje morisco, la celebración a puertas cerradas de sus fiestas, entre otras medidas que habían sido dispuestas 1526.

La situación terminó de agravarse con el gobierno de tintes autoritarios de Felipe II que desencadenó nuevamente otra rebelión, esta vez, motivados por la pragmática sanción de 1567 que aplicaba la veda que había quedado en suspenso en 1526. En este punto vale mencionar el acoso al que se veían sometidos los campesinos criadores de seda, mediante la tala de moreras que los obligaba a emigrar a otras zonas del reino (López y Marinetto, 2012, p. 16). En la Navidad de 1568, la aldea de Béznar fue el escenario para que un grupo de moriscos

declararán el reinado de Aben Humeya y extendieran la sublevación a otros pueblos de la Alpujarra. No nos detendremos con profundidad a mencionar cada uno de los hechos que ocurrieron durante esos 3 años de rebelión, pero si es necesario mencionar que las secuelas que dejó el enfrentamiento entre ambos bandos fueron muy duras: al hambre y a las muertes se le sumaron la tala de campos, incendios, la destrucción y robos. Lo que sí nos interesa, en este punto, son las consecuencias, que como sabemos alteraron la composición de la sociedad alpujarreña. La expulsión de los moriscos, tanto de La Alpujarra como de otros reinos de Castilla, fue la decisión que tomó Felipe III para poner fin a la serie de rebeliones que se venían sucediendo desde 1499. Primero con la declaración de expulsión a los moriscos del Reino de Valencia y luego los de Murcia, Jaén, Sevilla, Córdoba, Hornachos y Granada. Los tejedores moriscos encontraron asilo en Túnez, Marruecos y Fez especialmente.

La expulsión trajo consigo consecuencias de tipo demográfico, pero además muchas de índole económica y cultural, ya que constituyó una gran pérdida de mano de obra y de cultivos. Antonio Domínguez Ortiz da un número aproximado de moriscos deportados:



Valencia	117.464
Aragón	60.818
Cataluña	3.716
Castilla y Extremadura	44.625
Murcia	13.552
Andalucía Occidental	29.939
Granada	2.026
Total:	272.140

Nota. Adaptado de *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*(p.200) de Domínguez

Ortiz, A. & Vicent, B., 1978, Ed. Revista de Occidente, S.A.

El autor obtiene estos números de escritores como Alonso Fernandez, Cascales y H. Lapeyre, quienes coinciden en esta cifra a partir de documentos oficiales de la Secretaría de Estado (Domínguez, 1978, p. 200).

A la falta de población se la intentó combatir con una serie de disposiciones tendentes a garantizar beneficios para los nuevos pobladores. Estos nuevos pobladores procedían de Andalucía Oriental, Occidental, La Mancha, Castilla la Nueva, la región levantina y Galicia. Es inevitable resaltar en este punto que los nuevos pobladores trajeron consigo cambios, en especial los relacionados al cultivo, ya que se trataba de agricultores que no estaban acostumbrados a laborar tierras como las del paisaje alpujarreño. La falta de conocimiento, frente a algo tan complejo como el cultivo de la seda, sumado al declive en el uso de los telares, cuyo empleo también requería de un gran entendimiento por parte del usuario; condujeron al decaimiento de los tejidos musulmanes.

Podríamos hablar de desaparición si se quisiese, pero preferimos hablar de transformación, ya que, si bien ninguna reminiscencia o rastro ha quedado de esos complejos textiles, lo cierto es que la cultura textil pervivió con otros materiales, con nuevos diseños, aunque adaptándose siempre a las diferentes sociedades en cada época. En el siguiente capítulo nos acercaremos a una serie de conceptos básicos que nos permitirá abordar con mayor efectividad los tejidos populares objeto de este trabajo.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Trabajo de Fin de Máster Universitario en Tutela del Patrimonio Histórico-Artístico: El Legado Al-Ándalus
**EL TEJIDO POPULAR COMO FORMA DE REPRESENTACIÓN IDENTITARIA DE LA ALPUJARRA GRANADINA:
ORIGEN Y DESARROLLO DE UNA TRADICIÓN EN PELIGRO DE EXTINCIÓN.**

Flavia Graciela Santini



CAPÍTULO 2: NOCIONES BÁSICAS SOBRE TELARES Y TEJIDOS

2.1 TEJIDOS:

Antes de introducirnos plenamente en los dos tipos de tejidos característicos de la Alpujarra: La alfombra alpujarreña y la jarapa; es necesario entender ciertos conceptos básicos de los textiles. Para ello utilizaremos una serie de palabras que provienen expresamente de la producción textil y más particularmente del rubro de los telares. Las mismas son indispensables para comprender concretamente el funcionamiento de estos dos tipos de telares, motivo por el cual, se ha decidido destinar a ello este capítulo. No ahondaré con profundidad en el textil y el funcionamiento completo de los telares ya que como sabemos este estudio es extenso. Por el contrario se brindará un acercamiento a ciertas nociones que son esenciales. Además, hemos decidido acompañar esos conceptos con ilustraciones de mi autoría, basadas en fotografías y la recopilación de varias ilustraciones, ya que considero que un recurso visual permitirá entender con mayor claridad el funcionamiento de los telares y el proceso de fabricación de los tejidos a los que nos dedicaremos en el capítulo 3 y 4 de este trabajo. En este punto debemos mencionar que la bibliografía que existe a nivel académico es escasa, e incluso los autores a los cuales aludimos en el texto se utilizan como referencia los unos a los otros. Es por eso que también nos valdremos de otras fuentes como material fílmico y páginas webs para completar nuestra investigación y sumar contenido académico al estudio de los telares y los textiles.

Sabemos que la palabra textil proviene del vocablo latino *textilis* forma adjetiva de *texere* que significa tejer (Definiciona.com, 2019). El textil a fin de cuentas está

formado por una serie de hilos o fibras que pueden o no estar tejidas. Cuando nos referimos al tejido estamos hablando de un material que está creado por el entrecruzamiento o enlace de hilos.

A este las autoras Guadalupe González Hontoria y María Pía Timón Tiemblo lo definen como:

toda tela producida por la combinación de una serie de hilos en dirección longitudinal siendo distinguidos con el nombre de urdimbre, con otros en dirección transversal que es lo que denominamos trama. Constituye la urdimbre de un tejido una serie de hilos de más o menos longitud, paralelos entre sí (1983, p. 63).

Es necesario advertir que en este concepto se hace referencia al tejido de plano, ya que como sabemos dentro de los tejidos se encuentran también los de punto. A estos últimos solo nos dedicaremos a mencionarlos puesto que son prescindibles para este trabajo.

Como mencionan las autoras, al tejido de plano lo componen un hilo de urdimbre que se ubica verticalmente y un hilo de trama que le entrecruza de forma horizontal. A esta forma de entrecruzamiento de los tejidos de calada se le denomina ligamento.

Existen 3 tipos según se intercalan los hilos de trama y urdimbre: El tafetán, la sarga y el raso. El tejido de sarga se caracteriza por presentar líneas diagonales visiblemente marcadas y poseer gran resistencia. El tejido de raso por el contrario presenta una suavidad a expensas de su resistencia. El tafetán por su parte, es el ligamento más sencillo y constituye uno de los más antiguos. Nos detendremos en este ya que es el que se utiliza en la fabricación de jarapas y por tanto veremos más adelante. Se trata de un tejido en el que cada hilo de urdimbre se entrelaza con un hilo de trama de forma continua tal como lo vemos en el diagrama. No posee

derecho ni revés, es decir que ambas caras son iguales. Para tejer este ligamento en un telar horizontal solo es necesario utilizar dos lizos, si bien en muchos casos se utilizan cuatro con el fin de que los hilos de urdimbre no queden tan juntos (Fredericksen,1989, p. 116).

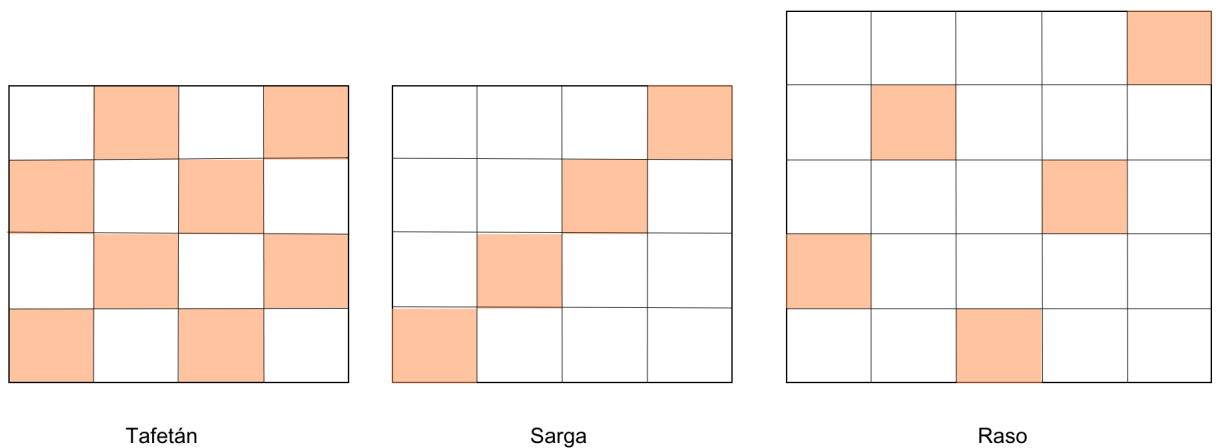


Fig. 5.Representación de los 3 ligamentos.

A continuación veremos con más detalle los dispositivos utilizados para la elaboración de estos 3 ligamentos.

2.2 TIPOS DE TELAR:

E. Broudy define al telar como:

cualequier artilugio donde se colocan unos hilos paralelos, denominados urdimbres, que deben sujetarse a ambos lados para tensarlos y mediante un mecanismo estos hilos son elevados individualmente o en grupos, formando una abertura denominada calada, a través de la cual pasa la trama (Broudy, 1993).

Para González y Timón “La función principal de un telar es mantener los hilos de urdimbre bien tensados y ordenados para facilitar la pasada de la trama” (1983, p. 78).

Según la forma en la que se posicione la urdimbre pueden ser de diferentes tipos. Los dos más característicos de España (González y Timón, 1983, p. 78) y los cuales veremos en los siguientes capítulos son: El telar de urdimbre horizontal y el telar de urdimbre vertical.

Al telar horizontal también se lo denomina de bajo lizo y en él la urdimbre se dispone de forma horizontal. En este tipo de telar los lizos se encuentran unidos a los pedales . Ninette Fredericksen menciona el funcionamiento de un telar de dos pedales y dos lizos:

El movimiento de ascenso y descenso de los lizos se realiza mediante los pedales conectados a ellos. La introducción de la trama se efectúa con una lanzadera que lleva una bobina con el hilo. En la primera calada formada al pisar el pedal los hilos impares quedan debajo de la trama, en la siguiente serán los hilos pares los que pasen a estar debajo de la trama al pisar el otro pedal (1989, p.13).

Joan Wall considera que: “El telar horizontal con un mínimo de 4 cuadros, es el que indiscutiblemente, permite obtener un mayor número de texturas (aquellas que convengan a los tapices)” (1968, p. 65).

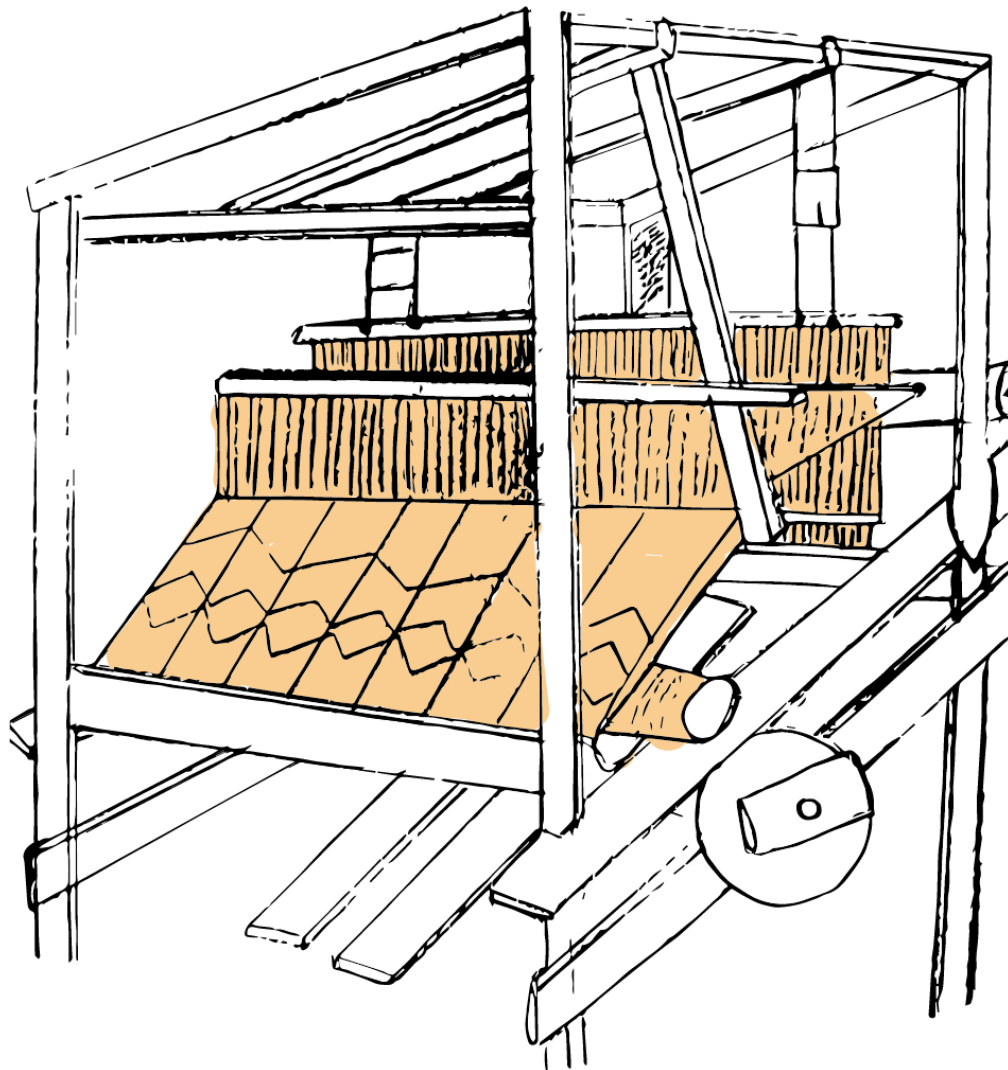


Fig. 6. Telar horizontal de bajo lizo. Ilustración de la autora.

El telar vertical tiene un mecanismo similar al horizontal con la diferencia de que la urdimbre se ubica verticalmente (Canal Transformarse Naturalmente, 2021)¹⁴.

El sistema de uso consiste en atravesar los hilos de urdimbre con una varilla plana de madera una vez realizada la tarea del urdido en el telar. De esta manera se

¹⁴ En el material de vídeo se puede ver cómo se realiza el urdido del telar vertical mapuche y el proceso de tejido. Si bien es cierto que no estamos tratando las formas de tejer en culturas Latinoamericanas, nos sirve a modo de ejemplo para entender los procesos que abarca la fabricación de los textiles en telar vertical a nivel general.

separan detrás de la varilla quedando los hilos impares por delante y los pares detrás o viceversa. Por los hilos que hayan quedado por detrás de la varilla se hace pasar el cordón el cual se encuentra sujeto a una barra que se apoya en los laterales del telar (Fredericksen, 1989, p. 11) .Este telar es con frecuencia es utilizado en tapicerías y alfombras (González y Timón, 1983, p. 78).

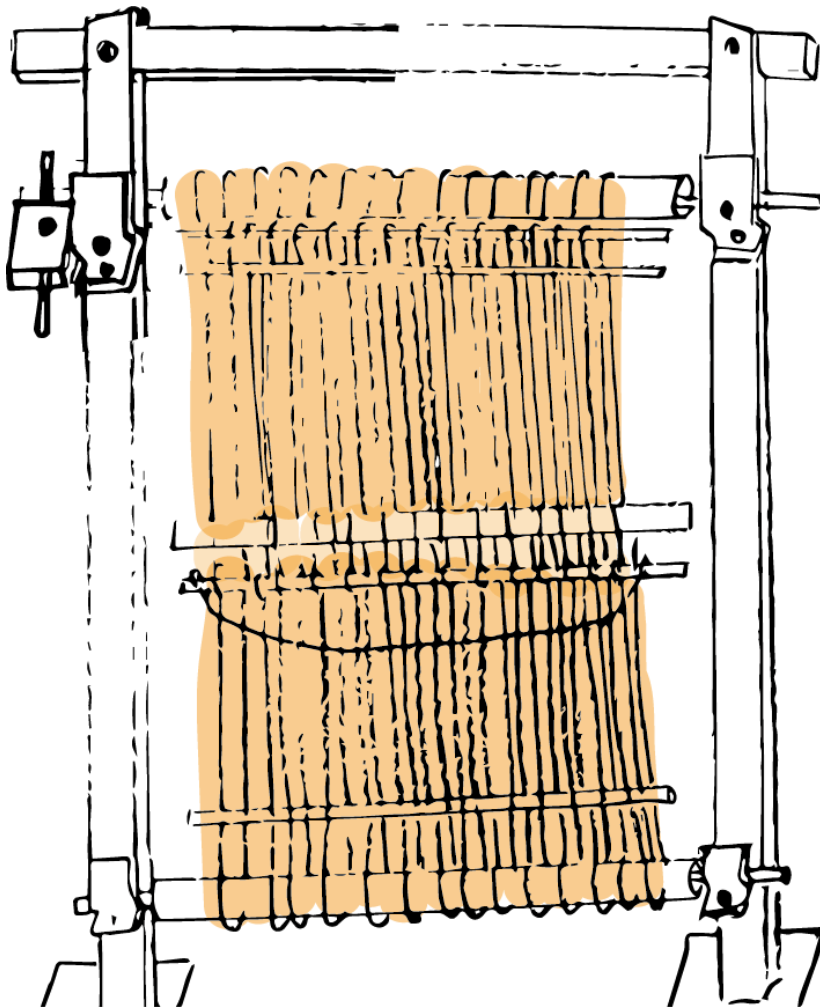


Fig. 7. Telar vertical. Ilustración de la autora.

2.3 COMPONENTES BÁSICOS DE UN TELAR HORIZONTAL:

Para poder entender el funcionamiento del telar que veremos en los capítulos 3 y 4, es indispensable conocer los componentes básicos de este. Ahondaremos en particular en este telar porque los componentes del telar de bajo lizo se comparten también en el de alto lizo (vertical) como observaremos más adelante.

Para ello comenzaremos con uno de los mecanismos claves, sin él no tendrían soporte el resto de los elementos. La estructura para González y Timón (1983):

Está formado por un armazón de cuatro montantes de madera unidos entre sí por largueros horizontales en la parte superior e inferior y largueros transversales que forman un conjunto rígido dando volumen al telar (1983, p. 79).

Los hay de varios tamaños y de él dependerá el ancho de tejido final.

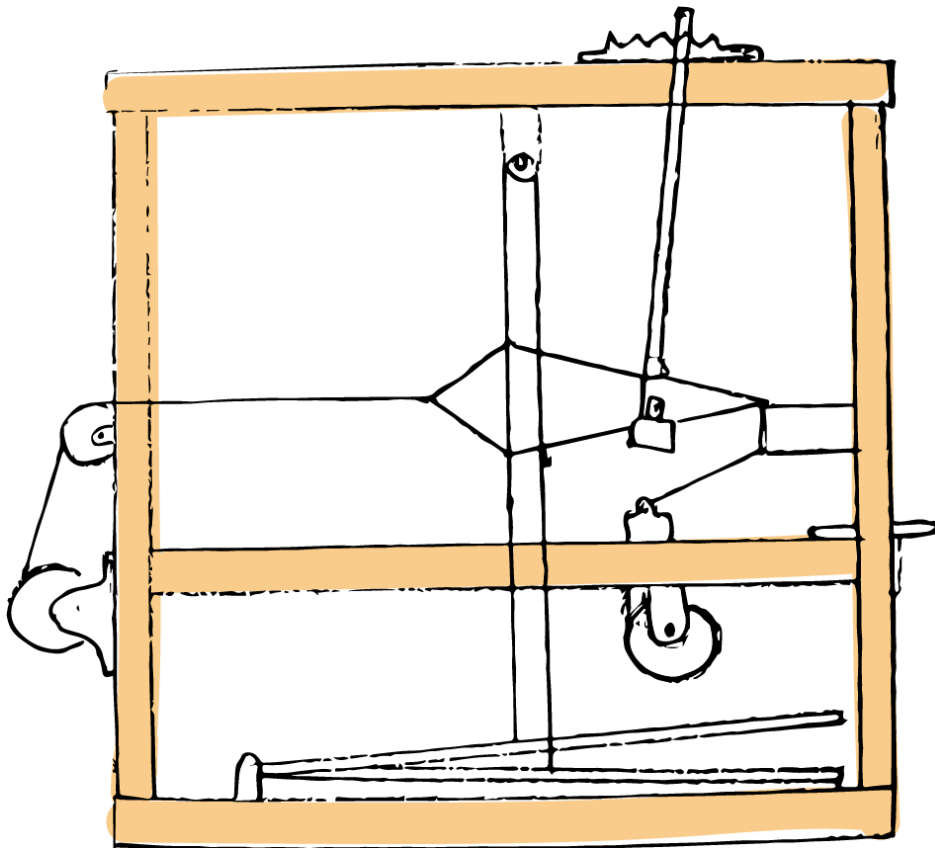


Fig. 8. Estructura del telar. Ilustración de la autora.

Dentro de la estructura del telar, cada una de sus partes adquiere un nombre. A los laterales del telar se los denomina bancadas y constituyen el punto de apoyo de los plegadores y los travesaños.

Los plegadores están formados por dos rodillos de madera. Uno de ellos mantiene la tensión de los hilos de urdimbre (el plegador de hilo) a la vez que el segundo va enrollando el tejido (plegador de la tela). A medida que el tejido avanza el plegador de urdimbre va girando proporcionando más hilo de urdimbre al tejido (Fredericksen, 1989, p. 22).

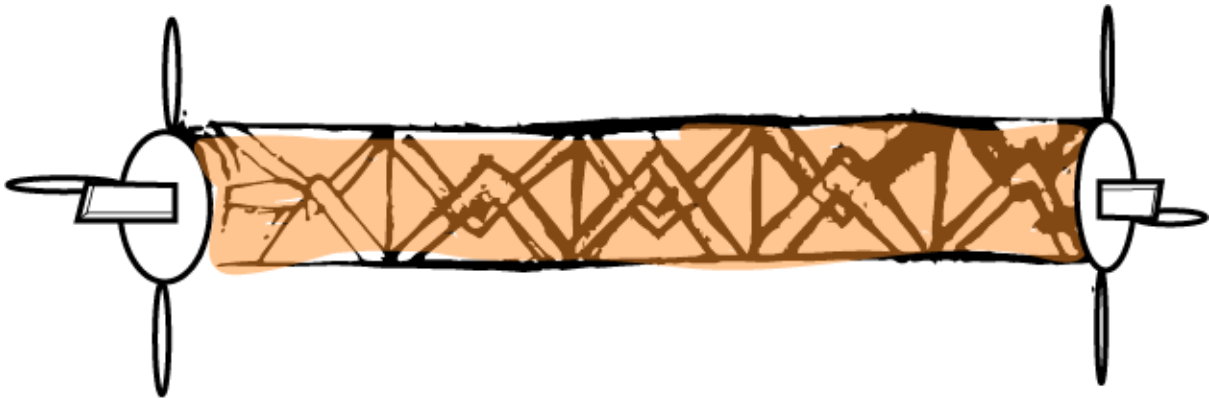


Fig. 9. Plegador. Ilustración de la autora.

Un elemento que se ubica por encima del plegador de hilo es el guiahilo. Gracias a ello el nivel del tejido mantendrá un nivel constante. El guiatela se ubicará por encima del segundo plegador y servirá para evitar el roce con el tejedor.

Otro elemento que forma parte de la estructura es el antepecho . Este se sitúa en el frente del telar y por él pasa el tejido.

El batán es el instrumento empleado para ajustar la trama y se coloca en las muescas de los laterales (Fredericksen, 1989, p. 24).

Los pedales se ubican en la parte inferior del telar y como mencionamos anteriormente son los que permiten realizar el ascenso y descenso de los lizos (Castellote, 1982,p.189). El instrumento encargado de esto es una palanca de madera que se denomina leva.

Los lizos son unos marcos de madera compuestos de una malla que se encuentran suspendidos de la estructura del telar. Cuelgan de un travesaño que se apoya en los laterales del telar y que se denomina soportalizos. Por los orificios de



la malla de los lizos, los cuales se ubican en el centro del mismo, se hace pasar a los hilos de urdimbre.

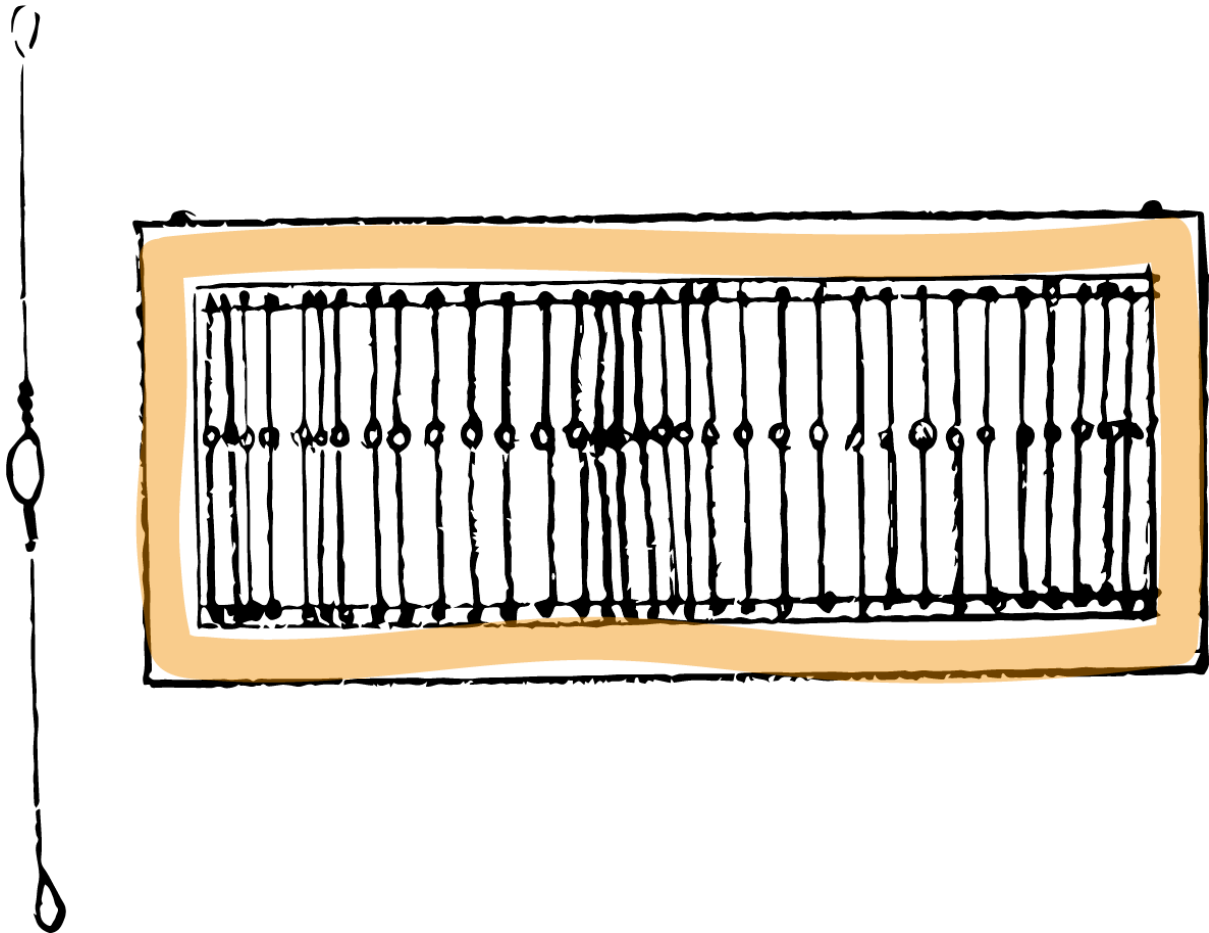


Fig. 10-.Lizo y malla. Ilustración de la autora.

La lanzadera es la encargada de transportar el hilo de la trama. Este se introduce cuando los hilos de urdimbre mediante el movimiento de los lizos realizan la apertura conocida con el nombre de calada. Tiene forma de canoa y está realizada en madera o metal. Dependiendo del grosor de la trama se pueden utilizar las lanzaderas de alfombra para trama gruesa o la lanzadera volante para tejidos muy anchos (Fredericksen, 1989, p. 90). Ambas llevan un hueco en el que va

inserta la canilla. La lanzadera volante es accionada por un mecanismo de correa que cuelga del puente y permite que la lanzadera se mueva de un lado a otro del canal (Castellote, 1982,p.197).

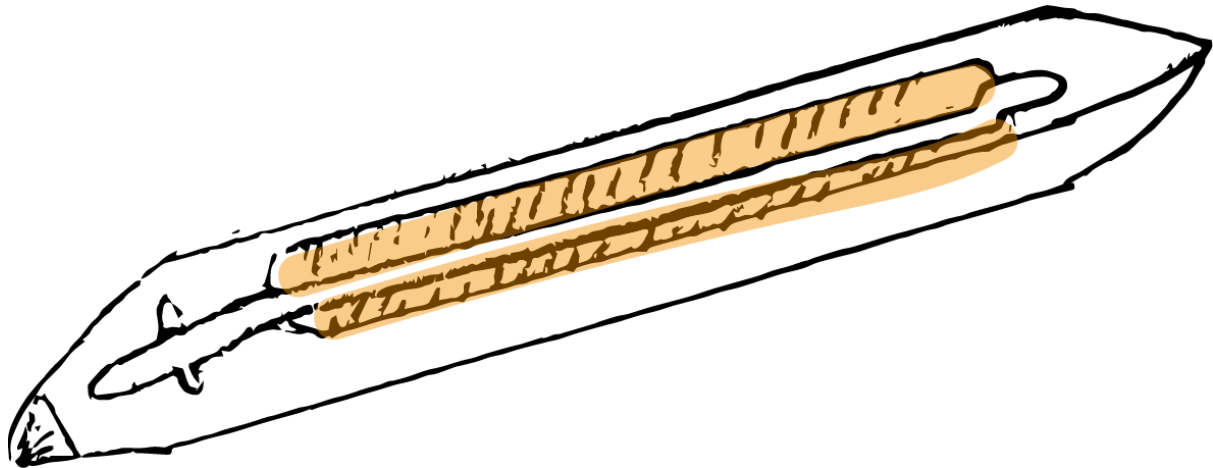


Fig.11.Lanzadera volante. Ilustración de la autora.

La canilla es el soporte en el cual se enrolla el hilo pudiendo ser este de madera o papel o caña. Es utilizada en el proceso de embobinado de la trama que veremos más adelante.

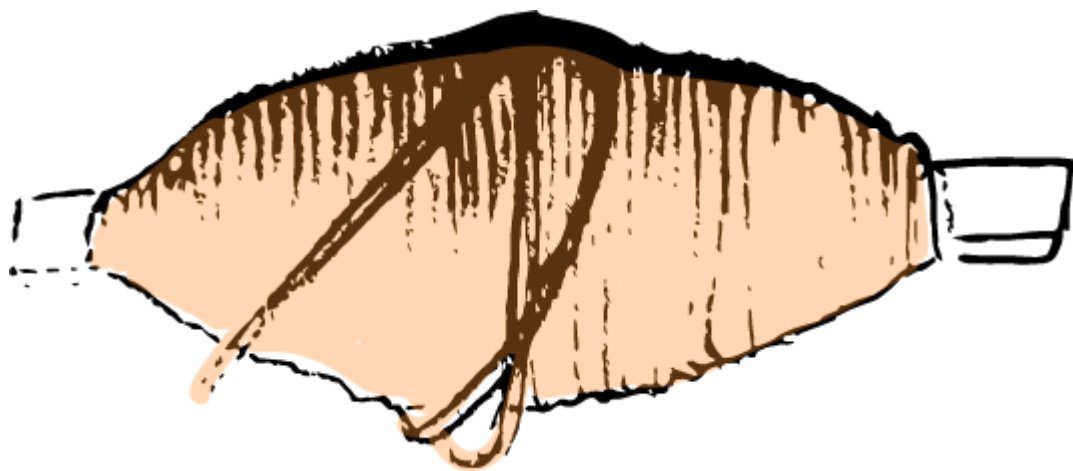


Fig.12. Canilla. Ilustración de la autora.

El peine contiene una hilera de varillas de acero cuya función es presionar con un movimiento de atrás adelante los hilos de trama contra el resto de los hilos del tejido. Se sitúa en la parte superior del canal.



Fig.13.Peine. Ilustración de la autora.

Hasta aquí hemos visto algunos de los instrumentos necesarios para el funcionamiento del telar horizontal. En el siguiente apartado nos introduciremos en los procedimientos previos al tejido.

2.4 MONTAJE Y PREPARADO DEL TELAR HORIZONTAL:

Sabemos que es necesario que previo al tejido los hilos pasen por una serie de procesos. Estos son distintos tanto para unos como para otros. Para los hilos de urdimbre se realizará el urdido mientras que para los de trama bobinado.

En el paso previo y antes de incorporarse al tejido se requiere del bobinado del hilo de trama en canillas. El artefacto utilizado para ello se lo denomina canillero

y se puede colocar en el suelo o una mesa. Con la mano derecha se gira la manivela mientras que con la otra se guía al hilo (Fredericksen, 1989, pp. 92-93).

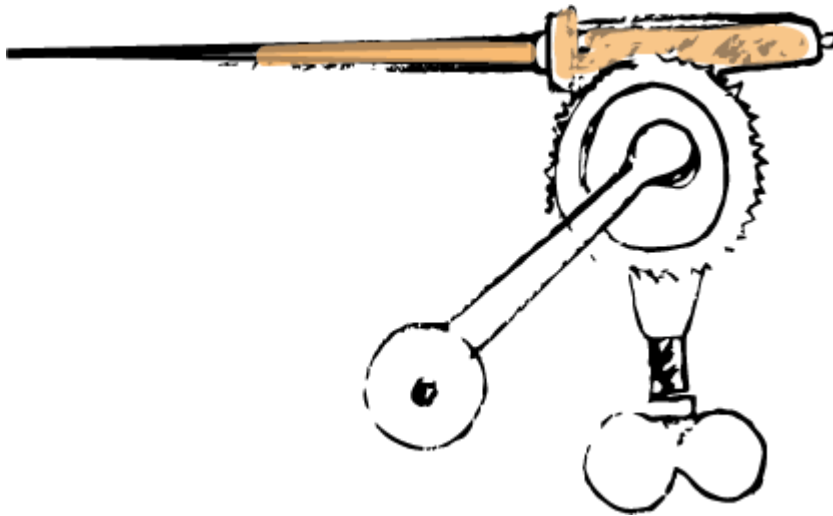


Fig.14.Canillero moderno. Ilustración de la autora.

La fig.13 por su parte nos muestra un tipo de canillero más antiguo (de Zamora) con sistema compuesto por una manivela que hace girar una rueda maciza por la que pasa el hilado formando la canilla (González y Timón, 1983, p. 78).

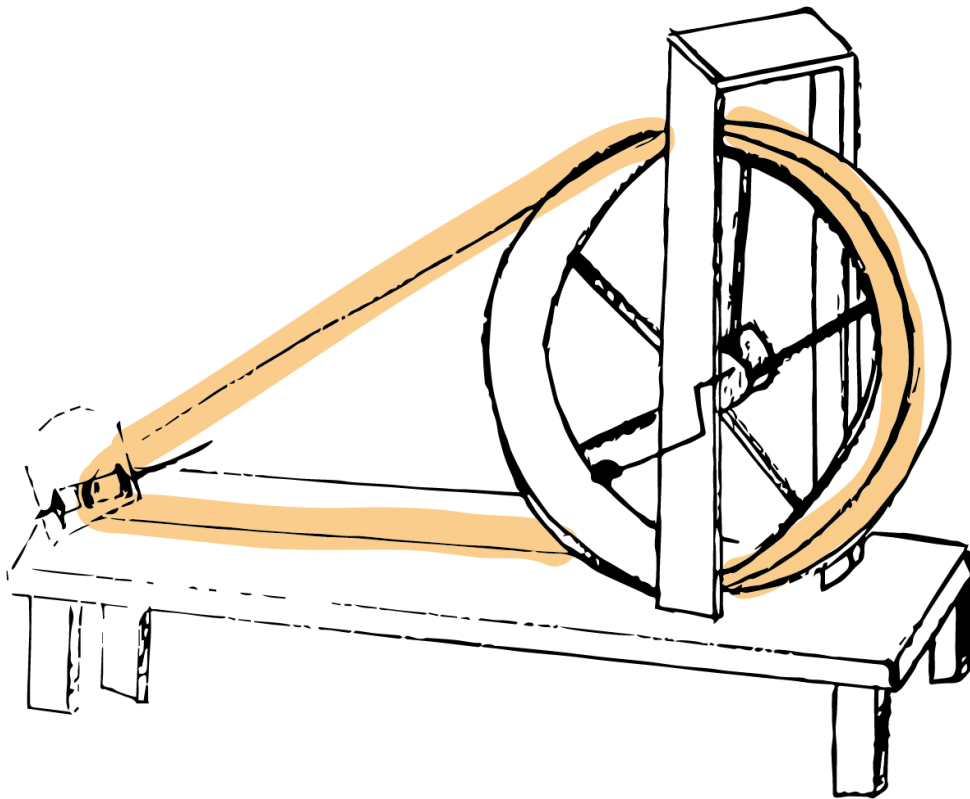


Fig.15.Canillero con rueda de varios radios. Moralina de Sayago. Ilustración de la autora.

En el caso de los hilos de urdimbre, previo al urdido conviene también el embobinado si es que estos vienen en madejas. En el proceso de urdido los hilos se ordenan de manera que todos ellos presenten la misma longitud.

Esto se realiza con un instrumento denominado urdidor y en el *Manual de tejeduría* se recogen de dos tipos: de tambor o de pared (Fredericksen, 1989, pp. 39-40) .

El urdidor de tambor consta de dos bastidores, uno superior y otro inferior que se encuentran unidos entre sí por un eje vertical. En sus laterales presenta 4 travesaños con agujeros en donde se coloca una clavija de madera o metal denominada palo fijador. En la parte inferior se coloca la percha de cruz que no es



más que otro listón de madera con tres clavijas por donde pasarán los hilos. Para realizar este urdido, la mano derecha recogerá el hilado mientras que la izquierda hará girar el urdidor generando un recorrido del hilo descendente y en espiral hasta la percha de cruz. Una vez llegado allí se realiza lo que se denomina cruz que es un entrecruzamiento que se da entre el hilo y los palillos. En el recorrido de ida el hilo pasa por la parte superior del primer palillo y por debajo de los dos restantes. En el recorrido de vuelta se pasa por encima del tercer y el segundo palillo y por debajo del primero donde habíamos comenzado. Lo que se denomina portada se realizará cuando los hilos hayan alcanzado el tercer palillo. La doble portada, por su parte, será cuando estos mismos hilos retrocedan y vuelvan a subir hasta el palo fijador.

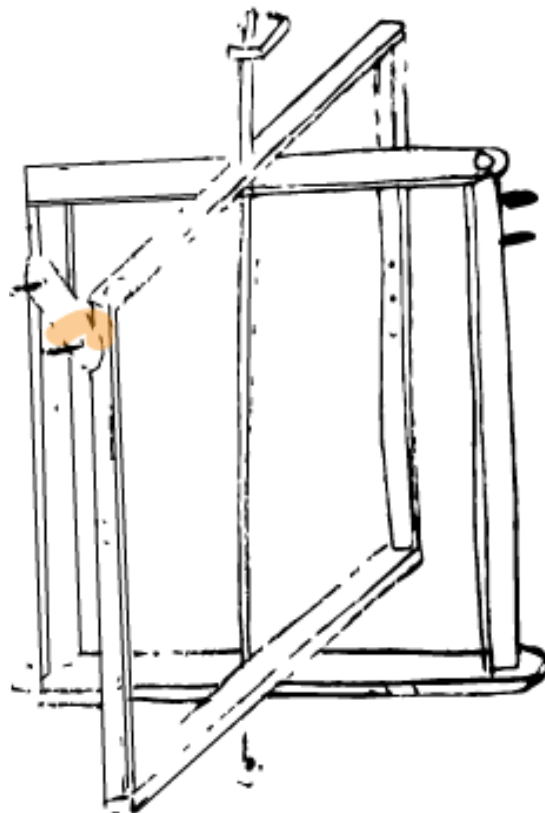
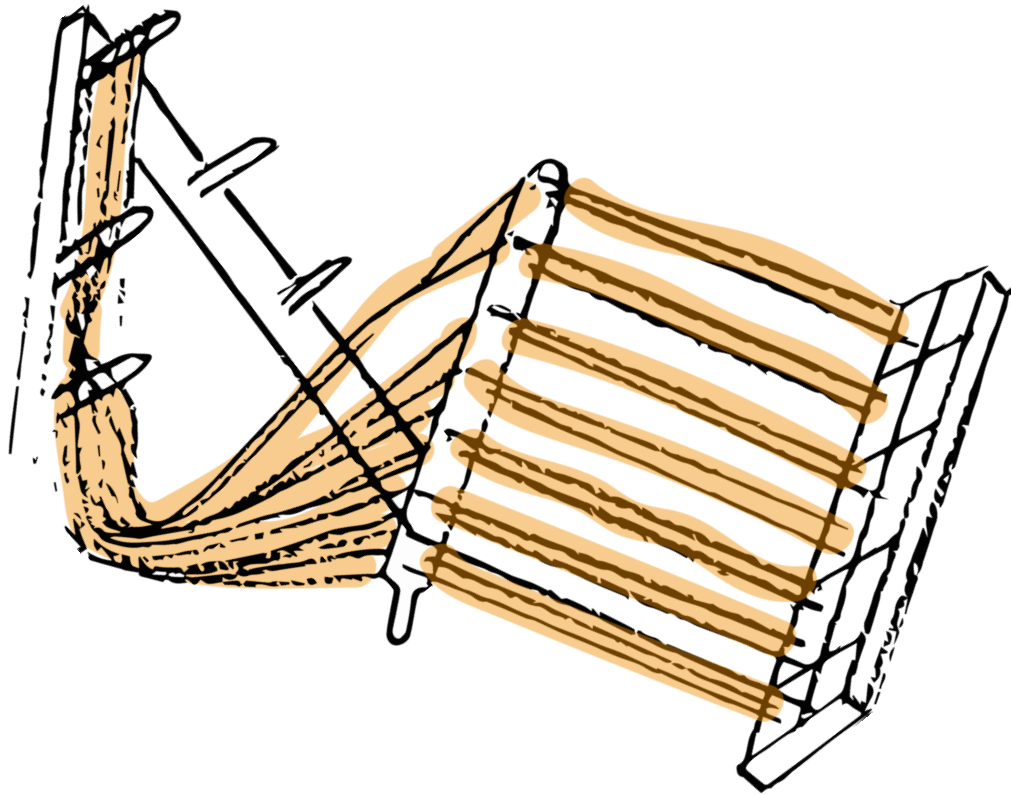


Fig.16.Urdidor de tambor. Ilustración de la autora.

Por otra parte, González y Timón recogen este mismo urdidor con el nombre de aspas y lo definen como un aparato de grandes dimensiones (dos metros y medio aproximadamente de altura) compuesto por:

un eje donde van insertos dos bastidores plegables que componen cuatro maderos unidos por dos cruces con una superior y otra inferior. Entre cada dos de estos maderos se colocan unos travesaños verticales con dos renglones de agujeros en toda su longitud y en los cuales se fijan clavijas, según la distancia que corresponda. Estas sirven para separar los hilos de la urdimbre de grupos ordenados, formando de este modo un conjunto de madejas escalonadas (1983, p. 64).

El casillar, es un cajón de forma rectangular dividido en 12, 14 o 16 huecos en donde se encuentran los ovillos de hilos enrollados. Los extremos de estos ovillos, a su vez, se atan en la espadilla y se introducen en los orificios que se disponen en hileras paralelas de dos. Una vez atravesados los orificios se atan los extremos superiores con los inferiores. Para finalizar se hace pasar el hilo por las clavijas del urdidor hasta reunir el número de hilos necesario para el tejido.



1- Espadilla

2- Casillar

Fig.17.Urdidor de aspa. Ilustración de la autora.

Por otra parte, el urdidor de pared, está formado por 3 marcos de madera con clavijas en cada una de ellas que se sujeta a la pared o bien al telar y en las cuales se enrolla el hilo con el fin de formar la madeja. El proceso de urdido consiste en llevar con la mano el hilado de un lado a otro de las clavijas en forma de z, un sistema similar al de tambor con la diferencia de que este urdidor permanece fijo (Fredericksen, 1989, p. 40).

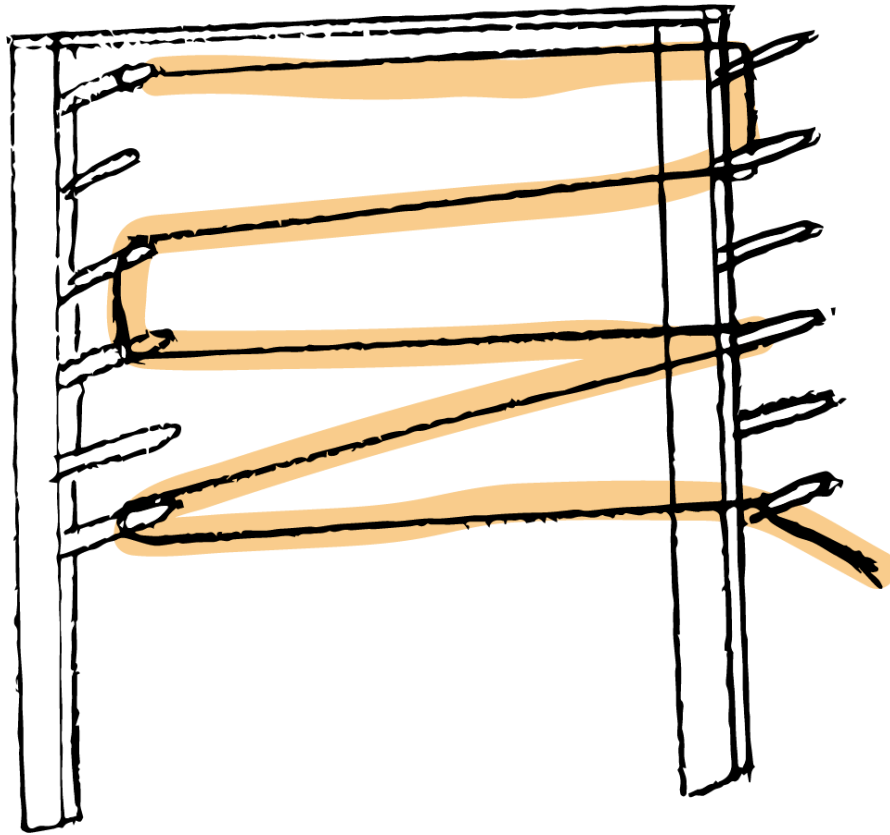


Fig.18. Urdidor de pared. Ilustración de la autora.

Una vez que se hace pasar el hilado ya sea en el urdidor de tambor o de pared se extrae la urdimbre de manera que quede tensa y anuda la fibra en cadenas. Este proceso es necesario para que las fibras no se enreden y puedan llevarse al telar con facilidad.

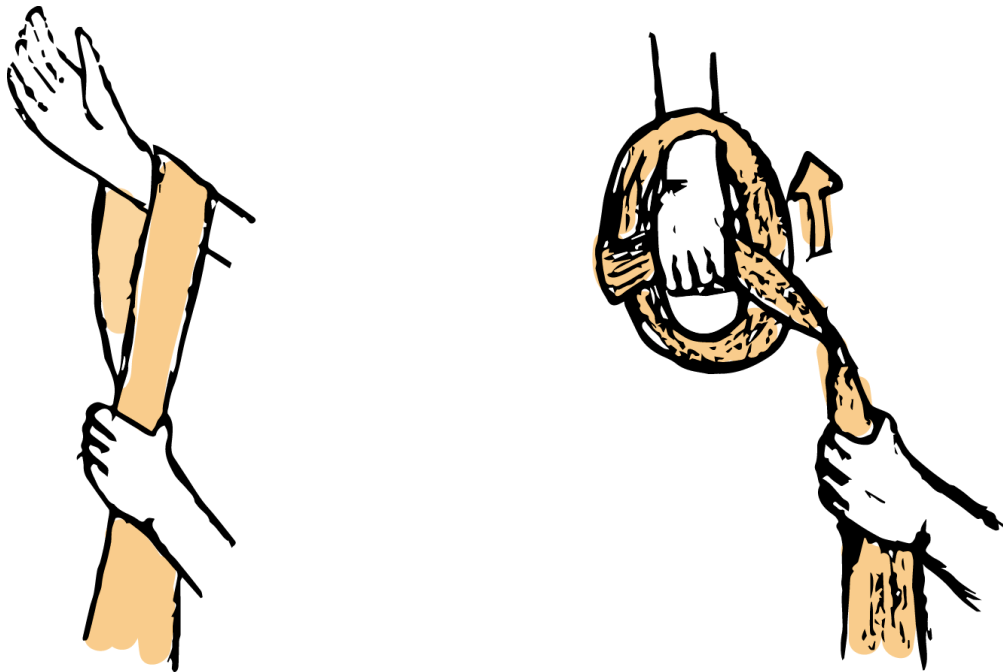


Fig.19- Anudado de fibras. Ilustración de la autora.

Como los hilos de urdimbre no se pueden colocar tal como salen del telar, se los hace pasar por el prepeine, que es una especie de rastrillo o peine cuyo objetivo es espaciar los hilos hasta darle el ancho deseado al tejido. Una vez realizado se encaja el listón por encima de los dientes del rastrillo.

En el plegador se enrollan los hilos haciéndolo girar hasta lograr que estos queden tensos para ello es necesario que los lizos se encuentren a una posición que permitan el paso de la urdimbre. Es necesario también que esté previamente preparado con cuerdas. Si se trata de un hilado con las mismas características que el que se encuentra en el telar y de un tejido con la misma cantidad de hilos se puede utilizar la operación de anudado. Esta operación es mucho más económica y consiste en realizar nudos entre los hilos de la urdimbre dispuestos en el telar y los



hilos de la nueva urdimbre. Luego se tensa la urdimbre al mismo tiempo que se hacen pasar los hilos por los ojales de los lizos y el peine.

Si en cambio se debe preparar el telar de cero, debemos realizar una operación que se conoce con el nombre de remetido. En este caso, debemos hacer pasar los hilos por los ojales de los lizos y luego por los dientes del peine. Para finalizar se sujeta los hilos al plegador delantero para darles tensión (González y Timón, 1983, p. 77).

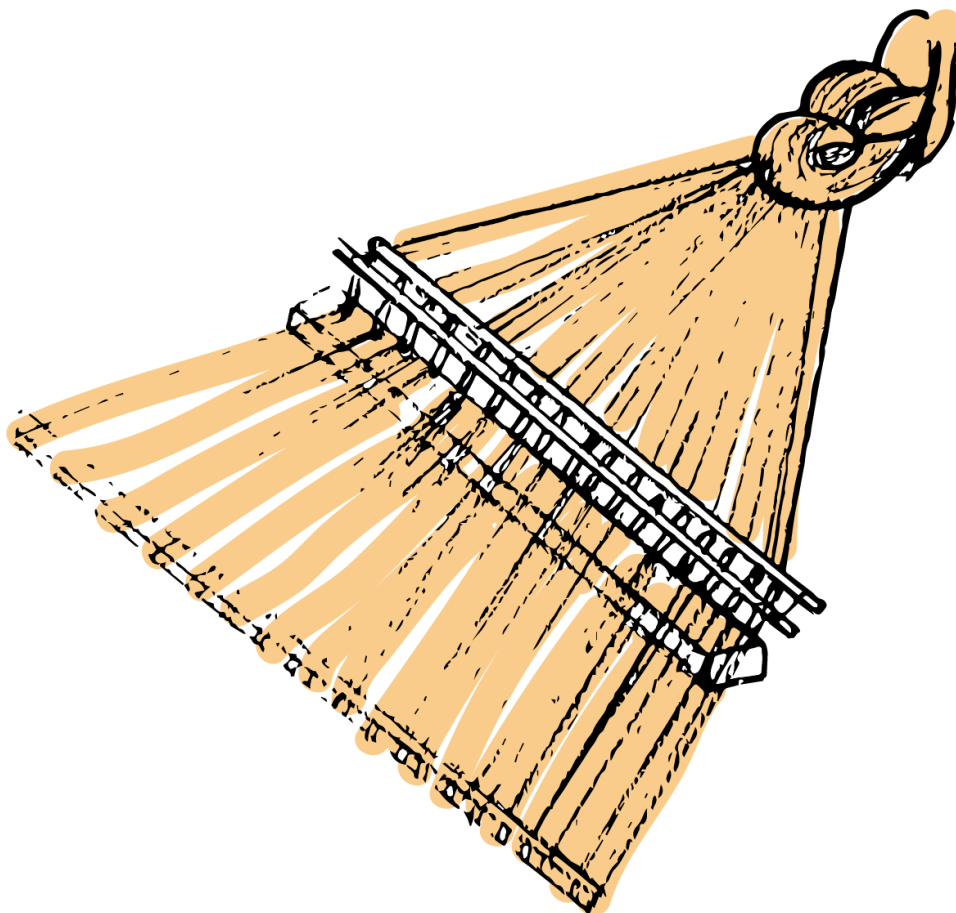


Fig.20. Proceso de colocación de la urdimbre en el telar. Ilustración de la autora.

En la preparación del enrollado es necesario la ejecución de 3 fases consecutivas: la colocación del peine en el batán, el paso del palo atador y el traslado de la cruz¹⁵.

Al siguiente paso se lo denomina remetido y consiste en hacer pasar los hilos de urdimbre por los lizos. Seguido a este se realiza el remetido por peine en el mismo lugar donde se enhebró anteriormente el hilado para luego colocar el peine en el batán. Los lizos por su parte deben ser colocados en su lugar, esta acción dependerá del tipo de telar ya no que se realiza de la misma forma en un telar de poleas que en uno de contramarcha. Posteriormente se anudan los hilos de urdimbre en el palo atador. El palo atador se encuentra a su vez unido al plegador de tela por una cuerda. El anudado se debe realizar de forma que quede lo suficientemente tenso.

El último paso en la preparación del telar consiste en suspender los lizos y conectarlos a los pedales en aquellos telares en los que la conexión entre ambas no es fija. En un telar de 2 lizos y dos pedales se atarán cada uno de ellos entre sí.

La preparación de los hilos que conformarán la trama es mucho más simple. Para ello se utilizará el canillero, un artefacto que hemos visto con anterioridad donde se enrolla el hilo que posteriormente se ubicará en la lanzadera para transportar la trama.

Hasta aquí hemos hecho un repaso sobre las nociones básicas tanto de tejidos como de telares, en donde pudimos distinguir los dos tipos de ligamentos

¹⁵ Si bien sólo me limitaré a nombrarlas, ya que no pretendo que este apartado sea un manual del tejido, se puede consultar una información más detallada de estos procesos en Fredericksen, Ninette (1989). *Manual de tejeduría*. Ediciones del Serbal, pp. 60-63.



que conforman el tejido: la trama y la urdimbre, además de los procesos que deben de ser realizados sobre los mismos de forma previa al tejido. También definimos al telar, en particular al vertical y el horizontal, que abordaremos en los sucesivos capítulos. A su vez, señalar las partes del telar habrá servido como una primera aproximación que nos permitirá realizar un tratamiento del tema desde una perspectiva más técnica.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Trabajo de Fin de Máster Universitario en Tutela del Patrimonio Histórico-Artístico: El Legado Al-Ándalus
**EL TEJIDO POPULAR COMO FORMA DE REPRESENTACIÓN IDENTITARIA DE LA ALPUJARRA GRANADINA:
ORIGEN Y DESARROLLO DE UNA TRADICIÓN EN PELIGRO DE EXTINCIÓN.**

Flavia Graciela Santini



CAPÍTULO 3: ALFOMBRAS DE NUDO

ALPUJARREÑO

3.1- ANTECEDENTES DE LA ALFOMBRA DE NUDO ALPUJARREÑO:

En este capítulo nos introduciremos de lleno en las alfombras de nudo alpujarreño, uno de los dos tipos de tejidos que forman parte de la identidad local de la Alpujarra. Gracias a las nociones adquiridas en el capítulo anterior podremos abordarlo desde un vocabulario textil más técnico. Cabe remarcar en este punto que existe nuevamente una carencia bibliográfica sobre el tema. Esto se debe a que estas alfombras han tenido cambios en su proceso de fabricación por lo que es más sencillo encontrar información de sus modos de construcción más recientes (desde 1927) y no tanta documentación de artesanos y técnicas anteriores a esta. Igualmente, nos serviremos de la bibliografía de Ma. Luisa Hernández Rios quien considero ha realizado un adecuado abordaje del tema, incorporando además material de vídeo, archivo, y webs que nos permitirán subsanar esta falta de información.

Para comenzar con este capítulo debemos remitirnos a sus primeros antecedentes y su evolución para poder comprenderla en su contexto histórico. El análisis de su estructura compositiva y su materialidad nos permitirá examinar las consecuencias de estas decisiones de diseño. También entender el porqué de sus cambios y las mejoras tecnológicas que supuso para los artesanos. Hacia el final del capítulo intentaremos situar esta práctica artesanal local en la actualidad para evaluar si existen o no amenazas en este rubro textil.

Antes de seguir en el estudio de la alfombra de nudo alpujarreño se hace necesario contextualizarla. María Luisa Hernández Rios dirá que: “la alfombra alpujarreña, surgió como resultado de la interacción de las distintas culturas que convivieron en este área durante la permanencia musulmana y posterior repoblación cristiana” (Hernández, 1992, p. 664).

Recordemos que hacia el siglo XVII comienza la decadencia de la industria de la seda provocada por la pérdida en cultivos de morales y moreras como consecuencia de la conquista castellana y la repoblación de los pueblos de la comarca (entre 1571 y 1597), tal como profundizamos en el capítulo 1.

Respecto a sus orígenes resulta complicado establecer una conexión directa con la tradición musulmana también, a pesar de que la tapicería era una pieza clave en el ajuar árabe. Existen discrepancias incluso sobre el periodo histórico en el que aparecen; situando los primeros testimonios en el siglo XVII para algunos autores y para otros en el siglo XIX-XX (Hernández, 1992, p. 664) .

Lo que resulta evidente es su antecedente directo: la colcha alpujarreña, que era tejida en telar horizontal. Estaba realizada con una técnica de tejido de mota o bucle caracterizada por presentar una superficie rugosa en su trama como la de un rizo de toalla .La técnica de bucle tiene sus precedentes en el tejido de gorullo de Galicia o el confite de Castilla¹⁶ lo cual se podría considerar una aportación fruto de los procesos de repoblación cristiana. Cabe mencionar en este punto, que según el autor Mildred Stapley , la técnica fue introducida en España y Sicilia por los árabes

¹⁶Está técnica requiere dos lanzaderas, una con un hilo fino que pasan de cuatro a seis tramas seguidas formando un tejido de tafetán. Con el segundo hilo más grueso, generalmente de lana, se pasan retorciéndose en forma de nudos o confites. González Hontoria, G y Timón Tiemblo. M.P (1983). *Telares manuales en España*. Editora Nacional. pp 85-86.

lo que significaría un nexo importante con dicha cultura (Stapley,1942, p.11). La técnica de bucle, en la época faraónica y copta se realizaba en un ligamento de tafetán. Necesitaba de la acción de dos hilos, la urdimbre de lino que hacía de base y sujeción y la lana que formaba el bucle y actuaba como decoración (Rodríguez y Cabrera, 2008, como se citó en Kroustallis, 2015, p. 336). En las colchas alpujarreñas se mantenía la lana espesa para la trama, con mucho encarnado mientras que la urdimbre era algodón liso, combinación que aportaba una mayor ligereza . Por cada dos pasadas de algodón se daba una de lana. En cuanto a los colores, era común el uso del negro,miel, canela y azul tanto solos como en combinación. De esta manera, tres paños tejidos se unían para dar el largo total a la misma. Un aspecto interesante a remarcar es que cada pueblo tenía su propia forma de teñir que lo distinguía uno de otro, siendo diferentes las de Burgos, que las de Aragón o Castilla La Vieja (Stapley, 1942, pp. 17-18)

La necesidad de una mayor resistencia como elemento indispensable para la creación de la alfombra alpujarreña, hizo inevitable el cambio de hilado por unos más gruesos aunque manteniendo sus características sustanciales (Hernández,1992, p.665). También, las nuevas oleadas tecnológicas y de innovación trajeron consigo nuevos cambios en el telar. Estas alteraciones en función de aumentar su rendimiento y proporcionar mejoras a los artesanos por parte de los Hnos. López Sancho y Nicolás Casares Pérez,las veremos con mayor profundidad en el apartado siguiente.

3.2- LA CORRIENTE REGENERACIONISTA DE LOS SIGLOS XIX - XX Y LA RECUPERACIÓN DE LAS TÉCNICAS TEXTILES ARTESANALES:

Como mencionamos anteriormente, la alfombra alpujarreña era tejida en telar horizontal (de la misma manera que la colcha, su predecesora) hasta 1926, momento en que la empresa La Granadina Tejidos Artísticos introdujo el telar vertical. El motivo que impulsó este cambio fue la necesidad de generar alfombras de un solo paño y la utilización de materiales más resistentes. A su vez, el telar horizontal ofrecía pocas opciones técnicas y por ende una producción que resultaba monótona para los artesanos (Hernández, 1992, p. 665).

Antes de adentrarnos aún más es necesario contextualizar la artesanía a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Luego de enfrentar un periodo de crisis y olvido las técnicas textiles artesanales comenzaron su periodo de recuperación influenciados por la corriente regeneracionista como consecuencia del desastre del 98. Esto significó volver la mirada a las técnicas ancestrales imponiendo una nueva moda decorativa popular caracterizada por productos artesanales, entre las que se encontraba la alfombra alpujarreña (Cambil y López, 2023, p. 42). Es necesario aquí hacer un paréntesis para indicar que el epicentro de la revitalización se dio particularmente en la ciudad de Granada por lo que a partir de aquí hablaremos de textiles alpujarreños (por seguir manteniendo el mismo proceso y las mismas cualidades estéticas), aunque los mismos no fueran producidos específicamente en la Alpujarra.

Retomando el tema, el escultor Pablo Loizaga fue un importante exponente en este proceso de recuperación, aunque también contribuyeron pintores y dibujantes. Esta nueva perspectiva aportada por el grupo de diseñadores-artistas junto a las técnicas textiles heredadas ofrecían un producto original y altamente requerido en el mercado, además de significar un rescate del trabajo artesano (Hernández,1998,p.514). Otros artífices importantes en la fase de recuperación fueron la Escuela de Artes y Oficios (anteriormente Escuela Superior de Bellas Artes y Artes Industriales) y el Centro Artístico de Granada.

Por un lado, la Escuela de Artes y Oficios tenía como cometido restaurar las industrias artísticas de Granada que estaban casi perdidas (Valladar, 1903, pp. 499-500). Motivo por el cual incorporó en su plan de estudios la enseñanza de Tejidos Artísticos con Fernando Fonseca como responsable del taller. Este se dividía a su vez en dos departamentos, uno para el estudio de la teoría y el dibujo de los tejidos y otro en donde se encontraban los telares y demás dispositivos (Hernández, 1998, p.516).

El Centro Artístico, Literario y Científico de Granada, por otro lado, fue el motor del movimiento cultural granadino. Mostró particular interés en el crecimiento logrado por las artes decorativas y les dio el impulso a través de exhibiciones y exposiciones conjuntas entre Bellas Artes y Artes Industriales (Cambil y López, 2023, p. 43).

De esta última institución, tres de sus miembros: José Pérez Ortiz, Germán Ruiz Mata y Manuel Cumbre Casado conformaron la Sociedad Regular Colectiva Ruiz Mata, Pérez Ortiz y Cumbre Casado, posteriormente La Alpujarreña. Esta

empresa comenzó con un telar en el Albaicín (un barrio en el que ya existían varios telares dada su larga tradición textil) para posteriormente unificar a todos ellos en su primera sede en la casa del Moro. Comenzaron tejiendo alfombras, mantas y tapices con las técnicas tradicionales alpujarreñas y para luego introducir el nudo turco o *ghiordes* y finalmente el *tufting* manual (Cambil y López, 2023, p. 51).

La Escuela de Artes y Oficios, por su parte, fue el punto de encuentro de tres artistas: Antonio López Sancho, Juan López Sancho y Nicolás Casares Pérez, quienes motivados por su interés en los textiles deciden fundar hacia la década de los 20 La Granadina Tejidos Artísticos. Si bien en sus comienzos esta empresa solo se dedicaba a la fabricación de telas granadinas en telares manuales horizontales adquiridos en la Alpujarra, incorporaron posteriormente a su producción las alfombras alpujarreñas y los tapices (Hernández, 1998, p. 521). La introducción de estos nuevos productos supuso un reto, ya que como mencionamos al principio del apartado, el telar horizontal limitaba la estructura y los materiales utilizados. Esto fue un punto de motivación suficiente para que los Hnos. López Sancho idearan, como método de solución, el telar vertical¹⁷. Si bien la idea de este novedoso artefacto surge en 1920 ,no se materializa hasta 1927 gracias a la ejecución de Juan Romero y Manuel Carrasco.

En el nuevo telar los hilos de urdimbre se disponían de forma vertical, y sobre la cabeza del tejedor se ubicaban los lizos que eran accionados mediante pedales. Con él se podían crear alfombras y tapices con un largo indeterminado y de una sola pieza (Hernández, 1998, p. 521).

¹⁷ En este periodo de tiempo, la sociedad con Nicolás Casares Perez se encontraba disuelta.

Es importante mencionar que entre las dos empresas antes mencionadas la Sociedad Regular Colectiva Ruiz Mata, Pérez y Cumbre y la Granadina tejidos se dio un pleito por la patente de invención del telar vertical y por la presunta usurpación de la patente de la fabricación de alfombras y tapices de estilo alpujarreño. En este pleito se acusaba a Antonio López Sancho como presunto usurpador. El proceso se resolvió finalmente en favor de este, dejando sin efecto su procesamiento. Finalmente el 12 de Agosto de 1929 grabó la patente en el Registro de la Propiedad Industrial y Comercial.

En el siguiente apartado veremos el funcionamiento del telar vertical y los nuevos instrumentos que acompañan su funcionamiento.

3.3- EL TELAR VERTICAL DE ALTO LIZO:

Hemos resaltado con anterioridad que la introducción de alfombras y tapices alpujarreños supuso la necesidad de modificar los modos de construcción en pos de mejorar ciertos aspectos técnicos que eran limitantes en el telar horizontal. La ampliación del tamaño de los paños y la adopción de materiales más resistentes produjo una modificación en la estructura del telar, pasando la urdimbre a disponerse en forma vertical y los lizos por sobre la cabeza del tejedor. A la estructura del telar la conformaban los mismos elementos que al horizontal, ya que este era producto de girar su estructura (Hernández, 1990, p. 161). Los mencionaremos rápidamente para poder abordar mejor el proceso de tejido: la

estructura de madera, algunas piezas de herrajes, dos marcos portalizos y poleas que subían y bajaban los lizos mediante los pedales. El tipo de tejido también continuó siendo de calada, es decir, una serie de hilos longitudinales y transversales que se cruzaban entre sí.

El proceso de tejeduría de este nuevo tipo de telar se iniciaba colocando correctamente los hilos de urdimbres (de lino) entre los rodillos del mismo, de manera que estos quedasen tensos. Luego se hacían pasar los hilos por los ojales de las mallas (remetido de lizos) en el orden que correspondía al tipo de ligamento se iba a realizar (Cambil y López, 2023, p. 100). El remetido por peine se realizaba de manera seguida, operación que consistía en “hacer pasar uno o más hilos procedentes del plegador de la urdimbre por cada uno de las palletas que forman el peine.”(Instituto Nacional de Cualificaciones, 2011, p.7).Para finalizar el montaje se ataba y tensaba la urdimbre al plegador de tela, permitiendo así comenzar con el proceso de tejido.

Mediante la apertura de la calada se hacían pasar los hilos de trama (de lana) de manera que quedasen visibles en la superficie. Para ello se utilizaba una varilla metálica denominada aguja-gancho que se apoyaba sobre los hilos de urdimbre y en ella se envolvía el hilo de trama formando la mota (fig.21). Así se creaba una mota por cada seis hilos de urdimbre .Una vez finalizada la pasada, los hilos de la urdimbre se cruzaban por la acción de una palanca que se situaba en la parte superior del telar abriendo la calada nuevamente. De derecha o izquierda se comenzaba con otra pasada para luego volver a cruzar los hilos de urdimbre. El tejido se prensaba con el uso del peine-pua golpeando con fuerza y en dirección

vertical. Luego se realizaban dos pasadas de yute, se cruzaban nuevamente los hilos y se abría la calada. Este mismo esquema se repetía una y otra vez hasta finalizar el tejido. Para darle terminación se le realizaba un orillo de yute que se doblaba y sobre al cual se adherían una serie de flecos previamente tejidos (Hernández, 2007, p. 562).

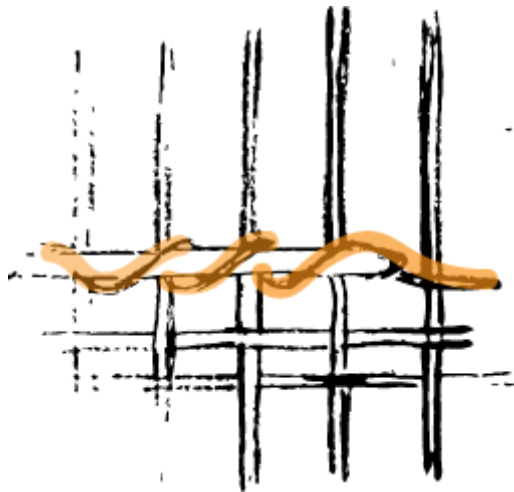


Fig.21. Diagrama de la realización del punto. Ilustración de la autora.

A los dos instrumentos externos al telar que hemos mencionado con anterioridad María Luisa Hernández Ríos los resumió de la siguiente manera:

-Aguja-gancho: Varilla metálica de largo y diámetro variable. Su función consistía enganchar los bucles de lana con que se hacían las pasadas de lana. (fig.22)

-Peine-púa: Artilugio compuesto de púas metálicas y mango de madera o metal, con forma de peine, utilizado para apretar debidamente la trama. Su utilización manual, se caracterizaba por la presión en vertical sobre el tejido, de arriba hacia abajo, golpeando con fuerza, para conseguir el prensado regular de las pasadas que se iban realizando (Hernández, 2007, pp 564-565) (fig.23)



Fig.22.Aguja de gancho. Ilustración de la autora.



Fig.23.Peine púa. Ilustración de la autora.

Ambas herramientas mencionadas eran indispensables para la fabricación de estas alfombras aunque también debemos mencionar el uso de otros instrumentos previos al tejido como lo eran la devanadera y el urdidor.

Es necesario señalar que la estructura del telar fue modificándose con el correr del tiempo con el objeto de mejorar su funcionamiento. Un ejemplo de esto fue la sustitución de los pedales por palancas que al ser accionadas manualmente realizaban el entrecruzamiento de los hilos de urdimbre (Hernández, 1992, p. 668).

3.4- MATERIA PRIMA:

En este apartado haremos un recorrido por los materiales utilizados en estos textiles. Resulta indispensable mencionar que el hilado previo a ser tejido es en muchos casos sometido al proceso de teñido. Veremos también ello ya que gracias a la aplicación del tinte en las fibras se podían obtener una gran variedad de alfombras de diversos colores.

Como mencionamos en el apartado anterior en la producción de la alfombra de nudo alpujarreño se utilizaban dos tipos de hilados: pura lana virgen (de origen animal, obtenida de la oveja) en la trama para realizar el bucle y el lino (de origen vegetal) para los hilos urdimbre.

La lana era un material sumamente apto para la producción de alfombras porque se trataba de un excelente aislante térmico además de ser una fibra de gran elasticidad y resistencia. Es importante mencionar también su propiedad

higroscópica, una capacidad altamente valorada, sobre todo para objetos que están en contacto con el suelo. A la Granadina Tejidos llegaban procedentes de Sonseca (Toledo) en forma de madejas para ser posteriormente teñidas (Hernández, 2001, p. 55).

El lino, por su parte, ofrecía gran resistencia a la rotura dada su tenacidad. También aportaba durabilidad a los textiles una cualidad sumamente preciada en los hilos de urdimbre. En ocasiones se lo solía sustituir por la fibra de cáñamo de gran absorción y duradera. Ambos hilados llegaban al taller de los Hnos. López Sancho procedente de Barcelona.

Las alfombras alpujarreñas en relieve solían llevar algodón en sustitución del lino para la urdimbre, particularmente aquellas cuya trama estaba realizada también en algodón de color blanco (Cambil y López, 2023, p. 104).

El hilo de yute traído de Alicante se utilizaba en el tejido y en los orillos de la alfombra. Se trataba de un hilo compuesto de celulosa y lignina con propiedades aislantes y antiestáticas.

También se utilizó hilados de seda artificial, que se mezclaban con la lana para dar diferentes texturas y efectos visuales.

Como sabemos, Granada ha tenido durante el periodo musulmán una importante tradición tintórea caracterizada por el uso de colorantes y procedimientos naturales.

El tinte constituía, para La Granadina Tejidos un recurso clave ya que brindaba una amplia gama de colores innovadores frente a los reducidos colores que presentaban las tradicionales alfombras alpujarreñas. El taller supo hacer un

buen uso de la tradición familiar de tintoreros-artesanos a la cual habían pertenecido tanto el abuelo como el padre de esta dupla de hermanos. Ellos poseían una amplia experiencia en tintes naturales precedentes del mundo animal y vegetal. Sobre ello hacía referencia Antonio López Sancho:

Mi padre fue uno de los más famosos tintoreros de Granada. Conocía como ninguno la misteriosa alquimia de los colores vegetales, en cuya composición entraban los elementos más heterogéneos, mezclándose, por ejemplo, el polvo de cochinilla con el palo de campeche, el sulfato de hierro y la cáscara de granada. Estos colores tenían de brillantez, lo que de solidez y emparejamiento les faltaba (Guadaira, 1931).

Uno de los hermanos era el encargado del tinte del hilado mediante el uso de anilinas, que eran importadas desde Alemania, puesto que el uso de colorantes naturales a la época se había extinguido. Esta experimentación (sin científicidad lógica), con *polvillos* como se los denominaba coloquialmente, se realizaba dentro del laboratorio de forma rudimentaria y siguiendo los conocimientos que habían sido heredados (Hernández, 2001, p.56). El proceso de teñido comenzaba con el desengrasado en barcas de la lana que llegaba al taller y el secado de estas mismas en *voladeras*¹⁸ previo a comenzar. Luego, se introducía la fibra en el baño de tintura (de temperatura variable) y se le agregaba el tinte paulatinamente. Cuando el baño alcanzaba la temperatura deseada se sumergía y retiraba el material mediante el uso de las *horquillas* varias veces para lograr un color homogéneo. Luego se extraían y colocaban en los *escurridores* para su posterior lavado y secado, realizándose este último proceso en la terraza del taller.

¹⁸ Artilugio constituido por una armazón de hierro que se utilizaba para secar la lana.

Por su parte La alpujarreña también ponía especial énfasis en el teñido, ya que gracias a ello alcanzaban la perfección de sus tejidos (Cambil y López, 2023, p. 109). Al conocimiento de este proceso que había sido, también, traspasado generacionalmente desde sus padres y abuelos se le sumaba el propio adquirido como resultado de su profesión como artistas y pintores. El tintado de lanas se realizó con algunos cambios (en cuanto a materiales y mecanización) hasta 2005, momento en que esta actividad pasó a realizarse puertas afueras del taller.

3.5- ESTRUCTURA COMPOSITIVA:

Una de las dificultades frente a las que nos encontramos al momento de hablar de la estructura compositiva de las alfombras alpujarreñas tejidas mediante la técnica de bajo lizo es la escasa información que hay respecto a estos textiles. Suponemos en este punto que la insuficiencia de datos viene dada en gran medida por la ausencia de muestras de años anteriores al 1900. Sabemos que los textiles, si no se los manipula de forma correcta, son propensos a su deterioro. A ello se suma el agravante de que las fibras textiles naturales se deforman y pierden resistencia con mayor facilidad frente a las distintas condiciones y elementos del entorno (Espinoza y Grüzmacher, 2002, p. 7)

De igual forma podríamos deducir que las alfombras previas al siglo XX presentaban la misma estructura que la muestra conservada en la colección de la Casa Museo Lope de Vega que data de 1901. Gracias a su adecuada conservación, podríamos hacernos una idea de cómo eran las alfombras alpujarreñas de bajo lizo



hasta ese momento. Esta muestra textil (fig.24) que fue catalogada por Antonio Sama García y J. M. González Martel, se encuentra formada por 3 paños de 45 cm de ancho cada uno, unidos entre sí en un único paño de 190 cm de alto por 166,50 cm de ancho. Esta característica constructiva estaba motivada por el ancho del telar que, como vimos con anterioridad, limitaba la medida de la alfombra. El diseño de damero construido por la alternancia de los colores blanco, rojo y negro es rodeado por una cenefa en color rojo y blanco de 9 centímetros en los laterales y 6 cm en las cabecera. A su vez, los largos se encuentran sin rematar, mientras que los laterales se presentan con dobladillo y rematado. Al borde de la alfombra lo recorre un fleco colocado en su reverso que da terminación a la alfombra.(Red Digital de Colecciones de Museos de España [CERES], s.f).



Nota. Adaptado de *Ficha completa [Fotografía]* de Red Digital de Colecciones de Museos de España (s.f).(<https://ceres.mcu.es/pages/SpecialSearch?Where=Alpujarras&grupo=51>)

Ahora bien, para las alfombras construidas mediante el telar de alto lizo es más fácil encontrar referencias de su estructura compositiva, ya que como sabemos las mismas datan de principios del siglo XX. Este tipo de tejido se los clasifica en: alfombras o tapices de nudo alpujarreño o de mota y en alfombras y tapices alpujarreños en relieve.

El primero de ellos estaba caracterizado por una superficie de felpa denominada mota (que ya mencionamos con anterioridad) y una gran variedad de diseños entre los que destacaban las figuras animales y los motivos vegetales (Cambil y López, 2023, p.102). En cuanto a los colores, se solían utilizar entre unos 4 o 5 aunque en función del diseño a realizar podrían ser un número superior. El nudo alpujarreño a su vez podía ser de mota gruesa o fina dependiendo del diámetro de la varilla que se utilizase para la realización del bucle. En los primeros se empleaba una varilla de 5 mm de diámetro con el que se elaboraban unas 169 motas por decímetro cuadrado y en los segundos una varilla de 2,5 mm de diámetro con unas 400 motas por decímetro cuadrado (Hernández, 1992, pp. 668-669).

Las alfombras y tapices alpujarreños en relieve alternaban zonas lisas y de mota generando un bajo relieve en el cual se apreciaba tanto la trama como la urdimbre. La definición del diseño se daba así por el contraste de altura y colores utilizados (Cambil y López, 2023, p.104). Los diseños a su vez presentaban influencias orientales con elementos geométricos musulmanes con estrellas y cenefas enlazadas que se repetían a lo largo del tejido. En cuanto a los colores podían ser de un único color o en combinación de dos, para resaltar aún más el juego que se hace entre el relieve y el fondo (Hernández, 1992, p. 669).

Presentaban también una variedad denominada mota pequeña que daban una apariencia más delicada gracias a una mayor densidad de nudos, unas 34.000 motas por metro cuadrado. (Cambil y López, 2023, p. 104).

En cuanto a la medida final, en general, estos paños abarcaban los dos metros y medio de ancho por tres y medio de largo, una superficie mucho mayor que las realizadas en telar de bajo lizo (RTVE, s.f).

3.5-SITUACIÓN ACTUAL:

No existen registros (en la actualidad) de artesanos dentro de la comarca que se ocupen de la fabricación de alfombras alpujarreñas. Como hemos visto previamente, la crisis que enfrentó la artesanía con anterioridad a todos los procesos de revitalización habría conducido a la progresiva desaparición de estos. Donde sí existen telares que continúan con esta tradicional forma de tejido es en Granada, más precisamente en el pueblo de La Zubia. Me parece interesante hacer un breve repaso por la historia de algunos de estos establecimientos, tanto de La Alpujarreña como de La Granadina Tejidos Artísticos, aunque esta última desapareciera hacia el año 1943.

Mencionamos ya que dos instituciones fueron fundamentales para reavivar la artesanía en Granada: la Escuela de Artes y Oficios y el Centro Artístico, Literario y Científico de Granada. La primera de ellas fue el punto de encuentro de múltiples artistas, entre ellos los Hnos. López Sancho y Nicolás Casares Pérez quienes fueron precisamente fundadores de La Granadina Tejidos Artísticos. Si bien esta

empresa pasó por sus momentos de esplendor, sobre todo a partir de la creación del telar vertical, su producción sufrió varios vaivenes, en particular con el comienzo de la guerra civil española en 1936, lo que dejó paralizada su productividad. Aunque el restablecimiento llegó hacia 1941 no fue hasta dos años después que esta empresa cerró sus puertas de manera definitiva. También es necesario recordar que, desde 1927, Nicolás Casares Pérez había dejado de pertenecer a la empresa, por lo que, desde ese año y hasta su disolución, se trató de una empresa puramente familiar. A partir de aquí cada hermano siguió con la producción por separado, Juan L. Sancho fundó la empresa artesana Tejidos Artísticos Fortuny (empresa que no continúa en actividad) y Antonio se dedicó a alternar la docencia con la actividad textil (Hernández, 2001, p. 54).

Respecto a La Alpujarreña en la actualidad sigue operativa pero bajo el nombre de ALP_¹⁹ en La Zubia. Recordemos que esta empresa comenzó utilizando la técnica del nudo alpujarreño y posteriormente incorporó otras técnicas como el nudo turco o *ghiordés* y hacia los 90 el Tufting Manual. Constituye actualmente una de las mayores fábricas de alfombras artesanales en Europa con una superficie de 4500 m², siendo con la Real Fábrica de Tapices dos grandes exponentes en este tipo de producciones en España. El trabajo es realizado por 40 artesanos que mantienen aún la tradición, la calidad y el uso de materiales naturales tales como el lino, yute, algodón y lana virgen. Podemos encontrar algunas de estas alfombras en el Teatro Real de Madrid, el Hotel Palace, algunos ministerios y embajadas (entre

¹⁹ El nombre de la empresa sufrió cambios a lo largo de su historia . Primero nació bajo la denominación La Alpujarreña. En 1984 Alfombras La Alpujarreña con la intervención de la Junta de Andalucía. En 1990 y con su inclusión en el Instituto de Fomento de Andalucía cambió su nombre a Alfombras Artesanales La Alpujarreña S.L.U.

otros organismos oficiales) además de algunos palacios de Europa y Medio Oriente. En cuanto a sus diseños, se dividen en 4 colecciones: la cubista, la bereber, el catálogo *design collection* y el *simple collection*. La colección cubista la conforman diseños contemporáneos con dibujos de los años 30 y de art-deco. La colección bereber, por otro lado, presenta diseños minimalistas y colores neutros. El catálogo *design collection* tiene diseños propios y de otros autores y por último en el catálogo *simple collection* se mezclan diferentes variedades de texturas (alp_tejiendo sueños, s.f.).

En el capítulo 4 analizaremos las jarapas, el otro referente textil de la zona. El análisis y estudio de este tejido será el resultado del trabajo de campo que realizamos en la zona de Bubión, pueblo de la comarca alpujarreña. La carencia de bibliografía fue la motivación para llevar a cabo una entrevista con la artesana Ana Martínez quien nos abrió las puertas de su taller y con quien pudimos dialogar acerca de su oficio. Veremos esto con mayor detenimiento en el siguiente capítulo.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Trabajo de Fin de Máster Universitario en Tutela del Patrimonio Histórico-Artístico: El Legado Al-Ándalus
EL TEJIDO POPULAR COMO FORMA DE REPRESENTACIÓN IDENTITARIA DE LA ALPUJARRA GRANADINA:
ORIGEN Y DESARROLLO DE UNA TRADICIÓN EN PELIGRO DE EXTINCIÓN.

Flavia Graciela Santini



CAPÍTULO 4: LAS JARAPAS

4.1-ORIGEN DE LA TÉCNICA:

En este capítulo abordaremos las alfombras conocidas bajo el nombre de jarapas, una técnica que como veremos a continuación surge de la economía del aprovechamiento. Para ello nos valdremos de la entrevista realizada a Ana Martínez que surgió como fruto del trabajo de campo realizado en la zona de Bubión, parte del Conjunto Histórico del Barranco de Poqueira, aglomerado que se encuentra conformado además por los pueblos de Capileira y Pampaneira los tres situados a diferentes alturas del desfiladero. La misma se adjuntará transcrita en el Anexo I. A ello le añadiremos también algunas fuentes bibliográficas que han sido producto de las distintas guías editadas por la Junta de Andalucía con la intención de dar a conocer el trabajo artesano de la provincia. Si bien los catálogos de los que nos serviremos no forman parte del corpus académico, intentaremos que, junto con los datos proporcionados en la entrevista y demás materiales consultados (videos, noticias de periódicos, web, etc...) se sienten las bases para la futura incorporación académica de este contenido. También acompañará a este capítulo un registro fotográfico de mi autoría (disponible en el Anexo II) , que pretende, por un lado, aclarar algunas dudas que puedan surgir sobre el telar y su funcionamiento, además de servir como fuente documental del trabajo de la artesana.

Para comenzar a hablar de estas alfombras se hace preciso definir las. Las jarapas, zarapas, harapas provienen de la palabra harapos cuya definición según la RAE es la de andrajo (II pedazo o jirón de tela) (Real Academia Española, s.f.,

definición 1). La aspiración de la H como fenómeno lingüístico andaluz transformó la palabra harapa en jarapa, nombre con el que se conoce a esta alfombra en la actualidad (Balasch y Ruiz, 2014, p. 98). Estos pedazos de tela pertenecían, en la antigüedad, a prendas de vestir viejas que se rasgaban y anudaban una a otra para hacer un ovillo que luego tejían en telar.

Con la expulsión de los moriscos de la Alpujarra y la repoblación con nuevos habitantes procedentes de diferentes pueblos cristianos (a la que hemos hecho referencia en el capítulo 1) se produjo un decaimiento en la industria de la seda. Esta industria que había alcanzado su máximo esplendor en época musulmana no supo sobrevivir al complejo panorama posterior a la conquista cristiana. Por un lado, porque se trataba de una población que no poseía conocimientos técnicos sobre cómo trabajar la seda ni su cultivo. Y por el otro, porque la necesidad de autoabastecimiento hizo que se volcaran a otros cultivos y actividades ya conocidas. Estos cultivos, entonces, no se ceñían ya a un fin comercial y de intercambio como sucedía con la seda en época musulmana sino que tomaban un carácter meramente alimenticio y de subsistencia. Los telares pasaron de tejer finas sedas a textiles que podríamos considerar como de menor delicadeza (en su comparativa con los primeros) realizados con materiales como la lana, el lino, el cáñamo y el yute. Además, incorporaron técnicas de tejido ya conocidas, adaptando los telares a estos nuevos textiles. La crisis motivó también la economía del aprovechamiento, donde se reutilizaban ropas o sábanas que se cosían unas a otras generando un hilado que se tejía en estos telares. Según Maria Inmaculada Jiménez Arques y Rosa Comas Montoya:

Las jarapas, zarapas o harapas constituyen el máximo aprovechamiento textil de lo inservible y muestra de que los alpujarreños no se pueden permitir el desperdicio (Jiménez y Comas, 1976, p.15).

Esta alfombra de posible procedencia gallega (Guadaira, 1931, p. 115) tenía como función principal la de aislar el frío del suelo y proteger el colchón al ubicarse entre éste y el somier, aunque también cumpliera otros usos como método de transporte de semillas, colchas, delantales, cortinas (en las puertas de las casas para que el sol no dañase la madera), entre demás usos (Hernández, 2001, p. 57).

En el siguiente apartado abordaremos con mayor detenimiento el modo de confección.

4.2-SISTEMA DE CONFECCIÓN:

Para la confección de la jarapa se utilizaba el telar de bajo lizo. Este tipo de método de fabricación se conserva aún en la actualidad, aunque no así el tipo de materiales utilizados. Ya hemos visto con detenimiento los telares horizontales por lo que no profundizaré demasiado en ello.

El telar de Ana tiene más de 150 años. Lo adquirió en el año 1990 de otro artesano de Granada que se dedicaba a la misma técnica (Martínez, comunicación personal, Octubre 2022). Este tiene una armadura de madera y dos marcos (lizados) que suben y bajan por el movimiento de los pedales que de manera alternativa y constante forman el ligamento denominado tafetán²⁰. Este telar al igual que los

²⁰ Se forma con hilos perpendiculares que pasan alternativamente por encima y por debajo de cada uno de ellos. Cada hilo de urdimbre se entrelaza con un hilo de trama para formar el número máximo de ligamentos. Se caracteriza por no tener derecho ni revés.

antiguos que aún se conservan suelen ser muy resistentes (dada la calidad de sus materiales).

Raramente se repara. El mayor desembolso corresponde a la obtención de lizos y peine que al romperse con frecuencia los tienen que encargar a Barcelona, siendo por esto bastante costoso (González y Timón, 1983, p.82).

Volviendo al proceso de manufactura, se comienza preparando, por un lado los hilos de urdimbre en el telar (tal como explicamos en el capítulo 2) y por el otro los de trama. A la preparación del hilado de trama en canillas se lo denomina churro y es necesario para que este pueda ser introducido en el interior de la lanzadera. Para realizarlo, antiguamente, se cortaban al hilo²¹ tiras de 15 mm. de ancho previamente lavadas. Con las tiras resultantes, se hacía un ovillo de hasta 3 kilos, uniéndolas entre sí manualmente (Jiménez y Comas,1976,p. 15). Hoy en día, la artesana trabaja con un hilado continuo denominado trapillo al que como veremos más adelante no se le realiza ningún tipo de transformación previa. La artesana prepara tantas canillas y lanzaderas como colores desee incorporar al tejido. La primera calada inicia cuando la usuaria pisa con el pie el primer pedal y hace que los hilos impares queden por debajo de la trama. Con la mano izquierda empuja el canal hacia atrás y con la derecha (con un movimiento de derecha a izquierda) tira la lanzadera que contiene el hilo de trama realizando lo que se denomina como pasada. El hilado sale por un orificio en el lateral de la lanzadera a medida que esta hace su recorrido (González y Timón, 1983, p. 82). Mediante el uso del batán²², se

²¹ En el sentido de la urdimbre de la tela, para que las mismas no se deshilachen.

²² Batanado o batanar es la acción de presionar manual o mecánicamente la última pasada realizada y acercarla al tejido formando parte de este. Dicha presión debe efectuarse de forma precisa y constante para poder fijar la densidad por trama. Glosario de términos utilizados en: Tejeduría de calada manual,

ajusta con presión la última hilera de trama al resto del tejido. Para siguiente calada deberá pisar el segundo pedal de manera que los hilos pares sean esta vez los que se ubiquen por debajo de la trama, repitiendo el mismo proceso anteriormente descrito pero ahora en sentido contrario. Es necesario que al comienzo de cada jarapa se realice una pasada de inicio y final con el mismo hilado utilizado en la urdimbre, que servirá como guía del largo final que tendrá la jarapa (Martínez, comunicación personal, Octubre 2022). Para finalizar se cortan los hilos de urdimbre, se cosen los lados y se anudan para que la misma no se desarme dejando una especie de flecos en los lados superiores (Balasch Blanch y Ruiz Arranz, 2014,P.98).

El tiempo de trabajo para realizar una jarapa oscila la media hora (Martínez, comunicación personal, julio 2023) y como el proceso de anudado de la urdimbre constituye una demora en tiempos de producción la tejedora realiza un número determinado de alfombras y luego las extrae todas juntas dándole la terminación apropiada a cada una. Muchos artesanos textiles que viven en comunidades con actividades agrícolas o ganaderas suelen tener su pico de producción en la temporada de invierno, puesto que el trabajo en el campo durante estos meses suelen ser más escasos y muchos de ellos también alternan el tejido con estas labores (González y Timón, 1983, p. 89). En el caso de Ana ella alterna la producción de jarapas con las de cortinas mosquiteras, dándole un mayor énfasis a la fabricación de las primeras en invierno a las segundas en verano.

En Artesanos de la Alpujarra se recogen las herramientas propiedad de la artesana hacia el año 2002 : 3 telares, 30 lanzaderas, maquina de hacer madejas, urdidor, devanadora y maquina de coser (VV.AA, 2002,p.105).

En el siguiente apartado profundizaremos más sobre su materialidad de las jarapas.

4.3-MATERIA PRIMA:

Para la confección de las jarapas, antiguamente, se utilizaban retazos de prendas en desuso que se unían unas a otras formando un ovillo que se entretejía luego en el telar. Las tiras de trapo se cortaban con tijera y se cosían a mano con aguja (Hernández, 2001, p. 57). Los ovillos eran recogidos por el tejedor casa por casa y con él se bobinaban las canillas que se introducían en la lanzadera (Junta de Andalucía, 2000, p. 33). La urdimbre por su parte era de algodón generalmente de color blanco y fino que se apreciaba visiblemente en la superficie de la jarapa²³.

Con el paso del tiempo se incorporó la utilización del trapillo para los hilos de trama. Se trata de un tipo de material reciclado obtenido por el aprovechamiento de los orillos y restos de fábrica textil. El orillo se define como “Orilla del paño o tejido en piezas, hecho, por lo regular, en un hilo más basto y de uno o más colores” (Real Academia Española, 2023., definición 1). De estas tiras de larga longitud se forma un ovillo, siendo las más utilizadas para la fabricación de jarapas las compuestas de algodón, aunque también las hay de otros materiales como tul, poliéster, lino, etc. El

²³ En el anexo II está disponible una fotografía tomada a una jarapa de 150 años perteneciente a la familia de Ana Martínez. En ella se puede apreciar esto de manera clara.

trapillo de algodón puede ser 100% puro o de mezcla con otras fibras como poliéster, por ejemplo. Generalmente suele tener una estructura tubular y esto se debe a que están realizados en jersey, un tipo de tejido de punto en el que los laterales del mismo se vuelven hacia dentro (Fig.24). En cuanto al grosor del hilado, este varía entre fino, medio y grueso y la elección también dependerá en gran parte de la función a la que se la destine. Si hablamos de colores abarcan una gama múltiple siendo tanto lisos como estampados.

En los últimos años se ha popularizado el uso de este hilado, sobre todo en artesanías realizadas en macramé y en ganchillo.



Fig.24.Foto trapillo. Fotografía de la autora.

Al otro hilado utilizado se lo denomina orillo textil y comprende los laterales de la tela que la sujetan al telar y que una vez terminada su fabricación se cortan para dar mejor terminación. El corte deja una especie de fleco a ambos lados, cuyo largo, color y estampado dependerá plenamente de la tela tejida. El utilizado generalmente para tejer jarapas es de algodón y el hecho de poseer esa especie de fleco del mismo hilado le proporciona más suavidad a la jarapa. Ana Martínez las denomina a las jarapas realizadas con este material de pelo extra (Hilacar ArtesAna, s.f). (fig.26)



Fig.25. Fotografía de orillo textil.Fotografía de la autora

Hay otro residuo textil que se utiliza con frecuencia y es una especie de rulo conformado por hilados de diferentes colores y grosores al cual se lo denomina churro. Estos mismos son resultado del devanamiento del hilado, motivo que hace que entre ellos no sean iguales y ni uniformes. Esto es debido a la cantidad de fibras que lleva, los distintos grosores de hilos que lo componen y el nivel de tensión con el que están agrupados. El churro posterior a ser devanado se ovilla para facilitar su tejido en el telar. Los hay en una amplia gama tonos y cómo se tratan de hilos de diferentes colores este tipo de residuos presenta una tonalidad heterogénea. A las jarapas producidas con este hilado Ana Martínez las denomina de pelo corto y son de tacto más áspero (Martínez, comunicación personal, Octubre 2022).



Fig.26.Fotografía del churro.Fotografía de la autora.



Fig.27.Fotografía del churro.Fotografía de la autora.

El último de los hilados usados es el algodón, que en el caso de las jarapas conforma la urdimbre en la cual se entretajan con un ligamento de tafetán el trapillo o el residuo textil según el gusto del artesano. Es un hilado grueso y de color blanco que le otorga estabilidad al tejido. El algodón es una fibra de origen vegetal que aporta suavidad, durabilidad y absorbencia. Es posible que sea por estas características que sea el elegido para la fabricación de este textil. También existen algunas jarapas realizadas con hilo de sintético en sustitución al hilo de algodón (Junta de Andalucía, 2000, p.33). Este hilado de nylon posee características tales

como la alta resistencia al moho, secado rápido y mayor resistencia al desgaste que lo hacen perfecto para la manufactura de este tipo de tejidos.

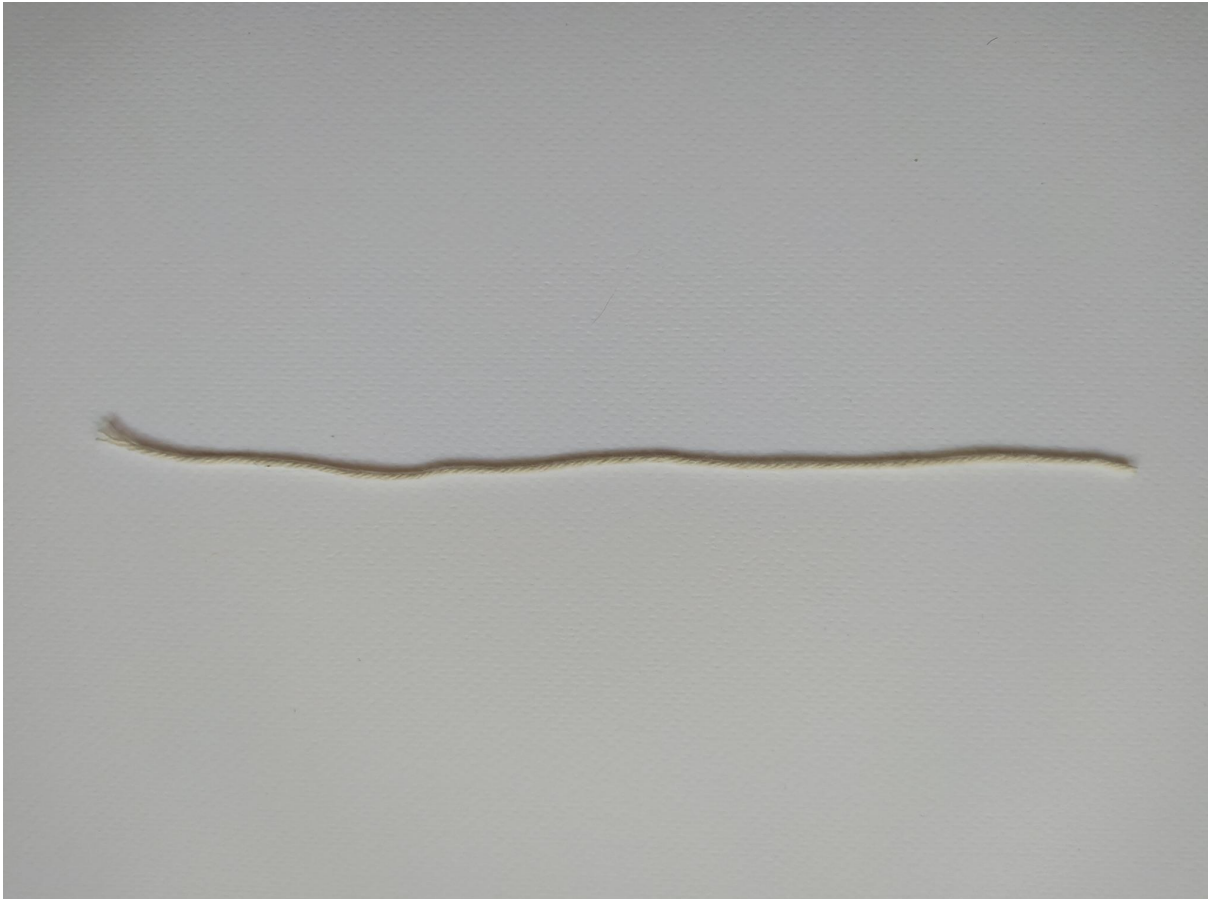


Fig.28.Fotografía del hilo de algodón.Fotografía de la autora.

Por último me parece importante hacer referencia a los *traperos* que son los encargados de recolectar los desechos de la industria textil y de proveer de ellos a los artesanos. Ana obtiene el material de Alicante, Valencia y Barcelona (Martínez, comunicación personal, Octubre 2022) aunque también se tiene constancia de la existencia una de ellas en Murcia y de una retalera en Castilla (Junta de Andalucía, 2000, p.33).

En cuanto al proceso de teñido cabe destacar que Ana no tinte el hilado si no que lo usa tal y como lo obtiene de los traperos, aunque dada las características de algunos de los hilos utilizados si podría hacerlo. Su decisión se basa sobre todo en el aspecto económico ya que teñirlos implicaría agregar un coste extra a la alfombra (Martínez, comunicación personal, Octubre 2022).

4.4-ESTRUCTURA COMPOSITIVA:

En cuanto a la estructura compositiva de las jarapas de antaño sabemos que la misma se daba de manera azarosa ya que esta se confeccionaba como vimos anteriormente con restos de trapo. Esto se daba, entonces, por una situación meramente constructiva: al ser restos de diferentes tejidos era difícil que la jarapa sea únicamente de un color. Se intuye que además, esto le otorgaba la característica de inigualable ya que ninguna jarapa se parecía a la otra (Junta de Andalucía, 2000, p. 33). Podríamos deducir también que esta estructura intenta replicarse en la actualidad, sobre todo cuando se trata de varios colores, aunque siempre de manera más controlada, por supuesto.

Si observamos las jarapas actuales, podemos apreciar que se tratan de franjas, comúnmente de diferentes grosores y colores. La combinación de colores según Ana, resulta, por un lado, de los tonos de los que disponen en ese momento los traperos y, por el otro, de sus 32 años de experiencia oficio. Al fabricar una alfombra tiene muy en cuenta las tonalidades que más se venden, tal como menciona en la entrevista. Aunque, si se trata de una alfombra de baño suele elegir

aquellos que se encuentran presentes en la mayoría de los cuartos de baño, por ejemplo, los marrones y azules y los combina con otros colores o los mismos en distinto tono (Martínez, comunicación personal, Octubre 2022).

Como mencionamos anteriormente las franjas no son uniformes y las va intercalando según sus gustos. Muy pocas veces las hace de una misma medida ya que este modo de construcción no es muy de su agrado. De todas formas no hay una alfombra igual a otra y esto se debe a que a la artesana le gusta darle esta exclusividad a cada pieza que realiza, quizás también lo sea como un guiño a los modos de construcción antiguos.

Es importante mencionar que el ligamento utilizado en la antigüedad es el mismo que se emplea actualmente. Estamos hablando del tafetán, uno de los ligamentos más sencillos empleados para la fabricación de tejidos. Ana teje en un curso de ligamento 1 x 1, es decir que la trama pasa primero por encima de la urdimbre y luego por debajo de ésta de forma sucesiva hasta el final, alternando el orden de sucesión (tomando o dejando²⁴) al comienzo de la pasada. (fig.29)

²⁴ El hilo de urdimbre que va por encima de la pasada de trama se llama tomo. El hilo de trama que pasa por encima del hilo de urdimbre, se llama deajo.

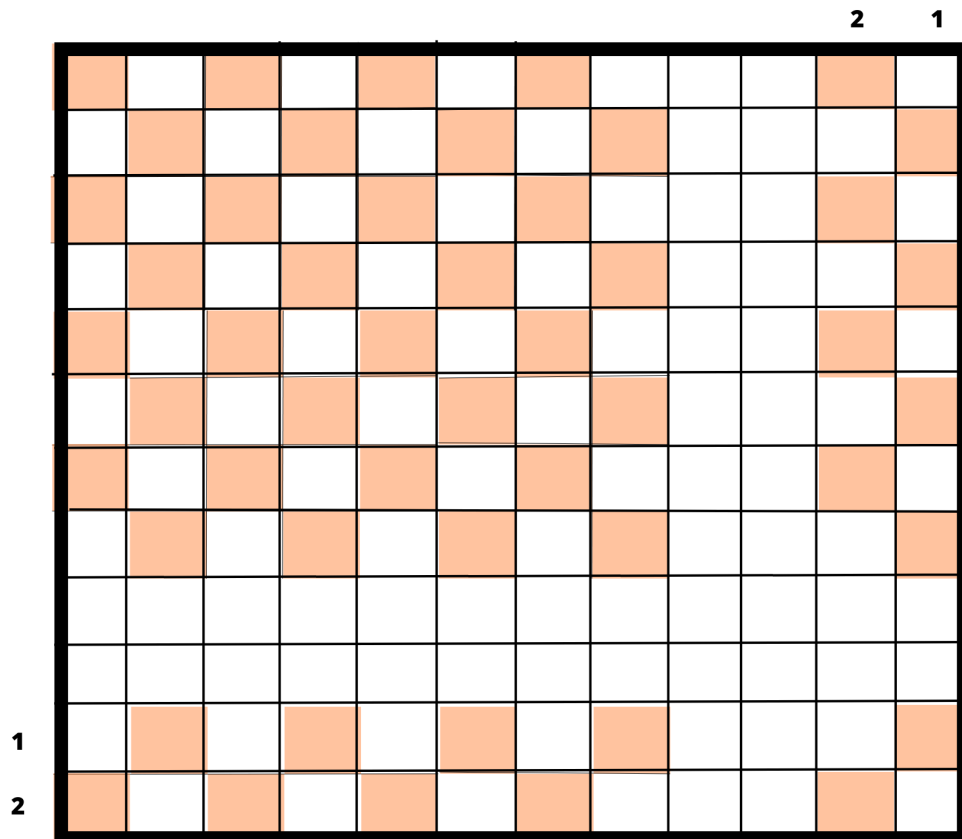


Fig.29.Remetido del tafetán.



Fig.30. Detalle del ligamento. Fotografía de la autora.

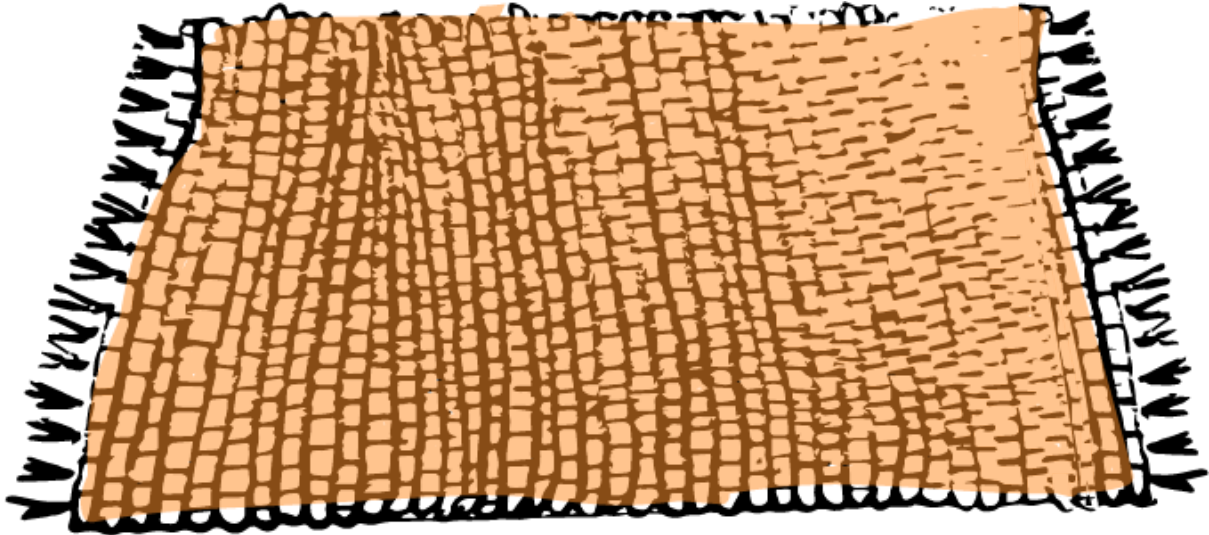


Fig.31.Representación gráfica de la jarapa.Ilustración de la autora.

Las medidas de las jarapas viene determinado por la cantidad de hilos. Las hay de 0,50 x 0,70; 0,70 x 1,20; 1,20 x 1,70; 1,70 x 2,40; 1,57 x 1,40 y 1,57 x 2,20 (Hilacar ArtesAna,s.f.).Para las de 0,70 cm. utiliza 162 hilos de urdimbre y ellos van aumentando de acuerdo al ancho que quiera darle a la alfombra (Arroyo, 2020). A ellas las teje de manera consecutiva hasta alcanzar la totalidad de 10 unidades (fig.32). Luego las corta para extraerlas del telar y entre sí para darle a cada una el anudado de hilos de la terminación.



Fig.32.Rollo de jarapas en el telar. Fotografía de la autora.

4.5-SITUACIÓN ACTUAL:

En la actualidad, la única tejedora de jarapas que continúa en el oficio es Ana Martínez en Bubión, pueblo de la comarca de La Alpujarra. Lleva más de 32 años

trabajando en las jarapas (al día de la entrevista). Su acercamiento a esta artesanía comenzó hacia 1986 con el aprendizaje de la técnica y no fue hasta el año 1990 que pudo adquirir su telar comprado a otro artesano que se dedicaba a esta misma labor. Su primer taller lo abrió en Pampaneira en el año 2000 con una socia, pero luego decidió mudarse a Bubión y emprender de forma solitaria (Martínez, comunicación personal, Octubre 2022). Obtuvo el título de C.F.G.M. Artes Aplicadas y Diseño (Técnico Tapices y Alfombras) en la Escuela de Artes de Motril. Ha compaginado su trabajo de artesana con la docencia impartiendo clases de artesanía textil en tapices y bajo lizo en el Taller Municipal de Pampaneira, en Sorbas (Almería), talleres de telares y tapices en Níjar (Almería), además de la dirección del taller de tapices en el Instituto de Bachillerato de Campohermoso. Extendió su conocimiento a nivel internacional en el proyecto *Apoyo al grupo de interés económico GIE Artesanía Chaouen*, en Chefchaouen (Marruecos).

También es (a 2020) la presidenta de la Federación de Artesanos de la Alpujarra (Arroyo, Guía Repsol, 2020) una asociación que nació en el año 1886 y que fue la creadora del sello *Artesanía Alpujarra* que distingue a los productos elaborados en la comarca. En ella participan todos aquellos productores cuyos objetos utilicen procedimientos artesanales independientemente de su arraigo histórico en la comarca (Hilacar ArtesAna,s.f.).

Ana comparte el espacio de su taller con su tienda de artesanías, lugar donde además de vender sus productos vende producciones de otros artesanos de la comarca. El telar se encuentra en unas de las salas que tiene conexión directa con el resto de su tienda porque no es de extrañar que al ingresar pueda encontrarse a

la artesana en plena labor de tejido. Esto nos recuerda un poco aquellas tejedoras antiguas que realizaban las labores textiles dentro de la intimidad de su hogar.

Su tienda/taller imparte talleres de fabricación de jarapas y jabones artesanales (otro tipo de artesanía a lo que se ha dedicado en este último tiempo).

El curso Artesanos por un día permite a quienes así lo deseen introducirse en el tejido de la jarapa en su telar y llevarse como resultado una jarapa de 0,50 cm x 0,70 cm. Con una duración de 2 horas esta capacitación busca

compartir la cultura y el patrimonio propio de aquellos oficios y destrezas artesanales que formaron parte de nuestro pasado y que hoy están en peligro de desaparición (Hilacar ArtesAna,s.f.).

Durante su trayectoria Ana ha recibido varios premios y reconocimientos; entre ellos destacan el *Certificado de Maestro Artesano* de la Consejería de Comercio, Turismo y Deporte y la *Marca de Garantía Alpujarra* de la Asoc. de Artesanos de la Alpujarra.



Fig.33.María trabajando en su telar. Fotografía de la autora.

Cuando le consultamos a Ana su opinión sobre las principales causas que llevaron al declive en la producción artesanal de jarapas, la artesana considera que una de las mayores dificultades a las que se enfrenta es el coste de producirlas (tanto de la materia prima como de la mano de obra) ya que según ella afirma no tiene posibilidades de competencia con las jarapas de manufactura industrial (Martínez, comunicación personal, Octubre 2022).

En cuanto a la producción, ella realiza estas alfombras y tapices en su tiempo libre alternando esta labor con la atención de su tienda. Lo hace sin ningún tipo de ayuda, ya que para ella capacitar a alguien en cuanto a tiempo y salario es un coste imposible de ser absorbido en el precio de venta de la jarapa. Otro inconveniente al que se enfrenta radica en el material con el que tradicionalmente se hacen las jarapas (el trapillo) que al momento ha aumentado su demanda y por tanto se hace difícil de conseguir. Esto la motivó también a incorporar otros materiales aunque aún conserva a la venta algunas alfombras fabricadas con los textiles tradicionales (Martínez, comunicación personal, Octubre 2022).

Al preguntarle cómo se imagina el futuro de la técnica y de las jarapas como producto resultante, ella nos dice que percibe que con la pandemia se ha puesto nuevamente el foco en la artesanía, lo que podría ser también un estimulante para que esta labor tan ligada a la comarca de la Alpujarra no desaparezca (Martínez, comunicación personal, Octubre 2022).



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Trabajo de Fin de Máster Universitario en Tutela del Patrimonio Histórico-Artístico: El Legado Al-Ándalus
**EL TEJIDO POPULAR COMO FORMA DE REPRESENTACIÓN IDENTITARIA DE LA ALPUJARRA GRANADINA:
ORIGEN Y DESARROLLO DE UNA TRADICIÓN EN PELIGRO DE EXTINCIÓN.**

Flavia Graciela Santini



CAPÍTULO 5: LOS ARTESANOS TEXTILES DE LA ALPUJARRA GRANADINA

5 -REGISTROS DE ARTESANOS DESDE 1976 A HOY:

Dada la situación que enfrenta la artesanía textil, parece interesante hacer una recapitulación de aquellos artesanos que han sabido habitar la zona de la Alpujarra granadina y que a día de hoy ya no se dedican al oficio. Si bien es cierto que varias publicaciones han intentado realizar un directorio incluyendo a todos aquellos que desempeñaban el oficio textil, lo cierto es que, muchas de estas no están actualizadas y el listado de artesanos como hemos visto se ha ido recortado en estos tiempos. Hemos de resaltar que muchos de los que figuran en el siguiente apartado no se dedican a las jarapas o a las alfombras de nudo alpujarreño, aunque nos parece necesario mencionarlos igualmente porque como hemos visto hasta aquí los tejidos en sí han sido un legado muy arraigado a esta zona que ha ido perdurando a través los siglos. Realizar este registro desde 1976, no ha sido una elección azarosa, sino que fue consecuencia de la carencia de publicaciones anteriores a esa fecha. Recordemos también que la industrialización trajo consigo la sustitución de los telares manuales por otros mecanizados, situación que llevó a su desaparición hace unos 88 años atrás (Fondo Andaluz de Recuperación del Conocimiento Artesano, 2005). Creemos que la motivación a investigar sobre la artesanía textil pudo haber sido dado por el impulso tomado hacia 1963 con los cursos organizados por el Ministerio de Trabajo. De igual manera, conocer estos datos, aunque sean más o menos escasos, nos invita a reflexionar sobre la situación que enfrenta la artesanía lo cual genera una importante preocupación

respecto a la falta de relevo generacional y como consecuencia posible desaparición de la técnica.

Para una mejor organización de la información hemos decidido separarlos en pueblos, creemos que así también podremos comprender mejor la artesanía en su contexto.

MECINA BOMBARÓN:

Esta localidad se encuentra ubicada en la parte centro-este de la comarca de la Alpujarra y pertenece al partido judicial de Órgiva. Con 548 habitantes censados en 2018 este pueblo supo albergar entre sus pobladores a dos artesanas que se dedicaron a las labores textiles. La primera de ellas es Dolores Manzano Valdearena quien hacía 1976 poseía un telar ubicado en la parte baja de su casa en la Plaza Vieja con el cual realizaba mantas de lana, sábanas y jarapas. El telar era de pequeñas dimensiones por lo que las piezas fabricadas con él igualmente lo eran, por lo que debía de unir paños para que la alfombra o la sabana alcanzara un mayor tamaño (Jiménez y Comas, 1978, p. 16). Se recoge hacia 1983 la actividad de otra artesana de nombre Remedios Caza Manzano que creaba también jarapas y sábanas de lana cuyo taller estaba ubicado en la calle del Ángel, s/n. En su fabricación empleaba una urdimbre de algodón y una trama de trapos o lana (González y Timón, 1983, p. 148).

VÁLOR:

Válor se encuentra localizada en la parte nororiental de la Alpujarra Granadina, limitando con los pueblos de Lanteira, Aldeire, Nevada, Ugíjar y Alpujarra de la Sierra. Entre sus habitantes supo albergar a tres artesanas: Presentación Herrera, Ana Herrera y Dolores García Ruiz. El taller de Presentación estaba ubicado en el barrio de Lejareas. En él creaba mantas alpujarreñas y colchas con urdimbre de algodón y trama de lana. Trabajaba el tejido liso árabe y el tejido proveniente de la recuperación textil (de bayadera). Ana Herrera por su parte, tenía su taller llamado *La farjollica* en este barrio de Lejareas. Allí producía hacia 1983 sábanas de tiras y colchas con urdimbre de algodón y trama de lana o trapos. Al igual que Presentación trabajaba el tejido liso árabe y de bayadera con una técnica de decoración denominada *de chinos* en colchas alpujarreñas y *de empedrados de Madrid* de color azul amarillo y rojo (González y Timón, 1983, p. 148). De la última de las artesanas, Dolores García Ruiz, se tiene registro de su actividad desde 1978 (Jiménez y Comas, 1978, p. 16). Su taller *La Puchera* estaba situado en el barrio de la Seda-Estación. En él se dedicaba a tejer colchas, almohadones, mantas alpujarreñas y jarapas utilizando como materialidad el algodón en la urdimbre y la lana o hilados de trapo para la trama (González y Timón, 1983, p. 148). Realizaba dibujos geométricos a los que le agregaba una terminación de flecos que los hacía con un telar más pequeño que tenía también en su taller (Jiménez y Comas, 1978, p. 16).

UGÍJAR:

Limitando con la provincia de Almería se ubica esta localidad, situada en la parte oriental de la Alpujarra. Sus habitantes vieron hacia 1974 abrir las puertas a la Cooperativa de Tejidos Alpujarreños, un taller de tejidos por piezas. En el año 1978 se recoge la primera información sobre este calificándolo como una “iniciativa a aplaudir” por su labor en la revitalización de la artesanía con la posibilidad de que sus trabajadores lleven a su casa los telares para trabajar en ellos (Jiménez y Comas, 1978, p. 16). La cooperativa surgió gracias a la iniciativa de algunos de los jóvenes de la localidad que compraron sus primeros telares con lo recaudado en la feria en la plaza lateral de la Iglesia del pueblo. La misma impartía además cursos de formación en tejidos de la mano de Manuel Álvarez Morenate (Ayuntamiento de Ugíjar, 2020). En cuanto al tipo de productos fabricados se encontraban tanto artesanías como producto de regalos sobre todo en la última fase del taller, destacándose entre ellos las jarapas, las alfombras de tejido alpujarreño y las cortinas realizadas en hilo de algodón para la urdimbre y lana para la trama. También solían agregar bordados manuales con diseños de leones, cestas, floreros, gitanos siendo el más tradicional el de pajaros. También realizaban tejidos con motivos geométricos de distintos colores. La cooperativa se extinguió hacia 1987 como consecuencia de la aparición de los telares mecánicos (Ayuntamiento de Ugíjar, 2020).



FOTO: "SIERRA NEVADA Y LA ALPUJARRA" DEL PADRE FERRER

Nota. Adaptado de #Telares de #TejidosArtísticos de #Ugíjar [Fotografía] de Ayuntamiento de Ugíjar. (29 de Noviembre 2020). (<https://www.facebook.com/AyuntamientodeUgijar/photos/a.754064504719368/3364768110315648/?type=3>).

El otro taller del que se tiene registro pero ya hacia el año 2000 es *Los telares* que se dedicaba a la fabricación de colchas y cortinas. Contaba con una gran cantidad de telares y trabajadores. En la búsqueda de información sobre este taller hemos dado con lo que creemos es la red social de esta empresa que según un posteo del 1 de Enero de 2015 decidió cerrar sus puertas y trasladar los telares a su domicilio personal en la calle Aurora número 17 para seguir allí con su producción. El motivo que esgrime en el post es el cambio de la Ley de Renta antigua que

sumado a la crisis económica hacía imposible la continuidad de este proyecto (Los telares, 2015).

TÍMAR:

Es un pueblo pequeño perteneciente a Lobras ubicado en el centro de la Alpujarra. Con tan solo 16 habitantes registrados en el padrón municipal de 2017 tuvo hacia 1978 tres tejedoras, aunque dos de ellas ya no se dedicaban al oficio. La razón que esgrimen Jiménez y Comas es la enfermedad de una y la maternidad de otra, pudiendo pensar que esta última podría haber retomado el oficio aunque no tenemos constancia de ello. La artesana que sí mantenía el oficio era Ida Ortega, una vecina que además de poseer el último telar del pueblo era, junto con el resto de su familia (Paco Jiménez y su hija Angustias) los encargados de cuidar la Iglesia y la ermita. De los tejidos que realizaba no tenemos constancia pero sí de que el estado de su telar hacia 2002 se encontraba ya en mal estado. Es importante mencionar que Tímar contaba a mediados de siglo XX con 15 telares que se dedicaban a la fabricación de jarapas aunque fueron desapareciendo progresivamente como producto de elevado sacrificio y la poca rentabilidad de los mismos (la-alpujarra, 2002).

TREVÉLEZ:

De esta ciudad situada en la parte septentrional de la Alpujarra se tiene registro de dos mujeres artesanas que fabricaban tapetes y cojines utilizando como materiales diferentes trozos de tela. A 1978 ya no se encontraban en actividad ni tampoco existían telares en esta localidad (Jiménez y Comas, 1978, p. 16).

RUBITE:

Si bien es cierto que la localidad de Rubite no forma parte de lo que se considera la comarca de la Alpujarra, sino de la Costa Granadina, decidimos mencionarla por su proximidad con el pueblo de Órgiva. María Moreno González hacia 1978 era la artesana que producía en esta zona colchas y cojines sin utilizar telar. Estos productos eran fabricados con trapos usados (como la jarapa) en la técnica de punto bobo (Jiménez y Comas, 1978, p. 16).

BUBIÓN:

Este pueblo de 323 habitantes (a 2022) perteneciente al denominado Conjunto Histórico del Barranco de Poqueira se ubica en la parte noroeste de la Alpujarra. Como sabemos es un pueblo de larga trayectoria en el oficio textil, con Ana como la máxima (y última) exponente en jarapas y Nade Favreau en tejidos de alto y bajo lizo.

Nade nació en Mouzeuil Saint Martín, Francia y se estableció en 1979 en Bubión donde abrió el *Taller del telar* con el objeto de revitalizar la tradición textil alpujarreña. Esta artesana y licenciada en Historia del Arte (Universidad de Aix en Provence) llegó a España como Becaria del Ministerio de Asuntos Exteriores aunque con el tiempo se fue dedicando a la investigación en el arte de los telares de bajo lizo. Si bien en este país adquirió gran parte de su conocimiento antes de mudarse a Bubión se había dedicado con anterioridad a la fabricación de tapices (Fondo Andaluz de Recuperación del Conocimiento Artesano, 2005) . Con su telar adquirido al maestro tejedor Nicolás Casares que trasladó desde el Sacromonte hasta Bubión comenzó a trabajar lo que algunos denominan el nuevo textil (Consejería de Fomento y Trabajo, 1988): la fabricación productos para el hogar tales como mantas, colchas, lámparas, caminos de mesa además de complementos como ponchos, ruanas, chales y pañuelos en mohair, seda, alpaca, lana, lino y algodón. Su investigación la llevó a trabajar conservando el mismo sistema de fabricación que en tejidos antiguos alpujarreños: una urdimbre de algodón(Fondo Andaluz de Recuperación del Conocimiento Artesano, 2005). En cuanto a su trayectoria fue miembro de importantes asociaciones como lo son: la Asociación de Creadores Textiles de Madrid, la Asociación de Artesanos de la Alpujarra de manera internacional en la European Textile Network. Participó también en ferias, congresos y exposiciones nacionales e internacionales en Francia, Holanda (*Textile Plus*), Finlandia (*Imágenes del Sur*) e Italia (*99 Miniartextil*) (Asociación de Artesanos de la Alpujarra, 2002).Fue galardonada dos veces, la primera de ellas con el accésit del Xº Premio Caja de Jaén y el segundo con Carta de Maestro Artesano por la extinta Consejería de Turismo, Comercio y Deporte de la Junta de Andalucía el día 17 de enero de 2012.



Es importante mencionar que colaboró con el Departamento de Antropología Social de la Universidad de Sevilla para la elaboración del Fondo Andaluz de Recuperación del Conocimiento Artesano (Junta de Andalucía, sf). Hacia 2002 contaba las siguiente herramientas de trabajo: canilleras, canillas de alto lizo, vera de cruces y de lizos, telar de alto y bajo lizo, devanaderas, canillas y peine (VV.AA, 2002,p.112). En la actualidad su taller se encuentra cerrado con motivo de su jubilación luego de 37 años dedicados al oficio (Nade Favreau,2021).



Nota. Adaptado de *Nade Favreau* de Junta de Andalucía (s.f)

(<https://www.juntadeandalucia.es/organismos/empleoempresaytrabajoautonomo/areas/comercio/artesania/paginas/tejido-nfavreu.html>).

PAMPANEIRA:

Este municipio (que es a la vez localidad) colinda con Bubión, el pueblo que mencionamos anteriormente, siendo parte también del Conjunto Histórico del

Barranco de Poqueira. Es un pueblo de una larga tradición textil en el que se tiene registro de dos artesanas: Mercedes Carrascosa, Ernestina Rodríguez.

Mercedes Carrascosa Martín se acerca a los textiles de la mano de un artesano francés con quien aprendió la base del tejido moderno aunque profundizó su conocimiento en la Escuela de Artes y Oficios de Granada con Manolo Mejía, quien la introdujo en el tejido tradicional granadino. Participó junto con el Ayuntamiento de Pampaneira y Junta de Andalucía en un proyecto de recuperación del oficio que derivó en la creación de una cooperativa dedicada a las jarapas, cortinas, mantas de lana, entre otras (Henares,2018). Hacia 1993 abre su *Taller Textil* donde fabricaba productos para el hogar como: mantas, cortinas, alfombras y tapices (que recrean paisajes, pueblos, ciudades y árboles) además de prendas de vestir tales como: ponchos, bufandas y chales las cuales gozaban de gran aceptación entre sus consumidores (Asociación de Artesanos de la Alpujarra, 2002). Para ello utilizaba materiales como lino, lana de oveja, alpaca y mohair, la seda y el algodón (Junta de Andalucía, sf). Los obtenía de diferentes proveedores ubicados en China y Tailandia para la seda y Perú o Bolivia para la alpaca (Henares,2018). Compaginó la enseñanza con el oficio entre 1989 -1995 además de haber sido designada alcaldesa de la localidad de Pampaneira en dos oportunidades. Durante el último tiempo se estuvo dedicando a la experimentación con gusanos de seda que incluía la cría y extracción del hilo (Henares,2018). Entre los elementos de propiedad figuraban: 2 telares horizontales y dos de tapices, algunas herramientas tales como: lanzaderas, devanadoras y tijeras. Al día de hoy el taller, que supo ser

también un paso de visita obligado para turistas se encuentra cerrado permanentemente.

La Rueda de Ernestina Rodríguez Guardia inicia su actividad hacia 1999, aunque la artesana se capacitaba en el oficio desde mediados de los 80. Completó su aprendizaje de la mano de Nade Favreau y Ninette Frederiksen en la Escuela-Taller Sierra Nevada-Alpujarra (Asociación de Artesanos de la Alpujarra, 2002). En sus comienzos experimentó en la técnica de alto y bajo lizo donde realizaba colchas, cortinas, alfombras, cojines y chales aunque hacia 2013 incorporó otros productos como bolsos, carteras, monederos, cinturones, gorros, sombreros y bisutería (La rueda, 2013). No tenemos registros de si sigue funcionando o no en la actualidad pero al año 2002 contaba entre sus herramientas de trabajo con un telar de alto lizo y 6 telares de bajo lizo, además de otros instrumentos como lanzaderas, canillera, bobinadora, devanadora y máquina de coser (VV.AA, 2002,p.107).

El repaso en estos casi 47 años que han pasado desde la primera publicación de 1976 a hoy ha evidenciado una clara y muy drástica disminución en el número de artesanas que desempeñaban el oficio. Se hace necesario también entender que rol encarna la artesanía en estos tiempos actuales y cuales son las amenazas que enfrenta. Acerca de ello hablaremos en el último capítulo de este trabajo.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Trabajo de Fin de Máster Universitario en Tutela del Patrimonio Histórico-Artístico: El Legado Al-Ándalus
EL TEJIDO POPULAR COMO FORMA DE REPRESENTACIÓN IDENTITARIA DE LA ALPUJARRA GRANADINA:
ORIGEN Y DESARROLLO DE UNA TRADICIÓN EN PELIGRO DE EXTINCIÓN.

Flavia Graciela Santini



CAPÍTULO 6: LA ARTESANÍA LOCAL COMO FORMA DE IDENTIDAD CULTURAL

6.1- PROBLEMÁTICA ACTUAL DE LA ARTESANÍA LOCAL:

El último capítulo de este trabajo de investigación pretende indagar en aquellos aspectos socioeconómicos, culturales e identitarios que encarna la artesanía local. Así mismo, sabemos en este punto que la misma enfrenta varias amenazas. Es por ello que nos dedicaremos, también, a estudiar los mecanismos mediante los cuales se busca dar protección desde una perspectiva internacional, nacional y autonómica. Por último, pondremos en cuestionamiento el par diseño-artesanía buscando zanjar desde una mirada proyectual y académica estas cuestiones que tanto perjudican su futuro. Para ello sumaremos las voces de Martina Cassiau, docente de la cátedra de Diseño, Artesanía y Patrimonio de la F.A.D.U de la Universidad de Buenos Aires y la de Ana García López, directora de la Cátedra de Innovación en Artesanía, Diseño y Arte contemporáneo de la Universidad de Granada. Ambos proyectos, juntos con algunos más que mencionaremos al final del capítulo, no son más ni menos que un conjunto de acciones que pretenden dar solución a los problemas que enfrenta la artesanía en la actualidad.

Antes de abordar estas problemáticas es importante entender cuál es el impacto económico de la artesanía en España. Según el más reciente estudio de KPMG y Círculo Fortuny la contribución económica de la artesanía en España fue de unos 6.049 millones de euros en 2019, lo que representa un 0,54% del PIB nacional y el 4,9% del PIB de la industria manufacturera. De estos datos se extrae que 64.000 empresas (lo que corresponde al 1,9% del tejido empresarial español) ofrecen 213.000 puestos de trabajo. De estas empresas, el 7,41% corresponde a

textil y confección, rubro del que nos preocupa particularmente en este trabajo de investigación (KPMG Asesores S.L., 2022)

En la comparación de estos datos a los recogidos entre el periodo de 2015/2019 , se puede apreciar un retroceso en torno al 5% que incluso podrían ser mayores a causa de los efectos de la pandemia. Entre las razones que se enumeran en este estudio está el ritmo con el que se desarrolla la artesanía en comparación con otras actividades económicas, además de las diferencias normativas que existen entre comunidades autónomas en lo vinculado al reconocimiento de oficios artesanos, la cualificación de maestros artesanos y las zonas de interés artesanal.

Es interesante también remarcar la importancia que tiene en términos socioeconómicos, puesto que además de ser un generador de empleo y riqueza ayudan a impulsar el turismo en la región.

De igual manera debemos recordar que su aportación en términos económicos no es la única ni la más relevante. Se podría decir, en esta instancia, que la mayor contribución radica en el aspecto cultural ya que no solo preserva el patrimonio cultural y etnológico, sino que además da visibilidad a ciertas comunidades (Balasch y Ruiz, 2014).

Pero si bien son claros los beneficios que aporta en términos culturales y económicos para un país, lo cierto es que la artesanía local se ve frecuentemente amenazada por la fabricación de manufactura industrial. Los artesanos locales deben competir con los precios bajos de estos productos que imitan las características de los productos artesanos pero que no reúnen ni la calidad ni el

valor en términos simbólicos que presentan estos últimos. El desconocimiento de estos valores por parte del consumidor se transmite en la elección de unos por sobre los otros, lo que claramente presenta un problema para el artesano. Además, existe una falta de relevo generacional en el oficio, lo que implica una amenaza para estas técnicas artesanales y la posible desaparición tanto del oficio como de la artesanía.

Cabe mencionar también, que muchas técnicas se transmiten secretamente dentro de la propia familia no compartiéndolo con extraños puesto que se vulnera la tradición. Esta situación amenaza fuertemente a muchos oficios puesto que si no existe interés por parte de las generaciones venideras en aprender dichas técnicas, se corre el riesgo de que desaparezcan. La falta de relevo generacional la podemos ver claramente en las alfombras de nudo alpujarreño, donde ya no existen artesanos de la comarca que se desempeñen en este oficio. En el caso de las jarapas, como mencionamos anteriormente, la única tejedora que mantiene el oficio al día de hoy es Ana, quien desde Bubión no solo se encarga de la fabricación de estas alfombras sino que además ha convertido a su taller en lugar de interés turístico (R.G, 2022).

En este punto, sobran las razones para proteger la artesanía que encarna valores como la identidad, la cultura, la calidad y en muchos casos la sostenibilidad. En los siguientes apartados nos dedicaremos a estudiar la artesanía como Patrimonio Cultural Inmaterial y las formas de protección de la misma tanto a nivel estatal como como autonómica.

6.2- LA ARTESANÍA COMO PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL:

La UNESCO se refiere al Patrimonio Cultural Inmaterial o al Patrimonio Vivo como: "las prácticas, expresiones, saberes o técnicas transmitidos por las comunidades de generación en generación" (UNESCO, s.f.). En este punto comprende tradiciones, expresiones, técnicas y conocimientos heredados. Es mediante la convención de 2003 que se busca alentar a los artesanos a fabricación y a la transmisión de técnicas con el fin de salvaguardarlas. Mediante el apoyo a los países miembros, la UNESCO establece marcos institucionales y profesionales para la preservación del patrimonio. La convención a su vez establece tres listas: La lista del Patrimonio Inmaterial que requiere medidas de salvaguardia urgentes, La Lista Representativa del Patrimonio Cultural de la Humanidad y el Registro de buenas prácticas de salvaguardia (Ministerio de Cultura y Deporte, s.f.). En el caso de España es el cuarto país con más elementos reconocidos, de los cuales diecinueve se encuentran inscritos en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial y cuatro en el Registro de buenas prácticas de salvaguardia. De las técnicas artesanales representativas del país solo se encuentra reconocida la Cerámica de Talavera de la Reina y El Puente del Arzobispo dentro de la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial y dentro del Registro de buenas prácticas de salvaguardia la Revitalización del saber tradicional de la cal artesanal de Morón de la Frontera. Hasta el momento, ninguno de los elementos inscritos en la lista tiene relación con la artesanía textil. El caso más reciente pero que aún no ha sido incluido en la lista de la UNESCO es el nudo español que ha sido reconocido por el Consejo de Ministros a propuesta del Ministerio de Cultura y Deporte (Real Fábrica

de Tapices, 2022). Este reconocimiento se ve impulsado por la situación crítica que atraviesa este saber, puesto que la única fábrica que pervive en la actualidad es la Real Fábrica de Tapices. Cabría pensar en este punto, puesto que esto podría sentar precedentes en otras técnicas textiles, como es el caso del nudo alpujarreño y el tejido de jarapas, cuyas técnicas se encuentran en igual situación.

6.3- LA PROTECCIÓN DE LA ARTESANÍA LOCAL EN ESPAÑA:

Es necesario analizar la protección de la artesanía local desde dos puntos: el nacional y el autonómico, en este caso, la comunidad autónoma de Andalucía.

Si bien la Constitución Española establece la atención y desarrollo de la artesanía, lo cierto es que son las comunidades autónomas amparadas bajo el Artículo 148.1.14.a quienes adquieren la competencia exclusiva del sector de la artesanía.

En este punto, desde el ámbito estatal, la Fundación Española para la Innovación de la Artesanía (FUNDESARTE), perteneciente a la Fundación EOI que está vinculada al MINCOTUR (Ministerio de Industria, Comercio y Turismo), tiene por objeto la promoción, el apoyo al sector artesano, la colaboración en el desarrollo de políticas públicas y el apoyo a la investigación y los estudios sobre artesanía.

Entre algunos de los proyectos destacan el Premio Nacional de Artesanía que impulsa el desarrollo y competitividad de pequeñas y medianas empresas artesanas, el Congreso Internacional de Artesanía que reúne a exponentes del

sector de diferentes países y el Observatorio Nacional de Artesanía (Escuela de Organización Industrial, s.f.).

En el ámbito de la comunidad autónoma de Andalucía existe la ley 15/2005 de septiembre, bajo el nombre de *Ley de Artesanía de Andalucía*. La misma tiene por objetivo:

Vertebrar el sector mediante el Registro de Artesanos de Andalucía y el Repertorio de Oficios Artesanos; estimular la formación de asociaciones con objeto de mejorar la necesaria comunicación entre los sectores implicados; fomentar, mediante su otorgamiento, el reconocimiento y dignidad social que implica la obtención de la Carta de Maestro Artesano, y por último, otorgar un adecuado marco jurídico a las distintas manifestaciones artesanales de Andalucía mediante denominaciones de calidad y su correcta utilización a través de la instauración de un régimen de infracciones y sanciones. (Junta de Andalucía, 2005)

Por medio de esta ley se ha creado la marca *Artesanía hecha en Andalucía* que identifica a los talleres artesanos inscritos en el Registro de Artesanos de Andalucía.

Entre las finalidades se encuentra la identificación de la procedencia de los productos comercializados, la difusión, la protección y el apoyo a la artesanía local.

Mediante el *Distintivo de Calidad Artesanal*, se distingue la calidad y la procedencia de los productos artesanos.

En cuanto a los artesanos, la Comunidad Autónoma de Andalucía creó²⁵ el *Registro de Artesanos de Andalucía*, donde los artesanos se inscriben voluntariamente y se les emite una *Carta de Artesano/na* que los identifica públicamente. Además, a quienes presentan méritos relacionados con su experiencia profesional se los distingue con el reconocimiento de Maestro/a Artesano/a.

²⁵ Bajo la Ley 15/2005.

También existe el *Repertorio de Oficios Artesanos* que sigue el principio de sostenibilidad económica y donde se detallan los oficios artesanos reconocidos por la Junta de Andalucía.

En cuanto a los talleres existe la figura de *Zonas o Punto de interés Artesanal* donde se identifican con el fin de difundir y fomentar las actividades artesanales.

Existen además, premios y subvenciones que a través de la Consejería de Empleo, Empresa y Trabajo Autónomo y promoción de la artesanía mediante los *Días Europeos de las Artesanías* que nuclea a artesanos de toda España compartiendo charlas, exposiciones, talleres en vivo y ferias.

El III Plan Integral para el Fomento de la Artesanía en Andalucía 2019-2022 aprobado mediante el decreto con fecha de 2019 que da cumplimiento a la ley 15/2005 y que se revisa cada 4 años busca promover el desarrollo y la difusión de productos artesanos. Además, desde este plan se brinda el apoyo en materia de formación.

Estatal	Autonómico
Artículo 148 de la Constitución Española	Ley de Artesanía de Andalucía: Artesanía hecha en Andalucía Distintivo de Calidad Artesanal Registro de Artesanos de Andalucía
Escuela de Organización Industrial: -Premio Nacional de Artesanía -Congreso Internacional de Artesanía -Observatorio Nacional de Artesanía	Distinción Maestro/a Artesano/a
	Repertorio de Oficios Artesanos
	Zonas o Punto de interés Artesanal
	Días Europeos de las Artesanías
	III Plan Integral para el Fomento de la Artesanía en Andalucía 2019-2022

6.4- POSIBLES SOLUCIONES DESDE LA PERSPECTIVA DEL DISEÑO

Como hemos visto hasta aquí, son varios los problemas a los que se enfrenta actualmente la artesanía. Lo cierto es que, si bien existen leyes que intentan dar protección a la artesanía y a las prácticas artesanales tanto a nivel nacional como internacional parece ser que la ayuda en algunos casos no es suficiente o quizás tampoco llega a tiempo. Como diseñadora me he puesto a pensar en qué punto confluyen diseño y artesanía. Pareciera ser que hasta el momento se encuentran muy alejados, ya que en la asociación de palabras, la artesanía encarna para el imaginario social algo anticuado mientras que el diseño habla de algo más actual o a la moda. Se hace necesario aclarar en este punto que el diseño juega un papel

muy importante en la revitalización de la artesanía, porque brinda un enfoque innovador y estratégico.

Una herramienta que considero necesaria para la preservación de los oficios artesanos es la colaboración artesano-diseñador. Esta colaboración no es más ni menos que la suma de los conocimientos y las habilidades de ambos. Por un lado el diseñador, con su enfoque estético y con una visión proyectual capaz de aportar nuevas ideas y por el otro, el artesano, quien domina mejor que nadie la técnica y que además cuenta con un bagaje fruto de su experiencia. Aquí en Granada encontramos un referente importante como lo es Proyecto ADA Artesanía+Diseño+Arte que organiza la Cátedra de Innovación en Artesanía, Diseño y Arte contemporáneo de la Universidad de Granada junto con el CNRA Albayzín. Este proyecto propone una experiencia colaborativa entre artesanos y diseñadores con el fin de crear un prototipo que aúne ambos conocimientos. Innovar en técnicas artesanales constituye también una forma de reinterpretar la artesanía y llevarla a nuevos y novedosos lugares (Proyecto ADA,s.f). El proyecto está constituido por una serie de fases que comienza con la selección de artesanos de Andalucía (Fase 1) de diferentes disciplinas y de diferentes provincias (las ocho que conforman la C.A). La segunda fase se trata de una convocatoria a artistas y diseñadores también andaluces. La tercera fase consiste en la formación de parejas de trabajo donde surgirán los primeros esbozos e ideas en los que la pareja trabajará durante las siguientes etapas. La fase 4 es el periodo en el que trabajarán la materialización de sus ideas que deberá dar como resultado un prototipo comercializable. El proyecto también incluye una formación que cambia según la edición, durante el periodo

2023 la formación estuvo orientada a Neo Materia (vegetal y digital) a cargo de MATERFAD. Por último, la sexta fase es la exposición de dichos prototipos.

Otra herramienta importante a tener en cuenta es la educación. Sabemos que a través de la educación se transmiten saberes y conocimientos. Considero que en este punto hay aspectos muy importantes a tener en cuenta. Por un lado creemos imprescindible la formación del artesano, tanto en aspectos técnicos como artísticos. Profesionalizar los oficios es también una manera de mantener viva las técnicas artesanales. Aquí me parece importante mencionar *La Escuela de Formación en Artesanía, Restauración y Rehabilitación de Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural Albayzín (Centro Albayzín)* de Granada como un ejemplo en la formación profesional de artesanos (Servicio Andaluz de Empleo, s.f.). Este centro junto con otros tres, todos ellos ubicados en Andalucía, constituyen lo que se denomina como: Centro de Referencia Artesanal, es decir, centros públicos dedicados al servicio de la formación profesional para el empleo. La oferta de cursos del plan de formación del Centro Albayzín van desde aplicaciones de fibras vegetales al mobiliario, operaciones básicas de dorado sobre superficies de madera, técnica artesana de ornamentación con taracea granadina, asistencia a la conservación y restauración de tapices y alfombras, Itinerario formativo: regulación y afinación de pianos y reparación y restitución de cubiertas tradicionales de rollizos. Cada uno de los cursos de formación lleva consigo un certificado de profesionalidad. Además de impartir cursos de formación realizan la evaluación y acreditación de competencias profesionales a aquellas personas que han recibido una formación fuera del sistema educativo. Esta última es una herramienta importante para los artesanos que no han

recibido un tipo de aprendizaje formal puedan insertarse al mercado laboral acreditando su experiencia profesional como experiencia formativa (Servicio Andaluz de Empleo, s.f.). El centro realiza importantes labores en investigación en los cuales estudian y analizan las necesidades del mercado para adaptar así la oferta formativa. Lo cierto es que las áreas de actuación también abarcan la difusión de publicaciones, jornadas, seminarios, talleres que convocan a artesanos, diseñadores y profesionales del sector.

Como hemos mencionado anteriormente, la falta de relevo generacional es uno de los puntos críticos que amenazan a la artesanía. Es importante convocar a los jóvenes a reconocer el valor del patrimonio local e incentivarlos a generar un interés por los oficios artesanos. Me parece necesario aquí mencionar un ejemplo, que si bien, no se encuentra dentro de los márgenes geográficos que venimos trabajando, considero que podría servir de modelo replicable dentro de los ámbitos académicos del diseño. La cátedra Diseño, Artesanía y Patrimonio (Schobert) de la Universidad de Buenos Aires (Argentina) se da como materia electiva desde hace tres años en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Esto implica que tanto alumnos de carreras como *Arquitectura, Diseño de Imagen y Sonido, Diseño Gráfico, Diseño de Indumentaria y Diseño Textil* puedan seleccionarla para formar parte del currículum de materias de su carrera. Esto es un importante avance en términos académicos ya que se introducen conocimientos sobre prácticas manuales y sobre el saber hacer que han sido marginados debido a que constituyen el universo de usos, hábitos y costumbres de poblaciones excluidas como lo son los pueblos originarios. Si bien es verdad que la particularidad de esta coyuntura dista

de las circunstancias en las que se encuentran los artesanos textiles en la Alpujarra resulta de igual manera interesante la forma de abordar la artesanía textil desde una perspectiva académica. Uno de los aspectos importantes que Martina (docente de la cátedra) nos menciona en la entrevista realizada para este trabajo es la necesidad de que los diseñadores textiles y de indumentaria (sobre todo) salgan con una formación que les permita identificar las distintas producciones que se realizan dentro del amplio territorio argentino, pudiendo distinguirlas y comprender su proceso constructivo (Cassiau, comunicación personal, Junio 2023).

Además se introduce el concepto de patrimonio en un espacio como lo es el diseño, poniéndolo en continuo en cuestionamiento, preguntándose para quienes es necesario preservarlo y quienes se benefician de ello. Si bien es verdad que se polemiza en algún punto sobre que técnicas y que artesanías conviene preservarlas y cuáles no, me parece importante repetir que en este caso se refiere una particularidad que nada tiene que ver con la realidad de la artesanía en Granada. Dentro de la metodología de la cátedra se plantea una serie de entrevistas con artesanos de distintas regiones quienes cuentan su experiencia. El trabajo final consta de una serie de propuestas basadas en conocimientos proyectuales y de diseño a una cooperativa de artesanos donde luego de un análisis técnico se les brinda una serie de opciones de productos de fabricación viable. Todo esto, lógicamente, atendiendo a los modos de producción, a los recursos, los usos y a la estética que proyectan los objetos de dichos artesanos (Cassiau, comunicación personal, 6 de Junio 2023).

De la mano con incorporar la artesanía a los espacios académicos hasta hace poco relegados surge también la Cátedra de Innovación en Artesanía, Diseño y Arte contemporáneo (CIADA) de la Universidad de Granada. Esta cátedra, a diferencia de la anterior, se centra en el fomento de líneas de investigación, desarrollo e innovación en el sector de la artesanía que sabemos son escasas. La misma surge en el año 2021 con el objeto de incentivar a profesionales e investigadores a participar en programas e iniciativas orientadas a la elaboración de contenido y material que ayude a la capacitación profesional. Se ve así a la artesanía desde un prisma más amplio, con líneas de investigación que van desde la IA, la robótica, el ecodiseño y la economía circular entre otras más (García y Suarez, 2021, p.19).

Con esta idea de innovar en términos de diseño, pero manteniendo constante algún aspecto (como el material o el proceso de construcción, los colores, etc.), existen algunos proyectos interesantes que se deben mencionar. Si bien es cierto que, en muchos casos, cambiar algún elemento de esa artesanía, supondría modificar su uso, su función o incluso la identidad que ese objeto transmite, la experimentación puede suponer un nuevo enfoque sobre esa artesanía o esa técnica. Un ejemplo que nos puede servir de referencia sobre la reinterpretación de una técnica es el proyecto *Enredadas*, un grupo de artesanas las rederas²⁶ de Corme, Comunidad de Galicia, que diversifican su técnica creando líneas de bisutería y complementos contemporáneos. De esta forma, una técnica que constituye la identidad marítima de Galicia se convierte en una pieza de moda.

²⁶ Asociación de Redeiras Illa Da Estrela de Corme son un grupo de artesanas que se reunieron en 2009 con el fin de reparar y montar artes de pesca. Hacia 2012 comienzan la diversificación con el Proyecto Enredadas a través de la Fundación Artesanía de Galicia y la Consellería do Mar.

Incluso han llegado a colaborar con marcas de moda como Loewe, lo que habla también de una clara intención por parte de algunas marcas de generar un acercamiento a la artesanía, en este caso, la española (Abad, 2021). Es importante acentuar que se debe realizar previamente un estudio de la artesanía y de la técnica para poder brindar soluciones que se adecuen sin perder la esencia de la misma. Teniendo en cuenta esto, introducir materiales sostenibles y respetuosos y técnicas que vayan de la mano con ello puede abrir un gran abanico de oportunidades para los artesanos.

Si bien la tecnología para muchos de ello puede generar cierta resistencia, lo cierto es que en un mundo en el que lo digital está tan presente en lo cotidiano se hace necesario incorporarlo de alguna forma. Esto bajo ningún punto implica reemplazarlo por completo, sino usarlo de una manera complementaria. También poder usar ciertas herramientas de difusión y promoción brinda la posibilidad de una mayor visibilidad, llegando a diversos públicos. Poder transmitir los procesos de fabricación, información de los productos artesanales de las personas que están detrás de ellos contribuye también a preservar las tradiciones asociadas a la artesanía.

Para resumir, si nos atenemos puramente a la definición de Archer(1965), como “una actividad orientada a determinados fines para la solución de problemas” el diseño puede cumplir un papel fundamental para la preservación de la artesanía. La posibilidad de crear equipos de trabajo colaborativo, de profundizar en la enseñanza de los oficios artesanos, incorporar los saberes y técnicas a espacios académicos y



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Trabajo de Fin de Máster Universitario en Tutela del Patrimonio Histórico-Artístico: El Legado Al-Ándalus
EL TEJIDO POPULAR COMO FORMA DE REPRESENTACIÓN IDENTITARIA DE LA ALPUJARRA GRANADINA:
ORIGEN Y DESARROLLO DE UNA TRADICIÓN EN PELIGRO DE EXTINCIÓN.

Flavia Graciela Santini



usar la tecnología en favor de ella son herramientas que permitirán continuar con el legado artesanal y la cultura local.

CONCLUSIÓN:

El recorrido que hemos hecho en el transcurso de estas páginas ha evidenciado la relevancia que presentan los textiles para la zona de la Alpujarra granadina. La tradición textil ha sabido formar parte de esta sociedad y sobrevivir a lo largo del tiempo. Si bien es cierto que las calidades y las cualidades de los tejidos han variado con el correr de los años, han sido siempre un representativo claro de la sociedad y su gente. La opulencia y el lujo de los textiles durante el reinado musulmán en oposición a otros de carácter utilitario, atendiendo a formas de vida más austeras (en una economía de subsistencia) en la época cristiana. Está claro que los textiles y las técnicas han sabido acompañar los cambios y adaptarse a las contingencias de cada época.

Nos encontramos hoy con una situación que resulta de lo más crítica. De a poco los artesanos textiles de la comarca van desapareciendo y con ellos gran parte del legado y la cultura de los pueblos se extingue. La falta de relevo generacional, el poco interés por aprender de estos oficios (por parte de los jóvenes) y la industria masiva que abarata costos y calidad atentan constantemente la frágil artesanía, que no es más ni menos que un rasgo identitario de esta zona que ha sabido abrazar diferentes culturas. Entendemos que el tridente arte, artesanía y diseño son producto de la interacción del entorno y sus habitantes algo que ha quedado fundamentado por el concepto de *actividad doméstica* de Aloïs Riegl y por el repaso realizado en las páginas de este trabajo.

Es necesario, por tanto, crear nuevas estrategias que permitan conservar estas tradiciones textiles que tanto le han dado a la Alpujarra. Nuevos programas que no actúen sólo en áreas de índole económicas o turísticas (puesto que sabemos la importancia que presentan para muchos de los pueblos que viven de ella) sino en otras donde se comprenda la artesanía como medio de representación y expresión de una cultura. Entendemos entonces, que el plan de salvaguarda empleado hasta el día de hoy (conformado por las distintas leyes de protección internacionales y nacionales) no hacen más que homogeneizar al grupo de artesanos cuando sabemos que cada oficio presenta sus propias dificultades. Es por ello que creemos sumamente necesario la adopción de nuevas medidas que atiendan y estudien de manera particular cada uno de los casos. Solo así se podrá dar una solución real a estos problemas.

Así mismo, y de la mano con esto, consideramos como acto imprescindible una mayor inclusión de la artesanía en el ámbito académico e investigativo que como bien sabemos en la actualidad resultan insuficientes. Un estudio y diagnóstico a tiempo permitirán generar soluciones a tiempo, así como también, lograr el reconocimiento y valor social que tanto merecen.

Este trabajo no es más que un llamamiento a poner el foco en aquellas técnicas textiles que se encuentran en peligro y que constituyen una parte importante del patrimonio, tal como sucede puntualmente con la artesanía textil de la Alpujarra. Así mismo, este laborioso análisis ha sentado las bases para investigaciones futuras al adoptar una perspectiva histórica, social, cultural y técnica. Ha introducido, además, un tema al ámbito académico cuyo estudio previo

resultaba insuficiente. Sabemos la importancia que constituye el estudio y la creación de fuentes de información no solo para pervivencia de estas técnicas ancestrales, sino también para su merecido reconocimiento y valoración social. Conocer sobre el trabajo textil-artesanal de la Alpujarra, identificar sus amenazas y proponer soluciones utilizando una herramienta creativa como lo es el diseño no debería ser más que el punto de partida de un análisis mucho más complejo que debería replicarse en cada una de las actividades que conforman el sector artesano.

Como última medida, nos parece preciso resaltar la inmediata necesidad de aplicar y de sumar líneas de investigación orientadas a la artesanía puesto que las conclusiones obtenidas hasta aquí no hacen más que evidenciar el peligro latente de relegar al olvido las técnicas artesanales que han sido continuamente valiosas a lo largo de la historia. La falta de reconocimiento podría resultar en la pérdida de un legado cultural invaluable, privándonos de la riqueza y el sentido de pertenencia que estas tradiciones brindan tanto a las comunidades como a los individuos. Las páginas de estudio nos advierten sobre la importancia de preservar y valorar estas técnicas como un tesoro cultural irremplazable.

BIBLIOGRAFÍA:

A

Alfaro Giner, Carmen (1984) *Tejido y cestería en la Península Ibérica. Historia de su técnica e industrias desde la prehistoria hasta la romanización*. Instituto Español de Prehistoria.

Alfaro Giner, Carmen (1997) *El tejido en época romana. Cuadernos de historia*. Arco Libros, S.L.

AAVV (2002) *Artesanos de la Alpujarra*. Asociación de Artesanos de la Alpujarra.

Jiménez Arqués, M.C y Comas Montoya, R. (1976) *Tejidos alpujarreños. Narria: Estudios de artes y costumbres populares* 3.pp.14-16

B

Balash Blanch, E y Ruiz Arranz, Y. (2014). *Atlas ilustrado de la Artesanía tradicional de España*. Susaeta Ediciones, S.A.

Broudy, E.(1993). *The book of the looms*. Hannover: Brown University Press.

Bosque Maurel, J. (1979). *Andalucía. Estudios de Geografía Agraria*. Editorial Aljibe.

C

Cabrera Lafuente. (2005). *Tejidos hispanomusulmanes*. Instituto del Patrimonio Histórico Español, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Secretaría de Estado de Cultura, MECD.

Cambil Hernández, M. de la E. & López-Gollonet Cambil, C. (2023). *Las mujeres que tejieron La Zubia : Telaras*. Universidad de Granada.

Castany Saladrigas, Francisco (1949) *Diccionario de tejidos*. Barcelona, Gustavo Gili.

Castellote Herrero, E. (1982). *Artesanías vegetales*. Editora Nacional.

Carrascosa Salas, M.J. (1992). *La Alpujarra. Vol I*. Universidad de Granada.

Consejería de Fomento y Trabajo. Dirección General de Comercio y Artesanía (1988) *Guía de la artesanía de la provincia de Granada*. Junta de Andalucía.

Consejería de Economía y Hacienda (2000) *Guía de la artesanía andaluza*. Servicio de Asesoría Técnica y Publicaciones. Consejería de Economía y Hacienda.

D

De Guadaira, G. (1931) *Las tejedoras granadinas*. Luz. Granada.

Domínguez Ortiz, A. & Vicent, B. (1978) *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*. Ed. Revista de Occidente, S.A.

E

Espinoza, Fanny & Grüzmacher, Maria Luisa (2002) *Manual de Conservación Preventiva de Textiles*[en línea]. Disponible en: <http://repositorio.cultura.gob.cl/handle/123456789/4547> (Consultado: 29 junio 2023).

F

Fernández Corral, C. (1998). *España y Portugal en las rutas de la seda. Diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*. Universitat Autònoma de Barcelona.

Fredericksen, Ninette (1989) *Manual de tejeduría*. Ediciones del Serbal.

G

García López, A., Bellido Gant, M. L., & Zapata, P. (2014). *Entre Granada y Tetuán: Artesanía, diseño y arte contemporáneo*. Atrio.

García López, Ana & Suarez Martín, Antonio (2021). *Repensar la artesanía. Estrategias para impulsar la artesanía contemporánea*. Editorial Comares, S.L.

García Gámez, Félix (2001). Seda y repoblación en el Reino de Granada durante el tránsito de los siglos XVI al XVII. En: *Chronica Nova*, 28, 221-255.
[<http://hdl.handle.net/10481/24272>]

González Hontoria, G. & Timón Tiemblo. M.P. (1983). *Telares manuales en España*. Editora Nacional.

Guillén Santoro, A. (2011). Un tejido nazarí. Decoración y técnica en época nazarí. *Pieza del mes en el Museo de la Alhambra*. Ed. Purificación Marinetto Sánchez.

H

Hernández Ríos, M. Luisa (1990) *Tejidos Artísticos Granadinos. La Familia López Sancho entre la tradición y la vanguardia*. Memoria de Licenciatura inédita. Universidad de Granada.

Hernández Ríos, M.L. (1992). Aproximación a las técnicas del tejido popular granadino en telar de alto lizo. La alfombra alpujarreña. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 23, 663-674.

Hernández Ríos, M. Luisa (1998). *La pluralidad artística de Antonio López Sancho (de la ilustración gráfica al diseño textil)*. Editorial de la Universidad de Granada.

Hernández Ríos, M. Luisa (2001). *Una tradición textil: la familia López Sancho y su aportación a las telas granadinas. Técnicas, instrumentos y tintes*. Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras. Museo de Artes y Tradiciones Populares.

J

Jimenez Arques, M.I. & Comas Montoya, R. (1976). Tejidos alpujarreños. *Narria: Estudios de artes y costumbres populares 3 Universidad Autónoma de Madrid*. Facultad de Filosofía y Letras. Museo de Artes y Tradiciones Populares, pp.14-16.

Junta de Andalucía (2000) *Guía de la artesanía andaluza*. Junta de Andalucía.

K

Kroustallis, S.K. (2015). *Diccionario de Materias y Técnicas (II. Técnicas)*. Tesoro para la descripción y catalogación de bienes culturales. Ed. SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA Subdirección General de Documentación y Publicaciones.

L

López Redondo, A. & Marinetto Sánchez, P. (2012). *A la luz de la seda*. TF Editores.

M

Márquez Villegas, L. (1961). *Un léxico de la artesanía Granadina*. Colección filológica XVIII. Universidad de Granada.

P

Partearroyo Lacaba, C. (2007) Tejidos andalusíes. *Artigrama*, núm. 22. pp.371-419

Piñar Samos, J. , del Amo Hernández V. & Castro E. (2002). *Artesanos de la Alpujarra*. Asociación de Artesanos de la Alpujarra. Proyecto Sur Ediciones, S.L.

R

Rodríguez Peinado, L. (2012). La producción textil en al-Andalus: Origen y desarrollo. *Anales de Historia del Arte*, 22, Núm. Especial (II), 265-279.

S

Serrano-Piedecabras Fernández, Luis (1986). Elementos para una historia de la manufactura textil andalusí (siglos IX-XIII). *Studia Historica. Historia Medieval*, 4(2),

Stapley, Mildred (1924) *Tejidos y bordados populares españoles*. Bogotá: Editorial Voluntad S.A.

T

Tapia Garrido, J. A. (1989) *Historia de la Baja Alpujarra*. Ayuntamiento de Adra, Berja, Dalías, El Ejido, Vícar e Instituto de Estudios Almerienses.

Trillo San José, Carmen (1994) *La Alpujarra antes y después de la Conquista Castellana*. Universidad de Granada.

V

VALLADAR, Fco. de Paula.(1903). "*La Escuela Superior de Artes Industriales*".Granada, La Alhambra.

Vigué, J. (1993). *El telar*. Parramón Ediciones, S.A

W

Wall, Joan (1968) *Hilos, telares y arte*. Ediciones Van Riel.

WEBGRAFÍA:

A

Abad, Paloma (1 de Julio de 2021) *ARTESANÍA ¿Aún no conoces a las rederas gallegas que trabajaron con Loewe y crean los bolsos más bonitos del verano?.*

Vogue

Spain. <https://www.vogue.es/moda/articulos/rederas-gallegas-bolso-red-verano>

Alp_tejiendo sueños.(s.f.) Catálogo. <https://alpcarpets.com/es/content/17-catalogos>.

Arroyo, J. (9 de Enero 2020) La Alpujarra entre jarapas, guitarras y mimbres. Guía

Repsol. <https://www.guiarepsol.com/es/viajar/nos-gusta/ruta-de-artesanos-por-la-alpujarra-granadina/>

Ayuntamiento de Ugíjar.[Ayuntamiento de Ugíjar] (29 de Noviembre de 2020)

#Telares de #TejidosArtísticos de #Ugíjar [Imagen adjunta] [Publicación de estado].

Facebook.

<https://www.facebook.com/AyuntamientodeUgijar/photos/a.754064504719368/3364768110315648/?type=3>

B



Boletín número 62. 24 de marzo de 2021, Orden [Junta de Andalucía]. Disposiciones generales .Consejería de Transformación Económica, Industria, Conocimiento y Universidades.(5 de Marzo 2021).Junta de Andalucía.

<https://www.juntadeandalucia.es/boja/2021/62/1>

Boletín número 31. 30 de enero de 202, Orden [Junta de Andalucía]. Otras disposiciones Consejería de Turismo y Comercio. (16 de febrero 2015).Junta de Andalucía.<https://www.juntadeandalucia.es/boja/2015/31/12>

Boletín número 21. 8 de enero de 2018, Decreto 4/2008 [Junta de Andalucía].Otras disposiciones

Consejería de Turismo, Comercio y Deporte. (30 de enero 2018).Junta de Andalucía.<https://www.juntadeandalucia.es/boja/2008/21/27>

Boletín número 250. 27 de diciembre de 2019 ,Decreto 624/2019[Junta de Andalucía]Disposiciones generales.Consejería de Economía, Conocimiento, Empresas y Universidad

(31 de diciembre de 2019).Junta de Andalucía.<https://www.juntadeandalucia.es/boja/2019/250/4>



Constitución española. Artículo 148.1.14.a .1978

(España). <https://app.congreso.es/consti/constitucion/indice/titulos/articulos.jsp?ini=148&tipo=2>

D

Definiciona.com (16 enero, 2019). Definición y etimología de textil. Recuperado de <https://definiciona.com/textil/>

Días Europeos de la Artesanía (s.f)Días Europeos de la Artesanía. <https://www.diasdelaartesania.es>

Delgado, José Luis (11 de Noviembre 2019). La seda en Granada y la España Vaciada. Granada Hoy. https://www.gradahoy.com/granada/seda-Granada-Espana-Vaciada_0_1408659387.html

E

Escuela de Organización Industrial. (s.f.) *Fundesarte*. <https://www.eoi.es/es/conocenos/fundesarte>

F

Fondo Andaluz de Recuperación del Conocimiento Artesano : FARCA (2005). Talabartería, Talla religiosa, Tejeduría. Consejería de Turismo, Comercio y Deporte.

Favreau, Nade [Nade Favreau] (31 de Mayo de 2021). Después de 37 años de buenos y leales servicios... [Imagen adjunta] [Publicación de estado]. Facebook.

https://www.facebook.com/photo/?fbid=4354247284610080&set=a.387357231299125&locale=es_ES

H

Hilacar ArtesAna. (2023) Historia del telar de jarapas. <https://jarapahilacar.com/historia-del-telar-de-jarapas-hilacar/>

Henares, I. (14 de Julio de 2018) Mercedes Carrascosa Martín, una 'lideresa' del mundo rural. Granada

Hoy. https://www.granadahoy.com/granada/Mercedes-carrascosa-lideresa-ruralComentarios-sociales_0_1263474033.html

I

INCUAL (2021). Glosario de términos utilizados en: Tejeduría de calada manual.

https://incual.educacion.gob.es/documents/20195/1873855/P_GLOSARIO+TCP146_3.pdf/5f039249-bab2-4504-a127-a4e484c77af4

IPYME (s.f) Sector artesano.

<https://ipyme.org/Paginas/PageNotFound.aspx?requestUrl=https://ipyme.org/Publicaciones/SECTORARTESANO.pdf>

J

Junta de Andalucía (s.f) Nade

Favreau. <https://www.juntadeandalucia.es/organismos/empleoempresaytrabajoautonomo/areas/comercio/artesania/paginas/tejido-nfavreu.html>

Junta de Andalucía (s.f) Mercedes Carrascosa

Martín. <https://www.juntadeandalucia.es/organismos/empleoempresaytrabajoautonomo/areas/comercio/artesania/paginas/tejido-mcarrascosa.html>

Junta de Andalucía (s.f) Maestros/as

artesanos/as. <https://www.juntadeandalucia.es/organismos/empleoempresaytrabajoautonomo/areas/comercio/artesania/paginas/maestros-artesanos.html>

Junta de Andalucía (s.f) Zonas y Puntos de Interés

Artesanal. <https://www.juntadeandalucia.es/organismos/empleoempresaytrabajoautonomo/areas/comercio/artesania/paginas/zonas-interes-artesanal.html>

K



KPMG Asesores S.L.(2022).*La artesanía en España. Señal de identidad de la alta gama.*https://assets.kpmg.com/content/dam/kpmg/es/pdf/2022/09/Informe_Artesania_Alta_Gama.pdf

L

La-alpujarra (2002).*Los telares de Tímar.*<http://www.la-alpujarra.org/timar/telares.htm>

La-alpujarra (2002).*Autores-Notas.*<http://www.la-alpujarra.org/timar/autores.htm>

La rueca (2013).*Quiénes somos*.
<https://laruecaenpampaneira.wixsite.com/la-rueca-pampaneira/about>

La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.(s.f). *Patrimonio Cultural Inmaterial.*<https://es.unesco.org/themes/patrimonio-cultural-inmaterial>

Ley 15/2005 de 2005 por la cual se establece la “Ley de Artesanía”. 22 de Diciembre de 2005.Boletín número 254. <https://www.juntadeandalucia.es/boja/2005/254/1>

Los telares.[Los telares] (1 de enero de 2015)LIQUIDACIÓN POR CIERRE
[Publicación de estado]. Facebook.
https://www.facebook.com/lostelaresugijar?locale=es_ES

M

Ministerio de Cultura y Deporte.
(s.f).*Presentación.* <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/patrimonio/mc/patrimonio>

P

Proyecto ADA.(s.f.) *Artesanía, diseño y arte.* <http://proyectoada.es>

R

Real Academia Española. (s.f.) Harapo. En *Diccionario de la lengua española*.
Recuperado en 2023. <https://dle.rae.es/harapo>

Real Fábrica de Tapices. (11 de Noviembre 2022).*El nudo español es declarado Patrimonio Cultural Inmaterial.* <https://www.realfabricadetapices.com/el-nudo-espanol-es-declarado-patrimonio-inmaterial-de-la-humanidad/>

Red Digital de Colecciones de Museos de España.(s.f). Colecciones en red.
Ministerio de Cultura y Deporte.

<http://ceres.mcu.es/pages/SpecialSearch?Where=Alpujarras&grupo=51>

R.G (11 de Marzo 2020) Granada ya tiene Lugar Turístico de Interés: el telar
artesano de Bubión. Granada

Hoy.https://www.granadahoy.com/provincia/Granada-Lugar-Turistico-Interes-telar-Bubion_0_1445255949.html

RTVE.(s.f) Los alfombreros. Programas y concursos en el archivo de
rtve.<https://www.rtve.es/play/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/los-alfombreros/6678049/>

S

Servicio Andaluz de Empleo.Consejería de Empleo, Empresa y Trabajo
Autónomo.(s.f) *Artesanía.Procedimiento de evaluación y acreditación de
competencias profesionales.* Ministerio de Educación y Formación
profesional.Ministerio de trabajo y Economía
Social.<https://crnandalucia.com/artesania-acreditacion-procedimiento/>

Servicio Andaluz de Empleo.Consejería de Empleo, Empresa y Trabajo
Autónomo.(s.f) *El CRN.¿Qué es un centro de referencia nacional?* Ministerio de

Educación y Formación profesional. Ministerio de trabajo y Economía Social.

<https://crnandalucia.com/que-son-los-crn/>

T

Transformarse naturalmente[Transformarse naturalmente] (13 de Noviembre 2021).

Tutorial "Telar vertical"[Video].

<https://www.youtube.com/watch?v=RJ-6DPc3hIk&t=13s>

U

UNESCO.(s.f) El texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural

Inmaterial.<https://ich.unesco.org/es/convención>

ANEXO I:

1.2- ENTREVISTA A ANA MARTÍNEZ TEJEDORA DE JARAPAS DE BUBIÓN:

Entrevista a Ana Martinez, tejedora de Jarapas en Bubiión. Lleva adelante el *Hilacar* con más de 30 años de experiencia en fabricación de jarapas. Se inició en el aprendizaje del telar entre los años 1986-1988 y arrancó con su proyecto hacia 1990 momento en que adquirió su telar. Hilacar no es sólo el espacio de trabajo de Ana sino también el lugar donde vende tanto sus artesanías (jarapas, tapices, cortinas y demás experimentaciones surgidas del tejido de jarapas y del hilado) como el trabajo de otros artesanos de la zona. Es una especie de museo viviente, donde intercala sus horas de tejido con la atención a los visitantes. Hoy en día, Ana es la única tejedora cuyo proyecto sigue en pie, un motivo más para valorar esta forma de artesanía que distingue tanto a la alpujarra.

Entre los premios que ha recibido la artesana destacan:

- **Certificado de Maestro Artesano** (Consejería de Comercio, Turismo y Deporte).
- **Marca de Garantía Alpujarra** (Asoc. Artesanos de la Alpujarra).

- Marca parque Natural (Consejería de Medio Ambiente).
- Compromiso de Calidad Turística (Consejería de Comercio, Turismo y Deporte).
- Carta europea de turismo sostenible (Europarc Consejería de Medio Ambiente).
- Punto de Información de la CETS (Europarc Consejería de Medio Ambiente).
- Centro CIE Centro de Promoción de la Artesanía (Consejería de Economía e Innovación).
 - Punto de interés artesanal (Consejería de Empleo, Empresa y Comercio).
 - **Calidad Certificada de la Alpujarra** (Grupo de desarrollo de la Alpujarra GDR).
 - **Premio a la Artesanía de Andalucía 2018** (Consejería de Economía, Conocimiento, Empresas y Universidad).
 - **Lugar de Interés Turístico de Andalucía** (Consejería de Turismo, Regeneración, Justicia y Administración Local) (Hilacar ArtesAna, 2023).

Flavia: ¿Cómo fue su aproximación al oficio?

Ana: Lo comencé yo porque me gustaba la artesanía. En la Alpujarra había cursos, pero aprendí lo básico. Que si investigando tal cosa, cuatro pedales, ya fue de autodidacta.

Flavia: ¿El telar posee alguna modificación o está tal cual lo adquiriste?

Ana: No, tal cual. Se lo compré a un artesano que hacía tejidos, pero que estaba malo e iba a cerrar la fábrica, entonces se lo compré.

Flavia: ¿Él también se dedicaba a hacer jarapas?

Ana: Sí, pero él estaba cerca de Granada.

Flavia: ¿Cómo se establecen las medidas de la jarapa?

Ana: La medida viene dada por el ancho del telar, el largo lo puedo variar pero el ancho no.

Flavia: ¿El telar tiene algún tipo de mantenimiento o qué sucede si se avería?

Ana: El telar igual que todas las cosas manuales puede ser que de vez en cuando no abra bien porque esto haga de sí (sic) pero es ajustarlo. Hay que saber tejer para poder poner un telar en la casa. Lo único que se rompiera, imagínate este marco, con hacer otro marco exactamente igual.

Flavia: ¿Qué sucede con la bobina una vez que se acaba?

Ana: La bobina es fija hasta que se acabe, y cuando se acaba se hace otro, exactamente con los mismos hilos que le hacen falta a este telar, 160 son los que le hacen falta a este telar, cada telar tiene una medida diferente.

Para cambiar tengo que cortar y luego unir los hilos de aquí con los hilos de allí ; hay que cortarlos todos y entonces se corta y luego se unen, se van cogiendo muy parejo y muy ordenado los hilos de allí con los hilos de ahí y los vas uniendo.

Flavia: ¿Los hilos de urdimbre llevan alguna preparación para darle más rigidez al tejido?

Ana: El hilo de algodón, que lo compras y ya está. Tiene su numeración.

Flavia: En cuanto al funcionamiento del telar, ¿Cuál es la acción concreta de los pedales?

Ana: Los pedales lo que hacen es subir y bajar los hilos de trama.

Flavia: ¿Cómo realizas la elección de colores?

Ana: Hago los que más se venden. Las de baño por ejemplo, en tonos marrones y en tonos azules, que los cuartos de baño normalmente son marrones, azules o beige entonces es jugar con esos colores.

Flavia: ¿Además de la venta directa en tu local haces envíos a otras partes del mundo?

Ana: Lo que se hace, la gente me encarga, o las mismas que tengo hechas tengo mi página web como cualquier página, cualquier extranjero que no se la quiera llevar en avión, la compra y la paga el transporte y yo se la envío. A través de una agencia de envíos, cualquiera que tenga una página web tiene su agencia de transporte.

Flavia: Veo que al principio realizas una pasada con otro hilado, ¿para que sería?

Ana: Esto lo hago para hacer la señalización. Esto es para empezar y acabar. Es un hilado más fino y para que se quede más apretado.

Flavia: ¿Qué medidas tienen las alfombras de baño?

Ana: El ancho del telar por 50 cm de largo.

Flavia: Veo que vas tejiendo una tras otra..

Ana: Si, yo voy tejiendo, entrará unas 10 alfombras de estas, y cuando lo tenga corto la de abajo y sigo haciendo.

-Previo al proceso de tejido, el hilado con el que se hace la jarapa que es resto textil se debe preparar, para eso, ella lo trabaja en forma de madeja, de esta manera es más fácil a la hora de tejerlo y de colocarlo en la lanzadera.

Flavia: ¿Las madejas las tiñes o usas los colores originales?

Ana: No, yo uso los colores que me vienen, (tintarlo implicaría aumentar el valor), hay que jugar con lo que se tiene.

Flavia: Sobre los diseños, ¿En qué te inspiras?

Ana: Voy variando las franjas porque no me gustan las cosas uniformes entonces voy modificando. Las rayas uniformes no me gustan. En muy pocas jarapas tengo las rayas en la misma dimensión.

Flavia: ¿El hilado de donde lo consigues?

Ana: Tengo que ir yo a Alicante, Valencia, Barcelona, a los traperos, que es una persona que se dedica a recoger todos los restos de las fábricas, que a él no le cuestan nada pero que lo almacena y los guarda y la gente que hace jarapas vamos allí a comprar.

Flavia: ¿En cuanto a los tejidos alpujarreños, se fabrican con el mismo telar?

Ana: No, esos ya se fabrican con telares de 4 pedales. En el telar que se utiliza para la fabricación de la jarapa solo puede hacerse tafetán.

Flavia: ¿Los tejidos alpujarreños también los fabricas tú?

Ana: No, esos yo los traigo de Granada y los coso.

Flavia: Algo respecto al color que debatía es que me recuerda mucho al diseño y color de los textiles andinos...

Ana: El color tiene que ver mucho con el paisaje también.

También nos hace referencia a que antiguamente se tejían con hilos de tela que se realizaban rasgando camisetas, sábanas, pantalones o prendas viejas de algodón. Si bien hoy ya eso se ha industrializado y se lo puede encontrar bajo el nombre de trapillo (en una especie recortes de tela embobinados) debido al aumento de demanda que existe de este para la realización de otras artesanías se le dificulta conseguirlo.

Ana también realiza complejos tapices.

Flavia: ¿Cuánto tardas en terminar un tapiz?

Ana: Se me van 6 u 7 días echando 6 u 7 hs. Y se venden y los vendo todos, lo que pasa es que no tengo tiempo. No me voy a agobiar. Lo que quiero es disfrutar del trabajo y ya está. Ya que echo tantas horas por lo menos disfrutar, y no estar siempre que sí tejiendo haciendo esto, cuando me canso cambio. Y siempre me gusta sacar cosas nuevas. Arriba (en el local) hay hilos de botella, como floreros, hacer cosas nuevas siempre, porque sino me aburro.

Flavia: También veo que además utilizas el mismo hilado para otras cosas...

Ana: Si, también lo utilizo para realizar cortinas y este año he vendido mucho.

Ana también ha explorado la utilización del tejido de jarapa para realizar bolsos, a los cuales por su revés cose una tela de arpillera, que los hace más livianos un cierre de imán y unas tiras para su sujeción.

Esto fue realizado especialmente para una jornada en el Parque Nacional, elemento que era utilizado de souvenir y repartido a todos los conferenciantes.

Flavia: En el caso de este tipo de eventos: ¿Ellos te contactan para hacerte estos encargos?

Ana: Si, claro, es que llevo ya muchos años, llevo ya 32 años. Los bolsos para la jornada hice como 500 y estuve 3 meses nada más que trabajando para eso.

También, ha explorado el uso de la jarapa como forro para libretas y carpetas.

En su taller se encuentra una jarapa que lleva en su familia por lo menos unos 150 años. El tejido es más fino que las que se tejen en la actualidad, pero un hilo más fino representaría más trabajo y por ende más tiempo.

Flavia: ¿Qué crees que pasará con el tejido de jarapas en un futuro? ¿Crees que se va a perder esta tradición?

Ana: Pues no tengo ni idea, porque últimamente la artesanía se valora un poco más. Después del confinamiento y todo eso, yo he notado una mejoría en lo artesano.

Flavia: En la Alpujarra, ¿A parte del turismo todavía se vive de la agricultura y de la artesanía?

Ana: Depende en qué zona, en esa zona se vive del turismo. De Pitres para allá de la agricultura.

Flavia: Tú que has vivido aquí desde hace bastantes años ¿Has visto un cambio turístico desde hace 15 o 20 años para atrás a hoy?

Ana: No ha habido cambio, desde que estoy acá yo, hará 30 años, estos tres pueblos sobre todo; Pampaneira, Bubión y Capileira. Siempre ha sido igual.

Flavia: ¿Tu familia de donde era?

Ana: De un pueblo de Almería, de la sierra, me gusta mucho la sierra.

Flavia: Sabía que también en Almería se realizaban jarapas...

Ana: Ya no, había en Nijar, antiguamente había bastantes telares, pero hará 15 años que ya no se hacen más. Y ahora quieren recuperar esto y hay un museo

artístico y han comprado un telar, que le vendí hace un par de años y ahí hacen algunas demostraciones de tejido.

Durante la pandemia Ana ha estado experimentando con diferentes tipos de tapices. También realiza jabones artesanales de los cuales también brinda cursos de un día.

2.2- ENTREVISTA A MARTINA CASSIAU, DOCENTE Y FUNDADORA DE LA CÁTEDRA DISEÑO, ARTESANÍA Y PATRIMONIO DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES:

Flavia: ¿Cómo surgió la idea de la Cátedra?

Martina: La cátedra surgió hace unos 3 años con la intención de poder ver desde el diseño textil, todo lo que tiene que ver con la artesanía. Te puedo decir donde se enclava la cátedra. Esta cátedra ahora se va a llamar Diseño, Artesanía y Patrimonio, decidimos incluir la palabra artesanía al nombre de la cátedra porque nos parecía muy importante y muy significativo como categoría dentro del mundo académico de los diseñadores. F.A.D.U. en Argentina es la Facultad de arquitectura diseño y urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Yo soy diseñadora textil, en todo mi desarrollo y experiencia académica, no pude ver nunca un telar, ninguna técnica tradicional, no vi nunca un poncho, un envolvente latinoamericano, no vi nada

del universo textil que tenga que ver con nuestro territorio. Sin embargo, yo desde las cátedras de diseño que cursé, siempre tuve la libertad de elegir mis propios temas de investigación. Proyectual y diseño 1, 2 y tesis poder elegir mi tema y llevar adelante las consignas, los trabajos y las tesis con los temas que yo quisiera. Y yo siempre, un poco de manera autodidacta elegí temas que tenían que ver con pigmentos naturales, maneras de tejer tradicional, cestería, formas de tejer con telar criollo, formas de tejer de manera artesanal según la región de Argentina. En Argentina hay distintas regiones, hay un país muy largo y muy vasto que tiene diversidad de climas y ambientes y en consecuencia también de grupos y comunidades indígenas que han llevado distintos desarrollos textiles y artesanales. Nada que ver el sur con el norte y el este con el oeste. Hay una diversidad enorme. Básicamente, yo a lo largo de mi recorrido fui eligiendo sectores, en un momento me avoqué a estudiar técnicas del sur, patagónicas donde los Mapuches tejían en telares verticales, en otra oportunidad elegí el NEA, la región del Chaco donde las mujeres Wichis trabajan con chaguar. En otra oportunidad me enfoqué en el NOA donde las mujeres trabajan Coyas Diaguitas, Calchaquíes, con llamas, vicuñas, etc. Entonces por año fuí experimentando y proyectando este diseño con distintas regiones argentinas con la temática artesanal y a raíz de todos esos proyectos se generó una inquietud sobre esta vacancia que había en la universidad y conseguí cursar dentro de la F.A.D.U. una especialización en Gestión del Patrimonio Cultural. Esta especialización de Gestión del Patrimonio Cultural estaba, sobre todo, enfocada en el mundo de la

arquitectura y en el mundo material .Y yo era la única diseñadora textil que estaba cursando todos mis compañeros eran arquitectos y sus proyectos los presentaban sobre monumentos,sobre áreas de protección histórica (APH), como se llaman en la Ciudad de Buenos Aires, sobre proyectos arqueológicos que tenían que ver con viviendas y casonas antiguas de principios de siglo XIX en CABA. Interantisimo, pero no aparecía nada de textil y de hecho esa especialización tenía muchos seminarios adentro, por ejemplo vimos, patrimonio cultural material, patrimonio cultural inmaterial,el patrimonio como recurso turístico,recursos 2.0 o 3.0, tecnologías y patrimonio, patrimonio arqueológico. Bueno, una gama enorme, fueron como 20 seminarios y ninguno abordaba la cuestión textil. De todos modos, yo como resultado de tesis de todo ese proyecto me avoque a formular el proyecto de la seda. Que consistió en reactivar, rescatar, poner en valor y poner a circular los conocimientos implicados en la hilatura, obtención de tejidos de seda silvestre en Catamarca. Que ese proyecto salió ganador de los Fondos Concursables de Unesco Crespial y pude llevar a cabo en Catamarca. Con lo cual cuando terminó ese proyecto yo empecé a pensar con toda esa experiencia que había tenido y habiendo entendido que había una gran vacancia dentro de la formación universitaria de la F.A.D.U presenté un proyecto de materia que tuviera que ver con el patrimonio, porque yo me especialicé en patrimonio y la artesanía. Además articuladas desde el diseño. Con lo cual, armé esta materia. También hay una parte burocrática y política de que materias se aceptan y que materias no y cuando se modifican los

programas. Nosotras tuvimos la oportunidad de presentar como materia electiva que son materias que se renuevan cada dos años. Porque en realidad los programas de diseño textil cada 15 años se renuevan, los programas son mucho más estables. con lo cual dado mi recorrido y también con las personas que me fuí encontrando y habiendo conocido personas que encontraban la misma carencia que yo , bueno, armamos este espacio dentro de la universidad. Aprovechando también los vientos políticos que estuvieron a favor nuestro y de incluir en la currícula, una materia que tuviera que ver con el diseño, la artesanía y el patrimonio, que ninguna otra materia aborda estos tres ejes en un mismo espacio. Que aparte se interrelacionan y conforman como un universo para investigar muy particular y muy importante para nosotros como región, no?. Fui encontrando eco también en docentes de la F.A.D.U. que me apoyaron y me ayudaron a presentar el proyecto. Porque ese proyecto después se vota en el decanato si lo van a aceptar como optativa o no. Con lo cual para nosotras fue un gran logro ya desde una mirada política de poder meter conocimientos que tiene que ver con la artesanía, al menos en Argentina históricamente marginados de las instituciones académicas en la educación pública universitaria, de calidad. Con lo cual para nosotras fue una gran emoción , lo tomamos con mucho compromiso y seriedad y con la expectativa de seguir creciendo y que no solo sea una optativa que se renueva cada dos años sino que sea parte de la currícula obligatoria. Que no te puedas ir de la F.A.D.U. si cursaste diseño textil o de indumentaria sin haber visto un poncho sin haber tejido en telar.

Flavia: Además creo que es necesario hablar de todo lo que significa el nuestro patrimonio en una carrera como es diseño de indumentaria y textil. Me gustaría preguntarte también si fue costoso conseguir documentación e información al respecto para poder armar el marco teórico de la cátedra?

Martina: Mirá, cuando uno pone el ojo en este universo, si bien, yo lo que siento es que hay una falencia en la universidad sobre el saber hacer, sobre las prácticas manuales, si encontramos, al menos en Argentina, investigadores ya a partir de los años 70 que han relevado y han registrado prácticas artesanales y prácticas que tiene que ver de la relación entre las comunidades y sus territorios, no?.

Si la verdad es que el contenido abunda, por ahí la dificultad se presentó a la hora de generar un recorte siendo que es una materia optativa y que es un primer acercamiento a lo que es el patrimonio, que es la artesanía y como desde el diseño podemos articular estas partes. Eso sí fue un gran desafío. Esa articulación entre el diseño y el mundo de la artesanía, del patrimonio. Hay un autor que se llama Rodolfo Escobar que sí trabajó en este sentido y es como nuestra referencia en materia de la articulación entre el diseño y el mundo de la artesanía. Y hay otras experiencias y algunos papers y experiencias que han sido relevadas. Pero es un camino por hacer también por ahí. De hecho también incorporar estos temas en la currícula, bueno, vos estás estudiando patrimonio, ¿me dijiste no? si, y cómo articulan el diseño y la artesanía estas empapada en este tema , yo también, pero que es una artesanía? ¿Qué es el patrimonio? empezando por preguntas básicas,



entonces por ahí el desafío fue si, llevar a las aulas estas preguntas, que se pusieran estas categorías en tensión. Sobre todo entendiéndose como campos en disputa. ¿Qué es el patrimonio? ¿Quién lo define? Qué intereses hay detrás de la definición de que es patrimonio y que no es patrimonio? ¿Cómo se vincula esto con la identidad de un territorio? ¿Quiénes estamos dentro de ese territorio?. Porque acá en Argentina bajo un mismo estado han convivido de manera muy marginal comunidades indígenas. Por ahí el relato del estado con una idea más homogénea, bueno hay una cultura criolla, una identidad argentina, pero dentro de las particularidades son infinitas. No tiene nada que ver el sur con el norte. Si bien estamos todos bajo territorio argentino estas tierras no se llamaban Argentina, estas culturas existían y existen sobreviviendo a pesar de, bueno, la llegada de los españoles. Bajo un mismo estado y territorio argentino hay un montón de culturas y la idea de nuestra materia es empezar a pensar porque las artesanías no fueron entendidas como patrimonio durante mucho tiempo. Cómo declarar como patrimonio a una práctica artesanal es un acto político de relevancia e incorpora y saca de los márgenes a poblaciones que han trabajado con sus manos y han transmitido saberes de generación en generación, transmitiendo su cultura. Bueno como, entender a esas prácticas como patrimonio es una manera de hacer política y de incorporar a poblaciones haciendo más poroso lo hegemónico, volviéndolo más poroso, e incorporando otras prácticas y saberes ancestrales muy importantes para nuestra identidad que han sido solapados históricamente, e invisibilizados, silenciados y demás.

Flavia: Crees que el tema de la pandemia favoreció el mirar para adentro, de ver que es lo que tenemos, cuál es nuestro patrimonio? ¿Crees que pudo haber favorecido un poco esta situación?

Martina: La verdad, te agradezco la pregunta porque yo no me la había hecho. Creo que no tengo la respuesta ahora, pero lo voy a pensar porque puede tener algo que ver.

Flavia: Porque me parece interesante que justo hace tres años y coincide con la pandemia. Además siento que hubo una introspección completa tanto como personas y a la vez con nuestro entorno. Entonces siento que puede haber sido un motivador...

Martina: Totalmente. De hecho el primer cuatrimestre fue totalmente online. Fue en pandemia y lo que nosotras rescatábamos y poníamos en valor de estar en pandemia y cursar online era que como todas las clases eran online tuvimos posibilidad de todas las clases invitar un artesano distinto que se conectaba desde distintos puntos del país. Entonces, también yo creo que el estado de pandemia donde las distancias se hicieron enorme territorialmente porque uno no podía salir a la calle y estaba aislado también en otro aspecto puedo pensar que se acortaron y se hicieron inmediatas porque la única manera de comunicarnos era a través de internet, google meet, whatsapp. Y eso también generó otra manera de pensar un calendario académico y la posibilidad que había que explotar de, bueno, hablemos con los artesanos, traigamos esas voces a nuestra cátedra. Y también esto que veníamos hablando de la universidad, de lo académico como espacio poco

flexible para incorporar estos temas, quizás la virtualidad ofreció ahí como una gran oportunidad para meter estos temas. Porque la verdad es que se metieron en nuestras casas, no en las aulas al principio. Está bien, en el aula virtual, pero no en la universidad y bueno después el programa continuó dentro de las paredes de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo y fue muy bien recibido. Y si, yo creo que la pregunta que vos haces también da mucho para pensar, no me lo había preguntado.

Flavia: Podrías contarme un poco cómo se estructura el programa de la materia ?

Martina: Bueno, nosotras lo tenemos dividido en 7 unidades. Lo tenemos dividido en 7 unidades y para nosotras es muy importante, no solamente dar clases teóricas sino también incorporar la perspectiva de los participantes de los grupos, que no tenemos más de 20 con lo cual esto se hace muy factible, generando su mirada y sus percepciones sobre lo que es la artesanía y el patrimonio. Digamos, además de hacer como un traspaso de la teoría que damos nosotras de distintos autores, también incorporamos a la cursada la perspectiva de los/las estudiantes y además generamos nuestras propias definiciones de patrimonio y artesanía. Las construimos a lo largo de toda la cursada. Porque va cambiando, ¿no? Uno piensa, el patrimonio debe ser preservado, después vemos otro texto en otra clase, bueno, no se si siempre tiene que ser preservado si cambia el ambiente y el artesano está en otra situación puede mantener lo que hacía antes o está bien que haya un tipo de innovación. ¿Cómo lo vive el artesano? Bueno, más una serie de

preguntas que nos fuimos haciendo que dieron como resultado la posibilidad de hacer una definición de patrimonio y artesanía ni bien empieza la cursada y hacer la misma definición ni bien termina la cursada y contrastar que pasó en el medio.

Entonces, en la unidad uno lo que hacemos es un primer acercamiento al universo artesanal, a las nociones básicas. ¿Qué es la artesanía en Argentina? Desde los tiempos prehispánicos hasta la actualidad. ¿Qué tecnologías se implementan en nuestro territorio? Tipos de telares, husos, punzones. Nos enfocamos siempre en el mundo textil.

En la unidad dos lo que hacemos es hablar de lo que es el patrimonio. ¿Qué es el patrimonio? ¿Quién lo define? ¿Como? ¿Cuándo? ¿Por qué? ¿Qué intereses se solapan dentro de este campo en disputa? Y siempre vamos acoplando a cada unidad la mirada de los artesanos, ya sea mediante una entrevista o los hacemos escuchar un podcast o incorporamos también videos y documentales.

En la unidad 3 nos hacemos una pregunta: ¿Preservación o transformación del patrimonio textil? ¿Qué posibilidades hay desde el diseño? Entonces acá incorporamos lo que vos decís, las nuevas generaciones tienen otra mirada, no todos se interesan, ¿Qué pasa con esto? ¿Cuando se interesan de qué manera lo hacen? ¿Tienen que seguir con el legado generacional y hacer siempre lo mismo? ¿Cómo se generan transformaciones? ¿Qué tradiciones se mantienen vivas y cuáles se van perdiendo? ¿Cuáles se pueden recuperar? ¿Cuáles quieren recuperar?

Porque a veces son más las intenciones de la academia o de las ONGs o de las clases medias que las propias comunidades. Entonces qué pasa en esa tensión.

En la unidad 4 hablamos y nos enfocamos en las tradiciones textiles, tradiciones entre signos de pregunta, tradiciones textiles en un mundo globalizado donde entonces empezamos a poner el eje en la tensión que existe entre lo global y lo local. Como los saberes ancestrales y las prácticas ancestrales incorporan nuevos materiales y usan nuevas tecnologías para producir objetos que no dejan de ser artesanales, no dejan de tener un legado cultural importantísimo. En la unidad 4 aprovechamos para meter todo lo que tiene que ver con hibridación cultural y reflexiones en cuanto a la propiedad intelectual de estas producciones artesanales.

En la unidad 5 nos dedicamos a estudiar el diseño en contextos complejos en transición. El diseño para la innovación social. ¿Cuáles son las simetrías y asimetrías que se presentan en el campo de trabajo? ¿Cómo opera y dónde se ubica al diseñador cuando es ajeno al contexto cultural al que va a trabajar? y esto que trabajamos mucho el año pasado; entender al diseño como una práctica situada, ¿No? entonces, no como eje y centro del proyecto sino como un par a los artesanos donde va a plantear problemas de diseño y se van a solucionar de manera mancomunada y conjunta. De alguna manera hablamos del diseño participativo.

Y nos quedan dos unidades: en la unidad 6 nos preguntamos diseño entre signos de interrogación dentro de las comunidades de artesanos y

artesanas. Entonces cómo son los procesos de producción domésticas desde la materia prima hasta las piezas terminadas. Como estas producciones artesanales son parte de la vida cotidiana de los artesanos y artesanas y no se trata de un taller afuera de la casa donde se va a diseñar y producir específicamente sino que estas prácticas artesanales forman parte de la cotidianidad de los artesanos y artesanas. Y nos preguntamos si es posible no diseñar ahí. Si lo que ellos hacen ellos mismos lo consideran diseño. Como es el proceso de aprendizaje que atraviesan los artesanos y artesanas para proyectar y producir objetos de manera artesanal. Y cómo se puede contrastar toda esta experiencia con el proceso de aprendizaje institucional y académico que llevamos adelante los diseñadores.

Y por último, la unidad 7 diseñar en el pluriverso. Entonces ahí abordamos un poco sobre ¿Qué es el pluriverso? Acá nos remitimos mucho a Escobar. Trabajamos la idea de des-diseñar en un mundo occidental y cómo se posiciona el diseñador entre dos universos culturales. Entonces lo pensamos desde nuestras pantoneras y círculos cromáticos a los pigmentos naturales de los artesanos que trabajan en territorio y que esos pigmentos van a variar según la estación del año, nunca va a ser uno igual que el otro. También pensamos en la artesanía como materialidad y soporte posible para los diseñadores y el diseñador como intérprete mundos.

Flavia: De toda la investigación que has realizado y que también forma parte de la investigación de la cátedra ¿Cuáles creen ustedes que son las herramientas necesarias para preservar el patrimonio textil argentino?

Martina: Hay dos puntos en esta pregunta. Primero como preservar el patrimonio textil, en los museos y grandes reservorios donde hay ponchos, textiles, cestería, plumarios y demás. ¿Cómo se preserva esto? ¿Cómo se visibiliza? ¿Qué muestras se hacen? En lo que siempre nosotras ponemos el acento son en las decisiones políticas, entonces si vos tenes un museo de arte popular donde todas las grillas, los directores, los políticos tienen un corte y una mirada política. Y todos de alguna manera deciden sobre la grilla de muestras, por ejemplo, si hay un reservorio de dos mil ponchos en CABA en un museo, ¿Cuándo se van a mostrar? ¿Por qué? No solo disponer de los recursos necesarios para preservarlo del clima, el textil se degrada, es muy sensible, tiene agentes naturales de destrucción, ratas, polillas, bichos, se necesitan ambientes secos, fríos, donde no haya humedad, donde estén preservados de la luz solar, donde no haya ningún tipo de plaga. Entonces, primero hay toda una cuestión de preservar lo material en los museos, bueno, es una decisión política, mandar el dinero para que eso sea preservado, porque ese reservorio textil cuenta historias. Está lleno de ponchos y cada poncho es una manera de entender el mundo ¿No? No es lo mismo un poncho Mapuche que un poncho del Litoral. Van a contar historias diferentes, culturas diferentes, condiciones diferentes y una relación con el ambiente diferente. Mientras uno lo va a hacer de oveja otro, bueno, hay unos ponchos del litoral hechos con seda muy lindos. Entonces por un lado nos parece muy importante que se preserven los patrimonios en su totalidad y que sean exhibidos y que curatorialmente puedan relatar una historia que

hable de diversidad y la solidez de las tradiciones de esas distintas culturas que han hecho todos estos textiles ¿No? .

Por otro lado preservar, las cuestiones, bueno, que ahora es difícil separar lo material de lo inmaterial, viene todo medio junto. Pero bueno, pensándolo analíticamente, separándolo, desde tu pregunta, preservar si las prácticas dentro de las comunidades. Yo creo que ahí aparece algo interesante que tiene que ver con la capacidad de agencia de las comunidades y de toma de decisión en torno a su propio patrimonio. Que es el patrimonio textil para estas comunidades . Digamos, desde el estado, se establece que es artesanía y que no es artesanía. Qué objetos pueden entrar a algunos mercados y cuáles no, porque hay una serie de requisitos que tienen que cumplir: tiene que estar hilado a mano, tejido en telar criollo, tiene que estar teñido únicamente con pigmentos naturales y una serie de cuestiones. Ahora, los artesanos, la realidad es que, al menos en nuestro país viven en una situación de fragilidad económica muy grande. Entonces las mismas doñas que tejen nos dicen bueno, a mi para participar en el mercado me piden que cumpla con todos estos requisitos, decime como hago yo para hacer todo eso si tengo que cuidar a mis hijos, darles de comer, mandarlo a la escuela, trabajar como empleada doméstica en otras casas para tener un ingreso; a mi que tiempo me queda para ir recolectar del monte los frutos necesarios hacer un pigmento natural. No, me dicen, yo necesito usar la anilina, me ahorra mucho tiempo.

Entonces a mi de tu pregunta me gustaría destacar es la importancia de escuchar a las comunidades que practican y que hacen estas artesanías y para quién es importante preservar, ¿Para el estado? ¿Para esas comunidades? ¿Y por qué no se preserva? ¿No? porque las tejedoras o al menos las que yo conocí y entrevisté durante todos estos años no sienten un desprecio por lo propio, ¿No? Siempre creo, o al menos lo que yo voy relevando tiene que ver con dejar caer esta actividad en desuso, tiene que ver con buscar salidas laborales, con la supervivencia básicamente. Son a veces comunidades que realizan textiles comunitarios y cómo esas comunidades se van desmembrando porque tienen que ir migrando más cerca de lo conurbanos de otras ciudades, de otras ciudades, de otras provincias para trabajar en el petróleo en YPF se van al sur, o la zafra tucumana se van al norte o en el conurbano de Córdoba para que los hijos vayan a estudiar. Bueno, las comunidades que quedan desmembradas, luego las mujeres al interior y yo hablo de las mujeres porque me dedique a trabajar con artesanas, por eso sobre todo con tejedoras, las mujeres que ya no se encuentran en sus comunidades trabajando a la par, con otras personas hacia el interior de sus casa cuando emigran, dejan de practicar este tipo de artesanía, se dedican a hacer otras cosas, no?. Entonces me parece que para mi de tu pregunta lo más importante es entender en qué situación está esta población de artesanos y artesanas. Que históricamente esos conocimientos fueron relegados de la academia y también esa población tuvo siempre un saber hacer manual que quedó también subestimado por debajo

de los conocimientos intelectuales, la academia, las salidas laborales que tienen que ver con trabajos más intelectualizados. Entonces, nosotras trabajamos más en esa línea.

1.3- ENTREVISTA A ANA GARCÍA LÓPEZ DIRECTORA DE CIADA Y PROYECTO ADA:

Flavia: ¿Cómo surge la cátedra de Innovación en Artesanía, Diseño y Arte Contemporáneo?

Ana: La cátedra en realidad nace para dar respuesta desde el ámbito investigador y desde la formación a un sector al que no se solía tener en cuenta desde la universidad. Entonces, nosotros pensábamos que la universidad tenía esa capacidad de aportar ese músculo investigador desde los jóvenes investigadores que se acercan como tú al sector a través de los distintos másteres, a través de doctorados. Entonces decidimos que era una buena manera de apoyar. De hecho hay un montón de personas involucradas que son jóvenes investigadores. También la capacidad de pedir proyectos, de hecho hemos pedido y nos concedieron dos, uno de financiación europea a nivel Andalucía y otro de financiación europea a nivel europeo que es RRREMAKER que soporta financieramente a la cátedra. La cátedra comienza en 2021 con una colaboración con la Junta de Andalucía y desde 2023 está financiada por el proyecto RRRREMAKER. Surge para investigar en esas tres áreas con el objetivo de abrir nuevas vías de desarrollo y emprendimiento para los jóvenes diseñadores, artistas y artesanos. También formación destinada a mejorar

las competencias de los profesionales y artesanos en activo. Procurar el relevo generacional.

Flavia: Da la casualidad o causalidad que la cátedra de Diseño, Artesanía y Patrimonio surge también en época de pandemia. Esto me hace preguntarme si la pandemia fue también un impulso a volver a mirar hacia adentro, hacia nuestro patrimonio, lo nuestro...

Ana: Pues sinceramente creo que en parte tienes razón. Por una parte nosotros veníamos trabajando con proyectos de artesanía desde mucho antes. De hecho el primero que yo dirigí era un proyecto transfronterizo que se llamó *transferencias culturales entre artesanía, arte y diseño* con Marruecos, la ciudad de Tetuán. Yo ya llevaba un tiempo investigando en el sector y el primer proyecto que nos dieron fue muy interesante porque pudimos trazar la línea del patrimonio artesanal, para mí es patrimonio igualmente, de ida y vuelta digamos, como llega al sur de España y al norte de África en época de dominación árabe que fueron 8 siglos como se impregna de lo que allí se encuentra y cómo vuelve a rehacerse. El viaje a Tetuán fue casi mágico porque allí se conservan de una manera muy fiel a como eran en el siglo XVI y XVII las tradiciones artesanas. Y cuando uno va caminando por la medina de Tetuán, que es muy parecido al Albayzín de Granada pero con todos los gremios activos de artesanos trabajando el cuero, trabajando la piedra, el hueso, la taracea, el hueso, el textil, las tenerías de la piel es impresionante porque te puedes perfectamente imaginar cómo fue ese desarrollo en Granada, como luego pasó a la Alpujarra que es donde se desarrolla más el textil en la época de la expulsión de los árabes y como luego vuelve casi a su origen

transformado pero vuelve al origen en la ciudad de Tetuán que fue fundada por un granadino, intentando replicar la ciudad perdida que era Granada. Esto fue espectacular en el sentido de que encontramos las raíces de lo que somos, lo que fuimos y probablemente lo que seremos. Son 14 km nada más lo que nos separa de ese continente y en concreto de Marruecos pero estamos muy cerca y también muy lejos. Porque es un gran desconocido, hay mucho trasiego, no si sabes que hay un plan especial que se llama operación del estrecho porque mucha gente que trabaja en Europa , no solo en España, sino también en Francia, Italia, Bélgica, Holanda que son marroquíes bajan cada año a pasar el verano y hay un trasiego impresionante de barcos, de coches y de enseres y de todo. Para mi fue una revelación en 2011, creo que fue, cuando hice ese proyecto entre *Granada y Tetuán el significado en la artesanía*. Yo tenía esa idea de seguir trabajando en investigar, pues eso, de donde venimos y cuál es la vanguardia, de la tradición a la vanguardia. De hecho organicé varias muestras de arte efímero que tenían que ver con eso. Organicé tres muestras de arte efímero y sinceramente estaba ahí, pero la pandemia nos hizo sentarnos, reflexionar, decidir cómo darle orden a todos esos proyectos que eran como una inquietud. Como organizarlos dentro de una estructura académica que recibiera soporte de la universidad pero que se vinculara claramente con lo no universitario, que es lo más interesante de una cátedra. Al menos de las que tenemos en Granada. Las cátedras te dan la oportunidad de vincularte a la sociedad, a la realidad, tanto a la sociedad civil, a los problemas de la sociedad como a los de empresa. A las PYMES porque cada artesano es una microempresa, con todo lo que se conlleva de problemas para ellos, etc. Entonces la cátedra por fin

nos daba un instrumento que no es endogámico, muchos instrumentos que tiene la universidad son muy valiosos para los investigadores pero son muy endogámicos, muy cerrados. Por ejemplo, en España hay grupos de investigación, los grupos tenemos que ser todos como soldados todos iguales. Tienes que ser doctor, llevar tantos años... todos iguales no tienen cabida nadie ni nada más. En una cátedra tiene cabida empresas, tienen cabida investigadores, tenemos investigadores argentinos vinculados a la cátedra, por ejemplo, que son investigadores y docentes en la Universidad de Palermo, en Argentina, Buenos Aires. Entonces, se canalizó al final toda esa inquietud y esos proyectos en una unidad que se llama cátedra y que le dio sentido a todo habíamos hecho anteriormente y lo que vamos a hacer en el futuro. En eso te doy 100% la razón, fue una oportunidad, pienso, muy buena, de hecho, yo siempre digo que la pandemia a mi me sirvió como tres años de investigación porque a pesar de que estábamos dando clases online y era todo muy complejo, si que es verdad que nos dio la oportunidad de sentarnos, de reflexionar, hablar con otros compañeros así como estamos hablando tu y yo. Y ya te digo, yo monté un proyecto europeo que ganó y lo monté en mitad de la cuarentena cuando no se podía salir ni a la puerta de la calle y había una persona en Chile, otra persona en Roma y yo en Granada y todas las tardes nos sentábamos a trabajar. Pudimos darle forma a un montón de cosas que cuando no estás en pandemia el día a día te va comiendo todo. Y de repente fue un momento de reflexión, de poner orden en cosas, en ese aspecto fue uno de los años más productivos de mi vida y más alentadores, porque al final se pusieron en orden muchas cosas que eran interesantes pero estaban como delazadas.

Flavia: Me comentaba Martina docente de la cátedra de PAyD que había funcionado muy bien poder conectarte desde distintos sitios, poder unir voces. Eso hizo que se acortaran muchísimo las distancias y se aportarán voces para darle forma también a la cátedra. Eso me parece muy interesante...

Ana: Habría sido mucho más difícil, ya te digo que estábamos cada uno en un país. Fue una herramienta que tomó una importancia grande en nuestras vidas pero por sobre todo que nos ayudó mucho. Porque yo nunca había escrito un proyecto así, a tres bandas, cada uno en un país, y nos dió esa oportunidad, pero sobre todo nos dió la oportunidad de reflexionar. De parar y pensar. A ver, esto que estamos haciendo, cómo lo podemos hacer mejor, como podemos darle forma. Y eso con el momento tan intenso que ha venido justo después del Covid que ha sido peor en el sentido de que estamos desbordados. Hemos entrado en una vorágine un poco nociva y excesiva que nos ha colocado en una situación peor de la que estábamos antes de la pandemia, no en términos económicos, ahí no entro, digo peor en cuanto a no poder pensar, a reflexionar, de pausadamente reflexionar y socializar las cosas con los demás.

Flavia: ¿Cómo se inserta la artesanía en el mundo académico aquí en Granada?

Ana: Curiosamente las unidades de patrimonio que tenemos en Granada rara vez tocaban algo relacionado con la artesanía. Solo tengo noticias de algunos estudios relacionados con la cerámica de fajalauza. Pero rara vez se hablaba de patrimonio y se hablaba de artesanía, se hablaba de patrimonio mueble, inmueble, materia, inmaterial. Y nosotros comenzamos a llamar la atención sobre

esto cuando montamos las tres bienales de arte efímero que la última se llamó *Bienal del milenio* . Esas bienales ya aludían al patrimonio inmaterial, a lo que tiene la artesanía de material e inmaterial, de material el objeto que se construye o el resultado final de un trabajo con las manos y el inmaterial porque es una disciplina por así decirlo que al final es un saber ancestral , y como todo saber ancestral rara vez está escrito. Es un saber ancestral que se transmite oralmente en la familia. Entonces ese es un patrimonio inmaterial muy importante que Granada está en buena parte, ahora un poco menos, en vías de extinción. Porque si nadie de la gente joven cree que eso es una forma de vida, lo van a dejar pasar como idea, por mucho que le guste, lo tendrán como hobby pero nunca como profesión. Porque entienden que es una forma de supervivencia y no una forma de vivencia. Entonces para nosotros era importante que la universidad entrara en su conjunto porque la artesanía para nosotros es una transversal de muchos saberes, por supuesto está la parte de diseño, pero también está la parte de materiales, de mercado, empresarial, económico, la de marketing, es decir, de repente la artesanía está atravesada de un montón de disciplinas que están en la universidad. Y por tanto nos parecía una oportunidad maravillosa, pero nosotros estábamos trabajando en ese ámbito desde las Bellas Artes, pero éstas son una parcela solamente de todo lo que atraviesa. Hay emprendimiento, responsabilidad social, hay incluso una parte muy importante que es inclusión social para colectivos desfavorecidos, en riesgos de exclusión, hay nuevos mercados, ecomarketing, ecodiseño, sostenibilidad, economía circular, economía creativa, ingeniería, ingeniería de los materiales, ingeniería informática, inteligencia artificial, todo eso está en la cátedra hoy y para nosotros eso es un



orgullo. Si no hubiera habido una cátedra, podríamos haber seguido trabajando eternamente en el diseño, que está muy bien, pero es solo una parcela. Entonces, para nosotros académicamente es importante que la universidad acoja a un sector que está virgen de aplicación de la investigación.

ANEXO II:

2.1- MATERIAL FOTOGRÁFICO DEL TALLER DE ANA MARTÍNEZ:



Tejido de jarapa de aproximadamente 150 años. Era propiedad de su familia. Fotografía de la autora.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Trabajo de Fin de Máster Universitario en Tutela del Patrimonio Histórico-Artístico: El Legado Al-Ándalus
EL TEJIDO POPULAR COMO FORMA DE REPRESENTACIÓN IDENTITARIA DE LA ALPUJARRA GRANADINA:
ORIGEN Y DESARROLLO DE UNA TRADICIÓN EN PELIGRO DE EXTINCIÓN.

Flavia Graciela Santini



Telar de lizo con doble pedal. Fotografía de la autora.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Trabajo de Fin de Máster Universitario en Tutela del Patrimonio Histórico-Artístico: El Legado Al-Ándalus
EL TEJIDO POPULAR COMO FORMA DE REPRESENTACIÓN IDENTITARIA DE LA ALPUJARRA GRANADINA:
ORIGEN Y DESARROLLO DE UNA TRADICIÓN EN PELIGRO DE EXTINCIÓN.

Flavia Graciela Santini



Doble pedal mediante el cual suben y bajan los lizos. Fotografía de la autora



Lanzadera con los hilos de trama que se combinarán para formar la jarapa. Fotografía de la autora.



Muestra jarapa en el telar. Fotografía de la autora.



Hilado. Fotografía de la autora.



Jarapa en la entrada del taller. Fotografía de la autora.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Trabajo de Fin de Máster Universitario en Tutela del Patrimonio Histórico-Artístico: El Legado Al-Andalus
EL TEJIDO POPULAR COMO FORMA DE REPRESENTACIÓN IDENTITARIA DE LA ALPUJARRA GRANADINA:
ORIGEN Y DESARROLLO DE UNA TRADICIÓN EN PELIGRO DE EXTINCIÓN.

Flavia Graciela Santini

Escuela
Internacional
de Posgrado



Tapiz realizado por Ana Martínez. Fotografía de la autora.



2.2- MATERIAL FOTOGRÁFICO DE TELARES ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE GRANADA:



Telar de la Escuela de Artes y Oficios. Archivo Histórico Provincial de Granada.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Trabajo de Fin de Máster Universitario en Tutela del Patrimonio Histórico-Artístico: El Legado Al-Andalus
EL TEJIDO POPULAR COMO FORMA DE REPRESENTACIÓN IDENTITARIA DE LA ALPUJARRA GRANADINA:
ORIGEN Y DESARROLLO DE UNA TRADICIÓN EN PELIGRO DE EXTINCIÓN.

Flavia Graciela Santini

 Escuela
Internacional
de Posgrado



Enjulo de telar de la Escuela de Artes y Oficios. Archivo Histórico Provincial de Granada.



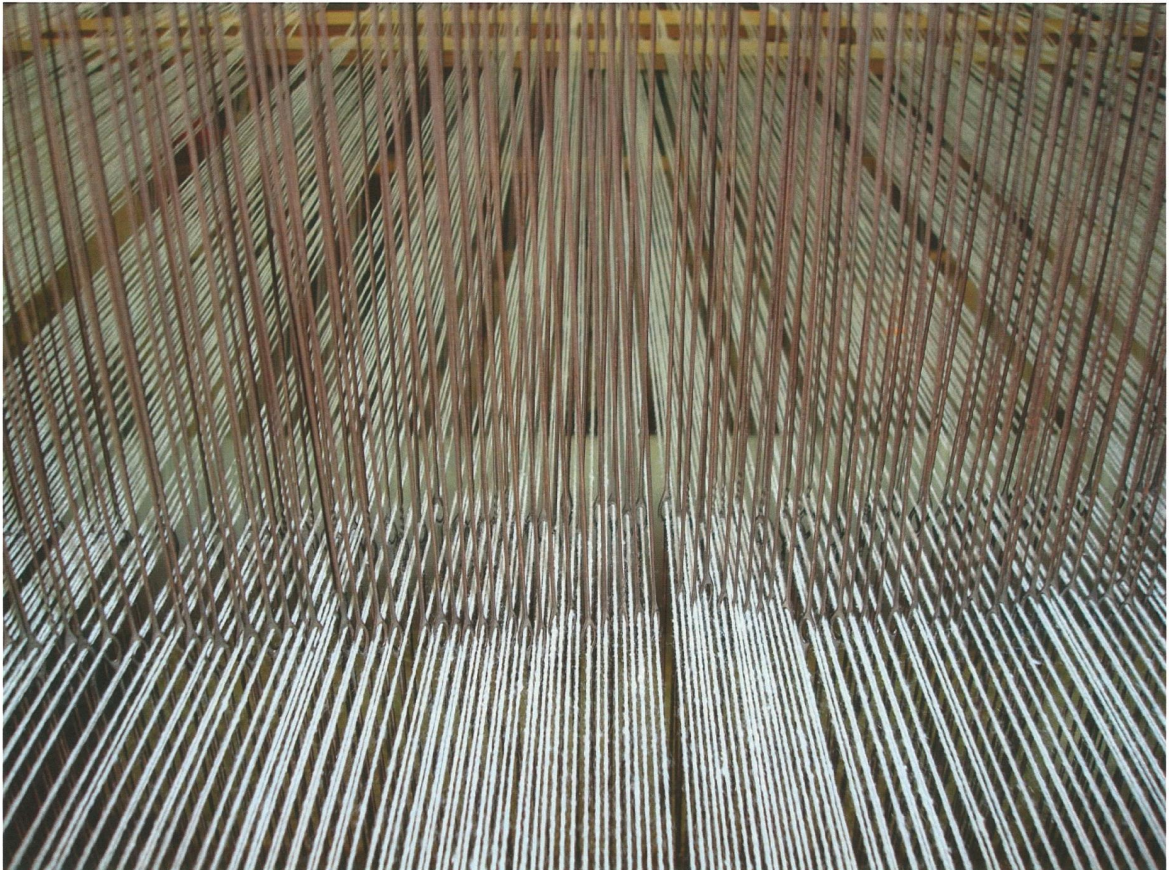
Engranaje de los pedales del telar de la Escuela de Artes y Oficios. Archivo Histórico Provincial de Granada.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Trabajo de Fin de Máster Universitario en Tutela del Patrimonio Histórico-Artístico: El Legado Al-Ándalus
EL TEJIDO POPULAR COMO FORMA DE REPRESENTACIÓN IDENTITARIA DE LA ALPUJARRA GRANADINA:
ORIGEN Y DESARROLLO DE UNA TRADICIÓN EN PELIGRO DE EXTINCIÓN.

Flavia Graciela Santini



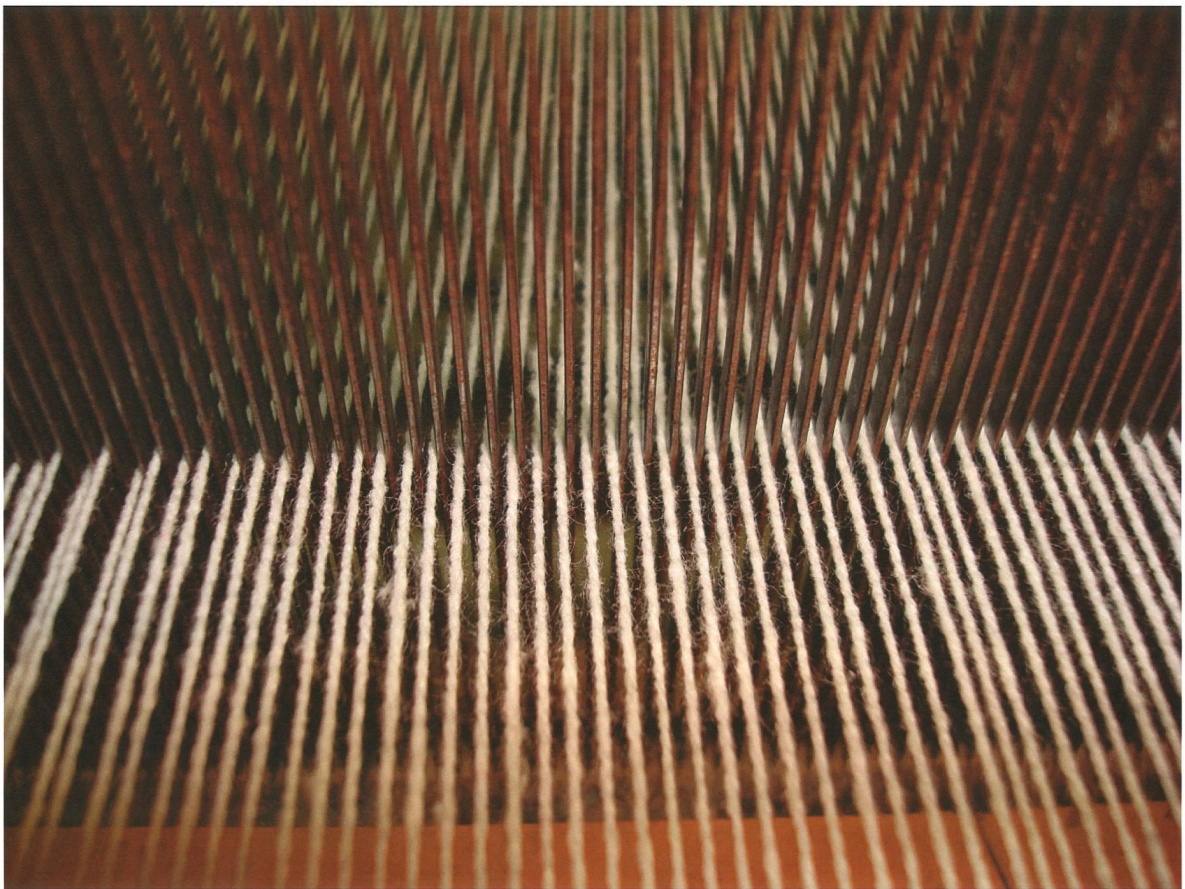
Detalle del helado de urdimbre en el telar de la Escuela de Artes y Oficios. Archivo Histórico Provincial de Granada.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Trabajo de Fin de Máster Universitario en Tutela del Patrimonio Histórico-Artístico: El Legado Al-Ándalus
EL TEJIDO POPULAR COMO FORMA DE REPRESENTACIÓN IDENTITARIA DE LA ALPUJARRA GRANADINA:
ORIGEN Y DESARROLLO DE UNA TRADICIÓN EN PELIGRO DE EXTINCIÓN.

Flavia Graciela Santini



Detalle del helado de urdimbre en el telar de la Escuela de Artes y Oficios. Archivo Histórico Provincial de Granada.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Trabajo de Fin de Máster Universitario en Tutela del Patrimonio Histórico-Artístico: El Legado Al-Ándalus
EL TEJIDO POPULAR COMO FORMA DE REPRESENTACIÓN IDENTITARIA DE LA ALPUJARRA GRANADINA:
ORIGEN Y DESARROLLO DE UNA TRADICIÓN EN PELIGRO DE EXTINCIÓN.

Flavia Graciela Santini

Escuela
Internacional
de Posgrado



Lisos del telar de la Escuela de Artes y Oficios. Archivo Histórico Provincial de Granada.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Trabajo de Fin de Máster Universitario en Tutela del Patrimonio Histórico-Artístico: El Legado Al-Ándalus
EL TEJIDO POPULAR COMO FORMA DE REPRESENTACIÓN IDENTITARIA DE LA ALPUJARRA GRANADINA:
ORIGEN Y DESARROLLO DE UNA TRADICIÓN EN PELIGRO DE EXTINCIÓN.

Flavia Graciela Santini



Lanzaderas del telar de la Escuela de Artes y Oficios. Archivo Histórico Provincial de Granada.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Trabajo de Fin de Máster Universitario en Tutela del Patrimonio Histórico-Artístico: El Legado Al-Ándalus
EL TEJIDO POPULAR COMO FORMA DE REPRESENTACIÓN IDENTITARIA DE LA ALPUJARRA GRANADINA:
ORIGEN Y DESARROLLO DE UNA TRADICIÓN EN PELIGRO DE EXTINCIÓN.

Flavia Graciela Santini



Canal del telar de la Escuela de Artes y Oficios. Archivo Histórico Provincial de Granada.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Trabajo de Fin de Máster Universitario en Tutela del Patrimonio Histórico-Artístico: El Legado Al-Andalus
EL TEJIDO POPULAR COMO FORMA DE REPRESENTACIÓN IDENTITARIA DE LA ALPUJARRA GRANADINA:
ORIGEN Y DESARROLLO DE UNA TRADICIÓN EN PELIGRO DE EXTINCIÓN.

Flavia Graciela Santini



Pedales del telar de la Escuela de Artes y Oficios. Archivo Histórico Provincial de Granada.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Trabajo de Fin de Máster Universitario en Tutela del Patrimonio Histórico-Artístico: El Legado Al-Andalus
EL TEJIDO POPULAR COMO FORMA DE REPRESENTACIÓN IDENTITARIA DE LA ALPUJARRA GRANADINA:
ORIGEN Y DESARROLLO DE UNA TRADICIÓN EN PELIGRO DE EXTINCIÓN.

Flavia Graciela Santini

Escuela
Internacional
de Posgrado



Telar de la Escuela de Artes y Oficios. Archivo Histórico Provincial de Granada.