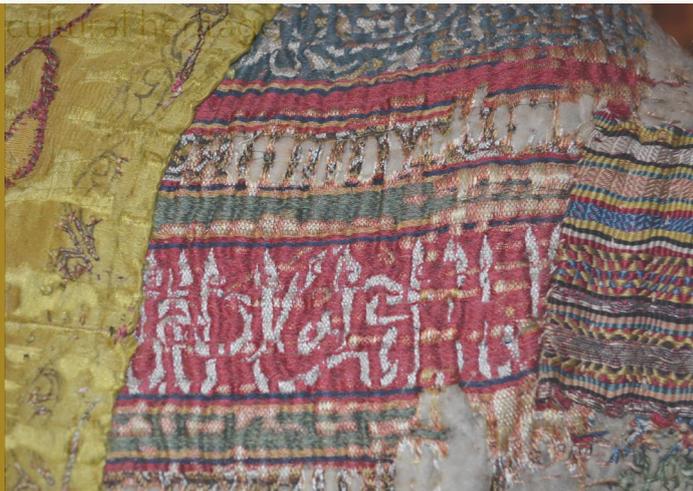


# Remendando los jirones del pasado: la reconstrucción de una casulla confeccionada con tejido nazarí (siglo XIV) como caso de estudio

Mending the shreds of the past: the reconstruction of a chasuble made with Nasrid fabric (14th century) as a case study



Araceli Moreno Coll 

Doctora en Historia del Arte

Universitat de València

Araceli.Moreno@uv.es

## Resumen

Conocemos la existencia de una casulla hoy desaparecida gracias a dos fotografías antiguas conservadas en la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España (Madrid). En ellas se muestra su delantero y espalda confeccionados con un gran número de retales de manufactura nazarí (siglo XIV). La diseminación y pérdida del patrimonio material andalusí que se dio a partir del siglo XIX se debió, entre otros motivos, al auge del coleccionismo. Es en este contexto cuando parece ser que la vestimenta eclesiástica fue descosida, recortada y vendida por piezas. El objetivo de este trabajo es identificar los fragmentos de tejido que pertenecieron a dicha vestimenta eclesiástica y reconstruirla digitalmente como si de un puzle se tratara. Para ello utilizaremos como herramienta un catálogo textil confeccionado previamente en el que se incluyen tejidos ornamentados con el mismo patrón decorativo y que se encuentran repartidos en nueve instituciones.

## Abstract

We know of the existence of a chasuble that has now disappeared thanks to two old photographs preserved in the Photo Library of the Cultural Heritage Institute of Spain (Madrid). They show its front and back made with many Nasrid-manufactured scraps (14th century). The dissemination and loss of the Andalusian tangible heritage that occurred from the 19th century onwards was due, among other reasons, to the rise of collecting. It is in this context that it seems that the ecclesiastical clothing was unstitched, cut, and sold piecemeal. The objective of this work is to identify the fragments of fabric that belonged to said ecclesiastical garment and to reconstruct it digitally as if it were a puzzle. To achieve this, we will use a previously made textile catalog as a tool, which includes ornate fabrics with the same decorative pattern, and which are scattered across nine institutions.

## Palabras Clave

Patrimonio, Expolio, Andalusí, Coleccionismo, Manufacturas textiles, Seda.

## Keyword

Heritage, Plunder, Andalusian, Collecting, Textile manufactures, Silk.

## 1. Introducción

Con la llegada de la población islámica a la península ibérica en el siglo VIII, se introdujo la sericultura. Las manufacturas textiles andalusíes, realizadas en telares de tiro o lazo que permitían una producción a gran escala, se convirtieron desde la Edad Media en un bien de lujo altamentepreciado. Debido a su complejidad técnica y la sofisticación en su diseño, así como al uso de materiales como seda e hilo metálico, estas telas se equipararon en valor a otras artes suntuarias (Rodríguez, 2012). La portabilidad de los tejidos permitió que llegaran a manos cristianas de diversas formas: como regalos diplomáticos, botín de guerra o como resultado del comercio entre cristianos y musulmanes (Ruiz Souza, 2001; Kinoshita, 2009). Muchas de las telas fueron donadas a las iglesias y se utilizaron para confeccionar indumentaria y ornamentos litúrgicos de todo tipo. Estos tejidos a menudo se mencionan en los inventarios con los términos “morisco” o labrados “a la morisca”. Desafortunadamente, las descripciones proporcionadas por estas fuentes son breves e insuficientes para conocer en detalle cómo estuvieron ornamentadas estas telas. Sin embargo, algunos de los ejemplos conservados, como nuestro objeto de estudio, presentan registros epigráficos en árabe. Otro caso adicional que ilustra la correlación entre la terminología utilizada y la prenda se encuentra en la casulla de los condestables de Castilla de la catedral de Burgos (Moreno & Platero, 2007) **[Figura 1]**. Estas telas a veces se extraían de prendas anteriores, como marlotas, aljubas y albornoces, lo que explica la presencia de un gran número de costuras en algunas vestimentas (Abellán, 2002). Incluso algunos de los pintores más destacados del Renacimiento hispano utilizaron estos textiles como modelos para representarlos en sus obras (Moreno, 2018).

Respecto a los trabajos publicados sobre los tejidos andalusíes y los realizados a partir de 1492 siguiendo las mismas técnicas, se han llevado a cabo numerosas investigaciones desde múltiples perspectivas. Hay autores que se han centrado en la producción de estas manufacturas (Ladero, 1993), el valor relacionado con la seda y las rutas comerciales, tanto dentro como fuera de la península ibérica (Martín Corrales, 1996); la evolución estilística que han experimentado (Rodríguez, 2012), el análisis de su epigrafía (Serrano-Niza, 2006; Feliciano, 2019), iconografía (Ciampini, 2009), restauración (Borrego, Hernández de la Obra & García, 2003), coleccionismo (Cabrera 2019a; López, 2021) y análisis de las técnicas y materiales utilizados (Borrego, 2017; Parra, 2019). Esto permite obtener una datación precisa de las telas y distinguir las de las falsificaciones que aparentemente se produjeron entre los siglos XIX-XX (Cabrera, 2019). Un ejemplo de esto último es el tejido subastado el 15 de julio de 2022 en el Hôtel Drouot de París. En el catálogo de febrero, se incluyó en el lote número 197 una pieza de considerable tamaño que reproduce el mismo diseño ornamental del textil con el que se confeccionó la vestimenta eclesiástica que se analiza en este artículo.

Es importante señalar que en la última década se han llevado a cabo numerosos estudios en el



FIGURA 1.

Casulla de los condestables de Castilla. Capilla de las Reliquias, catedral de Burgos.

Fuente: Fotografía del Autor.

marco de proyectos de investigación interdisciplinarios que han ampliado nuestro conocimiento sobre estos bienes de la cultura material andalusí y que han generado una amplia bibliografía de referencia (Rodríguez & García, 2019; Cabrera & Miller, 2021). Destacamos, en este sentido, el proyecto titulado “Las manufacturas textiles andalusíes: caracterización y estudio interdisciplinar”, dirigido por Laura Rodríguez Peinado como Investigadora Principal (IP), cuyos objetivos incluyen la definición y diferenciación de la producción textil andalusí de otras producciones coetáneas. Asimismo, mencionamos el de María Judith Feliciano (IP) “Medieval Islamic Textiles in Iberia and the Mediterranean”, que aplica nuevas técnicas científicas para el estudio de las fibras textiles con el fin de corroborar la composición técnica, la datación y el origen de los tejidos. Desde la perspectiva del coleccionismo, es relevante el proyecto “Interwoven: Collecting, Displaying and Understanding Textiles in Decorative Arts Museums: Comparative Approaches in London and Madrid”, desarrollado por Ana Cabrera Lafuente (IP) y donde presta atención a la caracterización de las materias primas y análisis de algunos tejidos de la colección del Victoria and Albert Museum (Londres).

Sin embargo, a pesar de todos estos trabajos, son pocos los investigadores que han intentado

reconstruir este patrimonio desaparecido mediante la reunión sistemática de fragmentos textiles que comparten un mismo diseño y están dispersos en diversas fundaciones, instituciones y museos. Destacamos el estudio realizado por Sílvia Saladrigas Cheng (2019) en el proyecto “Des-fragmento. Puzles textiles medievales”, donde se recopilaban retales descontextualizados con el mismo patrón ornamental con el objeto de completar digitalmente el mayor número posible de piezas de tejido. Si bien es cierto, existen otros estudios importantes que reconstruyen los diseños decorativos de las sedas andaluzas, como el trabajo realizado por Pilar Borrego (2005). Incluso algunos museos que albergan estas telas, como el Cleveland Museum of Art (Ohio, 1918.202), están llevando a cabo investigaciones en esta línea.

En las siguientes páginas, nos proponemos analizar una casulla confeccionada a partir de un gran número de piezas de tejido nazarí (Partearroyo, 2009a; López & Marinetto, 2012). La existencia de esta vestidura eclesiástica se conoce gracias a dos fotografías antiguas que se encuentran en la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España. Al parecer, a finales del siglo XIX, la prenda fue recortada y vendida por piezas de distintas dimensiones. No se ha publicado ningún estudio específico sobre esta indumentaria en cuestión, pero hay investigaciones y catálogos textiles que incluyen telas con el mismo diseño decorativo (Coulin, 1944: 19; Rosser-Owen, 2013: 177; Belger, 2015: 33). Siguiendo una metodología similar a la utilizada por Saladrigas (2019) y con el apoyo de un anexo textil previamente confeccionado, en el cual se recopilan tejidos con los que comparte la misma ornamentación, intentaremos identificar los fragmentos de tela que pertenecieron a dicha indumentaria y reconstruirla virtualmente.

## 2. Coleccionismo y dispersión del patrimonio andaluzí siglos XIX-XX

Reunir y atesorar bienes de diversa naturaleza como armas, libros, animales, piedras, pinturas o tapices, es una práctica social que se remonta mucho antes del siglo XIX<sup>1</sup>. Sin embargo, es a partir de ese momento cuando asistimos a su época dorada. La naciente burguesía deseaba exhibir su estatus y, por tanto, se formaron numerosas colecciones privadas en las que se agrupaban objetos artísticos y suntuarios que demostraban el prestigio de sus propietarios a su núcleo más cercano. Además, este período marcó el surgimiento de los primeros museos. Todo ello condujo a la pérdida del patrimonio histórico-artístico de muchos países, incluyendo España, que desde el siglo XVII fue testigo de la disminución de su herencia cultural debido a la falta clara de legislación al respecto. En cuanto al coleccionismo textil, desde la Edad Media fue común poseer ricas telas. Esto se puede constatar a través de la lectura de numerosas fuentes, como inventarios eclesiásticos o testamentarios de las clases más altas tanto en la península ibérica como en otros lugares. Se consideró estos tejidos

objetos lujosos y, por eso, se convirtieron en botines codiciados (Ruiz Souza, 2001). No nos referimos únicamente a las telas saqueadas durante el Medievo y la Edad Moderna, sino que también fueron fruto de expolio entre los siglos XIX y XX. Cortinas, casullas, capas y paños de altar fueron recortados y vendidos. No obstante, gracias a fotografías antiguas, tenemos constancia de ornamentos litúrgicos que hoy en día ya no existen.

A lo largo del siglo XIX, se produjo un gran interés por lo “oriental” en la arquitectura, la pintura y la decoración de interiores. La sociedad experimentó una profunda fascinación por coleccionar bienes muebles con estética islámica. Alfombras, bronce, jamugas y cerámicas adornaban las salas árabes de los palacetes de la aristocracia. Un ejemplo de esto es la estancia encargada por el marqués de Cerralbo, que presentaba yeserías policromadas inspiradas en la Alhambra (González del Valle, 2015). En ocasiones, eran artículos de pequeñas dimensiones y fáciles de transportar, lo que los convirtió en souvenirs para los viajeros europeos que regresaban de España. Entre los objetos más codiciados por anticuarios, marchantes o coleccionistas se encontraban la loza dorada, los marfiles y las sedas andalusíes (Vernoit, 2010).

Algunos tejidos se obtuvieron a través de la apertura de tumbas, una práctica que aparentemente era común según los casos conocidos. Entre los ejemplos, podemos mencionar el sepulcro de san Bernardo Calbó (1180-1243) en la catedral de Vic (Gudiol, 1913; Martín, 2005: 120-121; Saladrigas, 2017)<sup>2</sup>, la de Rodrigo Jiménez de Rada (c. 1170-1247) en santa María de la Huerta (Soria) (Aguilera, 1908), la del infante don Felipe (c. 1231-1274) y su esposa Inés Rodríguez Girón (†c. 1265) en la iglesia de Santa María la Blanca (Villalcázar de Sirga, Palencia) (Amador, 1878) y los reales enterramientos del Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos) (Herrero, 1988; Yarza, 2005; Böse, 2014; 2016; Barrigón, 2019). Las mortajas se convirtieron en piezas coleccionables que se distribuyeron en forma de jirones. Dos fragmentos de las vestiduras pontificales del arzobispo de Toledo terminaron en el interior de una custodia (MC 06195) y una cornucopia (MC 01652 y MC 06285), cuyo propietario, Enrique de Aguilera y Gamboa (1845-1922), XVII marqués de Cerralbo, fue uno de los participantes en dicho acto (Montero, 2011). Esto condujo, en parte, a la fragmentación y dispersión del patrimonio material, pero también como ha estudiado Silvia Carbonell (2016: 37), despertó un interés por conservar, identificar, catalogar y estudiar estos nuevos descubrimientos.

La descontextualización y pérdida de vestigios del pasado no se debieron únicamente a la apertura de sepulcros, sino que el panorama es mucho más complejo de estudio (Antigüedad, 2011; Mora, 2015). Es importante tener en cuenta el contexto de la Guerra de la Independencia contra los franceses (1808-1814), que fue una situación política propicia para que numerosos marchantes,

1. Para más información sobre el origen y continuidad del coleccionismo en España hasta el siglo XVII, se recomienda Morán & Checa (1985). Además, es importante destacar el estudio de Urquizar (2007) sobre el coleccionismo nobiliario andaluz durante la Edad Moderna.

2. Las vestiduras del santo se recortaron y hoy se encuentran repartidas en varias instituciones. En el Museo Episcopal de Vic se conservan catorce fragmentos de tela (Carbonell, 2016: 99-100).

aprovechando la falta de autoridad, exportaran piezas artísticas. La situación bélica también provocó la venta y dispersión de muchas colecciones privadas pertenecientes a la alta aristocracia y la burguesía, que se pusieron a subasta. Además, se llevaron a cabo sucesivas desamortizaciones de bienes eclesiásticos iniciadas en el siglo XVIII con el objetivo de sanear las arcas de la Hacienda Pública, donde chamarileros y anticuarios pusieron en circulación piezas de todo tipo. Asimismo, encontramos los que Martínez (2015) denomina ‘depredadores de conventos’, que eran anticuarios, coleccionistas y estudiosos de confianza de las diócesis que se aprovechaban de los bienes artísticos de las clausuras, a veces considerados inservibles o sin valor, y en otras ocasiones vendidos para sufragar el mantenimiento de los edificios. Entre los intermediarios entre los compradores y las monjas había un buen número de obispos, párrocos y capellanes.

No podemos dejar de mencionar la difusión de objetos a través de las exposiciones universales e industriales<sup>3</sup>, así como las publicaciones escritas por especialistas en el tema. Un hito crucial en este contexto es el nacimiento de los museos de artes decorativas, siendo el primero de ellos en abrir sus puertas en 1857 el South Kensington Museum (Londres)<sup>4</sup>. Un personaje relevante para esta institución fue el historiador del arte español Juan Francisco Riaño (1829-1901), quien trabajó como asesor (Villalba, 2015). En cuanto a España, es importante destacar que no se encontraba a la vanguardia en este campo, y tuvo que esperar hasta la inauguración en 1902 del Museu de les Arts Decoratives de Barcelona (Aguiló, 2003; Rodríguez, 2011), al que le siguieron muchos otros, incluyendo el Museo de Artes Industriales de Madrid en 1912<sup>5</sup>. En este contexto, también surgió una incipiente burguesía que mostró interés en adquirir este tipo de piezas. Todo esto contribuyó a la venta de gran parte de la cultura material andalusí. Como respuesta a esta situación, se crearon organismos como las Comisiones Provinciales de Monumentos en 1844, y se promulgaron normas jurídicas como el Real decreto-ley relativo al Tesoro Artístico Arqueológico Nacional en 1926, con el objetivo de conservar y proteger el patrimonio. Sin embargo, estos esfuerzos no parecen haber dado los resultados esperados, dado el continuo deterioro y dispersión de este, así como la extensa lista de nombres de coleccionistas existentes entre los siglos XIX y XX que incluían tales bienes entre sus posesiones.

La mayoría de estos personajes provenían del territorio catalán debido a su importante industria textil. La mecanización, la producción en serie y el descubrimiento de nuevas fibras, como ha estudiado

3. En el prólogo del *Catálogo de exposición de tejidos españoles anteriores a la introducción del Jacquard*, se puede apreciar la importancia otorgada en el siglo XX a los tejidos y a su preservación. En sus primeras líneas se lee: “puede considerarse como un compendio de la historia cultural de nuestra patria, ya que el arte textil, más que las restantes artes industriales, resume en cada instante, a la vez, el estado productivo, el industrial, el intelectual, el artístico y el social de un pueblo, constituyendo la medida tangible más valiosa y que mejor permite graduar la cultura de su época” (Artiñano, 1917: 5). En el trabajo de Carbonell (2016: 71-92), se hace un recorrido por las exposiciones de tejidos e indumentaria en Cataluña durante los siglos XIX-XX. También se aborda otras exposiciones realizadas en Madrid en el mismo marco cronológico.

4. En 1899, el museo cambió su nombre a Victoria and Albert Museum en honor a la reina Victoria (1819-1901) y su esposo Alberto de Sajonia-Coburgo y Gotha (1819-1861).

5. El Museu de les Arts Decoratives en 2012 pasó a formar parte del Museu del Disseny de Barcelona. El Museo de Artes Industriales (Madrid) en 1927 se denominó Museo Nacional de Artes Decorativas.

Carbonell (2022), llevaron a una disminución en la calidad de los tejidos. Esto devolvió la mirada a las manufacturas realizadas antes de la revolución industrial, lo que convirtió a Cataluña en uno de los territorios con mayor número de coleccionistas textiles. Estos personajes tenían perfiles diversos, que incluían empresarios como Luis Plandiura, Ricardo Viñas Geis y José Biosca, quienes usaron los tejidos como inspiración, dejando de lado su valor monetario. También había críticos de arte como Francisco Miguel y Badía, decoradores como Luis Tolosa y Giralt, y pintores como José Pascó y Mensa, Mariano Fortuny. Algunas de estas colecciones fueron documentadas en catálogos para facilitar su venta, como sucedió con la de Viñas formada por tejidos antiguos, o la inventariada por Pascó después de la muerte de Miguel y Badía (Ibid, 2016: 41-42).

En Madrid también hubo un reducido grupo de personajes de la sociedad de la época que se dedicaban a adquirir manufacturas textiles y otros objetos suntuarios. Entre ellos destacaba los aristócratas Enrique de Aguilera y Gamboa y Guillermo Joaquín de Osma y Scull, este último casado con la también coleccionista Adela Crooke y Guzmán (condesa de Valencia Don Juan). Estos individuos acumularon una gran cantidad de tejidos andalusíes datados entre los siglos X-XV (Partearroyo, 2009). Como escribió Melida (1892-1893: 366), “los tejidos bordados arábigos despiertan un interés arqueológico superior al que ofrecen los tapices, por lo mismo que se trata de las industrias menos conocidas y más afamadas de la España musulmana”. Asimismo, cabe mencionar a José Lázaro Galdiano, quien también poseía alguna de estas manufacturas entre sus posesiones (López, 2021).

Por último, es relevante destacar la desaparición del acervo cultural durante la Guerra Civil (1936-1939). En ese contexto, se debe tener en cuenta la quema de iglesias, así como el robo y saqueo de sus tesoros, además de los palacios nobiliarios y de las residencias burguesas, lo que propició la destrucción de muchas piezas artísticas y la salida de otras de España (Colorado, 2021). Una gran cantidad de obras incautadas, incluyendo numerosas de vestimentas eclesiásticas y ornamentos litúrgicos, fueron exhibidas en la exposición “Orfebrería y Ropas de culto” que tuvo lugar en 1941 en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. La muestra fue organizada por la Comisaría del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional.

Como se puede apreciar, no podemos señalar a un único culpable en lo que respecta a la pérdida y dispersión de estos bienes muebles, ya que sufrieron distintos avatares y cambiaron de propietario hasta que finalmente formaron parte de la colección de alguna institución en la actualidad.

### 3. Una casulla confeccionada con retales nazariés (siglos XIV-XV)

En la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España (Madrid), se conservan dos imágenes tituladas “Casulla” pertenecientes al archivo Moreno, que es uno de los más importantes en cuanto al patrimonio material se refiere [Figuras 2-3]<sup>6</sup>. Anteriormente conocido como el Archivo de Arte Español, su origen se remonta a 1893. Fue entonces cuando Mariano Moreno García (1865-1925) comenzó a fotografiar bienes muebles e inmuebles en el territorio peninsular, muchos de los cuales hoy en día ya no existen. Sin embargo, gracias a su inestimable trabajo y al de su hijo, Vicente Moreno Díaz (1894-1954), tenemos evidencia de ello. Esta colección fue vendida tras el fallecimiento de este último.



FIGURAS 2 & 3.

Delantero y espalda. Casulla. Archivo Moreno (43635\_BS y 43636\_BS).

Fuente: © Instituto del Patrimonio Cultural de España, MCD, con permiso para su publicación en erph.

6. Los negativos están envueltos en sobres de papel de pH neutro en los que se lee, escrito en lápiz, el número de inventario moderno. Son negativos de soporte flexible, posiblemente de nitrato inflamable, con un formato nominal 18x24 cm. Según figura en el borde del soporte, fueron realizados con la película “EASTMAN-KODAK 82”. Agradezco a la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España (Madrid) por proporcionar esta información.

Las imágenes antiguas se convierten en un testimonio gráfico invaluable y actúan como una herramienta valiosa para la recuperación de ornamentos litúrgicos. En nuestro caso, nos permiten rastrear el destino de los tejidos con los que fueron confeccionados. Como señaló Saladrigas (2017: 3),

“las piezas realizadas en seda con motivos decorativos, geométricos o figurados eran las más valoradas, y, por ello se convirtió en práctica habitual recortarlas con el objetivo de conservar o intercambiar las partes consideradas interesantes. Esta fragmentación hace que sea difícil hoy en día averiguar la procedencia original de los tejidos, aunque las colecciones se hayan conservado íntegras”.

Es posible que esto sea lo que sucedió con nuestra prenda, ya que está ornamentada con registros árabes, que eran textos altamente demandados. Esto se puede observar, por ejemplo, en el caso de los faltantes cortados de la capa del infante Felipe, donde se dispusieron precisamente las inscripciones (Santos y Suárez, 1997).

Las fotografías mencionadas muestran el delantero (43636\_BS) y la espalda (43635\_BS) de una casulla. Esta vestidura eclesiástica presenta forma de “guitarra” y está confeccionada con retales de factura andalusí, algunos de mayor tamaño que otros.<sup>7</sup> Específicamente, la tela parece ser una seda nazarí realizada alrededor del siglo XIV con la técnica del lampás de dos tramas lanzadas, la segunda interrumpida y fondo de raso de 5 escalonado 3 (Borrego, 2017: 18). Se ornamenta con registros horizontales de diferentes anchuras. Estos registros alternan franjas lisas, ataurique que muestra la influencia china con la flor de loto, ornamentación geométrica similar a los alicatados de la Alhambra, y una inscripción de color blanco escrita en estilo “nasjí”, con elementos vegetales entre los caracteres (clavellinas y espigas).

En cuanto a la lectura del texto que adorna la seda, una de las primeras que conocemos fue realizada por Rodrigo Amador de los Ríos en 1889, en la casulla de Giner Pérez de Chirinos, una prenda confeccionada con el mismo diseño que se encuentra en el Santuario de la Vera Cruz en Caravaca de la Cruz (Murcia). La casulla presenta múltiples costuras, lo que sugiere la reutilización de una prenda anterior. En 1860, el capellán del templo realizó una serie de remiendos y transformaciones, entre ellas recortarla “a la moderna” y coserle un galón alrededor de la orilla. Según Bas (1885: 76-77), “se hallaba muy deteriorada por los bordes (efecto de las rapiñas de las gentes que sin consideración alguna se proporcionaban algún fragmento, como reliquia de gran precio)” [Figura 4]. Se cambió entonces su hechura dándose la forma de guitarra que tiene en la actualidad. Según el informe de restauración, se utilizaron materiales inadecuados, como el hilo industrial, durante su transformación,

7. Esta prenda, denominada también “planeta”, en origen era un manto circular, cerrado y con una abertura para meter la cabeza. En el siglo X, se redujeron sus dimensiones, y en el XIV se estrechó en los costados. Finalmente, adquirió la forma de una “guitarra” (Pazos-López, 2015: 12).

lo que perjudicó la integridad de las telas (Represa, Martín & Schoebel, 2001). Además, se añadió un escapulario con los atributos de la Pasión. Cuando Amador de los Ríos analizó la prenda, ya estaba en mal estado, lo que pudo haber sido el motivo de su interpretación errónea. El historiador se refería a ella con estas palabras:

“[...] se advierten las huellas de una inscripción arábiga de deterioro, bien por el lapso del tiempo, bien principalmente por la irreflexiva devoción de las gentes, que no es datable en realidad la reintegración completa de la leyenda allí escrita, y que, á juzgar por lo que resta, parece hubo de reducirse a una frase de elogio repetida cierto número de veces” (Amador, 1889: 637).

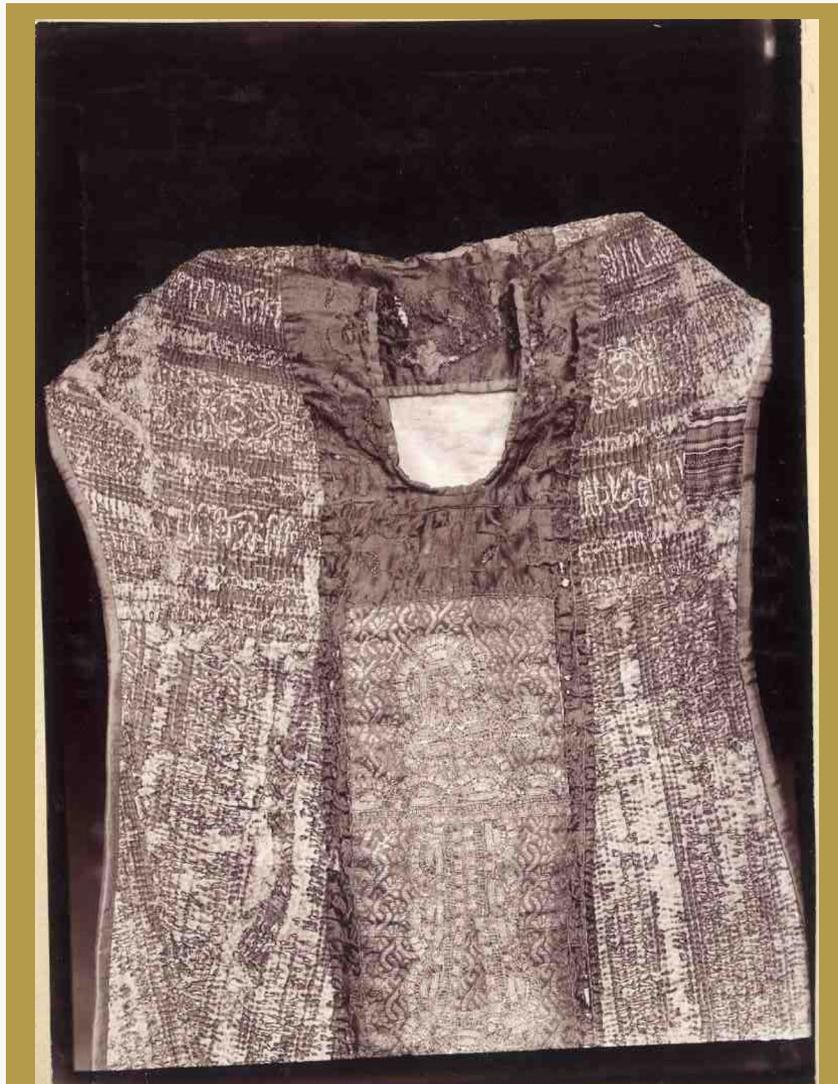


FIGURA 4.

Casulla Giner Pérez de Chirinos. Santuario de la Vera Cruz en Caravaca de la Cruz (Murcia).

Fuente: GONZÁLEZ SIMANCAS, M. (1907). *Catálogo Monumental de España*. Provincia de Murcia. Madrid: Instituto Diego Velázquez, p. 133, fig. 257.

La parte delantera del cuello de la casulla era la zona menos dañada, y el citado autor la describe decorada con varias franjas que, sobre un fondo rojo, presentan caracteres africanos que parecen entenderse como “[...] nuestro Abú-l-Hachchach, glorificado sea para él [...]”. También ofreció la lectura de la espalda, aunque según constató las franjas no se conservaban en mejor estado (Ibid: 638-640). Años más tarde, completaría su lectura: [Gloria á nuestro Señor] el Sultán Abú-l-Hachách! Glorífiquele Alláh!”. Un texto que, según él, haría mención al séptimo sultán de la dinastía de Al-Ahmares (1333-1334) (Ibid, 1913: 236). Elías Tormo, quien visitó Caravaca, describió la casulla como “estropeadísima” y afirmó que no era correcto leer en su inscripción el nombre de un sultán de Granada del siglo XIV (Tormo, 1923: 381), posiblemente como respuesta al trabajo de Amador. Indalecio Pozo y Emilio Molina López, este último investigador de la historia del islam, fotografiaron en 2014 las áreas mejor conservadas de la prenda, como el hombro y el manípulo, y con precaución leyeron la inscripción debido al deterioro del tejido: “La gloria pertenece a Dios” o “La gloria de Dios para nuestro sultán” (Pozo, 2014: 640).

En el Musée des Arts Décoratifs de París se encuentra un fragmento con el mismo diseño (MAD14627), que fue estudiado por Aleya Ibrahim El-Enany en 1954. Según El-Enany, la tela dataría entre los siglos XIV-XV y en sus registros se leería: “Soy digna de la Gloria, para la gloria soy; los que me vean han visto alegría y felicidad” (El-Enany, 1954: 154). Sheila Blair y Jonathan Bloom tradujeron el fragmento existente en la David Collection (Copenhague, 2/1989) como: «Anā lil-faraḥ lil-faraḥ anā ahlan wa man raʿānī raʿ[ā] surūr raʿ[ā] hanāʾ» (I exist for pleasure, welcome, for pleasure am I; he who beholds me sees joy and well-being) (Blair y Bloom, 2006: 189).

Mariam Rosser-Owen (2013: 177), quien escribió sobre uno de los tejidos de la colección del Victoria & Albert Museum (Londres, 821-1894), ornamentado de la misma manera, ofrecía la misma traducción: “Estoy por placer. Bienvenido. Por placer soy yo. El que me mira, ve gozo y alegría”. Según la investigadora, esta inscripción repetiría los versos de un poema. Olga Bush (2008) también otorgó dicha lectura a los registros epigráficos de la espalda de una casulla que se conserva en el George Washington University Museum-The Textile Museum (84.29). Para la conservadora Sumru Belger (2015, 33), el poema haría referencia al tejido en sí, y como en las inscripciones no se alude el nombre de ningún gobernante, como ocurre en el almaizar de Hišām II (RAH 749), pudo haber sido realizado por los talleres nazaríes para su venta. Esta podría ser la razón por la que encontramos la repetición de una serie de modelos en contextos cristianos en los que se confeccionó indumentaria eclesiástica, como la capa de los condestables de Castilla o las enaguas de la virgen de Peñafiel (Museo de Arte Sacro de Peñafiel, Valladolid), ambas decoradas con el lema Gloria a nuestro señor el sultán (ʿizz li-mawlānā al-sultān) (Moreno & Platero, 2007). Este mote se usó en la decoración de los palacios nazaríes, pero aquí haciendo mención al gobernante Abu ‘Abd Allah al-Gani Billah (Mohamed V). No debemos olvidar que también hubo monarcas castellanos que lo utilizaron, como, Pedro I de Castilla (1334-1369) (Marquer, 2013).

El texto de nuestra casulla podría estar relacionado con la arquitectura, donde las inscripciones se dirigen al espectador en primera persona. En ambos casos, según Bush (2008), estas inscripciones podrían ser una fuente de placer estético. Lo mismo sucedería con otros objetos suntuarios, como los denominados jarrones de la Alhambra. Todos estos elementos no deben ser extraídos de su contexto, como sugiere Patricia Blessing (2018), ya que han de ser entendidos como parte de una ceremonia visual y una atmósfera sensorial en conjunto. En esta ceremonia, las yeserías, textiles, cerámicas, metales y marfiles formarían parte un todo, sin olvidar la importancia del agua, los perfumes y la música.

Volviendo al análisis de las fotografías, se observa que la casulla presenta múltiples costuras. Esta práctica de remendar prendas litúrgicas y confeccionarlas a partir de muchos fragmentos de tela sin importar que casaran los motivos ornamentales fue común desde la época medieval. Un ejemplo de ello es el manto de una virgen vestidera que se encuentra en el Cleveland Museum of Art (1929.975), el cual fue realizado uniendo un gran número de piezas tela (Mackie, 2015: 204-205). Tras examinar detenidamente las imágenes y buscar exhaustivamente tejidos con el mismo diseño a través de la lectura de catálogos textiles, hemos podido comprobar que algunos de los fragmentos que conforman la prenda se localizan dispersos entre varias instituciones, como veremos a continuación. El trozo de tela más grande que hemos encontrado con el mismo diseño pertenece al Textile Museum (Washington D. C, 84.29), y sin lugar a dudas formó parte de nuestra casulla. Como se puede observar en la imagen, encaja perfectamente con su espalda, e incluso se aprecia la costura que presenta, la cual es muy significativa, ya que los caracteres no concuerdan en la dirección de los ápices de las letras **[Figura 5]**. Sabemos que este tejido proviene de Adolph Loewi (1888-1977),<sup>8</sup> un marchante de arte y antigüedades especializado en textiles históricos, quien poseía galerías en Venecia y otra en Nueva York. Fue adquirido en 1936 por el estadounidense George Hewitt Myers (1875-1957), experto en tejidos y coleccionista y fundador del citado museo en 1925. Cabe mencionar que cinco años antes, Myers ya le había comprado a Loewi un fragmento textil mucho más pequeño en el que se observa parte del texto árabe (TMW, 84.6).

Por lo que respecta al delantero de la prenda, resulta un tanto complicado distinguir los diferentes fragmentos con los que fue confeccionada, debido a que el negativo en soporte flexible se encuentra en mal estado. Esto hace que la imagen no esté completamente nítida y que no se puedan apreciar bien las costuras. Además, se suma la dificultad adicional de que parece haberse revelado el negativo de manera inversa. A pesar de estas limitaciones, demostraremos que es posible recomponer parcialmente, como si se tratara de un puzle, uniendo las muestras textiles que se guardan en los fondos de algunos de los museos más importantes del mundo **[Tabla 1]**.<sup>9</sup>

8. Loewi fue poseedor de otros muchos tejidos procedentes de la península ibérica, algunos de los cuales terminaron en la colección del Metropolitan Museum of Art (Nueva York). Entre ellos, en 1946 se compraron varios fragmentos de los ornamentos pontificales de san Valero, provenientes de la catedral de Roda de Isábena en Huesca (MET 46.156.2, 46.156.3, 46.156.4 y 46.156.10), así como la tela de la tumba del infante Felipe (MET 46.156.8).



FIGURA 5.

Tejido de la colección George Washington University Museum-The Textile Museum (84.29).

Fuente: <https://www2.gwu.edu> [Consultada 5/11/2019]

En 1944, Adele Coulin Weibel escribió el catálogo *2000 years of silk weaving*. En el número 137 del inventario se cita de un tejido 'hispano-morisco' del siglo XV cedido por la galería de arte Ars Antiqua (Nueva York), una tela que se mostraba en la lámina 38 (Coulin, 1944:19). Estaba formada por varios retales, algunos montados unos sobre otros para continuar el 'rapport' del dibujo, unas piezas textiles que también debieron de pertenecer a la casulla [Figura 6]. Las medidas ofrecidas en esa publicación son 29"x21½" (73,66x54,61 cm). Suponemos que fue en 1945 cuando el Art Institute

9. Hemos contactado con las instituciones donde se encuentran las telas, pero la información que nos han proporcionado ha sido limitada y, en algunos casos, incluso ha sido negada debido a sus políticas. Quiero expresar mi agradecimiento a Sumru Belger Krody, Conservadora del George Washington University Museum-Textile Museum (Estados Unidos de América); Chiara De Nicolais, Conservadora del Departamento de arte asiático del Victoria and Albert Museum (Londres); Joachim Meyer, Conservador de la David Collection (Copenhague); Javier Moya Morales, Conservador de la Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta (Granada), y Evelin Wetter, Conservadora de la Fundación Abegg-Stiftung (Riggisberg, Suiza).

of Chicago, con los fondos proporcionados por el *Needlework and Textile Guild*, compró dos retales que coinciden con la imagen (AIC 1945.216a, b). Si sumamos los anchos de ambos, obtenemos como resultado 45,8 cm, lo que significa que aún nos faltaría tela para completar las medidas ofrecidas en el mencionado catálogo. Ese fragmento adicional se encuentra en el Museo de Bellas Artes y Artes Aplicadas de la David Collection (2/1989), adquirido en 1989. Si volvemos a sumar, es decir, las medidas de las telas del AIC (1945.216a, b) y los 36 cm del retal del TDC (1989), obtenemos 81,8 cm, esto son 8,14 cm más, pero debemos tener en cuenta que, como dijimos dos piezas estaban solapadas. Cabe señalar que en la exhibición *2000 years of silk weaving*, los fragmentos textiles no estaban cosidos de la misma forma que en la casulla. En primer lugar, en la seda del TDC (2/1989) se notaba que había una costura, por lo que decidimos dividirla en dos. Esto permitió que la parte inferior de la prenda encaje de izquierda a derecha con las muestras del AIC (1945a), TDC (2/1989) y AIC (1945b). También pudimos situar el fragmento resultante de cortar la pieza del TDC (2/1989) en la parte central de la prenda.

En la colección del Victoria and Albert Museum existen varios fragmentos textiles con el mismo diseño, y dos de ellas comparten dimensiones. Ambos fueron adquiridos el 18 de abril de 1899 por 700 libras junto con la colección del doctor Robert Forrer (1866-1947), especialista en sedas, quien

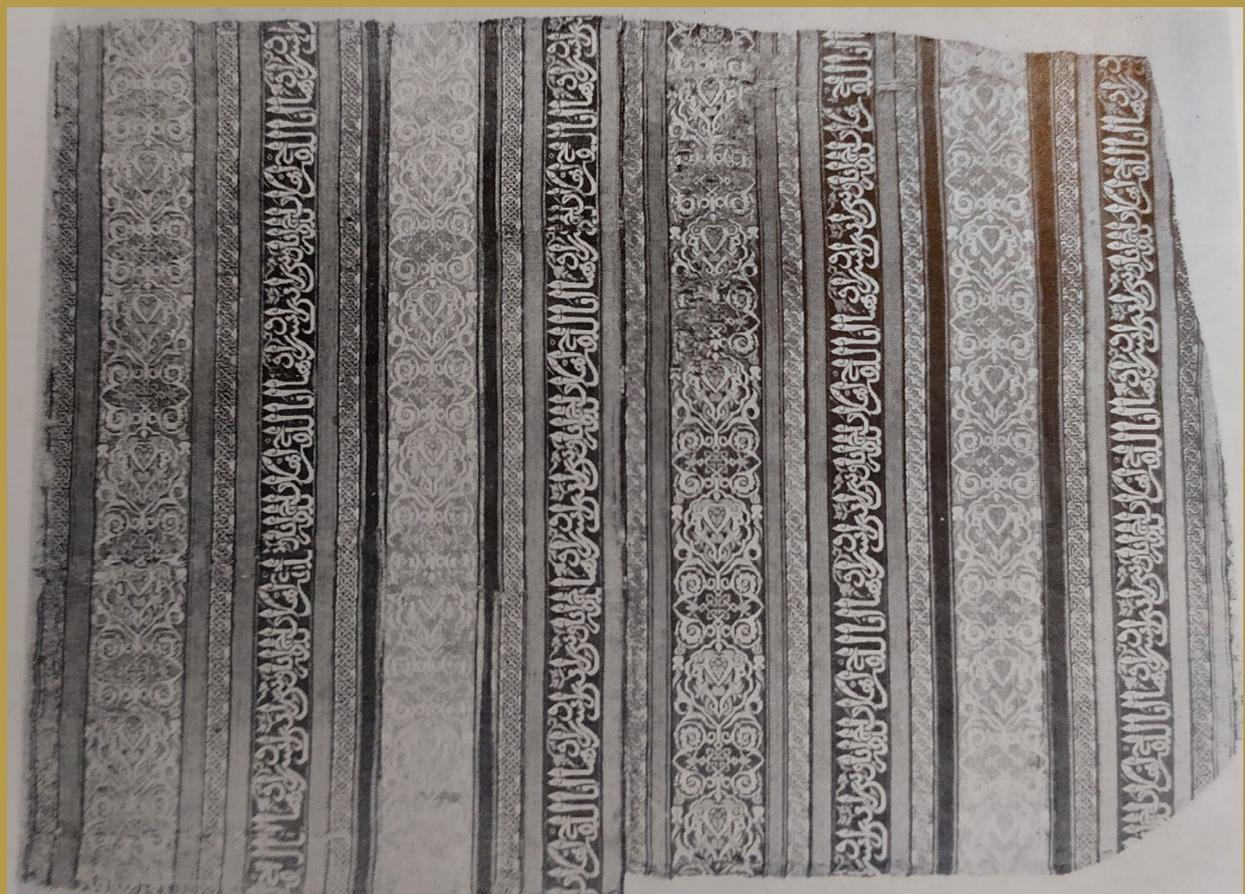


FIGURA 6.

Piezas de tela.

Fuente: Extraída de COULIN WEIBEL, A. (1944). *2000 years of silk weaving*. New York: E. Weyhre, lám. 38.

PIEZA	MEDIDAS	
<p><b>Estola IVDJ (2085)</b> Fuente: Fotografía del autor</p>	<p>240x7,5x21,5 cm</p>	
<p><b>TMW (84.29)</b> Fuente: &lt;<a href="https://www2.gwu.edu">https://www2.gwu.edu</a>&gt;. [Consultada 05.01.2019]</p>	<p>137,80x74,93 cm</p>	
<p><b>TMW (84.6)</b> Fuente: &lt;<a href="https://www2.gwu.edu">https://www2.gwu.edu</a>&gt;. [Consultada 05.01.2019]</p>	<p>30,48x6,35 cm</p>	
<p><b>AIC (1945.216a, b)</b> Fuente: &lt;<a href="https://www.artic.edu">https://www.artic.edu</a>&gt;. [Consultada 05.01.2019]</p>	<p>A: 53,6x27,2 B: 51,5x18,6 cm</p>	
<p><b>TDC (2/1989)</b> Fuente: &lt;<a href="https://www.davidmus.dk">https://www.davidmus.dk</a>&gt;. [Consultada 05.01.2019]</p>	<p>53x36 cm</p>	
<p><b>V&amp;A (821-1894)</b> Fuente: &lt;<a href="http://collections.vam.ac.uk">http://collections.vam.ac.uk</a>&gt;. [Consultada 05.01.2019]</p>	<p>34x17 cm</p>	
<p><b>V&amp;A (870A-1899)</b> Fuente: &lt;<a href="http://collections.vam.ac.uk">http://collections.vam.ac.uk</a>&gt;. [Consultada 05.01.2019]</p>	<p>45,72x7,62 cm</p>	
<p><b>V&amp;A (870A-1899)</b> Fuente: &lt;<a href="http://collections.vam.ac.uk">http://collections.vam.ac.uk</a>&gt;. [Consultada 05.01.2019]</p>	<p>45,72x7,62 cm</p>	
<p><b>MAD (14627)</b> Fuente: Fotografía © Jean Tholance/akg-images &lt;<a href="https://www.akg-images.de">https://www.akg-images.de</a>&gt;. [Consultada 17.03.2020]</p>	<p>49x17 cm</p>	

TABLA 1.

Fragmentos de tejido nazari.

Fuente: Elaboración propia.

PIEZA	MEDIDA	
<p><b>IGM. FRA (558)</b> Fuente: Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta © Con permiso para su publicación en erph.</p>	14x6,3 cm	
<p><b>IGM. FRA (559)</b> Fuente: Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta © Con permiso para su publicación en erph.</p>	7,9x4,5 cm	
<p><b>AS (5838)</b> Fuente: Abegg-Stiftung © Con permiso para su publicación en erph.</p>	<p>A: 38,6x26,7 cm B: 15,7x28,8 cm C: 16,2x8 cm D: 8x75 cm E: 2x3 cm F: 11x7 cm G: 24,7x3,4 cm H: 24x10,7 cm</p>	
PIEZA CON ACOLCHADO	MEDIDAS	
<p><b>Casulla de Chirinos</b> Santuario de la Vera Cruz en Caravaca de la Cruz (Murcia) Fuente: Fotografía del autor</p>	<p>Delantero 116x49 cm. Espalda 130x56 cm</p>	
<p><b>Manípulo de Chirinos</b> Santuario de la Vera Cruz en Caravaca de la Cruz (Murcia) Fuente: Fotografía del autor</p>	73x7,5x17,5cm	
<p><b>Estola de Chirinos</b> Santuario de la Vera Cruz en Caravaca de la Cruz (Murcia) Fuente: Fotografía del autor</p>	2,05x6x17,5cm	
<p><b>IGM. FRA (21806)</b> Fuente: Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta © Con permiso para su publicación en erph</p>	47,5x45,4 cm	

TABLA 1.

Fragmentos de tejido nazarí.

Fuente: Elaboración propia.

mantuvo relaciones comerciales con el museo entre 1893 y 1920 (Cabrera, 2022: 153-154). La tela del V&A (870A-1899) parece corresponderse al centro delantero. Debido a su curvatura, es posible que perteneciera a la caja del cuello, aunque resulta complicado reconstruir la zona del pecho. La otra pieza, que se corresponde igualmente con un registro de ataurique blanco sobre fondo azul (V&A 870-1899), no podemos asignarle un lugar apropiado en la imagen. Otro fragmento en posesión del museo londinense (V&A 821-1894) también pertenecía a Forrer. Fue adquirido el 6 de noviembre de 1894 junto con cinco sedas japonesas por un costo de 50 marcos. Desconocemos el motivo, pero este fragmento presenta los registros de color verde con una tonalidad distinta, similar a la seda que se conserva en el MAD (4627), la cual tiene el mismo ancho. Por esta razón, creemos que no formaban parte de la indumentaria litúrgica que estamos analizando. Es posible que se haya confeccionado un escapulario con ellos, ya que aproximadamente coincidan con la medida de otros ejemplos documentados. Tal es el caso de la tela del Museo Lázaro Galdiano (Madrid, 1736).

La Fundación Abegg-Stiftung (Suiza), establecida por Werner Abegg (1903-1984) y su esposa Margaret Harrington Daniels (1901-1999), compró en 2017 una tela compuesta por un total de ocho fragmentos de diferentes dimensiones (5838). La imagen, gentilmente proporcionada por la institución para su estudio, muestra el despiece de la tela, por lo que intentamos situar las piezas en nuestro rompecabezas particular. La pieza textil catalogada como B, unida con el fragmento F, encaja con la parte superior del tejido del AIC (1945b). El hombro derecho corresponde a la muestra A, ya que también presenta una forma curva que concuerda con el escote. Esta tela quedaría unida, posiblemente, en la parte central con una tira muy fina inventariada con la letra G, y el hombro izquierdo estaría formado por la pieza H y D. Sin embargo, aún nos quedan varios trozos de seda para los cuales no está claro dónde disponerlos correctamente, estos son el C y el E.

En la Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta (Granada) encontramos otros ejemplos con el mismo diseño ornamental. Allí hay una pieza de dimensiones considerables (IGM.FRA 21806) que se distingue por tener un acolchado de lana revestido en ambas caras con tela de color rojo y azul, y en el anverso se aprecian muestras fragmentarias del mismo lampás que estamos analizando. Curiosamente, el color verde tiene la misma tonalidad que los tejidos del V&A (821-1894) y MAD (4627). Junto a esta tela había una nota de Manuel Gómez-Moreno que decía: “restos de un acolchado ‘capeta’ o capa corta granadina, con seda del siglo XIV-XV, hubo una muy completa ofrecida a [Guillermo de] Osma, el que no quiso comprarla” (Moya, 2012: 160). No obstante, esta pieza no formaría parte de la casulla. En la misma institución hay otros dos fragmentos. El primero, IGM. FRA (558), es difícil determinar si formaba parte de la prenda, aunque el segundo, IGM. FRA (559), parece corresponder a un pequeño remiendo en el centro del delantero.

Suponemos que la casulla que hemos estudiado se completaba con un manípulo y una estola. En relación a este último ornamento religioso, en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid, 2085) se

encuentra una prenda confeccionada con el mismo diseño ornamental que hemos analizando. Según consta en una ficha manuscrita realizada por Cristina Partearroyo Lacaba, quien fue durante muchos años la conservadora de dicha institución, su costo fue de 1250 pesetas. Es muy posible que esta prenda hubiera formado parte del hábito religioso que se ha intentado reconstruir.

## 4. Conclusiones

Las sedas andalusíes, utilizadas tanto para mortajas como para la confección de indumentaria y ornamentos eclesiásticos, fueron altamente valoradas desde la Edad Media. A partir del siglo XIX, se dio un creciente interés por este tipo de textiles en Europa y Estados Unidos, lo que generó un complejo entramado de compra-venta de tejidos, en el que participaron diversos personajes. En este ambiente, encontramos a obispos que actuaron como intermediarios en las comunidades religiosas de clausura, así como anticuarios y comerciantes que vendían las telas, y finalmente a coleccionistas privados y grandes museos.

Los coleccionistas, ávidos compradores, buscaban tejidos con estética islámica, especialmente aquellos que estaban ornamentados con escritura árabe. Estas piezas fueron recortadas sin escrúpulos, una y otra vez para satisfacer la demanda de los compradores. Como señala Ana Cabrera, este fenómeno ha llevado a la descontextualización de estos bienes patrimoniales debido a las adquisiciones en el mercado del arte (Cabrera, 2005: 12). Afortunadamente, parte de este patrimonio cultural ha sido preservado gracias a los mecanismos activados para su protección y salvaguarda. Todavía podemos apreciar una buena muestra de estas manufacturas en los museos e instituciones españolas.

No podemos retroceder en el tiempo y evitar el expolio que tuvo lugar entre los siglos XIX y XX con el patrimonio material andalusí, pero a través de la investigación podemos intentar reconstruirlo. Aunque desconocemos a qué parroquia perteneció la prenda que hemos analizado, es probable que su “disección” se deba a que sus propietarios no consideraron la casulla como un bien mueble digno de ser conservado. Suponemos que la venta comenzó muy pocos años después de la toma de la fotografía, ya que dos de los fragmentos del V&A (870-1899 y 870A-1899), de los cuales uno se ha podido ubicar en la fotografía, ingresaron en dicha colección en 1899. Todavía nos han quedado piezas del puzzle sin resolver, muy posiblemente porque se encuentran en manos privadas y si no se venden en alguna subasta, es probable que jamás tengamos conocimiento de ellas, como ocurrió con las telas compradas por la Fundación Abegg-Stiftung en pleno siglo XXI **[Figura 7]**. Esperemos que algún día salgan al mercado los fragmentos que faltan, denominados por Saladrigas (2017: 2) como “hermanos”, y se pueda dar otra vuelta de tuerca a este trabajo de recuperación del patrimonio andalusí.



FIGURA 7.

Reconstrucción de la casulla.

Fuente: Elaboración propia.

## Abreviaturas

TMW	The Textile Museum, Washington D. C. (Estados Unidos de América).
AIC	Art Institute of Chicago (Estados Unidos de América).
AS	Fundación Abegg-Stiftung (Suiza).
MET	Metropolitan Museum of Art (Nueva York).
TDC	The David Collection (Copenhague).
V&A	Victoria and Albert Museum (Londres).
MAD	Musée des Arts Décoratifs (París).
MDC	Ministerio de Cultura y Deporte.
MET	Metropolitan Museum of Art (Nueva York).
IGM.FRA	Instituto Gómez Moreno-Fundación Rodríguez-Acosta (Granada).

## Agradecimientos

Borja Franco Llopis. Profesor Titular en el Departamento de Historia del Arte en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).

Ana Cabrera Lafuente. Coordinadora del proyecto EU Next Generation en Turespaña, dependiente del Ministerio de Industria, Comercio y Turismo. El proyecto se centra en la conservación de los edificios históricos de Paradores.

Anabella Rosa Peragón. Guía del Museo de la Vera Cruz (Caravaca, Murcia).

## Bibliografía y referencias

- ABELLÁN PÉREZ, J. (2002). "Prendas litúrgicas y tejidos andalusíes (documentación de la parroquia Santa María de la Oliva de Lebrija en la época de los Reyes Católicos", *Aynadamar*, n. 1, pp. 147-160.
- AGUILERA Y GAMBOA, E. (1908). *El arzobispo Don Rodrigo Ximénez de Rada y el Monasterio de Santa María de la Huerta-Marqués de Cerralbo. Discurso de recepción en la Real Academia de la Historia*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.
- AGUILÓ ALONSO, M.<sup>a</sup> P. (2003). "La fortuna de las colecciones de Artes Decorativas españolas en Europa y América: estudios comparativos". En: Miguel Cabañas Bravo coord., *El arte español fuera de España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- AMADOR DE LOS RÍOS, R. (1878). "Restos del traje del infante don Felipe, hijo de Fernando III el Santo, extraídos de su sepulcro de Villalcázar de Sirga y conservados en el Museo Arqueológico Nacional", *Museo Español de Antigüedades*, n. 9, pp. 101-126.
- AMADOR DE LOS RÍOS, R. (1889). *Murcia y Albacete*. Barcelona: Establecimiento tipográfico-editorial de Daniel Cortezo y Compañía.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M.<sup>a</sup> D. (2011). "Coleccionismo, museos y mercado artístico, un debate actual". En: Antigüedad del Castillo-Olivares & María Dolores, *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, pp. 13-39.
- ARTIÑANO, P. M. (1917). *Catálogo de exposición de tejidos españoles anteriores a la introducción del Jacquard*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte.
- BARRIGÓN, M. (2019): "Investigación y análisis de tejidos medievales: posibilidad para reconstruir algunos usos textiles en la Castilla del siglo XIII". En: Laura Rodríguez Peinado & Francisco de Asís García García eds., *Arte y producción textil en el Mediterráneo medieval*. Madrid: Polifemo, pp.153-180.
- BAS Y MARTÍNEZ, Q. (1885). *Historia de Caravaca*. Caravaca: Tipografía de La Luz.
- BELGER KRODY, S. (2015). "The power of script in Islamic Art: three treasures from the textile Museum collections". En: Sumru Belger Krody ed., *Unraveling Identity: Our Textiles, Our Stories*. Washington D. C.: The Textile Museum and The George Washington University, pp. 25-39.
- BLAIR, S. S.; BLOOM, J. M (2006). *Cosmophilia. Islamic Art from The David Collection, Copenhagen*. Copenhagen: University of Chicago Press.
- BLESSING, P. (2018). "The Vessel as Garden: The 'Alhambra Vases' and Sensory Perception in Nasrid Architecture". En: Fiona Griffiths & Kathryn Starkey eds. *Sensory Reflections: Traces of Experience in Medieval Artifacts*. Berlin: De Gruyter, pp. 116-141.
- BORREGO DÍAZ, P. (2005). "Análisis técnico del ligamento en los tejidos hispanoárabes", *Bienes culturales: revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, n. 5, pp. 75-122.

- BORREGO DÍAZ, P., HERNÁNDEZ DE LA OBRA, E. & GARCÍA MARTÍN, A. I. (2003). "Aplicación de medios analíticos y técnicos en el estudio previo a la restauración de tejidos: casulla de san Valero", *Actas del I Congreso del GEIIC. Conservación del Patrimonio: evolución y nuevas perspectivas [Palacio de Congresos de la ciudad de Valencia. 25, 26 y 27 de noviembre de 2002]*. Valencia, Grupo Español del ICC. En línea: <<https://www.ge-iic.com>> [Consulta 02. 07. 2019].
- BORREGO DÍAZ, P. et al. (2017). "Caracterización de materiales y análisis técnico de tejidos medievales", *Ge-conservación*, n. 12, pp. 6-30.
- BÖSE, K. (2014): "Cultures Re-Shaped: Textiles from the Castilian Royal Tombs in Santa María de las Huelgas in Burgos". En: Kate Dimitrova & Margaret Goehring eds., *Dressing the part: textiles as propaganda in the Middle Ages*. Turnhout: Brepols, pp. 95-105.
- BÖSE, K. (2016). "Beyond foreign: textiles from the Castilian Royal tombs in Santa María de las Huelgas in Burgos". En: Juliane von Fircks & Regula Schorta eds., *Oriental silks in medieval Europe*. Riggisberg: AbeggStiftung, pp. 213-230.
- BUSH, O. (2008). "A Poem is a Robe and a Castle: Inscribing Verses on Textiles and Architecture in the Alhambra", *Textile Society of America Symposium Proceedings*, n. 84. En línea: <<http://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/84>> (sin paginación). [Consulta 20.12. 2022].
- CABRERA LAFUENTE, A. (2005). "Los tejidos como patrimonio: investigación y exposición", Bienes Culturales. *Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, 5: 5-19. En línea: <<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/detalle.action?cod=12290C>>. [Consulta 20.12. 2022].
- CABRERA LAFUENTE, A. (2019). "Textile from the Museum of San Isidoro (León): New evidence for Re-evaluating Their Chronology and Provenance", *Medieval Encounters*, n. 25, pp. 59-95.
- CABRERA LAFUENTE, A. (2019a). "Proyecto 'Interwoven' y la evaluación del coleccionismo de tejidos medievales de la península ibérica en el Victoria and Albert Museum de Londres". En: Laura Rodríguez Peinado & Francisco de Asís García García eds., *Arte y producción textil en el Mediterráneo medieval*. Madrid: Polifemo, pp. 397-420.
- CABRERA LAFUENTE, A. (2022). "Following the Thread: Collecting of Spanish Textiles at the Victoria and Albert Museum, 1852-1952". En: Ana Cabrera Lafuente & Lesley Miller eds., *Collecting Spain. Collecting Spanish decorative arts in Britain and Spain*. Madrid: Polifemo, pp. 143-168.
- CARBONELL BASTÉ, S. (2016). *El col·leccionisme i l'estudi dels teixits i la indumentària a Catalunya. Segles XVIII-XX*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.
- CARBONELL BASTÉ, S. (2022). "El coleccionismo textil en Cataluña". En: Ana Cabrera Lafuente & Lesley Miller eds., *Collecting Spain. Collecting Spanish decorative arts in Britain and Spain*. Madrid: Polifemo, pp. 169-191.
- CIAMPINI, L. (2009). "La capa de Fermo un bordado andaluz». En: Antonio Fernández Puertas & Purificación Marinetto Sánchez eds., *Arte y cultura: patrimonio hispanomusulmán en Al-Andalus*. Granada, Universidad de Granada, pp. 143-178.
- COLORADO CASTELLARY, Arturo (2021). *Arte, botín de Guerra. Expolio y diáspora en la posguerra franquista*. Madrid: Cátedra.

- COULIN WEIBEL, A. (1944). *2000 years of silk weaving. An Exhibition Sponsored by the Los Angeles Country Museum in Collaboration with The Cleveland Museum of Art and The Detroit Institute of Arts*. New York: E. Weyhre.
- EIROA RODRÍGUEZ, J. A. (2017). "Casulla de Chirinos". En: Mariángeles Gómez Ródenas & Jorge A. Eiroa Rodríguez, *Seda: Historias pendientes de un hilo. Murcia, siglos X al XXI*. Murcia: Museo Arqueológico de Murcia, pp. 82-85.
- EL-ENANY, Aleya Ibrahim (1954). "Tres telas granadinas", *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos*, 22: 1-2, pp.149-160.
- FELICIANO CHAVES, M.<sup>a</sup> J. (2019). "El corpus epigráfico de los tejidos medievales en Iberia: nuevas aportaciones". En: Laura Rodríguez Peinado & Francisco de Asís García García eds., *Arte y producción textil en el Mediterráneo medieval*. Madrid, Polifemo, pp. 289-317.
- FOLSACH, K. (2001). *Art from the World of Islam in the David Collection*. Copenhagen: [David Collection], p. 378, cat. n. 645.
- GONZÁLEZ DEL VALLE, A. (2015). "Los secretos de la sala árabe del Museo Cerralbo", *Museo Cerralbo*, pp. 1-31.
- GONZÁLEZ SIMANCAS, M. (1907). *Catálogo Monumental de España. Provincia de Murcia*. Madrid: Instituto Diego Velázquez.
- GUDIOLI CUNILL, J. (1913). "Lo sepulcre de Sant Bernat Calvó, bisbe de Vic", en *I Congrés d'Història de la Corona d'Aragó*. Barcelona: Altés, pp. 964-977.
- HERRERO CARRETERO, C. (1988). *Museo de Telas Medievales. Monasterio de Sta. María la Real de Huelgas*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- KINOSHITA, S. (2009). "Locating the Medieval Mediterranean". En: Julian Weiss & Sarah Salih, eds., *Locating the Middle Ages: The Spaces and Places of Medieval Culture*. Londres: Kings College London *Medieval Studies*, pp. 39-52.
- LADERO QUESADA, M. Á. (1993). "La producción de seda en la España medieval. Siglos XIII-XVI". En: *Simonetta Cavaciocchi. La seta in Europa, secc. XIII-XX [atti della 'Ventiquattresima settimana di studio, 4-9 maggio 1992]*. Firenze: Le Monnier, pp. 125-139.
- LÓPEZ REDONDO, A. (2021). "Documentación en el Museo Lázaro Galdiano: la colección de tejidos andalusíes". En: *Esther Alba Pagán, dir., Weavin Europe: Silk heritage and digital technologies*. Valencia: Tirant humanidades, pp. 287-292.
- LÓPEZ REDONDO, A. & MARINETTO SÁNCHEZ, P. (2012). *A la luz de la seda. Catálogo de la colección de tejidos nazaríes del Museo Lázaro Galdiano y el Museo de la Alhambra. Orígenes y pervivencias*. Madrid: TF Editores.
- LÓPEZ-REY, M.<sup>a</sup>, CHÉRCOLES-ASENSIO, R. & SAN ANDRÉS-MOYA, M. (2022). "Los tejidos en las colecciones de los museos españoles, una larga historia de valoración y conservación", *Arte, Individuo y sociedad*, n. 34: 2, pp. 427-442.

MACKIE, L. W. (2015). *Symbols of Power. Luxury Textiles from Islamic Lands. 7th-21 Century*. Cleveland: Cleveland Museum of Art.

MARQUER, J. (2013). "El poder escrito: problemáticas y significación de las inscripciones árabes de los palacios de Pedro I de Castilla (1350-1369)", *Anales de la Historia del Arte*, 23: 2, pp. 499-508.

MARTÍN CORRALES, E. (1996). "El comercio de la seda entre España y el mediterráneo musulmán (siglos XVI-XVIII)". En: *Comisión Española de la Ruta de la Seda. España y Portugal en las rutas de la seda: diez siglos de producción y de comercio entre Oriente y Occidente*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 160-179.

MARTÍNEZ RUIZ, M.ª J. (2015). "'Depredadores de conventos': Comercio de antigüedades en el entorno de las clausuras españolas: Lionel Harris". En: Esther Alsina Galofré & Clara Beltrán Catalán eds., *El reverso de la historia del arte. Exposiciones, comercio y coleccionismo (1850-1950)*. Asturias: Ediciones Trea, pp. 171-200.

MÉLIDA, J. R. (1892-1893). "Las colecciones del señor conde de Valencia don Juan y de D. Guillermo de Osma en la exposición Histórico-europea", *Revista ilustrada*, n. 4, pp. 363-376.

MONTERO REDONDO, S. (2011). "Fragmento de Alba de Ximénez de Rada, del siglo XIII al XXI". En: *Pieza del mes, octubre 2011*. Madrid: Museo Cerralbo.

MORA, Gloria (2015). "Arqueología y coleccionismo en la España de finales del siglo XIX y principios del XX". En: *Museos y antigüedades. El coleccionismo europeo a finales del siglo XIX*. Madrid. Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 8-28.

MORÁN, J. M. & CHECA, F. (1985). *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid: Cátedra.

MORENO COLL, A. (2018). "Pervivencia de motivos islámicos en el Renacimiento: el lema 'izz li-mawlānā al-sultān' en las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, n. 6, pp. 237-258.

MORENO GARCÍA, M. & PLATERO OTSOA, A. (2007). "Gloria al sultán en la capilla de los Condestables de la catedral de Burgos", *Akobe* 8, pp. 36-43.

MOYA MORALES, J. (2012). "Fragmento de tejido acolchado con tela sobrepuesta". En: Amparo López Redondo & Purificación Marinetto Sánchez eds., *A la luz de la seda. Catálogo de la colección de tejidos nazaríes del Museo Lázaro Galdiano y el Museo de la Alhambra. Orígenes y pervivencias*. Madrid: TF Editores, p. 160, cat. núm. 895.

PARRA CREGO, E. (2019). "Caracterización de materiales de tejidos medievales hispanos". En: Laura Rodríguez Peinado & Francisco de Asís García García eds., *Arte y producción textil en el Mediterráneo medieval*. Madrid: Polifemo, pp. 347-365.

PARTEARROYO LACABA, C. (2009). "Mecenazgo en una casa-museo de coleccionista: el Instituto de Valencia de Don Juan". en: José Ignacio Gil Pinero coord., *Museos y mecenazgo: nuevas aportaciones*. Madrid: Museo Sorolla, pp. 115-134.

- PARTEARROYO LACABA, C. (2009a). "Los tejidos nazaríes". En: María Jesús Viguera Molins coord., *Malaga entre Malaca y Málaga*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 147-172.
- PAZOS-LÓPEZ, Á. (2015). "Culto y vestimenta en la baja edad media: ornamentos clericales del rito romano", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, t. 7, n. 14, pp. 1-26.
- POZO MARTÍNEZ, I. (2008). "Donantes y limosnas a la Santa Vera Cruz de Caravaca (ss. XIV-XIX)", *Murgetana*, n. 118, pp. 55-74.
- POZO MARTÍNEZ, I. (2014). "Población, vías de comunicación y actividad económica en la encomienda de Caravaca durante la Edad Media". En: Francisco Toro Ceballos & José Rodríguez Molina coords., *Estudios de Frontera 9. Economía, sociedad y Derecho en la Frontera. Homenaje al profesor Emilio Molina López (congreso celebrado en Alcalá la Real, 10 y 11 de mayo de 2013)*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, pp. 617-642.
- RAMÍREZ RUIZ, V. & RUBIO CELADA, A. (2023). *El coleccionismo de artes decorativas en España en el cambio de siglo (Finales del s. XIX-Principios del XX)*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.
- REPRESA FERNÁNDEZ, C. & MARTÍN ROA, M. & SCHOEBER ORBEA, A. M.<sup>a</sup> (2001). *Restauración de la Casulla de Chirinos procedente del Santuario de la Vera Cruz de Caravaca (Murcia). Memoria de Intervención*. IPCE Signatura BM 165/3. En línea: <<http://catalogos.mecd.es/opac/doc?q=casulla+chirinos>>. [Consulta 18.01.2023].
- RODRÍGUEZ BERNIS, S. (2011). "Coleccionismo e historicismo: gusto y comercio". En: María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares, *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, pp. 81-95.
- RODRÍGUEZ PEINADO, L. (2012). "La producción textil en al-Andalus: origen y desarrollo», *Anales de Historia del arte*, n. 22, pp. 265-279.
- RODRÍGUEZ PEINADO, L. & CABRERA LAFUENTE, A. (2020). "New approaches in Mediterranean textiles studies: Andalusí textiles as case study". En: Nikolaos Vryzidis ed., *The hidden life of textiles in the medieval and early Modern Mediterranean*. Belgium: Brepols, pp. 17-44.
- ROSSER-OWEN, M. (2013). "Andalusi and Mudéjar Silk Textiles in the Victoria and Albert Museum: A school of design in this beautiful class of Sumptuary Art". En: Laura Rodríguez Peinado & Ana Cabrera Lafuente eds., *La investigación textil y los nuevos métodos de estudio*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, pp. 170-184.
- RUIZ SOUZA, J. C. (2014). "Las telas ricas en la arquitectura. La permanencia de lo efímero", *Anales de la Historia del Arte*, n. 24, pp. 497-516.
- RUIZ SOUZA, J. C. (2001). "Botín de guerra y tesoro sagrado". En: Isidro Bango Torviso coord., *Maravillas de la España medieval: Tesoro sagrado y monarquía*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Vol. I, pp. 31-40
- SALADRIGAS CHENG, S. (2017). "Sedas, santos y reliquias. La colección de tejidos medievales del CDMT", *Datatèxtil*, n. 36, pp. 1-9.

SALADRIGAS CHENG, S. (2019). "Proyecto 'Des-fragmento. Puzles textiles medievales', v. 02". En: Laura Rodríguez Peinado & Francisco de Asís García García eds., *Arte y producción textil en el Mediterráneo Medieval*. Madrid: Polifemo, pp. 421-438.

SANTOS RODRÍGUEZ, R. M.<sup>a</sup> & SUÁREZ SMITH, C. (1997). "Informe técnico sobre los trabajos de conservación y restauración de la capa del infante don Felipe (s. XIII)", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. 5, n. 1-2, pp. 231-239.

SERRANO-NIZA, D. (2006). "La expresión de tela. Una aproximación a las inscripciones en los tejidos andalusíes", *Catharum*, n. 7, pp. 26-32.

TORMO Y MONZÓ, E. (1923). *Levante. Provincias valencianas y murcianas*. Madrid: Espasa-Calpe.

TORRECILLA DE ROBLES Y GODÍNES, J. (1888). *El apareamiento de la Cruz de Caravaca*. Burgos: Cariñena.

UROUÍZAR HERRERA, A. (2007). *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons.

VERNOIT, S. (2010). "Hispano-moresque art in European collections". En: Andrea Lerner & Avinoam Shalem, eds., *After one hundred years. The 1910 exhibition 'Meisterwerke muhammedanischer kunst' reconsidered*. Leiden: Brill, pp. 231-268.

VILLALBA SALVADOR, M.<sup>a</sup> (2022). "La deuda del South Kensington Museum con Juan Facundo Riaño". En: Ana Cabrera Lafuente & Lesley Miller eds., *Collecting Spain. Collecting Spanish decorative arts in Britain and Spain*. Madrid: Polifemo, pp. 65-87.

YARZA LUACES, J. (2005). *Vestiduras ricas: Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*. Madrid: Patrimonio Nacional.



## ARACELI MORENO COLL

Doctora en Historia del Arte por la Universitat de València. Técnico Superior de Artes Plásticas y Diseño sección Decoración y Arte Publicitario, especialidad: Estilismo de Indumentaria. Escuela de Arte Superior y Diseño de Valencia. Sus líneas de investigación se centran en el estudio de la percepción cristiana de patrimonio andalusí tanto mueble (tejidos, cerámica y otros objetos suntuarios) como inmueble (mezquitas y baños de vapor). Le interesa la apropiación, adaptación y rechazo de la cultura material desde el siglo XV al XVII. Destaca su interés por el análisis de la representación de las manufacturas textiles con escritura árabe en la pintura de Edad Moderna. También por la dispersión y descontextualización de los ornamentos litúrgicos confeccionados con tales sedas debido, entre otros motivos, al auge del coleccionismo (siglos XIX-XX).