

EL TALLER DE ALFOMBRAS MAMELUCAS. ESTUDIO COMPARATIVO

CRISTINA PARTEARROYO LACABA

MAMELUKE CARPET WORKSHOP. COMPARATIVE STUDY

The Mamluk workshops—in late fifteenth and early sixteenth century—used a particular technique weaving carpets, that it was unique in the Islamic world. The yarns or the warps are made up of four threads of undyed wool twisted in S sense and spined in Z sense, S4Z. The yarns of the weft are made of two threads of dyed orange wool twisted in S sense and spined in Z, S2Z and the opposite S2Z. The knot used is the Persian or Senna, asymmetrical and always opened to left side.

Los talleres mamelucos —a finales del siglo XV y comienzos del XVI— utilizaron una técnica particular para tejer las alfombras, única en el mundo islámico. Los hilos de la urdimbre están formados por cuatro cabos de lana sin teñir torsionados en S y a su vez hilados en Z, S4Z. Los hilos de la trama son dos cabos de lana teñida color naranja, torsionados también en S e hilados en Z, S2Z y a la inversa S2Z. El nudo utilizada es el persa Shena, asimétrico y abierto siempre a la izquierda.

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

TALLERES MAMELUCOS

Los orígenes de los talleres de alfombras de la época mameluca (1250-1517) han sido objeto de numerosas hipótesis por parte de los estudiosos de este tema, pues Egipto no había sido un país tradicional en el tejido de piezas de lana y por tanto, de alfombras. Además, se conocían como «alfombras Damasco» por creerlas procedentes de aquella ciudad, fue Erdmann quien las denominó Cairenas a partir de 1939¹ situando los talleres en la capital egipcia el Cairo donde se tejieron alfombras de lana sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XV. Al no ser esta zona de Egipto productora de ganado lanar, anteriormen-

te se debieron importar las alfombras de al-Andalus y Anatolia. Pues en las excavaciones de Fustat, o antiguo Cairo, aparecieron fragmentos de alfombras de lana de nudo español, anudados en una sola urdimbre; alternando en una fila en los hilos pares y en la otra en los impares, de los siglos XII y XIII, con restos de inscripciones árabes cúficas de caracteres hispanomusulmanes de ese momento. Estos fragmentos fueron posiblemente tejidos en Chinchilla, entonces perteneciente a la cora de Murcia, donde según Al-Saqundi², historiador cordobés de finales del siglo XII, «Murcia es también célebre por las alfombras de Al-Tantaliyya (Chinchilla) que son exportadas a todos los países de Oriente y Occidente...». Es-

tos fragmentos están considerados como productos de importación o comercio y hoy se conservan en el museo Metropolitan de Nueva York (Inv. 27.170.8), en el Textil de Washington (Inv. 73.133) y en la colección Keir de Londres. Así como otros de nudo turco o Ghiordes, que Spuhler³ atribuye a Anatolia entre los siglos XIV y XV, adquiridos en el Cairo en el año 1961 para la citada colección Keir londinense. Ellis piensa que los fragmentos de nudo turco pudieron tejerse bajo la influencia turca de los Ayyubies del siglo XIII; sin embargo, continúa diciendo que sería en la segunda mitad del siglo XIII bajo los emires mamelucos cuando debió nacer una importante industria de alfombras posiblemente en el Cairo. Aunque hay que tener en cuenta que los ejemplares y fragmentos de dichos talleres mamelucos más antiguos entre los conservados, pertenecen ya a la segunda mitad del siglo XV; son dos alfombras con el blasón del sultán Qaitbay (Lám. 16)⁴, que gobernó entre 1468 y 1496, y se conservan respectivamente en el Museo Textil de Washington (1965.49.1) procedente de la colección Bardini y en el Museo Metropolitan de Nueva York (1970-135), este procedente de la antigua colección Barbieri; nos hacen asignarlas a los talleres Egipcios de aquellos años. Ambas piezas muestran un tipo de lazo de ocho muy similar a la alfombra de la Alhambra.

Todos los ejemplares tienen una técnica común e insólita en el mundo de las alfombras orientales. Así como un particular y singular diseño, basado en las diversas manifestaciones del arte mameluco.

Las alfombras de los talleres mamelucos están tejidas con lana tanto la *urdimbre* o hilos verticales, como la *trama* o hilos horizontales y el *nudo*, o lazada cuyo conjunto crea la superficie pilosa. Este material, la lana de oveja, se traía desde el alto Egipto, donde se cría el ganado lanar, hasta el Cairo, donde existía demanda para los talleres reales. La lana previamente se lava y desgrasa, se blanquea, se peina para quitar las impurezas de los vellones y alisar la fibra (Lám. 1); se carda con dos instrumentos de madera rectangulares dispuestos con filas de dientes metálicos llamados cardas de lana, para dejar la lana más esponjosa para el hilado (Lám. 2) y se hila (Lám. 3).

HILADO DE LA LANA

La lana tiene una fibra corta, rizada, elástica y discontinua, por ello es necesario el hilado y torsionado de las fibras uniéndolas unas con otras a mano, por medio de un huso que hace girar la hiladora, para conseguir un hilo largo y continuo de un solo cabo.

La técnica particular utilizada es única en el mundo islámico, pues emplea hilos torcidos en sentido S u horario, siguiendo la dirección de las agujas del reloj, es decir, hacia la derecha, coincidiendo el trazo central de la letra S con el sentido de la torsión del hilo. Igual que en el hilado de los antiguos tejidos egipcios de lino durante siglos, incorporándose a la hilatura de la lana. Mientras que en la mayoría de las zonas donde se usa el nudo persa o el turco, la torsión o hilado es en Z, o sentido antihorario, o hacia la izquierda, coincidiendo el trazo central de la letra Z con el sentido de la torsión del hilo (Lám. 4).

Cuando se quieren conseguir hilos más resistentes se vuelve a hilar con un segundo, tercero, o cuarto cabo. Esta labor era realizada por mujeres (Lám. 5).

Esta es una peculiaridad o constante de taller, ya que se observa en todos los ejemplares mamelucos analizados a simple vista, o con la ayuda de una lupa, dependiendo del grosor de los hilos y sobre todo son visibles en el reverso de la alfombra.

Los hilos de la urdimbre en los talleres mamelucos están formados por cuatro cabos de lana sin teñir torsionados en S y a su vez hilados en Z, cuya lectura es S4Z.

Los hilos de la trama se constituyen con dos cabos de lana teñida de color anaranjado, torsionados en S y a su vez hilados en Z, S2Z y a la inversa S2S, Z2S repitiéndose con frecuencia esta alternancia.

Antes de teñir la lana se hacen madejas a partir del ovillo, en un torno o madejero (Lám. 6), pues así es más fácil el teñido porque la lana queda más esponjosa y además se hacen de un determinado peso. Esto es necesario para calcular la cantidad de materia tintórea que se debe utilizar para cada cantidad de lana.

La urdimbre está formada por una serie de hilos paralelos y tensos, dispuestos verticalmente en el telar (Lám. 7) y van a constituir la longi-

tud de la alfombra; de ahí que se requiera una longitud de un metro mayor que la de la alfombra para los flecos a cada lado, si terminan así y especialmente para sujetar la urdimbre en los rodillos del telar. Esta se mide en un urdidor y se enrolla en un rodillo o plegador, conocido como *enjulio*, que hace mantener la tensión en el proceso de tejido. Por ello, en el caso de los talleres mamelucos, se utiliza una urdimbre compuesta por hilos de cuatro cabos lo que le hace muy resistente.

Estos hilos tienen una capa de la urdimbre retraída, es decir, quedan separados ligeramente en un plano los hilos pares y en segundo plano los impares. Se hacían así en algunos sitios como en Kirman, Persia, en las alfombras denominadas «jarrón», quedando por el reverso la urdimbre un poco acanalada. De esta manera se hacen mejor las lazadas o nudos pues hay más espacio entre los hilos de urdimbre para realizar el anudado.

La trama está formada por los hilos transversales móviles que se van cruzando entre los hilos de la urdimbre pares y posteriormente entre los hilos impares, a esto se le llama una pasada completa; y crea el ligamento más sencillo que existe para realizar el tejido de base de la alfombra y se le denomina *tafetán*. Pues bien, en las tramas de talleres mamelucos se realiza dos veces e incluso en ocasiones una media pasada más. Al finalizar cada pasada de trama se presiona mediante un peine de hierro o mazo, contra la pasada anterior. En los talleres mamelucos se utilizó lana teñida de color naranja claro (Láms. 8 y 9).

El hilo del nudo es el que va creando la ploididad y el diseño, es de lana torsionada asimismo en S, suele estar formado por tres o cuatro cabos 3S, 4S; el nudo utilizado es el persa o *shena*, también llamado asimétrico porque rodea un hilo de la urdimbre y pasa por detrás del siguiente, por lo tanto queda abierto a la izquierda o a la derecha del hilo de urdimbre anudado (Lám. 10). En los talleres egipcios mamelucos queda el nudo abierto a la izquierda, esta es otra constante de taller. La lana del nudo, como veremos a continuación al hablar de los tintes, está teñida con tres colores el rojo, verde y azul en la mayoría de las alfombras, además de otros tres cuya policromía se amplía al blanco, amarillo y marrón entre las cuales se incluye la de Granada.

Del grosor de los hilos de la urdimbre, trama y nudo va a depender la finura de la alfombra.

La seda fue utilizada solo en un magnífico ejemplar del museo de Artes Aplicadas de Viena, procedente de la familia imperial germánica, cuyas medidas son también especiales, 290 × 540 cm y por ello es el ejemplar más rico conocido y de mayor densidad de nudos 3100 por decímetro cuadrado. Sin embargo, Ellis ha encontrado referencias de alfombras de oración de seda que desaparecieron hace mucho tiempo. Solo se conoce, según este autor, una alfombra de oración y una cubierta de la Torah en un formato de alfombra de oración ⁵.

TINTES

Tanto la lana como la seda son muy buenas receptoras de los tintes. La lana, una vez hilada y en madejas, se introducía en una tina con un mordiente de alumbre o crémor tártaro para fijar mejor los colores (Láms. 8 y 9). En el caso de esta alfombra se ha utilizado el alumbre, como se puede comprobar en los informes técnicos. Posteriormente se procedía a darles el baño de tintura, que como se ha podido ver tras los análisis cromatográficos de los colorantes de la alfombra de Granada, se utilizaron alizarina para la trama naranja, y cochinilla armenia para la lana roja del nudo; la gualda para el amarillo; índigo para el azul; índigo también para el verde azulado; una mezcla de índigo y gualda para el color verde. En el marrón oscuro no se ha identificado su colorante y quizá pueda tratarse de lana de color natural de ovejas oscuras.

En el estudio de los tejidos islámicos aparecen continuas noticias de las manufacturas de tintes que nos dicen que estaban en manos de judíos, pues como afirma Serjeant ⁶ los judíos poseían fórmulas secretas desconocidas para otros pueblos y obtenían cierto monopolio en la manufactura de la tintura. Así Benjamín de Tutela ⁷ en sus viajes por los países islámicos encontró numerosos judíos dedicados en Egipto a la tintura. Estas tintorerías solían estar situadas fuera de las ciudades o medinas como consecuencia de los olores que producían los colorantes y mordientes así como las aguas coloreadas que se vertían en sus alrededores (Lám. 9). Para asegurar una buena calidad

de los tintes existían los tratados de Hisba, o regulaciones en los que se prohibía el uso de productos tintóreos fraudulentos y más baratos que producían unos colores poco resistentes a la luz y al paso del tiempo. En las cartas comerciales de la Geniza del Cairo, que publicó Goitein⁸, aparece el gusto por los colores muy variados, una característica del mundo musulmán, donde podemos ver a modo de ejemplo⁹ «Cinco cobertores finos, uno de ellos color sangre de gacela, uno en puro color violeta, otro color almizcle (marrón rojizo), uno plateado, otro en amarillo intenso; otros dos en blanco sin mezcla, pero tirando a amarillo». «Ocho pares de pequeñas alfombras de plegaria, dos blancas, dos en azul índigo, dos en verde, dos en rojo» Igualmente se citan azul color de cielo nublado, rojo granada, color perla, gris ceniza (color de cristales de bambú), marrón violáceo, esmeralda.

Sin embargo, en la mayoría de las alfombras mamelucas se emplean menos colores, esencialmente tres rojo, verde lima o azulado y azul. En un segundo grupo se añaden, otros tonos de azul, el blanco y amarillo, además del marrón, como en el caso de la alfombra que estudiamos y en alguna otra más.

EL MODELO O CARTÓN

Para crear el modelo de la alfombra, de antemano se tienen que saber las medidas de la pieza y el diseño, que se dibuja a tamaño natural sobre papel. Este boceto se suele representar con policromía sobre una cuadrícula en la que cada cuadrado equivale a un nudo, es el llamado cartón (Lám. 11). Cuando los diseños son simétricos se dibuja solamente la mitad o la cuarta parte del diseño, que el tejedor interpreta en las cuatro direcciones desde el centro¹⁰. Los diseñadores de alfombras han sido muy buenos dibujantes, en muchos casos eran miniaturistas de las cortes. A veces se inspiraban en otros ejemplares, pero normalmente y por los modelos que nos han quedado de las alfombras mamelucas son diferentes todos ellos entre sí, como obras únicas.

Los tejedores de alfombras seleccionan las lanas de colores que se van a utilizar y las tienen preparadas en hebras de una determinada longitud para realizar el anudado, situadas ordenada-

mente por colores, detrás del tejedor para tenerlas a mano; otras veces las colocan delante en la parte superior del tejido anudado del telar.

TIPOS DE TELARES

El tipo de telar utilizado sería de tipo vertical o de alto lizo, (Lám. 7), puesto que los lizos, están situados a una altura que queda por encima de la cabeza del tejedor. Los lizos son mallas separadoras, por donde pasan los hilos pares e impares de la urdimbre separándolos en dos capas o planos, por una tabla o vara de separación, para «abrir la calada» y facilitar la pasada de los hilos de la trama.

El telar dispone de dos zapatas o pies verticales donde se sostienen de forma horizontal dos rodillos o plegadores paralelos, para enrollar la urdimbre en el superior, mientras que en el inferior se enrolla la alfombra según se va tejiendo. Recordemos que la urdimbre, con sus hilos tensos, es el elemento fijo en el telar y marca la longitud de la alfombra; mientras que la anchura viene dada por los hilos de las tramas, que son móviles y transversales al cruzarse con los hilos de urdimbre.

Cuando se quiere saber si un fragmento pertenece a una misma alfombra se deben analizar los hilos de las urdimbres de ambos, viendo el número de cabos de cada hilo y la torsión; y así se puede identificar la pertenencia a un mismo ejemplar. Igualmente en cuanto a la trama hay que ver el número de hilos que la crean, su torsión y su color. A veces, en la trama y el nudo puede variar algo el color de la tintada de las lanas utilizadas y sobre todo su cambio de tono en el envejecimiento de la alfombra. También se puede comparar el tono original de la alfombra con los colores del reverso de la misma, que se conservan casi iguales si los tintes son buenos y no se han alterado. Pero si son deficientes, el colorido del ejemplar perderá su intensidad por el efecto del uso y la exposición a la luz.

Tanto la urdimbre como la trama son elementos invisibles, porque se ocultan con el anudado. Sin embargo en este tipo de alfombras mamelucas, se ha utilizado el tono anaranjado para las tramas y así permanece como color dominante de fondo, en las zonas donde se ha gastado el nudo y solo queda su base como un punto de color,

(Láms. 12a y 12b) y es lo que da calidez a las alfombras, como ocurre con este gastado ejemplar del museo de Granada.

Los nudos o lazadas están realizados con hilos de lana torsionados en S de tres o cuatro cabos, S3 o S4, de colores. En todos los ejemplares mamelucos se utiliza el nudo asimétrico, persa o Shena que, como hemos dicho ya, rodea por completo un hilo de la urdimbre y pasa su extremo por detrás del siguiente, sacándolo a la superficie (Lám. 10).

El nudo se realiza en filas que se empiezan de derecha a izquierda; se hace con la mano izquierda, de uno en uno y se va cortando con unas tijeras, que lleva el tejedor en la derecha, abiertas horizontalmente con una abertura de un centímetro entre las hojas, para anudar con mayor rapidez. En algunas zonas de oriente se utiliza una especie de navaja con la hoja curva. Los nudos se recortan e igualan después de cada fila con los de la anterior, creándose una superficie pilosa lisa y aterciopelada, que en castellano llaman masilla¹¹.

Es curioso que no utilizan en muchas de las alfombras mamelucas el color negro o marrón, que frecuentemente en las alfombras orientales y españolas es el color natural de la lana de las ovejas negras.

La irregularidad de las alfombras manuales va unida a su carácter de pieza única, en contraposición a lo que se teje mecánicamente, esto es debido a que en la mayoría de las veces en estos telares de notable anchura están trabajando varias personas a la vez.

Las alfombras mamelucas se aproximan en densidad a las españolas de Alcaraz del siglo XVI, consideradas de calidad «entrefina» y común¹². Suelen oscilar entre los 800 nudos por decímetro de la de Granada hasta los 1.545, de la alfombra Simonetti de Nueva York; 1.730 de la del museo Islámico de Berlín; 1.800 de la del museo Bardini de Florencia; y los excepcionales 3.100 nudos de la tejida en seda del museo de Viena.

Las alfombras más numerosas son de pequeño formato desde (1,5 × 2 m) del ejemplar del museo de Boston (Lám. 13), hasta las que pasan de 11 m de longitud, como la del museo de Granada, que junto con otras estarían hechas por encargo, para la decoración de salas alargadas tanto de palacios como de mezquitas.

La mayoría tiene el fondo rojo y la ornamentación en azul y verde lima. Además en otro grupo pequeño añaden el amarillo dorado, otro tono de azul, el blanco, y el marrón.

El diseño muestra un medallón central en las pequeñas, mientras que pueden ser tres o incluso cinco en las grandes. A base de formas octogonales y estrellas de ocho puntas inscritas o concéntricas, en espacios cuadrangulares y rectangulares; en algunos medallones se diseñan letras pseudocúficas con carácter ornamental. El fondo se llena de pequeños elementos geométricos. Así como vegetales esquematizados, ramitas, o pequeños árboles de la vida, cogollitos etc.; en algunas como la Simonetti de Nueva York (Lám. 14), las nubes chinas o nubes en forma de cintas, se encuentran llenando los ángulos, al pasar del cuadrado al octógono. Estas nubes son de influjo oriental, y fueron muy usadas también en alfombras indo-persas y otomanas, e incluso en alfombras de Cuenca por influjo de las turcas otomanas.

El marco lleva una banda central con cartelas y cartuchos que contienen papiros y algunos de los elementos del campo de la alfombra, como las estrellas de ocho puntas y ramas sinuosas con pequeñas hojitas. En las estrechas cenefitas o ribetes alrededor de la central se muestran también esos geometrizadas (Lám. 15), según Ganthzorn¹³ este motivo es claramente de influencia de Armenia, pues representan el nombre de Dios en armenio.

En tres de ellas, de las de mayor policromía, la cenefa central del marco, muestra una lacería de cintas de ocho puntas en color blanco.

Posiblemente los diseñadores de estas alfombras trataron de imitar los suelos de las mezquitas de época mameluca, a los que evidentemente se asemejan, como la solería del patio de la mezquita del Sultán Hasan en el Cairo.

Asimismo son evidentes las semejanzas de las alfombras mamelucas con otras artes decorativas del mismo periodo, como la cubierta de encuadernación de un Corán mameluco del siglo XV, decorado con lacería de ocho puntas e inscripciones alrededor, del museo Victoria and Albert de Londres.

Las similitudes existentes entre las estrellas de ocho puntas de las alfombras y de los tejidos nazaríes son evidentes, pues nuestros tejidos se ex-

portaban desde el Emirato nazarí de Granada a Europa y Oriente, destinados a un comercio de lujo, base de la economía de los soberanos nazaríes.

Gantzhorn señala la influencia armenia, pues él es un gran experto en el arte armenio y a través de sus investigaciones piensa que algunos de los ejemplares tempranos como la alfombra de lana del museo de Viena no. T 8348, fueron creados en el este de Armenia. La presencia del motivo de eses geometrizadas y enfiladas en estrechas cenefas en el borde del marco (Lám. 15) es una prueba de que los centros de producción se encontraban en los asentamientos armenios de Siria o Iraq. De ahí que fueran conocidas en términos comerciales como alfombras *damascenas* o de Damasco. Pero también apunta la posibilidad de que alfombras de este tipo podrían haber sido hechas en el Cairo. Esto es posible sobre todo para algunos ejemplares que habían sido teñidos con cochinilla armenia. Si asumimos que los mamelucos habían tenido bajo su control Palestina, Líbano, Siria y las regiones de Cilicia, así como Mesopotamia y que igual que los artesanos del vidrio sirios y los artesanos de los metales fueron llevados desde Mosul, los tejedores podrían haber sido recolocados desde las regiones invadidas a la capital el Cairo. Hecho que había sido muy frecuente en siglos anteriores. Por lo tanto no debe sorprender encontrar fragmentos como el del museo Textil de Washington, con el escudo del sultán mameluco Qaitbay¹⁴ en su campo. Este sultán fue el gobernador de los armenios que vivían en esta región. Por ello no es inusual encontrar su escudo de armas representado en esta alfombra. Gantzhorn encuentra que la mejor explicación para esto es que la alfombra fuera un regalo y no un encargo de este sultán, porque la decoración tiene tantos elementos en su conjunto de origen cristiano, que la posibilidad de que fuera un encargo le parece remota.

Sigue diciendo que en varias de estas alfombras aparecen cruces como en la alfombra el museo de Berlín n.º 91.26¹⁵ (Lám. 17), así como en la alfombra de seda del museo de Viena, (Lám. 18) sin duda la mejor alfombra de las mamelucas. En ella se aprecia una poderosa cruz griega central que surge de la composición. Una cenefita estrecha en el interior del marco, con la S enfilada, la distingue incluso como un producto armenio.

La cruz como centro de ese mundo pictórico es menos impresionante debido a la unidad conseguida por ese amplio tipo de motivos. Con la excepción de las últimas alfombras posiblemente producidas en Egipto como la del Palacio Pitti, el centro de todas ellas es una cruz, con diferentes formas: como una cruz griega como en el caso de la de Berlín y Boston. Una cruz estrellada dentro de una cruz, como en la alfombra de seda, o como en el ejemplar del Metropolitan de Nueva York. Una cruz estrella como en la pieza de Viena o la del museo Textil de Washington, que combina todas esas posibilidades.

Ellis cita la fuente común de los octógonos o gules del Asia Central, tanto para las alfombras mamelucas, como esta del museo Victoria y Alberto de Londres¹⁶ (Lám. 19), como para las llamadas Holbein de «diseño pequeño» anatólicas, y como las de Alcaraz.

Algunas alfombras mamelucas o egipcias posteriores fueron realizadas para exportar comercialmente al sur de Europa. Llegaban a Venecia y desde allí se distribuían en diversos mercados entre ellos el italiano, el holandés y el flamenco y así vemos que figuran en los inventarios antiguos europeos como alfombras cairenas o del Cairo. En España estas piezas egipcias también se importaron, aunque parece ser la de Granada la única que se ha conservado, excepto la de la colección Weissberger de Madrid (4,85 × 2,28 m) hasta 1937, en que pasó a la colección Bernheimer de Munich y conocida con este nombre fue subastada. Consta de tres módulos.

Sin embargo en los inventarios del rey Carlos II, en el Oficio de la Tapicería del Palacio Real estas piezas egipcias figuran así:

Número 107 «Otra alfombra del Cairo el campo carmesí y la cenefa ancha con unos florones grandes que tiene doce varas y media de largo y siete y tercia de ancho con flecos dorados de lana de la misma urdimbre, tasada en cuatrocientos doblones». Teniendo en cuenta que la vara de Castilla medía 83 cm, la alfombra mediría (10,37 × 6,05 cm) Esta debía ser una alfombra de gran importancia pues es la más valorada.

Numero 110 «Otra alfombra del Cairo con un florón en medio ochavada con requibes (adornos) azul celeste y campo carmesí que está cortada y tiene cuatro varas y cuarto de largo y tres de ancho con flecos pajizos, tasada en ocho doblones».

Dentro de la misma Testamentaría. Cuarto de la Reina, fechado el 10 de febrero de 1701:

«Otra alfombra maltratada del Cairo de tres varas y media de largo y dos varas y media de ancho, tasada en treinta reales».

«Otra alfombra del Cairo de diecisiete varas de largo y tres y tres cuartas de ancho muy maltratada tasada en doscientos y cuarenta reales» (14,11 m × 3,07 m). Estas alargadísimas medidas nos hacen pensar que fueran hechas de encargo para algún lugar especial, pasillo central o escaleras de iglesias o palacios, y al encontrarse muy «maltratadas» o gastadas cuando se hizo el inventario responde seguramente a una pieza antigua del tipo de la de Granada.

Como podemos apreciar las medidas y los precios de tasación son variables, pero lo cierto es que hubo algunas de mayor longitud que la de Granada. La proporción en cuanto al número respecto de las turcas y luego las de India, sería de un diez por ciento, puesto que fueron mucho más numerosas las alfombras turcas, a las que se les denominaba turquescas en los inventarios de los siglos XV y sobre todo XVI y XVII tejidas para la exportación. Algunas de estas alfombras fueron compradas en Génova otro puerto comercial importante del Mediterráneo y otras a mercaderes conocidos de Medina del Campo (Valladolid), puesto que aparece su nombre cuando se cita su procedencia, donde se celebraban ferias y se traían los productos de lujo tanto de Oriente como de Europa.

En el inventario de los bienes de doña Juana de Castilla, se describen alfombras de una forma que podrían ser como la mameluca de Granada «una alfombra grande turquesca que vino de Granada que tenía en el medio una rueda grande y el campo de seda colorado y tenía a los cornejales unos lazos moriscos y estaba en dos medias y por las orillas unos lazos, el uno de letras moriscas y tenía de largo seis varas y una cuarta y de ancho cinco varas» aunque era muy parecida la descripción de la alfombra mameluca granadina, se trataba realmente de una alfombra turca (FERRANDIS, 1933, págs. 29-30)

La alfombra mameluca granadina posiblemente fuera un regalo o encargo para El Generalife, puesto que no aparecen las de procedencia egipcia en los inventarios de los Reyes Católicos, ni de

D.^a Juana de Castilla o de los personajes nobiliarios de esa época, siglos XV y XVI, que sería la de mayor producción de los talleres mamelucos, en el estudio que Ferrandis recogió para la Exposición de antiguas alfombras españolas de Madrid en 1933. Sin embargo son numerosas las alfombras turquescas que figuran en las listas de los inventarios junto a las de Letur y Alcaraz, en los años finales del siglo XVII y principios del XVIII.

Como consecuencia raramente las podemos ver reflejadas en cuadros, si observamos las pinturas de la época, la mayoría de las veces aparecen representadas alfombras turcas de diferentes series como las que reprodujeron Holbein el joven y Lorenzo Lotto, aunque además de estos las pintaron otros maestros europeos, además recientemente ya se denominan otras alfombras por el nombre de otros pintores como Memling, que por su carácter plástico las incluían en su ajuar de pintores. La familia Martinengo en Brescia poseía un juego de seis alfombras mamelucas que aparecen representadas en los frescos del palacio en dicha localidad, sobre las que figuran las jóvenes de la familia, por artistas de la escuela de Moretto (Lám. 20). Estas piezas son de un medallón central del tipo de la del museo de Berlín y del mismo tamaño y color, aunque se esquematizan los diseños (MACK, R.E., *Bazaar to piazza*, Los Angeles-Londres, 2002, págs. 90 y 91, láms. 85 y 86).

Por ello pensamos que tenían un carácter de encargo especial a los talleres mamelucos o serían un regalo cortesano de los sultanes mamelucos a los nazaries de Granada.

Las alfombras mamelucas fueron poco numerosas se hicieron algunas para el comercio, varias fueron halladas en colecciones del sur de Europa y en iglesias italianas sobre todo, de ahí que hayan ido a manos de colecciones y museos italianos. Egipto sin embargo no posee ningún ejemplar de tipo mameluco, según afirma Ellis, 1991. Solamente hay algún fragmento en el museo del Cairo. Por eso resulta importante tener al menos una en El Museo de la Alhambra de Granada.

BIBLIOGRAFÍA

BARTOLOMÉ, A.; PARTEARROYO, C., «Alfombras», *Las artes decorativas en España*, Summa Artis, t. II, págs. 205-256.

- BURNHAM, D.R., *Warp and weft, a textile terminology*, Royal Ontario Museum, 1980.
- DENNY, W., «Alfombras mamelucas y otomanas», *Enciclopedia de las alfombras de todo el mundo, como reconocerlas, evaluarlas, adquirirlas*, BLACK, D. (coord.), Barcelona, 1990, págs. 62-67.
- DIMAND, *Oriental rugs in the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, 1973.
- ELLIS, Ch.E., *Oriental Carpets in the Philadelphia Museum of Art*, Filadelfia, 1988.
- ELLIS, Ch.G., «Mistheries of the Misplaced Mamluks», *Textile Museum Journal*, II, n.º 2, 1967, págs. 2-20.
- ERDMANN, K., «Kairener Teppiche», *Ars Islamica*, VI 1939, parte I; VII 1940, parte II.
- FERRANDIS, J., *Catálogo de la exposición de antiguas alfombras españolas*, Madrid, 1933.
- GANTZHORN, W., *Oriental Carpets*, Colonia, 1998.
- GOITTEN, S.D., *A Mediterranean Society. The Jewish Communities of the Arab World as Portrayed in the Documents of the Cairo Geniza*, Los Ángeles: University of California Press, 1967, vol. 1, pág. 104.
- KÜHNEL, E. y BELLINGER, L., *Cairene Rugs and Other Technically Related*, Washington, DC, 1957.
- LOMBARD, M., *Les Textiles dans le monde musulman VIIe-XIIe siècle*, París-La Haya-Nueva York, 1978.
- MAYER, L.A., *Saracenic Heraldry*, Oxford, 1933.
- PARTEARROYO, C., «Tejidos, alfombras y tapices» *Las Artes aplicadas e industriales en España*, Coord. Bonet, A., Madrid, 1982.
- ROQUERO, A. y CÓRDOBA, C., *Manual de tintes de origen natural para lana*, Barcelona, 1981.
- SALADRIGAS, S., «Los tejidos en al-Andalus: siglos IX al XV. Aproximación técnica», *España y Portugal en las rutas de la seda*, Barcelona, 1996.
- SÁNCHEZ FERRER, J., *Alfombras antiguas de la provincia de Albacete*, Albacete, 1986.
- SERJEANT, R.B., *Islamic textiles*, Beirut, 1972.
- SHEPHERD, D., «A fifteenth Century Spanish carpet», *Bulletin Cleveland Museum*, XLI, n.º 8, 1954.
- SPUHLER, F., *Islamic carpets and textiles in the Keir Collection*, Londres, 1978.
- SURIANO, C.M., «Mamluk blazon carpets», *Hali. The International Magazine of Antique Carpet and Textile Art*, Londres, n.º 97 marzo, 1998, págs. 72-81.
- WHITING, M., «The Red Dyes of some East Mediterranean Carpets» *Haly*, 4: 1, págs. 55-56.

NOTAS

1. Erdmann, 1939-40.
2. Partearroyo, 1986, págs. 42-43, nota 5. Al-Saqundi, Elogio del Islam español, citado por Ferrandis, 1942, págs. 103-104.
3. Spuhler, 1978, págs. 30 y 31.
4. Suriano, 1997, este autor reconstruye la alfombra Bardini del museo de Washington, a base de fotografías de los fragmentos, pág. 74, n. 3. La alfombra Barbieri del Metropolitan de Nueva York pág. 75, n. 4.
5. Ellis, 1988, pág. 117.
6. Serjeant, 1972, ver capítulos dedicados a Tintes y a los Textiles egipcios.
7. Benjamin de Tudela es citado por Serjeant, 1972.
8. Goitein 1967, V. 1, págs. 104-105
9. Saladrigas, 1996, pág. 86.
10. Ledó, C. A vueltas con Penélope. Alfombras y tapices, 1995.
11. Id. 1995, pág. 133
12. Ellis, 1988, cap. XVIII.
13. Gantzhorn, 1998, pág. 201, ilustración 303.
14. Gantzhorn, 1998, pág. 201, ilustración 303.
15. Ferrandis, 1933, pág. 73-83.
16. Mack, 2002, págs. 90 y 91, ff. 85 y 86.

JUNTA DE ANDALUCÍA
 CONSEJERÍA DE CULTURA
 Patronato de la Alhambra y Generalife



Lámina 1. Artesana peinando lana.



JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

Lámina 2. Artesana cardando lana.

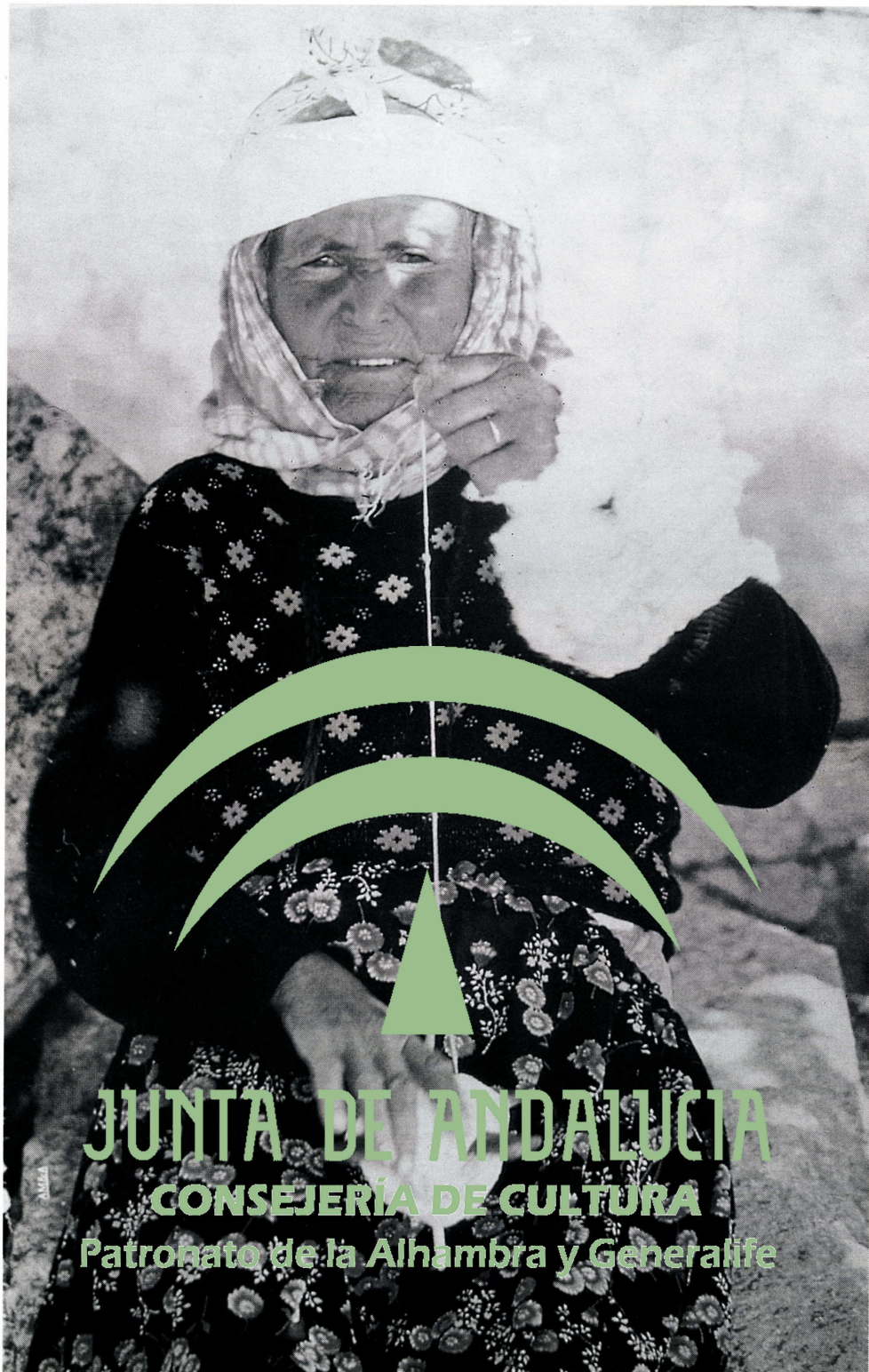


Lámina 3. Artesana hilando lana.

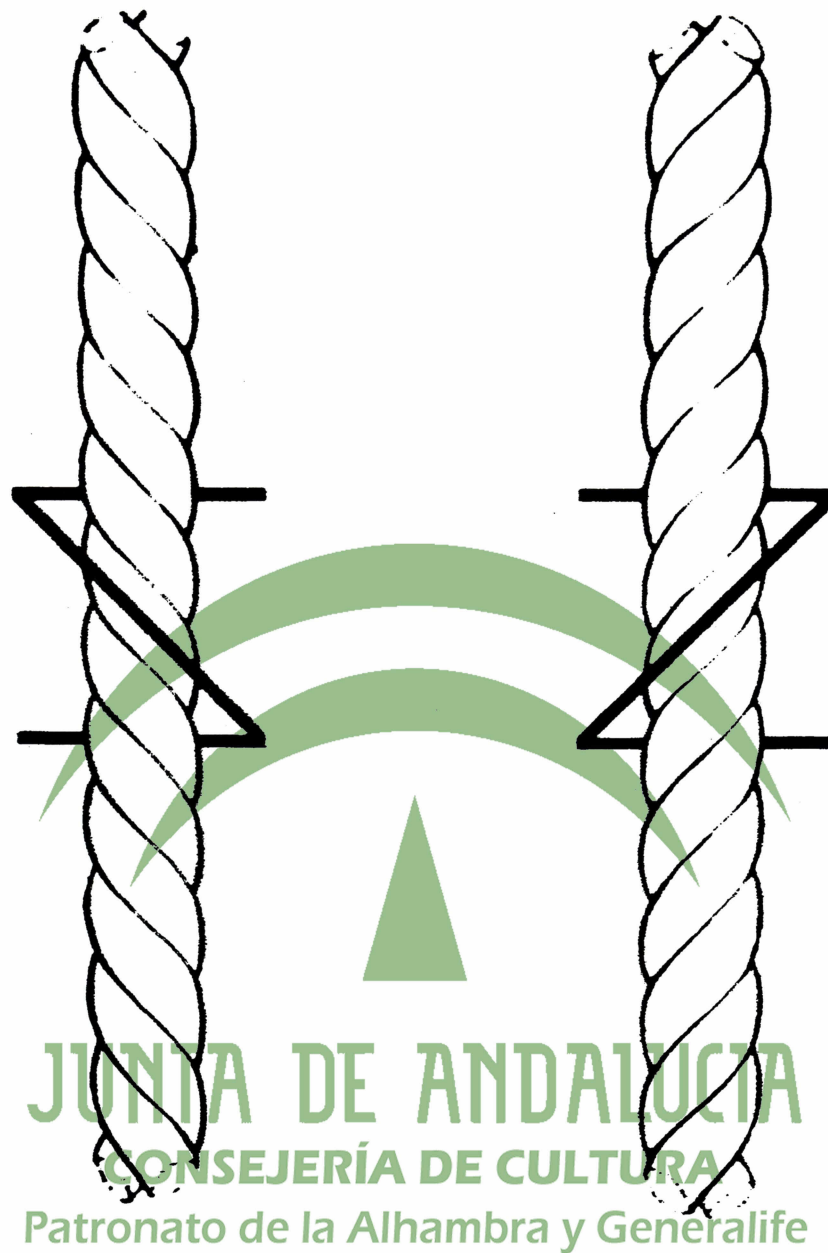


Lámina 4. Torsión de los hilos en sentido S o Z.



Lámina 5. Artesanas hilando lana mediante la torsión de dos cabos para conseguir un hilo más grueso.



Lámina 6. Artesana hilando lana y haciendo madejas mediante un torno.

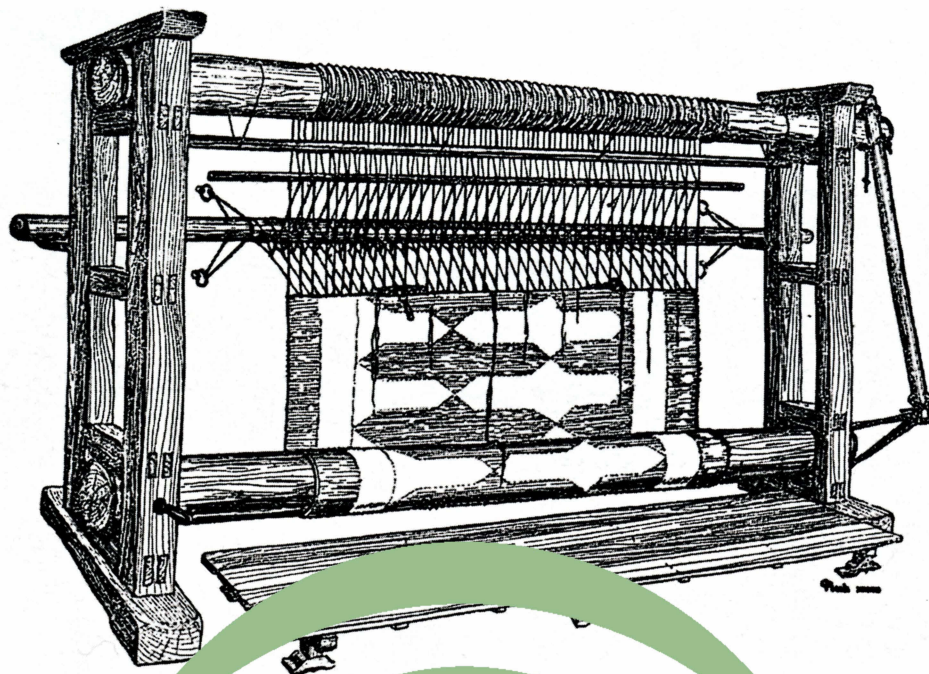


Lámina 7. Telar vertical.

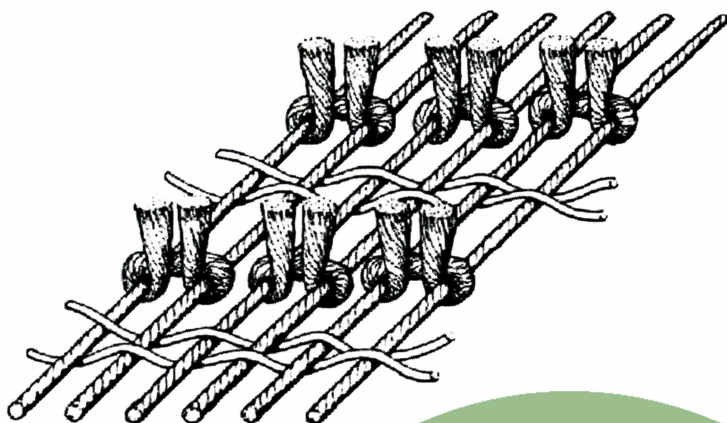


JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

Lámina 8. Artesano tintorero.



Lámina 9. Artesanos en una manufactura de tintes con las madejas teñidas.

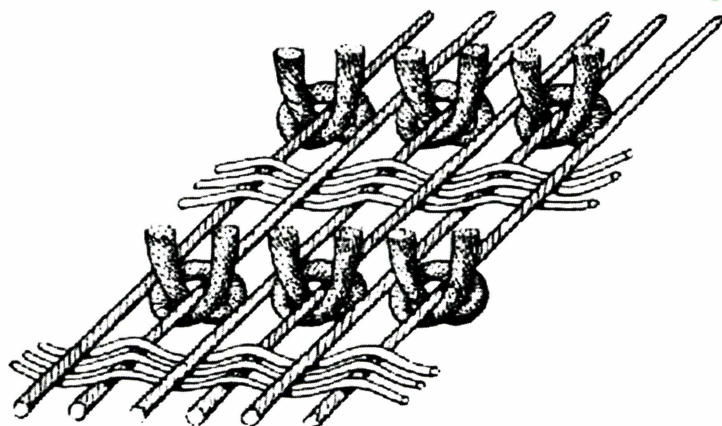


a) Nudo simétrico, utilizado principalmente en Turquía, el Cáucaso y el Turquestán. Los extremos cortados del nudo desfilan entre las dos urdimbres alrededor de las cuales ha sido atado el propio nudo.

b) Nudo asimétrico o persa. Este nudo envuelve solo una de las dos urdimbres, y según se trate de una o de la otra se llama abierto a la izquierda o a la derecha. Con esta técnica se obtiene un tejido de mejor calidad.



JUNTA DE ALFOMBRAS
 CONSEJERÍA DE CULTURA
 Patronato de la Alhambra y Generalife

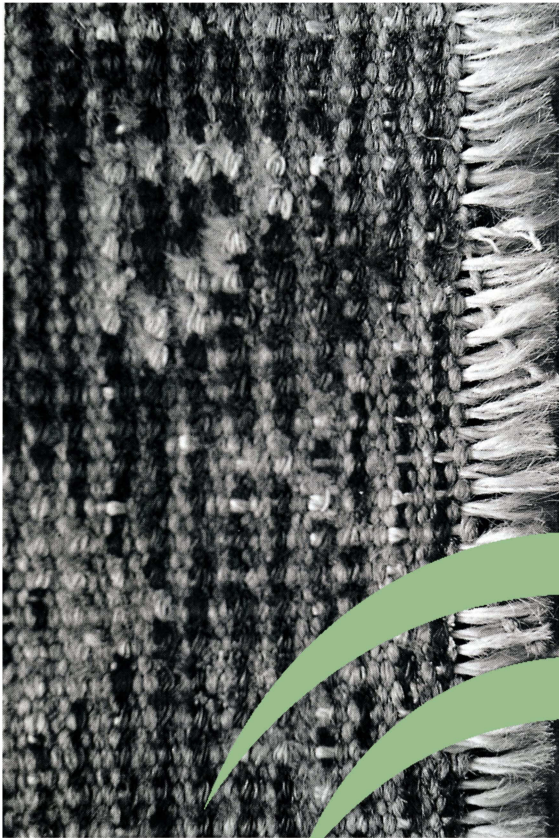


c) El nudo de una sola urdimbre está extendido en las alfombras españolas y resulta particularmente adecuado para los dibujos muy refinados. El nudo se ata alrededor de una sola urdimbre, alternándolo de una fila a otra.

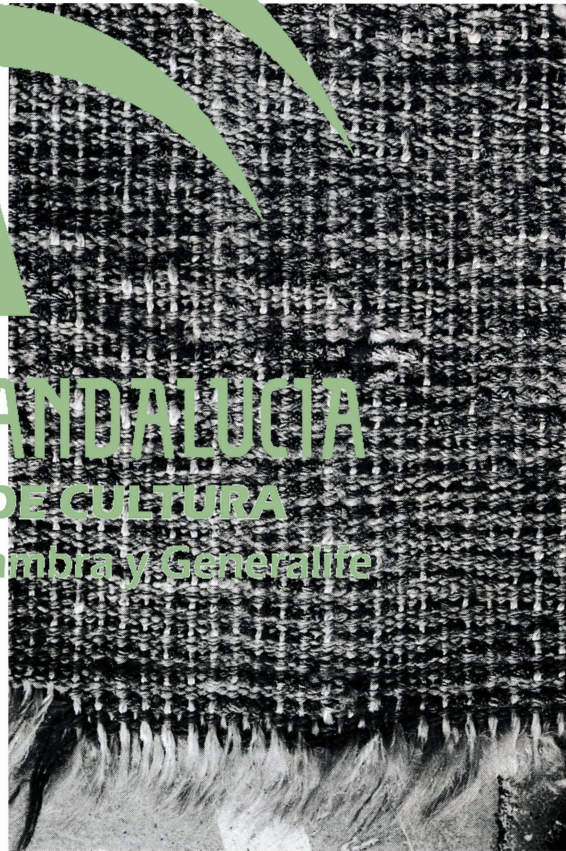
Lámina 10. Nudos:



Lámina 11. Tejedora guiándose por un fragmento del modelo o cartón en papel cuadrulado.



a) *Trama de color tostado.*



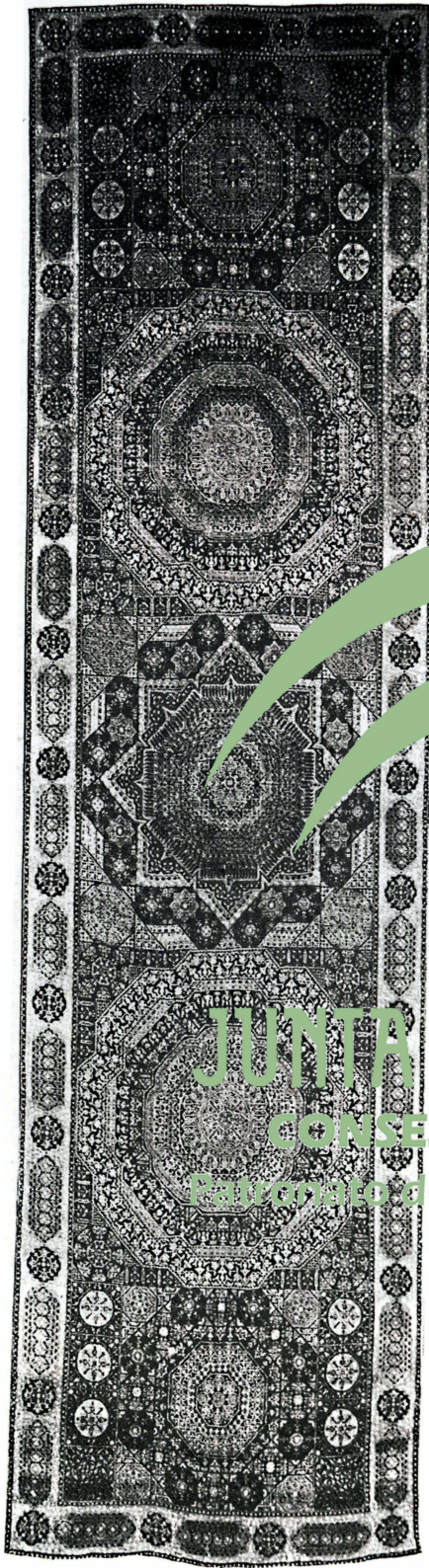
b) *Trama de color rojo.*

JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

*Lámina 12. Detalle de uno de los fragmentos de la alfombra mameluca del Museo de la Alhambra.
Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid.*



Lámina 13. Alfombra mameluca del Museo de Boston.



*Lámina 14. Alfombra mameluca Simonetti 9 × 2'41 m.
Metropolitan Museum of Art, Nueva York.*



JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patrimonio de la Alhambra y Generalife

*Lámina 15. Detalle de la franja de la alfombra
mameluca de lana del Museo de Viena n.º 8348.*



Lámina 16. Fragmento de la alfombra mameluca con el escudo del Sultán Qaitbay.



JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

Lámina 17. Alfombra del Museo de Arte Islámico de Berlín.



Lámina 18. Alfombra mameluca de seda del Museo de Viena.



Lámina 19. Alfombra mameluca del Museo Victoria and Albert, Londres.



Lámina 20. Jóvenes de la familia Martinengo en su palacio de Brescia donde se muestran alfombras mamelucas. Escuela de Moretto, hacia 1543.