

### III. OTRAS DISPOSICIONES

#### MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

**8703** *Resolución de 23 de mayo de 2022, de la Dirección General de Patrimonio Cultural y Bellas Artes, por la que se incoa expediente de declaración del nudo español como manifestación representativa del patrimonio cultural inmaterial.*

La Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, establece en su artículo 11.2, letra c), que corresponde a la Administración General del Estado, a través del Ministerio de Cultura y Deporte, en colaboración con las Comunidades Autónomas, «la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial mediante la declaración de manifestación representativa del patrimonio cultural inmaterial».

El artículo 12.1 de la citada Ley 10/2015, de 26 de mayo, declara que la Administración General del Estado tendrá competencias para declarar la protección y adoptar medidas de salvaguardia respecto de los bienes del patrimonio cultural inmaterial «cuando superen el ámbito territorial de una Comunidad Autónoma y no exista un instrumento jurídico de cooperación entre Comunidades Autónomas para la protección integral de este bien», así como «cuando la consideración en conjunto del bien objeto de salvaguardia requiera para su específica comprensión una consideración unitaria de esa tradición compartida, más allá de la propia que pueda recibir en una o varias Comunidades Autónomas». Por su parte, el apartado 12.4 regula el procedimiento de declaración de manifestación representativa del patrimonio cultural inmaterial, señalando que el mismo «se iniciará de oficio por el Ministerio de Cultura y Deporte, bien por propia iniciativa, a petición razonada de una o más Comunidades Autónomas o por petición motivada de persona física o jurídica».

El interés en declarar el nudo español como manifestación representativa del patrimonio cultural inmaterial viene justificado por representar un saber hacer que, asociado con los testimonios materiales de su producción, el instrumental y los espacios arquitectónicos que le son inherentes, reúne valores históricos, inmateriales, tecnológicos y artísticos del Patrimonio Cultural Inmaterial de España.

Dentro de la milenaria historia las alfombras y de los tejidos de nudo, el sencillo constituye una variante minoritaria de las técnicas del anudado que arraigó casi exclusivamente en los territorios de la Península Ibérica, de modo que la historiografía moderna pasó a denominarlo «nudo español».

La pervivencia en España de esta expresión autóctona del anudado, tuvo lugar a través de innumerables talleres repartidos por la geografía nacional. A partir de mediados del siglo XVII, sin embargo, la introducción en el país del nudo turco supuso el inicio de un proceso histórico de retracción de los obradores del español. Hacia mediados del siglo XX, se produce en España un movimiento de recuperación de su antiquísima tradición alfombrera y renacen los telares del nudo sencillo. A partir de entonces la alfombra de «estilo español» comparte protagonismo con la de tradición francesa en los modos cultos de decoración, y comienza a fabricarse en las grandes manufacturas madrileñas de la época. A finales del siglo XX se produce una crisis en la demanda de este tipo de alfombra que lleva al cierre en cadena de la mayoría de los centros productores. Como consecuencia de ello, en la segunda década del siglo XXI tan solo persiste una manufactura en la producción del nudo español: la Real Fábrica de Tapices, fundada en 1721 por Felipe V para el suministro de tapices a la Corona española y que desde fecha temprana comenzó también a fabricar alfombras de nudo español.

La declaración de este ancestral saber de raigambre inequívocamente ibérica como manifestación representativa del patrimonio cultural inmaterial contribuye decisivamente

a su salvaguarda. En la actualidad hay muchas amenazas que atenazan el futuro del nudo español. Desde finales del siglo pasado se han ido conformando una serie de circunstancias desfavorables que han venido a comprometer seriamente la viabilidad de las actividades tradicionales relacionadas con el nudo español tales como su elevado tiempo de ejecución, la alta especialización, el tratarse de una técnica manual, dificultad en la viabilidad y comercialización, aparición de otros productos competidores, cambios en el gusto, etc. La evolución de esta coyuntura negativa ha determinado que, en la actualidad, este saber hacer haya llegado a una situación crítica, en la que el riesgo de extinción parece cierto e inminente.

Por ello, la declaración del nudo español como manifestación representativa del patrimonio cultural inmaterial de España debe contribuir a la salvaguarda de esta técnica y a la difusión internacional de este saber hacer que todavía permanece vivo en nuestro país.

Por tanto, considerando todo lo anterior y habiendo informado el Consejo de Patrimonio Histórico Español, la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad de Murcia, la Dirección General de Bellas Artes, resuelve:

Primero.

Iniciar el expediente para la declaración como manifestación representativa del patrimonio cultural inmaterial del nudo español, por concurrir en la misma las circunstancias previstas en las letras c) y d) del artículo 12.1 de la Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.

Segundo.

Disponer, en virtud del artículo 12.4, letra a), de la Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, así como del artículo 83 de la Ley 39/2015, de 1 de octubre, del Procedimiento Administrativo Común de las Administraciones Públicas, la apertura de un periodo de información pública, a fin de que cuantos tengan interés en el asunto puedan examinar el expediente en las dependencias de la Subdirección General de Gestión y Coordinación de los Bienes Culturales de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura y Deporte (Plaza del Rey 1, Madrid), y en todo caso, las personas que lo soliciten a través de medios electrónicos se pondrá a disposición en la sede electrónica correspondiente, con el fin de alegar lo que estimen conveniente por un periodo de veinte días a contar desde el día siguiente a la publicación de la presente Resolución en el «Boletín Oficial del Estado».

Tercero.

Tramitar el correspondiente expediente de declaración de manifestación representativa del patrimonio cultural inmaterial, de acuerdo con lo previsto en la Ley 10/2015, de 26 de mayo.

Cuarto.

Comunicar la incoación al Inventario General de Patrimonio Cultural Inmaterial para su anotación preventiva.

Madrid, 23 de mayo de 2022.—El Director General de Patrimonio Cultural y Bellas Artes, Isaac Sastre de Diego.

## ANEXO

I. *Justificación de la declaración*

El nudo sencillo, llamado «español» por haberse empleado casi exclusivamente en las antiguas alfombras fabricadas en la Península Ibérica, se caracteriza porque en su realización la lazada abraza un único hilo de urdimbre. Según algunos autores, se trataría de un nudo simétrico sobre una sola urdimbre, pero en realidad la forma de la lazada es distinta porque la hebra que constituye el pelo entra a formar el nudo por la parte anterior del hilo de urdimbre y sale por la parte posterior tras envolver totalmente este. Sin embargo, la diferencia de este tipo de anudado con respecto a otras tipologías se debe al hecho de que los nudos se van haciendo en hilos alternos a medida que se avanza en el tejido, es decir, que en una pasada se anudan las urdimbres impares y en la siguiente las pares. De esta manera, la estructura del anudado en esta tipología presenta la típica disposición «al tresbolillo», en vez de la de hileras perpendiculares de otro tipo de urdimbres como en la «turca» y la «persa». Esto produce un «escalonado» en el dibujo producido con este nudo, que se ha convertido en imagen característica del mismo. También es habitual que no haya una única pasada de tramas entre fila y fila de nudos, sino dos (es decir, cuatro «medias pasadas»), esto es lo que se ha denominado «pasada múltiple».

Dentro de la milenaria historia las alfombras y de los tejidos de nudo, el sencillo constituye una variante minoritaria de las técnicas del anudado que arraigó casi exclusivamente en los territorios de la Península Ibérica, de modo que la historiografía moderna pasó a denominarlo «nudo español». La implantación geográfica de esta forma de hacer el nudo sobre urdimbre única, por lo tanto, fue mucho más reducida que la de las otras dos modalidades –la «turca» y la «persa»– pero, a pesar de ello, la genuina tradición alfombrera hispana consiguió hacer frente a la masiva producción oriental y sobrevivir durante siglos a la competencia de esta.

La pervivencia en España de esta expresión autóctona del anudado, tuvo lugar a través de innumerables talleres repartidos por un amplio espectro de la geografía nacional. A partir de mediados del siglo XVII, sin embargo, la introducción en el país del nudo turco (al calor de los nuevos gustos suntuarios de las cortes europeas y del emergente estilo «savonnerie»), supuso el inicio de un proceso histórico de retracción de los obradores del español. Hacia mediados del siglo XX se produce en España un movimiento de recuperación de su antiquísima tradición alfombrera y, como consecuencia de este, renacen los telares del nudo sencillo. A partir de entonces, por lo tanto, la alfombra de «estilo español» comparte protagonismo con la de tradición francesa en los modos cultos de decoración, y comienza a fabricarse en las grandes manufacturas madrileñas de la época.

A finales del siglo XX se produce una crisis en la demanda de este tipo de alfombra que lleva al cierre en cadena, en pocos años, de la mayoría de los centros productores. Como consecuencia de ello, en la segunda década del siglo XXI tan solo persiste una manufactura en la producción del nudo español: la tricentenaria Real Fábrica de Tapices. Fundada en 1721 por Felipe V para el suministro de tapices a la Corona española, pronto comenzará también a fabricar alfombras de nudo. Desde el año 1996 subsiste como una fundación sin ánimo de lucro, uno de cuyos fines principales es el mantenimiento de los oficios artísticos vinculados históricamente al regio establecimiento madrileño. La Real Fábrica de Tapices es uno de los escasísimos testimonios vivos de aquellas reales manufacturas que florecieron en Europa al calor del mercantilismo y de la industrialización ilustrada. En esta condición de manufactura histórica que mantiene en plena vigencia sus oficios artísticos y que, además, desarrolla una importante labor cultural en el ámbito del fomento, la historia y la divulgación de las artes textiles, su papel como el mejor garante de la transmisión de los saberes relacionados con el nudo español es claro.

No obstante, en la actualidad hay muchas amenazas que atenazan no solo el futuro del nudo español, sino el de todas las industrias artísticas del sector textil que todavía

subsisten. En efecto, desde finales del siglo pasado se han ido conformando una serie de circunstancias desfavorables que han venido a comprometer seriamente la viabilidad de las actividades tradicionales relacionadas con el nudo español. La evolución de esta coyuntura negativa ha determinado que, en la actualidad, este saber hacer haya llegado a una situación crítica, en la que el riesgo de extinción parece cierto e inminente. Varios son los factores que han conducido a esta situación: la cada vez mayor competencia de las alfombras orientales; el desarrollo y perfeccionamiento de procedimientos mecánicos de fabricación concebidos como alternativa económica al anudado manual, más lento y costoso tanto en horas como en especialización; la caída generalizada de la demanda de alfombras en los usos actuales; el olvido de la tradición de la alfombra de nudo español y la falta de aprecio por sus manifestaciones. Ante esta situación y los riesgos evidentes que se ciernen sobre el tejido de nudo español, la declaración de este ancestral saber de raigambre inequívocamente ibérica como manifestación representativa del patrimonio cultural inmaterial, contribuirá decisivamente a su salvaguarda.

Por otro lado, la declaración del nudo español como «manifestación representativa del patrimonio cultural inmaterial de España» puede contribuir a que se difunda a escala internacional el conocimiento de que este saber hacer todavía permanece vivo en nuestro país.

## *II. Orígenes/Evolución histórica*

Los tejidos anudados han sido una de las expresiones más representativas de las artes suntuarias desde las civilizaciones más antiguas. El textil anudado más antiguo que conocemos actualmente es una gualdrapa para camello o caballo (colección particular) tejido en lana con nudo asimétrico que se puede datar entre los siglos VII y IV a. C., es decir, entre el Período Meda tardío y el Aqueménida. El siguiente, cronológicamente hablando, es la «alfombra de los leones» (Qatar Museums), tejida en lana con nudo asimétrico datada entre los siglos IV y III a.C., en el período Aqueménida tardío.

Tras estas primeras expresiones textiles de nuestra era, los siguientes testimonios de textiles producidos con la técnica de nudo son las alfombras fabricadas en la península de Anatolia –y particularmente en la ciudad de Konya, capital del reino selyúcida de Rum–, durante los siglos XIII y XIV. Estos ejemplares muestran ya características que van a ser una constante, tanto de determinadas tipologías de las alfombras otomanas, como de las hispanomusulmanas.

Si bien todo parece indicar que el origen de este tipo de producción textil se encuentra en Oriente Medio, su aparición en Occidente no deja clara si fue de la mano de los Cruzados tras sus expediciones a Tierra Santa o si en territorio europeo había anteriormente cierta costumbre en el empleo de alfombras para ritos funerarios y para el adorno de presbiterios (conocidas por fragmentos encontrados del siglo VI). Estos usos también se constatan en el área germánica y con relación a tejidos de nudo que parecen fabricados de acuerdo con un saber hacer local.

Hoy en día, se tiende a pensar que la fabricación de alfombras de nudo en Europa –salvo en el caso verdaderamente singular de España y los escasos precedentes anteriormente mencionados en Alemania– habría comenzado, en todo caso, en el siglo XVI. No obstante, en esta centuria la producción en suelo europeo de este tipo de textiles tendría todavía un carácter muy limitado y excepcional.

El verdadero hito en la historia de la alfombra occidental moderna se produce a comienzos del siglo XVII, cuando comienzan a funcionar en París los talleres que acabarán dando lugar a la gran manufactura real de la Savonnerie. La manufactura comenzó su andadura imitando las alfombras turcas que se exportaban a Europa, mayoritariamente a través del puerto de Esmirna. Sin embargo, cuando la manufactura parisina llegó a su cenit de prestigio gracias al decidido apoyo de la corona francesa, las alfombras de pelo occidentales comenzaron a llamarse indistintamente savonnerie, con independencia de su procedencia o lugar de fabricación.

De esta forma, la alfombra de tradición francesa y sus imitaciones en las diferentes cortes europeas, llegaron a eclipsar totalmente a la alfombra de raigambre genuinamente hispana, cuya historia milenaria –predecesora en varios siglos de la producción continental de la era moderna– cayó en el olvido hasta prácticamente el primer tercio del siglo XX.

### III. Orígenes y desarrollo de la alfombra anudada en la Península Ibérica

La alfombra hispana constituye un caso singular en el contexto cultural europeo que no tiene parangón con el de ningún otro país del mundo occidental. Evidentemente, esta singularidad se debe a las especiales circunstancias históricas por las que ha atravesado la Península Ibérica desde comienzos del siglo VIII, a raíz de la invasión árabe. Los amplios dominios de al-Ándalus se convierten, entonces, en un fértil terreno de cultivo de todas las artes e industrias que habían prosperado en las sofisticadas cortes del oriente islámico. Los califas omeyas de Córdoba rivalizaron en lujo con los de Bagdad y, los siguientes dominadores árabes del territorio peninsular, heredaron una suntuosidad que se convirtió en paradigma de la civilización andalusí. En este ambiente de lujo y refinamiento, las alfombras alcanzaron una importancia tal, que apenas se alcanzaría a emular en las cortes europeas muchos siglos después.

La misma palabra «alfombra», es una singularidad léxica en el contexto idiomático europeo. Su mera presencia en el español atestigua el origen árabe de esta tipología textil en la península. También aparece el término de *alcatyfa* o *alcatifa*, que perduró en los territorios de la corona de Aragón y dio lugar a «catifa», el sustantivo con el que se designa actualmente a las alfombras en catalán.

De la alfombra hispanomusulmana han quedado escasísimos testimonios materiales, pero son muy abundantes los documentos, crónicas y escritos en general, que certifican tanto la importancia de las alfombras de nudo en los usos y costumbres del islam ibérico, como de la propia industria alfombrera en los territorios de este: Ibn Hawqal (siglo X), Al-Udri (siglo XI), Al Edrisi (siglo XII), etc. Estos testimonios de elogio de las alfombras tejidas en al-Ándalus –especialmente en el área levantina, con la cora de Chinchilla a la cabeza– coinciden con otros que reflejan el aprecio del que estos ricos textiles gozaron en las cortes cristianas coetáneas.

Los documentos atestiguan también que, aunque Chinchilla fue conquistada en 1242, su prestigiosa industria textil permaneció en vigor bajo el dominio cristiano gracias – entre otras cosas – a los privilegios que le otorgó Alfonso X el Sabio. De este modo, la tradición hispanomusulmana pudo ser continuada por los tejedores mudéjares e hizo posible que, todavía en pleno siglo XV, el importante cronista Al Himyari hablara de los «tapices» de gran calidad que se seguían fabricando en la ciudad.

La conservación de ese gran acervo de conocimientos de la cultura andalusí propició que la manufactura de alfombras anudadas perdurara con pujanza en la España cristiana hasta la expulsión de los moriscos. El lujo de las cortes hispanomusulmanas fue admirado y emulado por los conquistadores cristianos, pero, más allá de eso, muchos usos y costumbres de la época islámica pervivieron en la cultura posterior a la Reconquista. El arraigo de aquellas no solo se produjo en las capas populares de la población, sino también entre las élites sociales, que, entre finales del siglo XV y comienzos del XVI, practicaron una especie de «maurofilia». La costumbre de sentarse sobre almohadones sobre alfombras, bien directamente en el suelo o bien en el estrado, es una muestra de la pervivencia de esas tradiciones de raigambre hispanomusulmana.

Pero sí, por lo menos, desde el siglo XIII está atestiguado el empleo de alfombras, alcatifas o tapetes en los territorios peninsulares cristianos, en el resto de Europa también se van a ir introduciendo progresivamente estos usos. Con este fin, se importan los apreciados productos de oriente, pero también los de España que, como ya indicara en el siglo XII Al Saqundi, no eran menos valorados.

El estado actual de nuestros conocimientos no permite dar respuesta a los interrogantes que plantea el surgimiento del nudo sobre urdimbre única (nudo español).

Algunos autores como Gantzhorn opinan que el tejido de nudo procede de la antiquísima técnica del soumak y que, de esta, habría derivado en primer lugar el anudado simétrico o «turco». El sencillo o «español» habría sido una ulterior evolución del ghiordes para adaptarse a modelos con una figuración más compleja. Otros autores como Kuhnel, Belinger, Erdmann o Dimand, fueron en su momento de la opinión, por el contrario, de que la génesis del nudo sencillo sería anterior a la de las otras tipologías, y de que estaría en relación con los tejidos velludos: en concreto, con el de bucle cortado. No obstante, la presunción de que el arraigo del nudo sencillo en la Península Ibérica se pudiera haber producido a través de Egipto, como ya formulara Dimand en 1933, es algo todavía no descartable a día de hoy.

Lo que sí se puede afirmar es que a partir del siglo XIV, todas las alfombras de pelo que se pueden atribuir a obradores españoles –por la naturaleza de sus motivos decorativos o heráldicos–, presentan invariablemente el nudo sobre urdimbre única.

Según el estado de nuestros conocimientos actuales, todo parece indicar que el nudo simétrico o «turco» se introdujo en los talleres hispanos a mediados del siglo XVII, y que en poco tiempo acabó desplazando al sencillo o «español», de tradición local. Posiblemente, en este hecho influyó decisivamente la pujanza que, a partir de esa época, alcanzó la alfombra francesa. De este modo, la alfombra española –que durante cerca de siete siglos había sido el único referente del tejido anudado en Europa–, fue olvidándose progresivamente de sus orígenes y adoptando cada vez más los modos de la Savonnerie, tanto en lo que a los modelos ornamentales se refiere, como a sus procedimientos técnicos.

La historia de la singular tipología del anudado hispano, tan distinto del «turco» o «persa», había caído prácticamente en el olvido cuando los eruditos de finales del siglo XIX y comienzos del XX –animados por el creciente interés hacia la historia de las artes industriales– comenzaron a estudiar los raros ejemplares conservados de antiguas alfombras españolas. Entonces, se descubrió que estas tenían en común una forma de hacer el nudo diferente de las que se habían venido poniendo en práctica en Oriente desde los comienzos de esta técnica textil.

A partir de este descubrimiento, los pioneros en el estudio de la alfombra española comenzaron a llamar a esta forma de anudado «nudo trazado sobre un solo hilo de urdimbre» (Kendrick, 1927), pero, en 1933, José Ferrandis decide denominarlo «nudo español». Ello lo justifica argumentando que esta especial modalidad de nudo es la única que se emplea en las alfombras ibéricas anteriores al siglo XVII y aduciendo que, por lo menos ya en el siglo XVIII, había conciencia en nuestro país del hecho diferencial de la alfombra española.

En este contexto, hay que destacar varios acontecimientos que constituyen hitos en este proceso de recuperación historiográfica y aprecio de los productos relacionados con el nudo español: la exhibición de alfombras españolas antiguas que despertaron gran interés en exposiciones como la Exposición Histórico-Europea de Madrid (1892-1893), la Exposición de Arte Musulmán de Múnich (1910), la Exposición Internacional de Barcelona (1929), o la Exposición de «Antiguas Alfombras Españolas» (1933). Cabe destacar también la celebración de la Subasta de «Tesoros del Arte Español» en Nueva York en 1921, donde los lotes de alfombras españolas obtuvieron las cotizaciones más altas.

No sabemos cuál sería el grado de pervivencia de la fabricación de alfombras de nudo español en la geografía nacional durante el primer tercio del siglo XX, pero suponemos que no sería muy alto. Más bien, lo que se puede pensar es que el nudo de urdimbre única había sobrevivido de manera residual en pequeños obradores rurales, mientras que el predominante era el simétrico, utilizado exclusivamente en las manufacturas más importantes. Ejemplo de ello es la Casa Nistal (Astorga), fundada antes de 1810 y activa hasta 2008, donde trabajaron con nudo español hasta mediados del siglo XIX.

La cuestión es que la exposición de 1933 y –a raíz de ella–, la eclosión del gusto por la tradición de la antigua alfombra española de reminiscencias hispano árabes, debió de

motivar el renacimiento del nudo sencillo en los telares de nuestro país. Este renacimiento tuvo lugar a partir de comienzos de la década de 1940. Al interés creciente por parte de clientes extranjeros hacia la genuina alfombra española, se añade ahora el «patriotismo cultural» del régimen del general Franco, que ve en los tejidos de nudo español una afirmación de la idiosincrasia y la tradición nacional. No es de extrañar, por tanto, que uno de los centros fundamentales del renacimiento del nudo sencillo fuera la Fundación Generalísimo Franco-Industrias Artísticas Agrupadas, creada en 1941 para favorecer, en efecto, las industrias artísticas patrias. El papel de la Fundación fue esencial para recuperar esta técnica y favorecer su difusión, la producción de nudo español de la Fundación se convirtió en un modelo de referencia, tanto por la calidad de su diseño como por la de su ejecución. El prestigio de las alfombras de la entidad –que después de la Transición pervivió con nombre de Fundación de Gremios-Industrias Artísticas Agrupadas–, continuó hasta su cierre en 1995.

Es así como se inicia también en la producción de alfombras de nudo español la Real Fábrica de Tapices, en cuyos archivos se registran los primeros documentos al respecto ya en torno al año 1947. La producción del nuevo tipo de alfombra gozó de una buena salud hasta por lo menos la década de los años 70 y motivó que se dedicara a ella toda una sección del obrador de alfombristas.

A partir de 1950 se incorporan al renacido interés por el nudo español otras importantes fábricas en Madrid como Los Fernández y Tapices y alfombras Miguel Stuyck, activas en la actualidad, M. Morón Roa. Fábrica de alfombras de nudo (activa entre 1934 y 2013), Telas y alfombras españolas (activa hasta 1978), o Tapicerías Gancedo.

En el resto de la geografía española, funcionaron durante la segunda mitad de la centuria un considerable número de talleres en los que se cultivaba el arte del nudo sencillo. Unos continuaban una tradición secular, transmitida de padres a hijos, mientras que otros surgieron entonces aprovechando el favor del que gozaban este tipo de alfombras. Algunos de ellos sirvieron de proveedores de las grandes fábricas para satisfacer las necesidades de producción en los picos de demanda, o bien simplemente para suministrar a estas productos de más bajo coste de fabricación (aprovechando la mayor baratura de la mano de obra rural). Este fue el caso de muchos obradores de carácter familiar que se abrieron para complementar la producción alfombrera de la Fundación Generalísimo Franco y cumplir también, así, el objetivo fundacional de contribuir al fomento del trabajo artesano en las zonas rurales. Obedeciendo a esta iniciativa, se fueron creando a partir de 1946 talleres de alfombras de nudo español (que llegaron a sumar en total unos 200 telares) en Illora, Boñar, Albalate de Zorita, Almería, Chamartín de la Rosa, Chinchón, Hervás, Villadiego, Los Yébenes, Herrera de Pisuerga, Aranjuez, Burgos, Canillas, Cuevas de Almanzora, Grado y Herencia.

Un caso singular es el de los talleres de la ciudad de Sigüenza. Los talleres de alfombras que se establecen en la población alcarreña a partir de la segunda década del siglo XX aprovechando una tradición local de industria textil que se remonta hasta, por lo menos, comienzos de la centuria anterior. Esta localidad llegó a tener tres fábricas abiertas en la década de los 40 del siglo pasado «El Doncel», «Toro» y el taller de Aurita Abad. La actividad se mantuvo hasta finales del siglo XX.

Uno de los centros más importantes en la fabricación de alfombras de nudo español fue Chinchón, población madrileña que conserva todavía viva la memoria de su actividad textil. La forma de funcionar de lo que se conocieron como «los telares» es muy expresiva del carácter que tuvieron estos talleres rurales, concebidos como reservorios de mano de obra barata y desregularizada capaces de suministrar alfombras a bajo coste. Este esquema de funcionamiento no consistía en la creación de fábricas centralizadas, sino en repartir telares por las casas y contratar la fabricación de alfombras a destajo, es decir, a un tanto alzado por los 1.000 nudos tejidos.

Desde las dos décadas finales del siglo XX, la demanda interna y externa de alfombras anudadas a mano en talleres nacionales no ha dejado de caer vertiginosamente. A ello han contribuido varios factores de orden económico y cultural.

Por un lado, la paulatina convergencia (desde la entrada de España en la UE) de los costes salariales nacionales con los estándares europeos, ha hecho perder de manera drástica competitividad a las alfombras españolas con respecto a las orientales. Por otro lado, la moda por el «estilo español» ha cedido su lugar a otros gustos y el uso y aprecio por las alfombras ha entrado en un claro proceso de retroceso, tanto en el ámbito doméstico como en el institucional, por lo que se puede constatar el riesgo de desaparición de esta técnica.

Según la información de la que disponemos actualmente, se puede decir que los obradores que quedan a fecha de hoy todavía activos en la producción de alfombras de nudo español, son la Fundación Real Fábrica de Tapices (Madrid), Alcaraz (taller-exposición de Trinidad García Esteban), Sigüenza (exposición permanente con telar y demostraciones de tejido, a cargo de Charo Toro) y Matillas (Sigüenza) con una tejedora activa.

#### *IV. Principales centros históricos de producción de la alfombra española*

**Chinchilla:** Los principales centros manufactureros del al-Ándalus musulmán se localizaban en la antigua demarcación de Murcia (que hoy en gran medida corresponde a la provincia de Albacete). El principal de ellos fue Chinchilla, posiblemente el núcleo más antiguo y más importante de la industria alfombrera nacional. Su fama y prestigio sobrepasó los territorios peninsulares hasta llegar a lejanos países orientales. El período de máximo esplendor de su producción se sitúa, aproximadamente, entre los siglos XI al XV. A partir de este, comienza un lento declive hasta la total desaparición de la actividad en el siglo XVIII. Además de Chinchilla, otros centros importantes durante la época andalusí fueron Elche (Alicante), Hellín (Albacete) y Baza (Granada).

**Alcaraz:** fue el centro de mayor prestigio de alfombras españolas, ya en época cristiana. Aunque se desconoce el comienzo de su actividad (al menos siglo XIV), es de suponer que se iniciaría al amparo de los talleres de Chinchilla. Su periodo de esplendor tiene lugar entre mediados del siglo XV y todo el XVI. A principios del XVII comienza la decadencia y a partir de la segunda mitad, languidece definitivamente.

**Liétor:** Los primeros testimonios acerca de su actividad datan del tercer tercio del siglo XV, aunque se supone que aquella comenzó bastante antes. A comienzos del XVI comienza a tomar auge su producción y los primeros años de la centuria siguiente marcan su apogeo.

**Letur:** Se supone que fue sede de una floreciente actividad en la industria de la alfombra, aunque hay bastantes dudas acerca de las atribuciones a esta ciudad, ya que, en los documentos antiguos, su nombre se confunde con el de Liétor. Estuvo activo desde mediados del siglo XV. hasta al menos comienzos del XVII.

**Villamalea:** Se trata de la población albaceteña en la que se documenta más tardíamente la actividad alfombrera, aunque no se descarta que hubiera una tradición anterior que se remontaría, por lo menos, al siglo XVII. Los testimonios de fabricación de alfombras de nudo son posteriores a 1750 y perduran hasta finales del siglo siguiente, si bien parece que el período álgido de esta actividad tuvo lugar en los dos primeros tercios de este. Todo parece indicar que la producción de alfombras en esta villa estuvo relacionada con fundaciones piadosas en las que se enseñaba a tejer a niñas pobres.

**Cuenca:** Los orígenes de su actividad como centro de fabricación alfombrero se remonta hasta por lo menos el siglo XII. A finales del siglo XVIII, se produce un rebrote de la industria textil en la capital manchega propiciado por Antonio Palafox, arcediano de la catedral. Gracias a ello, funcionó entre 1771 y 1799 una fábrica de tejidos que desde el año 1774 obtuvo el rango de real manufactura. En ella estuvieron activos varios telares de alfombras que acabaron cerrando por la competencia de otros dos talleres que fueron distinguidos con el título real en 1817: los de Francisco Campos y Benito Canales.

**Salamanca:** Especialmente vinculada a la fabricación de reposteros y tapices durante los siglos XVI y XVII, también se tiene alguna noticia de que la capital salmantina debió producir alfombras, por lo menos en la primera de dichas centurias. Posteriormente, en

el siglo XVIII, Felipe V acepta por Real Cédula de 1708 el patronato de una nueva fábrica de tapices y alfombras promovida por Nicolás Hernández. La producción de esta, en embargo, no debió de ser de suficiente categoría para los reales sitios, puesto que no figura ninguna de sus alfombras en los inventarios de palacio.

Valencia: Se cree que la región pudo fabricar alfombras desde la época de dominación musulmana. La actividad debió de perdurar hasta por lo menos finales del siglo XVIII.

La Real Fábrica de Tapices y los talleres de Madrid: Se tienen noticias de la actividad de varios talleres de alfombras en Madrid durante el siglo XVIII, que coexistieron con la Real Fábrica de Tapices en una época en la que esta no tenía todavía lo suficientemente desarrollada su sección de fabricación de tejidos de nudo.

Varios de estos talleres o fábricas, funcionaron mediante el sistema de franquicias y privilegios otorgadas por el rey para favorecer su producción, y fueron proveedores de la Real Casa, como la fábrica de «alfombras turcas» de Antonio Lencaster (1725), la Real Fábrica de alfombras turcas de la calle ancha de San Bernardo (1776), uno de los principales suministradores de alfombras para la Corona durante los reinados de Carlos III y Carlos IV, la fábrica de la calle de Cruz del Espíritu Santo, Fábrica de la calle de la Cruz Verde y la Fábrica de Constantino Castro.

La Real Fábrica de Tapices inicia su actividad en 1721 en lo que se acabaría llamando la Casa de Santa Bárbara, un edificio situado extramuros de la ciudad de Madrid. Para su establecimiento, Felipe V hizo venir de Amberes a los Vandergoten, últimos representantes de una veterana saga de tejedores de tapiz. En un principio, su actividad fabril no se orienta a la producción de alfombras de nudo (una técnica desconocida en la tradición flamenca que representan los Vandergoten), pero sí a las rasas o de «punto de tapiz», entre las que sobresalen las de la época de Carlos IV. Los inicios de la fabricación de alfombras de nudo en la manufactura regia no están fijados con precisión, pero se deben situar a finales del siglo XVIII. Sin embargo, las primeras alfombras «a la turca» –es decir, anudadas con nudo simétrico o turco– firmadas por la Real Fábrica son ya de época fernandina, es decir, de comienzos del siglo XIX.

## V. Técnicas, actividades y oficios

### V.1 Procedimientos previos a la producción del tejido de nudo español.

Hilado: Es la operación que consiste en crear una fibra continua o hilo a partir de las fibras de lana obtenidas del esquilado de las ovejas y los procesos posteriores a esta.

Producción del dibujo: Es una fase previa al tejido cuya realización corresponde a dibujantes profesionales que conocen los entresijos de la fabricación de las alfombras de nudo, y saben dar respuesta a los requerimientos de esta especialidad del diseño textil. Primero se realiza un boceto de pequeño tamaño y generalmente a mano alzada. En el caso de las alfombras de «estilo español», aparece dibujada una parte representativa de la decoración del campo, con parte también de la cenefa y del «delantal», si lo hubiere. En los diseños para alfombras de nudo español, la composición no sigue un plano simétrico o centrado. La técnica empleada siempre es pintura al agua, bien acuarela o bien témpera. Después se realiza la «cuadrícula», consistente en descomponer en una retícula regular el dibujo, de manera que cada cuadrado del modelo corresponde a un nudo en el ejemplar tejido. Habitualmente la cuadrícula solo representa la unidad de diseño o «rapport»; estos patrones o unidades de repetición es lo que los tejedores y dibujantes de la Real Fábrica de Tapices denominan «golpes». La cuadrícula se trabaja con pintura al agua (acuarela o témpera) y sobre soportes celulósicos de diferentes tipos. La modalidad más tradicional consiste en utilizar un papel cuadriculado de gramaje más o menos normal que luego es adherido sobre una fuerte cartulina o cartón para adquirir mayor resistencia y rigidez. Otra, que se comenzó a emplear más modernamente, utiliza como soporte una cartulina milimetrada o cuadriculada, de considerable gramaje, sobre la que se pinta directamente.

### V.2 La producción del tejido de nudo español.

**Urdido:** Es la operación que consiste en preparar los hilos de urdimbre que se van a llevar al telar. Para ello hay que saber previamente las medidas que va a tener la alfombra y la densidad de tejido que se va a emplear en su fabricación. El urdido se hace sobre una herramienta llamada «urdidor», que básicamente consiste en un bastidor cuadrado («cuadrante») de madera con un sistema de orificios y clavijas móviles para ordenar los hilos. La función principal de esta herramienta es disponer las urdimbres en las dos capas o «sábanas» de hilos (una correspondiente a los pares y la otra a los impares) que van a ir montadas en el telar.

Montaje del telar:

**Colocación de la urdimbre:** Terminada completamente la fase de urdido, las trenzas se trasladan al telar y se desenrollan. Después, los haces se van pasando progresivamente por unas barras metálicas que serán las que fijen los extremos superior e inferior de la urdimbre a los plegadores o enjulios del telar. Para mantener la separación de las dos «sábanas» formadas por la cruz, el tejedor introduce provisionalmente un hilo entre capa y capa, a todo lo largo del urdido. Después va ordenando los hilos con la ayuda del «igualador», es decir, un listón de madera con clavos dispuestos a intervalos regulares denominados «calamones». A este listón –que hace a modo de peine– se fijan los hilos provisionalmente mediante un hilván. Una vez realizado el «igualado», se procede a fijar la barra inferior en el plegador bajo del telar. Acto seguido, se sube el igualador a una posición alta en el telar y se ancla sobre unas escuadras de hierro para después en el plegador superior la otra barra introducida entre las urdimbres. Ya fijados, ordenados y estirados los hilos, se procede a la eliminación del hilo provisional y a la introducción entre las dos capas de urdimbre de otro listón de madera denominado «vara» o «vara de cruz». De esta manera, quedan diferenciadas en el telar las dos capas de hilos impares y pares. La primera se denomina «de vara» y la segunda, que queda más retranqueada en relación con la posición del tejedor, «de cruz» o «lizo».

**Lizado o atado:** Consiste en atar los lizos a los hilos pares de la urdimbre, es decir, a la capa que queda situada en segunda fila. Los lizos son hilos perpendiculares a la urdimbre que, en el telar de alfombras, tienen la función de atirantar la sábana de pares y ampliar la separación entre las dos capas del urdido. De esta manera, se facilita la apertura de la «calada» para la introducción de la trama.

**Tensado:** Una vez montada la urdimbre sobre el telar y enrollada en el plegador inferior, se procede a tensar la misma accionando la palanca o el tornillo, dependiendo del tipo de telar. De esta operación –que requiere fuerza–, se encargan los «mozos» que ayudan en el taller.

### V.3 Tejido.

**Realización de fajas:** La primera operación al comenzar a tejer una alfombra de nudo es la realización de la faja de empiece. Esta es una franja de anchura variable constituida exclusivamente por el entrecruzamiento de las tramas y las urdimbres. Su función es asentar las urdimbres y asegurar la ortogonalidad del tejido, así como rematar la alfombra por los dos extremos. Si la alfombra va a llevar flecos, las fajas quedarán vistas. Por el contrario, si no hay flecos, estas serán dobladas y remetidas por el reverso del tejido. Quedarán fijadas a este mediante costura con «punto de festón».

**Anudado y pasado de tramas:** Previamente, el tejedor habrá hecho acopio de todos los colores que vayan a intervenir en el dibujo de la alfombra y los habrá colocado ordenadamente sobre los «madejeros». Estos consisten en unos caballetes de madera de mediana altura sobre los que se cuelgan las madejas de lana clasificadas por colores. Colocados justo detrás de la posición que ocupan los tejedores en el telar, sirven para que –simplemente dándose la vuelta– estos puedan coger las hebras que vayan necesitando a medida que avanzan en el anudado. Para guiarse en su labor, el

tejedor de nudo español coloca en el telar la cuadrícula correspondiente a la parte que está tejiendo en ese momento. Normalmente, esto se hace sujetando el cartón del dibujo entre los hilos de la urdimbre. De este modo, el alfombrista va contando los cuadrados y «copiando» el dibujo en el telar nudo a nudo. El tejedor diestro maneja los hilos de urdimbre con la mano izquierda y hace el nudo con la derecha. Su mecánica de trabajo consiste en ir haciendo las lazadas y, de manera simultánea, irlas cortando, cambiando de color según lo que mande la cuadrícula. El corte se hace con tijeras especiales (que tienen una de las hojas incompleta, acabada en forma roma) y en dos fases: primero se corta el nudo nada más hacerse; después, cuando ya hay una cierta superficie de nudo tejida, se repasa la superficie de esta con las mismas tijeras para unificar al máximo la altura del pelo. La especial forma de las tijeras está concebida para el también particular uso que de estas que hacen los tejedores: en plano, de manera paralela a la superficie del tejido. El agarre de la herramienta se hace, por lo tanto, de modo muy diferente al convencional. La punta roma se emplea, además, con la función de ayudar a bajar el nudo.

La tarea del anudado se reparte de manera uniforme entre el número de tejedoras que intervengan en el telar, ya que no hay oficiales de dibujo y copistas, sino que cada una de aquellas trabaja con arreglo a su correspondiente parte de cuadrícula. Así, cada una de las trabajadoras puede abordar su labor de una manera autónoma (dentro de un ritmo de avance del tejido sincronizado con el resto de las compañeras), ya que no tiene que copiar a ninguna otra, ni ninguna otra tiene que copiarla a ella. Dado que el patrón de composición en las alfombras de nudo español es siempre repetitivo y, con frecuencia, geométrico, la tejedora suele comenzar a realizar el anudado marcando la parte externa del dibujo y posteriormente entrar a hacer el relleno del mismo. Sin embargo, también puede hacer el «bordeado» y el dibujo interno a la vez.

El corte del nudo español es siempre uniforme, lo que en la jerga de las tejedoras de la Real Fábrica de Tapices se llama «a masilla», porque esta modalidad de corte no resalta el dibujo como la técnica del «recortado» (forma de dibujar o recortar el pelo a punta de tijera empleada en el nudo turco), sino que da lugar a masas homogéneas de pelo.

No obstante, en las alfombras de nudo español también puede haber efectos de relieve que imitan la textura de los terciopelos labrados. Esto se consigue cortando el pelo del nudo a dos alturas diferentes, de manera que la más alta resalte en realce el dibujo. Otra técnica de relieve que se suele emplear en las cenefas suplementarias conocidas como «delantales», consiste en dejar el fondo sin nudo para resaltar el volumen de la parte anudada.

En el anudado sencillo, el avance se hace siempre por hilos alternos: es decir, primero se hace el nudo en los hilos impares de la urdimbre dejando los pares libres, mientras que en la siguiente fila se anudan los pares y se dejan libres los impares. De esta manera, los nudos se van disponiendo al tresbolillo, a diferencia del anudado simétrico o «turco». En el argot de los tejedores de nudo español, al par le llaman el «bueno» porque se hace en la sábana delantera de las urdimbres, mientras que el impar es el «incómodo» porque se hace sobre la que está retranqueada y cuesta más coger.

Cada vez que se acaba de hacer una fila de nudos, se procede a tejer las «orillas», que constituyen el borde de la alfombra en el sentido de la trama. Normalmente, están compuestas por 4 hilos de urdimbre libres de nudos, ligados con las tramas mediante un simple ligamento de tafetán. Son el equivalente a las «fajas» que se hacen en el sentido de las urdimbres y, como estas, tienen la función de rematar el tejido para evitar que se muevan los nudos o que se deshaga el ligamento de base. Las orillas se tejen con tramas suplementarias –generalmente de lana o algodón y muchas veces coloreadas– para dar lugar a un borde que armonice en material y tono con los perfiles o «piedras» que cierran o enmarcan el anudado.

Conforme se avanza en el proceso de fabricación, va «subiendo el tejido», es decir, va aumentando la altura de la porción de alfombra ya anudada. Llega un momento, entonces, en que a los tejedores les resulta incómodo seguir poniendo las consecutivas hiladas de nudos: se hace necesario, en ese momento, enrollar la urdimbre en el

plegador inferior para bajar la altura de la superficie ya tejida. A esta operación se la llama coloquialmente «dar vuelta». Consiste en aflojar la tensión del telar mediante el uso del tornillo o el desatado de la palanca. Una vez enrollada la urdimbre en el enjulo inferior y desenrollada en la correspondiente proporción la «reserva» de esta que permanece enrollada en el superior, se vuelve a tensar o «apretar» el telar para que el tejedor pueda continuar con su labor.

Remate de fajas / realización de flecos: Tanto la operación de cosido de las fajas como la realización de flecos, tienen lugar cuando se ha acabado la fase de tejido y la alfombra se ha sacado del telar cortando las urdimbres. Si está previsto guarnecer esta con algún tipo de flocadura, aquellas se cortarán dando el sobrante correspondiente a la longitud que vaya a tener el fleco, ya que este consiste, precisamente, en la prolongación de las urdimbres. Una vez cortada la alfombra, serán los propios tejedores los que se encarguen de anudar los hilos que han quedado sueltos. En el ámbito del nudo español, la tradición es agrupar los flecos en haces de 4 a 6 hilos y atarlos con un nudo sencillo, sin hacer ninguna labor de trenzado.

## VI. Los oficios

### VI.1 Tejedoras.

El oficio del tejido de nudo español quedó estructurado fundamentalmente en las grandes manufacturas, como fueron la Fundación de Gremios y la Real Fábrica de Tapices. En esta última, el personal de los obradores de alfombras de la sección que antiguamente estaba especializada específicamente en las alfombras de nudo español, se clasificaba de esta manera: oficial o tejedor de primera por cuadrícula, oficial o tejedor de segunda por cuadrícula y aprendiz.

Dado que el personal del obrador de alfombra española era (siguiendo la tradición) totalmente femenino, a las tejedoras se las llamaba «oficialas» o «aprendizas». La oficiala de primera era la que llevaba o dirigía la labor del telar (en el taller de nudo turco, esta función siempre la realizaba un oficial de primera hombre) y comenzaba a formar en el oficio a la aprendiz. Esta se iniciaba en el tejido aprendiendo a coger la tijera, a reconocer las gamas cromáticas y a colocar las madejas de colores en los madejeros; después, al cabo de unos 15 o 20 días, comenzada a cortar el nudo. También se ocupaba de tareas auxiliares como el urdido, en el que era dirigida por las oficialas. Su periodo de aprendizaje podía durar hasta tres años, antes de ascender de categoría.

### VI.2 Oficios complementarios.

Dibujo: La persona que hace los dibujos es fundamental para la industria de las alfombras, aunque solo ha habido especialistas en esta materia en las manufacturas principales. En el resto, los dibujantes eran personal externo o bien trabajaban sobre modelos gráficos suministrados por las primeras. El «cuarto de dibujo» de la real Fábrica de Tapices comprendía las siguientes categorías profesionales: dibujante jefe, dibujante de cartón, dibujante bocetista de alfombras, dibujante cuadrícula de alfombras, ayudante de dibujo tapiz, alfombras y cuadrícula de primera.

Tintorería: Es el oficio de teñir las lanas. Esta labor a veces podía ser desempeñada por los propios tejedores en talleres modestos, pero en las fábricas de importancia se tenía que encargar a proveedores especializados, o bien hacerla con técnicos propios, donde el laboratorio de tintes podía estar integrado por un maestro y un número indeterminado de ayudantes.

## VII. El rol de género

Mientras que el oficio de tejedor de tapiz en España ha sido tradicionalmente ejercido desde sus orígenes y hasta recientemente por el género masculino, el de alfombrista comenzó históricamente también asociado al mismo género, pero a partir de finales del

siglo XIX inició su decantación hacia una condición fundamentalmente femenina. Testimonios gráficos de la década de 1930-1940, revelan que en esa época comparten los telares de alfombra hombres y mujeres, pero sabemos que el porcentaje de estas últimas fue siendo cada vez mayor conforme avanzaba el siglo, como ocurrió también en el área de restauración. La fábrica madrileña se incorpora, así, a una política laboral que funcionaba en Francia desde la creación de los primeros obradores de alfombras de nudo en el siglo XVII, en donde, con el fin de abaratar los costes salariales, la contratación de mano de obra femenina e infantil era una práctica generalizada.

Durante la segunda mitad del siglo XX, el porcentaje de mujeres es ya mayoritario en los telares de alfombras. Esto es así en los obradores rurales, pero también en las fábricas más importantes, como la Fundación de Gremios y la Real Fábrica de Tapices. En ambas coexisten los hombres y las mujeres en los telares de nudo turco, pero, aunque aquellos son cada vez más minoritarios, todavía son los oficiales masculinos los que ocupan los puestos jerárquicos en el taller. Sin embargo, en la sección de nudo español, la totalidad de la plantilla es femenina. En esto parece que tiene mucho que ver el hecho de que en el tejido de nudo español se trabaja por el sistema de cuadrícula, mientras que en el de nudo turco predomina absolutamente el de dibujo, al que tradicionalmente está vinculado el tejedor masculino.

Llegados ya a la segunda década del siglo XXI, el oficio de alfombrista en la Real Fábrica de Tapices ha pasado a ser desempeñado exclusivamente por las mujeres.

#### *VIII. Caracterización y tipología de las alfombras de nudo español*

Las alfombras de nudo español que se han venido haciendo durante los siglos XX y XXI muestran un repertorio de diseños claramente ligado a la tradición alfombrera hispana de los siglos XV al XVII, fundamentalmente. Una tradición cuya singular iconografía bebe de las fuentes del arte hispanomusulmán y de la posterior síntesis de esta con las corrientes estéticas de las artes decorativas occidentales. De este modo, la gran mayoría de estas alfombras reproducen con mayor o menor fidelidad los dibujos de ejemplares antiguos asociados en el imaginario colectivo a la producción de los talleres de Alcaraz y Cuenca.

Los principales «estilos» o tipologías decorativas reproducidas o reinterpretadas son los siguientes: Mudéjares tipo Holbein, Góticas de «brocados», Góticas de «cardos», Renacentistas de «brocados», Renacentistas de «coronas» y Cuenca tipo «Lotto».

Como corresponde a la tradición hispana, la riqueza de las cenefas es especialmente notable. La mayor parte de ellas reflejan las diversas variantes del motivo de «sierpes», pero también son frecuentes las figurativas de raigambre mudéjar, e incluso de las de tipología cúfica o pseudo cúfica. Algunos modelos reproducen también los característicos «delantales» que aparecen en ejemplares del siglo XV.

Los colores son ricos y variados, aunque número y matices varían en función de las características de los estilos evocados: desde la intensidad y variedad de las piezas mudéjares hasta la casi monocromía de las renacentistas «de coronas». En muchos de los ejemplares –particularmente en los fabricados en la Fundación de Gremios– se imita, además, el «barrado» característico de los colores antiguos. Este es un efecto cromático que se produce como consecuencia del empleo de colores naturales y de procesos artesanales de tinción en madeja: el baño de tinte no penetra por igual en todo el volumen de esta y da lugar a irregularidades en la coloración de las fibras, de modo que, una vez anudada la lana, esas desigualdades de tintura producen variaciones tonales dentro de un mismo color en forma de «barras» horizontales.

Atendiendo a la forma de corte del pelo, pueden diferenciarse diversas modalidades: la mayoría de los ejemplares presentan un corte homogéneo o «a masilla», con una altura de pelo uniforme, pero otras (generalmente las de factura más sofisticada), muestran un efecto de relieve mediante el corte del pelo a dos alturas. Algunas otras presentan también un efecto especial de relieve en los «delantales» conseguido

mediante el recurso de dejar el fondo sin nudo y poner este solo en la superficie que lleva dibujo.

Los materiales empleados en la composición de las alfombras son prácticamente invariables: lino para las urdimbres y las tramas; lana merina para el anudado. Por eso, cuando la alfombra lleva flecos (que es muy frecuente), estos son de lino.

Prácticamente todas las alfombras de este «renacimiento» del nudo español pertenecen al modelo de diseño cuya decoración de campo obedece a un patrón repetitivo.

Las densidades de tejido que presentan las alfombras de nudo sencillo más frecuentes oscilan entre los 25 y los 35 nudos por decímetro cuadrado, aunque se ha constatado la existencia de algún ejemplar excepcional en el que el parámetro de anudado llegaba a los 40 por decímetro.

#### *IX. Bienes muebles, inmuebles y espacios de interés vinculados*

##### Bienes muebles:

Como bienes muebles asociados la industria del nudo español, podemos señalar tanto el repertorio de modelos gráficos con ella relacionados, como todo el instrumental empleado históricamente en los oficios vinculados a la tejeduría: Bocetos y cuadrículas para alfombras de nudo español, urdidor de bastidor, rueca o torno de hilar, devanaderas manuales, carretes y conos madejeros, peines de púas (metálicos), tijeras para cortar el nudo (con una punta roma), telares manuales de alto lizo (sistema de palanca y de tornillo), caja o grada de madera para el telar.

Aparte de los bienes muebles de este tipo que se continúan usando en la Fundación Real Fábrica de Tapices, hay un número indeterminado de ellos conservados en las diferentes colecciones de carácter etnográfico que están repartidas por todo el territorio nacional. Uno de los fondos más importantes en este sentido, es el que pasó a propiedad del Museo Nacional de Artes Decorativas procedente de la Fundación de Gremios, tras el cierre de esta institución en 1995. Entre los bienes que forman parte de esta colección se encuentran numerosos bocetos y cuadrículas relacionados con la fabricación de alfombras de nudo español.

Otros museos o colecciones en las que sabemos que se conservan bienes muebles relacionados con la fabricación del nudo español son: la Casa Nistal (Astorga), la casa del Doncel (Sigüenza), Taller-exposición de Trinidad García Esteban (Ayuntamiento de Alcaraz), Museo Etnológico La Posada (Chinchón), y el Castillo de Sotopalacios o «Palacio del Cid» (Burgos).

La Fundación Real Fábrica de Tapices es la única gran manufactura de España que mantiene hoy en día viva la fabricación de alfombras manuales de nudo. Para el desarrollo de esta actividad, continúa empleando todo el instrumental más arriba relacionado. Además, cuenta con 6 telares de alto lizo (de palanca y tornillo) montados específicamente para el tejido de nudo y en el fondo gráfico de su Archivo Histórico (AHRFT) conserva 2046 bocetos de alfombras, entre los cuales figura un importante número de dibujos relacionados con las alfombras de nudo español. Forman también parte de este mismo fondo un número no inferior a 43 cuadrículas vinculadas al mismo uso.

##### Bienes inmuebles:

El edificio histórico de la Real Fábrica de Tapices: el edificio actual de la Real Fábrica de Tapices fue levantado de nueva planta de estilo neomudéjar según los planos del académico y Arquitecto Mayor de Palacio y de Sitios Reales José Segundo de Lema, que fue secundado en esta tarea por el arquitecto Enrique Repullés y Segarra. De acuerdo con el proyecto realizado en 1884, la construcción de la nueva sede de la manufactura madrileña pasó a ocupar los terrenos del olivar del antiguo exconvento de Atocha, cedidos para tal fin por la Corona para compensar el derribo de los antiguos locales. Éstos (la antigua «Casa del Santa Bárbara»), también de patrimonio real, habían continuado hasta la fecha siendo los mismos en los que se había instalado la Fábrica en

el siglo XVIII, pero ahora entorpecían el desarrollo del Ensanche de Madrid por la calle de Santa Engracia y aledaños.

El nuevo edificio, acabado en 1889, adoptó un plan de manzana cerrada en el que se concentraban todas las actividades relacionadas con la producción y la restauración, además de lugares de almacenamiento. El edificio de la Real Fábrica de Tapices fue seleccionado dentro del Plan del Patrimonio Industrial por el Instituto de Patrimonio Histórico Español y declarado en 2006 Bien de Interés Cultural en la categoría de monumento por la Comunidad de Madrid.

Actualmente dentro del edificio histórico de la Real Fábrica de Tapices funcionan los siguientes espacios y dependencias relacionados directa o indirectamente con la fabricación de alfombras de nudo español: obrador de fabricación de alfombras, obrador de fabricación de tapices (ocupado con algunos telares montados para tejido de alfombras de nudo), gradilla: espacio destinado al sacudido y limpieza de alfombras, almacenes de depósito de alfombras, laboratorio de tintes, cuarto de dibujo y almacén de lanas y materias primas. Además, se pueden considerar también dependencias relacionadas con la alfombra de nudo español su oficina comercial así como el Archivo Histórico de la Real Fábrica de Tapices.

Salvo el edificio de la Fundación Real Fábrica de Tapices no conocemos la existencia de otros inmuebles vinculados históricamente a la fabricación de alfombras de nudo. Es razonable pensar, sin embargo, que, como consecuencia de la importante actividad alfombrera que tuvo lugar en España durante el siglo XX, todavía se conserve en algunos puntos de la geografía nacional el testimonio de esos obradores que algún día fueron y que permanecen cerrados desde décadas.

Por otra parte, hay algunos intentos de musealizar la actividad alfombrera creando exposiciones, talleres o museos. En estos se muestra al público instrumental relacionado con el tejido de nudo o, incluso, se hacen demostraciones del oficio de tejedor. Sirvan como muestra los de Alcaraz, Chichón o Sigüenza.

#### X. *Acciones de salvaguarda: Musealización, formación, transmisión*

##### X.1 Fundación Real Fábrica de Tapices.

La Fundación Real Fábrica de Tapices ha asumido claramente desde la fecha de constitución que la salvaguarda de los saberes vinculados a su propia historia fabril es parte fundamental del objeto social de la entidad. Este compromiso con el mantenimiento de los oficios artísticos conlleva una puesta en valor de estos de acuerdo con el concepto de patrimonio cultural inmaterial. Según esta, «se entiende por "salvaguardia" las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión –básicamente a través de la enseñanza formal y no formal– y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos».

Alineados con los postulados de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (UNESCO, París, 17 de octubre de 2003), se han venido llevando a cabo las siguientes actuaciones:

Escuelas taller: Dentro del módulo de fabricación de alfombras, los alumnos aprendieron a tejer tanto el nudo turco como el español y, dentro del plan de formación integral diseñado al efecto, recibieron también enseñanzas de historia de la alfombra española. Los participantes en los diversos ciclos completaron su aprendizaje con un período de inserción laboral.

Mantenimiento de la fabricación y promoción de la alfombra de nudo español, aunque no hubiera encargos comerciales en ese sentido. La decisión se tomó en el año 2018 y desde entonces se ha continuado sin interrupción la fabricación de alfombras de nudo sencillo. Con esta medida, se persiguen los siguientes objetivos: Formar en la técnica del nudo español a nuevas tejedoras que garanticen un relevo generacional en el oficio. Promover la demanda de alfombras de nudo español utilizando los ejemplares

tejidos como muestras en ferias o, en general, en las estrategias comerciales. Difundir el conocimiento de la alfombra genuinamente española y sus procedimientos únicos de fabricación a través del «Museo vivo» de la Real Fábrica de Tapices.

Renovación del diseño de las alfombras de nudo español para insertar su estética en la modernidad y procurar su reintroducción en el mercado como producto demandado y por tanto viabilidad económica a los artesanos.

Catalogación y puesta a disposición de los investigadores del Archivo Histórico de la Real Fábrica de Tapices (AHRFT).

#### X.2 Musealización.

En los últimos años han surgido diversas iniciativas en el territorio español para conservar, por lo menos de manera testimonial, la memoria histórica de la industria tradicional alfombrera. La mayoría de estas iniciativas se han dado en las poblaciones que un día tuvieron una importante actividad en este sector y que –ante la constatación de su irremisible proceso de extinción– han querido conservar el recuerdo de una actividad que, en algún momento, formó parte de su identidad colectiva. El nudo español tendrá que tener un espacio propio dentro de los proyectos museográficos y de difusión.

#### X.3 Realización de inventarios.

Es necesario realizar inventarios tanto de la nómina de talleres domésticos o de pequeño tamaño dispersos en el ámbito rural, así como de los bienes muebles y documentales asociados a todos los centros productores y/o instituciones museísticas asociadas a la manifestación.

### XI. *Percepción e implicación social*

La percepción del oficio y la implicación social de los trabajadores de nudo español son aspectos que están muy poco documentados. No obstante –y a pesar de que la presencia de los alfombristas en las ordenanzas gremiales conocidas es escasa–, es lógico pensar que, en los períodos en los que esta industria estuvo más activa, el importante colectivo de tejedores y menestrales de los oficios con ella relacionados (cardadores y peinadores de la lana, hiladores, tintoreros, etc.) hubo de tener un gran impacto en su entorno social.

Los diversos intentos de recuperar la fabricación de alfombras de nudo español que han tenido lugar a lo largo del siglo XX, revelan que en muchas poblaciones se mantuvo con orgullo el recuerdo de esa tradición. El deseo de revivir esta, no estaba fundamentado tanto en criterios comerciales como en un cierto sentimiento identitario asociado a la historia y al arraigo local de la misma. La vinculación del nudo español con una ideología oficial de cariz nacionalista, es lo que propició el desarrollo prioritario de esta técnica, a partir de 1947, en los talleres de la Fundación Generalísimo Franco. En el contexto de la política socio cultural del régimen franquista, los planes PPO (Promoción Profesional Obrera) sirvieron también de marco para el desarrollo de proyectos de reinstauración de obradores de nudo español. Este fue el caso de las experiencias llevadas a cabo en ese sentido en Lucena y, sobre todo, en Casasimarro. Sin embargo, es preciso reconocer que esos intentos se vieron favorecidos, en gran medida, por ese sentimiento de orgullo comunitario que buscaba resucitar las glorias de su pasado, bien a nivel local o regional. Esto mismo se puso de manifiesto posteriormente, en otros proyectos locales de mantenimiento o revivificación de la tradición del nudo español, como los implementados en Alcaraz o Sigüenza. En estos, las autoridades municipales y regionales, unidas a entidades de carácter cívico, intentaron hacer viable la actividad de talleres que representaban la continuidad de un acervo cultural sentido como propio.

Desde el punto de vista del impacto en su entorno de las grandes manufacturas involucradas en la industria de la alfombra de nudo, los testimonios más significativos podrían ser los de la Fundación Generalísimo / Fundación de Gremios y, especialmente, la Real Fábrica de Tapices. Pero, en ambos casos, la información que tenemos al

respecto se refiere a la fábrica en su conjunto, no a la sección específica dedicada a la producción del nudo español.

De la primera sabemos que su monumental sede histórica y la extensión de sus terrenos (20 hectáreas) condicionaron en gran medida el desarrollo urbanístico de la zona de Fuentelarreyna (Monte de El Pardo). Por otro lado –y siguiendo la tradición de grandes manufacturas históricas como Gobelinos–, en las proximidades del edificio principal se levantaron otras construcciones destinadas a vivienda para los trabajadores de la institución. Este conjunto residencial, denominado «el poblado», influyó decisivamente en su entorno demográfico durante el período de auge de la Fundación. La especulación urbanística, el traslado del edificio de esta al polígono industrial de Fuencarral en el año 1990 y, sobre todo, el cierre definitivo de la entidad en 1995, determinó la progresiva disolución del carácter originario de este conjunto fabril y residencial.

La Real Fábrica de Tapices quedó emplazada desde 1720 en la denominada «Casa del Abreviador», situada extramuros de la ciudad de Madrid y muy cerca de la puerta o portillo de Santa Bárbara. Por eso se comenzó a conocer pronto como la «Fábrica de Santa Bárbara». Es indudable que, desde sus comienzos, la particular actividad de la regia manufactura y el variopinto colectivo de sus trabajadores y directivos dejaron una marcada impronta en este, por entonces, periférico barrio madrileño. El hecho de que la familia de los directores de la fábrica y varios trabajadores tuvieran su vivienda en el propio edificio, acentuó la integración de la misma en su entorno urbano.

Conforme se fue acrecentando su actividad (sobre todo a partir del comienzo de la producción de alfombras de nudo) y el barrio de Santa Bárbara se fue integrando en el casco urbano de Madrid (sobre todo tras el derribo de la llamada «cerca de Felipe IV» y el portillo de Santa Bárbara en 1868), la Real Fábrica de Tapices fue consolidándose como uno de los referentes de la capital y su antiguo caserón como un icono del paisaje madrileño (hasta que es derruido en 1889). Los primeros años del siglo XX parecen marcar el apogeo de la «fama social» de la Real Fábrica de Tapices. En ello influye el inusitado interés por las artes industriales que culmina en esa época, pero también la consagración de la manufactura como espacio vinculado al universo de lo «goyesco», plenamente de moda por entonces tras el «descubrimiento» de los cartones para tapiz del genio aragonés. Esta vinculación de la Fábrica con el casticismo madrileño todavía perdura en 1951, cuando se estrena la zarzuela «María Manuela» de Federico Moreno Torroba, ambientada parcialmente en los obradores de tapiz.

## *XII. Dimensión internacional*

La proyección internacional de las producciones de alfombras de nudo español, además de las investigaciones y su presencia en colecciones internacionales de ejemplares históricos, viene dada por la actividad de la Real Fábrica de Tapices, que no obstante ha estado vinculada principalmente a sus tapices y a la imagen de Goya. No obstante, desde comienzos del siglo XX han sido varios los galardones que han reconocido internacionalmente, y de forma genérica, los méritos de su actividad fabril: Medalla de oro y diploma «Grand Prix» en la Exposición Universal de París de 1900, Diploma «Grand Prix» en la Exposición Universal de Bruselas de 1910 y Diploma conmemorativo de la Exposición de Arte Antiguo de Bruselas de 1935.

A partir de la década de 1940, por otro lado, se inicia un período en el que importantes clientes europeos y norteamericanos se interesan por las alfombras de «estilo español». Sin duda, este nuevo gusto por las alfombras a la manera de las antiguas de Cuenca y Alcaraz surge influido por la recuperación historiográfica de la alfombra española y, en EE.UU., por la potente moda del «Spanish Colonial Revival». Es un momento en el que no solo los particulares extranjeros ejercen una fuerte demanda de este tipo de alfombras, sino también muchos grandes hoteles. Afortunadamente, la moda llega a calar también en España y todo ello dispara los encargos del tejido de nudo español.

El prestigio que por entonces alcanzaron los ejemplares antiguos fabricados en los talleres hispanos, alentó también el interés coleccionista extranjero. Esto trajo como consecuencia que la mayoría de las alfombras anteriores al siglo XVII salieran fuera del país, y fueran a parar a algunas de los mejores museos y colecciones particulares del mundo. El comercio internacional y el expolio del patrimonio explican, por lo tanto, la abundante presencia de la alfombra española en museos como los siguientes: City Art Museum (San Luis), Hispanic Society of America (Nueva York), Institute of Arts (Detroit), Metropolitan Museum of Art (Nueva York), Museum of Art, Cleveland Museum of Art (Filadelfia) Museum of Fine Arts (Boston), Textile Museum (Washington D.C.), Vizcaya Museum & Garden (Florida. Miami) en EE.UU.; Musée Historique des Tissus (Lyon) en Francia; Museum Für Islamische Kunst (Berlín), Salzburger Museum C.A. (Salzburgo) en Alemania, Victoria And Albert Museum (Londres) en Reino Unido o el Museum of Islamic Art (Doha) en Qatar.

La declaración del nudo español como «manifestación representativa del patrimonio cultural inmaterial de España» puede contribuir, a que se difunda a escala internacional el conocimiento de que este saber hacer todavía permanece vivo en nuestro país.

### XIII. Obras de referencia, selección bibliográfica y de audiovisuales

ALCOLEA, S. 1958. *Artes decorativas de la España cristiana*. «Ars Hispaniae», t. XX. Barcelona. Madrid, ed. Plus Ultra.

– *Alfombras españolas de Alcaraz y Cuenca, siglos XV-XVI*. 2002. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica, Madrid.

– *Al-Andalus, The Art of Islamic Spain, exhibition* (1992). Catálogo de exposición, 1 de julio-27 septiembre de 1992, Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

AMADOR DE LOS RÍOS, R. 1981. Murcia y Albacete. Barcelona, ed. El Albir. Reedición del original de 1889.

ASLANAPA, Oktay. 1996. *The Art of Turkish Carpet Working*, Skylife, agosto de 1996, pp. 20-33.

BARRIO, J. L. 1985. «Alfombras de Cuenca», *Antiquaria*, núm. 17, pp. 18-23.

BARRIO MOYA, J. L. 1978-1979. «Alfombras de Cuenca de los siglos XVII y XVIII». *Revista Cuenca*, Diputación Provincial de Cuenca (1978-1979), números 14 y 165, pp. 55-60.

BARTOLOMÉ ARRAIZA, A., y PARTEARROYO, C. 1999. «Alfombras», en Bartolomé Arraiza, A. (coord.), *Las Artes Decorativas en España* (tomo II), *Historia General del Arte «Summa Artis»* vol. XLV, pp. 205-262. Espasa Calpe. Madrid.

BARTOLOMÉ ARRAIZA, Alberto; SCHOEBEL ORBEA, Ana; PARTEARROYO, Cristina. 2002. *Alfombras Españolas de Alcaraz y Cuenca, siglos XV-XVI*. Madrid: Secretaría General Técnica: Subdirección General de Información y Publicaciones.

BATKI, J. 1984. «A Spanish Renaissance Carpet from the Deering Collection», *HALL*. Vol. 6. núm. 3. (Issue 23). 1984.

BEATTIE, M. H. 1986. «The Admiral Rugs of Spain. An Analysis and clasification of their field design», en Robert Pinner y Walter B. Denny (eds.), *Oriental Carpet & Textile Studies II, Carpets of the Mediterranean Countries 1400-1600* (actas de la 4th International Conference on Oriental Carpets, Londres 1983), pp. 271-289.

BERINSTAIN, V., MIKAELOFF, Y., SUSAN, D., FLORET, E., GALEA-BLANC, C., GELLE, O., y otros. 1996. *Great carpets of the world*. Nueva York, Vendome Press.

BOFFIL, F. 1946. «Dos alfombras españolas», *Anales y Boletín de Museos de Arte de Barcelona*, vol. 4, núms. 3 y 4, julio-octubre. Barcelona.

CAMPANA, M. 1966. *Tapetti d'Occidente*. Fratelli Fabri, Milán.

– 1969. *European carpets*. Paul Hamlyn, Londres.

CASADO, C. 1998. *Exposición de alfombras y tapices artísticos de Nistal en Astorga*. León.

– 1997. «Una artesanía que se muere», *Revista de Folklore* núm. 204, pp. 183-184.

- CORTOPASSI, Roberta, y GAYRAUD, Roland-Pierre. 2008. «Un fragment d'Istabl 'Antar et les tapis de Fustat», *AnIsl* 42 (2008), pp. 299-312.
- CRESPO, D. de. 1973. «Alcaraz, industrias de ayer y de hoy», *Diario La Voz de Albacete*, 4 de agosto de 1973.
- DENNY, Walter B., y ÖLÇER, Nazan. 1999. *Anatolian Carpets, Masterpieces from the Museum of Turkish and Islamic Arts, Museum of Turkish and Islamic Arts*, Istanbul. Berna, Ertug y Kocabiyik.
- DIMAND, M. S. 1964. «Two Fifteenth-Century Hispano-Moresque Rugs», *Metropolitan Museum of Art Bulletin* (junio 1964), pp. 341-352.
- 1933. «An Early Cut-Pile Rug from Egypt», *Metropolitan Museum Studies*, 4 (2), pp. 151-162. doi:10.2307/1522796.
  - 1930. *A Handbook of Mohammedan Decorative Arts*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- ELLIS, Ch. G. 1988. *Oriental Carpets in the Philadelphia Museum of Art*. Philadelphia.
- 1986. «On "Holbein" and "Lotto" Rugs», en Robert Pinner y Walter B. Denny (eds.) *Oriental Carpet and Textile Studies, Volume II, Carpets of the Mediterranean Countries 1400–1600*, pp. 163-87, Londres, HALI/OCTS.
  - 1978. «Carpet Collections of the Philadelphia Museum of Art», *Textile Museum Journal*, vol. 17, Washington DC, pp. 29-44.
- ERDMANN, Kurt. 1966. *Siebenhundert Jahre Orientteppich*, Herford.
- 1963. *Europa und der orientteppich*. Florian Kupferbeg. Berlín.
  - 1962. *Europa und der Orientteppich*, Florian Kupferberg, Mainz.
  - 1955. *Der orientalische Knüppteppich. Versuch einer Darstellung seiner Geschichte*, Tübingen, Wasmuth.
  - 1932. «Eine unbeachtete Gruppe spanischer Knüppteppiche des 15 bis 17 Jahrhunderts», *Rev. Belvedere*. Vol. XI.
- FARADAY, Cornelia Bateman. 1990. *European and American Carpets and Rugs*, Antique Collectors' Club, Woodbridge.
- 1929. *European and American Carpets and Rugs*, Dean-Hicks Co., Grand Rapids.
  - 1927(a). «Early Spanish Rugs», *Good Furniture Magazine*, vol. XXVIII, pp. 7-12.
  - 1927(b). «Spanish Rugs of the XVI and XVII Centuries». *Good Furniture Magazine*, vol. XXVIII, pp. 87-92.
- FELTON, Anton. 1997. «Jewish Carpets, A Brief History», *Ghereh*, núm. 12, pp. 7-19.
- FERRANDIS, J. 1945. *Discurso sobre gadamecías*, leído en el acto de su recepción pública de 7 de mayo de 1945 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.
- 1942. «Alfombras hispano-moriscas, tipo Holbein», *Archivo Español de Arte*, vol. XV (1942).
  - 1941. «Alfombras españolas». *Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid*, núm. 2 (1941).
  - 1933. *Catálogo de la Exposición de Alfombras Antiguas Españolas*. Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte.
  - 1933. *Catálogo-guía de la Exposición de alfombras antiguas españolas*. Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte.
- FERRER GONZÁLEZ, J. M., y RAMÍREZ RUIZ, V. 2007. *Tapices y textiles de Castilla-La Mancha*. Guadalajara.
- FRANSES, Michael. 2019. «In the begining», *HALI*, núm. 2000, verano de 2019, pp. 138-145.
- 2013. «A Museum of Masterpieces 2: Iberian & East Mediterranean Carpets in The Museum of Islamic Art», *MIAQ*, Doha, 3 de mayo de 2013, pp. 70-92.
  - 2008. «Iberian & East Mediterranean Carpets in The Museum of Islamic Art», *HALI*, núm. 157, otoño de 2008, pp. 68-77. file:///C:/Users/Usuario/Downloads/A\_Museum\_of\_Masterpieces\_2\_Iberian\_and\_E.pdf
  - 1973. *European and Oriental Rugs*. Londres.

- FRANSES, Michael, y PINNER, Robert. 1981. «The East Mediterranean Carpet Collection [en el Victoria & Albert Museum]», *HALI*, 4/1, pp. 37-52.
- GANTZHORN, W. 1991. *The Christian oriental carpet*. Taschen, Colonia.
- GARCÍA GONZÁLEZ, F. 1994. *Alcaraz, 1753*. Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada. Madrid.
- GEIJER, Agnés. 1979. *A history of Textile Art*. Pasold Research Fund. Londres.
- 1963. «Some Thoughts on the Problems of Early Oriental Carpets», *Ars Orientalis* V.
- GIESE, W. 1955. «Telares de Astorga», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, CSIC. Madrid.
- GIMÉNEZ DE AGUILAR, J. 1933. «Notas acerca de la antigua fabricación de alfombras de Cuenca», *Revista Española de Arte*, Año II, núm. 7 (1933), pp. 367-376.
- GONZÁLEZ ARCE, J. D. 1993. *La industria de Chinchilla en el siglo XV*. Albacete.
- HENERE, E. *Spanish textiles*. F. Lewis, Publishers LTD. Leigh-on-sea.
- HERRERO, J.L., y PARTEARROYO, C. 1990. «Alfombras de Cuenca», *La Casa de Marie Claire*, núm. 25, marzo (1990).
- HISPANIC SOCIETY OF AMERICA. 1938. *Handbook Museum and Library Collections*. Chapter VIII, Textiles. New York.
- IRADIEL, P. 1974. *Evolución de la industria textil castellana en los siglos XII al XVI*. Universidad de Salamanca. Secretaría de publicaciones e intercambio científico.
- KENDRICK, A. F. (1927): «Spanish textiles and Spanish Art», en TATLOCK, R., et al., «Spanish Art: An Introductory Review of a Architecture, Painting, Sculpture, Textiles, Ceramics, Woodwork, Metalwork», *Burlington Magazine Monograph* II. Londres, B.T. Batsford, pp. 50-79.
- KENDRICK, A. F. y TATTERSALL, C. E. C. 1931. *Guide to the Collection of Carpets*. Victoria and Albert Museum. Department of Textiles. London.
- (1922): *Hand-woven Carpets, Oriental and European*, Londres, Benn Brothers.
- KING, Donald, y SYLVESTER, David (eds.). 1983. *The Eastern Carpet in the Western World*, Londres, p. 33.
- KÜHNEL, E. 1930. *Maurische Teppiche aus Alcaraz*, Pantheon.
- 1911. «Las artes musulmanas de España en la Exposición de Munich», *Museum*. Vol. I. pp. 420-432.
- KÜHNEL, E., y BELLINGER, L. 1953. *Catalogue of Spanish Rugs. 12th to 19th Century*. The Textile Museum, Washington.
- LAMM, C. J. (1985). *Carpet fragments: The Marby rug and some fragments of carpets found in Egypt (Nationalmuseums skriftserie)*, reedición del original de 1937. Swedish National Museum.
- LARRUGA, E. 1787-1800. *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*. Tomos XVII y XVIII: Provincia de la Mancha. Tomo XIX: Provincia de Cuenca. Madrid.
- LAVADO PARADINAS, P. J. 1985. «Alfombras del Almirante o alfombras de Tierra de Campos». *Actas de las II Jornadas de Cultura Árabe e Islámica (1980)*. Instituto Hispano-Árabe de Cultura. Madrid.
- MACKIE, L. W. 1977. «Two remarkable fifteenth century carpets from Spain», *The Textile Museum Journal*, vol. IV. núm. 4 (1977).
- 1973. *Weaving Through Spanish History, 13th-17th Centuries* (folleto de la exposición celebrada desde el 22 octubre de 1972 al 24 de marzo de 1973), Washington DC, Textile Museum.
- MAIK, Jerzy. 1994. «The New Textil Finds from Palmyra», *Archeological Textiles Newsletter*, núms. 18 y 19, noviembre de 1994, pp. 11-13.
- MARCO E HIDALGO (1909). «Cultura intelectual y artística de Alcaraz», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Tomo I.
- (1909) «Estudios para la historia de Alcaraz (alfombreros)». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 3.<sup>a</sup> Época, tomos. 19 y 21. II.
- MAY, F.L. 1977. *Rugs of Spain and Moroco*. The Spanish Society of America. The University of Chicago Press, Chicago.

- 1941. «The single-warp knot in Spanish rugs». *Notes Hispanic* vol. I (1941). Nueva York.
- 1945. «Hispano-moresque rugs». *Notes Hispanic*. Nueva York.
- MILANESI, Enza. 1999. *Las alfombras. Centros. Arte. Historia*. Grijalbo, Barcelona.
- MORENO, S. 1974. «Nueva artesanía lezuceña. Las alfombras de Alcaraz», *La Voz de Albacete*, 28 de julio de 1974.
- NAVAS DEL VALLE, F., y SÁNCHEZ JIMÉNEZ, J. 1951. «Ordenanza de los texedores de Chinchilla», *Anales del Seminario de Historia y Arqueología de Albacete*, 1.
- PADILLA MONTOYA y COUSTEAU VIDA. 1977. «Casasimarro: sus alfombras», *Narria*, núm. 5. La provincia de Cuenca. Marzo. Universidad Autónoma de Madrid.
- PARTEARROYO LACABA, C. 2003. «Alfombras españolas», en *Textil e Indumentaria: materias, técnicas y evolución* [actas de la reunión del Grupo Español del International (International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works-IIC), celebrada entre el 31 de marzo y el 3 de abril de 2003 en la Facultad de Geografía e Historia de la U.C.M.], Madrid, Grupo Español del IIC, pp. 73-117.
- 2001. «Alfombra mudejar», *Catálogo de la Exposición El hogar de los Borja*. Xativa, Valencia, pp. 318-320.
- 1996. «Alfombras Españolas del Museo de Artes Decorativas», *Cat. de la exposición del MNAD*, Madrid 1996. Madrid.
- 1994. «Alfombra gótico-morisca», en *La Paz y la Guerra en el Tratado de Tordesillas*, núm. 63. Valladolid.
- 1994. «Alfombra mudéjar tipo Holbein», en *La Paz y la Guerra en el Tratado de Tordesillas*, núm. 88. Valladolid.
- 1992. «Alfombra gótico-morisca», en *Exposición Arte y Cultura en torno a 1492*. Exposición Universal, Sevilla.
- 1982. «Tejidos, alfombras y tapices», en A. BONET CORREA, *Historia de las Artes Industriales y aplicadas en España*, cap. 11, pp. 349-388. Madrid.
- PÉREZ BUENO, L. 1941. «Miscelánea de las antiguas artes decorativas españolas», *Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid*, núm. 1. Madrid.
- PÉREZ DOLZ, L. 1952. *El arte del tapiz y de la alfombra en España*. Ciba, SA, Madrid.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M. 1996-1997. «Algunos aspectos del arte textil de ostentación en Murcia: alfombras, colgaduras y tapices de los siglos XVII y XVIII», *Imafronte*, núms. 12 y 13. Universidad de Murcia.
- PETZEL, Florence Eloise. 1987. *Textiles of Ancient Mesopotamia, Persia and Egypt*, USA.
- PINNER, Robert. 1986. «Introduction», en Robert Pinner y Walter B. Denny (eds.), «Oriental Carpet & Textile Studies» II, *Carpets of the Mediterranean Countries 1400-1600*, pp. 1-11, Londres, HALI/OCTS.
- PRETEL MARIN, A. 1975. «Notas pintorescas sobre las alfombras de Alcaraz en los comienzos del siglo XVI», *Al-Basit*, núm. 0, agosto de 1975.
- RAMÍREZ DE LUCAS, J. 1950. «Notas para una historia de la artesanía de la provincia de Albacete», *Revista de Estudios Manchegos*, IV, Ciudad Real.
- RÉAL, Daniel. 1925. *Tissus Espagnols et Portugais*, Libraire des Arts Décoratifs, Paris.
- SÁNCHEZ FERRER, J. 1998. «Las alfombras antiguas de la ciudad de Alcaraz: una aproximación histórico-artística», en *El fluir del tiempo*. Estudios en homenaje a M.<sup>a</sup> Esther Martínez López. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- 1989. «Las alfombras de Alcaraz», *Feria y Fiestas de Alcaraz*, septiembre de 1989. Albacete.
- 1988. «La técnica de las antiguas alfombras de la provincia de Albacete», *Información Cultural Albacete* núm. 25, julio de 1988.
- 1986. *Alfombras antiguas de la provincia de Albacete*. Instituto de Estudios Albacetenses. CSIC. Albacete.

- 1986. «Apuntes para una historia de la manufactura textil de la provincia de Albacete (siglos XIII al XVI)», *Información Cultural Albacete* núm. 4, mayo de 1986.
- 1987. «La grana, un producto de la economía del Señorío de Villena», en *Actas del Congreso del Señorío de Villena*, Albacete.
- 1981. «Sobre alfombras actuales de Lezuza y las antiguas de Alcaraz», *Al-Basit, Revista de Estudios Albacetenses*, núm. 9, abril (1981).
- SÁNCHEZ FERRER y CANO VALERO. 1982. *La manufactura textil en Chinchilla durante el siglo XV*. Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete.
- SARRE, F. 1921. «Die Ägyptische Herkunft der Sogennanten Damakus-Teppiche», en *Zeitschrift für Bildende Kunst*, vol. XXXII, pp. 75 y ss.
- 1910. «Die Teppiche auf der Mohammedanischen Ausstellung in München 1910», en *Kunst und Kunsthandwerk*, XIII, pp. 469-486.
- 1907. *Mittelalterliche Knüpftteppiche kleinasiatischer und Spanischer herhunft*. Viena, vol. X, pp. 503 y ss.
- SARRE, F., y FLEMMING, E. 1930. «A fourteenth-century sinagogue carpet», *Burlington Magazine*, vol. LVI, núm. 323, pp. 89-95.
- SCHABER, W. 1984. «Der spanische "Wellenbug-Teppich"», *Weltkunst*, 15 de julio de 1984.
- SCHLOSSER, Ignace. 1963. *The Book of Rugs, Oriental and European*, Nueva York, Bonanza.
- SCHOEBEL ORBEA, A. 1996. «Técnicas de manufacturas de alfombras», en «Alfombras Españolas del Museo Nacional de Artes Decorativas», *Cat. de la exposición del MNAD*, Madrid 1996. Madrid.
- SERJEANT, R. B. 1972. *Islamic textiles, Material for a History up to the Mongol Conquest*. Beirut.
- SHEPHERD, D. 1954. «A fifteenth century Spanish carpet», *Bulletin Cleveland Museum of Art*, XLI, núm. 8.
- SHERRILL, Sarah B. 1995. *Tapis d'Occident. Du Moyen Âge à nos jours*, New York-Paris-Londres, Éditions Abbeville.
- 1974. «The Islamic tradition in Spanish rug weaving: twelfth through seventeenth centuries», *The Magazine Antiques*, vol. 105, núm. 3, pp. 532-549, marzo de 1974.
- SPUHLER Friedrich. 1988. *Oriental Carpets in the Museum of Islamic Art*, Berlin, Londres, Faber and Faber.
- SVOBODA, C. 1984. «Wandteppich aus Murcia», en *Meister Werke Salzburger Museum Carolino Augusteum*, Salzburg.
- TARRAGO PLEYAN, J. 1974. «Las alfombras de Alcaraz (Albacete)», *Revista Feria* (1974).
- TAYLOR, R. 1990. «Spanish Rugs at Vizcaya», *HALI*, núm. 52, agosto de 1990, pp. 100-107.
- THEOLOGOU, Julia. 2008. «Fustat Carpet Fragments», *HALI*, 156, pp. 65-71.
- THOMPSON, W.G. 1925. «Spanish carpets», *Apollo*, vol. 2, octubre (1925).
- 1910. «Hispano-moresque carpets», *The Burlington Magazine*, vol. XVIII, núm. 92, noviembre (1910).
- TORRES BALBÁS, L. 1942. *Ars Hispaniae*, vol. IV, Madrid.
- TROLL, Siegfried. 1937. «Damaskus-Teppiche, Probleme der Teppichforschung», *Ars Islamica*, vol. IV, pp. 201-231.
- VAN DE PUT, A. 1911. «Some fifteenth-century Spanish carpets», *The Burlington Magazine*, vol. XIX, núm. 102, sept. (1911).
- 1924. «A fifteenth-century Spanish carpet», *The Burlington Magazine*, vol. XLV, sept. (1924).
- VV.AA. «Intervención y tratamiento de los dos fragmentos conservados de la denominada alfombra nazarí del Museo Arqueológico de Granada», *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, núm. 23, año VI, junio (1998), 29-39.
- WALKER, D. 1992. «Alfombra Holbein y Alfombra de brocados», en «Al-Andalus. Las Artes Islámicas en España», pp. 342-345. *Cat. de la exposición organizada por el Metropolitan Museum of Art en Granada* (1992).

- WEEKS, J. G. 1969. *Rugs and carpets of Europe and the Western World*. Filadelfia.
- WILCKENS, Leonie von. 1992. «The Quedlinburg Carpet», *HALI*, 65, pp. 96-105, octubre 1992.
- WOOLLEY, Linda. 1995. «Hispanic Synthesis», *HALI*, 81, pp. 66-75, junio-julio 1995.
- ZARCO CUEVAS, J. 1930. *Inventario de las alhajas, pinturas y objetos de valor y curiosos donados por Felipe II al monasterio de El Escorial (1571-1598)*. Madrid.