

# LA SEDA EN EUROPA MERIDIONAL DESDE EL RENACIMIENTO HASTA LA APARICIÓN DEL MECANISMO JACQUARD

**Pilar Benito García**

La introducción paulatina de la producción de seda tanto en Sicilia como en la Península Ibérica a partir del siglo VIII así como su florecimiento se debió a la expansión del Islam por la cuenca mediterránea. En el caso concreto de España, la tradición de la producción y tejido de la seda continuó en los antiguos reinos islámicos tras la reconquista, destacando los talleres andaluces. A lo largo del siglo XV, poco a poco, los gustos de los compradores cristianos se fueron imponiendo en los talleres de tejeduría que irían adecuando sus espléndidas obras a las formas renacentistas occidentales<sup>1</sup>. El ejemplo más representativo de esta evolución estilística es sin duda el célebre terciopelo heráldico con las armas de Aragón, Castilla, León, Granada y Sicilia, brochado y anillado de oro, del conjunto de ornamentos litúrgicos conocido como “de los Reyes Católicos”, ofrecido a la Catedral de Granada por el rey Fernando<sup>2</sup>.

Los viajeros describían cómo en la España del siglo XV, los talleres de Toledo y Valencia ya contaban con una alta producción de tejidos, resultando una importante actividad económica en ambas regiones. El despegue de la industria valenciana de la seda se había producido durante la Edad Media, remontándose al siglo IX. Tras la conquista, Jaime I potenció la producción con la concesión de privilegios a los tejedores, comparables a los que Roger II estaba otorgando en Sicilia y casi coincidiendo en el tiempo con la fundación del *Arte dei Porporari* en Génova<sup>3</sup>.

Desde finales del siglo XIV hasta la segunda mitad del XV el colectivo converso de la sedería aumentaría, desarrollándose la industria y el comercio paulatinamente. De hecho, a finales del siglo XIV, Valencia se había convertido en el gran mercado de la seda morisca. A esto hay que sumar la importante emigración de sederos italianos, principalmente genoveses, a Valencia a partir de mediados del siglo XV que impulsó de forma definitiva la elaboración de ricos terciopelos, culminando el 16 de febrero de 1479 con la fundación del *Art de Velluters*<sup>4</sup>.

Pero durante el reinado de Carlos V, los tejidos italianos representaban una clara competencia para los tejidos españoles, tanto desde el punto de vista técnico como estilístico. Buena muestra de ello es el espectacular conjunto de ornamentos litúrgicos conservado en la Catedral de Palermo y confeccionado con los tejidos que formaron la colgadura que adornó las calles de la ciudad durante la entrada triunfal de Carlos V en 1535. Retrocediendo en el tiempo, hay que aclarar que la expansión de la tejeduría de seda se había producido desde Sicilia a la península itálica, primero con la emigración de un elevado número de tejedores hacia la región de Lucca debida a las Visperas Sicilianas de 1282<sup>5</sup>. Desde Lucca, la producción se extendió a las repúblicas italianas del norte, que se convirtieron durante los siglos XIII y XIV en importantes centros de

tejido de seda, marcando el inicio de un rápido desarrollo textil verdaderamente asombroso, estableciéndose florecientes intercambios comerciales con la Europa del norte<sup>6</sup>.

Aunque Lucca, con su espléndida producción de lampas con espolines en oro o plata, y Venecia, con sus ricos terciopelos<sup>7</sup>, fueron en un primer momento los centros de producción más importantes dada la calidad y cantidad de sus producciones, ésta pronto se extendió a Florencia y Génova. La demanda de motivos decorativos nuevos, al igual que en España, debió de ser enorme, lo que explicaría que grandes artistas crearan modelos para ser tejidos en seda. Ejemplos claro de esta tendencia se contemplan en el álbum de Bellini conservado en el Louvre, en diversas obras de Pisanello y más tarde de Pollaiuolo o Botticelli.

La técnica se enriqueció a lo largo del siglo XV, tanto en Italia como en España y el triunfo de los terciopelos se contagió a los damascos. Desde el punto de vista estilístico, los diseños se agrandaron, imponiéndose el motivo llamado de la granada<sup>8</sup> que adquirió cada vez mayor desarrollo espacial, al tiempo que se extendía el contraste entre el fondo del tejido y el diseño. Habitualmente estos tejidos eran empleados tanto para decoración como para indumentaria, religiosa o civil, como puede verse en el retrato que pintara Bronzino de Eleonor de Toledo (Galleria degli Uffizi), vestida con un traje confeccionado con un espléndido terciopelo florentino, de características similares a los utilizados para la realización de frontales de altar, casullas, dalmáticas y todo tipo de ornamentos litúrgicos.

A medida que avanzaba el siglo XVI, crecía la competencia entre los distintos centros de producción italianos y algunas repúblicas se especializaron en la elaboración de tejidos que podríamos llamar de uso exclusivo. Los tejidos con motivos decorativos de gran tamaño sujetos a simetría se reservan para la decoración y el mobiliario, ejemplificados a la perfección por los damascos y sobre todo por los terciopelos multicolor genoveses, llamados *giardino* que alcanzarían ya su máximo desarrollo y esplendor en el siglo XVII<sup>9</sup>. Por su parte, Florencia fue ganando el terreno a Lucca en la tejeduría de una gran variedad de sederías, entre las que destacan como más características las conocidas como *tessuti figurati*, utilizadas principalmente en la confección de ornamentos litúrgicos<sup>10</sup>.

Esta diversificación de motivos decorativos nuevos se dejaba sentir en ambas penínsulas mediterráneas en el siglo XVI, produciéndose la creación del diseño tal vez más representativo y de mayor alcance dentro de la sedería de este momento, cuyo origen italiano o español, está aún en discusión: un vaso o pequeño jarrón central del que parte un ramillete, muy representativo de los damascos italianos y, sobre todo, de los brocateles españoles. Entre los múltiples ejemplos de este tipo de sederías, se puede mencionar el rico conjunto de capas pluviales de la catedral de Santiago de Compostela<sup>11</sup>.

A finales del siglo XVI, se inició la moda del sembrado de motivos más menudos en aquellas sedas destinadas a la indumentaria, pues el mercado exigía, cada vez con mayor insistencia, diseños propios diferentes a aquellos de gran tamaño destinados a la decoración. Serán estas sedas de dibujos más menudos las que se desarrollarán a lo largo del siglo XVII en los terciopelos labrados, en las sedas espolinadas, en los lampas y sobre todo en los damascos, destacando como el ejemplo más representativo, el del diseño llamado *a tres flores* o *a tres campos*. Este progresivo desarrollo de la industria fue mayor en Italia que en España cuya sedería entró en clara decadencia a partir del siglo XVII.

Por otro lado, en Francia se fue potenciando por la Corona el nacimiento de centros sederos para evitar la importación masiva de este tipo de géneros. Aunque es necesario aclarar que uno de los primeros centros de producción de ricos terciopelos de seda situados en territorio galo no se puede considerar francés pues los primeros telares para el tejido de seda se establecieron en Avignon a finales del siglo XIV, coincidiendo con el establecimiento de la sede papal en aquella ciudad que entonces formaba parte de los Estados Pontificios.

Sin embargo desde 1450, Lyon, ostentaba el monopolio del comercio de sederías. Numerosos comerciantes italianos habían abierto sucursales en la ciudad y en 1466, Luis XI, por medio de diversos edictos, ordenó la instalación de los primeros telares, buscando una incipiente organización de lo que, mucho después, se conocerá como *La Grand Fabrique*<sup>12</sup>. Pero esta real orden no fue bien aceptada por los comerciantes y banqueros de la ciudad que veían como podían perder pujanza comercial y poder económico con el establecimiento en Lyon de manufacturas destinadas a la elaboración de aquellos productos que ellos importaban de Italia para venderlos después no solo en Francia sino también en otros centros europeos, con la consiguiente pérdida de sus comisiones.

En 1469, se ordenó el traslado de telares desde Lyon a la ciudad de Tours, cercana a Bourges, lugar donde se había recluido la corte francesa desde París, ante el acoso inglés. Se inició así la tejeduría en otro de los grandes centros sederos de Francia, convirtiéndose Tours en un núcleo de producción preponderante hasta el siglo XVII. A mediados del XVI, los cronistas ya hablaban de la importancia de esta industria y de una especialidad suya: el tafetán de seda brillante, resistente y magnífico llamado *gros de Tours*.<sup>13</sup>

Francisco I fue quien, en 1536, promulgó un edicto que será definitivo para el desarrollo del arte de la seda en Francia, llamando a tejedores extranjeros a instalarse con sus familias en Lyon o en cualquier otra ciudad francesa fabricante de tejidos como París, Tours, Nîmes o Toulouse, eximiéndoles de gravámenes e impuestos y otorgándoles carta de ciudadanía y autorización para fundar escuelas, con condiciones tan rentables que muchos tejedores genoveses y luqueses aceptaron inmediatamente el ofrecimiento.

Los proyectos de desarrollo de la sedería continuaron en los sucesivos reinados y fundamentalmente durante el de Enrique IV que favoreció notablemente la sericultura, dando como resultado la creación de un telar típicamente lionés, el telar a la tira, que permitía ejecutar tejidos labrados con diseños de gran tamaño y un número mucho mayor de colores. Fue entonces cuando se produjo el inicio del apogeo de la sedería francesa en toda Europa. En cuanto al diseño, que en un principio dependía de los modelos italianos, fue depurándose hasta poderse hablar de un estilo textil genuinamente francés a partir del reinado de Luis XIII.

El complejo entramado de telares independientes diseminados por la ciudad de Lyon en los primeros años del siglo XVII, es lo que se conoce con el nombre ya mencionado de *Grand Fabrique* y que pervivirá hasta el triunfo del mecanismo Jacquard, con la consabida interrupción del periodo más duro de la Revolución Francesa. Las actuaciones proteccionistas dictadas en favor de las industrias francesas por el ministro de Luis XIV Juan Bautista Colbert, beneficiarían también a la *Grand Fabrique* por medio de la ordenanza de 1667 que regulaba y exigía la calidad de la producción sedera, de forma muy similar a lo que se haría en España con las ordenanzas de 1684. Gracias a los encargos para la decoración del Palacio de Versalles, se tejieron sedas de un lujo y belleza inigualables en el resto de Europa.

La formación de diseñadores específicos para la creación de tejidos adquirió una importancia cada vez mayor. La decoración floral y vegetal se impuso con obras de artistas como Courtois o gracias a los pintores de flores de los Gobelinos que tendrían una influencia decisiva en los diseñadores lioneses. A mediados del XVII, el gusto en el campo del diseño de sedas lo impuso Francia en toda Europa. Italia reinterpretaba este gusto y sus telares continuaron tejiendo incansablemente, mientras que el mundo de la seda en España cada vez se hallaba más inmerso en una profunda crisis.

En los últimos años del siglo XVII y hasta 1720 aproximadamente se impuso en toda Europa un nuevo estilo de tejidos de seda, los llamados tejidos bizarros denominados así por su exótica y llamativa decoración, tomando el significado del término francés “bizarre”, raro o extravagante<sup>14</sup>. Todavía hoy se discute si fue en Venecia o en Lyon donde se originaron los diseños bizarros. Lo que está claro es que su fulgurante, aunque efímero, éxito recorrió Europa y raro fue el país que no tejió algún modelo bizarro. Durante algún tiempo, el gusto por estos exóticos diseños convivió con los motivos simétricos de imitación de encaje que tuvieron también gran éxito, pero más breve que el de los bizarros pues perduró casi exclusivamente entre los años 1710 y 1735<sup>15</sup>.

En este mundo tan cambiante en gustos de principios del XVIII<sup>16</sup>, una figura destaca entre todas aquellas dedicadas al diseño textil, fue Jean Revel quien, en torno a 1730, realizó suntuosas y novedosas composiciones de flores naturalistas de gran tamaño, en ocasiones mezcladas con arquitecturas o frutas y siempre cargadas de infinidad de matices policromos. A mediados del siglo XVIII, triunfaron los motivos de chinoisseries y, aunque fueron muchos los artistas que encauzaron sus pasos por este camino, pocos lograron tener un estilo tan personal como Jean-Baptiste Pillement. Coetáneos a estos diseños, son los tejidos decorados con cintas y encajes ondulantes,

característicos del rococó en toda Europa. Otra de las figuras fundamentales del diseño textil francés fue Philippe de Lasalle que realizaría las mejores composiciones tejidas en Lyon entre 1770 y 1780. Discípulo de Boucher, fue llamado “el pintor del telar” y, gran conocedor técnico, superó y resolvió las dificultades que se presentaban a la hora de trasladar sus complejos diseños, a la sedería.

El cambio de gusto producido en la década de los 80 sorprendió a la *Grand Fabrique* en pleno desarrollo, con una gran multiplicación del número de telares, y los encargos de Luis XVI, con un renovado lujo, prosperaron en un ambiente convulso e incierto. Pero pronto cambiaron las cosas y así en 1787, dos años antes del estallido de la Revolución, fue preciso abrir una suscripción pública en la que participaron la corona, el municipio y el arzobispado, para dar de comer y vestir a los obreros de las manufacturas, ante la escasez de trabajo producida por la penosa situación económica de Francia. A esto había que sumar la especulación y la creciente competencia en el mercado de los tejidos italianos, españoles y alemanes. La crisis se instaló en Lyon y se produjo una división entre los comerciantes y los tejedores. Era el preludio de la Revolución, que afectaría de una forma catastrófica a la *Grand Fabrique* con la casi total paralización de los telares.

Entre 1793 y 1795 la producción fue prácticamente inexistente, pero se retomó progresivamente gracias a fabricantes como Camille Pernon y encargos de lujo como los de la corona española<sup>17</sup>. Sin embargo, las comisiones de 1802 realizadas durante el Consulado de Bonaparte, ampliadas por las imperiales de 1810, desarrollarían de nuevo y de forma definitiva el tejido de la seda en Lyon, por una voluntad política de promoción industrial de Francia<sup>18</sup>. Si durante el último rococó, la figura más destacada en el campo del diseño, fue Philippe Lasalle, el máximo representante del neoclasicismo y el imperio será el diseñador Jean Démosthène Dugourc, artista vanguardista y polifacético que colaboró estrechamente desde 1784 hasta su muerte en 1825, con Camille Pernon<sup>19</sup>.

Mientras todo esto ocurría en Francia, en España se estaba produciendo una importante recesión debida a la decadencia generalizada causada por los numerosos impuestos que pesaban sobre las materias primas y los productos manufacturados, las leyes antisuntuarias, la mala situación de las finanzas públicas y, en definitiva, la complicada situación política que afectó a gran número de manufacturas dedicadas a diferentes variedades de producción y que en el arte de la seda se vio agravada por la expulsión de los moriscos en 1609. En los centros más importantes de producción como Granada, Sevilla, Málaga, Murcia y, cómo no y principalmente, Toledo y Valencia, el número de telares en funcionamiento, las plantaciones de moreras y, por tanto, la cría de gusanos y la producción de seda, se fueron reduciendo progresivamente de forma alarmante ofreciendo una pesimista perspectiva. A pesar de que durante el reinado de Carlos II se intentó relanzar la producción de sederías, al promulgar la pragmática de 9 de febrero de 1684, a la llegada de Felipe V al trono la crisis del sector era evidente<sup>20</sup>.

Afortunadamente, esta decadencia en la producción no había influido en la calidad ni de la materia prima ni de los tejidos. La seda, cruda o hilada, sobre todo de Murcia y Valencia eran aún apreciadas en otros países europeos<sup>21</sup>. Por otro lado, las ciudades

ordenanzas de 1684, seguían obligando, como era habitual en España, a mantener altos niveles de calidad por lo que la duración de los tejidos de seda era prácticamente ilimitada.

El reinado de Felipe V supuso para la industria de la seda un relanzamiento, a pesar de las graves dificultades que supuso para el comercio sedero la guerra de Sucesión, gracias a diferentes leyes encaminadas a la protección del arte sedero, la industria comenzó a despegar. Durante su reinado, los obradores sederos toledanos<sup>22</sup> aumentaron la fabricación de ornamentos litúrgicos de excepcional calidad ejecutando piezas para gran número de catedrales españolas, fundaciones religiosas de origen real y para la exportación. La evolución del sector fue muy favorable aumentando, no sin numerosos altibajos, el número de telares. Entre las diferentes manufacturas toledanas que destacaron en la primera mitad del XVIII, figuran las de las familias Medrano y Molero que se especializaron en la tejeduría de ornamentos de una sola pieza. Este trabajo suponía un complicado montaje de telar que no compensaba desmontar, por lo que solamente se cambiaba el color de las urdimbres y de las tramas pero sin variar el diseño que era retejido una y otra vez, en diferentes colores.

La familia Medrano, que debía estar establecida en Toledo desde antiguo, pues se tiene certeza de la existencia de un importante tejedor llamado Sebastián Medrano en 1683, realizó ornamentos litúrgicos muy llamativos y originales en lo referente al diseño, caracterizados principalmente por grandes motivos florales que cubrían en gran medida el fondo del tejido. Tal es el caso de dos bellísimos conjuntos de vestiduras litúrgicas conservados en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, tejidos con idénticos motivos aunque diferentes colores en 1721 y 1736. Estos grandes diseños florales resultan una novedad en el panorama de la sedería europea que, como ya he explicado se ajustaba a cánones y modelos muy concretos y del todo diferentes. Las sedas decoradas con flores gigantes que se comercializaban en toda Europa desde mediados del XVII, respondían a los modelos planos que habían impuesto los damascos y terciopelos italianos, principalmente genoveses, para su utilización en la decoración y a diferencia de los tejidos de la manufactura Medrano tenían un “rapport” o medida de diseño muy largo y centrado en un eje de simetría del que partía la decoración que se desarrollaba siempre en sentido vertical. Los Medrano también realizaron tejidos “bizarros”. La decoración de estas piezas es más menuda y podría encuadrarse en lo que se ha denominado de flores seminaturalistas y rocallas, siempre dentro de los bizarros.

Por su parte, la manufactura Molero que debió de establecerse en Toledo en 1714<sup>23</sup>, recurrió igualmente a grandes motivos para la decoración de sus ornamentos litúrgicos, aunque con elementos de simbología eucarística. En las capas pluviales, solía centrar la decoración un gran girasol encuadrado por hojarasca, espigas y vides. Fechar las creaciones de esta fábrica no resulta tan fácil como en el caso de las obras de los Medrano pues aunque aparecen firmadas también bajo el capillo, en la mayoría de los casos no consta la fecha, por lo que, teniendo en cuenta la pervivencia de modelos, es posible que piezas de igual decoración sean de épocas completamente diferentes, incluso decimonónicas pues la manufactura sobrevivió hasta 1891. Aun así, es indudable que los modelos decorativos tuvieron su origen en el primer tercio del XVIII pues su estética es en cierta forma similar a la de las obras de Medrano.

El relanzamiento de la industria de la sedería en Toledo culminó con el establecimiento en 1748 de la Compañía de Fábricas y de Comercio y también se dejó sentir en otros talleres privados que adquirieron importancia ya durante la segunda mitad del XVIII, como los de Vicente Díaz Benito que probablemente fue el tejedor más relevante de aquel momento o la manufactura de La Casa de la Caridad, fundada por el cardenal Lorenzana ya en época de Carlos III<sup>24</sup>. Pero lo que fue sin duda fundamental para el renacer de la industria sedera en España, fue el establecimiento de la Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina en 1748 y de otras manufacturas sederas reales. Aun así, las ordenanzas de 1684 estuvieron en vigor hasta que Carlos III, el 8 de marzo de 1778, otorgó tolerancia en la marca, cuenta y peso de los tejidos, modificando la rigidez de las ordenanzas sobre todo en lo referente a la imitación de tejidos lioneses. Tal reglamentación quería unificar la legislación de todos los centros de producción al considerar “conveniente que todos los fabricantes vivan bajo unas mismas leyes y gocen de unos privilegios, mayormente cuando... se admiten sin reparo alguno en mis dominios los tejidos extranjeros”<sup>25</sup>.

La Real Fábrica de Talavera, que fue una de las manufacturas sederas de mayor renombre de cuantas han existido en España, atravesó por diferentes periodos<sup>26</sup>. En un primer momento, la gestión la ejerció directamente la Real Hacienda, encomendándose su dirección al francés Juan Ruliere que vino desde Lyon para llevar a cabo esta empresa. En 1762, se cedió su explotación a la compañía Uztáriz, que estaría a su frente hasta 1780, fecha en la que volvió a depender de la Secretaría del Despacho de Hacienda, pero cinco años más tarde, volvió nuevamente a cederse su explotación, esta vez a los Cinco Gremios Mayores de Madrid, compañía que la mantuvo durante dos etapas bien diferenciadas en lo que a gestión económica se refiere, hasta la fecha de su cierre definitivo en 1851.

La producción estaba dividida en varios ramos, dependiendo del establecimiento de los telares. Telas ricas o labradas en seda o en seda y metal, telas lisas o llanas, cintas, medias y galones, estando destinados los diferentes productos tanto a decoración como a indumentaria. Esta división indica de forma general el tipo de piezas que se elaboraban en Talavera, pero hasta el momento son pocas las piezas certeramente documentadas que han podido ser catalogadas como talaveranas y restringidas únicamente al ámbito de los encargos que la Corona realizó para decorar sus palacios. Una de las más representativas es la colgadura color caña, con flores, figuras blancas y perfiles morados mandada fabricar para la pieza de corte de la reina María Luisa de Parma, en El Escorial<sup>27</sup>. Este tipo de sederías para decoración, con adornos llamados de arabescos tuvo un gran éxito, persistiendo incluso durante el reinado de Fernando VII como demuestran las sederías tejidas en el mismo estilo para el Palacio de El Pardo, una en rojo y la otra en azul, fruto de un encargo regio de 1825<sup>28</sup>.

Gracias a la documentación se sabe que gran parte de la producción de Talavera se destinó a la elaboración de tejidos para indumentaria de características muy diferentes a los modelos mencionados. Se citan damascos, tejidos lisos, canalés y gros, así como terciopelos y tejidos de flores y rameados, cuya identificación desgraciadamente resulta difícil, dado lo somero de las descripciones, pero es de suponer que los modelos estilísticos siguieran las pautas imperantes en toda Europa.

La situación del arte de la tejeduría de seda en Valencia en el siglo XVIII fue diferente a la de Toledo y Talavera. Allí, como ya he mencionado, el Gremio de Velluters había sido elevado a la categoría de Colegio del Arte Mayor de la Seda por Carlos II en 1686 y a comienzos del XVIII, su casa comenzó a ser el eje desde el que se regulaba y regía la producción de sederías, y por lo tanto uno de los organismos más influyentes de la vida económica de la ciudad, convirtiéndose aquélla, a lo largo de todo el siglo XVIII, en uno de los más importantes motores de la economía de la región. Son múltiples los estudios que han tratado el tema del diseño de los tejidos valencianos, de la importancia que para el arte de la seda tuvo la pintura de flores y, en particular la creación de la Real Academia de San Carlos, con el establecimiento en su seno de la Escuela de Flores, Ornatos y otros diseños aplicados al tejido.

También se ha estudiado el establecimiento entre 1750 y 1756 en aquella ciudad de una Fábrica Real a cargo de los Cinco Gremios Mayores de Madrid<sup>29</sup>, para la que vinieron de Lyon, tres dibujantes, un maestro tejedor y un tirador de oro afincado en Génova que vino a España con un hilandero y un sobrestante<sup>30</sup>. El funcionamiento de esta fábrica en el amplio contexto textil de la ciudad del Turia, no está tan claro. A la luz de la documentación, parece ser que se trataba del establecimiento de una “Casa Fábrica Principal”, en cuya fachada se pondría el escudo de armas de la Corona y la inscripción “Fábrica Real”; en ella se labrarían tejidos que podrían comercializar los Cinco Gremios Mayores de Madrid, tanto para servir a la Corona como a otros mercados, incluido el colonial; también habría de cumplir un papel modernizador tanto en lo referente al diseño como a la mejora de la tecnología. Pero lo que resulta más interesante es que, al tiempo que se construía esta “Casa Fábrica Principal” en 1755, se ordenaba que “no solamente los tejidos que en ella se labren, sino también en todos los que de cuenta de los mismos gremios se trabajan fuera de la Casa se ha de poner la marca *Fábrica Real de Valencia* y el plomo con las Armas Reales”. Las ordenanzas reguladoras especificaban que por encargo y bajo supervisión de la Casa Fábrica, manufacturas privadas dirigidas por maestros tejedores agrupados en el tradicional Colegio del Arte Mayor de la Seda, tendrían la posibilidad de bollar sus tejidos con las armas del Rey y con la denominación de Real Fábrica.

Entre 1764 y 1765 esta Casa Fábrica sirvió a la Corona una gran cantidad de tejidos para la decoración del Palacio Real y las Secretarías de Despacho, atendiendo a un pedido de más de 2.000 varas de damascos<sup>31</sup> entre los que debían estar incluidos los que servirían, junto con muarés, para la decoración invernal de algunas habitaciones regias.<sup>32</sup> Según parece el encargo de tal cantidad de damasco ocasionó grandes problemas y la protesta encendida y lógica del Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia pues el Intendente había dado orden para que todos los oficiales de otras fábricas de damascos colaborasen en la elaboración del encargo, dejando de lado otras obras empezadas, lo que suponía prácticamente su pérdida, con el consiguiente perjuicio económico<sup>33</sup>. Los documentos también hablan de bastantes encargos de tejidos para la confección de uniformes de personal de la Real Casa, al igual que ocurría en Talavera. Pero en las Colecciones Reales, hasta el momento no se ha localizado pieza alguna de las creadas tanto por la Casa Fábrica como por los talleres privados, si bien es cierto que son escasos los tejidos que se conservan de época de Carlos III y que, en el caso de los damascos y los muarés resulta prácticamente imposible su concreta identificación. Hay pues que recurrir a las piezas

conservadas en la región de Valencia y que se pueden relacionar por sus características estilísticas con los dibujos de los alumnos de la Academia de San Carlos.

De los encargos realizados por la Corona en el reinado de Carlos IV, ya se han publicado algunos conjuntos de piezas tejidas por esos talleres independientes,<sup>34</sup> que conservan aún la bolla original con las armas de la Corona y el título de Real Fábrica seguido del nombre del propietario de la manufactura. En Real Fábrica de Claudio Bodoy, se tejieron varias cenefas y esquinas para cenefas con adornos en color morado que es de suponer hicieran juego con alguna colgadura mural hasta el momento no identificada.

La Real Fábrica de Juan Antonio Miquel, tejió dos de los conjuntos más espectaculares creados en los telares valencianos, y que, mayoritariamente, se conservan nuevos en los almacenes del Palacio Real de Madrid. El primero de ellos, es una bella colgadura compuesta de diferentes piezas con decoración vegetal, sobre un fondo color marfil. La pieza principal, copia un modelo francés creado por la manufactura de Camille Pernon para el salón de juegos de María Antonieta en el Palacio de Compiègne y figura en el *libro de encargos* del fabricante francés. Sin embargo, el conjunto tejido en Valencia es mucho más amplio pues incluye rinconeras, sobrepuestas y sobreventanas con decoración vegetal y algunas incluso adornadas con cestos de flores y aves. Estas últimas piezas debieron ser diseñadas en España puesto que no figuran en el citado *libro de encargos* de Pernon, ni existe rastro alguno de tejidos semejantes en Francia.

El otro conjunto lo forman un grupo de tejidos con decoración de elementos arquitectónicos que incluyen desde un friso hasta capiteles, columnas, medias pilastras y sus medios capiteles correspondientes. Todo espolinado con hilos entorchados de oro y plata y sedas de colores con un asombroso realismo. Estas piezas se conservan también sin estrenar en los almacenes, por lo que es de suponer que se debieron tejer en los últimos años del reinado de Carlos IV y que por los acontecimientos políticos no se instalaron nunca. La documentación sobre el tejedor Juan Antonio Miquel data de ese momento, ya que fue nombrado Adornista de cámara el 16 de julio de 1806. De hecho una de las columnas tejidas se encuentra recortada y con su “doblado” perfectamente hecho, como si el trabajo previo a su colocación se hubiera ya empezado. En la testamentaria de Fernando VII, he localizado todos estos tejidos especificándose que se trata de “colgaduras que se tejieron para la Casa del Labrador”.

Otra de las sederías descrita en el mismo apartado de piezas realizadas para este palacete, cuya riqueza textil es única en el mundo, había sido tejida también en Valencia, en la Real Fábrica de Migel Gay. Se trata de una colgadura de raso color de caña espolinado de plata, dibujo arabesco. El diseño de todos estos tejidos abre la puerta a un campo de investigación muy interesante y algo oscuro todavía: la relación de las manufacturas españolas y principalmente las valencianas con la ya citada fábrica lyonesa de Camille Pernon. Desde luego, todo parece indicar que los contactos comerciales fueron más profundos de lo que a simple vista pudiera parecer, a pesar de que algunos autores insistan en que las conexiones se reducían a la mera copia de los diseños y los tejidos franceses por parte de los valencianos, es indudable que durante el reinado de Carlos IV existía estrecha colaboración entre ellos.

Otra de las grandes obras que se realizaron en Valencia a finales del XVIII, estaba destinada a la decoración del salón de besamanos de María Luisa de Parma en el Palacio Real de Madrid. El conjunto se componía de piezas para colgaduras y tapicería de mobiliario a juego con un dosel bordado por Juan Carló. Al igual que el raso liso que sirvió de base para bordar el dosel, los restantes tejidos fueron realizados en la manufactura de Carlos Iranzo, en un espléndido raso verde muy vivo, espolinado en hilos de oro tirados en el taller de García Suelto<sup>35</sup>.

También es valenciano, aunque se desconoce de qué manufactura<sup>36</sup>, uno de los tejidos pertenecientes al conjunto de vestiduras de la Virgen de la Dormición en el convento de las Descalzas Reales de Madrid. Esta seda fue tejida basándose en la puesta en carta del pintor valenciano Jerónimo Navases que se conserva en el Museo de San Pío V de Valencia. Esta identificación<sup>37</sup> indica que a principios del XIX,<sup>38</sup> época en la que trabajó este artista, se continuaban tejiendo sedas con cánones estéticos anteriores.

La Guerra de la Independencia supuso para la sedería valenciana el inicio de la decadencia y la industria sedera valenciana ya nunca recuperó su esplendor<sup>39</sup>. Fue inútil el memorial elevado a Fernando VII en 1816 por Juan Antonio Miquel, como hombre cercano a la corte, en el que pedía se ordenase al Intendente que se diera curso a una “representación hecha por el Colegio del Arte Mayor...a cerca del deplorable estado en que se hallaban las fábricas de seda de aquella ciudad, de los abusos que lo ocasionan y de los medios de remediarlo”<sup>40</sup>, así como otras súplicas que se sucedieron sin descanso,

La producción sedera durante el siglo XVIII en el resto de la península no se ha estudiado suficientemente como para poder ofrecer una visión general verdaderamente certera. La bibliografía sobre estos centros de producción no es muy extensa<sup>41</sup>, por lo que aun está abierta la puerta a nuevas investigaciones. El inicio de la lenta agonía del arte de la seda en España coincidiría con la guerra de la Independencia y el panorama de la producción de estos ricos tejidos a partir del siglo XIX, sería radicalmente distinto.

---

<sup>1</sup> Sobre la evolución de los tejidos de seda en España en esta época y sobre la producción de los mismos desde la Edad Media hasta el siglo XX es obligada la consulta del estudio de R. M. Martín i Ros, “Tejidos” en *Summa Artis*, Madrid, 1999, Vol. XLV, t.omo II, pp. 9 - 80

<sup>2</sup> Cfr. R. M. Martín i Ros, O. Valansot y M. Schoeffer; “La chape de la Capilla Real de Grénade au Musée des Tissus de Lyon”, *Bulletin du CIETA*, 74, 1997, pp. 108 – 133.

<sup>3</sup> Cfr. P. Iradiel y G. Navarro, “La seda en Valencia en la Edad Media” en *España y Portugal en las rutas de la seda. Diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*. Barcelona, 1996, pp. 183 – 200.

<sup>4</sup> Cfr. M. Romero Martínez, “Breve historia del Colegio del Arte Mayor de la Seda” en *Catálogo del Archivo del Arte Mayor de la Seda*, Valencia, 1987, pp. XXXI – XXXIV.

<sup>5</sup> Cfr. M. Vitella, “Paramenti sacri di committenza vescovile: analisi storico-critica di alcune manufatti tessili della Sicilia occidentale” en *Splendori di Sicilia*, Palermo, 2001, pp. 222 – 241 y C. Ciolino (a cura de) *La seta e la Sicilia*, Messina, 2002.

<sup>6</sup> Véase M. Bussagli, *La seta in Italia*, Roma, 1986; C. Buss, M. Molinelli, G. Butazzi, *Tessuti serici italiani 1450 – 1530*, 1986. B. Markowsky, *Europäische Seidengewebe*, Colonia, 1976; J. Anquetil con la colaboración de P. Ballesteros, *La soie en Occident*, pp. 29 – 50., P. Arizzoli-Clémentel, *Le Musée des Tissus de Lyon*, París, 1990, pp. 59 – 65; D. Devoti *L'arte del tessuto in Europa*, Milán, 1993.

- <sup>7</sup> Cfr. D. Devoti, *La seta. Tessori di un'antica arte luccese. Produzione tessile a Lucca dal XIII al XVII secolo*, Lucca, 1989; G. Ericani y P. Frattaroli, *Tessuti nel Veneto. Venezia e la Terraferma*, Verona, 1993 y D. Davanzo Poli, *Le stoffe dei veneziani*; Venecia, 1994.
- <sup>8</sup> Cfr. R. Orsi Landini, *I paramenti sacri della Cappella Palatina di Palazzo Pitti*, Florencia, 1988.
- <sup>9</sup> Cfr. M. Cataldi Gallo (a cura de) *Arte e lusso della seta a Genova dal '500 al '700*, Turín, 2000 y M. Cataldi Gallo, *Tessuti genovesi del Seicento, nuove prospettive di ricerca*, Génova, 1994.
- <sup>10</sup> Cfr. C. Bunt, *Florentine fabrics*, Leigh-on Sea, 1962.
- <sup>11</sup> Cfr. P. Benito García, "La colección de ornamentos litúrgicos de la catedral compostelana" en *Santiago, la Esperanza*, Santiago de Compostela, 1999, pp.171 – 177.
- <sup>12</sup> Cfr. E. Pariset, *Histoire de la Fabrique Lyonnaise*, Lyon, 1801 A. Bleton, *L'ancienne fabrique de Lyon*, Lyon, 1897.
- <sup>13</sup> Cfr. A. Bosseboeuf, *Histoire de la fabrique de soieries de Tours des origines au XIX siècle*, Tours, 1904, p. 37.
- <sup>14</sup> Cfr. H. C. Ackermann, *Seidengewebe des 18. Jahrhunderts I. Bizarre Seiden*, Riggisberg, 2000.
- <sup>15</sup> Cfr. M.King y D. King, *European Textiles in the Keir Collection*, Londres, 1990, pp.252-268.
- <sup>16</sup> Cfr. *Soieries de Lyon. Commandes Royales au XVIII<sup>e</sup> siècle (1730-1800)*. Lyon, 1988 y muy especialmente el estudio publicado en este catálogo por la máxima autoridad en este tema, Ch. Gastinel-Coural, con el título "Notes et documents" (pp. 28-103).
- <sup>17</sup> Cfr. Ch. Gastinel-Coural "Ob. cit", pp. 98 – 101, P. Benito García, "Camille Pernon y el Tocador de la Reina María Luisa de Parma en el Palacio Real de Madrid", *Reales Sitios*, 1993, 116, p. 17 – 24 y P. Benito García, "Las colgaduras de seda del Salón de Maria Luisa en la Casa del Labrador", *Archivo Español de Arte*, 1997, 280, pp.449 - 453.
- <sup>18</sup> Cfr. J. Coural con la colaboración de Ch. Gastinel-Coural y M. Müntz de Raïssac, *Soieries Empire. Inventaire des collections publiques françaises*. París, 1980; J. Coural y E. Gaudry, *Soieries de Lyon. Commandes Impériales. Collections du Mobilier national*. Lyon, 1981 y Ch.Gastinel-Coural, "Le consulat et l'Empire.Un âge d'or inégalé", Dossier de l'art hors de serie de L'objet d' art, s.a. n° 92, pp. 42 – 61
- <sup>19</sup> Cfr. A. Poidebard y J. Châtel, *Camille Pernon, fabricant de soieries à Lyon sous Louis XVI et Napoleon I<sup>er</sup>, 1753 – 1808*. Lyon, 1912 y *De Dugourc à Pernon. Nouvelles acquisitions graphiques pour les musées*. Lyon, 1990.
- <sup>20</sup> Cfr. P. Benito García, "Tejidos y bordados para la corona española en tiempos de Felipe V", en *El arte en la corte de Felipe V*", Madrid, 2002, pp.385 – 396.
- <sup>21</sup> Cfr. V.M. Santos Isern, *Cara y cruz de la sedería valenciana*, Valencia, 1981, cap.II.
- <sup>22</sup> Cfr. A. Mota, *Tejidos artísticos de Toledo*, Toledo, 1980.
- <sup>23</sup> Cfr. M. J. Martín-Peñato Lázaro, *Fábrica toledana de ornamentos sagrados de Miguel Gregorio Molero*, Toledo, 1980.
- <sup>24</sup> Cfr. A. Mota, *Ob. cit.*, pp. 59 – 61.
- <sup>25</sup> Cfr. Novísima recopilación de las leyes de España, Madrid, 1804, Libro VIII, Título XXIV, Ley V.
- <sup>26</sup> Cfr. F. Peñalver Ramos., *La Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina. De Ruliere a los Cinco Gremios Mayores*, Talavera de la Reina, 2000.
- <sup>27</sup> Cfr. P. Benito García, "Una sedería de la Real Fábrica de Talavera de la Reina", *Antologia di Belle Arti. Studi sul Settecento II*, Nueva Sere, n° 59,60, 61, 62, zño 2000, p. 129-133 y P. Benito García, "Una sedería de la Real Fábrica de Talavera de la Reina para María Luisa de Parma", *Data textil*, n° 7, 2002, pp.18-27.
- <sup>28</sup> Archivo General de Palacio. Cuentas Particulares, legajo 5
- <sup>29</sup> Cfr.L. Pérez Bueno, "Fábricas de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Valencia. Su relación con los Cinco Gremios Mayores de Madrid", *AEA*, tomo XIX, 1946, n° 76, pp.326-339.
- <sup>30</sup> Cfr. S. Rodríguez García, *El arte de las Sedas Valencianas en el siglo XVIII*, Valencia, 1959, p. 90 y L. Miller, "Pride and prejudice in 18<sup>th</sup> century Spain: The import of French design and designers into the valencian silk industry in the mid 18<sup>th</sup> century", *The Textile Society Magazine*, vo. 18-19, 1992, p. 7-19
- <sup>31</sup> Cfr. V. M. Santos y Sern, *Cara y cruz de la sedería valenciana*. Valencia, 1981, p. 83
- <sup>32</sup> Cfr. J. L. Sancho, "Las sedas encargadas a Valencia por Carlos III para la decoración del Palacio Real de Madrid", *Archivo de Arte Valenciano*, 1999, p. 72-76.
- <sup>33</sup> Cfr. S. Rodríguez García, *ob.cit.*, p. 117.
- <sup>34</sup> Cfr. *El arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia, 1997, n°104, 105, 106, 107.
- <sup>35</sup> Cfr. J.J. Junquera Mato, *La decoración de los palacios de Carlos IV*, Madrid, Reales Sitios, Madrid, 1979, pp. 95 y 18 y P. Benito García, "El Oficio de Tapicería en el Palacio Real de Madrid", *Arbor*, 2001, n° 265, p. 208
- <sup>36</sup> Cfr. A. Espinós, "Modelo para tejido" en *Arte de la Seda en la Valencia ...*, p. 234 .

---

<sup>37</sup> Cfr. A. García Sanz, “Un textil valenciano en el Monasterio de las Descalzas Reales”, *Reales Sitios*, 1999, nº140, pp.74-75.

<sup>38</sup>Cfr.S. Aldana, *Pintores valencianos de flores*, Valencia, 1970, p. 187 y M. J. López Terrada, *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores*, Valencia, 2001, pp. 238-239.

<sup>39</sup> Cfr. V. M. Santos y Sern y el trabajo de R. Franc Benavent “La sedería valenciana en el siglo XVIII” en *España y Portugal en las Rutas de la Seda*, Barcelona, 1996, p. 201-222, publicado también en el catálogo ya mencionado *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*, pp. 9-29.

<sup>40</sup>Cfr. S. Rodríguez García, *Ob. cit.*, p. 240 y V. M. Santos y Sern, *Ob. cit.*, p. 163.

<sup>41</sup> Los trabajos más importantes son los de F. Bejarano *La industria de la seda en Málaga durante el siglo XVI*, Madrid, 1951; J.L. Fortea Pérez, “La industria textil en el contexto general de la economía cordobesa entre finales del siglo XVII y principios del XVIII: una realidad fallida”, *Actas del II coloquio de Historia de Andalucía. Andalucía Moderna I*, Córdoba, 1980, pp. 443 – 467; K Garrad “La industria sedera granadina en el siglo XVI y su conexión con el levantamiento de las alpujarras (1568-1571)”, *Miscelanea de estudios árabes y hebraicos*, nº 5, Granada, 1956, pp. 73 -104.J. M. Garzón Pareja. *La industria sedera. El arte de la seda de Granada*, Granada, Archivo de la Real Chacillería, 1972; Luis Pérez Bueno “Ordenanzas de la seda de Granada, 1515”, *Hispania*, nº 35, Madrid, 1949, tomo IX, pp. 308 –317; J. de la Torre y J. M. Reydíaz, “La industria de la seda en Córdoba”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 1930; A. M. Ágreda Pino, *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas. Siglos XVI-XVIII*, Zaragoza, 2001 y las actas del seminario organizado por la Comisión española de la Ruta de la Seda de la UNESCO incluidas en *España y Portugal en las Rutas de la Seda* ya mencionado.