

EL MERCADO TEXTIL EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII

THE TEXTILE MERCHANT IN SPAIN IN THE 18TH CENTURY

ISMAEL AMARO MARTOS*

Universidad de Jaén, España

iamaro@ujaen.es

Resumen: El comercio artístico en el Setecientos fue especialmente prolífero. Si revisamos los inventarios del clero, la nobleza y la monarquía, nos damos cuenta de la importancia que tuvieron los textiles en sus colecciones. Lo cual indica que se trata de bienes muy preciados y de gran valor. La gran demanda de los mismos dio lugar a numerosas manufacturas que competían por ser las más solicitadas, no sólo a nivel nacional, sino también internacional. Y, aunque no fue fácil hacer frente a las fábricas francesas y alguna que otra italiana, no faltaron los centros sederos españoles que consiguieron captar a la gran clientela del momento.

Palabras clave: Mercado, tejidos, España, siglo XVIII

Abstract: Art auction in the 1700s was primarily prolific. If only we revise the clergy, aristocracy and monarchy inventories, we realize the importance that textiles had in their collections; which indicates that are very appreciated goods and with great value. The great demand of them generated a number of manufactures which competed for the most requested textiles, not just at a national level, but also in the international one. Even though it was not easy to vie with the french manufactures and some other italian, there were also spanish silk industry centres which obtained to gain a huge clientele at the moment.

Keywords: Merchant, textiles, Spain, 18th century

1. INTRODUCCIÓN

La palabra “mercado”, del latín *mercātus*, es el “conjunto de operaciones comerciales que afectan a un determinado sector de bienes”. En este caso los bienes en cuestión responden a una tipología concreta: los textiles. A su vez, es el “conjunto de consumidores capaces de comprar un producto o servicio”. Los tejidos eran transformados en función de su uso, para lo cual se requería un modista o sastre, si su fin era la indumentaria; un tapicero, si se pretendía emplear para decoración; y/o un bordador, si se buscaba enriquecer el bien en cuestión. Por último, hay que tener en cuenta que el mercado es un reflejo del “estado y evolución de la oferta y la demanda en un sector económico dado”¹. Así, en el mercado primario de tejidos se dan cita una serie de fabricantes que producen el bien sin que este sea intervenido². Textil que, posteriormente, puede formar parte de la oferta de unos vendedores y, a su vez, ser demandado por unos posibles o efectivos compradores.

2. EL GÉNERO

Tanto en los textiles conservados en la actualidad, como en los referidos en los inventarios de esta centuria, fueron muchas las tipologías encontradas. Ya fueran tejidos lisos, que podían o no tener una decoración posterior a su tejeduría en el telar, o tejidos labrados, lo cierto es que encontramos una gran variedad. Tanto técnica, dándose tafetanes, *gros de tours*, sargas, rasos, damascos, lampases, etc.; en el colorido, habiendo blancos, negros, carmesí, musco, verde, etc.; y por supuesto en la decoración, diferente en función del uso dado al tejido.

Los tejidos labrados del siglo XVIII son herederos de la centuria anterior, aunque haya quien se empeñe en descontextualizar el fulgor francés del papel capital vivido por Italia en el Renacimiento y el Barroco. La Historia del Arte no deja de ser una sucesión de estilos inexistentes sin su antecesor, de ahí que la primera tendencia que vamos a destacar, los llamados bizarros, no se entienda sin los diseños italianos del *Settecento* y la relación comercial que especialmente Venecia tuvo con oriente³. Esta tipología, también llamada furias, se componía de motivos asimétricos, fantásticos, de clara influencia oriental⁴. Conforme fueron avanzando en el tiempo introdujeron motivos vegetales y

* Becario del Departamento de Conservación, adscrito a la Dirección de Colecciones Reales, de Patrimonio Nacional (2016 - 2017). Doctorando del Departamento de Patrimonio Histórico de la Universidad de Jaén, en cotutela internacional con el programa de Dottorato di ricerca in Scienze storiche, archeologiche e storico - artistiche del Departamento de Studi Umanistici de la Università degli Studi di Napoli “Federico II”.

¹ Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=OyRtG0r>. (Consultado el 31/05/2017).

² Los encargados de transformar el tejido: modistas, sastres, tapiceros y bordadores.

³ DAVANZO POLI, Doretta: “L’arte e il mestiere della tesitura a Venezia nei sec. XIII - XVIII”, en *I mestieri della moda a Venezia dal XIII al XVIII secolo. Ala Napoleonica e Museo Correr, Venezia. Giugno - settembre 1988*. Venecia, 1988, p. 43.

⁴ KING, Monique; KING, Donald: *European textiles in the Keir Collection. 400 BC to 1800 AD*. Londres, 1990, p. 225.

florales entre sus característicos diseños, hecho que también le ocurrió a los diseños de encaje o “a dentelle”⁵. Estos textiles, contemporáneos a los bizarros, reciben su nombre de la decoración en torno a un eje de simetría que recuerda al encaje. (Fig. 1)

A partir de los años treinta las flores adquirieron independencia de los motivos de encaje y de los bizarros y empezaron a ocupar la mayor parte del fondo de los tejidos. Se trataba de grandes flores y hojas con llamativos colores y exquisitas degradaciones de color⁶. Con el paso de los años estos diseños naturalistas endosaron otro tipo de elementos arquitectónicos que jugaron desproporcionadamente con las flores de gran formato⁷. Consecuentemente el gusto rococó se fue imponiendo, que llevó a una reducción del tamaño de las flores, agrupándose en ramilletes, siguiendo disposiciones sinuosas y aclarando su colorido con tonos pasteles⁸. (Fig. 2)

A las pequeñas flores le fueron acompañando unas líneas serpenteantes que simulaban el surco de un río. Estos fueron los denominados meandros⁹. También llegaron a encerrarse dentro de dameros, de líneas más rectas. Todo ello hasta dar lugar a los “pekines”, los diseños propios del reinado de Luis XVI, con líneas verticales de varios colores y anchuras, siempre en tonos pasteles, a las que iban sumándose florecillas, tallos y hojas individuales o en ramilletes¹⁰. El abandono del rococó trajo el neoclasicismo a los tejidos, con bellas estructuras arquitectónicas en su decoración, en recuerdo de la pintura pompeyana¹¹. (Fig. 3)

3. LAS MANUFACTURAS

Algunas de las más afamadas manufacturas del siglo XVII sobrevivieron a la crisis del sector, como ocurrió con Sevilla o Granada¹². Sin embargo, su supervivencia fue limitada, viéndose ensombrecidas por los grandes centros sederos del momento: Toledo y Valencia. Ambas se caracterizaron por ofrecer ricos tejidos que nada tenían que envidiarles a sus semejantes internacionales. Mas lo cierto es que triunfó el gusto francés y, en consecuencia, sus tejidos fueron los más demandados. Aun así, bien supieron superar este cambio de gusto producido a finales del Seiscientos, y lo hicieron

⁵ THORNTON, Peter: *Baroque and rococo silks*. Londres, 1965, pp. 109 - 115. ROTHSTEIN, Natalie, *Silk designs of the eighteenth century*. Londres, 1990, pp. 40 - 42, 82 - 83, 86, 88 - 89, 94 - 96.

⁶ GEIJER, Agnes: *A history of textile art*. Londres, 1979, p. 157.

⁷ JOLLY, Anna: *Christoph, Seidengewebe des 18. Jahrhunderts. II Naturalismus*. Berna, 2002, pp. 126 - 180.

⁸ KING, Monique; KING, Donald: *European textiles in...*, op. cit., p. 270.

⁹ AMARO MARTOS, Ismael: “Aproximación a los textiles del siglo XVIII a través de la colección de pintura del Museo del Prado”, en ALBERO MUÑOZ, María del Mar; PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel: *Las artes de un espacio y un tiempo: el setecientos borbónico*. Murcia, 2016, p. 550.

¹⁰ *Five centuries of italian textiles: 1300 - 1800*. Prato, 1981, p. 315.

¹¹ ALCOLEA, Santiago: “Artes Decorativas en la España Cristiana (Siglos XI - XIX)”, en *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. Madrid, 1975, p. 360.

¹² BENITO GARCÍA, Pilar: “Tejidos de seda en la Andalucía barroca y la influencias italianas y francesas”, en *La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa. Iglesia de Santa Cruz de Cádiz. 12 de noviembre de 2007 - 30 de enero 2008, Junta de Andalucía* (cat. expo.). Cádiz, 2008, p. 87.

inspirándose sin miramientos en los diseños galos. Incluso las manufacturas toledanas, que tenían un sello personal muy reconocible, de marcado carácter italiano, también aprovecharon las modas internacionales para producir su versión más vendible.

Lo que estaba de moda en Versalles, también lo estaba en el mundo¹³. Lo que explica que las manufacturas francesas se impusieran en el mercado internacional. Dentro del país vecino destacó la “*Grand Gabrique*” de Lyon, un complejo entramado de telares favorecidos por las leyes impuestas por el ministro Colbert¹⁴. Sus ricos tejidos triunfaron por varias razones. En primer lugar, la facilidad para estar a la moda, y no es algo casual, teniendo en cuenta que ellos son los que marcaban la tendencia. Modas que cada vez fueron más efímeras; creaban otras nuevas y eso les llevaba a una producción masiva de sus textiles, muy demandados por unos compradores que querían estar a la última¹⁵. Nada de esto hubiera sido posible sin los avances técnicos superados en la centuria, con personajes como Jean Revel, creador de la técnica del *point rentrés*, que permitió degradar diferentes tonalidades de un mismo color en determinados puntos del tejido. Gracias a lo cual se conseguían formas tridimensionales, con focos de luz y oscuridad exprimiendo un gran realismo¹⁶. Otros personajes, como Philippe de Lasalle, también contribuyeron con sus diseños a redefinir el lenguaje estético de su momento, además de los pertinentes avances técnicos implícitos en la tejeduría de nuevos modelos¹⁷.

Por su parte, Italia mantuvo algunos puntos importantes en la fabricación de tejidos, aunque ciertamente no fue ni la sombra de lo que un día supuso en el campo textil. No fue hasta la creación de la fábrica de San Leucio, en Caserta, cuando el país retome un vago potencial. Todo ello gracias a la política de fomento de la industria llevada a cabo por los Borbones en el reino de Nápoles¹⁸. Una modalidad que venía a imitar el modelo de desarrollo industrial establecido en Francia, y que a España llegó antes que a Italia¹⁹. (Fig. 4)

La venida de los Borbones a España trajo consigo un fuerte espíritu galo, que no sólo destacó por vestir a la francesa²⁰, como ocurrió en el resto de Europa, sino que, a nivel industrial, también intentó recrear la política implantada en ciudades como Lyon o Tours²¹. La gran beneficiada en este sentido fue Valencia. En ella se prodigaron una serie de leyes que favorecieron la imitación de los tejidos franceses, así como el abaratamiento

¹³ VON BOEHN, Max: *La moda. Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días. Tomo cuarto siglo XVIII*. Barcelona, 1928, p. 154.

¹⁴ ARIZZOLI - CLÉMENTEL, Pierre: *Le Musée des Tissus de Lyon*. París, 1990, p. 69.

¹⁵ DAVANZO POLI, Doretta: “L’arte e ...”, op. cit., p. 44.

¹⁶ *Silk designs of the Eighteenth century from the Victoria and Albert Museum*. Londres, 1996, p. 8.

¹⁷ MORANT, Henry: *Historia de las artes decorativas*. Madrid, 1980, p. 425.

¹⁸ CONVERTI, Fabio: *Rilevare e Conoscere: Il Real Sito di San Leucio*. Nápoles, 2006, p. 33.

¹⁹ BENITO GARCÍA, Pilar: “Reales fábricas españolas de tejidos de seda”, en *Jornadas sobre las Reales Fábricas*. La Granja de San Ildefonso, 2002, p. 111.

²⁰ DE SOUSA CONGOSTO, Francisco de: *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid, 2007, p. 161.

²¹ BENITO GARCÍA, Pilar; SOLER DEL CAMPO, Álvaro: “Introducción”, en *Tesoros de los Palacios Reales de España. Una historia compartida*. Madrid, 2011, p. 48.

de los materiales, produciendo un género más asequible. Ambos hechos supusieron un punto fuerte para su venta, lo que contribuye a que encontremos piezas valencianas en toda España²².

A pesar de imitar los tejidos franceses, lo cierto es que es irremediable encontrar modelos valencianos con una reseñable identidad italiana. Por ello son varios los diseños de fábricas como Garín que siguen el esquema centrista implantado por Italia, y que en el siglo XVIII continúa vigente. Razón por la que encontramos un fuerte paralelismo entre estos tejidos españoles y producciones de territorios como Nápoles o Sicilia²³.

Aunque si hay diseños de herencia italiana en el siglo XVIII español esos son los toledanos. Manufacturas como Medrano o Molero tejieron obras puramente barrocas, de marcado gusto *settecentesco*²⁴. Incluso, entre sus gigantes diseños simétricos en torno a un eje de simetría, se colaron en la primera manufactura citada los llamados textiles bizarros²⁵. Lo cual revela una importante conexión comercial entre España y ciudades portuarias como Venecia o Génova. Si a la primera se le atribuye la creación de las furias²⁶, no sin entrar en debate con un posible origen lionés²⁷, a la segunda les debemos los más repetidos damascos y terciopelos para decoración²⁸. En todos ellos se advierten características que se reconocen en las piezas de las fábricas toledanas.

Algo más desconocida fue la Real Fábrica de Tejidos de Talavera de la Reina. No porque no encontremos documentación al respecto²⁹, sino más bien porque son pocos los ejemplos textiles que puedan ser ratificados como obras de la real manufactura³⁰. En cualquier caso, Pilar Benito ha investigado las descripciones encontradas en los inventarios de Palacio Real, y ha conseguido aproximarse con gran acierto a muchos de

²² RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago: *El arte de las sedas valencianas en el siglo XVIII*. Valencia, 1959, pp. 41 - 56.

²³ *San Leucio e l'arte della seta ne mezzogiorno d'Italia*. Nápoles, 1961, p. 176.

²⁴ Para el estudio de estas manufacturas existen dos libros capitales: MARTÍN-PENATO LÁZARO, María José: *Fábrica toledana de ornamentos sagrados de Miguel Gregorio Molero*. Toledo, 1980. DE LA MOTA GÓMEZ-ACEBO, Almudena: *Tejidos artísticos de Toledo (siglos XVI al XVIII)*. Toledo, 1980, pp. 59 - 61.

²⁵ Núm. de inv. de las capas pluviales pertenecientes a Medrano existentes en Patrimonio Nacional: 10050141 (hacia 1721), 10050177 (primer cuarto del siglo XVIII) y 10051222 (primer cuarto del siglo XVIII).

²⁶ DAVANZO POLI, Doretta; D. MORONATO, Stefania: *Le stoffe dei veneziani*. Venecia, 1994, p. 81.

²⁷ GRUBER, Alain: *Chinoserie. Der Einfluss Chinas auf die europäische Kunst 17.-19. Jahrhundert. Ausstellungskatalog. L'influence de la Chine sur les arts en Europe. XVIIe - XIXe siècle. Catalogue d'exposition. 6. Mai - 28. Oktober 1984* (cat. expo.). Berna, 1984, p. 19.

²⁸ Entre los damascos de mayor éxito destacan los *della corona*, los de *foglie di acanto* y los de *della palma*. CARMIGNANI, Marina: *Tessuti ricami e merletti in Italia. Dal Rinascimento al Liberty*. Milán, 2005, p. 104. Entre los terciopelos tuvieron especial interés los *velluti a giardino* o "terciopelos jardín". BLUM, Dilys: *The fine art of textiles*. Filadelfia, 1997, p. 20.

²⁹ PEÑALVER RAMOS, Luis Francisco: "La Real Fábrica de tejidos de seda, oro y plata de Talavera de la Reina", en *Jornadas sobre las Reales Fábricas*. La Granja, 2002, pp. 129 - 151. PEÑALVER RAMOS, Luis Francisco: *La Real Fábrica de tejidos de seda, oro y plata de Talavera de la Reina. De Ruliere a los Cinco Gremios Mayores. 1748 - 1785*. Talavera de la Reina, 2000.

³⁰ BENITO GARCÍA, Pilar: "Una sedería de la Real Fábrica de Talavera de la Reina para María Luisa de Parma", *Datatèxtil*, 7, 2002, pp. 20 - 21.

los tejidos conservados en Patrimonio Nacional, encontrado similitudes entre las explicaciones que se hacen en las fuentes de archivo y los restos textiles³¹.

En el ámbito legislativo, Valencia obtuvo muchas más preferencias que Toledo. La ciudad manchega siempre soportó unas durísimas leyes referentes al peso y la marca, exigiéndole una calidad que en ocasiones no llegaba a ser rentable para los fabricantes³². En cambio, en Valencia fueron más permisivos, lo que propició un comercio más próspero, dejándole plena libertad de copia de los modelos franceses³³. Esta situación fue el principal factor de descompensación entre ambos núcleos, consiguiendo alzar la ciudad mediterránea como el gran centro sedero español durante buena parte del siglo XVIII. Carlos III, consciente esta descompensación, hace saber en 1777:

“que a las fábricas de Valencia se les toleraba por Ordenes de 17 de septiembre de 1750 y 26 de abril de 1755, para que fabricasen tejidos de menos ancho y cuenta que el establecido por leyes y ordenanzas de 1684, imitando a los que se construyen e introducen de León (Lyon) de Francia, y otros países extrajeros; que no es justo que las fábricas de Toledo, Sevilla, Granada y Málaga no disfruten de aquel privilegio, y por tanto, por ser cosa muy razonable, se hace extensión y general a todas las fábricas del reino lo que hasta ahora había sido privilegio de Valencia”³⁴.

Más adelante, el monarca, a través del Real Decreto de 21 de septiembre de 1789 y la Cédula del Consejo de 11 de octubre de 1789, permitió a los fabricantes de tejidos *“inventarlos, imitarlos y variarlos libremente, sin sujeción a cuenta, marca ni peso”³⁵*. Al tratarse de finales de siglo, la superioridad técnica y creativa de Valencia a nivel nacional ya era insuperable.

4. LOS VENDEDORES

En el siglo XVIII advertimos un hecho importante, y es el cambio en el eje de la actividad económica, de los artesanos y gremios al comerciante-empresario y las compañías. Frente al corporativismo de los primeros, brota un individualismo defendido por los segundos, con una producción libre y beneficios sin límites. Esta situación no llegó de manera inmediata, sino que fue consecuencia del intento de desintegración de los gremios a finales de siglo, pues veían en su desaparición un avance, como se hiciera en Inglaterra y Francia³⁶. Tres fueron las posturas en torno a la desaparición de los gremios: los reformistas, encabezados por Campany y su *Discurso económico-político en defensa del trabajo mecánico de los menestrales*, que querían conservar los gremios y reformar sus servicios fundamentales; los innovadores, defendidos por Campomanes y su *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento* (1775), los cuales

³¹ Los tejidos descritos son de 1825 y 1847, por ello no los traemos a colación. BENITO GARCÍA, Pilar: “Reales fábricas españolas...”, op. cit., p. 115.

³² MARTÍN-PENATO LÁZARO, María José: *Fábrica toledana de...*, op. cit., pp. 22, 23, 42 y 60.

³³ PÉREZ BUENO, Luis: “Fábricas de tejidos de seda, oro y plata de Valencia. Su relación con los cinco gremios mayores de Madrid. Años de 1753, 1754 y 1755”, *Archivo Español de Arte*, tomo XIX, 76, 1946, p. 335.

³⁴ *Ibidem*, p. 336.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ RAMOS PRIETO, Domingo Antonio: “Comentarios adicionales a la industria sedera en España. El arte de la seda en Granada”, en *Homenaje al profesor Manuel Garzón Pareja*. Granada: Ayuntamiento de Granada, 1985, p. 259.

buscaban dejar libres de gremios a los comerciantes pero no a los artesanos; y por último los revolucionarios, con Jovellanos y su *Informe sobre el libre ejercicio de las Artes* (1785), que defendieron la eliminación³⁷.

Los tejidos realizados por las manufacturas nacionales e internacionales se vendían en la nueva centuria a través de los mercaderes, personajes itinerantes que ofrecían el género en las distintas ferias. A mediados de siglo fue común encontrar tiendas donde se vendían este tipo de tejidos. Así fue como se produjo el paso del negocio “nómada” al “sedentario”, creando lugares de recepción donde mostrar los más fastuosos textiles del momento a los personajes adinerados de la época³⁸.

El punto de venta de tejidos más importante del siglo XVIII en España fue Madrid. Y, dentro la ciudad, la Puerta de Guadalajara fue el lugar donde se dieron cita los más importantes negocios del momento³⁹. Tal es el caso de Juan Fernández Gutiérrez, citado junto a su mujer Rosa de Astorga en el inventario de José Benito y Muro de 1743⁴⁰, también “*mercader de sedas en la puertta de Guadalaxara*”⁴¹. De 1763 es el inventario de José de Uribarri, “*del comercio que fue de Paños desta Corte*”, aunque se desconoce el lugar donde tendría ubicado su negocio⁴².

Entre los mercaderes que suministraron tejidos a la monarquía destacaron los comerciantes apellidados Merino, sito una vez más en la Puerta de Guadalajara. Primeramente con Manuel Merino, en tiempos de Felipe V, Secretario de Su Majestad y Mercader de Sedas de la Real Casa. A la muerte del padre en 1742, le sustituyó uno de sus dos hijos, Vicente Merino, siendo menor de edad y, por tanto, el negocio quedó a cargo de su madre Juana López. A él le siguió su hijo Baltasar Merino en 1796⁴³. El género proporcionado iba desde tejidos y bordados para indumentaria hasta prendas de vestir ya confeccionadas, pasando por encajes, botones, pasamanería, y galones de oro y plata⁴⁴.

5. TAPICEROS, MODISTOS, SASTRES Y BORDADORES

Los tapiceros, recogiendo la descripción de su labor del ámbito palaciego, eran los encargados de todos los “*ordinarios, siales, almohadas, bancos de la Capilla,*

³⁷ *Historia económica de España*. Barcelona, 1972, p. 455.

³⁸ MILLER, Lesley Elis: “Comprando seda en el siglo XVIII en Madrid”, *Datatèxtil*, 10, 2004, p. 6.

³⁹ *Ibidem*, p. 17.

⁴⁰ AHPM, Prot. 15.231, s.f. (fol. 60 si comenzamos a contar desde el inicio del inventario de Benito y Muro).

⁴¹ AHPM, Prot. 15.231, s.f. (fol. 70).

⁴² AHPM, Prot. 18.843, s.f. (fol. 1 desde el inicio del inventario).

⁴³ Pilar Benito cita la siguiente documentación, a la cual nos hemos dirigido a través de CLIN, base de datos de Patrimonio Nacional donde aparecen los Fondos Documentales del Archivo General de Palacio (a partir de ahora AGP): AGP, *Expediente personal de Manuel Merino*, Caja 675/14; AGP, *Expediente personal de Vicente Merino*, Caja 675/25; AGP, *Expediente personal de Vicente Merino*, Caja 675/3; AGP, *Expediente personal de Baltasar Merino*, Caja 675/3. Cit. en: BENITO GARCÍA, María del Pilar: *Paraísos de seda. Tejidos y bordados de las Casas del Príncipe de los Reales Sitios de El Pardo y el Escorial* [Tesis doctoral dirigida por la Dra. D. Esther Alba Pagán (Universidad de Valencia) y el Dr. D. Miguel Ángel Castillo Oreja (Universidad Complutense de Madrid). Programa de Doctorado en Historia del Arte: 3030]. Valencia, 2015, p. 113.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 114.

*Tapicerías de invierno y colgaduras de verano, guadamecías, reposteros, alfombras, camas, colchas, colchones, frazadas, pabellones, sobremesas, catres y demás cosas de esta calidad*⁴⁵. Si atendemos a los inventarios de nobles y burgueses, fueron los encargados de lo que llamaban “*ropa blanca*”, un cajón de sastre que incluía manteles, sábanas, servilletas, colchones, colgaduras, doseles, cortinas, etc., incluso ropa⁴⁶.

Varios fueron los tapiceros que trabajaron en la corte a lo largo del Setecientos⁴⁷. A inicios de siglo debemos citar los Jefes de Tapicería Felipe de Torres y Salazar⁴⁸, seguido de Martín Enríquez y Zeaorrote⁴⁹, y más tarde su cuñado Ignacio de Cisneros⁵⁰. Entre este último y su hijo ocuparon el cargo Nicolás Manzano y Marañón⁵¹ y Francisco García de Echaburu, marqués de Montealegre⁵², hasta llegar a Antonio María de Cisneros⁵³. El hijo de Ignacio de Cisneros fue relevado por Vicente de Alfaro, a quién se le mandó en 1789 en inventario y la tasación de los bienes referentes al real oficio⁵⁴. A finales de siglo cogería el puesto Francisco Antonio Fleuriot y Parisien, que además de Jefe de Tapicería, también lo fue del Guardarropa de Su Majestad⁵⁵.

En cuanto al modisto, antes del siglo XVIII era considerado un artesano, perfecto en la ejecución mecánica de su labor, pero carente de cualquier posibilidad de aporte creativo. A partir de la segunda mitad los oficios relacionados con la moda adquirieron cierta autonomía creadora, limitada al ornamento del vestido. Un talento decorativo restringido al ennoblecimiento de los trajes. Este hecho marcó una revolución, en tanto en cuanto la vocación suprema del diseñador residió a partir de entonces en la creación incesante de prototipos originales. El vestido constituía en sí mismo una idea original, no sólo en su decoración, sino por supuesto también en su forma. La ascensión que sufrió el diseño de moda no fue un hecho sin precedente, sino que es susceptible de ser comparado con la reivindicación que pintores, escultores y arquitectos hicieron en el siglo XV y XVI⁵⁶.

⁴⁵ Biblioteca Nacional, manuscritos 4495 y 4496, *Etiquetas Reales de Palacio*, vol. I, fols. 95v a 99v. Cit. en: BENITO GARCÍA, Pilar: “El Oficio de Tapicería del Palacio Real de Madrid”, en SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Leticia (ed.): *Las colecciones del Palacio Real*, Arbor, vol. 169, 665, 2001, p. 194.

⁴⁶ Nos remitimos a los inventarios póstumos del siglo XVIII, encontrados y analizados en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Algunos de ellos han sido seleccionados para completar la presente investigación.

⁴⁷ Pilar Benito realiza un estudio exhaustivo de los diferentes tapiceros de palacio en: BENITO GARCÍA, María del Pilar: *Paraísos de seda...*, op. cit., pp. 105 - 111. Como el fin de esta investigación es otra y se trata de un tema ya analizado, hemos preferido citar los Jefes de Tapicería de manera cronológica, atendiendo a la información previa descrita en cada uno de sus expedientes personales.

⁴⁸ AGP, *Expediente personal de Felipe Torres Salazar*, Caja 1041/1.

⁴⁹ AGP, *Expediente personal de Martín Enríquez y Zeaorrote*, Caja, 16868/2.

⁵⁰ AGP, *Expediente personal de Ignacio de Cisneros*, Caja 239/7.

⁵¹ AGP, *Expediente personal de Nicolás Manzano*, Caja 3041/30.

⁵² AGP, *Expediente personal de Francisco García de Echaburu*, Caja 37/62 y 63.

⁵³ AGP, *Expediente personal de Antonio María de Cisneros*, Caja 2614/4.

⁵⁴ AGP, *Expediente personal de Vicente Allaro*, Caja 42/12.

⁵⁵ AGP, *Expediente personal de Francisco Antonio Fleuriot y Parisien*, Caja 366/37.

⁵⁶ LIPOVETSKY, Gilles: *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona, 2000, pp. 88, 95 y 96.

Los encargados de dar forma al tejido fueron los sastres. Estos maestros fueron poco dados a la teorización de sus conocimientos, transmitiendo su sabiduría de manera oral. A pesar de ello, nos ha llegado a nuestros días el libro *Geometría y trazas pertenecientes al oficio de sastres donde se contiene el modo y orden de cortar todo género de vestidos españoles, y algunos extranjeros, sacándolos de cualquier anchura de tela, por la vara de Aragón y explicada ésta con todas las de estos reinos, y las medidas que usan en otras provincias extranjeras*, de Juan de Albayzeta, escrito en 1720. En él se describe de manera minuciosa cómo han de ser las trazas según la pieza. En la introducción hace una defensa sobre la necesidad de exponer las reglas de la sastrería, alzándolo a la categoría de arte:

“Todas las Artes, así mecánicas, como liberales, tienen, y se fundan en principios, y reglas generales, y al palo que ellas le ignoran, le oculta la noticia de aquellas, y tanto es más admirable la inteligencia de ellos, quanto es mayor la necesidad de las Artes, y la experiencia muestra, que todas son necesarias en la armoniosa fábrica, que componen la región de la Republica; por lo qual, si los que aprenden la facultad de Sastre, no le perfeccionan en los fundamentos de ella, no ay que admirar sean pocos los que la puedan enseñar con perfeccion, y por falta de esto, se ven en las Republicas pocas memorias de los antepasados, para poder enseñar a la juventud con los preceptos, y reglas de la Geometria, y Arifmetica, que conducen para trazar, y faber formar qualquier genero de Traza”⁵⁷.

Los bordadores, a pesar de codearse con gente de alta alcurnia, formaban parte de la clase llana y sin privilegios. Se mantuvieron de su trabajo y tenían esta actividad como labor primaria. Sus ganancias venían sobre todo de la realización y ornato de prendas litúrgicas, o el reparo de estas. También algunos ejemplos civiles, sobretodo colgaduras y cortinas que adornaban interiores nobles, trajes para ellos, y aderezos para caballerías y carruajes. Si bien es cierto que los templos fueron los grandes receptores de este arte⁵⁸. Como consecuencia de la Real Orden de Carlos III de 1779, que hacía referencia a la participación de la mujer en los trabajos propios de su naturaleza, su gloria fue desapareciendo de manera paulatina hasta reconocerse como una labor doméstica o puramente artesanal⁵⁹.

6. LOS COMPRADORES

Lo más novedoso para afrontar el estudio de los compradores de ricos tejidos en el siglo XVIII pasaría por centrarnos en la nobleza y la burguesía, ya que han sido los demandantes menos analizados hasta la fecha. Al tratarse de una investigación que pretende mostrar una visión amplia de todos los ámbitos del comercio textil en la citada centuria, resulta necesario adentrarnos en la monarquía y la Iglesia. Para el primer caso,

⁵⁷ ALBAYZETA, Juan. *Geometría, y trazas pertenecientes al oficio de sastres. Donde se contiene el modo, y orden de cortar todo genero de vestidos Españoles, y algunos Extrangeros, sacandolos de qualquier anchura de tela, por la Vara de Aragon y explicada esta con todas las de estos Reynos, y las medidas que usan en otras Provincias Extrangeras*. Zaragoza: Francisco Revilla, 1720, s. p. (prólogo). En: B.C., Biblioteca Histórica - Fondo Antiguo (F), BH FLL 20935 (GF).

⁵⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel: *El arte del bordado y del tejido en Murcia: Siglos XVI - XIX*. Murcia, 1999, pp. 29, 34 y 36.

⁵⁹ Archivo Municipal de Murcia, *Real Orden promulgada en el Palacio de El Pardo el 12 de enero de 1779*, leg. 4.129. Cit. en: *Ibíd*em, pp. 20 - 21.

se procede a una recopilación de los más significativos hallazgos hasta la fecha, atendiendo a las numerosas publicaciones de Pilar Benito García, entre otros conservadores de Patrimonio Nacional. En el ámbito religioso, son varios los interesados en este campo desde distintas ciudades españolas, así que destacaremos los más significativos. En ambos casos, la pretensión es encontrar las anteriores manufacturas desde el punto de vista de los compradores. En cuanto a los otros dos grupos, nobleza y burguesía, hemos realizado una interesante selección de tejidos encontrados en los inventarios póstumos de algunos de los personajes más destacados de la época.

6.1. MONARQUÍA

Entre los intereses de Felipe V se encontraba el intento de restaurar la producción de géneros finos en el centro de España, a través de modernos equipos y avances técnicos venidos del extranjero. La finalidad era difundir el conocimiento técnico y especializado por toda la península, abasteciendo a España con sus propios tejidos y disminuyendo la dependencia de manufacturas extranjeras⁶⁰. Estos objetivos motivaron que desde la entrada del siglo XVIII los Reales Sitios compaginasen la compra de tejidos internacionales con la adquisición de auténticas joyas textiles confeccionadas en las manufacturas más importantes del momento.

Como ya hemos puesto de manifiesto en anteriores apartados, las manufacturas toledanas y valencianas fueron las más importantes en España, de ahí que los grandes ejemplos conservados pertenecientes a esta centuria provengan de estos dos focos. Las fábricas de Toledo se especializaron en realización de ornamentos litúrgicos y, más concretamente, aquellos tejidos a la forma⁶¹. La sacristía del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial atesora dos ternos de Medrano, uno blanco de 1721⁶², y uno negro de 1736⁶³. En el mismo espacio encontramos un terno negro de Molero de 1777⁶⁴. A esta última manufactura pertenece otro blanco de 1772, en la sacristía de la iglesia del Real Colegio de Doncellas Nobles⁶⁵. También otro terno rojo ubicado en la sacristía del Real Monasterio de la Encarnación, difícil de datar por no contener debajo del capillo de

⁶⁰ LA FORCE, James Clayburn: *La política económica de los reyes de España y el desarrollo de la industria textil, 1750 - 1800*. Madrid, 1967, p. 7.

⁶¹ La peculiaridad de estas piezas es su realización, pues salen del telar con la forma del ornamento, incluidos los galones, pues todo forma parte del mismo tejido. DE LA MOTA GÓMEZ-ACEBO, Almudena: *Tejidos artísticos de...*, op. cit., p. 59. MARTÍN-PENATO LÁZARO, María José: *Fábrica toledana de...*, op. cit., p. 36.

⁶² Núm. de inv. 10050121, 10050122, 10050124, 10050132, 10050141, 10050142.

⁶³ Núm. de inv. 10051106, 10049907, 10051108, 10051109, 10051110, 10051111, 10051215 y 10051216.

⁶⁴ Núm. de inv. 10051085, 10051086, 10051087, 10051088, 10051089, 10051090, 10051091, 10051092, 10051093, 10051094, 10051095, 10051096, 10051097, 10051098, 10051099, 10051100, 10051101, 10051102, 10051103 y 10051104.

⁶⁵ Núm. de inv. 00681259, 00681260, 00681261, 00681262, 00681263, 00681264, 00681265, 00681266, 00681267, 00681268, 00681269, 00681270, 00681271, 00681272, 00681273 y 00682001.

su capa pluvial la fecha de realización, aunque se estima su cronología en torno a la primera mitad de siglo⁶⁶.

Aunque ya en época del primer Borbón aparecen los primeros tejidos valencianos en los inventarios reales, tendremos que esperar algunas décadas hasta atestiguar su predominio⁶⁷. En 1738 se hablaba de “*raso verde de Valencia*”, “*raso de Valencia dorado con flores*” o “*tafetán doble nubarrado de Valencia con listas verdes y encarnadas*” en el Real Oficio de Tapicería⁶⁸. En 1749, durante el reinado de Fernando VI, la Casa Real reclama dos piezas de damasco carmesí que se estaba fabricando en Chiva. Y se advierte que los tejidos valencianos debieron ser de su gusto, ya que con el paso de la centuria continuaron las demandas, como las 12.000 varas de damasco que pidieron para ese mismo año. A lo largo de 1750 se remitieron piezas de damasco carmesí, blanco, verde y morado, así como tafetán en los mismos colores, para la confección de ornamentos destinados a la Real Capilla y el Oratorio de Damas del Palacio Real de Madrid. También tafetán para tapizar muebles del Palacio Real de Aranjuez. Sin olvidar las sedas destinadas a vestidos⁶⁹.

Carlos III fue el primer monarca en vivir en el nuevo Palacio Real de Madrid en 1764⁷⁰, tras el incendio ocurrido en el Alcázar en el año 1734⁷¹. Los terciopelos bordados que cubren los muros del Salón del Trono y el dosel fueron encargados a la corte de Nápoles, concretamente a Andrea Cotardi⁷². Estos fueron realizados “a punto de realce” con hilos entorchados de plata sobredorada. Las cenefas tienen motivo vegetal con hojas de acanto, racimos de uvas y flores de lis unidas por roleos. El dosel, a juego con las colgaduras de paredes y balcones, tiene un cielo con dobles guardamalletas festoneadas. El conjunto llegó a Madrid en 1766 y no se colocó hasta 1772, con el salón terminado⁷³. También de origen napolitano y perteneciente a la misma época es el salón Gasparini⁷⁴, llamado así por el apellido de su artífice, Mattia Gasparini⁷⁵. La tapicería está

⁶⁶ Núm. de inv. 00621016, 00621017, 00621018, 00621019, 00621020, 00621021, 00621022, 00621023, 00621024, 00621025, 00621026, 00621027, 00621028 y 00621029.

⁶⁷ BENITO GARCÍA, Pilar; GARCÍA SANZ, Ana: “Noticias sobre algunos encargos de los Reyes de España a las fábricas sederas de Valencia en el siglo XVIII”, en *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia, 1997, p. 109.

⁶⁸ A.G.P., *Administrativa*, leg. 919. *Relación de los muebles que del oficio de la Real Tapicería del Rey Nuestro Señor se separan por estar viejos, rotos y manchados. 14 - febrero - 1738*. Cit. en: BENITO GARCÍA, Pilar; GARCÍA SANZ, Ana: “Noticias sobre algunos...”, op. cit., p. 109.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 110.

⁷⁰ BENITO GARCÍA, Pilar: “Camille Pernon y el “tocador” de la reina María Luisa en el Palacio Real de Madrid”, *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional*, 116, 1993, p. 18.

⁷¹ BENITO GARCÍA, Pilar; SOLER DEL CAMPO, Álvaro: “Introducción...”, op. cit., p. 44.

⁷² Núm. de in. 10010458, 10087838 y 10199888.

⁷³ BENITO GARCÍA, Pilar: “Los textiles y el mobiliario del Palacio Real de Madrid”, *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional*, 109, 1991, pp. 51 - 52.

⁷⁴ Núm. de inv. 10003008, 10003043, 10003044, 10003045, 10003046, 10003048, 10003049, 10003050, 10003051, 10003052, 10003055 y 10175556.

⁷⁵ BENITO GARCÍA, Pilar: “Tejidos y bordados de la colección real española”, en *Tesoros de los Palacios Reales de España. Una historia compartida*. Madrid, 2011, p. 129.

bordada a realce en plata y sedas de colores sobre raso de seda beis. Su diseño se compone de grandes dibujos de flores enmarcadas por vegetación y rocalla.

Si durante el reinado de Carlos III primó la compra de tejidos a través de mercaderes, como es el caso de los hermanos Merino, en época de Carlos IV lo habitual fue comprar directamente al fabricante⁷⁶. En la Galleria Nazionale de Parma hay un retrato de Carlos IV, aún príncipe de Asturias, pintado por Mengs⁷⁷, ataviado con el traje que llevó a su boda con María Luisa de Parma, el 4 de septiembre de 1765 en la Real Colegiata de San Ildefonso⁷⁸. A través del mismo reconocemos una de las tantas adquisiciones que la realeza hacía de este tipo de tejidos suntuosos. Así, el 17 de febrero de 1766 el bordador Carlos Gómez de los Ríos presentó la cuenta por “*dos vestidos bordados de oro con costuras que he [h]echo para el príncipe mi Señor para la boda de S. A.*”⁷⁹. Al tener en cuenta el uso dado a la chupa y la casaca del retrato, bien pudiera tratarse del citado por el bordador. Sin embargo, el 2 de julio, un año antes, se registró otro cómputo por dos ricos vestidos valorados en más de quince mil reales cada uno, de los mercaderes Yruegas, Ybarrola y compañía, con comercio en la madrileña Puerta de Guadalajara, donde traían tejidos de Valencia y Francia⁸⁰. Su descripción responde a “*fondo llubia de plata y lila, bordado de oro con mucho canutillo, bordado por las costuras*”, y el segundo con “*fondo tisú de plata, bordado de oro con las costuras y mucho canutillo*”. En las cuentas del bordador Manuel López de Robredo del 21 de diciembre dice haber trabajado “*para el Príncipe Nuestro Señor*” sobre unos trajes, probablemente los de Yruegas, Ybarrola y compañía, pues describe así su labor sobre el primero: “*de tela de plata llubia azul, que he bordado en oro, brillantes, flores y chapas de oro*”; y el segundo: “*sobre tela de plata he vordado de oro lentejuelas, chapas o flores, brillantes de oro*”⁸¹.

Como hemos determinado anteriormente, muchas son las referencias a la Real Fábrica de Tejidos de Talavera de la Reina, pero pocos los tejidos encontrados que sepamos con exactitud que pertenecieron a la manufactura. Uno de ellos ha sido encontrado por la conservador Pilar Benito García, gracias a dos textos hallados en el archivo de palacio⁸². En primer lugar, aparece citado en los documentos del Oficio de tapicería en julio de 1794, a cargo de Antonio Fleuriot:

⁷⁶ BENITO GARCÍA, Pilar; GARCÍA SANZ, Ana: “Noticias sobre algunos...”, op. cit., p. 113.

⁷⁷ Núm. de inv. 2077. *Carlos Antonio de Borbón, Príncipe de Asturias* (1765), Anton Raphael Mengs. Galleria Nazionale, Parma.

⁷⁸ JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier: “Anton Raphael Mengs. Carlos Antonio de Borbón, Príncipe de Asturias. 1765”, en *Carlos IV. Mecenas y coleccionista. Del 23 de abril al 19 de julio de 2009. Palacio Real de Madrid*. Madrid, 2009, p. 136.

⁷⁹ AGP, *Reinados*, Carlos IV, Príncipe, leg. 42. Cit. en: *Ibidem*.

⁸⁰ En la cuenta habla de “treinta y un varas de tafetán doble plata de Valencia para forro de los dos bestidos”, y otros traje “fondo sorbec de plata con flores de lentejuelas y canutillos de oro mui rico de Francia”.

⁸¹ AGP, *Reinados*, Carlos IV, Príncipe, leg. 42. Cit. en: JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier: “Anton Raphael Mengs...”, op. cit., p. 136.

⁸² Núm. de inv. 10175081.

“Una colgadura de raso color caña con flores y figuras blancas y perfiles morados mandada fabricar en Talavera con otra colgadura de olandilla escarolada para poner debajo de dicha de rasi destinada para la pieza de corte de la Reyna ntra Señora en dicho sitio de Sn. Lorenzo. Para la expresada pieza se hicieron catorce cortinas del mismo raso que la colgadura, forradas de tafetán entredoble color de caña y guarnecidas en espiguilla de entorchados de tres paños cada hoja y de diferentes alturas”⁸³.

Por otro lado, en el “*inventario de los muebles y ropas*” de El Escorial, en enero de 1800, donde el tejido es descrito con más exactitud:

“Una colgadura de raso de caña con figuras que sostienen unos jarrones de dibujo claroscuro, mide 44 paños y 3 varas y media de caída, forrada en olandilla. Ocho ojas de cortina de bentanas de a 3 paños cada una de la propia tela y forradas en tafetán con tres varas de caída. Cuatro hojas de cortina de puertas compañeras, de 3 ½ varas de caída y 3 paños cada una. Otras dos ojas de cortina de puertas de a 3 paños cada una y 2 y 1/2 varas de caída. Todas las dichas cortinas tienen Catorce alzapaños de lazos armados con dos vorlas cada uno. Siete varillas de codillo doradas con sus garruchas avajo. Una sobremesa de lo mismo forrada en lienz bco. guarnecida de espiguilla de Arcos”⁸⁴.

Por último, no podemos finalizar este apartado sin hacer alusión a algunos de los tejidos de la famosa manufactura de Camille Pernon, adquiridos por la Familia Real, en su mayoría del siglo XIX. Uno de los ejemplos conservados, documentados entre 1797 y 1799, son las cortinas, las colgaduras de pared y la tapicería de mobiliario pensados para el salón de los Espejos, anteriormente llamado “Tocador de la Reina”⁸⁵. Las piezas tienen el fondo color rosa y sobre ellas un falso encaje blanco que forma parte del mismo tejido con hojas de hiedra y rosas, haciendo un efecto de volante en la parte inferior. Completa la decoración las cenefas con rosas blancas sobre fondo rosa⁸⁶.

6.2. NOBLEZA Y BURGUESÍA

Tras la monarquía, la nobleza fue la gran compradora de tejidos. De hecho, sus inventarios están plagados de textiles. Sin embargo, la multitud de referencias contrasta con los pocos ejemplos conservados. En este sentido es mucho más común encontrar piezas sueltas descontextualizadas, como las conservadas en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, o trajes de la época, como los del Museo del Traje de la misma ciudad. En cualquier caso, lo mejor es comprobar cómo los centros de producción más importantes del momento también tomaron la decoración de las casas nobles, así como su vestuario, a través de las fuentes de archivo.

En época de transición, cuando Francia comenzaba a imponerse como la principal potencia textil mundial, aún se mantenía la demanda de tejidos italianos. En el inventario de bienes por muerte de José Fabrique de Toledo Osorio, marqués de Villafranca, redactado en 1708, se habla de “*sesenta y nueve varas de damasco carmesí de Italia en diferentes pedazos a veintte reales la vara hazen un ill siettecientos Y*

⁸³ AGP, *Reinados*, Carlos IV, Casa, leg. 21. Cit. en: BENITO GARCÍA, Pilar: “Una sedería de..., op. cit., p. 23.

⁸⁴ AGP, *Reinados*, Carlos IV, Casa, leg. 21. Cit. en: *Ibidem*.

⁸⁵ Núm. de inv. 10080551, 10080552, 10080553, 10080554, 10080555, 10080556, 10080557, 10080558, 10080559, 10080560, 10196302 y 10196303.

⁸⁶ BENITO GARCÍA, Pilar: “Camille Pernon y..., op. cit., p. 19.

*noventta y quatro reales 1.794*⁸⁷, que bien pudieron tratarse de los afamados damascos genoveses. Los modelos que tuvieron mayor éxito fueron los *della corona*, los de *foglie di acanto* y los de *della palma*, resultando este último el más difundido de toda la historia de la tejeduría de seda⁸⁸. Años más tarde, a 29 de octubre de 1717, Domingo Grillo hereda los bienes de su padre Francisco Grillo, marqués de Francavila, entre los que se encuentra “*Seis cortinas de tafetan de lustre, de Italia, color carmesi, guarnecidos con flecos de seda y oro*”⁸⁹.

Pronto empezó a despuntar Francia con la consecuente caída de las manufacturas italianas. Así lo atestigua Francisco Antonio Pavía, quien escribe el 10 de mayo de 1744 una carta al duque de Salas para hablarle de los tejidos de seda que tienen mayor demanda en Cádiz y Lisboa para ser enviados a América. A través de este escrito se hace eco de la expansión adquirida por los centros sederos francés de Lyon y Tours: “*Y muchos marineros hacen en fus frequentes viajes â Cadiz y Lisboa, lo que bien se ha experimentados con el aumento que diez û doce años acâ han tenido las fabricas de Lion, y Thours, mediante sus repuestos y comisionistas para vender los principal.*” en *Marzella y Bourdeaux*. Por el contrario, han “*decaído las de Genova*”⁹⁰.

Como sabemos, la demanda, expansión y fama de los tejidos franceses fue en ascenso, de ahí que el 14 de septiembre de 1763, en la testamentaría de Ramón de Barajas, escribano de Cámara, se cite tal cantidad de tejidos franceses: “*Un Brial de tela de Francia blanco con matices verdes forrado en tafetan blanco en quatrocientos y cinquenta r^s 450*”⁹¹. “*Un manto nuevo de tafetan de lustre con su punta de francia de una tercia de ancho en doscientos y quarenta r^s 240. Otro de Tafetan de medio lustre con su punta de francia, de una quarta de ancho en ciento y sesenta r^s 160*”⁹². “*Yd un manto nuevo de tafetan de lustre con su punta de francia de una tercia De ancho en dosc^{os} Y quar^a 240. Otro de tafetán De medio lustre con su punta de francia De una quarta de ancho en ciento y sesenta 160*”⁹³.

Entre los tejidos adquiridos por nobles y burgueses se hace referencia a numerosos centros productores españoles, destacando los dedicados a “*ropas blancas*”. Estos eran los tejidos de algodón, lino, etc.; materias primas menos nobles que las sedas. En cuanto a los tejidos toledanos, en el inventario del ya citado mercader José Benito y Muro se citan “*Veintte baras y ttercia de otras telas moradas, y ôro, en seis pedazos de Toledo liferas, a noventta y seis r.^s la vara, montta 1.952*”. Aunque lo más curioso es que él también vendiese ornamentos litúrgicos tejidos a la forma: “*Quince baras de otra tela blanca y ôtro de s.^a Mañ y Medrano, â cientto y veintte y ôcho r.^s cada vara, m.^a 1.990*”⁹⁴. Por entonces la fábrica toledana aún era reconocida, tanto que seis años más tarde de la redacción de este inventario, en 1749, se le concedió una Real Cédula, por medio de la

⁸⁷ AHPM, Prot. 13.981, fol. 934.

⁸⁸ CARMIGNANI, Marina: *Tessuti ricami e...*, op. cit., p. 104.

⁸⁹ AHPM, Prot. 14.087, fol. 459v.

⁹⁰ Archivio di Stato di Napoli, *Ministero degli Affari Esteri*, Stanza 212/213, Numero busta 2994 - I. Agenti e Consoli di S. M. ne Porti della Spagna dal 1740 al 1747. N.º 1.

⁹¹ AHPM, Prot. 18.843, s.f. (fol. 35 desde que empieza el testamentario)

⁹² AHPM, Prot. 18.843, s.f. (fol. 37)

⁹³ AHPM, Prot. 18.843, s.f. (fol. 97)

⁹⁴ AHPM, Prot. 15.231, sf. (fol. 97v)

cual se le daban privilegios y franquicias⁹⁵. Además podemos citar un ejemplo toledano entre los bienes de un noble; en el inventario de la condesa de Pignateli, Aragón y Pimentel, Rosalía Aguilar, aparece un “*frontal De Raso encarnado De flores de Toledo en sesenta rr.^s 060*”⁹⁶.

Por último, no nos podemos olvidar del gran centro sedero español del siglo XVIII, Valencia. Muchos son los tejidos reseñados en los inventarios ya citados, aunque hemos preferido, por aportar uno más, tener en cuenta el de la marquesa de Añavate, María del Padre Eterno Barona y Rozas, condesa de Valparaíso por su matrimonio con Juan Francisco Gaona Portocarrero. Entre sus bienes, inventariados en 1755, se incluyen “*Diez y ocho varas y media de muer negro de valencia a veinte quatro reales vara hazen quatrocientos quarenta y quatro reales de v^o 444*”⁹⁷. La palabra “muer” normalmente quiere decir “mujer”, aunque en este caso puede referirse a “muer de aguas” o muaré, llamado antiguamente “tejido de aguas” y que en esta centuria queda definido como lo conocemos actualmente⁹⁸.

6.3. ALTO CLERO

El comercio artístico entre España y el resto de Europa queda evidenciado en el ámbito religioso a través de las numerosas piezas presentes en las colecciones de catedrales, colegiadas y algunos santuarios o iglesias conventuales. Este hecho tiene mucho que ver con los procesos de promoción de las artes que a menudo obispos, patronos y miembros de los cabildos o comunidades llevaron a cabo. Para dar fe de ellos posaremos nuestra mirada en la catedral de Jaén que, a pesar de las limitaciones económicas por la construcción del templo, lo cierto es que obispos y otras dignidades eclesiásticas dotaron la diócesis jiennense del más rico ajuar litúrgico traído de fuera de nuestras fronteras⁹⁹.

La primera pieza a la que hacemos referencia es una casulla de motivos bizarros con detalles naturalistas, de cronología aproximada entre 1705 y 1710¹⁰⁰. Este tejido parece ser de procedencia extranjera, no sabemos si francesa o italiana, pues ya conocemos la disparidad de opiniones al respecto entre los defensores del origen lionés de este diseño, y los que abogan por una creación veneciana. En cualquier caso, y a pesar de tener una confección claramente española, la distribución de los motivos decorativos en oro y plata con sombreado en rojo que deja amplias zonas del fondo verde para adornarlo a su vez con furias monocromas hace pensar que estamos ante un textil europeo¹⁰¹.

Más seguridad en su catalogación plantea la casulla naturalista que divide su decoración en tres escalas: los adornos vegetales, la fortaleza franqueada por *putti*

⁹⁵ MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José: *Fábrica toledana de...*, op. cit., p. 57.

⁹⁶ AHPM, Prot. 15.219, fol. 87.

⁹⁷ AHPM, Prot. 17.821, s.f. (fol. 81 desde que empieza el inventario)

⁹⁸ BARGALLÓ, Antoni: “Telas de agua (I)”, *Datatèxtil*, 11, 2005, pp. 6 y 13. El término “muer” ha sido contrastado con el resto de documentos encontrado en el AHPM, apareciendo como “muer de aguas”.

⁹⁹ SERRANO ESTRELLA, Felipe: “El comercio artístico europeo en la España de la Edad Moderna a través de la Diócesis de Jaén”, en SERRANO ESTRELLA, Felipe: *Splendor Europae. Arte Europeo en la Diócesis de Jaén* (cat. expo.). Jaén, 2012, p. 12.

¹⁰⁰ Núm. de inv. 00.01.10.41.1.

¹⁰¹ BENITO GARCÍA, Pilar: “Casulla, estola, manípulo, cubrecáliz y bolsa de corporales”, en SERRANO ESTRELLA, Felipe: *Splendor Europae. Arte Europeo en la Diócesis de Jaén* (cat. expo.). Jaén, 2012, p. 122.

desproporcionados armados de tridentes, y ánforas apoyadas en delfines¹⁰². Se trata de un tejido francés, distribuido cual *horror vacui* barroco en torno a un eje de simetría fechable entre 1733 y 1745. Al igual que la anterior, la confección es claramente española, con rica pasamanería de plata sobredorada con motivos en forma de zigzag¹⁰³. (Fig. 5)

Muchos son los ornamentos giennenses de origen valenciano, aunque en su mayoría pertenecen a la centuria posterior a la que nos ocupa. Curiosamente existe uno¹⁰⁴ con broche de “*M. GARÍN HIJOS*”¹⁰⁵ con el escudo de fray Benito Marín, obispo de Jaén entre 1750 y 1769¹⁰⁶. Según las investigaciones de la profesora Rosario Anguita Herrador, el terno pudo ser traído en 1760 y haber sido completado en 1771:

“*Comisión para dar las gracias a S.S. de un terno de tela blanca que ha enviado para esta Santa Yglesia*”. “(...) terno de tela blanca, frontal, credencia con lo demás que corresponde que envió a esta Santa Yglesia a la sacristía mayor della y que se anote en el inventario de las alhajas que hay en dicha sacristía y se traiga individual razón de las piezas de que se compone para que se apunte en este acuerdo”¹⁰⁷.

“*Comisión del Sr. Galera para que dé orden se traiga el tisú que juzgue necesario para completar lo que falta a un terno*”¹⁰⁸.

Años más tarde, entre las numerosas donaciones que hizo Agustín Rubín de Ceballos a su diócesis, destaca un terno blanco de la manufactura de Miguel Gregorio Molero¹⁰⁹. El obispo, conecedor de la fama de estos talleres toledanos, quiso que la catedral de Jaén formara parte de ese selecto grupo de templos que se pudieron permitir estos fastuosos tejidos. En enero de 1788 José Martínez de Mazas, penitenciario de la ciudad, informaba al cabildo de las intenciones de Rubín de Ceballos¹¹⁰. En octubre de ese mismo año el conjunto llegaba a la catedral¹¹¹. La pieza fue realizada expresamente para el obispo, como se puede leer bajo el capillo de la capa pluvial¹¹². Un detalle destacado si tenemos en cuenta que esta manufactura repitió el mismo diseño una y otra vez, debido a la complejidad de montaje del telar para tejer a la forma. (Fig.6)

7. CONCLUSIONES

¹⁰² Núm. de inv. 00.01.03.53.2.

¹⁰³ BENITO GARCÍA, Pilar: “Casulla, estola y bolsa de corporales”, en SERRANO ESTRELLA, Felipe: *Splendor Europae...*, op. cit., p. 124.

¹⁰⁴ Núm. de inv. 00.01.03.07.

¹⁰⁵ Para conocer más sobre esta fábrica: VICENTE CONESA, María Victoria: *Seda, oro y plata en Valencia. Garín 258 años*. Valencia, 1997.

¹⁰⁶ ZARAGOZA PASCUAL, Ernesto: “Fray Benito Marín, un benedictino obispo de Jaén”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 165, 1997, pp. 416 - 417.

¹⁰⁷ Archivo Histórico Diocesano de Jaén (a partir de ahora AHDJ), *Capitular*, leg. 87 (AC, 22 de marzo de 1760). Cit. en: ANGUIA HERRADOR, Rosario: “91. Terno blanco de Fray Benito Marín”, en SERRANO ESTRELLA, Felipe: *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén, 2012, p. 266.

¹⁰⁸ AHDJ, *Capitular*, leg. 92 (AC, 20 de septiembre de 1771). Cit. en: ANGUIA HERRADOR, Rosario: “91. Terno blanco...”, op. cit., p. 266.

¹⁰⁹ Núm. de inv. 00.01.09.22.

¹¹⁰ AHDJ, *Capitular*, leg. 108 (AC, 22 de enero de 1788). Cit. en: SERRANO ESTRELLA, Felipe: “92. Terno blanco de don Agustín Rubín de Ceballos”, en SERRANO ESTRELLA, Felipe: *Cien obras maestras...*, op. cit., 2012, p. 268.

¹¹¹ AHDJ, *Capitular*, leg. 108 (AC, 14 de octubre de 1788). Cit. en: *Ibíd.*

¹¹² “*YLLUSTRISSIMUS D. D. AUGUSTINUS RUBIN DE CEBALLOS RELIGIONIS CATHOLICAE GENERALIS CENSOR SIMULQUE GIENIENS EPISCOP. HOC ORNAMENTUM STRUERE COMMISIT CUJUS JUSSU. MICHAEL MOLERO TOLETANUS. FECIT TOLETI. ANNO D. C.DCC.LXXXVIII*”. “*MICHAEL MOLERO, TOLETANUS, FECIT TOLETI*”.

El mercado textil en España durante el siglo XVIII estuvo marcado por una fuerte influencia de la situación política, económica y artística francesa. Los Borbones, llegados del país vecino, posaron su mirada en Francia, no sólo por razones familiares, sino también rendidos ante la evidencia de encontrarse frente a los fabricantes de tejidos más importantes del mundo. Por ello intentaron copiar un modelo productivo que pasaba por la creación de manufacturas reales y la redacción de leyes que ayudasen a la tejeduría y venta de este género.

Aunque no pudieron hacer frente a los grandes centros sederos franceses, especialmente a Lyon, lo cierto es que tanto Toledo como Valencia gozaron de relativa buena salud en lo que a oferta y demanda se refiere. Si bien es cierto que los privilegios legislativos dados a la ciudad mediterránea ayudó a que su posicionamiento en el mercado textil español fuera más evidente. Por su parte, la ciudad castellana se especializó en la creación de tejidos a la forma, dando lugar a una demanda más reducida, pero igualmente importante, pues los templos más acaudalados del momento compraron sus famosos ornamentos.

En este sentido Valencia tuvo una mayor capacidad de venta, ya que sus tejidos, copiando diseños franceses, permitían todo tipo de usos: indumentaria, ornamentos litúrgicos, tapizado, etc. Y, por tanto, alcanzaron a todos los compradores. En cambio, las manufacturas Toledanas restringieron más su ámbito de actuación a la Iglesia. Aparte de estos dos importantes centros, debemos destacar la Real Fábrica de Tejidos de Talavera de la Reina, que bajo protección real asumió el gusto de los monarcas y tuvo una gran demanda desde palacio.

Los tejidos franceses llegaron a monarcas, nobles, burgueses y clero. Los italianos siguieron exportándose, aunque su fama decayó, dejando atrás aquellos tiempos en los que venían damascos y terciopelos genoveses, o los coloridos textiles venecianos. En el reino de Nápoles se prodigó un tipo de política similar a la que se estaba llevando a cabo en España, así que pudieron autoabastecerse, sin por ellos dejar de recibir tejidos franceses.

Aparte de las manufacturas, en la cadena de producción del mercado textil se dieron cita otros personajes, surgiendo intermediarios entre fabricantes y compradores. Por un lado, los mercaderes, que de manera ambulante vendían los tejidos lisos y labrados más solicitados del momento. Su situación se asentó cuando comenzaron a abrir tiendas en la capital, principalmente en la zona de la Puerta de Guadalajara. Por otro lado, los tapiceros, sastres y modistos, que daban forma a los tejidos; adhiriéndose a esta cadena los bordadores, que engalanaron con riqueza tanto indumentaria civil como ornamentos litúrgicos y textiles para decoración.

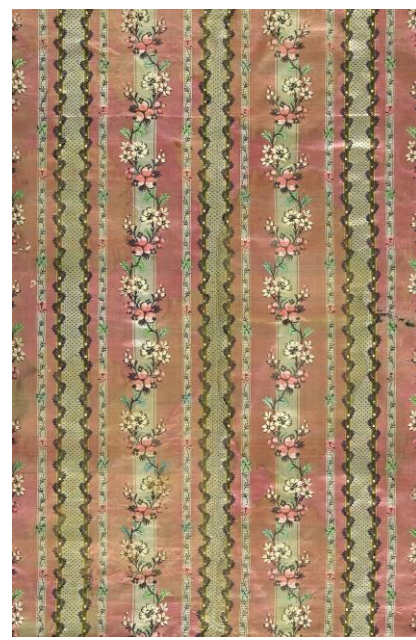
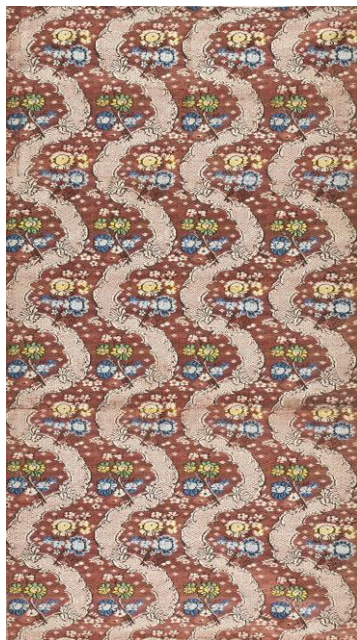
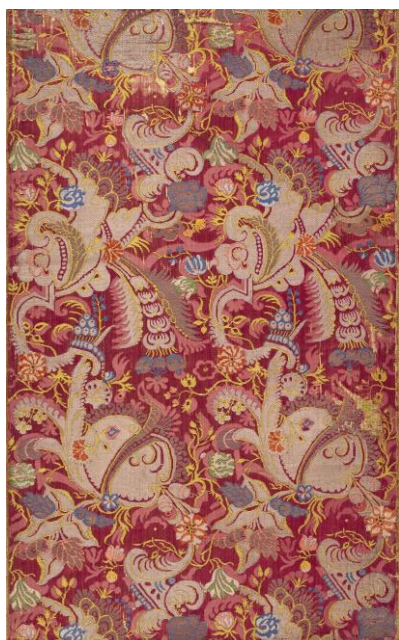


Fig. 1. *Tejido bizarro*, primer cuarto siglo XVIII, Centre de Documentació i Museu Tèxtil - CDMT / Fig. 2. *Tejido de meandros*, siglo XVIII, Centre de Documentació i Museu Tèxtil - CDMT / Fig. 3. *Tejido estilo Luis XVI*, último cuarto siglo XVIII, Centre de Documentació i Museu Tèxtil - CDMT



Fig. 4. *Real Sito di San Leucio*, Caserta

Fig. 5. *Casulla*, posible manufactura francesa, 1733 - 1745, catedral de Jaén.