UNIVERSIDAD DE JAÉN

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE PATRIMONIO HISTÓRICO

TESIS DOCTORAL

TEJIDOS DE SEDA LABRADOS EN EL SIGLO XVIII: MANIFACTURAS, COMERCIO, USOS Y DISEÑO

PRESENTADA POR:
ISMAEL AMARO MARTOS

DIRIGIDA POR:
DR. D. PEDRO A. GALERA ANDREU
DR. D. FELIPE SERRANO ESTRELLA

JAÉN, 26 DE NOVIEMBRE DE 2020

ISBN 978-84-9159-377-5

TESIS DOCTORAL

TEJIDOS DE SEDA LABRADOS EN EL SIGLO XVIII: MANUFACTURAS, COMERCIO, USOS Y DISEÑOS

ISMAEL AMARO MARTOS

Dirigida por:
DR. D. PEDRO A. GALERA ANDREU
DR. D. FELIPE SERRANO ESTRELLA

Universidad de Jaén

ÍNDICE…… 1
AGRADECIMIENTOS…….….. 6
RESUMEN…….. 7
RIASSUNTO……... 19
ABREVIATURAS Y SIGLAS…….……..... 31
1. INTRODUCCIÓN…….. 35
1.1. ORIGEN DE LA INVESTIGACIÓN……. 35
- Estado de la cuestión…….. 36
1.2. HIPÓTESIS……. 42
- Objetivos…… 43
1.3. METODOLOGÍA……. 44
- Bibliografía y fuentes documentales…….. 47
1.4. ESTRUCTURA…… 49
2. MANUFACTURAS…….. 51
2.1. ALGUNAS NOCIONES SOBRE LA *GRANDE FABRIQUE* DE LYON, MÁXIMO REFERENTE EUROPEO EN LA FABRICACIÓN DE TEJIDOS DE SEDA LABRADOS.. 55
2.1.1. De sus inicios al periodo de gloria……. 57
2.1.2. El diseño, factor fundamental de su triunfo……... 64
2.2. DECADENCIA Y ESPERANZA DE LAS MANUFACTURAS TEXTILES ITALIANAS.. 69
2.2.1. Florencia……. 70
2.2.2. Génova…… 72
2.2.3. Venecia……... 72
2.2.4. San Leucio…….. 75
2.3. LAS MANUFACTURAS ESPAÑOLAS DESDE CARLOS II HASTA CARLOS IV…. 79
2.3.1. Manufacturas toledanas…….……. 87
2.3.1.1. *Medrano*…… 94
2.3.1.2. *Molero*……... 99
2.3.1.3. *Vicente Díaz Benito*……... 103
2.3.1.4. *Casa de la Caridad*…… 106
2.3.1.5. *Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina*……... 109
2.3.1.6. *Real Compañía de Comercio y Fábricas de Toledo*……...….. 113
2.3.1.7. *Bernostolfo Alemán*……... 116

2.3.2. Manufacturas valencianas…….. 116
2.3.2.1. *Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de los Cinco Gremios Mayores de Madrid en Valencia*…… 129
2.3.2.2. *Compañía de Nuestra Señora de los Desamparados*…… 133
2.3.2.3. *Otras manufacturas valencianas relevantes*……. 134
2.3.2.4. *Requena*……. 137
2.3.3. Manufacturas andaluzas……. 138
2.3.3.1. *Córdoba*……. 139
2.3.3.2. *Granada*……. 140
2.3.3.3. *Jaén*……... 141
2.3.3.4. *Sevilla*…… 145
3. COMERCIO……... 147
3.1. EL MERCADO NACIONAL E INTERNACIONAL……. 147
3.2. MERCADERES Y PUNTOS DE VENTA…….. 152
3.3. MERCADERÍAS…….. 157
4. USOS…… 167
4.1. INDUMENTARIA…… 168
4.1.1. El concepto de moda…….. 172
4.1.2. Del traje español a la moda francesa…….. 179
4.1.2.1. *La ropa masculina*……. 200
4.1.2.2. *La ropa femenina*……... 224
4.1.2.3. *La ropa de cámara*…… 261
4.2. EN TORNO A LA ARQUITECTURA CIVIL……... 268
4.2.1. Textiles decorativos y mobiliario en los interiores palaciegos…….. 277
4.2.1.1. *El amueblamiento textil del Palacio Real de Madrid*…… 291
4.2.1.2. *Los tejidos en las viviendas de los estamentos privilegiados*…… 298
4.2.2. La decoración de exteriores…… 312
4.2.3. Carruajes y sillas de manos……. 319
4.2.3.1. *Carruajes y sillas de manos en las Colecciones Reales*…….. 325
4.2.3.2. *Carruajes y sillas de manos de la nobleza*…….. 329
4.3. RELIGIÓN……. 336
4.3.1. Ornamentos y colores litúrgicos……. 344
4.3.1.1. *Algunas nociones sobre los ornamentos sagrados en las Colecciones*

Reales……. 368
4.3.1.2. *Ornamentos sagrados en oratorios privados*…… 374
4.3.1.3. *La colección textil de la catedral de Jaén*……. 379
4.3.2. Imágenes de culto……... 403
4.3.2.1. *Vestiduras y mantos de la Virgen de la Antigua y de la Virgen de la Capilla*…… 409
4.3.3. Carrozas y sillas de manos eucarísticas……...……... 411
5. DISEÑOS…… 414
5.1. ANTECEDENTES…… 415
5.1.1. Piñas……... 415
5.1.2. Grutescos *a candelieri*…… 427
5.1.3. El triunfo vegetal…… 440
5.1.4. Terciopelos «jardín»…….…….. 445
5.1.5. Damascos genoveses…….. 450
5.1.6. Bordados florales…… 459
5.2. MODAS DIECIOCHESCAS……... 464
5.2.1. Orientalismo……... 466
5.2.2. Bizarros…….. 474
5.2.3. Encajes…… 493
5.2.4. Damasco *della palma*……...…….. 502
5.2.5. Naturalismo…… 509
5.2.6. Rococó…… 522
5.2.7. Meandros…… 544
5.2.8. «Pequines»…...…….…..……..…….. 554
5.2.9. Retícula……... 565
5.2.10. Al tresbolillo……...…… 572
5.2.11. Del Neoclasicismo al Estilo Imperio…….. 579
5.3. DISEÑOS ESPAÑOLES…… 590
5.3.1. Diseños toledanos……... 593
5.3.1.1. *Medrano*…… 596
5.3.1.2. *Molero*……... 605
- Ornamentos de Miguel Gregorio Molero en la diócesis de Jaén…….. 623
5.3.1.3. *Vicente Díaz Benito*……... 636

5.3.1.4. *Casa de la Caridad*…… 637
5.3.1.5. *Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina*……... 638
5.3.1.6. *Bernostolfo Alemán*……... 649
5.3.2. Diseño valencianos……. 651
- *Un caso paradigmático: la fábrica Garín e Hijos*……. 666
6. CONCLUSIONES…….. 675
6. CONCLUSIONI……. 684
GLOSARIO……. 693
I. TEJIDOS…….. 693
Colores…….. 710
II. INDUMENTARIA……..…... 713
III. DECORACIÓN……..... 719
Carruajes…...…… 723
IV. RELIGIÓN…… 726
Ornamentos, insignias y vestiduras litúrgicas…….. 727
Ajuar de altar y de decoración del templo…… 733
Imágenes de culto…… 735
APÉNDICE DOCUMENTAL…….. 737
PATRIMONIO TEXTIL DE LA DIÓCESIS DE JAÉN……. 794
I. ALCALÁ LA REAL…….. 794
Iglesia parroquial de Nuestra Señora de Consolación…….. 794
II. ANDÚJAR……... 802
Iglesia parroquial de Santa María la Mayor…… 802
III. BAEZA……... 806
Iglesia parroquial de Santa María del Alcázar y San Andrés Apóstol.. 806
S. I. Catedral de la Natividad de Nuestra Señora y San Isidoro……... 811
IV. BEGÍJAR…… 813
Iglesia parroquial de Santiago Apóstol……. 813
V. CASTELLAR..... 814
Iglesia colegiata de Santiago…… 814
VI. FUENTE DEL REY, ALCALÁ LA REAL…….. 823
Convento de Nuestra Señora de los Remedios (RR.MM. Trinitarias).. 823

VII. IZNATORAF…… 826
Ermita del Santísimo Cristo de la Veracruz…… 826
Iglesia parroquial de Santa María del Asunción…… 827
VIII. JAÉN…… 832
Basílica de San Ildefonso…… 832
Iglesia parroquial de San Bartolomé…… 837
Iglesia parroquial de Santa María Magdalena…… 838
Iglesia parroquial y Santa Capilla de San Andrés…… 840
Monasterio de la Concepción Franciscana "Las Bernardas"…… 843
Monasterio de la Purísima Concepción (RR.MM. Dominicas)…… 845
Monasterio de Santa Teresa de Jesús…… 846
Museo de Artes y Costumbres Populares…… 846
S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora…… 847
IX. JIMENA…… 889
Iglesia parroquial de Santiago el Mayor…… 889
X. SANTA ANA, ALCALÁ LA REAL…… 889
Hermandad de Nuestra Abuela Santa Ana…… 889
XI. RUS…… 889
Iglesia parroquial de Santa María del Asunción…… 889
XII. ÚBEDA…… 892
Basílica de Santa María de los Reales Alcázares…… 892
Iglesia parroquial de San Nicolás de Bari…… 895
XIII. VILCHES…… 896
Parroquia de San Miguel…… 896
XIV. VILLACARRILLO…… 897
Iglesia parroquial de Santa María de la Asunción…… 897
CORPUS BIBLIOGRÁFICO…… 905
I. FUENTES HISTORIOGRÁFICAS…… 905
II. BIBLIOGRAFÍA…… 912
III. RECURSOS WEBS…… 965
IV. OTRAS FUENTES…… 970
FUENTES DE ARCHIVO…… 971

AGRADECIMIENTOS

A través de esta pequeña introducción me gustaría agradecer a todas aquellas personas que han ayudado a que esta tesis doctoral sea posible. En primer lugar, al profesorado de universidad de Jaén, sobre todo, a Dña. Rosario Anguita Herrador, Dña. Mercedes Simal López, Dña. Marta Torres Martínez, Dña. Laura Luque Rodrigo y Dña. Victoria Quirosa García. También quisiera agradecer al profesor D. Manuel Pérez Sánchez, de la universidad de Murcia, su disposición y generosidad al compartir conmigo datos que han sido muy relevantes para esta investigación.

Más allá del ámbito académico, quisiera agradecer a D. Francisco Juan Martínez Rojas, deán de la catedral de Jaén, a D. Néstor Prieto Jiménez, restaurador del patrimonio catedralicio, y a todos los párrocos y sacristanes de la diócesis su disponibilidad y atención para conocer la valiosa colección textil de sus sacristías; a la directora del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, Dña. Sofía Rodríguez Bernis, y a Dña. María Dolores Vila Tejero, por aportarme los conocimientos necesarios para abordar el estudio de los tejidos históricos; y a los conservadores de Patrimonio Nacional, empezando por Dña. Almudena Pérez de Tudela Gabaldón, que me ha ayudado desde el inicio de la tesis doctoral, así como Dña. María Victoria Muñoz Sanz, D. Mario Mateos Martín, Dña. Lorena Robredo García, Dña. María Barrigón Montañés y, por supuesto, Dña. Pilar Benito García, por haber sido la mejor profesora y querer enseñarme todo aquello que yo solo conocía a través de los libros.

No puedo dejar escapar la oportunidad de dedicar este trabajo a mis padres, por su apoyo incondicional y porque también esta tesis doctoral es fruto de su esfuerzo; a mi hermana, mi familia y mis amigos, en especial, a Macarena Gijón Sánchez, Macarena León Olmo, Paola Montanaro y Rafael Mantas Fernández por haber formado parte de este proyecto.

Por último, reconocer la labor de mis directores, D. Felipe Serrano Estrella, por la implicación absoluta en esta investigación y en mi formación, y D. Pedro Galera Andreu, que con sus enseñanzas siempre ha tenido el consejo adecuado para encaminar este trabajo. Hago extensible este agradecimiento a mi cotutora, Dña. Provvidenza Paola D'Alconzo, de la Università degli Studi di Napoli Federico II, y a la responsable de mi estancia de investigación para la obtención de la mención internacional, Dña. Maria Grazia Messina, de la Università degli Studi di Firenze.

RESUMEN

La presente tesis doctoral propone un recorrido por el sector textil sedero del siglo XVIII desde la óptica española. Las anteriores investigaciones se han centrado en aspectos puramente históricos cuando se trataba de estudiar las manufacturas y el mercado derivado de esta producción, también se han interesado por el uso dado a los tejidos en indumentaria y, en menor medida, en el hogar y la liturgia, se han aproximado a los diseños desarrollados en Francia y en otros centros imitadores como Inglaterra, de manera muy puntual se han escrito algunos textos sobre el comercio textil, se ha reconocido determinados modelos italianos y españoles, e incluso ha habido quien ha analizado el vocabulario de la época. Si bien, en muy pocas ocasiones se han tenido en cuenta las fuentes de archivo, salvo para conocer la actividad de determinadas fábricas o para la catalogación de piezas concretas, a veces completada con el análisis técnico.

Con nuestra investigación hemos pretendido unir y ordenar todo ese trabajo previo –escaso si lo comparamos con otras líneas de investigación desarrolladas en la Historia del Arte–, ampliar toda la información recabada, interpretar los hallazgos y obtener resultados que contribuyan a futuros estudios. Para tal fin, nos hemos marcado los siguientes objetivos:

- Analizar las manufacturas textiles francesas, italianas y españolas
- Estudiar el mercado textil español y su relación con Europa y América
- Conocer los distintos usos del tejido y el modo de transformarlo
- Diferenciar las modas francesas y los tejidos españoles del siglo XVIII, y sus antecedentes italianos, con algunas alusiones a los textiles orientales
- Apoyar nuestro estudio en los numerosos ejemplos conservados, con especial atención a los tejidos de la diócesis de Jaén
- Proporcionar una considerable documentación histórica que contribuyan a descubrir fondos archivísticos inéditos interesantes para nuestro campo de estudio
- Listar el léxico documentado, definirlo a través de las fuentes lexicográficas de la época y contrastarlo con la terminología actual

Para llevar a cabo nuestro trabajo, hemos seguido los siguientes pasos y hemos consultado estas bibliotecas, archivos, iglesias y museos:

- Búsqueda de bibliografía histórica y actual. Bibliotecas:
    - Jaén: universidad, provincial e Instituto de Estudios Giennenses
    - Madrid: Complutense, Nacional de España, Palacio Real, Museo Nacional de Artes Decorativas y Museo del Traje
    - Florencia: universidad, Medicea Laurenziana, Uffizi y Polimoda
    - Nápoles: universidad "Federico II", Nazionale y Reggia di Caserta
    - Online: Complutense, Digital Hispánica, Pública del Estado de León, Virtual de Andalucía y Valenciana Digital
- Búsqueda de fuentes de archivo. Archivos:
    - Jaén: Histórico Diocesano e Histórico Provincial
    - Madrid: Histórico Nacional, General de Palacio e Histórico de Protocolos
    - Nápoles: Stato
    - Online: PARES
- Trabajo de campo.
    - Iglesias de la diócesis de Jaén
    - Iglesias, palacios e instituciones museísticas de Madrid, Florencia, Nápoles y ciudades aledañas (Burgos, Segovia, Cuenca, Ávila, Prato, Siena, Lucca, Caserta, etc.)

La tesis doctoral comienza con el estudio del centro manufacturero textil más importante del siglo XVIII, la *Grande Fabrique* de Lyon, el conjunto de tejedores y demás profesionales dedicados a la seda asentados en la ciudad francesa desde el siglo XV, organizados jerárquicamente en aprendices, oficiales, artesano y maestro tejedor. En el siglo XVII aún existía una supremacía de los tejidos de seda labrados en Italia, y también de los bordados. Esta imposición no solo ocurría en España, también a la corte de Luis XIV (1643 – 1715) llegaron los textiles más lujosos del país vecino. Este panorama cambió cuando en 1665 el director del gremio de la seda de Lyon anunció al ministro Jean-Baptiste Colbert (1619 – 1683) que la ciudad francesa podía producir tejidos de seda, oro y plata como los italianos. Conforme pasaron los años Francia dejó de demandar los tejidos extranjeros, Lyon pudo empezar a abastecer todos los encargos del reino y paulatinamente se alejaron de los diseños anteriores para crear modelos puramente franceses. En parte, podemos atribuir al ministro de Luis XIV el alzamiento de Lyon como centro impulsor de la moda. A partir entonces, diseñadores y tejedores

dedicaron sus esfuerzos a la innovación en los diseños para tejidos y conseguir imponer las modas francesas en las demás cortes europeas bajo el sello de la *Grande Fabrique*.

Las vistosas telas labradas con hilos metálicos plateados y dorados que se usaron en Versalles nublaron el estilo italiano y alzaron con fuerza la moda francesa en el siglo XVIII. Tal es así que las manufacturas lionesas se impusieron progresivamente en Europa. Los artesanos de Lyon estaban más pendientes del diseño que de la propia técnica o de los materiales con que se realizaban estos tejidos. Como indica Carlo Poni: "el triunfo de la moda conllevó la disminución de la calidad del producto, puesto que ya no interesaba elaborar tejidos que tuviesen una larga duración considerando que podían convertirse rápidamente en anticuados". Como la sociedad francesa era persuadida cada año con nuevas modas, la demanda de estos tejidos subía considerablemente cada determinado tiempo. Así pues, la moda estimulaba la industria de la seda y la del resto de negocios relacionados con el lujo. Si extendemos esta tentación al resto de países, la ascensión lucrativa vivida por Lyon y las demás manufacturas francesas parece tener un porqué evidente en la creación e instauración constante de nuevos caprichos.

La presencia de tejidos franceses en Europa a lo largo de todo el siglo XVIII fue absoluta. Desde que la *Grande Fabrique* de Lyon se convirtiese en el mayor centro productor de textiles de seda gracias a sus innovaciones técnicas y a la creación de modelos originales que reinventaron constantemente la moda, difícilmente el resto de las manufacturas europeas pudieron hacer frente a su intento de monopolio. El caso más evidente es el de los centros italianos que, a pesar de haber sido una potencia durante los primero siglos de la Edad Moderna, en el Setecientos fueron relegados a un segundo plano, si bien es cierto que los españoles no dejaron de comprar sus tejidos.

Las manufacturas italianas intentaron hacer frente a las francesas de muy distintos modos. Florencia, que había sido la cuna de la producción sedera durante el Renacimiento, mantuvo su buen hacer y algunos de sus diseños más reconocidos. Génova fue una gran potencia textil para la decoración de interiores, no tan dependiente de las modas del momento, por eso pudo seguir su fabricación a niveles muy altos. Venecia, por su parte, con sus ricos tejidos de altísima calidad, mantuvo su estatus a principios de la centuria, pero finalmente se vio arrastrada por las modas francesas para poder responder a la demanda de nobles y reyes. También buscó salida en otros mercados alejados de la potencia lionesa, como el imperio Otomano. La gran novedad

fue San Leucio, primera colonia socio-económica europea basada en la industria de la seda. En ella se llevaban a cabo todas las fases productivas, desde el cultivo de moreras a la fabricación de los tejidos en el telar, para lo que contó con los mejores oficiales venidos de otros puntos de Italia y Francia y se mantuvo en una posición adecuada, sobre todo en el siglo XIX.

Si en Italia asistíamos a una llegada de artífices especialistas en los distintos procesos de la producción textil, en España fue mucho más necesario y por eso las leyes se moldearon con el objetivo de beneficiar a las manufacturas del reino. El fin era proteger a las fábricas españolas, y para ellos los Borbones idearon una serie de políticas proteccionistas a la manera francesa, con la intención de copiar el modelo de Colbert. Estas medidas ayudaron pero no impidieron la llegada de género extranjero, más barato, ligero, colorido y moderno. Además, los beneficios de los talleres nacionales siempre llegaron con retraso con respecto a los internacionales, por lo que la perdurabilidad de cada una de las fábricas se hizo francamente difícil.

En Toledo no hubo industria en el sentido moderno de la palabra, aunque a partir de la segunda mitad del XVIII aparecieron algunas excepciones, como la fábrica de Vicente Díaz Benito o la Real Compañía de Comercio y Fábricas. Por lo general, los talleres tejían en función de la demanda de sus clientes o de los "mercaderes de escritorio". La supervisión de los gremios y la dureza de las ordenanzas hicieron que los tejidos toledanos tuvieran que cumplir una serie de requisitos que en la mayor parte de las ocasiones impidieron el ascenso de estas manufacturas, pues exigencias como el peso implicaba una cantidad de seda que los llevaban a la ruina, ya que eran pocos los clientes que estaban dispuestos a pagar un coste tan alto. Quizás por eso se especializaron en la producción de ornamentos, en tanto en cuanto la Iglesia era un comprador algo más pudiente y seguro.

Entre los talleres más destacados debemos señalar la manufactura de Medrano, una saga de tejedores que vendieron sus ternos a las iglesias de mayor renombre. Lo mismo ocurrió con la de Miguel Gregorio Molero, que produjo auténticas "telas de joya" que requirieron una producción muy costosa, en ocasiones poco rentable. El cardenal Lorenzana copió este modelo en clave caritativa y llegó a ser una competencia para el resto de fábricas, al gozar de privilegios reales, pero no duró demasiado. Tampoco la de Bernostolfo Alemán, un maestro independizado de Molero. En cambio, la Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina supuso una

producción más fuerte al contar con la ventaja de la protección real, que tampoco fue vista con buenos ojos por el resto de manufacturas. La falta de materia prima, unida a las desventajas legislativas de Toledo, hicieron que algunas de ellas buscasen la concesión de gracias del rey para poder subsistir, y muchas de ellas lo consiguieron, pero no fue suficiente. En cualquier caso, si hoy sabemos de su existencia es porque en la difícil situación de la ciudad toledana ellas supusieron una excepción.

El caso de Valencia parece muy distinto al de Toledo, aunque todo depende de quién relate la historia. Lo que está claro es que la ciudad portuaria tuvo muchos más beneficios y ayudas por parte del gobierno que la ciudad castellana. Aunque contaban con la materia prima, prefirieron el género extranjero por venir hilado, directamente para ser tejido. Con una legislación favorable y unas telas más económicas es normal que sus tejidos se vendieran mucho mejor que los toledanos, pero no por ello pudieron hacerle frente a los extranjeros. Para poder superar ese escoyo, destinaron gran parte de sus ventas al comercio colonial, hasta que también en estas tierras tuvieron que enfrentarse a la competencia de los tejidos orientales. Aunque su rentabilidad pasó por altibajos, hubo periodos concretos a lo largo de la centuria en los que los valencianos tuvieron una gran producción, un alto número de ventas, mayormente en América, y hubo un alto porcentaje de población ocupada en la ciudad gracias a las manufactura sederas.

La Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de los Cinco Gremios Mayores de Madrid en Valencia fue, al igual que el caso talaverano, una entidad al amparo de la monarquía no vista con buenos ojos por el Colegio del Arte Mayor de la Seda. Su fundación estuvo marcada por la llegada de numerosos oficiales franceses que produjeron tejidos de estilo puramente lionés. Aun así, sus ventas se centraron nuevamente en América y también, por supuesto, en Madrid. La Compañía de Nuestra Señora de los Desamparados, por su parte, aunque la tejeduría comenzó como una actividad secundaria, trajo beneficios, sobre todo al llevar su producción a Cádiz y, de ahí, a las colonias. A pesar de los muchos talleres valencianos del momento, solo se han estudiado en profundidad los que trabajaron para la realeza, como Claudio Bodoy, Miguel Gay, Carlos Iranzo, Joaquín Manuel Fos o Juan Antonio Miguel. También aquellos que aportaron avances técnicos, como Guillermo Reboull, los que perduraron en el tiempo, como la de Mariano Garín, y los más reconocidos, como José Navarro, Antonio Arias y José Modrego.

Las manufacturas andaluzas no pasaban por su mejor momento, a pesar de que fueron grandes productoras en siglos anteriores. Los tejedores de Sevilla, de hecho, se quejaban de la falta de prosperidad de la ciudad hispalense frente a la potente industria de Valencia. Otras, como Granada, mantenían su buen hacer, pero no el alto número de telares de época Nazarí. Jaén, por su parte, fue conocida por la buena tejeduría de algunos géneros, incluso se intentó apostar por este arte para proporcionar empleo en la capital, aunque su maquinaria no fuese la idónea para alcanzar la producción valenciana. Así que, como la vecina Granada, se centraron en la producción de galones con los que guarnecían los tejidos venidos de otros puntos de España, Francia e Italia.

En los inicios del siglo XVIII la legislación contribuyó a que los tejidos extranjeros, principalmente franceses, italianos y chinos, fueran bienvenidos en nuestro país. Las siguientes leyes intentaron prohibir el uso de los textiles internacionales para apostar exclusivamente por las manufacturas españolas. Sin embargo, si se emitieron tantas ordenanzas y tan seguidas es porque nunca se llegaron a cumplir del todo y los reyes fueron los primeros en no dar ejemplo. Los tejidos realizados en las fábricas nacionales e internacionales se vendían a través de los mercaderes, personajes itinerantes que ofrecían el género en las distintas ferias. A partir de mediados de siglo fue más común encontrar tiendas donde se vendían este tipo de telas. Así fue como se produjo el paso del negocio "nómada" al "sedentario", con la creación de lugares de recepción donde mostrar los más fastuosos textiles a los personajes adinerados de la época. El punto de venta de tejidos más importante del siglo XVIII en España fue Madrid y, dentro de la ciudad, la Puerta de Guadalajara fue el lugar donde se dieron cita los más destacados negocios del momento. Tal es el caso de Juan Fernández Gutiérrez, de José Benito y Muro y de los comerciantes apellidados Merino, que suministraron tejidos a la monarquía.

Desde que el concepto de "moda" irrumpiese a finales del siglo XVII, la sociedad del momento fue consciente de que algo cambió. Reyes y nobles ya no se limitaban a renovar sus arcas con trajes que les hicieran diferenciarse de los ricos comerciantes, pues la continua renovación de la indumentaria nubló su criterio. Cuando el fenómeno de "nueva temporada" hizo su aparición en la centuria siguiente, los más adinerados se vieron arrastrados por una sucesión de modas cambiantes de efímera duración, una temporalidad mínima hasta entonces desconocida que les hizo destinar grandes cantidades de dinero en el vestir. La tiranía de la moda les hizo sucumbir a las

cualidades sociales que intrínsecamente conllevaba y, probablemente, también el propio goce de renovar sus arcas contribuyó a la incesante innovación de lo que en otras artes se llamó el "estilo artístico". Las mujeres vistieron con jubón, la falda interior, llamada guardapiés, y la exterior, denominada basquiña. Además, a lo largo de la centuria aparecieron distintos modelos, como el vestido volante, "a la francesa", "a la inglesa", "a la polonesa" y "camisa", con algunas variantes. Los hombres, en cambio, mantuvieron su vestimenta, compuesta por el calzón, cada vez más estrecho, la chupa, cada vez más corta, y la casaca, cada vez más abierta y oblicua.

La inversión en textiles también se dejó ver en la decoración de los palacios. La casa señorial barroca se componía normalmente de zaguán y escalera en la zona media; bodegas, cocheras, caballerizas, cocinas y otros servicios en la plata baja; las estancias más importantes, entre ellas el salón principal con balcones a la fachada, se ubicaban en el piso noble; y en el ático los aposentos de la servidumbre. Esta distribución tiene su origen en el siglo XVI y se mantuvo durante siglo XVIII, sin embargo, la estructura en cuatro secciones no siempre fue posible, pues debemos de entender que no todas las casas señoriales contaban con edificios de tan grandes dimensiones. El salón principal pasó a ser un salón de aparato, destinado a organizar veladas y recibir invitados. Por esa razón, era el lugar con mayor riqueza decorativa, donde los tejidos contribuían a engrandecer ese esplendor, con ricos cortinajes, tapicerías de asientos y colgaduras de pared. Estos tenían una decoración solemne y clásica, porque en esta estancia se recibían a las visitas de respeto o de cumplido, o se reservaban para ceremonias muy tipificadas, que en nada tenían que ver con la vida íntima. Por otro lado, estaban los gabinetes, salas de confianza o de conversación, también tocadores, comedores o lugares de trabajo. Estos ambientes eran acogedores, cómodos, donde toda la etiqueta se daba de lado y podían ser decorados más en consonancia con las modas textiles del momento. Otras habitaciones interesantes desde el punto de vista textil fueron los dormitorios, lugares de descanso donde todo giraba en torno a la cama con dosel. Además del interior de la casa, también fue común engalanar con colgaduras la fachada principal en celebraciones puntuales, y encontramos bellas tapicerías en los carruajes resguardados en sus cocheras.

El siglo XVII convirtió al templo católico en un *Theatrum Sacrum* en el que los ornamentos sagrados tuvieron un gran protagonismo. La centuria siguiente trajo una

situación más próspera para las iglesias y el deterioro del legado renacentista propició la renovación de los ajuares. Al no haber manufacturas especializadas en ornamentos litúrgicos, a excepción de las toledanas, estos debieron ser confeccionados con los mismos tejidos empleados en trajes e interiores palaciegos, ya fueran italianos, franceses o españoles. El terno es el conjunto de ornamentos litúrgicos portados por los tres miembros de órdenes mayores en la misa. Estos son el sacerdote oficiante, que lleva la casulla y capa pluvial; y sus dos ministros, diácono y subdiácono, vestidos con dalmática. Se complementa con las prendas de altar –frontales, paños, colgaduras y cojines– e insignias litúrgicas –manípulo, estola y mitra–. Para cada celebración hay estipulado un color. El blanco, plateado, dorado o amarillo se emplea para las fiestas del Señor, la Pascua, los ángeles, la Virgen y los confesores. El rojo se utiliza para la de la Pasión de Cristo, Pentecostés, los apóstoles y los mártires. El negro, en menor grado el morado, y el rosa como derivado del anterior en los domingos de Gaudete y Laetare, son los colores de los difuntos, de Adviento y de la Cuaresma. El verde es para el tiempo ordinario, y el azul para la festividad de la Inmaculada Concepción. Junto a los ternos, en las iglesias se custodiaron vestiduras de imagen. Estas ropas no estaban pensadas necesariamente para esculturas de candelero o "vestideras", pues también se confeccionaron para tallas completas como la Virgen de la Antigua, patrona del cabildo catedralicio; la Virgen de la Capilla, patrona de la ciudad de Jaén; la Virgen de las Mercedes, patrona de Alcalá la Real (Jaén); Santa Ana, patrona de la aldea homónima (Jaén); o el Santísimo Cristo de la Veracruz, patrón de la villa de Iznatoraf (Jaén). Su aderezo respondía a cuestiones de tipo devocional, ya que las propias esculturas incluían ropajes tallados y policromados que las cubrían.

Todos los tejidos labrados empleados para la apariencia personal, en la casa o la liturgia, responden a unos diseños concretos desarrollados en el siglo XVIII, pero inspirados en modelos de las centurias anteriores. El diseño más repetido en las telas del siglo XVI era la piña, *a griccia* como lo llamaban en Italia, encerrada en roleos y muy difundida desde el *Quattrocentro*. Aunque también la encontramos en damascos, lo normal fue emplear tejidos mucho más pesados para su ejecución, como el terciopelo de varias alturas con decoración de anillado por trama. En cambio, los damascos se caracterizaron por tener grandes motivos decorativos vegetales geométricos, en torno a un eje de simetría que, con su verticalidad, ocupaban muy bien los grandes espacios arquitectónicos.

Otra de las decoraciones más repetidas en los bordados del siglo XVI y los sucesivos fueron los grutescos, elementos naturales y vegetales en torno a un eje central que estructuraba la composición marcada por la verticalidad y acompañada con volutas simétricas, todo ello *a candelieri*. Por entonces, también se dio en Italia un tipo de ornato textil muy característico, basado en ramos florales centrados y simétricos con volutas y ramas, a veces enmarcados por celosías vegetales. Este diseño deriva de los antiguos motivos grecorromanos de volutas vegetales que emanan de un jarrón y que, en el *Cinquecento,* retorna a su posición inicial a los pies de la vasija. Con la sola descripción ya podemos hacernos una idea de la fuerte similitud que tenían con los grutescos. La evolución de esta decoración trajo una acentuación del naturalismo en los motivos florales y la desaparición de la rigidez de las composiciones arquitectónicas.

Con independencia de estos diseños anteriores, los florales bordados con sedas de muchos colores en torno a un eje de simetría aparecieron por primera vez en las obras del romano Federico Nave, fechadas en el siglo XVII. Esta tipología se difundió por toda Italia y fue reinterpretada por los bordadores de todas las ciudades, no solo italianas, sino también del resto de Europa. En este tipo de bordados advertimos unas exquisitas degradaciones de color y una tridimensionalidad fácil para la aguja pero aún complicada para el telar. No obstante, los avances realizados en el ámbito del bordado fueron fundamentales para incentivar el desarrollo tecnológico hasta conseguir el realismo pictórico que, como veremos, fue propio de los tejidos de seda labrados del siglo XVIII.

Al remontarnos a los tejidos labrados de finales del reinado de Luis XIV, destacamos los tejidos bizarros, muy presentes en la primera década del siglo XVIII, con motivos fantásticos, asimétricos y de influencia oriental, que primeramente aparecieron en bordados italianos. Cercanos en el tiempo fueron los llamados *a dentelle*, en torno a los años veinte, que consiguieron recrear por medio del telar la unión de los encajes con las telas de fondo, una combinación muy repetida en la indumentaria de los Austrias. El ascendente gusto de la sociedad por el lujo y la elegancia, junto al ingenio de los fabricantes de tejidos, hicieron del reinado de Luis XV uno de los más bellos en lo que a creación textil se refiere. En los años treinta destacó el naturalismo, con sus flores coloridas de gran formato al estilo de Nave, solo que las degradaciones de color conseguidas en el bordado ahora se trasladaron a la compleja tejeduría. En la siguiente década el gusto rococó se impuso de manera progresiva, lo que llevó a una reducción

del tamaño de las flores, agrupadas en ramilletes, en disposiciones sinuosas y tonos pasteles. Más tarde, llegaron los larguísimos y ondulados meandros, líneas serpenteantes que simulaban el surco de un río, muy de moda a partir de los años cincuenta. Ya fueran cintas rococós, meandros o líneas rectas, en los años sesenta aparecieron de nuevos las retículas que dejaban en su interior flores o ramilletes, una evolución de los ornatos textiles de los siglos anteriores. A veces las flores, ramos u otros motivos eran colocados sin estos marcos de celosía y entonces proporcionaban una decoración más depurada dispuesta al tresbolillo. Después llegaron los "pequines", propios del reinado de Luis XVI, prodigados en los años setenta, con líneas verticales de varios colores y anchuras, siempre en tonos pasteles, a las que se sumaban florecillas, tallos y hojas individuales o en ramilletes. Los tejidos neoclásicos, con sus composiciones rigurosamente simétricas, elementos clásicos que danzaban dentro o alrededor de los medallones y las guirnaldas florales que enmarcaban los personajes que se disponían de perfil, pueden ser datados en la década de 1780, cuando la decoración rococó en los textiles ya estaba pasada. Más tarde, en los años noventa, incorporó a su estética arquitectónica los rosetones, aunque el gusto todavía era neoclásico. Esta forma avanzó hacia el Estilo Imperio, propio de la época napoleónica, con conjunciones bicolor de tonos fuertes, como rojos, verdes o azules para el fondo, y oro o plata para la decoración.

Estas modas, renovadas aproximadamente con cada nueva década, tuvieron su repercusión en todas las manufacturas sederas europeas. En España se tejieron lustrosos tejidos con los diferentes estilos, sobre todo en Valencia, el principal centro textil en el siglo XVIII. Al principio los telares valencianos reprodujeron con cierta tosquedad las delicadas y juguetonas composiciones lionesas, si bien mejoraron progresivamente a medida que avanzó la centuria, hasta poder ser comparados con los franceses y siempre que la legislación española lo permitía. En la Ciudad Imperial también copiaron los diseños franceses, sobre todo Vicente Díaz Benito. La Real Fábrica de Talavera, por su parte, se especializó en el gusto rococó y el estilo pompeyano. Evidentemente estos textiles se compraban para emplearlos en los distintos usos que anteriormente hemos explicado, aunque a veces no hizo falta el trabajo artesanal de los sastres cuando se trataba de ornamentos litúrgicos tejidos "a la forma" en Toledo. La peculiaridad de estas piezas es su tejeduría, ya que salían del telar directamente con la forma del ornamento, incluidos los galones, y solo habría que coserles el forro. Los talleres más demandados

fueron los de Medrano y los de Molero, aunque le siguieron otros como la Casa de la Caridad o Bernostolfo Alemán. Estas manufacturas adaptaron los bordados italianos del siglo XVII a su particular modo de fabricación.

Tras la investigación llevada a cabo para la redacción de la tesis doctoral *Tejidos de seda labrados del siglo XVIII: manufacturas, comercio, usos y diseños*, podemos enumerar algunas conclusiones a las que hemos llegado:

- La industria sedera fue considerada por el poder para crear riqueza y fomento del empleo
- La evidente superación técnica y visión empresarial de las manufacturas francesas frente a las italianas, si bien debemos reconocer que no podrían haber existido unas sin las otras.
- Las manufacturas francesas incorporaron lo efímero a la moda y así obtuvieron ganancias cada temporada, para lo cual reinventaron los diseños italianos de los siglos anteriores.
- Las acotaciones cronológicas de los diferentes estilos desarrollados en los textiles del siglo XVIII son complicadas porque varían de un territorio a otro y su vigencia no siempre es tan estricta, ya que la moda se rige por un tiempo social, no cronológico.
- Después de los muchos modelos decorativos que inundaron los tejidos del Setecientos se produjo una crisis de originalidad tras el Estilo Napoleónico.
- Muchas de las manufacturas españolas dependían de las subvenciones para poder subsistir, lo cual revela una falta de prosperidad en el sector.
- La estricta normativa impuesta por los gremios y las leyes dictadas por los reyes, que obligó a que los tejidos españoles tuvieran una altísima calidad que hizo difícil su venta en España.
- Los valencianos copiaron los diseños franceses, mientras que algunos talleres toledanos continuaron el mismo estilo italiano del XVII.
- El toledano Vicente Díaz Benito y algunas manufacturas valencianas tuvieron proyección internacional porque se preocuparon más por la comercialización del género que por producir ricos tejidos de calidad.
- Los compradores españoles prefirieron los tejidos franceses porque eran más baratos y seguían las modas con mayor acierto, a lo que hay que sumarle la

tendencia a desprestigiar todo lo realizado en España.

- Los textiles tuvieron un alto coste en el mercado de la época, a juzgar por el precio reflejado en los inventarios, así como la labor de los sastres. Ciertamente eran considerados piezas de lujo.
- La moda no solo afecta a la indumentaria, también a la decoración de interiores e incluso a las vestiduras y ornamentos sagrados.
- Los tejidos con motivos de gran formato fueron usados para decoración de interiores palaciegos y engalanar balcones de viviendas e iglesias. Los de indumentaria eran mucho más menudos. Los ornamentos litúrgicos tenían una dimensión intermedia, por lo que pudieron ser realizados con ambos tipos de sederías.
- La Catedral Primada supuso un escaparate para los ornamentos litúrgicos toledanos, lo que incentivó que las principales diócesis españolas compraran ternos tejidos en Toledo.
- Jaén cuenta con una de las más ricas colecciones textiles de España con representación de gran parte de los estilos artísticos de la Edad Moderna, especialmente los del siglo XVIII.

Los textiles de la diócesis giennense han protagonizado los dos últimos capítulos y por ese motivo esta tesis doctoral supone un primer catálogo razonado y ordenado de nuestro patrimonio, reforzado por la documentación de archivo, mientras que los tejidos expuestos y almacenados en otras instituciones complementan nuestro estudio, fomentan el diálogo entre piezas similares o subsanan ocasionales vacíos de la colección giennense. Todos los ejemplos traídos a colación han sido comparados con los fondos archivísticos estudiados, lo que nos ha servido para elaborar un vocabulario en el que se contrasta los términos empleados en el Setecientos y su equivalencia con las definiciones actuales, tanto a nivel técnico, decorativo o de color, como en la determinación de las prendas de indumentaria, mobiliario, interiorismo, tipos de carruajes, ornamentos sagrados y vestiduras de imagen.

RIASSUNTO

Questa tesi di dottorato propone un quadro d'insieme del settore tessile settecentesco in riferimento al territorio spagnolo. Gli studi esistenti finora, hanno apportato dati su questo importante tessuto partendo da prospettive molto diverse: puramente storica quando si trattava di studiare i manufatti e il mercato derivatone; oppure legata all'uso nell'abbigliamento e, in misura minore, alla casa e liturgia; troviamo descrizioni di progetti sviluppati in Francia e in altri centri di produzione come l'Inghilterra, oltre a testi molto specifici sul commercio, sui modelli italiani e spagnoli, sul vocabolario del tempo, ecc. In pochissime occasioni sono state prese in considerazione fonti archivistiche, ad eccezione di quando si trattava di studiare l'attività di determinate fabbriche o eseguire la catalogazione di parti specifiche, talvolta completate con analisi tecniche.

Con la nostra ricerca, abbiamo cercato di unire e ordinare suddetti studi –scarsi se li confrontiamo con altre linee di ricerca sviluppate nella Storia dell'Arte–, approfondendo tutte le informazioni raccolte, interpretando le scoperte ed ottenendo risultati che possano contribuire a ricerche future. A tal proposito, ci siamo posti i seguenti obiettivi:

- Analizzare i produttori tessili francesi, italiani e spagnoli
- Studiare il mercato tessile spagnolo e le sue relazioni con l'Europa e l'America
- Conoscere i diversi usi del tessuto e come si sono trasformati
- Differenziare le mode francesi ed i tessuti spagnoli del XVIII secolo, dai precedenti italiani, alludendo talvolta ai tessuti orientali
- Sostenere il nostro studio attraverso i numerosi esempi, in particolare i tessuti della diocesi di Jaén
- Fornire una notevole documentazione storica che contribuisca alla scoperta di interessanti fonti archivistiche inedite per il nostro campo di studio
- Elencare il lessico documentato, definirlo attraverso le fonti lessicografiche del tempo e contrastarlo con la terminologia attuale

Per portare a termine il nostro lavoro, abbiamo svolto i seguenti punti e consultato le seguenti biblioteche, archivi, chiese e musei:

- Ricerca bibliografica storica e attuale. Biblioteche:

    - Jaén: Universidad, Provincial e Instituto de Estudios Giennenses
    - Madrid: Complutense, Nacional de España, Palacio Real, Museo Nacional de Artes Decorativas e Museo del Traje
    - Firenze: Università, Medicea Laurenziana, Uffizi e Polimoda
    - Napoli: Università "Federico II", Nazionale e Reggia di Caserta
    - Online: Complutense, Digital Hispánica, Pública del Estado de León, Virtual de Andalucía e Valenciana Digital
- Ricerca di fonti archivistiche. Archivi:
    - Jaén: Histórico Diocesano e Histórico Provincial
    - Madrid: Histórico Nacional, General de Palacio e Histórico de Protocolos
    - Napoli: Stato
    - Online: Portal de Archivos Españoles
- Lavoro sul posto:
    - Chiese delle Diocesi di Jaén
    - Chiese, palazzi e musei di Madrid, Firenze , Napoli e città vicine (Burgos, Segovia, Cuenca, Ávila, Prato, Siena, Lucca, Caserta, ecc.)

La tesi di dottorato comincio con lo studi della *Grande Fabrique* di Lione, il centro di fabbricazione tessile più importante del XVIII secolo, l'insieme di tessitori e altri professionisti dedicati alla seta si stabilì nella città francese sin dal XV secolo, organizzato gerarchicamente da apprendisti, ufficiali, artigiano e maestro tessitore. Nel diciassettesimo secolo esisteva ancora una supremazia dei tessuti operati in Italia, e anche dei ricami. Questa imposizione avvenne non solo in Spagna, ma anche alla corte di Luigi XIV (1643 – 1715) arrivarono i tessuti più lussuosi del paese vicino. Questo panorama cambiò quando nel 1665 il direttore della corporazione della seta di Lione annunciò al ministro Jean- Baptiste Colbert (1619 – 1683) che la città francese poteva produrre tessuti di seta, oro e argento in stile italiano. Con il passare degli anni, la Francia smise di richiedere tessuti stranieri, Lione fu in grado di produrre tutti gli ordini dettati dal regno e gradualmente si allontanò dai disegni precedenti per creare modelli puramente francesi. In parte, possiamo attribuire al ministro di Luigi XIV l'ascesa di Lione come forza trainante per la moda. Da allora in poi, stilisti e tessitori hanno dedicato i loro sforzi all'innovazione del *design* dei tessuti e sono riusciti a imporre la moda francese in altre corti europee con il marchio *Grande Fabrique*.

Le appariscente stoffe operate coi fili d'oro e argento usate a Versailles offuscarono lo stile italiano e potenziarono fortemente la moda francese del diciottesimo secolo. A tal punto, che i produttori di Lione si imposero gradualmente in Europa. Gli artigiani di Lione erano maggiormente abili con il disegno che con la tecnica stessa o materiali con cui si realizzavano questi tessuti. Come indica Carlo Poni: "il trionfo della moda ha portato a una diminuzione della qualità del prodotto, poiché non era più interessante realizzare tessuti che avevano una lunga durata considerando che potevano rapidamente diventare obsoleti". Man mano che la società francese veniva persuasa ogni anno con nuove mode, di volta in volta la domanda di questi tessuti aumentava considerevolmente. Pertanto, la moda ha stimolato l'industria della seta e altre attività legate al lusso. Se estendiamo questa tentazione al resto dei paesi, la crescita redditizia vissuta da Lione e dagli altri produttori francesi sembra avere una ragione evidente per la costante creazione e l'affermarsi di nuovi capricci.

La presenza di tessuti francesi in Europa per tutto il XVIII secolo fu assoluta. Da quando la *Grande Fabrique* di Lione divenne il più grande centro di produzione tessile di seta grazie alle sue innovazioni tecniche e alla creazione di modelli originali che hanno costantemente reinventato la moda, è stato difficile per il resto dei produttori europei affrontare il loro tentativo di monopolio. Il caso più evidente è quello dei centri italiani che, nonostante fossero stati una potenza durante i primi secoli dell'Età Moderna, nel Settecento furono relegati in secondo piano, anche se è vero che gli spagnoli non smisero di acquistare i loro tessuti.

I produttori italiani hanno cercato di far fronte ai francesi in modi molto diversi. Firenze, che era stata la culla della produzione di seta durante il Rinascimento, mantenne il suo buon lavoro e alcuni dei suoi disegni più riconosciuti. Genova era una grande potenza tessile per la decorazione d'interni, non così dipendente dalle mode del momento, ecco perché fu in grado di continuare la sua produzione a livelli molto elevati. Venezia, da parte sua, con i suoi tessuti pregiati di altissima qualità, conservò il suo status all'inizio del secolo, ma alla fine fu trascinata giù dalla moda francese per rispondere alla richiesta di nobili e re. Tentò anche uno sbocco in altri mercati lontani dal potere di Lione, come l'impero ottomano. La grande novità fu San Leucio, la prima colonia socio-economica europea basata sull'industria della seta. In essa sono state eseguite tutte le fasi produttive, dalla coltivazione del gelso alla fabbricazione di tessuti

sul telaio. Difatti, aveva i migliori operai provenienti da altre parti di Italia e Francia e rimase in una posizione favorevole, soprattutto nel diciannovesimo secolo.

Se in Italia stavamo assistendo all'arrivo di artigiani specializzati nei diversi processi di produzione tessile, in Spagna fu ancora più necessario modellare le leggi con l'obiettivo di avvantaggiare i produttori del regno. L'intento era proteggere i produttori spagnoli e per loro i Borboni elaborarono una serie di politiche protezionistiche alla maniera francese, con la finalità di copiare il modello Colbert. Queste misure aiutarono, ma non impedirono l'arrivo di merci straniere, più economiche, più leggere, colorate e moderne. Inoltre, i profitti dei laboratori nazionali arrivavano sempre in ritardo rispetto a quelli internazionali, quindi la durabilità di ciascuna delle fabbriche diventò chiaramente difficile.

A Toledo non ci fu un'industria nel senso moderno della parola, sebbene dalla seconda metà del XVIII secolo apparvero alcune eccezioni, come la fabbrica Vicente Díaz Benito o la Real Compañía de Comercio y Fábricas. In generale, le officine lavoravano a maglia a seconda della domanda dei loro clienti o dei *mercaderes de escritorio*. La supervisione delle corporazioni e la durezza delle ordinanze fecero sì che i tessuti di Toledo dovessero soddisfare una serie di requisiti che nella maggior parte dei casi impedivano il sorgere di questi manufatti, esigenze come il peso implicavano una quantità di seta che li portò alla rovina, poiché pochi erano disposti a pagare un costo così elevato. Forse questo è il motivo per cui si specializzò nella produzione di ornamenti, dato che la chiesa era un acquirente tra i più ricchi e sicuri.

Tra i laboratori più importanti dobbiamo segnalare la fabbrica di Medrano, una saga di tessitori che vendevano i loro abiti alle chiese più rinomate. Lo stesso è accaduto con la produzione di Miguel Gregorio Molero, che produceva autentici "tessuti gioiello" che richiedevano una produzione molto costosa, a volte non molto redditizia. Il cardinale Lorenzana copiò questo modello in chiave caritatevole e divenne una competizione per il resto delle fabbriche, godendo dei privilegi reali, ma non durò a lungo. Nemmeno Bernostolfo Alemán, un insegnante indipendente del Molero. Al contrario, la Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina riuscì a imporsi con una produzione più forte poiché vantava della protezione reale, che non era vista favorevolmente dal resto dei produttori. La mancanza di materie prime, unita agli svantaggi legislativi di Toledo, fece sì che alcuni di loro cercassero la concessione del re per poter sopravvivere, e molti di loro ci riuscirono, ma non bastò. In ogni caso,

se sappiamo della loro esistenza oggi, è perché nella difficile situazione della città di Toledo rappresentavano l'eccezione.

Il caso di Valencia sembra molto diverso da quello di Toledo, anche se tutto dipende da chi racconta la storia. Ciò che è chiaro è che la città portuale ebbe molti più benefici e aiuti da parte del governo rispetto alla città castigliana. Sebbene avessero la materia prima, preferivano che il genere straniero venisse prodotto direttamente. Con una legislazione favorevole e tessuti più economici, risulta evidente che i loro tessuti furono venduti molto meglio di quelli di Toledo, ma non sono stati in grado di far fronte agli stranieri. Per superare questa difficoltà, dedicarono gran parte delle loro vendite al commercio coloniale, fino a quando anche in queste terre dovettero affrontare la concorrenza dei tessuti orientali. Sebbene la sua redditività abbia attraversato alti e bassi, nel corso del secolo si susseguirono periodi specifici in cui i valenzani contavano di una grande produzione, un alto numero di vendite, principalmente in America, e c'era un'alta percentuale della popolazione impiegata in città grazie alla produzione della seta.

La Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de los Cinco Gremios Mayores de Madrid a Valencia era, come nel caso di Talavera, un'entità sotto la protezione della monarchia non vista di buon occhio dal Colegio del Arte Mayor de la Seda. La sua fondazione fu segnata dall'arrivo di numerosi operai francesi che produssero tessuti di stile puramente lionese. Tuttavia, le sue vendite si sono concentrate nuovamente in America e, ovviamente, anche a Madrid. La Compañía de Nuestra Señora de los Desamparados, da parte sua, sebbene la tessitura fosse iniziata come attività secondaria, portò benefici, soprattutto spostando la sua produzione a Cadice e, quindi, alle colonie. Nonostante i numerosi laboratori valenzani dell'epoca, solo coloro che lavoravano per la regalità sono stati studiati a fondo, come Claudio Bodoy, Miguel Gay, Carlos Iranzo, Joaquín Manuel Fos o Juan Antonio Miguel. Anche coloro che contribuirono ai progressi tecnici, come Guillermo Reboull; coloro che durarono nel tempo, come quello di Mariano Garín; ed i più riconosciuti, come José Navarro, Antonio Arias e José Modrego.

Gli andalusi non stavano vivendo il momento migliore, nonostante fossero stati grandi produttori nei secoli precedenti. I tessitori di Siviglia, infatti, lamentavano la mancanza di prosperità della città di Siviglia contro la potente industria di Valencia. Altri, come Granada, mantennero il loro buon lavoro, ma non l'alto numero di telai del periodo *Nazarí*. Jaén, d'altra parte, era conosciuta per la buona tessitura di alcuni generi,

e fu anche fatto un tentativo di scommettere su questa arte per fornire lavoro nella capitale, sebbene i suoi macchinari non fossero adatti per raggiungere la produzione valenzana. Quindi, come la vicina Granada, si sono concentrati sulla produzione di galloni con cui si guarnivano i tessuti proveniente da altre parti della Spagna, della Francia e dell'Italia.

All'inizio del diciottesimo secolo la legislazione aiutava i tessuti stranieri, principalmente francesi, italiani e cinesi considerati i benvenuti nel territorio spagnolo. Le leggi che si susseguirono, cercarono di vietare l'uso di prodotti tessili internazionali per scommettere esclusivamente sui produttori spagnoli. Tuttavia, se sono state emanate così tante ordinanze è perché non sono mai state completamente rispettate e i re sono stati i primi a non fungere da esempio. I tessuti realizzati in fabbriche nazionali e internazionali sono stati venduti attraverso commercianti, personaggi itineranti che hanno offerto il genere in diverse fiere. Dalla metà del secolo era più comune trovare negozi in cui venivano venduti questi tipi di tessuti. È così che è avvenuta la transizione dall'attività “nomade” a quella “sedentaria”, con la creazione di luoghi di accoglienza dove mostrare i tessuti più sontuosi ai personaggi ricchi dell'epoca. Il punto vendita più importante per i tessuti del XVIII secolo in Spagna era Madrid e, all'interno della città, la Puerta de Guadalajara era il luogo in cui si radunavano le attività più importanti del momento. È il caso di Juan Fernández Gutiérrez, José Benito y Muro e dei mercanti di nome Merino, che hanno fornito tessuti alla monarchia.

Da quando è nato il concetto di “moda” alla fine del diciassettesimo secolo, la società dell’epoca era consapevole che qualcosa stesse cambiando. Re e nobili non si limitavano più a rinnovare le loro casse, che li facevano differenziare dai ricchi mercanti, il continuo rinnovamento degli abiti offuscava il loro giudizio. Quando il fenomeno della “nuova stagione” fece la sua comparsa nel secolo successivo, i più ricchi furono travolti da una serie di mutevoli mode di durata effimera, una temporalità minima fino ad allora sconosciuta che fece guadagnare grandi quantità di denaro sull’abbigliamento. La tirannia della moda li fece soccombere alle qualità sociali che comportò intrinsecamente e, probabilmente, anche il godimento stesso del rinnovamento delle loro casse, contribuendo così all'innovazione incessante di quello che nelle altre arti era chiamato “stile artistico”. Le donne vestite con giubbone e gonne. Mentre, nel corso del secolo sono comparsi diversi modelli, come *robe battante*, *à la française*, *à l'anglaise*, *à la polonaise* e *gaulle*, con alcune varianti. Gli uomini, invece,

mantennero il loro abbigliamento costituito da calzoni, sempre più stretti, sottoveste, sempre più corta, e marsina, sempre più aperta e obliqua.

L'investimento in tessuti fu evidente anche nella decorazione dei palazzi. Il maniero barocco era normalmente costituito da un corridoio e una scala nella zona centrale; magazzini, *garage*, stalle, cucine e altri servizi nel seminterrato; le sale più importanti, tra cui il salone principale con balconi sulla facciata, erano situate al piano nobile; e nell'attico gli alloggi dei domestici. Questa distribuzione ha origine nel XVI secolo e fu mantenuta nel XVIII secolo, tuttavia la struttura in quattro sezioni non era sempre possibile, poiché dobbiamo capire che non tutte le case signorili avevano edifici così grandi. La sala principale divenne una sala apparati, progettata per organizzare serate e ricevere ospiti. Pertanto, era il luogo con maggior ricchezza decorativa, in cui il tessuto contribuì ad arricchire questo splendore, con ricchi tendaggi, tappezzeria di sedie ed arazzi. Questi avevano una decorazione solenne e classica, perché in questa stanza ricevevano visite di rispetto o complimenti, oppure erano riservati a cerimonie molto tipiche, che non hanno nulla a che fare con la vita intima. Al lato opposto, c'erano i salottini, gli armadi, le stanze di fiducia o di conversazione, le tovaglie, le sale da pranzo o i luoghi dedicati al lavoro. Questi ambienti erano accoglienti, confortevoli, dove l'intera etichetta era lasciata da parte e poteva essere decorata più in linea con le attuali mode tessili. Altre stanze interessanti dal punto di vista tessile erano le camere da letto, luoghi di riposo in cui tutto ruotava attorno al letto a baldacchino. Oltre agli interni della casa, era anche comune decorare la facciata principale con tendaggi con celebrazioni specifiche, e sono stati ritrovati bellissimi arazzi nelle carrozze riparate nei loro *garage*.

Il XVII secolo trasformò il tempio cattolico in un *Theatrum Sacrum* in cui gli arredi sacri svolsero un ruolo importante. Il secolo seguente portò una situazione più prospera per le chiese e il deterioramento dell'eredità rinascimentale portò al rinnovamento del corredo. Poiché non esistevano manufatti specializzati in ornamenti liturgici, ad eccezione di quelli di Toledo, questi dovevano essere realizzati con gli stessi tessuti usati in costumi e arazzi, siano essi italiani, francesi o spagnoli. L'abito è l'insieme di ornamenti liturgici indossati dai tre membri dei principali ordini presenti durante la messa. Questi sono il sacerdote officiante, che indossa la casula e il piviale; e i suoi due ministri, diacono e sub-diacono, vestiti con la dalmatica. Completano lo scenario sull’altare –pannelli frontali, panni, tendaggi e cuscini– e insegne liturgiche –

manipolo, stola e mitra–. È previsto un colore per ogni celebrazione. Bianco, argento, oro o giallo sono usati per le feste del Signore, Pasqua, angeli, la Vergine e confessori. Il rosso è usato per quello della Passione di Cristo, Pentecoste, Apostoli e Martiri. Il nero, in minor misura il viola e il rosa come derivato del precedente nelle domeniche di Gaudete e Laetare, sono i colori del defunto, dell'Avvento e della Quaresima. Il verde è per il tempo ordinario, e blu per la festa dell'Immacolata Concezione. Insieme alle tute, nelle chiese venivano conservati abiti con immagini. Questi abiti non erano necessariamente destinati ai manichini, ma anche alle sculture come la *Virgen de la Antigua*, patrona del capitolo della cattedrale; la *Virgen de la Capilla*, patrona della città di Jaén; la *Virgen de las Mercedes*, patrona di Alcalá la Real (Jaén); *Santa Ana*, patrona dell'omonimo villaggio (Jaén); o il *Santísimo Cristo de la Veracruz*, santo patrono della città di Iznatoraf (Jaén). Il suo ornamento rispondeva alle domande di tipo devozionale, dal momento che le stesse sculture includevano drappeggi scolpiti e policromati che le coprivano.

Tutti i tessuti utilizzati per l'aspetto personale, intorno alla casa o alla liturgia, rispondevano a progetti specifici sviluppati nel XVIII secolo, ma ispirati a modelli dei secoli precedenti. Il disegno più ripetuto nei tessuti del Cinquecento era “a griccia”, bloccato con racemi e molto diffusa dal Quattrocentro. Anche se li abbiamo trovati anche nei damaschi, si soleva usare tessuti più pesanti, come il velluto di varie altezze con decorazione di inanellato per trama. Invece, i damaschi erano caratterizzati dall'avere grandi motivi decorativi vegetali geometrici, attorno ad un’asse di simmetria che, con la sua verticalità, occupava molto bene i grandi spazi architettonici.

Un'altra delle decorazioni più ripetute nel ricamo del XVI secolo e quelli successivi erano i grotteschi, elementi naturali e vegetali centrati attorno ad un asse centrale che strutturava la composizione segnata dalla verticalità e accompagnata da pergamene simmetriche, il tutto a candelieri. Da quel momento, anche in Italia viene dato un tipo di decorazione molto caratteristico a base di mazzi floreali centrati e simmetrici con volute e rami talvolta incorniciati a maglie vegetali. Questo disegno deriva dagli antichi motivi greco-romani di pergamene vegetali che escono da un vaso e che, nel Cinquecento, torna alla sua posizione iniziale ai piedi del vaso. Con la singola descrizione possiamo già avere un'idea della forte somiglianza che avevano con i grotteschi. L'evoluzione di questa decorazione ha portato un'accentuazione del

naturalismo nei motivi floreali e la scomparsa della rigidità delle composizioni architettoniche.

Indipendentemente dai precedenti disegni, i ricami floreali con sete multicolori attorno ad un asse di simmetria apparvero per la prima volta nelle opere del romano Federico Nave, datate nel diciassettesimo secolo. Questa tipologia si diffuse in tutta Italia e fu reinterpretata dai ricamatori di ogni città, non solo italiane, ma di tutta Europa. In questo tipo di ricamo notiamo squisite sfumature di colore e una facile tridimensionalità per l'ago ma ancora complicata per il telaio. Tuttavia, i progressi nel campo del ricamo sono stati fondamentali nell'incoraggiare lo sviluppo tecnologico per raggiungere il realismo pittorico che, come vedremo, era esso stesso dei tessuti di seta operati del Settecento.

Ritornando ai tessuti operati alla fine del regno di Luigi XIV, si segnalano i tessuti *bizarre*, molto presenti nel primo decennio del Settecento, con motivi fantastici, asimmetrici e di influenza orientale, che fecero la loro prima comparsa nei ricami italiani. In breve tempo furono chiamati *a dentelle*, intorno agli anni '20, che riuscirono a ricreare per mezzo del telaio l'unione dei merletti con i tessuti di fondo, una combinazione molto ripetuta nell'abbigliamento tipico dell'Austria. Il crescere dell'interesse per il lusso e l'eleganza da parte della società, insieme all'ingegno di arguti produttori tessili, fecero del regno di Luigi XV (1710 – 1774) uno dei più belli per quanto riguarda la creazione tessile. Negli anni Trenta il naturalismo si distinse, con i suoi fiori colorati di grande formato che richiamavano lo stile di Nave, solo che le sfumature cromatiche ottenute nel ricamo ora si spostavano alla complessa tessitura. Nel seguente decennio si impose progressivamente il gusto Rococò, il quale portò ad una riduzione delle dimensioni dei fiori, raggruppati in gruppi, in disposizioni sinuose e toni color pastello. Più tardi arrivarono i lunghissimi ed ondulati meandri, linee tortuose che simulavano il solco di un fiume, molto alla moda dagli anni '50. Già ritroviamo nastri rococò, meandri o linee rette, negli anni sessanta apparve nuovamente la maglia con all'interno fiori o mazzi di fiori, un'evoluzione degli ornamenti tessili dei secoli precedenti. A volte fiori, mazzi di fiori o altri motivi venivano collocati senza questi telai reticolari e quindi fornivano una decorazione più raffinata. Poi si susseguì i *pequines*, tipici del regno di Luigi XVI (1756 – 1793), adoperato negli anni settanta, con linee verticali di vari colori e larghezze, sempre in tonalità pastello, a cui si aggiungevano cimette, steli e foglie singole o in corpetti. I tessuti neoclassici, con le

loro composizioni rigorosamente simmetriche, elementi classici che danzavano dentro o intorno ai medaglioni e le ghirlande floreali che incorniciavano i personaggi di profilo, possono essere datati nel decennio del 1780, quando la decorazione rococò sui tessuti era finita. Più tardi, negli anni '90, si incorporarono i rosoni nell'estetica architettonica, sebbene il gusto fosse ancora neoclassico. Questa forma avanzò verso lo Stile Impero, tipico dell'era napoleonica, con congiunzioni bicolore di toni forti, come rosso, verde o blu per lo sfondo e oro o argento per la decorazione.

Queste mode, rinnovate approssimativamente ad ogni nuovo decennio, hanno avuto ripercussioni su tutti i produttori di seta europei. In Spagna si tessevano lustri tessuti con stili diversi, soprattutto a Valencia, il principale centro tessile nel diciottesimo secolo. All'inizio i telai valenzani riprodussero con una certa grossolanità le composizioni delicate e giocose di Lione, sebbene migliorarono progressivamente con il passare del secolo, fino a quando non furono comparate a quelle francesi, sempre se la legislazione spagnola lo permetteva. Nella capitale di Toledo furono copiati anche i disegni francesi, in particolare Vicente Díaz Benito. La Real Fábrica de Talavera, nel frattempo, si specializzò nel gusto rococò e nello stile pompeiano. È evidente che questi tessuti venivano acquistati con la finalità dei diversi usi che abbiamo precedentemente spiegato, anche se a volte non mancava l'artigianalità dei sarti quando si trattava di ornamenti liturgici tessuti "alla forma" di Toledo. La particolarità di questi pezzi si ritrova nella loro tessitura, poiché sono usciti dal telaio direttamente a forma di ornamento, compresi i galloni, cucendo così solo il rivestimento. I laboratori più richiesti erano quelli di Medrano e Molero, sebbene si aggiunsero altri come la Casa de la Caridad o Bernostolfo Alemán. Queste manifatture adattarono i ricami italiani del XVII secolo al loro particolare modo di fabbricare.

Dopo la ricerca svolta per la stesura della tesi di dottorato *Tessuti di seta operati nel XVIII secolo: manifattura, commercio, usi e disegni*, possiamo elencare alcune conclusioni che abbiamo raggiunto:

- L'industria della seta fu considerata dal potere come una fonte di ricchezza, in grado anche di aumentare l'occupazione
- L'evidente miglioramento tecnico e la visione aziendale della produzione francese rispetto a quella italiana, anche se dobbiamo riconoscere che sarebbe stato difficile raggiungere tali risultati senza l'esempio italiano.

- I produttori francesi hanno incorporato l'effimero della moda a scopo di lucro per ogni stagione, e a questo scopo hanno reinventato i disegni italiani dei secoli precedenti.
- Le dimensioni cronologiche dei diversi stili sviluppati nei tessuti del diciottesimo secolo sono complicate perché variano da un territorio all'altro e la loro validità non è sempre così rigorosa, poiché la moda è governata da un tempo sociale, non cronologico.
- Dopo i numerosi modelli decorativi che inondarono i tessuti del Settecento, ci fu una crisi di originalità dopo lo stile napoleonico.
- Molti dei produttori spagnoli dipendevano dai sussidi per sopravvivere, il che rivela una mancanza di prosperità nel settore.
- Le rigide normative imposte dalle corporazioni e le leggi dettate dai re, costringevano i tessuti spagnoli ad avere una qualità molto elevata che rendeva difficile la loro vendita in Spagna.
- I valenzani copiarono i disegni francesi, mentre quelli di Toledo continuarono lo stesso stile italiano del XVII secolo.
- Il toledano Vicente Díaz Benito e alcuni produttori valenzani avevano una proiezione internazionale perché erano più interessati alla commercializzazione del genere che alla produzione di tessuti di alta qualità.
- I compratori spagnoli hanno preferito i tessuti francesi perché erano più economici e hanno seguito le mode con maggior successo, a cui si deve aggiungere la tendenza a screditare tutto il made in Spagna.
- All'epoca i tessuti avevano un costo elevato sul mercato, a giudicare dal prezzo riflesso negli inventari e dal lavoro dei sarti. Erano sicuramente considerati pezzi di lusso.
- La moda colpisce non solo l'abbigliamento, ma anche la decorazione d'interni e persino paramenti sacri e ornamenti.
- I tessuti con i modelli di grande formato sono stati utilizzati nella decorazione di interni sontuosi e di balconi delle case e delle chiese. Quelli usati negli abiti civili avevano elementi molto più piccoli. Gli ornamenti liturgici avevano una dimensione intermedia, per questa ragione potevano essere realizzati con entrambi i tipi di seta

- La Cattedrale di Toledo fungeva da vetrina per i paramenti sacri toledani, pertanto spinse le principali diocesi spagnole ad acquistare i tessuti lavorati a Toledo
- Jaén possiede una delle collezioni tessili più ricche in Spagna con la rappresentazione di gran parte degli stili artistici dell'Età Moderna, in particolare quelli del XVIII secolo.

I tessuti della diocesi di Jaén furono i protagonisti di degli ultimi due capitoli e, quindi, questa tesi di dottorato rappresenta un primo catalogo ragionato e ordinato del nostro patrimonio, rafforzato dalla documentazione di archivio, mentre i tessuti esposti e conservati in altre istituzioni completano il nostro studio, promuovendo il dialogo tra pezzi simili o colmando lacune occasionali nella collezione *giennense*. Tutti gli esempi riportati sono stati confrontati con le raccolte di archivio studiate, il che ci ha aiutato a sviluppare un vocabolario che contrappone i termini usati nel Settecento e la loro equivalenza con le attuali definizioni, sia a livello tecnico, decorativo o di colore, come nella determinazione di abbigliamento, mobili, decorazioni di interni, tipi di carrozze, ornamenti sacri e abbigliamento per immagini.

ABREVIATURAS

AAMS	Archivo del Arte Mayor de la Seda, Valencia
AAT	Archivo del Ayuntamiento de Toledo
ACAMSV	Archivo del Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia
ACG	Archivo de la Chancillería de Granada
ACM	Archivo de la Catedral de Murcia
ACS	Archivo de la Catedral de Sevilla
ADA	Archivo Diocesano de Albacete
AGP	Archivo General de Palacio, Madrid
AGS	Archivo General de Simancas (Valladolid)
AHDJ	Archivo Histórico Diocesano de Jaén
AHMB	Archivo Histórico Municipal de Baeza (Jaén)
AHMJ	Archivo Histórico Municipal de Jaén
AHMV	Archivo Histórico Municipal de Valencia
AHN	Archivo Histórico de Nobleza, Toledo
AHNE	Archivo Histórico Nacional de España, Madrid
AHPM	Archivo Histórico de Protocolos de Madrid
AHPT	Archivo Histórico Provincial de Toledo
AISMM	Archivo de la Iglesia de San Martín, Madrid
AMAE	Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid

AMT	Archivo Municipal de Toledo
ARCNSMC	Archivo de la Real Cofradía de Ntra. Sra. de las Mercedes Coronada, Alcalá la Real (Jaén)
ASC	Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia
ASCSA	Archivo de la Santa Capilla de San Andrés, Jaén
ASV	Archivio Segreto Vaticano, Ciudad del Vaticano
BDH	Biblioteca Digital Hispánica, Madrid
BC	Biblioteca Complutense, Madrid
BML	Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia
BNE	Biblioteca Nacional de España, Madrid
BPEL	Biblioteca Pública del Estado de León
BUJA	Biblioteca de la Universidad de Jaén (Campus Las Lagunillas - Depósito)
BUM	Biblioteca de la Universidad de Murcia (Fondo Antiguo)
BDCYL	Biblioteca Digital de Castilla y León
BVA	Biblioteca Virtual de Andalucía
BVD	Biblioteca Valenciana Digital
IAPH	Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Sevilla
IPCE	Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid
MS	Museo Sefardí, Toledo
RAJL	Real Academia de Jurisprudencia y Legislación, Madrid

SIGLAS

B.	*Busta*
Cap.	Capítulo
Cit.	Citado
Cod.	*Codice*
Doc.	Documento
Ed.	Editorial/Edita/Edición
Facs.	Facsímil
F. o ff.	Folio/folios
Gav.	Gaveta
Lám.	Lámina
Leg.	Legajo
Lib.	Libro
Ms.	Manuscrito
Núm.	Número
P. o pp.	Página/páginas
Prot.	Protocolo
Ref.	En referencia a/ referido a
Se.	Serie

S.e.	Sin editorial
Sec.	Sección
Sig.	Signatura
S.f.	Sin foliar
S.p.	Sin página
St.	*Stanza*
T. / tt.	Tomo/tomos

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

1.1. ORIGEN DE LA INVESTIGACIÓN

Originariamente esta investigación surgió con la intención de estudiar el riquísimo patrimonio textil de la diócesis de Jaén y, más concretamente, el de la catedral de la capital diocesana. Las exposiciones y las publicaciones realizadas hasta la fecha tuvieron un papel importantísimo a la hora de destacar el hasta entonces desconocido tesoro conservado. Tal es el caso de la muestra *Splendor Europae. Arte europeo en la diócesis de Jaén* (galerías altas de la catedral de Jaén, del 28 de marzo al 11 de junio de 2012), donde la jefa del área de conservación de Patrimonio Nacional, Pilar Benito García, analizó dos casullas expuestas en este proyecto, cuyos resultados fueron reflejados en el catálogo del mismo. O la publicación *Cien obras maestras de la catedral de Jaén* (2012), donde se dieron a conocer algunas de las obras que centran la atención en la presente tesis doctoral.

Si bien es cierto que ese interés por los textiles –o, más bien, por el intrínseco carácter creativo que los tejidos conllevan tanto en su diseño como en el propio uso dado al mismo, especialmente en la indumentaria– ya se vio reflejado en nuestro trabajo fin de máster titulado *Diseño de moda en España. Estudio para una identidad internacional* (2013), dirigido por el profesor Sebastián García Garrido (UMA). A través de este proyecto tuvimos un primer acercamiento a la indumentaria del siglo XVIII y las manufacturas textiles que dieron lugar a los géneros con los que se confeccionaban estos trajes, sobre todo en lo que respecta al traje popular.

La unión de ambos factores, el afán por destacar el arte de la provincia de Jaén y nuestro entusiasmo por todo lo relacionado con la moda, la indumentaria, el diseño, los tejidos y la costura, condujeron a la construcción de esta original tesis doctoral. Y hablamos de originalidad en tanto en cuanto no existía un estudio sobre los diseños para tejidos de seda labrados del siglo XVIII en España, en el que se tuviera en cuenta su lugar de fabricación y el uso dado al tejido, factores eminentemente condicionantes para la creación de modelos, y más a partir de esta centuria.

A pesar del interés local del que surgió esta tesis, pronto nos dimos cuenta que el patrimonio de Jaén no podía ser estudiado como un caso independiente y exclusivo, sino que era un magnífico ejemplo del desarrollo sedero surgido en el Setecientos

español que posó su mirada en las manufacturas francesas, sus diseños y la forma dada a estos textiles. Por tanto, se tratada de analizar los tejidos de seda labrados del siglo XVIII y tomar como referente crucial los bienes conservados en la diócesis giennense. Tal análisis ha sido posible porque la colección es completísima y abarca los centros de producción más importantes del momento, recoge todas las modas y da lugar al debate sobre lo ocurrido a partir del 1700 en España y Europa en relación a las sederías.

No se trata de aislar los tejidos giennenses como paradigma de la tejeduría dieciochesca, lo que hemos intentado es proporcionar una visión global de la fabricación, el comercio, la utilidad dada al textil y los diseños en clave universal, pues a fin de cuentas Francia marcaba el transcurrir de la moda y no pueden ser desligados del contexto internacional y nacional. Por tal motivo, los bienes giennenses conversan en este estudio con el resto de tejidos hallados en museos, iglesias y demás colecciones públicas y privadas para así ofrecer al lector toda la información necesaria para comprender este periodo y, a su vez, darlos a conocer a través de la catalogación de cada uno de los referentes aquí seleccionados.

- **Estado de la cuestión**

Desde el primer momento y durante todo el periodo de elaboración de esta tesis doctoral hemos acudido a los escritos realizados hasta la fecha relacionados con los textiles de la diócesis de Jaén. A los citados libros del apartado anterior, de los que debemos decir que las aportaciones de Pilar Benito son las más destacadas y los analizados en el libro de *Cien obras maestras de la catedral de Jaén* han merecido alguna revisión en la presente tesis, se suman muchos otros. Al ser obras de reconocidos investigadores ajenos en muchos casos al ámbito textil han preferido disertar las fuentes documentales y dejar las interpretaciones tipológicas a expertos en la materia. Tal es el caso del *Catálogo monumental de la ciudad de Jaén y su término* (1985) y del artículo *Bordados de la cofradía de la Limpia Concepción* (2003), de María Amparo López Arandia. Por su parte, el ámbito del bordado ha sido estudiado por especialistas como Carmen Eisma Lasaga y Rosario Anguita Herrador, ambas profesoras de la universidad de Jaén. A ellas se suman los que se han acercado al estudio de los ornamentos desde la liturgia o desde la iconografía religiosa.

Además del libro sobre los bienes de la catedral de Jaén, nuestro director Felipe Serrano Estrella ha hecho numerosas alusiones a los textiles y los bordados en sus

múltiples investigaciones. Cuando se ha tratado de catalogaciones, como en la ya citada publicación de las *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*, ha llevado a cabo un exhaustivo estudio de las fuentes tanto contemporáneas al tema como actuales. Los resultados han sido novedosas aportaciones en las que ha descubierto cuestiones sobre la datación y procedencia de estos textiles, deducciones que ha sumado a una previa explicación fundamentada. En otros casos más concretos ha facilitado la documentación de archivo que revela aspectos interesantes sobre la llegada y función de estos bienes a la catedral (2012). La aportación de Manuel Pérez Sánchez es igualmente destacada, pues nuevamente asistimos a un caso en el que un entendido en la materia, con especial atención al ámbito del bordado, ha dedicado una de sus publicaciones a los textiles de la catedral giennense (1998). No se trata, pues, de un mero acercamiento a las fuentes, sino que además ha podido aportar llamativos datos al estudio de estos ornamentos.

Como hemos adelantado, la mayor parte de las investigaciones hasta la fecha para el caso giennense se han centrado en el bordado. Sin embargo, podemos decir que solo estos dos últimos autores, junto a Rosario Anguita Herrador, han dedicado sus esfuerzos a analizar los tejidos de seda labrados conservados en la catedral de Jaén. Más allá de las publicaciones vinculadas a la seo, no existen textos previos que con rigurosidad hayan podido ofrecer alguna visión interesante sobre las manufacturas de origen o los diseños de estos tejidos del siglo XVIII.

Fuera de Jaén las publicaciones sobre tejidos de seda labrados entre 1700 y 1799 han sido muy numerosas en el ámbito internacional, sobre todo en estudios derivados de las grandes colecciones, como la de The Metropolitan Museum of Art de Nueva York, la del Victoria and Albert Museum de Londres, la del Museé Historique des Tissues de Lyon o la del Museo del Tessuto di Prato, entre otros[1]. En cambio, en España son muy

[1] ARIZZOLI-CLÉMENTEL, Pierre. *Le Musée des Tissus de Lyon*. París: Musées et Monuments de France, 1990. ARIZZOLI-CLEMENTEL, Pierre; GASTINET-COURAL, Chantal (coords.). *Soieries de Lyon. Commandes royales au XVIIIe s. (1730 – 1800)*. Lyon: Musée Historique des Tissus, 1988. BROWNE, Clare (intro.). *Silk designs of the Eighteenth century from the Victoria and Albert Museum, London*. Londres: Thames and Hudson, 1996. CERRETELLI, Claudio; DEGL'INNOCENTI, Daniela; MANNINI, Maria Pia. *Bagliori di seta e oro. 350 anni di capolavori tessili della Diocesi di Prato. Prato, Museo del Tessuto. 18 dicembre 2004 – 31 marzo 2005* [cat. expo.]. Prato: Fondazione Museo del Tessuto di Prato – Diocesi di Prato, 2004. CIETA. *Tejidos. Vocabulario Técnico de Tejido (Español – Francés – Inglés – Italiano)*. Lyon: Centre International d'Etude des Textiles Anciens, 1963. CLUNAS, Craig (coord.). *Chinese export art and design*. Londres: Victoria and Albert Museum, 1987. FANELLI, Rosalia Bonito. *Il museo del tessuto a Prato. La donazione Bertini*. Florencia: Centro Di, 1965. JACKSON, Anna. *The V&A Guide to Period Styles. 400 years of British Art and Design*. Londres: Victoria and Albert, 2005. KODA, Harold; BOLTON, Andrew (coords.). *Dangerous liaisons: fashion and furniture in the eighteenth century*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. MILLER,

pocos los investigadores que se han centrado en los textiles decorados en el telar y no bordados pertenecientes a esta centuria, y cuando lo han hecho ha ocurrido como en Jaén, que se han regido por las fuentes de archivo. Aunque existen excepciones, pues hay grandes estudiosos en la materia, como Rosa María Martín i Ros y los ya citados Pérez Sánchez y Benito García.

De igual modo, como ocurre en el ámbito internacional, las grandes publicaciones han sido derivadas de las más importantes colecciones. En este sentido debemos destacar el Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrasa, el Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona, el Museu del Disseny de la misma ciudad, el Museo del Traje de Madrid, el Museo Nacional de Arte Decorativas también de la capital y, por supuesto, Patrimonio Nacional, la más amplia de España y probablemente una de las más abultadas del mundo. En estas dos últimas instituciones hemos tenido la suerte de trabajar y ambas han sido la base fundamental necesaria para poder plantear y dar forma a esta tesis doctoral. Sin el conocimiento adquirido en los dos casos difícilmente hoy podría presentar este estudio.

Como tesis doctorales que antecedieron a esta destacaremos la de Antonio Fernando Batista Dos Santos, *Los tejidos labrados de la España del siglo XVIII y las sedas imitadas del arte rococó en Minas Gerais (Brasil). Análisis formal y analogías* (2009), en la que hace un pequeño recorrido por los motivos decorativos de los tejidos del siglo XVIII, lo cual supone un breve adelanto al capítulo central de nuestra investigación; y la de Pilar Benito García, *Paraísos de seda. Tejidos y bordados de las Casas del Príncipe en los Reales Sitios de El Pardo y El Escorial* (2015), que ofrece un estudio histórico, artístico y técnico de los tejidos en la corte del futuro rey Carlos IV y su esposa María Luisa de Parma desde el Rococó hasta el Neoclasicismo.

Sobre las manufacturas se ha escrito algo más, pero casi siempre desde un punto de vista histórico y rara vez ha sido puesto en relación con su producción. Esto ha sido así porque muchos de los investigadores que han estudiado las fábricas son

---

Lesley Ellis. *Selling silks. A merchant's a sample book 1764*. Londres: V&A Publishing, 2014. MORIBAYASHI, Sotoo. *Lyon, Musée Historique des Tissus. Lyon Historical Textiles Museum*. Tokio: Graphic-sha, 1985. PARRY, Linda (intro.). *British textiles. 1700 to the present*. Londres: Victoria & Albert, 2010. ROTHSTEIN, Natalie. *The Victoria & Albert Museum's. Textiles collection. Woven textile design in Britain from 1750 to 1850*. Londres: Victoria & Albert Museum, 1994. VV.AA. *Textiles in The Metropolitan Museum of Art*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1995. VV.AA. *Cinq siècles de textiles italiens. Cinque secoli di tessuti italiani. Catalogue des exposition «Vision de la Toscane». Paris, Mars 1983. Catalogo alle mostre «Vision de la Toscane». Parigi, marzo 1983* [cat. expo.]. Milán: Electa Firenze, 1983.

historiadores y a la parte artística o artesanal no le han dado demasiada importancia. En cambio, cuando se han estudiado los tejidos de las manufacturas toledanas o valencianas por lo general se ha hecho una breve introducción histórica, pero lo deseado en este caso era acercarse a los resultados estilísticos o técnicos. En Italia ha ocurrido prácticamente igual que en nuestro país y en Francia ha primado la parte artística, pero sin olvidarse de la historia, por lo que hasta la fecha supone el país más y mejor estudiado. Curiosamente, muchas de estas aportaciones han venido de parte del ámbito anglosajón, como consecuencia de la catalogación de los bienes conservados en las instituciones museísticas que relatábamos anteriormente, mucho de ellos de procedencia europea.

Por último, el uso de los textiles probablemente ha sido la parte más difícil de abordar porque había poco material de estudio que relacionase los tejidos con la forma dada. En relación a la indumentaria hemos encontrado bastante bibliografía[2], aunque no

[2] BELLUGA Y MONCADA, Luis. *Contra los trajes, y adornos profanos en que de doctrina de la Sagrada Escritura, Padres de la Iglesia, y todo género de escritores, y razones teológicas se convence su grave malicia. Donde se dan doctrina importantísimas, y confesores, y para todos los fieles*. Murcia: Jaime Mesnier, 1722. BELLUGA Y MONCADA, Luis. *Carta Pastoral que el Obispo de Cartagena, escribe a los fieles de su diócesis a cada uno en lo que le toca, para que todos concurran a que se destierre la profanidad de los trajes, y varios, e intolerables abusos, que ahora nuevamente se han introducido*. Cartagena: Jaime Mesnier, 1711. BENITO GARCÍA, Pilar. "Vestido de seda: la otra imagen del poder". En MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor (coord.). *Las artes y la arquitectura del poder*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2013, pp. 297 – 322. BENITO GARCÍA, Pilar. "Aproximación al guardarropa de María Luisa de Parma". *Reales Sitios: Revista de Patrimonio Nacional*, núm. 175, 2008, pp. 46 – 67. BENITO GARCÍA, Pilar. "Bata del siglo XVIII". En *Modelo del mes. Los modelos más representativos de la exposición*. Madrid: Museo del Traje, 2006. BOUCHER, François. *Historia del traje en occidente. Desde los orígenes hasta la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009. CODELUPPI, Vanni. *Dalla corte alla strada. Natura ed evoluzione sociale della moda*. Roma: Carocci, 2007. DEGL'INNOCENTI, Daniela. "«Vestimenta, vel inaurata, vel uro, argento intecta…»". En CERRETELLI, Claudio; DEGL'INNOCENTI, Daniela; MANNINI, Mara Pia. *Bagliori di seta e oro. 350 anni di capolavori tessili della Diocesi di Prato. Prato, Museo del Tessuto. 18 dicembre 2004 – 31 marzo 2005* [cat. expo.]. Prato: Fondazione Museo del Tessuto di Prato – Diocesi di Prato, 2004, pp. 10 – 12. DEJEAN, Joan. *La esencia del estilo. Historia de la invención de la moda y el lujo contemporáneo*. San Sebastián: Nerea, 2008. DESCALZO LORENZO, Amalia. "Vestirse a la moda en la España moderna". *Vínculos de Historia*, núm. 6: Moda, símbolo y adorno personal en la historia. De los neandertales a los hípsters, 2017, pp. 105 – 134. DESCALZO LORENZO, Amalia. "Lujo y moda en la obra de Juan Sempere y Guarinos (1754 – 1830)". En URGELLÉS MOLINA, Alicia María; TORREGROSA PUIG, Marta; SÁNCHEZ BLANCO, Cristina (coords.). *Fashion on the move: rethinking design*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2016, pp. 227 – 238. DESCALZO LORENZO, Amalia. "Nuevos tiempos, nueva moda: el vestido en la España de Felipe V". En MORALES, Nicolás; QUILES GARCÍA, Fernando. *Sevilla y corte: las artes y el lustro real (1729 – 1733)*. Sevilla: Casa de Velázquez, 2010, pp. 157 – 164. DESCALZO LORENZO, Amalia. "Carlos IV y María Luisa de Parma: vestidos para reina". LORENZO ÁLVAREZ, Elena de. *La época de Carlos IV (1788 – 1808). Actas del IV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII*. Gijón: Trea, 2009, pp. 375 – 397. DESCALZO LORENZO, Amalia. "El traje francés en la corte de Felipe V". *Anales del Museo Nacional de Antropología*, núm. 4, 1997, pp. 189 – 210. DÍAZ MARCOS, Ana María. "Ucías de bata y reloj: visiones de la moda en el siglo XVIII". En BELTRÁN, Rafael (coord.). *Actas del Curso Folklore, literatura e indumentaria. La representación del vestido en la literatura y en la tradición oral. Museo del Traje, 13 – 24 de febrero de 2006*. Madrid: Museo del Traje, 2006. LEIRA SÁNCHEZ, Amelia. "El vestido y la moda en tiempos de Goya". En INTERNATIONAL INSTITUTE FOR CONSERVATION OF HISTORIC AND ARTISTIC WORKS. *Textil e indumentaria: materias, técnicas y evolución. Del 31 de*

dejaba claro algunos conceptos o aspectos del vestir. Sobre decoración teníamos mucha información relativa al ámbito palaciego, sobre todo en el caso de los Reales Sitios[3],

---

marzo al 3 de abril de 2003, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid: Grupo Español del International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2003, pp. 205 – 219. MOLINA MARTÍN, Álvaro; VEGA, Jesusa. *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2004. MORINI, Enrica. *Storia della moda. XVIII – XX secolo*. Milán: Skira, 2000. MORONATO, Stefania. "L'abbigliamento". En DAVANZO POLI, Doretta; MORONATO, Stefania. *Il Museo di Palazzo Mocenigo*. Milán: Electa, 1995, pp. 23 – 27. TEJADA FERNÁNDEZ, Margarita. *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España. Siglos XVII y XVIII*. Málaga: Universidad de Málaga, 2006. VV.AA. *Moda. Historia y estilos*. Londres: Dorling Kindersley, 2012. VELA, María José. "El armario femenino del siglo XVIII". *Datatèxtil*, núm. 3, 1998, pp. 22 – 37. VELA, María José. "El armario del hombre del siglo XVIII". *Datatèxtil*, núm. 2, 1998, pp. 36 – 49. VON BOEHN, Max. *La moda. Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días.* Barcelona: Salvat, 1928, t. 4: s. XVIII.

[3] BENITO GARCÍA, Pilar; MATEOS MARTÍN, Mario. "El sueño de los reyes de España. Camas de las colecciones reales españolas". *In Situ. Revue des patrimoines*, núm. 40, 2019, pp. 1 – 16. BENITO GARCÍA, Pilar. "Chinoiseries". En BENITO GARCÍA, Pilar; JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier; SANCHO, José Luis (coords.). *Carlos III. Majestad y ornato en los escenarios del rey ilustrado. Madrid, Palacio Real. Diciembre 2016 – marzo 2017* [cat. expo.]. Madrid: Patrimonio Nacional – Fundación Banco Santander, 2016, pp. 297 – 313. BENITO GARCÍA, Pilar. "Cortina de doble hoja". En BENITO GARCÍA, Pilar; JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier; SANCHO, José Luis (coords.). *Carlos III. Majestad y ornato en los escenarios del rey ilustrado. Madrid, Palacio Real. Diciembre 2016 – marzo 2017* [cat. expo]. Madrid: Patrimonio Nacional – Fundación Banco Santander, 2016, p. 324. BENITO GARCIA, Pilar. "Cama mortuoria de los reyes de España". En BENITO GARCÍA, Pilar; JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier; SANCHO, José Luis (coords.). *Carlos III. Majestad y ornato en los escenarios del rey ilustrado. Madrid, Palacio Real. Diciembre 2016 – marzo 2017* [cat. expo]. Madrid: Patrimonio Nacional – Fundación Banco Santander, 2016, p. 356. BENITO GARCIA, Pilar. "Dosel mortuorio de los reyes de España". En BENITO GARCÍA, Pilar; JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier; SANCHO, José Luis (coords.). *Carlos III. Majestad y ornato en los escenarios del rey ilustrado. Madrid, Palacio Real. Diciembre 2016 – marzo 2017* [cat. expo]. Madrid: Patrimonio Nacional – Fundación Banco Santander, 2016, p. 360. BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda. Tejidos y bordados de las Casas del Príncipe en los Reales Sitios de El Pardo y El Escorial* [Tesis doctoral dirigida por la doctora Dña. Ester Alba Pagán (Universidad de Valencia) y el doctor D. Miguel Ángel Castillo Oreja (Universidad Complutense de Madrid). Programa de Doctorado en Historia del Arte 3030]. Valencia: s.e., 2015. BENITO GARCÍA, Pilar. "El Salón del Trono del Palacio Real de Madrid". *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional. 50 años*, núm. 200 Extraordinario, 2014, pp. 50 – 67. BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos y bordados de la colección real española". En BENITO GARCÍA, Pilar; PUNZO DÍAZ, Anel; SOLER DEL CAMPO, Álvaro (coords.). *Tesoros de los Palacios Reales de España. Una historia compartida* [cat. expo.]. Madrid: Chapa, 2011, pp. 126 – 131. BENITO GARCÍA, Pilar. "Fiebre de seda en los palacios de Carlos IV". En SANCHO, José Luis; JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier; DE LA MANO, José Manuel; BENITO GARCÍA, Pilar (coords.). *Carlos IV. Mecenas y coleccionista. Del 23 de abril al 19 de julio de 2009. Palacio Real de Madrid* [cat. expo.]. Madrid: Patrimonio Nacional, 2009, pp. 93 – 116. BENITO GARCÍA, Pilar. "La decoración textil de la Casa del Labrador de Aranjuez. Un «jardín» interior inacabado". *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional*, núm. 170, 4º trimestre 2006, pp. 56 – 71. BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos y bordados de seda para la Corona española en tiempos de Felipe V". En *El arte en la corte de Felipe V*. Madrid: Palacio Real de Madrid – Museo Nacional del Prado – Casa de las Alhajas, 2003, pp. 385 – 396. BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos y bordados orientales en las colecciones reales españolas". En ALFONSO MOLA, Marina; MARTÍNEZ SHAW, Carlos (coords.). *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2003, pp. 143 – 148. 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: Fundación Bancaja, 1997, pp. 107 – 124. BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda y la Corona". En *España y Portugal en las rutas de la seda. Diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1996, pp. 345 – 360. 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*, núm. 116, 1993 (segundo trimestre), pp. 17 – 24.

pero poco o nada se sabía de la decoración textil de las casas nobles y burguesas. En cuanto a la religión su aportación en la decoración y boato de las celebraciones ha interesado bastante a los investigadores[4], pero lo cierto es que los encargados de disertar

---

HELLMAN, Mimi. "Interior motives: seduction by decoration in eighteenth-century France". En KODA, Harold; BOLTON, Andrew (coords.). *Dangerous liaisons: fashion and furniture in the eighteenth century*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2004, pp. 15 – 24. JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier. "*Antichità* y *chinoiserie* en los palacios de Carlos III". En *Carlos III. Proyección exterior y científica de un reinado ilustrado* [cat. expo.]. Madrid: Museo Arqueológico Nacional, 2017, pp. 95 – 105. JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier. "La Casita del Príncipe de El Escorial". *Cuadernos de restauración de Iberdrola*, núm. 12, 2006. JUNQUERA Y MATO, Juan José. *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*. Madrid: Sala, 1979. SANCHO, José Luis. "Vestir palacio a la moda. Carlos III y el amueblamiento textil del Palacio Real de Madrid". *Archivo de Arte Español*, vol. 73, núm. 290, 2000, pp. 21 – 36. SANCHO, José Luis. "Las sedas encargadas a Valencia por Carlos III para la decoración del Palacio Real de Madrid". *Archivo de Arte Valenciano*, núm. 80, 1999, pp. 72 – 79. RODRÍGUEZ BERNIS, Sofía. "Damas en los estuches, damas en el tocador. Moda e interiores femeninos en la España del siglo XVIII". En *El arte del siglo de las luces [Curso anual 2009 – 2010]*. Madrid: Fundación Amigos Museo del Prado, 09.02.2010. https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/damas-en-los-estuches-damas-en-el-tocador-moda-e/d27180ea-bbf9-47f8-b7b2-0f644133a151 (20.02.2017).

[4] AGUILAR DÍAZ, Jesús. "Ornamentos de Miguel Gregorio Molero en el Museo Nacional de Artes Decorativas". *Laboratorio de Arte*, núm. 23, 2011, pp. 609 – 615. AINAUD DE LASARTE, Joan. "Modelos de capas pluviales toledanas en el Museo de Barcelona". *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, núm. 2, 1959, pp. 61 – 69. VV.AA. *Iglesia y monarquía. La liturgia*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1986. ANGUITA HERRADOR, Rosario. "Terno blanco de Fray Benito Marín". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, pp. 266 – 267. ANGUITA HERRADOR, Rosario. "Terno". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, pp. 264 – 265. BENITO GARCÍA, Pilar. "Los ornamentos litúrgicos en las colecciones reales". En *XI Jornadas de Museólogos de la Iglesia en España*. Valencia: Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 07.03.2018. BENITO GARCÍA, Pilar. "Textiles para la gloria. Moda y liturgia en la Edad Moderna a través de los ornamentos de la diócesis de Jaén". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 54 – 61. BENITO GARCÍA, Pilar. "Casulla, estola, manípulo, cubrecáliz y bolsa de corporales". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Splendor Europae. Arte Europeo en la Diócesis de Jaén (Celebrado en S.I. Catedral de Jaén del 28 de marzo al 11 de junio de 2012)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural Jaén, 2012, pp. 122 – 123. BENITO GARCÍA, Pilar. "Casulla, estola y bolsa de corporales". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Splendor Europae. Arte Europeo en la Diócesis de Jaén (Celebrado en S.I. Catedral de Jaén del 28 de marzo al 11 de junio de 2012)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural Jaén, 2012, pp. 124 – 125. BENITO GARCÍA, Pilar. "La colección de ornamentos litúrgicos de la Catedral compostelana". En *Santiago: La Esperanza. Colegio de Fonseca – Palacio de Gelmírez, Santiago de Compostela, 27 de mayo – 31 de octubre, 1999* [cat. expo.]. Santiago de Compostela: Citroen – Arzobispado de Santiago de Compostela – Xunta de Galicia, 1999, pp. 171 – 177. BENITO GARCÍA, Pilar. "La indumentaria litúrgica". En *Santiago: San Martín Pinario. Monasterio de San Martín Pinario, Santiago de Compostela, 27 de mayo – 31 de diciembre, 1999* [cat. expo.]. Santiago de Compostela: Telefónica – Arzobispado de Santiago de Compostela – Xunta de Galicia, 1999, pp. 423 – 428. CATALDI GALLO, Marzia. *Le vesti dei papi. I parati della Sacrestia Pontificia. Seicento e Settecento*. Génova: De Ferrari, 2011. FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo. "La sacristía de la catedral de Pamplona. Uso y función. Los ornamentos". *Príncipe de Viana*, año 60, núm. 217, 1999, pp. 349 – 382. GARCÍA SANZ, Ana. "Un textil valenciano en el Monasterio de las Descalzas Reales". *Reales Sitio. Revista de Patrimonio Nacional*, núm. 140, 2º trimestre 1999, pp. 74 – 75. PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. "El siglo XVIII y las artes textiles en las catedrales españolas: una nueva etapa de esplendor". En RAMALLO ASENSIO, Germán (coord.). *Las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia: Universidad de Murcia, 2003, pp. 531 – 542. PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. "Un repertorio suntuario de singular interés: el ajuar litúrgico de la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Lezuza (Albacete)". *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, núm. 13, 1998, pp.119 – 145. PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. *El arte del bordado y del tejido en Murcia: Siglos XVI – XIX*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999. PÉREZ SÁNCHEZ,

este tema preferían el bordado por su riqueza material y su buen estado de conservación, y desconocían todo lo referente al telar y las decoraciones derivadas de su producción.

1.2. HIPÓTESIS

La presente tesis doctoral entiende que existe una cadena evolutiva en la tejeduría y el bordado europeo que comienza en Italia en la Edad Moderna. A finales del siglo XVII Francia consigue superarla en la producción de tejidos lisos y labrados desde el punto de vista técnico y del diseño, lo que la convierte en el centro sedero más importante del Setecientos. España, por su parte, con la llegada de los Borbones, toma como referente los avances del país vecino. A través de este estudio intentaremos demostrar que existen cuatro pilares fundamentales en el desarrollo evolutivo de lo que más tarde se convirtió en industria: manufacturas, comercio, usos y diseños. Con lo cual, veremos cómo Italia creó un modelo de administración y dirección de sus talleres textiles, que dio luz a nuevas decoraciones labradas y bordadas que contribuyeron al alzamiento de sus manufacturas con las que dar respuesta a la demanda para indumentaria, decoración y ornamentos sagrados. Francia superó con creces el antecedente italiano a nivel empresarial, la gestión y difusión de su trabajo y, sobre todo, en los avances del telar; también la rapidez en la aportación de modas y la creación incesante de nuevos prototipos que hicieron aumentar la demanda, además de la especialización y diferenciación de cada uno de los usos dados al textil que contribuyó a la multiplicación de los beneficios. Con este contexto no es de extrañar que en España, más influenciada por los franceses que el resto de países europeos por cuestiones políticas y dinásticas, se optara por seguir el modelo productivo galo para remontar su lánguida situación a inicios del siglo XVIII hasta alcanzar una óptima posición a la que se llegó con el discurrir de la centuria.

Manuel. "El ornamento litúrgico en la catedral de Jaén y algunas noticias sobre sus artífices". *Códice*, núm. 14, 1998, pp. 41 – 55. PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. "Las artes suntuarias y decorativas en la Iglesia de San Juan de Dios de Murcia". *Fe, Arte y Pasión. XL Aniversario de la Conversión en Cofradía Pasionaria*. Murcia: Pontificia, Real, Hospitalaria y Primitiva Asociación del Santísimo Cristo de la Salud, 1997, pp. 117 – 130. SERRANO ESTRELLA, Felipe. "Terno blanco de don Agustín Rubín de Ceballos". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, pp. 268 – 170. SIGÜENZA PELARDA, Cristina. "Los ornamentos sagrados en La Rioja. El arte del bordado durante la Edad Moderna". *Berceo*, núm. 150, 2006, pp. 189 – 230. VILLANUEVA, Antolín P. *Los ornamentos sagrados en España: su evolución histórica y artística*. Barcelona: Labor, 1935.

- **Objetivos**

- Analizar las manufacturas textiles francesas, porque gracias a su novedosa y sólida visión empresarial consiguieron imponerse en el mercado europeo al basar su crecimiento en el desarrollo técnico y estilístico; las fábricas italianas, como ejemplo de supervivencia de las centurias anteriores, ya que fueron las máximas productoras y exportadoras de tejidos de seda durante los siglos XVI y XVII; y las españolas, por conservar la riqueza y exclusividad de los ornamentos toledanos, incentivar la tejeduría en Valencia siguiendo el modelo de expansión lionés basado en la creación de modas acompañadas de la renovación del telar, y evitar por todos los medios la caída de los talleres andaluces.
- Estudiar el mercado del momento, que comprende la llegada de tejidos franceses, italianos y orientales; y el comercio de textiles españoles dentro y fuera de nuestras fronteras, especialmente en América. También resulta interesante abordar la venta itinerante, la figura de los comerciantes y el establecimiento de tiendas en puntos estratégicos de la ciudad. Para nuestra investigación es fundamental terminar este capítulo con el análisis del género comercializado, pues nos da las claves del vocabulario empleado entonces, los materiales y las decoraciones.
- Conocer los distintos usos del tejido y el modo de transformarlos, tanto en indumentaria masculina y femenina, como en decoración de interiores y exteriores domésticos, carruajes, y en el ámbito religioso, que además implica una fuerte simbología relevante para la liturgia. En este apartado haremos uso de ejemplos conservados y los contrastaremos con los detallados en las fuentes documentales.
- Diferenciar los diseños italianos más representativos de los tejidos de seda labrados y bordados de los siglos XV al XVII, antecesores de los desarrollados en los telares franceses en el siglo XVIII, que enumeraremos, agruparemos y disertaremos. Lo mismo ocurre, pero en menor medida, con las telas orientales, por eso daremos unas breves pinceladas sobre su evolución e influencia en algunos de los modelos dieciochescos. Para abordar este análisis haremos uso de piezas conservadas con el afán de poder comprender la magnitud de cada una de las modas originadas en Francia y su presencia absoluta en el resto de Europa, con especial hincapié en España y, más concretamente, en Valencia. Además,

veremos cómo en Toledo existieron una serie de modelos creados antes de la llegada de los motivos galos que evidentemente supusieron una actualización de la herencia italiana, pero con identidad propia.

- Prestar especial atención a los tejidos y bordados conservados en las iglesias de la diócesis de Jaén. Su presencia es prioritaria en el análisis de los diseños en el capítulo dedicado a este objetivo, mientras que los textiles expuestos y almacenados en otras instituciones complementan nuestro estudio, fomentan el diálogo entre piezas similares o subsanan ocasionales vacíos de la colección giennense.
- Proporcionar una considerable documentación histórica que contribuya a descubrir fondos archivísticos inéditos, capaces de evidenciar la presencia de las diferentes tipologías textiles estudiadas, su morfología, así como proporcionar una extensa visión de la abundancia de estos bienes y la importancia dada a los mismos en los inventarios de los personajes más destacados de la época y de la Iglesia, reflejo de su alta consideración. Estas fuentes escritas resultan fundamentales para contrastar la información hallada con las piezas conservadas.
- Listar el léxico documentado y cotejarlo con fuentes lexicográficas de la época, así como reparar en la terminología actual analizada por los principales estudiosos en la materia y las instituciones interesadas, hasta confeccionar un vocabulario que sirva de referencia para futuras investigaciones sobre tejidos de seda lisos y labrados, empezando por la presente tesis doctoral.

1.3. METODOLOGÍA

1) Búsqueda de bibliografía histórica y actual. En primer lugar realizamos un vaciado bibliográfico que comenzó en la biblioteca de la universidad de Jaén, la del departamento de Patrimonio Histórico, la provincial y la del Instituto de Estudios Giennenses. En Madrid partimos de la biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas, seguimos con la del Museo del Traje, la Biblioteca Complutense, la Biblioteca Nacional de España y la de Palacio Real. En Florencia acudimos a la Biblioteca Medicea Laurenziana, a la Biblioteca degli Uffizi, a la de las facultades de Arquitectura e Historia del Arte de la Università degli Studi di Firenze y al Centro Documentazione Matteo Lanzoni de Polimoda. Por último, en Nápoles, fuimos a la Biblioteca Nazionale di Napoli, a las de las facultades de Arquitectura y Humanidades de la Università degli Studi di Napoli "Federico II" y a la Biblioteca Palatina de la Reggia di Caserta.

Además, hemos podido encontrar algunos volúmenes en línea en la Biblioteca Digital Hispánica, la Biblioteca Complutense de Madrid, la Biblioteca Pública del Estado de León, la Biblioteca Virtual de Andalucía y la Biblioteca Valenciana Digital. Para la búsqueda de los libros necesarios hemos hecho uso de las bases de datos digitalizadas, introduciendo palabras clave que dieran lugar a la aparición de la bibliografía más importante para nuestra labor, tales como "artes decorativas", "siglo XVIII", "tejido", "textil", "seda", "moda", "diseño", "indumentaria", "decoración", "ornamentos", "liturgia", etc. También buscamos por autores o por publicaciones relacionadas con el tema en cuestión. Dicha búsqueda previa nos facilitaba la signatura de los volúmenes que más tarde solicitaríamos y de los cuales extraeríamos la información útil para nuestra tesis. En algunos casos este hallazgo no fue tan "sencillo", pues algunas bibliotecas no contaban con un catálogo online actualizado.

2) Búsqueda de fuentes de archivo. Los primeros archivos a los que acudimos fueron al Archivo Histórico Diocesano de Jaén (sec. *Capitular*) y al Archivo Histórico Provincial (sec. *Protocolos notariales*) de la misma ciudad. En Madrid trabajamos en el Archivo Histórico Nacional (sec. *Consejos* y *Clero secular*), en el Archivo General de Palacio (sec. *Patronatos: Descalzas Reales*, *Personal*, *Planos* y *Real Capilla*) y, sobre todo, en el Archivo Histórico de Protocolos (sec. *Protocolos notariales*). En Nápoles investigamos en el Archivio di Stato di Napoli (sec. *Ministero degli Affari Esteri*). También hemos hecho uso de los documentos digitalizados encontrados en el Portal de Archivos Españoles (PARES). Como ocurre con la bibliografía, con algunos de estos archivos tuvimos la suerte de que su base de datos estuviese digitalizada, pero no siempre fue así. De hecho, predominan los que no, en los que existen una serie de volúmenes claves o bibliografía básica que nos aportó la numeración del legajo o carpeta que podría ser de nuestro interés. Las posibilidades de encontrar un inventario que contuviera textiles, una carta que hiciera alusión a estos bienes o un acta capitular con noticias de nuestro interés fueron tan inciertas como variables.

3) Trabajo de campo. Primeramente, realizamos una búsqueda y posterior estudio de las vestiduras y ornamentos sagrados de las iglesias de la diócesis de Jaén, hallados en armarios y cajoneras. Dicha investigación nos ha servido para seleccionar aquellas piezas clave para la tesis doctoral, tanto las que presentan

diseños anteriores a la centuria que nos ocupa, como las que son un claro ejemplo de alguna de las modas dieciochescas. Al contrario que en un museo, la localización de estas piezas es aproximada, pues su uso es continuado y los párrocos cambian su posición constantemente. Así pues, la localización que aquí aportamos se refiere al momento en el que se realizó la primera aproximación. Como no tenemos potestad sobre estos bienes y su uso, nuestra labor ha consistido en la concienciación sobre el patrimonio que conservan, la puesta en conocimiento de su valor histórico-artístico y la recomendación de que su conservación sea lo más propicia posible. En momentos puntuales hemos contribuido incluso a la catalogación de algunas piezas expuestas en parroquias, información que han utilizado para hacer unas cartelas que han ayudado a su difusión. En cuanto a la nomenclatura empleada sobre su localización primigenia, siempre hemos optado por abordar su ubicación de izquierda a derecha y de arriba abajo. De este modo, los armarios únicos no han sido numerados. Cuando se trata de más de uno, el primero de ellos está a la izquierda desde la puerta de acceso, seguido de los demás hacia la derecha (armario 1, armario 2, armario3, etc.). Si solo hay dos diremos "armario izquierda" y "armario derecha". Su puertas igualmente han sido numeradas de izquierda a derecha (puerta 1, puerta 2, puerta 3, etc.). Cuando se trate de cajoneras seguiremos el mismo esquema que los armarios (cajonera 1, cajonera 2, cajonera 3, etc., o cajonera izquierda y cajonera derecha). El primero de sus cajones (cajón 1) es el superior, todos los demás (cajón 2, cajón 3, etc.) son los inmediatamente inferiores hasta llegar al suelo. El resto de ejemplos traídos a colación para la fundamentación de esta tesis doctoral han venido con el conocimiento de piezas encontradas en numerosas iglesias, palacios e instituciones museísticas durante el periodo de estudio, especialmente en Madrid, Florencia, Nápoles y ciudades aledañas de todas ellas (Burgos, Segovia, Cuenca, Ávila, Prato, Siena, Lucca, Caserta, etc.), lugares donde hemos realizado, respectivamente, las estancias de investigación en empresa, beca que otorgó la Escuela de Doctorado de la universidad de Jaén; para la mención internacional, proporcionada por el mismo centro universitario; y para la cotutela internacional, obtenida gracias al vicerrectorado de Investigación, Desarrollo Tecnológico e Innovación. El periodo posterior en Patrimonio Nacional permitió, además, un mayor conocimiento de las Colecciones Reales,

por lo que la presencia de estas piezas es realmente significativa en nuestro estudio. A todos estos casos hay que sumarle los encontrados en inventarios online tanto en pinacotecas como en museos de artes decorativas o textiles.

- **Bibliografía y fuentes documentales**

Cuando revisamos la extensísima bibliografía recopilada, comprobamos que gran parte de toda esta documentación venía de catalogaciones de piezas, en su mayoría extranjeras. A su vez, existía una serie de libros, no demasiados, centrados en el estudio de los diseños del siglo XVIII, basados en casos internacionales, sobre todo procedentes de manufacturas británicas, en un periodo donde claramente deberían primar las investigaciones francesas[5]. Sin embargo, instituciones como el museo Victoria & Albert de Londres han propiciado que la mayor parte de los estudios realizados hasta la fecha miraran a Francia como origen y centraran su labor en el Reino Unido. Esto ha dado lugar a confusiones, especialmente en términos de datación, ya que, por una parte, se citaban fechas de modas francesas y, por otro lado, periodos de vigencia de esas modas en territorio inglés. Un ejemplo esclarecedor es cuando Dupont – Auberville afirma que los diseños con "meandros" pierden fuerza a partir de 1775[6] y Rothstein mantiene que estuvieron vigentes hasta 1789[7].

Cabe destacar que eran muchas las publicaciones sobre tejidos italianos, especialmente en ornamentos litúrgicos. No obstante, estos trabajos hacían alusión a la herencia textil italiana del Renacimiento y el Barroco del *Seicento*, por lo que las referencias a textiles dieciochescos eran mínimas. Si bien es cierto que estos trabajos resultaron ser esenciales para fundamentar nuestro estudio, al ser imposible entender los diseños de sederías francesas y españolas sin analizar previamente los motivos italianos anteriores a la centuria que nos ocupa. Los dos casos más representativos son los motivos bizarros y los naturalistas, que aparecieron primeramente en bordados italianos

[5] A los libros publicados por el V&A Museum o sobre su colección podemos añadir: DUPONT – AUBERVILLE, M. *Classic textile designs*. Londres: Bracken Books, 1989. GALLOWAY, Francesca; KERRY, Sue. *Late 18th & 19th Century Textiles*. Londres: Francesa Galloray – Antique Collector's Club, 2007. GEIJER, Agnes. *A history of textile art*. Londres: Sotheby Parke Bernet, 1979. HARRIS, Jennifer. *500 years of Textiles*. Londres: British Museum, 1993. JENKINS, David. *The Cambridge history of western textiles*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, vol. I. KING, Monique; KING, Donald. *European textiles in the Keir Collection. 400 BC to 1800 AD*. Londres: Faber & Faber, 1990. ROTHSTEIN, Natalie. *Silk designs of the eighteenth century*. Londres: Thames and Hudson, 1990. THORNTON, Peter. *Baroque and rococo silks*. Londres: Faber and Faber, 1965.

[6] DUPONT-AUBERVILLE, M. *L'ornament des tissus: recueil historique et pratique*. Paris: Ducher, 1877, s.p. Cap. *XVIIIe siècle. Soiries – Satins et damas*.

[7] ROTHSTEIN, Natalie. *The Victoria & Albert*…, p. 9.

del siglo XVII, más fáciles de realizar por medio de esta técnica, y en el siglo XVIII fueron reinterpretados para el telar por ávidos diseñadores y tejedores franceses.

En cualquier caso, si había un país olvidado en toda esta bibliografía ese era España. No abundaban los libros centrados en los diseños para tejidos del siglo XVIII desde un punto de vista general. No obstante, la doctora Pilar Benito García había proporcionado un sinfín de información que acompañaba a sus estudios, centrados especialmente en los textiles decorativos tejidos para la Corona. Más numerosos eran los trabajos puramente históricos, sobre manufacturas concretas toledanas y generales de las valencianas, que dejaban el análisis de los diseños a un segundo plano, aspecto que sí trataban las catalogaciones de piezas sueltas repartidas en diferentes publicaciones.

Sobre la documentación archivística debemos decir que, a pesar de la poca información derivada de las descripciones en inventarios, cartas o actas capitulares, hemos intentado evitar los tejidos bordados y centrarnos solo en los lisos y los labrados, aunque son estos últimos lo que dirigen nuestra investigación, pues con sus características permiten la catalogación de los tejidos dieciochescos. Además, los que parecen lisos no tienen por qué serlo, pues a veces la información es tan escueta que el hecho de que simplemente incluya detalles sobre el color del tejido no impide que acarrease decoración labrada. En cambio, la ornamentación bordada sí suele especificarse como un símbolo de distinción y riqueza de la pieza en cuestión, por lo que ha sido más fácil no tenerlos en cuenta. Aunque no todos han sido ignorados, pues algunos de ellos han resultado de interés para nuestra investigación porque suplían la falta de otras piezas o porque el bordado engalanaba otro tejido de base como damascos o terciopelos.

Probablemente lo más interesante de las fuentes de archivo sea la formación del vocabulario, para lo cual ha sido imprescindible el uso de la base de datos *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* donde encontramos los ítems léxicos adscritos al mundo textil tal y como los entendían en el siglo XVIII o en centurias anteriores. A través de los diccionarios de los distintos años del periodo estudiado hemos podido conocer muchos de los términos a los que se hacía referencia en los inventarios. De igual modo, ha sido crucial el vocabulario del CIETA (Centre International d'Etude des Textiles Anciens, Lyon), pues gracias a él podemos resolver las dudas técnicas, para lo

que también ha sido necesario consultar otros manuales y el tesauro del proyecto SILKNOW, un recurso web ambicioso que cuando esté completado será de gran ayuda.

Por último, las fuentes fundamentales que hemos trabajado han sido los textiles conservados. Estos, aparte de objeto de estudio, han aportado información extraordinaria para la investigación. Para su comprensión ha sido necesario el previo conocimiento de la información derivada de las fuentes documentales, aunque sin duda el factor fundamental ha sido el conocimiento adquirido en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid y en Patrimonio Nacional. Ambos periodos de formación han supuesto un empuje primordial para la total comprensión de los bienes analizados, entre los que no solo se incluyen tejidos de seda lisos y labrados, sino también los que aparecen representados en pinturas y esculturas de la época.

1.4. ESTRUCTURA

El orden elegido para esta tesis doctoral responde a los objetivos marcados, de tal modo que el primer capítulo está dedicado al estudio de las manufacturas, que comienza con la producción sedera de Francia, el principal país productor de tejidos tras el fomento de la industria por parte del ministro Colbert. Aquí destacaremos el caso de Lyon, donde tuvo lugar el fenómeno de la *Grande Fabrique*, un entramado singular de telares sin parangón hasta la fecha. En este sentido, no olvidaremos otros importantes centros sederos italianos que tuvieron tanta importancia en los siglos posteriores y que aún en el *Settecento* conservaban su renombre, como Venecia o Génova.

Los Borbones, venidos de Francia, conocían de primera mano los adelantos industriales acaecidos en su país de origen. Por ello, quisieron recrear este modo productivo en España y fomentaron las manufacturas reales, también en el ámbito textil. Destacados centros productores como la Real Fábrica de Tejidos de Talavera de la Reina (Toledo) supieron captar el gusto de los monarcas, aunque no tardaron en llegar aquellas que originariamente nacieron independientes a la Corona y que, con el paso del tiempo, adquirieron el título de “Real”.

En España destacamos dos centros fundamentales. Por un lado, las manufacturas toledanas, que adquirieron especial relevancia por su original tejeduría. De hecho, hasta hace poco tiempo se pensaba que su modus operandi, al menos en lo que a nuestro país se refiere, surgió en la centuria que nos ocupa. Recientemente se ha descubierto que no

fue así, aunque sí que es cierto que esa producción “en serie” alcanza su punto más álgido a los largo del Setecientos. Por su parte, Valencia llegó a convertirse en la Lyon española. A nivel manufacturero gozó de una serie de privilegios, en ocasiones incluso concedidos por el rey, que ayudaron a la agilización de su producción, el abaratamiento de los costes, las ventas a un precio menor y, por consiguiente, a una mayor demanda. Junto a las dos capitales sederas, destacamos otros enclaves andaluces que aún tenían cierto reconocimiento, aunque se debían fundamentalmente a un glorioso pasado.

Todos estos bienes, tanto nacionales como internacionales, formaron parte del mercado textil de la época, por eso ha sido necesario analizar en profundidad los bienes con los que se comercializaba y la situación de la oferta y la demanda de estas piezas de lujo en la sociedad dieciochesca. Además, es de nuestro interés saber cómo llegaban a los compradores que se las proporcionaban a sus sastres para darles la forma deseada y conocer la figura de los intermediarios, si los había.

Una vez argumentada la situación productiva, toca comenzar un nuevo capítulo dedicado al uso del tejido, tanto liso como labrado. En este sentido diferenciamos tres apartados: la indumentaria civil, la decoración y la religión. El primero de ellos se limita a la vestimenta exterior y requiere de conocimientos para comprenden el corte y la confección de estas prendas. El segundo incluye revestimientos interiores y exteriores, y también la tapicería de algunos muebles y carruajes que formaban parte del día a día de la alta sociedad. El tercero es el más amplio, porque incluye vestiduras, es decir, ornamentos litúrgicos y piezas que formaban parte del ajuar para engalanar o cubrir con decoro imágenes devocionales; y textiles empleados para la decoración del templo.

Finalmente, cerraremos con un capítulo en el que se examinen de forma ordenada los diseños imperantes en los textiles de seda labrados del siglo XVIII. Para su estudio es fundamental conocer previamente los antecedentes italianos, pues fueron esenciales para la creación de prototipos imperantes en las distintas épocas. Los ornamentos toledanos también se inspiraron en los modelos previos venidos de Italia para diseñar novedosas decoraciones, aunque son muchos más los que imitaron las modas francesas, en ese caso con una serie de particularidades añadidas fruto de la interpretación de esos tipos.

CAPÍTULO 2. MANUFACTURAS

El origen de la seda está en China y, al igual que hicieron con otros materiales, como el papel o la porcelana, durante siglos no revelaron el secreto para asegurarse el monopolio. La conocida como Ruta de la Seda comenzó hacia el año 100 a.C. en el país oriental y de ahí pasó a la Roma Imperial. La producción en España pudo llegar con los árabes en la época de Al-Ándalus, aunque también se baraja la posibilidad de que fuera traída por los aragoneses y catalanes que viajaban a Sicilia[8]. De hecho, Sebastián de Covarrubias y Orozco (1539 – 1613) hace alusión a esta región en su diccionario, publicado en 1611, cuando define la seda:

> "Es nombre genérico a muchas maneras de telas echas de seda. Es la seda una hebra delgada y sutil, que se hila de los capullos de los gusanos que llamamos de seda, pero este nombre se le dieron por los Seres, pueblo de la Sicilia, cerca de los cuales se crían unos árboles, que no solo dan hoja, pero también una especie de lana muy delgada y suave, de que hace mención Virgilio"[9].

Como adelantaba Covarrubias, entre los materiales más empleados para la elaboración de tejidos destaca la seda, que proviene del filamento segregado por el gusano de la morera[10]. Esta fibra es la más cara y lujosa, por esa razón las piezas confeccionadas con tejidos de esta materia han sido dignas de ser conservadas, gracias a lo cual encontramos numerosas piezas de esta naturaleza que hoy podemos estudiar y recoger en trabajos como la presente tesis doctoral[11]. El resto de fibras de origen animal, como la lana, el pelo de camello, etc., o las de procedencia vegetal, como el algodón, el lino, el cáñamo, el yute, etc., han corrido peor suerte, ya que se utilizaban para prendas o fines menos exclusivos. Para la obtención de los filamentos de seda, era preciso pasarla por un proceso de hilado. En este tratamiento lo primero que se hacía era desenvolver los capullos de seda, luego se pasaba al secado y, más tarde, se procedía al bobinado de los hilos[12]. La fibra se podía torcer hacia la derecha ("S") o la izquierda ("Z"). Cuando la torsión de un hilo de cualquier naturaleza es leve, se puede catalogar

---

[8] GARCÍA GUTIERREZ, Miguel Ángel. *La industria de la seda en Jaén en el siglo XIX* [Tesis doctoral dirigida por D. Eloy Damas Rico]. Jaén: s.e., s.f., pp. 69 – 70.

[9] COVARRUBIAS, Sebastián de. *Suplemento al Tesoro de la lengua castellana, de D. Sebastián de Covarrubias, compuesto por él mismo*. Madrid: Reproducido a partir de Ms 6159 de la Biblioteca Nacional de Madrid, 1611, p. 1251, 1.

[10] PARTEARROYO LACABA, Cristina. "Telas. Alfombras. Tapices". En BONET CORREA, Antonio. (coord.) *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid: Cátedra, 1994, p. p. 349.

[11] BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda y…", p. 346.

[12] ALEGRE CARVAJAL, Esther; TUSSEL GARCÍA, Genoveva; LÓPEZ DÍAZ, Jesús. *Técnicas y medios artísticos*. Madrid: Ramón Areces, 2011, p. 368.

como “laso”, sobre todo si es de seda[13]. La fibra que centra nuestra investigación podía estar mezclada con otros materiales de relleno y ser visiblemente combinada con un lámina metálica, principalmente de plata sobredorada o de su color, para contribuir a la imagen gloriosa de reyes, nobles, religiosos y demás personajes pudientes.

Una vez preparada la seda en filamentos se procede a la confección del tejido, que surge del entrelazamiento flexible de dos órdenes de hilos perpendiculares entre sí. Estos hilos se aglutinan, por una parte, en la urdimbre, colocados paralelamente de un extremo a otro del telar en sentido vertical y conforman la longitud de la pieza. Los hilos perpendiculares a la urdimbre, extendidos en sentido horizontal, y que van de orillo a orillo, constituyen la trama[14]. Ese punto de unión entre la trama y la urdimbre, es decir, el cruce de los hilos verticales y horizontales, sería el ligamento[15]. Los hilos de la urdimbre se ajustan por las extremidades a unos dispositivos especiales llamados lizos[16]. Estos se mueven de arriba abajo mediante una palanca para dejar los espacios correspondientes al paso de la lanzadera, que es el elemento que liga los hilos de la trama a los de la urdimbre, lanzada de derecha a izquierda y de izquierda a derecha[17]. El resultado varía según se ajusten los hilos de la urdimbre a dos o varios lizos y según se entrecrucen los ligamentos, lo que da lugar a diversas clases de armaduras y, por tanto, tejidos de aspecto diferente[18].

Los tejidos pueden diferenciarse entre lisos y labrados. Los primeros salen del telar sin decoración que haya sido realizada en el proceso de tejeduría, consecuencia de la variación de ligamentos. Estos pueden ser monocromos o polícromos, si se han utilizado hilos de diferentes colores en su trama y/o urdimbre. Desde un punto de vista técnico, la mayoría de las telas de rayas o cuadros suelen ser lisos, ya que la decoración

---

[13] BENITO GARCÍA, Pilar. “Textiles”. En ARENILLAS TORREJÓN, Juan Antonio; MARTÍNEZ MONTIEL, Luis F. *Manual de documentación de patrimonio mueble*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2014, p. 147.

[14] El orillo es una estrecha orilla a cada lado de la tela, producida por la vuelta de la trama en el sentido contrario al que ha sido lanzada. CIETA. *Op. Cit.*, p. 29.

[15] *Ibídem*. p. 25.

[16] NIÑO Y MAS, Felipa. *Antiguos tejidos artísticos españoles*. Madrid: Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, 1942, p. 7.

[17] BORREGO DÍAZ, Pilar. “Evolución de los telares y ligamentos a través de la historia”. En INTERNATIONAL INSTITUTE FOR CONSERVATION OF HISTORIC AND ARTISTIC WORKS. *Textil e indumentaria: materias, técnicas y evolución. 31 de marzo al 3 de abril de 2003, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003, p. 4.

[18] NIÑO Y MAS, Felipa. *Op. Cit.*, p. 7.

es fruto de la alternancia de hilos de colores y no de los ligamentos[19]. Los tejidos labrados, por su parte, están decorados de forma más o menos compleja en el proceso de tejeduría, al combinar diferentes ligamentos. En su mayoría son polícromos, aunque también los hay monocromos, ya que su decoración depende de la intersección de los hilos de la trama y de la urdimbre, y no del color de éstos. No hay que confundirlos con los citados tejidos lisos decorados por la utilización de hilos de diferentes colores, ni con aquellos decorados con posterioridad a la tejeduría, mediante técnicas como el bordado, la impresión, el teñido o la pintura.

En nuestra tesis doctoral nos ocuparemos especialmente de los tejidos labrados porque son los que centraron la producción del siglo XVIII, y su renovación técnica y ornamental marcó la evolución de la historia de la tejeduría. Los talleres donde se concentraban los telares con los que se producían estos tejidos de seda lisos y labrados es lo que se conoce por manufactura. La palabra "manifactura" [sic, manufactura] aparece por primera vez en el diccionario en 1607 con la acepción de "hechura"[20]. Esta definición estuvo vigente hasta 1734, cuando curiosamente hacía referencia al "artificio de manos: como tejidos"[21]. La definición se extendió más allá del modo de fabricación a lo largo de la centuria, hasta el punto de que en 1787 se identificó como el "lugar en que se juntan muchos oficiales a trabajar en varias especies de labores y oficios"[22], y "también del trabajo mismo que se saca de estas labores"[23]. De hecho, plantea una explicación mucho más exacta y extensa para nuestro estudio que la actual: "obra hecha a mano o con auxilio de máquina"[24] y "lugar donde se fabrica una manufactura"[25].

---

[19] BENITO GARCÍA, Pilar. "Textiles…", p. 149.

[20] OUDIN, César. *Tesoro de las dos lenguas francesa y española. Thresor des deux langues françoise et espagnolle*. París: Marc Orry, 1607, p. 347, 2. La palabra "manufactura" como tal no aparece hasta 1803, teniendo el mismo significado que "manifactura". REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso. Cuarta edición.* Madrid: Viuda de Ibarra, 1803, p. 538, 1.

[21] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua […]. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo cuarto. Que contiene las letras G.H.I.J.K.L.M.N*. Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro, 1734, p. 479, 1.

[22] TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesas, latina e italiana […]. Tomo segundo (1767)*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1787, p. 514, 2.

[23] *Ibídem*. p. 514, 2.

[24] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. "Manufactura". En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/manufactura (11.09.2018).

[25] *Ibídem*.

El arte salido de las manufacturas ha sido menospreciado precisamente por el componente artesanal asociado a esta producción. A pesar de necesitar, como las artes visuales, del dibujo para su creación, ni la práctica, ni la tipología, ni los materiales, y mucho menos las funciones, contribuyeron a su reconocimiento artístico. Tampoco lo remedió la valoración social y económica que vivieron, pues en contraposición mantuvieron su condición gremial. Un dato curioso es que Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749 – 1829), historiador y pintor aficionado, gran amigo de Francisco de Goya (1746 – 1828), se quejó de que el baezano Isidoro Bosarte (1747 – 1807), secretario de la Real Academia de San Fernando, le dijo que su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (1800)[26] tenía "mal despacho porque los profesores le desacreditan diciendo que ha mezclado en él los pintores y escultores con los vidrieros, plateros, bordadores, grabadores y rejeros, que son gente de otra estofa"[27]. Gaspar Melchor de Jovellanos (1744 – 1811), por su parte, consideró el carácter artístico de los tejidos, pero no vio con buenos ojos que sucumbieran con tanta facilidad a los "caprichos", de hecho, se lamentaba del desinterés general hacia las antiguas artes, como la pintura o la escultura:

> "Entretanto el mal gusto hacía también la guerra a los bellos monumentos del tiempo antiguo. Las pinturas, estatuas, vasos y otras preciosidades, que antes adornaban los grandes edificios, iban saliendo de ellos poco a poco, y en su lugar entraban las telas, el oro, los cristales y otros adornos, sustituidos por la moda y el capricho. Desde entonces empezamos a mirar con hastío la sencillez de nuestros padres; y cansados de lo que ellos habían tenido en gran estima, preferimos los adornos de moda al cambio de las mejores producciones de las artes"[28].

El político describe los tiempos pasados con melancolía e identifica una superioridad de las inalterables artes clásicas frente a las efímeras predominantes en su contexto, porque la realidad de su momento es que las creaciones movidas por la moda y no por el estilo artístico, como es el caso de los textiles, acapararon la atención del siglo XVIII. Entre los artistas más destacados de esta centuria había diseñadores y los reconocidos talleres compartían protagonismo con las manufacturas, por eso, a través de este capítulo, tendremos en cuenta esta situación social. En cada uno de los apartados se

---

[26] CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800.

[27] CRESPO DELGADO, Daniel. "Lectura y lectores en la España de la Ilustración. El caso de la literatura artística". *Cuadernos de Historia Moderna*, núm. 32, 2007, p. 43. Cit. en: MOLINA MARTÍN, Álvaro; VEGA, Jesusa. "Adorno y representación: escenarios cotidianos de vida a finales del siglo XVIII en Madrid". *Cuadernos dieciochistas*, núm. 19, 2018, p. 141.

[28] JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Elogio de las Bellas Artes*. Madrid: Casimiro, 2014, pp. 86 – 87.

atiende al personal y a la gestión de los talleres, con la intención de comprender los motivos que llevaron a estos centros sederos a ser los más demandados del Setecientos. Nuestro estudio se centra en Toledo y Valencia, aportamos luz a los focos andaluces, menos favorecidos en esta centuria, y comparamos su labor con lo producido en Italia y Francia, pasado y futuro de las sederías europeas del momento.

2.1. ALGUNAS NOCIONES SOBRE LA *GRANDE FABRIQUE* DE LYON, MÁXIMO REFERENTE EUROPEO EN LA FABRICACIÓN DE TEJIDOS DE SEDA LABRADOS

Lyon destacó por ser el principal centro de producción de tejidos de seda labrados en Francia y llegó a ser un referente internacional al que todos los países miraban tanto para saber qué estaba de moda como la forma en la que los lioneses llegaban a tan exquisitos resultados. Si para otros centros sederos europeos las manufacturas de Lyon constituían el sumun industrial, imaginemos cómo influiría este modo de hacer francés en la sociedad española, si tenemos en cuenta la reciente conversión borbónica en tiempos de Felipe V (1683 – 1746). Por tales motivos la aproximación histórica hacia lo que se llamó la *Grande Fabrique* de Lyon resulta primordial en nuestra investigación, con la intención de poder entender el desarrollo industrial y estilístico de los talleres hispanos.

Al hablar de la *Grande Fabrique* hacemos referencia al conjunto de tejedores y demás profesionales dedicados a la seda asentados en la ciudad francesa desde el siglo XV[29]. Este gremio gobernaba las acciones relacionadas con el trabajo sedero en la ciudad. Los dirigentes electos se aseguraron de que todos sus miembros siguieran las normas que regían las condiciones de los diferentes profesionales, la gestión de los talleres y la calidad de los tejidos. Desde su sede debatían de manera periódica propuestas para nuevas regulaciones que se adaptasen a las circunstancias cambiantes. Incluso, aprobaron concesiones especiales que permitieron a los fabricantes distanciarse de las regulaciones instauradas. Esas excepciones fueron las que posibilitaron las innovaciones y mejoras tecnológicas en la fabricación de tejidos, lo que, junto al diseño, contribuyó al incuestionable ascenso, tanto a nivel económico como en lo que respecta a su fama internacional, de las manufacturas lionesas[30].

[29] BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda*…, p. 49.
[30] MILLER, Lesley Ellis. *Selling silks. A*…, p. 33.

La *Grande Fabrique* se organizaba jerárquicamente en cuatro estratos. El inferior lo componían los aprendices que aspiraban a ser tejedores. Para optar a esta categoría debían superar los 18 años, ser católicos y haber nacido en Lyon o en alguna de las provincias circundantes. Su formación duraba cinco años y se llevaba a cabo en el taller de un maestro tejedor, para así aprender lo básico del oficio. Después de transcurrir cierto periodo sin ausencias o enfermedades, debían presentarse a un examen y pasarlo con éxito para poder alcanzar el siguiente estatus, el de oficial. En esta nueva categoría también debían transcurrir cinco años, en los que ya contaban con una mayor libertad y por la que recibían una retribución por los tejidos que realizaban para un maestro, si bien podían cambiar de jefe con relativa facilidad. Al finalizar estos estudios, y tras volver a superar otro examen más complicado, tenían la posibilidad de trabajar como artesanos en algún taller o ser maestros tejedores, por lo que debían pagar la tasa correspondiente de su registro al gremio. A partir de entonces el maestro tenía derecho a crear su propio taller, dar empleo a otros artesanos, contratar aprendices y oficiales, y tejer telas de forma independiente. Para la creación del taller se requería una buena inversión en equipos y materias primas, ambos bastante costosos, por lo que a veces la infraestructura era alquilada y aceptaba préstamos de otros para poder comenzar[31].

El gremio lionés también era el encargado de controlar el tamaño, los trabajos y el personal del taller, limitado a cuatro o cinco telares y los aprendices a uno. Un taller sencillo lo solía componer el maestro, su esposa, un artesano y dos ayudantes para diversas tareas de pequeña envergadura. Todo esto sin contar con los dos diseñadores, como mínimo, necesarios para adaptar el modelo al tejido. Esta situación llevaba a los maestros a tener una vida humilde y ocupar un papel muy inferior en el gremio[32].

Para conocer el modo de fabricación de tejidos de seda en las manufacturas de Francia contamos con la *Enciclopedia de Diderot y d'Alembert*, en la que se relatan los oficios del sector desde el punto de vista del aprendiz [fig. 1]. Diderot no solo recabó un sinfín de información sobre las entonces denominadas *arts mécaniques*, sino que además pasó días enteros en estos talleres y ejerció los oficios. Su fin era poder comprender la dificultad de las distintas labores y transmitirlo en sus escritos. Al final de su periodo de formación absorbió tantos detalles sobre el proceso de hilado y

[31] *Ibídem*. p. 33.
[32] *Ibíd*., p. 33.

tejeduría que su estudio resulta fundamental para la comprensión de los aspectos técnicos que tanto contribuyeron al ascenso de las fábricas sederas francesas[33].

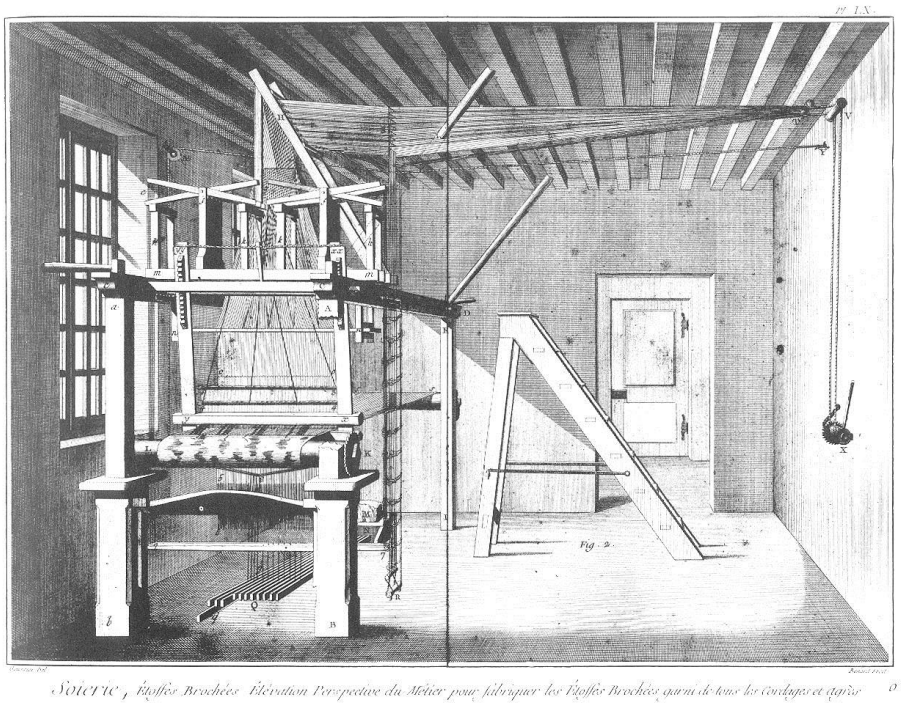


Fig. 1. DIDEROT, Denis; ROND D'ALEMBERT, Jean le. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. París: Briasson, David, Le Breton, Durand, 1772, vol. 11, *Soierie*, fig. 60.

2.1.1. <u>De sus inicios al periodo de gloria</u>

Lyon gozó de privilegios desde Carlos VII (1403 – 1461) cuando, en 1450, le concedió el monopolio del comercio sedero en todo el reino. Años más tarde, en 1466, Luis XI (1423 – 1483) inició la instalación de las primeras manufacturas con operarios italianos asentados en Aviñón, de gran importancia en la tejeduría medieval[34]. Los comerciantes y banqueros de la ciudad no apoyaron la iniciativa, ya que vieron caer su poder comercial y económico, basado en gran medida en la importación de tejidos italianos y su posterior venta en Francia y otros puntos de Europa. Por ese motivo, el

[33] DIDEROT, Denis; ROND D'ALEMBERT, Jean le. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. París: Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751 – 1772. https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedie1117/navigate/26/15/ (23.02.2020).
[34] TORRELLA NIUBÓ, Francisco. *Las colecciones del Museo Textil Biosca. Breve historia del tejido artístico a través de una visita al museo*. Tarrasa: Museo Textil Biosca, 1949, p. 55.

rey ordenó el traslado de telares lioneses a Tours en 1469[35], lo que la convirtió en otra de las grandes ciudades sederas del país a partir de 1470[36].

En 1536 Francisco I (1494 – 1547) hizo un llamamiento a los tejedores extranjeros, a través de la promulgación de un edicto, para que se instalaran con sus familias en Lyon u otras ciudades boyantes en la producción de tejidos de seda, como Tours, París o Nimes[37]. La medida fue fundamental para evitar la importación de sedas provenientes de Florencia[38]. Ciertamente, con la decadencia de las manufacturas italianas, Lyon se encontraba más que preparada para sostener la producción de tejidos de seda labrados a nivel europeo[39] y convertirse en el asentamiento sedero más importante[40]. Así quedó reflejado en los escritos de los cronistas a mediados del siglo XVI, en los que subrayaban la relevancia de la industria de la ciudad y su "especialidad", los llamados *gros de Tours*[41] y los ricos terciopelos[42].

Buena parte del siglo XVII estuvo dominada por los centros italianos en cuestiones de gusto y también a nivel comercial, hasta la instauración completa de las nuevas políticas francesas[43], con el gran salto ocurrido en la década de 1660 gracias a Jean-Baptiste Colbert (1619 – 1683) [fig. 2], ministro de Luis XIV (1638 – 1715)[44]. En este momento se produjo una drástica reorganización de la industria y se brindó un especial apoyo a los productores de artículos de lujo[45]. A pesar de las condiciones económicas desfavorables de finales de la centuria[46], Colbert supo ver el potencial económico de Lyon y volcó todos sus esfuerzos en estandarizar el proceso de fabricación y la organización en talleres familiares[47]. Además, emitió diversos edictos

---

[35] BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda*…, p. 49.
[36] TORRELLA NIUBÓ, Francisco. *Op. Cit.*, p. 55.
[37] BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda*…, p. 49.
[38] SANTOS ISERN, Vicente M. *Cara y cruz de la sedería valenciana (Siglos XVIII – XIX)*. Valencia: Institució "Alfons el Magnànim" – Diputaciò Provincial de València, 1981, p. 20.
[39] TORRELLA NIUBÓ, Francisco. *Op. Cit.*, p. 55.
[40] SANTOS ISERN, Vicente. M. *Op. Cit.*, p. 20.
[41] Tipo de tafetán con más volumen porque su acanalado horizontal está compuesto de dos o más pasadas. CIETA. *Op. Cit.*, p. 19.
[42] BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda*…, p. 49. El terciopelo es un textil lujoso cubierto de una densa capa de pelo. GILLOW, John; SENTANCE, Bryan. *Tejidos del mundo. Guía visual de las técnicas tradicionales*. Guipúzcoa: Nerea, 2000, p. 96.
[43] DEGL'INNOCENTI, Daniela; BRIDGEMAN, Jane; HENDON, Zoë. *Woven splendour. Italian textiles from the Medici to the Modern Age*. Londres: Middlesex University Press, 2004, p. 22.
[44] BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda*…, p. 49.
[45] THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, p. 21.
[46] ARIZZOLI-CLEMENTEL, Pierre; GASTINET-COURAL, Chantal. *Op. Cit.*, p. 15.
[47] JELMINI, Jean-Pierre; CLERC-JUNIER, Caroline; KAEHR, Roland. *La soie. Recueil d'articles sur l'art et l'histoire de la soie*. Neuchâtel: Musée d'Art et d'Historie, 1986, p. 37.

desde 1666[48] con el fin de garantizar la alta calidad de la producción textil sedera, con sanciones para aquellos que no siguieran las reglas[49].

Fig. 2. Núm. de inv. 51.34. *Jean-Baptiste Colbert* (1655), Philippe de Champaigne.
©The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

El ministro de Luis XIV dio mucha importancia al comercio textil. Se caracterizó por desarrollar una política mercantilista basada en la intervención del estado. Este sistema económico pretendía fomentar la riqueza y la autosuficiencia a través de una política proteccionista, caracterizada por el aumento de la exportación y la reducción de la importación. Además, se pusieron una serie de restricciones a los artesanos para que no pudieran emigrar y dar lugar a una "fuga de talentos"[50].

En 1667 la ciudad recibió un Real Decreto que definió la jerarquía de los artesanos y dictaminó la naturaleza de los bienes. De tal modo, el ancho, la longitud y el grosor de las telas se concretó con mucha precisión a expensas de ser marcados para su comercialización[51]. Esto le valió para que las sederías tejidas en la ciudad de Lyon

[48] ARIZZOLI-CLEMENTEL, Pierre; GASTINET-COURAL, Chantal. *Op. Cit.*, p. 15.
[49] GALLOWAY, Francesca; KERRY, Sue. *Op. Cit.*, p. 9.
[50] GINSBURG, Madeleine. *La historia de los textiles*. Madrid: Libsa, 1993, s.p. (cap. 2. *Los albores de la Edad Moderna. 1550 – 1780*, p. 2).
[51] JELMINI, Jean-Pierre; CLERC-JUNIER, Caroline; KAEHR, Roland. *Op. Cit.*, p. 37.

fueran sinónimo de buen hacer y, en consecuencia, muy apreciadas en toda Europa[52]. Sin embargo, el sistema mercantilista del que hablábamos hizo que en Francia no fueran tan bien recibidos los tejidos extranjeros como lo eran los franceses en el resto de países, ya que en ese mismo año se prohibió la introducción de estos géneros "intrusos"[53].

Hasta alcanzar la máxima calidad se dieron una serie de factores que permitieron un crecimiento absoluto de la industria con la consiguiente desaparición paulatina de la crisis económica[54]. Junto a la continua renovación de los diseños para tejidos y la importancia de los artistas que los llevaron a cabo, que posteriormente analizaremos, fue el perfeccionamiento constante de los instrumentos y las técnicas lo que permitió el ascenso de los tejidos labrados lioneses en el mercado nacional e internacional. A ello hay que añadir una buena red de vendedores en las principales ciudades y una producción meticulosa bajo el ya citado control de la *Grande Fabrique*[55].

El lento ascenso económico era casi imperceptible en los primeros años del siglo XVIII. Las luchas de los maestros con sus trabajadores y con los comerciantes que vendían sus tejidos formaron parte de este breve periodo de sombras[56]. Afortunadamente, el Estado interfirió con sus órdenes y dio una lección a Europa de cómo manejar la industria sedera de un país[57]. Si bien es cierto que no se trató de un reparto homogéneo y que, como ocurre siempre, a pesar de existir una jerarquía de fábricas y precios, la variabilidad de la demanda de unas fábricas u otras cambió en función de la época y de las modas[58].

Las leyes promulgadas en 1700 y 1737 fueron remplazadas casi de inmediato en 1702 y 1744 respectivamente, a tenor de las solicitudes que el gobierno recibía por parte de maestros tejedores o de los marcadores, al amoldarse a los intereses de unos y de otros. En cualquier caso, los conflictos continuaron durante toda la centuria y, ciertamente, fueron los mercaderes los más beneficiados. La clase comercial se dividía en dos categorías: el gran comerciante, que daba trabajo a varios empleados y tenía

---

[52] GALLOWAY, Francesca; KERRY, Sue. *Op. Cit.*, p. 9.
[53] THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, p. 21.
[54] SANTOS ISERN, Vicente. M. *Op. Cit.*, p. 21.
[55] CUOGHI COSTANTINI, Marta. *Il tessuto nell'età del Canova*. Milán: Electa, 1992, p. 15.
[56] ALGOUD, Henry. *La soie. Art et historie*. Lyon: La Manufacture, 1986, p. 117.
[57] ARIZZOLI-CLEMENTEL, Pierre; GASTINET-COURAL, Chantal. *Op. Cit.*, p. 15.
[58] HARRIS, Jennifer. *Op. Cit.*, p. 180.

tienda en la planta baja; y el pequeño mercader, que fabricaba y vendía por su cuenta y ocupaba a un número justo de empleados, normalmente cuatro[59]. Los productos eran distribuidos y vendidos en los locales comerciales, compuestos por la tienda, el alojamiento de la familia del fabricante y el almacén donde se guardaban las materias primas. Este lugar también actuaba como oficina, desde donde el contable y los empleados llevaban a cabo las cuentas, dirigían todo el tema logístico y mantenían el contacto con proveedores, clientes y el propio personal. Incluso a veces los diseñadores usaban estos locales para preparar los bocetos y realizar los diseños para tejidos sobre una cuadrícula, para posteriormente ser llevado a alguno de los talleres de la ciudad y montado en el telar[60].

A partir de 1730 la crisis aumentó, debido a las guerras externas, la escasez de dinero y las exigencias de los trabajadores. No obstante, en el caso de la industria textil, nos encontramos con uno de los periodos más bellos en lo que a diseños se refiere, motivado por una sociedad demandante de lujo y trabajadores dotados de ingenio infinito. A pesar de la inestabilidad económica, Lyon mantuvo y reforzó su liderazgo y superioridad, por la ejecución de sus tejidos y el continuo reciclaje de sus decoraciones, hasta llegar a ser la "metrópoli de la seda" por excelencia[61].

En 1731 salieron a la luz nuevas luchas entre trabajadores, maestros tejedores dueños de talleres y distribuidores. Seis años más tarde se añadieron nuevas leyes que satisficieron las peticiones de los maestros frente a las de los grandes comerciantes. Se tomaron precauciones para que los pequeños comerciantes no fueran absorbidos ideológicamente por los de mayor proyección y se aseguraron de este modo la mayoría absoluta en las asambleas de maestros junto a los primeros mercaderes citados[62].

En 1739 brotó otra crisis. La ley de 1737 fue suspendida hasta la proclamación de una nueva regulación en 1744. Entre los cambios realizados cabe destacar el aumento de la dificultad a la hora de acceder a la categoría de maestro. Las nuevas medidas pretendían garantizar sobre todo una buena fabricación. Se trataba de un intento por parte de los maestros mercaderes de recuperar el control de la situación, lo que provocó

[59] ARIZZOLI-CLEMENTEL, Pierre; GASTINET-COURAL, Chantal. *Op. Cit.*, p. 15.
[60] MILLER, Lesley Ellis. *Selling silks. A*…, p. 34.
[61] ALGOUD, Henry. *Op. Cit.*, pp. 117 y 118.
[62] ARIZZOLI-CLEMENTEL, Pierre; GASTINET-COURAL, Chantal. *Op. Cit.*, p. 16.

una reacción violenta en oficiales y aprendices. En agosto de 1744 tuvieron lugar los disturbios contra los maestros, lo que acabó con la derogación de la nueva regulación[63].

El *Almanach des négociants* fue publicado en Bruselas en 1762[64]. La guía nos aporta datos sobre la calidad de los centros sederos europeos, sobre todo franceses, con una clara superioridad de Lyon con respecto al resto de manufacturas europeas. Sobre sus tejidos destaca el diseño y la pericia técnica, que permitieron su expansión e imposición en Europa[65]. La destreza en la fabricación implicaba la propia adaptabilidad de los medios. Los fabricantes sabían que para llegar más lejos no solo debían hacer únicamente tejidos de calidad, sino también géneros más inferiores, donde la seda se entremezclase con otras materias como la lana, el algodón o el lino, para adaptar el producto a un sector más amplio de la población[66]. De ahí que a partir de 1744 se elaborasen telas de menor solidez y mayor ligereza, hasta alcanzar la libertad de fabricación absoluta en 1769[67]. Sea como fuere, para garantizar la calidad de los productos que salieran de Lyon, todos los tejidos debían ser "visitados" y marcados[68].

A mediados del siglo XVIII advertimos cambios en la organización de las fábricas y situaciones de peligro producidas por la introducción de sedas del exterior. En 1750 se produjo una crisis, con una nueva recaída en 1756, cuando se proclamó la Guerra de los Siete Años. No obstante, en 1751 se había abierto un periodo de prosperidad, con nuevas órdenes reales, que se extendió hasta 1760. Entre esas leyes destaca la autorización en 1759 de imitar las telas orientales pintadas que tanto gustaban. Por entonces, la *Grande Fabrique* se encontraba en pleno despliegue. Solo la Paz de París evidencia la ausencia de trabajo y anuncia las vicisitudes que estaban por llegar en los últimos años del reinado de Luis XV, sobre todo en 1766 y, más aún, en 1771. La guerra entre Rusia, Polonia y los turcos fue la culpable, en gran parte, de la acumulación y falta de venta ocurrida por aquel entonces[69].

---

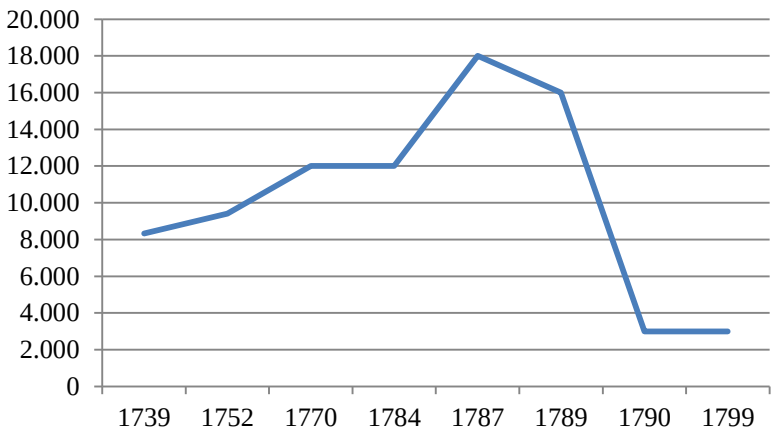
[63] *Ibídem*. p. 16.
[64] Literalmente "almanaque de los comerciantes", entendido éste como una publicación anual que recoge datos, noticias o escritos de diverso carácter. VV.AA. *Almanach des négocians. Contenant le tableau par ordre alphabétique des bonnes maifons de commerce des principales places de l'Europe, avec le tableau raifonné des tanufactures de l'Europe les plus intéreffantes, pour fervir de supplément au journal de commerce*. Bruselas: J. B. Jorez, 1765.
[65] HARRIS, Jennifer. *Op. Cit.*, p. 180.
[66] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, p. 21.
[67] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "La sedería valenciana en el siglo XVIII". En *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia: Fundación Bancaja, 1997, p. 20.
[68] ARIZZOLI-CLEMENTEL, Pierre; GASTINET-COURAL, Chantal. *Op. Cit.*, p. 16.
[69] *Ibídem*. p. 16.

En los primeros años del reinado de Luis XVI (1756 – 1793) se inició un nuevo periodo de prosperidad, con un renacimiento del lujo palpable especialmente entre 1776 y 1779. Las cifras evidencian un crecimiento de la actividad textil lionesa y un apogeo entre las sonadas crisis de la centuria. Sin embargo, un nuevo intervalo de oscuridad tuvo lugar a partir de 1783, reconocible ya en 1780. En parte, esto se debió a que desde 1760 existió una predilección por las telas bordadas y no labradas, lo que se acentuó en la década de los ochenta, por lo que Lyon tuvo que dedicar una parte de la industria a esta rama, si quería conservar su situación gloriosa[70].

Los tiempos difíciles para la *Grande Fabrique* llegaron en 1789 con la Revolución Francesa[71], cuando la producción de la industria cayó hasta el asentamiento del poder napoleónico[72]. Como ocurrió con el resto de artes y oficios relacionados con el lujo, la Revolución casi arruinó la tejeduría sedera francesa, hasta que Napoleón Bonaparte (1769 – 1821) adoptó nuevas medidas para su revitalización y le dio un importante impulso[73]. El gremio lionés se encontraba herido y prácticamente destruido, al pasar de los dieciocho mil telares existentes en 1787, a tres mil[74] [gráfica 1]. La actividad de las fábricas cesó en 1793 por falta de pedidos, aunque se reanudó en 1795, sobre todo por las demandas llegadas desde el extranjero, especialmente de España[75]. En contraposición, los bordadores continuaron su actividad para un gran número de prendas civiles y religiosas, pero no fueron ellos los responsables de salvar la agonizante industria de la ciudad. La invención del famoso telar Jacquard fue el principal factor para asegurar la prosperidad de la *Grande Fabrique*[76].

---

[70] *Ibíd.*, p. 16.
[71] CUOGHI COSTANTINI, Marta. *Op. Cit.*, p. 18.
[72] HARRIS, Jennifer. *Op. Cit.*, p. 180.
[73] MORANT, Henry de. *Historia de las artes decorativas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1980, pp. 425 – 426.
[74] MORIBAYASHI, Sotoo. *Op. Cit.*, p. 41.
[75] ARIZZOLI-CLÉMENTEL, Pierre. *Op. Cit.*, p. 91.
[76] MORIBAYASHI, Sotoo. *Op. Cit.*, p. 41. "La máquina Jacquard, síntesis de distintos ensayos hecho en Lyon en el siglo XVIII para sustituir el telar de lazos, fue inventada por el lionés Joseph-Marie Jacquard en 1804 y puesta en marcha por primera vez por el fabricante Camille Pernon en 1806. Sin embargo, los primero ensayos no fueron satisfactorios y no se aplicó normalmente al telar sedero hasta después de 1815. […] La máquina Jacquard, ideada para telares manuales, pasó después a los telares mecánicos, permitía hacer grandes metrajes de tela de manera mucho más rápida que con los antiguos telares al tiro y fue un inicio de mecanización de los tejidos labrados". MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos". En BARTOLOMÉ ARRAIZA, Alberto (coord.). *Las artes decorativas en España*. En PIJOÁN, José (coord.). *Summa Artis: Historia General del arte*. Madrid: Espasa Calpe, 1999, vol. XLV, t. II, pp. 76 – 77.



Gráfica 1. Evolución del número de telares en Lyon a lo largo del siglo XVIII

2.1.2. El diseño, factor fundamental de su triunfo

En época de Luis XIV los tejidos lujosos venían de Italia, y eran los más deseados por nobles y reyes franceses[77]. En 1665 el director del gremio de la seda de Lyon anunció a Colbert que la ciudad francesa podía producir hasta tejidos de seda, oro y plata al estilo italiano[78]. Conforme pasaron los años no solo dejaron de demandarse los tejidos italianos y Lyon pudo empezar a abastecer todos los encargos del reino[79], sino que además se alejaron paulatinamente de las tendencias extranjeras para crear modelos puramente franceses[80]. Colbert pudo ser el responsable de hacer que Lyon se convirtiese en el centro impulsor de la moda[81]. A partir de entonces diseñadores y tejedores dedicaron sus esfuerzos a la innovación en los diseños para tejidos[82], que consiguieron imponer las modas francesas en las demás cortes europeas bajo la "marca" de la *Grande Fabrique*[83].

Las riquísimas telas suntuosas labradas con oro y plata que se usaron en Versalles nublaron el estilo italiano y alzaron con fuerza la moda francesa. En consecuencia, las manufacturas lionesas se impusieron progresivamente en Europa[84]. La estimulación de la industria sedera francesa por parte de Jean-Baptiste Colbert ofreció además incentivos financieros a los fabricantes para fomentar el desarrollo de nuevos

[77] MIGEON, Gaston. *Manuel d'histoire de l'arte. Les arts du tissu*. París: H. Laurens, 1909, p. 78.
[78] JELMINI, Jean-Pierre; CLERC-JUNIER, Caroline; KAEHR, Roland. *Op. Cit.*, p. 37.
[79] TORRELLA NIUBÓ, Francisco. *Op. Cit.*, p. 56.
[80] Anteriormente ocurrió lo mismo en el ámbito de la indumentaria, cuando la moda española dejó paso a la supremacía de la francesa. BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda*…, p. 48.
[81] ROTHSTEIN, Natalie. *Silk designs of*…, p. 37.
[82] BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda*…, p. 48.
[83] ARIZZOLI-CLÉMENTEL, Pierre. *Op. Cit.*, p. 72.
[84] *Ibídem*. pp. 69 y 72.

tejidos y promover mejoras técnicas en la ejecución. En ocasiones también fue común la estimulación de las manufacturas con la importación de materias primas, equipos, habilidades e ideas, sobre todo procedentes de Italia[85].

Los franceses crearon una industria sedera basada en el modelo italiano[86]. A pesar de ello, las manufacturas lionesas estaban más pendientes del diseño que de la propia técnica o de los materiales con que se realizaban estos tejidos. Como indica Carlo Poni, "el triunfo de la moda conllevó la disminución de la calidad del producto, puesto que ya no interesaba elaborar tejidos que tuviesen una larga duración considerando que podían convertirse rápidamente en anticuados"[87]. Como la sociedad francesa era persuadida cada año con nuevas modas, la demanda de estos tejidos subía considerablemente cada determinado tiempo. Así pues, la moda estimulaba la industria de la seda y la del resto de negocios relacionados con el lujo[88]. Si extendemos esta tentación al resto de países, el ascenso lucrativo vivido por Lyon y las demás manufacturas francesas parece tener un porqué evidente en la creación e instauración constante de nuevos "caprichos".

La mayoría de las telas de lujo tejidas en Lyon dependía de las necesidades y los designios de la corte de Versalles, en lo que a variedad, preciosidad, colores y calidad se refiere[89]. Cabe destacar la afamada *madame* de Pompadour (1721 – 1764) que, junto a sus damas, reconocía lo que hoy denominaríamos "tendencias", por ser líderes indiscutibles del gusto[90]. Las modas se fraguaban en París y desde ahí se difundían por todas las ciudades europeas[91]. Por esa razón, los tejedores de seda enviaban cada año a sus diseñadores a la capital francesa para que descubriesen lo nuevo, aquello que se vendería en la próxima temporada. Seguidamente, los diseñadores llevaban a cabo sus creaciones basadas en los caprichos del momento y los enviaban de vuelta a Lyon, donde eran tejidos y puestos en el mercado, "trasladando la moda a la calle". Desafortunadamente, en ocasiones estos diseños eran vendidos a los espías extranjeros,

---

[85] MILLER, Lesley Ellis. *Selling silks. A*…, p. 12.
[86] DEGL'INNOCENTI, Daniela; BRIDGEMAN, Jane; HENDON, Zoë. *Op. Cit.*, p. 24.
[87] PONI, Carlo. "Moda e innovazione: le strategie dei mercante di seta di Lione nel secolo XVIII". En CAVACIOCCHI, Simonetta. *La seta in Europa. Sec. XIII – XX. Atti della venticuattresima settimana di studi*. Prato: Istituto Internazionale di Storia Economica F. Datini, 1993, pp. 17 – 55. Cit. En: FRANCH BEMAVENT, Ricardo. "La sedería valenciana…", p. 20.
[88] THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, p. 21.
[89] JELMINI, Jean-Pierre; CLERC-JUNIER, Caroline; KAEHR, Roland. *Op. Cit.*, p. 37.
[90] DEGL'INNOCENTI, Daniela; BRIDGEMAN, Jane; HENDON, Zoë. *Op. Cit.*, p. 22.
[91] MORONATO, Stefania. *Op. Cit.*, p. 23.

por lo que en algunos casos las imitaciones llegaban antes al mercado que los propios originales[92].

El diseñador debía de tener talento y ser capaz de crear bellos modelos, pero el tejido es un proceso mecánico en el que los motivos decorativos se reproducen una y otra vez a lo largo del fondo. Con lo cual, se requería de bastante habilidad por parte del diseñador para crear tejidos equilibrados aptos para estas repeticiones. También debía saber qué tipo de decoración se adaptaba mejor a cada tejido, pues no era lo mismo diseñar un modelo para un lampás que para un damasco[93].

Muchos maestros tejedores se dieron cuenta rápidamente de que no bastaba con ser un buen diseñador, sino que también necesitaban estar bien formados. La formación de un diseñador de tejidos de seda labrados normalmente llevaba mucho tiempo y tendía a ser costosa[94]. Por eso, en enero de 1757, miembros de la Academia de Lyon fundaron una escuela de dibujo gratuita donde se enseñaba pintura, escultura, geometría y flores, para perfeccionar el acceso a la técnica del telar que mejoraría la prestación del trabajo de dibujante[95]. Según Leroudier, solo los hijos de los más adinerados podían permitirse aprender el oficio. En el libro *Le Dessinateur pour les Fabriques d'étoffes d'or, d'argent et de soie*, escrito por el diseñador Joubert de l'Hiberderie y publicado por primera vez en 1764, recomendaba que el futuro diseñador trabajase durante al menos un año como tejedor en el telar, antes incluso de comenzar a pensar en esbozar un motivo decorativo. Por su parte, Jean Paulet, también diseñador, expuso en su extenso tratado publicado en 1770 que cada dibujante tenía una serie de virtudes dentro del proceso creativo, con lo cual, según su concepción no todos tenían que saber de todo[96].

Como sabemos, la ascensión social del diseñador caminó de forma paralela al perfeccionamiento técnico. El reconocimiento trajo consigo la expansión de algunos de los más afamados diseñadores del momento y eso nos permite conocerlos hoy día[97]. El más importante de la centuria fue Jean Revel (1684 – 1751), hijo del pintor Gabriel

---

[92] THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, p. 23.
[93] *Ibídem*. p. 26. El lampás es un tejido compuesto de dos o más urdimbres, una para la confección del fondo y las otras para la sustentación de los elementos decorativos. CIETA. *Op. Cit.*, p. 23. El damasco es un tejido que aúna dos técnicas simples para crear un contraste entre el fondo y la decoración, una tiene brillo y la otra es mate. GILLOW, John; SENTANCE, Bryan. *Tejidos del mundo. Guía visual de las técnicas tradicionales*. Guipúzcoa: Nerea, 2000, p. 82.
[94] *Ibíd*., pp. 24 – 25.
[95] ANQUETIL, Jacques. *La soie en Occident*. París: Flammarion, 1995, p. 83.
[96] THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, pp. 25 – 26.
[97] ARIZZOLI-CLEMENTEL, Pierre; GASTINET-COURAL, Chantal. *Op. Cit.*, p. 15.

Revel (1643 – 1712), nacido en París [fig. 3]. Como Le Brun murió en 1690 no pudo recibir sus enseñanzas, pero su padre le transmitió todo lo aprendido[98]. El parisino desarrolló su carrera en Lyon, donde creó los modelos para tejidos de seda que lo convirtieron en el artista más codiciado. Si bien es cierto que sus fascinantes diseños no hubiesen sido posibles si no hubiese inventado la técnica del *points rentrés*, que permitió crear exquisitas degradaciones de color y suavizar la transición de los matices[99]. Esto quiere decir que sin los avances técnicos los modelos de Revel no hubieran sido factibles, por lo que efectivamente la opción Joubert de l'Hiberderie era la más idónea[100].

Fig. 3. Núm. de inv. 1398. *Retrato de Jean Revel* (1748), Donat Nonnotte.
©Museé Historique des Tissues, Lyon

Otro de los grandes diseñadores del siglo XVIII fue Philippe de Lasalle (1723 – 1804), nacido un 22 de septiembre en Seyssel[101] [fig. 4]. Se formó como pintor en Lyon y París junto a los principales pintores de flores[102]. También desarrolló la parte técnica, como la tintorería, la puesta en carta, el montaje del telar o la tejeduría en las

[98] ALGOUD, Henry. *Op. Cit.*, p. 124.
[99] MORANT, Henry de. *Op. Cit.*, p. 534.
[100] ALGOUD, Henry. *Op. Cit.*, p. 124.
[101] *Ibídem*. p. 130.
[102] MORANT, Henry de. *Op. Cit.*, p. 534.

manufacturas de Lyon. En París frecuentó los talleres de algunos de los decoradores de telas que trabajaban para la manufactura de los Gobelinos[103]. Así comenzó su camino paulatino hasta convertirse en el decorador de tejidos más grande entre sus contemporáneos[104].

Fig. 4. Núm. de inv. 2274. *Autorretrato* (1776), Philippe de Lasalle.
©Museé Historique des Tissues, Lyon

Al conocer a Charryé, dibujante y fabricante de sedas, se asoció con él. Más tarde, en 1760, entró a trabajar en la fábrica de Camille Pernon (1753 – 1808), de la que llegó a ser el principal dibujante y al que benefició con varias invenciones técnicas[105]. En la manufactura se entregó por completo a su trabajo creativo al diseñar telas que decoraron los más fastuosos palacios reales e imperiales de toda Europa[106]. De hecho, los dibujos conservados de esa época pertenecientes a la casa Pernon corresponden a Lasalle. Para la fábrica de Camille Pernon también trabajaron otros artistas como Jean-Baptiste Pillement (1728 – 1808), Joseph Bourne (1740 – 1808), Pierre Toussaint de

[103] BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda*…, p. 57.
[104] ALGOUD, Henry. *Op. Cit.*, p. 130.
[105] MORANT, Henry de. *Op. Cit.*, p. 534.
[106] ALGOUD, Henry. *Op. Cit.*, p. 131. MORIBAYASHI, Sotoo. *Op. Cit.*, p. 41.

Chazelle (1752 – 1833), M. Bony, etc., sin olvidarnos de Jean-Démosthène Dugourc (1749 – 1825), que emigró a Madrid en 1799 y regresó con la Restauración[107].

Philippe de Lasalle realizó un retrato tejido de Catalina II la Grande de Rusia (1729 – 1796) en 1771[108] que Voltaire (1694 – 1778) enseñó a la zarina y ayudó a expandir su fama en Europa[109]. Dos años más tarde recibió la orden de Saint-Michel, en agradecimiento por los servicios prestados a las fábricas de Lyon[110]. Después, en 1775, puso en marcha un telar con el "semple" móvil que facilitaba la tejeduría cuando se trataba de decoraciones de gran tamaño. En ese mismo año fue condecorado por Luis XVI con el cordón negro de la Orden de San Miguel, a pesar de no haber trabajado para los palacios de la monarquía francesa[111]. Desgraciadamente su ruina vino con la Revolución[112], la de él y la de la industria francesa en general[113]. No obstante, Napoleón lo nombró presidente del Conservatorio de Artes de Lyon en 1803, justo un año antes de su muerte[114]. Para entonces, el gobernante francés ya había comenzado a hacer resurgir la industria[115]. En realidad, también las sederías formaban parte de su plan perfectamente trazado e hizo de este arte un uso político propagandístico.

2.2. DECADENCIA Y ESPERANZA DE LAS MANUFACTURAS TEXTILES ITALIANAS

Italia fue el país más aventajado en el ámbito textil sedero durante el Renacimiento. Como más tarde veremos, es imposible comprender la evolución del diseño para tejidos en el siglo XVIII si previamente no conocemos el desarrollo de los modelos en la Edad Moderna. Las manufacturas italianas estaban en consonancia con la grandeza artística que el país vivía por aquel entonces; hablar de Italia comportaba vanguardia y modernidad. Desde época medieval los principales centros manufactureros italianos fueron Génova, Milán, Venecia, Florencia y Lucca[116]. En el siglo XVII se produjo un declive de los enclaves de producción más reconocidos y, en contraposición,

---

[107] CHATEL, Jacques; POIDEBARD, Alexandre. *Camille Pernon. Fabricant de soieries a Lyon. Sous Louis XVI et Napoléon 1er. 1753 – 1808*. Lyon: L. Brun, 1912, pp. 40 – 41.
[108] Núm. de inv. 41.78. Metropolitan Museum, Nueva York. Núm. de inv. MT 2869. Musée des Tissus, Lyon.
[109] BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda*…, p. 57.
[110] JELMINI, Jean-Pierre; CLERC-JUNIER, Caroline; KAEHR, Roland. *Op. Cit.*, p. 39.
[111] BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda*…5, p. 58. O en 1776: JELMINI, Jean-Pierre; CLERC-JUNIER, Caroline; KAEHR, Roland. *Op. Cit.*, p. 39.
[112] MORANT, Henry de. *Op. Cit.*, p. 534.
[113] HARRIS, Jennifer. *Op. Cit.*, p. 180.
[114] BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda*…, p. 58.
[115] DEGL'INNOCENTI, Daniela; BRIDGEMAN, Jane; HENDON, Zoë. *Op. Cit.*, p. 27.
[116] GINSBURG, Madeleine; SAUMAREZ SMITH, Charles. *The illustrated history of textiles*. Nueva York: Portland House, 1991, p. 44.

crecieron manufacturas minoritarias por todo el territorio[117]. En Lucca, por ejemplo, se pasó de los tres mil telares de la época de esplendor a treinta y dos en 1713 y quince en 1767. Aquí, como en el resto de las ciudades italianas, no se puede hablar de una desaparición pero sí de una indudable disminución; de grandes manufacturas a un reducido número de talleres con una producción mínima pero de gran calidad[118]. Italia mantuvo su estatus de riqueza, exclusividad y clasicismo cuando exportaba sus ricos tejidos de oro y plata. Por el contrario, la sociedad italiana *settecentesca* quería estar a la moda, y para ello debía "comprar los elegantes tejidos franceses para su ropa"[119]. Razón por la cual durante un tiempo las manufacturas de la península itálica mantuvieron su supremacía en la decoración de interiores pero no en lo que a adorno personal se refiere.

2.2.1. Florencia

Florencia es la imagen mundial del Renacimiento. La ciudad italiana impuso el estilo artístico vigente durante los siglos XV y XVI. También las manufacturas florentinas fueron las más codiciadas del momento, puesto que sus diseños eran los más novedosos para indumentaria. ¿Qué ocurrió cuando el gigante francés irrumpió en Italia? Al igual que en Lucca, la decadencia no implicó una muerte súbita. La capital toscana mantuvo su industria pero de forma mucho más modesta[120].

En 1747, probablemente en respuesta al alzamiento del mercado francés, nació la Fabbrica Imperiale dei Broccati, donada por el conde de Richecourt al uso de la corte. Este evento testimonia la voluntad de adaptarse a los cambios ya tomados en otros estados italianos y europeos, importando, por primera vez en Toscana, un nuevo modelo productivo: la fábrica (*l'opificio*). Esta fábrica cayó por problemas de coordinación y racionalización productiva, y en 1757 fue reconstituida por el gran duque Pietro Leopoldo (1747 – 1792) con el nombre de Fabbrica Imperiale e Reale dei Drappi, bajo la dirección de Natale del Pace. Ciertamente era muy difícil competir contra las

[117] DOMINICIS, Barbara de. "Tessuti per arredo nel Seicento". En RODOLFO, Alessandra; VOLPI, Caterina (coor.). *Collana Dentro il Palazzo (Volume 1). Vestire i palazzi. Stoffe, tessuti e parati negli arredi e nell'arte del Barocco*. Ciudad del Vaticano: Musei Vaticani, 2014, p. 308.
[118] LAZZARESCHI, Eugenio (coord.). *L'arte della seta in Lucca. Seconda "Settimana Lucchese", maggio MXCMXXX-VIII*. Pescia: Benedetti & Niccolai, 1930, p. 19.
[119] Cita de Jacques Savary de Brûlons perteneciente a su *Diccionario del comercio* redactado en 1723. HARRIS, Jennifer. *Op. Cit.*, p. 174.
[120] PIERI, Piero. *Intorno alla storia dell'Arte della Seta in Firenze*. Bolonia: Cooperativa Tipografica Azzoguidi, 1927, p. 3.

manufacturas lionesas, por ese motivo la única respuesta propuesta por el gobierno florentino frente a este hábil competidor fue la calidad de los tejidos simples[121].

En lo que respecta a los tejidos labrados, Andrea Chiavistelli fue, en los años noventa, el mayor suministrador de tejidos para la corte y en 1793 recibió el encargo para la habitación de Fernando III de Toscana (1769 – 1824). Para los terciopelos destacaron los nombres de Giovan Battista y Girolamo del Podestà y, sobre todo, Giuseppe Pacini, que para el guardarropa del gran duque produce setenta y cinco *braccia* del llamado *velluto del Palio di San Giovanni*, según la técnica y altura indicada históricamente por el Arte de la Seda. Este tipo de tejido fue ejecutado por los maestros florentinos para celebrar la fiesta del patrón y ciertamente no varió su diseño del *Seicento* al *Settecento*[122] [fig. 5]. De hecho, difiere bastante de los tejidos que veremos como propios del siglo XVIII y de sus antecedentes italianos de los siglos XVI y XVII.

Fig. 5. *Silla y taburetes tapizados con terciopelo labrado* (segunda mitad del siglo XVIII), manufactura florentina. ©Chiesa di Orsanmichele, Florencia

[121] DEGL'INNOCENTI, Daniela; ZUPO, Mattia. *Seta ad arte. Storia e tecniche dell'eccellenza toscana*. Florencia: Edizioni Firenze, 2010, pp. 58 – 59.
[122] *Ibídem*. pp. 60 – 61.

2.2.2. Génova

Muy conocida fue la fama de excelentes mercaderes que los genoveses acarrearon durante toda la Edad Moderna. De hecho, tesis doctorales como la de Rafael María Girón Pascual contribuyen a dar fe de la situación de estos célebres personajes en la historia, no solo de su país, sino también del nuestro. Entre sus actividades comerciales destacaron las dedicadas al campo textil: "estos cargan cada año más de 12.000 sacas de lana, que valen 300.000 ducados y traen brocados, rajas, terciopelos y rasos, papel, telillas de oro y seda y todo género de armas. También se llevan de la tierra seda, sosa, almendra, jabón y otras muchas cosas"[123]. Para que dicha comercialización fuera efectiva, debían de contar con importantes manufacturas que pudieran abastecer la demanda internacional de tejidos genoveses, y así fue.

La creación del Arte della Seta en Génova en 1432 da fe de la expansión y el prestigio que desde el siglo XV existía en la capital de Liguria[124]. A mediados del siglo XVI se convirtió en el gran emporio del arte textil europeo con tejidos labrados de una altísima calidad[125]. Su posición aventajada con respecto al resto de manufacturas europeas continuó en el siglo XVII, cuando se crearon los diseños para terciopelos y damascos más reconocibles en la historia de los tejidos para decoración de interiores. Como podemos prever, en la centuria siguiente la ciudad portuaria tampoco pudo hacer frente a las sucesivas modas que llegaron de Lyon, pero el carácter atemporal de sus textiles le valió para que estos fueran muy demandados en ámbitos domésticos, por eso se sabe que Génova, en concreto, fue un centro muy distinguido que tenía el género a un alto precio[126].

2.2.3. Venecia

El arte sedero había representado tiempo atrás una de las grandes glorias venecianas, hasta el punto de ocupar un papel primordial en el financiamiento de la república. Con su caída, un proceso de decadencia sin interrupciones, asistimos a otro

[123] Referencia a la ciudad de Alicante. VICIANA, Martín de. *Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia*. Valencia: s. e., 1972 – 1983, p. 394. Cit. en: GIRÓN PAZCUAL, Rafael María. *Las Indias de Génova. Mercaderes genoveses en el Reino de Granada durante la Edad Moderna* [Tesis doctoral dirigida por el doctor D. Enrique Soria Mesa (Universidad de Granada). Programa de Doctorado: Poder y sociedad en España y América, siglo XVI – XX (324991)]. Granada: Universidad de Granada, 2012, p. 80. A lo largo de la tesis vemos numerosas referencias a los tejidos, especialmente de seda.
[124] NAVARRO ESPINACH, Germán. "Los genoveses y el negocio de la seda en Valencia (1457 – 1512)". *Anuario de estudios medievales*, núm. 24, 1994, p. 204.
[125] PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. *El arte del*…, p. 169.
[126] HARRIS, Jennifer. *Op. Cit.*, p. 174.

desplome sustancial de un centro manufacturero y comercial importante en Italia. Como en el resto de ciudades, no desaparece del todo, sino que mengua considerablemente. En 1710 mantiene una fabricación anual de unas dos mil piezas[127]. El género sufrió una disminución comprensiva de su tamaño y abandonó ciertas tipologías especialmente costosas, sin perder por ello la calidad de los tejidos que se siguieron fabricando. De hecho, la producción normal se redujo pero la más rica se dobló, así hasta cerca de 1712[128].

Posiblemente, el desarrollo económico del noroeste de Europa provocó que se formara una aristocracia adinerada necesitada de ricos tejidos, a la que solo pudieran hacer frente manufacturas como las venecianas, conocidas por sus lujosos textiles de exquisito gusto. Esto explica el porqué del aumento de esta tipología suntuosa frente a los tejidos más corrientes. Además, estos requerían una compleja labor y una pericia técnica que otros centros sederos no podrían alcanzar de la noche a la mañana. Se trataba de un auténtico duelo en el que Venecia se batía con el resto de manufacturas, las cuales, aunque tuvieran una mayor producción, menos costosa, más sencilla y de peor calidad, no podían competir con las contadas piezas salidas de los talleres venecianos, conocidas por su riqueza y buena tejeduría[129].

A pesar de ello, como sostenemos, los italianos ya no eran los precursores de las modas. Para que los talleres venecianos sobrevivieran debían de imitar los tejidos galos[130]. Esta producción sedera tenía puesta su mirada hacia Francia en todos los sentidos. Venecia, atenta a las enseñanzas del país vecino, acogió además algunas innovaciones manufactureras, pero no bastaron para salvar su economía[131]. Si en la segunda mitad del siglo XVII era Colbert el que tomaba la industria veneciana como modelo, ahora se invertían los papeles. Eso sí, frente a la próspera situación lionesa de aquel momento, la ciudad italiana en el *Settecento* se conformaba con sobrevivir[132].

---

[127] DAVANZO POLI, Doretta; MORONATO, Stefania. *Le stoffe dei veneziani*. Venecia: Albrizzi, 1994, pp. 77 y 81.
[128] DAVANZO POLI, Doretta. "L'arte e il mestiere della tessitura 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* [cat. expo.]. Venecia: Casa di Risparmio di Venezia, 1988, p. 42.
[129] *Ibídem*. pp. 42 – 43.
[130] DAVANZO POLI, Doretta; BARZAGHI, Antonio (coor.). *Le vie della seta in Italia. L'arte serica dal XII al XX secolo*. Treviso: Provincia di Treviso – Camera di commercio, industia, antigianato, agricoltura di Treviso – Cassa di risparmio di Verona, Vicenza, Belluno e Ancona, 1990, p. 12.
[131] DAVANZO POLI, Doretta; MORONATO, Stefania. *Op. Cit.*, pp. 77 y 81.
[132] DAVANZO POLI, Doretta. "L'arte e…", p. 43.

En 1751 se creó el Offizio della Seda para estudiar las razones de la decadencia y sugerir nuevos modos de hacer reflotar la industria. Dentro del gremio se lamentaban de los abusos y las incomprensiones que marcaron los últimos años de existencia de algunas corporaciones completamente alejadas de la realidad económica y técnica de aquellos tiempos[133]. Lo cierto es que los órganos gubernamentales no supieron poner remedio a esta situación, más allá de prohibir la importación de géneros extranjeros, intensificando la vigilancia sobre los productos en venta y cerciorándose de que eran venecianos y que seguían *la regola d'arte*. Para facilitar el control, desde 1753, el responsable de la manufactura debía hacer tejer el propio nombre en la parte superior de la pieza[134].

Constantemente se intentó encontrar explicación a la falta de novedad, como se puede apreciar en la autoevaluación realizada por los hermanos Cavenezia, *fabricatori di tessuti di seta semplici e misti con oro ed argento*[135]. Por eso, en 1763 Pietro D'Avanzo, destacado maestro tejedor, fundó una academia del diseño para estofas, con la que se buscaba estimular la fantasía creativa[136]. En 1764, el economista y mercader Antonio Zanon (1696 – 1770) exprime, con más empeño analítico, la rabiosa situación de los mercaderes venecianos de seda contra *il fanaticismo degli italiani per tutte le cose forestiere*, sobre todo las francesas, y el *dispregio delle proprie manifatture*[137]. En la búsqueda de nuevos diseños *studieranno per necessità gli italiani d'imitare la moda francese, ma prima che si termini un abito eccovi comparire una nuova totalmente da quella diversa, ed eccovi* [...] *tutte le stoffe italiane già divenute anticaglie*[138].

Los franceses llevaban una política agresiva de precios, al ver la recepción que tenían sus tejidos. *Questa sola parola di moda è un vero tesoro immenso e un*

---

[133] CAIZZI, Bruno. *Industria e commercio della Repubblica Veneta nel XVIII secolo*. Milán: Banca Commerciale Italiana, 1965, p. 116.
[134] DAVANZO POLI, Doretta. "L'arte e…", p. 44.
[135] Fabricantes de tejidos de seda simples y mezclados con oro y plata. WILDAUER, J. N. *Adressen-Buch der Handlungs-Gremien und Fabriken der kaiserl. königl. Haupt- und Residenzstadt Wien dann mehrerer Provinzialstädte, Märkte und Ortschaften der gesammten österreichischen Monarchie*. Viena: Eigenverl, 1836, p. 578.
[136] DAVANZO POLI, Doretta. "L'arte e…", pp. 44 – 45. HARRIS, Jennifer. *Op. Cit.*, p. 174.
[137] "El fanatismo de los italianos por todas las cosas forasteras" / "desprecio de las propias manufacturas". ZANON, Antonio. *Dell'agricoltura, dell'arti e del comercio. In quanto unite contribuiscono alla felicità degli stati*. Venecia: Appresso Modesto Fenzo, 1764, vol. III, pp. 334 – 339. Cit. en: PONI, Carlo. *La seta in*…, p. 505.
[138] Sobre los mercaderes boloñeses: "Los italianos estudiarán la necesidad de imitar la moda francesa, pero antes de que termines un vestido tendréis uno nuevo totalmente diferente […] para entonces todos los tejidos italianos ya estarán anticuados". *Ibídem*. pp. 505 – 506.

preziosissimo capitale di reputazione[139]. En otras páginas declara, usando una frase de Colbert, que *l'impero della moda* era para Francia lo que las minas de Potosí para España. En su defensa los venecianos enviaron sus productos a zonas donde el gigante francés no llegaba, por ejemplo, el imperio Otomano[140].

2.2.4. San Leucio

Anteriormente hablábamos de un periodo de decadencia con un desarrollo similar entre las manufacturas italianas más importantes de la Edad Moderna, en las que se había apostado por los tejidos exclusivos para sobrellevar el periodo de crisis –adelantando de ese modo la teoría actual de que la industria del lujo no se resiente en momentos históricos donde predomina el descenso económico–. Con San Leucio asistimos a la esperanza del pueblo italiano por recuperar la industria que le lanzó a la buena fama de centurias anteriores[141].

En la Europa del *Settecento* los reyes, símbolo del esplendor y del mecenazgo de la monarquía, representaban el elemento más tangible de la grandiosidad de la dinastía en la *Reggia di Caserta* [fig. 6]. Su historia se inicia el 28 de agosto de 1750 cuando el futuro Carlos III (1716 – 1788) adquiere de los herederos de la noble familia de los Acquaviva el territorio de los montes de Tifatini para la realización de un proyecto que reorganizase militar y administrativamente el reino. La iniciativa no pretendía limitarse a edificar una *reggia* que pudiera competir en esplendor con la de Versalles; apuntaba a dar al reino una nueva capital, lejos del mar y de las ofensivas que de este podían llegar. Una ciudad nueva en la que el palacio real constituyese el centro propulsor y administrativo para el desarrollo. Un proyecto ambicioso para el que se necesitaba una arquitectura a la altura[142].

---

[139] "La palabra «moda» ya es un verdadero tesoro inmenso y un preciosísimo aval de reputación". *Ibíd*., p. 506.
[140] *Ibíd*., p. 506.
[141] La *inferior condizione* de las manufacturas napolitanas fue atribuida a la despreocupación de las *Leggi dell'Arte della Seta*, leyes que, si se reconocían, deberían ser remiradas para *riformare quello che si troverà difettoso, ed insufficiente, ed aggiungersi quello che si riputerà necessario, a causa della mutazione de'tempi, e varietà delle mode*. ASN, *Tribunali Antichi*, Supremo Magistrato di Commercio, fs. 1728. Cit. en: CICCOLELLA, Daniela. *La seta nel Regno di Napoli nel XVIII secolo*. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane, 2003, p. 100.
[142] CONVERTI, Fabio. *Rilevare e Conoscere: Il Real Sito di San Leucio*. Nápoles: Giannini, 2006, p. 13.

Fig. 6. *Reggia di Caserta*

Con la *Real Tenuta di San Leucio* los Borbones contribuyeron a la fundación de la primera colonia socio-económica conocida en Europa basada en la industria de la seda[143]. Fernando I de las Dos Sicilias (1751 – 1825), tercer hijo de Carlos III, demostró un interés por la política manufacturera que también le llevó a la industria de los tejidos[144]. Junto al palacio del rey, donde residía cuando estaba en la colonia, creó el centro sedero más importante de finales del siglo XVIII en Italia. El enclave constituía una verdadera cadena de montaje que pasaba por el cultivo de moreras, la cría de gusanos de seda, hilado, teñido, tejeduría, distribución y comercialización, e incluía además la enseñanza del arte de tejer. En ella el Estado decidía, instruía y programaba la dirección de la empresa[145].

El primer periodo trascurre entre 1776 y 1789[146]. La Real Fábrica entra en funcionamiento oficial en 1789, en el marco del proyecto de Fernando I, si bien ya estaba activa en 1781 [fig. 7]. En esta primera fase se forjan las bases técnico-productivas de la manufactura[147]. Tras venir varios maestros relacionados con el cultivo y tratamiento de la seda como materia prima, en 1782 llegaron Pietro Frate y Aniello

[143] IZZO, Mariaclaudia. *Sulle orde dei Borbone: San Leucio e Vaccheria*. Caserta: Diocesi di Caserta, 2006, p. 3.
[144] TESCIONE, Giovanni. *San Leucio e l'arte della seta nel mezzogiorno d'Italia*. Nápoles: Montanino, 1961, p. 260.
[145] D'ARBITRIO, Nicoletta. "Las reales manufacturas de seda del Belvedere de San Leucio". En *Le manifatture napoletane di Carlo e Ferdinando di Borbone: tra Rococó e Neoclassicismo, ovvero Le utopie possibili*. Roma: Rai Radiotelevisione Italiana, 2003, pp. 166 – 156 y 161.
[146] TESCIONE, Giovanni. *Op. Cit.*, p. 277.
[147] RAGOSTA, Rosalba. *Seguire il filo di seta. Dalla manifattura napoletana al polo industriale di San Leucio*. Nápoles: Arte Tipografica Editrice, 2012, p. 80.

Talamo. Frate, que aprendió el oficio en una fábrica francesa y provenía de la Compagnia di Commercio di Messina, fue director de la tejeduría en Carminello. Más tarde, su hija Vincenza Frate desembarcó en San Leucio en calidad de maestra. Por su parte, a Aniello Talamo le amparaba su trayectoria al haber asistido a los experimentos desarrollados en San Giuseppe en Chiaia y el Carminello. En agosto de 1784 llegaron a San Leucio los hermanos Pane, de origen francés, con algunos jóvenes operarios de San Giuseppe en Chiaia. La familia ejerció la mayor influencia técnica, administrativa y política durante tres generaciones[148].

Fig. 7. *Real Sito di San Leucio,* Caserta

En la segunda fase, entre 1789 y 1799, se definió la organización técnica de la manufactura de tejidos labrados para indumentaria e interiores[149]. Durante este periodo se produjo un intenso crecimiento de la manufactura, de su producción y, en consecuencia, de la población de la colonia. Se daba paso, pues, a un periodo tecnológico más avanzado[150].

El rey Fernando no paró de buscar maestros forasteros en Piamonte, Génova, Toscana, y después Francia, Austria y Alemania, en diferentes áreas[151]. Fruto de esa búsqueda fue la emigración de operarios franceses provocada en 1791, que trajo

[148] TESCIONE, Giovanni. *Op. Cit.*, pp. 265 – 266.
[149] *Ibídem*. p. 277.
[150] RAGOSTA, Rosalba. *Op. Cit.*, pp. 81 – 82.
[151] TESCIONE, Giovanni. *Op. Cit.*, p. 266.

expertos a la fábrica napolitana[152]. Su llegada no fue tan fácil como contarlo. Los técnicos expertos extranjeros tuvieron dificultades para salir de su país y superar las leyes de protección vigentes en sus lugares de origen implantadas para evitar la difusión de la tecnología[153].

En los comienzos debemos recordar a Paolo Scotti, traído de Florencia, encargado del hilado, y Francesco Bruetti, artífice lionés venido de Turín. Desde 1790 los franceses Giovanni Maria Vernay y Paolo Dinant fueron los dos primeros directores y verdaderos organizadores de la manufactura[154], junto al director de telares, el inglés Malcolm Locan. En 1794 Angelo Morina sería nombrado director general de San Leucio[155]. Entre los ya citados hermanos Pane, Fernando I tuvo predilección por Aniello Pane. Este tenía un talento especial, así que lo mandó a Inglaterra a estudiar diseño y tejeduría y en 1797 lo nombró diseñador de la fábrica, puesto que ocupó cerca de cuarenta años[156]. Desde 1798 Nicola Pane gestionó el establecimiento y formó una especie de estado mayor que fue el más interesado, fiel y celoso apoyo del régimen colonial borbónico[157].

El 22 de julio de 1798 la real sedería fue concedida para diez años a una sociedad compuesta por Verney y Dinant, Ferdinando Padula, Michele Laudieri y Nicola Manzi. El 23 de julio se asociaron también los operarios Giacomo Batelli, Angelo Cucci, Pietro y Aniello Pane y Francesco de Negri, dividiéndose las competencias. Con la destitución del superintendente Cosmi en 1799, la suerte de la manufactura se adecuó a nuevos sistemas de gestión[158].

El último periodo se dio entre 1799 y 1862, fase de máximo desarrollo. En ella se buscó la eficiencia productiva, el crecimiento dimensional[159] y se crearon nuevos tipos de tejidos labrados con introducción y perfeccionamiento del telar Jacquard[160]. En

---

[152] CONSIGLIO PROVINCIALE DELL'ECONOMIA CORPORATIVA DI NAPOLI. *L'Arte della seta a Napoli e la colonia di S. Leucio*. Nápoles: Monografie Economiche, 1932, p. 217.
[153] D'ARBITRIO, Nicoletta. *Op. Cit.*, p. 158.
[154] TESCIONE, Giovanni. *Op. Cit.*, pp. 266 – 267.
[155] D'ARBITRIO, Nicoletta. *Op. Cit.*, p. 158.
[156] En 1835 fue sustituido por su hijo Bartolomeo, hasta que en 1841 lo ocupó el francés Agostino Courmillon. CONSIGLIO PROVINCIALE DELL'ECONOMIA CORPORATIVA DI NAPOLI. *Op. Cit.*, p. 216.
[157] TESCIONE, Giovanni. *Op. Cit.*, p. 265.
[158] BOLOGNA, Luigi. *Opificio di S. Leucio (Breve cronistoria)*. Caserta: S. M. S. Collecini, 1990-1999, p. 8.
[159] RAGOSTA, Rosalba. *Op. Cit.*, p. 81.
[160] TESCIONE, Giovanni. *Op. Cit.*, p. 277.

1799 la fábrica fue saqueada y muchos leucianos prefirieron fugarse. En abril de ese mismo año se estipuló entre los franceses y Luigi Wallin y Pietro Maranda, ambos piamonteses, un contrato de alquiler de la fábrica con todas las máquinas, telares y utensilios. Esta situación solo duró tres meses y acabó con la retirada de los franceses y la vuelta al estado. El rey procedió rápidamente a la restauración y nombró superintendente de San Leucio a Onorato Gaetani dell'Aquila, duque consorte de Miranda. La vida de la manufactura transcurrió principalmente en el siglo XIX[161] [fig. 8].

Fig. 8. Últimos telares de la manufactura de San Leucio, Caserta

2.3. LAS MANUFACTURAS ESPAÑOLAS DESDE CARLOS II HASTA CARLOS IV

A lo largo del siglo XVII España sufrió una importante recesión a consecuencia de los altos impuestos sobre las materias primas y los productos manufacturados, las leyes "antisuntuarias", la mala situación de las finanzas públicas y el difícil contexto político. En lo que respecta a los tejidos de seda, la crisis fue más acusada debido a la expulsión de los moriscos en 1609[162]. La reducción progresiva y alarmante de todos los

[161] BOLOGNA, Luigi. *Op. Cit.*, p. 9.
[162] Autores como Henry Kamen, John Elliot o Antonio Domínguez Ortiz definieron el siglo XVII español como una época de decadencia, tradicionalmente entendida como religiosa o intelectual, pero desde los años cincuenta del siglo XX se hizo hincapié en las cuestiones económicas. DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *La sociedad española en el siglo XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas,

procesos propios de la fabricación de telas, desde la obtención de seda hasta la tejeduría en el telar, hizo que bajara la producción de los centros más importantes del momento[163]. Estos eran Granada, Sevilla, Málaga, Murcia, Toledo y Valencia[164].

Con Carlos II (1661 – 1700) comenzaron los primeros cambios, sobre todo sociales y económicos, que adelantaron la posterior reforma borbónica[165]. Entre esas modificaciones destacamos algunas vinculadas con el ámbito textil, como la Real Pragmática de 13 de diciembre de 1682, donde se dejaba claro que los nobles podían mantener sus fábricas textiles sin que por ello se mancillase su condición, siempre y cuando ellos no tejieran, sino que mantuvieran a maestros que lo hicieran[166]. Si bien es cierto que la más importante fue la Real Pragmática de 9 de febrero de 1684[167], con la que se intentó impulsar la industria, pero no fue suficiente; la situación era complicada en los años finales del reinado del último Austria[168].

La ordenanza de 1684 se convirtió en el marco reglamentario al que tuvo que someterse la industria sedera española hasta el final del Antiguo Régimen, de ahí que destaquemos la importancia de su promulgación. Su excesiva minuciosidad ya resultó un inconveniente en su tiempo, por lo que más adelante, en la siguiente centuria, constituyó un problema para la tejeduría, al no poder elaborar artículos más ligeros que se adaptasen mejor a las efímeras demandas de cada periodo. De ahí que la citada

---

1963 – 1970. ELLIOT, John. "Self-Perception and Decline in Early Seventeeth-Century Spain". *Past and Present*, núm. 74, 1977, pp. 41 – 61. ELLIOT, John; GARCÍA SANZ, Ángel (coords.). *La España del Conde Duque de Olivares*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990. KAMEN, Henry. "The Decline of Spain. A historical Myth?". *Past and Present*, núm. 81, 1978, pp. 24 – 50.

[163] BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda en Europa meridional desde el Renacimiento hasta la aparición del mecanismo Jacquard". En INTERNATIONAL INSTITUTE FOR CONSERVATION OF HISTORIC AND ARTISTIC WORKS. *Textil e indumentaria: materias, técnicas y evolución. 31 de marzo al 3 de abril de 2003, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003, p. 154.

[164] GARZÓN PAREJA, Manuel. *La industria sedera en España. El arte de la seda en Granada*. Granada: Gráficas del Sur, 1972, p. 26.

[165] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil sedera de Toledo*. Cuenca: Universidad de Castilla – La Mancha, 2010, p. 185.

[166] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, p. 35.

[167] CARLOS IV. *Novísima Recopilación de las leyes de España dividida en XII libros en que se reforma la Recopilación publicada por el señor don Felipe II y se incorporan las pragmáticas, cedulas, decretos, ordenes expedidos hasta 1804 mandada formar por Carlos IV*. Madrid: s.e., 1805 – 1807, t. IV, lib. VIII. De las ciencias, artes y oficios, título XXIV. De las fábricas del reino, Ley I, pp. 186 – 187. (Documento 1)

[168] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 185.

normativa multiplicase la crisis que asolaba las manufacturas textiles españolas supervivientes[169].

La crisis no influyó en la calidad y la materia prima de los tejidos, pues como hemos comprobado la ley obligaba a mantener la calidad anterior[170]. En consecuencia, reconocemos una falta de rigurosidad cuando Ernst Flemming afirmó que "en el siglo XVII, la tejeduría española perdió toda su importancia en el mercado mundial y desde entonces se fabricaron solo telas de calidad inferior"[171]. En primer lugar, porque erra en su concepto de calidad, derivado de la citada ordenanza y con un desarrollo similar al de las manufacturas italianas, en las que ante todo se apostaba por el buen hacer y los ricos materiales, a pesar de mermar en su producción. Y, en segundo lugar, porque, como indica Pilar Benito, aunque el envío de tejidos a Europa disminuyó, España fue la principal exportadora de sedas a América, a pesar de existir otros centros que constituían una fuerte competencia para nuestro país, como el caso de Génova[172].

Por entonces las ciudades que exportaban tejidos de seda en el puerto de Cádiz con destino a América eran Toledo, Granada, Córdoba, Priego, Antequera, Málaga, Sevilla y Écija[173]. La política municipal se encaminaba a la protección de este género, lo que ayudaba a que no saliesen telas de forma fraudulenta, prohibidas desde el siglo XVII para así favorecer la industria local[174]. Manufacturas que, por otro lado, no solo vivían de la exportación, sino que, como indica Santiago Rodríguez García, satisfacían la demanda española con su vasta producción[175].

La situación era realmente difícil cuando se produjo la Guerra de Sucesión, pues existía falta de tecnología, de capital, de organización mercantil y de comunicaciones óptimas. Ciertamente había una necesidad de restauración tras el deterioro del gobierno

---

[169] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Fiscalidad y manufacturas en la Valencia de Felipe V". *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, núm. 20, 2002, p. 9.
[170] BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda en…", pp. 154 – 155.
[171] FLEMMING, Ernst. "Tejidos artísticos. Colección de obras maestras del arte textil desde la antigüedad hasta principios del siglo XIX". En *Biblioteca de Artes Industriales*. Barcelona: Gustavo Gili, 1928, Tomo IV, p. 30.
[172] BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos de seda en la Andalucía barroca y la influencias italianas y francesas". En MARTÍNEZ-MONTIEL, Luis F.; PÉREZ MULET, Fernando (coords.). *La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa. Iglesia de Santa Cruz de Cádiz. 12 de noviembre de 2007 – 30 de enero 2008* [cat. expo.]. Cádiz: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2008, p. 78.
[173] GARZÓN PAREJA, Manuel. *Op. Cit.*, p. 32.
[174] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, p. 32.
[175] También critica la afirmación de Flemming y ensalza la calidad de nuestros tejidos. RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago. *El arte de las sedas valencianas en el siglo XVIII*. Valencia: Institución Alfonso El Magnífico, 1959, p. 143.

anterior, pero no era tarea fácil, si tenemos en cuenta los gastos y desastres resultados de la contienda. Por su parte, la caída de las fábricas de tejidos de seda afectaba a todo o casi todo el país. Esta realidad se reconocía en la sobreimposición de los gremios, los impuestos excesivos, la baja calidad del hilado y la desprotección ante la llegada de géneros extranjeros no permitidos en España, con el añadido de que eran más vistosos y baratos que los españoles[176].

Con la entrada de los Borbones se pasó de una monarquía tradicional, centrada en la defensa del cristianismo y una política nacional basada en el foralismo, a una corte europea y moderna, con política centralista y racionalista y proyectos reformistas que ya se vislumbraban en el siglo anterior. La nueva dinastía aportó cambios políticos, administrativos, sociales, económicos, técnicos y culturales de gran relevancia[177]. En el campo que nos interesa se intentó levantar a España de su postración, a través de acciones para la protección de la industria, al intentar disminuir la subordinación comercial hacia otros países y la mendicidad que reinaba en el reino. Para este fin se dictaron leyes y reglamentos, se crearon nuevas fábricas y trajeron maestros extranjeros[178].

Una de las mayores preocupaciones de Felipe V fue el restablecimiento de las fábricas y el comercio de España. Su pretensión era crear una industria semejante a la inglesa, la francesa o la holandesa, en lo que a organización se refiere[179]. El monarca intentó desarrollar un modelo similar al de Colbert pero en España, con una política mercantilista agresiva y omnímoda como la de Francia[180]. Además, las fábricas de seda de Lyon fueron un referente en los intentos de regeneracionismo de la industria textil durante todo el siglo XVIII[181]. Tal era la importancia que en 1744 su hijo, el infante Felipe I de Parma (1720 – 1765), de su matrimonio con Isabel de Farnesio (1692 – 1766), visitó la ciudad francesa, donde fue recibido con honores, divertido con tres óperas y agasajado "con magnificas estofas"[182].

---

[176] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, pp. 186 y 204.
[177] *Ibídem*. p. 185.
[178] VILLANUEVA, Antolín P. *Op. Cit.*, p. 255.
[179] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 190.
[180] LA FORCE, James Clayburn. *La política económica de los reyes de España y el desarrollo de la industria textil, 1750 – 1800*. Madrid: Diana, 1967, p. 3.
[181] MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", p. 64.
[182] ASN, *Ministero degli Affari Esteri*, stanza 212/213, b. 1896, núm. 3, "Cartas de embajadores, y ministros eferitas [sic, referidas] al excelentísimo Sr. príncipe de Yachi: embajador de S.M.S. en la Corte Católica" (24 de Febrero de 1744).

Jean Orry (1652 – 1719) y Michel-Jean Amelot (1655 – 1724) fueron los primeros ministros del rey elegidos para esa misión, los cuales consiguieron que el comercio y la industria se desarrollasen equilibradamente. El fin último era mejorar la economía del reino y de sus habitantes[183]. A grandes rasgos se puede decir que Felipe V y su política de protección de la industria textil permitió el relanzamiento de la misma, a pesar de los desastres económicos provocados por la Guerra de Sucesión, lo que provocó un aumento considerable de los telares con bajadas puntuales[184]. La primera ley promulgada en torno a la fabricación y comercio de los tejidos de seda fue el Real Decreto de 4 de diciembre de 1705[185], con la que favoreció "el crecimiento de nuevas manufacturas y el restablecimiento de las antiguas"[186].

La falta de iniciativa privada propició que el gobierno fomentase una política intervencionista estimulando la capacidad del capital privado o sustituyendo la falta de inversión con la acción del propio Estado como empresario y promotor industrial[187]. De forma más sencilla, se proporcionaban subvenciones estatales con las cuales se fomentaba y favorecía la producción de artículos de lujo que hasta ahora se debían de importar[188]. Así surgían manufacturas dependientes de la Real Hacienda o en manos particulares pero financiadas por el Estado, con regulación de privilegios y exenciones fiscales, con las que se pretendía aumentar la producción del sector textil y dar respuesta a la demanda de Hispanoamérica[189].

Como España carecía de tecnología moderna, trabajadores especializados, capital y medios de comunicación eficientes, y los franceses poseían todo eso, los españoles se vieron en la obligación de importar técnicas, reducir impuestos, eliminar barreras en la movilidad del capital y del trabajo, y proteger especialmente a la industria incipiente, que competía con la extranjera. Ello explica la prioridad de las fábricas textiles frente a otras manufacturas[190], pues estas eran las más novedosas[191].

---

[183] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, pp. 186 – 187.
[184] BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda en…", p. 156.
[185] CARLOS IV. *Op. Cit.*, t. IV, lib. VIII, título XXIV, Ley III, pp. 187 – 188. (Documento 2)
[186] Ref. Real Decreto de 4 de diciembre de 1705. Cit. en: BENITO GARCÍA, Pilar. "Reales fábricas españolas de tejidos de seda". En *Jornadas sobre las Reales Fábricas*. La Granja: Fundación Centro Nacional del Vidrio – Real Fábrica de cristales, 2002, p. 112.
[187] 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: Ayuntamiento de Talavera de la Reina, 2000, p. 11.
[188] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 186.
[189] PEÑALVER RAMOS, Luis Francisco. *La Real Fábrica*…, pp. 11 – 12.
[190] LA FORCE, James Clayburn. *Op. Cit.*, p. 4.

El gobierno reclutaba artesanos extranjeros que traían nuevas tecnologías a España. Los artífices, además de portar la pericia técnica, métodos, materiales y maquinaria, tuvieron que entrenar a los aprendices españoles para que supieran hacerlo. Por su parte, el resto de países intentaron frenar la huida de sus artesanos a España, pero lo cierto es que fue mucho más complicado el tema de la religión, puesto que se impidió que artífices protestantes trabajaran aquí[192].

Los monarcas prestaron especial atención a la parte técnica, pero no a la económica, por lo que las consecuencias no tardaron en llegar: restricciones, técnicas cada vez más difíciles y complicadas, estancamiento de los estilos, etc. En consecuencia, y a pesar de los esfuerzos, acusaron la imposibilidad de hacer frente a los franceses e ingleses, con sus tejidos mucho más ligeros, baratos y coloridos[193].

A pesar de las subvenciones y la búsqueda de las últimas técnicas, instrumentos y profesionales, como en las fábricas europeas, ninguna perduró en el tiempo por un gran periodo, hecho que también fue característico en sus homónimas del continente, a causa de una mala administración, altos costes de producción y transporte, obstaculización por parte de los gremios, etc.[194]. En conclusión, podemos hablar de una producción ineficiente, una dirección desacertada, productos inferiores a sus competidores, equivocado interés en cumplir estrictamente unos parámetros técnicos, además de una desventaja en lo que a factores naturales se refiere[195].

Con Fernando VI (1713 – 1759) estos cambios fueron más visibles. El avance no fue homogéneo en todo el territorio, ya que existieron centros como el País Vasco, Cataluña, Valencia y la periferia de Cádiz que experimentaron un mayor desarrollo de la industria y el comercio. Sin embargo, en Castilla se produjo un decrecimiento acompañado del control de la Iglesia y los gremios[196]. A partir de los años cincuenta se produjeron algunas mejoras respaldadas por leyes como las del 24 de junio de 1752, 30 de marzo de 1753 y 18 de junio de 1756[197]. Con ellas se intentó liberar a la industria textil de la pesada carga fiscal, pero no fue suficiente y los resultados no fueron los

---

[191] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 192.
[192] LA FORCE, James Clayburn. *Op. Cit.*, pp. 13 – 14.
[193] *Ibídem*. p. 9.
[194] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, pp. 186 – 187.
[195] LA FORCE, James Clayburn. *Op. Cit.*, p. 9.
[196] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 186.
[197] CARLOS IV. *Op. Cit.*, t. IV, lib. VIII, título XXV. De los privilegios y exenciones de los fabricantes, Ley I, p. 195. (Documento 3)

esperados. En consecuencia, Castilla siguió a la cola con respecto a la periferia nacional[198].

Durante el reinado de Carlos III continuaron los intentos de renovación, con afán de alcanzar la situación industrial y comercial del resto de países europeos occidentales. Para tal fin la legislación sufrió continuos cambios. Por ejemplo, gracias a las ley de 1772 se produjo una mayor entrada de maestros y artífices extranjeros, pues se permitió el libre establecimiento de los mismos sin examen, pero no ocurrió lo mismo con los nacionales hasta 1790[199].

A pesar de los intentos y los resultados, algunas condiciones coartaban este desarrollo. Principalmente debemos señalar la carencia de tecnología moderna, la falta de capital y de una clase social alta dinámica, el escaso desarrollo de la banca, la consideración del tejido como trabajo manual y poco honroso, la mala comunicación y transporte, la estructura fiscal opresiva y anticuada que hacía recaer los grandes gastos sobre los más necesitados, y los grandes impuestos que impedían el crecimiento industrial[200].

La industria aún era controlada por los gremios. La escala más alta en el gremio la ocupaban los maestros, seguido de los oficiales y, por último, los aprendices. La institución controlaba el número de miembros en cada grado, la oferta de trabajo y el volumen de producción en cantidad y equipo humano a cargo del maestro. Este poder era ejercido gracias a las ordenanzas gremiales aprobadas por el rey[201]. Por medio de los veedores se examinaba a los oficiales que querían ascender a la categoría de maestro y se vigilaba la perfecta ejecución de los diversos géneros que se producían y su terminación. Esta labor la desempeñaban a través de visitas periódicas y sellado de tejidos[202].

A mediados del 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

---

[198] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 214.
[199] *Ibídem*. pp. 187 y 211.
[200] *Ibíd*., p. 211.
[201] LA FORCE, James Clayburn. *Op. Cit.*, p. 17.
[202] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 275.

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 Francia[203].

En su defensa, los gremios tomaron medidas y dificultaron el acceso a la categoría de maestro y los requisitos para entrar como aprendiz, al tiempo que limitaban el poder del maestro para decidir el volumen de producción, las ordenanzas técnicas y la calidad con excesiva severidad. Carlos III y IV (1748 – 1819) acabaron con esta situación hábilmente, no con la supresión de los gremios, pero sí con la contradicción de las citadas restricciones. Los gremios obstaculizaban su ascenso económico, por eso los monarcas hicieron desaparecer las malas actuaciones gremiales[204].

Sobre la desaparición de los gremios reconocemos tres posturas: los reformistas, encabezados por Antonio de Capmany y de Montpalau (1742 – 1813) y su *Discurso económico-político en defensa del trabajo mecánico de los menestrales* (1778), que querían conservar los gremios y reformar sus servicios fundamentales; los innovadores, defendidos por Pedro Rodríguez de Campomanes (1723 – 1802) y su *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento* (1775), los cuales buscaban dejar libres de gremios a los comerciantes pero no a los artesanos; y, por último, los revolucionarios, con Gaspar Melchor de Jovellanos y su *Informe sobre el libre ejercicio de las Arte* (1785), que defendieron la eliminación[205].

En este periodo se promulgaron algunas leyes que ayudaron a desligar la tejeduría de la artesanía como algo sin valor artístico por sus connotaciones manuales. En 1773 se autorizó a los hidalgos el poder dedicarse a los oficios mecánicos o manuales de su honor. Diez años más tarde se emitió una pragmática a favor de los oficios viles. En ese mismo año, 1783, a través de la Real Cédula del 18 de marzo, se declaró que todos los oficios eran honestos y honrados[206].

Las ordenanzas más importantes llegaron en los años sucesivos, entre el reinado de Carlos III y el de Carlos IV. El 18 de febrero de 1777 se decretó "tolerancia a las fábricas de seda del reino en la marca, cuenta y peso de sus tejidos […] imitando a las

[203] 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.
[204] LA FORCE, James Clayburn. *Op. Cit.*, p. 18.
[205] VICENS VIVES, Jaime. *Historia económica de España*. Barcelona: Vicens Vives, 1972, p. 455.
[206] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, pp. 187 y 213.

que se construyen e introducen de León de Francia y otros países extranjeros"[207], que pasó a ser Real Cédula en 8 de marzo de 1778[208]. Con esta ley se permitió bajar la calidad de las prendas hasta ser comparadas con las fabricadas en el extranjero, para poder competir con ellas y ascender en el mercado internacional, ya que hasta ese momento la exquisita calidad de la manufactura española jugaba en desventaja para el mercado hispano[209]. Con la de 27 de noviembre de 1778[210] se impuso la misma marca, cuenta y peso a los tejidos extranjeros, de tal modo que la competencia a partir de entonces sería mucho más justa[211]. Además, con la Real Cédula de 22 de junio de 1787[212], se concedió libertad en el número de telares por maestro, lo cual permitió a los fabricantes tener varios talleres, derogando las cláusulas de las ordenanzas que lo impedían[213].

Ya en el reinado de Carlos IV se produce la crisis del Antiguo Régimen. Las transformaciones institucionales, económicas y sociales alteraron la industria en general y las manufacturas textiles en particular[214]. Hasta que ese momento llegó se dictaron algunas leyes como el Real Decreto de 21 de septiembre de 1789[215], en el que nuevamente se volvía a hacer hincapié en la libertad de fabricación de los tejidos en lo referente al ancho, el peso y el número de hilos, así como en las maniobras y las máquinas[216]. También la ya citada de 1790, referente a los maestros nacionales y su examen[217]. Evidentemente, si se publicaban tantas leyes similares con tan pocos años de diferencia es porque las anteriores no se cumplían como debieren.

2.3.1. Manufacturas toledanas

Las manufacturas toledanas fueron las principales productoras de ornamentos litúrgicos del siglo XVIII, a diferencia de las valencianas, que se dedicaron a la fabricación de tejidos para este y otros usos[218]. Estos talleres se podían dividir en dos

---

[207] CARLOS IV. *Op. Cit.*, t. IV, lib. VIII, título XXIV, Ley V, p. 188. (Documento 4)
[208] *Ibídem*. pp. 188 – 189.
[209] BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos de seda…", p. 78.
[210] CARLOS IV. *Op. Cit.*, t. IV, lib. VIII, título XXIV, Ley VI, p. 190. (Documento 5)
[211] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 214.
[212] CARLOS IV. *Op. Cit.*, t. IV, lib. VIII, título XXIV, Ley IX, pp. 192 - 193. (Documento 6)
[213] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, pp. 213 – 214.
[214] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, p. 141.
[215] CARLOS IV. *Op. Cit.*, t. IV, lib. VIII, título XXIV, Ley X, p. 193. (Documento 7)
[216] RAMOS PRIETO, Domingo Antonio. *Op. Cit.*, p. 259.
[217] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 187.
[218] BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda en…", p. 156. Cuando hacemos referencia a los otros usos del tejido, como indumentaria o decoración de interiores, no queremos decir que Valencia se dedicó única y

tipos. Por un lado, los que se regían por los gremios de la ciudad, que mantuvieron su auge en la primera mitad del siglo y no superaron la crisis de 1760, sobre todo las del Arte Mayor de la Seda de Toledo. Además, la capital sufrió la competencia de la vecina Real Fábrica de Talavera de la Reina. Por otro lado, encontramos la Real Compañía de Comercio y Fábricas y las empresas concertadas[219].

La estructura de los talleres toledanos durante todo el Antiguo Régimen y prácticamente hasta que desaparecieron fue de tipo artesanal, doméstica y patriarcal. Cada maestro tenía unos pocos telares, a veces solo uno, y realizaba sus tejidos con el apoyo de algún oficial y una serie de aprendices que convivían con él. Dos eran los modos de trabajo: los maestros sederos que trabajaban de forma independiente, compraban la seda en crudo, tejían el género que le encargaban sus clientes o realizaban los productos para venderlos en diferentes mercados; y los maestros sin capital para comprar la seda, que tejían en función de los encargos de los llamados "mercaderes de escritorio", que les proporcionaban la materia prima y se llevaban una comisión por el trabajo. Por tanto, se regían por las exigencias de estos mercaderes y no por las ordenanzas del gremio. Grosso modo podemos entrever que no hubo industria en el sentido moderno de la palabra, aunque a partir de la segunda mitad del XVIII aparecieron algunas excepciones, como la fábrica de Vicente Díaz Benito o la Real Compañía de Comercio y Fábricas[220].

Los fabricantes eran dueños de la materia prima, la seda. Los maestros sederos independientes tenían taller propio y los "mercaderes de escritorio" eran fabricantes y comerciantes; compraban la seda, la daban a torcer y teñir, y la disponían para ser tejida. También podrían venderla en su "escritorio" a los maestros independientes que la necesitasen. ¿Cómo obtenían los tejidos que posteriormente vendían? Para la resolución de esta cuestión es imprescindible comprender previamente el concepto de "maestro laborante", que realizaba los tejidos para maestros o "mercaderes de escritorio", ya fuera directamente o a través de un oficial. Los "mercaderes de escritorio" obtenían los tejidos en telares que tenían en su propia casa, donde maestros laborantes u oficiales a su servicio tejían a cambio de un salario; también en telares en

exclusivamente a estas labores, ni que por supuesto Toledo dedicó sus esfuerzos únicamente a la liturgia. Se trata de una mera clasificación grosso modo.

[219] CANO VALDERAS, Elena. *Las manufacturas textiles castellano-manchegas en el siglo XVIII. Legislación y reformismo*. Toledo: Ediciones Parlamentarias de Castilla-La Mancha, 2006, p. 24.

[220] SANTOS VAQUERO, Ángel. "El mundo sedero toledano y la fábrica de medias de seda de punto de aguja de Tembleque (Toledo)". *Anales toledanos*, núm. 43, 2007, pp. 189 y 191.

casa de otros maestros, y tejían para ellos como trabajadores por cuenta ajena; o se los encargaban a maestros que tenían sus propios telares, ellos les proporcionaban la seda y se la descontaban cuando pagaban el tejido, incluso a veces prestaban dinero por adelantado. Cuando tenían los tejidos los trasladaban a sus almacenes y en sus oficinas abiertas al público, llamadas "escritorios", llevaban a cabo su venta directamente o por medio de comisionistas en otras ciudades, en ferias o los exportaban a Portugal y las Indias. Por tanto, los "mercaderes de escritorio" controlaban en gran medida toda la producción de la ciudad[221].

A finales del siglo XVII la ciudad de Toledo contaba con quinientos treinta telares corrientes y de pasamanería y veinte de listonería. Una situación nada halagüeña si la comparamos con centurias anteriores. Las causas de ese deterioro fueron la dispersión y mala utilización de los telares, los sistemas y técnicas anticuadas, la dura fiscalidad, la lejanía de los centros de producción de la seda y la escasez de capital. Por su parte, los talleres se quejaban de los excesivos impuestos reales y arbitrios municipales; el mayor coste de la seda frente a los valencianos; la permisividad ante la llegada de tejidos de otras ciudades; la falta de ajuste de las ordenanzas de fabricación de tejidos en todos los talleres del reino; el hecho de permitir el envío a las Indias de tejidos más baratos que los españoles; y las diferencias con Valencia en cuestiones de valor y medida[222].

Sin duda, el gran problema del momento era la dureza de las ordenanzas, pues multaban e incluso quemaban aquellos tejidos que no estaban hechos conforme a las reglas dispuestas. Esto perjudicó gravemente al desarrollo de las manufacturas. Y, mientras tanto, como hemos visto, los extranjeros gozaban de numerosas facilidades. A razón de ello en 1691 se pidió permiso al corregidor y justicia de Toledo para rehacer las ordenanzas y así ajustar aspectos como el peso, la necesidad de poner la marca y el sello con nombre y apellido de cada fabricante, y visitar una vez al año los talleres para comprobar la legitimidad de su fabricación y, de no ser así, proceder al embargo[223].

La revisión de las ordenanzas supuso un impedimento para la calidad de los tejidos. Al tener que cumplir un peso específico, los fabricantes tuvieron que poner

[221] *Ibídem*. p. 190.
[222] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, pp. 357 – 358.
[223] MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Fábrica toledana de ornamentos sagrados de Miguel Gregorio Molero*. Toledo: Caja de Ahorro Provincial del Toledo, 1980, pp. 19 – 20.

sedas más gruesas y conseguir así el peso exigido. El reflejo de esta situación fue la disminución del número de telares. Los talleres de tejidos anchos fueron los peor parados. Para los jueces esta decadencia era fruto de la escasez de seda, aunque sin duda fueron ellos los grandes culpables de la crisis, ya que registraban tiendas semanalmente y quemaban todos aquellos tejidos que no estaban bajo su aprobación. En el resto de España no ocurría lo mismo, pues los extranjeros introducían tejidos sin ningún problema. Los grandes perjudicados fueron, como no, los talleres toledanos. Y es que, aunque exportaban tejidos a las Indias en Sevilla, debían de pasar por los controles de los veedores, poniéndoles el sello solo si los aprobaban y ralentizando su exportación[224].

Ante esta nada halagüeña situación, el rey dio luz a una Real Cédula el 15 de junio de 1708, por la que concedía determinados privilegios a los maestros del Arte Mayor de Toledo, "en un intento por contener su irremediable decadencia"[225], en palabras de Santos Isern[226]. Con la cédula se pretendía corregir ciertos abusos, reconocía la gravedad en la que se encontraba la industria toledana y, con el fin de restablecer los talleres y el comercio, el rey concedió las siguientes gracias[227]:

- Rigidez en las ordenanzas, de tal forma que todos los fabricantes y mercaderes de Toledo y su jurisdicción sellaran sus nombres en los tejidos, además del sello de los veedores.
- No pudieran traficar ni mandar labrar tejidos en Toledo si no son fabricantes o "mercaderes de escritorio" con el fin de evitar fraudes (tejidos labrados por personas no cualificadas). Estos serían los maestros o "mercaderes de escritorio", que daban los tejidos urdidos y aparejados para que los trabajasen los maestros tejedores; y los maestros tejedores, que tenían taller propio donde después de teñir la seda labraban las telas.
- Los tintoreros debían teñir según las ordenanzas, aunque recibieran presiones por parte de fabricantes o mercaderes.

[224] *Ibídem*. pp. 20 – 21.
[225] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, p. 35.
[226] Subrayamos la autoría de esta cita porque a nuestro juicio el autor ataca en demasía la situación de las manufacturas toledanas, no menos importante que la valenciana, sino más especializada, lujosa y exclusiva. Por ejemplo, cuando habla de Talavera dice: "a causa […] de la incomprensible creación de la manufactura real de Talavera de la Reina, protegida y privilegiada por el gobierno desde 1748, habiendo entrado, como se verá, en un proceso de decadencia irresistible". *Ibídem*. p. 27.
[227] No están todas las gracias concedidas, solo las más relevantes para nuestra investigación. SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, pp. 301 – 305. De forma más escueta en: BNE, ms. 13.006, ff. 76 – 89v. Cit. en: MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Op. Cit.*, p. 21.

- Los mercaderes debían pagar a los tejedores con dinero y no con seda como se hacía ilegalmente.
- Quedaba prohibida la venta de seda en tenderetes o tiendas no fijas, así evitarían la falta de peso y calidad.
- Solamente los establecimientos del gremio de la seda podían vender tejidos de seda y no de otros géneros. El resto de mercaderes no podían vender tejidos de seda.
- No podían entrar tejidos de seda extranjeros al centro de la ciudad, ya que los fabricados en ella eran suficientes.
- Los fabricantes toledanos podían embarcar sus tejidos directamente para las Indias, pues tenían libre entrada en las aduanas de Sevilla, Sanlúcar, Cádiz y Puerto de Santa María.
- Los fabricantes toledanos podían vender al por mayor y al por menor en Madrid. Antes solo podían hacerlo de la segunda forma.

Entre 1706 y 1712 volvió a aumentar el número de telares. Los fabricantes intentaron todo lo que estaba en sus manos por conservarlos, pero era difícil competir con los tejidos valencianos, pues aunque eran de la misma calidad se vendían a un 9% más baratos. Como era de esperar, esta diferencia se debía a los impuestos en Toledo. A ello hay que añadirle que en 1712 se recargó el derecho de la seda en un impuesto municipal de real por libra. Ello provocó que ciento cuarenta telares acabaran paralizados. El rey emitió una serie de gracias con privilegios que propiciaron el aumento del número de telares. A pesar de ello, el monarca se dio cuenta de que la materia prima tenía demasiados derechos, lo que dio lugar a varios pleitos y descontentos[228].

El 1714 el gremio eleva un informe en el que explica los motivos de la decadencia de la industria sedera toledana y plantea una serie de medidas que acaben con su desastrosa situación, soluciones erróneas que complicaron aún más la situación[229]. En 1721 se volvieron a emitir leyes y normas que pretendían restablecer los talleres, pero nuevamente no hicieron más que oprimir, prohibir, reglar y perjudicar el libre comercio. Mientras en Valencia, Granada y Murcia el número de talleres

[228] MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Op. Cit.*, pp. 21 – 22.
[229] SANTOS VAQUERO, Ángel. "El mundo sedero…", p. 198.

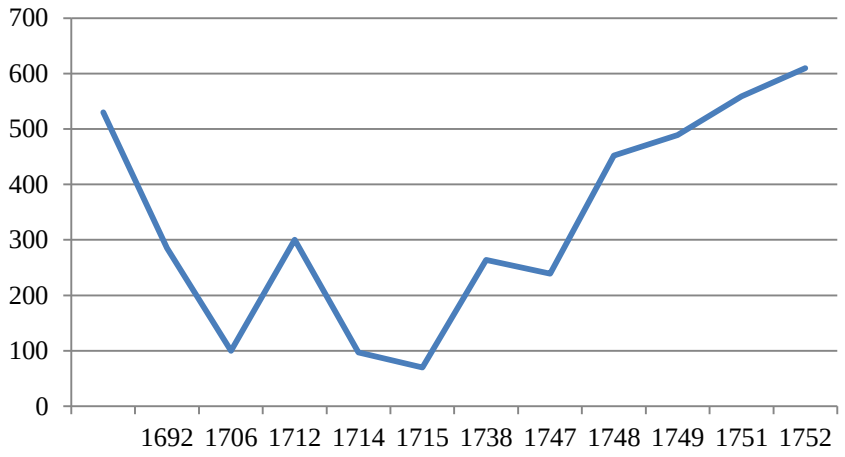
ascendía, en Toledo menguaba. Los fabricantes toledanos tenían que realizar tejidos con un peso determinado; esa cláusula en otras ciudades no ocurría, pues se realizaban con menos peso de lo que marcaban las ordenanzas, como también pasaba con los tejidos extranjeros. Las sedas de menor peso eran más delgadas, brillaban más y eran más bellas, así que eso también influía en que las toledanas se vendieran menos[230]. El ayuntamiento de Toledo ayudó a que aumentase la cifra de telares[231] y nuevamente volvió a exponer al rey su malestar. Gracias a este interés por parte de la ciudad en 1738 su industria sedera volvió a resurgir[232].

Francisco Fernández de Samieles, secretario de la Junta de Comercio y Moneda, a 28 de febrero de 1747, solicitó un informe redactado por peritos sederos toledanos que expresasen si era necesaria la rectificación de las ordenanzas de 1684, que regía los talleres de seda de la ciudad imperial. El Arte Mayor de la Seda de Toledo contestó que las ordenanzas eran correctas, pero, entre otros muchos puntos, añadió que el que adquiriese un tejido extranjero debía mostrarlo a los veedores, los cuales podrían dar licencia para imitarlos, aunque no estuviera dispuesto en las ordenanzas, "medio por donde se lograse la imitación de las más ropas que nos introducen de los reinos extraños"[233]. Nuevamente este conflicto se sintió bastante más en la ciudad de Toledo, pues en otras ciudades como Valencia, Madrid, Granada, etc., las leyes eran menos severas[234].

Como consecuencia al informe redactado llegó la Real Cédula de 15 de junio de 1747, por la que Fernando VI concedía nuevos privilegios al Arte Mayor de la Seda[235], "mercaderes de escritorio", maestros pasamaneros, torcedores y tintoreros de Toledo, para el restablecimiento y aumento de los talleres de seda de dicha ciudad, y, además de las franquicias de la Real Cédula de 1708, una serie de exenciones por la compra de seda. Cuatro meses más tarde de la concesión de las franquicias el número de telares de

[230] MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Op. Cit.*, p. 23.
[231] SANTOS VAQUERO, Ángel. "El mundo sedero…", p. 198.
[232] MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Op. Cit.*, p. 23.
[233] AMT, leg. Seda, núm. 2 (1564 – 1752). Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. "Ordenanzas del gremio del arte de la seda de Toledo". *Revista Docencia e Investigación*, núm. 19, 2009, pp. 257 – 258.
[234] MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Op. Cit.*, p. 42.
[235] Informe redactado por Bernardo de Rojas y Contreras (1701 – 1778), superintendente de fábricas en 1752: "el Arte Mayor de la Seda de Toledo estaba reducido el año de 1747 a un cortísimo número de Maestros, y de ellos los más muy pobres, pidiendo limosna, sin recibir aprendices, y casi del todo extinguido. De modo que siendo estas las causales, se hizo constar que solo había corrientes 239 telares de ancho, de los cuales, los más, solo andaban seis y ocho meses". BNE, ms. 13.006, ff. 76 – 77v. Cit. en: AINAUD DE LASARTE, Joan. *Op. Cit.*, p. 63.

ancho había aumentado más de un 50%. De todo este proceso se sacó en claro que los impuestos sobre la seda fueron la causa del decaimiento de la industria toledana[236]. El aumento continuó años más tarde, lo que pone de manifiesto la importancia del sector por aquel entonces[237] [gráfica 2].



Gráfica 2. Evolución del número de telares en Toledo desde finales del siglo XVII hasta mediados de la siguiente centuria

El apoyo de la monarquía no hubiera sido posible si las manufacturas no realizasen tejidos de gran valor. En la Real Cédula de 1773 el rey Carlos III habló de la "superioridad de los tejidos toledanos, la calidad y vistosidad de los ornamentos de plata, oro y seda que se han fabricado"[238] para El Escorial, la Cartuja de Rascafría y las Descalzas Reales. En este y otros documentos, el monarca siempre hace alusión a la exquisita producción de estas piezas, fabricadas para los Reales Sitios[239].

Junto a los Reales Sitios, la seo de Toledo y su colección de arte textil constituyó un referente para el resto de los templos[240]. Como ocurrió con la pintura, la escultura y las demás artes suntuarias, la Santa Iglesia Catedral Primada atesoraba las mejores piezas dentro de su repertorio. No es un suceso baladí que las iglesias más acaudaladas quisiesen hacerse con los ternos de las manufacturas toledanas, esos mismos que se lucían en las celebraciones religiosas de la *Dives Toletana*, por eso encontraremos

[236] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, pp. 359 y 441.
[237] MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Op. Cit.*, p. 35.
[238] VILLANUEVA, Antolín P. *Op. Cit.*, p. 261.
[239] *Ibídem*. p. 261.
[240] PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. "El ornamento litúrgico en las catedrales durante los siglos XVIII y XIX: manufacturas españolas y extranjeras". *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 31.01.2020.

numerosos ejemplos de estos talleres en las sacristías de toda España y también fuera de nuestros límites.

Los años de bonanza de estas manufacturas evolucionaron a medida que avanzaba la centuria y se eliminaron las restricciones gremiales progresivamente, con la promulgación de una legislación adecuada. Tal es el caso de la Real Cédula de 24 de marzo de 1777, por la que se hicieron extensivos a los talleres de Toledo, Sevilla, Granada y Málaga los privilegios concedidos a los de Valencia. Libertad que poco después, en 1789, llegó a los fabricantes de tejidos para realizarlos sin sujeción alguna a cuenta, marca o peso[241]. Ahora procedamos al estudio individualizado de las principales manufacturas toledanas a lo largo del siglo XVIII.

2.3.1.1. *Medrano*

Nuestro primer objetivo en lo que respecta al taller de Medrano debe girar en torno a la genealogía de esta saga. Las primeras noticias sobre los Medrano nos llegan de la mano de Alonso de Medrano y Alvarado (†1664), casado con Isabel de Illescas y Tenorio, matrimonio al que se le conocen varios talleres[242]. De sus ocho hijos, al parecer, solo Severino (†1715) y Sebastián (†1723) de Medrano y Alvarado y Tenorio se dedicaron al negocio familiar[243]. El primero de ellos comenzó su carrera con sus padres. De él se sabe que hizo inventos para la mejora de la tejeduría, dispuso telares de otra manera, pintó labores a mano y creó una prensa para dar lustre a las ropas de seda, para lo que gastó todo su capital. Su fama como tejedor traspasó las murallas de Toledo y en 1682 fue llamado a Zaragoza para que pusiese una prensa como la de su taller con la que diera lustre a los tejidos labrados, y disponer y enmendar sus telares[244].

Según queda dispuesto en una inscripción que aparece en el dorso de un retrato conservado del tejedor toledano, Severino Medrano nació en 1636 y murió en 1717: "Don Severino Medrano, Maestro Mayor del Noble Arte de los ornamentos que se fabricaron para la Sta. Iglesia de Toledo sacados de una pieza fue inteligente en todas

[241] ALCOLEA, Santiago. *Artes Decorativas en la España Cristiana (Siglos XI – XIX)*. En *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. Madrid: Plus Ultra, 1975, p. 360.
[242] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 382.
[243] ARELLANO CÓRDOBA, Alicia. "Sebastián Medrano y Alvarado". *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, núm. 27, 1991, p. 93.
[244] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 382.

Artes: nació año 1636. Murió 1717"[245] [fig. 9]. Esta leyenda, además de ser errónea, parece posterior a la obra, que dataría de finales del siglo XVII. Al parecer, esta pintura se encontró en una casa particular de Toledo junto a otras obras de mucho valor y calidad. Esta en concreto ha sido atribuida a Juan Carreño de Miranda (1614 – 1685) o Francisco Rizi (1614 – 1685)[246], si bien no llega a ser una obra de tanta calidad como las de estos artistas.

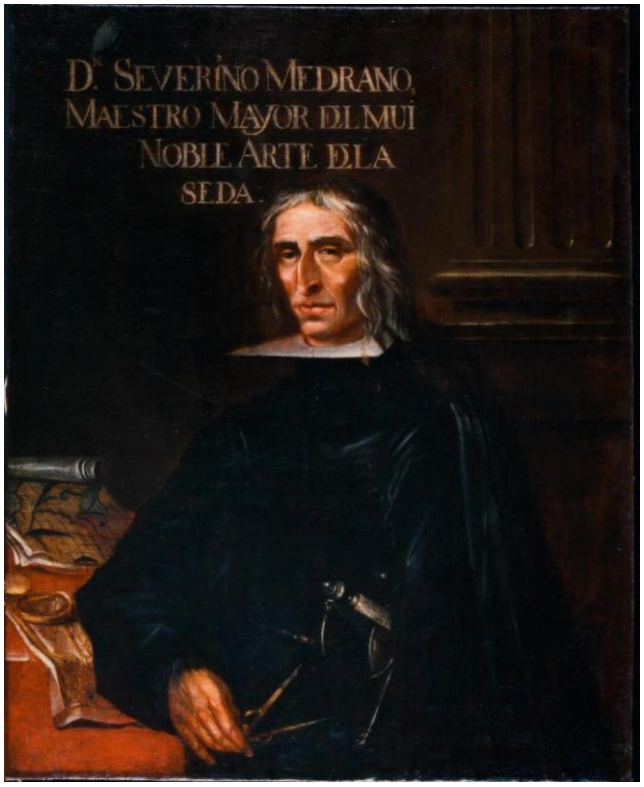


Fig. 9. Núm. de inv. GRAL N2 2029. *Retrato de Severino Medrano* (finales del siglo XVII), anónimo. ©Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid

En los telares de Severino Medrano se fabricaban diferentes tejidos de seda, plata y oro muy distinguidos. En ellos se hacían frontales, paños de púlpito, casullas, dalmáticas y demás ornamentos litúrgicos[247]. Tras los encargos para la Capilla Real y los Reales Sitios, solicitó al rey no pagar derechos por la entrada de lana, seda, oro y

[245] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Tapices y textiles de Castilla – La Mancha*. Guadalajara: Aache, 2007, p. 104. Supuestamente esta pintura se encuentra en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, sin embargo, no hemos encontrado tal cuadro en la base de datos del CERES, buscando por Medrano. En cuanto a las fechas dadas, Alicia Arellano Córdoba encontró el testamento que nos aporta la fecha exacta de su muerte, 7 de octubre de 1715. ARELLANO CÓRDOBA, Alicia. *Op. Cit.*, p. 94. Núm. de inv. GRAL N2 2029. Este aparece en la memoria de intervención: CASAS RAMOS, María del Carmen. *Restauración del "Retrato de Severino Medrano" procedente del Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid)*. Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural de España, 2001 – 2002. IPCE, sig. BM 133/1, R21476T y R02819F.

[246] CAMARASA, Santiago. "Una iniciativa regia. El resurgimiento de las famosas sederías toledanas". *ABC*, 15 de noviembre de 1925, p. 23.

[247] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 383.

plata hilados y poder fabricar todo género de damascos, rasos espolinados[248] y lama de oro y plata[249], en el mismo ancho que los extranjeros, aunque se saliesen de las ordenanzas del Arte Mayor de la Seda de Toledo, por ser conveniente para la hermosura y durabilidad de los tejidos[250]. Como sabemos, la crisis que azotaba las manufacturas nacionales, en clara desventaja frente a las internacionales, hizo necesaria la intervención real en este y otros talleres[251].

Las fechas y logros atribuidos a Severino son paralelos a los de Sebastián Medrano[252], de hecho Eugenio Larruga Boneta (1747 – 1803) dice que trabajan juntos y siguen el oficio familiar heredado de sus padres[253]. Los investigadores que lo citan individualmente ubican su taller junto a la iglesia toledana de San Andrés[254], donde era conocido por ser un obrador "de mucha habilidad y crédito"[255], que se ofreció a poner fin al escaso lustre de las telas toledanas del momento[256] y que en 1683[257] compró lo necesario para dar esplendor a las mismas[258]. Unos años antes, en 1670, ocurrió algo similar en Florencia, pero fueron los artífices Giovanni Cheti de Lyon y Francesco Bianco de Gat, residentes en la capital toscana, los encargados de dar lustre a la seda[259]. Para conseguir tal objetivo se dice que Sebastián Medrano pidió permiso para traer materiales extranjeros e ingredientes imprescindibles como gomas y aguardientes. A su vez, solicitó la exclusividad de esta novedosa fabricación durante diez años[260].

---

[248] Con una lanzadera con una reducida bobina o canilla, llamada espolín, se incorporan tramas supletorias discontinuas que decoran los espacios seleccionados, no da de orillo a orillo. CIETA. *Op. Cit.*, p. 15. GILLOW, John; SENTANCE, Bryan. *Op. Cit.*, p. 89.

[249] Tela o ligamento compuesto de tramas de oro o plata, entretejidas en su fondo, lo que aporta brillantez al tejido. CIETA. *Op. Cit.*, p. 23.

[250] AMT, leg. Seda, núm. 14 (1744 – 1755), "Memorial de Severino Medrano". Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 384.

[251] AMT, leg. Seda, núm. 14 (1744 – 1755), "Escrito de Severino Medrano". Cit. en: *Ibídem.* p. 384.

[252] MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Op. Cit.*, p. 19.

[253] LARRUGA BONETA, Eugenio. *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*. Madrid: Imprenta Benito Cano, 1790, vol. III, t. IX, p. 7. (Documento 8)

[254] MOTA GÓMEZ-ACEBO, Almudena de la. *Tejidos artísticos de Toledo (siglos XVI al XVIII)*. Toledo: Caja de Ahorro Provincial de Toledo, 1980, p. 57.

[255] VILLANUEVA, Antolín P. *Op. Cit.*, p. 263.

[256] MOTA GÓMEZ-ACEBO, Almudena de la. *Op. Cit.*, p. 57.

[257] LARRUGA BONETA, Eugenio. *Op. Cit.*, vol. III, t. VIII, pp. 212 – 213. (Documento 9)

[258] MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Op. Cit.*, p. 19.

[259] DORINI, Umberto. *L'arte della seta in Toscan*a. Firenze: Edizioni dell'Ente per le Attività Toscane, 1928, vol. VI, p. 46.

[260] MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Op. Cit.*, p. 19.

El hijo de Severino, el primero de los hermanos Medrano, y Catalina de Seseña y Mena (†1716) fue Alonso de Medrano y Alvarado y Seseña[261]. Este había tenido seis telares: uno de raso[262] y tapicería[263], otro de raso y media tapicería, uno de nobleza[264], dos de gorgorán[265] de tapicería, uno de nobleza de oro, y un telarillo de colonias[266]. Se sabe que comerciaba con América y que en 1736 había enviado algunos géneros a Cádiz y a Buendía (Cuenca). También tenía relación comercial con Valladolid y Murcia[267].

En 1738 tenía ocho telares: uno de tisú[268], otro de tela de plata, otro igual pero de tela más ligera, tres de tapices en su casa, y uno grande y otro mediano en otro lugar que no aclara, en el que se tejieron ornamentos para Guadix. Sus obras fueron a parar principalmente a Toledo, Madrid, las Indias, Portugal y otras partes del reino[269]. También en el citado año demandó una serie de franquicias, como hicieran sus antepasados para restablecer su industria, por la subida de los materiales[270], pero el 15 octubre de 1748 elevó otra petición en la que se lamentaba de no haber obtenido

---

[261] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 382. Se casó el 18 de diciembre de 1695 con Francisca Gómez Carlos, y fueron padres de Antonia Marcela, Manuela y José. ARELLANO CÓRDOBA, Alicia. *Op. Cit.*, p. 95.

[262] Tejido resultante de ligar el hilo de la trama con uno de la urdimbre, pasando por encima de tres o más. Con este procedimiento el tejido tiene una superficie lisa y resplandeciente. NIÑO Y MAS, Felipa. *Op. Cit.*, p. 8.

[263] Hace referencia al "agregado, o juego de tapices, que componen una historia", de este resalta modo su carácter historiado. Las fuentes de archivo del siglo XVIII destacan que las "tapicerías" son los que hoy día conocemos por tapices. De ahí que en las descripciones de estas piezas se explique brevemente las historias que ahí se reflejan. El encargado de fabricar los tapices historiados era el tapicero. No debemos confundirlo con lo que actualmente identificamos como tapicería de un asiento. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua […]. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo sexto. Que contiene las letras S.T.V.X.Y.Z.* Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro, 1739, p. 225.

[264] Motivos realizados en damasco sobre un tejido que con sus sombras ayudan a resaltar otros elementos decorativos. BENITO GARCÍA, Pilar; GARCÍA SANZ, Ana. "Vocabulario de términos textiles". En *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia: Fundación Bancaja, 1997, p. 352.

[265] Tela de seda con condoncillo. También los había alistados y realzados. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*. Madrid: Joachín Ibarra, 1780, p. 503, 3.

[266] Cierto género de cinta de seda de tres dedos o más de ancho. Suelen ser lisas o labradas, y de un solo color, o de varios. Su origen puede estar en la ciudad de Colonia. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana, que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua […]. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo segundo. Que contiene la letra C*. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1729, p. 420, 1.

[267] AHPT, leg. 781, ff. 21 – 163. Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 385.

[268] Es lo mismo que decir tejido de lama, lamado o *lamé*.

[269] AMT, leg. Seda, núm. 14 (1744 – 1755), "Informe de don Bartolomé Espejo, Corregidor de Toledo, a la Junta de Comercio" (4 de noviembre de 1738). Cit. en: *Ibídem*. p. 386.

[270] AMT, leg. Seda, núm. 11 (1735 – 1754), "Petición de José Medrano y Seseña en 1738". Cit. en: *Ibíd.*, p. 387.

respuesta[271]. Por medio de una Real Cédula en abril de 1749 se le concedieron privilegios y franquicias[272], a pesar de las cuales a menudo los telares estuvieron parados[273], porque sus ornamentos eran demasiado costosos, no tenían salida y se confeccionaban por encargo dados los escasos pedidos[274].

El hijo de Alonso Medrano[275] fue José de Medrano y Seseña (*1698), que también hizo ornamentos para la Real Capilla de Madrid como sus antepasados[276], y tejería el famoso terno de El Escorial[277]. Un ejemplo en la capital, aparte de los ornamentos que más tarde estudiaremos, lo encontramos en el inventario y tasación de los bienes de José Benito y Muro, fechado en 1743. En él se habla de quince varas por un lado, y veinte por otro, de tela "blanca y oro" de Medrano, por un valor de 1.920 y 1.952 reales respectivamente. Junto a estas enumeran otros tejidos realizados en la ciudad de Toledo[278].

Desde 1749 se le concedieron franquicias para su supervivencia[279]. En 1752 tenía cuatro telares, dos parados y dos corrientes, donde fabricaba telas de oro y plata[280]. En 1757 se le volvieron a conceder franquicias, dado el estado crítico en el que se encontraba[281]. En 1760 el taller todavía estaba activo[282], al año siguiente vendió sus acciones a la propia compañía[283] y en 1767 su viuda mantenía dos telares de ancho, uno en casa y otro en la de un maestro, y otros dos de pasamanería fuera de su vivienda[284]. En esta difícil situación se llevó a cabo el cierre en la segunda mitad de siglo[285].

---

[271] AMT, leg. Seda, núm. 14 (1744 – 1755), "Petición de José Medrano" (15 de octubre de 1748). Cit. en: *Ibíd.*, p. 387.
[272] MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Op. Cit.*, p. 57.
[273] VILLANUEVA, Antolín P. *Op. Cit.*, p. 263.
[274] MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Op. Cit.*, p. 57.
[275] ARELLANO CÓRDOBA, Alicia. *Op. Cit.*, p. 94. SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 382.
[276] ALCOLEA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 354. SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, pp. 382 y 286.
[277] LARRUGA BONETA, Eugenio. *Op. Cit.*, vol. III, t. VIII, pp. 35 – 36, 37. (Documento 10)
[278] APHM, *Protocolos notariales*, leg. 15.231, Tomás Nicolás Maganto (1743), "Inventario de bienes de José Benito y Muro", s.f. (ff. 30, 30v y 97v, empezando por el primero f. del inv.). (Documento 11)
[279] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 389.
[280] AMT, leg. Seda, núm. 13 (1747 – 1755). Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 388.
[281] AMT, leg. Seda, núm. 14 (1744 – 1755), "Carta" (18 de febrero de 1757). Cit. en: *Ibídem*. p. 390.
[282] MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", p. 65.
[283] ARELLANO CÓRDOBA, Alicia. *Op. Cit.*, p. 95.
[284] AMT, leg. Seda, núm. 3 (1691 – 1699), "Visita de telares en 1767". Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 390.
[285] MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", p. 65.

2.3.1.2. *Molero*

Muchas han sido las contradicciones hasta ahora en torno a la fecha de inicio de la manufactura de Molero. Tras contrastar todas las investigaciones realizadas podemos afirmar[286] que la manufactura inició su labor en 1714, de la mano de Cristóbal de Morales, suegro de Miguel Gregorio Molero, quien dio nombre al taller[287], en una casa próxima a la parroquia de San Andrés, vecina de Medrano[288]. En 1748 experimentó un momento de auge, consecuencia en gran medida de la Real Cédula promulgada por Fernando VI el 8 de febrero de ese mismo año, por la cual funda la Compañía de Fábricas y de Comercio. En 1752 se alcanzaron los seiscientos telares en Toledo, un aumento que pone de manifiesto la importancia del sector por aquellos años[289].

La denuncia de los veedores contra Miguel Gregorio Molero el 22 de mayo de 1755, resuelta el 2 de agosto del mismo año, nos proporciona una importante información sobre el tejedor toledano[290]. En el alegato de Molero destaca la buena fabricación de los tejidos y el no contravenir ordenanza alguna. En reiteradas ocasiones se hace alusión a Molero como "mercader de escritorio", lo que María José Martín-Peñato interpreta como una persona culta formada en leyes, pues así se corrobora en sus

[286] En su día ya publicamos las teorías en torno a la data de inicio de la manufactura de Molero, aunque ahora no solo exponemos, sino que llegamos a una conclusión. AMARO MARTOS, Ismael. "El terno de san Eufrasio de la catedral de Jaén y otras piezas del taller de Molero en la diócesis giennense". *Además de. Revista on line de artes decorativas y diseño*, núm. 4, 2018, pp. 29 – 47.

[287] LARRUGA BONETA, Eugenio. *Op. Cit.*, vol. III, t. VIII, p. 37. (Documento 12). Autores que afirman que la fábrica comenzó en 1714 porque su fuente es Larruga: AGUILAR DÍAZ, Jesús. *Op. Cit.*, p. 611. AINAUD DE LASARTE, Joan. *Op. Cit.*, p. 63. BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda en…", p. 156. FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 109. MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", p. 65. MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Op. Cit.*, p. 34. MOTA GÓMEZ-ACEBO, Almudena de la. *Op. Cit.*, p. 59. SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 390. VILLANUEVA, Antolín P. *Op. Cit.*, p. 261. Todos los enredos posteriores en torno a la fecha de origen de la manufactura han venido por las referencias al texto de Pascual Madoz, que propone la fecha de origen en 1754. MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid: Imprenta del Diccionario geográfico estadístico-histórico de Pascual Madoz, 1849, t. XIV, p. 834. (Documento 13). El habernos hecho eco de esta data no ha traído más que cuestionamientos de la fecha real.

[288] LÓPEZ DE AYALA Y ÁLVAREZ DE TOLEDO, Jerónimo. *Toledo. Guía artístico-práctica*. Toledo, Menor y Hermanos, 1890, p. 1012. MS, sig. SC-C-2_29.

[289] MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Op. Cit.*, pp. 25 y 35. Este dato se contradice con los doscientos treinta y nueve telares que da en la misma fecha: AINAUD DE LASARTE, Joan. *Op. Cit.*, p. 63.

[290] AAT, *Seda*, 1680 – 1767, leg. "Año de 1756. Denuncia de listonería contra Gabriel Arnao y Miguel Gregorio Molero, vecino de esta ciudad". Cit. en: MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Op. Cit.*, p. 44.

intervenciones en las que niega validez de la ordenanza de Bernardo de Rojas y Contreras, superintendente de Fábricas[291].

El año 1761 no fue un buen momento para el taller, por lo que solicitaron a Carlos III una concesión de gracias, y de no hacerla debería reducir su producción, dejar de realizar géneros costosos y fabricar otros más comerciales, con el consecuente aumento del paro en la ciudad. Molero pedía imitar tejidos extranjeros, abastecerse de seda de cualquier parte del reino, exención de derechos de aduana interiores, incluida Cádiz; exención del pago de derechos de alcabalas y cientos en las primeras ventas en cualquier sitio, también en Madrid; copiar el telar o instrumentos de otro taller si fuera necesario, y poder tener un telar de géneros de los labrados en Talavera con mezclas de oro y plata para surtir a Toledo de estos géneros, por ser el único fabricante de dichas ropas y así no tendría que importarlas la ciudad[292].

El intendente de Toledo emitió el siguiente informe sobre las muestras de tejidos de Molero enviados a Madrid: "mandándose hacer reconocimiento en Madrid de la calidad de éstos tejidos, y hecho resultó: que el terciopelo morado fino de 2 pelos, era de buena calidad, bella seda, y buen trabajo: que el terciopelo negro era igualmente de buena calidad, de seda muy limpia y trabajado a la Holandesa: que el rizo[293] verde era de buen dibujo, bella calidad y buena seda […] que el punto de Melanca era muy especial para ornamentos: que la tela espolinada con flores de plata, oro y seda, era de buena calidad, bien fabricada y su dibujo de buen gusto […]"[294]. De acuerdo a este informe la Junta General de Comercio consultó al rey el 12 de diciembre de 1764 la posibilidad de proteger y ayudar a la manufactura toledana, siendo evidentemente afirmativa en vista del estudio realizado[295]. El rey se lo concedió todo menos lo referente a las aduanas interiores y las alcabalas y cientos[296].

---

[291] El pleito se desarrolla con minuciosidad en: *Ibídem*. pp. 44 – 56.
[292] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, pp. 391 – 392. AINAUD DE LASARTE, Joan. *Op. Cit.*, p. 64.
[293] Tipo de terciopelo sin cortar que queda áspero, con hilos como cordoncillos. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua […]. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo quinto. Que contiene las letras O.P.Q.R*. Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro, 1737, p. 625, 2.
[294] MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Op. Cit.*, p. 37.
[295] *Ibídem*. p. 37.
[296] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, pp. 391 – 392. AINAUD DE LASARTE, Joan. *Op. Cit.*, p. 64.

El ascenso conseguido tuvo su reflejo en el taller de ornamentos litúrgicos de Molero en 1765, cuando le fue encargada la colcha para el lecho nupcial con motivo de la boda del infante Carlos, futuro rey Carlos IV, con María Luisa de Parma (1751 – 1819). Desde entonces recibió el nombre de "Real Fábrica", con el derecho a usar el escudo con las armas reales[297]. A partir de 1770 Alfonso Molero, hijo de Miguel Gregorio Molero, implementó algunos avances junto a su padre, que ya había conseguido introducir más y mayores mejoras para la perfección técnica de sus tejidos, si lo comparamos con su suegro[298]. La evolución es, pues, más que evidente. A esta última fecha pertenecen los ternos de Ciudad de México y Puebla de los Ángeles[299].

Fig. 10. Medrano, C/ San Andrés; Molero, cerca de la parroquia de San Andrés; y Hernández Delgado, C/ Ave María, núm. 11

Cuando muere Miguel Gregorio Molero en 1801 siguieron los trabajos bajo la dirección de su sobrino-nieto político, José Hernández Delgado[300]. Se desconoce qué papel ocupó su hijo Alfonso a partir de entonces. Según Jerónimo López de Ayala (1862 – 1934), vizconde de Palazuelos, en 1818 se instalaron en un nuevo edificio porque el anterior se les quedó pequeño, donde aún permanecían cuando el aristócrata

[297] MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", p. 65. SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 393.
[298] PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. "El siglo XVIII…", p. 540.
[299] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 109.
[300] *Ibídem*. p. 128.

redactó su libro, en el año 1890. Pero por ese entonces la manufactura ya no obraba como Molero, sino que pertenecía a Ildefonso Hernández Delgado, probablemente hermano o hijo del citado José, y que "amablemente se presta a satisfacer la curiosidad de los forasteros que desean visitarla"[301]. La nueva ubicación de la que hablamos fue la calle Ave María número 11, muy cerca de su primera localización[302] [fig. 10]. La actividad en el siglo XIX no puede ser comparada con la anterior pues, como afirma Sixto Ramón Parro (1812 – 1868), en 1857 se encontraba cerrada y solo abrían para determinados encargos, como el juego de pontificales que la reina Isabel II (1830 – 1904) regaló al papa Pío IX (1792 – 1878)[303].

La decadencia perceptible en la segunda mitad del siglo XIX no afectó a la altísima calidad de los ornamentos[304]. De hecho, si algo subrayamos desde que comenzamos a hablar de las manufacturas españolas es su valor material y técnico, factores que en Molero reconocemos desde sus inicios. Sus ornamentos fueron demandados, adquiridos y admirados por la catedral de Toledo y otras seos del reino, iglesias de monasterios, parroquias, El Escorial y el palacio de Aranjuez. También se enviaron ternos a Constantinopla, Roma, Nápoles, y otras cortes de Europa y América[305]. Todas ellas eran reconocidas como piezas de lujo tremendamente costosas. El hecho de ser labradas con plata dorada o de su color fue uno de los factores primordiales por lo cual la fábrica toledana entró en crisis, junto con la exportación de tejidos extranjeros traídos por los revendedores y el alto precio de los tintes[306]. Tal era su riqueza que las denominaciones de la época dejaban de manifiesto su suntuosidad. Por ejemplo, en el inventario de la catedral de Jaén habla de "telas de joyas" en alusión a las fastuosas telas labradas traídas de Toledo[307].

---

[301] LÓPEZ DE AYALA Y ÁLVAREZ DE TOLEDO, Jerónimo. *Op. Cit.*, p. 1012.
[302] RODRÍGUEZ MIGUEL, Luis. *Guía del viajero en Toledo*. Toledo: Imprenta del Asilo, 1880, p. 181. (Documento 14)
[303] RAMÓN PARRO, Sixto. *Toledo en la mano, o Descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos*. Toledo: Imprenta y librería de Severiano López Fando, 1857, t. I, p. 26. (Documento 15)
[304] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 132.
[305] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 393. Previamente lo dice: MADOZ, Pascual. *Diccionario Geográfico – Estadístico*..., t. XIV, p. 834. (Documento 13).
[306] MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", p. 36.
[307] AHDJ, leg. 456, ff. 16 – 16v, "Inventario de los ornamentos de plata, oro, joyas y vestimentas de la sacristía mayor de esta Santa Iglesia hecho por los señores Manuel de Escobar y don José Martínez de Mazas canónigos" (6 de noviembre de 1787). Cit. en: PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. "El ornamento litúrgico…", pp. 48 – 49.

Aparte, el propio estatus que implicaba la compra de ternos provenientes de esta manufactura corrobora la importancia de su adquisición. Así, cuando el obispo giennense le encarga la ejecución de tres ternos para la catedral es porque conoce la fama conseguida por los talleres de Miguel Gregorio Molero, los cuales habían suministrado ornamentos a las iglesias españolas más significativas. A causa de esta donación, la catedral de Jaén formaba parte del selecto grupo de iglesias y catedrales poseedoras de las famosas obras toledanas, como la catedral Primada, la de Sevilla o la de Murcia, entre otras[308].

Tras diversos encargos e hipotecas, al parecer la fábrica cerró definitivamente en 1891[309]. No obstante, aún en el siglo XX, en el Boletín de la Sociedad Arqueológica de Toledo, hay una referencia a la "Real Fábrica de Tejidos de Oro, Plata y Seda de Espantaleón Hermanos (Antigua Fábrica de Molero)", fabricante de ornamentos de iglesia en la citada calle Ave María. De acuerdo a estas informaciones, en la primera década de esta centuria aún seguían en funcionamiento dos telares en el barrio toledano de San Miguel, aunque ya solo se dedicaban a cinta de seda[310].

2.3.1.3. *Vicente Díaz Benito*

Francisco Díaz Benito fue el padre de Vicente Díaz Benito (1713 – 1776)[311], "el fabricante particular de Toledo, de mayor caudal, y de más telares que se ha conocido en este siglo [XVIII]; y aunque su padre fue también fabricante, no tuvo tanto ánimo ni afición"[312]. Sus fábricas se asentaron en Toledo capital y en sus municipios, como Villaseca, Mora o Polán, entre otros, y tuvieron contacto con Medellín, Ceclavín, Guadalupe, Mérida, Sevilla, Córdoba, Cádiz, Alcalá de Henares (Madrid), Segovia, Salamanca, Madrid, Talavera de la Reina, Almagro (Ciudad Real) y Lisboa[313]. Ante tal proyección entendemos que no solo le importaba la producción de ropas y géneros labrados en sus telares y en otros lugares, sino también la distribución. Una visión

[308] SERRANO ESTRELLA, Felipe. "Terno blanco de…", p. 268.
[309] BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda en…", p. 156.
[310] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, pp. 132 – 133.
[311] SANTOS VAQUERO, Ángel. "Ordenanzas del gremio…, p. 258.
[312] LARRUGA BONETA, Eugenio. *Op. Cit.*, vol. III, t. VIII, pp. 2 – 3. (Documento 16)
[313] SANTOS VAQUEROS, Ángel. "Vicente Díaz Benito: el mercader-fabricante sedero más poderoso de Toledo en el siglo XVIII". *Anales toledanos*, núm. 36, 1998, p. 118.

moderna de la industria y el comercio fruto de su mentalidad mercantil[314], lo que le llevó a ser el más demandado por la clientela civil que quería vestir a la moda[315].

Vicente Díaz Benito tenía trabajando para él a numerosos tejedores como asalariados o dependientes de sus encargos, lo que llamamos un "mercader de escritorio"[316]. Por un lado, tenía telares propios repartidos por distintos barrios con diferentes maestros y oficiales a su costa y, por otro, sus fábricas con telares instalados a los que acudían maestros y oficiales que tenían un jornal. Él proporcionaba telares, seda y dinero a maestros u oficiales independientes a los que pedía determinados géneros y luego ajustaba cuentas, o prestaba dinero que le era devuelto en plazos o géneros. Por tanto, Díaz Benito no tenía un gran taller, sino que controlaba todo un imperio textil, comercial y las relaciones públicas[317].

Vicente Díaz Benito luchó por hacer rentable la industria de la seda en Toledo. Para ello, sabía que solo lo conseguiría si producía medias telas e imitaba los tejidos extranjeros, tanto por el diseño como por el abaratamiento de los costes, la reducción del tiempo de fabricación y el gasto de producción, con la necesaria reducción de la cantidad de seda empleada[318]. Esto le permitió ofrecer un género asequible, adaptado al gusto y poder adquisitivo del consumidor, lo cual le acarreó muchas denuncias emitidas por los veedores del gremio del Arte Mayor de la Seda[319].

Una de las denuncias fue en el año 1754, cuando tejió un raso liso blanco, y lo denunciaron por estar "falto de la cuenta de portadas que previene la ordenanza"[320]. Si bien, como indica Larruga, ¿cómo iba a ser factible la imitación de tejidos extranjeros si no se dejaba a los españoles valerse de los medios de los franceses para atraer el gusto de los consumidores? Telas que tenían gran aceptación en el reino, que anulaba el género toledano, que sí fabricaban los valencianos y se vendían en Madrid públicamente, pero que en el caso de Toledo se trataba de un auténtico sabotaje a su

[314] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, pp. 394 – 395.
[315] MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", p. 66.
[316] SANTOS VAQUEROS, Ángel. "Vicente Díaz Benito…", p. 116.
[317] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 404.
[318] *Ibídem*. p. 395.
[319] SANTOS VAQUEROS, Ángel. "Vicente Díaz Benito…", p. 116.
[320] LARRUGA BONETA, Eugenio. *Op. Cit.*, vol. III, t. VIII, p. 3. (Documento 16)

producción. Que los veedores prohibiesen en Toledo este tipo de fabricaciones era dar vía libre al monopolio de los tejidos extranjeros[321].

Díaz Benito replicó argumentando que esas imitaciones ya circulaban en España y que la denuncia se debía más a la ineptitud de los veedores que a una falta real contra las ordenanzas. Por eso, la fábrica solicitó una serie de privilegios al rey que le fueron concedidos[322] por ser el fabricante con mayor número de telares en Toledo[323]. Fernando VI, a través de la Real Cédula de 15 de noviembre de 1755, le permitió:

- Las mismas exenciones y gracias que a la Real Compañía de Comercio y Fábricas de Toledo.
- Que en vez de que le visitasen los veedores, fuera el subdelegado de las fábricas de Toledo, acompañado de maestros conocedores del oficio escogidos por él mismo, para que dieran fe de la calidad de los tejidos que labraba.
- Para todo aquel que trabajase con él o para él pudiese imitar los tejidos extranjeros, siempre y cuando siguiesen las leyes y ordenanzas españolas.
- Poder comprar seda en cualquier lugar de España.
- El subdelegado de fábricas debía nombrar un perito que reconociese las piezas una vez terminadas y que por cada defecto que tuviese se rebajara de su jornal a los oficiales que lo tejieron una cuarta parte del valores del tejido. El subdelegado debía vigilar que no se mezclase la seda con aceite, jabón u otros materiales.
- Poner un sello distintivo a los tejidos con las armas reales.
- Los oficiales o maestros no podían abandonar tejidos empezados en sus fábricas, bajo multa.
- Los maestros, oficiales y aprendices estaban obligados a cumplir los contratos y hasta que no acabasen no podrían trabajar para otra manufactura.
- Imitar los telares e instrumentos de la Real Fábrica de Talavera[324].

---

[321] *Ibídem*. pp. 2 – 3.
[322] MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Op. Cit.*, p. 42.
[323] AMT, leg. Seda, núm. 2 (1500 – 1650), "Real Cédula de franquicias concedida por la majestad del rey nuestro señor don Fernando Sexto (que Dios guarde) a don Vicente Díaz Benito. Impreso con el escudo real con licencia: en Toledo por Francisco Martín, impresor del rey nuestro señor y del Santo Oficio de la Inquisición". Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 405.
[324] *Ibídem*. pp. 405 – 407.

La evolución de las leyes de España a favor de las manufacturas patrias, junto a los privilegios concedidos al tejedor toledano, motivaron la venida a sus centros de producción de maestros y telares extranjeros en los que se imitaron telas de Italia, Francia y otros lugares. De tales privilegios gozaba que en 1770 los ciudadanos de Toledo pidieron al rey Carlos III que fabricantes y comerciantes de la ciudad se igualaran a los de Vicente Díaz Benito[325]. No obstante, en esa fecha la manufactura se encontraba estancada, y aunque el resto de fábricas iban peor que las suyas, hacía años que no aumentaba su caudal por las deudas que tenían con él y los muchos gastos que acarreaban[326]. Decadencia que fue en aumento hasta que la fábrica cerró, se supone que a finales del siglo XVIII[327], probablemente tras la muerte de Vicente Díaz Benito el 10 de junio de 1776 en Madrid[328].

2.3.1.4. *Casa de la Caridad*

La Casa de la Caridad de Toledo fue fundada por el cardenal Francisco de Lorenzana (1722 – 1804)[329] el 31 de enero de 1774, cuando se celebró la primera junta en el palacio arzobispal en la que se trató su lugar de ubicación. Por la Real Orden de 24 de diciembre de 1774, el rey concedió al cardenal la denominación de Real Casa[330]. Su finalidad era servir de asilo de huérfanos y desamparados[331]. Este tipo de establecimientos benéficos se impulsaron por las recomendaciones del arzobispo Francisco de Lorenzana en su *Memorial sobre los pobres*, que envió a todo el episcopado español después de la fundación del Hospicio de Toledo, paradigma para los que vinieron posteriormente[332].

Lorenzana inauguró la fábrica el 13 de julio de 1776 y se abrió el 15 del mismo mes y año[333]. El cardenal sabía que solo con buenas intenciones no bastaba, que harían

---

[325] MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Op. Cit.*, pp. 43 – 58.
[326] SANTOS VAQUEROS, Ángel. "Vicente Díaz Benito…", p. 120.
[327] MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Op. Cit.*, p. 58.
[328] AHPT, leg. 956, f. 361. Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 412. Ángel Vaquero Santos en ningún momento atribuye la cierre de la manufactura a la muerte de su dueño, pero teniendo en cuenta la fecha aproximada que María José Martín-Peñato Lázaro hace de su cierre, resulta muy probable que los dos hechos ocurrieran de forma paralela.
[329] BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos y bordados de seda…", p. 388.
[330] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La Real Casa de la Caridad de Toledo: una institución ilustrada*. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos – Diputación Provincial de Toledo, 1994, pp. 88 – 89.
[331] VILLANUEVA, Antolín P. *Op. Cit.*, p. 265. MOTA GÓMEZ-ACEBO, Almudena de la. *Op. Cit.*, p. 61.
[332] CANO VALDERAS, Elena. *Op. Cit.*, p. 88.
[333] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La Real Casa*…, p. 94.

falta unas rentas que la mantuviera[334]. Al principio la explotaron como posada para los que viajaban entre Andalucía y Madrid, lo que reportaba unas ganancias que servían para sostener el hospital de Santa Cruz. Al cambiarse el itinerario de la vía tuvieron que hallar un nuevo modo para sustentar la comunidad y dar trabajo a los acogidos[335].

Lorenzana pidió a Carlos III varios locales del Alcázar para establecer allí una fábrica de tejidos[336]. La construcción se encontraba en condiciones ruinosas debido a la Guerra de Sucesión, así que el afamado arquitecto Ventura Rodríguez (1717 – 1785) se encargó de la dirección de estas obras. Una vez terminadas, el cardenal trajo a los mejores maestros toledanos para que enseñaran y dirigieran a los acogidos de ambos sexos[337].

Cuando formaban a los niños, pasaban a las fábricas donde aprendían el oficio y permanecían allí como mínimo cinco años para amortizar su gasto en la formación. Cuando acababa este tiempo, se les daba el título de oficiales, podían marcharse de la Real Casa y buscar empleo. De aquí salieron grandes maestros que trabajaron en otras fábricas y también en la propia Casa. Además, se creó una Escuela de Nobles Artes con maestros de pintura, escultura y arquitectos, a la que acudían por la noche tras su formación, abierta también al resto de vecinos que quisieran asistir. En ella se daban premios mensuales que estimulaban a los alumnos[338].

En 1777 la fábrica de la Casa de la Caridad obtuvo una serie de privilegios por parte del rey Carlos III para ayudar a la causa del cardenal Lorenzana. No debemos de olvidar que esto era un hospicio para coger pobres y darles un futuro mejor, por lo que los privilegios estaban más que justificados. Los veedores del Arte Mayor de la Seda se manifestaron contra este hecho. Los privilegios eran[339]:

- Los veedores no visitarían la fábrica y no reconocerían los tejidos fabricados en ella, y lo mismo con el alistamiento de los operarios.

---

[334] *Ibídem*. pp. 89 y 94.
[335] VILLANUEVA, Antolín P. *Op. Cit.*, p. 265. MOTA GÓMEZ-ACEBO, Almudena de la. *Op. Cit.*, p. 61.
[336] MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", p. 66.
[337] MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Op. Cit.*, p. 58. FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 119.
[338] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La Real Casa*…, pp. 96 y 106.
[339] *Ibídem*. pp. 107 – 108.

- La Junta de la Casa de la Caridad podría nombrar un veedor propio y sellar sus tejidos con sello propio.
- Los jóvenes aprendices formados en la Casa de la Caridad obtendrían el certificado de veedor o maestro-director de sus fábricas y podrían ser admitidos por la Arte Mayor tras un examen y, si lo consideraban oportuno, alcanzar el título de maestros.

Su progreso fue tal que en 1784 ya tenía en funcionamiento cuarenta y cuatro telares[340] y cincuenta y seis en 1790[341]. En ese momento Larruga publica su libro y expone que, a pesar de la buena voluntad del cardenal, lo cierto es que no fue una maniobra muy astuta crear ese tipo de manufactura, si tenemos en cuenta que ya había otras en Toledo y no gozaban de buena salud. Para colmo, se quejaba de que las piezas ofertadas eran más asequibles que las de los tejedores independientes, por lo que suponían una posible competencia para los pocos telares que quedaban vivos en esas fechas, hecho que afectaba al empleo de la ciudad[342]. Al parecer, en los inicios, las piezas producidas eran de calidad mediana[343], no tan lujosas, por eso eran más vendibles[344].

Larruga estaba en lo cierto cuando vaticinaba que su trayectoria sería similar a la de los talleres independientes[345], porque en 1793 comenzó el descenso hasta bajar a los cuarenta y dos telares, cayendo también el valor de lo facturado[346]. Para poder hacer frente a los gastos y comprar nuevos materiales se deshizo de varios establecimientos para la beneficencia que no podía mantener y consiguió pensiones de dignidades catedralicias[347]. Algo más tarde se dedicarían a la ejecución de capas pluviales de una sola pieza, de hecho, se conoce un ejemplar para un convento madrileño[348].

Con el comienzo del siglo XIX la crisis se acentuó. Mucho tuvo que ver con la escasez de seda en la ciudad y las deudas con los valencianos. En 1802 había pocos

---

[340] MOTA GÓMEZ-ACEBO, Almudena de la. *Op. Cit.*, p. 62.
[341] SANTOS VAQUERO, Ángel. "La industria textil de la Casa de Caridad de Toledo". En M. DONÉZAR, Javier; PÉREZ LEDESMA, Manuel (coords.). *Antiguo Régimen y liberalismo. Homenaje a Miguel Artola. 2. Economía y sociedad*. Madrid: Alianza, 1995, p. 340.
[342] LARRUGA BONETA, Eugenio. *Op. Cit.*, vol. III, t. VIII, pp. 47 – 48. (Documento 17)
[343] MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", p. 66.
[344] AINAUD DE LASARTE, Joan. *Op. Cit.*, p. 67.
[345] LARRUGA BONETA, Eugenio. *Op. Cit.*, vol. III, t. VIII, pp. 47 – 48. (Documento 17)
[346] SANTOS VAQUERO, Ángel. "La industria textil…", pp. 339 – 340.
[347] MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Op. Cit.*, p. 59.
[348] AINAUD DE LASARTE, Joan. *Op. Cit.*, p. 68.

pobres y la fábrica se encontraba parada, en la total ruina. Con el ascenso de las rentas en 1806 la situación mejoró, pero no por mucho tiempo[349]. La decadencia absoluta llegó con los desastres de la Guerra de la Independencia, el destierro del cardenal, la construcción de nuevas carreteras, la baja de diezmos, etc. Concretamente, el 31 de enero de 1810[350] los locales del Alcázar fueron destruidos por los franceses, incendiaron el edificio y acabaron con telares y todo el material, por lo que fue imposible su reapertura[351] [fig. 11].

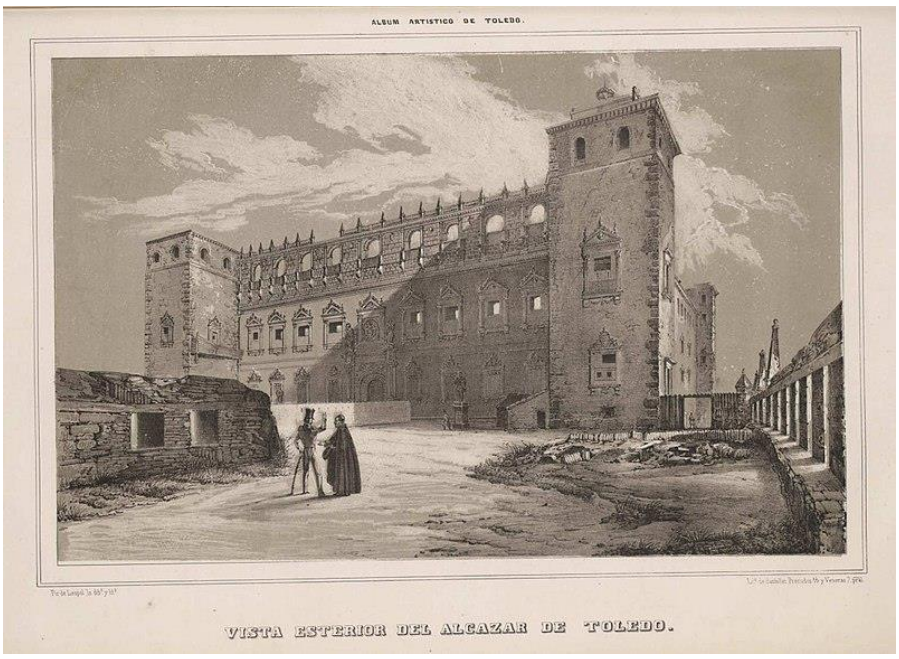


Fig. 11. El alcázar en el *Álbum artístico de Toledo* (1848), Andreas Pic de Leopold

2.3.1.5. *Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina*

Ya sabemos que entre los objetivos de Felipe V estuvo la restauración de la industria española. Para ello intentó lograr la difusión del conocimiento técnico y específico por toda la península, el autoabastecimiento estatal, el aumento de la calidad y la disminución de la dependencia de las manufacturas extranjeras[352]. Este último objetivo fue abordado por el gobierno con la creación de fábricas estatales, ya fueran subvencionadas o protegidas por el estado, para así impulsar el desarrollo de la industria con el fin de abastecer la península y las colonias sin tener que importar tejidos de

[349] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La Real Casa*…, pp. 117 y 119.
[350] AINAUD DE LASARTE, Joan. *Op. Cit.*, p. 68.
[351] MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Op. Cit.*, p. 59.
[352] LA FORCE, James Clayburn. *Op. Cit.*, p. 7.

Francia o Italia[353]. El caso de las reales fábricas podían ser creaciones directas de la Corona o empresas que adquirieron el título real más tarde, como recompensa a su dedicación. La finalidad primordial, aparte de las ya citadas, era dotar a los Reales Sitios de objetos artísticos de calidad[354].

Los Borbones pusieron especial interés en hacer resurgir los ricos tejidos españoles que tanto gustaron en el pasado, para lo cual fomentaron la producción de seda y erigieron numerosas fábricas necesarias para el ciclo productivo[355]. Tal fue el caso de Talavera de la Reina. Su fábrica de tejidos existía desde el siglo XVII[356]. Como Fernando VI tenía el afán de restablecer la industria sedera en la ciudad mandó plantar muchas moreras en la comarca[357]. Junto a su secretario de estado, José de Carvajal y Lancáster (1698 – 1754)[358], la refundaron con el nombre de Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina[359]. Sin lugar a dudas, fue el más claro ejemplo de fábrica real, cuya titularidad era de la Corona, con exenciones fiscales y privilegios especiales[360].

La fábrica de Talavera siguió los patrones reales en favor de la industria, por su cercanía a Madrid, la importación de tecnología extranjera y el aporte de capital por parte de la Casa Real, incluso actuando como empresarios[361]. Así se consiguió dar un nuevo empuje con el único favor de la Corona, lo que significaba no tener que batallar con los gremios y sus trabas, como ocurrió en la ciudad de Toledo. En realidad, se trataba de un complejo de varios edificios construidos con esta finalidad que abarcaban todo el proceso de fabricación de la seda, desde el hilado y torcido de la fibra hasta el acabado de los tejidos. En cierta manera era como un precedente de las colonias textiles como San Leucio[362].

---

[353] VILLANUEVA, Antolín P. *Op. Cit.*, p. 256.
[354] BENITO GARCÍA, Pilar. "Reales fábricas españolas…", p. 111.
[355] VILLANUEVA, Antolín P. *Op. Cit.*, p. 256.
[356] MOTA GÓMEZ-ACEBO, Almudena de la. *Op. Cit.*, p. 62.
[357] VILLANUEVA, Antolín P. *Op. Cit.*, p. 11.
[358] PEÑALVER RAMOS, Luis Francisco. *La Real Fábrica*…, p. 11.
[359] BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos y bordados…", p. 386
[360] MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", p. 66.
[361] PEÑALVER RAMOS, Luis Francisco. "El complejo manufacturero de la Real Fábrica de Seda de Talavera de la Reina (1785). Cesión que hace la Corona a los Cinco Gremios Mayores de Madrid". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Hª. Moderna*, t. 9 1996, p. 361.
[362] MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", pp. 66 – 67.

El inicio oficial de la Real Fábrica fue en 1748[363], gozando de gracias y privilegios desde su carta de fundación[364]. Su establecimiento supuso el culmen del relanzamiento de la industria sedera toledana[365]. La manufactura fue gestionada por la Real Hacienda[366] y dirigida por el lionés Jean Rubière o Rulière[367], un ingeniero interesado en los negocios que introdujo numerosos avances mecánicos e inventos industriales[368]. El francés llegó a España de la mano del embajador Cedrón en Ámsterdam, ciudad a la que había emigrado desde su Lyon natal para seguir desarrollando su carrera profesional[369]. Previamente había sido el ministro Carvajal el que había contactado con el embajador, que consiguió que Rulière ya estuviera en Talavera en septiembre del año de su fundación[370].

El contrato había sido firmado el 25 de julio de 1748 en La Haya, en cuyo proceso intervino como intermediario el embajador en Holanda, el marqués del Puerto[371]. El lionés dispuso precisas pautas para la maquinaria, tintura, preparación de la seda, hilado, tejido, etc., por eso tuvieron que venir más operarios extranjeros[372]. En un principio fueron ciento veintitrés obreros, en su mayoría franceses, y pronto se alcanzaron los seiscientos artesanos, también galos. Los talaveranos lo vieron como un peligro para los talleres individuales y, para colmo, estaban exentos de tributos, pero la fábrica fue todo un éxito. En 1757 al director se le otorgaron títulos nobiliarios y 458 ducados de sueldo. Además, la fábrica tuvo asistencia médica y religiosa, y si en un principio la mayoría de los operarios eran franceses, poco a poco se incorporaron talaveranos[373], trabajadores españoles que fueron a su vez formados por los franceses[374].

---

[363] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 30. BENITO GARCÍA, Pilar. "Una sedería de la Real Fábrica de Talavera de la Reina para María Luisa de Parma", *Datatèxtil*, núm. 7, 2002, p. 19.
[364] CANO VALDERAS, Elena. *Op. Cit.*, p. 24.
[365] BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos y bordados…", p. 388.
[366] PEÑALVER RAMOS, Luis Francisco. "La Real Fábrica…", p. 131.
[367] MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", p. 67.
[368] PEÑALVER RAMOS, Luis Francisco. "La Real Fábrica…", p. 135.
[369] CANTELLI, Giuseppe. "La cultura de les aparences en la Sicília centre mericional: el cens de l'art tèztil en aquest territorio i raunaments sobre tota mena de motius decoratius". En CANTELLI, Giuseppe; RIZZO, Salvatore. *Magnificència i extravagància europea en l'art a Sicília*. Palermo: Flaccovio, 2003, p. 26.
[370] MOTA GÓMEZ-ACEBO, Almudena de la. *Op. Cit.*, p. 62.
[371] MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Op. Cit.*, p. 60.
[372] MOTA GÓMEZ-ACEBO, Almudena de la. *Op. Cit.*, p. 62.
[373] MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Op. Cit.*, p. 60.
[374] MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", p. 67.

Entre 1760 y 1762 Martín Alegría ocupó el cargo de director interino[375], hasta que en ese mismo año se cedió su explotación a la compañía Uztáriz Hermanos, afincados en Cádiz[376], quienes pretendían tener una serie de ventajas para poder mercadear con los tejidos de la fábrica, especialmente en el comercio de ultramar[377], pero no fue tan rentable y por ello pidieron al rey en varias ocasiones abandonarla o dar por concluida su cesión[378]. Veinte años después lo consiguieron, según rezaba en el contrato[379], y dejaron tras ellos una mejora de la calidad y un aumento de la producción[380].

En 1780 volvió a la Real Hacienda[381], concretamente de la Junta General de Comercio y Moneda[382], bajo la dirección de Dionisio Fernández Molinillo[383], hasta que la ineficacia de la misma hizo que el rey la traspasara el 11 de septiembre de 1785[384] a los Cinco Gremios Mayores de Madrid, compañía que ya gestionaba la fábrica de seda de Valencia[385], con franquicias y libertades en la fabricación[386] y una duración de veinte años, con posibilidad de renovar el contrato cuando finalizase[387],

Este nuevo periodo se vio afectado por el control de los franceses tras la Guerra de la Convención y su actuación como operarios de la manufactura, por los cambios de ministros, por los problemas comerciales con las Indias[388], por la dependencia económica hacia la Secretaría de Hacienda[389], y por el empeño real por mantener estas fábricas, a las que otorgaron exenciones y privilegios a pesar del déficit que generaban, porque los tejidos fabricados eran muy caros y era difícil de mantener un complejo

---

[375] PEÑALVER RAMOS, Luis Francisco. *La Real Fábrica*…, p. 21.
[376] PEÑALVER RAMOS, Luis Francisco. "La Real Fábrica…", p. 132.
[377] MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", p. 67.
[378] PEÑALVER RAMOS, Luis Francisco. "La Real Fábrica…", p. 132.
[379] MOTA GÓMEZ-ACEBO, Almudena de la. *Op. Cit.*, p. 62.
[380] CANO VALDERAS, Elena. *Op. Cit.*, p. 24.
[381] *Ibídem*. p. 24.
[382] PEÑALVER RAMOS, Luis Francisco. "La Real Fábrica…", p. 132.
[383] BENITO GARCÍA, Pilar. "El Oficio de Tapicería del Palacio Real de Madrid". En SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Leticia (coord.). *Las colecciones del Palacio Real*. *Arbor*, vol. 169, núm. 665, 2001, p. 198. Almudena de la Mota lo llama Fernando Fernández Molinillo. MOTA GÓMEZ-ACEBO, Almudena de la. *Op. Cit.*, p. 62. Luis Francisco Peñalver Ramos lo llama Francisco Dionisio Fernández Molinillo. PEÑALVER RAMOS, Luis Francisco. *La Real Fábrica*…, p. 21.
[384] MOTA GÓMEZ-ACEBO, Almudena de la. *Op. Cit.*, p. 62.
[385] MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", p. 67.
[386] CANO VALDERAS, Elena. *Op. Cit.*, p. 24.
[387] PEÑALVER RAMOS, Luis Francisco. "La Real Fábrica…", p. 132.
[388] Según Madoz, se hacían grandes remesas a América, que compensaba la pérdida en la península. MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico*…, t. XIV, p. 785.
[389] PEÑALVER RAMOS, Luis Francisco. "La Real Fábrica…", p. 133.

fabril de estas características[390]. De hecho, Pascual Madoz (1806 – 1870) aseguraba que aún en el siglo XIX los tejidos de Talavera de la Reina llamaban la atención "por su finura y bondad"[391].

Por todo ello, y tras la Guerra de la Independencia, la situación fue tan crítica que en 1851 tuvo que cerrar de manera definitiva[392]. Las tropas francesas habían destruido varios edificios destinados a la fabricación de tejidos y los trabajadores se quedaron sin empleo. Antonio Resino y Estrada, en 1844, en su libro *Geografía* atribuye esta decadencia y la de Toledo, Granada, Córdoba y Sevilla al torrente que suponía la industria valenciana, gran imitadora de los tejidos lioneses[393].

2.3.1.6. *Real Compañía de Comercio y Fábricas de Toledo*

A través de la Real Cédula de 15 de junio de 1747, aprovechando el proyecto de 1739 y las aportaciones de los mercaderes y fabricantes, se elevó a la Real Junta de Comercio y Moneda la posibilidad de fundación de la Real Compañía de Comercio y Fábricas de Toledo[394]. La compañía se debió a Bernardo de Rojas y Contreras (1701 – 1778), que actuó en la sombra, y a Juan Martín Fernández, Eugenio Hernández, José de Medrano y Seseña, Hermenegildo Medrano, José Fernando de Madrigal y José López de Segovia, todos vecinos de Toledo, "mercaderes de escritorio" y fabricantes de tejidos de seda, que en nombre de Rojas y de otros "mercaderes de escritorio" ausentes se reunieron ante el escribano Sebastián Rodríguez de la Torre el 22 de diciembre de 1747[395].

En este encuentro se nombró a Vicente Díaz Benito como intermediario ante el rey[396]. José de Carvajal y Lancáster apoyó y ayudó a esta iniciativa. Con estos padrinos no es de extrañar que en un mes y medio más tarde naciese la compañía[397]. El 8 de febrero de 1748 el rey Fernando VI promulgó la Real Cédula por la cual fundó la "Compañía de Fábricas y Comercio" bajo la advocación de Nuestra Señora del

---

[390] MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", p. 67.
[391] MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico*…, t. X, p. 522.
[392] MOTA GÓMEZ-ACEBO, Almudena de la. *Op. Cit.*, p. 62.
[393] MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Op. Cit.*, p. 60.
[394] AMT, leg. *Seda* núm. 20 (1700 – 1800). Cit. en: SANTOS VAQUEROS, Ángel. "Vicente Díaz Benito…", p. 117.
[395] AHPT, prot. 5.019, f. 1259. Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 421.
[396] AMT, leg. Seda, núm. 1 (1500-1650); AMT, leg. Seda, núm. 18 (1630 – 1764); MNE, ms. 13.006, pp. 32 – 43. Cit. en: SANTOS VAQUEROS, Ángel. "Vicente Díaz Benito…", p. 117.
[397] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 421.

Sagrario, patrona de Toledo[398]. El 9 de marzo de 1748 se reunió la Junta General de accionistas y eligió a Bernardo de Rojas como presidente y a los cuatro primeros directores: Juan Martín Fernández, Francisco Menocal, José López de Segovia y Vicente Díaz Benito[399].

El 11 de marzo de 1749 Vicente Díaz Benito ya no apareció entre los directores que firmaban el documento que daba poder a Juan Francisco Oliveros, vecino de Madrid y agente de la compañía, para que consiguiera un millón de reales a censo, hipotecando los cuatro millones del fondo de la compañía[400]. El 4 de abril de 1750 se eligieron los nuevos directores, reeligiendo a José López de Segovia, Francisco Menocal y Juan Martín Fernández, y entrando José Fernando de Madrigal, al tiempo que quedaba fuera Vicente Díaz Benito, ahora como accionista y dedicado a su fábrica y comercio[401], aunque ejercería el cargo de tesorero hasta el 6 de marzo de 1751[402].

La finalidad de esta compañía era restablecer las antiguas fábricas toledanas, perfeccionar y aumentar sus manufacturas y fabricar tejidos de seda o mezclados con oro y plata[403], y unir esta compañía a la de Extremadura, Sevilla y Granada[404]. Los sederos toledanos estaban en contra de la compañía, lo que les obligó a buscar operarios fuera del recinto de la ciudad. Pocos vecinos aceptaron trabajar en ella, aunque sí fueron muchos los maestros tejedores que vendieron los géneros que fabricaban. La mayoría de los que trabajaron eran valencianos o requenenses, aunque también catalanes, portugueses y algún francés[405]. Esto fue posible gracias a la Real Cédula por la cual se le permitía traer maestros extranjeros y conseguir así la puesta en marcha y la mejora de su producción[406].

A pesar de no contar con el beneplácito de la mayoría de los mercaderes y gremios, la compañía consiguió salir adelante con el apoyo de las instituciones centrales y algunos comerciantes y fabricantes. Los problemas técnicos intentaron ser subsanados

---

398 MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Op. Cit.*, p. 25.
399 AHPT, leg. 5.020, ff. 252, 468 y 943. Cit. en: SANTOS VAQUEROS, Ángel. "Vicente Díaz Benito…", p. 117.
400 AHPT, leg. 5.021, f. 331. Cit. en: *Ibídem*. p. 117.
401 AHPT, leg. 5.022, f. 692. Cit. en: *Ibíd*., p. 117.
402 AHPT, leg. 5.020, f. 1284. Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 428.
403 MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Op. Cit.*, p. 25.
404 VILLANUEVA, Antolín P. *Op. Cit.*, p. 260.
405 AHPT, leg. 914, ff. 383 y 415; leg. 4.211, f. 233. Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 432.
406 MOTA GÓMEZ-ACEBO, Almudena de la. *Op. Cit.*, p. 55.

y para la falta de seda se buscó firmar acuerdos con los torcedores de seda de Valencia, pero aun así no consiguieron salvar la situación[407]. Como fábrica, desde 1750 parecía que el número de telares era estable, en torno a unos doscientos cuarenta y siete. Incluso se puede hablar de progresión[408].

El conflicto entre la Real Compañía y los maestros del Arte Mayor de la Seda fue una constante durante su labor[409]. Por medio del Real Decreto de 24 de junio de 1752, debido a las quejas de los gremios del Arte Mayor de la Seda de Toledo y Valencia por el trato discriminatorio frente a las Reales Compañías, se les concedieron libertad de alcabalas y cientos a todos los fabricantes que vendían al por mayor, sin distinción. También exención de rentas generales de los productos que necesitasen importar de otros reinos y las compañías dejaban de tener la exclusiva en los derechos de tanteo en la seda, en las exenciones de derechos y libertad de cargas reales y municipales[410].

En el año de promulgación de este Real Decreto comenzó el declive de la compañía, en sentido inverso al de las fábricas particulares. En 1755 se produjo un leve crecimiento hasta la década de los setenta, pero se hundió totalmente en los años siguientes[411]. En el tiempo que estuvo vigente fue acusada en varias ocasiones de mala dirección. Incluso, en 1776, fue imputada por introducir mil setenta y cuatro piezas y retales de seda que venían de las fábricas de Valencia, Priego (Córdoba) y Requena (Valencia)[412].

La Compañía de Fábricas y de Comercio propició que otros talleres privados, como los de Vicente Díaz Benito o los de la Casa de la Caridad, también adquirieran importancia[413]. Este logro era uno de sus propósitos originales, como parte de la reactivación de la industria de Toledo, incluso expandirse a Portugal. Pese a ello, las óptimas condiciones de las franquicias obtenidas jugaron en detrimento de las fábricas

---

[407] CANO VALDERAS, Elena. *Op. Cit.*, p. 24.
[408] AMT, leg. Seda núm. 4 (1700). Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. "El mundo sedero…", p. 200.
[409] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 455.
[410] AMT, leg. Seda, núm. 13 (1747 – 1755). BNE, ms. 13006, fols. 108 – 109 y 158 – 159. Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 454. BNE, ms. 13006, fols. 110 – 111. Real Decreto de 6 de marzo de 1753 aclara un punto de la anterior. AHNE, lib. 1513, núm. 42. Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 454.
[411] *Ibídem*. p. 468.
[412] MOTA GÓMEZ-ACEBO, Almudena de la. *Op. Cit.*, p. 55.
[413] BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos y bordados…", p. 388.

más pequeñas. Por tanto, supusieron una competencia dentro del propio Toledo hasta llegar a arruinar a los más débiles[414].

Lo que les impidió competir con Valencia fue la necesidad de proveerse de sedas de las comarcas limítrofes. A ello hay que sumarle varios incendios de depósitos de seda y naufragios con destino a las Indias con caudales de la compañía[415]. El 31 de enero de 1783 la Real Compañía de Comercio y Fábricas de Toledo llegó a su fin por su escaso rendimiento, por su nula reactivación del mercado y por su mala dirección[416].

2.3.1.7. *Bernostolfo Alemán*

A finales del siglo XVIII apareció un taller bastante desconocido y del que pocos han hablado, el de Bernostolfo Alemán. Seguramente se trate de un maestro de los Molero que se independizó, que pudo tener cierto éxito, aunque sin nublar la manufactura de la que provenía[417]. De ahí que su actividad no llegara a una década, entre 1796 y 1804. De su obra hay poco rastro, pero se cita casi un centenar y medio de piezas de su taller en el inventario de 1989 de la catedral de Toledo, ochenta firmadas y más de sesenta atribuidas. No son cifras muy fiables, pero nos hablan de su importancia. También con el cabildo de Murcia intercambió correspondencia en 1800, cuando ya llevaba seis años en funcionamiento. Probablemente desapareció con la invasión napoleónica y ya no volvió a resurgir[418].

2.3.2. <u>Manufacturas valencianas</u>

En 1474 se creaba el gremio de *velluters*, el mismo que siglos más tarde, el 31 de octubre de 1686, fue elevado a la categoría de Colegio del Arte Mayor de la Seda [fig. 12] por Carlos II. Si bien, ya gozaba de carácter de Corporación de Derecho Público desde época del rey Fernando el Católico, quien aprobó sus ordenanzas[419]. El gremio agrupaba a los tejedores que habían superado los exámenes necesarios para

---

[414] MOTA GÓMEZ-ACEBO, Almudena de la. *Op. Cit.*, p. 55.
[415] VILLANUEVA, Antolín P. *Op. Cit.*, pp. 260 – 261.
[416] MOTA GÓMEZ-ACEBO, Almudena de la. *Op. Cit.*, p. 55.
[417] PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. "El siglo XVIII…", pp. 540 – 541.
[418] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, pp. 115 – 116.
[419] ALEIXANDRE TENA, Francisca. *Catálogo del archivo del Colegio del Arte Mayor de la Seda*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1987, pp. 20 y 22.

llevar a cabo su oficio, ser maestro tejedor y, en consecuencia, tener permiso de fabricación[420], por lo que hablamos de una industria urbana sometida a su control[421].

Fig. 12. Colegio del Arte Mayor de la Seda, Valencia

Los maestros ocupaban el grado mayor del Arte de la Seda, debían haber cumplido siete años de aprendizaje en casa de un maestro colegiado, que daba cuenta de su conducta, o se le examinaba, pero ya con más de veinte años, y por votación secreta decidían si se le confería el título de maestro[422]. Los maestros sufrieron un proceso de degradación hasta convertirse en asalariados, lo que dio lugar a una reducción de las diferencias con categorías jerárquicas inferiores gremiales en lo que a condiciones de trabajo se refiere. No es algo general, pero hubo quien se benefició de la expansión manufacturera y protagonizó un enriquecimiento empresarial importante[423].

No todos los implicados en este sector seguían el rigor del gremio, pues un reducido grupo de comerciantes-fabricantes no había pasado los trámites burocráticos de la inscripción, incluso algunos no tenían ni computados sus telares o negocios. En contraposición, los productores autónomos trabajaban por cuenta propia, buscaban la materia prima y vendían sus productos por sí solos frente a la dura competencia de los

[420] BENITO GARCÍA, Pilar. "El Oficio de…", p. 199.
[421] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "La sedería valenciana…", p. 18.
[422] ALEIXANDRE TENA, Francisca. *Op. Cit.*, p. 36.
[423] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Salario y condiciones de trabajo en la industria de la seda valenciana del siglo XVIII". *Obradoiro de Historia Moderna*, núm. 25, 2016, p. 228.

comerciantes-fabricantes. Estos cumplían exhaustivamente las ordenanzas gremiales y eran mayoría en el Colegio del Arte Mayor[424].

Además de los dos perfiles anteriores, se daban cita una serie de artesanos emprendedores que a veces actuaban como fabricantes en importantes negocios. Estos productores autónomos formaban parte con asiduidad del grupo dirigente del Colegio, pues controlaban telares agremiados suyos, se comportaban como verdaderos empresarios a domicilio y les daban faena a costa del mismo gremio[425].

Dentro del propio gremio no había piedad si hacía falta quemar las telas mal tejidas frente a la Lonja de la Seda en Valencia [fig. 13], por falta de peso o escasez de urdimbre y trama. Tampoco a que los fabricantes de las mismas fueran multados, expuestos a escarnio público e, incluso, expulsados del Colegio del Arte Mayor de la Seda como fabricantes, por lo que les negaba la capacidad de fabricar tejidos de seda[426].

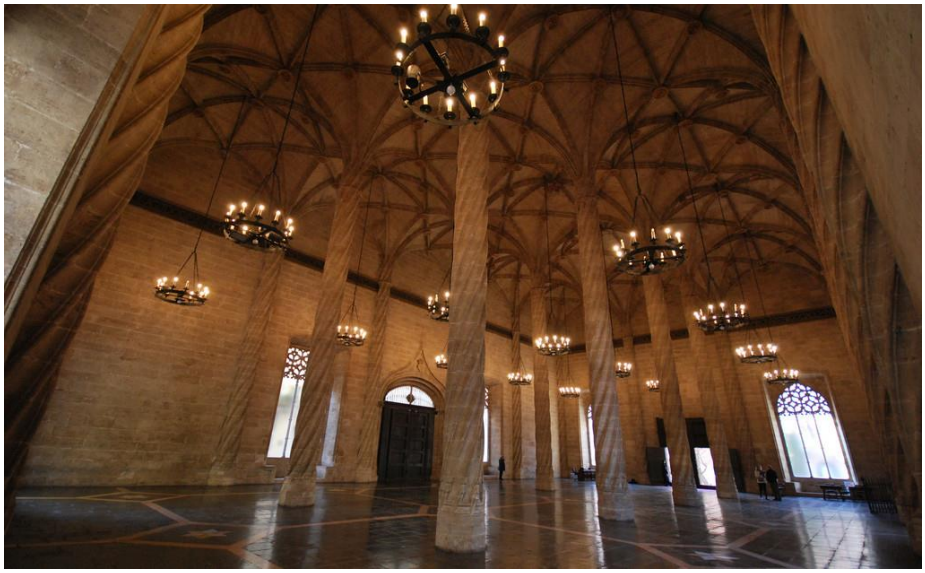


Fig. 13. *Lonja de la Seda*, Valencia

La ascensión vivida por el Colegio del Arte Mayor de la Seda dejaba claro el inicio de la expansión de las manufacturas valencianas a finales del siglo XVII y que la corporación que regulaba esta actividad adquirió progresivamente mucho poder en el ámbito artesanal valenciano, no solo en la capital, sino en todo el territorio del reino de

[424] NAVARRO ESPINACH, Germán. "El lujo de los tejidos de seda en la indumentaria valenciana, siglos XV – XVIII". En *Vestimenta tradicional valenciana. Museo de Artes Decorativas – Palacio Taranco, Montevideo del 4 de diciembre de 1999 al 16 de enero de 2000* [cat. expo.]. Valencia: Generalitat Valenciana – Consorci de museus de la Comunitat Valenciana, 2000, pp. 52 – 53.
[425] *Ibídem*. p. 53.
[426] VV.AA. *Telas con historia. Los tejidos y sus nombres*. Madrid: Tapicerías Gancedo, 1976, p. 25.

Valencia; si bien, la actividad se concentraba fundamentalmente en la ciudad[427]. A comienzos de la siguiente centuria el Colegio del Arte Mayor de la Seda fue un eje desde el cual se regulaba y regía la producción de sederías, uno de los organismos más influyentes en el comercio de la ciudad y uno de los principales motores económicos[428].

Cuando Valencia aspiraba a convertirse en una sociedad industrial, tenía dos modelos cercanos: Lyon y las ciudades italianas. Estos dos ejemplos sirvieron de inspiración en su proceso de industrialización y, ciertamente, tenía posibilidades reales de convertirse en la Lyon española, por el volumen de producción y por la extensión de sus fábricas[429]. Y así fue, se convirtió en el centro manufacturero más importante del siglo XVIII en España[430]. Ese auge lo fue en detrimento de las manufacturas castellanas, sobre todo las toledanas[431], pues tenían abundante materia prima[432], mayor resistencia a la crisis frente a los tradicionales centros sederos y, lo más importante, el apoyo de la monarquía para la protección de la industria a través de medidas[433].

Las fuentes valencianas, como ocurre con las lionesas frente a las venecianas, dan una imagen un tanto magnificada de su auge en el siglo XVIII, en las que se anula completamente al resto de manufacturas: "mientras decaían Toledo, Barcelona y Granada y fracasaban los proyectos para establecer grandes manufacturas en Talavera de la Reina y Madrid, el siglo XVIII asistió al fabuloso auge de Valencia. Parece fuera de toda duda que, a finales del Setecientos, la hegemonía sedera valenciana era patente"[434]. Ciertamente Valencia podría concentrar "las tres cuartas partes de los telares de seda de España"[435]. No obstante, eso no significó la decadencia de Toledo o Talavera de la Reina, como señala.

---

[427] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "La sedería valenciana…", pp. 18 y 20.
[428] BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda en…", p. 158.
[429] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, pp. 20, 24, 26 – 27.
[430] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "La sedería valenciana…", p. 9.
[431] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 201.
[432] FRANCH BENAVENT, Ricardo. *La sedería valenciana y el reformismo borbónico*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2000, p. 17.
[433] LÓPEZ TERRADA, María José. "El contexto histórico: la escuela valenciana de flores y la botánica". En *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia: Fundación Bancaja, 1997, p. 50. Cit. en: BATISTA DOS SANTOS, Antonio Fernando. *Los tejidos labrados de la España del siglo XVIII y las sedas imitadas del arte rococó en Minas Gerais (Brasil). Análisis formal y analogías*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009, p. 52. Se puede subrayar la prohibición de la exportación de la seda en bruto al exterior y dificultar la introducción de manufacturas extranjeras en los mercados nacionales y coloniales. FRANCH BENAVENT, Ricardo. "La sedería valenciana…", pp. 9 y 10.
[434] NAVARRO ESPINACH, Germán. "El lujo de…", p. 56.
[435] *Ibídem*. p. 56.

Valencia gozaba de la producción más potente en España a principios del siglo XVIII[436]. El nuevo impulso que venimos reconociendo desde finales de la centuria anterior y ya en el nuevo periodo trajo una renovación de sus telares y una puesta a punto en la producción con la introducción de piezas de gran innovación[437].

El Colegio del Arte Mayor de la Seda vivió un aumento espectacular del número de maestros, al pasar de los quinientos doce entre 1716 y 1717 a los mil ochocientos ochenta y nueve de 1801[438], y además con bastante regularidad[439]. Por su posición privilegiada, la ciudad acogía a tejedores de otras regiones de España, también tintoreros y otros artesanos que formaban parte del proceso de tejeduría[440]. En la primera mitad de la centuria el número de maestros se duplicó[441], pero solo 0'1% de media, prácticamente en todas las décadas, eran extranjeros. En su mayoría eran españoles hijos de maestros y más aún gente de la tierra[442].

Para conocer las dimensiones de las fábricas contamos con la información privada del gremio que incluye hasta los telares parados, por lo que resulta bastante fiable. Además de los telares expuestos, podían existir otros telares sobre los que el Arte Mayor de la Seda no tuviese potestad, aunque, dada la complejidad de fabricación de tejidos de seda, no serían demasiados. Ciertamente los artífices podían tener más telares de los declarados, y es que a pesar de no poder controlar la exportación clandestina, sí controlaban a todos los miembros[443].

Tras la Guerra de Sucesión comenzó en Valencia un proceso de reanudación de la industria sedera motivada por distintas acciones[444] que buscaron superar la fuerte competencia de Francia, sin bien es cierto que los efectos positivos no duraron demasiado[445]. El ascenso se palpó sobre todo a partir de 1718[446], con un aumento

---

[436] BATISTA DOS SANTOS, Antonio Fernando. *Op. Cit.*, p. 52.
[437] *Ibídem*. p. 54.
[438] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Las actividades artesanales: La creciente hegemonía de la industria de la seda". En HERMOSILLA PLA, Jorge. *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*. Valencia: Universitat de València, 2009, vol. 1, p. 295.
[439] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Salario y condiciones…", p. 227.
[440] BATISTA DOS SANTOS, Antonio Fernando. *Op. Cit.*, p. 52.
[441] NAVARRO ESPINACH, Germán. "El lujo de…", p. 52.
[442] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Los maestros del colegio del arte mayor de la seda de Valencia en una fase de crecimiento manufacturero (1686 – 1755)". *Hispania*, núm. 246, vol. LXXIV, 2014, p. 49.
[443] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, p. 95.
[444] *Ibídem*. p. 29.
[445] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Los maestros del…", pp. 53 – 54.
[446] FRANCH BENAVENT, Ricardo. *La sedería valenciana*…, pp. 25 – 26.

considerable de los telares[447]. En este sentido fue fundamental la labor de Giulio Alberoni (1664 – 1752), cardenal italiano consejero de Felipe V. Su política, apoyada en un marcado proteccionismo con fuertes medidas como la prohibición de la importación de tejidos de seda y algodón asiáticos, jugó a favor de nuestras manufacturas. A Alberoni, además, le debemos en parte la focalización del comercio con América, pues lo consideraba clave para la recuperación de España. De ahí que impulsase la reforma del comercio colonial, aunque fue José Patiño quien introdujo la mayor parte de las medidas adoptadas[448].

En 1720 el estado de las manufacturas valencianas no era especialmente halagüeño[449], aunque esta situación les permitió despegar a lo largo de la década y crecer, sobre todo, por los reales decretos promulgados en ese periodo[450]. Un factor importante que favoreció su ascenso fue cuando en esta misma fecha se interrumpió la ruta comercial con Marsella para evitar el contagio de la peste[451], negándoles el envío de seda y tomando medidas a su favor[452]. Los más importantes tenían que ver con la regulación del tráfico y la modificación del sistema fiscal, que beneficiaba sobre todo a la industria del lujo, como era el caso de los tejidos de seda[453], con la eliminación de impuestos para fomentar su consumo y comercialización[454].

La recepción de géneros extranjeros no solo afectó a los tejidos completados, sino también a la materia prima para su fabricación, por lo que no faltaron las disputas entre los productores de seda y los fabricantes de tejidos[455]. En Valencia, a pesar de contar con abundante seda requerida por otras manufacturas nacionales[456], los tejedores prefirieron las internacionales porque las nacionales tenían imperfecciones en el hilado y torcido. La mayoría de la seda que llegaba a nuestro territorio ya venía torcida y eso motivaba su compra. Las autoridades, conscientes de la necesidad de acabar con esas deficiencias, tomaron medidas, pero todas acabaron fallando[457]. A esas acciones se

---

[447] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, p. 37.
[448] FRANCH BENAVENT, Ricardo. *La sedería valenciana*…, p. 28.
[449] VILLANUEVA, Antolín P. *Op. Cit.*, p. 270.
[450] FRANCH BENAVENT, Ricardo. *La sedería valenciana*…, pp. 23 y 29.
[451] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Los maestros del…", pp. 53 – 54.
[452] ALEIXANDRE TENA, Francisca. *Op. Cit.*, p. 23.
[453] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Fiscalidad y manufacturas…", pp. 13 – 14.
[454] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Los maestros del…", p. 53.
[455] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, p. 29.
[456] Valencia fue principal productora de materia prima, entre el 65% y el 72% de la seda obtenida en España. FRANCH BENAVENT, Ricardo. "La sedería valenciana…", p. 10.
[457] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "La sedería valenciana…", pp. 14 – 15.

sumaron otras técnicas con el fin de mejorar la calidad de los tejidos producidos en Valencia[458].

Además de la cantidad de seda no deseada por haber sido mal tratada y, en consecuencia, inutilizable a ojos de los tejedores, encontramos un porcentaje de materia prima muy superior al necesitado por los talleres valencianos. Valencia producía más seda de los que sus telares podían consumir, por lo que el beneficio derivado de la producción de esta materia y su uso a veces no fue tal, por lo que quedaba mucha de ella sin usar y esto daba lugar a su desaparición[459].

Consecuencia del informe emitido por el Colegio del Arte Mayor de la seda en 1721[460] son las ordenanzas del 16 de abril de 1722, efectivas a partir del 24 de septiembre de 1736, que se mantuvieron durante toda la centuria[461], con grandes esfuerzos por hacerlas efectivas, sobre todo en la segunda data[462]. Dicha política mercantilista se extendió a todo el reino de Valencia[463]. No obstante, el poder de la corporación gremial, afincado en la ciudad, se vio reforzado, lo cual fue en detrimento de los pequeños centros manufactureros repartidos por el territorio valencianos[464], ya que los trabajos sederos se concentraban en la capital y constituían el 93'5% del total en la segunda mitad del siglo[465]. Los maestros de otras localidades tenían una corporación propia con la que lucharon sin demasiado éxito, ya que tras 1736 perdieron su independencia y se tuvieron que adaptar a las normativas técnicas del colegio[466].

Con estas leyes se endureció el examen de maestría, imponiendo además una prueba específica para cada una de las especialidades. De este modo, aquellos maestros que quisieran producir muchos tipos de género debían de acreditarse aptos para cada una de las modalidades[467]. A pesar de existir ciertos momentos de relajación, con estas prerrogativas se intentó luchar de forma contundente contra el intrusismo profesional, es decir, sobre aquellos que no habían pasado los exámenes pertinentes y/o que su género

---

[458] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Los maestros del…", p. 54.
[459] MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Epistolario*. Valencia: Diputación de Valencia, 1972 – 2006, vol. 5: Escritos económicos, pp. 85 – 101 (Gregorio Mayans y Siscar a José Carvajal, 24 de febrero de 1748). (Documento 18)
[460] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "La sedería valenciana…", p. 19.
[461] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Los maestros del…", p. 54.
[462] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "La sedería valenciana…", p. 19.
[463] ALEIXANDRE TENA, Francisca. *Op. Cit.*, p. 23.
[464] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Las actividades artesanales…", p. 295.
[465] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Salario y condiciones…", p. 228.
[466] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Los maestros del…", p. 54.
[467] *Ibídem*. p. 54.

no era de la calidad exigida. Este último detalle jugó en contra de las manufacturas valencianas, pues con él limitaban su participación en la evolución natural de la propagación popular y fugacidad de la moda, tejidos de menor calidad para una duración inferior y fácil readaptación a los nuevos diseños en continuo cambio[468].

La fuerte expansión de la industria sedera valenciana fue estimulada con la supresión de las aduanas internas en 1738[469]. Las Indias se convirtieron en el principal foco receptor de los tejidos españoles en general y de los valencianos en particular, por este motivo, la producción se orientó hacia esa clientela[470] y elevaron la producción para abastecer la demanda[471]. Desde el punto de vista legislativo las manufacturas de Valencia se vieron favorecidas con ventajas fiscales otorgadas en el primer viaje de este género hacia tierras andaluzas, donde ahí partiría hasta América[472]. La vinculación de la sedería valenciana al mercado colonial fue cada vez más intensa. Esto tenía sus cosas buenas, pero también malas, pues si esa dirección fallaba, caía la industria entera; aunque parecía que no quedaba otra, porque era realmente difícil hacerle frente a los franceses, con tejidos más llamativos y económicos[473].

El ascenso de las manufacturas de Valencia se hacía en detrimento del resto de talleres españoles, como se advierte en la protesta que los artesanos sevillanos realizan en 1726 a raíz de la invasión de los tejidos valencianos en la ciudad hispalense, los cuales gozaban de gran aceptación por su colorido y brillantez. Una queja no falta de fundamentos, pues no se ajustaban a las normas que marcaban las ordenanzas, lo que permitía venderlos a un precio más atractivo[474]. Para superar estas injusticias se emitió la Real Cédula de 28 de agosto de 1728, a través de la cual se abolieron los privilegios de los talleres valencianos, y todas las manufacturas se rigieron con las mismas ordenanzas, las del 9 de febrero de 1684[475].

---

[468] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "La sedería valenciana…", pp. 19 – 20.
[469] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Fiscalidad y manufacturas…", p. 15. FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Los maestros del…", p. 53.
[470] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Los maestros del…", p. 53.
[471] ALEIXANDRE TENA, Francisca. *Op. Cit.*, p. 23.
[472] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Los maestros del…", p. 53.
[473] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Fiscalidad y manufacturas…", pp. 14 – 15.
[474] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, p. 43.
[475] VV.AA. "Leyes de la Nueva Recopilación que no han sido comprendidas en la Novísima, libro VIII, título XII, ley IV". En *Los códigos españoles concordados y anotados*. Madrid, 1847 – 1851. Cit. en: BENITO GARCÍA, Pilar. "Reales fábricas españolas…", p. 113.

Para entonces, el Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia contaba con cinco establecimientos para la venta de sus tejidos en Madrid[476]. Ciertamente, el crecimiento fue muy rápido hasta la década de 1730. Fernando VI, que reinó entre 1746 y 1759, concedió franquicias, desgravó las primeras materias y favoreció la importación de maquinaria y útiles[477]. A pesar de sobrellevar un periodo difícil como consecuencia de la Guerra de Sucesión, a 1750 llegó con cierta viveza. Así lo demuestra el notable ascenso del número de maestros y telares[478]. Con el perfeccionamientos de los tejidos, cada vez de más calidad, llegaron muchos tejedores experimentados, tanto nacionales como extranjeros, atraídos por las oportunidades y los salarios. Esta industria convirtió a Valencia en una de las regiones más prósperas de España[479].

En las siguientes cinco décadas se puso fin a una etapa de expansión y se dio paso a una segunda mitad de la centuria llena de desequilibrios[480], aunque hay quien afirma que supone un momento de despegue industrial y comercial del sector[481]. En este proceso de ascenso se produjeron tres grandes caídas, la primera de ellas fue la más fuerte, en 1764, y las siguientes en 1767 y 1772. El resto de los años el número de telares se mantuvo más o menos estable. Todas ellas se debieron al aumento del precio de uno o varios tipos de seda[482]. Durante estos años, los tejidos acabados se custodiaban en un almacén hasta darles salida en ciudades andaluzas, como Córdoba, Sevilla y, sobre todo, Cádiz[483], de donde salían para América[484]. La conexión con Portugal había desaparecido y en el resto de la península sufría la dura competencia de los tejidos franceses, más ligeros y a un precio inferior, por lo que el comercio colonial se convirtió en una salida imprescindible[485].

El Colegio del Arte Mayor era consciente de la supremacía de los tejidos franceses, por este motivo en 1772 culpa de la decadencia de los talleres a la venida masiva de género extranjero. La única solución que vieron fue la prohibición de estos si

---

[476] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, p. 43.
[477] ALEIXANDRE TENA, Francisca. *Op. Cit.*, p. 23.
[478] FRANCH BENAVENT, Ricardo. *La sedería valenciana*…, p. 23.
[479] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 202.
[480] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Salario y condiciones…", p. 228.
[481] NAVARRO ESPINACH, Germán. "El lujo de…", p. 52.
[482] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, pp. 101 – 102.
[483] RIBES IBORRA, Vicent. "La seda valenciana y el comercio colonial". En RIBES IBORRA, Vicent. *Los valencianos y América. El comercio valenciano con Indias en el siglo XVIII*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 1985, p. 62.
[484] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, p. 109.
[485] FRANCH BENAVENT, Ricardo. *La sedería valenciana*…, p. 115.

no se ajustaban a las ordenanzas[486]. El 3 de abril de 1773 la Junta de Comercio de Valencia insistió en el perjuicio que realizaban los franceses a las fábricas de sedas del reino, pues exportaban tejidos que competían con ventaja frente a los valencianos, al no ajustarse a los requisitos exigidos por las ordenanzas[487]. Carlos III, tras escuchar las quejas y extender su decisión a todas las manufacturas españolas, no solo a las valencianas, firmó el ya citado Real Decreto de 18 de febrero de 1777[488].

De los tres mil quinientos cuarenta y dos telares existentes en 1788, una tercera parte estaba dedicada a los tejidos de seda labrados y, dentro de esta, un 25% eran terciopelos y otros tejidos costosos. Un hecho importante es la ocupación derivada de estas cifras. Siete mil setecientas sesenta y cuatro personas trabajaban en las manufacturas, pero eran veinticinco mil los empleados que lo hacían de forma directa o indirecta en la industria textil. Según Antonio Ponz (1725 – 1792), la mitad de la población de la ciudad de Valencia[489]. Para ese entonces los tejidos valencianos eran tan estimados como los famosos extranjeros[490].

La aparición de la Compañía de Filipinas en 1785 facilitó la llegada de los tejidos asiáticos a América, punto de arranque de la crisis de la sedería valenciana, pues como sabemos necesitaba del mercado colonial para su subsistencia[491]. Para recuperar el mercado que se estaba perdiendo, el rey otorgó libertad absoluta de fabricación[492], al permitir a los fabricantes de tejidos inventarlos, imitarlos y variarlos libremente, sin sujeción a cuenta, marca ni peso[493] a través de la Real Cédula de 21 de septiembre de 1789 y Cédula del Consejo de 11 de octubre de 1789[494]. Un año después Larruga verificaba que en Valencia "se fabricaban sus géneros con menos peso que el que prescribe el rigor de las ordenanzas"[495].

---

[486] ACAMSV, sig. 2.5.4., lib. 2. Cit. en: FRANCH BENAVENT, Ricardo. "La sedería valenciana…", p. 21.
[487] MUÑOZ NAVARRO, Daniel; FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Minorías extranjeras y competencia mercantil: franceses y malteses en el comercio valenciano del siglo XVIII". *Minius*, núm. 20, 2012, p. 72.
[488] CARLOS IV. *Op. Cit.*, pp. 188 – 189. (Documento 4)
[489] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Las actividades artesanales…", p. 295.
[490] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…", p. 210.
[491] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Las actividades artesanales…", p. 295.
[492] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "La sedería valenciana…", p. 21.
[493] 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*, t. XIX, núm. 76, 1946, p. 336.
[494] CARLOS IV. *Op. Cit.*, t. IV, lib. VIII, título XXIV, Ley X, p. 193. (Documento 7)
[495] LARRUGA BONETA, Eugenio. *Op. Cit.*, vol. III, t. VII, p. 304. (Documento 19)

Al terminar esta década comenzó el descenso en la ocupación de telares y el crecimiento de los que estaban parados, aumentando considerablemente a partir de 1790. Esta tendencia se mantuvo hasta concluir el siglo. En 1791 existe una gran competencia entre los maestros sederos por la capacidad de realizar tejidos muy complejos y de imitar telas extranjeras, como queda demostrado en los anuncios del *Diario de Valencia* el 6 y 19 de enero, el 24 y 25 de febrero, el 13 de octubre, etc. Un año después advertimos que algunos de estos maestros aún mandan tejidos a América, hasta el punto de que tres cuartas partes de su producción eran exportadas[496]. El comienzo de la decadencia[497] coincide con la crisis internacional, consecuencia de la proyección exterior de la Revolución Francesa. Se produjeron tres grandes recaídas a lo largo de la década de los noventa: en 1793, 1795 y 1797. Casi todo apunta al desmoronamiento de la fábrica, a veces parada casi por completo[498].

La Real Cédula de 21 de septiembre de 1789 causó un gran revuelo en Valencia, puesto que parece que una buena parte de los fabricantes la consideraron perjudicial[499]. El Colegio del Arte Mayor de la Seda encabezó esta oposición y destinó una tercera parte de sus acciones a combatirla[500]. La mayoría de los miembros de la comisión nombrada por la Junta de Comercio de Valencia se mostró contraria a esta reforma, por eso la institución realizó un informe en marzo de 1794. El 9 de junio del siguiente año la Junta de Comercio emitió una orden en contra de la "mala inteligencia" de la cédula. El Colegio del Arte Mayor de la Seda tomó esta medida como la anulación de la ley que tanto anhelaban, así que entre junio y julio de 1795 realizaron visitas extraordinarias a las fábricas y de ellas extrajeron que un total de sesenta telares aún cumplía la ley de 1789[501].

Los telares que más denuncias recibieron fueron los de Félix Pastor, los de su hermano José, y los de su yerno Vicente Tararit. Principalmente se debieron a que realizaron tejidos con un menor número de portadas de lo que estaba estipulado por las ordenanzas, hacerlos de peor calidad e introducir algodón en la trama. Una buena parte de los tejedores realizaban tejidos de este tipo, ya que se adaptaban mejor a lo que los compradores pedían, las nuevas exigencias del mercado. El Colegio revisaba con celo

[496] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, pp. 142, 145 – 146.
[497] ALEIXANDRE TENA, Francisca. *Op. Cit.*, p. 26.
[498] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, pp. 73 y 142.
[499] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "La sedería valenciana…", p. 21.
[500] ACAMSV, sig. 2.5.4., lib. 2. Cit. en: *Ibídem*. p. 21.
[501] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "La sedería valenciana…", p. 22.

que no se cumpliese la normativa de 1789. En sus próximas tres visitas, entre septiembre de 1795 y abril de 1796, sacaron en claro que casi todos los maestros trabajaban sujetos a las nuevas ordenanzas[502].

Pedro Sevilla se negó varias veces a que los veedores realizasen una visita a su fábrica. En su taller trabajaban con doce telares. Su actitud provocó el recurso de la Junta General de Comercio, y la orden que emitió el 27 de septiembre de 1796 supuso un choque con el Colegio, pues aclaraba que la del 9 de junio de 1795 no había alterado la Real Cédula de 1789[503].

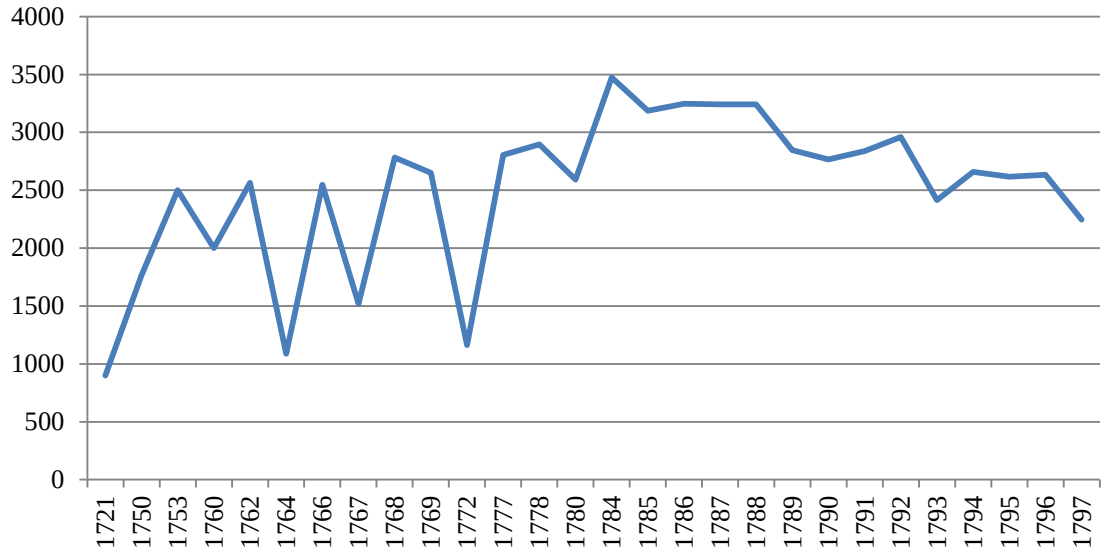
El proceso de liberalización era imparable. En 1797 la Junta de Comercio de Valencia emitió un informe definitivo a favor de la medida de 1789[504]. El 28 de octubre de 1797 el Colegio indicó que los partidarios de la liberalización ganaron de manera muy reñida[505] y que los progresos de las fábricas de tejidos eran "bien notorios"[506]. Su dictamen se acompañó con un informe de Félix Pastor[507]. Esto era una pequeña parte, porque España seguía en retroceso y acarreando todas estas tensiones. En este proceso los artesanos habían intentado ser independientes económicamente, pero acabaron por ser controlados por el capital mercantil o manufacturero[508].

En este periodo de los años noventa, hasta llegar a 1799, advertimos una contracción del número de telares realmente alarmante[509] [gráfica 3]. Félix Pastor, por su parte, estaba en el otro bando, de tal forma que pasó de controlar ciento veinticuatro telares y tener ciento cuarenta y ocho personas a su cargo en 1771, a dar trabajo a ciento setenta y cuatro personas en 1798[510]. Tras esta fecha y de forma generalizada, las fábricas valencianas quedaron reducidas a la mitad de lo que eran, con una situación precaria de decadencia paulatina[511]. En esa bajada aún destacaban las de seda por

---

[502] *Ibídem*. p. 22.
[503] AMV, *Tribunal de Comercio*, año 1794, exp. 80, ff. 61 – 62. Cit. en: *Ibíd*., p. 22.
[504] *Ibíd*., p. 22.
[505] ACAMSV, sig. 2.5.4., lib. 2, ff. 54 – 56. Cit. en: *Ibíd.*, p. 23.
[506] AAMS, arm. II, div. III, Varios/II. Cit. en: SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, p. 146.
[507] ACAMSV, sig. 2.5.4., libro 2, fols. 54 – 56. Cit. en: FRANCH BEMAVENT, Ricardo. "La sedería valenciana…", p. 23.
[508] *Ibídem*. pp. 23 y 25.
[509] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, p. 146.
[510] FRANCH BEMAVENT, Ricardo. "La sedería valenciana…", p. 26.
[511] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, p. 145.

encima de las de paños[512], aunque haya quien afirme que se encontraban casi desparecidas[513].



Gráfica 3. Evolución del número de telares en Valencia a lo largo del siglo XVIII

Valencia en el siglo XIX mantenía una importante industria de tejidos de seda, aunque Madoz reconoce que "no en un estado tan floreciente como el que tenía por los años de 1784, efecto, sin duda de las desoladoras guerras y trastornos porque ha pasado la nación desde aquella época, se tejen sin embargo en ellas todavía gran cantidad de exquisitas telas lisas y labradas, y muy especialmente riquísimos terciopelos de varios colores, que pueden competir aun con ventaja con los mejores del extranjero"[514].

Los esfuerzos que se realizaron en la primera mitad del siglo XIX para mantener su estatus, así como el afán por modernizarse y adaptarse a los nuevos tiempos, no tuvieron demasiada recompensa y fueron infructuosos[515]. El detrimento fue a más, pues en 1813 la producción se encontraba casi a la mitad de lo que fue en los ochenta de la centuria anterior[516]. La Guerra de la Independencia supuso la decadencia de la industria sedera valenciana. El memorial que hizo Fernando VII (1784 – 1833) en 1816 por Juan Antonio Miguel no sirvió para nada. En él se pedía al intendente que se llevara a cabo una "representación hecha por el Colegio del Arte Mayor […] acerca del deplorable

[512] BARÓN DE BOURGOING. "Un paseo por España". En GARCÍA MERCADAL, José (coord.). *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid: Aguilar, 1962, vol. III, p. 1056. Cit. en: SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, p. 13.
[513] *La agricultura valenciana*, 8/I/1866. (Semanario local) Cit. en: SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, p. 13.
[514] MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico*…, t. XV, p. 327.
[515] FRANCH BEMAVENT, Ricardo. "La sedería valenciana…", p. 29. La introducción del telar Jacquard en Valencia se produjo en la década de 1830. SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, p. 142.
[516] *Ibídem*. p. 142.

estado en que se hallaban las fábricas de seda de aquella ciudad, de los abusos que lo ocasionan y de los medios de remediarlo"[517]. A partir de mediados de siglo, Cataluña empezó a robarle terreno a Valencia como principal centro sedero en España[518].

2.3.2.1. *Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de los Cinco Gremios Mayores de Madrid en Valencia*

"Entre Madrid y Valencia se estableció la misma relación que existía entre París y Lyon con respecto a estas industrias artísticas ya que, aparte de la protección real, estas manufacturas valencianas fueron grandemente impulsadas por los Cinco Gremios Mayores de Madrid"[519], asentados en Valencia a mitad de siglo, posiblemente en torno a 1748[520]. Estos se instalaron en dicha ciudad por contar con maestros técnicamente superiores al resto de España, por la calidad de la materia prima, por la alta población con sensibilidad para valorar los mejores tejidos y por el fácil transporte por la península y las Indias[521]. El objetivo primordial a su llegada era producir tejidos de alta calidad que compitiesen con los franceses empleando nuevos criterios empresariales, modernizando las técnicas y actualizando los diseños[522]. En definitiva, se trataba de apostar por el cambio que llevó a Lyon a ser reconocida internacionalmente y al fin hacerle frente[523].

Para conseguir este objetivo, debían ser capaces de satisfacer la demanda de un producto exquisito y refinado, lo que implicaba crear sus propios diseños y alejarse de los impuestos por Lyon. Además, el perfeccionamiento tecnológico absoluto implicaba que fuese un centro de formación tanto para maestros tejedores como para dibujantes. Sus productos estaban destinados al ámbito colonial, la corte y demás clientela que supiera apreciar tan lujosas piezas. Para alcanzar esta modesta ascensión de las manufacturas valencianas fue necesaria la colaboración conjunta de la iniciativa pública y privada. Los gremios debían sostener los telares, pero el gobierno ayudaba, sobre todo al principio. Eso incluía ayuda en gastos, además de privilegios, como realizar tejidos

---

[517] RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 240. SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, p. 163. BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda en…", p. 160.
[518] FRANCH BEMAVENT, Ricardo. "La sedería valenciana…", p. 29.
[519] ALCOLEA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 359.
[520] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, pp. 73 – 74.
[521] RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 84.
[522] LÓPEZ TERRADA, María José. "El contexto histórico…", p. 50.
[523] ÁGREDA PINO, Ana María. "Las rutas de la seda en España. Los intercambios productivos y artísticos entre Valencia y Zaragoza en la Edad Moderna". *Artigrama*, núm. 17, 2002, p. 302.

con menor ancho, cuenta y peso de lo establecido en las ordenanzas gremiales[524]; y estar exentos de algunas ordenanzas, como labrar tejidos sin atender a las Ordenanzas del Arte Mayor de la Seda de Valencia[525]. Las demás fábricas de tejidos de seda trabajaban en condiciones inferiores[526]. Con las órdenes emitidas en 1750 y 1755 estos privilegios se extendieron a todas las fábricas valencianas y, en 1778, a toda España[527].

El establecimiento de los Cinco Gremios Mayores de Madrid en la ciudad del Turia tomaría un importante papel en la expansión de la sedería valenciana. Su llegada, bajo patrocinio de la monarquía, fue un fuerte estímulo para los fabricantes y los comerciantes locales, pues pudieron expandir su mercado, a pesar del desembolso económico y el cambio circunstancial que ello suponía[528].

Como ocurrió con el resto de Europa, España siguió las modas lionesas en los tejidos. Con la intención de imitarlas, e incluso sustituirlas, los Cinco Gremios Mayores crearon la Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata en 1750[529], que quedó formalizada a finales de 1752[530]. Por iniciativa de la monarquía, a partir de 1753, trajeron maestros lioneses que formasen a los valencianos[531]. El intermediario fue Jerónimo Ortiza, que hablaba francés, era sociable y trató durante mucho tiempo en Lyon con los artistas que posteriormente traería a Valencia[532]. Estos fueron los dibujantes René Marie Lamy, Jean Joseph Georget y Pierre Lauvan, y el maestro tejedor Jean Baptiste Felipot[533], que aún en 1770 seguía en la manufactura valenciana[534]. Más tarde vino un tirador de oro francés afincado en Génova, junto a un hilandero y un sobrestante[535].

---

[524] FRANCH BEMAVENT, Ricardo. "La sedería valenciana…", p. 20.
[525] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, pp. 75 – 76.
[526] PÉREZ BUENO, Luis. *Op. Cit.*, p. 335.
[527] CARLOS IV. *Op. Cit.*, t. IV, lib. VIII, Ley V, pp. 188 – 189. (Documento 4)
[528] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, pp. 73 – 74.
[529] FRANCH BEMAVENT, Ricardo. "La sedería valenciana…", p. 20.
[530] Bernardo Oarris, mercader de sedas, uno de los principales impulsores. Ya habían contado con Valencia para comprarle seda, por lo que no desconocían la situación positiva de la ciudad. SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, p. 74.
[531] PÉREZ BUENO, Luis. *Op. Cit.*, p. 326. El 7 de abril de 1753 D. Miguel de Muzquiz redacta una carta en Madrid para el Marqués de Malespina, residente en Valencia, como intendente de dicha ciudad, explicando todos los detalles de esta nueva fábrica y sus recién llegados trabajadores. La encontramos en: AGS, *Hacienda*, leg. 789. Cit. en: *Ibídem*. pp. 326 – 327.
[532] RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 85.
[533] En 1770 seguía aún al frente de estas manufacturas valencianas. ALCOLEA, Santiago. *Op. Cit.*, 1975, p. 359. Felipot consiguió el título de nobleza por los resultados en los tejidos. MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", p. 68.
[534] ALCOLEA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 359.
[535] BENITO GARCÍA, Pilar. "Reales fábricas españolas…", p. 118.

La fábrica, con sus respectivos privilegios, no fue vista con buenos ojos por los fabricantes valencianos, razón por la cual los artesanos franceses fueron acogidos con discreción, para no levantar sospechas. El 11 de abril de 1753, el intendente Francisco Driget y Fabre (1687 – 1756), marqués de Malespina, comunicaba a Miguel de Múzquiz y Goyeneche (1719 – 1785), conde de Gausa, que a los artesanos lioneses había que ponerles guardias de plantón para que no fuesen molestados en sus tareas[536] por sectores tradicionales de la sedería local[537], por lo que el secreto no debió durar demasiado. Estos llegaron con mucho interés de demostrar sus grandes dotes. Sin embargo, los telares y los medios en general no eran los más adecuados para sus propuestas. A ello se sumaba la soberbia y altivez de los artesanos locales, que no veían con buenos ojos la genialidad de los franceses[538].

En diciembre de 1753 el marqués de Malespina cuenta al marqués de la Ensenada que los Cinco Gremios Mayores de Madrid tenían dos mil quinientos telares en Valencia y llegaron a los tres mil[539]. El número es exagerado, pues en realidad los mil trescientos telares que estaban parados fueron puestos de nuevo en funcionamiento, pero él tenía que justificar el éxito de su gestión. La Junta de Gobierno escribió al rey para que lo destituyese en dos ocasiones por sus negligencias en cortar el contrabando. Finalmente, fue sustituido en 1754 por Pedro de Rebollar[540].

La Casa Fábrica Principal se construyó en 1755[541]. En la fachada se dispuso el escudo de armas de la Corona y la inscripción de "Fábrica Real"[542], título que le fue concedido por Real Cédula de 29 de septiembre de 1756. Con ella se buscó ensalzar la maestría de los artistas, dar un nuevo enfoque a las sedas valencianas y apostar por el "Estudio de Dibujo y Flores para los Tejidos, bajo la dirección de los maestros que pasaran a León de Francia, con motivo de establecimiento de la fábrica de cuenta de los Cinco Gremios Mayores de Madrid, y así lo ha hecho la ciudad, contribuyendo desde dicho tiempo con la cantidad de 360 pesos"[543].

---

[536] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, p. 76.
[537] LÓPEZ TERRADA, María José. "El contexto histórico…", p. 50.
[538] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, pp. 76 – 78.
[539] AGS, *Hacienda*, leg. 789. Cit. en: *Ibídem*. p. 80.
[540] *Ibíd.*, p. 80.
[541] BENITO GARCÍA, Pilar. "Reales fábricas españolas…", p. 118. Por esa fecha se determinó que los tejidos dependientes de los Cinco Gremios Mayores de Madrid en Valencia tuviesen el ancho de los de Francia. ALCOLEA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 359.
[542] BENITO GARCÍA, Pilar. "Reales fábricas españolas…", p. 118.
[543] ALEIXANDRE TENA, Francisca. *Op. Cit.*, p. 24.

Entre finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, el número de telares era inferior al dado por el intendente Malespina. Fueron en torno a unos dos mil trescientos telares en Valencia, por lo que la Real Fábrica contaba con un 15% sobre el total. Esta cifra no paró de reducirse, aunque sí hubo una tendencia a la estabilidad[544]. Los productos, según parece, alcanzaron mayor perfección que los de Toledo, pero solo se vendían en Madrid y América. El resultado fue muy positivo ya que adquirieron gran expansión[545]. Pero la Real Fábrica siempre fue opuesta al Colegio del Arte Mayor de la Seda, pues este no terminaba de aceptar una institución competitiva y con privilegios reales[546].

En 1790 Larruga habla de la Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de los Cinco Gremios Mayores de Madrid en Valencia y lo hace en pasado. De ella destaca la venida de maestros extranjeros y, sobre todo, el público al que iba destinado: América y la corte, principalmente[547]. De hecho, con la Casa Uztariz de Cádiz se estableció una asociación trampolín para la comercialización en América; y entre 1764 y 1765 la Casa Fábrica proporcionó a la Corona varios tejidos para la decoración del Palacio Real y las Secretarías de Despacho, respondiendo a un pedido de más de doscientas varas de damascos[548] y muarés[549] para la decoración de invierno de algunas habitaciones reales[550]. El encargo supuso grandes problemas, entre ellos la protesta lógica por parte del Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia. El intendente dio orden de que los oficiales de otras fábricas de damascos colaborasen en la realización de las piezas, por lo que tuvieron que dar de lado a otras obras empezadas, una pérdida que casi seguro trajo un detrimento económico[551]. De la época de Carlos III se conservan pocos tejidos, por lo que resulta difícil identificar estos damascos y muarés. Como ocurriera con Talavera, también se le encargaron muchos uniformes para el personal de la Casa Real, pero no se ha localizado ninguno[552].

---

[544] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, p. 82.
[545] VILLANUEVA, Antolín P. *Op. Cit.*, p. 270.
[546] MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", p. 68.
[547] LARRUGA BONETA, Eugenio. *Op. Cit.*, vol. III, t. VIII, pp. 48 – 49. (Documento 20)
[548] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, p. 83.
[549] Especie de ormesí de aguas. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 624, 1.
[550] SANCHO, José Luis. "Las sedas encargadas…", pp. 72 – 76. Cit. en: BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda en…", p. 158.
[551] RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 117.
[552] Para su estudio hay que fijarse en los tejidos conservados en Valencia y ponerlos en relación estilística con los dibujos de los alumnos de la Academia de San Carlos. BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda en…", p. 158.

2.3.2.2. *Compañía de Nuestra Señora de los Desamparados*

Gracias a Ricardo Franch Benavent tenemos bastante información sobre la Compañía de Nuestra Señora de los Desamparados. La manufactura comenzó a funcionar en octubre de 1773, tras la aprobación definitiva de sus capítulos por la Junta General de Comercio[553]. La compañía se dedicó a otros cometidos, aunque también llegó a elaborar tejidos de seda, a pesar de la resistencia de la burguesía. Ello le costó un proceso lento, hasta que a mediados de 1775 se adoptó la decisión, cuando llevaba casi dos años de funcionamiento a sus espaldas. La iniciativa partió de diversos artesanos modestos, que llegaron a pedir a la dirección que "que les diese algún consuelo en disponer y llevar algunos telares"[554].

El 28 de junio de ese mismo año la compañía acordó disponer de entre diez y doce telares, y producían cincuenta y siete variedades de tejidos. El que más presencia tenía era el terciopelo, aunque se trataba de piezas reducidas con un precio elevado. El tafetán[555] tenía una menor presencia, pero era el más extenso y, en consecuencia, más barato[556].

Al principio esto constituía una actividad secundaria, pero el incremento experimentado propiciaría el interés por la fábrica. Entre 1778 y 1779 ya alcanzó una producción considerable, probablemente por el rápido crecimiento de las operaciones en Cádiz. Como otras manufacturas valencianas, también contó con corresponsales en la ciudad andaluza, como Diego Lostau. A partir de 1777 también Pedro Fartanés, que era socio de la compañía de Lostau, pero en 1779 se separó de ella y creó una nueva sociedad con Jaime Fernández el menor, conocido comerciante sedero valenciano. El 31 de mayo de 1779 Lostau finalizó sus servicios para la compañía, seguramente por las operaciones llevadas a cabo con el resto de comerciantes[557].

En 1780 la dirección decidió paralizar los veintiséis telares que producían tejidos para su venta en Cádiz, algo que se vio contrarrestado con la presión que los artesanos

---

[553] FRANCH BENAVENT, Ricardo. *La sedería valenciana*…, p. 110.
[554] ACAMSV, sig. 2.3.1., lib. 21. Cit. en: FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Los negocios de una gran empresa sedera en la Valencia del siglo XVIII: la compañía de Nuestra Señora de los Desamparados". *Revista de Historia Económica*, Año XIV, núm. 3, 1996, p. 575.
[555] Tejido de técnica simple en el que el hilo de la trama se entrelaza alternativamente por encima y por debajo de los de la urdimbre. En la siguiente pasada se invierte la alternancia y así consecutivamente en las demás filas. GILLOW, John; SENTANCE, Bryan. *Op. Cit.*, p. 68.
[556] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Los negocios de…", pp. 575 – 578.
[557] *Ibídem*. pp. 576 y 580 – 581.

ejercieron por la desocupación de las fábricas. Como resultado, en ese mismo año alcanza su cifra más elevada de producción, lo que trajo grandes pérdidas y, en el año siguiente, la reducción de la demanda. Tras la grave crisis comprendida entre 1780 y 1781, la producción de tejidos se redujo considerablemente y los que se elaboraban no corrían a cuenta de la compañía. Eso explica que el libro de control de los fabricantes finalice en 1782 y que el libro diario de piezas fabricadas que se comenzó en 1783 aclare que las telas eran "mercadas a diferentes particulares"[558].

En 1782 se reanudaron negocios con Lostau, compartidos con Fartanés hasta 1784. A partir de entonces Manuel Francisco de la Torre, de origen valenciano, se encargó de las operaciones en la etapa final de la compañía. Estas eran pocas pero muy reconocidas en el comercio valenciano. Los tejidos llegaban a Cádiz por tierra, a cargo del servicio de transporte gestionado por los arrieros valencianos, de gran prestigio en aquel punto de la centuria, con una duración estimada de viaje entre veinte y veinticinco días, aunque algunas veces llegaban a ser treinta y un días. Además del mercado colonial, también tenían un almacén para la venta al por mayor y al por menor en Valencia[559].

Entre 1782 y 1784 tuvieron una intensa actividad. Se enmarca en el periodo de euforia experimentado por el comercio español con América tras la paz de Versalles, llegando a cierta saturación del mercado que llevó a la crisis de 1787, aunque en este caso acabó antes. En 1785 se vuelve a cortar bruscamente, como consecuencia del proceso de disolución de la sociedad y finalmente se liquidó la compañía[560].

2.3.2.3. *Otras manufacturas valencianas relevantes*

Aparte de la Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de los Cinco Gremios Mayores de Madrid y la Compañía de Nuestra Señora de los Desamparados, poco se ha escrito de forma concreta sobre alguna de las fábricas valencianas del siglo XVIII, que requerirían ser estudiadas individualmente desde un punto de vista histórico.

De José Navarro se sabe que en 1724 ganó un pleito a los Cinco Gremios Mayores con el apoyo de la Junta de Comercio, pues la entidad madrileña buscaba impedir que este fabricante vendiera sus tejidos en los almacenes que había abierto en

[558] *Ibíd*., pp. 576 – 579.
[559] *Ibíd*., pp. 579 – 581.
[560] *Ibíd*., pp. 577 y 581 – 582.

Valencia para tal fin[561]. En cuanto a Vicente Viñes, sabemos que fue un ingenioso maestro innovador de tejidos y útiles mecánicos[562].

Mariano Garín Rubio, hijo de Diego Garín y Bárbara Rubio, fue el fundador de la saga Garín. Mariano se matriculó de aprendiz en el Colegio del Arte Mayor de la Seda el 21 de abril de 1748. El 10 de diciembre de 1764 nuevamente se dirigía a la institución para solicitar la plaza de maestro para el "brazo terciopelero"[563]. Su labor comenzó como un taller gremial en la Plaça dels Porxets, cerca del núcleo de *velluters*.[564] Prácticamente todos los miembros de la familia siguieron su estela en el siglo XVIII, salvo algunos que fueron maestros para el brazo de "llano" o de "fierro". La familia Garín aparece citada entre los diez mil artesanos censados en 1774 en la ciudad de Valencia[565]. En 1820 se fundó la actual fábrica en su primitiva ubicación, el número 26 de la calle Quart, en Valencia[566] [fig. 14].

Fig. 14. Vista exterior de la primera fábrica Garín, que bajo la razón social M. Garín, Hijos se ubicó en el número 26 de la calle Quart, Valencia. ©Archivo Garín

En 1769 se le concede a Guillermo Reboull el privilegio de establecer en Valencia una manufactura con el interés de que introduzca el *Método Vaucanson* para la hiladura y el torcido de la seda[567].

---

[561] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, p. 43.
[562] RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 67.
[563] VICENTE CONESA, María Victoria. *Seda, oro y plata en Valencia. Garín 258 años*. Valencia: TRP Comunicación, 1997, p. 20.
[564] MUÑOZ LEÓN, Arabella. "Abordar una colección textil. Garín y sus tejidos históricos". En *XI Jornadas de Museólogos de la Iglesia en España*. Valencia: Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 08.03.2018.
[565] VICENTE CONESA, María Victoria. *Op. Cit.*, p. 20.
[566] BENITO GARCÍA, Pilar. "La indumentaria litúrgica…", p. 425.
[567] FRANCH BEMAVENT, Ricardo. "La sedería valenciana…", p. 15.

Probablemente las más destacadas fueron las de Antonio Arias y José Modrego, que recibieron el título de reales fábricas cuando la Real Junta General de Comercio de Madrid intentó proteger la industria sedera valenciana y aumentar el número de fábricas, con la concesión de privilegios y títulos para la exportación a América[568].

Claudio Bodoy también ostentó el título de Real Fábrica. Este solicitó al Arte Mayor de la Seda establecer en Valencia una casa de comercio y fábricas de tejidos de seda, ofreciendo además mejorarlos desde el hilado hasta la fabricación. Al hablar en su solicitud de franquicias, podría tratarse de una gran empresa o fábrica[569]. Sus piezas vistieron el dormitorio del rey Carlos IV en el Palacio de Aranjuez[570]. También tejió varias cenefas y sus esquinas correspondientes con adornos morados, seguramente para alguna colgadura mural aún no identificada[571].

Miguel Gay también tejió para el palacio de Aranjuez[572]. En su caso el comedor de la reina se adornó con damasco color caña tejido en su fábrica[573]. También realizó colgaduras para la casa del Labrador[574].

De finales del siglo XVIII se sabe que llegaron un conjunto de colgaduras y tapicería de mobiliario para la decoración del salón de besamanos de María Luis de Parma en el Palacio Real de Madrid realizados por Carlos Iranzo, a juego con un dosel bordado por Juan Carltó. Las piezas son de raso verde con decoración espolinada dorada, tejidas en el taller de García Suelto[575].

Joaquín Manuel Fos (*1730) hizo importantes aportaciones a la creación de muarés, para llegar a la perfección de Francia, Italia e Inglaterra. De Barcelona viajó con un nombre falso a París, de ahí a Italia y, más tarde, a Lyon en marzo de 1753, donde descubrió los secretos del tejido de aguas. A Valencia llegó en 1755 y, al año siguiente, consiguió una Real Cédula para montar franquicias de seda, hasta que abrió una fábrica de tejidos de seda años más tarde. En 1777 Fos obtuvo el Real Título de

---

[568] MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", p. 67.
[569] Real Orden de 13 Mayo 1797, doc. 38-b. Cit. en: RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 69.
[570] AGP, *Reinados*, Carlos IV, leg. 4.522. Cit. en: BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda y…", p. 354.
[571] BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda en…", p. 159.
[572] MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", p. 68.
[573] AGP, *Reinados*, Carlos IV, leg. 4.523. Cit. en: BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda y…", p. 354.
[574] BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda en…", p. 159.
[575] JUNQUERA Y MATO, Juan José. *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*. Madrid: Sala, 1979, pp. 18 y 95.

Inspector General de las Fábricas de Seda de Valencia[576]. El famoso sedero realizó colgaduras y sitiales para Carlos IV en El Escorial, de setí[577] "azul superior" en los que su dibujo combinaba cenefas anchas y estrechas con leones, probablemente de carácter heráldico. La misma fábrica, en noviembre del mismo año de 1789, entregó doscientas dos varas castellanas de "guarnición de plata sobre raso azul para una colgadura"[578], seguramente a juego con la anterior.

La Real Fábrica de Juan Antonio Miguel probablemente se trate de una manufactura de finales del siglo XVIII, puesto que fue nombrado Adornista de Cámara el 16 de julio de 1806, dejando tras él una evidente trayectoria[579]. Entre sus obras para el Palacio Real cabe destacar las que se utilizaron para decorar las habitaciones en tiempos de Alfonso XIII, que aún hoy ornan las paredes del Salón de Desayuno[580]. Otras se conservan en los almacenes de palacio sin estrenar. Al parecer fueron colgaduras que se tejieron para la casa del Labrador, según reza en la testamentaria de Fernando VII[581].

2.3.2.4. *Requena*

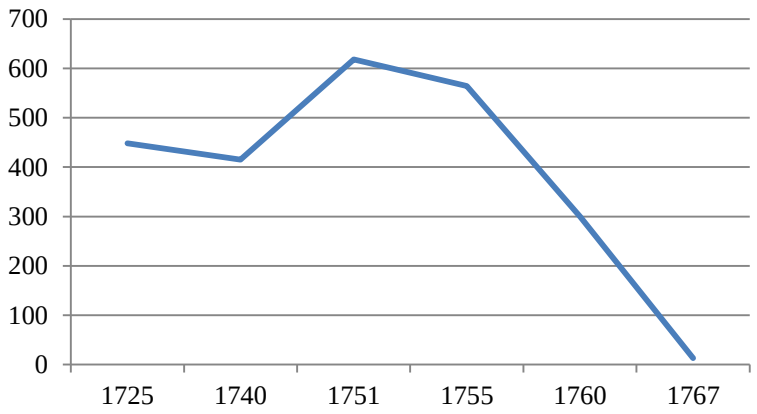
Actualmente Requena pertenece a Valencia, pero históricamente era tierra castellana, y no fue hasta el siglo XIX cuando cambió la división provincial, por eso no podemos considerarla como uno de los pocos centro manufactureros que amplió la producción sedera más allá de la ciudad portuaria, aunque es innegable que la cercanía a la capital le hizo conocedora de los avances técnicos y estilísticos.

De acuerdo a las ordenanzas de 1725, en esta localidad se producían terciopelos lisos y labrados, felpas[582], rasos, damascos y brocateles[583]. Por entonces contaba con doscientos treinta y un maestros y cuatrocientos cuarenta y ocho telares, aunque casi

---

576 PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la. "Producción textil. La introducción en España de las nuevas técnicas". *Saitabi*, núm. 50, 2000, p. 402.
577 "Setí" es en valenciano, quiere decir "satén", lo mismo que raso.
578 AGP, leg. 4558, "Cuenta del coste, y costas que ha tenido la colgadura de columnas, cenefas anchas, leones y cenefas chicas para los sitiales que sobre campo de setí azul superior se ha trabajado de orden y cuenta del rey nuestro Sr. para la casa de campo que S.M. tiene en el Real Sitio de San Lorenzo, dirigida por don Joaquín Manuel Fos". Cit. en: JUNQUERA Y MATO, Juan José. *La decoración y*…, pp. 81 – 82.
579 BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda en…", p. 159.
580 BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda y…", p. 355.
581 BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda en…", p. 159.
582 Terciopelo cortado de pelo largo. CIETA. *Op. Cit.*, p. 17.
583 BATISTA DOS SANTOS, Antonio Fernando. *Op. Cit.*, p. 57. El brocatel es un tejido realizado con tramas y urdimbres dobles, unas de seda y otras de cáñamo, para darle más cuerpo y consistencia, en el que se emplean dos o más colores, por lo general tres, para lograr un efecto de relieve en la composición. NIÑO Y MAS, Felipa. *Op. Cit.*, p. 10.

todos eran de tafetanes, con una producción aproximada de cada uno en mil doscientas varas[584]. En 1740 había doscientos noventa y dos maestros, doscientos setenta y tres oficiales, ciento catorce aprendices y cuatrocientos quince telares[585], en los que se tejieron cinco mil ciento cincuenta piezas de cien varas[586]. En 1751 funcionaban seiscientos dieciocho telares de seda ancho y liso, sin contar otros tejidos[587]. Cuatro años después quedaban quinientos sesenta y cuatro telares porque muchos se trasladaron a Toledo y Zaragoza, y a partir de ahí da comienzo la decadencia. De tal modo que en 1760 había trescientos telares y en 1767 solo trece[588] [gráfica 4].



Gráfica 4. Evolución del número de telares en Requena a lo largo del siglo XVIII

2.3.3. Manufacturas andaluzas

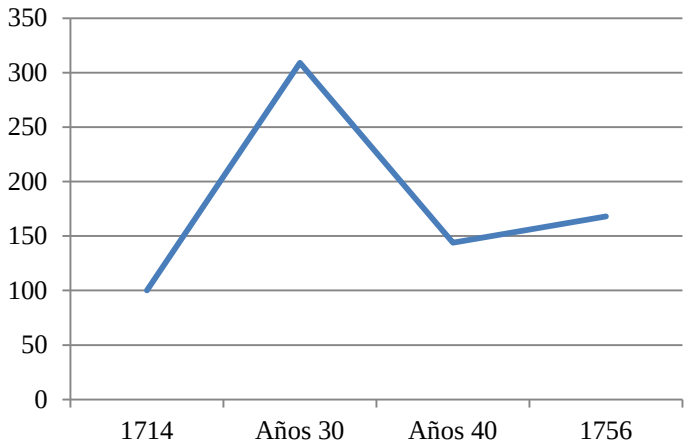
La relevancia sedera indiscutible de Valencia, junto al exclusivo género producido en Toledo, no impidió que en las ciudades andaluzas se tejiesen textiles, si bien las labores llevadas a cabo no supusieron su industrialización. Lo que existía eran talleres artesanales propiedad de un maestro, aunque no siempre era así, compuestos de uno o dos oficiales y algunos aprendices. El Catastro de Ensenada evidencia que existían en gran número las manufacturas locales diseminadas por las distintas provincias pero fragmentadas en talleres artesanales capaces de abastecer a su comarca, incluso algunos exportaban a otras regiones dentro y fuera de España[589].

[584] GARZÓN PAREJA, Manuel. *Op. Cit.*, p. 69.
[585] LARRUGA BONETA, Eugenio. *Op. Cit.*, vol. III, t. XVIII. Cit. en: VILLANUEVA, Antolín P. *Op. Cit.*, pp. 270 y 273. A su vez cit. en: BATISTA DOS SANTOS, Antonio Fernando. *Op. Cit.*, p. 57.
[586] GARZÓN PAREJA, Manuel. *Op. Cit.*, p. 69.
[587] VILLANUEVA, Antolín P. *Op. Cit.*, p. 273. Cit. en: BATISTA DOS SANTOS, Antonio Fernando. *Op. Cit.*, p. 57.
[588] GARZÓN PAREJA, Manuel. *Op. Cit.*, pp. 69 y 74.
[589] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 191.

Las ciudades andaluzas de tradición artesanal mantuvieron su modo de trabajo y su organización gremial, pero disminuyeron su producción en comparación con los siglos anteriores. La protección real favoreció la difusión de algunos centros manufactureros, que no eran fábricas, es decir, no habían transformado ni sus procesos de producción ni su técnica. Las fábricas como tal nacen a mediados de siglo por impulso real, y solo algunos particulares siguieron esta iniciativa. Estas tuvieron un éxito efímero debido a una mala gestión, al alto costo de la producción, al débil comercio y la fuerte oposición de los gremios al ser dañados en favor de los intereses de las fábricas otorgados por los monarcas[590].

2.3.3.1. *Córdoba*

Francisco Ronquillo Briceño (1644 – 1717), corregidor de la ciudad de Córdoba, de acuerdo a las órdenes de la Junta de Comercio, intentó restablecer las manufacturas. En 1714 tenía treinta y nueve fabricantes y cien telares, ninguno de terciopelo pero eran tejidos cordobeses que habían tenido bastante fama en el pasado. Ya en los años treinta tenía trescientos nueve telares, y en los cuarenta ciento cuarenta y cuatro telares. En 1756 solo ciento sesenta y ocho telares repartidos en ciento quince talleres[591]. Con lo cual, la situación fue de absoluto deterioro [gráfica 5].



Gráfica 5. Evolución del número de telares en Córdoba a lo largo del siglo XVIII

[590] *Ibídem*. p. 191.
[591] GARZÓN PAREJA, Manuel. *Op. Cit.*, p. 43.

2.3.3.2. *Granada*

Cosme III de Médici (1642 – 1723), en su visita a Granada del 17 al 19 de diciembre de 1668, nombra multitud de tejidos de inmejorable calidad producidos en la ciudad[592]. Estos seguían modelos contemporáneos, capaces de sorprender a la familia Médici, acostumbrada a los ricos textiles realizados en Florencia desde hacía siglos[593]. A pesar de esa calidad, lo cierto es que la producción granadina sufrió una crisis en el siglo XVI y en el XVII, como bien expone Francisco Martínez de la Mata (†1665), donde se lamenta de la decadencia de la industria de la seda en la ciudad nazarí[594].

Según Vicens Vives, en 1724, Granada contaba con mil telares y en 1750 solo con doscientos[595]. A pesar de esa cantidad, el número fue suficiente para crear en 1747 la Real Compañía de Comercio y Manufactura de Granada[596]. De acuerdo a estas cifras, se produjo un aumento hasta mediados de siglo, pues Santos Vaquero afirma que para ese entonces contaba con mil setecientos telares, aunque resalta que pronto empezaría la decadencia, con más de trescientos telares inactivos por culpa de la introducción de tejidos de Valencia, Murcia, Toledo, Priego y otras ciudades, lo que hizo aumentar la pobreza entre los miembros de los gremios tejedores y torcedores. En Granada quedaba prohibido extraer seda para otros puntos de España, lo cual se entendió como un privilegio, cuando en realidad obligó a reducir su producción[597].

No sabemos hasta qué punto esa decadencia era tal, pues José Orozco tenía trescientos ocho telares en 1772; José López Barajas mil quinientos setenta en 1773; José del Peche ciento cincuenta y seis en la misma data; y Luis de Estrada ciento sesenta y cuatro. En cualquier caso, la decadencia posterior sí es segura[598]. La Real Cédula de 1776 acabó con algunas de las quejas de los granadinos, se rebajó de quince a dos el impuesto sobre la libra de seda cosechada, se autorizó la venta libre a los cosecheros y

---

[592] MAGALOTTI, Lorenzo. *Viaje de Cosme de Medici por España y Portugal (1668 – 1669)*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1933, p. 210. Cit. en: BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos de seda…", p. 78.
[593] En ORSI LANDINI, Roberta; NICCOLI, Bruna (coords.). *Moda a Firenze. 1540 – 1580. Lo stile di Eleonora di Toledo e la sua influenza*. Florencia: Fondazione Arte della Seta Lisio – Pagliai Polistampa, 2005. Cit. en: BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos de seda…", p. 78.
[594] RODRÍGUEZ DE CAMPOMANES, Pedro. *Apéndice a la educación popular. Parte cuarta que contiene los ocho discursos de Francisco Martínez de Mata con uno nuevo sobre el comercio nacional que se presentan las observaciones que parecen adaptables al estado presente*. Madrid: Imprenta de Antonio Sancha, 1777. Cit. en: BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos de seda…", p. 81.
[595] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil…*, p. 205.
[596] GARZÓN PAREJA, Manuel. *Op. Cit.*, p. 277.
[597] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil…*, p. 204.
[598] GARZÓN PAREJA, Manuel. *Op. Cit.*, p. 298.

propietarios, se dispuso que las alcabalas que cargaban la seda en rama se cobrasen en la venta de los productos manufacturados y se permitió la compraventa de los tejidos provenientes de otros puntos de España[599].

La Sociedad Económica de Granada envió a Manuel Godoy (1767 – 1851) un informe a finales de siglo donde exponía que la fábrica de medias y listonería había alcanzado un gran desarrollo y perfección con aumento de su producción destinada a América, aunque la interrupción de este comercio por culpa de la guerra trajo la ruina a los fabricantes. Sin embargo, las fábricas de tejidos anchos no tuvieron prosperidad alguna[600].

En la siguiente centuria, el inglés William Jacob (1863 – 1943), que viajó por el sur de España entre 1809 y 1810, habla de la importante producción granadina y de su durabilidad, aunque no de su belleza. También de que se emplea el mismo tipo de lanzadera en la tejeduría de galones usada en Coventry, un importante centro inglés de producción de pasamanería. Además, resaltó la calidad en aumento de los paños granadinos; pero claramente se podría decir que la producción de galones era más importante que la de tejidos de seda labrados[601].

2.3.3.3. *Jaén*

La industria de la seda giennense fue significativa durante el siglo XVI y buena parte del XVII[602], con moreras en la vega del Guadalbullón y talleres de hilado de bastante relevancia[603]. El lugar de compra de tejidos era la alcaicería. Jaén no tenía, por eso compraba en la de Granada, donde llegaba género principalmente de Génova. Otras alcaicerías cercanas eran la de Almería y la de Málaga[604]. Al contar con la materia prima y puntos de venta tan próximos, es normal que en tierras giennenses fueran muy abundantes los textiles de seda. Buena cuenta de ello nos lo da el *Tratado del arte de descontagiar las ropas de seda, telas de oro y plata, tapicerías, lienzos y otras cosas*

---

[599] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil…*, p. 205.
[600] *Ibídem*. p. 205.
[601] JACOB, William. *Travels in the south of Spain. Letters written a. d. 1809 and 1810*. Londres: J. Johnson and Co. St. Paul's Church-Yard, and W. Miller, Albermarle-Street, 1811, pp. 301 – 302. Cit. en: BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos de seda…", p. 84.
[602] FERNÁNDEZ GARCÍA, José. *Jaén en el siglo XVIII*. Jaén: Universidad de Jaén, 2007, p. 52.
[603] Información proporcionada por el profesor Pedro A. Galera Andreu, director de la presente tesis doctoral, quien además estudió un contrato sobre un negocio de seda de principios del siglo XVII en el AHPJ (*Protocolos notariales*), firmado en arábigo por un morisco de Cambil (Jaén).
[604] GARCÍA GUTIERREZ, Miguel Ángel. *Op. Cit.*, p. 72.

contagiadas de Alonso de Freylas (Jaén, *Ca*. 1550 – 1624)[605]. Por desgracias, la competencia provocada por la afluencia de estos talleres fuera del Reino de Jaén dejó de ocupar a la población en este sector[606].

La renovación generalizada que se dio en el siglo XVIII llegó también a esta ciudad y aportó cierta labor fabril sedera[607]. Tal es así que cuando Esteban de Terrero y Pando (1707 – 1782) describe el "burato" en su *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española* de 1786, dice de él que es un "tejido de lana cuyo tacto es áspero y sirve para alivio de lutos en verano y para manteos. También se hace de seda"[608], y subraya que "en Jaén lo hacen excelente"[609]. Otras referencias documentales a la producción giennense las encontramos en el inventario de María Suárez, de 1731, donde se enumera una casaca "de damasco negro de Jaén"[610], y en el de Andrés Bañuelos Alcaraz, de 1748, en el que se habla de "una casaca negra forrada de sarga[611] de Jaén"[612].

En 1731 la Junta de Comercio se interesó por el restablecimiento de la industria giennense y así dejó constancia en la Consulta realizada el 3 de marzo y el 22 de septiembre del citado año, donde exponía los remedios. El rey concedió algunas franquicias por Real Cédula de 25 de julio de 1732. Después se le dio un reglamento para sus labores el 15 de mayo de 1735, y con su ayuda se restablecieron parte de sus talleres, en vista de lo cual se le prorrogaron las franquicias por Real Cédula de 16 de diciembre de 1741. La Junta también procuró aumentar la cosecha de seda, por eso

---

605 RINCÓN GONZÁLEZ, María Dolores. *Estudio y edición de Alonso de Freylas: El arte de descontagias y Discurso sobre los melancólicos*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1999. "De la seda hecha" (p. 12), "De la seda tejida" (pp. 12-13), "De los vestidos de seda" (p. 13) y "Del oro y la plata hilada o tejida sin seda" (p. 14).

606 FERNÁNDEZ GARCÍA, José. *Op. Cit.*, p. 52.

607 GARZÓN PAREJA, Manuel. *Op. Cit.*, p. 50.

608 REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española. Segunda impresión corregida y aumentada. Tomo primero. A-B.* Madrid: Joachín Ibarra, 1770, p. 547, 2.

609 TERRERO Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana […]. Tomo primero (1767)*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1786, p. 286, 1.

610 AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.772, Juan Antonio Lapuente (1731), "Inventario de bienes de María Suárez", s.f. (f. 19).

611 Tejido simple en el que la trama pasa por encima de tres o más hilos de urdimbre y por debajo de uno solo. En la pasada siguiente la trama vuelve a pasar por el mismo número de hilos, pero se desplaza un hilo de la urdimbre, el inmediato. Eso ocurrirá en cada pasada, de manera sucesiva, por lo que se origina un tejido de líneas diagonales. NIÑO Y MAS, Felipa. *Op. Cit.*, p. 8.

612 AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.238, Tomás Nicolás Maganto (1748), "Inventario de bienes de Andrés Bañuelos Alcaraz", f. 359.

elevó Consulta en 24 de noviembre de 1745 y se contestó con el Real Decreto de 24 de noviembre de 1746[613].

En 1791 se intentó remontar la industria, por eso el obispo Agustín Rubín de Ceballos (1724 – 1793) publicó el siguiente texto:

> "Continuando su caritativo celo el Excmo. Sr. don Agustín Rubín de Ceballos […] ha dirigido tornos y maestras para que se establezca el ventajoso método de hilar la seda a la Vaucanson[614], ofreciendo costear lo demás que sea conveniente, poniéndolo todo a disposición de la Real Sociedad Económica de esta capital, que desea coadyuvar a tan útiles intentos, y cerciorada por la experiencia que tuvo el año pasado, de las ventajas que trae este nuevo método, noticia a los criadores de seda, que desde el día 12 de este mes se da principio a hilar en dichos tornos en la casa que fue Teatro de Comedias […] Pagarán solamente seis reales de vellón por cada día de hilaza. Se alimentará a la joven que quiera aprender este útil método, y se le dará un torno, luego que sepa manejarlo con perfección"[615].

La maestra era de La Carolina (Jaén), "manteniéndola varias discípulas, y ha regalado a la sociedad un excelente torno de Valencia"[616]. A pesar de los esfuerzos, llevaban a cabo un tipo de tejeduría muy corriente, alejada de los virtuosos tejidos franceses y valencianos que llegaban a centros receptores tan importantes como la catedral.

> "No se puede negar que son medios eficaces para mejorar estas fábricas; pero no prosperarán tan presto, mientras no tengan más habilidad lo que tejan estofas de seda, y mejores telares, y no imiten las telas más de moda. Aquí solo se le tejen felpas cortas, lisas, y labradas, que imitan el terciopelo, parecidas al común que de este género viene de Valencia, y al mismo precio de cincuenta a cincuenta y cuatro reales la vara. También medias felpas para forros de monteras, y tercianelas[617] las de poco lustre"[618].

Gran parte de los esfuerzos fueron dedicados a la producción sedera y no tanto a la tejeduría[619]. El deán José Martínez de Mazas (1732 – 1805) también mostró sus intenciones por acabar con la ruina de la ciudad realizando tejidos a la moda, y es que a

---

[613] GARZÓN PAREJA, Manuel. *Op. Cit.*, p. 50.
[614] Ya introducido en Valencia por Guillermo Reboull, tal y como vimos en el apartado *Otras manufacturas valencianas relevantes*.
[615] ACG, *Seda*, núm. 90. Cit. en: GARZÓN PAREJA, Manuel. *Op. Cit.*, p. 51.
[616] PONZ, Antonio. *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid: Por la viuda de D. Joaquin Ibarra, 1791, t. XVI, p. 206.
[617] La tercianela es una tela similar al tafetán pero más doble y lustrosa. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 875, 2.
[618] PONZ, Antonio. *Op. Cit.*, pp. 206 – 207.
[619] MARTÍNEZ DE MAZAS, José. *Retrato al natural de la ciudad y termino de Jaén: su estado antiguo y moderno, con demostración de cuanto necesita mejorarse su población, agricultura y comercio* (ed. facs. DOBLAS, P. 1794). Barcelona: El Albir, 1978, pp. 355, 436 y 437.

pesar de ser válidos para realizar tejidos a la altura de los valencianos, no contaban con la maquinaria necesaria.

> "En cuanto a maestros no puedo decir que los haya en el día de tanta habilidad como en Valencia, y en Francia; porque su estudio no sale de tejidos lisos, como tafetanes, tercianelas, algunos pañuelos y cinterías, muy buenas felpas o medios terciopelos. No pueden seguir el curso tan vario de las modas, porque eso quiere más fomento y caudal para maquinas; pero por lo que Yo he observado conozco que son capaces para más, si se les ayuda, y si los mercaderes tuvieran con ellos compañía para surtir sus tiendas de géneros del país"[620].

Todas estas labores propiciaban mucho empleo en la ciudad, sobre todo en la plantación de moredas, su extracción e hilado. Mientras que la tejeduría era un oficio más bien femenino y por lo general tendía a limitarse a la galonería. Esta producción sería la más útil para guarnecer las piezas que se confeccionaban con tejidos venidos de fuera, más atractivos, lujosos, modernos y refinados que los realizados en Jaén.

> "Este arte de la seda es capaz de ocupar tres mil personas en Jaén, suponiendo que se aumente la cría de gusanos; porque son muchas las manos que la manejan, y en todas deja su ganancia. La primera operación es el hilado del capullo por hombres, o por mujeres al torno, en que se pagan ocho r[esle]s por día, y saliendo bien se pueden hilar dos libras; pero lo más regular es libra y media. Después se sigue el cogerla, que viene a ser lo mismo que devanarla en azarjas, o carretillos de madera cuadrados, y se pagan cuatro r[eale]s por cada libra. Luego se sigue el torcerla con mas, o menos hilos, o cabos según el fin a que se destina, y hacerla madejas; por lo que se pagan ocho r[eale]s también por libra. Sigue ahora el cocerla y lavarla para que pierda su color natural y teñirla del color que se quiera, y no siendo de carmesí fino cuesta tres r[eale]s cada libra. Otros tantos cuestan el encañado, y después veinte y siete r[eale]s de tejedura. Las más de estas operaciones se ejecutan por mujeres, y se ve que se inclinan más a esta labor, y a la de tejer cintillas y listones, que no a la de hilar lino, ni lana, ni hacer media; porque pueden ganar dos r[eale]s o más cada día"[621].

Martínez de Mazas pone como ejemplo a Luis Pérez, originariamente pobre y huérfano, casado con una mujer de la misma condición, que consiguió tener nueve telares cuando rondaba los cincuenta años, "de felpas, tercianelas, tafetanes y rasos lisos de todos colores"[622], además de ocuparse en su taller de todos los pasos relativos al hilado y la tejeduría. No lo compara ni con José Lapayese "ni con otros muchos fabricantes de Valencia; pero si hacer ver cuanto a su imitación se puede adelantar este

[620] *Ibídem*. p. 437.
[621] *Ibíd*., pp. 437 – 438.
[622] *Ibíd*., pp. 438 – 439.

arte en Jaén, lo cual ayudaría a mantener a muchas familias"[623]. El caso planteado por el deán era tan factible como el que ya hemos visto en la Casa de la Caridad de Toledo, fundada por el cardenal Francisco de Lorenzana.

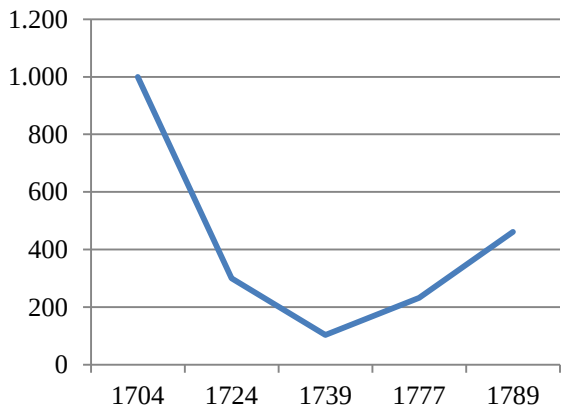
2.3.3.4. *Sevilla*

De Sevilla no podemos aportar demasiada información puesto que, al igual que el resto de ciudades andaluzas, no vivió un gran momento. De hecho, los sevillanos se quejaban del auge de la industria valenciana en detrimento de la suya[624]. En 1704 se podían tejer ciertas telas, pues contaba con unos mil telares[625]. Entre ellos destacó Alonso Rico, un tejedor de paños de oro al que le fue expedido el título de alcalde alamín de los maestros y oficiales tejedores para cuyo cargo había sido elegido por su gremio el 18 de septiembre de 1730[626]. La otra gran manufactura fue la Compañía de San Fernando[627].

En 1724 Sevilla contaba con trescientos telares y en 1739 solo quedaban ciento cuatro[628], cifra que ascendió hasta 1777, cuando había cincuenta y nueve fabricantes con veinticinco telares de ancho y veintitrés tratantes con doscientos ocho, entre ellos la Compañía de San Fernando con veintiuno. El que más tenía era Vicente Allende, con treinta y cuatro. Otro, del que Manuel Garzón Pareja no nos da su nombre, tenía diecinueve y el resto uno[629]. En 1789 se contaban cuatrocientos sesenta y dos telares[630] [gráfica 6]. En tiempos de Diego de Escacena "las pocas fábricas que quedan están paradas y los maniobreros pidiendo limosna"[631].

---

[623] *Ibíd*., pp. 439 – 440.
[624] BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos y bordados…", p. 388.
[625] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil…*, p. 203.
[626] GESTOSO Y PÉREZ, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Pamplona: Analecta, 2001, p. 387.
[627] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, p. 27.
[628] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil…*, pp. 201 y 203.
[629] GARZÓN PAREJA, Manuel. *Op. Cit.*, p. 76.
[630] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil…*, p. 203.
[631] GARZÓN PAREJA, Manuel. *Op. Cit.*, p. 69.



Gráfica 6. Evolución del número de telares en Sevilla a lo largo del siglo XVIII

CAPÍTULO 3. COMERCIO

La palabra "comercio", del latín *commercium*, es la "compraventa o intercambio de bienes o servicios"[632]. Por su parte, el "mercado", del latín *mercātus*, es el "conjunto de operaciones comerciales que afectan a un determinado sector de bienes"[633]. En este caso, los bienes con los que se comercia responden a una tipología concreta, los textiles, que se transforman en cuestión de su uso. Por este motivo podemos encontrar tejidos vendidos como materia prima, extraídos directamente del telar, o bien transformados a través de una confección previa al mercado. Además, 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"[634]. Esta última acepción es la más interesante, ya que plantea una nueva línea en nuestra investigación, tras haber analizado los fabricantes que producen dicho género; textiles que, posteriormente, pudieron formar parte de la oferta de unos vendedores y, a su vez, ser demandados por unos posibles o efectivos compradores[635]. En consecuencia, es interesante estudiar el "conjunto o clase de los comerciantes"[636], así como la "tienda, almacén o establecimiento"[637] donde se producía el comercio.

3.1. EL MERCADO NACIONAL E INTERNACIONAL

Si hay algo que hemos sacado en claro tras el estudio de las manufacturas españolas, después de haber analizado las francesas, es que las primeras jamás pudieron competir con las segundas, ni en lo que a estética se refiere, ni en el precio. Desde el punto de vista comercial podemos decir que a principios del siglo XVIII asistimos a un aumento de los privilegios para los comerciantes franceses con la Real Pragmática de 1707[638]. Con la Real Cédula emitida un año después en el palacio del Buen Retiro se contribuyó de forma definitiva a que las sederías francesas se impusieran sobre las españolas, principalmente por la rapidez con la que se llevaban a cabo los diferentes

---

[632] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. "Comercio". En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. http://dle.rae.es/?id=9vYPFME (16.01.2019).
[633] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. "Mercado". En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. http://dle.rae.es/srv/fetch?id=OyRtG0r (31.05.2017).
[634] *Ibídem*.
[635] AMARO MARTOS, Ismael. "El mercado textil en la España del siglo XVIII". En HOLGUERA CABRERA, Antonio; PRIETO USTIO, Ester; URIONDO LOZANO, María (coords.). *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico: su proyección en Europa y América*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018, p. 682.
[636] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. "Comercio...".
[637] *Ibídem*.
[638] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, p. 30.

encargos[639] y por la rebaja de los derechos aduaneros de los comerciantes galos en Aragón, Cataluña y Valencia[640].

La hegemonía de los fabricantes franceses hizo que sus propias manufacturas no pudieran hacer frente a la gran demanda[641]. En España solo pudieron competir con la llegada masiva de tejidos galos aquellas manufacturas punteras desde el punto de vista técnico y decorativo[642]. Estas no eran tan abundantes y los textiles franceses estaban al alcance de los compradores, por lo que el gobierno se vio en la obligación de sacar leyes para el fomento de la producción textil española. Ejemplo de esta situación es la ley de 1719, por la cual se prohibió la entrada de vestidos confeccionados en el extranjero y se decretó la obligatoriedad de vestirse con tejidos realizados en el país[643].

Con la Real Pragmática contra los trajes ostentosos de 1723, Felipe V permitió la llegada de mercaderías de "provincias amigas" así como de "sus dominios", siempre y cuando cumplieran las leyes de peso, medida y marca españolas, es decir, tuvieran la misma calidad que los tejidos españoles y no supusieran una competencia desleal para nuestras manufacturas[644]. Sin embargo, a partir de 1726 los españoles solo podían vestir con tejidos de producción nacional, pues de acuerdo al Real Decreto de noviembre: "lo que han adelantado las fábricas de sedas de todas suertes de tejidos en Valencia, Granada, Toledo, Zaragoza y las de paños finos, granas, entrefinos y ordinarios de Segovia, Guadalajara, Valdemoro, Zaragoza, Teruel, Béjar y otras partes, que producen los suficientes para el consumo de estos mis reinos, y que se siguen considerables ventajas a lo universal de mis vasallos y a mi real servicio de que la continuación y la conveniencia de los fabricantes las constituyan en mayor perfección y aumento"[645].

En época de Carlos III incluso podemos hablar de un desprecio por parte de la sociedad española de los géneros españoles frente a los internacionales y la falsa idea de que todo lo extranjero era mejor que lo nuestro, concepción que desacreditaba nuestros lujosos y duraderos tejidos[646]. Tal protección se dio a los extranjeros que el marqués de

---

639 BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda y…", p. 354.
640 SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, p. 30.
641 *Ibídem*. p. 30.
642 DAVANZO POLI, Doretta. "L'arte e...", 42.
643 SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 209.
644 FELIPE V. *Pragmática sanción, que su majestad manda observar, sobre trajes, y otras cosas, año de 1723*. Madrid – Sevilla: Juan Francisco Blas de Quesada, 1723, pp. 5 – 6. (Documento 21)
645 SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 209.
646 *Ibídem*. p. 215.

la Ensenada llegó a decir "que era preciso ver quién era rey de España, si el rey o los extranjeros"[647]. Con la intención de erradicar esa concepción en 1779 se volvió a insistir en la obligatoriedad de vestir con trajes confeccionados en España con tejidos españoles[648]. Para poder cumplir esa ley la manufactura de Talavera de la Reina tuvo un papel importantísimo, pues parte de su producción fue destinada a indumentaria y realizó damascos, tejidos lisos, canalés[649], gro de Tours, terciopelos y tejidos labrados para tal fin[650].

Con la Real Orden de 21 de julio de 1791 estas prohibiciones se extendieron a los ornamentos litúrgicos, de tal modo que no permitieron la llegada de seda extranjeras para su confección. Con esta ley se pretendió levantar la industria española y, muy especialmente, la toledana[651]. En esta línea, el 25 de enero de 1792 se promulgó una Real Cédula en la que se dispuso no dejar entrar pasamanería de flores y flecos llegada del extranjero[652].

Para frenar la venida de tejidos provenientes de Oriente, que al igual que los franceses pudieran ir en contra de la producción sedera española, se dictaron una serie de medidas proteccionistas que fueron muy valoradas[653]. El 9 de octubre de 1716, a través de una Real Orden, se prohibió la admisión del comercio de China cuyo cargamento fuesen tejidos de seda[654]. Ya con las Reales Cédulas de 20 de junio y 17 de septiembre de 1718[655] se prohibió la importación de algunos tejidos extranjeros, concretamente los venidos de China y otras partes de Asia[656]. Un año más tarde se amplió a los textiles orientales en general[657]. En 1751 se renovó la prohibición sobre las telas de algodón y lienzos pintados provenientes de China, Asia y Oriente Mediterráneo, excepto las de algodón de Malta[658].

---

[647] VILLANUEVA, A. P. *Op. Cit.*, p. 255.
[648] CARLOS IV, *Op. Cit.*, t. IV, lib. IX. Del comercio, moneda y minas, título XXIV. De las cosas prohibidas de introducir, Ley XVII, pp. 309 – 310. (Documento 22)
[649] Todo aquel tejido con canales horizontales, producidos por la inserción de varios hilos de trama en una misma pasada; verticales, a través de la urdimbre; e incluso oblicuos. BENITO GARCÍA, Pilar; GARCÍA SANZ, Ana. "Vocabulario de términos…", p. 348.
[650] BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda en…, p. 157.
[651] CARLOS IV. *Op. Cit.*, t. IV, lib. IX, título XXIV, Ley XXXIL, p. 311. (Documento 23)
[652] *Ibídem*. t. IV, lib. IX, título XXIV, Ley XXXIII, p. 311. (Documento 24)
[653] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Los maestros del…", p. 53.
[654] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, p. 38.
[655] CARLOS IV. *Op. Cit.*, t. IV, lib. IX, título XXIV, Ley XVII, pp. 302 – 303. (Documento 25)
[656] BENITO GARCÍA, Pilar. "Reales fábricas españolas…", p. 112.
[657] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, pp. 38 y 209.
[658] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 209.

En Francia, sin embargo, parecían no tener miedo al comercio oriental, pues se sabe que en época de Luis XV (1710 – 1774) se envió una delegación a China a la que dotó de presentes para aumentar las relaciones comerciales entre las dos naciones, unión que había comenzado en el siglo XVII. Entre esos regalos hubo telas, las más ricas de todas las que fabricaban las manufacturas francesas[659]. Su actuación era contraria a la española, pues no solo no impedían la llegada de los tejidos orientales, sino que fomentaban el libre tránsito. Más tarde veremos cómo finalmente los españoles, incluso los reyes, también quisieron hacerse con tejidos chinos sin restricción alguna, lo advertiremos a partir del reinado de Carlos III.

Las constantes leyes suntuarias emitidas refuerzan la idea de que todas las prohibiciones con ese fin fracasaron y siguió triunfando el gasto y el lujo. La principal razón es que ni los reyes daban ejemplo, por eso la de 1623 de Felipe IV (1605 – 1665) sí tuvo efecto, porque el monarca fue el primero en someterse a su propia ley[660]. Los reyes dictaminaron leyes contra el lujo sobre todo para impedir la llegada de tejidos extranjeros que debilitasen, aún más, la mermada economía española. No era tanto un ataque al gasto o el adorno, sino más bien una serie de medidas que favorecieran la producción nacional[661]. Juan Sempere y Guarinos (1754 – 1830) no lo entendió así y se mostró en contra de esta legislación "antisuntuaria", pues defendía que el lujo podía ayudar al progreso y activar la industria y el comercio, mientras que estas ordenanzas lo único que hacían era contener el gasto y estancar la economía[662].

A pesar de las numerosas leyes a favor de la industria española, tanto Toledo como Valencia no pudieron hacer frente a los grandes centros sederos extranjeros, aunque 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 ayudaron a que su posicionamiento en el mercado textil español fuera más evidente[663].

Eugenio Larruga nos acerca a esta realidad, pues de su texto se extrae que los tejidos toledanos difícilmente podían hacerle sombra a los valencianos en los mercados

---

[659] DUPONT-AUBERVILLE, M. *L'ornament des*..., s.p. Cap. *Soieries. Type de copies chinoises*.
[660] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Vestirse a la…", p. 108.
[661] PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la. "Reyes, moda y legislación jurídica en la España moderna". *Ars Longa*, núm. 9 – 10, 2000, p. 69.
[662] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Lujo y moda…", p. 231. SEMPERE Y GUARINOS, Juan. *Historia del lujo, y de las leyes suntuarias de España*. Madrid: Imprenta Real, 1788, pp. 10 – 12. (Documento 26).
[663] AMARO MARTOS, Ismael. "El mercado textil…", p. 697.

de Madrid, Andalucía o Castilla y León por la sencilla razón que ellos tenían que correr con el gasto de traer la materia prima hasta la ciudad castellana y, además, los valencianos gozaban de una serie de privilegios reales. Todo ello contribuía a que la tejeduría de sus piezas fuera menos costosa y, en consecuencia, pudieran tener un precio menor, lo que los hacía más competentes en el mercado[664]. Justamente la misma causa por la que se quejaban los valencianos de la entrada de tejidos extranjeros.

En busca de la solvencia de las manufacturas españolas sus responsables pusieron su mirada en el Nuevo Mundo para dar salida a su producción. La dificultad de exportación iba en aumento en una sociedad en la que las modas eran cada vez más efímeras. A veces los productores se saltaban la ley y abarataban los costes, pero el castigo si no conseguían ocultarlo era quemarles el género en público si era la primera vez que ocurría, agravándose el castigo en caso de reincidencia[665].

Con la Real Orden de mayo de 1720 se crearon una serie de disposiciones para beneficiar el comercio con América. En diciembre de ese mismo año se aligeraron las aduanas, especialmente en Jerez, por las dificultades que sufrían los comerciantes de tejidos de seda de Valencia, Toledo y Granada[666]. En 1738 se concedió por Real Carta la exención de alcabalas y cientos en las aduanas de Sevilla y otros puertos andaluces para que estos géneros fueran enviados a América. En la primera mitad del XVIII se logró que la mayor parte de los tejidos que se consumieran en el Nuevo Mundo fueran españoles y, especialmente, valencianos[667].

Esta proliferación del mercado con América queda reflejada en un documento del 15 de marzo de 1741, por el que Francisco Antonio Pavía informó al duque de Salas de que se abría un permiso de comercio de tejidos de seda para las Indias de España y Portugal a su paso por Cádiz y Lisboa, por ser de interés para nuestro reino frente al resto de naciones. Más tarde, el 10 de mayo de 1744, los mismos personajes mantuvieron una conversación en la que aseguraban que este mercado resultaba primordial y que había experimentado un aumento considerable que años atrás tuvo Lyon y Génova, aunque el centro italiano por entonces había decaído[668].

---

[664] LARRUGA BONETA, Eugenio. *Op. Cit.*, vol. III, t. VII, pp. 272 – 273. (Documento 27)
[665] BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos de seda…", p. 78.
[666] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, p. 38.
[667] RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago. *El arte de*…, p. 29.
[668] ASN, *Ministero degli Affari Esteri*, st. 212/213, b. 2994, núm. 1, "I. Agenti e consoli di S.M. ne porti della Spagna dal 1740 al 1747". (Documento 28)

En la segunda mitad de la centuria no había envíos de tejidos valencianos a otros países europeos, al menos no se tiene constancia, y en España tenían poca demanda, por lo que dependían básicamente del mercado colonial[669]. La exportación de tejidos en la península se producía por tierra, mientras que a Cádiz lo hacían por mar y de ahí a las Indias[670]. Este sistema de mercado consistía "en mantener un agente de ventas permanente en Cádiz que se ocupase de situar las mercancías en los barcos con destino a las Indias"[671]. Para mayor seguridad algunos sederos se trasladaron a Cádiz para vigilar cómo se llevaban a cabo sus negocios[672].

En época de Carlos III se aseguró el libre comercio con el Nuevo Mundo, lo que benefició a la venta de tejidos españoles[673]. En 1765, por medio de una Real Cédula, se extendió este dictamen a cualquier puerto de España, hecho que sobre todo fue bueno para Cataluña[674]. En 1778 se volvieron a escriturar las mismas premisas[675]. Con la Real Cédula de 12 de enero de 1779 se fomentó la exención de pagar alcabalas y cientos a los comerciantes que comprasen tejidos en las fábricas castellanas para exportarlas a América, y la liberación de derechos reales y municipales en tintes, máquinas e instrumentos que entrasen en las aduanas y pueblos[676]. Así fue hasta que en 1780 el mercado colonial empezó a decaer[677]. A finales de siglo le salieron unos duros competidores que venían de antes, pero que ahora tenían más fuerza, los tejidos chinos. A lo que hay que añadirle el triunfo de las nuevas modas, que favorecerían los tejidos de algodón[678].

3.2. MERCADERES Y PUNTOS DE VENTA

Tras la Guerra de Sucesión los comerciantes adquirieron nuevos derechos que pagar, lo que dio lugar al encarecimiento de los tejidos. Esto supuso la pérdida de ventajas frente al resto de manufacturas, que hasta entonces les habían hecho ocupar un

[669] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "La sedería valenciana…", p. 27.
[670] ALEIXANDRE TENA, Francisca. *Catálogo del*…, p. 26.
[671] RIBES IBORRA, Vicent. "La seda valenciana…", p. 63.
[672] *Ibídem*. p. 63.
[673] VILLANUEVA, Antolín P. *Op. Cit.*, p. 255.
[674] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, pp. 187 – 213.
[675] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, p. 73.
[676] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 213.
[677] FRANCH BENAVENT, Ricardo. *La sedería valenciana*…, p. 117.
[678] FRANCH BENAVENT, Ricardo. "La sedería valenciana…", p. 28.

lugar favorable a nivel nacional[679]. El exceso de privilegios de las fábricas reales o de ciertos fabricantes provocó fuertes desigualdades. Además, las medidas impuestas no impidieron el contrabando[680].

Para comercializar con tejidos de seda y labrarlos en Toledo a inicios de siglo había que ser fabricante de profesión. No había, por tanto, intermediadores comerciales, sino que había dos tipos de fabricantes: o bien eran "maestros o mercaderes", que daban sus tejidos a otros maestros para ser labrados, o labraban ellos mismos los tejidos después de ser tintados[681]. En cualquiera de los dos casos esos fabricantes después se encargaban de comercializarlos. El caso de Vicente Díaz Benito fue especial, pues no solo producía y distribuía ropas y tejidos labrados en sus telares, sino que también comerciaba con tejidos de otros lugares, se trataba de un comerciante adelantado a su tiempo[682].

En esta primera mitad del siglo XVIII, los clientes compraban los tejidos en ferias itinerantes o a vendedores ambulantes que viajaban a los lugares más remotos a por estos artículos de lujo. También entonces aparecieron las primeras tiendas, lugares físicos donde se vendía el género, si bien es cierto que en la segunda mitad de la centuria los compradores acudieron cada vez más a estos establecimientos y por eso, con el paso del tiempo, los equiparon cada vez más. A lo largo de los años se fueron estableciendo en el centro de las ciudades, lo que facilitó la compra a la alta sociedad de la época, al haber creado espacios de recepción de compradores donde mostrar los más fastuosos textiles del momento a los personajes adinerados de la época[683].

Madrid estaba bien provisto de tiendas, como ocurría en otras capitales. Dentro de la ciudad, la Puerta de Guadalajara fue el lugar donde se dieron cita los más importantes negocios del momento[684]. Tal es el caso del mercader Juan Fernández Gutiérrez, citado junto a su mujer Rosa de Astorga en el inventario de José Benito y

---

[679] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, p. 31. SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 210.
[680] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 210.
[681] MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Op. Cit.*, p. 21.
[682] SANTOS VAQUEROS, Ángel. "Vicente Díaz Benito…", p. 116.
[683] MILLER, Lesley Elis. "Comprando seda en el siglo XVIII en Madrid". *Datatèxtil*, núm. 10, 2004, p. 6.
[684] *Ibídem*. pp. 6 y 17.

Muro de 1743, también "mercader de sedas en la puerta de Guadalajara"[685]. De 1763 es el inventario de Francisco José de Uribarri, "del comercio que fue de paños[686] de esta corte"[687], aunque se desconoce el lugar donde tendría ubicado su negocio. Estas tiendas podrían ser tal y como la que representa Luis Paret y Alcázar (1746 – 1799), pintor rococó de la segunda mitad del siglo XVIII conocido por sus cuadros de gabinete[688]. El lienzo muestra cómo sería el aspecto de uno de estos locales de Madrid, a juzgar por la indumentaria castiza de los personajes y porque además sabemos que era la ciudad natal y de residencia del artista, con una serie de telas dispuestas por el suelo, mesas y paredes del negocio para el disfrute visual de los potenciales compradores [fig. 15].

Fig. 15. Núm. de inv. 2512. *La tienda* (1772), Luis Paret y Alcázar. ©Museo Lázaro Galdiano, Madrid

En Jaén se sabe de la existencia de estas tiendas, pero no del lugar de ubicación. Lo podemos constatar por un documento de 1777 en el que mercaderes de ropas, lienzos, seda y lana de la ciudad piden que se les permita poner en sus tiendas lienzos,

[685] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.231, Tomás Nicolás Maganto (1743), "Inventario de bienes de José Benito y Muro", s.f. (ff. 60 y 70 si comenzamos a contar desde el inicio del inventario de Benito y Muro).
[686] Cualquier tejido de seda, lino o algodón, que puede tener varias estofas, y que sirve para vestirse u otros usos. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1737, p. 110, 1.
[687] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 18.843, José Sánchez Pizarro (1763), "Inventario de bienes de Francisco José de Uribarri", s.f. (f. 1 desde el inicio del inventario).
[688] Núm. de inv. 2512. *La tienda* (1772). Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

telas y cortinas[689]. Más extenso es el inventario encontrado por la profesora Torres Martínez, fechado en 1783, que resulta de nuestro interés porque pertenecía a una tienda de telas ubicada en la ciudad a punto de traspasarse[690].

Los mercaderes al servicio de la Casa Real en tiempos de Isabel de Farnesio son enumerados por la investigadora Antúnez López. Algunos de los más importantes son Martín Bouchers, de París, que proporcionó bastante género francés; Juan de Aguirre, de la Puerta de Guadalajara, como Fernando de San Vicente; Esteban Gregorio, fabricante y mercader; Pedro Fernández de Recas, comerciante de tejidos traídos de Toledo, Zamora, Cuenca, Valladolid y Valencia, aunque los más vendidos venían de París; Juan Manuel Hermoso, que también ponía a la venta bastantes telas de la capital francesa, como Juan Maret; y Juan Bautista Barco, vendedor de Valencia, de donde procedían los textiles que él vendía, como Juan Bautista Basa y Cavaller[691].

Entre los mercaderes que suministraron tejidos a la monarquía destacaron los comerciantes apellidados Merino, cuyo comercio estaba una vez más en la Puerta de Guadalajara. En primer lugar, debemos destacar la figura de Manuel Merino, también en tiempos de la segunda esposa de Felipe V, que llegó a ser secretario de su majestad además de mercader de sedas de la Real Casa, en su mayoría de sedas francesas, muchas de ellas traídas para la Real Capilla del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso[692]. A la muerte del padre, en 1742, le sustituyó uno de sus dos hijos, Vicente Merino, menor de edad y, por tanto, el negocio quedó a cargo de la madre de este, Juana López. A él le siguió su hijo Baltasar Merino en 1796. El género proporcionado iba desde tejidos y bordados para indumentaria hasta prendas de vestir ya confeccionadas, además de encajes, botones, pasamanería y galones de oro y plata[693].

---

[689] AHNE, *Consejos*, caja 31.426, exp. 5, "Solicitud de los diputados de mercaderes de ropas, lienzos, seda y lana de la ciudad de Jaén para que por lo proveído con los gremios de paños y lienzos de Sevilla se les permita poner en sus tiendas en todo tiempo del año lienzos, telas y cortinas" (1777 – 1784).

[690] TORRES MARTÍNEZ, Marta. "Recepción de léxico textil dieciochesco en la tradición lexicográfica del español". *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, vol. VI, sem. 2, 2018, pp. 197 – 230.

[691] ANTÚNEZ LÓPEZ, Sandra. "Los mercaderes textiles de Isabel de Farnesio (1714 – 1746)". *Eviterna, revista de humanidades, arte y cultura independiente*, núm. 5, marzo 2019, pp. 6 – 11.

[692] *Ibídem*. p. 9.

[693] 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: AGP, *Personal*, caja 675, exp. 14, Manuel Merino; AGP, *Personal*, caja 675, exp. 3, Vicente Merino; AGP, *Personal*, caja 675, exp. 25, Vicente Merino; AGP, *Personal*, caja 675, exp. 3, Baltasar Merino. Cit. en: BENITO GARCÍA, María del Pilar. *Paraísos de seda*…, pp. 113 – 114.

Con el paso del tiempo en Toledo encontramos un tipo de comerciantes llamados "mercaderes de calle Ancha", que compraban tejidos y ropas a los maestros fabricantes y después los vendían en sus tiendas sin haber participado en su producción[694]. A veces compraban la seda y se la vendían a los artífices o a los maestros del Arte de la Seda, de tal modo que traficaban con la materia prima. Así pues, siempre ocupaban puestos de intermediarios, ya fuera con la venta de seda o de tejidos[695].

Por otro lado, estaban los "mercaderes de escritorio", que compraban seda en Valencia y Murcia principalmente y se encargaban de prepararla hasta llegar a la tejeduría. Después se la entregaban a los maestros tejedores, y luego se la descontaban del precio de la tela final. Por último, vendían estas piezas en las distintas ferias del reino, incluso las exportaban a las Indias y Portugal. Estos mercaderes tenían sus propios telares en los que trabajaban maestros y oficiales a sus expensas. Además, encargaban o compraban a otros maestros particulares cuando lo necesitaban. Muchos de esos maestros tejedores sobrevivían gracias a los mercaderes de escritorio, pues pocos tenían la capacidad de proveerse de materia prima, tejer las telas y comercializarlas[696].

En la segunda mitad del siglo XVIII pervivió el comercio ambulante más allá de las ferias, a pesar de la aparición de las tiendas, pero no estaban bien vistos por los propietarios de negocios fijos. Esta situación propició la creación de la Real Cédula de 25 de marzo de 1783, por la cual se prohibió la venta ambulante de tejidos de seda y lana a comerciantes piamonteses, genoveses y malteses que recorrían las casas, carreteras y campos ofreciendo género extranjero, saltándose el pago de impuestos que sí cargaban a los comerciantes españoles que vendían en tiendas[697].

La medida de 1783 benefició al estado y a los que regentaban las tiendas, pero no a los compradores. Por eso, el 20 de febrero de 1790, el consejo, justicia y regimiento de Linares (Jaén) redactó una carta en la que pedía que se les concediesen a los forasteros la posibilidad de vender tejidos de seda y otros géneros por calles, casas,

---

[694] SANTOS VAQUEROS, Ángel. "Vicente Díaz Benito…", p. 116.
[695] SANTOS VAQUERO, Ángel. "El mundo sedero…", p. 191.
[696] SANTOS VAQUEROS, Ángel. "Vicente Díaz Benito…", p. 116.
[697] CARLOS IV. *Op. Cit.*, t. IV, lib. IX, título V. De los revendedores, regatones y buhoneros, Ley XIII. Boletín Oficial del Estado, p. 258. (Documento 29)

huertas y campos. Para la defensa de este libre mercado argumentó que era muy útil y conveniente, porque los mercaderes locales ponían a la venta determinados textiles a un precio elevadísimo, al tratarse de piezas exclusivas y difíciles de hallar en la ciudad. La presencia de estos vendedores ambulantes traía consigo un aumento de la oferta y, en consecuencia, el abaratamiento de esas telas, lo que resultaba beneficioso para los compradores. En la carta se hacía alusión directa a los terciopelos, comprados a cincuenta y cuatro reales la vara y vendidos a ochenta. Entre los comerciantes que traían este codiciado género se encontraban los renombrados genoveses[698].

3.3. MERCADERÍAS

Tras analizar el proceso de comercialización de los tejidos, es el momento de estudiar el género puesto a la venta antes de ser comprado para la confección de indumentaria, revestimientos arquitectónicos y de mobiliario, ornamentos sagrados y vestiduras de imagen. Esto es lo que las fuentes documentales llaman "mercaderías"[699], enumeradas en los inventarios de los mercaderes, como las que aparecen en el almacén del fondo en el retrato de *Elijah Boardman* (1760 – 1823), pintado por Ralph Earl (1751 1801)[700] [fig. 16]. Si bien, también podemos descubrir estas telas a través de los bienes de otros personajes, adquiridas en un determinado momento para que sus sastres y decoradores las destinaran a algún fin.

Fig. 16. Núm. de inv. 1979.395. *Elijah Boardman* –detalle– (1789), Ralph Earl.
©The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

[698] AHNE, *Consejos*, caja 27322, exp. 38, "El Consejo, Justicia y Regimiento de la Villa de Linares (Jaén) sobre que se le conceda facultad para que los forasteros puedan vender todo género de lencería y tejidos de seda y lana, siendo de estos reinos" (1790), ff. 3 – 6. (Documento 30)
[699] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 548, 1.
[700] Núm. de inv. 1979.395 (1789), Ralph Earl. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

El inventario de 1706 de José Francisco Sarmiento de Sotomayor y Velasco (1681 – 1725), V conde de Salvatierra, IV marqués del Sobroso y IV conde de Pie de Concha[701], incluye ormesí[702] liso negro, tercianela[703] negra doble, teletón[704] negro, felpa azul, tela ligera morada, blanca y amusca[705] de plata y oro; tafetanes sencillos[706] de colores, gasa[707] morada y dorada traída de China, y otras piezas bordadas[708]. Lo más interesante en este caso son los tejidos venidos de Asia, lo cual nos adelanta y revela un fuerte comercio con Oriente, y la llegada masiva de sus producciones sederas.

Mucho más extenso es el inventario de 1708 de Fadrique Vicente Álvarez de Toledo Osorio (1686 – 1753), IX marqués de Villafranca del Bierzo, IX marqués de los Vélez, grande de España, VI duque de Fernandina, VI príncipe de Montalbán, IV marqués de Villanueva de Valdueza, VIII marqués de Molina y V conde de Peña Ramiro, y eso que por entonces aún no era ni gentil hombre de cámara de Felipe V, puesto que ostentó a partir de 1720, ni gobernador de la caballeriza de Mariana de Neoburgo (1667 – 1740), segunda esposa de Carlos II. Con el paso de los años llegaría a ser ministro de la Junta de Guerra en 1727, consejero de estado en 1732 y mayordomo mayor del rey Fernando VI en 1747, quien le hizo caballero de la Orden del Toisón en 1750 y caballero de la Orden del Espíritu Santo un año después, por lo que entendemos que sus caudales aumentarían considerablemente como lo hicieron sus responsabilidades[709].

---

[701] VV.AA. *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*. Madrid: Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2000 – 2001, v. VI, p. 114.

[702] Tela prensada que hace decoración de aguas. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 670, 2. Este tipo de decoración imita las ondas o visos que hace el agua. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1770, p. 103, 2.

[703] Tela de seda semejante al tafetán, pero más doble y lustrosa. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 875, 2.

[704] Tela de seda, parecida al tafetán con cordoncillo menudo, aunque tiene más cuerpo y lustre. Hoy lo llamaríamos gro de Tours. CIETA. *Op. Cit.*, p. 19. REAL ACADEMIA ESPAÑOL. *Diccionario de la*…, 1780, p. 871, 1.

[705] También dicho "musco", de color pardo oscuro. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 641, 2. Tipo de marrón. ABAD ZARDOYA, Carmen. "Ratas, cenizas y perlas. El vocabulario del color en los interiores del siglo XVIII". *Res Mobilis. Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, núm. 5, vol. 5, 2016, p. 34.

[706] Los referidos en el texto serían los más simples, aquellos en los que la ligadura se compone de un solo hilo de trama y otro de urdimbre.

[707] La gasa es una armadura específica en el que los hilos de urdimbre y de trama se anudan entre sí. Su tejeduría requiere de un telar específico que permite la creación de esa especie de nudos.

[708] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 13.982, Francisco Lázaro Mayoral (1706), "Inventario de bienes de Francisca Josefa Fernández Dávila y Córdoba, marquesa de Arcicóllar y Baides", ff. 179 – 179v.

[709] PINEDO Y SALAZAR, Julián. *Historia de la Insigne Orden del Toisón de Oro, dedicada al rey nuestro señor y gran maestre de ella*. Madrid: Imprenta Real, 1787, t. I, pp. 527 – 528.

El joven Fadrique Vicente de Toledo Osorio tenía por aquella fecha: damasco carmesí de Italia[710], felpa lisa del mismo color, terciopelo negro labrado, tela de "verguilla"[711] musca de plata y oro, otra igual doble[712], rasos y chamelotes[713] muscos labrados, tafetanes sencillos de colores, tafetán musco más delgado y manchado, chamelote musco "grano de trigo"[714], raso liso[715], chamelote "hoja de olivo"[716], tafetán del mismo color, gasa, tafetán doble color de caña[717], hoja de olivo y musco; tafetán delgado azul, brocatel, raso de seda muy ligero de China, tafetán blanco, raso blanco de China labrado con decoración de mantelería[718], tafetán chino "color de pañuelos"[719], felpa lisa "color de talco"[720], tafetán de gasa labrado de muchos colores traído de China, brocatel azul con decoración dorada, tela labrada similar a la gasa de color "yerba"[721] [sic, hierba], raso labrado hierba y escarolado[722], "brocatillo" [sic, brocatel] angosto[723] que combina los colores hierba y franciscano[724], gasa de seda y algodón de China, mosquetero[725] de gasa blanca, otro igual de gasa listada[726], terciopelo azul labrado, gasa de seda con flores de colores y "oro de yerba"[727], otra blanca "muy morena"[728], y otra

[710] Probablemente de Génova, el mayor centro productor de este tipo de tejidos en el país.
[711] Hilo metálico similar al de plata sobredorada o de su color, tirado sin seda. TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana […]. Tomo tercero (1767)*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1788, p. 783, 1.
[712] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 13.981, Francisco Lázaro Mayoral (1708), "Inventario de bienes de Fabrique de Tolero Osorio, marqués de Villafranca", f. 934.
[713] Tela de pelo de camello prensado. BENITO GARCÍA, Pilar; GARCÍA SANZ, Ana. "Vocabulario de términos…", p. 348.
[714] Un color tostado claro.
[715] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 13.981, Francisco Lázaro Mayoral (1708), "Inventario de bienes de Fabrique de Tolero Osorio, marqués de Villafranca", f. 934v.
[716] De color verde oliva.
[717] Color entre beis y tostado. ABAD ZARDOYA, Carmen. "Ratas, cenizas y…", p. 30.
[718] Se refiere a la decoración habitual que tienen los manteles, pues probablemente ese sería el uso definitivo de este tejido.
[719] Equivaldría al actual blanco roto.
[720] Blanco.
[721] Verde.
[722] De color pálido y amarillo blanquecino, como el de una escarola cuando está madura. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 426, 2.
[723] Tela estrecha. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la* REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua […]. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo primero. Que contiene las letras A.B.* Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1726, p. 294, 1.
[724] Marrón del hábito de San Francisco. ABAD ZARDOYA, Carmen. "Ratas, cenizas y…", p. 25.
[725] Tipo de galón dorado. LARRUGA BONETA, Eugenio. *Op. Cit.*, vol. III, t. VIII, p. 284.
[726] También llamada alistada, que tiene decoración de listas. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 587, 2.
[727] Puede hacer referencia a la lámina metálica verde o a la combinación de tallos verdes con detalles dorados.
[728] Oscurecida.

angosta "gredellí"[729] y de color "verde mar"[730], damasco carmesí, felpa del mismo color, otra musca, tela encarnada[731] con plata y oro, chamelote musco labrado, tafetán doble, raso liso blanco de China, tafetán tornasolado[732] del mismo país, tafetán labrado y listado con hojuela[733] de plata, y más brocateles, rasos y tafetanes tornasolados de China. Estas mismas telas vuelven a ser nombradas más adelante, y aclara que todas ellas han sido adquiridas en la Puerta de Guadalajara[734]. Nuevamente, es justo señalar la importancia de la importación de tejidos chinos hasta tierras españolas.

Cuando murió Francisco Grillo de Mari, según el inventario del marqués de Francavila, su hijo Domingo aún era menor de edad, por eso no es hasta el 29 de octubre de 1717 cuando se enumeran lo bienes que dejó, entre los que se incluían dos varas de damasco morado y una pieza de terciopelo verde que podría tener decoración labrada dorada o tratarse de otra tela diferente con fondo dorado, no queda muy claro[735].

La separación de los bienes que quedaron a la muerte de Francisca Josefa Fernández Dávila y Córdoba, II marquesa de Arcicóllar y Baides, esposa del que fuera gobernador de Chile, Francisco López de Zúñiga y Meneses (1599 – 1655 o 1656), IV marqués de Baides, VIII conde de Pedrosa del Rey y señor de Tovar, fue redactada en 1727 y recoge un número mayor de piezas. En su apartado *Ropas de seda* expone un

---

[729] Forma coloquial utilizada por los comerciantes para referirse al color de la rosa seda. TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana […]. Tomo segundo (1767)*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1787, p. 237, 2.

[730] Verde claro azulado.

[731] Color de la carne o rojo. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 398, 3. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. "Encarnado, da". En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/?id=F1HNH02 (30.05.2019).

[732] Que varía su color en función de la luz proyectada. Actualmente se usa la palabra tafetán para referirse este tejido tornasolado, que no hace alusión al ligamento sino al efecto de luz. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. "Tornasol". En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/tornasol#a5y9P7j (11.04.2020).

[733] Laminilla metálica. Tiras delgadas y estrechas de membrana animal, plateada o dorada por una de sus caras, que sirve para galones, bordados, etc. Si es dorada se suele denominar "oro de Chipre". BENITO GARCÍA, Pilar; GARCÍA SANZ, Ana. "Vocabulario de términos…", p. 352.

[734] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 13.981, Francisco Lázaro Mayoral (1708), "Inventario de bienes de Fabrique de Tolero Osorio, marqués de Villafranca", ff. 934 – 934v, 936 – 936v, 937v – 938, 1038, 1038v, 1070v, 1071, 1071v, 1072, 1072v, 1073, 1073v, 1076v, 1077, 1115v y 1116.

[735] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 14.087, Francisco Matienzo (1717), "Inventario de bienes de Francisco Grillo de Mari, marqués de Francavila", ff. 452 y 460v. Un dato curioso es que en el inventario aparece como marqués de Francavila, título nobiliario que en realidad es un ducado, como el que ostentó en su día Diego Hurtado de Mendoza y de la Cerda (1500 – 1578). Por su parte, la Real Academia de la Historia señala que es marqués de Clarafuente, de hecho, nos habla de su tío Domingo Grillo, por el que sentía gran admiración y del que recogería el nombre para su hijo. REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. "Francisco Grillo de Mari". http://dbe.rah.es/biografias/71783/francisco-grillo-de-mari (12.02.2020).

gran número de textiles: encajes[736] de plata, ormesí negro liso[737], teletón negro de cordoncillo[738], felpa azul, tela morada, blanca y musca con decoración plateada y dorada; tafetán sencillo de colores, y gasa morada y dorada de China[739].

Tras el estudio de estos inventarios comprobamos que son muchos los tejidos chinos llegados a España en épocas intercaladas a la legislación que impidió la entrada de sus telas en nuestro país. Esto no hace, sino, demostrar que si se promulgaron tantas leyes para proteger las manufacturas españolas de la venida de género oriental es porque no se cumplían y la gente compró con asiduidad estas sederías, tal y como refleja la documentación analizada.

El más interesante de todos estos documentos es, como era de esperar, el inventario de José Benito y Muro, mercader de tejidos en la Puerta de Guadalajara, fechado entre 1743 y 1744. Como la extensión de dicho inventario es notable y su interés en nuestra investigación destacado, procederemos a resaltar las aportaciones más significativas[740]. En primer lugar, sorprende la cantidad de tipologías textiles que menciona: tafetanes (lisos, dobles[741] y dobletes[742]), sargas, rasos lisos, mueres[743] (algunos estampados[744] y otros "de aguas"), terciopelos, teletones, rizos[745], felpas lisas,

---

[736] Tejido ornamental no realizado en el telar bastante transparente formado por hilos normalmente muy finos que se entrecruzan, se tuercen o se anudan entre ellos para obtener el motivo decorativo calado. BENITO GARCÍA, Pilar. "Textiles…", pp. 154 – 155.

[737] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 16.149, Manuel Rafael Mayoral (1727), "Inventario de bienes de Francisca Josefa Fernández Dávila y Córdoba, marquesa de Arcicóllar y Baides", f. 603v.

[738] Labor que en algunos tejidos hace la trama, sin formar dibujo alguno, y que solo muestra alguna aspereza, como el rizo, la tercianela, carro de oro y otros. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 596, 1.

[739] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 16.149, Manuel Rafael Mayoral (1727), "Inventario de bienes de Francisca Josefa Fernández Dávila y Córdoba, marquesa de Arcicóllar y Baides", ff. 604 – 604v.

[740] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.231, Tomás Nicolás Maganto (1743), "Inventario de bienes de José Benito y Muro", s.f. (ff. 21 – 31v y 87v – 98v). (Documento 11)

[741] Panamá: tipo de tafetán en el que los hilos de la urdimbre y la trama son dobles. FREDERIKSEN, Ninette. *Manual de tejeduría*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1986, p. 118.

[742] Al tener más cuerpo que el tafetán sencillo, pero menos que el doble, equivaldría al reps, pues el gro de Tours se cita como tal en las fuentes de archivo ("grodetures"). Si es un reps por efecto de trama esta tiene mayor densidad o grosor que la urdimbre, que queda oculta, y el diseño se hace a partir de la trama. Si es un reps por efecto de urdimbre esta última es la más gruesa y la que tapa la trama. GILLOW, John; SENTANCE, Bryan. *Op. Cit.*, pp. 78 y 81.

[743] Término que viene del francés y es una especie de ormesí de aguas. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 624, 1.

[744] Dibujos de colores o sin ellos impresos a fuego o en frío sobre tejidos de lino, seda o lana. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso. Tercera edición, en la cual se han colocado en los lugares correspondientes todas las voces de los suplementos, que se pusieron al fin de las ediciones de los años de 1780 y 1783, y se han intercalado en las letras D.E. y F. nuevos artículos, de los cuales se dará un suplemento separado*. Madrid: Viuda de Joaquín Ibarra, 1791, p. 403, 2.

princesas[746], persianas[747], gorgoranes[748], noblezas[749], grisetas[750] labradas, melanias[751] lisas y de dados[752], "segries"[753], espumillones[754], tercianelas, damascos, cristales[755], crespones[756], buratos, requemados[757] sencillos de velos[758] y otros dobles, sayas de reina[759], brocados[760], primaveras[761] simples y dobles, glasés[762], gro de Tours lisos y labrados, nubados[763], listados, espolinados o brochados, lustrinas[764], "armoisines"[765],

---

[745] Tipo de terciopelo sin cortar que queda áspero, con hilos como cordoncillos. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1737, p. 625, 2.

[746] Los diccionarios de la época dicen que es un tipo de tela pero no aclara cuáles son sus características. TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario con las*…, 1788, p. 212, 2.

[747] Tela de seda con varias flores grandes tejidas y diversidad de matices. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 716, 1.

[748] Tela de seda con cordoncillo. También los había alistados y realzados. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 503, 3.

[749] Tejido de seda con motivos realizados en damasco que con sus sombras ayudan a resaltar otros delicados elementos decorativos. BENITO GARCÍA, Pilar; GARCÍA SANZ, Ana. "Vocabulario de términos…, p. 352. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 673, 2.

[750] Determinada tela de seda con flores u otros dibujos muy laboriosos. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española. Vigésimo primera edición*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992, p. 748, 2.

[751] Cierta tela de seda. TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario con las*…, 1788, p. 558, 2.

[752] Pedazos de lona cuadrados que sirven de fuerzas a los puños de las velas de los barcos, y otros se ponen dónde están los garruchos para las proas de las bolinas. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua […]. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo tercero. Que contiene las letras D.E.F*. Madrid: Imprenta de la Real Academia Española por la viuda de Francisco del Hierro, 1732, pp. 2,1 – 2,2.

[753] Tela de seda recia de tafetán doble o panamá, con una laborcilla parecida a la que llaman saya de reina. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1739, pp. 66,1 – 66,2.

[754] Tejido de mucha seda con ligamento de tafetán doble o panamá muy grueso, casi como la tercianela doble. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1732, p. 615,1.

[755] Probablemente se refiera a un tejido de aguas o muy brillante.

[756] Especie de gasa en la que la urdimbre está más retorcida que la trama. El más común es el que se teje totalmente de seda, pero lo hay también de lana o combinado. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 290, 1.

[757] Tejido delgado, muy negro y con cordoncillo sin lustre, con el que se hacían los mantos. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1737, p. 588, 2.

[758] Tela delgada que cubre una cosa y se usa para ocultar lo que no se quiere que normalmente está a la vista por respeto. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1739, p. 437, 1.

[759] Tela de lana o seda tejida en motas o cuadritos que se usaba para vestidos de mujeres. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1739, p. 55, 1.

[760] Tejido realizado a partir de tramas suplementarias de un material diferente al de la base. Generalmente se utiliza para hacer referencia a los tejidos de seda en los que la rica decoración se ha elaborado a partir de tramas suplementarias de plata de su color o sobredorada. GILLOW, John; SENTANCE, Bryan. *Op. Cit.*, p. 91.

[761] Tejido de seda con flores de seda matizadas de varios colores, de ahí su nombre. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1737, p. 377, 1.

[762] Tela de seda muy lustrosa y resplandeciente. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 501, 2.

[763] Se aplica a las telas coloridas con figuras de nubes. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 686, 1.

[764] Tela de seda, parecida a la griseta, pero de más lustre. TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con*…, 1787, p. 483, 2.

[765] Especie de tafetán que viene de Italia y de la Indias Orientales. TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con*…, 1787, p. 151, 2.

tisúes y restaños[766]. La clasificación de esta terminología según se refiera a la técnica, la decoración o la fibra resulta complicada, ya que algunos conceptos hacen referencia a dos o tres de estos apartados descriptivos.

El punto[767] y los matices[768] de los textiles, dos conceptos que aparecen asociados a determinadas mercaderías enumeradas en este inventario, son fundamentales en la decoración resultante. Los tejidos más repetidos son los lisos, los de rayas (alistados), los de flores matizadas de gran tamaño (persianas), los de flores matizadas sin identificar su tamaño (primaveras), y los de flores combinadas con otros motivos (grisetas), algunos de ellos visibles en la citada pintura de Ralph Earl [fig. 16]. Después de dedicar el quinto capítulo a los diseños para textiles de seda labrados, intentaremos reconocer esta terminología y contrastarla con las decoraciones analizadas.

En cuanto a los colores, primeramente se señalan dos categorías: bajos[769] y altos[770]. Esta diferenciación probablemente tiene que ver con el coste y la calidad del tinte, según fuese más o menos difícil de conseguir y fuese más o menos brillante y puro. Algunos de estos colores se catalogan de "antiguos", por lo que también dependieron de las modas del momento y, del mismo modo, los habría modernos. En este inventario se citan los siguientes: negro, blanco, amarillo, carmesí, encarnado, rosa, azul, oro, plata, gris, musco, verde, escarolado, loza[771], punzo[772], oliva[773], pajizo[774] y fuego[775].

---

[766] Tela de plata u oro parecida al glasé. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1737, p. 599, 2.
[767] Labor o forma que va tomando el haz de la tela que no lleva un dibujo específico. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1737, p. 434, 2.
[768] Mixtura o unión de colores diversos que se mezclan en las pinturas, tejidos, bordados y otras cosas, con tan admirable proporción que las hermosean y hacen resaltar. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 514, 1.
[769] Puede referirse a un color ordinario y vulgar, de poca estimación. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1726, p. 580, 1. También puede decirse del estilo opuesto al sublime. TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con*…, 1786, p. 206, 2.
[770] Al contrario que el bajo, el color alto es superior, excelente. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1770, p. 206, 2.
[771] Color del barro fino y lustroso, con el que se fabrican platos, fuentes y escudillas. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 433, 2.
[772] Color de fuego muy vivo. TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario con las*…, 1788, p. 251, 2.
[773] Verde oliva. Mismo color que "hoja de olivo".
[774] Amarillo pálido. ABAD ZARDOYA, Carmen. "Ratas, cenizas y…", p. 30.
[775] Naranja.

Junto a los tejidos, en el inventario también se enumeran abundantes guarniciones[776] de oro y plata, como galones[777] con lama, ribetes[778], mosqueteros, flecos lisos, briscados[779] y con canutillos[780], alamares[781], puntas[782] de España[783], torzales[784], botones y encajes.

Sobre las mercaderías llegadas de países extranjeros, el documento corrobora la preferencia por las manufacturas estudiadas. Los tejidos franceses son lo más abundantes, que aparecen hasta en treinta y tres ocasiones, a los que hay que sumar los de París y Lyon, citados una vez cada uno. Su presencia corrobora la fuerte demanda de estos textiles en el mercado español que, al igual que el resto de los países europeos, ayudaron al ascenso de las manufacturas galas a partir del reinado de Luis XIV y la labor del ministro Colbert. Por otro lado, se dan cita los terciopelos genoveses que, junto a los damascos, fueron los tejidos más demandados del siglo XVII y es lógico que aún los encontremos en las arcas de la centuria siguiente, sobre todo si tenemos en cuenta la importante presencia de comerciantes de la ciudad portuaria en numerosas localidades españolas. A estos se añaden los italianos, referidos en dos ocasiones, en los que no se concreta la ciudad y a veces tildan de antiguos, en comparación con los franceses. Por último, se hace referencia a Holanda en una sola ocasión[785].

En cuanto a los textiles producidos en España, se señalan algunos de los centros sederos más importantes del país. Los más referidos son los valencianos, nombrados hasta en veinticuatro ocasiones y todos muy variados, algo que tampoco nos extraña, pues bien sabemos la importante ventaja que tuvieron con respecto a los toledanos y la

---

[776] Remates para adornar los vestidos, ropas, colgaduras y demás por las extremidades y en mitad para embellecerlos. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 511, 1.

[777] Tejido fuerte y estrecho, a modo de cinta, con el que se guarnece la indumentaria y otras cosas. REAL ACADEMIA ESPAÑOL. "Galón". En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/gal%C3%B3n?m=form (13.02.2020).

[778] Cinta con que se guarnece la orilla de la ropa. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1737, p. 619, 1.

[779] Hilo de oro o plata con alma de seda. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1770, p. 534.

[780] Hilo con alma de fibra, en muchos casos seda, enrollada por un filamento o alambre de metal. BENITO GARCÍA, Pilar. "Textiles…", p. 148.

[781] Especie de ojales postizos, cosidos en la orilla del tejido, que sirven para recogerlo o simplemente de adorno. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 38.

[782] Encaje de seda o plata, a base de semicírculos, con el que se guarnecen las piezas. *Ibídem*. p. 761, 3.

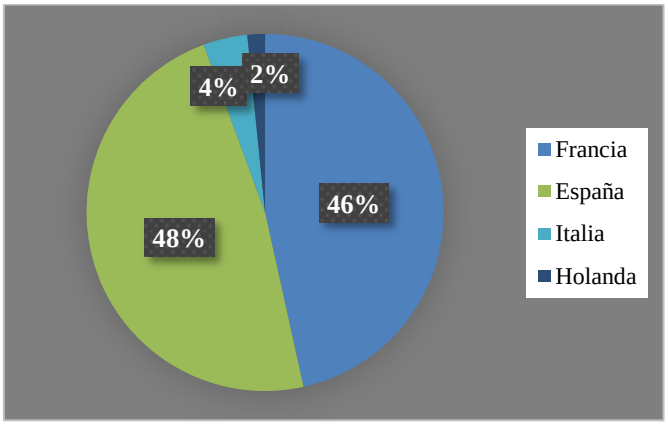
[783] Encaje de bolillos con hilo metálico, muy utilizado en España durante toda la Edad Moderna. También se exportó mucho al extranjero.

[784] Cordoncillo hecho de varias hebras torcidas. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1739, p. 309, 1.

[785] No se debe confundir con la "holanda", la tela de lienzo muy fina con la que se hacen camisas de notable riqueza. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 166, 1.

fuerte presencia comercial de sus manufacturas, sobre todo en América. En dos momentos se hace alusión a Requena, que también hemos estudiado, la cual tuvo un papel importante en el desarrollo de la industria sedera española gracias a su cercanía con Valencia, lo que le hizo ser un enclave destacado en lo que a producción se refiere. De entre las manufacturas andaluzas se aluce cinco veces a Granada y una a Sevilla, dos de los centros productores textiles más importantes de España, a pesar de la caída que vivieron en comparación con los siglos precedentes. Nos ha llamado la atención que se haga referencia hasta en cuatro ocasiones a tejidos de Madrid. La capital de la corte también tuvo sus propios telares, si bien destacó más por ser el principal enclave comercial de compra y venta de tejidos de seda, como ocurre con este mercader. Por último, Toledo solo se cita una vez y, como sabemos, cuando se escribió el inventario de José Benito y Muro el comerciante y fabricante Vicente Díaz Benito estaba en activo, por lo que podrían tratarse de piezas salidas de sus talleres o de los tejedores que trabajaban para él, aunque también cabe la posibilidad de que fuera algún otro menos conocido.

Si sumamos los textiles españoles y los extranjeros enumerados en el inventario, que aparece repetido con algunos cambios en las piezas citadas y el contenido descrito, el número de mercaderías internacionales es mayor que el resultante de las nacionales. Las de Francia superan a las valencianas, pero las francesas por sí solas no son más que todas las de España. Por tanto, si hablamos de una superioridad de las fábricas extranjeras frente a las españolas según el género descrito en este documento, debemos de tener en cuenta que incluimos los tejidos italianos y holandeses y que, en este caso, solo hacemos alusión a los centros sederos referidos y no a talleres concretos [gráfica 7].



Gráfica 7. Presencia de los tejidos de seda según su procedencia en el inventario de José Benito y Muro

En efecto, además de las descripciones de las mercaderías pertenecientes a las manufacturas españolas, francesas, italianas y holandesas, el rico inventario de José Benito y Muro incluye algunos artífices concretos, por lo que el número de piezas hispanas es aparentemente mayor que las extranjeras, pero no lo podemos afirmar con rotundidad porque desconocemos la localización de estos artífices. De no ser valencianos, la cifra de tejidos galos sigue siendo superior a los ejecutados en Valencia. Entre los posibles tejedores encontrados el que más ha llamado nuestra atención es Medrano, un apellido no demasiado común que bien podría tratarse del famoso tejedor conocido por fabricar ornamentos litúrgicos y otros tipos de tejidos labrados, como suponemos sería este caso. Junto a él, se repiten una serie de artífices que, dada la cercanía, probablemente se traten de tejedores madrileños o toledanos. De ellos solo conocemos sus apellidos (Barran o Barron, Ferrer, Gil, Guzmán, Rivera, Tora y Vento) y algo de sus relaciones profesionales, a juzgar por las veces que aparecen citados con sus compañeros:

- Barran o Barron: solo[786]
- Ferrer: con Gil, Tora o solo
- Gil: con Ferrer, Tora o solo
- Guzmán: con Rivera o con Vento
- Rivera: con Guzmán
- Tora: con Ferrer, Gil o solo
- Vento: con Guzmán o solo

Este análisis nos puede dar pistas de sus localizaciones pues, por un lado, Ferrer, Gil y Tora estarían más próximos y, por otro, Guzmán, Rivera y Vento. No sabemos si por barrios o incluso que cada grupo estuviera en una de las dos citadas ciudades. En cualquier caso, ninguno de los anteriores es referido junto a Medrano, por lo que no podemos saber si efectivamente algunos residían en la Ciudad Imperial. De ser así, estas relaciones podrían atender a la figura de "maestro o mercader". El que sí aparece junto a Medrano es "Mrñ" o "Mañ"[787], que hemos interpretado como un compañero tejedor posiblemente apellidado Martínez.

[786] También aparecen solos Ang.^{no} o A. q.^{ro}, Banq.^{do} o Banq.^{o}, Pallig.^{n} y Rav.^{l}, pero nos es imposible identificar el apellido.
[787] Es una "n" con acento circunflejo.

CAPÍTULO 4. USOS

Las mercaderías eran compradas para posteriormente ser transformadas en trajes, decoraciones para palacios e iglesias, ornamentos litúrgicos y vestiduras de imagen. En este capítulo analizaremos los diferentes usos dados a los tejidos de seda labrados, los tipos de prendas, objetos o revestimientos que con ellos se realizaban y, además, descubriremos la presencia de estas piezas en fuentes documentales religiosas y civiles, de tal modo que cuando aparezcan determinados bienes en la documentación de archivo podamos reconocer las tipologías estudiadas.

En todos estos usos está muy presente la moda, que no debemos limitarla a la indumentaria, en la que por supuesto nos centraremos para abordar este concepto, sino que también afecta al resto de campos enunciados, la decoración de interiores e incluso la liturgia. En todos estos ámbitos existe el elemento común del tejido, si bien la moda no se puede limitar a lo textil, pues repercute en otros aspectos relacionados con la apariencia, como el peinado o la joyería, u otras artes, como la música o el mobiliario. No obstante, todo aquello que se confecciona con telas es fácilmente mutable, y si hay algo que diferencie la moda del estilo artístico es la rapidez con la que fascina a las personas y cómo su gusto se ve fugazmente deleitado por nuevos modelos que hacen pasar de moda a todo lo anterior[788].

Desde la literalidad, la moda no es arte, igual que tampoco lo es el estilo artístico, lo cual no deja fuera a estos conceptos de la historia de las ideas estéticas, pues ambos son el germen de las características asociadas a una época, latentes en determinadas obras de arte[789]. Lo veremos más tarde en los tejidos con los que se

[788] Para un primer acercamiento a los trajes, la decoración de interiores e, incluso, la liturgia francesa de finales del siglo XVII, remitimos a la serie de televisión *Versailles* (2015 – 2018), de Canal+. También recordemos que Pierre Choderlos de Laclos (1741 – 1803) publicó en 1782 su novela *Les Liaisons dangereuses*, que más tarde inspiró la película *La amistades peligrosas* (*Dangerous Liaisons*), un film de 1988 dirigido por Stephen Frears. La obra supone un magnífico escaparate de la indumentaria y los interiores palaciegos en la Francia del siglo XVIII. El Metropolitan Museum de Nueva York realizó una exposición bajo el mismo título del 29 de abril al 6 de septiembre de 2004, de la que nos queda su magnífico catálogo adaptado: KODA, Harold; BOLTON, Andrew. *Op. Cit*.

[789] El objeto de estudio elemental de la Historia del Arte son las manifestaciones artísticas, las obras de arte, "expresiones empíricas y visuales, fruto de la actividad creadora y creativa del hombre, y que por sus característica se constituyen en una manifestación de orden estético". Ahora bien, la interdisciplinariedad adscrita a nuestro campo de conocimiento hace necesaria la existencia de un afán cognoscitivo y explicativo global del fenómeno artístico. Por ese motivo, la sociología, la antropología, la psicología, etc., son fundamentales para la comprensión del arte y, el ámbito textil, de catalogación variable, necesita del resto de ciencias para entender el fenómeno de la moda. RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria. *Tesauro*

confeccionan y revisten estas piezas, entre las que incluimos los ornamentos litúrgicos, y previamente lo analizaremos en este capítulo en la forma dada a los trajes, los muebles, la decoración de estancias, los exteriores de las casas, los carruajes y las vestiduras de imagen.

4.1. INDUMENTARIA

Uno de los principales usos dados a los tejidos lujosos es la vestimenta. El sastre era "la persona que tiene el oficio de cortar vestidos, y coserlos"[790]. Para realizar dicha labor necesitaba de un patrón, lo que "sirve de muestra para sacar otra cosa igual y semejante"[791]. Este se hacía de lienzo y se ponía sobre el tejido para poder cortarlo con la forma deseada. En el caso de los reyes, extensible a los nobles, fue común el intercambio de patrones para sus trajes entre París y Madrid[792], por lo que también fue un canal de difusión de las nuevas modas, como ocurría con la prensa. Los sastres tenían una estrecha relación con los mercaderes, pues unos proporcionaban la materia prima del trabajo de los otros. La sastrería requería conocimientos de geometría, dibujo y costura. Madrid tenía su propio gremio, aunque algunos venían de Sevilla y Valencia, dentro de este grupo algunos trabajaban para la corte. Por otro lado, estaba el cotillero, que solo hacía cotillas, por eso se levantaron en contra de los sastres que también extendieron su negocio a la construcción de esta prenda interior[793].

El aprendizaje para la confección de estos trajes rara vez quedaba plasmado en las fuentes. Por regla general, estas enseñanzas se transmitían verbalmente. De hecho, en el momento en el que se fueron a acumular todos los saberes en España, a la manera de la Enciclopedia francesa, el compendio de aspectos técnicos constituyó una tarea complicada. Hasta el punto de tener que traducir los textos franceses que, por otro lado, tampoco eran especialmente abundantes. El carácter práctico de estas enseñanzas no interesó demasiado a nivel teórico hasta el siglo XVIII, y la ascendencia de rango en los distintos oficios venía por la supervisión de su destreza, adquirida, como decimos, de

---

terminológico-conceptual de los discursos teóricos sobra la pintura (primer tercio del siglo XVII) [Tesis doctoral]. Málaga: Universidad de Málaga, 2007, pp. 147, 154 – 155.

[790] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1739, p. 51, 2.

[791] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1737, pp. 166, 2 – 167, 1.

[792] ANTÚNEZ LÓPEZ, Sandra. "Los artífices del vestir de Isabel de Farnesio desde 1714 hasta 1746". *ArtyHum. Revista de Artes y Humanidades*, núm. 57, 2019, pp. 75 y 93.

[793] AHNE, *Consejo*, caja 35181, exp. 4, "Pleito entre el gremio de sastres de la corte de Madrid contra el de cotilleros sobre el que los sastres fabriquen cotillas. Ante el escribano de cámara, José Gómez de Lasalde" (1730). Cit. en: *Ibídem*. p. 76.

manera directa, sin uso de libros, lo cual revela el papel artesano y manual que ocupaban hasta entonces estas labores[794].

El interés que despertó en esta centuria la compilación de saberes fue la razón por la que unos pocos contribuyeron a la creación de libros teóricos sobre los distintos conocimientos. En el campo de la sastrería, aunque fueron pocos, también se recogió el testigo de *Geometría y trazas pertenecientes al oficio de sastres. Donde se contiene el modo y orden de cortar todo género de vestidos*, escrito por Martín de Andújar, maestros sastre, en 1640[795]. Su equivalente en el siglo XVIII fue *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 ancharia de tela, por la vara de Aragón y explicada esta con todas las de estos reinos, y las medidas que usan en otras provincias extranjeras*, de Juan de Albayzeta en 1720[796].

El tratado es sobre todo técnico, aunque le antecede un texto en el que relata cómo anteriormente no se habían preocupado por exponer las reglas del "arte mecánico" de la sastrería, siendo necesario para la perfecta ejecución de cualquier arte y poder enseñarlo:

> "Todas las artes, así mecánicas, como liberales, tienen, y se fundan en principios, y reglas generales, y al palo que estas le ignoran, le oculta la noticia de aquellas, y tanto es más admirable la inteligencia de ellos, cuanto es mayor la necesidad de las artes, y la experiencia muestra, que todas son necesarias en la

[794] La *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* de Denis Diderot y Jean le Rond d'Alembert, dedicó secciones a la tejeduría, el bordado y, por supuesto, la sastrería, titulada *Tailleur d'habits et tailleur de corps* ("Sastre de trajes y de corpiños"), 1771, vol. 9. https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedie1117/navigate/26/15/ (23.02.2020).

[795] ANDÚJAR, Martín de. *Geometría y trazas pertenecientes al oficio de sastres: donde se contiene el modo y orden de cortar todo género de vestidos*. Madrid: Imprenta del Reino a costa de Alonso Pérez, 1640. En: BNE, R/2493. La obra se divide en cinco partes: la segunda, curiosamente, está dedicada a demostrar la antigüedad del Santo Rostro de Jaén, la cuarta explica las varas de medir y la quinta es donde expone las trazas de los trajes masculinos, femeninos y religiosos, además de otras piezas como, por ejemplo, las banderas. No es el primer tratado de sastrería en España, Ruth de la Puerta Escribano ha estudiado los del siglo XVI (ALCEAGA, Juan de. *Libro de geometría y traza*. Madrid: Imprenta Guillermo Drouy, 1580; y FREYLE, Diego de. *Geometría y traza para el oficio de los sastres*. Sevilla: Fernando Díaz, 1588), los del XVII (SEGOVIA, Baltasar. *Llibre de geometría del ofici de sastres donde se han de tragar y tallar los demes géneros de Tobes, del Principat de Catalunya y Comptats de Rosello y Cerdenya*. Barcelona: Esteve Libreros, 1617; ROCHA, Francisco de la. *Tratado de geometría y traza*. Valencia: Patricio Mey, 1618; y el de Martín de Andújar) y el del XVIII que nosotros también estudiamos. PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la. "Los tratados del arte del vestido en la Edad Moderna". *Archivo Español de Arte*, núm. 293, 2001, pp. 46 – 59.

[796] ALBAYZETA, Juan. *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 ancharia de tela, por la vara de Aragón y explicada esta con todas las de estos reinos, y las medidas que usan en otras provincias extranjeras*. Zaragoza: Francisco Revilla, 1720. En: BC, Biblioteca Histórica – Fondo Antiguo (F), BH FLL 20935 (GF).

armoniosa fábrica, que componen la región de la República; por lo cual, si los que aprenden la facultad de sastre, no le perfeccionan en los fundamentos de ella, no hay que admirar sean pocos los que la puedan enseñar con perfección, y por falta de esto, se ven en las Repúblicas pocas memorias de los antepasados, para poder enseñar a la juventud con los preceptos, y reglas de la geometría, y aritmética, que conducen para trazar, y saber formar cualquier género de traza"[797].

Fig. 17. Núm. de inv. 469. *Il sarto* (1742 – 1743), Pietro Longhi. ©Gallerie dell'Accademia, Venecia

Al hablar de la sastrería como un "arte mecánico" se describe la situación del modisto antes del siglo XVIII, considerado un artesano, perfecto en la ejecución mecánica de su labor, pero carente de cualquier posibilidad de aporte creativo, hecho que comenzó a cambiar a partir de la segunda mitad de la centuria, con el impulso de la moda como algo digno de magnificar, de exhibir, de comentar. Con los "mercaderes de moda" los oficios relacionados con este trabajo 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 solo en su decoración, sino por supuesto también en su sastrería. El ascenso que vivió el diseño de moda y la sastrería no fue un hecho sin precedente, sino que es susceptible de ser comparado con

[797] *Ibídem*. s.p. (prólogo).

la reivindicación que pintores, escultores y arquitectos hicieron desde el siglo XV[798]. Pietro Longhi (1701 – 1785) llegó a retratar a uno de estos sastres[799] [fig. 17], aunque no fue el primero en hacerlo, pues anteriormente Giovanni Battista Moroni (1520 o 1524 – 1579) ya pintó otra obra con el mismo título, *Il sarto*, en una fecha aproximada entre 1565 y 1570[800]. La particularidad de la obra del siglo XVIII es que aparece la clienta y el sastre muestra una actitud cercana a la de sus nobles compradores.

Este reconocimiento social se advierte en el valor de su trabajo. Los inventarios de algunos de los más relevantes personajes del siglo XVIII revelan la enorme importancia que la indumentaria tuvo entre sus bienes. Grandes cantidades de dinero eran destinadas a los exquisitos tejidos con los cuales se realizaban sus vestimentas. A su vez, la confección de sus trajes también constituyó uno de sus principales gastos, solo superado por los bienes inmuebles[801]. Un caso ejemplar es el de los gastos acometidos por Giuseppe María Garasa de Tortorella, donde se detalla el dinero destinado para la confección de trajes: "Al sig[no]r[e] Cristóbal el sastre 12. Al sastre Telli 448 […] Al sastre que vive al lado de S[an] Juan de Dios 150. Al zapatero que tuve d[o]n Franc[is]co Planes 400 […]"[802]. Expensas solo superadas "por alquiler de casa donde vivía 600"[803]. Esto nos da buena cuenta del altísimo coste del trabajo del sastre y de la importante inversión que los miembros de los estamentos privilegiados llevaban a cabo en el vestir.

En Jaén destacó el sastre Gregorio Díaz Zambrana (†1748), que hizo una gran fortuna gracias a su taller en la collación de San Pedro, como revelan los numerosos bienes que dejó en herencia a sus hijos[804]. Además, en el *Catastro del marqués de la Ensenada* de 1755 hay un listado de sastres dentro del gremio que, aunque nos da poca información de su trabajo, nos aporta los nombres de todos los trabajadores en activo por aquella época[805]. En total son cincuenta y tres talleres, en su mayoría de maestros u

---

[798] LIPOVETSKY, Gilles. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama, 2000, pp. 88, 95 y 96.
[799] Núm. de inv. 469. *Il sarto* (1742 – 1743). Gallerie dell'Accademia, Venecia.
[800] Núm. de inv. NG697 (1565 – 1570). The National Gallery, Londres.
[801] AMARO MARTOS, Ismael. "La revolución de la moda y su trascendencia en España. El caso de la alta sociedad madrileña del siglo XVIII". *BSAA Arte*, núm. 84, 2018, p. 317.
[802] ASN, *Ministero degli Affari Esteri*, st. 212/213, b. 2997, núm. 4, "IV. Agenti e consoli di S.M. ne porti della Spagna dal 1784 al 1789".
[803] ASN, *Ministero degli Affari Esteri*, st. 212/213, b. 2997, núm. 4, "IV. Agenti e consoli di S.M. ne porti della Spagna dal 1784 al 1789".
[804] AHPJ, *Protocolos notariales*, leg. 2022 (1748), f. 160.
[805] AHPJ, *Catastro del marqués de la Ensenada* (1755), ff. 4 – 6v. (Documento 31)

oficiales casados y con hijos. El maestro, a su vez, podía tener trabajando para él a oficiales y aprendices. Tal es el caso de Pedro del Moral Campos que, curiosamente, tenía una hija oficial.

A pesar de no ser un hecho habitual que las mujeres trabajasen como sastres, el caso de Jaén no es el único, ya en el Palacio Real en 1704 se reconoce a Ana Margarita Martinet, de origen francés, que trabajó primero para María Luisa de Saboya (1688 – 1714) y, más tarde, para Isabel de Farnesio[806]. Antúnez López cita esta "sastresa", término usado en los inventarios, frente a los numerosos sastres hombres en tiempos de la segunda esposa de Felipe V: Antonio Amar, Féliz Basiana, Juan Benime, Juan Castañet, Lorenzo del Valle, Beltrán Dupleiro, Arnot Duruty Castañet, Juan Enrique Fonklesvin, Miguel Fotán, Francisco Gasain, José González, Nicolás Herve, Francisco Hernández, Guillermo Julieta, Bartolomé Llorente, Francisco Martínez de Larnez, Guillermo Melestre, Hilario Pasquier, Anselmo Ratie, Juan Rau, Rafael Refre, Juan Reinal de Montalbán, Eduardo Rian, Francisco Robledo, Agustín Romani, Bernardo Romani, Pedro Royer y Juan Vidal de la Tasta, todos ellos españoles o franceses[807].

4.1.1. El concepto de moda

Hasta la Edad Media, la indumentaria fue un fenómeno estático[808]. La invariabilidad de su estructura social y de su organización de poder se manifestó en trajes atemporales, capaces de comunicar la alta cuna del personaje vestido, pero también de aquellos con menos recursos[809]. La rica indumentaria capaz de transmitir una imagen de poder solo afectaba a las clases sociales más elevadas: la aristocracia y la monarquía. No obstante, pronto lo hizo también a los ricos comerciantes, pues no les bastó con tener dinero, sino que además buscaron el prestigio social de la nobleza, que pasaba por imitar su modo de vestir. Esto propició que los aristócratas buscasen nuevas formas en el vestir con las que diferenciarse[810]. Así comenzaba lo que más tarde se llamó "moda", por parte de una nobleza que supo hacer uso de las transformaciones de

[806] AGP, *Reinados*, Felipe V, leg. 212, "Cuentas de los oficiales de manos. Sastres" (1704). Cit. en: ANTÚNEZ LÓPEZ, Sandra. "Los artífices del…", p. 77.
[807] *Ibídem*. pp. 89 – 90.
[808] CODELUPPI, Vanni. *Dalla corte alla*..., 2007, p. 14.
[809] MORINI, Enrica. *Op. Cit.*, p. 9.
[810] CODELUPPI, Vanni. *Che cos'è la moda*. Roma: Carocci, 2003, p. 17.

la indumentaria para manifestar la supremacía de su rol jerárquico dentro de una determinada realidad[811].

El vestir posee implícito un lenguaje que imita los parámetros de la comunicación[812], es un potente medio capacitado para focalizar el estatus social[813] aunque lo haga con menos eficacia que la palabra[814]. La indumentaria es un lenguaje que funciona como un conjunto de signos: cuenta la vida del hombre y, como simple herramienta de designación, se convierte en un instrumento de apariencia. Esta "taxonomía" social permite separar la opulencia de la miseria[815], lo que contribuyó al reconocimiento del lugar privilegiado ocupado por la nobleza y la monarquía. Y, junto a ellos, la oligarquía comercial ciudadana, que compitió por el poder con la corte, y también utilizó la indumentaria para mostrar su estatus social[816]; enriquecidos por el comercio, demandaron vestir a la altura, de seda, como los nobles[817].

Durante la Edad Moderna la indumentaria siguió en continuo cambio gracias a los miembros de la monarquía y la nobleza, y los grupos sociales inferiores intentaron imitarla[818]. Por ese motivo, "vestir al uso cortesano" era "vestir a la moda", ya que partía de la corte y esta constituía un referente para los demás estratos sociales[819]. En el siglo XVI el traje estaba estrechamente ligado a la afirmación y ostentación del estatus[820]. Quien tenía un rol social declarado debía llevar ropa que permitiese su identificación también a gran distancia. A la tipología social se yuxtaponía una representación política de apariencia. El control de la moda se convirtió en uno de los privilegios del poder que permitió a las clases dominantes mantener sus propias libertades[821]. Por entonces, la situación hegemónica política y territorial de España provocó el interés del resto de cortes europeas en cuestiones idiomáticas, protocolarias y estilísticas. También el traje español se impuso entre nobles y monarcas de otros países.

---

[811] MORINI, Enrica. *Op. Cit.*, p. 9.
[812] SEGRE REINACH, Simona. *La moda. Un'introduzione*. Roma: Laterza, 2006, pp. 12 – 13.
[813] CRANE, Diana. *Questioni di moda*. Milán: Università Cattolica del Sacro Cuore, 2004, s.p.
[814] McCRACKEN, Grant. *The culture and consumption: new approaches to the symbolic character of the consumer goods and activities*. Bloomington: Indiana University Press, 1990, p. 66.
[815] BAILLEUX, Nathalie; REMAURY, Bruno. *La moda. Usi e costumi del vestire*. Trieste: Electa, 1996, p. 74.
[816] SVENDSEN, Lars Fr. H. *Filosofia della moda*. Parma: Ugo Guanda, 2006, pp. 22 – 23.
[817] RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 142.
[818] HINOJOSA I FAYES, Pilar. "El vestido y la moda". En FERNÁNDEZ ARENAS, José (coord.). *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Anthropos, 1988, p. 214.
[819] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Vestirse a la…", p. 107.
[820] DAVIS, Fred. *Moda. Cultura, identità, linguaggio*. Bolonia: Baskerville, 1993, p. 57.
[821] BAILLEUX, Nathalie; REMAURY, Bruno. *Op. Cit.*, pp. 74 – 75.

Superioridad que continuó hasta mediados del siglo XVII, cuando la moda francesa dio sus primeros pasos[822].

El ritmo acelerado de la moda de corte pareció revelar la obsolescencia de los signos de prestigio, pero no fue así[823]. Al igual que las clases altas tuvieron que aprender a andar, saludar, hablar y moverse, también tuvieron que actualizar sus códigos de distinción social en el adorno personal[824]. "Hacerse ver y ser vistos" fue una regla que durante todo el Antiguo Régimen permaneció inalterable. El consumo del lujo se producía a razón del poder. La pompa era leída como el espejo de una sociedad donde el principio de la desigualdad encontraba una razón en lo divino: Dios se lo otorgaba directamente a la Iglesia, y en el caso de los poderes del estado venía tras ser investido[825]. El individuo que llevaba la novedad era consciente de su pertenencia a una élite[826], lo que revelaba una clara herencia bajomedieval[827].

Las clases superiores francesas decían vestir "a la moda" para subrayar sus continuos cambios y diferenciarse de la rigidez del traje español, por entonces dominante[828]. La palabra "moda" aparece por primera vez a mitad del siglo XVII. Se trata de una traducción del término *mode*, ya en uso desde hacía un tiempo en Francia y derivado a su vez del vocablo latino *modus*, que significa "modo", "manera" o "elección", pero incorpora además la acepción de "justa medida". Y es que, en efecto, siempre se ha considerado de moda lo que se percibe justo en un cierto momento y en un determinado contexto[829]. Su inicio tiene mucho que ver con la irrupción de la "nueva temporada" en el París de 1670. Este factor repetido cada cierto tiempo resultó fundamental, como también lo fue la demanda de productos, aunque fue el constante

---

[822] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Apuntes de moda desde la prehistoria hasta época moderna". *Indumenta*, núm. 0, 2007, p. 191.
[823] YONNET, Paul. *Jeux, modes et masses. La société française et le modern (1945 – 1985)*. París: Gallimard, 1985, p. 310.
[824] MOLINA MARTÍN, Álvaro. *Mujeres y hombres en la España ilustrada. Identidad, género y visualidad*. Madrid: Cátedra, 2013, p. 371.
[825] MORINI, Enrica. *Op. Cit.*, p. 10.
[826] ZONTA, Roberto; MARCHIORO, Giovanna; TREVISANI, Laura. *Psicologia, sociologia, abbigliamento*. Cremona: Edipsicologiche, 1989, p. 260.
[827] SVENDSEN, Lars Fr. H. *Op. Cit.*, pp. 22 – 23.
[828] SQUICCIARINO, Nicola. *Il vestito parla. Considerazioni psicosociologiche sull'abbigliamento*. Roma: Armando, 1996, p. 127.
[829] CODELUPPI, Vanni. *Dalla corte alla*..., p. 13.

cambio de gusto, motivado por la rápida propaganda de las noticias, lo que propició este fenómeno[830].

A partir de 1670 podemos hablar de una escuela de grabadores en París, pioneros en la difusión de la moda francesa. Jean Bérais, Jean de Dieu, y Henri y Nicolás Bonnarts fueron algunos de los dibujantes más conocidos que fomentaron la edición de estampas. En este contexto nace *Le Mercure Galant*, la primera revista de moda, en 1672, de contenido variado y propagandístico al servicio de Luis XIV. Su editor fue Jean Donneau de Visé (1638 – 1710) y en enero de 1678 añadió el suplemento trimestral *Extraordinaire*, con las primera noticias sobre moda, el cual duró hasta 1714. Un avance gracias a esta publicación fue la publicidad, en este caso de vendedores de tejidos lujosos, como Gaultier o la tienda de *madame* du Creux. En 1693 apareció en Inglaterra *Ladie Mercury*, una revista de moda para mujer que apenas duró cuatro semanas, pero que aun así resulta un caso a destacar por su afán por dar a conocer la moda a un público concreto[831].

A finales del reinado de Luis XIV la necesidad de conocer qué estaba de moda en París era algo que preocupaba en las principales ciudades europeas[832]. En el caso de la monarquía española, por razones políticas y dinásticas, era más que evidente. "La historia de la moda francesa es, pues, la historia de la moda de Europa"[833]. Para estar al tanto de lo que estaba de moda en París en el siglo XVIII aparecieron más revistas, como *Le Cabinet des Nouvellistes* (París, 1728) y *The Gentleman's Magazine* (Londres, 1731), pero no volvió a retomarse este género hasta finales de siglo. Los figurines de moda también se prodigaron en estas décadas, tan presentes a lo largo de toda la centuria siguiente. En 1778 aparecieron las primeras estampas coloreadas, de la mano de Jacques Esnauts y Michael Rapilly, que crearon la *Gallerie des modes et costumes français*, coloreadas por *madame* Le Beau, vigente hasta 1787. Su homóloga en Londres fue *The Gallery of Fashion*, creada en 1794 con grabados del alemán Nicolaus Wilhelm von Heideloff. Tras la revista francesa señalada le siguieron *Cabinet des modes* (1785 – 1789), *Journal de la mode et du goût* (1790 – 1793), *Le Journal des Modes et Nouveautés* (1797 – 1817) y *Journal de dame et des modes* (1797 – 1839). En el caso

[830] DEJEAN, Joan. *Op. Cit.*, pp. 39 – 40.
[831] PREGO DE LIS, María; CABRERA LAFUENTE, Ana. *¡Extra, moda! El nacimiento de la prensa de moda en España. Museo del Traje. 22 noviembre 2019 – 1 marzo 2020* [cat. expo.]. Madrid: Museo del Traje, 2019, pp. 13 – 14.
[832] DEJEAN, Joan. *Op. Cit.*, p. 42.
[833] VON BOEHN, Max. *Op. Cit.*, p. 154.

del Reino Unido contaron con *Lady's Magazine* (1770 – 1837), *Fashion of London and Paris* (1798 – 1806) y *The Lady's Monthly Museum* (1798 – 1832), además de la ya citada *The Gallery of Fashion*, hasta 1803. En España destacó *La Pensadora Gaditana* (1763 – 1764), escrita por Beatriz Cienfuegos semanalmente en Cádiz, con una producción de sesenta y dos ensayos en total en los que analizaba los usos y costumbres de su época de forma crítica y con cierta ironía[834].

Los monarcas, los nobles, los ministros y la burguesía[835], siguieron las modas promocionadas a través de la prensa y para ello requirieron cada vez con más frecuencia textiles de gusto refinado para sus trajes, por razones de tanto peso como la obligatoriedad de los cortesanos de comparecer en "traje decente" ante el rey[836]. Las clases privilegiadas se daban el placer de ser los primeros en lucir las modas y ver cómo el resto de personas copiaban sus estilismos. Entonces ellos, de manera astuta, volvían a renovar sus arcas gracias a los diseñadores más potentes del momento[837]. La continua evolución de la indumentaria y los tejidos para su confección nubló a partir de entonces su criterio. Con cada nueva temporada los adinerados aristócratas se vieron arrastrados por una sucesión de modas cambiantes de efímera duración, una temporalidad mínima hasta entonces desconocida. La tiranía de la moda les hizo sucumbir a las cualidades sociales que intrínsecamente conllevaba y, probablemente, también el propio goce de renovar sus arcas contribuyó a la incesante innovación de lo que en otras artes se llamó el "estilo artístico"[838].

El cardenal Luis Antonio de Belluga y Moncada (1662 – 1743), obispo de Cartagena, criticó duramente el derroche derivado de la innovación y actualización de su apariencia aunque, como veremos, no fue el único: "lo excesivo en el valor, y preciosidad de los vestidos, con que hombres, y mujeres confundiendo sus caudales, y arruinando sus familias se visten, o ya en su multiplicidad, magnitud y sobrepuestos[839]

[834] PREGO DE LIS, María; CABRERA LAFUENTE, Ana. *Op. Cit.*, pp. 18, 21 – 22.
[835] VELA, María José. "El armario del…", p. 38.
[836] SANCHO, José Luis. "Vestir palacio a…", p. 117.
[837] DEJEAN, Joan. *Op. Cit.*, p. 41.
[838] AMARO MARTOS, Ismael. "La revolución de…", p. 316.
[839] Figuras bordadas sobre un lienzo u otro tipo de tela semejante, cortadas sin que se vea el fondo y cosidas sobre una nueva tela de mayor lustre. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 846, 2.

con que los adornan, o ya en las nuevas modas, que unos, y otro con dispendio tanto cada día inventan"[840].

Francisco de Goya aportó una de sus series de grabados más emblemáticas de su tiempo, los *Caprichos*. El nombre no es aleatorio, pues tiene un especial significado en el lenguaje de la época[841], como ya habíamos visto al estudiar las palabras de Jovellanos. El padre Benito Jerónimo Feijoo (1676 – 1764) dijo en su colección de ensayos escritos entre 1726 y 1739:

> "Ahí es nada, a vista de esto, el mal que nos hacen los Franceses con sus modas: cegar nuestro buen juicio con su extravagancia, sacarnos con sus invenciones infinito dinero, triunfar como dueños sobre nuestra deferencia, haciéndonos vasallos de su capricho; y en fin, reírse de nosotros como de unos monos ridículos, que queriendo imitarlos, no acertamos con ello"[842].

Evidentemente Feijoo tampoco vio con buenos ojos la llegada de los caprichos del país vecino. Los franceses tenían una "agudeza para formar ideas singulares, y con novedad"[843], con las cuales captaban la atención y alcanzaban el éxito. Los caprichos estaban "fuera de las reglas ordinarias y comunes, y las más veces sin fundamento, ni razón"[844], pero que, en referencia al arte, "es lo que se ejecuta por la fuerza del ingenio más que por la observancia de las reglas del arte. Llámese también fantasía"[845]. Además, el benedictino lo usa como sinónimo de "extravagancia", pues "en vez de seguir la razón, se deja llevar de la fantasía, u obstinación"[846].

---

[840] BELLUGA Y MONCADA, Luis. *Contra los trajes*…, p. 34.
[841] La palabra "capricho" aparece por primera vez en el diccionario en 1604. PALET, Juan. *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa […]. Dictionaire tres ample de la langue espagnole et françoise*. París: Matthieu Guillemot, 1604, p. 66, 2. En la siguiente centuria resulta especialmente interesante por su relación con el concepto de "moda".
[842] FEIJOO, Benito Jerónimo. *Teatro crítico universal*. Oviedo: Biblioteca Filosofía en español, 1998, p. 173.
[843] Dicho de la persona que impone esos caprichos. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 153, 1.
[844] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 192, 3.
[845] *Ibídem*. p. 192, 3.
[846] TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana […]. Tomo primero*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1789, p. 348, 2.

Fig. 18. Núm. de inv. G02094. *Nadie se conoce* [serie *Caprichos*, estampa 6] (1799), Francisco de Goya y Lucientes. ©Museo Nacional del Prado, Madrid

Por su parte, Goya se mueve en un contexto temporal en el que la posibilidad de engañar a través del aspecto exterior y confundir a las clases sociales, los grupos profesionales o los méritos de una persona, constituyó un peligro incluso para el gobierno[847]. Esto es así porque, como ya ocurría siglos atrás, el vestido es el signo más evidente de la pertenencia a un estamento social, pues aunque el corte de los trajes apenas variaba, estos se diferenciaban por los tejidos, la decoración y los colores. Los materiales de fabricación, y la propia confección, eran carísimos y, dado su valor, evidenciaban el rango del personaje vestido[848]. En consecuencia, la indumentaria podía proporcionar una visión errónea de aquel que portaba tan fastuosos modelos. La reacción del aragonés queda latente en uno de sus grabados perteneciente a la citada serie: "El mundo es una máscara; el rostro, el traje y la voz todo es fingido. Todos quieren aparentar lo q[u]e no son, todos engañan y nadie se conoce. […] Todo es disfraz en este mundo p[ar]a engañarnos unos a otros"[849] [fig. 18]. Goya ejemplificó a través de la máscara el uso de la moda por su capacidad de envolver y aparentar una nueva

[847] MOLINA MARTÍN, Álvaro; VEGA, Jesusa. *Vestir la identidad*…, p. 89.
[848] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Vestirse a la…", p. 108.
[849] Explicación manuscrita. Núm. de inv. G002094. *Nadie se conoce* [serie *Caprichos*, estampa 6] (1799), Francisco de Goya. Museo Nacional del Prado, Madrid.

identidad. No era, por tanto, una crítica al carnaval, festejo limitado temporalmente en el que de manera fugaz podías jugar a ser otro, como ocurre en *Baile en máscara*, de Luis Paret y Alcázar[850] [fig. 19]; sino de un ataque directo a la democratización de la moda que comenzaba a fraguarse y a las consecuencias que este hecho acarreaba.

Fig. 19. Núm. de inv. P02875. *Baile en máscara* –detalle– (*Ca*. 1767), Luis Paret y Alcázar. ©Museo Nacional del Prado, Madrid

4.1.2. Del traje español a la moda francesa

El siglo XVI estuvo marcado por dos estilos diferentes en el vestir[851], el del reinado de Carlos V (1500 – 1558)[852] y el de Felipe II (1527 – 1598)[853]. Con el primer monarca la indumentaria española recibió influencias francesas, alemanas e italianas[854]. Las primeras décadas se caracterizaron por la riqueza de colorido y la libertad propia del pensamiento humanista. El traje masculino destacó por las cuchilladas y las braguetas pronunciadas, mientras que el femenino por las vistosas mangas bordadas y los vestidos adaptados a la silueta de la mujer[855]. Este último incluía el verdugado, creado en

[850] Núm. de inv. P02875 (hacia 1767). Museo Nacional del Prado, Madrid.
[851] Para la comprensión del periodo previo resulta fundamental hacer referencia a: BERNIS MADRAZO, Carmen. "El tocado masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV: los bonetes". *Archivo Español de Arte*, núm. 81, t. 21, 1948, pp. 20 – 42. BERNIS MADRAZO, Carmen. "El tocado masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV". *Archivo Español de Arte*, núm. 86, t. 22,1949, pp. 111 – 136. BERNIS MADRAZO, Carmen. "El traje masculino en Castilla durante el último cuarte del siglo XV". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, núm. 54, 1950, pp. 191 – 236. BERNIS MADRAZO, Carmen. *Indumentaria medieval española*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956. BERNIS MADRAZO, Carmen. "Indumentaria española del siglo XV: la camisa de mujer". *Archivo Español de Arte*, núm. 119, t. 30, 1957, pp. 187 – 210. BERNIS MADRAZO, Carmen. *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978 – 1979. DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael. *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid: Alpuerto, 1993.
[852] BERNIS MADRAZO, Carmen. *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.
[853] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Apuntes de moda…", p. 84.
[854] DESCALZO LORENZO, Amalia. "La moda en tiempos de Miguel de Cervantes". En GARCÍA SERRANO, Rafael (coord.). *La moda española en el Siglo de Oro. Museo de Santa Cruz, Toledo. 25 de marzo – 14 de junio de 2015* [cat. expo.]. Toledo: Castilla-La Mancha, 2015, p. 47.
[855] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Apuntes de moda…", p. 84.

1468[856], un artilugio colocado debajo de la falta para ahuecarla, formado a base de aros de mimbre verde cosidos, llamados verdugados, forrados de tela, con mucha presencia durante el reinado del nieto de los Reyes Católicos[857].

Alrededor de los años treinta se mezclaron en España todos los influjos extranjeros con los propios del país y se le unieron otros de procedencia militar, lo cual contribuyó a crear una particular forma de vestir hispana. A partir de entonces dejó de recibir modelos a los que imitar y se convirtió en todo un referente para el resto de cortes europeas hasta la primera década del siglo XVII[858]. La monarquía más poderosa de Europa impuso la moda, ahora sometida a prendas rígidas e inmóviles que condicionaban los gestos y la actitud, altiva y sosegada, propios de la corte española[859].

Un hecho fundamental fue el matrimonio entre Leonor de Toledo (1522 – 1562), hija del virrey de Nápoles, Pedro de Toledo (1484 – 1553), y el duque de Florencia, Cosme I de Médici (1519 – 1574), en 1539. Por entonces los trajes masculinos y femeninos seguían los cánones internacionales, si bien la duquesa modificó el modo de vestir de la corte florentina y proporcionó una nueva silueta adaptada al gusto español. Tal fue la influencia que ejerció en estas tierras que, en el bautizo de Francisco I (1541 – 1587), en 1541, Leonor de Toledo sorprendió con un espectacular vestido que los contemporáneos denominaron "español" y que pronto las damas imitaron[860]. Agnolo Bronzino (1503 – 1572) retrató en un par de ocasiones a la consorte del duque con algunos de los ejemplos más bellos de sus arcas, como el atuendo que lleva en la pintura de 1543, conservada en la Národní Galerie de Praga[861] [fig. 20]. La saya rosa, vestido propio del siglo XVI compuesto de cuerpo y falda con cola[862], está bordeada con bordados en oro, tiene mangas abullonadas y acuchilladas sujetas con lazos rematados

[856] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Vestirse a la…", p. 110.
[857] PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la. "La moda civil en la España del siglo XVII: inmovilismo e influencias extranjeras". *Ars Longa*, núm. 17, 2008, p. 68.
[858] DESCALZO LORENZO, Amalia. "La moda en…", p. 47.
[859] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Apuntes de moda…", p. 85.
[860] NICCOLI, Bruna. "Costume at the court of Cosimo and Eleonora de Medici: on fashion and Florentine textile production". En HAYWARD, Maria; KRAMER, Elizabeth (coords.). *Textiles and Text: Re-establishing the Links Between Archival and Object-based Research: Postprints*. Londres: Archetype, 2007, pp. 105 – 106.
[861] Núm. de inv. O 11971.
[862] Aparece por primera vez en el diccionario de 1505, aunque su presencia en las arcas femeninas es anterior. El término varió su acepción en función de la centuria en la que se diese. ALCALÁ, Fray Pedro de. *Vocabulista arábigo en letra castellana. En Arte para ligeramente saber la lengua arábiga*. Granada: Juan Varela, 1505, p. 458. VITTORI, Girolamo. *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española*. Ginebra: Philippe Albert & Alexandre Pernet, 1609, p. 551, 1.

con perlas y cuencas de oro, y gorguera abierta por delante de red azul ribeteada con fina cadeneta de oro y perlas en sus puntos de unión.

Fig. 20. Núm. de inv. O 11971. *Retrato de Leonor de Toledo* (*Ca*. 1543), Agnolo Bronzino. ©Národní Galerie, Praga

No todo fue mérito de Leonor de Toledo, también Felipe II realizó un viaje por Italia entre 1548 y 1549 que marcó a la nobleza local por la pompa y los ricos atuendos lucidos por los Austrias, lo que sin duda también ayudó a la difusión de la moda española por todo el territorio[863]. Durante su reinado se mantuvieron las cuchilladas en el tejido, también ribeteadas o a base de galones, y las braguetas pronunciadas en las calzas, que se abultaron y alargaron hasta llegar casi a la rodilla. Los calzones o gregüescos, por su parte, cubrían las piernas algo más, desde la cintura hasta las corvas. Ambos se colocaban encima de las medias, mientras que sobre la camisa los hombres vestían el jubón, la ropilla de manga larga con faldillas y el reconocido cuello de lechuguilla. Además podían incorporar el coleto sin mangas, llamado cuera a partir de mediados del siglo XVI, porque empezó a hacerse de cuero, aunque dicha denominación valía independientemente de cual fuera su material. La sobriedad del traje español, con predominio del color negro, comenzó en este reinado[864].

[863] NICCOLI, Bruna. *Op. Cit.*, 2007, p. 108.
[864] PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la. "La moda civil…", pp. 76 – 77. El negro "ala de cuervo", como se le llamó a partir de entonces, supuso un reto para el tintado de tejidos. En un intento por conseguir el

Fig. 21. Núm. de inv. P000452. *Felipe II* (1549 – 1550), taller de Tiziano.
©Museo Nacional del Prado, Madrid

Así lo demuestra el retrato de *Felipe II*, pintado en el taller de Tiziano (1477 o 1490 – 1576) entre 1549 y 1550, en el que el monarca va vestido de este color con una original ropilla de terciopelo forrada de piel que asoma por las cuchilladas [fig. 21]. Esta añade una decoración de flores de oro que se repite en línea recta en algunas costuras de la prenda. La peletería también se ve en el cuello, por eso es difícil reconocer el cuello de lechuguilla que casi no tiene hueco para salir. Las mangas son voluminosas en la parte superior, y estrechas el resto del brazo, algo muy de moda a mediados de la centuria que desapareció en los años sesenta. Por las muñecas se aprecia levemente el jubón de color marfil, como las calzas, con una pronunciada bragueta.

Fig. 22. Núm. de inv. MTIB 88.426. *Chapines* (siglo XVI), zapatero y tejido español.
©Museu del Disseny, Barcelona

color más intenso posible, se descubrió el palo de Campeche, en México. Su exclusividad solo estuvo al alcance de unos pocos privilegiados, como la corte española, que lo tomó como un símbolo después de ser descubierto en sus colonias. DESCALZO LORENZ, Amalia. *La moda cortesana vista por dos pintoras: Sofinisba y Lavinia*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 22.01.2020.

Las mujeres también llevaban encima de la camisa el jubón, de cuerpo ceñido y manga larga, aunque entre medias incorporaban el cartón de pecho, un peto triangular que alisaba el torso y quedaba oculto[865]. Encima del verdugado llevaban la falda interior, llamada saya, y la exterior, conocida como basquiña, de forma trapezoidal y sin cola. Los vestidos completos se denominaban sayas, con talle en pico, mangas largas de punta y falda larga acampanada. Si tenía escote cuadrado era velado con la gorguera, que ya hemos visto en el retrato de Leonor de Toledo, aunque en España solía ser de tul, cubría el pecho y el cuello, y se remataba en esta parte con la lechuguilla. En la segunda mitad del siglo XVI aparece un vestido de inspiración turca, el vaquero, de corte trapezoidal, ceñido al talle y mangas tubulares. En 1580 el verdugado español fue sustituido en Francia por el flamenco, formado por un grueso rollo relleno de algodón colocado en las caderas bajo en vestido. Exteriormente daba forma de cilindro, con un círculo alrededor de la cintura y la tela caía haciendo pliegues. Del país galo pasó a Inglaterra, y en España lo veremos en los años veinte del siglo XVII, aunque no llegó a generalizarse. Las prendas de abrigo eran largas, de corte trapezoidal, confeccionadas con tejidos de seda, como damascos o terciopelos. Entre el calzado destacaron los chapines, un elevado zueco con punta y sin tacón, de madera, cuero o corcho, a veces recubierto de raso, terciopelo o paños de diversos colores, e incluso con pasamanería dorada, esmaltes y joyas[866]. En el Museu del Disseny de Barcelona se conservan unos forrados de terciopelo carmesí decorados con cordones azules[867] [fig. 22].

[865] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Apuntes de moda…", p. 85. PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la. "La moda civil…", p. 68.
[866] *Ibídem*. pp. 69 – 70.
[867] Núm. de inv. MTIB 88.426.

Fig. 23. Núm. de inv. P001031. *Isabel de Valois sosteniendo un retrato de Felipe II* (1561 – 1565), atribuido a Sofonisba Anguissola. ©Museo Nacional del Prado, Madrid

Isabel de Valois sosteniendo un retrato de Felipe II[868], retratada probablemente por Sofonisba Anguissola (*Ca.* 1535 – 1625) entre 1561 y 1565, lleva una saya negra nada austera a pesar del color[869] [fig. 23]. Como ocurre con el traje de su esposo, este vestido también combina el terciopelo con otros tejidos del mismo tono. La parte central se abrocha por medio de alamares de oro, perlas y rubíes. Las joyas, ahora también con diamantes, continúan en el cinto, la decoración de la cintura, y el cuello, rematado con el cuello de lechuguilla de exquisito encaje blanco y ribete dorado. Sus mangas, abiertas y sujetas por botones del mismo metal y piedras preciosas, caen en punta hasta el suelo y dejan ver el jubón interior blanco, con pequeñas cuchilladas enfrentadas y ordenadas en filas por medio de un fino galón dorado, y el forro plateado.

Durante el reinado de Felipe III (1578 – 1621) la moda no varió demasiado[870], si bien el cuello de lechuguilla que se había vuelto cada vez más exagerado y en este

[868] La reina consorte vivió entre 1546 y 1568.
[869] Núm. de inv. P001031 1561 – 1565). Museo Nacional del Prado, Madrid.
[870] Un libro fundamental para el estudio de la indumentaria de este periodo de transición es: BERNIS MADRAZO, Carmen. *El traje y los tipos sociales en El Quijote*. Madrid: El Viso, 2001.

periodo llegó al límite[871]. Sobre el vestido o el jubón y la basquiña las mujeres podían llevar una prenda holgada llamada ropa, o la galerilla, ajustada a la cintura. Ambas eran abiertas por delante y no tenían costura en la cintura[872]. En el retrato de *La reina doña Margarita de Austria* (1584 – 1611), pintado en 1609 por Bartolomé González (1564 – 1627), la dama lleva una saya de ormesí gris con mangas colgantes redondas abiertas a partir del codo por donde sale el brazo, muy repetidas en este momento[873] [fig. 24]. Estas dejan ver las manguillas entubadas color pajizo con delicados bordados en plata y puntilla de encaje blanco en el remate, como el cuello de lechuguilla de tamaño exagerado. Los broches joya se distribuyen en todos los puntos de unión del vestido sobre los galones bordados en un gris más oscuro, incluidos los brahones, una especie de hombreras que sobresalían por los hombros, y el cinto.

Fig. 24. P000716. *La reina doña Margarita de Austria* (1609), Bartolomé González.
©Museo Nacional del Prado, Madrid

En el vestuario masculino las calzas se alargaron hasta llegar casi a la rodilla y aumentaron su tamaño, con cuchilladas cada vez más numerosas y estrechas, y las braguetas dejaron de ser tan pronunciadas[874]. Como prendas de abrigo señalamos la capa, de hechura circular con capilla aplastada; el ferreruelo, igual pero con cuello

[871] Las características de los trajes y los términos empleados para su descripción confluyen en el libro: PINHEIRO DA VEIGA, Tomé. *Fastiginia o Fastos Geniales*. Valladolid: Imprenta del Colegio de Santiago, 1916.
[872] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Apuntes de moda…", pp. 85 – 86.
[873] Núm. de inv. P000716. Museo Nacional del Prado, Madrid.
[874] PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la. "La moda civil…", p. 76.

vuelto; el bohemio, con más vuelo y los bordes delanteros vueltos para mostrar el forro; y el tudesco, con mangas que servían de adorno, porque se colocaba sobre los hombros sin meter los brazos[875]. Estos trajes se realizaban con distinguidas telas de colores y algunas de ellas bordadas, aunque siempre predominó el uso del negro, lo que aportaba a los españoles seriedad y nobleza[876]. El mismo pintor que retrató a la reina pintó a *Felipe III, rey de España, sedente*, alrededor de 1615, ataviado con todos estos nuevos avances[877] [fig. 25]. El monarca viste un conjunto blanco de lama de plata, color reservado para reyes, con calzas largas y abultadas decoradas con cuchilladas pequeñas, ropilla con botones joya, aparatoso cuello de lechuguilla y ferreruelo negro bordado forrado de piel.

Fig. 25. Núm. de inv. P002918. *Felipe III, rey de España, sedente* (*Ca*. 1615), Bartolomé González. ©Museo Nacional del Prado, Madrid

A principios del siglo XVII España perdió el protagonismo político, económico, y también en cuestiones de moda. Con el trascurso de esta centuria, la indumentaria francesa ganó terreno paulatinamente y[878], mientras tanto, la supremacía del traje

[875] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Apuntes de moda…", p. 85.
[876] DESCALZO LORENZO, Amalia. "El traje francés…", p. 193.
[877] Núm. de inv. P002918. Museo Nacional del Prado, Madrid.
[878] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Apuntes de moda…", p. 85.

español se derrumbaba entre los reinados de Felipe IV (1605 – 1665) y Carlos II[879]. En este periodo de transición reconocemos grandes diferencias en el vestir, no solo entre estos dos países, sino también con respecto a otros reinos, como Inglaterra[880]. Tanto en la península como en los territorios hispánicos, y entre los miembros de algunas cortes, como los Habsburgo de Viena, persistió el traje español hasta el último Austria. Según los franceses esto era vestir a la antigua, con un traje estrecho, rígido, incómodo, de coste elevado y formas geométricas propias del siglo anterior[881].

Con Felipe IV las abultadas calzas del periodo anterior son sustituidas por calzones, que sufrirían un estrechamiento progresivo[882]. Las mangas del jubón y de la ropilla variaron su volumen[883], en esta última fue común llevarlas colgantes para que se viera la prenda de abajo[884]. El color negro centró los atuendos en este periodo, como pasó en los reinados anteriores, aunque ahora el toque blanco del cuello de lechuguilla fue sustituido por la golilla, formada por un soporte de cartón forrado de seda negra sobre el que iba colocado un cuello blanco llamado valona, que también podía llevarse extendido sin la golilla. Este elemento se convirtió en un símbolo de la gravedad y altivez de los españoles por obligarles a mantener el cuello erguido[885]. Como abrigo siguieron en uso las capas anteriores. Entre la ropa militar cabe destacar la casaca, un tipo de chaqueta abierta por los lados que transcendió más allá de este uso[886].

En el retrato que Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599 – 1660)[887] hizo de *Felipe IV* en 1623 el rey ya lleva el calzón ancho hasta la rodilla, decorado con fruncidos en la parte inferior[888] [fig. 26]. La ropilla abotonada, con faldillas y brahones, lleva mangas colgantes que dejan a la vista las estrechas del jubón. El tejido empleado para estas tres prendas parece tratarse de un terciopelo labrado a base de líneas. También lleva una capa que se mimetiza con el conjunto, ya que todo es negro,

---

[879] GONZÁLEZ, Elvira. "Jubón encotillado. *Ca*. 1660". En *Modelo del mes. Los modelos más representativos de la exposición*. Madrid: Museo del Traje, 2011, p. 1.
[880] BERNIS MADRAZO, Carmen. "El vestido francés en la España de Felipe IV". *Archivo Español de Arte*, núm. 218, t. 55, 1982, p. 201.
[881] PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la. "La moda civil…", pp. 67 – 68.
[882] Algunos datos interesantes sobre el vestir en tiempos de Felipe IV los encontramos en: DELEITO Y PIÑUELA, José. *El rey se divierte*. Madrid: Alianza, 2006.
[883] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Apuntes de moda…", p. 86.
[884] PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la. "La moda civil…", p. 76.
[885] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Apuntes de moda…", p. 86.
[886] PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la. "La moda civil…", p. 77.
[887] Para profundizar en el estudio de los trajes a través de la obra del pintor sevillano: BERNIS MADRAZO, Carmen. "La moda en los retratos de Velázquez". En ARGULLOL, Rafael. *El retrato*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2004, pp. 251 – 288.
[888] Núm. de inv. P001182. Museo Nacional del Prado, Madrid

incluidas las medias y el calzado. Únicamente son blancos los puños de la camisa que asoman y el cuello de golilla con valona aún muy pronunciada.

Fig. 26. Núm. de inv. P001182. *Felipe IV* (1623), Diego Rodríguez de Silva y Velázquez.
©Museo Nacional del Prado, Madrid

Entre los reinados de Felipe IV y Carlos II el vestido femenino español se distancia bastante del europeo[889]. En los años veinte del siglo XVII las mujeres españolas empezaron a usar los verdugados flamencos y franceses, que por sus características afectaron a las hechuras de los vestidos. Esto dio lugar al uso del guardainfante en los años treinta, llegado a España con unos cómicos e impuesto en nuestro país cuando en Francia ya había pasado de moda. En 1639 el escándalo y las críticas provocaron la prohibición de su uso, sin demasiado éxito. El modelo francés nunca se copió exhaustivamente, pues mientras que este solo ensanchaba las caderas, el

[889] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Apuntes de moda…", p. 86.

español, combinado con el verdugado, también aumentaba de tamaño hasta llegar a la base[890]. El primero era una plataforma de mimbre a la altura de la cadera, el segundo fue un complicado armazón realizado con aros de madera, alambre o hierro unidos entre sí por cintas o cuerdas, y rematado en la parte superior con mimbre, crin u otros materiales que ayudaban a enfatizar la cadera[891]. En los años cuarenta tenía una base circular y progresivamente se extendió más hacia los lados. En la década de los cincuenta aumentó su tamaño hasta llegar a los años setenta. Este artilugio fue lo más característico de la moda en época de Felipe IV, a pesar de haber aparecido curiosamente primero fuera de la corte[892], y estuvo vigente hasta los años setenta, cuando entonces fue relegado a ceremonias especiales[893]. El vestido con guardainfante se componía de jubón y basquiña. El jubón, que tenía amplias faldillas, se ponía sobre la cotilla, armada de ballenas que, al igual que el cartón renacentista, aplanaba el pecho[894]. Este se ponía sobre la camisa y daba rigidez al cuerpo, para conseguir el ideal de belleza de los siglos XVI y XVII[895]. A partir de los años treinta también se difundió el uso del jubón "encotillado", una prenda exterior con mangas que se colocaba sobre la camisa y que no necesitaba de cotilla puesto que incorporaba las ballenas que antaño incluía dicha prenda[896]. El guardainfante, por su parte, se ponía sobre varias enaguas y, sobre él, la pollera, una falda interior, pero realizada con tejidos ricos y vistosos, a veces acolchada con lana para redondear las caderas, y encima llevaba la falda exterior, la basquiña[897].

Un caso esclarecedor y de gran interés es el de *Las meninas*, pintadas por Velázquez en 1656[898] [fig. 27]. En el centro de la composición la infanta Margarita María Teresa de Austria (1651 – 1673) lleva un bello conjunto color marfil compuesto de jubón de amplias faldillas, abotonado en la parte central y mangas largas abombadas, y basquiña sobre guardainfante que ensancha todo el perímetro de la falda pero especialmente las caderas. Esta misma forma se aprecia en los vestidos de María Agustina Sarmiento de Sotomayor, de terciopelo verde y blanco, y de Isabel de Velasco (†1659), de terciopelo pardo y marfil, ambas meninas de la reina Mariana de Austria

[890] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Vestirse a la…", pp. 123 y 125.
[891] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Apuntes de moda…", p. 86.
[892] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Vestirse a la…", pp. 124 – 125.
[893] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Apuntes de moda…", p. 86.
[894] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Vestirse a la…, p. 125.
[895] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Apuntes de moda…", p. 86.
[896] VV.AA. *Moda. Historia y*…, p. 124.
[897] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Apuntes de moda…", p. 86.
[898] Núm. de inv. P001174. Museo Nacional del Prado, Madrid.

(1634 – 1675), que aparece reflejada en el espejo del fondo junto a su esposo. También lleva un traje similar, de terciopelo verde con galones de plata, la enana María Bárbola, a la derecha de la imagen.

Fig. 27. Núm. de inv. P001174. *Las meninas* (1656), Diego Rodríguez de Silva y Velázquez.
©Museo Nacional del Prado, Madrid

A partir de 1660 empezaron a verse en Francia las primeras casacas en la indumentaria civil. Estas eran largas hasta las rodillas, tenían vuelo desde la cintura, bolsillos muy bajos, aberturas en los costados y en la parte posterior, las mangas eran cortas para dejar ver las ricas y decoradas camisas, e iban abotonadas, por lo que no dejaban ver la chupa y solo asomaba la corbata. No faltaba el lazo o nudo de hombro, realizado con cintas largas y de gran belleza, y el uso de encajes y cintas[899]. La chupa debajo de la casaca aparece alrededor de 1666 en el traje inglés, si bien James Laver (1899 – 1975) en su *Breve historia del traje y la moda* señala que en 1662 ya se introdujo una prenda similar en el atuendo francés[900]. Para cubrir las piernas tomó protagonismo el *rhingrave*, un calzón largo hasta las rodillas con mucho vuelo y

[899] DESCALZO LORENZO, Amalia. "El traje francés…", pp. 191, 197 y 203.
[900] Amalia Descalzo Lorenzo consultó la edición de Madrid, 1988, pp. 115 – 116. Cit. en: *Ibídem*. p. 202.

adornos, presente en las arcas masculinas hasta 1675, pero que sin embargo en España nunca llegó a instalarse por ser demasiado estrafalario para el sobrio gusto español[901].

Fig. 28. *La entrevista de Luis XIV y Felipe IV en la isla de los Faisanes* (1660), Jacques Laumosnier. ©Museo de Tessé, Le Mans

En *La entrevista de Luis XIV y Felipe IV en la isla de los Faisanes* (1660), obra de Jacques Laumosnier (†1744), aparecen a la izquierda la corte francesa, ataviada con sus ropajes confeccionados con ricos tejidos coloristas con especial protagonismo del *rhingrave*, y, a la derecha, la española, en la que predominan los colores sobrios y encontramos elementos característicos del traje español, como la golilla o el guardainfante[902] [fig. 28]. Luis XIV está acompañado de su hermano Felipe de Orleans (1640 – 1701), el cardenal Mazarino (1602 – 1661) y su madre Ana de Austria (1601 – 1666), vestida de negro como reina viuda que era, hermana de Felipe IV, que preside la otra escena junto a su hija María Teresa de Austria (1638 – 1683), Luis de Haro (1603 – 1661) y Diego Velázquez[903].

Bajo el reinado de Carlos II el traje masculino "a la española" siguió compuesto de jubón, ropilla y calzones, aunque se añadieron algunas novedades como las mangas abullonadas. Las prendas eran de extrema rigidez, por eso el jubón se entelaba con cañamazo o algodón, y aunque normalmente iba debajo de la ropilla, se hacía con ricas

[901] *Ibíd.*, p. 191.
[902] Museo de Tessé, Le Mans. En la embajada de Francia en Madrid hay un tapiz de este óleo realizado por la Manufacture Royale des Gobelins de París bajo la supervisión de Charles Le Brun.
[903] PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la. "La moda civil…", p. 78.

telas porque sus mangas sí que se lucían. La ropilla se realizaba de un tejido rico, era corta, pero cubría la parte superior del calzón, tenía brahones que sobresalían por los hombros, de ella pendían unas mangas sueltas o perdidas y quedaba ajustada al medio cuerpo con botones. Los calzones, normalmente del mismo tejido que la ropilla, que solían ser negros o blancos, fueron muy estrechos en este periodo, se forraban de algodón o lino, se vestían sobre los calzoncillos y debajo llevaban las medias. Encima de la ropa se ponía el ferreruelo, que solía ser de lana o de un tejido rico como el del resto de prendas[904].

Cuando Juan Carreño de Miranda pintó al rey en torno a 1675, vestía la moda española de su tiempo[905] [fig. 29]. Sobre las medias blancas el monarca lleva un calzón negro ajustado a partir del medio muslo con cintas que acaban en un lazo a cada lado. La ropilla es ceñida, cerrada mediante botones joya, tiene mangas perdidas que caen y dejan asomar las abullonadas del jubón. Encima lleva probablemente un ferreruelo, pero como todo es del mismo color es difícil saber el tipo de capa. Por último, lleva el típico cuello español de golilla blanco, eso sí, más reducido que el de Felipe IV.

Fig. 29. Núm. de inv. P000642. *Carlos II* (*Ca*. 1675), Juan Carreño de Miranda.
©Museo Nacional del Prado, Madrid

[904] DESCALZO LORENZO, Amalia. "La moda en España bajo el reinado del último rey de la Casa de Austria". En RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso; RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (coords.). *Carlos II y el arte de su tiempo*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2013, pp. 485 – 502.
[905] Núm. de inv. P000642. Museo Nacional del Prado, Madrid.

A principios del reinado de Carlos II el guardainfante quedó relegado para las visitas a los reyes y fue sustituido por el sacristán. Este nuevo armazón era similar al verdugado, y se trataba de un redondel alrededor de la cintura y otro en la parte de abajo, ambos unidos por cintas. En total tenían como cinco o seis aros que sostenían la falda[906]. Debajo de este armazón llevaban un gran número de faldas, a juego con la basquiña y la saya encolada[907]. La basquiña se adaptó al sacristán y tenía mucho vuelo, lo que daba lugar a muchos pliegues alrededor de la cintura. A partir de los años noventa añadieron volantes, como hicieran en Francia a partir de 1676, llamados falbalás. Con la aparición del sacristán el jubón perdió las faldillas y se prolongó sobre el abdomen en pico. Las mangas eran ajustadas y en el antebrazo aparecían unas contramangas abullonadas[908]. Interiormente el cuerpo siguió aplastado por el uso de la cotilla. Los escotes, en sentido horizontal, se hicieron más pronunciados y enseñaban los hombros[909].

Fig. 30. Núm. de inv. P000888. *Doña Margarita de Austria* (*Ca*. 1665 – 1666), Juan Bautista Martínez del Mazo. ©Museo Nacional del Prado, Madrid

[906] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Vestirse a la…", p. 126.
[907] PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la. "La moda civil…", p. 75.
[908] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Vestirse a la…", p. 126.
[909] PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la. "La moda civil…", p. 75.

Para comprobar el contraste entre el guardainfante y el sacristán, qué mejor que acudir de nuevo a *Doña Margarita de Austria* vestida de luto por la muerte de su padre, el rey Felipe IV [fig. 30]. De acuerdo a la fecha de muerte del monarca, podemos datar este lienzo entre 1665 y 1666, por lo que se trata de una de las últimas obras del pintor Juan Bautista Martínez del Mazo (1611 – 1667)[910]. La forma de la basquiña es claramente redondeada y tiene mucho vuelo que parte del pico que forma el jubón, que es un triángulo invertido. El torso está muy aplastado, ya que debajo de la prenda visible lleva la cotilla. Las mangas son globosas, pero no exageradas como las de su tiempo, y el escote es más abierto, aunque no llega a enseñar los hombros. Probablemente esta contención se deba al duelo, y puede ser comparado con el de *María Luisa de Toledo e indígena*[911], atribuido al pintor mexicano Antonio Rodríguez Beltrán (**Ca*. 1635) hacia 1670, que presenta todas estas características propias de su tiempo y el tejido es mucho más animado[912] [fig. 31].

Fig. 31. Núm. de inv. P003608. *María Luisa de Toledo e indígena* (*Ca*. 1670), atribuido a Antonio Rodríguez Beltrán. ©Museo Nacional del Prado, Madrid

[910] Núm. de inv. P000888. Museo Nacional del Prado, Madrid.
[911] María Luisa de Toledo murió en 1707.
[912] Núm. de inv. P003608. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Antonio de Ezcaray en su obra *Voces del dolor, nacidas de la multitud de pecados, que se cometen por los trajes profanos, afeites, escotados, y culpables ornatos, que en estos miserables tiempos, y en los antecedentes ha introducido el infernal dragón para destruir, y acabar con las almas, que con su preciosísima sangre remedió nuestro amantísimo Jesús*, de 1691, fue muy crítico con el hecho de que las mujeres fueran "tan escotadas (en mi tierra más) tan profanas, con tanto oro, y plata, y lo mismo digo de cuantas hay en todo el mundo vestidas con profanidad"[913]. Sus palabras estaban dirigidas a las "formas en los trajes, y otras cosas"[914], especialmente en lo que respecta al lujo y la ostentación. Ezcaray revela en sus palabras una gran decepción, porque "no se enmiendan, o no les dicen nada los confesores (que no creo) o si se lo mandan, no obedecen"[915].

Fig. 32. Núm. de inv. P000652. *María Luisa de Orleans, reina de España* (*Ca*. 1679), José García Hidalgo. ©Museo Nacional del Prado, Madrid

[913] EZCARAY, Antonio de. *Voces del dolor, nacidas de la multitud de pecados, que se cometen por los trajes profanos, afeites, escotados, y culpables ornatos, que en estos miserables tiempos, y en los antecedentes ha introducido el infernal dragón para destruir, y acabar con las almas, que con su preciosísima sangre remedió nuestro amantísimo Jesús*. Sevilla: Thomás López de Haro, 1691, p. 62.
[914] *Ibídem*. p. 61.
[915] *Ibíd*., p. 61.

Gracias a la estrecha relación con Francia y las políticas matrimoniales surgidas entonces, la moda francesa fue conocida en Madrid. Además, la llegada de embajadores, empresarios y viajeros mostró cómo evolucionaba el modo de vestir en la corte vecina[916]. En nuestro país las damas se vistieron con el explicado traje español, aunque con motivo de la boda de Carlos II con María Luisa de Orleans (1662 – 1689), hija del duque de Orleans, el rey mandó realizar varios vestidos en Francia para agradar a la reina. Probablemente entre ellos incluiría un vestido de Mantua, de moda en Versalles a partir de 1670, compuesto de basquiña sin armazón interior y jubón de largos faldones recogidos por detrás con cola[917]. Desgraciadamente, de este tipo de modelos no tenemos constancia de su existencia en España. El sastre encargado fue Josep Capret, al que se le enviaron las medidas desde Madrid. Esa breve incorporación se acabó con la muerte de la consorte y de nuevo se volvió al traje español para fomentar la industria nacional[918]. Hacia 1679 encontramos un retrato de la reina consorte, realizado por José García Hidalgo (1645 – 1717)[919], en el que viste un rico vestido color de fuego que se aleja de esas mangas engrosadas de los años sesenta y setenta y deja ver la moda de las dos décadas siguientes, ajustadas por debajo del codo con vuelto de las contramangas en forma de globo[920] [fig. 32]. El escote es muy pronunciado y muestra los hombros, además de estar guarnecido con encaje que se repite en los vueltos de las mangas.

El traje francés masculino que llegó a España, el que convivió con el de golilla, el jubón, la ropilla y el calzón, es el que adoptó Luis XIV a partir de 1670. Este recogió del traje militar la casaca y la corbata, en el momento de mayor esplendor militar. En torno a la citada fecha ya era habitual ver la chupa debajo de la casaca, prácticamente con la misma largura hasta las rodillas, abotonadas por delante, de manga larga y ajustada. A partir de 1675 la casaca francesa se transformó, se alargaron las mangas y se ciñó más al cuerpo. En los años ochenta altera su forma, ahora cónica hasta las rodillas con las aberturas laterales y traseras, y añade más bolsillos verticales, muy adornados con galones o botones. A mediados de esta década se ajusta más al torso y tiene más vuelo en la parte inferior por los pliegues de los costados. Los puños aumentaron su tamaño y el vuelto se denomina ahora "orejas de Spaniel". En la siguiente década, los

[916] DESCALZO LORENZO, Amalia. "El traje francés…", p. 193.
[917] El vestido debe su nombre a la ciudad italiana de Mantua, donde se tejían riquísimas telas labradas. En el Metropolitan Museum encontramos un ejemplo del siglo XVII: núm. de inv. 33.54a–c, de origen británico. Podemos ver uno de principios del siglo XVIII en la fig. 211.
[918] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Vestirse a la…", p. 122.
[919] Núm. de inv. P000652. *María Luisa de Orleans, reina de España*. Museo Nacional del Prado, Madrid.
[920] PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la. "La moda civil…", p. 75.

bolsillos se diluyen en dos simples solapas horizontales, denominadas *à la maréchal*, pero el resto es igual. En torno a 1695 las mangas se estrechan y se ensancha el puño y la bocamanga, conocidas a partir de ese momento como "mangas de bota" o "mangas a la pagoda", por la similitud con estos edificios chinos, y siguieron de moda hasta los años veinte del nuevo siglo. En cuanto a los calzones, en estas décadas estaban tapados por las prendas superiores, así que no fue hasta el nuevo siglo cuando empezaron a ganar protagonismo[921].

Fig. 33. Núm. de inv. 10014789. *La adoración de la Sagrada Forma* –detalle– (1685), de Claudio Coello. ©Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid)

Carlos II adoptó el traje francés para ocasiones especiales, ya que era más cómodo y vistoso, por eso aparece con él en *La adoración de la Sagrada Forma* (1685), de Claudio Coello (1642 – 1693), conservado en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial[922] [fig. 33]. Si bien, no por ello abandona cierto estilo español, como es el predominio del color negro, en este caso en la casaca, por la que asoma la corbata de encaje marfil. La prenda es estrecha en la cintura y a partir de ahí se abre de forma cónica, aún sin demasiado vuelo. Las bocamangas se conforman con dos vueltos

[921] DESCALZO LORENZO, Amalia. "El traje francés…", pp. 192, 197 – 198, 202 – 203 y 205.
[922] Núm. de inv. 10014789. *Ibídem*. p. 194.

exagerados, pues siguen la estética denominada "orejas de Spaniel", están ricamente bordadas en oro y dejan asomar la chorrera de la camisa.

Fig. 34 (izquierda). Núm. de inv. MV 8493. *Felipe V, rey de España* (1700), Hyacinthe Rigaud. ©Salon de l'Abondance, Le musée de l'Histoire de France, Château de Versailles, Versalles
Fig. 35 (derecha). Núm. de inv. 7492. *Luis XIV* (1701), Hyacinthe Rigaud. ©Museo del Louvre, París

Entre los cambios políticos y económicos y los estilísticos siempre ha existido una estrecha relación[923]. Con la llegada de los Borbones a España esto resulta más que evidente. Con la designación de Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV y María Teresa de Austria, como heredero del trono español[924], el rey francés, muy hábil en la propaganda

[923] GALVÁN TUDELA, José Alberto. "El tejido, reflexiones antropológicas". *El Pajar. Cuaderno de Etnografía Canaria*, núm. 5 [II época], 1999, p. 139.

[924] El 16 de noviembre de 1700 Manuel de Oms y de Santa Pau (1651 – 1710), marqués de Castelldosríus y embajador de España, fue recibido en Versalles por la familia real francesa para hacerles partícipes de una gran noticia. Así se la hizo saber Luis XIV (1638 – 1715) a su nieto Felipe de Anjou (1683 – 1746): "El rey de España ha dado una corona a vuestra majestad. Los nobles os aclaman, el pueblo anhela veros, y yo consiento en ello. Vais a reinar, señor, en la monarquía más vasta del mundo, y a dictar leyes a un pueblo esforzado y generoso, célebre en todos los tiempos por su honor y lealtad. Os encargo que lo améis y merezcáis su amor y confianza por la dulzura de vuelto gobierno" (GIL SALINAS, Rafael. "El símbolo de lo real. La construcción de la imagen de la monarquía española en el tránsito de los siglos XVIII al XIX". En ARCE OLIVA, Ernesto Carlos; CASTÁN CHOCARRO, Alberto; LOMBA, Concha; LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (coords.). *El recurso a lo simbólico: reflexiones sobre el gusto II*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2014, p. 91). Después se dirigió a su corte, destacando sus derechos sobre el trono español como nieto de María Teresa de Austria (1638 – 1683), hermana de Carlos II (1661 – 1700), muerto sin descendencia: "Señores, he aquí al rey de España. Por su nacimiento le correspondía esta corona. El difunto monarca, en su testamento, lo señala como heredero de ella.

política, mandó grabar un retrato de su nieto en el testamento de su tío abuelo Carlos II para dejar constancia de la elección irrevocable. En el retrato aparecía vestido "a la española", con jubón, ropilla y calzones en riguroso negro y cuello de golilla blanco, y daba de lado, momentáneamente, a la imperante moda francesa[925]. El testamento del monarca español fue muy difundido, lo que supuso un gran impulso al trono para Felipe V. Al tiempo, el Rey Sol mandó hacer a su pintor de cámara Hyacinthe Rigaud (1659 – 1743) una serie de retratos de Felipe con la misma estética española, en riguroso negro, jubón, ropilla, calzón y el cuello de golilla blanco[926] [fig. 34]. La única nota de color en la indumentaria la ponía la banda azul celeste de la orden francesa del Espíritu Santo y, sobre ésta, el Vellocino de Oro, bien visible, y las flamas rojas entre los eslabones, ligada a la Corona española[927]. La única reminiscencia al traje francés era la ampulosa capa, tan propia de la corte de Versalles, pero españolizada en su color[928]. Mientras tanto, en 1701, el rey francés se hacía retratar por el mismo pintor en toda su magnificencia[929] [fig. 35].

Las imágenes constituyeron una fuerte propaganda política ideada por Luis XIV para demostrar de manera visual la legitimidad dinástica de Felipe V y que el propio rey defendió hasta su muerte e inculcó a sus descendientes[930]. Además, con la intención de

---

Espéralo, impaciente, la nación española, que ha pedido con anhelo y con insistencia que reine y conduzca sus destinos. Es una orden del Cielo y yo la cumplo con placer" (*Ibídem*. p. 91). Y finalmente, continuó su discurso al futuro Felipe V: "Sed buen español. Este es vuestro primordial deber. Pero acordaos también de que habéis nacido francés para laborar por la unión de ambas naciones. Este es el medio más eficaz para hacerlas dichosas y así también para que podáis conservar la paz de Europa" (*Ibíd*., p. 91). El acto concluyó, al parecer, con una frase de dudosa atribución. Ya fuera el Rey Sol o el marqués, estas fueron las famosas palabras: "¡Qué dicha! ¡Ya no hay Pirineos! ¡Se han hundido en la tierra, y no formamos más que una nación!" (*Ibíd*., p. 91). Días más tarde fue comunicado oficialmente a la corte madrileña la aceptación del trono español por parte de Felipe V, siendo proclamado rey el 24 de noviembre de 1700. *Ibíd*., p. 93. El nuevo monarca durmió en el Palacio del Buen Retiro hasta que se produjo su entrada triunfal desde el 14 de febrero hasta el 18 de abril de 1701. BENITO GARCÍA, Pilar; SOLER DEL CAMPO, Álvaro. "Introducción". En BENITO GARCÍA, Pilar; PUNZO DÍAZ, Anel; SOLER DEL CAMPO, Álvaro (coords.). *Tesoros de los Palacios Reales de España. Una historia compartida* [cat. expo.]. Madrid: Chapa, 2011, p. 41.

[925] BENITO GARCÍA, Pilar; SOLER DEL CAMPO, Álvaro; CASTEL-BRANCO PEREIRA, João. "A história partilhada: Palácios Reais de Espaha". En BENITO GARCÍA, Pilar; SOLER DEL CAMPO, Álvaro; CASTEL-BRANCO PEREIRA, João (coords.). A *história partilhada: Palácios Reais de Espaha* [cat. expo.]. Lisboa: Fundación Calauste Gulbenkian, 2014, pp. 27 – 47. Cit. en: BENITO GARCÍA, Pilar. "El Salón del…", p. 52.

[926] El más famoso de ellos es: núm. de inv. MV 8493 (1700), Salon de l'Abondance, Le musée de l'Histoire de France, château de Versailles. BURKE, Peter: *La fábrica de Luis XIV*. Madrid: Nerea, 1995, pp. 160 – 161. En el Museo de Historia de Madrid (depósito) encontramos otro de los retratos de esta serie: núm. de inv. P02337 (1701), Museo Nacional del Prado, Madrid.

[927] BENITO GARCÍA, Pilar. "El Salón del…", p. 52.

[928] BENITO GARCÍA, Pilar; SOLER DEL CAMPO, Álvaro. *Op. Cit.*, p. 41.

[929] Núm. de inv. 7492. Museo del Louvre, París.

[930] BENITO GARCÍA, Pilar; SOLER DEL CAMPO, Álvaro; CASTEL-BRANCO PEREIRA, João. *Op. Cit.*, pp. 36 – 37.

obtener el beneplácito del pueblo, el nuevo rey de España vistió "a la española" hasta que, en palabras de su abuelo, "haya satisfecho a la nación con esta complacencia"[931] y entonces "será dueño de introducir otras modas. Pero debe hacerlo sin dar ninguna orden y su ejemplo bastará para acostumbrar a sus súbditos a vestirse como él"[932].

4.1.2.1. *La ropa masculina*

A principios del siglo XVIII el hombre en España tenía la opción de vestir con el traje español o el francés, con cuya elección evidenciaba la preferencia por la tradición o la renovación[933]. Si elegía la segunda opción se decía que vestía "a la francesa", "a la moda" o a "lo militar", términos que se usaban indistintamente y que atendían al origen militar de la casaca y de la chupa, si bien a medida que transcurrió el tiempo se diferenció a nivel terminológico el traje cortesano del militar. Felipe V alternó los dos atuendos, aunque dio prioridad al español por las cuestiones estratégicas que hemos comentado[934]. Para ello, contó con la ayuda del sastre Juan de la Bareada, hasta 1707, cuando comenzaron los envíos desde París[935]. Con la victoria de Villaviciosa en 1709 se aseguró el trono y, con él, la imposición progresiva del traje francés[936]. A partir de entonces la golilla quedó relegada a ministros togados, abogados, alguaciles y otros cargos particulares[937], pero no fue tan radical, los mayores también se negaron a dejar atrás el traje español[938].

Por lo general, la casaca, la chupa y el calzón eran del mismo tejido, aunque encontramos numerosos ejemplos en los que la chupa cambia de tela, para crear contraste[939]. Los trajes masculinos y femeninos se confeccionaban con las mismas telas y hechuras. No hacían distinción en cuestiones de color y decoración, con lo cual, la mímesis entre ambos sexos nunca había sido tan fuerte, a lo que hay que añadirle el empleo de la peluca empolvada, que afeminaba mucho más a los hombres. Además, estos dejaron de usar una prenda tan española y masculina como la capa, pues impedía

---

[931] BOTTINEAU, Yves. *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700 – 1746)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986, p. 326.
[932] *Ibídem*. p. 326.
[933] DESCALZO LORENZO, Amalia. "El traje francés…", p. 189.
[934] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Nuevos tiempos, nueva…", pp. 157 – 164.
[935] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Vestirse a la…", p. 127.
[936] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Nuevos tiempos, nueva…", pp. 157 – 164.
[937] DESCALZO LORENZO, Amalia. "El traje francés…", p. 194.
[938] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Nuevos tiempos, nueva…", pp. 157 – 164.
[939] LEIRA SÁNCHEZ, Amelia. "El vestido y…", p. 213.

lucir los ricos tejidos y bordados de sus atuendos, el símbolo de su estatus social[940]. En su defecto se usaron redingotes, sortús o sobretodos, que venían a ser lo mismo[941]. No es de extrañar que algunas voces críticas se alzaran en contra de esta igualdad de sexos: "Los hombres, que por el traje español se hacían más respetuosos, y venerables, están hoy tan afeminados, que temo, que alargando más la chupa un poco, y las casacas, ahorren de calzón, y anden con basquiña"[942].

En lo que respecta al calzado, aún en el siglo XVIII era recto e intercambiable, sin distinción de derecho e izquierdo[943]. Su uso estaba relegado a las clases más adineradas, ya que eran piezas de lujo que se deterioraban fácilmente. Mientras tanto, el resto de la población llevaba alpargatas, abarcas o iban descalzos, sobre todo los niños. Al igual que en las centurias anteriores, se hacían de cuero y rara vez se revestían con tejidos, aunque incorporaron algunos detalles de seda, sobre todo en los primeros años. Los zapatos se cerraban con hebillas metálicas, a veces de plata, con charnelas y clavillos de hierro, que podían ser adornadas con piedras o perlas, y también las hubo de oro, para los más pudientes[944]. Salvo excepciones en las que haremos hincapié, el calzado de hombre se escapa de nuestro estudio por el material con el que estaban realizados, por eso simplemente podemos aportar que con el paso del tiempo se aplanaron, se volvieron más escotados y las hebillas aumentaron su tamaño.

A principios del reinado de Felipe V la corte vestía la casaca abrochada, dejaba solo algunos botones de la parte de arriba sin abotonar, para que asomase la corbata realizada con ricos encajes[945] y pedrería[946]. Esta iba ajustada al tronco y se abría a partir de la cintura gracias a los pliegues de los laterales. Las mangas de bota eran largas y estrechas, pero se ensanchaban a medida que llegaban a la muñeca, con un vuelto exagerado[947], y salía la camisa, llena de pliegues y puntas delgadas, llamadas lloronas.

---

[940] MOLINA MARTÍN, Álvaro. *Op. Cit.*, p. 373.
[941] LEIRA SÁNCHEZ, Amelia. "El vestido y…", p. 214.
[942] HARO DE SAN CLEMENTE, José. *El chichisveo impugnado*. Sevilla: Jerónimo de Castilla, 1729, p. 2.
[943] VV.AA. *Moda. Historia y*…, p. 142. El calzado de los siglos XVI y XVII destacó por ser de cuero de altísima calidad, razón por la que no se cubría con tela. GARCÍA NAVARRO, Jesús. "Zapatos y medias del siglo XVIII". En *Modelo del mes. Los modelos más representativos de la exposición*. Madrid: Museo del Traje, 2006, pp. 1 – 2.
[944] *Ibídem*. pp. 2 y 9.
[945] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Nuevos tiempos, nueva…", pp. 157 – 164.
[946] VELA, María José: "El armario del…", p. 39.
[947] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Nuevos tiempos, nueva…", pp. 157 – 164.

Debajo estaba la chupa, que tenía prácticamente el mismo largo que la casaca[948], con cuatro faldillas de la cintura para abajo, sin cuello y mangas ajustadas a los brazos sin pliegues[949]. La prenda iba forrada y entretelada, para darle más cuerpo. En la primera década se acortó un poco y en 1711 se le añadieron bolsillos[950]. El calzón por aquel entonces era algo más ancho de lo que posteriormente fue, llegaba hasta la rodilla y terminaba en un vuelto[951].

Fig. 36. Núm. de inv. MV2149. *Primera promoción de los caballeros de la orden de San Luis por Luis XIV en Versalles el 8 de mayo de 1693* (1693), François Marot.
©Châteaux de Versailles et de Trianon, Versalles

El estilo adoptado por Felipe V viene de la moda francesa de los últimos años del siglo XVII, de ahí que en la *Primera promoción de los caballeros de la orden de San Luis por Luis XIV en Versalles el 8 de mayo de 1693*, obra de François Marot (1666 – 1719) de 1693[952] [fig. 36], veamos a todos los *chevaliers* ataviados con ricas casacas abotonadas en el centro, guarnecidas con bordados y galones de plata y oro, ampulosos pliegues a partir de la cintura y mangas de bota que dejan asomar la chorrera de la camisa, con vueltos exagerados que siguen la decoración de la prenda, algunos de ellos del mismo color que el forro o el calzón. Este último apenas se aprecia debido al largo de las partes superiores. Por su parte, las medias no se llevaban blancas, sino del mismo

[948] VELA, María José: "El armario del…", p. 39.
[949] AYALA MANRIQUE, Juan Francisco. *Tesoro de la Lengua Castellana. En que se añaden muchos vocablos, etimologías y advertencias sobre el que escribió el doctísimo Sebastián de Covarrubias. Empezose esta obra a 8 de mayo, día de la aparición de S. Miguel, del año de 1693*, 1729, p. 438. BNE, ms. 1324 (s. XVIII). REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 226, 2.
[950] DESCALZO LORENZO, Amalia. "El traje francés…", p. 203.
[951] VELA, María José: "El armario del…", p.42.
[952] Núm. de inv. MV2149. Châteaux de Versailles et de Trianon, Versalles.

color que el calzón. Ya que la chupa no se puede ver en esta pintura, podemos atender a la que tiene el corte más largo que las conservadas en el Metropolitan Museum de Nueva York, color marfil con bordados florales en su orla y bolsillos que revelan su datación en torno a 1711[953] [fig. 37].

Fig. 37. Núm. de inv. 45.49. *Chupa* (primero años del siglo XVIII), manufactura y confección británica. ©The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

El estilo que adoptó Felipe V dejaba la casaca abierta por delante con botones decorativos. A partir de 1715 las mangas se acortaron y se abrieron con grandes vueltos que sobrepasaban el codo. A la altura de la cadera, a partir de un botón, se abrían cinco o seis pliegues forrados con entretelas que armaban y daban vuelo a la prenda[954] hasta la rodilla[955]. La parte posterior añadía una abertura decorada con grandes ojales[956]. Tras la muerte de Luis XIV fue común encontrar ropa encerada, lo que daba lugar a un efecto similar al sacristán y le hacía despegarse del muslo[957]. Este tipo de casaca, en ocasiones con las bocamangas del mismo tejido que la chupa, se mantuvo hasta los años treinta. La chupa cada vez se abotonó menos y alrededor de 1720 se abotonaba solo a la altura

[953] Núm. de inv. 45.49. Manufactura y confección británica. De aquí en adelante todas las dataciones de los trajes citados en este apartado y en los siguientes han sido proporcionadas por los distintos museos en los que se conservan. En ningún caso, forma parte de nuestro cometido fechar las distintas piezas, pues nuestro interés con este capítulo es conocer las diferentes tipologías en las que podremos encontrar los tejidos de seda labrados que centran nuestra investigación.
[954] DESCALZO LORENZO, Amalia. "El traje francés…", p. 200.
[955] BOUCHER, François. *Op. Cit.*, p. 282.
[956] DESCALZO LORENZO, Amalia. "El traje francés…", p. 200.
[957] VELA, María José: "El armario del…", p. 41.

del estómago[958]. El calzón mantuvo su vuelto al final, aunque a partir de los años treinta fue común la jarretera[959], una especie de liga con hebilla que afianzaba la media y el calzón por el jarrete, la parte alta de la pantorrilla hacia la corva[960]. La abertura lateral, a la altura de la rodilla, se cerraba con botones o cinta de seda. El forro era de tafetán de seda e iba entretelado con una tela de algodón para que durara más[961].

Fig. 38. Núm. de inv. P002334. *Carlos III, niño, en su gabinete* (*Ca*. 1724), Jean Ranc.
©Museo Nacional del Prado, Madrid

El retrato de *Fernando VI, niño*, pintado por Jean Ranc (1674 – 1735) alrededor de 1723, presenta al futuro monarca con casaca de terciopelo color coral bordada en plata, bocamangas amarillas con la misma decoración, muy anchas que alcanzan la mitad del brazo y dejan asomar los bellos encajes que guarnecen la camisa[962]. El forro y la chupa, un poco más corta, también son del mismo color que los vueltos de las mangas. Las medias y el calzón con vuelto al final son del tono de la chaqueta. Esta pintura es muy similar a la de *Carlos III, niño, en su gabinete*, del mismo autor probablemente un año después[963] [fig. 38]. En su casaca de terciopelo azul abierta y bordada en oro con bocamangas rosas se aprecia muy bien cómo de los botones dorados

[958] DESCALZO LORENZO, Amalia. "El traje francés…", pp. 200 y 203.
[959] LEIRA SÁNCHEZ, Amelia. "El vestido y…", p. 213.
[960] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 318, 1.
[961] DESCALZO LORENZO, Amalia. "El traje francés…", p. 205.
[962] Núm. de inv. P002333. Museo Nacional del Prado, Madrid.
[963] Núm. de inv. P002334. Museo Nacional del Prado, Madrid.

traseros parten seis pliegues, probablemente encerados, que aportan ampulosidad a los faldones traseros. Cuando aún era duque de Parma y Plasencia, el futuro rey fue retratado en 1732 por el Molinaretto (1660 – 1745) en Florencia[964], con el objetivo de tranquilizar a sus padres y constatar su buen estado de salud tras pasar la viruela[965]. La casaca que lleva tiene el mismo corte que las anteriores, completamente desabrochada y deja ver la chupa, abotonada por el centro. El calzón ya termina en jarretera con hebilla y tiene botones dorados en los laterales. El terno es de terciopelo rojo con algunos fondos verdes entre los bordados en oro. Los tres retratos presentan un tipo de zapato masculino negro con tacón rojo medianamente alto, sobre todo los infantiles por ser de los años veinte y que además incorporan detalles de seda del mismo color, que aportaba mayor distinción[966].

Fig. 39. Núm. de inv. GAL 1995.104.Xabc. *Traje de hombre, tres piezas. Casaca, chupa y calzón* (años treinta del siglo XVIII), manufactura y confección francesa. ©Palais Galliera, Musée de la Mode, París

En el Metropolitan Museum de Nueva York encontramos muchos ejemplos singulares que reflejan muy bien la evolución del vestuario masculino como, por ejemplo, una casaca británica de los años veinte color grano de trigo con pliegues traseros y vueltos muy grandes en las mangas[967]. Otro modelo, en este caso francés de la década siguiente, se compone de casaca de terciopelo rojo bordado en oro, algo más abierta, y chupa color marfil, con decoración a juego y abrochada a la altura del

[964] Núm. de inv. 10025698 (1732), Patrimonio Nacional, Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, Segovia.
[965] URREA, Jesús. "El Molinaretto y otros retratistas de Carlos III en Italia". *Boletín del Museo del Prado*, t. 9, 1988, pp. 82 – 83.
[966] GARCÍA NAVARRO, Jesús. *Op. Cit.*, pp. 3 – 4.
[967] Núm. de inv. 1982.134.2.

estómago[968]. Para ver cómo eran realmente las chupas podemos fijarnos en una británica de principios de siglo[969] y en otra francesa datada entre 1733 y 1734[970] [fig. 254]. En ambas apreciamos tejidos labrados de buena calidad, que más tarde estudiaremos, en sus dos frontales delanteros y en las bocamangas, sin embargo, las mangas tienen la misma tela del forro, lisa y de calidad inferior. Esto se debe a que eran partes no visibles y, además, debían ser más finas para poder moverse con mayor comodidad. Lo mismo ocurre en la chupa del conjunto del Musée de la Mode de París, además del mismo tejido que el primer caso de este tipo que hemos señalado en el museo neoyorquino[971] [fig. 39]. Esta iría debajo de una casaca de terciopelo marrón bordada en plata con pliegues traseros encerados como los de *Carlos III, niño, en su gabinete* y vueltos con el mismo tejido que la chupa. El calzón es del mismo color que la casaca, tiene cuatro solapas de bolsillos en la parte de atrás, cuatro botones a cada lado y jarretera con cinta. Además, en Los Angeles County Museum of Art se conservan unos de los pocos zapatos masculinos de la época cubiertos de tela, de terciopelo carmesí con galón dorado y un alto tacón, por lo que debieron de pertenecer a algún personaje de la realeza, de ahí que sean tan escasos[972] [fig. 40].

Fig. 40. Núm. de inv. M.81.195.4a-b. *Zapatos* (*Ca*. 1730), manufactura y zapatero italiano.
©Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles

En los años cuarenta aún no advertimos fuertes cambios en la casaca, sobre todo cuando se trata de retratos donde los personajes aparecen ataviados con traje de gala. Un ejemplo esclarecedor es *La Familia de Felipe V* de Louis-Michel van Loo (1707 –

[968] Núm. de inv. 2004.411a, b.
[969] Núm. de inv. 1975.34.1.
[970] Núm. de inv. 1991.220.
[971] Núm. de inv. GAL 1995.104.Xabc (años treinta del siglo XVIII).
[972] Núm. de inv. M.81.195.4a-b (*Ca*. 1730), manufactura y zapatero italiano. Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles.

1771), pintado en 1743[973] [fig. 41]. En la obra, Fernando VI, a la izquierda, Felipe V, en el centro, y Carlos III, a la derecha, visten aún largas casacas de corte recto aunque empiezan a abrirse más de lo que lo hacían en la década anterior. Los vueltos de las bocamangas, aunque son grandes, no llegan a las dimensiones de las mangas de bota, porque lo que verdaderamente exageran ahora es el vuelto, como ocurre con la casaca de terciopelo marrón oscuro del retrato de *Felipe de Borbón y Farnesio, infante de España, duque de Parma*, del mismo artista[974]. Las chupas del retrato familiar mantienen su largo y el calzón, con botones a los lados, aún presenta el dobladillo al final.

Fig. 41. Núm. de inv. P002283. *La Familia de Felipe V* (1743), Louis-Michel van Loo.
©Museo Nacional del Prado, Madrid

El traje de gala de la década de los cuarenta es igual que los vestidos de los años veinte o treinta, por eso resulta difícil identificar las dataciones de algunos de estos ternos, como ocurre con el de terciopelo azul bordado en oro del Museo della Moda e del Costume del Palazzo Pitti de Florencia[975]. También se aprecia en el conjunto británico de los años cuarenta, conservado en el Metropolitan Museum[976] [fig. 42]. De

[973] Núm. de inv. P002283. Museo Nacional del Prado, Madrid.
[974] Núm. de inv. P002282 (1739 – 1742). Museo Nacional del Prado, Madrid.
[975] Núm. de inv. Tessuti Antichi 1096-7.
[976] Núm. de inv. 1977.309.1a, b.

terciopelo labrado color café[977], el traje tiene una casaca abierta de vueltos más rectangulares y botones traseros con pliegues que aportan vuelo, chupa de manga larga algo más corta que la prenda superior, y calzón liso terminado en jarretera con hebilla.

Fig. 42. Núm. de inv. 1977.309.1a, b. *Traje* (*Ca*. 1740), manufactura y confección británica.
©The Metropolitan Museum, Nueva York

Tras la muerte de Felipe V en 1746, la casaca mantuvo su forma anterior hasta que, años más tarde, los pliegues y las mangas comenzaron a disminuir y los delanteros empezaron a redondearse desde la cintura hasta abajo[978]. El calzón apenas sufrió cambios, más allá de su estrechamiento con el paso del tiempo, por lo que no refleja de manera tan clara los cambios de gusto[979]. Hacia 1759 Michele Foschini (1711 – *Ca*. 1770) pintó como *Carlos III renuncia a la Corona de Nápoles* y la *Jura de Fernando IV como rey de Nápoles*[980] [fig. 43]. En la primera obra Carlos III lleva un traje gris estrecho con casaca de vueltos mucho más pequeños y cortes en los delanteros que comienzan a ser diagonales. El calzón es estrecho y está decorado con botones plateados, que también decoran las prendas superiores. La chupa es blanca y ya es mucho más corta que las de los años cuarenta. Lo mismo ocurre con los trajes representados en la obra de la jura de Fernando IV de Nápoles. Esta permite ver muy

[977] Marrón muy oscuro. ABAD ZARDOYA, Carmen. "Ratas, cenizas y…", p. 24.
[978] DESCALZO LORENZO, Amalia. "El traje francés…", p. 202.
[979] VELA, María José: "El armario del…", p. 42.
[980] Núm. de inv. P002427 y P002428 (respectivamente). Museo Nacional del Prado, Madrid.

bien la parte trasera de las casacas con pliegues sin vuelo a partir del botón. También se reconocen grandes chorreras de las camisas que brotan de las bocamangas.

Fig. 43. Núm. de inv. P002427 y P002428. *Carlos III renuncia a la Corona de Nápoles* y *Jura de Fernando IV como rey de Nápoles* –detalles– (*Ca*. 1759), Michele Foschini.
©Museo Nacional del Prado, Madrid

Las casacas de las pinturas tienen la misma forma que las del conjunto de terciopelo azul del Metropolitan Museum, probablemente de los años cuarenta o cincuenta[981] [fig. 44]. Este terno italiano está guarnecido con un encaje ancho de hilo de plata sobredorada, los botones también son dorados y las bocamangas no son demasiado anchas. De cada botón trasero nacen tres pliegues sin volumen. La casaca se abre y deja ver una chupa, de un tejido labrado color marfil, corta y estrecha. El calzón tiene una anchura normal, su jarretera es un galón dorado y lleva botones del mismo metal en los laterales. La chupa sería similar a las conservadas en el Palais Galliera de París, una que aún mantiene las mangas[982] y otra sin ellas[983], ambas confeccionadas con bellos tejidos labrados con el fondo azul, estrechas en el cuerpo y algo abiertas a partir de las solapas de los bolsillos, sin alargarse demasiado.

[981] Núm. de inv. 2009.300.2480a–d.
[982] Núm. de inv. Gal 2004.7.1.
[983] Núm. de inv. GAL 2013.1.1.

Fig. 44. Núm. de inv. 2009.300.2480a–d. *Traje* (1740 – 1760), manufactura y confección italiana. ©The Metropolitan Museum, Nueva York

A finales del reinado de Luis XV la casaca se volvió más estrecha, incluidas las mangas y los vueltos de las bocamangas, perdió los pliegues traseros y las dos piezas delanteras se separaron cada vez más a partir de 1760[984]. Estas se abrieron como dos diagonales que partían del cuello y se repartían a un lado y a otro sobre la chupa, ya más corta y sin las mangas, por lo que supone un evidente preámbulo del chaleco. Habitualmente eran de distinta tela que el calzón y la casaca, pero de la misma calidad, y podía ser confeccionada con el mismo tejido que el forro de la chaqueta[985]. La corbata se sustituyó por un collarín de muselina plisada y la chorrera asomaba por la abertura de la chaqueta[986]. El calzón se estrechó cada vez más, hasta necesitar de ayudante para ponérselos y no poder sentarse ni agacharse. "Más impúdicos que Adán con una hoja de parra"[987], se decía por entonces. Lo normal era tener dos iguales, uno un poco más ancho, de gala, y otro más estrecho. Si al principio se cerraba por delante con una pestaña, camuflada con colgantes y cadenas de reloj, lo que producía un ruido espantoso al caminar, esta fue sustituida por una bragueta en forma de manguito y adornada, lo que escandalizó al clero, especialmente en España, y fue prohibida por la Inquisición[988].

[984] BOUCHER, François. *Op. Cit.*, p. 282.
[985] DESCALZO LORENZO, Amalia. "El traje francés…", p. 203.
[986] BOUCHER, François. *Op. Cit.*, p. 282.
[987] VELA, María José: "El armario del…", p. 42.
[988] *Ibídem*. p. 42.

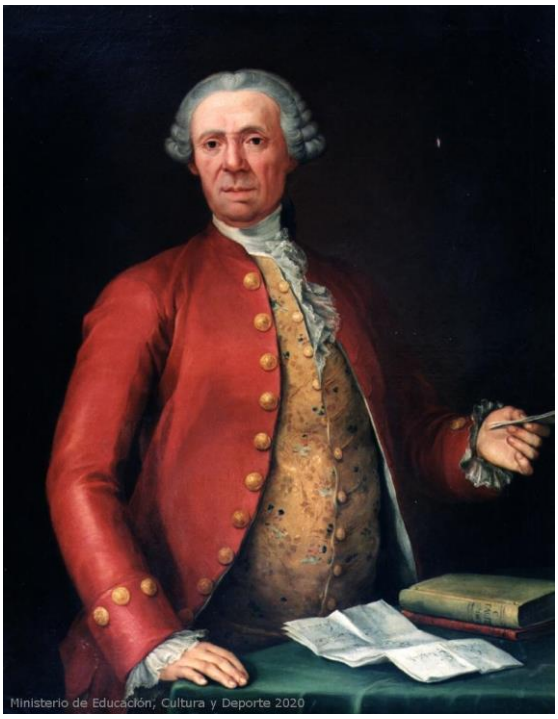


Fig. 45. Núm. de inv. 05222. *Retrato de caballero* (segunda mitad del siglo XVIII), anónimo. ©Museo Lázaro Galdiano, Madrid

En el retrato de *Charles Claude de Flahaut* (1730 – 1810), conde de Angiviller, pintado por Jean-Baptiste Greuze (1725 – 1805) en 1763, vemos una casaca rosa con remate de piel y recargados alamares con los dos delanteros abiertos sobre una chupa de tejido blanco labrado que deja ver la muselina[989]. Otro retrato interesante es el del *Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV* (*Ca*. 1765) de Anton Raphael Mengs (1728 – 1779)[990]. El corte de la casaca gris se suma perfectamente a la moda del momento, con los dos delanteros prácticamente unidos en la parte superior, solo separados por la muselina, y estos caen en sentido oblicuo a un lado y a otro con la única decoración de los botones. Las mangas no llevan los habituales vueltos para mayor comodidad en la caza. La chupa ocre tiene un largo similar al que hemos visto en las décadas anteriores, aunque incluye un cinturón. En el Museo Lázaro Galdiano se conserva un retrato de un hombre de letras con "peluca Carlos III" que lleva una casaca roja en la misma línea que las anteriores[991] [fig. 45]. Los vueltos de las mangas ya tienen un tamaño acorde al de la casaca, no son mucho más grandes, y están decorados únicamente con botones en su orla. La muselina aparece por un lado de la chupa labrada de fondo dorado.

[989] Núm. de inv. 66.28.1. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
[990] Núm. de inv. P002188. Museo Nacional del Prado, Madrid.
[991] Núm. de inv. 05222.

Fig. 46. Núm. de inv. 1994.405.1a–f. *Casaca y chupa* (hacia 1765), manufactura y confección francesa. ©The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Difícilmente podemos ver las chupas al completo a través de los retratos, aunque el del futuro Carlos IV como cazador nos ayuda a hacernos una idea. Al principio de los años sesenta estas eran sin mangas, más largas y sus faldones se abrían al final, como una de color marfil y otra azul del Museo del Traje de Madrid[992], o una plateada, otra violeta y otra azul guarnecida con encaje de plata del Metropolitan Museum[993], todas ellas confeccionadas con un tejido labrado y con una largura aproximada de tres botones por debajo de las solapas de los bolsillos. Conforme pasó el tiempo se acortaron, primeramente como la blanca bordada en oro del mismo museo neoyorkino[994] y, más tarde, ya tenían apariencia absoluta de chaleco en el que sus delanteros prácticamente acababan en pico, como la de color mostaza, la carmesí y la de color marfil del recién citado museo madrileño[995], o más pequeña aún en tono marfil con ribeteado azul en el Metropolitan Museum[996]. Este tipo de chupa quedaría con la casaca del momento como el modelo naranja del mismo museo, estrecha, de delanteros diagonales y vueltos del mismo color que la prenda inferior[997] [fig. 46]. En cuanto al calzón, ya bastante

[992] Núm. de inv. CE000555 (1740 – 1760) y CE000655 (1750 – 1760), manufactura y confección española (respectivamente).
[993] Núm. de inv. 2009.300.2839 (1750 – 1770), manufactura y confección británica; C.I.59.29.2 (tercer cuarto del siglo XVIII) y 11.51.8 (hacia 1760), manufactura y confección francesa (respectivamente).
[994] Núm. de inv. 2009.300.8112 (1750 – 1770), manufactura y confección española.
[995] Núm. de inv. CE001065 (1750 – 1799), CE000526 (1750 – 1799) y CE000510 (1740 – 1760).
[996] Núm. de inv. 2009.300.2855 (1760 – 1770), manufactura y confección francesa.
[997] Núm. de inv. 1994.405.1a–f (hacia 1765), manufactura y confección francesa.

estrecho, sería como el de damasco azul con jarretera de galón de plata y botones del mismo metal, también del Museo del Traje[998].

Fig. 47. Núm. de inv. P_136. *Don Francisco de Cabarrús y Lalanne* (1788), Francisco de Goya y Lucientes. ©Colección Banco de España, Madrid

El traje evolucionó en época de Luis XVI y, más tarde, en España se identificó con el estilo Carlos IV. La casaca militar se cortó por delante para más comodidad y, a la larga, influyó en el traje civil. Los faldones de la casaca eran oblicuos y más cortos, y las mangas más largas y estrechas. Las chupas eran fantasiosas y, los más elegantes, las tenían por docenas o centenares[999]. La Colección Banco de España cuenta con numerosas pinturas del último tercio del siglo XVIII. Entre ellas, la de *Miguel José de Torres y Morales, marqués de Matallana* (1738 – 1817), pintado por Pietro Melchiorre Ferrari (1735 – 1787) en 1785, que sigue la estética de su tiempo[1000]. El que fuera director del banco lleva casaca azul de estilo militar con cuello y finos bordados dorados alrededor a base de roleos naturalistas y flores en su interior que también decoran los botones y que se repiten en la muselina y la manga de la camisa que asoma. El calzón es del mismo color que la chaqueta, mientras que la chupa es blanca, con los ya citados

[998] Núm. de inv. CE000654 (1750 – 1760).
[999] VELA, María José: "El armario del…", p. 41.
[1000] Núm. de inv. P_162.

bordados en su orla. *José de Toro-Zambrano y Ureta* (1727 – 1804), retratado por Goya en el mismo año que el anterior, viste las tres piezas confeccionadas con terciopelo labrado carmesí con rayas y botones dorados que continúan la decoración[1001]. *Don Francisco de Cabarrús y Lalanne* (1752 – 1810), del mismo autor y datada en 1788, lleva un traje verde de lama entretejido con hilos dorados y remate de piel[1002] [fig. 47]. También en el Museo Lázaro Galdiano hay un retrato donde la casaca de estilo militar se lleva todo el protagonismo con su corte oblicuo[1003]. Esta es roja, ajustada y con botones dorados como único adorno. La chupa es amarilla con decoración floral, igualmente muy ajustada y deja asomar la muselina en la parte superior.

La Colección de Indumentaria Histórica Francisco Zambrana de Málaga atesora un bello conjunto masculino, de la segunda mitad de la década de los años setenta, en el que su casaca verde añade un cuello de tirilla de gran altura, en sintonía con los uniformes militares[1004] [fig. 48]. Los botones traseros ya no dan lugar a pliegues, sino a meras rajas o tapetas. Los puños de sus bocamangas son pequeños y están decorados con bordado de gran tamaño y bordados florales, como ocurre con la orla de sus delanteros, abiertos, oblicuos y curvos. Con este nuevo corte, la chupa se lucía mucho más, como esta de color marfil bordada con sedas de colores y sin cuello. El calzón, por su parte, es del mismo color que la casaca, incluye botones pequeños en los laterales y la jarretera también está discretamente bordada. En el Palacio Real de Madrid se conserva una casaca con la forma exactamente igual que la anterior, aunque su tejido labrado de fondo marrón, así como sus bordados, son diferentes[1005]. También las podemos ver en el Metropolitan Museum, ya sea de terciopelo azul bordada en plata con lentejuelas, de manufactura británica[1006], de tejido marrón labrado y bordado con sedas de colores[1007], de color "hoja de olivo" con bordados del mismo estilo[1008], o de textil labrado con fondo gris y bordados minuciosos alrededor[1009], estas tres últimas de

[1001] Núm. de inv. P_134.
[1002] Núm. de inv. P_136.
[1003] Núm. de inv. 05222 (segunda mitad del siglo XVIII), anónimo español. Por el corte de la casaca nosotros lo situamos en torno a los años ochenta.
[1004] Núm. de inv. FMZS0024. Este número se identifica con la chupa en: ZAMBRANA SALIDO, Francisco M. "Anónimo. Trabajo español". En VV.AA. *Fiesta y simulacro. Andalucía Barroca. Palacio Episcopal de Málaga. 19 de septiembre – 30 de diciembre 2007* [cat. expo.]. Málaga: Junta de Andalucía, 2007, p. 156.
[1005] Núm. de inv. 10222294 (último tercio del siglo XVIII). Patrimonio Nacional.
[1006] Núm. de inv. 2009.300.2479 (1775 – 1789).
[1007] Núm. de inv. C.I.68.45 (1775 – 1785).
[1008] Núm. de inv. 1986.73.2 (1780 – 1790).
[1009] Núm. de inv. 2009.300.840 (1780 – 1790).

procedencia francesa. Como ternos completos podemos aludir a uno verde parecido al de Cabarrús pero guarnecido con un ribete blanco[1010] y a otros similares a las casacas labradas[1011].

Fig. 48. Núm. de inv. FMZS0024. *Casaca, chupa y calzón* (1776 – 1780), bordado y confección española. ©Colección de Indumentaria Histórica Francisco Zambrana, Málaga

En el último tercio del siglo XVIII la moda masculina recibió una fuerte influencia del traje del caballero inglés, con prendas más cómodas y prácticas, líneas sobrias y colores neutros. Con él desapareció progresivamente toda su ostentación habitual, reservada solo para el traje de gala, y se sustituyó por materiales más económicos y ligeros. Así, se pasó de la casaca al frac y de la chupa al chaleco, y se incorporaron las botas altas[1012]. El frac tenía los delanteros cortos, el cuello vuelto y solapas, y por detrás se prolongaba en dos largas colas o faldones[1013]. En sus inicios se realizaron con sedas coloridas, si bien pronto empezó a oscurecerse tal y como habían impuesto los ingleses[1014]. En España fue especialmente evidente a partir de la Revolución Francesa, en los años noventa[1015]. Los tejidos predominantes a partir de entonces fueron la lana y el algodón, muchas veces exportados directamente desde

[1010] Núm. de inv. 2003.45a–c (hacia 1790).
[1011] Núm. de inv. 2009.300.773a, b. *Casaca y calzón* (1780 – 1790). Núm. de inv. 32.35.12a–c. *Traje de corte* (1774 – 1793), manufactura y confección francesa.
[1012] PREGO DE LIS, María; CABRERA LAFUENTE, Ana. *Op. Cit.*, p. 18.
[1013] VV.AA. *Moda. Historia y*…, p. 445.
[1014] LEIRA SÁNCHEZ, Amelia. "El vestido y…", p. 214.
[1015] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Vestirse a la…", p. 129.

Inglaterra, con prendas menos adornadas y mayor protagonismo de la buena sastrería, el corte y la confección[1016].

Fig. 49. Núm. de inv. P002449. *José Álvarez de Toledo, XI marqués de Villafranca* (*Ca*. 1795), Francisco de Goya y Luciente. ©Museo Nacional del Prado, Madrid

Juan Agustín Ceán Bermúdez fue retratado por Goya, en una fecha aproximada entre 1786 y 1788, con casaca de paño cardado color tabaco[1017], camisa con muselina y calzón negro muy estrecho rematado en hebilla a la altura de la jarreta[1018]. *José Álvarez de Toledo, XI marqués de Villafranca* (1756 – 1796), retratado por el mismo pintor hacia 1795, viste casaca granate con una forma similar al anterior, bella chupa blanca moteada de azul y botas altas de montar, tan propias de este periodo[1019] [fig. 49]. Ciertamente el traje se simplificó mucho y los adornos de los fracs se centraron en los botones, ahora muy grandes, como los del conde *Jacobo de Rechteren-Almelvo*,

[1016] LEIRA SÁNCHEZ, Amelia. "El vestido en tiempos de Goya". *Anales del Museo Nacional de Antropología*, núm. 4, 1997, pp. 161 – 162.
[1017] Marrón más claro que el "chocolate" y el "café". ABAD ZARDOYA, Carmen. "Ratas, cenizas y…", p. 24.
[1018] Colección particular de Madrid.
[1019] Núm. de inv. P002449. Museo Nacional del Prado, Madrid.

retratado por Adolf Ulrik Wertmüller (1751 – 1811) en 1790[1020]. Su chaqueta azul tiene un alto cuello vuelto en pico y solapas tapadas por las de la chupa color "pañuelos". *El pintor Francisco Bayeu* (1734 – 1795) también lleva un frac gris abierto, sin cuello y con solapas sin colocar en el retrato que Goya hizo de él en 1795[1021]. La chupa es azul y parece abotonarse de forma cruzada. *Gaspar Melchor de Jovellanos* fue pintado por el mismo artista en 1798, con un ajustado calzón negro, chupa blanca cruzada y frac gris de altos cuellos y grandes solapas, abierto y bastante estrecho, lo que da lugar a una imagen esbelta y sobria del político[1022] [fig. 50]. De nuevo Ceán Bermúdez, retratado también por el artista zaragozano en torno a 1798 y 1799, viste redingote sobre los hombros, que sustituía a la capa para abrigarse, y debajo el frac con corbata[1023].

Fig. 50. *Gaspar Melchor de Jovellanos* (1798), Francisco de Goya y Lucientes.
©Museo Nacional del Prado, Madrid

Una chaqueta tan innovadora como el frac ya es posible verla en algunas colecciones y datarla en los años noventa. El Museo del Traje de Madrid cuenta con una de esta década de tejido listado color marrón, con cuello alto en pico, solapas y cruzada

[1020] Núm. de inv. P02225. Museo Nacional del Prado, Madrid. Embajador de Holanda en Madrid en 1783, formó parte de la alta sociedad madrileña.
[1021] Núm. de inv. P000721. Museo Nacional del Prado, Madrid.
[1022] Núm. de inv. P003236. Museo Nacional del Prado, Madrid.
[1023] Perteneciente a la misma colección particular madrileña que el anterior retrato de Ceán Bermúdez.

con ocho botones[1024] [fig. 51]. Las mangas son ajustadas y los puños son estrechos con dos botones cosidos en la abertura vertical. Por la parte de atrás caen los dos faldones característicos, que ya es lo único que queda de la primitiva casaca. El Metropolitan Museum conserva una confeccionada con un bello tejido labrado de color verde, con calzón color crudo y chupa sin manga a juego, ya sin picos en la parte inferior[1025]. Otra chupa blanca bordada con seda de colores mantiene esta forma[1026].

Fig. 51. Núm. de inv. CE009321. *Frac* (década de 1790), confección española.
©Museo del Traje, Madrid

Los inventarios nobles y burgueses de la época muestran la presencia de todas estas piezas en sus repertorios. El primero que podemos citar es el de Casilda García, de 1719, que incluye una casaca de raso de oro color perla[1027] a la moda, con su chupa con detalles en oro y calzón, ambos lisos color de fuego. También otra casaca de tafetán

[1024] Núm. de inv. CE009321.
[1025] Núm. de inv. 1999.105.2 (década de 1790), manufactura y confección francesa.
[1026] Núm. de inv. C.I.68.67.3 (hacia 1790), manufactura y confección francesa.
[1027] Gris extraordinariamente claro o blanco grisáceo e brillante. ABAD ZARDOYA, Carmen. "Ratas, cenizas y…", p. 26.

negro forrada de tafetán sencillo, otra de felpa del mismo color, y otra de tafetán doble, en el mismo tono[1028].

Diego Valdés Ofrual dejó por herencia, el 27 de septiembre de 1731, dos calzones de terciopelo negro, una chupa azul de persiana con matices de diferentes colores y otra igual con fondo encarnado, una casaca de terciopelo negro, y otra de persiana con fondo azul forrada en tafetán blanco[1029]. Del mismo año es el de María Antonia Afán de Rivera, originaria de Úbeda (Jaén), que contaba con dos casacas de terciopelo, una chupa de persiana con matices plateados, una chupa y un par de calzones de terciopelo, una chupa de tisú, y una casaca y unos calzones de griseta forrados de tafetán[1030].

En 1736 Teresa Escudero contaba con tres chupas de persiana y otra de damasco, otro conjunto con chupa de media persiana y una chupa de persiana encarnada forrada de tafetán[1031]. José Santos de Moya dejó una casaca de terciopelo negro, forrada de tafetán blanco, y otra de nobleza encarnada con algunas flores plateadas y forrada con tafetán blanco[1032].

Al año siguiente encontramos el inventario de Juan de Dios Silva Hurtado de Mendoza (1672 – 1737), duque del Infantado, Pastrana, Lerma, Estremera y Francavilla; conde de Saldaña, Ampudia, del Real de Manzanares y del Cid; marqués de Argüeso, Campoo, Santillana, Cenete, Cea, Almenara y Algecilla; señor de Mendoza, Hita y Buitrago; y grande de España. Como gentilhombre de cámara de Carlos II y de Felipe V, acaudaló muchos bienes, entre los que se encontraban dos casacas de luto forradas de tafetán, tres pares de calzones de terciopelo negro, y otros tres pares de damasco[1033].

[1028] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.557, Juan Feliz del Valle (1719), "Inventario de bienes de Casilda García", ff. 139 – 140.
[1029] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.772, Juan Antonio Lapuente (1731), "Inventario de bienes de Diego Valdés Ofrual", s.f. (6v – 7v).
[1030] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.772, Juan Antonio Lapuente (1731), "Inventario de bienes de María Antonia Afán de Rivera", s.f. (ff. 27v y 44 – 44v).
[1031] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.219, Tomás Nicolás Maganto (1736), "Inventario de bienes de Teresa Escudero", ff. 26v y 275.
[1032] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.219, Tomás Nicolás Maganto (1736), "Inventario de bienes de José Santos de Moya", ff. 294 – 294v.
[1033] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 14.916, Manuel Naranjo (1737), "Inventario de bienes de Juan de Dios Silva Hurtado de Mendoza, duque del Infantado y Pastrana", ff. 78 – 79v.

Entre los bienes de José Benito y Muro había una chupa verde de Francia, un traje blanco también traído del país vecino y uno musco. Entre sus mercaderías se listaban dos chupas de tisú ricas de oro y plata, una chupa blanca y plateada con matices, otra blanca y oro, otra pajiza con plata, otra rosa y plata, otra blanca con fondo de lluvia[1034] plata y oro con matices, otra blanca matizada, otra color de fuego matizada con sedas de colores, otra blanca sin matices, otra de fondo "verdegai"[1035], pajiza y blanca traída de Italia; otra blanca de muaré más ligera, un traje completo de rizo liso de color negro venido de Génova y dos chupas de tisú de oro y plata[1036].

Como veremos a lo largo de este capítulo, los bienes de Juan Francisco de Goyeneche Irigoyen (1689 – 1744), I marqués de Ugena, título concedido por Felipe V[1037], son muy abundantes en todos los ámbitos. En el apartado de *Vestidos del s[eño]r marqués*, redactado en 1744, se enumeran: un traje color clavo[1038] con galones salomónicos[1039], que incluye una casaca forrada con raso liso del mismo color, una chupa de "segri" blanco, dos pares de cañones[1040] y otros dos de medias de seda con adornos de oro, una chupa azul de verano, con forro de sarga blanco y dos calzones de grana[1041] encarnados; un conjunto confeccionado en gro de Nápoles[1042] guarnecido con puntilla de plata verdeceledón[1043] bajo, con dos pares de calzones y una chupa bordada en plata con incrustaciones y forro de tafetán blanco; un traje de terciopelo con sobrepuestos de plata, forro de "melania" y galón de gasa dorada; uno de piel de castor

---

[1034] Azul plateado.
[1035] Verde esmeralda, alegre. TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario con las*…, 1788, p. 781, 1.
[1036] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.231, Tomás Nicolás Maganto (1744), "Inventario de bienes de José Benito y Muro", s.f. (ff. 12 – 12v, 13v, 28, 30v, 31, 91 y 95).
[1037] AHNE, *Marquesado de Ugena*, sig. VILLAGONZALO, F.4 (01.01.1719 – 31.12.1917), ref. ES.45168.AHNOB.
[1038] Gris oscuro.
[1039] Retorneado. DOMÍNGUEZ, Ramón Joaquín. *Suplemento al Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española*. Madrid – París: Establecimiento de Mellado, 1893, p. 192, 4.
[1040] Un par de medias de seda de gala, que usaban los hombres, muy largas y ajustadas, y que hacían unas arrugas en las piernas. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 132, 2.
[1041] Paño muy fino de color purpúreo, que recibe su nombre por teñirse con el polvo de ciertos gusanillos, que se crían dentro del fruto de la *quercus coccifera*, llamado grana. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 71, 2.
[1042] Tafetán con una sola urdimbre muy tupida y una clase de trama doble, que daba lugar a un tejido muy fuerte. SILKNOW. "Gro de Nápoles". En *SILK Thesaurus*. http://data.silknow.org/vocabulary/258 (24.02.2020).
[1043] Verde claro. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. "Verdeceledón". En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/verdeceled%C3%B3n#Sv8rDlY (20.04.2020).

color "piel de rata"[1044], con casaca forrada de tafetán doble del mismo color, chupa de sarga, y calzones y medias lisas; uno de ratina[1045] color aceituna[1046], con forro del mismo tejido menos en la chupa, que es de "sargueta"[1047]; dos chupas de tafetán negro, una forrada con el mismo tipo de tela pero blanca y la otra negra; un terno de griseta color aceituna, con casaca, dos calzones y chupa escarolada y decorada de diferentes matices; una capuchina[1048] dorada con flores plateadas forrada de tafetán blanco, y una chupa de oro y plata con forro blanco[1049].

En el inventario de Andrés Bañuelos Alcaraz destaca la *Ropa de hombre*, con una chupa de griseta musca forrada de tafetán del color de la porcelana[1050], otra de damasco negro forrada de lo mismo, otra similar con dos calzones a juego, un calzón de terciopelo negro y la ya citada casaca negra forrada de sarga de Jaén[1051].

Entre los bienes de Manuel de Aguilar, listados en el mismo año, se encontraban un vestido de terciopelo piel de rata, con chupa y un par de calzones a juego, forrados en felpa del mismo color y la chupa en felpa blanca; otro de paño de Holanda color de pizarra[1052] con chupa de tisú con dos pares de calzones y casaca guarnecida con galón de oro salomónico; una chupa de raso liso encarnada guarnecida con galón dorado, otro traje de terciopelo negro con casaca, chupa y calzón con forro de raso encarnado; una casaca de paño color de corteza[1053] con un par de calzones y chupa de tela forrada de sarga de seda, un traje de terciopelo negro forrado de tafetán blanco, otro de cristal color de San Antonio[1054] forrado en tafetán blanco, otro de tela dorada forrado en tafetán blanco,y otro de terciopelo azul con el fondo musco de color de pasa[1055], guarnecido con

---

[1044] Gris cecina muy oscuro, casi negro. ABAD ZARDOYA, Carmen. "Ratas, cenizas y…", p. 39.
[1045] Tela de lana delgada. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1737, p. 497, 1. A pesar de no ser de seda la hemos incluido porque desconocemos la fibra con la que está hecha la chupa citada a continuación.
[1046] Verde que puede ser aceituna claro u oscuro, como un gris verdoso. ABAD ZARDOYA, Carmen. "Ratas, cenizas y…", p. 34.
[1047] También llamada jerguilla, es una sarga más delgada y de menor cuerpo. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1739, p. 49, 2.
[1048] Chupa de tela rica, cuya espalda y mitad de las mangas se hacen de lienzo u otra tela ligera. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 154, 2.
[1049] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.792, Juan Antonio Lapuerta (1744), "Inventario de bienes de Francisco de Goyeneche, marqués de Ugena", s.f. (ff. 57 – 58v).
[1050] Blanco mezclado con azul. ABAD ZARDOYA, Carmen. "Ratas, cenizas y…", p. 26.
[1051] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.238, Tomás Nicolás Maganto (1748), "Inventario de bienes de Andrés Bañuelos Alcaraz", ff. 358 – 359.
[1052] Azulada que tira a negra. TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario con las*…, 1788, p. 150, 1.
[1053] Se refiere al color de la corteza del árbol, un marrón claro y grisáceo.
[1054] Como el hábito franciscano.
[1055] Color uva tinta, entre morado y magenta, pero muy oscuro, casi negro.

encaje de oro y abajo salomónico, forrado en tafetán blanco como la casaca, guarnecida de lo mismo[1056].

En el de Alfonso Robledo, de 1752, firman varios testigos, entre ellos el sastre Bernardo Grande y la costurera Tomasa de Estrada, que posiblemente se encargaron de realizar las prendas redactadas. Entre los muchos bienes de lana y algodón se citan otros de seda, como una chupa de terciopelo y otra de griseta encarnada guarnecida con galón de oro de gasa y forrada en sarga de seda encarnada[1057]. El de Antonio García de Fuenlabrada diferencia con claridad los *Vestidos de hombre*, aunque solo nos resulta interesante una casaca de color de pasa forrada en tafetán verde, una chupa de tela de oro de griseta verde forrada de tafetán blanco, otra nueva de griseta de color de pizarra forrada de tafetán blanco, otra musca forrada de lo mismo, otra de raso, y el resto son de tejidos menores[1058].

De 1763 es el testamento de Ramón de Barajas y Cámara, en el que queda un apartado para las prendas confeccionadas por el sastre, entre las que señala una casaca y un calzón nuevo de terciopelo forrados de tafetán doble, una chupa de tisú de oro con espalda y mangas de raso liso del mismo color forrada de tafetán doble blanco, dos pares de calzones de los que no da más detalles, otro par de terciopelo con cuchillos[1059], dos vestidos de tafetán de Indias[1060], una chupa forrada de sarga blanca y dos pares de calzones de color de ala de cuervo, chupa y calzón de muscos, y un vestido de verano color de "Pompadou"[1061] con chupa de raso liso azul con galón de plata[1062]. Por su parte, Francisco José de Uribarri dejó una chupa de persiana con matices de plata, otra

---

[1056] AHPM, Protocolos notariales, leg. 15.238, Tomás Nicolás Maganto (1748), "Inventario de bienes de Manuel de Aguilar", ff. 392 y 405v – 406v.
[1057] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.238, Tomás Nicolás Maganto (1752), "Inventario de bienes de Alfonso Robledo", ff. 256 y 261.
[1058] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.238, Tomás Nicolás Maganto (1752), "Inventario de bienes de Antonio García de Fuenlabrada", f. 316.
[1059] Añadido o remiendo triangular que se suele echar en los vestidos para darles más vuelo que el que permite el ancho de la ropa, o para otros fines. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 295, 1.
[1060] Gro de Indias, también llamado gro de Londres, es un tafetán de dos tramas alternativas de grosor desigual. El efecto de acanalado se obtiene mediante el empleo de dos urdimbres de diferentes diámetros y dos tramas de diámetro distinto. El acanalado viene producido en la cara delantera del tejido al pasar la urdimbre de mayor diámetro por encima de la trama gruesa. SILKNOW. "Gro de Londres". En *SILK Thesaurus*. http://data.silknow.org/vocabulary/257 (24.02.2020).
[1061] Hace alusión a *madame* de Pompadour, aunque desconocemos a qué color se refería pues el término solo aparece en los diccionarios decimonónicos para referirse a la duquesa–marquesa, pero casi seguro se trataría de una tonalidad pastel, de moda en su tiempo.
[1062] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 18.843, José Sánchez Pizarro (1763), "Testamento de Ramón de Barajas y Cámara", s.f. (ff. 33v y 34v – 35).

con un par de calzones de terciopelo, otra de tisú en sus delanteras y una casaca de griseta con calzones a juego forrados de tafetán[1063].

Por último, señalaremos el inventario de María Eugenia Rodríguez de los Ríos y Bueno, casada con Félix de Salabert Urriés de Castilla y Aguerri, IV marqués de Valdeolmos y III de la Torrecilla, que en el apartado *Vestidos de hombre* recoge una chupa de muaré verde, una casaca y dos pares de calzones casi nuevos forrados en tafetán, otro conjunto igual de griseta con forro de tafetán doble, una chupa y un calzón de terciopelo negro, y una chupa de tisú de plata[1064].

Como hemos podido comprobar, en ninguno de los inventarios se incluye el frac, muy al límite del siglo XVIII, pero sí las casacas. Estas variarían a lo largo de las décadas de menos a más atrechas, los puños de más a menos tamaño y los delanteros de rectos a curvos y cada vez más cortos. En lo que respecta a las chupas, se ha hecho alusión "a la capuchina" en un documento de los años cuarenta, aún con mangas, de las que no se desprendería hasta la década de 1770. Los principales cambios en el calzón tienen que ver con su talle, cada vez más ajustado.

Con el estudio de esta documentación hemos incorporado algunos términos relativos al color, como el "perla", muy propio para chupas, o el "lluvia", óptimo para casacas y calzones. Con la ampliación del vocabulario podemos proporcionar unas descripciones más concisas de la indumentaria masculina, por ejemplo, en el caso de *Carlos III renuncia a la Corona de Nápoles*, que lleva esta combinación de grises, de este modo vamos más allá y afinamos en la tonalidad concreta de sus prendas. Además, evidenciamos que aunque la indumentaria masculina se realizase con los mismos textiles que la femenina, sí hemos notado una tendencia hacia los colores socialmente definidos propios del hombre, como ocurre en este caso y los tonos azules. En efecto, en el siglo XVIII los roles de género en lo que a apariencia se refieren estuvieron más unidos que nunca, pero está claro que una cuestión tan comunicativa como el color ayudó a diferenciar la ropa de hombres y mujeres. Si bien, debemos tener en cuenta que esta separación es vaga si la comparamos con la centuria siguiente[1065]. A esto hay que

[1063] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 18.843, José Sánchez Pizarro (1763), "Inventario de bienes de Francisco José de Uribarri", s.f. (f. 44v).
[1064] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.863, Pablo Ortiz de Ceballos (1792), "Inventario de bienes de Eugenia María de los Ríos, marquesa de Valdeolmos", ff. 50 y 51.
[1065] En el siglo XIX la indumentaria masculina y femenina se separaron estéticamente y dotaron al hombre de un traje sobrio. La masculinidad se alejó de toda decoración superflua y de los colores

añadir otras connotaciones simbólicas, como el abundante empleo del rojo o carmesí, "color áulico por antonomasia"[1066], usado por reyes y nobles y asociado a un fuerte deseo de éxito y triunfo. También hay una gran abundancia de verde en todas sus variedades, ya que es un color que se asocia al dinero y a los negocios florecientes, y si algo caracterizaba a aquellos que podían permitirse la adquisición de tejidos de seda eso era la posesión de una gran fortuna[1067].

Lejos de los tejidos realizados en el telar, estos documentos también nos han hecho partícipes del uso encajes, no en las camisas como habíamos visto previamente y que en los inventarios quedarían reflejados en las ropas blancas, sino el uso de puntilla de plata sobredorada o de su color para guarnecer estas piezas. Este tipo de decoración compartiría protagonismo con los galones, fabricados en los telares de listonería, sobre todo dorados, colocados en bocamangas y delanteros de casacas, y jarreteras de calzones.

4.1.2.2. *La ropa femenina*

En el siglo XVIII el vestido femenino resultó ser profano y pecaminoso a ojos de la Iglesia, a pesar de tratarse de trajes construidos por hombres. El cardenal Belluga lo explicó del siguiente modo: "Ya sea por provocativo, o por resultar esto, como por lo general resulta de todo lo dicho, o por los inmodestísimos cortes de los vestidos con que las mujeres van públicamente mostrando, ya el adorno de sus brazos, ya la desnudez de sus brazos, ya sus pechera, y hasta sus mismos pechos también"[1068].

En otro escrito del obispo de Cartagena recalcó que si no se tomó en cuenta la peligrosidad del vestido, especialmente en las mujeres, es porque "en esta materia de los trajes nada hay prohibido, cuando no se hace con depravada intención"[1069]. El obispo entiende que como en el diseño, corte y confección del traje no existe perversión, no se ha tenido en cuenta que el resultado final sí es inmoral. A través de sus cartas justifica

---

vibrantes y pasteles que habíamos visto con anterioridad para ceñirse a los tonos oscuros en el paño de lana para los trajes y el algodón blanco para la camisa, mientras que el chaleco caminaba entre los dos tipos. PENA GONZÁLEZ, Pablo. "Indumentaria en España: el periodo isabelino (1830 – 1868)". *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, núm. 0, 2007, pp. 99 – 100.

[1066] BENITO GARCÍA, Pilar. "El Salón del…", p. 59.

[1067] HELLER, Eva. *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, pp. 61, 63 y 108.

[1068] BELLUGA Y MONCADA, Luis. *Contra los trajes*…, p. 34.

[1069] BELLUGA Y MONCADA, Luis. *Carta Pastoral que*…, p. 2. BNE, 3/54448.

que su lucha contra los trajes "deshonestos, y provocativos"[1070] se debe a que "ha sido siempre tan gravemente ofensivo a los divinos ojos"[1071].

La crítica iba dirigida, especialmente, a la amplitud que adquirió el escote a lo largo de toda esta centuria desde sus inicios. Este comenzó con el descubrimiento de los hombros femeninos a finales del siglo XVII y se mantuvo aún en 1700, como es el caso del vestido de raso azul de *Mariana de Neoburgo, reina de España*, pintado por Jacques Courtilleau (1696 – 1713)[1072] [fig. 52]. La consorte además añade otros elementos propios de la centuria anterior, aún vigentes, como los falbalás en su basquiña, en este caso a base de cintas de encaje dorado fruncidas que enmarcan frisos bordados en oro, que se intercalan con otros bordados compañeros y guarnecidos con fleco dorado, separados por broches de plata y piezas preciosas. Los pliegues de la falda advierten que debajo lleva un sacristán. El jubón, llamado en ocasiones casaca para igualarlo al vocabulario masculino[1073], era ceñido y ajustado al cuerpo, tenía faldillas cortas[1074] y podía ser de tirantes y añadir las mangas al cuerpo o incorporarlas directamente[1075]. En la década de 1690 la parte delantera de esta prenda se abrió y el espacio se ocupó con unas piezas triangulares para embellecerlos[1076], los llamados petos o petillos[1077], dispuestos sobre el pecho encima de la cotilla[1078]. En el caso de la pintura de Courtilleau ambas piezas continúan la misma decoración que la basquiña, el petillo se llena de broches que disminuyen su tamaño a medida que se acercan al pico y las mangas del jubón además de los ribetes y los bordados incorporan el mismo encaje color perla que guarnecía el escote, muy abullonado y tremendamente aparatoso.

[1070] *Ibídem*. p. 3.
[1071] *Ibíd*., p. 3.
[1072] Núm. de inv. P005384. Museo Nacional del Prado, Madrid.
[1073] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Vestirse a la…", p. 129.
[1074] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, p. 324, 1.
[1075] En el caso de los jubones "encotillados" no acostumbran a llevar peto y las mangas suelen ser añadidas. El jubón, en cambio, habitualmente incluye mangas, pero no siempre, deja espacio para el petillo y necesita de cotilla para definir el cuerpo.
[1076] VV.AA. *Moda. Historia y*…, p. 138.
[1077] El obispo de Cartagena lo criticaba de este modo: "la nueva moda que de pocos meses es esta parte han empezado a usar las mujeres de los escotados, que llaman petos, llevan la mitad de los pechos de fuera, y no poco mas, lo que alguna vez con gran dolor nuestro hemos llegado a ver por nuestros mismos ojos". BELLUGA Y MONCADA, Luis. *Carta Pastoral que*…, p. 1. B.N.: 3/54448.
[1078] PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la. "La moda civil…", p. 72.

Fig. 52. Núm. de inv. P005384. *Mariana de Neoburgo, reina de España* (1700), Jacques Courtilleau
©Museo Nacional del Prado, Madrid

La cantidad de encajes y falbalás atestigua el gusto recargado de este momento, con volantes aplicados tanto en la basquiña como en el jubón[1079]. Un ejemplo claro es el vestido rosa de *María Luisa Gabriela de Saboya, primera esposa de Felipe V*[1080] [fig. 53]. Los falbalás de encaje blanco decoraban toda la falda y también las mangas en su totalidad, ahora más cortas, lo que dejaba ver por primera vez en España el antebrazo femenino. Hoy las denominaríamos mangas francesas, de tres cuartos, y tenían la peculiaridad de tener mucho vuelo[1081]. El traje turquesa de la misma reina en la obra de Juan García de Miranda (1677 – 1749), tiene un jubón muy en consonancia con la casaca masculina, pues tiene las llamadas mangas de bota[1082]. Su vuelto, además de estar guarnecido con puntilla blanca, deja asomar grandes bocamangas del mismo encaje pertenecientes a la camisa. También constituye el ribeteado rizado de su escote

[1079] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Nuevos tiempos, nueva…", pp. 157 – 164.
[1080] Núm. de inv. P005393 (siglo XVIII), anónimo. Museo Nacional del Prado, Madrid.
[1081] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Nuevos tiempos, nueva…", pp. 157 – 164.
[1082] Núm. de inv. P000713 (primer cuarto del siglo XVIII). Museo Nacional del Prado, Madrid.

redondo, del petillo, de los faldones del jubón y de la cenefa de la basquiña, que también rodea las mangas.

Fig. 53. Núm. de inv. P005393. *María Luisa Gabriela de Saboya, primera esposa de Felipe V* (siglo XVIII), anónimo. ©Museo Nacional del Prado, Madrid

Isabel de Farnesio repitió este modelo de basquiña con jubón y peto ricamente adornado con pedrería en numerosos retratos. En uno de ellos, realizado por Jean Ranc, todas las prendas son de terciopelo rojo y están forradas de visón que asoma por sus bordes, bordados en oro[1083] [fig. 54]. Por sus mangas aparecen hasta cuatro volantes de encaje blanco, y el vuelto, los hombros y, por supuesto, el petillo, se ornamentan con numerosas piedras preciosas incrustadas en broches de oro de diferentes tamaños. Este conjunto es similar al de Bárbara de Braganza (1711 – 1758), esposa de Fernando VI, retratada por el mismo pintor hacia 1729, en raso ocre y bordados en plata en su orla[1084].

[1083] Núm. de inv. P002328 (primer tercio del siglo XVIII). Museo Nacional del Prado, Madrid.
[1084] Núm. de inv. P002414. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Fig. 54. Núm. de inv. P002328. *Isabel de Farnesio, reina de España* (primer tercio del siglo XVIII), Jean Ranc. ©Museo Nacional del Prado, Madrid

Los petos no son piezas precisamente abundantes en las colecciones actuales, si bien podemos hacer alusión a uno británico, cercano a 1720, del Metropolitan Museum[1085]. Con fondo color marfil y bordados en hilos de seda de colores y plata sobredorada, su decoración se extiende por todo el triángulo invertido hasta llegar al pico del que partirían los pliegues de la basquiña, así como en los tres pequeños faldones que deja a cada lado. Como ya hemos definido, estos irían flanqueados por los delanteros del jubón, como uno de los almacenados en el mismo museo, confeccionado en un tejido labrado naranja, también británico y de los años cuarenta[1086]. Este tiene las famosas mangas de bota que previamente hemos visto a través de la pintura, y en su morfología revela un cuerpo muy ceñido, que necesitaría de una cotilla interior, y las repetidas faldillas cortas con vuelo. La unión de estas dos piezas quedaría ejemplificada en otro conjunto italiano de mediados del siglo XVIII, con un bello tejido labrado que bien merece ser estudiado en el capítulo dedicado a los diseños[1087] [fig. 55]. En este caso el peto no tiene faldillas, el jubón añade muchas, este es de tirantes y sus mangas son añadidas.

[1085] Núm. de inv. 2009.300.2196.
[1086] Núm. de inv. 13.49.3.
[1087] Núm. de inv. 26.56.59a–e. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Fig. 55. Núm. de inv. 26.56.59a–e. *Jubón y peto* (mediados del siglo XVIII), manufactura y confección italiana. ©The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Este tipo de trajes convivieron con los vestidos completos, de diferentes formas y todos fueron fraguados en Francia a lo largo del siglo XVIII. El primero de ellos es vestido volante o *robe battante*[1088], difundido entre 1705 y 1715, derivado del vestido *andienne* y de la bata de casa usada en la esfera íntima a finales del XVII. En la espalda tenía una especie de fruncido o pliegues que nacían del escote y se extendía por la parte de atrás de la basquiña sin demasiada cola. Las medias mangas acaban en vuelta triangular plisada en raqueta o en volante de pagoda, y dejaba fuera la manga de la camisa inferior o el puño del mismo tejido que el vestido o de encaje[1089]. El traje era abierto por delante, por lo que dejaba ver el jubón interior, y estaba adornado con pliegues planos, por lo que quedaba suelto. Durante el reinado de Luis XIV fue muy usado por *madame* de Montespan (1640 – 1707) para ocultar sus embarazos. Sin embargo, no fue bien visto por las mujeres de cierta edad. Tal es así que, por ejemplo, a Isabel Carlota del Palatinado (1652 – 1722), esposa de Felipe de Orleans, y cuñada del rey, le resultó impertinente este tipo de trajes y se negó a recibir mujeres así vestidas[1090].

[1088] BENITO GARCÍA, Pilar. "Bata del siglo…", p. 2.
[1089] BOUCHER, François. *Op. Cit.*, pp. 261 – 262.
[1090] VV.AA. *Fashion forward. Trois siècles de mode*. París: Musée des Arts Décoratifs, 2016, p. 29.

Fig. 56. Núm. de inv. 86/1. *Retrato de señora* (1756), Louis-Michel van Loo.
©Museo de Bellas Artes de Bilbao

Un vestido volante es el de la señora desconocida que pintó Louis-Michel van Loo en 1756[1091] [fig. 56]. Está confeccionado con un tejido de muaré azul guarnecido con lazos de encaje de plata en sus delanteros, el mismo que bordea la orla de sus mangas tres cuartos. Estas dejan a la vista cuatro volantes de encaje blanco, del mismo tipo del que asoma por el escote, decorado en sentido degrado con lazos plateados. Este tipo de ornamentación en el jubón fue muy habitual en los trajes del siglo XVIII, y de nuevo lo vemos en el que lleva la mujer retratada por Jean François de Troy (1679 – 1752) en de *The Garter*[1092]. Con decoración a rayas blanca, naranja y azul, el vestido es tan ancho que no permite saber el tipo de mangas que tiene, aunque sí advertimos las de la camisa, rematadas con dos volantes de encaje blanco.

[1091] Núm. de inv. 86/1. Museo de Bellas Artes de Bilbao.
[1092] Núm. de inv. 2019.141.22 (1724). The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Fig. 57. Núm. de inv. GAL2016.28.1.1-2. *Robe battante* (*Ca*. 1730), manufactura y confección francesa. ©Palais Galliera, Musée de la Mode, París

Desgraciadamente este tipo de vestidos son escasos en las colecciones actuales. Una pieza excepcional es la se conserva en el Palais Galliera de París que probablemente perteneció a Anne Françoise de La Chaize d'Aix, quien se casó en 1736 con Pierre-François de Montaigu (1692 – 1761), futuro embajador de Luis XIV en Venecia[1093] [fig. 57]. El vestido, confeccionado con un bello tejido labrado de fondo ocre y decoración plateada con detalles verdes, tiene unas espectaculares mangas en vueltas de triángulo plisadas en tres. La espalda tiene dos grandes pliegues y uno más pequeño a cada lado de los principales, con una total de seis. El Metropolitan Museum de Nueva York conserva otro, también francés, de damasco azul con dos pliegues a cada lado en la espalda y otros más pequeños en los extremos, seis en total[1094]. Las mangas tienen el mismo corte que las del ejemplo anterior aunque estas tienen una menor envergadura.

La pérdida de volumen de la *robe battante* dio lugar al vestido "a la francesa" o *robe à la française*[1095], desarrollado entre 1715 y 1723. El cuerpo del vestido a la francesa era ceñido por delante y se abría sobre la cotilla rígida[1096], disimulada por un petillo ricamente adornado con gorgueras, collares de encaje o con lazos que degradan

[1093] Núm. de inv. GAL2016.28.1.1-2 (*Ca*. 1730), manufactura y confección francesa.
[1094] Núm. de inv. 2010.148 (*Ca*. 1730), manufactura y confección francesa.
[1095] BOUCHER, François. *Op. Cit.*, p. 264.
[1096] BENITO GARCÍA, Pilar. "Bata del siglo…", pp. 2 – 3.

su tamaño, como ocurría con el vestido volante. Los remates de las mangas tres cuartos por lo general eran tres volantes de encaje[1097]. Por detrás quedaba suelto, por medio de dobles pliegues planos que le aportaban vuelo. A partir de 1730 estos pliegues se volvieron más anchos, de un extremo a otro[1098]. La popularidad alcanzada por el pintor Antoine Watteau (1684 – 1721), con sus famosos cuadros en los que aparecían mujeres ataviadas con la *robe à la française*, contribuyó a que la capa trasera de estos vestidos fuese denominada *watteau*.

En la parte inferior, además de la basquiña superior, que en este caso formaba parte del propio vestido, tenían otra falda interior llamada brial, guardapiés o tapapiés, hecha con tejido de seda u otra tela rica, ajustada a la cintura y caída de forma circular hasta los pies, de tal modo que cubría todo el medio cuerpo[1099]. La falda interior solía ser de la misma tela y ornamentada con los mismos elementos: flores, decoraciones varias y falbalás[1100]. El vestido "a la francesa" siempre llevaba tontillo, como se le conocía en España, o *panier*, como se denominaba en Francia[1101], una especie de faldellín o guardapiés con aros de ballena u otra materia, puestos a trechos, para que ahueque la demás ropa y que corresponde a lo que antes denominaban guardainfante[1102], pero que en el siglo XVIII fue usado a partir de 1720 y alcanzó dimensiones exageradas a mediados de siglo[1103], como el que se conserva en el Metropolitan Museum[1104] [fig. 58]. Este se vestía encima de las enaguas[1105], algunas de ellas acolchadas para que abrigasen más y diesen cuerpo. En el mismo museo neoyorkino podemos señalar una de este tipo de color "grano de trigo", ricamente decorada en los faldones por si en algún momento sale a la luz entre tanta capa[1106] [fig. 59].

[1097] BOUCHER, François. *Op. Cit.*, p. 265.
[1098] BENITO GARCÍA, Pilar. "Bata del siglo…", p. 3.
[1099] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1726, p. 681, 1.
[1100] BOUCHER, François. *Op. Cit.*, p. 265.
[1101] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Nuevos tiempos, nueva…", pp. 157 – 164.
[1102] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1739, p. 297, 1.
[1103] VV.AA. *Moda. Historia y*…, p. 140. The Metropolitan Museum of Art de Nueva York conserva uno muy interesante. Núm. de inv. C.I.65.13.1a–c (1750), manufactura británica.
[1104] Núm. de inv. 2008.297a, b (1760 – 1770), artífice francés.
[1105] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Nuevos tiempos, nueva…", pp. 157 – 164.
[1106] Núm. de inv. 2009.300.894 (1795), manufactura y confección francesa.

Fig. 58 (izquierda). Núm. de inv. 2008.297a, b. *Tontillo* (1760 – 1770), artífice francés.
Fig. 59 (derecha). Núm. de inv. 2009.300.894. *Enaguas* (1795), manufactura y confección francesa.
©The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

El vestido con capa permaneció en las arcas de las señoras durante varias décadas, concretamente hasta los años ochenta, cuando los pliegues de la espalda se estrecharon[1107]. Su resistencia se debe principalmente a su magnificencia, ya que cuando aparecieron nuevos modelos de vestido este siguió siendo el más indicado para ocasiones especiales con tontillos exagerados para mayor boato, por eso se le llamaba *robe de cour* o vestido de corte[1108].

Este vestido se inspiró en la "ropa de levantar o de cámara", que por su anchura resultaba cómodo como esta, lo cual daba un aspecto desaliñado que le valió algunas críticas[1109]. De hecho, en España, el vestido "a la francesa" también se llamó bata[1110], de ahí que resulte muy difícil diferenciar la bata de casa de la *robe à la française* en los documentos de archivo. La reina María Luisa de Parma fue clienta de Rose Bertín (1747 – 1813), sobre todo durante su etapa como princesa de Asturias. La comerciante francesa tenía tienda en París y era proveedora oficial de María Antonieta (1755 – 1793)[1111]. En el verano de 1779 la esposa de Carlos IV le solicitó a "una bata de gala y tres lisas y una de ellas que sea todo de un color y guarnición opuesta. […] Cuatro batas de gala. Cuatro batas lisas y que sean extrañas y bonitas. Dos batas lisas de raso, la una

[1107] BENITO GARCÍA, Pilar. "Bata del siglo…", p. 3.
[1108] VV.AA. *Fashion forward. Trois*…, p. 46.
[1109] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Nuevos tiempos, nueva…", pp. 157 – 164.
[1110] RODRÍGUEZ BERNIS, Sofía. *Op. Cit.*
[1111] BENITO GARCÍA, Pilar. "Aproximación al guardarropa…", pp. 52 – 53.

toda verde y la otra toda del color que sea más de moda con sus guarniciones, extrañas y bonitas para que puedas servir todos los días. Dos batas de raso todo de un color con las guarniciones de plata, oro y de otros colores y extrañas y bonitas"[1112]. Si ponemos atención a estos documentos, parece ser que el único parámetro para saber si se trata de un tipo de bata u otra es que informe que es "de gala" o "de corte" pues, como veremos, los materiales tampoco son definitorios, en tanto en cuanto también usaban ricos tejidos para estar en casa.

Como decíamos, los pliegues traseros acabaron por denominarse *watteau*, por lo que una obra suya puede ser bastante esclarecedora de cómo eran estas capas traseras. En la obra *Les deux Cousines*, de 1716, se reconoce una chica de espaldas con un vestido color perla y recoge su cola[1113]. Lo mismo ocurre en *La toilette*, una exquisita pintura de 1742, realizada por François Boucher (1703 – 1770)[1114] [fig. 89]. En ella, dos mujeres nos muestran el complicado proceso de arreglarse. La de la izquierda se coloca las medias y enseña la cotilla y las enaguas, mientras que la de la derecha da la espalda al espectador, pero nos permite ver su magnífico vestido del mismo tono que el del cuadro de Antoine Watteau, con mangas de bota decoradas con fruncidos serpenteantes, por las que salen los volantes de la camisa. La *robe* se compone de seis pliegues planos traseros, dos grandes y uno pequeño a cada lado de este. Como también la tiene recogida permite ver el brial azul. Para reconocer este tipo de vestido al completo resulta muy útil atender a los grabados y los dibujos del momento, como los de Louis de Carmontelle (1715 – 1806). La obra *Mujer tocando el violín* parece, más bien, un figurín de moda, pues saca el delantero y el trasero del vestido de la dama[1115] [fig. 60]. El traje, de rayas azules y blancas, tiene mangas terminadas en un volante de pagoda del mismo tejido por el que asoma varias capas de encaje blanco. Los delanteros de la basquiña y los faldones del brial están decorados con cintas serpenteantes fruncidas que alternan los dos colores del traje. Por detrás caen dos grandes pliegues planos azules y tres más pequeños blancos, que probablemente fueran cuatro como hemos visto en el resto de tejidos, aunque el dibujo no deje analizarlo con tanto detalle.

[1112] AGP, *Reinados*, Carlos III, leg. 150 (2). Cit. en: BENITO GARCÍA, Pilar. "Aproximación al guardarropa…", pp. 52 – 53.
[1113] Núm. de inv. 1990-8. Museo del Louvre, París.
[1114] Núm. de inv. 58 – 1967.4. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.
[1115] Núm. de inv. 2019.138.2 y 2019.138.3 (*Ca.* 1758 – 1759). The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Fig. 60. Núm. de inv. 2019.138.2 y 2019.138.3. *Mujer tocando el violín* (*Ca*. 1758 – 1759), Louis de Carmontelle. ©The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

En el Museo della Moda e del Costume del Palazzo Pitti de Florencia hay un delicado vestido de rayas en tonos pasteles rosas y blancos, con petillo y delanteros de la basquiña decorados con ribetes fruncidos[1116]. En esta última parte se añaden serpenteantes cintas de encaje, que también ornamentan el brial, y remata los dos volantes de las mangas. El conjunto advierte un pronunciado tontillo, así como grandes pliegues traseros. De nuevo, en la Colección de Indumentaria Histórica Francisco Zambrana de Málaga encontramos un bello ejemplo, datado entre 1775 y 1780, también a rayas de colores salmón y blanco, y líneas verdes[1117]. El peto no incluye decoración y está confeccionado con el mismo tejido. Las mangas con volantes en forma de pagoda se plantean del mismo modo que las de la anterior violinista. En este caso solo tiene un fruncido con volante de la misma tela en los faldones del tapapiés y por detrás cae en dos grandes pliegues. En el Metropolitan Museum los encontramos de todas las tipologías posibles a lo largo de toda la centuria, lo cual nos habla de la pervivencia de este tipo de vestidos más allá de su introducción[1118]. Por mostrar un caso concreto, el

[1116] Núm. de inv. Tessuti Antichi n. 3729 (1770 – 1775), manufactura francesa.

[1117] Núm. de inv. FMZS0012. ZAMBRANA SALIDO, Francisco M. "Anónimo. Trabajo francés". En VV.AA. *Fiesta y simulacro. Andalucía Barroca. Palacio Episcopal de Málaga. 19 de septiembre – 30 de diciembre 2007*. Málaga: Junta de Andalucía, 2007, p. 158.

[1118] Núm. de inv. 38.30.1a, b (década de 1740), manufactura francesa; 2009.300.1089 (década de 1740), manufactura europea; 1995.235a, b (década de 1740), manufactura británica; 1981.152a–e (*Ca*. 1750), manufactura europea; C.I.54.70a, b (1750 – 1775), manufactura francesa; C.I.60.40.1a, b (1750 – 1775), manufactura francesa; C.I.59.29.1a, b (1750 – 1775), manufactura francesa; 1996.374a–c (*Ca*. 1760),

primero de ellos tiene un pronunciado tontillo, mangas con dos volantes de pagoda cada una, ribetes fruncidos que bordean el peto e iguales pero en "S" en los dos frontales de la basquiña, y dos pliegues planos en la espalda flanqueados por otros dos más pequeños terminados todos ellos en una larga cola [fig. 61].

Fig. 61. 38.30.1a, b. Núm. de inv. *Robe à la française* (década de 1740), manufactura y confección francesa. ©The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

El Museo del Traje de Madrid también conserva algunas batas[1119], aunque quizás la pieza más interesante a la que podemos hacer referencia es a la media bata rosa, datada entre 1745 y 1760[1120]. Esta parte superior es como la del vestido "a la

manufactura británica; 11.60.232a, b (*Ca*. 1760), manufactura británica; 32.35.1a, b (*Ca*. 1760), manufactura francesa; 48.187.709a, b (*Ca*. 1760), manufactura británica; 2009.300.903a, b (1760 – 1770), manufactura francesa; 2009.300.914a, b (1760 – 1770), manufactura francesa [fig. 221]; 25.12a–c (1760 – 1780), manufactura británica; 1981.351a (1760 – 1770), manufactura británica; C.I.64.32.3a, b (década de 1760), manufactura francesa; C.I.60.40.2a, b (1760 – 1770), manufactura francesa; 2001.472a, b (*Ca*. 1765), manufactura europea; 2009.300.854 (1765 – 1770), manufactura francesa; C.I.61.34a, b (*Ca*. 1770), manufactura francesa; 1999.41a, b (*Ca*. 1770), manufactura francesa; C.I.68.69 (*Ca*. 1770), manufactura francesa; 1983.399.2a, b (1765 – 1770), manufactura italiana; 32.35.2a, b (*Ca*. 1770), manufactura francesa; C.I.66.37.2a, b (*Ca*. 1770), manufactura francesa; 2009.300.690a, b (1770 – 1775), manufactura francesa; C.I.61.11 (1770 – 1775), manufactura germánica; C.I.64.33a–c (1770 – 1790), probablemente manufactura francesa; 1985.167a, b (década de 1770), manufactura europea; 32.35.8a–c (1774 – 1793), manufactura francesa; C.I.64.31.1a, b (*Ca*. 1775), manufactura francesa; C.I.60.39.1a, b (1775 – 1780), manufactura francesa; C.I.60.39.2a, b (1775 – 1780), manufactura francesa; C.I.61.13.1a, b (1775 – 1800), manufactura francesa; C.I.65.13.2a–c (1778 – 1785), manufactura francesa; 2009.300.855 (*Ca*. 1780), manufactura francesa; y 2009.300.855 (*Ca*. 1780), manufactura francesa.

[1119] La más interesante es la núm. de inv. CE0153368A (*Ca*. 1780), extensamente analizada en: BENITO GARCÍA, Pilar. "Bata del siglo…".

[1120] Núm. de inv. MT000618. Posible manufactura francesa y confección española.

francesa”[1121], con el peto y mangas estrechas hasta el codo con ribete de tela fruncida y volantes en forma de pagoda, pero los delanteros de lo que correspondería a su basquiña son cortos y se quedan por debajo de la cadera. La imagen es similar a la de un jubón con faldillas rectas encima de la basquiña, más cómodo para el día a día que el *robe à la française*. Por detrás tiene dos amplios pliegues planos con otros más pequeños a los lados de cada una, aunque se han cosido en la cintura. No ocurre eso en la de Los Ángeles County Museum of Art, de damasco azul y con el mismo número de plisados[1122] [fig. 62]. La pieza está ribeteada por un rizo de la misma tela, doble en el caso de las mangas, que además incorporan un lazo de color de caña, como el que adorna el peto.

Fig. 62. Núm. de inv. C1996.221.2.1-.3. *Media bata* (1740 – década de 1770), manufactura y confección francesa. ©Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles

El vestido “a la inglesa”, también llamado vaquero[1123], se puso de moda en Europa hacia 1765, aunque en su país de origen apareció mucho antes. Este era usado para el día a día, ya que para las ceremonias se mantuvo la *robe à la française*[1124]. La parte delantera de la *robe à l’anglaise* podía ser abierta y ceñida con petillo flanqueado

[1121] LEIRA SÁNCHEZ, Amelia. “El vestido y…”, p. 207.
[1122] Núm. de inv. C1996.221.2.1-.3 (1740 – década de 1770), manufactura y confección francesa.
[1123] RODRÍGUEZ BERNIS, Sofía. *Op. Cit.* Como ocurre con la “bata” o vestido “a la francesa” los diccionarios de la época no reflejan esta acepción para la palabra “vaquero”, es un vestido exterior, que cubre todo el cuerpo, y se estrecha con una abertura atrás en lo que hace las funciones de jubón. Además, hace hincapié en su uso habitual para niños. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 827, 3.
[1124] BOUCHER, François. *Op. Cit.*, p. 270.

por unas piezas rectangulares dispuestas en "V" a modo de chaleco llamadas *campères*, o cerrada y rematada en pico, lo que le hacía bastante innovador por incorporar las ballenas sin necesidad de cotilla[1125]. Del mismo modo la trasera superior podía llevar los pliegues pegados a la espalda o terminar en punta. La basquiña se abría al brial del mismo modo que el vestido francés, aunque en este caso podía dar una nota de contraste de color[1126]. También tenía un escote amplio, como el del vestido a la francesa, por lo que fue habitual cubrirse con el *fichú*, una especie de pañuelo plegado en forma de triángulo que se ponía sobre la espalda. Lo había de dos tipos, el *fichú-chemise*, que se colocaba sobre los hombros hasta el escote y se fijaba dentro del jubón, y el *fichú-capuchon*, que también podía ir sobre los hombros y cubrir la cabeza como una capucha[1127].

Fig. 63. Núm. de inv. Núm. de inv. P_145. *María Luisa de Parma, princesa de Asturias* (1783), Mariano Salvador Maella (taller). ©Colección Banco de España, Madrid

Para hablar de estos vestidos qué mejor que trasladarnos hasta la National Gallery de Londres, donde podemos admirar el retrato de la Carlota de Mecklemburgo-

[1125] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Vestirse a la…", p. 130.
[1126] RODRÍGUEZ BERNIS, Sofía. *Op. Cit.*
[1127] BENITO GARCÍA, Pilar. "Aproximación al guardarropa…", p. 59.

Strelitz (1744 – 1818), obra de Thomas Lawrence (1769 – 1830), datado entre 1789[1128]. La reina viste un vaquero azul claro guarnecido con galón plateado que también adorna el frontal del jubón, en los delanteros de la basquiña la pasamanería está acompañada de una minúscula puntilla de encaje blanco que es mucho más ancha y triple en las terminaciones de las mangas. En el escote lleva un *fichú* blanco bordeado con puntilla de encaje negro. Por su parte, el retrato de *María Luisa de Parma, princesa de Asturias*, salido del taller de Mariano Salvador Maella (1739 – 1819) en 1783, es un bello ejemplo español del vestido "a la inglesa"[1129] [fig. 63]. El traje, confeccionado con un tejido blanco labrado, oculta su escote con un *fichú-chemise* que da a parar en un gigantesco lazo azul triple, colocado en el jubón. Los laterales de los delanteros de la basquiña y los faldones del brial están decorados con cintas serpenteantes de encaje blanco entrelazadas con otras de tela azul, ambas cosidas con rizo, combinación que se repite en los bordes de las mangas, aunque colocadas de forma recta. Por las características del vestido, la tela y el conocimiento de las peticiones de la reina, muy probablemente fuese enviado desde París, ya que la consorte hacía personalmente un listado de necesidades que coincidían con las dos temporadas, otoño-invierno y, como en este caso, primavera-verano[1130]. Retratos de la misma reina, conservados en el Museo Nacional del Prado, muestran otros vestidos de corte similar. Uno también es de Maella y además combina los mismos colores, pero está decorado con un galón en la junta del jubón, en la parte inferior hasta el pico y en los delanteros de la basquiña, y tiene un *fichú* rematado en volante, como los que guarnecen las mangas del traje[1131]. El otro es de Goya y es prácticamente igual aunque el fondo del tejido es de color "plomo"[1132].

El Metropolitan Museum alberga en su colección un gran número de estos vestidos, aunque es mucho menos numerosa que la de la tipología anterior[1133]. Si bien,

---

[1128] Núm. de inv. NG4257.
[1129] Núm. de inv. P_145. Colección Banco de España, Madrid.
[1130] BENITO GARCÍA, Pilar. "Aproximación al guardarropa…", p. 53.
[1131] Núm. de inv. P008103 (1789 – 1792).
[1132] Plateado. Núm. de inv. P007108 (1790). Gris oscuro levemente azulado. ABAD ZARDOYA, Carmen. "Ratas, cenizas y…", p. 39.
[1133] Núm. de inv. C.I.66.34 (1725 – 1750), manufactura británica; 2014.138a, b (*Ca*. 1747), manufactura británica; 34.108 (1750 – 1775), manufactura británica; C.I.68.52 (1750 – 1775), manufactura francesa; C.I.37.66a, b (*Ca*. 1770), manufactura europea o americana; 2018.111a, b (*Ca*. 1770), manufactura británica; 2009.300.7641 (*Ca*. 1770), manufactura británica; 2009.300.648 (1770 – 1775), manufactura británica; 1981.314.1 (*Ca*. 1775), manufactura británica; C.I.61.11 (1770 – 1775), manufactura germana; 2009.300.917a, b (*Ca*. 1775), manufactura francesa; 2009.300.952 (1776), manufactura británica;

cabe destacar todos los *gowns*, como los llaman en Inglaterra, conservados en el Victoria and Albert Museum de Londres, ciudad donde aparecieron los primeros vestidos de este tipo y que nos permiten conocer la evolución del vestido[1134]. El más antiguo de todos ellos está datado en los años treinta, aunque haya sufrido alteraciones posteriores, como la mayoría de ellos, pero presenta un estilo más cercano a la época original[1135]. Este no incluye *camperes*, la parte superior es abierta y gracias al tejido de bandas parece llevarlos, e igualmente terminaría en pico. Sus mangas son ajustadas y no incluyen ningún adorno adicional. En este caso los pliegues de la parte posterior están cosidos, por lo que quizás pudo tratarse de una bata en su origen, algo que ocurre con otros modelos de vestido "a la inglesa" con espaldas similares y datación aproximada, como es el caso de otro datado en la misma década[1136]. En este caso está confeccionado en un damasco azul, sí incluye *camperes* y sus mangas son estrechas rematadas con un vuelto. Hasta mediados de los años sesenta no empezamos a ver modelos que, aunque

---

1991.204a, b (1784 – 1787), manufactura francesa; C.I.66.39a, b (1785 – 1787), manufactura francesa; 1983.399.3 (1785 – 1790), manufactura británica; C.I.68.57 (1785 – 1789), manufactura francesa.

[1134] Además de los que utilizaremos como ejemplos, podemos analizar esta evolución de manera pormenorizada a través de los siguientes modelos. Vestidos de confección inglesa con tejido de la manufactura de Spitalfields: núm. de inv. T.23-1972 (1735 – 1745), T.189-1953 (década de 1740), T.180-1962 (década de 1740), T.720-1913 (1750), T.337&A-1970 (1750 – 1755), T.165-1912 (década de 1760), 269-1891 (década de 1760), 443-1888 (década de 1760), 888-1864 (década de 1760), T.197&A-1959 (década de 1760), T.719-1913 (1765 – 1775), T.343-1920 (*Ca*. 1770), T.339-1975 (década de 1770), 839 to B-1884 (década de 1770), T.54&A-1927 (década de 1770), T.15-1945 (1770 – 1775), T.164&A-1964 (1770 – 1775), T.10-1939 (1770 – 1775), T.249-1963 (1775 – 1780), 342-1894 (1775 – 1780), T.65&A-1976 (1775 – 1780), T.158-1978 (1775 – 1780), T.54-1963 (1775 – 1780), T.86-1924 (1775 – 1780), .166-1912 (1775 – 1780), 341-1894 (1775 – 1785), T.98-1972 (1775 – 1780), T.174&A-1966 (década de 1780), T.203&A-1966 (década de 1780), T.40-1926 (década de 1780), 271-1898 (1780 – 1785), CIRC.473-1962 (1780 – 1785) y 124-1901 (1780 – 1785). Vestidos de confección inglesa con tejido de manufactura de Spitalfields diseñado por Anna Maria Garthwaite: núm. de inv. T.491-1997 (1775 – 1780, diseño de 1747), T.706-1913 (1780 – 1785, diseño 1747), CIRC.85-1951 (siglo XVIII, diseño de 1744) y T.264-1966 (década de 1740). Vestidos de confección británica con tejido de manufactura de Spitalfields: T.433-1967 (década de 1740), T.695-1913 (década de 1760) y 760-1899 (1775 – 1780). Vestidos de confección y manufactura inglesa: T.382-1984 (*Ca*. 1740), T.344-1960 (*Ca*. 1743), T.198 to C-1959 (1770 – 1775), T.699-1913 (1775 – 1780), T.734-1913 (1775 – 1780), 487-1901 (década de 1780), T.10 to I-1968 (década de 1780), T.46-2015 (década de 1780), T.181-1965 (década de 1780), T.273-1967 (década de 1780), T.230-1927 (1780 – 1785), 351-1905 (1780 – 1785), T.117-1939 (1780 – 1785), T.216-1966 (1780 – 1785), T.100&A-1966 (*Ca*. 1780 – 1785), T.232-1969 (1784 – 1787) y T.364-1920 (1785 – 1790). Vestidos de confección escocesa con tejido de manufactura británica: T.104-1972 (década de 1770), T.92&A-1972 (1770 – 1775) y T.108-1954 (1780 – 1785). Vestidos de confección británica con tejido de manufactura cantonesa: T.13 to B-1945 (1765 – 1770), T.92-1957 (década de 1780), T.55-1973 (1780 – 1785), T.98&A-1966 (1780 – 1785) y 759-1899 (1785 – 1790). T.104-1954 (década de 1760), manufactura inglesa o neerlandesa y confección inglesa. T.67-2008 (década de 1760), manufactura inglesa y confección británica. T.26-2018 (década de 1770), manufactura inglesa y confección neerlandesa. T.80&A-1948 (1775 – 1780), manufactura de Spitalfields y confección londinense. T.35-1972 (1775 – 1780), manufactura cantonesa y confección estadounidense. T.188-1953 (1775 – 1780), manufactura lionesa y confección inglesa. 701-1864 (1775 – 1785), manufactura francesa y confección inglesa. T.217-1992 (*Ca*. 1780), manufactura de la Costa de Coromandel y confección neerlandesa. 106-1884 (década de 1780), manufactura y confección italiana.

[1135] Núm. de inv. T.14-1945, manufactura de Spitalfields y confección inglesa.

[1136] Núm. de inv. T.31-1973, manufactura de Spitalfields y confección británica.

tengan pliegues traseros cosidos, el delantero es cerrado y acaba en punta, como ocurre con un vestido labrado color marfil[1137]. Entre tanto, en esta década continuaron los modelos con *camperes* y peto del mismo color, lo que hacía rematar el delantero en punta y, en cierto modo, se asemejaba al jubón cerrado por delante y acabado en punta. En los años setenta ya encontramos el *robe à l'anglaise* tal y como se difundió en Europa, cerrado por delante y acabado en punta en el anverso y el reverso, como el modelo marrón de mangas estrechas rematadas en volantes de pagoda sin volumen y basquiña sobre un brial que imaginamos sería de un color diferente[1138] [fig. 64].

Fig. 64. T.697-1913. *Robe à l'anglaise* (década de 1770), manufactura y confección inglesa.
©Victoria and Albert Museum, Londres

A partir de 1770 la moda femenina comenzó a ser más importante que la masculina, sobre todo gracias a la influencia que ejerció María Antonieta[1139]. Entre 1772 y 1774 comenzó a utilizarse el vestido "a la polaca"[1140], probablemente relacionado con el modo de vestir de la reina María Leszczyńska (1703 – 1768), princesa de Polonia y esposa de Luis XV. La *robe à la polonaise* o polonesa era muy entallada y tenía una falda con cordones en la parte interior que permitía recogerla[1141] por detrás sobre un falso trasero, con un gran volumen a base de abullonados. Las

[1137] Núm. de inv. T.45-2008 (1765 – 1770), manufactura y confección inglesa.
[1138] T.697-1913 (década de 1770), manufactura y confección inglesa.
[1139] PREGO DE LIS, María; CABRERA LAFUENTE, Ana. *Op. Cit.*, p. 17.
[1140] BOUCHER, François. *Op. Cit.*, p. 271.
[1141] BENITO GARCÍA, Pilar. "Bata del siglo…", p. 8.

mangas llegaban al codo y se adornaba con más pliegues, rizos o encajes. El escote acostumbraba a ser ribeteado con un cuello levantado llamado archiduquesa[1142].

Fig. 65. Núm. de inv. 2019.138.4. *María Antonieta en el parque* (*Ca*. 1780 – 1781), Élisabeth Louise Vigée Le Brun. ©The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Élisabeth Louise Vigée Le Brun (1755 – 1842) realizó un retrato de María Antonieta ataviada con una polonesa alrededor de 1780 o 1781[1143] [fig. 65]. Al parecer, es el único dibujo, a pesar de las más de veinte veces que pintó a la reina. El plano de la imagen hace que todo el protagonismo se centre en la ampulosidad de su vestido. El tapapiés parece tener dos capas, una de un tejido liso y otra encima transparente de rayas horizontales. Sobre ella la abultada basquiña recogida en el falso trasero y guarnecida con fruncidos en su orla. Las mangas incluyen ribetes y lazo, lleva un *fichú* y un delantal, complemento habitual en la moda del momento. En el modelo para tapiz *El quitasol*, pintado por Goya en 1777[1144], la dama lleva una polonesa con cuerpo superior azul, que daría lugar a los pliegues traseros del mismo tejido, y brial amarillo con delantal blanco. Como curiosidad, para abrigarse lleva una capa escarolada con

[1142] BOUCHER, François. *Op. Cit.*, pp. 271 y 274.
[1143] Núm. de inv. 2019.138.4. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York
[1144] Núm. de inv. P000773. Museo Nacional del Prado, Madrid.

remate de piel marrón que le llega hasta las rodillas, abierta por delante con abertura para los brazos, llamada cabriolé o *pelisse* en francés, más rica que la manteleta[1145].

Fig. 66. Núm. de inv. 34.112a, b. *Robe à la polonaise* (1774 – 1793), manufactura y confección francesa. ©The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

En el Museo del Traje de Madrid reconocemos un vestido "a la polaca" bastante castizo, en seda labrada rosa con ribete verde, guarnecido con puntilla de encaje crudo y cordones para abullonar la falda a juego, sin demasiado volumen[1146]. El cuerpo superior y la falda recogida están cortados en una sola pieza. Este incluye unas mangas largas y estrechas que se cierran en la muñeca con dos botones y presillas. Juntos a los vestidos "a la inglesa" del Victoria and Albert Museum señalamos a modo de ejemplo una polonesa de la década de 1770[1147]. El traje de seda marfil china pintada tiene un cuerpo superior con mangas tres cuartos, ribeteadas con cinta fruncida verde hoja de olivo, y uno inferior en el que la basquiña se recoge dos veces y da lugar a tres plisados guarnecidos con volante del mismo verde. En el Metropolitan Museum se conserva uno muy interesante sobre el cual será necesario extenderse en el capítulo dedicado a los diseños para tejidos[1148] [fig. 66]. La parte superior lleva mangas largas ribeteadas de la

[1145] LEIRA SÁNCHEZ, Amelia. "El vestido y…", p. 209.
[1146] Núm. de inv. CE001005 (1775 – 1780).
[1147] Núm. de inv. T.30-1910. Manufactura cantonesa y confección inglesa.
[1148] Núm. de inv. 34.112a, b (1974 – 1793), manufactura y confección francesa. Otros interesantes modelos son: núm. de inv. 1981.313.2 (*Ca*. 1775), manufactura y confección británica; 1976.146a, b (*Ca*.

misma tela labrada con fondo verde con la que está confeccionado el traje. Ese mismo tipo de decoración, pero más ancha, bordea las dos faldas, la interior y la superior, recogida en la parte de atrás en un solo punto central, aunque claramente se sujeta en más puntos para conseguir ese volumen tan pronunciado. De hecho, a los lados del eje central de la espalda hay dos botones de los cuales se abren varios pliegues, que contribuyen a aumentar el tamaño del reverso de esta polonesa.

Fig. 67. Núm. de inv. 24.90.1372. *Robe à la Circassienne. Garnie à la Chartres: la coëffure de meme, avec le tableau des evenements* (década de 1770), anónimo francés.
©The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

En este mismo museo podemos conocer una variante del *robe à la polonaise*, llamada circasiana o *robe à la ciscassienne*[1149], con pequeñas mangas cortas y abullonadas de inspiración oriental sobrepuestas sobre las mangas ajustadas propias de la polonesa y que podía incluir pieles y borlas[1150]. En el grabado de la institución

1780), manufactura y confección francesa; 1998.314a, b (*Ca*. 1780), manufactura y confección británica; 1996.301a–e (*Ca*. 1780), manufactura y confección británica; 1981.245.2 (*Ca*. 1780), manufactura y confección británica; 1970.87a, b (1780 – 1785), confección americana; 1983.32 (*Ca*. 1787), manufactura y confección italiana.

[1149] LEIRA SÁNCHEZ, Amelia. "El vestido y…", p. 207.

[1150] BOUCHER, François. *Op. Cit.*, p. 274. La borla es una Especie de botón de seda, oro, plata, hilo o lana, del cual prende deshilada la seda que remata el cordón u otra cosa y forma una figura como de campana con fleco o rapacejo. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1726, p. 652, 2.

neoyorkina la dama lleva un brial de faldones blancos decorados con ramas de laurel, separados del resto de la falda rosa por un ribete rizado blanco con la misma decoración y lazos dorados con borlas[1151] [fig. 67]. La basquiña abullonada guarnece sus bordes con ribete mán ancho y el mismo ornato encima. La parte de arriba se decora con borlas en el pico de su jubón, el escote y los hombros, donde empiezan unas mangas rectas con las sobremangas habituales de este tipo de vestidos.

A *madame* Bertín, la conocida proveedora de vestidos de María Antonieta, le debemos la creación de la *chemise de la reine* o camisa de la reina, antecedente del vestido camisa o *gaulle* [1152], que se puso de moda hacia 1778 y 1779[1153]. Este se llevaba directamente sobre el cuerpo y tuvo especial éxito entre las jóvenes durante el Directorio, entre 1795 y 1799, en un intento por imitar a las damas griegas y romanas de los cuadros de Jacques-Louis David (1748 – 1825)[1154]. La *robe de chemise* estuvo confeccionada con tejidos ligeros de lino, percal o muselina para verano, y terciopelo o brocado en invierno. Se realizaba en una sola pieza, ajustado al cuerpo, con escote cuadrado profundo y talle corto, por debajo del pecho. La falda era rizada, suelta y sin ahuecador interior. Este vestido iba sin cotilla, pero sí con un corselete en la cintura que elevaba el pecho[1155].

Tadea Arias de Enríquez (1770 – 1855), pintada por Goya hacia 1789, lleva un delicado vestido camisa de gasa blanca con forro color rosa pastel, de mangas estrechas rematadas con un volante[1156]. Sobre los hombros y el pecho lleva un *fichú* blanco guarnecido con puntilla de encaje negra. El traje se ajusta a la cintura por medio de un lazo negro de gasa. El traje de *María del Pilar Teresa Cayetana de Silva Álvarez de Toledo, XIII duquesa de Alba* (1762 – 1802), retratada por el mismo artista en 1795, también es de gasa blanca con forro del mismo color y bordeado en sus faldones con galón y fleco dorados y blancos[1157] [fig. 68]. Sus mangas son largas y estrechas, el escote redondo y fruncido, tiene un lazo rojo en el pecho y otro de grandes dimensiones ciñe su cintura. Más cercano a lo que veremos en los primeros años del siglo XIX es el vestido de *Joaquina Téllez-Girón, hija de los IX duques de Osuna* (1784 – 1851),

[1151] Núm. de inv. 24.90.1372. *Robe à la Circassienne. Garnie à la Chartres: la coëffure de meme, avec le tableau des evenements* (década de 1770), anónimo francés.
[1152] PREGO DE LIS, María; CABRERA LAFUENTE, Ana. *Op. Cit.*, pp. 17 – 18.
[1153] BOUCHER, François. *Op. Cit.*, p. 275.
[1154] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Vestirse a la…", p. 130.
[1155] VELA, María José. "El armario femenino…", p. 491.
[1156] Núm. de inv. P000740. Museo Nacional del Prado, Madrid.
[1157] Núm. de signatura: P. 10. Fundación Casa de Alba, Salón Goya, Palacio de Liria, Madrid.

retratada por Agustín Esteve y Marqués (1753 – 1820) en 1798[1158]. Este es de un sencillo tejido blanco con volante en el bajo, mangas ajustadas hasta el codo, escote redondo fruncido y cinta verde ya no en la cintura, sino justamente debajo del pecho, lo que llamaríamos "corte imperio", puesto de moda por la emperatriz Josefina de Beauharnais (1763 – 1814), primera esposa de Napoleón.

Fig. 68. Núm. de inv. P. 10. *María del Pilar Teresa Cayetana de Silva Álvarez de Toledo, XIII duquesa de Alba* (1705), Francisco de Goya y Lucientes.
©Fundación Casa de Alba: Salón Goya, Palacio de Liria, Madrid

El Metropolitan Museum tiene uno de esos primeros modelos, datado en una fecha cercana a 1785, de tafetán de algodón color marfil[1159]. Su escote es cuadrado, las mangas tres cuartos son lisas y el talle de la cintura acaba en pico, como los vestidos de la centuria anterior. Al tratarse de tejidos más económicos, se conservan menos modelos, aunque el Museo del Traje de Madrid tiene unos cuantos. El primero de ellos es de seda y algodón y tiene bordados en oro[1160]. En cuanto a su forma, no conserva

[1158] Núm. de inv. P002581. Museo Nacional del Prado, Madrid.
[1159] Núm. de inv. 17.107.6a, b. Manufactura y confección francesa.
[1160] Núm. de inv. CE000566A (1795 – 1805).

mangas y tiene corte imperio. El siguiente es de algodón del mismo color, con mangas largas, escote cuadrado y mismo talle debajo del pecho[1161]. El último del siglo XVIII es de lino y seda blanca con bordados dorados, sus mangas llegan al codo, el escote es cuadrado y muy fruncido en el pecho, tiene mucho vuelo y también es de corte imperio[1162] [fig. 69].

Fig. 69. Núm. de inv. CE000668. *Vestido* (1795 – 1805), manufactura y confección española.
©Museo del Traje, Madrid

La embajada turca en Nápoles es un bello cuadro realizado por Giuseppe Bonito (1707 – 1789) en 1741[1163]. Como ya adelantó Sofía Rodríguez Bernis, la ciudad partenopea nos sirve para hablar de España por las similitudes que tenían ambos territorios en esa época[1164]. La pintura plantea una versión a mitad de camino entre el realismo del siglo anterior y el decorativismo rococó, unido al interés dieciochesco por todo lo exótico, lo venido de países remotos; una constante en el imaginario europeo

[1161] Núm. de inv. CE000574 (1795 – 1805).
[1162] Núm. de inv. CE000668 (1795 – 1805).
[1163] Núm. de inv. P000054. Museo Nacional del Prado, Madrid.
[1164] RODRÍGUEZ BERNIS, Sofía. *Op. Cit.*

occidental del momento, que por supuesto también tuvo su papel en la indumentaria[1165]. Varias son las pinturas que nos han llegado hasta nuestros días en las que se hablan de damas vestidas con la *robe à la turque* o vestido a la turca[1166]. No resulta fácil diferenciarlos porque se llevaban tanto con la *robe à l'anglaise* como con la *gaulle*, con lo cual, no podemos atribuir las características de estos vestidos a la *robe à la turque*. Por ese motivo, tras analizar las imágenes conservadas de este tipo de atuendos lo definimos como una bata con mangas largas, tres cuartos o cortas, que pueden estar decoradas con volantes del mismo tejido, encaje o muselina, abrochada a la altura del pecho y de ahí abierta a un lado y a otro hasta caer por la parte trasera en una larga cola, que por la espalda es ajustada y a partir de la cintura se despega de forma fluida.

Fig. 70. Núm. de inv. P005832. *Carolina, reina de Nápoles* (*Ca*. 1790), Élisabeth-Louise Vigée Le Brun. ©Museo Nacional del Prado, Madrid

Los ejemplos que nos llegan de *robe à la turque* sobre vestido "a la inglesa" son de estampas de moda, en cambio, predominan las pinturas con damas ataviadas con vestidos camisa que podían ser ajustados a la cintura con cinturones o fajines que

[1165] *La embajada turca en Nápoles*. Madrid: Museo Nacional del Prado. https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-embajada-turca-en-napoles/8e6b08e7-63d6-4d25-b439-1a5af33b3bfd?searchid=a4471bd4-63e8-66fc-ffc5-ab5e63b4a439 (25.09.2018).
[1166] LEIRA SÁNCHEZ, Amelia. "El vestido y la…", p. 206.

contribuían a emitir una imagen más orientalizante. Si además llevaban como complemento los turbantes, la intención era más efectista. *Madame d'Aguesseau de Fresnes* (1737 – 1794) fue retratada en 1789 por Élisabeth-Louise Vigée Le Brun con un vestido a la turca color morado de manga larga con cuatro botones dorados en el antebrazo, como los que lo abrochan debajo del pecho[1167]. Debajo lleva un *gaulle* blanco labrado en oro, de escote redondo fruncido guarnecido con galón dorado y cinturón rojo con un camafeo en la cintura. En la cabeza lleva un gran turbante a juego con el vestido camisa. Este retrato es muy similar al de *Luisa María Adelaida de Borbón, duquesa de Orleans* (1753 – 1821), de la misma pintora, realizado alrededor de 1788[1168]. El vestido inferior es blanco de gasa con rayas, con mangas sueltas hasta el codo, cuello redondo con galón dorado y cinturón de camafeo decorado con borlas doradas. La bata superior también es blanca, guarnecida con greca bordada en oro y abotonada con cuatro botones dorados. El turbante es de la misma tela que la *robe de chemise*. Le Brun también retrató a *Carolina, reina de Nápoles* (1752 – 1814) hacia 1790[1169] [fig. 70]. María Carolina de Habsburgo-Lorena lleva un vestido camisa rojo con fajín doble dorado, decoración a rayas y rematado con fleco. El vestido a la turca es de terciopelo azul noche de mangas largas muy estrechas por las que asoma la puntilla de encaje blanca y se abrocha con un botón dorado. El escote de este es redondo, lleva un volante del mismo tejido que advierte su forro rojo y, encima, un *fichú* de encaje blanco con la misma puntilla de la orla de su manga. El turbante tiene los colores de su vestuario y deja el rojo para las plumas.

[1167] Núm. de inv. 1946.7.16. National Gallery of Art, Washington.
[1168] Desconocemos el número de inventario, aunque sabemos que se conserva en Le Musée des Beaux-Arts, Marsella.
[1169] Núm. de inv. P005832. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Fig. 71. Núm. de inv. NMA.0052362. *Robe à la turque* (*Ca*. 1789). ©Nordiska Museet, Estocolmo

En el Victoria and Albert Museum encontramos algunos vestidos "a la inglesa" que fueron modificados años más tarde de su realización para poder adaptarse a la moda de vestir "a la turca". Dos de ellos aún conservan cierta forma de su vestido original al tener el brial y la basquiña del mismo tejido, uno rosa[1170] y el otro verde mar[1171], pero ambos con la parte delantera superior cortada en diagonal, como si se tratase de una *robe à la turque*. La ausencia del tapapiés convierte al vestido color de caña en una prenda más cercana a la moda del momento, aunque por detrás es una *robe à l'anglaise* con la parte superior ajustada y terminada en pico sobre una abultada basquiña[1172]. Este contraste de volúmenes entre la parte de arriba y la de abajo no ocurre en los auténticos vestidos "a la turca", pues todo cae más fluido y, aunque es ajustado en la espalda, luego fluye sobre el vestido interior con vuelo pero sin armazón, en un afán por crear formas más ligeras como las de la indumentaria árabe. Eso sucede en la *robe à la turque* de color rosa y mangas cortas del Nordiska Museet de Estocolmo, datada hacia 1789[1173] [fig. 71]. En este caso la bata, con rizo en las caídas delanteras, se dispone sobre un ligero vestido camisa blanco, del mismo tejido que el de Luisa María Adelaida de Borbón, con mangas tres cuartos rematadas con volante, como el que adorna el bajo, escote cuadrado y ceñido a la cintura con un cinturón camafeo.

[1170] T.89&A-1964 (1780 – 1785), manufactura de Spitalfields y confección inglesa.
[1171] T.93 to B-1972 (década de 1780), manufactura y confección inglesa.
[1172] 136-1900 (1780 – 1785), manufactura de Spitalfields y confección inglesa.
[1173] Núm. de inv. NMA.0052362.

La identificación de estos vestidos en los inventarios es una tarea complicada ya que las descripciones son muy escuetas y no aparecen referidos con el nombre con el que hoy día los diferenciamos. Por eso, haremos un repaso por los señalados en estos escritos sobre la ropa de mujer, aunque no podamos identificar su corte. Si bien, todos los que aparecen en los inventarios anteriores a la fecha de aparición del vestido vaquero deben de ser un jubón con petillo y basquiña o vestidos como la *robe battante*, *robe à la française* o tipologías similares más cómodas para el día a día, algunos de ellos denominado por los inventarios "a la hispañola"[1174].

El primer caso a destacar es el de Casilda García, que dejó un guardapiés color limón[1175], que la propietaria mandó que se diese a su sobrino Carlos García, y un jubón de raso negro. En el apartado de las deudas resalta una a Andrés del Castillo, mercader de paños, contraída por el marido de la difunta, Fernando Alonso de la Torre Díez, y solventada por Mateo García, otro de los herederos. A María Teresa García le dejaron una basquiña color de San Antonio, un guardapiés de tafetán doble encarnado y otro de felpa verde con dos galones de seda. Entre sus bienes se enumeran un vestido de raso afelpado color de fuego forrado en tafetán sencillo azul, otro de raso liso encarnado con encaje blanco y forrado en tafetán sencillo encarnado, otro de raso color de fuego con flores labradas y forrado en holandilla[1176] encarnada, otro de raso de flores listado azul y otros colores forrado en holandilla encarnada, otro de raso de flores negras forrado en holandilla negra, otro de raso azul con encajes negros forrado en tafetán celeste, otro de sarga forrado en holandilla, otro de raso de flores de color perla forrado de tafetán celeste, y un guardapiés y una casaca de raso de colores, el primero forrado de tafetán sencillo encarnado y la segunda de tafetán azul[1177].

En el inventario de María Suárez se señalan una serie de vestidos, entre los que debemos destacar una casaca femenina de droguete[1178] morado forrada de holandilla

---

[1174] Así se refiere a un vestido bordado ormesí en: AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 14.087, Francisco Matienzo (1717), "Inventario de bienes de Francisco Grillo, marqués de Francavila", f. 460.
[1175] Amarillo.
[1176] Lienzo teñido y prensado utilizado para forros. REAL ACADEMIA ESPAÑOL. *Diccionario de la*…, 1780, p. 530, 3.
[1177] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.557, Juan Feliz del Valle (1719), "Inventario de bienes de Casilda García", s.f. (ff. 15v – 16, 57, 63v y 138v – 139).
[1178] Cierto género de tela muy vistosa a la manera de raso, que de ordinario es alistado de varios colores, con flores entre las listas. Comúnmente se fabricaba en pelo de cabra, pero también las hay de lino y de seda mezclados. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1732, p. 343, 1.

con galón pajizo, otra de damasco negro de Jaén, un justillo emballenado[1179] de damasco carmesí y un par de mangas de raso liso azul[1180]. Diego Valdés Ofrual dejó tres basquiñas de tafetán negro, otra de damasco del mismo color forrada de tafetán, un brial y casaca de persiana de fondo encarnado y forro de tafetán blanco, y otro conjunto de tafetán aristado[1181] matizado[1182].

En el inventario de María Antonia Afán de Rivera se añade un apartado para sederías donde figura un guardapiés de tafetán alistado, una basquiña de tafetán negro y una cotilla de preñada de tafetán azul[1183].

Entre los bienes de Juan Antonio Pérez de Campuzano y María Ignacia de Nobales, listados en 1735, aparecían un guardapiés de raso, una basquiña de tafetán negro, otra de raso listado negro, un jubón de raso encarnado a la moda y una casaca de raso musco "a la moda antigua"[1184], entendemos que con forma anterior a la llegada de los Borbones. El de Teresa Escudero, un año después, adjudica a Luisa de Santos una basquiña de tafetán forrada, otra de tafetán viejo y otra de ormesí de aguas[1185]. El 24 de marzo de ese mismo año se deja constancia de los bienes de Teresa Nieto de Silva (1669 – 1701), condesa de Moctezuma y marquesa de Tenebrón, entre los que se enumeran tres vestidos de raso liso blanco forrados de tafetán pajizo y guarnecidos con puntilla pajiza, y otros dos de tela verde bordeados con puntilla de plata y forrados de tafetán encarnado[1186]. El listado de bienes de José Santos de Moya incluye un apartado titulado *Ropa de vestir y de sastrería* que enumera un guardapiés de tela plateada sobre campo encarnado y forrado de tafetán doble blanco, una basquiña de damasco negro forrada de tafetán y otra de tafetán del mismo color[1187]. Francisca Gutiérrez Rozuela, viuda de

---

[1179] El justillo es como una cotilla pero sin ballenas. Al decir que se trata de un justillo emballenado es un sinónimo de cotilla. PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la. "La moda civil…", p. 72.
[1180] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.772, Juan Antonio Lapuente (1731), "Inventario de bienes de María Suárez", s.f. (ff. 13 – 13v y 19).
[1181] Que tiene aristas. Probablementese refiera a la pajilla del cáñamo o el lino que queda después de agramarlos. REAL ACADEMIA ESPAÑOL. *Diccionario de la*…, 1780, p. 7, 3.
[1182] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.772, Juan Antonio Lapuente (1731), "Inventario de bienes de Diego Valdés Ofrual", s.f. (f. 7).
[1183] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.772, Juan Antonio Lapuente (1731), "Inventario de bienes de María Antonia Afán de Rivera", s.f. (ff. 27 – 27v).
[1184] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.772, Juan Antonio Lapuente (1735), " Inventario de bienes de Juan Antonio Pérez de Campuzano y María Ignacia de Nobales", s.f. (ff. 10 – 10v).
[1185] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.219, Tomás Nicolás Maganto (1736), "Inventario de bienes de Teresa Escudero", ff.229v y 236v.
[1186] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.931, Tomás González Blanco (1736), "Inventario de bienes de Teresa Nieto de Silva, condesa de Moctezuma y marquesa de Tenebrón", ff. 85 y 118.
[1187] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.219, Tomás Nicolás Maganto (1736), "Inventario de bienes de José Santos de Moya", ff. 294 – 294v.

Francisco Pérez, su primer marido, y Juan Francisco de Caravaca, el segundo, dejó en el mismo año: un guardapiés de droguete blanco y verde, otro de damasco de seda azul, dos basquiñas de lamparilla negra, una casaca de mujer negra, otra de carro de oro negro, otra de tafetán negro, un delantal del mismo tejido y color, una cotilla muy vieja y un manto de seda[1188].

En el inventario de la esposa de Antonio de Benavides y de la Cueva (1714 – 1782), II duque de Santisteban del Puerto y X conde de Castellar, Ana Catalina de Toledo (†1742), marquesa de Solera y dama de la reina, de 1742, aparece un singular apartado en el que habla de los *Vestidos regalados a la ex[celentísi]ma s[eño]ra marq[ue]sa de Solera*, entre los que destacamos uno de tafetán azul con flores plateadas, compuesto de brial, casaca y peto, forrado de tafetán doblete de color porcelana; otro rosa compuesto de casaca, peto y brial, guarnecido de tafetán del mismo color y forrado de tafetán doblete blanco; otro con decoración plateada sobre fondo de tafetán doblete color porcelana, compuesto de brial, jubón, casaca y peto; una casaca azul con su peto de tela plateada, un brial de raso liso blanco con galón dorado y red de oro y plata sobre el fondo, un traje verde y plata con dos casacas, petos y briales con ruedo[1189] de tafetán blanco doblete; otro de muaré encarnado con guarnición de seda forrado de tafetán blanco, compuesto de casaca, peto y brial; y una cotilla de muaré de aguas de color rosa[1190].

En el mismo inventario aparece otro epígrafe titulado *Vestidos comprados durante el matrimonio*. Se trata de un listado muy extenso del que nuevamente solo hemos seleccionado aquellas piezas de seda que puedan ser de nuestro interés, como el traje verde con flores plateadas y matices guarnecido con encaje de plata, compuesto de brial, casaca y peto forrado de tafetán blanco. Le sigue otro con decoración plateada sobre fondo amarillo, formado por casaca, peto y brial forrado con tafetán doblete blanco; otro de "melania" azul guarnecido de encaje de plata, compuesto de casaca, peto y brial, forrado de seda; otro de tafetán de mezcla guarnecido de lo mismo, con brial, casaca y peto, forrado de tafetán blanco doblete; otro negro de muer de flores medio

[1188] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.219, Tomás Nicolás Maganto (1736), "Inventario de bienes de Francisca Gutiérrez Rozuela", f. 309.
[1189] Cinta que bordea los vestidos interiormente. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1737, p. 651, 1.
[1190] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.865, Pablo Ortiz de Ceballos (1742), "Partición de bienes de Ana Catalina de Toledo, marquesa de Solera", s.f. (ff. 8v – 9).

forrado de tafetán doblete blanco, con basquiña, casaca y peto; otro corte de vestido de "melania" verde guarnecido de realce dorado[1191], compuesto de casaca, peto, jubón, brial y falda, y en ella cuatro borlas, todo forrado de tafetán doblete blanco; otro con decoración plateada y matices de seda con casaca, peto, jubón, falta y brial, forrado de tafetán doblete blanco; otro de tafetán negro de lustre con falda, casaca, jubón y peto, guarnecido con encaje negro y la basquiña sin guarnición, forrada en tafetán doblete blanco; una casaca de glasé de plata orlada con encaje dorado y su peto correspondiente, forrado de tafetán doblete blanco; un vestido de tafetán blanco con flores de seda y doradas, compuesto de brial medio forrado en tafetán blanco doblete, casaca y peto; otro de terciopelo negro con forro de tafetán doblete blanco, compuesto de jubón, falda, casaca, peto y basquiña; otro de tafetán negro forrado de tafetán doblete del mismo color, con casaca, peto y basquiña; una falda y un jubón de muer negro forrados de tafetán blanco doblete, un vestido de crespón forrado en tafetán negro con dos casacas, sus petos y una basquiña; otro de rizo con ruedo de seda que consta de casaca, peto y basquiña; un brial de tafetán de muer verde con ruedo de tafetán del mismo color y encaje de plata; dos tontillos, uno de tafetán doblete azul y el otro dorado con galón de plata; y un peto de raso liso negro con encajes de felpilla[1192].

El inventario de bienes de Juan Francisco de Goyeneche identifica un apartado titulado *Los de la s[eño]ra marquesa*, donde lista un brial de tela plateada color de porcelana guarnecido de encaje de plata, otro de tela plateada y dorada con fondo morado y encajes de plata como guarnición, un vestido de cristales con dos casacas, otro de espumillón de seda marrón "color de hábito del Carmen"[1193] con basquiña y dos casacas, otro de tafetán de Francia color café con casaca y basquiña, un brial blanco con diferentes matices, una basquiña de tafetán negro forrada de tafetán blanco, brial y casaca de tafetán rosa con guarnición de gasa azul; un brial de tafetán rosa, un brial y una casaca de raso liso musco con forro de tafetán blanco, una basquiña de tafetán, otra de tafetán negro, un vestido de terciopelo negro forrado en tafetán de color de

[1191] Bordado en oro a realce, es decir, tiene relieve. Para ello, entre la tela de base y los hilos del bordado se introducen hebras de cualquier tipo de fibra, papel, cartón, etc. BENITO GARCÍA, Pilar. "Textiles". En ARENILLAS TORREJÓN, Juan Antonio; MARTÍNEZ MONTIEL, Luis F. *Manual de documentación de patrimonio mueble*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2014, p. 153

[1192] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.865, Pablo Ortiz de Ceballos (1742), "Partición de bienes de Ana Catalina de Toledo, marquesa de Solera", s.f. (ff. 10v – 11, 12 y 13).

[1193] Marrón. AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.792, Juan Antonio Lapuerta (1744), "Inventario de bienes de Francisco de Goyeneche, marqués de Ugena", s.f. (ff. 59 – 60v).

porcelana, otro de tafetán verde forrado de lo mismo, una cotilla y dos corsés[1194] de tafetán blanco, un guardapiés de tafetán verde, y una basquiña larga de tafetán verde esmeralda lisa y sin forro[1195].

Más tarde continúa con el apartado *De la difunta s[eño]ra d[oñ]a Maria Teresa*, con un vestido de cristales del color del hábito de San Antonio, otro de griseta de seda color de plomo, dos de tafetán negro con forro de tafetán del color de la porcelana, una basquiña de damasco negro "amelaniado", un brial de tafetán rosa, una basquiña y dos casacas de terciopelo negro de Italia forradas con tafetán doblete de color de porcelana, una falda y un jubón de terciopelo negro con forro de tafetán negro, un vestido de tafetán rosa de Francia guarnecido con punta de plata, una falda del mismo tafetán, un vestido de "melania" azul guarnecido con punta de España de oro, un brial de gro de Tours plateado y rosa guarnecido con encaje de plata, un vestido de muer negro de aguas con basquiña, jubón y falda con tafetán blanco doblete; una casaca del mismo tejido que el conjunto anterior, un vestido, una casaca y una basquiña de glasé de plata color violeta con guarniciones de encaje de plata y algunas flores; un vestido de tisú de oro de gro de Tours blanco con encaje dorado y forrado de tafetán blanco, otro de terciopelo morado guarnecido de encaje plateado doble, otro de terciopelo azul de Génova con encaje plateado, otro de gro de Tours verde de aguas con encaje dorado, otro de tafetán negro de lustre de Francia guarnecido de tafetán, una casaca de tafetán guarnecida de encaje de plata y tontillos de griseta de seda plateada, de tafetán de Francia rosa, de tafetán escarolado, de damasco color coral de cinco aros de ballena, de de tafetán rosa de cinco aros también, de tafetán verdoso y de tafetán doblete de color de caña[1196].

Bajo el título *Vestidos de la s[eño]ra viuda*, en el testamento de Ramón de Barajas y Cámara, se destaca un vestido de terciopelo, con casaca forrada de tafetán de color porcelana y la basquiña del mismo tejido pero de color porcelana; un conjunto con las mismas prendas que el anterior de griseta negra forrado de tafetán blanco; un vestido de tafetán forrado de lo mismo en blanco, otro de tafetán de Indias forrado con tafetán blanco, un brial de tela blanca de Francia con matices verdes forrado con tafetán blanco,

[1194] Especie de cotilla. El término es introducido del francés. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 283, 1.
[1195] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.792, Juan Antonio Lapuerta (1744), "Inventario de bienes de Francisco de Goyeneche, marqués de Ugena", s.f. (ff. 60v – 62).
[1196] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.792, Juan Antonio Lapuerta (1744), "Inventario de bienes de Francisco de Goyeneche, marqués de Ugena", s.f. (ff. 63 – 65v, 67v y 68v).

otro de tafetán rosa forrado como los anteriores, un guardapiés de tafetán escarolado también con el mismo forro, y una casaca de terciopelo negro. Entre los vestidos de Sinforosa de Barajas se habla de una basquiña de griseta negra de seda forrada como los anteriores, otra de tafetán con el mismo forro, un guardapiés de tafetán de seda de diversos colores, otro de tafetán rosa, una casaca de tafetán negro traído de las Indias, un guardapiés de griseta, otro de droguete encarnado adamascado, un vestido de luto de Amiens y dos cotillas de damasco azul[1197].

Por su parte, el inventario del comerciante de paños Francisco José de Uribarri tiene una parte dedicada a los vestidos de mujer, con una casaca de griseta negra forrada de tafetán, un guardapiés matizado, un vestido de griseta, una basquiña de terciopelo forrada, otra de muer negro, un guardapiés encarnado, otro blanco matizado, una basquiña de griseta negra, otra de muer y una casaca de muer morado[1198].

Dentro de los pocos inventarios que describen indumentaria femenina, solo contamos con dos posteriores a 1765, fecha de aparición de la *robe à l'anglaise*. Esto quiere decir que solo estos inventarios pueden contener prendas de tipo vaquero, polonesa o *gaulle*. Uno de ellos es el de Eugenia María de los Ríos, marquesa de Valdeolmos, de 1792, que incluye una casaca y un brial rosas con flores plateadas matizadas con sedas de colores, guarnecidos con punta de España y forro de tafetán doblete escarolado; las mismas piezas, también rosas, con flores de espumillón doradas y forro de tafetán doblete encarnado; una basquiña de terciopelo negro forrada de tafetán, una casaca y una basquiña de tafetán negro con ruedo color plomo, prendas como las anteriores de tafetán musco, una basquiña de tafetán y otra de terciopelo de Holanda forrada de tafetán doblete plateado[1199].

Por último, Juana Rosa de Abaunza, natural de Nápoles y residente en Barcelona, viuda de Valentín Manciguelli, también pudo dejar en su testamento de 1795

[1197] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 18.843, José Sánchez Pizarro (1763), "Testamento de Ramón de Barajas y Cámara", s.f. (ff. 1, 35 – 36v y 50).
[1198] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 18.843, José Sánchez Pizarro (1763), "Inventario de bienes de Francisco José de Uribarri", s.f. (ff. 44v – 45).
[1199] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.863, Pablo Ortiz de Ceballos (1792), "Inventario de bienes de Eugenia María de los Ríos, marquesa de Valdeolmos", ff. 52 – 52v.

este tipo de vestidos, pero la descripción de los mismos es realmente limitada, por lo que ni siquiera reconocemos a qué tipo de ropas hace referencia[1200].

Los diferentes inventarios muestran la presencia de todas las prendas estudiadas en el presente capítulo en las arcas de los nobles del momento. De tal modo que, para referirse al tapapiés, solo se usan los términos brial o guardapiés. También se habla de la basquiña, que se cita en varias ocasiones. En cuanto al jubón, indistintamente se usa este concepto o casaca, aunque quizás este último tenga más que ver con una idea abierta de la prenda, pues en numerosas ocasiones aparece acompañado del peto, al que nunca llaman petillo. Como prendas interiores, se cita el tontillo y la cotilla, y también el justillo, aunque no sin ballenas, como sería lo propio para diferenciarlo de la anterior, sino emballenado, por lo que vienen a ser conceptos sinónimos en este caso. Por otro lado, se cita el corsé, un término francés que pronto aparece en los inventarios, y que los diccionarios plantean como un tipo de cotilla. Mención aparte merecen todos los tipos de guarniciones a las que hacen alusión. Las más repetidas son las puntillas, a veces llamadas de manera más generalizada encajes, lo que nos impide saber el ancho aproximado de estos tejidos realizados fuera del telar. Las gasas tendrían un uso similar para bordear los trajes. Por supuesto, no faltan los galones o ruedos, unos más para rematar las prendas exteriormente y otros para las terminaciones interiores.

Como ya comentábamos al inicio del estudio de esta documentación, los vestidos no pueden ser diferenciados por tipologías si nos limitamos a las descripciones que dan de ellos. Si bien, sí nos facilitan otros detalles como el tipo de tejido, el color o la decoración en el caso de que la hubiera, principalmente de flores o de aguas. En cuanto a su morfología, podemos decir que deben su forma a la indumentaria de las centurias anteriores, por lo que es una evidencia que sin la moda española previa hoy no hablaríamos de *robe à la français*e, *à l'anglaise*, *à la polonaise* y *de chemise*. El traje español constaba de jubón y basquiña en forma de embudo, y aunque esta última modificó su forma en función del armazón interior, transformación en la que mucho tuvieron que ver los sastres franceses, lo cierto es que el corte de cintura estrecha y falda con volumen se mantuvo prácticamente intacto, salvo pequeñas excepciones como la

[1200] "Y cumplido, y pagado dicho mi testamento, en el remanente de mis bienes así muebles como raíces, ropas, plata, oro, voces, derechos y acciones mías universales cual[es]quiera que sean, que me pertenecen y me pertenecerán por cualquier título, a causa instituyó en mi heredera universal a la susodicha D[ñ]a. Clara Marciguelly y de Albaunza a mi hija a sus liberas voluntades". ASN, *Ministero degli Affari Esteri*, st. 212/213, b. 2447, "III Barcelona. Regio console" (1791 – 1814).

robe battante o el corte imperio, y la incorporación de la *robe à la turque*, que bien pudiera ser comparado con las batas de casa, el vestido "a la francesa" o las prendas de abrigo de los siglos XVI y XVII.

En cuanto al calzado, a principios del siglo XVIII los chapines seguían en uso, aunque pronto fueron sustituidos por las nuevas modas[1201]. Los zapatos de mujer, a diferencia de la gran mayoría de los masculinos, sí se revistieron con ricas sedas lisas, bordadas o labradas, pero no era habitual llevarlos a juego con los vestidos[1202]. Estos se caracterizaron por tener un alto tacón de carrete, colocado en la combadura del pie para mayor estabilidad. La pala era alta, con lengüeta que cubría todo el empeine, y la puntera apuntada y estrecha[1203]. Estos se ajustaban por medio de un lazo o hebilla metálica que podía ir adornada con pedrería o cristales tallados sobre las orejas, las trabillas laterales[1204]. Las hebillas fueron de muchos tamaños y pudieron llegar a ser de plata u oro en el caso de los más lujosos[1205].

Fig. 72. Núm. de inv. CE000856. *Zapatos* (*Ca*. 1730). ©Museo del Traje, Madrid

Gracias a las distintas colecciones conservadas podemos hacer un recorrido por los leves cambios acaecidos en el calzado femenino. En Los Angeles County Museum of Art hay un par inglés, datado entre 1700 y 1715, color de caña con encaje plateado y lentejuelas en el delantero, y orejas anchas y cruzadas bordeadas con la misma puntilla más fina[1206]. Su tacón es ancho y su puntera no es demasiado pronunciada. Esta última se volvió más pronunciada, tal y como ocurre en el caso del mismo museo fechado en la década de 1720, labrado con fondo pajizo, con lengüeta en forma de lóbulo y aleta muy

[1201] GARCÍA NAVARRO, Jesús. *Op. Cit.*, p. 5.
[1202] VV.AA. *Moda. Historia y*…, pp. 142 y 169.
[1203] GARCÍA NAVARRO, Jesús. *Op. Cit.*, p. 5.
[1204] VV.AA. *Moda. Historia y*…, pp. 142 y 169.
[1205] GARCÍA NAVARRO, Jesús. *Op. Cit.*, p. 5.
[1206] Núm. de inv. M.64.85.7a-b.

pequeña cosida una sobre la otra[1207]. Su forma es igual que la de otro par de color verde del Metropolitan Museum, datado en 1721 y de procedencia británica[1208]. Estas características se mantienen en los años treinta, como vemos en unos verdes Museo del Traje de Madrid[1209] [fig. 72]. De la misma fecha y color son unos con pala en forma de oreja trapezoidal, cerrados con hebilla rectangular de dos uñas decorada con cristales[1210]. En los años cuarenta siguieron prácticamente igual, como demuestra el modelo inglés nupcial de LACMA, de fondo pajizo, decorados con una flor blanca en la sujeción y tacón más estrecho[1211], y los rosas británicos del Metropolitan Museum[1212].

Fig. 73. Núm. de inv. M.81.71.4a-b. *Zapatos* (*Ca*. 1760), manufactura y zapatero inglés.
©Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles

A partir de los años cincuenta la puntera volvió a ser menos apuntada, pegada al suelo, y el tacón bajó su altura, como los de damasco verde mar con hebilla de cristales del citado museo de los Ángeles[1213], o los de damasco azul del museo madrileño[1214]. En los años sesenta ya eran prácticamente redondeados, como ocurre con unos verdes labrados con ribete negro del Metropolitan Museum[1215], o unos forrados con un tejido verde labrado de Los Angeles County Museum of Art[1216] [fig. 73].

Con la incorporación de la polonesa a las arcas femeninas se empezaron a ver los pies, por lo que se prodigaron mucho más los zapatos. En los años setenta eran

[1207] Núm. de inv. M.67.8.133a-b.
[1208] Núm. de inv. 2014.500a, b.
[1209] Núm. de inv. CE000856.
[1210] Núm. de inv. CE009275.
[1211] Núm. de inv. 42.16.43a-d.
[1212] Núm. de inv. C.I.44.79.
[1213] Núm. de inv. M.81.71.1a-b (1740 – 1750), manufactura de Spitalfields y zapatero inglés.
[1214] Núm. de inv. CE106712 (1740 – 1760).
[1215] Núm. de inv. C.I.41.161.4a, b.
[1216] Núm. de inv. M.81.71.4a-b (*Ca*. 1766), manufactura y zapatero inglés.

apuntados y abrochados con hebilla, sobre todo de plata[1217], la punta ya era plenamente redonda y la pala más baja hasta llegar a ser escotados[1218], como los de color crudo con lazo ocre[1219], o los azules celestes con las orejas, el ribete y el tacón blanco[1220]. En la siguiente década fue habitual encontrar zapatos de seda bordados, escotados, con punta y con un poco de tacón[1221]. Un buen ejemplo son los zapatos ingleses blancos decorados con lentejuelas, muy escotados, ribeteados con galoncito metálico y estrella de cintas del mismo tejido sobrepuesto en la pala[1222] [fig. 74]. En los años noventa, con la subida del talle de los vestidos bajaron los tacones de los zapatos hasta ser prácticamente planos y de puntera afilada, como los zapatos verdes del Museo del Traje con pompón de seda en el centro de la pala[1223]. Si la propia indumentaria invitaba a recrear los ropajes clásicos, también el calzado se asemejó al que llevaban las griegas y las romanas, incluso a veces añadieron cintas cruzadas que subían por las piernas[1224].

Fig. 74. Núm. de inv. M.59.24.29a-b. *Zapatos* (1793 – 1798), manufactura y zapatero inglés.
©Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles

A pesar de la calidad de los materiales, la fragilidad de los zapatos hizo que no fueran prendas perdurables en el tiempo, por eso no se han conservado demasiados y, del mismo modo son pocos los que se dejaban en herencia. Aun así, podemos citar algunos ejemplos, aunque prácticamente ninguno se describe. En el inventario de

[1217] GARCÍA NAVARRO, Jesús. *Op. Cit.*, p. 8.
[1218] Núm. de inv. CE009289. Museo del Traje, Madrid.
[1219] Núm. de inv. CE005523 (1775). Museo del Traje, Madrid.
[1220] Núm. de inv. 13.49.30a, b (*Ca*. 1776), manufactura y zapatero europeo. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
[1221] GARCÍA NAVARRO, Jesús. *Op. Cit.*, p. 8.
[1222] Núm. de inv. M.59.24.29a-b (1793 – 1798). Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles.
[1223] Núm. de inv. CE009285 (1795 – 1800). Museo del Traje, Madrid.
[1224] GARCÍA NAVARRO, Jesús. *Op. Cit.*, p. 8.

Casilda García se habla de "un par de zapatos"[1225], en el de Juan Antonio Pérez de Campuzano y María Ignacia de Nobales lista dos pares[1226], en el de Juan Francisco de Goyeneche Irigoyen nombra cuatro pares[1227], en el de Isabel María Pedrera, de 1752, tres pares[1228], y en el testamento de Ramón de Barajas y Cámara un par nuevo de "piel de rata"[1229].

4.1.2.3. *La ropa de cámara*

Por lo general, la "ropa de cámara", como la denominan los inventarios, se confeccionaba con materiales sencillos y cómodos, como el lino o el algodón, pero además existía una prenda de nuestro interés por estar confeccionada en ocasiones con tejidos de seda, esta era la bata. Esta podía ser de hombre o de mujer y había de diversas hechuras, telas y colores para estar abrigados, pero visibles dentro de la cama o la casa[1230].

Hasta nuestros días han llegado más batas realizadas con sedas labradas ricamente decoradas y costosas que de telas ligeras, es lo que llamamos *banyan*. La palabra, de origen inglés, se corresponde con lo que los franceses denominan *robe de chambre*. Esta lujosa bata está inspirada en los ropajes persas y de Asia Oriental y es muy parecida al caftán otomano, pues ambos llegan hasta el suelo, es abierto por delante, a no ser que lo cierres con una faja, y las mangas son anchas. En el caso de los hombres se pueden completar con las prendas habituales –casaca, chupa y calzón– pero adaptados al hogar, y puede sumarse un gorro interior que permite proteger la cabeza del frío cuando se quitaban la peluca[1231].

[1225] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.557, Juan Feliz del Valle (1719), "Inventario de bienes de Casilda García", f. 139.
[1226] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.772, Juan Antonio Lapuente (1735), " Inventario de bienes de Juan Antonio Pérez de Campuzano y María Ignacia de Nobales", s.f. (f. 16).
[1227] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.792, Juan Antonio Lapuerta (1744), "Inventario de bienes de Francisco de Goyeneche, marqués de Ugena", s.f. (f. 67).
[1228] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.238, Tomás Nicolás Maganto (1752), "Inventario de bienes de Isabel María Pedrera", ff. 342 y 349.
[1229] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 18.843, José Sánchez Pizarro (1763), "Testamento de Ramón de Barajas y Cámara", s.f. (ff. 42v, 97 y 137v).
[1230] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la…*, 1726, 572, 1.
[1231] VV.AA. *Fashion forward. Trois…*, p. 26.

Fig. 75. Núm. de inv. 778. *Retrato del conde Giovanni Battista Vailetti* (1710), Giuseppe Ghislandi (Vittore Ghislandi), Fra' Galgario. ©Gallerie dell'Accademia. Venecia

El orientalismo del que hablábamos en el anterior apartado queda evidenciado a través del *Retrato del conde Giovanni Battista Vailetti*, obra de Fra' Galgario (1655 – 1743) de 1710[1232] [fig. 75]. En esta pintura el noble italiano lleva un turbante de color verde que recuerda a la indumentaria árabe. La chupa de seda labrada en oro y plata responde a la tipología de primeros de siglo. El calzón negro, por su parte, es mucho más holgado, lo que lo hace más cómodo para estar en casa. Encima lleva un *banyan* verde labrada, con mucho vuelo y mangas muy anchas. Otro ejemplo representado en una pintura lo vemos en el *Retrato de un hombre desconocido*, de Carle van Loo (1705 – 1765) y fechado entre 1730 y 1740, en este caso de tela azul también labrado, dispuesto sobre una rica chupa[1233] [fig. 250].

[1232] Núm. de inv. 778. Galleria dell'Accademia, Venecia.
[1233] Núm. de inv. MV 4484. Château de Versailles, Versalles.

Fig. 76. Núm. de inv. M.2010.90a-b. *Banyan* (1720), manufactura y confección francesa.
©Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles

En Los Angeles County Museum of Art hay un *banyan* de origen francés y datado en 1720 de color verde labrado, con mangas algo más estrechas, larga hasta los tobillos y cuello *mao*[1234] [fig. 76]. Desde el punto de vista decorativo el *banyan* del cuadro de van Loo es muy parecido al conservado en el Royal Ontario Museum de Toronto[1235] [fig. 251]. Este también es de cuello *mao*, pero es mucho más estrecho que el anterior, incluidas sus mangas. También es más corto y su botonadura es doble, con botones forrados del mismo tejido.

Las mujeres solían llevar una media bata corta, para uso interior o cama, con mangas hasta la muñeca y zagalejo de la misma tela, llamada por los franceses *deshabillé*[1236], pero si la usaban para salir a visitas o funciones era larga con cola[1237]. En el apartado anterior veíamos que la bata del siglo XVII influyó en la hechura de la *robe*

[1234] Núm. de inv. M.2010.90a-b.
[1235] Núm. de inv. 909.33.1. (1735 – 1740, cortada sobre 1780), manufactura francesa.
[1236] ALMEDA MOLINA, Elena. *El léxico de la indumentaria en el siglo XVIII: análisis comparativo entre el Diccionario de Autoridades y el Diccionario castellano con la voces de ciencias y artes de Esteban de Terreros y Pando* [Tesis doctoral. Directora: María Isabel Montoya Ramírez. Departamento de Lengua Española. Curso académico 2015/2016]. Granada: Universidad de Granada, 2015, pp. 262 – 263.
[1237] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1770, p. 457, 2.

battante y esta, a su vez, en la *robe à la française*, que en España se denominó bata. En efecto, si al vestido "a la francesa" le quitamos el guardapiés y el peto queda una bata, cosa que también ocurre con la *robe à la turque* sin el vestido interior. Por ese motivo, adelantábamos que resulta muy difícil identificar la prenda para salir de la doméstica cuando no se especifica que es "de gala" o "de corte".

Esto nos ha llevado a que en este apartado recojamos todas las alusiones a dicho término como una categoría aparte. En el caso de que sean masculinas no hay duda, pero si son femeninas cabe la posibilidad de que se trate de vestidos. Las alusiones a esta prenda son continuas en los inventarios a lo largo de todo el siglo XVIII. El primer caso es el de María Antonia Afán de Rivera, que dejó una de damasco verde forrada en tafetán escarolado[1238]. En el de Diego Valdés Ofrual aparece una de media persiana de fondo azul con forro pajizo y una de damasco listado[1239].

Allá por 1742 murió Catalina de Toledo, marquesa de Solera, que dejó una bata de melania azul forrada de tafetán doblete blanco, otra de muer verde con guarnición de plata y sobrepuestos de seda, forrada en tafetán doblete blanco; otra de melania verde con flores blancas forrada en tafetán doblete blanco, otra de muaré blanca con guarnición de plata, oro y sobrepuesto de seda con fondo de tafetán; otra de tafetán nubado con decoración plateada y forro de tafetán blanco, otra de tafetán rosa con guarnición de gasa, otra verde de tafetán amarillo con guarnición de plata, otra corta de tafetán verde guarnecido de tafetán encarnado forrada en tafetán doblete, además de una media bata más cómoda e íntima de tela verde forrada de tafetán blanco doblete[1240].

El de José Benito y Muro contiene una azul forrada con tafetán doblete encarnado y otra corta de damasco encarnado[1241]. Los bienes de Francisco de Goyeneche, marqués de Ugena, son realmente abundantes, entre los que cuenta con una bata de media persiana, otra nueva de griseta verde con flores muscas, otra del color de la porcelana con flores matizadas forrada de tafetán del mismo color, otra de tafetán listado con forro de tafetán escarolado, otra de damasco verde y blanco, otra de tafetán

[1238] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.772, Juan Antonio Lapuente (1731), "Inventario de bienes de María Antonia Afán de Rivera", s.f. (f. 27).
[1239] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.772, Juan Antonio Lapuente (1731), "Inventario de bienes de Diego Valdés Ofrual", ff. 6v – 7 y 33v.
[1240] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.865, Pablo Ortiz de Ceballos (1742), "Partición de bienes de Ana Catalina de Toledo, marquesa de Solera", s.f. (ff. 9, 11v – 12).
[1241] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.231, Tomás Nicolás Maganto (1743), "Inventario de bienes de José Benito y Muro", s.f. (f. 81).

verde traído de Francia, otra de gro de Tours rosa con detalles plateado y forrada de blanco, otra de muer color coral guarnecida con encajes de plata, otra de tela plateada similar al color porcelana con flores de varios matices forrada en tafetán doblete blanco, y otra de persiana blanca y encarnada forrada de tafetán blanco[1242].

Por su parte, Alfonso Robledo dejó una bata de droguete alistado[1243]. Ese mismo año se incluía en el inventario de Isabel María Pedrera una casaca negra de griseta de mujer con una media bata a juego[1244]. Entre los bienes de Francisco José de Uribarri aparecía una bata de droguete forrada de lo mismo, una de raso liso encarnado, una de china con vuelos y una de tafetán de Francia listado matizado[1245].

En su mayoría se trata de tejidos sencillos y algunos complejos sin demasiados alardes, lo que nos da pie a pensar que prácticamente en su totalidad eran prendas para estar en casa. En algún caso, incluso, se han aplicado adjetivos como "cómoda" o "íntima", lo que confirma nuestra hipótesis.

Para los interiores se usaban zapatillas más ligeras, de cabritilla y seda labrada[1246], como los zapatos masculinos del Museo del Traje de Madrid[1247] [fig. 77]. De fondo carmesí con decoración dorada, están realizados en tres piezas, los dos costados con orejas y la pala con puntera redonda y lengüeta alta. El forro es de cabritilla, mientras que la suela y el tacón son de cuero, pero bastante planos y cómodos por su flexibilidad, perfectos para estar en casa.

[1242] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.792, Juan Antonio Lapuerta (1744), "Inventario de bienes de Francisco de Goyeneche, marqués de Ugena", s.f. (ff. 58v – 59v, 60v, 64 – 64v).
[1243] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.238, Tomás Nicolás Maganto (1752), "Inventario de bienes de Alfonso Robledo", f. 261v.
[1244] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.238, Tomás Nicolás Maganto (1752), "Inventario de bienes de Isabel María Pedrera", f. 342v.
[1245] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 18.843, José Sánchez Pizarro (1763), "Inventario de bienes de Francisco José de Uribarri", s.f. (ff. 44 – 44v).
[1246] VV.AA. *Moda. Historia y*…, p. 169.
[1247] Núm. de inv. CE000866 (*Ca*. 1740), manufactura y zapatero español.

Fig. 77. Núm. de inv. CE000866. *Zapatos* (*Ca*. 1740), manufactura y zapatero español.
©Museo del Traje, Madrid

Además de los zapatos, hombres y mujeres llevaban chinelas, que cubrían el medio pie delantero y dejaban descubierto el talón. Se usaban para andar por casa de forma ligera y cómoda, y para tener calientes los pies[1248]. Al contrario que el calzado de calle, se procuraba que fueran a juego con la bata y demás ropas de cámara. Las chinelas de mujer tenían un tacón considerable, aunque en la segunda mitad del siglo XVIII perdieron altura[1249].

Fig. 78 (izquierda). Núm. de inv. 2009.300.1483a, b. *Chinelas* (principios del siglo XVIII), manufactura y zapatero europeo. ©The Metropolitan Museum of Art, Nueva York
Fig. 79 (derecha). Núm. de inv. CE008805. *Chinelas* (*Ca*. 1750), zapatero español.
©Museo del Traje, Madrid

Las chinelas siguieron los mismos pasos que los zapatos para salir a la calle en lo que a las formas de sus punteras se refiere, más o menos puntiagudas, la pala más o menos escotada y la altura del tacón. Si bien, también repercutieron otros factores, como la comodidad a la hora de elegir la altura de los tacones o lo punta muy afilada, similar a la de una babucha, para conseguir el estilo oriental. En las primeras décadas del siglo XVIII podíamos encontrar punteras no demasiado pronunciadas, palas más altas del empeine y tacones bajos, como ocurre en dos de los casos del Metropolitan Museum,

[1248] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 320, 2.
[1249] GARCÍA NAVARRO, Jesús. *Op. Cit.*, pp. 4 – 5.

uno de colores[1250] y otro en tonos azules[1251] [fig. 78]. De esta forma serían las citadas en el inventario de Juan Francisco de Goyeneche Irigoyen, bordadas a realce en oro y plata sobre terciopelo con base de raso liso y tafetán de varios colores[1252].

Fig. 80 (izquierda). Núm. de inv. M.67.8.125a-b. *Chinelas* (1770 – 1780), manufactura y zapatero alemán o italiano. ©Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles
Fig. 81 (derecha). Núm. de inv. CE000849. *Chinelas* (1799 – 1805), zapatero español. ©Museo del Traje, Madrid

A mediados de siglo encontramos punteras más apuntadas y tacones más altos, como unos grises del mismo museo[1253] y otros de cuero blanco y marrón con decoración en cintas de seda amarilla y galones de hilo de plata del Museo del Traje[1254] [fig. 79]. A partir de entonces la puntera tendió a redondearse, como los azules labrados con ribete marfil de Los Angeles County Museum, ya mucho más escotados[1255] [fig. 80]. Este tipo derivó en chinelas prácticamente planas, escotadas, decoradas a veces con un lazo y apuntadas hasta llegar a ser como babuchas. En el Museo del Traje las encontramos con la puntera en pico redondeado, por ejemplo moradas con lazo ocre[1256] o de rayas con lazo y hebilla[1257], y también muy puntiagudas, color ocre decoradas con cordoncillo en el filo[1258] o marrones de rayas guarnecidas con puntilla color crudo[1259] [fig. 81].

[1250] Núm. de inv. 2009.300.4748. Manufactura y zapatero europeo.
[1251] Núm. de inv. 2009.300.1483a, b. Manufactura y zapatero europeo.
[1252] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.792, Juan Antonio Lapuerta (1744), "Inventario de bienes de Francisco de Goyeneche, marqués de Ugena", s.f. (ff. 67 – 67v).
[1253] Núm. de inv. 1978.356a, b. Manufactura y zapatero europeo.
[1254] Núm. de inv. CE008805. Zapatero español.
[1255] Núm. de inv. M.67.8.125a-b (1770 – 1780), manufactura y zapatero alemán o italiano.
[1256] Núm. de inv. CE021897 (1799 – 1805).
[1257] Núm. de inv. CE000853 (1799 – 1805).
[1258] Núm. de inv. CE000851 (1799 – 1805).
[1259] Núm. de inv. CE000849 (1799 – 1805).

4.2. EN TORNO A LA ARQUITECTURA CIVIL

La casa sirve para protegerse de las inclemencias del tiempo, es el lugar donde satisfacemos nuestras necesidades fisiológicas y también es donde acomodadamente reposamos o llevamos a cabo actividades de ocio. Por eso, al igual que la indumentaria, no bastaba con ser funcional, en palabras de Leon Battista Alberti (1404 – 1472) "nos enorgullecemos de la casa en que vivimos, si está construida un poco más concienzudamente"[1260]. El ser humano hizo por ordenar los espacios que componían su casa y también introducir en sus trazas sus ideas, gustos y necesidades. En una sociedad donde la apariencia tenía tanta importancia es normal que quisieran diferenciar entre lo que era digno de mostrar, lo público (estrados[1261], zaguanes, salas…) y lo que se quería ocultar, lo privado (dormitorios, alcobas, retretes…). Esto hizo que muchas veces las estancias visibles nada tuvieran que ver con la realidad interior[1262].

Según el arquitecto francés Jacques-François Blondel (1705 – 1774) la casa del siglo XVIII debería de tener departamentos "de parada" (destinados a la "magnificencia", pues son lugares de recepción de personas y, por tanto, debían de ser suntuosos y ricos para mostrar la estabilidad y el estatus del morador), "de sociedad" (para recibir a amigos íntimos y familiares, pensados para un comportamiento social preciso y determinado) y "de comodidad" (para el retiro del morador, es un sitio privado, rara vez se abre a los extraños, y aquí no se cumple un ceremonial)[1263].

Las zonas "de recepción", "de decencia" o "de respeto", en palabras del italiano Francisco Antonio Valzania, eran fundamentales en cualquier morada de una familia de la alta sociedad, para así mostrar el grado de distinción. A estos espacios se accedían a través de una escalinata que daba paso al piso principal, donde las antesalas, salas y alcobas de aparato tenían un papel fundamental en esta escenografía. Estas eran cómodas y amplias, ricamente amuebladas y decoradas y con muchos vanos para estar bien iluminadas. Los "apartamientos" de comodidad, por su parte, giraban en torno a la

---

[1260] ALBERTI, Leon Battista. *De re aedificatoria* [Ed. Original: Florencia, 1452]. Madrid: Akal, 1991, lib. I, cap. II, p. 59. Cit. en: BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz. "Vivir y convivir. Familia y espacio doméstico en la Edad Moderna". En BIRRIEL SALCEDO, Margarita M. (coord.). *La(s) casa(s) en la Edad Moderna*. Zaragoza: Instituto «Fernando el Católico», 2017, p. 67.

[1261] Conjunto de alhajas que sirven para cubrir o adornar el lugar o pieza donde se sientan las señoras para recibir las visitas, compuesto de alfombra o tapete, almohadas, taburetes y sillas bajas. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1732, p. 644, 1.

[1262] *Ibídem*. pp. 67 – 69.

[1263] MARTÍNEZ MEDINA, África. "La distribución a través de la teoría. Difusión y adaptación de los nuevos esquemas distributivos". *Espacio, tiempo y forma*, serie VII, Historia del Arte, núm. 7, 1994, pp. 254 – 255.

cámara, que estaba en la zona más apartada de la casa y servía de dormitorio al señor, precedida por una antecámara para visitas ordinarias o de entretenimiento, que daba acceso a la recámara o guardarropa, gabinete o algún cuarto para el servicio que atendiera esa parte de la casa, además de la letrina y/o retrete. La recámara, el aposento después de la cámara, servía para guardar los vestidos y, más tarde, incorporó las alhajas. El gabinete, siempre con vanos para mayor iluminación, pero igualmente tranquilo, estaba destinado bien a negocios, como un despacho, para los hombres, o como un lugar para peinarse y componerse las mujeres. Por último, la letrina o el retrete constituían una estancia en sí mismo. Los palacios pudientes efectivamente reservaban una serie de espacios masculinos y otros femeninos, con similares funciones pero adaptados a lo que se creía propio de su género, además de responder a criterios religiosos y moralistas. Los apartamientos de comodidad y de respeto incluían para el uso común el oratorio, la librería y la galería, pensados para exhibir sus colecciones de arte y libros[1264].

La vivienda debía incluir lugares de almacenaje, cocheras, establos o caballerizas, y espacios para la manipulación y preparación de los alimentos, las cocinas. Todos ellos producían olores y residuos, así que lo mejor era que estuvieran en la planta baja, la de acceso. También en esta planta se recomendaban los espacios destinados al trabajo, ya fuera la recepción de pacientes, obradores, talleres, artesanos, tiendas, etc. De ese modo no se mezclaba el hogar con la parte laboral. En cuanto al comedor, se recomendaba que estuviese cerca de la cocina, para que la comida se consumiese recién cocinada. Si bien, los aristócratas lo situaron en la zona más noble de la casa, la de respeto[1265].

De la teoría a la práctica, la casa señorial barroca se componía normalmente de cuatro niveles[1266]. En la planta baja, que daba acceso a la calle, se encontraban el zaguán y la escalera; bodegas, cocheras, caballerizas, cocinas y otros servicios se ubicaban en el sótano; las estancias más importantes, entre ellas el salón principal con balcones a la fachada, estaban en el primer piso, la parte más noble; y en la zona más alta los aposentos de la servidumbre. Esta distribución tiene su origen en el siglo XVI y se

[1264] GONZÁLEZ HERAS, Natalia. "Casas de Madrid: vivir en la corte en el siglo XVIII". En BIRRIEL SALCEDO, Margarita M. (coord.). *La(s) casa(s) en la Edad Moderna*. Zaragoza: Instituto «Fernando el Católico», 2017, pp. 276 – 279.
[1265] *Ibídem*. pp. 280 – 282.
[1266] TOVAR MARTÍN, Virginia. "Lo tradicional, lo ideal y lo universal del Palacio Real de Madrid". *Arbor CLXIX*, núm. 665, Mayo 2001, p. 5.

mantuvo durante el siglo XVIII. Si bien es cierto que a lo largo de esta última centuria fueron muchos los cambios instaurados, con un orden más racional, funcional y cómodo, envuelto en lujo y suntuosidad[1267].

La distribución por niveles apenas sufrió cambios. Sin embargo, la estructura en cuatro secciones no siempre fue posible, pues debemos de entender que no todas las casas señoriales contaban con edificios de tan grandes dimensiones. Lo que sí está claro es que, salvo en Extremadura que no es tan evidente esta jerarquización, en el resto de casas españolas la parte noble sería la superior, la más rica y ornada, donde accedían los más allegados a la familia y las visitas de cortesía. Por su parte, las zonas correspondientes al sótano, la zona de acceso y el ático quedarían toda dispuestas en la planta baja[1268].

En el siglo XVIII, el primitivo salón principal pasó a ser un salón de aparato, destinado a organizar veladas y recibir invitados. De acuerdo a su uso era el lugar con mayor riqueza decorativa, donde los textiles contribuían a engrandecer ese esplendor, con tapicerías en los asientos, ricos cortinajes y entelados de paredes[1269].

Las estancias de aparato estaban frecuentadas por las visitas de respeto o de cumplido. Se trataba de habitaciones tradicionales, para ceremonias muy tipificadas, alejadas de la cercanía social que se instauró de forma progresiva en la centuria, por eso la decoración textil era mucho más conservadora[1270]. Tal motivo propició el uso de diseños anteriores a esta centuria, en los que se repetían modelos muy similares, o con ligeras variantes y una escasa evolución estilística durante largos periodos de tiempo.

Más interesantes desde el punto de vista estilístico fueron los gabinetes. Estos eran salas de confianza o de conversación, pudiendo ser también comedores, tocadores o gabinetes de trabajo. Se trataba de habitaciones más íntimas, cómodas y acogedoras, donde tenían lugar las reuniones con allegados, más propias para esa vida social que se buscaba en esta centuria. De acuerdo a su carácter, estas habitaciones se decoraron de

---

[1267] ANDUEZA UNANUA, Pilar. "La arquitectura señorial de Navarra y el espacio doméstico durante el Antiguo Régimen". *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, núm. 4, 2009, pp. 231 – 232.
[1268] MOLINA RECIO, Raúl. "El largo camino hacia el individualismo. El palacio de los condes de Luque en Granada en los inicios de la contemporaneidad". *Historia y Genealogía*, núm. 1, 2011, pp. 92 – 93.
[1269] ANDUEZA UNANUA, Pilar. "La arquitectura señorial…", p. 232.
[1270] RODRÍGUEZ BERNIS, Sofía. *Op. Cit.*

forma más caprichosa, dejándose llevar por modas efímeras, lejos de los ojos protocolarios[1271].

Madrid acogió a muchas personas venidas de las provincias que aspiraban a tener un puesto en la corte o en el gobierno, o comerciantes que buscaban un lugar donde vender mucho más que en sus lugares de origen. Los nuevos cargos sociales, sumados al consumo del lujo, propiciaron la transformación urbana de la ciudad, con la construcción de grandes palacios, imagen de su ascenso social. En ellos se dejaron ver innovaciones extranjeras desconocidas en la arquitectura española del momento, como la integración de espacios públicos y de recepción con otros privados, además de dependencias relacionadas con su profesión[1272].

Fig. 82. *Palacio de Goyeneche* –Escalera de los Académicos–,
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Tal fue el caso del palacio de Juan de Goyeneche (1656 – 1735) en la calle de Alcalá[1273], diseño de José Benito de Churriguera (1665 – 1725)[1274], y completado por su

[1271] *Ibídem*.
[1272] ANDUEZA UNANUA, Pilar. "Ostentación, identidad y decoro: los bienes muebles de la nueva nobleza española en el siglo XVIII". En BARRAL RIVADULLA, María Dolores; FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique; FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Begoña; MONTERROSO MONTERO, Juan M. (coords.). *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso CEHA. Santiago de Compostela, 20 – 24 de septiembre de 2010*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2012, pp. 1018 – 1019.
[1273] Juan de Goyeneche fue el creador de Nuevo Baztán, un enclave industrial que seguía los designios de Jean-Baptiste Colbert. A colación de las manufacturas estudiadas y la arquitectura analizada en este apartado, remitimos a: BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz. *Nuevo Baztán: la utopía colbertista de Juan de Goyeneche*. Madrid: Cátedra, 2019. BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz. "Nuevo Baztán: el legado imposible de Juan de Goyeneche". En GARCÍA GAÍNZA, María Concepción (coord.). *Pvlchrvm: Scripta varia in*

hermano Alberto de Churriguera (1676 – 1750). La actual sede de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando conserva la magnífica escalera principal en la parte delantera, la capilla y la sala por la que se accede, así como la escalera de los Académicos que, de forma simétrica, asciende por ambos lados para llegar al primer piso[1275] [fig. 82].

El palacio del ya citado marqués de Ugena, Juan Francisco de Goyeneche Irigoyen, sobrino del anterior, en la calle del Príncipe y modificado por Pedro de Ribera (1681 – 1742), también es un ejemplo significativo[1276]. La antigua casa noble de Diego de Rois Bernaldo de Quirós se convirtió en un gran palacio barroco entre 1731 y 1735, con mayor racionalidad en su distribución, aspecto más rico y portentosa portada barroca por la calle de las Huertas. A la muerte del dueño, la heredó su nieto Juan Javier Goyeneche e Indaburu (†1788), que recogió un palacio con sótano, planta baja, primera y segunda, que además de la zona noble y la de la servidumbre, incluiría la zona destinada a oficinas y otras partes sin uso. La primitiva compartimentación y distribución condujeron a una remodelación dirigida por Ignacio Thomás, que demolió la torre, hizo la escalera principal y planteó una estructura mucho más cómoda, entre 1782 y 1784[1277]. Las remodelaciones del siglo XIX, con Juan Manuel de Manzanedo y González (1803 – 1882), duque de Santoña, hacen difícil reconocer la imagen dieciochesca de este imponente edificio.

Pedro de Ribera presentó un proyecto para el nuevo Palacio Real de Madrid que fue rechazado, como lo fue el barroco español legado por Churriguera[1278]. Esta creación supuso un símbolo vertebrador de esta nueva etapa estilística puramente borbónica[1279].

---

honorem María Concepción García Gaínza. Gobierno de Navarra – Universidad de Navarra, 2011, pp. 159 – 169. BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz. "Arquitectura funcional en tiempos de Felipe V: Viviendas y fábricas en el Nuevo Baztán". *Goya. Revista de arte*, núm. 172, 1983, pp. 212 – 220. BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz; BENITO APARICIO, Francisco Javier de. "Nuevo Baztán y el prerreformismo borbónico". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, núm. 18, 1981, pp. 287 – 298.

[1274] ANDUEZA UNANUA, Pilar. "Ostentación, identidad y…", p. 1018.

[1275] RIVAS QUINZAÑOS, Pilar. "Palacio de don Juan de Goyeneche. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". En LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel (coord.). *Palacios de Madrid*. Madrid: Dirección General de Patrimonio Histórico, 2010, pp. 182 y 184.

[1276] ANDUEZA UNANUA, Pilar. "Ostentación, identidad y…", p. 1018.

[1277] RIVAS QUINZAÑOS, Pilar. "Palacio del Marqués de Ugena o del Duque de Santoña. Fundación de la Cámara de Comercio e Industria de Madrid". En LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel (coord.). *Palacios de Madrid*. Madrid: Dirección General de Patrimonio Histórico, 2010, pp. 164 y 166.

[1278] SANCHO, José Luis. "Madrid y los Sitios Reales, escenario de la monarquía española". En BENITO GARCÍA, Pilar; PUNZO DÍAZ, Anel; SOLER DEL CAMPO, Álvaro (coords.). *Tesoros de los Palacios Reales de España. Una historia compartida* [cat. expo.]. Madrid: Chapa, 2011, p. 92.

[1279] MENA MARQUÉS, Manuela. *Goya y la pintura española del siglo XVIII*. Ponce: Museo de Arte de Ponce. http://vimeo.com/50628346 (08/06/2014).

En esta residencia podía predominar el sentido del lujo y la ostentación propia del siglo XVIII, de la admiración por lo francés, brillante y aparatoso[1280], tan distinto a la imagen del antiguo Alcázar[1281]. La ostentación fue un signo de identidad de las clases elevadas, y eso se pudo comprobar en la cantidad de tejidos empleados para el ornato de la nueva residencia[1282].

El 5 de abril de 1734, lunes de Pascua, se puso la primera piedra del Palacio Real nuevo. La obra fue proyectada por Filippo Juvarra (1678 – 1736) en 1735[1283], pero el espacio para su realización se quedaba pequeño para tan faraónica propuesta[1284]. Juvarra huyó de la arquitectura tradicional española y apostó por un diseño carente de realidad y de comprensión. Una construcción que pretendía dotar a la corte española del fulgor italiano o europeo del que había estado apartada, todo ello sin desligarse del pasado hispánico. Tal estructura llegó en un momento histórico de crisis, con una monarquía casi agotada que quiso sobrevivir con sus propios medios. El edificio anulaba la tradición arquitectónica española en pro de un palacio impersonal a la manera europea, ejemplo del cambio hacia una monarquía de marcado espíritu franco-italiano[1285].

[1280] RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 26.

[1281] El Alcázar de Madrid constituía el centro de la monarquía española. Como en época de Carlos II, con la llegada de los Borbones seguía siendo un edificio sobrio, bastante alejado de la idea de palacio que tenían los nuevos monarcas. Para su adaptación, se acometieron algunas reformas, como la introducción de espacios por parte del arquitecto Teodoro Ardemans (1661 – 1726), y las intervenciones de Robert de Cotte (1656 – 1735) y René Carlier (†1722) en el segundo decenio de la centuria. Mientras tanto, Ardemans continuaba remodelando estancias de representación. Los cambios en los ideales artísticos fueron evidentes, visibles en los Reales Sitios y, muy especialmente, en el viejo caserón madrileño, pero lo cierto es que además esas nuevas formas seguían teniendo un firme apego a las tradiciones, los emblemas y los elementos culturales propiamente españoles, que la Corona debía seguir defendiendo si quería tener el favor del pueblo. La Nochebuena de 1734 tuvo lugar el misterioso incendio del antiguo Alcázar que devastó por completo el edificio. BENITO GARCÍA, Pilar. "El Salón del…", p. 52. BENITO GARCÍA, Pilar; SOLER DEL CAMPO, Álvaro. "Introducción…", p. 44.

[1282] RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 27.

[1283] Existe una serie de planos del proyecto de Felipe Juvarra para el Palacio Real atribuidos e interpretados por Marcelo Fontón o Alfonso Rodríguez o a ambos. AGP, *Planos*, P00000075, P00000076, P00000079, P00000080, P00000081, P00000093, P00000094, P00000101, P00002202, P00002203, P00002204 y P00002205. Los originales de Juvarra: AGP, *Planos*, P00006151, P00006152, P00006153, P00006154, P00006500, P00006501, P00006502, P00006503, P00006504 y P00006505. La doctora Beatriz Blasco Esquivias escribió: BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz. "Vida y viajes del arquitecto Filippo Juvarra". En CHECA CREMADES, Fernando; GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis (coords.). *Viaje del artista en la Edad Moderna*. Madrid: Complutense, 2007.

[1284] BENITO GARCÍA, Pilar; SOLER DEL CAMPO, Álvaro. "Introducción…", p. 44.

[1285] TOVAR MARTÍN, Virginia. *Op. Cit.*, pp. 2 – 3.

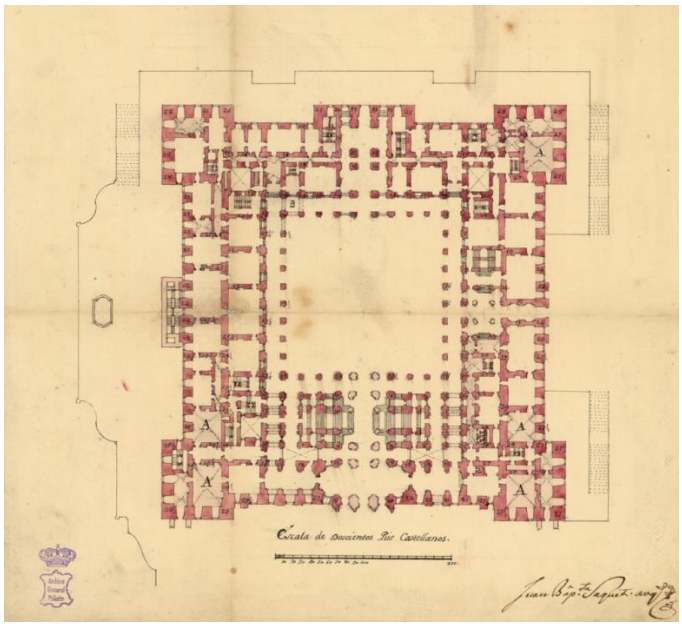


Fig. 83. AGP, *Planos*, P00000144, "Estados de construcción y transformaciones del Palacio Real realizados por Juan Bautista Sacchetti" (1745).

Entre 1736 y 1738 el proyecto del palacio navegaba sin capitán, hasta que Felipe V llamó a Juan Bautista Sacchetti (1690 – 1764) para retomar las obras tras el incendio[1286]. Este joven arquitecto había trabajado al servicio de los Saboya en el Piamonte, era discípulo de Juvarra y se había formado bajo el canon arquitectónico italo-francés-vienés[1287]. Con su labor transformó en altura lo que su antecesor había planteado en extensión[1288], por lo que podemos considerarlo el creador absoluto del Palacio Real[1289] [fig. 83].

Sacchetti había perfilado su personalidad arquitectónica en Turín y, cuando llega a España, no hace sino plasmar un proyecto maduro, que busca ser imagen del poder otorgado a Felipe V y, a su vez, continuador del pasado artístico español. Todo ello sin dejar de aspirar y estar a la altura de la mejor arquitectura de su tiempo. El arquitecto fue conocedor de la importancia que tuvo Francia para la instauración de las nuevas formas palaciegas, y aunque es innegable la influencia que los maestros italianos

[1286] AGP, *Planos*, P00000016, P00000100, P00000144, P00004341 y P00004350. Algunos textos interesantes al respecto los redactó Francisco Javier de la Plaza Santiago: PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la. "El testamento de Sacchetti". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, t. 38, 1972, pp. 439 – 447. PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la. "Para la biografía de Giovanni Battista Sacchetti". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, t. 36, 1970, pp. 525 – 528.
[1287] TOVAR MARTÍN, Virginia. *Op. Cit.*, p. 3.
[1288] BENITO GARCÍA, Pilar; SOLER DEL CAMPO, Álvaro. "Introducción…", p. 44.
[1289] TOVAR MARTÍN, Virginia. *Op. Cit.*, p. 2.

ejercieron sobre él para el levantamiento del edificio, no dejó de mirar hacia los palacios galos como Versalles o el Louvre[1290].

Tras Juvarra y Sacchetti llegó Francisco Sabatini (1721 – 1797), ya en época de Carlos III[1291]. Como director artístico desde 1760 hasta 1797, año de su muerte, se encargó de decorar y ampliar el palacio de Madrid. Junto a Sabatini estuvo Ventura Rodríguez. Ambos fueron continuadores del estilo anterior, pero con la mirada puesta en las obras de Luigi Vanvitelli (1700 – 1773), sobre todo en la *Reggia di Caserta*, en la que también participó Sabatini, de gusto napolitano impuesto por Carlos III[1292].

El edificio consta de ocho o seis niveles, según donde nos ubiquemos. En los sótanos se localizan los oficios y las oficinas, en la planta baja los cuartos reales de verano[1293], en la principal los de invierno, el segundo piso se destinaba a la servidumbre primordial, y la secundaría en los entresuelos. La distribución giraba en torno al patio central cuadrado, se ingresaba a través del zaguán que daba acceso a la espalera imperial y llegaba hasta la planta principal. El cuarto del rey se situaba en la parte sur, el de la reina en la oeste, y los príncipes en el este, cada uno con su respectivo salón de besamanos, cuarto de guardia, antecámaras, salas familiares, dormitorio, despacho, trascuartos, etc.[1294].

A la muerte de Carlos III en 1788, Sabatini completó la decoración del palacio, a pesar de no coincidir en el gusto estético con el nuevo monarca Carlos IV[1295]. El preferido del rey era Juan de Villanueva (1739 – 1811)[1296], con el que Sabatini tuvo que lidiar[1297]. Los dos eran discípulos de los españoles de la Academia, pero para Carlos IV Villanueva supondría la modernidad frente al gusto más desfasado impuesto por su

---

[1290] *Ibídem*. pp. 6 y 10.
[1291] AGP, *Planos*, P00000004, P00000005, P00000006, P00000077, P00000086, P00000087, P00000088, P00000103, P00000112, P00000254, P00000255, P00000256, P00000257, P00000258, P00000259, P00000260, P00000261, P00000262, P00000263, P00001601, P00001602, P00002225, P00002700, P00005958 y P00006667. MARTÍNEZ MEDINA, África. "Francisco Sabatini y Madrid". *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, núm. 117, 1993, pp. 37 – 44.
[1292] SANCHO, José Luis. "Madrid y los…", pp. 92 – 93.
[1293] Que nunca se llegaron a usar por las estancias en el resto de palacios reales, por eso primero albergaron los ministerios y, más tarde, se convirtieron en las oficinas administrativas de la casa real.
[1294] SANZ HERNANDO, Alberto. "Palacio Real". En LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel (coord.). *Palacios de Madrid*. Madrid: Dirección General de Patrimonio Histórico, 2010, p. 66.
[1295] BENITO GARCÍA, Pilar; SOLER DEL CAMPO, Álvaro. "Introducción…", p. 45.
[1296] AGP, *Planos*, P00000038, P00000089, P00000090, P00000091, P00000092, P00000098, P00000099, P00000102, P00001168, P00001169, P00001177 y P00007356.
[1297] 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*, núm. 116, 1993 (segundo trimestre), p. 18.

padre[1298]. Los cambios más notables en este periodo fueron en la antecámara, ahora llamada *Besamanos de la Reina*; en el comedor, transformado en *Vestidor del Rey*; y el *Tocador de la Reina*, antes *Sala de Conversación*[1299]. Además, se intercambió la escalera principal de Sacchetti y la sala de baile porque el monarca no quería residir en los cuartos de su padre, sino en los opuestos. La nueva escalera, proyectada por Sabatini, perdió fuerza, aunque no deja de ser un bello ejemplo arquitectónico que recuerda bastante a la de Caserta[1300] [fig. 84].

Fig. 84. *Palacio Real* –escalera principal–, Madrid

Si Sabatini importó ideas de la arquitectura italiana, y Juan de Villanueva reforzó los cimientos del Neoclasicismo en España, a Ventura Rodríguez (1717 – 1785)[1301] le debemos la influencia romana y francesa sumada a la larga tradición de la

[1298] SANCHO, José Luis. "Madrid y los Sitios…", p. 93.
[1299] El Tocador de la Reina, denominado en la actualidad Salón de Espejos, solo conserva de la época de Carlos III los frescos de la *Apoteosis de Hércules* realizados por Francisco Bayeu en 1769. Sabatini, amoldándose a los designios del rey, pensó en una sala predominantemente azul, el color favorito de la reina, combinado con rosa. Se añadieron refinados trabajos de estuco y escayola, obra de los hermanos Brilli, Domingo y José, junto con grandes espejos que se alternaban con las colgaduras. BENITO GARCÍA, Pilar. "Camille Pernon y…", p. 18.
[1300] SANZ HERNANDO, Alberto. "Palacio Real…", p. 66.
[1301] AGP, *Planos*, P00000013, P00000014, P00000030, P00000034, P00000035, P00000036, P00000044, P00000095, P00000096, P00000105, P00001176, P00002253, P00005954 y P00005959.

arquitectura española[1302]. Jovellanos dijo de él: "dotado de un entendimiento exacto y profundo, de una imaginación fecunda y brillante, y de un carácter reflexivo y grandioso, ni podía ser incierta su vocación, ni tardíos los testimonios de su aprovechamiento"[1303]. Tales características lo capacitaron para llevar sus planos a toda España, demostrando su dominio como dibujante.

4.2.1. Textiles decorativos y mobiliario en los interiores palaciegos

Una vez construido el edificio, el siguiente paso era dotarlo de suntuosidad a través de la decoración, el amueblamiento y las alhajas adecuadas para transmitir una imagen de poder político, social y económico. La casa, al ser un lugar vivo, siempre ha estado en continuo cambio, incluso se ha optado por su destrucción para su renovación. Como consuelo tenemos los inventarios que, al menos, relatan la grandeza pasada de estos inmuebles y nos quedan muchas de las piezas que en ellos aparecen[1304].

Los tapices ocuparon un lugar preferente en los interiores palaciegos del Antiguo Régimen[1305], por su carácter decorativo y, sobre todo, por ser un aislamiento térmico, pues protegían las casas nobles del frío durante el invierno. Tapices y reposteros revestían las paredes durante esta estación, con series iconográficas que narraban una historia. Tal es así que los extranjeros que visitaban España subrayaban la marcada diferencia entre la decoración de invierno y la de verano, pues cuando volvía el calor se retiraban los tapices y se sustituían por pinturas. La posesión de tapicerías fue además un signo de distinción social entre los nobles, pues eran las piezas más lujosas de toda la casa, por las fibras y metales con los que eran tejidos, como seda y plata, y por la complejidad técnica[1306]. Además de abrigar, los tapices cubrían camas, mesas y huecos de las puertas, se colocaban alrededor de chimeneas y dividían temporalmente habitaciones e interiores en las tiendas durante los viajes. Lo tapices se enrollaban y podían ser fácilmente transportados y colocados en otro sitio, por lo que cambiaban

[1302] Palabras recogidas de la exposición "Ventura Rodríguez, arquitecto de la Ilustración", llevada a cabo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del 21 de diciembre de 2017 al 27 de mayo de 2018.
[1303] JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Colección de varias obras en prosa y verso del Exmo. Señor D. Gaspar Melchor de Jovellanos*. Madrid: Imprenta de D. León Amarita, 1830, t. II, p. 179.
[1304] ANDUEZA UNANUA, Pilar. "Ostentación, identidad y…", p. 1019.
[1305] GARCÍA LUQUE, Manuel. "Lujo, ostentación y poder: los palacios madrileño y lucentino de don Luis de Aragón, VII duque de Cardona, a través de sus inventario". En IGLESIAS RODRÍGUEZ, Juan José; PÉREZ GARCÍA, Rafael M.; FERNÁNDEZ CHAVES, Manuel Francisco (coords.). *Comercio y cultura en la Edad Moderna. Actas de la XIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015, p. 1334.
[1306] GARCÍA LUQUE, Manuel. "Lujo, ostentación y…", p. 1335.

rápidamente la imagen del espacio[1307]. Estas piezas constituían un telón de fondo de las fiestas cortesanas, espectáculos, bailes, conciertos y obras de teatro[1308]. Sobre su uso Laurent Vital redactó en Valladolid, con motivo de la *Relación del primer viaje de Carlos V a España* entre 1517 y 1518:

> "Si os tuviera que hablar de todos los tapices que aquí veo, de otro modo que de un modo general, tendría que extenderme demasiado; pero había tantos, que no se ven cuarto, sala, ni guardarropa, ni ningún otro lugar en la casa, que no estén colgados o adornados muy honestamente, algunos con tapices de tisú de oro, de terciopelo y también de damasco; los hay hechos con aguja muy ricamente. De lo cual las damas de España son buenas obreras, como su trabajo lo demuestra"[1309].

Las numerosas alusiones a los tapices en los inventarios dan cuenta de su presencia aún en el siglo en el siglo XVIII. Estos continuaron su uso en invierno y, del mismo modo, se almacenaban en las arcas tapiceras en verano[1310]. Si bien, aunque su función decorativa y aislante continuó durante el Setecientos, con el paso de la centuria perdieron presencia en favor de las nuevas modas en el revestimiento de los muros[1311]. La brevedad de la duración de los diseños y el nuevo enfoque decorativo de la vivienda contribuyeron a que su uso mermara en favor de las sederías de *rapport*[1312] continuado[1313].

Los tejidos con los que se cubrían y adornaban las paredes reciben el nombre de colgaduras[1314]. Su colocación no era tan sencilla como la de los tapices, sino que pasaba por un complejo proceso llamado entelado de paredes. Para ello, se partía de un muro encalado. Primero se disponía un lino grueso hasta el comienzo del zócalo, denominado

---

[1307] JORDAN GSCHWEND, Annemarie. "Dotes regias. Las colecciones de tapices de María de Portugal y Juana de Austria (1543 – 1573)". En CHECA CREMADES, Fernando; GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. (coords.). *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011, p. 296.
[1308] JORDAN GSCHWEND, Annemarie. *Op. Cit.*, p. 297.
[1309] VITAL, Laurent. "Relación del primer viaje de Carlos V en España". En GARCÍA MERCADAL, José (coord.). *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta fines del siglo XVI*. Madrid: Aguilar, 1952, p. 761.
[1310] ABAD ZARDOYA, Carmen. "La vivienda aragonesa de los siglos XVII y XVIII. Manifestaciones del lujo en la decoración de interiores". *Artigrama*, núm. 19, 2004, p. 423. Este tema es tratado en: SERRANO ESTRELLA, Felipe. "Las casas del clero capitular en el siglo XVI". En DÍEZ JORGE, María Elena. *De puertas para adentro. La casa en los siglos XV – XVI*. Granada: Comares, 2019, pp. 253 – 286.
[1311] ANDUEZA UNANUA, Pilar. "La arquitectura señorial…", p. 387.
[1312] Unidad decorativa. MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", p. 66.
[1313] AMARO MARTOS, Ismael. "Textiles para la decoración de interiores nobiliarios en el siglo XVIII". FERNÁNDEZ CADENAS, Nerea; MATEO PELLITERO, Ana María. *Patrimonio artístico y documental del Mundo Hispánico: de la Edad Media a la actualidad: nuevas perspectivas de estudio*. León: Universidad de León, 2018, p. 144.
[1314] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 413, 1.

friso[1315]. Después se tendía la colgadura de arriba a abajo estirándola al máximo, amarrada a la pared con puntas. Seguidamente se embellecía la parte apuntalada con la cenefa[1316], la cual se cosía al tejido con una aguja curva, previamente afianzada con puntas por el filo inferior y cubierta con la moldura de la pared[1317]. Aún en los años noventa del siglo XVIII las colgaduras de seda adornaron las pareces de los nobles, como lo hicieron durante toda la centuria, si bien es cierto que a lo largo de esta década ganaron terreno los papeles pintados[1318].

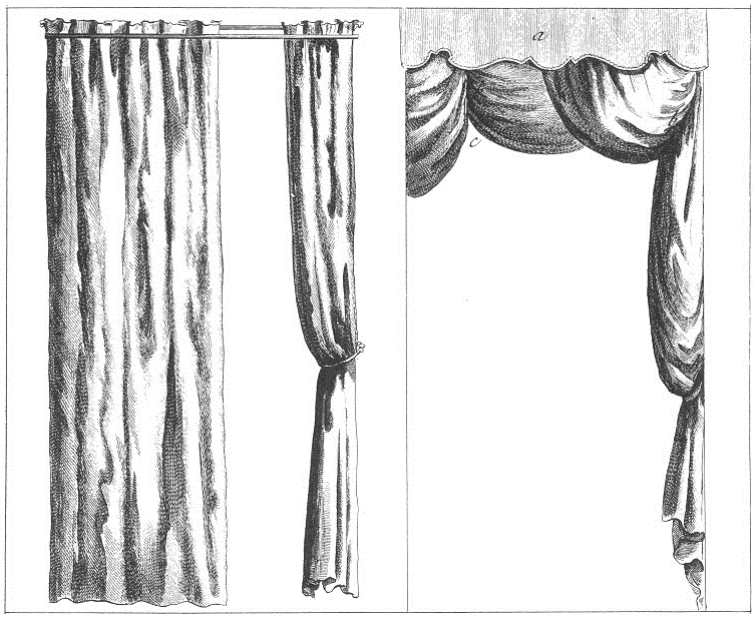


Fig. 85. 1) Dos cortinas, la de la derecha con abrazadera. 2) Cortina con abrazadera y guardamalleta o cenefa. DIDEROT, Denis; ROND D'ALEMBERT, Jean le. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers.* París: Briasson, David, Le Breton, Durand, 1771, vol. 9, *Tapissier*, fig. 13.

A las colgaduras le acompañaban los cortinajes, el conjunto de cortinas[1319] que cubrían y adornaban puertas, ventanas, camas y otras cosas[1320], a veces recogidas con las abrazaderas, que podía ser una pieza de tela o un cordón con borla. Sobre ellas pendía la guardamalleta, en la parte superior[1321], que cubrían las varillas, sortijas, cintas y clavos en los que se cuelga la cortina, y que entonces se denominaba cenefa[1322]. Su

[1315] JUNQUERA Y MATO, Juan José. *La decoración y*…, p. 23.
[1316] Generalmente se llama así a todo lo que sirve de orla, margen o circunvalación exterior, que adorna y guarnece el cuerpo principal, como las colgaduras. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 265, 2.
[1317] AMARO MARTOS, Ismael. "Textiles para la…", p. 145.
[1318] MOLINA MARTÍN, Álvaro; VEGA, Jesusa. "Adorno y representación…", p. 148.
[1319] TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con*…, 1786, p. 536, 2.
[1320] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 631, 2.
[1321] AMARO MARTOS, Ismael. "Textiles para la…", p. 146.
[1322] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 265, 2.

forma es similar a la de las almenas, por eso a su figura se le decía almenilla[1323] [fig. 85]. Las mesas, por su parte, se cubrían con ricas sobremesas para mayor limpieza, decencia o comodidad[1324].

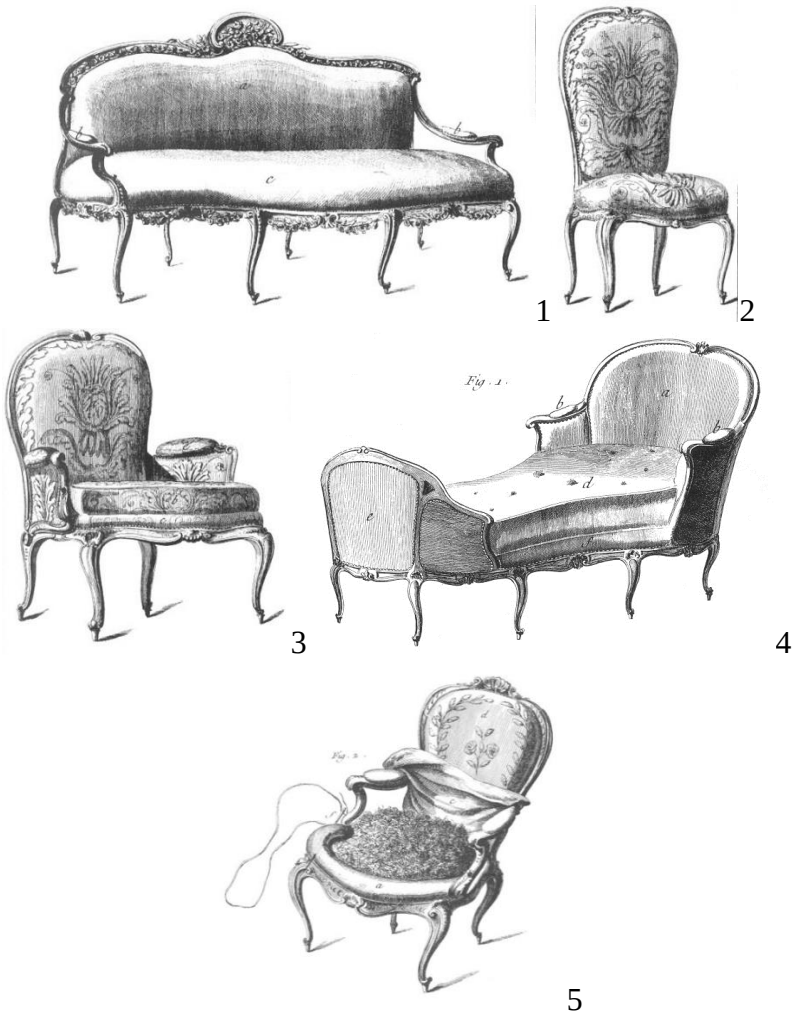


Fig. 86. 1) *Canapé* (similar al sofá pero deja partes sin tapizar). 2) *Silla* (llamada entonces taburete). 3) *Sillón* (silla poltrona). 4) *Otomana* o *duquesa*. 5) *Silla de brazos durante el proceso de tapizado*. DIDEROT, Denis; ROND D'ALEMBERT, Jean le. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers.* París: Briasson, David, Le Breton, Durand, 1771, vol. 9, *Tapissier*, figs. 8, 10, 11 y 12.

Para el estudio del mobiliario, nos interesaremos especialmente por los tapizados, aquellos que han sido cubiertos con tejidos, por eso nos centraremos en los muebles de asiento o de red. Las viejas sillas de brazos a la española, las "sillas de cardenal" como eran conocidas en palacio, quedaron desplazadas por los nuevos

[1323] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1770, p. 190, 1.
[1324] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1739, p. 191, 1.

modelos[1325]. La terminología del siglo XVIII varía con respecto a la actual, así que utilizaremos los conceptos más recientes, aunque es necesario saber cómo se denominaban en el siglo XVIII para poder entender posteriormente la documentación analizada [fig. 86]. Dentro de ese grupo el asiento más novedoso fue el canapé, que al ser mullido se utilizaba tanto para sentarse como para acostarse[1326], era para dos o más personas, con brazos y respaldo pero, a diferencia del sofá[1327], deja partes sin tapizar donde se ve la madera[1328]. El sitial correspondería hoy al taburete[1329], para una persona y sin brazos ni respaldo. Ahora diríamos que el sitial es un asiento de honor, sea de la tipología que sea, como un trono, solo que este está reservado para el monarca[1330]. El taburete era la actual silla[1331], para una persona[1332], sin brazos y con respaldo para reclinarse más estrecho[1333]. La silla era un asiento sobre cuatro pies con su respaldo y dos reposabrazos[1334], también llamada silla de brazos[1335]. La silla poltrona tenía brazos, más baja que la común, pero de más magnitud, solía tener unos hierros con varias muescas para dejar caer el respaldo todo lo que se quiere, para mayor comodidad de la persona que se recuesta en ella, sea para dormir o descansar[1336]. Esta era similar a la *bergère* francesa, una butaca en la que el tapizado de los brazos y el asiento se unen[1337]. En ambos casos los denominaríamos sillón, con los costados y el respaldo tapizados[1338] y muy mullidos[1339]. Por entonces el sillón venía a ser una silla, de las que tienen brazos, pero grande. En Andalucía le daban ese nombre a las sillas de brazos comunes que se

---

[1325] JUNQUERA Y MATO, Juan José. "Mobiliario". En BARTOLOMÉ ARRAIZA, Alberto (coord.). *Las artes decorativas en España*. En PIJOÁN, José (coord.). *Summa Artis: Historia General del arte*. Madrid: Espasa Calpe, 1999, vol. XLV, t. II, pp. 430 – 432.
[1326] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 183, 2.
[1327] Mueble de asiento para varias personas, mullido, con brazos y respaldo cómodo, ya que la tapicería recubre toda la estructura, por lo que su aspecto es más voluminoso. CORDERO VALDÉS, Elena. *Protocolo descripción de mobiliario*. Santiago de Chile: Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, 2014, p. 3.
[1328] *Ibídem*. p. 2.
[1329] LÓPEZ CASTÁN, Ángel. "La ebanistería madrileña y el mueble cortesano del siglo XVIII. I". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XVI, 2004, p. 135.
[1330] CORDERO VALDÉS, Elena. *Op. Cit.*, p. 3.
[1331] LÓPEZ CASTÁN, Ángel. "La ebanistería madrileña…", p. 135.
[1332] CORDERO VALDÉS, Elena. *Op. Cit.*, p. 2.
[1333] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1739, p. 208, 1.
[1334] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 841, 2.
[1335] LÓPEZ CASTÁN, Ángel. "La ebanistería madrileña…", p. 134.
[1336] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso. Segunda edición, en la cual se han colocado en los lugares correspondientes todas las voces del Suplemento, que se puso al fin de la edición del año de 1780, y se ha añadido otro nuevo suplemento de artículos correspondientes a las letras A, B y C*. Madrid: Joachín Ibarra, 1783, p. 856, 2.
[1337] CORDERO VALDÉS, Elena. *Op. Cit.*, p. 2.
[1338] LÓPEZ CASTÁN, Ángel. "La ebanistería madrileña…", p. 135.
[1339] CORDERO VALDÉS, Elena. *Op. Cit.*, p. 3.

encontraban en las salas[1340]. La otomana o duquesa, también llamada cómoda de dormir la siesta, la *chaise-longue* francesa, era un sillón con respaldo curvo hasta llegar a los reposabrazos, con asiento alargado para poder extenderse[1341]. La banqueta era un asiento pequeño de tres patas[1342].

Sin ánimo de ser exhaustivos, podemos añadir que para proceder al estudio de estos asientos hay que atender a las distintas partes que los conforman. Si comenzamos por los respaldos, en tiempos de Luis XIV y Luis XV abundaban los planos hasta el asiento, llamados "a la reina", o los "cabriolé", suavemente cóncavos[1343]. En cuanto a su forma, podían ser ovalados, rectangulares o trapezoidales[1344], y tener el copete en *chapeau*, curvo, recto, vuelto, etc.[1345]. El asiento sería recto, circular u oval, con friso liso, decorado, en relieve, de borde recto o curvo. En cuanto a los brazos, los había rectos o curvos y podían terminar en voluta. Igualmente las patas podían ser rectas o curvas, y estar rematadas en garra, además de incluir chambrana o travesaños, en "X" o en "H" [1346].

La cama mantuvo su tipología del siglo anterior hasta mediados del siglo XVIII, de pilares y torneada a la portuguesa, y otras más modestas. La cama clásica española tenía un gran cabecero de madera de su color, pintado a imitación del mármol, dorado y policromado, y a los pies dos postes bajos, generalmente en cabriolé, donde se sujetaban las cortinas que pendían del dosel[1347]. El lecho, como también se le denominaba[1348], basaba su comodidad en el colchón o jergón, compuesto de una funda gruesa que se rellenaba de paja, atocha o cortaduras de papel. El colchón se cubría con sábanas, cobertores y una sobrecama, telliza[1349] o colcha, para el abrigo y adorno de la cama, esta última hecha con algodón u otro material delicado, embutido entre dos telas pespuntadas de varias labores[1350]. La colcha llevaba rodapié, que cubría los pies de la

[1340] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1739, p. 115, 2.
[1341] LÓPEZ CASTÁN, Ángel. "La ebanistería madrileña…", p. 135.
[1342] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 130, 1.
[1343] LÓPEZ CASTÁN, Ángel. "La ebanistería madrileña…", pp. 134 y 136.
[1344] CORDERO VALDÉS, Elena. *Op. Cit.*, p. 2.
[1345] MATEOS MARTÍN, Mario. [Entrevista personal]. 16.03.2019. Conservador de muebles de Patrimonio Nacional.
[1346] CORDERO VALDÉS, Elena. *Op. Cit.*, p. 2.
[1347] JUNQUERA Y MATO, Juan José. "Mobiliario…", pp. 430 – 432.
[1348] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 82, 1.
[1349] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1739, pp. 127, 1, 238 y 538.
[1350] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, pp. 406,2 y 407, 1.

cama[1351]. Para recostar la cabeza estaba la almohada, entonces entendida como una funda de lienzo, seda, cuero u otra cosa semejante, que se llenaba de plumas, lana o algodón[1352].

Los grandes lechos tenían dosel, una techumbre para engalanar con cielo[1353] sobre bastidor, cenefas en la parte delantera y a los lados, también llamadas caídas o goteras, y una cortina en la trasera que iría pegada a la pared, denominada testero en algunos inventarios. Además, podía añadir cortinas a los lados e incluso en la parte delantera. Se hacía con terciopelo, damasco u otra tela de gran riqueza, estaba guarnecido con galón, fleco o rapacejo[1354] y, a veces, estaba bordado en plata, plata sobredorada y/o sedas[1355]. Todos los textiles que componía el dosel, para abrigo y adorno de la cama, junto a la colcha, sobrecama o telliza y el rodapié, recibía el nombre de colgadura de cama[1356]. Este conjunto podría ser completado con la mosquitera, un elemento bastante común hecho de gasa para impedir que entrasen o llegasen a molestar los mosquitos[1357].

Según el dosel identificaremos varios tipos de camas [fig. 87]: de cuatro pilares, si lo tiene del tamaño del lecho; imperial, si es un voladizo sobre la cama fijado a la pared con tirantes y colgaderos de hierro; de pabellón, si es circular y tiene la colgadura plegadiza; o "a la polonesa", si tiene soportes de hierro curvado y el cielo es como una cúpula. Las camas más pequeñas recibían el nombre de catre[1358], para dormir una sola persona[1359]. Los había de doblar, con pilares para colgadura, en forma de canapé, con colgadura en pabellón, o de tijera, que era plegable[1360].

[1351] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1739, p. 629.
[1352] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1726, p. 233, 2.
[1353] Parte superior de la colgadura, hecha a medida de lo ancho y largo de la cama, que sirve como de techo para cubrirla, y se pone sobre cuatro pilares o pendiente de cuatro cordones o hierros que se aseguran en las vigas del techo de la pieza. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 344, 2.
[1354] Fleco de cordoncillo de estambre, seda o metal con alma de hilo, cáñamo o algodón. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. "Rapacejo". En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/rapacejo?m=form (21.02.2020).
[1355] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, p. 340, 2.
[1356] Según el diccionario, solo incluiría las cortinas, las cenefas y el cielo pero, si atendemos a la documentación de archivo, veremos que el concepto abarca todas las piezas del lecho confeccionadas con tejidos ricos. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 241, 3.
[1357] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 615, 2.
[1358] LÓPEZ CASTÁN, Ángel. "La ebanistería madrileña…", p. 136.
[1359] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 208, 1.
[1360] LÓPEZ CASTÁN, Ángel. "La ebanistería madrileña…", p. 136.

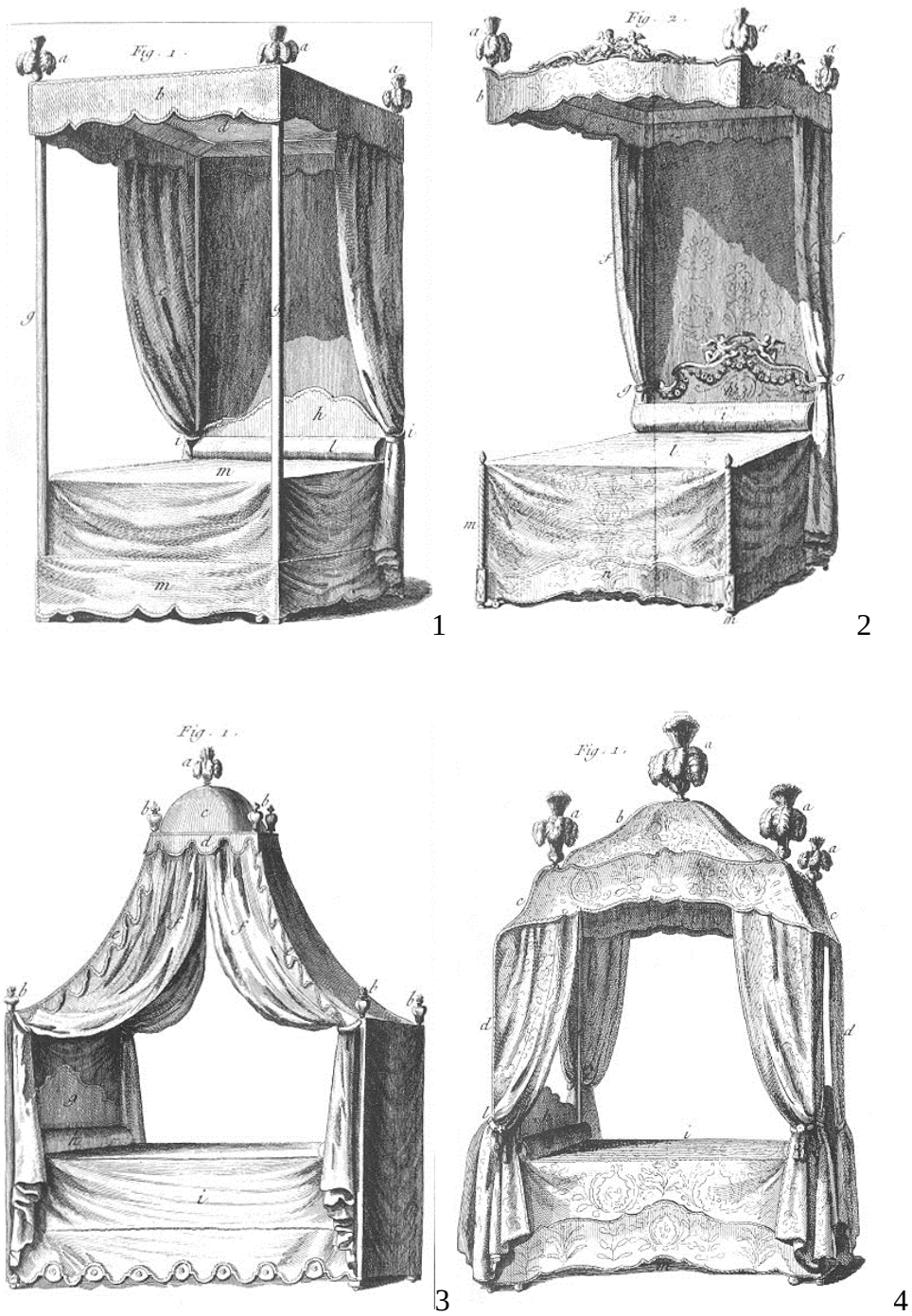


Fig. 87. 1) *Cama de pilares*. 2) *Cama imperial*. 3) *Cama de pabellón*. 4) *Cama "a la polonesa"*. DIDEROT, Denis; ROND D'ALEMBERT, Jean le. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers.* París: Briasson, David, Le Breton, Durand, 1771, vol. 9, *Tapissier*, figs. 5 y 7.

Una vez analizados los distintos tipos de muebles y textiles decorativos que podemos encontrar en los interiores domésticos, podemos proceder a distinguir los cambios estilísticos producidos. Como ocurrió con la indumentaria, también el "estilo español" de los interiores domésticos alcanzó a otros países de Europa en pleno Siglo de Oro, sobre todo a finales del siglo XVI y en las primeras décadas del XVII. El origen de este particular modo de decorar las estancias debemos remitirlo al Medievo tardío y al

coleccionismo, es decir, la ornamentación se hacía a partir de los objetos y no del espacio. Por parte de Velázquez hubo un intento de hacerlo al contrario en el Alcázar, "interiorismo planificado", con incorporación de mobiliario italiano tras su segundo viaje al país vecino entre 1649 y 1651. Al seguir las modas de Roma y Venecia cambiaban los esquemas repetidos en el mobiliario español desde finales del siglo XV[1361].

El tejido ex profeso para decoración de interiores, como tipología, nace en el siglo XVII, pues hasta finales de la centuria anterior las manufacturas no hacían distinción entre este caso y los textiles para indumentaria. En este periodo de cambio de siglo, en torno a 1580, aparecen los primeros motivos para indumentaria, de tamaño mucho más reducido, frente a los motivos de gran formato utilizados para decoración[1362]. En ocasiones muy particulares se utilizaron textiles de vestir, si bien poco a poco aparecieron fábricas específicas para tal efecto, y más si se trataba de clientes tan relevantes como Luis XIV de Francia, que podía permitirse encargar los tejidos más exclusivos y propios para el mobiliario, paredes y cubrir vanos. A lo largo del siglo XVII quedaron impuestas ciertas normas sobre la decoración con tejidos que alcanzaron su propia evolución durante el siglo XVIII, leyes no escritas, pero sí conocidas y seguidas por arquitectos, diseñadores y adornistas[1363].

Para que un tejido fuera elegido para decorar las estancias domésticas debía de aludirse a su "especial dibujo", que determinaba su distinción artística; también que fuera novedoso, es decir, que estuviera a la moda; y además que fuera agradable a la vista[1364]. Dicha elección se hacía desde un punto de vista integral, nada quedaba al azar, todos hacían juego[1365]. De esta forma en los interiores a la moda quedaba todo armónico, algo primordial en las exigencias estéticas del momento. Para que esos requerimientos fueran cubiertos era necesaria una alta capacidad artística superior a la

[1361] MUÑOZ-YUSTA DEL ÁLAMO, Miguel. "Tendencias de interiorismo a la francesa en España, a finales del siglo XVIII y principios del XIX". En PEREDA DE CASTRO, María José; Lozano Rodríguez, Juan M. *Afrancesados y anglófilos. Las relaciones con la Europa del progreso en el siglo XVIII. Mesas redondas. Madrid 3, 8, 9 y 10 de abril de 2008*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2008, p. 1.
[1362] SILVESTRI, Iolanda. "Il tessile nella decorazione degli interni del XVII secolo". En DEVOTI, Donata; CUOGHI COSTANTINI, Marta. *Musei civici di Modena. La collezione Gandini. Tessuti dal XVII al XIX secolo*. Modena: Franco Cosimo Panini, 1993, p. 25.
[1363] BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda*…, p. 50.
[1364] MOLINA MARTÍN, Álvaro; VEGA, Jesusa. "Adorno y representación…", p. 147.
[1365] BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda*…, p. 50.

de un único diseñador. En esa labor, arquitectos y pintores trabajaban en estrecha colaboración con los fabricantes para conseguir la imagen general deseada[1366].

Fig. 88. Núm. de inv. 44.159. *La familia Strong* (1732), Charles Philips.
©The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

En el siglo XVIII la casa cortesana modificó sus estancias de acuerdo a los nuevos usos de cortesía y también una mayor comodidad[1367]. En las primeras décadas tuvieron especial vigencia en las estancias de aparato los terciopelos y damascos, por ser tejidos clásicos fraguados en los siglos anteriores en las manufacturas italianas. Al tratarse de aposentos pensados para recibir visitas de cortesía lo más idóneo era mantener una imagen estable y clásica[1368]. La mayoría de los textiles usados para este fin se caracterizaron por tener un gran formato y fueron creados para dar color y vivacidad a los ricos interiores domésticos[1369]. Lo vemos en el retrato de la familia de Edward Strong, maestro albañil de la catedral de Saint Paul de Londres, pintado por Charles Philips (*Ca*. 1703 – 1747) en 1732, con colgadura de damasco verde, a juego con las cortinas con abrazaderas y guardamalleta del mismo color[1370] [fig. 88]. En *La*

[1366] CUOGHI COSTANTINI, Marta. *Il tessuto nell'età…*, p. 20.
[1367] ANDUEZA UNANUA, Pilar. "Ostentación, identidad y…", p. 1020.
[1368] RODRÍGUEZ BERNIS, Sofía. *Op. Cit.*
[1369] KING, Monique; KING, Donald. *Op. Cit.*, p. 200.
[1370] Núm. de inv. 44.159. Metropolitan Museum, Nueva York.

reunión, *La tentación* o *La visita*, obras de Pietro Longhi datadas en 1746[1371], y en *Las cosquillas*, del mismo autor, fechada hacia 1755, reconocemos damascos homólogos[1372].

En cambio, los gabinetes, al ser espacios privados alejados de la rectitud de las visitas y las apariencias, permitieron una mayor diversión estética o, lo que lo mismo, se dejaron llevar mucho más por las modas de Francia. Esto no significó una ruptura total con los tejidos italianos, como demuestra la ya comentada pintura de *La toilette* de Boucher, donde podemos ver una colgadura de damasco amarillo clásico que contrasta con el biombo dorado de vegetación chinesca con pájaros, más en sintonía con este interior doméstico [fig. 89].

Fig. 89. Núm. de inv. 58 – 1967.4. *La toilette* (1742), François Boucher.
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

El estilo predominante en estos gabinetes fue el rococó, más que implantado a mediados del siglo XVIII en Francia, país que lideró la imposición de este gusto en los interiores del momento. Su entrada supuso un paso a la planificación completa del proyecto decorativo, lo que no se había hecho anteriormente. Esto pasaba por la

[1371] Núm. de inv. 36.16 (*The Meeting*), 17.190.12 (*The Temptation*) y 14.32.2 (*The Visit*). Metropolitan Museum, Nueva York.
[1372] Núm. de inv. 224 – 1971.4. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

elección de todos y cada uno de los detalles que componían los espacios[1373]. Estos muebles estaban ligeramente ornamentados con flores, hojas y ramas, con colores pasteles y fondos blancos. Así se deja ver en una escena doméstica pintada por un artista anónimo alemán en la que la colgadura de la pared, de rayas verdes y blancas, va a juego con la cortina y la guardamalleta de la derecha[1374] [fig. 90].

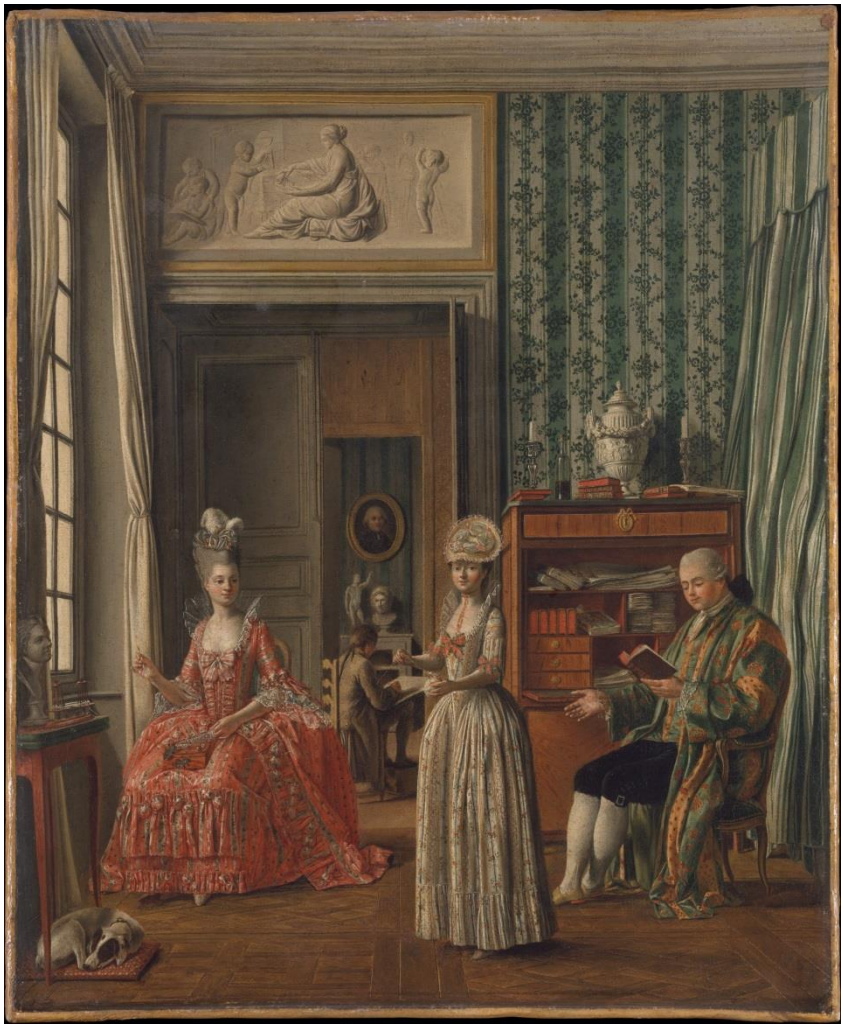


Fig. 90. Núm. de inv. 1971.115.6. *Escena doméstica* (*Ca*. 1775 – 1780), pintor alemán.
©The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

El gabinete, además del libre estilo, también permitió ese confort. La rigidez que caracterizó el mobiliario del siglo anterior desapareció a lo largo de la centuria, y la posibilidad de tener más momentos de intimidad en los que reposar de forma cómoda fue algo propio de los nuevos asientos. Ya lo dijo Luisa Isabel de Francia (1727 – 1759), hija de Luis XV (1710 – 1774), *C'est un fauteuil qui me perd* ("Es un sillón lo que me pierde"), cuando le preguntaron por qué no había entrado a un convento como

[1373] MUÑOZ-YUSTA DEL ÁLAMO, Miguel. *Op. Cit.*, p. 1.
[1374] Núm. de inv. 1971.115.6 (*Ca*. 1775 – 1780).

su hermana doña Luisa[1375]. Así lo refleja la mujer ataviada con un vestido "a la polonesa" rosa y azul con *fichú* negro, pintada por José Camarón y Bonanat (1731 – 1803) hacia 1785, que descansa su brazo en un cojín rojo con borla dorada[1376] colocado en una sobremesa plateada guarnecida con un galón del mismo metal y largo fleco[1377] [fig. 91]. La dama está sentada en un canapé carmesí guarnecido con fleco dorado alrededor del asiento, con respaldo *chapeau*, patas cabriolé rematadas en garra y chambrana en "H".

Fig. 91. Núm. de inv. P004703. *Mujer sentada* (*Ca*. 1785), José Camarón y Bonanat.
©Museo Nacional del Prado, Madrid

La revolución del ámbito doméstico y, en consecuencia, del mueble, con la instauración suave y limitada del rococó francés, comenzó en Madrid y Barcelona. De ahí se exportó a Valencia, Sevilla, Zaragoza, Cádiz y Bilbao, y tras ellas el resto de ciudades, villas y pueblos[1378]. En España solo se recibieron coletazos estilísticos, de ahí que a rasgos generales casi se pasara de las retorneadas piezas barrocas al

[1375] LUCIE-SMITH, Edward. *Breve historia del mueble*. Barcelona: Serbal, 1980, p. 93.
[1376] Especie de almohada para sentarse o arrodillarse. TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con*…, 1786, p. 455, 1.
[1377] Núm. de inv. P004703. Museo Nacional del Prado, Madrid.
[1378] JUNQUERA Y MATO, Juan José. "Mobiliario…", p. 423.

Neoclasicismo[1379], con algunos atisbos del estilo "Reina Ana" llegado de Inglaterra[1380]. También es cierto que los que se pudieron permitir la inmersión plena en la nueva moda llegada de Francia, que en muchas ocasiones no dependía de un título sino de la fortuna conseguida, como ocurrió con muchos comerciantes, recrearon sus estancias con chinerías y motivos decorativos rococós como lo hiciera la monarquía. Los muebles eran continuadores del estilo que recubría cada uno de los rincones de estos gabinetes, así que las paredes y los tejidos con los que se tapizaban continuaban la imposición decorativa.

Los principales proveedores de estos muebles fueron Italia, Francia e Inglaterra[1381]. En este último se crea un tipo de mueble más sencillo que el francés que se adaptó mejor al gusto español. Cádiz fue un lugar importante para el comercio, de ahí que encontremos tantos ejemplos que entremezclan lo castizo con el estilo inglés en el territorio andaluz. En la segunda mitad del siglo XVIII el mueble español al fin se adaptó a los modelos venidos de los tres países europeos citados[1382].

En España, el rococó se mezcló con el gusto napolitano de Carlos III, marcado por los descubrimientos de Pompeya y Herculano, ocurridos bajo su reinado. Esta moda va de la mano con la estilada durante el reinado de Luis XVI. Con la Revolución Francesa muchos ornamentistas tuvieron que emigrar a España, lo que hizo que este gusto se impusiera de forma más precisa, gracias a personajes como Jean-Démosthène Dugourc. Ambas vertientes incorporaron el llamado "estilo pompeyano" en nuestro país, promovido además por la fundación de las reales manufacturas[1383]. Como ocurrió con el rococó, también llegó tarde, si bien es cierto que a finales de siglo ya encontramos mobiliario puramente neoclásico[1384]. En él podemos destacar una decoración lineal, heredada del rococó, en clave clásica. Ahora los motivos florales y la rocalla dan paso a grecas y guirnaldas predominantemente vegetales, a grutescos como si de una pintura pompeyana se tratase, a trofeos, telones, jarrones, camafeos, laureles, instrumentos musicales, frutos y figuras mitológicas, y además una vuelta a los órdenes

---

[1379] Para el estudio del mobiliario barroco español remitimos a: AGUILÓ ALONSO, María Paz. *El mueble en España, siglos XVI – XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993. AGUILÓ ALONSO, María Paz. *El mueble clásico español*. Madrid: Cátedra, 1987.
[1380] PONS, Carlos. *El mueble y su restauración*. Barcelona: Serbal, 1996, pp. 22 – 30.
[1381] ANDUEZA UNANUA, Pilar. "Ostentación, identidad y…", p. 1020.
[1382] AGUILÓ, María Paz. "Mobiliario". En BONET CORREA, Antonio (coord.). *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 2006, pp. 311 – 312.
[1383] MUÑOZ-YUSTA DEL ÁLAMO, Miguel. *Op. Cit.*, pp. 1- 2.
[1384] JUNQUERA Y MATO, Juan José. "Mobiliario…", pp. 441 – 442.

clásicos. Todo ello en originales muebles de líneas más depuradas y lisas; formas que en España tuvieron su principal repercusión en el siglo XIX.

4.2.1.1. *El amueblamiento textil del Palacio Real de Madrid*

Además de la arquitectura, la ordenación del espacio, el urbanismo, la gestión del territorio, el paisajismo, la jardinería y los objetos artísticos, los tejidos para decoración también contribuyeron a la puesta en escena del esplendor de la Corona española[1385]. El desarrollo de los textiles en el siglo XVIII provocó la creación de numerosas piezas que irían a parar a los interiores del nuevo palacio de Madrid, así como del resto de construcciones palaciegas de la realeza[1386].

Los distintos oficios que servían al rey se estructuraban en tres grupos. Los oficios de boca, relativos a la alimentación; los oficios de cámara, responsables de la atención y servicio personal de los monarcas, que incluía el oficio de guardarropa; y los oficios de casa, donde estaba la tapicería[1387]. El responsable del Real Oficio de Tapicería se encargaba de todos los "ordinarios, sitiales, almohadas, bancos de la Capilla, tapicerías de invierno y colgaduras de verano, guadamecíes, reposteros, alfombras, camas, colchas, colchones, frazadas, pabellones, sobremesas, catres y demás cosas de esta calidad"[1388]. En gran medida trabajaban lo que los inventarios de nobles y burgueses llaman "ropa blanca", un cajón de sastre que incluía manteles, sábanas, servilletas, colchones, colgaduras, doseles, cortinas, etc., e incluso ropa[1389]. Si ponemos nuestra atención en los ricos textiles de seda, el jefe de tapicería del Palacio Real no solo se encargaba de los tapices, sino que también lo hacía del resto de tejidos que formaban parte del ornato y aderezamiento de paredes y muebles[1390].

Varios fueron los jefes de tapicería que trabajaron en la corte a lo largo del Setecientos. Además del dirigente, el real oficio contaba con un total de doce plazas, con cuatro ayudas, dos sotoayudas, cuatro mozos y un retupidor. A inicios de siglo aún estaba en el cargo Felipe de Torres y Salazar, jefe del oficio de la tapicería con Felipe

---

[1385] SANCHO, José Luis. "Madrid y los…", p. 87.
[1386] BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda y…", p. 353.
[1387] BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda*…, p. 104.
[1388] BNE, ms. 4495 y 4496, *Etiquetas Reales de Palacio*, vol. I, fols. 95v a 99v. Cit. en: BENITO GARCÍA, Pilar. "El Oficio de…", p. 194.
[1389] 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.
[1390] BENITO GARCÍA, Pilar. "El Oficio de…", p. 194.

IV, Carlos II e inicios del reinado de Felipe V, y que permaneció en el oficio hasta 1706. Más tarde llegó Martín Enríquez y Zeaorrote, que consiguió el trabajo en octubre de 1707 gracias a su futura mujer María Teresa de Cisneros Enríquez, de la cámara de la Reina, que lo incorporaba como dote para cuando se casase. En verano de 1713 lo quitaron del cargo acusado por el marqués de Villena, mayordomo mayor, por haber redactado un memorial falso sobre un asunto económico ocurrido en el Corpus, que luego se aclaró. Más tarde se le restituyó, pero no se sabe hasta cuándo[1391].

Le siguió su cuñado Ignacio de Cisneros, que ocupó el cargo durante el reinado de Luis I (1707 – 1724) y la segunda parte del reinado de Felipe V[1392]. Se han estudiado poco los textiles que adornarían el primitivo alcázar, aunque sabemos que en los primeros inventarios ya aparecen tejidos valencianos[1393]. De hecho, 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 Tapicería[1394]. Los trabajos enviados debieron ser del gusto de la monarquía a juzgar por la cantidad de tejidos que se solicitaron en los años sucesivos[1395].

Durante el reinado de Fernando VI el cargo lo ocupó Nicolás Manzano y Marañón. En estos años, concretamente en 1749, la Casa Real reclamó dos piezas de damasco carmesí que se estaban fabricando en Chiva, y se advierte que los tejidos valencianos fueron de su agrado, pues como decimos con el paso de la centuria continuaron las demandas, como las 12.000 varas de damasco que pidieron para ese mismo año[1396].

Con Carlos III ya estaba impuesto el tardo-rococó con especial predilección por la *chinoiserie*. El primer rey en habitar el Palacio Real de Madrid vio en sus estancias mezclas de sedas francesas con brocados y terciopelos italianos, así como tejidos chinos pintados. El conde Felice Gazzola (1698 – 1780) fue el encargado del amueblamiento textil en esta época, quien llegó a ser un ávido "cazador de tendencias". Él trajo las

---

[1391] BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda*…, p. 106.
[1392] *Ibídem*. p. 107.
[1393] BENITO GARCÍA, Pilar; GARCÍA SANZ, Ana. "Noticias sobre algunos…", p. 109.
[1394] AGP, *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 de febrero de 1738). Cit. en: *Ibídem*. p. 109.
[1395] *Ibíd.*, p. 110.
[1396] *Ibíd.*, p. 110.

modas francesas a palacio en forma de sedas valencianas[1397], aunque el jefe de tapicería fue Francisco García de Echaburu, que estuvo hasta 1776[1398]. Entre los legajos que componen su expediente se encuentra un documento sobre las *Tapicerías y ropas llevadas al palacio de Madrid, para adornarle el años de 1764*, en el que se incluyeron tapices, alfombras, doseles y cortinajes[1399].

En marzo de 1763 se pidió a la manufactura lionesa Caillat y Chirac "muestras en grande, sin oro ni plata, de estofas para colgaduras de verano e invierno para cuartos grandes y gabinetes del último buen gusto y moda, que enviasen sus precios"[1400]. En abril llegaron las primeras muestras, y una semana más tarde se sumaron otras que gustaron bastante. Estas eran telas que anteriormente se habían tejido para otros palacios, como Versalles[1401]. Además de las piezas bordadas, se sumaron otras muestras de fantasía y un paquete con otras cinco de tafetanes chinescos para dos conjuntos decorativos o muebles, "extraordinariamente bellos, claros, y que producirán un magnífico efecto en tapicería"[1402]. Tras la selección de algunos de estos tejidos, Caillat y Chirac escribieron a España para informar que los fabricantes de tafetanes y muarés a la *chinoiserie* estaban dispuestos a ir a Madrid, pero para entonces ya habían elegido manufacturas españolas e italianas. Las muestras enviadas por Caillat y Chirac no se devolvieron hasta el 7 de septiembre de 1763 tras reiteradas quejas en las que pedían que les fueran devueltas. En estos momentos se les solicitaba a las valencianas que hicieran los tejidos. José Luis Sancho plantea que las valencianas pudieron imitar los diseños franceses que reinterpretaron gracias a estas muestras. De hecho, la mayoría de las primeras y segundas antecámaras de todos los cuartos fueron revestidas con las sedas valencianas[1403].

Estos textiles siguieron el gusto del monarca, italianizantes por apego personal, y franceses como símbolo de buen gusto. El gran encargo a Valencia se produjo en dos fases. Por un lado, las colgaduras de invierno para nueve salas, a partir de noviembre de 1764, tras la vuelta del monarca de su estancia otoñal en El Escorial. Estas piezas se iniciaron en 1763 y debían estar terminadas un año más tarde. Por otro lado, se

[1397] SANCHO, José Luis. "Vestir palacio a…", p. 118.
[1398] BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda*…, p. 108.
[1399] AGP, *Personal*, caja 407, exp. 35, Francisco García de Echaburu, s/f.
[1400] SANCHO, José Luis. "Vestir palacio a…", p. 118.
[1401] *Ibídem*. p. 119.
[1402] Caillat & Chirac a Squilace, 7 de mayo de 1763. Cit. en: *Ibíd.*, p. 119.
[1403] Caillat & Chirac a Squilace, 7 de mayo de 1763. Cit. en: *Ibíd.*, p. 121.

solicitaron tejidos para colgar de verano, para las mismas habitaciones. Solo se llegó a concretar una parte de este pedido, encargadas en enero de 1765, que debían estar terminadas para junio[1404]. La corte residía en Madrid sobre todo en invierno, por tanto las colgaduras de este momento eran las más necesarias[1405].

Fig. 92. *Salón Gasparini*, Palacio Real, Madrid

A este periodo corresponde un ejemplo paradigmático del bordado, el *Salón Gasparini*[1406] [fig. 92]. Su nombre le viene del diseñador Matías Gasparini (†1774), adornista veneciano y pintor de cámara que ideó tan fastuoso entramado, realizado entre 1763 y 1791. En él todo hacía juego, todos los elementos estaban contaminados, desde el suelo de mosaico de piedras duras hasta la bóveda adornada en estuco, también el mobiliario, incluidos los marcos de los espejos, y todas las colgaduras y tapizados. Los bordados corrieron a cargo del taller instaurado en el palacio bajo la dirección de la esposa de Gasparini, María Luisa Bergonzini (†1784), y su hijo Antonio (activo entre 1772 – 1803). En la decoración se entremezclan fantasiosos motivos florales con hojarascas, cintas y rocallas, tan del gusto de la época. Desgraciadamente Carlos III no llegó a ver la sala terminada[1407].

[1404] SANCHO, José Luis. "Las sedas encargadas…", pp. 72 – 73.
[1405] AGP, *Obras de Palacio*, leg. 442. Segovia 2 Agosto 1763 == Gazola. Cit. en: *Ibídem*. p. 73.
[1406] Núm. de inv. 10196925 (1763 – 1773).
[1407] BENITO GARCÍA, Pilar. "Cortina de doble…", p. 324.

Fig. 93. Núm. de inv. 10196925. *Trono* (1763 – 1773), Andrea Cotardi y Gennaro di Fiore.
©Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid

Bajo el mando de Felice Gazzola también se llevó a cabo el adorno del *Salón del Trono*[1408], con colgaduras de terciopelo carmesí cortado y bordado en oro con la repetición de la corona de laurel encuadrada por roleos, pámpanos y uvas[1409]. El napolitano Andrea Cotardi fue el encargado de bordarlas, así como la tapicería a juego del trono, tallado por Gennaro di Fiore[1410] [fig. 93]. El asiento cuadrado tiene un respaldo con copete ovalado en forma de medalla con el busto de Carlos III de perfil. Los brazos rematan en volutas y las patas cabriolé lo hacen en garras de león con bola.

La veneración del Lejano Oriente y el pasado han comportado actitudes coleccionistas y de mecenazgo artístico entre los monarcas españoles[1411]. Ello constituía un claro ejemplo de ostentación asociada a la reafirmación del poder de aquel que conserva dichos bienes. En ese sentido, determinadas piezas textiles han sido reservadas

[1408] BENITO GARCÍA, Pilar; SOLER DEL CAMPO, Álvaro. "Introducción…", p. 45.
[1409] Núm. de inv. 10010458 (1785). BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos y bordados de la…", p. 129. La sobremesa tiene el núm. de inv. 10199888.
[1410] Núm. de inv. 10087838. BENITO GARCÍA, Pilar. "El Salón del…", pp. 59 – 60.
[1411] JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier. "*Antichità* y *chinoiserie*…", p. 95.

para las clases más poderosas, ya sea por las fibras con las que fueron tejidas o bordadas, o por los colores con los que se tiñeron, como el morado[1412].

Fig. 94. Núm. De inv. 10196933. *Cortina, guardamalleta y abrazaderas* (*Ca*. 1765), manufactura china. Núm. de inv. 10080619, 10080620, 10080621 y 10080622 (*Ca*. 1760), manufactura oriental. Exposición: *Carlos III. Majestad y ornato en los escenarios del rey ilustrado* (12/2016 – 03/2017). ©Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid

En la década de los sesenta empezaron a causar verdadera sensación las telas de seda pintadas al temple llamadas "pequines". Estos fueron propios de la ciudad de Cantón, donde se concentraba la mayor parte del comercio marítimo del país, pero dada la gran demanda también se fabricaron en Francia. Tal es así que el fabricante y marchante Benoit Mangueaut desarrolló el comercio de "pequines" en Lyon a partir de 1740[1413]. Dichas sederías eran decoradas con motivos vegetales y animales, personajes chinos, pagodas, palacios imperiales, urbanos y campestres y actividades chinas, como la ceremonia del té y su recolección, la producción de arroz, la escritura y el cultivo de la seda. Las escenas se pintaban con tinta negra y se coloreaban con colores vivos[1414]. En el Palacio Real de Madrid contamos varios ejemplos de este tipo, como una cortina amarilla de flores, hojarasca, pájaros y mariposas[1415], otra blanca de ramas

[1412] BENITO GARCÍA, Pilar. "Vestido de seda…", p. 288.
[1413] BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos y bordados orientales…", p. 147.
[1414] BENITO GARCÍA, Pilar. "Chinoiseries…", pp. 297 – 298.
[1415] Núm. de inv. 100806117 (1760 aprox.), manufactura cantonesa. BENITO GARCÍA, Pilar. "Chinoiseries…", p. 309.

ascendentes[1416], un biombo amarillo con una escena cortesana en la que aparece un emperador de la dinastía Qing recibiendo una embajada[1417], sitiales sin usar con imágenes familiares y de cacería[1418] y una colgadura con diversos cortinajes guarnecidos con una curiosa pasamanería[1419] [fig. 94]. Estos tejidos no solo fueron empleados para interiores y mobiliario, sino que también fueron usados para la confección de indumentaria[1420].

A partir de 1776 llegó al puesto de jefe de tapicería Antonio María de Cisneros, hijo de Ignacio de Cisneros. Este fue relevado por Vicente de Alfaro, a quién se le mandó en 1789 el inventario y la tasación de los bienes referentes al real oficio[1421]. Alfaro fue uno de los encargados del mismo durante el reinado de Carlos IV, hasta que murió en octubre de 1793. Francisco Antonio Fleuriot y Parisien tampoco duró demasiado en el cargo, ya que falleció en 1797. Igual que Agustín de la Cana, desempleado en 1801, aunque más tarde volvió a su puesto[1422]. De este periodo sabemos bastantes datos gracias a las investigaciones de Pilar Benito García, si bien es cierto que gran parte de estos tejidos debemos encuadrarlos dentro del siglo XIX.

La admiración por el pasado continuó a pesar de la decadencia del rococó. El interés ahora se focalizó en lo clásico, con los citados descubrimientos de Pompeya y Herculano[1423]. Carlos III trasladó ese gusto a su hijo Carlos IV[1424], también nacido en Nápoles y con el mismo sentido artístico que su padre[1425]. El arte pretendió recuperar los principios inmutables de la época clásica. Esto se reflejó en una austeridad creativa, una severidad interpretativa y unas virtudes cívicas opuestas a las anteriores. Así fue como triunfó el Neoclasicismo, que se impuso gradualmente a lo largo del último tercio

[1416] Núm. de inv. 10196932 (*Ca*. 1760), manufactura cantonesa. *Ibídem*. p. 302.
[1417] Núm. de inv. 10086725.
[1418] Núm. de inv. 10080619, 10080620, 10080621 y 10080622 (*Ca*. 1760), manufactura oriental. *Ibíd*., p. 299.
[1419] Núm. de inv. 10196933 (*Ca*. 1765), manufactura china. *Ibíd*., p. 304.
[1420] BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos y bordados…", p. 147.
[1421] AGP, *Personal*, caja 42, exp. 12, Vicente Alfaro.
[1422] BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda*…, p. 108.
[1423] LUNA, Juan J.; ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura europea del siglo XVIII*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 9.
[1424] BENITO GARCÍA, Pilar; SOLER DEL CAMPO, Álvaro. "Introducción…", p. 50.
[1425] JUNQUERA Y MATO, Juan José. *La decoración y*…, p. 13.

del siglo, y que en el ámbito de los tejidos para decoración de interiores tuvo un mayor peso en la nueva centuria[1426].

4.2.1.2. *Los tejidos en las viviendas de los estamentos privilegiados*

Como ocurre con los palacios reales, la arquitectura vinculada a nobles y comerciantes también fue revestida con ricos textiles en sus paredes, vanos, camas, mesas y asientos. No debemos de olvidar que, en este último caso, la terminología que aquí encontramos, extraída directamente de los inventarios de los estamentos privilegiados, dista de la actual. Por ese motivo, antes de comenzar con el estudio de estos documentos, debemos recordar que el canapé es un sofá con partes sin tapizar, las sillas serían un sillón con partes que dejaban visible la madera, los taburetes corresponderían a las sillas sin brazos y los sitiales serían los taburetes de entonces. Además de los asientos explicados en uno de los apartados anteriores, es importante reforzar estos conceptos porque aparecen constantemente en la documentación expuesta a continuación.

El primero al que haremos referencia es a Joseph de Nevollar Ceballos, que en su inventario de 1701 incluye asientos de varios tipos: cuatro sillas de nogal con tela carmesí y galón de oro, otras tantas salomónicas con damasco del mismo color y almohadones de plumas, el mismo número de nogal con damasco musco, cuatro taburetes de damasco, otro de terciopelo carmesí y dos con damasco del mismo color. También se repiten muchos tejidos para la cama, sobre todo colgaduras, de damasco azul con flecos de seda, de damasco carmesí y blanco, de lo mismo con flecos de seda, otra igual venida de Italia y otras de raso encarnado con goteras, rodapié y dosel. Los doseles también son enumerados de forma independiente, uno de terciopelo verde con pasamanería y fleco de seda dorado y otro del mismo ligamento pero de color carmesí. Las cortinas las hay grandes y pequeñas de tafetán doble de color verde, los estrados de terciopelo de trece colores con damasco encarnado en el forro o de damasco musco en las almohadas, y las sobremesas, una de damasco azul y otra carmesí[1427].

Fray Luis de Lemos Usategui (1627 – 1702), obispo de la Concepción del Reino de Chile, diócesis a la que nunca viajó, murió en Madrid y dejó sus bienes en esta

[1426] LUNA, Juan J.; ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura europea del siglo XVIII*. Madrid: Museo del Prado, 1997, p. 9.
[1427] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 12.598, Diego Sánchez (1701), "Inventario de bienes de Joseph de Nevollar Ceballos", ff. 351 – 352, 354v, 355 y 356.

ciudad[1428], como podemos comprobar en el inventario del 22 de mayo 1703. El conjunto es más escaso, pues solo incluye una cama con baúles y dosel con colgadura de damasco carmesí, otra colgadura de damasco con su galón dorado, un dosel de cama de damasco con galón de seda, otro de brocatel forrado de angulema, una cortina de tafetán verde y otras cuatro traídas de Sigüenza de color musco[1429].

Gabriel Fernández de Madrigal dejó en abril de 1705 una colgadura de cama roja con decoración dorada compuesta de seis cortinas, dos cenefas, dos sobrecamas, una sobremesa y dosel para la cabecera de la cama. También se añaden siete cortinas de brocatel carmesí y dorado, una colgadura completa de tafetán carmesí con encajes, otra de ormesí verde con todas sus partes y dosel, otra de gasa blanca, verde y dorada de listas con seis cortinas, rodapié y dosel; cuatro cortinas del mismo tejido con dos cenefas para puertas, una sobrecama de terciopelo carmesí con encaje de plata forrada de holandilla, una colgadura completa de damasco carmesí, más cortinas de la misma tela para puertas y otras tres de tafetán del mismo color, tres sobremesas de damasco y otras de tafetán iguales que las anteriores. Además, aparece un pequeño apartado en el que lega unos bienes a Thomás y María Francisca Madrigal, donde se citan doce cortinas de puertas con sus cenefas de felpa de Mesina carmesí, otras siete de felpa de Mesina sin forrar y otros seis pedazos de lo mismo para sobrepuertas. Después se citan almohadas de estrado de terciopelo y damasco carmesí con cuatro borlas de seda de cordonería[1430], dos cortinas de damasco verde con fleco de seda al canto para ventanas, así como dos piernas de la misma tela[1431].

El mismo año, pero en octubre, Ana Teresa de Robles Castillo dejó una colgadura de cama de tafetán listado verde y blanco con seis cortinas, cielo, dosel y rodapié; y otras de damasco encarnado con cinco cortinas, cielo, dosel y rodapié. Se añaden diez cortinas de tafetán listado verde y blanco, ocho cenefas de la misma tela,

---

[1428] REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. "Luis Lemos y Usátegui". http://dbe.rah.es/biografias/47719/luis-lemos-y-usategui (27.02.2020).

[1429] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 11.562, Juan Mazón de Benavides (1703), "Inventario de bienes de fray Luis de Lemos Usategui, obispo de la Concepción del Reino de Chile", ff. 1, 4, 20 – 20v y 22.

[1430] Agregado de cordones, borlas y flecos con que se adorna o guarnece alguna cosa, como un terno, una colgadura, etc. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 596, 1.

[1431] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 13.982, Francisco Lázaro Mayoral (1705), "Inventario de bienes de Gabriel Fernández de Madrigal", ff. 1, 9 – 10v.

cuatro cortinas de tafetán musco con sus cenefas, y ocho almohadas de damasco negro con borlas[1432].

Francisca Josefa Fernández Dávila y Córdoba, marquesa de Arcicóllar y Baides, contaba con una colgadura de damasco azul con seis cortinas, ocho cenefas, rodapié, telliza y taburete, todo ello guarnecido con fleco y rematado con borlas. Se citan también doce almohadas de damasco azul, otras seis de lo mismo aunque resalta su decoración vegetal, otras quince de felpa negra con galón, otras veintidós de damasco negro, otras doce de felpa del mismo color con decoración blanca y negra en el otro lado de la pieza, y otras catorce de felpa blanca y negra. El inventario enumera un gran número de cortinas de jerguilla, de tafetán doble carmesí, sencillo del mismo color, dorado y carmesí, doblete musco, de felpa de colores, de raso con flores y de damasco carmesí con fleco y forro de tafetán. Además, hace alusión a una sobremesa de damasco carmesí[1433].

El 13 de agosto de 1706 se redactaron los bienes de Manuel de Arce y Astete (1644 – 1705), caballero de la Orden de Santiago, consejero de Castilla y gobernador del Consejo de Hacienda[1434], extracto que comenzaba con un dosel de brocatel encarnado y blanco. Le sigue un apartado de ropas de lana y seda, donde destaca una colgadura de cama de damasco encarnado, guarnecida con franja de plata fina[1435], realizada por el sastre Juan Masa, por lo que existe un afán por reconocer la labor de este maestro. El texto continua con una colgadura como la anterior, con seis cortinas, ocho cenefas y telliza; un sitial morado de tafetán, dos almohadas con doce borlas y galón de oro fino, una cubierta de cama de damasco carmesí guarnecida con galón dorado, otra de tafetán verde con encaje alrededor, otra de gasa bordada, una colgadura de cama de gasa con cortinas, un estrado con doce almohadas de terciopelo y damasco carmesí con cintas en las esquinas, otro con las doce almohadas de terciopelo con galones de oro y borlas, otro con el mismo número de almohadas de felpa y damasco carmesí con cintas, dos cortinas de felpa carmesí, cuatro cenefas de diferentes tamaños de felpa carmesí con fleco de oro fino, siete cortinas de tafetán carmesí con las cenefas a

[1432] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 13.982, Francisco Lázaro Mayoral (1705), "Inventario de bienes de Ana Teresa de Robles Castillo", ff. 15v, 32v – 33.
[1433] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 13.982, Francisco Lázaro Mayoral (1706), "Inventario de bienes de Francisca Josefa Fernández Dávila y Córdoba, marquesa de Arcicóllar y Baides", ff. 176 – 178.
[1434] REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. "Manuel de Arce y Astete". http://dbe.rah.es/biografias/34865/manuel-de-arce-y-astete (27.02.2020).
[1435] Guarnición tejida de hilo de oro, plata, seda, lino o lana, que sirve para adornar o guarnecer las ropas u otras cosas. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1732, p. 791, 1.

juego, otras cuatro del mismo color de tafetán doblete, una cortina del mismo tejido que las anteriores, otras cuatro de damasco carmesí y dos pedazos de ese tejido, y un pedazo de holandilla verde[1436].

María Luisa Álvarez de Toledo Carretero [fig. 31], I marquesa de Melgar de Fernamental, hija de Antonio Sebastián Álvarez de Toledo y Salazar (1622 – 1715), II marqués de Mancera y virrey de Nueva España, se desposó con José María de Silva y Mendoza el 28 de mayo de 1673 en la catedral de México, matrimonio que fue revalidado en Úbeda el 30 de enero de 1675. En 1682 enviudó y tomó los hábitos en el convento del Sacramento en Madrid[1437]. El 16 de octubre de 1707 murió y dejó entre sus bienes una colgadura mosquitera completa, otra con cortinas de gasa, otra completa de gasa alistada con cielo forrado de holandilla azul, un ceñidor[1438] de tafetán encarnado sencillo con finas puntas alrededor de plata, cortinas de damasco color "gredellí" y una telliza china que mezcla algodón, plata, seda y oro[1439].

Entre las posesiones de Fadrique Vicente Álvarez de Toledo Osorio se citan seis colgaduras de pared de terciopelo carmesí con fondo dorado y otras de lama, también de terciopelo carmesí, con seis cenefas compañeras guarnecidas con cartulina[1440] y fleco de seda y oro. Las tapicerías de asientos pueden aparecer de forma independiente, lo cual hace alusión únicamente a su carácter textil, como el tafetán doblete carmesí con guarnición de encaje de oro para un sitial, o el tafetán encarnado con encaje de plata para el mismo fin. También son referidas como consecuencia de la explicación de los diferentes asientos, como las veintiséis sillas de terciopelo carmesí bordeadas con galón de oro. La cantidad de cortinas que aparece es exagerada, de ahí que seleccionemos algunas para el uso primordial de estas piezas, es decir, la cubrición de ventanas, balcones y puertas. Para el primer caso, destacamos las ocho cortinas de paño encarnado con galón de oro. No obstante, son mucho más abundantes las usadas para puertas, como la de gasa guarnecida con fleco, las cuatro con cenefas de tafetán y las dos de raso

[1436] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 13.981, Francisco Lázaro Mayoral (1706), "Inventario de bienes de Manuel de Arce y Astete", ff. 267, 273, 279v y 280v.
[1437] Información extraída de la ficha de inventario núm. P003608. *María Luisa de Toledo e indígena* (hacia 1670), atribuido a Antonio Rodríguez Beltrán. Museo Nacional del Prado, Madrid.
[1438] Tejido de seda negra, de poco más de dos varas y media de largo, o fabricado en forma de red, con un botón grueso en cada uno de los dos cabos, y por remates unos pendientes retorcidos. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 273, 1.
[1439] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 16.156, Manuel Rafael Mayoral (1707), "Inventario de bienes de María Luisa de Toledo, marquesa de Melgar de Fernamental", ff. 290v – 291 y 319v.
[1440] Trozo de cartón delgado que sirve para bordar sobre ella o hacer ojales, cuando se quiere que esta labor salga con realce, por eso se dice bordado de cartulina.

pintado, también con cenefas. Por último, en algunas descripciones de los doseles apuntan al resto de partes de la cama, como uno de brocatel con caídas, cielo y cuatro cenefas con alamares y fleco de oro, u otro de gasa listada blanca y azul, con cielo, ocho cenefas con fleco, seis cortinas, rodapié y telliza forrada de tafetán[1441].

A 23 de diciembre de 1711 se facilitaron los bienes dejados por María Josefa Rivero Herrera de la Concha (†1711), esposa de Fernando de la Riva-Herrera y Gómez Esprilla, II marqués de Villatorre. En este inventario hay un apartado con las ropas de seda en el que se señalan varias piezas bordadas, además de cinco almohadas de damasco carmesí, un dosel de felpa verde, una colgadura de cama de damasco carmesí con sus diferentes partes, otra completa de brocatel encarnado y dorado, otra azul y dorada, otra encarnada y blanca, otra de tafetán doble carmesí y pajizo de Granada, una colcha carmesí y escarolada, una sobremesa de damasco anteado[1442] y carmesí, una sobremesa de colores, una colgadura completa de cama verde, dos cortinas de tafetán doble carmesí, otras dos pequeñas de tafetán carmesí, otras cuatro de tafetán sencillo azul, una cenefa de tafetán carmesí, una sobremesa de damasco carmesí y dorado, una colgadura de cama de gasa encarnada y blanca con su cielo, cinco cortinas de gasa musca y blanca, doce almohadas de lo mismo, una cortina de brocatel encarnado y dorado, una sobremesa de damasco encarnado, otra de diferentes colores, una colgadura de sarga encarnada y una cortina de tafetán sencillo azul[1443].

Francisco Grillo, marqués de Francavila, dejó un gran número de alhajas, como se puede comprobar en su inventario póstumo del 29 de octubre de 1717. Los asientos son muy abundantes: dieciocho sillas de terciopelo verde, setenta y cinco con el mismo tejido carmesí, otras seis pero aclara que siguen la moda, otra carmesí y otra verde y oro; además de dos taburetes de terciopelo, otros dos similares carmesíes y otros seis a la moda. También habla de una mesa de pino, redonda algo ochavada, cubierta de damasco. Muy numerosas también son las cortinas: cuatro de tafetán sencillo encarnado, otras dos de las que desconocemos el color, otras cuatro de tafetán sencillo y dos blancas, seis "de tafetán de lustre, de Italia, color carmesí, guarnecidos con flecos de

[1441] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 13.981, Francisco Lázaro Mayoral (1708), "Inventario de bienes de Fabrique de Tolero Osorio, marqués de Villafranca", ff. 935v, 939 – 940v, 945v, 946v y 1076.
[1442] De color dorado similar a la piel de ante. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1726, p. 304, 2.
[1443] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 13.981, Francisco Lázaro Mayoral (1711), "Inventario de bienes de María Josefa Rivero Herrera de la Concha, marquesa de Villatorres", ff. 1434, 1449v y 1451 – 1452v.

seda y oro”[1444], una de tafetán alistado encarnado y blanco, siete de terciopelo carmesí y ocho del mismo estilo. A todas las cortinas citadas hay que añadirles las que aparecen en colgaduras: escarlata, de gasa verde y blanca, de tafetán carmesí y blanco alistado, de gasa con los mismos colores, de damasco carmesí, de oro y plata para una cama imperial, de damasco carmesí, con damasco carmesí de Génova, de gasa amarilla, otra carmesí y oro, otra de damasco amarillo, otra carmesí y oro, otra de flores plateadas y otra azul muy delgada[1445].

El caso de Casilda García recoge una colgadura de cama individual de damasco verde y blanco con fleco de seda de colores, con seis cortinas, rodapié y colcha; un dosel de cama de damasco verde y blanco con fleco, otro igual pero carmesí, y uno como este último pero con fleco de oro falso[1446].

Por su parte, Francisca Josefa Fernández Dávila y Córdoba, marquesa de Arcicóllar y Baides, recoge un apartado dedicado exclusivamente a colgaduras de seda y cortinajes. En este punto relata una completa colgadura de damasco azul que tiene hasta cubiertas para taburetes, doce almohadas de un tejido de similares características, otras seis similares “de follaje”[1447], quince de felpa negras, dos de damasco negro, doce de felpa por un lado negras y por otro blancas, y catorce de felpa que combina el blanco con el negro. Se cuentan, además, otras cortinas de diferentes tipos, donde destacan las de jerguilla, aunque también habla de cinco de tafetán doble carmesí con galón de oro, dos de tafetán sencillo del mismo color, dos de raso encarnado con flores doradas, dos de tafetán carmesí y dorado, otras de tafetán musco, y otras de damasco carmesí y oro[1448].

Francisca de Paula Centurión de Córdoba Mendoza y Carrillo de Albornoz (1685 – 1722), marquesa de Aria, La Guardia y Armunia, presenta un amplio inventario de bienes que comienza con dos cortinas de Mesina forradas en holandilla y otras tres

---

[1444] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 14.087, Francisco Matienzo (1717), “Inventario de bienes de Francisco Grillo, marqués de Francavila”, ff. 452, 454 – 454v, 455v, 459v y 461v.
[1445] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 14.087, Francisco Matienzo (1717), “Inventario de bienes de Francisco Grillo, marqués de Francavila”, ff. 456, 460, 461 y 463.
[1446] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.557, Juan Feliz del Valle (1719), “Inventario de bienes de Casilda García”, s.f. (ff. 45 y 52).
[1447] Multitud de hojas, enramado. TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con*…, 1787, p. 175, 1.
[1448] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 16.149, Manuel Rafael Mayoral (1719), “Separación de bienes de Francisca Josefa Fernández Dávila y Córdoba, marquesa de Arcicóllar y Baides”, ff. 600 – 601v, 602 – 602v y 603v.

de similares características. Más tarde alude al sastre para referir todo lo que le debe, y empieza por una colgadura de cama de raso blanco con imaginería[1449], compuesta de dosel, cielo, seis cortinas, caídas, telliza y rodapié. El resto de piezas son: otra colgadura de tafetán listado carmesí, doce fundas de taburete iguales, tres cortinas con dosel de la misma calidad, doce almohadas de raso labrado, doce taburetes de raso liso encarnado, una cama de felpa verde con dosel, seis almohadas a juego, cuarenta forros de almohadas de angulema, una cama de damasco carmesí, tres cortinas de tafetán encarnado guarnecidas con puntilla de plata, una telliza acolchada de raso verde, dos colgaduras similares, diecisiete cortinas de puertas y ventanas, ocho cortinas iguales con galón blanco, ocho de damasco encarnado, una de terciopelo y una sobremesa de lo mismo, otra de damasco carmesí con cenefas de terciopelo y alamares de seda, veintisiete cortinas de tafetán carmesí, ocho de tafetán de nubes, seis taburetes de los mismo, tres tellizas de seda para camas, y una colgadura de cama con cinco cortinas de damasco carmesí traído de Italia[1450].

En 1724 se escribió el inventario de Francisco de Aranda y Quintanilla (1649 – 1724), marqués de Aranda, del Consejo, caballero de Calatrava y cámara de su majestad, que tenía una curiosa colgadura de cama de damasco encarnado guarnecida con fleco de seda y una Virgen de la Leche con un marco dorado en el dosel. La imagen probablemente sería pintada, ya que no se refieren a ella como una pieza bordada. Le sigue una colgadura de cama de damasco encarnado con cinco cortinas, guarnecida con fleco amarillo, y el cielo sería brocado con decoración dorada; otra de damasco encarnado con galón verde, acompañada de seis cortinas de tafetán doblete encarnadas con grandes cenefas del mismo textil, y otra de damasco encarnado[1451].

Diego Valdés Ofrual dejó una colgadura con dosel, cielo, siete cortinas y otras tantas cenefas, de damasco carmesí moteado[1452] con guarnición de fleco de seda; ocho cortinas de tafetán nubado, una colgadura de cama de damasco carmesí con goteras de terciopelo, fleco y alamares; otra con dosel, cielo, siete cortinas y siete cenefas, de

---

[1449] Bordado de seda cuyo dibujo es de aves, flores y figuras, que imita cuando se puede a la pintura. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 214, 1.
[1450] AHPM, *Protocolos notariales*, lef. 15.665, Manuel Pérez de Manaca (1722), "Inventario de bienes de Francisca de Paula Centurión de Córdoba, marquesa de Aria, la Guardia y Armunia", s.f. (ff. 15 – 16v).
[1451] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.557, Manuel Merlo (1724), "Inventario de bienes de Francisco de Aranda y Quintanilla, marqués de Aranda", s.f. (ff. 10, 12 – 12v y 16v).
[1452] Tela salpicada de motas, para darle variedad y hermosura. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 618, 1.

damasco carmesí guarnecida con fleco de seda del mismo color, más fino y moteado; y ocho cortinas de tafetán doble nubado[1453].

Tres años más tarde quedaba expuesto el inventario de Miguel Fernández Durán, I marqués de Tolosa, con doce sillas de damasco carmesí con galón de oro, seis cortinas de cama imperial con tejidos de similares características, veinticuatro cortinas de tafetán doble blanca y encarnado con cuatro cenefas y respaldos de estrado, y otro conjunto a priori parecido pero de peor calidad, aunque hasta el fleco era de seda, con dos colgaduras de catre de damasco[1454].

En el mismo año de 1734, Juana de la Cerda y Aragón, hija de Juan Francisco de la Cerda (1637 – 1691), marqués de Cogolludo, de Alcalá de la Alameda y de Tarifa, duque de Alcalá de los Gazules y de Medinaceli, y conde de Los Molares y de El Puerto de Santa María; y esposa de Francisco Fernández de la Cueva y de la Cueva (1666 – 1733), X duque de Alburquerque y XXXIV virrey de Nueva España, dejó a su muerte numerosísimas telas bordadas para diferentes estancias, además de tres piezas de gasa encarnada traídas de China, dos sobremesas de raso encarnado procedentes del mismo país, y siete pedazos de distintos tamaños del mismo raso[1455].

El matrimonio formado por Juan Antonio Pérez de Campuzano y María Ignacia de Novales contaba con un dosel de damasco encarnado con un Cristo, otro de raso blanco y verde con otra imagen similar pintada, otro blanco que reproduce una pintura de un Crucificado traído por Juan Usttelo, además de numerosas cortinas[1456].

Rosalía María Pignateli Aragón Pimentel y Cortés (1672 – 1736), condesa viuda de Aguilar de Inestrillas, título de su esposo Íñigo de la Cruz Manrique de Lara (1673 – 1733), dejó en el año de su muerte un importante número de bienes, entre los que destacamos las llamadas *Ropas de seda*, donde hay cuatro cortinas de tafetán doblete azul claro para balcones con su galón azul, veintiocho de gasa azul y blanca, veinticuatro fundas de taburetes de lo mismo forradas de holandilla azul, una colgadura completa de cama de la que solo dice que está forrada de tafetán azul y que el cielo es

[1453] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.772, Juan Antonio Lapuente (1731), "Inventario de bienes de Diego Valdés Ofrual", s.f. (ff. 18, 34v, 42 – 42v).
[1454] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 16.160, Manuel Rafael Mayoral (1734), "Inventario de bienes de Miguel Fernández Durán, marqués de Tolosa", s.f. (ff. 26 – 26v).
[1455] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.854, Pablo Ortiz de Ceballos (1734), "Inventario de bienes de Juana de la Cerda y Aragón, duquesa de Alburquerque", s.f. (ff. 4v – 5).
[1456] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.772, Juan Antonio Lapuente (1735), "Inventario de bienes de Juan Antonio Pérez de Campuzano y María Ignacia de Novales", s.f. (ff. 7v – 8, 13 y 14).

de lienzo crudo, una cubierta de canapé azul, cortinas de tafetán de cuadros verdes y blancos, una cubierta de tocador nueva blanca y negra de flores forrada de tafetán doblete blanco, otra cubierta de damasco verde con galón de plata, y veinticuatro respaldos y asientos forrados de holandilla azul[1457]. También con la muerte de Francisca Gutiérrez Rozuela quedó una sobrecama de tafetán bordada de colores, un tapete de felpa de colores de Mesina y un dosel para cama de damasco carmesí[1458].

Teresa Nieto de Silva, condesa de Moctezuma y marquesa de Tenebrón, dejó muchas alhajas a su muerte. El inventario apuntaba las piezas de seda realizadas por el sastre Ignacio de Lorenzo y Casado, que incluía una colgadura de damasco pajizo con decoración de jarrones, con brocatel dorado y carmesí con una cenefa de otro brocado y fleco al canto; una sobremesa de damasco y brocado, nueve cortinas de jerguilla azul, tres cortinas de tafetán carmesí, siete cortinas de tafetán doble alistado verde y blanco, seis almohadas de otro tafetán, diez cortinas de tafetán sencillo azul, veinte cubiertas de sitiales de damasco azul forradas de angulema[1459] y guarnecidas con fleco angosto, tres cubiertas de tafetán azul forradas y rematadas del mismo modo, doce cubiertas de sitiales de tafetán doble verde y blanco de listas forradas de angulema y con galón, doce cubiertas de sitiales de damasco carmesí con un dibujo antiguo, siete fundas de almohada de otro damasco carmesí diferente, otra de un tejido diferente, una sobremesa de damasco carmesí con cenefa y tela de oro de Sevilla con fleco dorado al canto, seis taburetes de estilo inglés con damasco azul, doce sillas también a la inglesa con decoración en damero, un taburete viejo de raso, y seis almohadas de terciopelo y damasco carmesí con borlas de oro y seda[1460].

María Teresa Gutiérrez de los Ríos Zapata y Córdoba, dama de la reina María Luisa Gabriela de Saboya e hija de Francisco Diego Gutiérrez de los Ríos y Córdoba (1644 – 1721), III conde de Fernán Núñez, esposa del ya citado duque del Infantado y Pastrana, Juan de Dios Silva Hurtado de Mendoza, dejó por herencia, a 14 de mayo de 1737, una telliza de gasa de ramos verdes y toda la colgadura con dosel completa de la

---

[1457] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.219, Tomás Nicolás Maganto (1736), "Inventario de bienes de Rosalía María Pignateli Aragón Pimentel y Cortés, condesa viuda de Aguilar", ff. 25v, 46 y 86v.
[1458] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.219, Tomás Nicolás Maganto (1736), "Inventario de bienes de Francisca Gutiérrez Rozuela", f. 309.
[1459] Lienzo de cáñamo o estopa, llamado así porque inicialmente se traía de la ciudad francesa de Angulema. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1770, p. 246, 1.
[1460] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.931, Tomás González Blanco (1736), "Inventario de bienes de Teresa Nieto de Silva, condesa de Moctezuma y marquesa de Tenebrón", ff. 85, 97v – 98v, 103v, 104 y 135v.

cama, una de damasco carmesí con fleco, otra de canapé de gasa encarnada con ramos dorados, veinticuatro cortinas con sus cenefas de damasco verde y galón dorado, veinte cortinas de tafetán verde, seis sitiales nuevos de damasco verde, veintidós cortinas de tafetán nubarrado con todos los complementos de la cama y cubiertas de sitiales y taburetes, once cortinas de tafetán doble verde y catorce sitiales de damasco verde con fleco ancho. El inventario prosigue con una cortina de tafetán nubado con los colores verde, blanco, encarnado y caña, sus nueve cortinas y cenefas en ondas[1461] forradas de holandilla, dieciocho sitiales a juego y un respaldo de canapé; una telliza de tafetán carmesí, siete cenefas y rodapié, un canapé y doce taburetes de respaldo, unos de estilo inglés y otros forrados de holandilla; seis cortinas verdes de tafetán doble, cinco cortinas con cenefas almenilla de damasco alistado con flores y forro de tafetán verde, ocho cubiertas de sitiales de damasco, cinco cortinas con cenefas de damasco alistado forradas de tafetán verde, ocho sitiales de damasco como el anterior, veinticinco cortinas y cenefas de tafetán doble verde guarnecidas con fleco de seda, otras seis del mismo tejido carmesí, un pabellón de damasco carmesí y otro verde, una telliza de damasco verde con fleco de seda, diez asientos y respaldos de taburetes de felpa blanca labrada y fleco alrededor, cuarenta sitiales de estrado de la misma tela, una almohada de damasco verde, un dosel de damasco carmesí con flores doradas y el escudo de armas, le acompaña una cenefa de damasco de seda verde, una colgadura de cama con cinco cortinas y cinco cenefas, rodapié, telliza, cielo y dosel de felpa carmesí con galón de seda y fleco de color porcelana; y una colgadura de cama plateada y dorada que, según cuentan, perteneció a Carlos V, con cuatro cortinas y cenefas, cielo y rodapié, todo añadido posteriormente por el duque de Pastrana[1462].

En el de su esposo se contaban doce cubiertas de asientos y respaldos de terciopelo encarnado con galón de seda forrados de holandilla, veinticuatro cubiertas de taburete de terciopelo carmesí con fleco, una silla de felpa negra guarnecida de azul y blanco con sus aderezos, y una colgadura de cama de color plomo con galón de seda alrededor compuesta de cielo, cenefa y cortinas[1463]. Este inventario es muy extenso en

[1461] Decoración con movimientos sinuosos, doblados o plegados. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1737, p. 39, 1.
[1462] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 14.916, Manuel Naranjo (1737), "Inventario de bienes de María Teresa Gutiérrez de los Ríos Zapata y Córdoba, duquesa del Infantado y Pastrana", ff. 10v y 12 – 14.
[1463] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 14.916, Manuel Naranjo (1737), "Inventario de bienes de Juan de Dios Silva Hurtado de Mendoza, duque del Infantado y Pastrana", ff. 72v – 73, 80v y 84v.

tejidos, pero en su mayoría son de poca calidad para sillas de montar, cueros y otras sederías bordadas.

Del 13 de marzo de 1738 tenemos una carta de pago de los bienes adjudicados a la ya citada María Eugenia Rodríguez de los Ríos y Bueno. Los caudales se los dejó su padre, Francisco Esteban Rodríguez de los Ríos Ledesma y Bernal (1648 – 1727), I marqués de Santiago y secretario de Felipe V. En el listado se hace alusión a una colgadura de cama de gasa alistada blanca, verde y encarnada guarnecida con fleco y compuesta de seis cortinas y ocho cenefas, además de una cortina brocada dorada y encarnada, y una telliza de raso blanco de China[1464].

Por su parte, Gonzalo Joseph Arias-Dávila Coloma y Borja (†1736), VII conde de Puñonrostro y VII de Elda, VI conde de Ana, marqués de Noguera y de Casasola, tenía una tapicería compuesta de varias piezas, entre las que se incluían cortinas, todas ellas de terciopelo carmesí. También señala veinticuatro cubiertas de damasco carmesí con su guarnición de raso liso blanco para taburetes y sillas, doce para taburetes de damasco carmesí con fleco de seda, doce de terciopelo del mismo color y galón, una colgadura imperial de damasco carmesí guarnecida de raso liso blanco, catorce cortinas de damasco carmesí con su guarnición de raso liso y felpilla escarolada, once cubiertas de taburetes de tafetán listado azul, blanco y morado con fleco de seda escarolado; una colgadura de damasco listado de color azul cielo, otra de damasco verde y blanco, otra de tafetán listado blanco, azul y morado, con sus cenefas, seis cortinas y cielo guarnecido con fleco dorado de seda; seis cortinas de tafetán nubado con detalles en blanco, azul y encarnado; seis iguales que las anteriores, pero varía su tamaño; nueve de similares características para puertas y balcones con siete cenefas, seis cubiertas de respaldo y asiento de silla de tafetán, seis iguales para taburete, y otra para un canapé[1465].

Entre los bienes de Pedro Nicolás de Chávez Villarroel Orozco Herrera de la Concha (*Ca*. 1692 – 1755), IV conde de Noblejas y señor de Villana[1466], expresados en

---

[1464] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.932, Tomás González Blanco (1738), "Inventario de bienes de Francisco Esteban Rodríguez de los Ríos, marqués de Santiago", ff. 80 y 82.
[1465] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.223, Tomás Nicolás Maganto (1738), "Inventario de bienes de Gonzalo Joseph Arias-Dávila Coloma y Borja, conde de Puñonrostro", ff. 1020 – 1021.
[1466] MAYORALGO Y LODO, José Miguel de. "Una familia sevillana de origen asturiano: los Vega Valdés, marqueses de Nevares". *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, t. II, 1992 – 1993, p. 42.

1738, se enumeran doce taburete chicos y otros tantos grandes cubiertos de damasco verde, ocho cenefas doradas hechas en Italia, un friso de tafetán listado verde y blanco, cuatro cortinas de damasco verde, otras tantas de amarillo, y cuatro cubiertas para sitiales de damasco verde[1467].

El comerciante José Benito y Muro dejó una colgadura de damasco carmesí con fleco, ocho cortinas y doce fundas de taburete de tafetán listado, un friso de damasco carmesí, una cubierta de cama de damasco carmesí con forro de holandilla y un dosel del mismo estilo[1468].

Realmente abundante es el inventario de Juan Francisco de Goyeneche Irigoyen, a pesar de que solo hemos seleccionado las piezas de seda lisas y labradas. Entre sus bienes se enumeran seis cortinas de tafetán nubado y cincuenta y ocho varas del mismo tejido. Los cortinajes compuestos de numerosas cortinas son muy abundantes, los hay de tafetán doble nubado con fondo color de caña, de tafetán nubado con fondo blanco y matices "verdegais", encarnados y pajizos con guarnición de tafetán; de damasco carmesí guarnecidos de tafetán "alechugado"[1469], y de damasco carmesí de sempiterna[1470] con galón de seda dorado. Para la decoración de las paredes resaltan las colgaduras de tafetán doblete carmesí para el gabinete principal y la de damasco del mismo color para una sala que por entonces estaba forrada de lienzo rosa, además de tres frisos, dos de ellos más pequeños, de tafetán morado con fondo encarnado para la sala primera. Entre las cubiertas para los asientos se citan: veinte para sillas, dos para canapés y doce para taburetes de tafetán pajizo; cuatro para taburetes de tafetán nubado, veinticuatro para taburetes de damasco carmesí con guarnición "alechugada" de raso liso blanco forradas de holandilla, seis para sitiales de damasco carmesí con fleco de seda de campanillas[1471] del mismo color y otras seis para lo mismo de tafetán nubado, treinta y seis para taburetes de tafetán nubado con fondo blanco, guarnecidas de tafetán

[1467] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 16.453, Manuel Belinchón (1738), "Inventario de bienes de Pedro Nicolás de Chávez Villarroel Orozco Herrera de la Concha, conde de Noblejas y señor de Villana", ff. 91 y 93.
[1468] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.231, Tomás Nicolás Maganto (1743), "Inventario de bienes de José Benito y Muro", s.f. (ff. 12, 13 y 14).
[1469] Dispuesto de tal manera que recree la figura de las hojas de lechuga, propio de los trajes y las ropas de vestir. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1726, p. 294, 1.
[1470] Tejido de lana apretado y de bastante cuerpo, que usan regularmente las mujeres para vestirse. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española. Sexta edición*. Madrid: Imprenta Nacional, 1822, p. 751, 3.
[1471] Flecos de seda o plata que incorporan unas borlas pequeñas que recuerdan a campanillas. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 99, 1.

“alechugado” y forro de holandilla encarnada; y dos para canapés y tres para sillas de tafetán nubado con forro de holandilla encarnada. También incorporan seis cubiertas para lámparas de araña de tafetán carmesí y blanco, un rodapié de mesa de tafetán carmesí con galón para el tocador y dos cubiertas de lienzo pintado para dos mesas. En las alcobas encontramos nueve colgaduras de cama: una de damasco carmesí de Italia con galón de seda y de holandilla encarnada, otra de damasco verde con galón de seda dorado y forro de holandilla del mismo color que la guarnición, otra de damasco color de caña, otra de gasa azul con flores matizadas y de plata, con fleco de seda de colores y forro de holandilla; otra de damasco verde con forro de muer de Italia del mismo color, otra “a la española” de tafetán nubado con fondo blanco y matices encarnados, verdes, y pajizos con almenillas y sin forro; otra de cama imperial de gro de Tours con fondo encarnado y flores tejidas blancas, y dos imperiales de damasco pajizo con galón de seda de color porcelana y felpilla, con cielo y telliza forrada de holandilla del mismo color. Además, añade un fleco de campanilla color fuego para una colgadura de cama, una mosquitera de gasa encarnada, blanca y escarolada con cordones; damasco carmesí para cuatro colchones e hijuela[1472], y una telliza de gasa encarnada con diferentes colores y forro de holandilla[1473].

Manuel de Aguilar dejó doce cortinas de damasco carmesí y una colgadura del mismo tejido, color de fuego, con cinco cortinas, cielo y rodapié en forma de cenefa para un catre[1474].

El testamento de María del Padre Eterno Varona y Rozas (1716 – 1755), marquesa de Añavete por nacimiento y condesa de Valdeparaíso por su matrimonio con Juan Francisco Gaona y Portocarrero, secretario de Estado y del Despacho Universal, consejero de Hacienda e Indias, superintendente general de rentas reales, todo en época de Felipe V, y primer caballerizo de la reina Isabel de Farnesio[1475], comienza con varias colchas, entre ellas una afelpada. Después se habla del sastre Alfonso Mejías, que si aparece citado es por el gran reconocimiento social que vivía y el alto valor que

[1472] Lista de tela, lienzo u otra cosa, que se pone para ensanchar lo que venía estrecho o angosto. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 157, 1.
[1473] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.792, Juan Antonio Lapuerta (1744), “Inventario de bienes de Francisco de Goyeneche, marqués de Ugena”, s.f. (ff. 69 – 76v).
[1474] AHPM, Protocolos notariales, leg. 15.238, Tomás Nicolás Maganto (1748), “Inventario de bienes de Manuel de Aguilar”, f. 409.
[1475] BARRIO MOYA, José Luis. “La gran biblioteca de la dama manchega Doña María del Padre Eterno Varona y Rozas, Marquesa de Añavete (1755)”. *Cuadernos de estudios manchegos*, núm. 19, 1989, p. 137.

entonces tenía su trabajo. A él se le atribuyen veintiocho cortinas de damasco carmesí, una colgadura de catre con todas sus partes de terciopelo azul y reverso de felpa larga carmesí, una de cama imperial del mismo tejido, una de catre de damasco color caña con listas azules, dos de damasco carmesí, una de tafetán nubado, una mosquitera de gasa azul con flores plateadas, una para catre de gasa verde, dos cortinas de tafetán, ocho de las que no da más datos, tres de tafetán a rayas, dos de tafetán carmesí sencillo, una telliza de catre de raso liso amarillo con florecitas de plata fina, y diez cortinas de holandilla de seda vieja con listas amarillas y blancas[1476].

María Isidora Pacheco Téllez-Girón (1717 – 1768), fue una de las hijas de Manuel Gaspar Gómez de Sandoval Téllez-Girón Pacheco (1676 – 1732), V duque de Uceda, gentilhombre de cámara de Carlos II y de Felipe V, y Josefa Antonia de Toledo y Portugal Pacheco y Velasco, a su vez hija del conde de Oropesa y valido de Carlos II, Manuel Joaquín Álvarez de Toledo-Portugal y Pimentel. Su marido fue Domingo Guzmán Fernández de Córdoba y Portocarrero, marqués de Ardales, de Ladrada y de Leiva, y conde de Baños y de Teba, títulos que también ostentó ella. El 26 de mayo de 1768 se listaron sus numerosos bienes, entre los que había dieciséis cortinas de tafetán labrado azul y blanco, dos cortinas de princesa azul y blanca, cinco cortinas de damasco verde, una colgadura de cama imperial a la española de princesa azul y blanca con fleco angosto de colores, otra de catre de damasco carmesí, una colcha de damasco azul, una colgadura de catre de damasco verde con galón de seda dorado, seis cortinas viejas y rotas de tafetán a cuadros rosa y blanco, diez cortinas de gasa blanca muy viejas, un cielo de damasco azul con cenefa y fleco, y ocho asientos de sitiales de damasco azul viejo, un cielo y cenefas de damas con sus cortinas y rodapié de damasco azul roto[1477].

De nuevo Eugenia María de los Ríos, marquesa de Valdeolmos, esta vez en su propio inventario, dejó dieciocho cortinas de tafetán nubado y tres frisos de lo mismo, una colcha de raso liso de China forrada de tafetán, otra carmesí con flores plateadas y doradas forrada de tafetán azul y blanco, una telliza de damasco carmesí forrada de tafetán doblete del mismo color, un mosquetero de gasa, una colgadura completa de damasco carmesí, otra de tafetán doblete azul, otra de damasco carmesí con su

[1476] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 17.821, Bernardo Ruiz de Burgo (1755), "Inventario de bienes de María del Padre Eterno Varona y Rozas, condesa de Valdeparaiso y marquesa de Añavete", s.f. (ff. 68, 77 – 80v).
[1477] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 18.735, Manuel Chinchillo (1768), "Inventario de bienes de María Isidora Téllez Girón, condesa de Baños", ff. 583 y 620 – 622.

cordonería, otra de damasco carmesí con seis cortinas, otra de catre, doce fundas de sitiales de damasco carmesí, doce almohadas de terciopelo y damasco con borlas y un friso de tafetán nubado[1478].

La doctora Mercedes Simal López se ha encargado de estudiar a la XV condesa-duquesa de Benavente y duquesa consorte de Osuna, María Josefa Pimentel y Téllez-Girón (1752 – 1834), casada con el ya citado Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Pacheco. La dama murió en 1834, pero vivió gran parte de su vida en la centuria anterior, y se sabe que sus palacios se caracterizaron por estar a la última en moda y comodidad, con mobiliario, sedas y chinerías traídas de Francia[1479].

Como ya habíamos adelantado, predominan los damascos y terciopelos, aunque los primeros son mucho más novedosos, por continuar la herencia de la decoración de interiores del siglo XVII. Algunos, de hecho, fueron traídos de Italia. También resaltan las chinerías de China y, en menor medida, las francesas. En lo que respecta a los tejidos simples, abundan los tafetanes, hay algún raso y escasea la sarga.

4.2.2. La decoración de exteriores

Capítulo aparte merecen los textiles empleados para la decoración de exteriores, que básicamente conocemos a través de las pinturas de la época, pues aunque tenemos noticias de muchos diseños vinculados con la arquitectura efímera y el empleo de estos tejidos para mayor ornato, la realidad es que existen pocas referencias en los inventarios. Un buen modo de empezar a explicar esta tipología sería la serie de ocho pinturas de Domingo Martínez (1688 – 1749) donde se representan los carros triunfales que desfilaron en Sevilla en la Máscara que la Real Fábrica de Tabacos celebró por la exaltación al trono de Fernando VI y Bárbara de Braganza en 1747[1480]. Las obras fueron realizadas entre 1748 y 1749 y sirvieron de ilustración al libro que sobre esta fiesta publicó Ramón Cansino Casafonda, quien señaló que los balcones estaban

[1478] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.863, Pablo Ortiz de Ceballos (1792), "Inventario de bienes de Eugenia María de los Ríos, marquesa de Valdeolmos", ff. 50 y 53 – 55.
[1479] SIMAL LÓPEZ, Mercedes. "La corte de la duquesa de Osuna. Un ejemplo de mecenazgo ilustrado". En *Ciclo de mesas redondas Afrancesados y anglófilos. Las relaciones con la Europa del progreso en el siglo XVIII. Madrid 3, 8, 9 y 10 de abril de 2008*. Madrid: Acción Cultural Española, 2008, p. 3.
[1480] Núm. de inv. CE0550P (*Carro del Pregón de la Máscara*), CE0551P (*Carro del Agua*), CE0552P (*Carro de Fuego*), CE0553P (*Carro del Aire*), CE0554P (*Carro de la Tierra*), CE0555P (C*arro de Víctor y del Parnaso. Entrega de los retratos al Ayuntamiento*), CE0556P (*Carro del Parnaso del homenaje de Apolo y las Tres Nobles Artes a los Monarcas*), CE0557P (*Carro de la Común Alegría*). Museo de Bellas Artes, Sevilla.

ornamentados con "galantes, ricas y agraciadas bizarrías"[1481]. Toda la ciudad contribuía al exorno, y en el caso de los textiles embellecían las fachadas porque los vecinos se encargaban de colgarlos en ellas[1482].

Fig. 95. Núm. de inv. CE0553P. *Carro de aire* (1748 – 1749), Domingo Martínez.
©Museo de Bellas Artes, Sevilla

Por un lado, sacaban los tapices, que adquirieron especial protagonismo en momentos reseñables por su carácter historiado, como recibimientos, proclamaciones, funerales o cualquier otro festivo[1483]. Junto a ellos, las colgaduras, que reciben el mismo nombre que los tejidos empleados para el entelado de paredes interiores. Las dos tipologías decoraron los muros de los palacios y los balcones y ayudaban con su disposición a marcar el trayecto de la celebración[1484]. En este caso, ornamentan las fachadas de la ciudad de Sevilla damascos, como los rojos de los muros de la entrada al patio de los Naranjos, en la pintura del *Carro de Fuego*, los rasos blancos del *Carro de la Común Alegría*, y de muchos colores tanto en el *Carro del Aire* [fig. 95] como en el *Carro de Tierra* [fig. 96], que probablemente combinarían con otros tejidos simples y compuestos.

[1481] Lucido, galán, espléndido y muy adornado. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1726, p. 612, 2. CANSINO Y CASAFONDA, Ramón. *Nuevo mapa, descripción iconológica del mundo abreviado. Real máscara de simbólicos triunfos en festiva ostentación de más plausible culto por medio de los cuatro elementos, que ofreció la lealtad amante de los dependientes de las Reales Fabricas del Tabaco, para celebrar la Real Jura, solemnizada por la muy leal ciudad de Sevilla en la exaltación al trono, y cetro de dos mundos de nuestro católico monarca el S. D. Fernando VI*. Sevilla: s.e., 1751, pp. 56 – 57. BDH, sig. R/30841.
[1482] PASCUAL MOLINA, Jesús F. "Presencia y uso del tapiz en el Valladolid de la primera mitad del siglo XVI: algunos ejemplos". ÁNGEL ZALAMA, Miguel; MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar (coords.). *Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2013, p. 66.
[1483] *Ibídem*. p. 65.
[1484] JORDAN GSCHWEND, Annemarie. *Op. Cit.*, p. 297.

Fig. 96. Núm. de inv. CE0554P. *Carro de tierra* (1748 – 1749), Domingo Martínez.
©Museo de Bellas Artes, Sevilla

Especialmente interesantes, desde el punto de vista textil, son las cinco pinturas atribuidas a Lorenzo Quirós (1717 – 1789), encargado de los ornatos callejeros para la entrada de Carlos III en 1760. Estos lienzos, datados alrededor de 1763, se conservan en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En el primero de ellos, *Arco de Triunfo de Santa María en la Calle Mayor*, aparecen todas las fachadas cubiertas con tapices[1485]. En el segundo, *Ornato de La Puerta del Sol con motivo de la entrada en Madrid de Carlos III*, se ven los tapices al fondo, aunque destacan los paños en diferentes colores, algunos de ellos labrados o bordados en oro, como el fleco que los guarnece[1486]. La *Proclamación de Carlos III en la plaza Mayor* viste todos los edificios con colgaduras verdes, menos el de la Panadería, que son rojas, color áulico por excelencia[1487]. En el siguiente, *Ornatos de la Calle de las Platerías con motivo de la entrada de Carlos III en Madrid*, resaltan los tapices historiados de la primera plata, y en las siguientes alturas, que combinan con paños verdes, amarillos, rojos, azules claros y oscuros, grises y loza, algunos de ellos labrados o bordados en oro con flecos del mismo metal, salvo aquellos decorados en plata[1488] [fig. 97]. En el último, *Arco de triunfo en la calle de Carretas*, los paños son verdes, verde mar, rosas y azules, con fleco blanco o guarnición plateada en los más populares, y con orla dorada y escudo familiar bordado en el centro en los más pudientes[1489] [fig. 98].

[1485] Núm. de inv. 0841.
[1486] Núm. de inv. 0842.
[1487] Núm. de inv. 0843.
[1488] Núm. de inv. 0844.
[1489] Núm. de inv. 0845.

Fig. 97. Núm. de inv. 0844. *Ornatos de la Calle de las Platerías con motivo de la entrada de Carlos III en Madrid* (*Ca*. 1763), Lorenzo Quirós. ©Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Más rica en detalles textiles es la descripción de la exaltación al trono de Carlos IV y María Luisa de Parma en Madrid. En ella se describe la decoración de cada uno de los palacios de los nobles de la ciudad con todo lujo de detalles. De la casa de Pedro Rodríguez de Campomanes, I conde de Campomanes, en la plazuela de la Villa, dice: "En los tres intercolumnios, tres puertas recibían con ménsulas los balcones. El de en medio se ocupaba con un dosel para los retratos de SS. MM. pintados por don Francisco Goya, pintor de cámara de S.M."[1490]; de la de Manuel Negrete de la Torre (1736 – 1818), III conde de Campos de Alange, en la calle de Alcalá: "Engalanáronse [sic, se engalanaron] además todas las ventanas con cortinajes azules guarnecidos de plata"[1491]; de la de Francisco Antonio Bernaldo de Quirós y Cienfuegos, IV marqués de Monreal, en la calle de Atocha: "todos los huecos se engalanaron con tafetanes azules y gasas de plata"[1492]; y de la de Francisco de Paula Gómez de Terán y García de La Madrid (1754 – 1793), II marqués de Portago, en la misma calle: "y lo restante de la fachada se cubrió de tafetanes y sobrepuestos transparentes para la iluminación"[1493]. Por su parte, Joaquín José de Arteaga-Lazcano y Mendoza, III marqués de Valmediano, con casa en la carrera de San Jerónimo, dispuso "en el cuarto principal, dos columnas corintias hacían lugar

[1490] SEMPERE Y GUARINOS, Juan. *Descripción de los ornatos públicos con que la corte de Madrid ha solemnizado la feliz exaltación al trono de los reyes nuestros señores don Carlos IV y doña Luisa de Borbón, y la jura del serenísimo señor don Fernando, príncipe de Asturias.* Madrid: Imprenta Real, 1789, p. 2.
[1491] *Ibídem*. p. 18.
[1492] *Ibíd*., p. 29.
[1493] *Ibíd*., p. 34.

sobre un majestuoso dosel carmesí guarnecido de oro (compañero a todo el cortinaje de la casa) al retrato de la reina nuestra señora pintado por don Bernardo Costa"[1494].

Fig. 98. Núm. de inv. 0845. *Arco de triunfo en la calle de Carretas* (*Ca*. 1763), Lorenzo Quirós. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

El resto de descripciones sobre la decoración de los exteriores de los palacios nobiliarios son mucho más extensas, como la de la casa de Judas Tadeo Fernández de Miranda y Villacís (1739 – 1810), V marqués de Valdecarzana, en la calle de Alcalá:

> "Sobre un cuerpo bajo robusto, cuyo medio ocupaba la portada, se elevó un cuerpo de seis columnas de jaspe colosales, de orden corintio, cuyos capiteles, basas y miembros correspondientes se imitaron a bronce dorado. En el intercolumnio principal se fingió un grande arco, en que se puso un dosel, y un almohadón carmesí guarnecido de oro (compañero de todo el cortinaje de la casa) para los bustos corpóreos de SS. MM."[1495].

De la casa de la condesa-duquesa viuda de Benavente, María Josefa Pimentel y Téllez-Girón, en la calle de Alcalá, explica:

> "Los entrepaños adornados graciosamente, la buena forma de los mecheros, los colores suaves y bien escogidos que se dieron, las agujas con el remate caprichoso de las estrellas, y el gusto de los cortinajes concurrieron para el lucimiento de este ornato, cuyo efecto se duplicó con cada una de sus tres copiosos y bien dispuestas iluminaciones"[1496].

[1494] *Ibíd*., p. 44.
[1495] *Ibíd*., p. 14.
[1496] *Ibíd*., p. 16.

Realmente interesante son las aportaciones al estudio del ornato del palacio de los duques de Alba, José Álvarez de Toledo Osorio y María Teresa de Silva Álvarez de Toledo, también en la calle de Alcalá:

> "balcón circular a la calle de Alcalá (en cuyo medio se colocaron debajo de un rico dosel las estatuas de la Paz y la Justicia); y por otra parte al jardín, enfrente de la casa del Señor Duque, adonde guiaban para la travesía unas calles de arcos vistosamente adornados de parras figuradas, tafetanes, y tiestos que servían de candelabros.
> […]
> Sobre las ocho columnas del recinto del salón, otras ocho de orden corintio formaban un templete abierto que por la parte de la calle y del jardín servía de remate, y por dentro abrazaba un pabellón carmesí ricamente guarnecido, que era con novedad colgadura y cielo a un mismo tiempo.
> […] no hemos referido con individualidad, como en otras partes, las colgaduras, guarniciones, arañas, candelabros &c. que realzaban el ornato del señor duque de Alba; porque sobre ser muy difícil apurar su variedad y número, en esta casa era lo menos reparable lo que en otra hubiera sobrado para engalanarla"[1497].

Le sigue la casa del marqués de Cogolludo, Luis María Fernández de Córdoba y Gonzaga (1749 – 1806), en la calle de Atocha, sobre la que dice que en el segundo cuerpo dispusieron "cuatro columnas coronadas de un frontispicio triangular hacia campo en el medio a una gran cortina en que dos Famas, acompañadas de varios niños, sostenían y admiraban los retratos de SS. MM. Todo de medio relieve"[1498], y en toda la casa "se añadieron lucidos cortinajes carmesíes, guarnecidos de oro, quince arañas de cristal, y setenta hachas cada noche de las iluminaciones"[1499].

Por último, en lo que respecta a las casas de nobles, en el palacio de Pedro de Alcántara Fernández de Híjar y Abarca de Bolea (1741 – 1808), IX duque de Hijar, en la carrera de San Jerónimo,

> "cubriendo el balcón, se levantó un grande pabellón de damasco carmesí, que figuraba un manto Real forrado de armiños con ricas guarniciones de oro. Sosteníanlo [sic, lo sostenían] dos muchachos a los lados, y servía de remate una Fama volando. En su medio estaban los retratos de SS. MM. Pintado por Don Francisco Goya; y a sus pies sobre un almohadón de terciopelo carmesí había un león coronado, empuñando el cetro, la espada y los globos.
> […]

[1497] *Ibíd*., pp. 23 y 25 – 26.
[1498] *Ibíd*., p. 30.
[1499] *Ibíd*., p. 31.

> Añadiéronse [sic, se añadieron] trece arañas de cristal en los balcones del cuarto principal, cuyos huecos y antepechos se colgaron de tafetanes de color de leche guarnecidos de oro"[1500].

El resto de edificios públicos también fueron decorados con llamativos textiles. La Real Casa de Correos, en la Puerta del Sol, adornó su balcón con "dos columnas alusivas a la empresa de la España, detrás de las cuales retozaban un gran paño sostenido de dos muchachos. Dentro de él se colocaron los retratos de SS. MM. de más de medio cuerpo, pintados por don Francisco Goya"[1501]. La Casa de la Diputación de los Cinco Gremios Mayores, en la calle de Atocha, colgaron de sus ventanas "pintoresco cortinajes de damasco carmesí, con guarniciones de plata y oro alternativamente"[1502]. En el edificio de la Panadería de la Plaza Mayor se colocó "un rico dosel carmesí guarnecido de oro en el medio, cortinajes de damasco del mismo color en todos los demás balcones"[1503]. En la Casa de la Imprenta Real, en la calle de Carretas, adornó sus balcones con "cortinajes azules guarnecidos de plata, y mecheros de contorno gracioso para iluminaciones"[1504].

Sobre la Real Casa de la Academia de las Tres Nobles Artes, sita en la calle de Alcalá, se contó que "En los huecos de las ventanas se colocaron pintorescamente cortinajes carmesíes con reversos azules y de color de caña, guarnecidos de galones, flecos y borlas de plata. En el balcón de en medio, y en su antepecho se usó la distinción de que los reversos fuesen azules y de color de rosa con las guarniciones de oro"[1505]. Y por último, en la Real Casa de la Aduana, en calle Alcalá,

> "Las cinco puertas y los ochenta y siete huecos de ventanas que tiene, daban igualmente campo para lucir alguna novedad en el ornato. Con efecto, por rumbo nuevo que hasta en lo material significase la variedad alegre de las fiestas, se entretejió un sin número de cortinas carmesíes con otro sin número de cifras, conchas, festines, guirnaldas, colgantes, cornucopias &v.; cuyos adornos blancos y dorados jugaban con simetría por encima de las cornisa, por los frisos de las ventanas, y por los antepechos"[1506].

[1500] *Ibíd*., pp. 50 – 51.
[1501] *Ibíd*., p. 5.
[1502] *Ibíd*., p. 36.
[1503] *Ibíd*., pp. 38 – 39.
[1504] *Ibíd*., p. 52.
[1505] *Ibíd*., p. 13.
[1506] *Ibíd*., p. 6.

4.2.3. Carruajes y sillas de manos

> "Los carruajes distanciaron y diferenciaron al príncipe y a los cortesanos, porque contribuyeron no solo a que pudieran viajar y desplazarse más rápida y cómodamente, sino sobre todo porque sirvieron para explicitar el poder, la riqueza y el estatus de sus dueños. El coche no puede, pues, separarse del nacimiento de la corte como forma de poder típica de las sociedades modernas y ha de ser considerado como elemento imprescindible del poder del príncipe y como uno de los principales atributos de los cortesanos entre los siglos XVI – XIX"[1507].

A mediados del siglo XVI y principios del siglo XVII surgieron una serie de cambios en los vehículos medievales que dieron lugar al coche prácticamente tal y como se entendió en el siglo XVIII[1508]. La caja, el cuerpo principal del vehículo[1509], se asienta sobre el chasis o juego, compuesto de un eje delantero y otro trasero de dos ruedas cada uno. Aquí encontramos las ballestas, unos muelles en forma de arco, construidos con varias láminas elásticas de acero superpuestas, utilizadas para la suspensión de vehículos[1510], y las palomillas, unas piezas de bronce que por la parte superior son cóncavas en forma de medio círculo, sobre las cuales se asienta y se mueve el eje[1511].

La caja tiene una ventanilla grande en la parte delantera y a los lados dos puertas con sus cristales, que también reciben el nombre de vidrios[1512], y dentro hay asientos con almohadones, revestidos todos ellos con ricos tejidos, donde había una capacidad de hasta cuatro personas[1513]. Estos descansan sobre la arquilla, que correspondería con el maletero[1514]. A los lados de los asientos lleva los ladillos de cuero[1515]. El cielo es el

---

[1507] LÓPEZ ÁLVAREZ, Alejandro. *Poder, lujo y conflicto en la corte de los Austrias. Coches, carrozas y sillas de mano, 1550 – 1700*. Madrid: Polifemo, 2007, p. 26.

[1508] Coche es un genérico para definir al carro con cuatro ruedas, en el que cuelga una caja cubierta, con un cristal grande delante, y a los lados dos puertas con sus cristales. Dentro de la caja hay asientos con sus almohadones, y normalmente se acomodan hasta cuatro personas. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 236, 3.

[1509] *Ibídem*. p. 236, 3.

[1510] MARTINS CRESPO, Patricia. *La colección de carruajes de Patrimonio Nacional. Puesta en valor y musealización* [Trabajo Fin de Máster, Máster en Estudios Avanzados de Museos y Patrimonio Histórico-Artístico, curso 2017/2018. Director: Félix Díaz Moreno]. Madrid: Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 2018, pp. 32 – 33.

[1511] Pieza de bronce, que por la parte superior es cóncava en forma de medio círculo, sobre el cual asienta y se mueve el eje de hierro que tienen algunas máquinas. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1737, p. 98, 1.

[1512] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*..., 1739, p. 481, 2.

[1513] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 236, 3. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1770, p. 195, 2.

[1514] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1726, p. 398, 1.

[1515] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 347, 2.

techo, ligeramente cóncavo revestido de tela a gusto del dueño[1516]. Esto va con bollones, clavos grandes dorados o estañados con que se adorna[1517], y tachones, tachuelas grandes, regularmente doradas o plateadas[1518]. Para subir o bajar del vehículo está el estribo, que normalmente se compone de barras o varillas de hierro, entre las que se asienta una tabla proporcionadamente larga y angosta para poner y apoyar el pie y, con unas vaquetas, se forma un caja o hueco, sobre las varillas o barras de hierro que quedan cubiertas con las vaquetas, que se fija y asegura en la madera de las puertas del carruaje[1519].

Fig. 99. *Solemne entrada de Luis XIV de Francia y María Teresa de Austria en Arrás el 8 de julio de 1667* –detalle– (1667), Jean Hubac. ©Grand Palais des Champs-Elysées, París

En la segunda mitad del siglo XVII los carruajes tomaron un nuevo impulso en Francia. De acuerdo a los designios de Luis XIV, se creó en la corte la denominada *grand carrosse* o *carrosse moderne*. El arquitecto encargado fue Jean La Pautre (1618 – 1682)[1520]. Como era de esperar, dada la suntuosidad extendida en Versalles lo que el joven rey necesitaba era una carroza con la que mostrarse ante los nobles y ser admirado, de ahí la suntuosidad, el lujo y la riqueza de este vehículo. Se trataba, pues,

[1516] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 344, 2.
[1517] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1726, p. 1726.
[1518] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1739, p. 209, 1.
[1519] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1732, p. 653, 2.
[1520] RODRIGO ZARZOSA, Carmen. *Carruajes del Palacio de los Marqueses de Dos Aguas. Museo Nacional de Cerámica*. Madrid: Dirección de los Museos Estatales, Ministerio de Cultura, 1991, p. 39.

de un expositor donde pasear al rey y su familia como seres celestiales elegidos por Dios. Además, tomaron partido en la recepción de embajadores, de ahí que se convirtieran en piezas fundamentales para el alarde de la grandeza del Rey Sol, tal y como se puede comprobar en la *Solemne entrada de Luis XIV de Francia y María Teresa de Austria en Arrás el 8 de julio de 1667*, obra de Jean Hubac, en la que los monarcas llegan en una espléndida carroza dorada[1521] [fig. 99].

Entre las innovaciones más importantes añadidas con la aparición de la *grand carrosse* cabe señalar el *cuello de cisne*, que venían a ser dos arcos de acero que unían la viga central colocada por debajo de la caja. Con él y con la *quinta rueda*, dos piezas circulares sobrepuestas en el eje delantero, se facilitaron las maniobras. Otro añadido fue la aplicación de resortes de láminas de acero en las ballenas de las esquinas de la caja donde estaban las correas de suspensión para aminorar la sensación de movimiento a los pasajeros en el viaje. Por último, se introdujo el pescante[1522], el asiento con almohadón para el cochero, localizado sobre el eje delantero[1523]. Este tenía un tejadillo para resguardar del agua a los que van sentados[1524]. Derivado de este puesto está el petral, que es la correa o faja que, cogida por ambos lados a la parte delantera de la silla de montar, ciñe y rodea el pecho de la cabalgadura[1525]. También la brida, las riendas con las que se frena al caballo[1526]. Los tirantes o tiro son las cuerdas o correas que, cogidas a las guarniciones de las mulas, sirven para tirar del carruaje[1527]. Por último, citar la mantilla, que es el adorno que cubre las ancas del caballo[1528].

El coche alcanzó su máxima evolución durante todo el siglo XVIII, la época de las grandes carrozas cubiertas de molduras talladas y doradas, decoradas con pinturas de temas mitológicos o alegóricos, y revestidas interiormente con ricos terciopelos. En la segunda mitad es cuando se produjo la gran evolución técnica, que también tuvo su reflejo en la estética, "en cuanto a la suspensión, con la incorporación de los resortes de muelles, las ruedas que añaden las llantas de un pieza fijadas en caliente, y la

[1521] Grand Palais des Champs-Elysées, París.
[1522] BESSONE, Silvana. "El camino hacia el carruaje". En ANDRADA-WANDERWILDE QUADRAS, Teresa (coord.). *Historia del carruaje en España*. Madrid: Fomento de Construcciones y Contratas, 2005, p. 102.
[1523] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1737, p. 242, 1.
[1524] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de* la…, 1739, p. 235, 2.
[1525] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. "Petral". En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/petral (03.03.2020).
[1526] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1770, p. 532, 1.
[1527] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1739, pp. 281, 2 y 282, 2.
[1528] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 489, 1.

disminución de volumen en los juegos, que permite una mayor elegancia formal, a la vez que facilitan el giro de las ruedas delanteras”[1529].

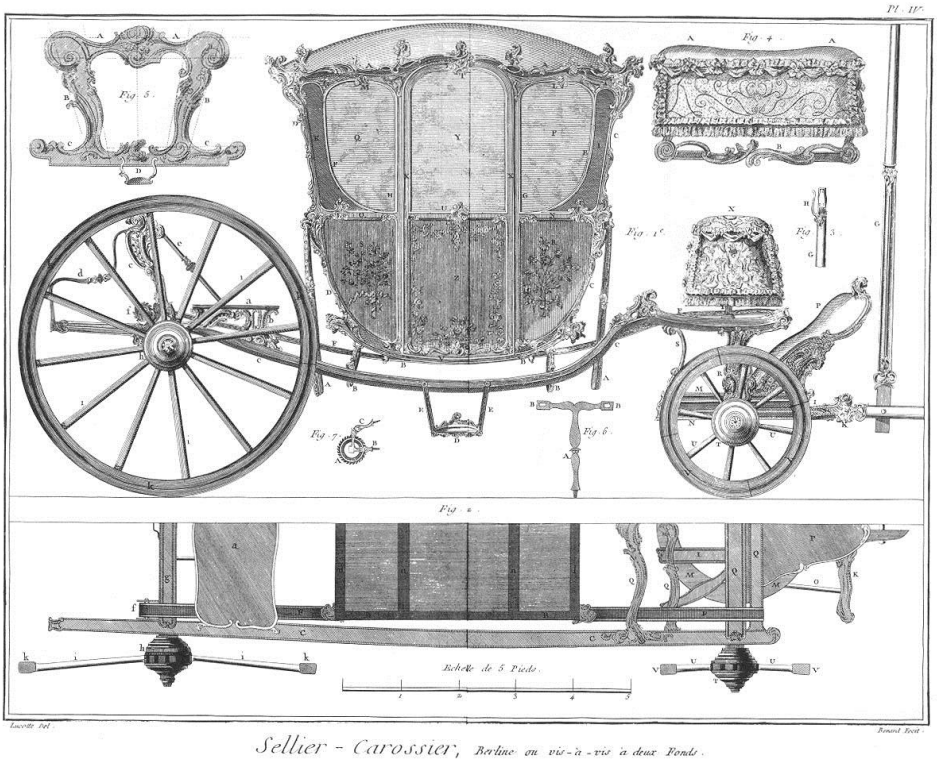


Fig. 100. *Berlina*. DIDEROT, Denis; ROND D'ALEMBERT, Jean le. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers.* París: Briasson, David, Le Breton, Durand, 1771, vol. 9, *Sellier-carrossier*, fig. 4.

En este periodo se implantó la berlina, que debe su nombre a la ciudad donde se cree que fue creada, Berlín [fig. 100]. Su desarrollo fue muy grande e incorporó novedades en esta y en la siguiente centuria, hasta la llegada del siglo XX. Este tipo de vehículo tenía dos varas que unían los ejes que hay a los extremos. La caja se sujetaba en estas dos varas a través de unas correas de cuero que salen de cada una de las esquinas y se asentaban en sus laterales sobre dos grandes correas de cuero tensadas por el “cric”, un mecanismo enrollado situado en el juego trasero. Esto permitía una mayor suspensión, estabilidad y comodidad respecto a las carrozas habituales. La berlina incluía en sus extremos delanteros una curvatura que remplazaba el “cuello de cisne” propio de la *grand carrosse*. Lo más destacado es que, a partir de 1770, la caja de las berlinas dejó de gravitar sobre las correas de cuero y se empezó a sujetar con otras más cortas. Estas se fijaban a unas piezas dispuestas en la base de las cuatro ballestas, que

[1529] GALÁN DOMINGO, Eduardo. “De las Reales Caballerizas a la Colección de Carruajes del Patrimonio Nacional”. *Arbor CLXIX*, núm. 665, mayo 2001, pp. 228 - 229.

podían tener forma de S o C. Gracias a la industria inglesa se empezaron a fabricar varas de acero, lo que les otorgó más ligereza[1530].

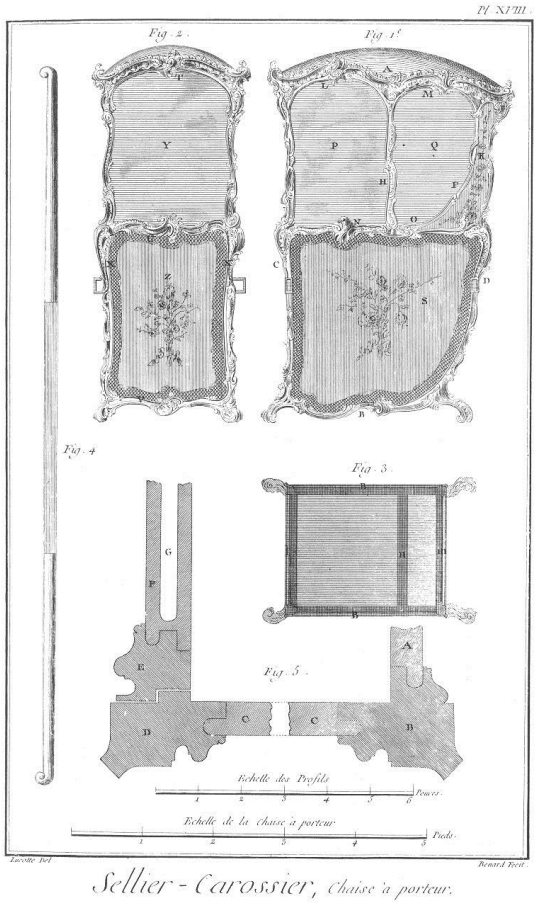


Fig. 101. *Silla de manos*. DIDEROT, Denis; ROND D'ALEMBERT, Jean le. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers.* París: Briasson, David, Le Breton, Durand, 1771, vol. 9, *Sellier-carrossier*, fig. 18.

Por su parte, las sillas de manos, otro de los transportes más característicos de la realeza y la nobleza, se utilizaron en los paseos por la ciudad y fueron un imprescindible símbolo de comodidad y, sobre todo, de prestigio en las cortes europeas [fig. 101]. Su caja de madera estaba cubierta en óvalo con disminución hacia abajo, forrada por dentro y en el exterior podía tener alguna piel, tela o pintura. La puerta estaba en la delantera con un gran cristal. Incluía dos varas fuertes y largas con las que los silleros podían llevarla con unos correones por los hombros. Su forma es muy similar a la de la litera, que era más prolongada, con dos asientos o un colchón para ir recostado. La llevaban dos hombres, mulas o caballos y las varas estaban afianzadas en dos grandes sillones[1531]. También sobresalió la estufa, una carroza grande, cerrada por todas partes y

[1530] MARTINS CRESPO, Patricia. *Op. Cit.*, p. 33.
[1531] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1783, pp. 600, 3 y 856, 2.

con las puertas dispuestas de tal modo que si las cerraban no entraba aire fácilmente. La luz llegaba por los vidrios cristalinos de los laterales y la delantera[1532]. Junto a ella, el forlón, que era como una carroza, pero sin estribo[1533].

La calesa es otro de esos carruajes que encontraremos en el siglo XVIII. Se compone de una silla de madera cubierta de piel, abierta por delante, sobre dos varas con ruedas y normalmente tirada por mulas[1534]. La silla de posta, por su parte, tiene dos o cuatro ruedas, para el servicio de correos y de viajeros entre poblaciones[1535]. La silla volante es un medio coche con un asiento en el que caben dos personas, puesto sobre dos varas, con dos ruedas y tirado por un caballo, con las puntas de las varas sobre la silla[1536].

Todos estos carruajes tienen algo en común, y es que podían estar forrados con telas. Sus cajas estaban revestidas interiormente con ricos tejidos de seda, tanto los asientos como las paredes y los almohadones colocados para mayor comodidad de los pasajeros, así como las cortinas que había en los vidrios que daban al exterior. Además, también podían estar decoradas exteriormente con textil, piel o pinturas. Para mayor ostentación, era común encontrar revestimientos de terciopelos con decoración bordada de plata dorada o en su color. Si bien, también los hubo con tejidos de seda labrados, que seguían los diseños que ya hemos visto. Con la particularidad de que, al tratarse de formatos de tamaño medio, podían estar adornados tanto con textiles usados habitualmente para decoración como aquellos que eran más propios de la indumentaria.

Con la Real Pragmática de 1723, Felipe V determinó que en aras de la protección de la industria nacional la tapicería de los carruajes "ni haga bordado de oro, ni de seda, ni forrado en brocado, tela de oro, ni de plata, ni de seda alguna que lo tenga, ni con franjas, ni trencillos[1537], ni otra guarnición alguna de puntas de oro, ni de plata"[1538], sino que en su lugar se hicieran con terciopelos, damascos u otros tejidos de seda fabricados en territorio hispano o en alguna provincia amiga con la que se tuviese contacto comercial, guarnecidos con cintas, galones y flecos de seda. En cuanto a las

[1532] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 451, 2.
[1533] MARTINS CRESPO, Patricia. *Op. Cit.*, p. 29.
[1534] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 176, 2.
[1535] "Silla de posta". En *Enciclopedia Universal.* 2012 https://enciclopedia_universal.esacademic.com/228394/silla_de_posta (27.06.2019).
[1536] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 841, 3.
[1537] Cinta de plata u oro, guarnecida de piedras, que se pone para adorno. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la…*, 1739, p. 349, 2.
[1538] FELIPE V. *Op. Cit.*, p. 7. (Documento 21)

sillas de manos, se prohibió tapizarlas con brocados de oro o plata y seda, y con bordados y, por el contrario, sí se podían revestir con terciopelos, damascos u otros tejidos de seda guarnecidos como los anteriores[1539]. En parte se respetaron estas prohibiciones, porque veremos una abundancia de damascos y terciopelos frente al resto de tejidos, pero para nada significó una aceptación absoluta de las reglas marcadas.

4.2.3.1. *Carruajes y sillas de manos en las Colecciones Reales*

Patrimonio Nacional cuenta con una gran variedad de modelos de coches y sillas de manos pertenecientes al último tercio del siglo XVIII, al XIX y al XX. Además, tiene algunas piezas de los siglos XVI y XVII: la *Litera del emperador Carlos V* (1500 – 1558)[1540], la *Silla de manos de Felipe II* (1527 – 1598)[1541] y la *Carroza Negra*[1542] del último cuarto del siglo XVII, una *grand carrosse* denominada así por el color de la madera tallada de su caja, que perteneció a la reina Mariana de Austria[1543] [fig. 102]. La fecha de realización ronda entre 1670 y 1680, cuando estaba en auge el "ebanizado" de las cajas, y podría haber sido realizada en Francia, Austria o Flandes, territorios con los que la reina tenía un fácil contacto. El interior es de terciopelo negro con bordados de gran relieve en puertas, esquinas y centro del pabellón[1544].

Fig. 102. Núm. de inv. 10008001. *Carroza Negra* (último cuarto del siglo XVII), manufactura francesa, austriaca o flamenca. ©Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid

[1539] *Ibídem*. pp. 7 – 8.
[1540] Núm. de inv. 10008046 (siglo XVI).
[1541] GALÁN DOMINGO, Eduardo. "De las Reales…", p. 227.
[1542] Núm. de inv. 10008001.
[1543] GALÁ DOMINGO, Eduardo. "La Carroza Negra". En ANDRADA-WANDERWILDE QUADRAS, Teresa (coord.). *Historia del carruaje en España*. Madrid: Fomento de Construcciones y Contratas, 2005, pp. 150 – 152.
[1544] *Carroza negra*. Madrid: Patrimonio Nacional. https://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/carruajes/carroza-negra (20.06.2019).

De la primera mitad del siglo XVIII se conserva una silla de manos con tapicería de terciopelo carmesí sustituida en el último tercio del siglo XIX o comienzos del XX[1545]. De la segunda mitad de la centuria tenemos la *Silla de manos de Bárbara de Braganza*, de estilo rococó, pintada por el italiano Corrado Giaquinto (1703 – 1766) y revestida interiormente con terciopelo carmesí bordado en oro del último tercio del siglo XIX[1546] [fig. 103], y la *Silla de manos de los duques de Medinaceli*, tapizada en la misma fecha que el primer ejemplo[1547]. De la reina María Luisa de Parma se conservan tres, dos de 1792[1548] y una de 1795[1549]. Las dos primeras parecen tener la tapicería original y la tercera combina el tejido original con remiendos posteriores.

Fig. 103. Núm. de inv. 10008048. *Silla de manos de Bárbara de Braganza* (segundo tercio del siglo XVIII), manufactura italiana y pinturas de Corrado Giaquinto.
©Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid

En cuanto a las berlinas, en primer lugar contamos con la llamada *Berlina Dorada*[1550], de mediados de siglo, que perteneció a los marqueses de Alcántara y que

[1545] Núm. de inv. 10008049.
[1546] Núm. de inv. 10008048.
[1547] Núm. de inv. 10008047.
[1548] Núm. de inv. 10008051 y 10008052.
[1549] Núm. de inv. 10008050.
[1550] Núm. de inv. 10008002.

fue adquirida en 1913, durante el reinado de Alfonso XIII (1886 – 1941)[1551], para completar el vacío generado en la colección[1552] [fig. 104]. Su tapicería, probablemente, pertenezca a la centuria anterior a su adquisición. La de los marqueses de Branchiforte es del último cuarto del siglo XVIII y presenta una decoración original[1553]. De la misma fecha y comprado en París es el llamado *Coche de Concha* que, probablemente, tiene tejidos del siglo siguiente[1554]. Por su parte, las literas pasaron a un segundo plano por no cumplir los objetivos del ceremonial implantado por la corte de Luis XIV y trasladado a España con Felipe V[1555].

Fig. 104. Núm. de inv. 10008002. *Berlina dorada* (mediados del siglo XVIII).
©Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid

¿Qué ocurrió con el resto de la colección? Pese a lo que podamos pensar, el incendio del antiguo Alcázar no fue el causante de la perdida de carruajes anteriores a la Navidad de 1734, pues los edificios periféricos apenas sufrieron daños con el fatídico suceso[1556]. Al parecer, en las Caballerizas Reales, el Palacio del Buen Retiro y otros edificios cercanos al palacio contaban con 169 carruajes en tiempos de Carlos III que, en su mayoría, eran coches extranjeros con características muy singulares[1557]. Pero con Carlos IV se produjo un periodo de cambio de gusto, que justificaría el hecho de que los grandes coches tallados y dorados del siglo anterior fueran sustituidos en gran medida por las nuevas adquisiciones de los primeros años del siglo XIX. Pero no fue así, porque

[1551] GALÁN DOMINGO, Eduardo. "Lujo sobre ruedas. En torno a la restauración de dos carruajes de Patrimonio Nacional". *Reales Sitios: revista de Patrimonio Nacional*, núm. 155, 1º trimestre, 2003, pp. 69 – 71.
[1552] MARTINS CRESPO, Patricia. *Op. Cit.*, p. 32.
[1553] Núm. de inv. 10008003.
[1554] Núm. de inv. 10008004.
[1555] GALÁN DOMINGO, Eduardo. "De las Reales…", p. 228.
[1556] *Ibídem*. p. 228.
[1557] TURMO, Isabel. *Museo de Carruajes*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1969, p. 22.

en 1808 aún se conservaban la mayor parte de los coches de gala inventariados con Carlos III. Sin embargo, con la llegada de Fernando VII, a partir de 1814, prácticamente la totalidad de estos habían desaparecido[1558].

El reinado de Carlos IV trajo a los carruajes el lujo más extremo y refinado. En Madrid se fabricaban coches de alta gama –de hecho, existía la Real Fábrica de Coches de SS.MM., con talleres localizados en el Avapiés, pero esta se incendió el 18 de agosto de 1800–, aunque la corte española aún miraba a París[1559]. Por eso, en 1800 trajeron a Jean-Démosthène Dugourc, que se encargaría de dirigir la decoración de algún carruaje real. En estos años llegaron los vehículos más lujosos de la colección, cinco berlinas de gala, datadas entre 1790 y 1810, bajo los designios de los estilos Directorio, Consulado e Imperio, con elementos como las placas de *verre eglomisé*, con las que se cubrían las cajas, de moda a finales de la centuria. Junto a estos coches encargados en París, María Luisa de Parma solicitaba sillas de manos a los artesanos madrileños. La más señalada tenía la cubierta de taracea de maderas finas, como los exquisitos muebles del momento, de ahí que la reina llegase a pagar la exagerada cantidad de 190.000 reales en 1795[1560].

Por citar unos ejemplos decimonónicos, entre 1829 y 1833 Julián González realizó un coche de caballos para Fernando VII[1561] [fig. 105]. El interior de la caja de la berlina está revestido con terciopelo rojo bordado con hilos metálicos y guarnecido con pasamanería. Los bordados polícromos sobrepuestos sobre el pabellón, puertas y testero tienen una temática variada a modo de cuadros[1562]. De 1841 es la *Berlina Coupe de Gala* con firma "Bekmann" (París), que perteneció al rey consorte Francisco de Asís de Borbón (1822 – 1902). Interiormente presenta una decoración textil de terciopelo bordado con hilos dorados, que incluye pasamanería[1563].

[1558] GALÁN DOMINGO, Eduardo. "De las Reales…", pp. 230 – 231.
[1559] LOPEZ CASTÁN, Ángel. "Arte e industria en el Madrid del siglo XVIII". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. IV, 1992, p. 260.
[1560] GALÁN DOMINGO, Eduardo. "De las Reales…", p. 230.
[1561] Núm. de inv. 10008011.
[1562] *Coche de la Corona Real*. Madrid: Patrimonio Nacional. https://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/carruajes/coche-de-la-corona-real (20.06.2019).
[1563] "Finalizada la Restauración de la berlina coupé de gala de Patrimonio Nacional". *Logopress. Revista de arte*, 21 de septiembre de 2016. https://www.revistadearte.com/2016/09/21/finalizada-la-restauracion-de-la-berlina-coupe-de-gala-de-patrimonio-nacional/ (20.06.2019). Detalles técnicos en: FERNÁNDEZ-MIRANDA LOZANA, Fernando; PARTOR MOR, Alicia. *Pliego de prescripciones técnicas expediente nº "restauración de una carroza"*. Madrid: Patrimonio Nacional, 13 de mayo de 2015.

Fig. 105. Núm. de inv. 10008011. *Tren Real de Fernando VII* (1833), Julián González. ©Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid

4.2.3.2. *Carruajes y sillas de manos de la nobleza*

Algunas tipologías de carruajes, pertenecientes a la nobleza del momento, ya los hemos visto en las Colecciones Reales. En los museos españoles también encontramos algunos ejemplos destacados, como la *Carroza de las Ninfas* del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí de Valencia[1564] [fig. 106]. La berlina fue encargada por el marqués de Dos Aguas y su diseño corrió a cargo de Hipólito Rovira, la talla fue ejecutada por Ignacio Vergara y con ellos colaboró Luis Domingo. Se trata de un obra de gusto rococó decorada con rocalla, hojarasca, flores, frutos, *putti*, etc. En la parte inferior de la caja tiene las cuatro ninfas pintadas que le dan nombre; su interior

[1564] Núm. de inv. CE3/00993.

está tapizado con terciopelo rojo y bordados en plata. En el citado museo hay otra berlina de la misma familia menos ostentosa, pero igualmente interesante[1565]. El vehículo, de finales del siglo XVIII, tiene una caja trapezoidal en la parte superior y circular en la inferior, y sus paneles negros y marrones están decorados con motivos pompeyanos.

Fig. 106. Núm. de inv. CE3/00993. *Carroza de las ninfas* (mediados del siglo XVIII), Hipólito Rovira, Ignacio Vergara y Luis Domingo.
©Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, Valencia

Estas berlinas se pueden ver en funcionamiento a través de las pinturas del momento, como ocurre en la obra de los años setenta *La Feria de Madrid en la plaza de la Cebada*, de Manuel de la Cruz Vázquez (1750 – 1792)[1566] [fig. 107]. El vehículo principal tiene la caja gris con molduras doradas y está tapizado interiormente con un tejido rojo, probablemente terciopelo, que igualmente reviste el pescante. Al fondo se puede ver la trasera de otro coche con aspecto de forlón. En *El cacharrero* de Goya, pintado entre 1778 y 1779, centra la composición una bonita berlina azul con molduras doradas, y probablemente el tapizado interior hiciera el mismo juego, pues el pescante platea una misma combinación entre el textil y el galón y el fleco[1567].

[1565] Núm. de inv. CE3/00994.
[1566] Núm. de inv. P000693. Museo Nacional del Prado, Madrid.
[1567] Núm. de inv. P000780. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Fig. 107. Núm. de inv. P000693. *La Feria de Madrid en la plaza de la Cebada* (1770 – 1780), Manuel de la Cruz Vázquez. ©Museo Nacional del Prado, Madrid

Aún se conservan algunas interesantes sillas de manos, como la del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, perteneciente a los condes de Aguilar[1568]. Entre las molduras deja espacios verdes, las cortinas interiores son de color salmón y el resto de la tapicería es de rayas que, junto al blanco, combina los dos colores anteriores. Otra, sin fecha exacta, es la del Museo Nacional de Artes Decorativas dorada y policromada con damasco en el interior[1569]. Una bastante conocida por el gran público madrileño es la del Museo Cerralbo de Madrid, de mediados del siglo XVIII[1570]. La silla deja ver la madera aunque tiene pintada decoraciones frutales y florales. Las molduras de rocalla sí son doradas, el cielo es de cuero, y el resto del tapizado es de tela de rayas blancas, azules y rojas. Del mismo periodo es la del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí de Valencia[1571]. Esta pieza rococó, como es habitual con rocalla y roleos, tiene pintadas escenas galantes en su exterior e interiormente está bordada. El Museo Arqueológico Nacional cuenta con una riquísima silla de manos

[1568] Núm. de inv. DE00324C (siglo XVIII).
[1569] Núm. de inv. CE18283 (siglo XVIII).
[1570] Núm. de inv. 00396.
[1571] Núm. de inv. CE3/00996.

dorada de estilo rococó de la década de 1770 con escenas mitológicas relacionadas con el Amor pintadas por Luis Paret[1572] [fig. 108]. La pieza conserva la tapicería de seda original, con tres cortinillas, el almohadón y dos reposabrazos, además de las correas para llevarla.

Fig. 108. Núm. de inv. 51962. *Silla de manos* (*Ca*. 1770 – 1776), pinturas de Luis Paret y Alcázar. ©Museo Arqueológico Nacional

Al ser bienes de gran valor, los coches también fueron tasados en los inventarios de los nobles y los personajes más adinerados del momento. En sus explicaciones, algunas de ellas bastantes extensas, reconocemos los textiles que se usaron para forrar los interiores y algunos exteriores de estos vehículos[1573]. Por ejemplo, Manuel de Arce y Astete dejó una silla de manos de hombre forrada de damasco verde con franjas y cortinas a juego[1574].

Fabrique de Tolero Osorio, marqués de Villafranca, contaba con varios modelos. El primero de ellos es una carroza poltrona, más cómoda y pensada para descansar en

[1572] Núm. de inv. 51962.
[1573] Grosso modo optaremos por la transcripción literal dado que la documentación que aparece sobre estos vehículos es bastante significativa.
[1574] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 13.981, Francisco Lázaro Mayoral (1706), "Inventario de bienes de Manuel de Arce y Astete", f. 273.

los viajes largos, como veíamos con las sillas del mismo tipo que anteriormente desarrollábamos. Esta, en concreto, fue realizada en Italia, estaba tallada y dorada, e interiormente revestida con terciopelo carmesí, aunque contaba con ocho cortinas de damasco y cuatro de vaqueta[1575], todas ellas con cordones y flocaduras[1576] de plata dorada. La siguiente carroza tenía la misma forma, aunque sus franjas eran de seda carmesí, el tapizado de terciopelo liso del mismo color y solo tenía seis cortinas de damasco. De una estufa solo se dice que tenía siete vidrios grandes con cortinas de damasco y que estaba revestida de terciopelo verde y blanco, y de un coche con cinco vidrios, que era de terciopelo azul con sus recados[1577] de invierno y de verano y que estaba guarnecido con clavos estañados[1578]. El último carruaje al que hace referencia es un estufa en forma de coche con puertas y siete vidrios grandes, revestida de terciopelo verde encerado[1579] y con galones al canto[1580]. Además de los vehículos dejados, dedica un apartado a las guarniciones. Si obviamos las piezas bordadas, tenemos tirantes encarnados a los que les faltan hebillas de bronce dorado, tela color de caña guarnecida con encaje de plata, terciopelo encarnado con sus petrales, cinco cubiertas de cordobán[1581] pespuntadas, tela de plata azul con su recado y petral de cascabeles, y una silla de brida de terciopelo de colores, por lo que muy probablemente era labrado, con guarniciones, fundas de pistolas y mantilla[1582].

Por su parte, el de Francisco Grillo, marqués de Francavila, se componía de una cubierta de coche de terciopelo carmesí con forro de tela y franjas de seda e hilo de oro, con los recados de cordones; borlas y franjas correspondientes a cinco cristales, un cielo de coche carmesí, un coche de terciopelo de colores con cortinas de verano, otro forrado

[1575] Cuero. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1739, p. 421, 1.
[1576] Guarnición y adorno de fleco que se pone en camas, coches y otros objetos para mayor lucimiento. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1732, pp. 760,2 – 761, 1.
[1577] Provisión, prevención, necesario para pasar el invierno y el verano. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1737, p. 509, 2.
[1578] Bañados de estaño. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1732, p. 628, 2.
[1579] Lienzo aderezado con cera, que sirve para resguardar del agua alguna cosa, como las ventanas, los coches, la ropa y otras semejantes. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1732, p. 442, 1.
[1580] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 13.981, Francisco Lázaro Mayoral (1708), "Inventario de bienes de Fabrique de Tolero Osorio, marqués de Villafranca", f. 972.
[1581] Piel de macho cabrío o cabra curtida. REAL ACADEMIA ESPAÑOL. *Diccionario de la*…, 1780, p. 277, 1.
[1582] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 13.981, Francisco Lázaro Mayoral (1708), "Inventario de bienes de Fabrique de Tolero Osorio, marqués de Villafranca", f. 973.

en terciopelo verde liso, ocho cortinas de carro de oro[1583] con guarnición de seda verde, un cubierta compañera con cordones y almohadones, una silla de felpa lisa verde con encaje de plata y oro, otra para caballo con la misma guarnición y tejido, pero encarnado; una silla de tafetán azul con bordado de seda y fleco, y una silla de brida de terciopelo negro con fleco de seda, clavos dorados y recados[1584].

El de Teresa Nieto de Silva, condesa de Moctezuma y marquesa de Tenebrón, contaba con un forlón tapizado y con cortinas de paño aplomado[1585] y franja de oro, y otro revestido de damasco azul "todo hecho de moda según lo que se estila"[1586]. Como en los casos anteriores, se dedicaba una parte a las guarniciones, en las que no se detiene a relatar la parte textil.

Rosalía María Aragón Pimentel y Cortés, condesa viuda de Aguilar, tenía una estufa revestida de persiana azul y blanca y cortinas compañeras para sus siete vidrios, un coche azul de paño de seda fina de colores plomo con galones y seis cortinas de tafetán doblete para tres vidrios, y un coche de cámara, por lo que también se podía ir recostado, "vestido de paño de mezcla con cinco cortinas de tafetán de color de oro y re[stañado] seda entre fina de trenzas y galones dos vidrios que falta uno en una puerta y p[o]r la parte de afuera re[fe]rido a dos órdenes de tachuela y una orden de bo[to]nes y cuatro remates, dado de color azul estañados los perfiles"[1587].

El caso de María Teresa de los Ríos Zapata y Córdoba, duquesa del Infantado y Pastrana, es bastante llamativo por la cantidad de detalles técnicos que da de sus vehículos. Con su muerte, dejó en herencia cuatro forlones, uno revestido de terciopelo verde, guarnecido con punta de España y espiguilla[1588], seis cortinas de damasco forradas de lana y cordonería de seda fina dorada; otro con la caja verde esmeralda y dorada con las puertas de damasco verde, interiormente tapizado con terciopelo del mismo color y cortinas a juego, con su correspondiente cordonería y pasamanería de

---

[1583] Tela muy fina hecha de lana originaria de Flandes, aunque se teje en otras partes. Se le llamó así porque su inventor tenía en la puerta de su tienda un carro de oro. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1791, p. 195, 2.

[1584] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 14.087, Francisco Matienzo (1717), "Inventario de bienes de Francisco Grillo, marqués de Francavila", ff. 459v – 460.

[1585] Que tiene aplomo, pesado. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1726, p. 342, 1.

[1586] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.931, Tomás González Blanco (1736), "Inventario de bienes de Teresa Nieto de Silva, condesa de Moctezuma y marquesa de Tenebrón", ff. 93 y 94.

[1587] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.219, Tomás Nicolás Maganto (1736), "Inventario de bienes de Rosalía María Aragón Pimentel y Cortés, condesa viuda de Aguilar", ff. 47 – 47v.

[1588] Galón estrecho para cubrir la costura o el canto de los vestidos. TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con*…, 1787, p. 99, 2.

seda fina; otro más sencillo con alfombrilla y cortinas de tafetán para sus tres vidrios; y, por último, el que sirvió para transportar el féretro del duque, recubierto con un tejido de tres colores, cordonería de seda fina y cortinas de damasco dorado para sus tres vidrios. Seguidamente se enumeran dos estufas, una tapizada con terciopelo carmesí y verde, guarnecida con fleco de "tercillo"[1589] y con sus almohadones y el testero bordeados de cordoncillo, y cortinas de damasco color porcelana para sus siete vidrios; y otra de terciopelo verde con siete cortinas de damasco del mismo tono, con su cordonería y "galonería" de oro correspondiente. El resto de coches son: una berlina cubierta de terciopelo, que tiene cuatro cortinas de tafetán y está bordeada con cordonería; una carroza española, tapizada interiormente con terciopelo, las cortinas eran de damasco dorado y su cordonería estaba tachonada, mientras que por fuera estaba recubierta de carro de oro blanco, gallada[1590] de galones de Santa Isabel; una silla de posta francesa, revestida con un tejido de tres colores, con cortinas de tafetán para sus tres vidrios y cordonería de seda fina dorada; y una calesa de vaqueta[1591].

Lo mismo ocurre con el de Gonzalo Joseph Arias-Dávila Coloma y Borja, conde de Puñonrostro. Este también incluye cuatro forlones, uno de "segri" con cordonería y galones dorados y seis cortinas de tafetán, otro de terciopelo carmesí con sus galones de seda y seis cortinas de damasco del mismo color, otro revestido como el anterior, pero con cortinas de tafetán de seda dorado, y otro de "segri" azul y cortinas de tafetán para sus tres vidrios. Además, añade una berlina de terciopelo carmesí con cortinas del mismo tejido[1592].

Por último, en el inventario de Manuel de Aguilar incluye un forlón de cuatro asientos con tela verde, por eso considera que su caja está a la moda, y por fuera continua el mismo color, con molduras doradas. Esta definición de nuevo nos habla de la magnitud del término, no limitada únicamente al vestir. También destaca una berlina de dos asientos de terciopelo encarnado y caja "color de chocolate"[1593].

[1589] Puede ser un diminutivo de "tercio", un género de cinta algo más ancha que el listón. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1739, p. 253, 2.
[1590] Embellecido y adornada con muchos colores. TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con*…, 1787, p. 218, 2.
[1591] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 14.916, Manuel Naranjo (1737), "Inventario de bienes de María Teresa de los Ríos Zapata y Córdoba, duquesa del Infantado y Pastrana", ff. 48v – 50v.
[1592] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.223, Tomás Nicolás Maganto (1738), "Inventario de bienes de Gonzalo Joseph Arias-Dávila Coloma y Borja, conde de Puñonrostro", ff. 1025v – 1026v.
[1593] AHPM, Protocolos notariales, leg. 15.238, Tomás Nicolás Maganto (1748), "Inventario de bienes de Manuel de Aguilar", ff. 413v – 414.

Tanto en este último inventario como en el de la condesa de Moctezuma y marquesa de Tenebrón utilizan el término de "moda", en el primero referido a la caja del mismo color que los asientos y, en el segundo, al damasco azul de su interior. Tal y como ocurre en la actualidad, el concepto a veces es utilizado como sinónimo de estilo artístico, aunque bien sabemos que cuando se trata de moda la permanencia del gusto es temporalmente inferior. En el caso de los carruajes vemos como existe una abundancia de coches rococós y, en menor medida, neoclásicos, estética con mayor presencia en determinadas decoraciones pasado el 1800. En cuanto a las tapicerías, abundan los damascos y terciopelos, como es propio de los tejidos empleados en la decoración de los interiores palaciegos. También hay una presencia destacada del tafetán, ya fuese bordado o no. Las piezas cubiertas de tela eran guarnecidas con franjas, cordones, encajes, tercios y flecos, dorados, plateados o de colores. También se remataron con borlas y, curiosamente, con cascabeles, lo cual no haría el viaje especialmente tranquilo, pero sí contribuiría a llamar la atención a su paso por la suntuosidad del vehículo. Los colores más repetidos fueron el rojo y el verde, pues son asociados al poder, la riqueza y la nobleza. A ellos se añaden otros igualmente significativos, como el fuego o el oro, y también el azul, muy vinculado con la realeza[1594].

4.3. RELIGIÓN

El *Diccionario de la lengua castellana* de 1734 define "liturgia" como "la forma, rito y modo de celebrar el Santo Sacrificio de la Misa, y los Oficios Divinos, y cualquier ministerio piadoso"[1595]. En esa "orden y forma con que se llevan a cabo las ceremonias de culto"[1596] es muy importante la indumentaria religiosa, el "conjunto de vestiduras y ornamentos con el que deben revestirse los ministros de las distintas confesiones religiosas para ejercer los deberes litúrgicos que les competen"[1597]. Todos estos ornamentos son un signo de distinción que consiguen diferenciar al clero de los fieles, a los cuales no se les permite su uso. También es un signo de poder que confiere dignidad al portador de la prenda por la función que desarrolla[1598]. En este sentido, no solo es importante el hecho de que los celebrantes se vistan de una manera determinada para la liturgia, sino que, además, hay que vestir el templo con cortinas y paños.

[1594] HELLER, Eva. *Op. Cit.* p. 42
[1595] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 417, 2.
[1596] ÁGREDA PINO, Ana María. "Indumentaria religiosa". *Emblemata. Revista aragonesa de emblemática*, núm. 17, 2011, p. 107.
[1597] *Ibídem*. p. 107.
[1598] *Ibíd*., p. 108.

Desde tiempos paleocristianos, según los designios de las Sagradas Escrituras, las vestiduras del sumo sacerdote tuvieron una función precisa de imprimir "gloria y majestad"[1599]. Los sacerdotes judíos del templo, de las religiones de misterios o los del culto pagano del Imperio se diferenciaban por sus vestiduras, y esto influyó en el cristianismo[1600]. La celebración de la liturgia no era igual en todo el territorio. La liturgia oriental optó por un mayor uso de materiales ricos y telas preciosas consecuencia de un rito más complejo. En cambio, la liturgia occidental era más sencilla y sus vestiduras menos ricas[1601], aunque los ornamentos litúrgicos tuvieron su propia evolución[1602].

Al principio, los cristianos utilizaron prendas cotidianas en el ceremonial eclesiástico y, con el paso del tiempo, se codificaron expresamente para el fin religioso. Los Padres de la Iglesia prefirieron determinados tejidos acordes a la progresiva complejidad en el desarrollo de los oficios religiosos, de ese modo se pasó de la sencillez a la vistosidad[1603]. La riqueza y el lujo se justificaron con la necesidad de dotar de solemnidad el culto y mostrar respeto sagrado. Se buscaba que el creyente se asombrara y se moviera por la devoción gracias a las vestiduras y al resto de elementos que ornaban la iglesia[1604].

La multiplicidad de fórmulas creativas en la confección de ornamentos se volvió especialmente interesante entre los siglos IV y VI[1605], lo que condujo a la ausencia de uniformidad entre los distintos territorios hasta el siglo XI[1606], sobre todo en el siglo V con la anexión de los pueblos bárbaros y la influencia que estos ejercieron[1607]. Un

---

[1599] CATALDI GALLO, Marzia. *Op. Cit.*, p. 15.
[1600] FERRER GRENESCHE, Juan Miguel. "El vestido litúrgico de los cristianos". En GARCÍA SERRANO, Rafael (coord.). *La moda española en el Siglo de Oro. Museo de Santa Cruz, Toledo. 25 de marzo – 14 de junio de 2015* [cat. expo.]. Toledo: Castilla-La Mancha, 2015, p. 114.
[1601] PAZOS-LÓPEZ, Ángel. "Culto y vestimenta en la Baja Edad Media: ornamentos clericales del rito romano". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, núm. 14, 2015, p. 2.
[1602] FERRER GRENESCHE, Juan Miguel. *Op. Cit.*, p. 114.
[1603] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución de los ornamentos". En AGREDA PINO, Ana María. *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas: siglos XVI – XVIII. Aportaciones al estudio de los talleres de bordado y de las artes textiles en Aragón en la Edad Moderna*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico – Excma. Diputación de Zaragoza, 2001, p. 255.
[1604] ÁGREDA PINO, Ana María. "Indumentaria religiosa…, pp. 109 – 110.
[1605] Desde la rigurosidad religiosa más absoluta, Francisco Juan Martínez Rojas analiza la evolución de los ornamentos litúrgicos hasta esta centuria en el texto: MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan. "Sacra Paramenta. Los ornamentos litúrgicos en la Iglesia antigua (ss. I – VI)". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 27 – 36.
[1606] PAZOS-LÓPEZ, Ángel. *Op. Cit.*, p. 2.
[1607] FERRER GRENESCHE, Juan Miguel. *Op. Cit.*, p. 114.

ejemplo lo encontramos en la iglesia de San Vital de Rávena, en el mosaico de *Justiniano I y su séquito*[1608], entre los que aparece el arzobispo Maximiano con sus diáconos [fig. 109]. En este caso los eclesiásticos presentan las formas tradicionales, mientras que el resto de personajes ya plantean nuevos modelos[1609]. San Juan Crisóstomo (347 – 407) recriminó a algunos clérigos su vestido poco apropiado por seguir las nuevas modas de la época. El santo, patriarca de Constantinopla, pidió al clero que diera ejemplo con vestiduras más cercanas a la tradición cristiana – romana. La ropa de los bárbaros parecía ganar terreno, no obstante, en los territorios gobernados por los godos, siglo y medio más tarde, se recordó a los clérigos que no vistiesen con ostentación. Los eclesiásticos se encontraban entre dos aguas, entre la austeridad de los bárbaros y el lujo aristocrático de los romanos[1610].

Fig. 109. *Justiniano I y su séquito* (546 – 548). Iglesia de San Vital, Rávena

Con la Reforma Gregoriana, sobre todo con Gregorio VI (†1047) y también a partir de las intervenciones del papa León IX (1002 – 1054), se dispusieron una serie de normas para unificar la liturgia y con ellas los ornamentos que había que usar. El ascenso del poder episcopal necesitaba ser reflejado en las vestiduras e insignias. De tal modo, los textos difundidos entre los siglo XI y XII, escritos por los Padres de la

[1608] Justiniano vivió entre 483 y 565.
[1609] MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan. "Sacra Paramenta. Los…", p. 31.
[1610] FERRER GRENESCHE, Juan Miguel. *Op. Cit.*, p. 114.

Iglesia, contribuyeron a delimitar las disposiciones en torno a la forma, uso y significado de los ornamentos litúrgicos vigentes hasta bien entrado el siglo XVI[1611].

Fig. 110. *San Pedro de Osma –Capilla de Santiago Apóstol–* (primera mitad del siglo XVI), anónimo. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

Este periodo acabó con el Concilio de Trento (1545 – 1563), que incorporó a la liturgia algo profundo, trascendente e ineludiblemente bello, que traspasaba los límites de lo estrictamente religioso y pensado para el culto público[1612]. En España, las normas postridentinas de San Carlos Borromeo (1538 – 1584) tuvieron una rápida difusión, al igual que en gran parte de Italia. Nuestro país se adaptó a la línea imperante de no recortar demasiado las prendas litúrgicas, razón por la cual se conservan ornamentos de gran amplitud[1613]. Muchos presbíteros y párrocos no tomaron en cuenta las normas establecidas por el Concilio de Trento en lo que respecta a las irregularidades, extravagancias y excesos en las vestiduras sacerdotales y su propia conducta[1614]. La evolución de las vestiduras en cuanto a morfología no ha sido muy sustancial desde

[1611] PAZOS-LÓPEZ, Ángel. *Op. Cit.*, p. 2.
[1612] VV.AA. *Iglesia y monarquía*…, p. 15.
[1613] FERRER GRENESCHE, Juan Miguel. *Op. Cit.*, p. 120.
[1614] PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. "«El celo de tu casa me devora»: compostura, decoro y apariencia en el interior del templo en la España de la Ilustración. La mirada episcopal". En PEÑA VELASCO, María Concepción de la; ALBADALEJO MARTÍNEZ, María. *Apariencias de persuasión: construyendo significados en el arte*. Murcia: Universidad de Murcia, 2012, p. 453.

entonces, hasta el punto de poder sostener que los ornamentos del siglo XVI podrían ser utilizados a día de hoy, a pesar de los cambios planteados en la Edad Moderna y las alteraciones dictadas en el Concilio Vaticano II (1962 – 1965)[1615].

Fig. 111. *Casulla del Fundador* (*Ca*. 1517), manufactura romana.
©Iglesia parroquial y Santa Capilla de San Andrés, Jaén

La casulla, un ornamento que más tarde analizaremos, puede ser tomada como ejemplo para ver la evolución morfológica de los ornamentos. La de forma gótica era circular, con un agujero en el centro para introducir la cabeza, por lo que al caer sobre el cuerpo llegaba hasta los pies y tapaba los brazos, de tal modo que solo dejaba fuera las manos. En la capilla de Santiago Apóstol de la catedral de Jaén está la portada que da acceso a la sala capitular, y en su hornacina aparece *San Pedro de Osma* (*Ca*. 1040 – 1109) ataviado con una de ellas[1616] [fig. 110]. La *Casulla del Fundador* (*Ca*. 1517) de la Santa Capilla de San Andrés de la misma ciudad muestra unas hechuras en proceso de simplificación, puesto que se recorta la pieza por las mangas, pero no por el largo, estructura propia del siglo XV y heredera del corte más alargado de centurias anteriores[1617] [fig. 111]. La *Casulla de San Blas* (segunda mitad del siglo XVI),

[1615] VV.AA. *Iglesia y monarquía*…, p. 52.
[1616] Primera mitad del siglo XVI, anónimo. PRIETO JIMÉNEZ, Néstor. "Retablo de San Pedro de Osma". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, p. 67.
[1617] *Ca*. 1517, manufactura romana. AMARO MARTOS, Ismael. "La colección de tejidos y bordados de la Santa Capilla de San Andrés de Jaén". En *III Congreso Internacional Gutierre González y el*

procedente del extinto convento de San Blas de Jaén y hoy conservada en la catedral, ya es una casulla "de guitarra" o "española", como se le denominaba en Roma, que deja los brazos libres para tener mayor movilidad pero, como decíamos, adaptada a ese gusto de no recortar la pieza por la parte inferior[1618] [fig. 112].

Fig. 112. *Casulla de San Blas* (segunda mitad del siglo XVI), anónimo español.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

Las normas postridentinas de San Carlos Borromeo también dictaminaban la distribución de los ornamentos en el templo. Los armarios de la sacristía debían tener cajones movibles, separados y amplios, divididos por colores, tendidos y distribuidos con orden. Además del armario, las perchas debían estar colgadas de cables móviles y de poleas, para que se expusieran y extendieran cuando fuera oportuno. En las sacristías

---

Renacimiento. Entre Roma y la monarquía hispánica. Jaén: Universidad de Jaén, 10.09.2015 (las actas de este congreso no llegaron a ser publicadas). AMARO MARTOS, Ismael. "Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, p. 12. BARRIGÓN, María. "Vestiduras litúrgicas en la España de la época medieval". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, p. 40. AMARO MARTOS, Ismael. "Casulla del Fundador". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, p. 65.

[1618] Segunda mitad del siglo XVI, anónimo. ANGUITA HERRADOR, Rosario. "Casulla de San Blas". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, p. 79.

debía existir un armario de buenas proporciones y calidad para guardar los ornamentos más preciados. La parte inferior tendría cajones y la superior con perchas de las que colgarían los ornamentos, todo en aras de su mejor conservación[1619].

El siglo XVII va a estar marcado por numerosos acontecimientos para la Iglesia. El Barroco está muy unido al teatro, pues a fin de cuentas representa la gran "escena del mundo"[1620], en palabras de William Shakespeare (1564 – 1616). La Iglesia se convirtió en un auténtico *Theatrum Sacrum*, una fiesta para los sentidos[1621]. La solemnidad del culto y el boato de esta celebración necesitaban de abundantes ajuares con ornamentos y objetos sagrados[1622]. Para ello, había que "vestir la catedral por dentro y adecuarla mediante diferentes texturas y colores al rango de la fiesta a celebrar para diferenciar así Navidad, Semana Santa, Corpus y su Octava o celebraciones extraordinarias como exequias reales o festividades propias del culto particular de cada obispo"[1623]. En ello influyó especialmente el ceremonial palatino y el gusto por el espacio cambiante, propio del teatro barroco[1624]. Con este panorama no es de extrañar que las iglesias quisiesen renovar sus textiles y adaptarlos a la suntuosidad propia del barroco y su liturgia.

Los ornamentos litúrgicos adosaron a la función del pontífice y de los prelados concelebrantes un rol fundamental en la concepción escenográfica de la celebración, que continuó en otros periodos sucesivos[1625]. En España, en época de Carlos II, se produjo un mayor desarrollo técnico, más adecuación de los textiles al uso religioso y, en general, una situación económica más boyante de las catedrales y un mayor deterioro del legado renacentista que dio lugar a la llegada de un gran número de ornamentos a los templos[1626]. Por este motivo, en el siglo XVIII, el clero español entró en una "fiebre de vanidad" que le llevó a buscar de manera exagerada el lujo y la ostentación[1627].

[1619] BORROMEO, Carlos. *Instrucciones de la fábrica y el ajuar eclesiástico*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, pp. 80 – 81.
[1620] PICCOLO PACI, Sara. *Storia delle vesti liturgiche. Forma, immagine e funzione*. Milán: Ancora, 2008, pp. 144 – 145.
[1621] PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. "El siglo XVIII…", p. 533.
[1622] PAREJA LÓPEZ, Enrique. *El Arte del Barroco.* En *Historia del Arte en Andalucía.* Sevilla: Gever, 1999, vol. VII, p. 473.
[1623] PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. "El siglo XVIII…", p. 533.
[1624] *Ibídem*. p. 533.
[1625] CATALDI GALLO, Marzia. *Op. Cit.*, p. 27.
[1626] PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. "El siglo XVIII…", p. 537.
[1627] VILLANUEVA, Antolín P. *Op. Cit.*, p. 533.

La Iglesia pretendió expresar su poder a través de las vestiduras litúrgicas confeccionadas con textiles extranjeros[1628]. Los tejidos empleados para la elaboración de ornamentos sagrados, incluso la propia fabricación de los mismos, tenían muchas veces origen en Francia o incluso Italia[1629]. El notable interés por la industria extranjera, llevó a la Corona a prohibir el empleo de textiles no tejidos en España para favorecer de este modo las manufacturas autóctonas[1630]. En cambio, la llegada de ornamentos hechos fuera de nuestro país no fue habitual, ya que los textiles se confeccionaron por manos españolas, con lo que al menos la sastrería seguía a salvo, incluso con identidad propia, como ocurrió con el caso singular de la casulla española.

Los nuevos textiles labrados vinieron a sustituir las decoraciones bordadas presentes hasta finales del siglo XVII en la indumentaria sacra[1631]. Como demandantes de esos tejidos, los templos se vieron arrastrados por las modas imperantes en cada década, no necesariamente de forma voluntaria, como ocurría con los compradores de indumentaria civil, sino principalmente como consumidores de ricos textiles provenientes de las mejores fábricas y diseñados por los más afamados creativos del momento[1632]. El consumo de telas lujosas podía darse de dos maneras en función del poder económico de cada institución. Por un lado, las más pudientes se hicieron con los tejidos más novedosos de las manufacturas, los que seguían la nueva temporada en su momento de máximo apogeo, tal y como hacían el resto de estamentos privilegiados. Por otro lado, las que no llegaron a tal estatus compraron textiles lujosos pero no innovadores, pues mostraban modelos que los fieles ya habían visto en los trajes de la aristocracia, pero eso no impedían que fuesen igualmente ricos.

El comercio artístico en la Edad Moderna 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, colegiatas y algunos santuarios o iglesias conventuales.

[1628] ÁGREDA PINO, Ana María. "Las rutas de…", p. 302.

[1629] 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 (coord.). *Splendor Europae. Arte Europeo en la Diócesis de Jaén (Celebrado en S.I. Catedral de Jaén del 28 de marzo al 11 de junio de 2012)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural Jaén, 2012, p. 14. SERRANO ESTRELLA, Felipe. "Obras italianas en la Andalucía de la Edad Moderna". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Arte italiano en Andalucía. Renacimiento y Barroco*. Jaén – Granada: Universidad de Jaén – Universidad de Granada, 2017, pp. 50 – 51.

[1630] CARLOS IV. *Op. Cit.*, t. IV, lib. IX. Del comercio, moneda y minas, título XXIV. De las cosas prohibidas de introducir en el reino, Ley XXXIL, p. 311. (Documento 32)

[1631] ÁGREDA PINO, Ana María. "Las rutas de…", p. 308. No se trató de una desaparición absoluta, sino de una preferencia progresiva por los tejidos labrados.

[1632] HARRIS, Jennifer. *Op. Cit.*, p. 181.

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. La catedral de Jaén da buena cuenta de ello, y a pesar de las limitaciones económicas por la construcción del templo, lo cierto es que obispos y otras dignidades eclesiásticas dotaron a la diócesis giennense del más rico mobiliario y ajuar litúrgico traído de fuera de nuestras fronteras[1633].

Salvo muy contadas excepciones, como el caso de las fábricas toledanas, durante el siglo XVIII no hubo producciones especializadas en ornamentos litúrgicos[1634]. Con lo cual, los tejidos empleados fueron los mismos que los usados en el ámbito civil. Los templos debieron hacer uso de estos textiles si querían renovar todo su ajuar, aunque para algunos sectores de la Iglesia fuese frívolo adaptarse a los continuos cambios de moda. Entre tantos nuevos diseños, parroquias y catedrales tuvieron predilección por aquellos tejidos con símbolos religiosos, como vides o espigas, pero al no poder controlar la ornamentación de estas telas, como sí ocurría en el bordado, predominaron las decoradas con flores.

4.3.1. Ornamentos y colores litúrgicos

El terno es el conjunto de ornamentos litúrgicos portados por los tres miembros de órdenes mayores en la misa. Estos son el sacerdote oficiante, que lleva la casulla y capa pluvial; y sus dos ministros, diácono y subdiácono, vestidos con dalmática[1635]. También pueden ser denominadas vestiduras exteriores, ya que las interiores son el amito, el alba y el cíngulo. Las prendas de altar –frontales, paños, colgaduras y cojines– y las insignias litúrgicas –manípulo, estola y mitra– complementan el terno[1636]. El pontifical es más amplio aún, porque es el conjunto de todos los ornamentos que usa el obispo para celebrar los oficios divinos[1637].

[1633] SERRANO ESTRELLA, Felipe. "El comercio artístico…", p. 12.
[1634] PICCOLO PACI, Sara. *Op. Cit.*, p. 150.
[1635] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española. Décima quinta edición*. Madrid: Calpe, 1925, p. 1163, 3.
[1636] BARRIGÓN, María. "Vestiduras litúrgicas en…", p. 40.
[1637] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1737, p. 2321, 2.

Fig. 113. Núm. de inv. P_244. *San Carlos Borromeo dando la comunión a los apestados de Milán* (1786), Mariano Salvador Maella. ©Colección Banco de España, Madrid

Obispos, presbíteros y diáconos, los tres grados sacerdotales, coinciden en el uso del alba, la estola, la dalmática y el manípulo[1638]. El alba es una túnica blanca larga hasta los pies y mangas largas y estrechas. Por lo general es de lino, por eso también se la llama línea. Esta se ciñe con el cíngulo[1639] , un cordón de cuyo extremo pende una borla, y es símbolo de castidad y pureza del sacerdote[1640]. Similar al alba es el roquete o sobrepelliz, pero es más corto en sus extremidades y no se ciñe a la cintura. Se encuentra decorado en la zona inferior, las bocamangas y el cuello. Se dan tres tipos de roquetes según sus mangas: roquete sin mangas, para niños de coro y acólitos; con mangas hasta el codo, para algunas ceremonias litúrgicas; y con mangas estrechas y largas, para obispos, abades, canónigos, notarios apostólicos y cardenales[1641]. Por eso podemos afirmar que el roquete es una pieza versátil, porque lo podían vestir los niños

[1638] MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan. "Sacra Paramenta. Los…", pp. 33 – 35.
[1639] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…", pp. 258 y 260.
[1640] ÁGREDA PINO, Ana María. "Indumentaria religiosa…", p. 115.
[1641] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…", p. 277.

del coro, el sacristán, cardenales, obispos y abades. Para remarcar la dignidad se emplean tejidos más suntuosos para personas de mayor rango[1642]. *San Carlos Borromeo dando la comunión a los apestados de Milán*, pintado por Mariano Salvador Maella en 1786, viste sobre la sotana roja roquete de lino de mangas largas y estrechas con encaje en los faldones y las bocamangas[1643] [fig. 113]. Los acólitos que siguen la procesión también llevan roquete blanco sobre sotana negra, como el campanillero de la derecha y el turiferario del fondo.

La estola, también llamada "orario", tiene forma alargada y estrecha, y está rematada en los extremos con triángulos [fig. 115]. La estola solo se ve en la nuca y en torno al cuello, así como sus extremos en la parte delantera inferior del alba porque, en el caso de obispos y presbíteros, va bajo la casulla. En los diáconos se ve en el lado derecho por la abertura de la dalmática. Este discreto asomar bajo la casulla o la dalmática es lo tradicional y correcto. Ciertamente cobra más protagonismo cuando no se viste con casulla o dalmática, pero lo que nunca es un complemento sobre estos[1644]. Según su colocación distingue jerarquías, de tal forma que el diácono la viste en diagonal, apoyada sobre el hombro izquierdo y juntando los dos extremos bajo el brazo derecho, mientras que el obispo deja caer los dos extremos en paralelo y el sacerdote cruzados[1645]. Esta insignia se confecciona con el mismo tejido que la casulla y tiene una cruz en la parte central y otra en cada extremo[1646]. La estola es un signo de autoridad y dignidad, que el sacerdote porta como carga para la salvación de las almas por ser ministro de la Iglesia[1647]. También alude a San Rabano Mauro (*Ca*. 776 – 856) como símbolo de pureza, la pertenencia a la Iglesia, la humildad y la meditación de la palabra[1648].

[1642] ÁGREDA PINO, Ana María. "Indumentaria religiosa…", p. 121.
[1643] Núm. de inv. P_244. Colección Banco de España, Madrid.
[1644] FERRER GRENESCHE, Juan Miguel. *Op. Cit.*, p. 116.
[1645] PENA GONZÁLEZ, Pablo. "Origen y evolución del terno litúrgico". *STVDIVM. Revista de Humanidades, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de Teruel – Universidad de Zaragoza*, núm. 7, 2000, p. 182.
[1646] ÁGREDA PINO, Ana María. "Indumentaria religiosa…", p. 116.
[1647] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…", p. 263.
[1648] PICCOLO PACI, Sara. *Op. Cit.*, p. 290.

Fig. 114. Núm. de inv. 00.01.05.01.4 y 00.01.05.01.6. *Dalmática y collarín del Terno de San Eufrasio* (1789), Miguel Gregorio Molero. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

La dalmática es un ornamento con forma de túnica, de grandes dimensiones, sin costuras en la parte inferior de la manga y en los laterales. En tiempo de penitencia, el diácono no llevaba dalmática por ser considerada prenda de alegría, y en su lugar llevaba la planeta[1649], que es como una casulla recortada por delante y por detrás es exactamente igual que una normal. La dalmática es considerada un símbolo de la justicia que debe acompañar a los clérigos. Esta tiene unas tiras a modo de tirantes que recorren la pieza por su parte delantera y posterior llamadas jabastros. En la parte inferior, tanto en el anverso como en el reverso, tiene unos rectángulos, a veces de diferente tela, llamados faldones. Seguramente deben su presencia a un intento de proteger las partes más propensas al desgaste. En los bordes de las mangas tiene unos retazos de tela, probablemente creados para reforzar, llamados bocamangas. La dalmática se acompaña con un collar o collarín que se coloca por la nuca del clérigo, tiene forma recta por arriba y la zona inferior ondea en sentido de los hombros, como si

[1649] ÁGREDA PINO, Ana María. "Indumentaria religiosa…", p. 114.

fuese un cuello de camisa, reforzado y de grandes dimensiones. De un extremo a otro tiene un cordón que acaba en borla[1650] [fig. 114].

Fig. 115. Núm. de inv. 00.01.05.01.16, 00.01.05.01.11 y 00.01.05.01.7. *Casulla, estola y manípulo del Terno de San Eufrasio* (1789), Miguel Gregorio Molero.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

El manípulo es estrecho y alargado, está rematado en los extremos con triángulos y se coloca sobre la manga izquierda del alba[1651] [fig. 115]. Esta insignia cubría la mano del acólito o del sacerdote cuando tocaba la Sagrada Forma, así la mano humana no tentaba algo sagrado. Se confecciona con el mismo tejido que la casulla. Se compone de tres cruces, una en la zona central y dos en los extremos, una en cada uno[1652]. La central es besada por el ministro como un símbolo de sumisión a la autoridad de Cristo, mientras que las de los extremos llegaron después, y son imagen del beso de los fieles. Con el paso del tiempo se agrandaron y ensancharon [1653]. Simbólicamente este sudario representa la limpieza del pensamiento puro con los cuales se limpian las enfermedades y hace alusión a las buenas obras. En sentido alegórico, el manípulo se refiere a Cristo, el doble significado de la fragilidad de la vida humana del

[1650] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…", p. 256 – 257.
[1651] PENA GONZÁLEZ, José Pablo. "Origen y evolución…", p. 182.
[1652] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…", p. 261.
[1653] FERRER GRENESCHE, Juan Miguel. *Op. Cit.*, p. 116.

Salvador y de la potencia divina en la que se combate el mal[1654]. Este es cercano a los guantes, que podían tener ornamentación en la abertura. Sobre el dorso de la mano debía llevar un medallón con el símbolo de la cruz, Agnus Dei o monograma cristiano, ya fuera tejido, bordado o una aplicación de orfebrería. Desde el siglo XVI tiene borla, aunque no era necesario[1655].

El ornamento propio del sacerdote y el obispo es la casulla[1656] [fig. 115]. Esta se coloca encima del alba y en el centro, por ambos lados, tiene una banda central decorada[1657] que se llama orfrés o cenefa[1658], que suele ser de otro color en las más antiguas y tiene dos galones al canto, aunque sea del mismo tejido que los laterales[1659]. El dibujo de la parte trasera podía tener forma de cruz, aunque eso es más propio de la casulla gótica, la primitiva y la actual[1660]. Ya en el siglo XVI había asumido algunas modificaciones hasta alcanzar una forma casi trapezoidal, que conservó hasta la segunda mitad del siglo XX[1661], la que denominamos "casulla de guitarra" o "casulla española", como eran conocidas en Roma[1662]. Esta conserva la longitud medieval, tiende a cubrir los hombros, con una apertura oval para la cabeza, un corte paralelo por detrás y ligeramente curvo por delante que hace la forma de guitarra[1663]. La "galonería" solía ser de plata sobredorada y si era de encaje estamos ante una pieza de la segunda mitad del siglo XVIII[1664]. Las casullas se confeccionaban con tejidos de gran calidad porque de esta manera se subrayaba la importancia de su uso. El ornamento es símbolo de la caridad y recuerda al manto púrpura que le pusieron a Cristo ante Pilatos[1665].

[1654] PICCOLO PACI, Sara. *Op. Cit.*, p. 276.
[1655] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…", p. 273.
[1656] MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan. "Sacra Paramenta. Los…", p. 35.
[1657] ÁGREDA PINO, Ana María. "Indumentaria religiosa…", p. 117.
[1658] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…", p. 265.
[1659] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 265, 2.
[1660] ÁGREDA PINO, Ana María. "Indumentaria religiosa…", p. 118.
[1661] PICCOLO PACI, Sara. *Op. Cit.*, p. 148.
[1662] PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. *El arte del*…, p. 235.
[1663] FERRER GRENESCHE, Juan Miguel. *Op. Cit.*, p. 117.
[1664] BENITO GARCÍA, Pilar. "Casulla, estola, manípulo…", p. 122.
[1665] ÁGREDA PINO, Ana María. "Indumentaria religiosa…", p. 118.

Fig. 116. Núm. de inv. 00.03.01.01. *Mitra* (siglo XIX), manufactura española.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

La mitra es el ornamento episcopal con forma triangular, que se coloca sobre la cabeza y termina en picos, es de altura variable y tiene contornos curvados[1666] [fig. 116]. Por la parte trasera caen dos bandas rematadas con algún tipo de guarnición[1667]. Su función originaria era proteger del frío, pero finalmente se convirtió en símbolo de obispos, cardenales y abades. Por la dignidad del que la porta, se hace con ricas telas y bordados. Las hay de tres tipos: preciosa (oro, plata y pedrería fina), dorada (adornos de metales preciosos y pequeñas piedras), simple (damasco o lino blanco)[1668]. La mitra constituye la máxima expresión de autoridad, verdadera muestra del poder de la Iglesia y "jefe" del pensamiento espiritual del templo[1669], es símbolo de autoridad del obispo, del amor y sabiduría de los prelados, representa el Antiguo Testamento en la punta trasera y el Nuevo en la delantera[1670]. No hay que confundirla con el birrete o bonete. De estos el español está formado por cuatro piezas de paño, cosidas entre sí, que dan

[1666] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…", p. 272.
[1667] ÁGREDA PINO, Ana María. "Indumentaria religiosa…", p. 119.
[1668] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…", p. 272.
[1669] PICCOLO PACI, Sara. *Op. Cit.*, p. 148.
[1670] ÁGREDA PINO, Ana María. "Indumentaria religiosa…", p. 119.

lugar a unas puntas o cuernos. Lo hay de distintos tejidos y colores, según quien lo lleve. Se utiliza en ceremonias litúrgicas no eucarísticas. Dentro del templo lo lleva el oficiante en procesiones, cantos de coro y predicación. Su uso está más justificado cuanto más alto es el cargo. Para el obispo también está el solideo, un casquete de seda para cubrirse la coronilla de forma especial en la tonsura[1671].

Fig. 117. Núm. de inv. 00.01.05.01.1. *Capa pluvial del Terno de San Eufrasio* –anverso y reverso– (1789), Miguel Gregorio Molero. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

El palio, que también da nombre una especie de estola que porta el arzobispo como metropolitano, es un techo portátil sujeto con varales, símbolo de dignidad para aquel o aquello que cubre. Se realiza con ricos tejidos, bordados, encajes, de hilo de oro o plata, en las caídas o bambalinas por el poder que pretende reflejar[1672]. El aumento y esplendor del culto a la Eucaristía durante el barroco explica la proliferación de estas piezas que refuerzan el carácter del trono de Dios del Sagrario[1673], como el dorado que cubre a San Carlos Borromeo en la pintura de Maella [fig. 113]. Los obispos, además, podían llevar las cáligas, unos zapatos realizados con ricos tejidos y bordados en oro o incrustaciones de pedrería, llevadas con medias de seda o de una fibra de calidad[1674].

[1671] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…", pp. 271 y 279.
[1672] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…", pp. 275 y 297.
[1673] PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. "El siglo XVIII…", p. 535.
[1674] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…", p. 274.

Fig. 118. Núm. de inv. 00.01.05.01.10. *Gremial del Terno de San Eufrasio* (1789), Miguel Gregorio Molero. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

La capa pluvial es una prenda que lleva el sacerdote o el diácono celebrante de la liturgia [fig. 117]. Esta se echa por los hombros y queda algo levantada por la parte de la nuca, se cierra a la altura del pecho por un broche que une las caídas, que son las bandas superiores de gran anchura que corresponden con el borde del ornamento. En la parte de la espalda tiene un capillo, un elemento decorativo que es como una pequeña capa insertada en la propia capa pluvial. La capa pluvial se viste encima del resto de ornamentos[1675]. Como pieza de ceremonia que es, se confecciona con telas muy lujosas, como ocurre con la casulla[1676]. Por el contrario, carece de un sentido concreto, más allá del boato, y se usa en procesiones, bendiciones, letanías y otras celebraciones[1677].

[1675] *Ibídem*. pp. 268 – 270.
[1676] ÁGREDA PINO, Ana María. "Indumentaria religiosa…", p. 118.
[1677] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…", p. 269.

Fig. 119. Núm. de inv. 00.01.05.01.17. *Paño de atril del Terno de San Eufrasio* (1789), Miguel Gregorio Molero. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

Las capas normales tienen como función proteger del frío. Por lo general, se lucen abiertas o como mucho sujetas al cuello, y tienen vuelo. La capa de viático, por su parte, también llamado capillo para comulgar, es una capita abierta que en un principio era de color, pero que en el siglo XVIII se volvió blanca[1678] [fig. 134]. Se usa para administrar el sacramento de la Eucaristía, sobre todo a los enfermos en peligro de muerte[1679]. La "almuza" o muceta es una esclavina cerrada por delante con botones o corchetes, que se colocaba encima de la sobrepelliz en los oficios corales o para asistir a procesiones y sínodos, hecha de lana negra por lo general, con pieles interiores en invierno y raso en verano. Los canónigos la llevaban morada o de tonos similares, como el carmesí. No solo la hay en indumentaria religiosa, también en la civil. En el citado cuadro de *San Carlos Borromeo dando la comunión a los apestados* viste muceta roja [fig. 113]. El amito es una prenda blanca que se introduce por la cabeza y cae por los hombros, hecho de lino y con una cruz en el centro. Los sacerdotes, diáconos y subdiáconos se lo ponen sujeto al cuello y la espalda con dos cintas[1680].

[1678] *Ibídem*. pp. 270 y 281.
[1679] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. "Viático". En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/?id=bj9wirg (18.03.2019).
[1680] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…", pp. 263 y 282.

Fig. 120. Núm. de inv. 00.01.05.01.2. *Paño de púlpito del Terno de San Eufrasio* (1789), Miguel Gregorio Molero. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

El humeral o paño de hombros es una tela rectangular de grandes dimensiones, ancha y oblonga. El subdiácono lo lleva cuando sostiene la patena entre el Ofertorio y el Padre Nuestro. También lo porta el oficiante cuando eleva la custodia. Incluso lo puede llevar el portador de la cruz en las procesiones. En la citada obra del Banco de España, San Carlos Borromeo lleva uno blanco mientras da la Comunión [fig. 113]. Por otro lado, el paño gremial lo sostenía el diácono y el subdiácono en las procesiones y se lo pone en las rodillas el preste o sacerdote que preside la ceremonia [fig. 118]. Este se convirtió en una pieza lujosa, holgada y con pliegues, aunque finalmente dio lugar a un ornamento liso, que también usa el obispo[1681]. El paño de túmulo o fúnebre se usa para cubrir el féretro de grandes personajes, decorado con motivos luctuosos[1682]. El resto de paños son ornamentos de altar, como el de atril, que cae por delante y por detrás del atril [fig. 119], y el de púlpito, que engalana este espacio y podía estar ricamente decorado[1683] [fig. 120].

Fig. 121. *Frontal de altar* (*Ca*. 1788), Miguel Gregorio Molero. ©Iglesia parroquial de Santa María del Alcázar y San Andrés, Baeza (Jaén)

[1681] *Ibídem*. pp. 270 – 271 y 274.
[1682] GONZÁLEZ MENA, María Ángeles (coord.). *Colección pedagógico textil de la Universidad Complutense de Madrid*. Madrid: Consejo Social de la Universidad Complutense de Madrid, 1994, vol. 1, p. 67.
[1683] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…", p. 296.

Similar a estos paños de decoración es el frontal de altar, generalmente de seda, que alrededor lleva un marco un poco más amplio que la mesa [fig. 121]. El paramento se confecciona con ricas telas adornadas con franjas o galones, como queda estipulado en la normativa eclesiástica. También se recogía que en el centro del frontal hubiera una cruz bordada o tejida, o un símbolo sagrado o imagen del santo al que el altar se dedicara. Las cortinas de altar adornaban antiguamente los lados de la mesa, con la intención de velar el momento de la consagración. Con las cortinas se cubrían altares, retablos e imágenes, en determinados momentos del ceremonial litúrgico o en fechas determinadas. También había cortinas para ventanas. Incluso algunas cubrían el retablo en tiempo de Semana Santa[1684]. Para los balcones estaban las colgaduras[1685]. El sagrario se cubría con el conopeo o pabellón, una especie de tienda con forma redonda por abajo y terminada en punta en la parte superior, sujeta a través de un palo grueso interior colocado en el centro de la circunferencia. Para crear el espacio interior, se ayudaban de unos cordeles sujetos a unas estacas[1686]. La tela debía ser muy rica y estaba adornado con fleco y franjas[1687].

Fig. 122. Núm. de inv. 00.01.05.01.9. *Bolsa de corporales del Terno de San Eufrasio* (1789), Miguel Gregorio Molero. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

Encima del frontal se pone el mantel. El superior es largo, cubre la mesa y cuelga por los lados a unos tres centímetros del suelo. Está realizado en seda, lino o cáñamo, y adornado por delante con encajes, franjas bordadas o galones. Los manteles inferiores cubrían el altar o las piezas consagradas, y son un símbolo de la cena en la que Cristo instituyó la Eucaristía y las sábanas en las que fue envuelto. El mantel para la comunión es un velo que debía usar el sacerdote al distribuir la comunión a los fieles. El

[1684] *Ibídem*. pp. 285 y 287.
[1685] PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. "El siglo XVIII…", p. 536.
[1686] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1737, p. 69, 1.
[1687] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…", p. 288.

mantel para la paz es un paño de hombros que se lo colocaba el sacerdote cuando se daba la paz[1688].

Fig. 123. Núm. de inv. 00.01.09.22.3. *Cubrecáliz del Terno de Agustín Rubín de Ceballos* (1788), Miguel Gregorio Molero. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

En torno a la Eucaristía también se dan una serie de ornamentos de altar. El primero que debemos de reconocer es la hijuela, un círculo de tela cubierto de seda para contener la Hostia antes de ofrecerla en la misa. Por la parte que toca la Sagrada Forma es liso y tiene un enganche en el centro para levantarla. Los corporales son piezas de tela de hilo blanco con encaje en su orla. Dentro de ellos se ponía el Cuerpo de Cristo y se plegaba para que no se viera sus orillas, según las normas litúrgicas. Como decoración podía llevar una cruz en la delantera. Los corporales iban en la bolsa de corporales, para transportarlos al altar [fig. 122]. Su uso era obligatorio. La normativa no imponía un material para su confección, pero se componía de dos cartulinas cubiertas con lino y por encima un material más noble, normalmente seda y unidas por alamares[1689].

[1688] *Ibídem*. pp. 283 – 284 y 288.
[1689] *Ibíd*., pp. 291 – 292.

Fig. 124. Núm. de inv. 00.01.05.01.14. *Cubrelibros del Terno de San Eufrasio* (1789), Miguel Gregorio Molero. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

Para el cáliz se usa la palia, un pequeño corporal liso por la parte que tocaba la Hostia, pero el resto ricamente decorado. El cubrecáliz o velo cubre el cáliz y la patena hasta el momento de la Comunión, se realiza en seda y está muy decorado [fig. 123]. El purificador es un tejido pequeño, de lienzo o cáñamo, que podía tener bordada una cruz en el centro, y que se coloca sobre el cáliz para enjuagarlo después del Sacrificio[1690].

Fig. 125. Núm. de inv. 00.01.10.42. *Manga de cruz* (1566 – 1576), posiblemente Juan de Ochoa. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

[1690] *Ibíd*., pp. 291 y 293.

Para los distintos libros sagrados se pueden utilizar cubrelibros [fig. 124], además de las almohadas, dispuestas en el altar para poner sobre ellas los misales, los libros litúrgicos y el crucifijo y para que se arrodillara el celebrante en una fiesta como el Corpus. Normalmente eran de terciopelo, con franjas y borlas. Para las cruces existe la denominada manga de cruz, que se coloca en la parte superior sobre el asta o palo que la porta e interiormente lleva un armazón [fig. 125]. Fuera del altar estaba el "manutergio", un lienzo con el que el sacerdote se enjuga los dedos, y no tiene que ser de un material en concreto[1691].

Por último, no podemos olvidarnos de la presencia del dosel, morfológicamente parecido al de la cama, hecho con terciopelo, damasco u otra tela de gran riqueza, guarnecido con galón, flecos o rapacejos y, a veces, bordado en plata, plata sobredorada y/o sedas. En los altares se utilizaba para cubrir imágenes, como el palio pero estático. También lo usaban reyes, prelados, presidentes del consejo, señores y nobles[1692].

Los ornamentos e insignias tienen una capacidad de expresar que no se reduce al individuo portador; representa a toda la comunidad religiosa que celebra un tiempo litúrgico[1693]. El sentido litúrgico de los colores de las telas con las que se confeccionan vienen a representar los misterios que se celebran en el curso del año y en los singulares días de culto[1694]. Fray Hernando de Talavera (1428 – 1507) lo defendía de este modo:

> "Aún es cosa natural, o como natural y usada en todas partes y lugares, que se muden las vestiduras según que se muden los tiempos, así como usamos unas vestiduras en verano y otras en invierno, así usamos y debemos usar unas en tiempo de tristeza, de lloro y de adversidad, y otras en tiempo de alegría, de gozo y de prosperidad"[1695].

[1691] *Ibíd*., pp. 289 y 294.
[1692] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1732, p. 340, 2.
[1693] A diferencia del tiempo profano, es un tiempo cargado de sentido, de las grandes revelaciones y de la relación del hombre con las fuerzas divinas. En él acontece la celebración de un ritual, por el cual se repiten e imitan los grandes hechos memorables realizados en el tiempo mítico. BERNAL, José Manuel. *Iniciación al año litúrgico*. Madrid: Cristiandad, 1984, p. 23.
[1694] PICCOLO PACI, Sara. *Op. Cit.*, p. 219.
[1695] Extraído del *Tratado sobre la demasía en el vestir, calzar y comer* de fray Hernando de Talavera, escrito en 1477 y publicado en Granada en torno a 1496, a través de: FERNÁNDEZ PEÑA, María Rosa. "Sobre los hábitos de las monjas de clausura (desde los orígenes al siglo XVIII)". En CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.). *La clausura femenina en España. Del 1 al 4 de noviembre de 2014* [actas del simposio]. Madrid: Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2014, vol. II, p. 203. Teresa de Castro Martínez, investigadora del Departamento de Historia de la Universidad de Adelaide (Australia), plantea un estudio íntegro y crítico de la obra. CASTRO MARTÍNEZ, Teresa de. "El tratado sobre el vestir, calzar y comer del arzobispo Hernando de Talavera", *Espacio, tiempo y forma*, Serie III, Historia Medieval, t. 14, 2001, p. 14.

No toda la importancia de los colores tenía que ver con el calendario litúrgico. Algunos de ellos fueron restringidos por las leyes suntuarias dictaminadas a partir del siglo XIII[1696]. Aún hoy el uso de los colores se adapta a la cultura y a las necesidades de la comunidad cristiana. Actualmente el uso litúrgico romano se estructura en cinco colores (blanco, rojo, negro, morado y verde), pero en el pasado esta no fue la distinción. El estudio de los colores en las vestiduras litúrgicas se coloca como una de las más amplias problemáticas en la Iglesia y el culto[1697].

¿De qué modo afectó la decoración labrada en el uso simbólico de los colores litúrgicos? Ciertamente no pareció distorsionar demasiado las necesidades religiosas. El clero tuvo la posibilidad de comprar textiles lisos, como queda evidenciado en el ya citado muestrario de telas de 1764, estudiado por Lesley Ellis Miller; sin embargo, prefirió seguir con la decoración de los ornamentos iniciada en época medieval, continuada en el Renacimiento y llena de boato en el Barroco, para dejar constancia de su riqueza, poder y divinidad[1698].

El blanco incluye multitud de significados, es símbolo divino y de la luz asociado a lo sacro. En el mundo clásico el blanco incurría en una semántica de la virtud moral, del conocimiento, de la sabiduría y la iluminación. Esto se vio reflejado en la Biblia, donde se usa para indicar un discurso limpio[1699]. Al ser el color que deriva de todos los demás, su carácter de totalidad lo convirtió en símbolo de Dios y de la Verdad absoluta[1700].

Al partir de las Sagradas Escrituras es normal que en el cristianismo entendiese el blanco y todos sus derivados como colores divinos y litúrgicos al mismo tiempo. Con la Contrarreforma el doble simbolismo cromático del pontífice tendió a intensificarse y a ensalzar la búsqueda de la purificación del cuerpo y el papel del papa, más fuerte si realiza sus funciones vestido de blanco, distintivo de pureza del pontífice, su inocencia de vida y su caridad[1701].

[1696] BARRIGÓN, María. "Vestiduras litúrgicas en…", p. 40.
[1697] PICCOLO PACI, Sara. *Op. Cit.*, p. 219.
[1698] En los ff. 4v y 13 – 14v del libro de mercader hay tejidos lisos. MILLER, Lesley Ellis. *Selling silks. A merchant's a sample book 1764*. Londres: V&A Publishing, 2014.
[1699] PICCOLO PACI, Sara. *Op. Cit.*, p. 227.
[1700] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…", p. 299.
[1701] PICCOLO PACI, Sara. *Op. Cit.*, pp. 228 y 230.

Fig. 126. Núm. de inv. 00.01.03.28.3. *Capa pluvial del Terno del Pelícano* (primer tercio del siglo XVIII), anónimo español. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

En alusión a todos estos significados que hemos expuesto, la Iglesia usaba ornamentos de color blanco en las solemnidades relacionadas con el Señor que no tuvieran que ver con la Pasión [fig. 126]. En la Natividad, porque Cristo nació puro, sin pecado original. En la Epifanía, por causa de la luz que emanó de la estrella del cielo. No hay que olvidar el resplandor que, junto al color blanco, emana del Señor en los pasajes bíblicos anteriormente citados. En la Última Cena, por la institución de la Eucaristía y porque se consagra a la limpieza de las almas, simbolizada también por el lavatorio de pies. Incluso la Iglesia señalaba la conveniencia de que Cristo, en las representaciones de la Cena, vistiese de blanco. En el Sábado Santo, pues el Ángel testigo de la Resurrección iba cubierto por una estola blanca, y en la Ascensión de Cristo, en la cual los ángeles también venían de blanco. Y en la Festividad de la Santísima Trinidad, pues como ha quedado demostrado el blanco es el color de la divinidad[1702].

Primitivamente, la Iglesia usó el color blanco en las festividades de la Virgen, confesores, santos, vírgenes y mártires. El blanco es el color litúrgico de las

[1702] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…", p. 300.

solemnidades de la Virgen María, no solo por su pureza y ausencia de pecado, sino también porque después del Señor no existió ninguna persona más importante[1703].

Entre los santos más relevantes destacaron las festividades de San Juan Bautista y San Juan Evangelista. En el caso del primero se usaba el blanco porque había nacido sin pecado al ser santificado en el útero materno. En el segundo porque se convirtió en hijo de la Virgen por las palabras pronunciadas por Cristo en la Cruz[1704]:

Otras fiestas santorales a destacar fueron las ligadas a San Pedro, como la Cátedra de San Pedro, en la que se veneraba al Apóstol como Pontífice y en su festividad principal, no solo por la inocencia declarada del Santo, sino porque cuando lo liberó el Ángel del Señor de este emanaba un gran resplandor blanco: "De repente se presentó un ángel del Señor, y la celda quedó toda iluminada"[1705]. En la conversión de San Pablo, para significar la primera santidad bautismal de este. O, por supuesto, en la festividad de Todos los Santos, donde reluce sobre todo el nombre de la Virgen Madre de Dios y se regalaban estolas blancas de amistad, y en la de los confesores como símbolo de candor[1706].

Aún se usa en las festividades de los Ángeles que, como se ha visto en la Biblia, aparecen siempre revestidos de blanco y fueron capaces de combatir con el Señor contra las fuerzas de Lucifer[1707].

El color blanco también se usaba en la dedicación de los templos, como símbolo de gozo y de los desposorios de Cristo con su Iglesia. Por la misma razón, se utilizaba en la celebración del Matrimonio, porque se suponía que la esposa llegaba a él bendecida en la integridad de la carne. Del mismo modo el color blanco no convenía a los desposorios de viudas[1708].

[1703] *Ibídem*. p. 300.
[1704] *Ibíd*., p. 301.
[1705] He 12, 7. VV.AA. *La Santa Biblia*. Madrid: San Pablo, 2009, p. 1568.
[1706] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…", p. 301.
[1707] *Ibídem*. p. 301.
[1708] *Ibíd*., p. 301.

Fig. 127. Núm. de inv. 00.01.09.22.1 *Capa pluvial del Terno de Agustín Rubín de Ceballos* (1788), Miguel Gregorio Molero. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

Los ornamentos plateados cumplían la misma función que los blancos [fig. 127]. Igual ocurre con los dorados o, de forma más pobre, con el amarillo en todas sus variantes, como derivado del brillante oro. En la Antigüedad representaba la divinidad. En las vestiduras litúrgicas, según San Gregorio (*Ca*. 540 – 604), hacía alusión a su inteligencia venida de Dios. El oro, en efecto, es el color del esplendor de Dios, de su incorruptibilidad y su eternidad. Obviamente, el oro también es el color que expresa el poder atemporal y sobrehumano de la divinidad y del mundo religioso; temporal y material, y la riqueza del soberano. En este sentido, sobre todo en el Antiguo Testamento, el oro ha tenido connotaciones negativas, asociado al exceso[1709].

[1709] PICCOLO PACI, Sara. *Op. Cit.*, pp. 230 – 231.

Fig. 128. *Casulla* (finales del siglo XVIII – principios del siglo XIX), anónimo español.
©Iglesia parroquial de Santa María Magdalena, Jaén

El rojo es símbolo de la energía vital, representa la sangre, de ahí que sea emblema del martirio y el amor[1710]. Se usa para las fiestas de los mártires que murieron por amor a Dios [fig. 128]. También la del Espíritu Santo, del Amor del que deriva toda la caridad cristiana y en la Pasión de Cristo, donde coinciden sangre, dolor y amor[1711]. El rojo también es usado en la Vigila de Pentecostés, en alusión al fuego del espíritu; en el día de la Santa Cruz, por su relación con la sangre de Cristo, la Pasión y el sufrimiento; y en la Adoración del Nombre de Dios[1712].

[1710] *Ibídem*. p. 236.
[1711] ÁGREDA PINO, Ana María. "Indumentaria religiosa…", pp. 122 – 123.
[1712] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…", p. 301.

Fig. 129. *Casulla* (finales del siglo XVIII), anónima.
©Iglesia parroquial de Nuestra Señora de Consolación, Alcalá la Real (Jaén)

El negro es un color simbólicamente muy rico, con significados aparentemente contradictorios. Todavía se debe tener presente cuál es el campo semántico desde el que se exportan sus valores y lo que se deduce fundamentalmente del contexto en el que es aplicado[1713]. Como oposición al blanco, es la negación del color, símbolo de la nada, del error, del mal y de la muerte[1714]. En el ámbito cristiano simboliza la oscuridad en todos sus significados: el tenebrismo de la noche y de la mente, la ambigüedad de la maldad y de lo maligno, el color de las privaciones, de la ausencia y del luto [fig. 129]. Para San Agustín es el color del pecado y el dolor, vestir de negro o de color oscuro se considera vestir de humildad y de penitencia[1715].

La Iglesia lo usaba en la misa de los difuntos y en los Oficios del Viernes Santo, día de la muerte de Jesús pues parecía que la muerte se había impuesto a la vida eterna[1716]. Entre los siglo XVI y XVIII los papas se enterraban con túnica, alba, palio,

[1713] PICCOLO PACI, Sara. *Op. Cit.*, p. 231.
[1714] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…", p. 302.
[1715] PICCOLO PACI, Sara. *Op. Cit.*, p. 232.
[1716] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…", p. 302.

mitra y guantes blancos, manípulo, dalmática, sandalias, calcetines y casulla negra o colores oscuros[1717].

Fig. 130. Núm. de inv. 00.01.11.16.1. *Cojín* (siglo XIX), manufactura española.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

El morado y los colores de la misma gama eran considerados similares al negro[1718], por lo que es un color de duelo y penitencia[1719]. En el ámbito greco-romano representaba la potencia y la soberanía. Su relación con el azul y su confusión con determinadas tonalidades azules le han podido llevar a ser relacionados con el poder[1720]. En la Iglesia cristiana significa humildad, dolor y penitencia, por eso es habitual encontrarlo en las túnicas de los Cristos de Pasión desde la Edad Media. Si el rojo es símbolo del amor verdadero y el azul del amor a la verdad, el morado, como mezcla de los dos, unifica los dos significados. Si bien, no deja de ser un color de duelo. En los ornamentos litúrgicos se usa para tiempos de penitencia: Cuaresma, Témporas, Vigilias, Adviento o Rogaciones [fig. 130]. Como es el color de los exorcistas, lo encontraremos en las bendiciones, los exorcismos y la extremaunción. También encontraremos ornamentos e insignias rosas, que no deja de ser una mitigación del morado[1721], pues le quita austeridad y rigor penitenciario[1722]. Este se emplea en los domingos de Gaudete y Laetare [fig. 131].

[1717] PICCOLO PACI, Sara. *Op. Cit.*, p. 233.
[1718] *Ibídem*. p. 235.
[1719] ÁGREDA PINO, Ana María. "Indumentaria religiosa…", p. 123.
[1720] PICCOLO PACI, Sara. *Op. Cit.*, p. 236.
[1721] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…", p. 302.
[1722] ÁGREDA PINO, Ana María. "Indumentaria religiosa…", p. 123.

Fig. 131. Núm. de inv. 00.01.03.52.2. *Casulla* (1750 – 1770), posible manufactura francesa y confección española. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

El verde hace alusión a la naturaleza, como ocurre cuando incluye algunos elementos amarillos, amarillo verdoso y verde oscuro. Verde y azul son los colores más comunes en el medio ambiente, por tanto, van a desarrollar una simbología muy ligada a la vegetación y el agua del mar, fluvial o al cielo. El verde asociado a la naturaleza indica frondosidad y fertilidad, por eso, en época clásica, eran muchas las diosas de la fertilidad que iban vestidas de verde[1723]. Para la Iglesia es símbolo de la esperanza que los fieles le profesan, es el color de la sabiduría perpetua, de la purificación y regeneración necesaria para la vida espiritual[1724]. En la liturgia se emplea en el tiempo ordinario, que comprende dos periodos: desde el domingo después de la Epifanía hasta el martes anterior al inicio de la Cuaresma, y desde el domingo después de Pentecostés hasta el primer domingo de Adviento[1725] [fig. 132].

[1723] PICCOLO PACI, Sara. *Op. Cit.*, pp. 239 – 240.
[1724] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…", p. 301.
[1725] ÁGREDA PINO, Ana María. "Indumentaria religiosa…", p. 123.

Fig. 132. Núm. de inv. 00.01.10.41.1. *Casulla* (1705 – 1710), posible manufactura francesa y confección española. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

El azul se asociaba con la eternidad, el cielo y la divinidad; es la imagen de la Jerusalén celeste. También es el color del manto de la Virgen y de Cristo[1726]. Como emblema mariano se utiliza en las fiestas dedicadas a ella, sobre todo en la festividad de la Inmaculada Concepción[1727]. La declaración del dogma Concepcionista no se produce hasta el 8 de diciembre de 1854 por el papa Pío IX. Aun así, la primera referencia a la fiesta Inmaculista en España es del 8 de diciembre de 1281 en Barcelona, y no sería hasta 1390 cuando fuese considerada fiesta de guardar. A lo largo del siglo XIV se extendería por todo el territorio y en el siglo XV ya estaba más que instaurada[1728]. De hecho en Jaén y Úbeda, entre 1500 y 1520, se construyen diferentes capillas funerarias dedicadas a la Limpia Concepción: la de la Yedra de la basílica de Santa María de los Reales Alcázares, mandada por Sebastián de Magaña; la de los Merlines de la iglesia de San Pablo, por Pedro Becerra; la parroquia de Santo Tomás,

[1726] PICCOLO PACI, Sara. *Op. Cit.*, pp. 241 – 242.
[1727] ÁGREDA PINO, Ana María. "Indumentaria religiosa…", p. 123. ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…", p. 302.
[1728] PEINADO GUZMÁN, José Antonio. "Origen y desarrollo de la fiesta de la Inmaculada Concepción: la fiesta de la Concepción de María en España". En *Advocaciones Marianas de Gloria: SIMPOSIUM (XXª Edición), San Lorenzo del Escorial, 6 – 9 de septiembre de 2012*. San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2012, p. 88.

por Francisco de los Cobos (*Ca*. 1477 – 1547); y, por supuesto, la de San Andrés, por Gutierre González Doncel (*Ca*. 1468 – 1527)[1729]. En esta última encontramos la citada *Casulla del Fundador*, de color azul para poder celebrar la misa en su templo concepcionista [fig. 111].

4.3.1.1. *Algunas noticias sobre los ornamentos sagrados en las Colecciones Reales*

Siempre ha existido una estrecha relación entre monarquía e Iglesia. La unión tomó cuerpo a través de la liturgia, donde los dos entes mostraron su devoción y magnificencia[1730]. Desde cuándo los monarcas españoles fomentaron la creación de ornamentos es una pregunta sin resolver. Los primeros hallazgos documentales se remontan al siglo XI, con Fernando I de Castilla (*Ca*. 1016 – 1065), que contribuyó con quinientos sueldos para la recuperación de las vestiduras litúrgicas en la catedral de León. Si bien, por todos es sabido que las prendas en época visigoda ya eran muy ricas[1731].

Fig. 133. Núm. de inv. 10016973. *Dalmática del Terno de las Calaveras* (1586 – 1593), obrador de El Escorial. ©Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid)

[1729] LÁZARO DAMAS, María Soledad. "Iconografía y culto mariano en la Santa Capilla de la Inmaculada de Jaén". En SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano; RUIZ FERNÁNDEZ, José (coords.). *Actas de las I ª jornadas de Religiosidad Popular. Almería, 1996*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1997, p. 65.
[1730] VV.AA. *Iglesia y monarquía*…, p. 18.
[1731] BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda y…", p. 351.

Durante el siglo XVIII son muchos los Reales Sitios que enriquecieron sus cajones con bellos ternos. Están repartidos por las fundaciones reales creadas a instancias de los reyes y que tienen como objetivo principal la oración por la familia real y, más concretamente, por el rey, pero también en palacios reales, con las sacristías de sus capillas, colegiatas y oratorios privados de los reyes cerca de sus estancias, para la oración personal[1732]. Por ese motivo resulta conveniente realizar un recorrido por estos lugares y aproximarnos a los textiles que allí se conservaban.

Fig. 134. Núm. de inv. 10051047. *Capa de viático* (segunda mitad del siglo XVI), manufactura indoportuguesa. ©Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid)

Un lugar paradigmático es el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. La sacristía de este Real Sitio tiene las dimensiones más grandes y probablemente conserve las piezas más ricas en hilo de plata sobredorada, las realizadas por el obrador de bordados que el rey Felipe II estableció en el monasterio, activo durante la segunda mitad del siglo XVI[1733] [fig. 133]. También debemos destacar la capa de viático[1734], de

[1732] BENITO GARCÍA, Pilar. "Los ornamentos litúrgicos…".
[1733] Para obtener una visión completa de su producción: BARRIGÓN, María. "Hilos de oro tendido, cortaduras y matiz: joyas del Obrador de bordados de El Escorial". *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional*, núm. 198, cuarto trimestre 2013, pp. 40 – 69.
[1734] Núm. de inv. 10051047.

la misma época y manufactura indoportuguesa[1735], una pieza originariamente civil que por la calidad y riqueza de sus bordados, así como por su decoración vegetal cual árbol de la vida, siempre ha tenido en el monasterio un uso religioso[1736] [fig. 134]. Sin olvidarnos de la mitra de plumas con escenas de la Pasión, pieza mexicana traída al monasterio en 1576[1737] [fig. 135].

Fig. 135. Núm. de inv. 10050202. Mitra de plumas (1576), manufactura mexicana.
©Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid)

También cuenta con una rica colección de ornamentos el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe (Cáceres), el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid, famoso por su relicario, y el vecino monasterio de las Descalzas. De este último hemos encontrado un interesante inventario que da cuenta de la llegada de estos bienes. En 1725 se recibieron dos ternos nuevos. Al año siguiente trajeron un terno de persiana. Tres años después se aprobó la venida de otro. En el año 1731 encontramos "una cuenta de lienzos, encajes, sedas, hechuras, galones, cordonería, bancos de respaldo, y otras

[1735] BARRIGÓN, María. "Entre el Renacimiento y el Barroco: textiles de seda en la España de Cervantes". En *La moda española en el Siglo de Oro. Museo de Santa Cruz, Toledo. 25 de marzo – 14 de junio de 2015* [cat. expo.]. Toledo: Castilla-La Mancha, 2015, p. 86.
[1736] BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos y bordados orientales…", p. 145.
[1737] *Mitra de plumas*. Madrid: Patrimonio Nacional. https://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/colecciones/textiles-y-tapiceria/mitra-de-plumas (05.06.2019).

cosas que se hicieron, y compraron para la sacristía"[1738]. Ya en 1768, "otra cuenta del costo de un ornamento nuevo"[1739]. En 1780 se pide "un terno, para diario, fondo blanco, con matices, forrado en holandilla, y tomándose este decreto en la cont[inu]a de S. A. se llevará de todo la correspond[ient]e cuenta y razón"[1740]. En este mismo año traen "el terno de medio tapiz: su guarnición un galoncito de oro fino de un dedo de ancho, y de una cara: las borlas de dalmáticas de seda de los colores correspond[ien]tes si no las hay de otro ornato q[u]e se le puedan acomodar"[1741].

El 6 de mayo reclaman la necesidad de un frontal blanco para los días festivos. "Visto y reconocido el frontal blanco de altar del relicario"[1742], el superintendente de la sacristía de las Descalzas Reales pide que se haga con la tela indicada y se guarnezca de la misma forma. La pieza se sufragó gracias al "s[eñ]or d[o]n Pedro Alcántara Villar"[1743] del que recibieron "doscientos diez r[eale]s de v[elló]n importe de tres varas y tres cuartas de espolín blanco matiz[a]do de punta a cincuenta y seis r[eale]s vara. Madrid nueve de Mayo de mil setecientos noventa y cinco"[1744]. El 13 de mayo volvieron a resaltar que "recibí del s[eñ]or d[o]n Pedro Alcántara Villar diez r[eale]s v[elló]n por la hechura del frontal que hecho para relicario"[1745].

Especial atención merece la Capilla Real, pues en ella se custodian algunos de los ornamentos litúrgicos más significativos del siglo que nos ocupa. Sachetti la situó en la crujía sur en 1737, donde actualmente está el salón de alabarderos, como se hallaba en el Alcázar. Más tarde, el arquitecto la trasladó al norte tras las críticas del consejero artístico de la reina Isabel de Farnesio, Aníbal Scotti (1676 – 1752), con acceso desde la galería alta del patio y con vistas a los jardines. En su proyecto definitivo, de 1748, propone un espacio cuadrado con cúpula semiesférica. Junto a Sachetti participaron otros artífices en la decoración del templo, entre los que debemos destacar a Ventura Rodríguez[1746].

[1738] AGP, *Patronatos: Descalzas Reales*, caja 32, exp. 3, leg. 4, f. 8 – 8v.
[1739] AGP, *Patronatos: Descalzas Reales*, caja 32, exp. 3, leg. 4, f. 8v.
[1740] AGP, *Patronatos: Descalzas Reales*, caja 32, exp. 3, f. 1v.
[1741] AGP, *Patronatos: Descalzas Reales*, caja 32, exp. 3, f. 2.
[1742] AGP, *Patronatos: Descalzas Reales*, caja 32, exp. 3, fol. 4.
[1743] AGP, *Patronatos: Descalzas Reales*, caja 32, exp. 3, fol. 6.
[1744] AGP, *Patronatos: Descalzas Reales*, caja 32, exp. 3, fol. 6.
[1745] AGP, *Patronatos: Descalzas Reales*, caja 32, exp. 3, fol. 7.
[1746] SANCHO, José Luis. *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1995, p. 85.

La sacristía de la capilla del Palacio Real de Madrid es conocida por el pontifical bordado por Antonio Gómez de los Ríos entre 1750 y 1756, comenzado en tiempo de Fernando VI[1747] [fig. 136] y completado con el dosel y varias piezas menores con Carlos III[1748]. Si bien, son muchos los ornamentos que llegaron desde los primeros años de su construcción. El 10 de julio de 1743 se cuenta con un rico terno blanco que incluía un palio de la misma tela con fleco de oro, "un paño rico de glasé que sirve para la cruz del altar el Jueves Santo"[1749] y "un dosel de la expresada tela p[a]ra el S[antí]s[i]mo"[1750]. También un "terno morado de pontifical de terciopelo con galón de oro"[1751], otro de terciopelo negro, otro de damasco blanco con palio de tafetán doble y fleco, otro de damasco carmesí, otro de damasco verde y otro de damasco morado[1752].

Fig. 136. Núm. de inv. 10006474. *Capa pluvial del Pontifical de Fernando VI* (1743 – 1756), Antonio Gómez de los Ríos. ©Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid

Junto a los ya citados se incluye el *Terno blanco rico de Toledo*, que podría ser el de Medrano que cita Joan Ainaud de Lasarte y le sigue Ángel Santos Vaquero. Según

[1747] AGP, *Real Capilla*, caja 4, exp. 5, "Expediente sobre memoria de las piezas de un terno" (1750). (Documento 33)
[1748] BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos y bordados de…", p. 128.
[1749] AGP, *Real Capilla*, caja 4, exp. 5, "Expediente sobre cargo de los ornamentos y alhajas" (1743), fol. 1v, 1.
[1750] AGP, *Real Capilla*, caja 4, exp. 5, "Expediente sobre cargo de los ornamentos y alhajas" (1743), fol. 1v, 1.
[1751] AGP, *Real Capilla*, caja 4, exp. 5, "Expediente sobre cargo de los ornamentos y alhajas" (1743), fol. 1v, 1.
[1752] AGP, *Real Capilla*, caja 4, exp. 5, "Expediente sobre cargo de los ornamentos y alhajas" (1743), ff. 1, 2 – 2v, 1.

estos dos autores, la fecha de este terno es de 1738 y, al parecer, del que hablan los inventarios se salvó del incendio de 1734, por lo que es anterior[1753]. Por tanto, o no es el mismo, o la data sin referencia alguna proporcionada por estos investigadores es errónea. De hecho, creemos en esta segunda opción, porque de los conjuntos expuestos en las fuentes de archivo este es el único que coincide y, dado su estado deplorable tras el accidente, muy probablemente no duró mucho más entre las arcas de palacio. Este incluía cinco capas de coro con sus broches de plata, una casulla, dos estolas, tres manípulos, dos dalmáticas con sus borlas y collarines, tres fundas de libros, un cubrecáliz, una bolsa de corporales, un paño de hombros, un paño de facistol, un paño de sillón, una cubierta de banquetillo y un dosel[1754].

A estos ternos se añaden otros más antiguos, uno de tela más corriente, otro rojo con figuras de los apóstoles, probablemente bordado en Sevilla, otro brocado y otro rojo que llaman *Terno del Espíritu Santo*. En el inventario de 1749 se incorpora un terno morado de tela antigua pasada de Sevilla con galón falso, que entre los habituales ornamentos añade una funda de libros con la misma guarnición; casullas, estolas y manípulos de todos los colores, una casulla blanca con tela antigua traída también de la ciudad hispalense, con estola y manípulo; otra roja de la misma tela; siete casullas de diferente colores con galones de oro fino y falso muy maltratado; tres bolsas de corporales rojas y dos blancas; tres cubrecálices; y una banda de tela morada sin fleco ni galón[1755].

La Colegiata del Real Sitio de San Ildefonso (Segovia) fue diseñada por Teodoro Ardemans a imagen de la colegiata de la ermita de las Angustias de Alpajés, en Aranjuez[1756]. Lo que más llama la atención es su verticalidad, en comparación con el resto del palacio, un recurso que recogió de Bartolomé Hurtado. Durante el reinado de Carlos III el orden dórico se convirtió en jónico con ricos adornos de guirnaldas, de acuerdo al diseño de Sabatini, planteado en 1766 y llevado a cabo entre 1769 y 1771. A Andrea Procaccini (1671 – 1734) se le deben los dos pórticos laterales[1757]. En cuanto a su colección de ornamentos, desconocida hasta hace pocos años por no poder acceder a

[1753] "Piezas q[u]e hay en ser y se reservaron del incendio". AGP, *Real Capilla*, caja 4, exp. 5, "Expediente sobre cargo de los ornamentos y alhajas" (1750), f. 2.
[1754] AGP, *Real Capilla*, caja 4, exp. 5, "Expediente sobre cargo de los ornamentos y alhajas" (1743), ff. 2, 2 2v, 1.
[1755] AGP, *Real Capilla*, caja 4, exp. 5, "Expediente sobre cargo de los ornamentos y alhajas" (1749), ff. 2, 2 – 3v, 1.
[1756] Sobre la figura de Ardemans: AGP, *Personal*, caja 1340, exp. 6, Teodoro Ardemans.
[1757] SANCHO, José Luis. *La arquitectura de*…, pp. 527 – 528.

la misma, es de gran magnitud y calidad[1758]. Junto a los grandes ternos bordados encontrados en estantes y cajones, existen algunos que combinan esta técnica sobre terciopelo con tejidos labrados[1759], o los que exclusivamente han sido confeccionados con tejidos decorados por la alternancia de ligamentos en el telar[1760].

4.3.1.2. *Ornamentos sagrados en oratorios privados*

Los oratorios privados fueron algo habitual en las residencias de los estamentos privilegiados, del mismo modo que lo eran en los palacios reales. Estos ocupaban salas enteras, hornacinas o muebles de puertas que contenían el altar con las imágenes devocionales[1761]. En Jaén es destacado el oratorio del palacio Cobaleda Nicuesa, realizado en 1701, que consiste en una sala independiente. A juzgar por la cantidad de ornamentos litúrgicos con los que contaban algunas familias, debieron tener importantes espacios dedicados a la oración.

Muy pocos son los ejemplos de ornamentos litúrgicos conservados en museos que puedan ser atribuidos a una determinada familia y que, de no pertenecer a estos nobles, debieron llegar de iglesias o, muy difícilmente, de reyes. Los inventarios tampoco dan demasiados detalles, ni sobre su manufactura de origen, ni mucho menos sobre su decoración. En cualquier caso, hemos indagado en los bienes dejados a la muerte de los personajes de la alta sociedad ya estudiados, con el fin de corroborar la hipótesis que ha abierto este apartado, y hemos encontrado descripciones más extensas.

[1758] Entre diciembre 2017 y marzo de 2018 realizamos el inventario de la colección de ornamentos litúrgicos de la colegiata del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, bajo la Dirección de las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional. Las piezas que presentamos a continuación están agrupadas por diseños. No recogemos todas las piezas halladas en la colegiata, sino las más representativas de determinados estilos, por traer a colación algunos de los fastuosos ternos conservados en este Real Sitio. Concretamente, hablamos de novecientos dieciséis ornamentos en total.

[1759] Núm. de inv. 10234307, 10234308, 10234309 y 10234310 (capas pluviales); 10234646 y 10234319 (paños de atril). Núm. de inv. 10234404 (casulla), 10234405 (dalmática), 10234406 (dalmática), 10234407 (capa pluvial), 10234441 (estola) y 10234403 (estola).

[1760] Núm. de inv. 10234616 (planeta), 10234618 (planeta), 10234619 (manípulo), 10234620 (manípulo), 10234621 (manípulo), 10234622 (manípulo), 10234623 (manípulo), 10234624 (manípulo), 10234625 (estola), 10234626 (estola), 10234628 (collarín), 10234629 (collarín), 10234631 (casulla), 10234632 (dalmática), 10234635 (bolsa de corporales), 10234636 (dalmática), 10234637 (casulla), 10234638 (cubrecáliz), 10234383 (cubrecáliz) y 10234384 (cubrecáliz). Núm. de inv. 10234461 (casulla), 10234468 (manípulo), 10234471 (casulla), 10234472 (casulla), 10234473 (casulla), 10234476 (capa pluvial), 10234478 (capa pluvial), 10234479 (capa pluvial) y 10234485 (capa pluvial). Núm. de inv. 10234487 (capa pluvial), 10234488 (capa pluvial), 10234493 (collarín), 10234494 (cubrecáliz), 10234496 (dalmática), 10234497 (manípulo), 10234498 (manípulo), 10234499 (collarín), 10234500 (bolsa de corporales) y 10234501 (casulla). Núm. de inv. (capa pluvial) y 10234590 (capa pluvial).

[1761] VV.AA. *Las casas señoriales en la España del XVII. Salas 2.2 a 2.6*. Madrid: Museo Nacional de Artes Decorativas, s.f., p. 6.

En el inventario de Joseph de Nevollar Ceballos aparecen tres juegos de casulla y frontal de altar, uno de color de fuego bordado en plata, otro de damasco blanco bordado y otro de tafetán blanco con encaje. Entre las demás casullas hay una de damasco carmesí con galón de plata, otra morada del mismo tejido y guarnición, otra verde con galón dorado y otra de damasco blanco, que no sabemos si es compañera de otro frontal de altar que añade en la misma descripción[1762].

Fray Luis de Lemos Usategui dejó a su muerte una casulla y una bolsa de corporales de raso de primavera con sus corporales de Cambray[1763], y un dosel de brocatel alistado que sería para el oratorio. También aparecen en su inventario un frontal de altar que por entonces ya se consideraba antiguo, con caídas de cañamazo y sedas de colores, probablemente bordado, aunque no lo indica, cosa que sí aclara en el siguiente y del que dice que estaba guarnecido con fleco de plata. Por último, se cita una casulla, una bolsa de corporales y un cubrecáliz de raso con flores forrados de tafetán verde "con galón de oro de un dedo de ancho"[1764].

El marqués de Villafranca, Fabrique de Toledo Osorio, dejó una casulla con estola, manípulo y cubrecáliz realizados con damasco carmesí; otro conjunto igual con damasco morado, una casulla de damasco blanco y cenefa bordada, sin cubrecáliz, pero con frontal de altar; otro conjunto como los anteriores, con casulla blanca y flores doradas, que probablemente seguiría el mismo esquema de la última casulla citada en el inventario del obispo de la Concepción del Reino de Chile; otro del mismo color con flores de seda, otro repite la tonalidad del fondo con flores de oro, y otro carmesí con flores de colores y galón dorado y verde. Se añaden más ornamentos de damascos verdes, morados y carmesíes, en su mayoría bordados, y doce almohadas para estrado de terciopelo carmesí[1765].

María Josefa Rivero Herrera de la Concha, marquesa de Villatorres, dejó un dosel para el oratorio con cenefas de tafetán doble encarnado con galón de oro alrededor, un frontal de alta de tafetán doble morado con cenefa de plata y galón de seda

[1762] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 12.598, Diego Sánchez (1701), "Inventario de bienes de Joseph de Nevollar Ceballos", f. 351.
[1763] Lienzo muy delgado que toma su nombre de la ciudad donde se fabrica. REAL ACADEMIA ESPAÑOL. *Diccionario de la*…, 1780, p. 180, 3.
[1764] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 11.562, Juan Mazón de Benavides (1703), "Inventario de bienes de fray Luis de Lemos Usategui, obispo de la Concepción del Reino de Chile", ff. 3v – 4 y 20v.
[1765] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 13.981, Francisco Lázaro Mayoral (1708), "Inventario de bienes de Fabrique de Tolero Osorio, marqués de Villafranca", ff. 939 – 939v, 942v – 943 y 177 – 1077v.

dorado, una casulla de tafetán morado con la cenefa como la del frontal y la misma pasamanería, como ocurre con la estola, el manípulo y la bolsa de corporales del mismo conjunto; un frontal de brocatel blanco y verde claro con galón falso, que también incorpora la casulla, el manípulo y la bolsa de corporales; una casulla, una estola, un manípulo y un frontal de altar de chamelote[1766] encarnado y plateado con guarnición de estrella de plata fina[1767]; un frontal de damasco blanco gayado[1768] con galón enrejado[1769] fino; una casulla, una estola, un manípulo y una bolsa de corporales de tafetán doble blanco con fleco de seda; y una casulla, una estola y un manípulo de raso verde con flores doradas, fleco de seda y forro de tafetán verde[1770].

Años después, en el inventario por muerte de Francisco de Aranda Quintanilla, marqués de Aranda, aparecen un frontal de altar y un dosel de raso listado; una casulla con su estola, una bolsa de corporales y un frontal de altar de damasco blanco con cenefas de raso encarnado, guarnecidos con galón dorado y punta de oro y plata; otro conjunto conformado por las mismas piezas, aunque añade un manípulo, de damasco morado y "piñuela"[1771] con orla de galón y punta de plata; otro terno con tejido dorado y plateado bordeado de plata, y dos almohadillas para el atril[1772].

La marquesa de Arcicóllar y Baides, Francisca Josefa Dávila y Córdoba, dejó en 1727 entre sus bienes un conjunto de casulla, estola y manípulo, confeccionados con tejido sevillano de color blanco, así como otro conjunto dotado de las mismas piezas, pero de tafetán rojo y verde, guarnecido con ribete dorado. Incluye además dos frontales de tafetán, uno azul y otro carmesí, y otro de tela traída de Sevilla[1773].

La condesa viuda de Aguilar, Rosalía Pignateli Aragón Pimentel y Cortés, concedió en su inventario de 1736 una serie de ornamentos religiosos ligados a su

[1766] Tejido hecho con pelo de camello y lana. Lo hay también de lana sola. Cuando es muy fino se llama camelote de pelo. BENITO GARCÍA, Pilar; GRACÍA SANZ, Ana. "Vocabulario de términos…", p. 348.
[1767] La estrella de plata llevaría seda, así como probablemente el galón y las insignias.
[1768] Guarnecido y adornado con una lista de otro color. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 36, 2.
[1769] Labor hecha de cañas, varas o palos delgados en los jardines, huertos y otras artes, para adorno y resguardo de las plantas, la cual se hace a la manera de celosía, cruzando las cañas o varas y entretejiéndolas. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1732, p. 486, 1.
[1770] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 13.981, Francisco Lázaro Mayoral (1711), "Inventario de bienes de María Josefa Rivero Herrera de la Concha, marquesa de Villatorres", ff. 1450 y 1451.
[1771] Tela o estofa de seda llamada así porque está decorada con piñas. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1737, p. 279, 2.
[1772] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.557, Manuel Merlo (1724), "Inventario de bienes de Francisco de Aranda, marqués de Quintanilla", s.f. (ff. 65 – 65v).
[1773] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 16.149, Manuel Rafael Mayoral (1727), "Separación de bienes de Francisca Josefa Fernández Dávila y Córdoba, marquesa de Arcicóllar y Baides", ff. 602 – 603.

devoción personal. Este cuenta con una casulla de fondo plateado y decoración dorada, un frontal de raso encarnado con decoración floral traído de Toledo, entendemos que de alguna manufactura que funcionaba por aquel entonces, como Medrano; una casulla, una estola y un manípulo encarnados; un frontal de damasco verde, otra casulla, estola y manípulo de terciopelo verde; una casulla de damasco negro con cenefa de damasco blanco[1774], entre otros bienes que no citamos porque aparecen simplemente enumerados.

El 24 de marzo del mismo año se redactaron los bienes de Teresa Nieto de Silva, marquesa de Tenebrón y condesa de Moctezuma. Este listado incluye "un frontal, y casulla de tela verde de oro, y plata guarnecido el frontal con un encaje de a cuarta de plata y la casulla con puntilla de plata, paño de cáliz, estola, manípulo, bolsa de corporales y una palia de tafetán verde con encaje de tramoya[1775] de hilo cíngulo de Colonia[1776] con remate de oro y seda forrado en tafetán encarnado, y el frontal en angulema"[1777]. A continuación describe un frontal de altar encarnado, dorado y plateado guarnecido con encaje de plata; una casulla encarnada con ramos verdes y pájaros dorados, guarnecida con fleco blanco, con una estola, un manípulo y una bolsa de corporales del mismo color pero no necesariamente confeccionados con el tejido del ornamento; un cubrecáliz de tafetán con encajes, y un frontal, una casulla, un manípulo, una bolsa de corporales y un cubrecáliz de raso liso blanco con encajes verdes y dorados forrados de tafetán dorado, menos el frontal que era de angulema. El resto de las piezas son bordadas[1778].

Al año siguiente, el 14 de mayo, se redacta el inventario de María Teresa de los Ríos Zapata y Córdoba, duquesa del Infantado y Pastrana, que incluye un frontal de damasco verde y morado, una casulla con el mismo tejido verde y dorado, otra roja y blanca con manípulo compañero y cíngulo, y dos bolsas de corporales. Su marido, Juan de Dios Silva Hurtado de Mendoza, dejaba dos frontales de altar, uno blanco y carmesí y, el otro, de damasco verde y morado. También una casulla, una estola, un manípulo y

[1774] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.219, Tomás Nicolás Maganto (1736), "Inventario de bienes de Rosalía María Aragón Pimentel y Cortés, condesa viuda de Aguilar", f. 46.
[1775] Enredo. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1739, p. 321, 2.
[1776] Cierto género de cinta de seda de tres dedos o más de ancho. Suelen ser lisas o labradas, y de un solo color, o de varios. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 420, 1.
[1777] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.931, Tomás González Blanco (1736), "Inventario de bienes de Teresa Nieto de Silva, condesa de Moctezuma y marquesa de Tenebrón", ff. 98v – 99.
[1778] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.931, Tomás González Blanco (1736), "Inventario de bienes de Teresa Nieto de Silva, condesa de Moctezuma y marquesa de Tenebrón", ff. 99 – 99v.

una bolsa de corporales con el mismo tejido del primer frontal, y un conjunto formado por las mismas piezas con el tejido del segundo[1779].

Por su parte, Francisco de Goyeneche, caballero de la orden de Santiago, marqués de Ugena y mayordomo de la reina, tenía, según aparece en el inventario póstumo de 1744, una casulla de raso traído de China de color blanco y cenefa de gorgorán encarnado con su respectiva bolsa de corporales, estola, manípulo y cubrecáliz. Asimismo, dejó otra casulla de griseta blanca con flores verdes, con los respectivos ornamentos complementarios, además de otro grupo con las mismas piezas de tela morada con flores de colores matizadas[1780].

En la década siguiente se enumeraron los bienes de Pedro Nicolás de Chaves Villarroel Orozco Herrera de la Concha, conde de Noblejas. No son demasiadas extensas las descripciones de los ornamentos litúrgicos, aunque se enumeran un frontal y una casulla encarnados, una casulla negra, otra blanca, otra verde, etc.[1781]. Tampoco es demasiado concreto el inventario de María Isidora Téllez Girón, condesa de Baños, redactado entre 1768 y 1769, que establece un apartado titulado *Ropa de oratorio* en el que incluye varias albas, además de un conjunto de casulla, estola y bolsa de corporales de tafetán morado; una casulla con manípulo y bolsa de corporales de raso viejo guarnecidos con galón dorado; y una casulla con estola y frontal de altar de raso liso verde[1782].

Mucho más minuciosa es la repartición de los bienes de Eugenia María Rodríguez de los Ríos, marquesa de Valdeolmos, de 1792. La parte dedicada a los ornamentos litúrgicos comienza con una colgadura singular, compuesta de "dosel y cenefas con forro de angulema la cortina, y dosel tasada en setecientos cincuenta r[eale]s por Manuel de Vega maestro sastre"[1783], el cual dictó su valor y no tuvo por qué haberla realizado. Le sigue una casulla morada y verde con galón dorado, estola y manípulo compañeros; otra de raso blanco guarnecida con punta de plata, otra blanca y

[1779] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 14.916, Manuel Naranjo (1737), "Inventario de bienes de María Teresa de los Ríos Zapata y Córdoba, duquesa del Infantado y Pastrana", ff. 45v, 48 y 77v.
[1780] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.792, Juan Antonio Lapuerta (1744), "Inventario de bienes de Francisco de Goyeneche, marqués de Ugena", s.f. (f. 78v – 79 desde que empieza el inventario).
[1781] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 16.453, Manuel Belinchón (1758), "Inventario de bienes de Pedro Nicolás de Chaves Villarroel Orozco Herrera de la Concha, conde de Noblejas", ff. 96v – 97.
[1782] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 18.735, Manuel Chinchillo (1768), "Inventario de bienes de María Isidora Téllez Girón, condesa de Baños", ff. 623v y 629v.
[1783] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.863, Pablo Ortiz de Ceballos (1792), "Inventario de bienes de Eugenia María de los Ríos, marquesa de Valdeolmos", f. 48v.

carmesí con flores plateadas, otra de panamá encarnado con punta de plata y otra de corte similar de tafetán blanco. Además de un frontal rojo con decoración floral matizada en varios colores, numerosos cubrecálices y bolsas de corporales realizadas con diferentes tejidos de tafetán y damasco[1784].

En estos inventarios vemos cómo se hace uso de todos los ornamentos e insignias necesarios para poder llevar a cabo la liturgia en estos oratorios, y escasean algunos más de ostentación, como las capas pluviales o los palios, idóneos para misas y procesiones necesitados de anchas naves. En cuanto a las técnicas, los hay de todo tipo, de tafetanes a brocateles, pasando por piezas bordadas. Algunas de las descripciones incluso aportan algo de información sobre su decoración, que más tarde contrastaremos.

4.3.1.3. *La colección textil de catedral de Jaén*

No nos vamos a extender en la explicación del desarrollo constructivo de la catedral, pero sí lo haremos en algunos puntos que consideramos importantes para nuestra investigación y, como no, eso pasa por estudiar en primer lugar la sacristía, con las cajoneras para guardar los textiles que aprovechan el espacio entre los pedestales[1785] [fig. 137]. El alzado de la sacristía es complejo, por la necesidad de crear un espacio funcional. La planitud que por ejemplo es visible en la sala capitular en este caso se desecha, en pro de los huecos para los armarios[1786]. En la bóveda tiene inscrita la fecha de 1577, data decisiva en la intervención directa de Andrés de Vadelvira (1505 – 1575) en la catedral de Jaén. Su combinación de entrantes y salientes, con 36 columnas exentas que rodean la obra, con sus correspondientes medias columnas insertas en el muro, sobre las que montan los arcos-hornacinas, permite que se hayan podido insertar las cajoneras donde se almacenan los ornamentos litúrgicos, mantos y demás piezas textiles[1787].

[1784] AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.863, Pablo Ortiz de Ceballos (1792), "Inventario de bienes de Eugenia María de los Ríos, marquesa de Valdeolmos", ff. 48v – 49v.
[1785] HIGUERAS MALDONADO, Juan. *Catálogo monumental de la ciudad de Jaén y su término*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1985, p. 101.
[1786] GALERA ANDREU, Pedro A. *Andrés de Vandelvira*. Jaén: Akal, 2000, pp. 116 – 117.
[1787] GALERA ANDREU, Pedro A. "Andrés de Vandelvira en Jaén". En *Andrés de Vandelvira. El renacimiento del sur*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, Junta de Andalucía, 2007, pp. 39 – 40.

Fig. 137. *Sacristía y cajoneras de la catedral de Jaén*

A comienzos del siglo XVIII el Reino de Jaén apoyó económicamente la causa de Felipe V en la Guerra de Sucesión[1788]. En retribución, y gracias al deán Íñigo Manuel, hijo de los condes de Torralba, el rey aportó dinero para la construcción de la seo, de ahí la ligereza con la que avanzó durante los años de esta centuria. Desde el punto de vista artístico la catedral redujo los últimos ecos de Eufrasio López de Rojas (1628 – 1684) a través de Blas Antonio Delgado y José Gallego y Oviedo del Portal.

El obispo Antonio de Brizuela y Salamanca (†1708) llegó a la diócesis de Jaén en 1693, tras ejercer el mismo cargo los cuatro años anteriores en Astorga[1789]. Durante su mandato continuaron los préstamos de la catedral a otras iglesias, una práctica que venía de muy antiguo. El 5 de febrero de 1700, cuando muere la esposa de Francisco Manuel y Ruiz de León, I conde de Santa Cruz de los Manueles, madre del deán, enterrada en el convento de San Francisco, el cabildo mandó la plata y las colgaduras necesarias para el acto[1790]. Al mes siguiente, para el aniversario de la catedral de Baeza, sacaron una mitra de la sacristía[1791]. Para tener este volumen de textiles, debieron

[1788] Al principio el pueblo acogió con entusiasmo esta causa, pero cuando los ciudadanos se dieron cuenta de que los que debían aportar los recursos para la defensa de la Corona eran ellos, la exaltación desapareció. FERNÁNDEZ GARCÍA, José. *Op. Cit.*, pp. 20 y 24.
[1789] HIGUERAS MALDONADO, Juan. "El obispo Antonio Brizuela y Salamanca (1693 – 1708) y la construcción de la catedral de Jaén". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 194, julio/diciembre 2006, p. 181.
[1790] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 5 de febrero de 1700.
[1791] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 20 de marzo de 1700.

comprar otros nuevos, así que el día 29 de marzo pidieron que se hiciera un frontal blanco para la capilla de Juan Núñez de Vargas (†1574), en el lado de la Epístola de la catedral vieja[1792]. En agosto de 1707 el obispo renunció a su cargo por motivos de salud, ya que padecía de gota[1793], y el martes 10 de enero de 1708 falleció[1794].

Le sucedió Benito de Omaña (†1712), periodo en el que se dejó constancia de los ornamentos de la seo a través de un inventario, redactado por los canónigos Francisco Remellado y Francisco de los Ríos Navamuel, aunque la información que nos ofrece sobre los textiles de la catedral es repetitiva y escueta[1795]. El 17 de marzo de 1711 se recomendó hacer uso para "el culto divino [de] las casullas y ornamentos del conde Villardompardo"[1796], ubicados en su capilla privada de la catedral vieja, fundada por Fernando Torres y Portugal (†1592). Antes de su derribo pasó a manos del cabildo, por eso se pidió salvar las piezas textiles, conocidas por su alta calidad y que "con el transcurso del tiempo podían picarse y no servir de nada"[1797]. Al año siguiente no hizo falta aceptar lo que suponemos fueron unas fuertes condiciones del licenciado Diego Sánchez, capellán de la catedral, a cambio de donar casullas y ornamentos de altar, porque afortunadamente ya contaban con una importante colección[1798].

Las capillas constituían altares individuales y necesitaban de todo el ajuar necesario para decir misa. El 12 de enero de 1712 "el s[eño]r canónigo D. José de Cancelada propuso al Cabildo como en consideración de estar desnudo del adorno necesario de frontal y manteles y lo demás necesario para poder celebrar el altar de Santa Teresa de Jesús se había inclinado por devoción suya y a sus expensas adornarle cuanto le fuere posible a fin de que se pueda decir misa en él"[1799]. El cabildo le dio licencia para ello y se lo agradecieron. También para el Sagrario viejo, "que se reciban unas casullas y otros ornamentos"[1800]. Además, se presentó una petición de donación, que sí fue aceptada:

[1792] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 29 de marzo de 1703.
[1793] AHMJ, *Capitular*, Actas capitulares, *26 y 30 de agosto de 1707*. Cit. en: HIGUERAS MALDONADOS, Juan. "El obispo Antonio…", p. 187.
[1794] *Ibídem*. p. 187.
[1795] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 14 de febrero de 1710.
[1796] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 17 de marzo de 1711.
[1797] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 17 de marzo de 1711.
[1798] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 8 de enero de 1712.
[1799] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 12 de enero de 1712.
[1800] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 12 de enero de 1712.

> "por parte del licenciado Diego Sánchez presbítero capellán de esta Santa Iglesia suplicando al cabildo se sirviese de admitir para el culto del altar de Sr. San Fernando, cinco casullas, una de damasco blanco, otra de ormesí encarnado guarnecidas con encajes de oro y plata, otra de damasco blanco, otra de ormesí encarnada y otra de ormesí verde guarnecidas con guarnición ordinaria de oro, dos roquetes, uno de estopilla de Cambray y otro de lienzo fino con sus encajes, dos tablas de manteles con sus encajes, dos candelabros de azófar y un misal que quedaron por muerte del licenciado D. Juan de Riscos Vaquerizo su amo"[1801].

La recepción empezó a ser necesaria, pues de hecho en 1713 se estima que hay una falta de capas pluviales, no porque escaseen, sino porque las que tiene a 21 de febrero estaban indecentes, por ese motivo el canónigo Francisco Remellado ordenó que se realizasen[1802]. Estas serían confeccionadas por el sastre Diego García que, dada su vejez, fue sustituido el 14 de junio por el giennense Alonso de Aranda, por "ser preciso hacer algunos ornamentos y otras cosas para el servicio y culto d[e] esta Santa Iglesia"[1803]. Para las fiestas y la procesión de San Pío V (1504 – 1572) se pidió que se prestaran unas colgaduras al convento de Santo Domingo de Jaén el 26 de septiembre[1804].

Más allá de la información referida a la catedral, en el archivo de la seo encontramos un documento muy interesante contiguo a los anteriores, del 11 de octubre de 1713, un año antes de que la manufactura de Molero iniciara su labor de la mano de Cristóbal de Morales, en el que un hombre con el mismo nombre y apellido, secretario del real consejo, dona un palio a la parroquia de Arjonilla, "en razón de ser profano"[1805]. Esto nos hace replantearnos si se trata de la misma persona, el suegro de Miguel Gregorio Molero, que indiscutiblemente abrió la manufactura porque previamente tendría un bagaje. Sin embargo, al mes siguiente, se vuelve a hablar del palio de Arjonilla. Una vez visto "declararon que no solo no era profano para el fin que el dicho Diego de Morales le remite a dicha Iglesia sí que era tan correspondiente por su primor en la tela y bordado que no era conveniente se usase de él, si tan solamente en las funciones solemnes que en dicha iglesia se celebrasen al Santísimo Sacramento"[1806]. Con estas palabras destacaron su labor, aunque hay un cambio de nombre, por lo que no

[1801] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 12 de enero de 1712.
[1802] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 21 de febrero de 1713.
[1803] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 14 de junio de 1713.
[1804] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 26 de septiembre de 1713.
[1805] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 11 de octubre de 1713.
[1806] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 11 de octubre de 1713.

podemos saber si estamos ante la misma persona. Además, en estos documentos solo se le atribuye la actividad de bordador.

La catedral de Baeza siempre tuvo una escasez mayor de ornamentos que la de Jaén, por eso le prestaban piezas constantemente, otras veces se las daban, aunque algunas de ellas ya no servían nada más que para extraer la plata, y, en otras ocasiones, se le daba dinero para comprarlas. El 24 de abril de 1714 le dieron 20 reales para un terno para la festividad del Corpus[1807]. El día 27, ante la falta de tiempo y sin la tela adecuada aún, deciden prestarle "el terno que está en esta y fue del Ilmo. Sr. Don Benito de Omaña obispo que fue de este obispado"[1808].

Fig. 138. *Vista del trascoro de la catedral de Jaén*

Rodrigo Marín Rubio (1659 – 1732) se convirtió en obispo de la diócesis el 28 de mayo de 1714[1809]. En lo que respecta a la construcción, el sucesor de Blas Antonio Delgado fue Miguel de Quesada en torno a 1718, con quien la obra tuvo un periodo de flaqueza, hasta la llegada de José Gallego y Oviedo del Portal el 28 de abril de 1726. Cuando llega el nuevo maestro mayor de la catedral, de origen salmantino y discípulo de Churriguera, faltaban seis bóvedas de las naves altas y ocho de las capillas; el coro, el trascoro [fig. 138] y la parte de la sillería, la solería de media iglesia, vidrieras,

[1807] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 24 de abril de 1714.
[1808] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 27 de abril de 1714.
[1809] *Apéndice III: Almerienses nativos o de adopción que fueron obispos*. Almería: Diputación de Almería, p. 1528. http://www.dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VAnexos/IEA-IAO-apend3/$File/IAO-apend3.pdf (25.05.2020).

balcones, ventanas, puertas, las rejas de las capillas, los corredores balaustrados, cornisas interiores, dependencias del segundo piso, los suelos de una torre, la lonja que rodea el templo y el derribo de paredes que delimitaban el provisional Sagrario[1810].

Para la decoración tallada en piedra de las seis bóvedas de las naves altas y de las ocho de las capillas, el trascoro y la parte de la sillería se incorporó el escultor José de Medina y Anaya (1709 – 1778). Su primer trabajo en Jaén fue en los relieves de las bóvedas del coro, entre 1729 y 1730[1811]. Más tarde se construiría el coro, terminado en 1736, y el trascoro, aunque el diseño es de 1733. De exageradas dimensiones para sus contemporáneos, se trata de una obra donde predomina la curva, como por ejemplo en las puertas de acceso, con una cornisa con inflexión curva en el centro, muy al estilo de Churriguera, con guirnaldas que cuelgan en sus extremos. La balaustrada que corona el cuerpo incluye florones que coinciden con los ojos de las pilastras, con mascarones tallados[1812].

"Lo churrigueresco" no solo se evidencia en las artes visuales y la arquitectura de la catedral, que había asumido el Barroco desde tiempos de Eufrasio López de Rojas, también en las artes decorativas y, más concretamente, en los textiles, tuvo una fuerte incidencia estilística. Las novedades artísticas producidas aportaron algunos cambios en la forma de convencer al fiel que quedaron reflejados en la abundancia de tejidos para la decoración del templo y la celebración de la liturgia. La seo giennense no solo no fue un hecho aislado, sino que fue mayúsculo. La puesta a punto de un templo renacentista para la celebración barroca necesitó de abundantes textiles que adornasen sus paredes y la indumentaria idónea para semejantes festejos. Obispos y cabildo quisieron proporcionar a la catedral una riqueza artística que estuviese a la altura del magnífico edificio. Esto explicaría que contaran con obras de artistas afamados no giennenses, lo que se convirtió en algo habitual, con objeto de obtener los mejores resultados[1813].

El 4 de septiembre del año en que fue proclamado obispo Marín Rubio llegó un dosel para la catedral de Baeza, "para las funciones regulares que se ofrecían en ella y

---

[1810] GALERA ANDREU, Pedro A. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*. Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1979, pp. 245 y 259 – 260.
[1811] ROMERO TORRES, José Luis. "Bóveda del coro". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, p. 100.
[1812] GALERA ANDREU, Pedro A. *Arquitectura de los*…, pp. 264 y 267.
[1813] En este sentido, resulta pionero el estudio del profesor Felipe Serrano Estrella, quién, a través de numerosos estudios, ha puesto de manifiesto que "la catedral de Jaén se erigió en un verdadero foco de promoción inmerso en el mercado artístico de su tiempo". SERRANO ESTRELLA, Felipe. "Las catedrales, focos artísticos del Barroco". *Espacio, Tiempo y Forma*, 2012, se. VII, t. 25, p. 84.

otras particulares como la de traer a la dicha Santa Iglesia muy de ordinario cuando se ofrece alguna rogativa o hacimiento de gracias al Santo Cristo de la Hiedra y otras imágenes de la mayor devoción de aquella Ciudad"[1814]. El día 18 pidieron que se hiciesen seis capas blancas de tafetán doble, esta vez para dejarlas en el templo giennense[1815].

El 7 de octubre de 1718 el deán prestó "un terno entero de tela blanca, labrado de oro, otro verde, encarnado y morado, frontales y casullas para el altar de la Santa Verónica"[1816], solicitados por Antonio Manuel de Mercado, arcediano de Úbeda, que había contribuido a la obra y decoración de la iglesia y al que no se lo podían negar[1817]. El 4 de noviembre de ese mismo año la cofradía de Nuestra Señora del Alba, de la parroquia de San Bartolomé, les pidió unas colgaduras para ponerlas en el camarín de la imagen el día de su festividad. Con ellas conseguirían una "mayor decencia y adorno de dicha iglesia"[1818].

El 26 de septiembre de 1732 se le encargó al canónigo Carlos Manuel de Ulloa que preguntase a Sebastián del Castillo por el precio de la tela comprada con lo que dejó el obispo Rodrigo Marín y Rubio para la realización de una casulla, con la intención de hacerse con más varas y completar un terno[1819]. Al año siguiente el arcediano de Úbeda, Pedro de Gámiz Torres y Portugal, regaló un frontal para el altar mayor[1820]. A ese mismo personaje le vendieron la casulla y demás ornamentos que quedaron por muerte de Juan Albano de Ayllón, arcediano titular. También se deshicieron de capas magnas y mitras inservibles, vendidas a Bartolomé de Sanmartín y Uribe (1670 – 1740), canónigo de la catedral de Jaén y más tarde obispo de Palencia entre 1734 y 1740, para lo cual necesitaba un ajuar, por eso se le mandó una lista de bienes para que eligiese lo que quisiese[1821].

Cuando Rodrigo Marín y Rubio murió, le sucedió Manuel Isidro Orozco Manrique de Lara (1681 – 1745) el 5 de octubre de 1732, hasta el 4 de mayo de 1738. Las normas postridentinas de San Carlos Borromeo también dictaminaban la

[1814] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 4 de septiembre de 1714.
[1815] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 18 de septiembre de 1714.
[1816] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 7 de octubre de 1718.
[1817] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 7 de octubre de 1718.
[1818] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 4 de noviembre de 1718.
[1819] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 26 de septiembre de 1732.
[1820] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 2 de junio de 1733.
[1821] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 2 de octubre de 1733.

distribución de los ornamentos en el templo. El 20 de octubre de 1733 se realizó una comisión al canónigo Ambrosio de Gámez

> "para que disponga y dé las providencias convenientes en orden a que se saquen los cajones de capellanes que están en la sacristía menor, y les señale sitio donde puedan estar y darle ventanas, vidrieras que abran y cierren para la ventilación del aire, y evitar el mal olor que causa dicha sacristía la falta de correspondencia de los vientos y la cría de ratones que a causa de dichos cajones y su poco aseo por no poderse limpiar y barrer en los días que se acostumbra en todo de esta Santa Iglesia"[1822].

El 9 de julio de 1737 el prior pidió permiso para hacer unas capas pluviales[1823]. El 12 de noviembre se avisó al obispo por si quería bendecir las siete casullas blancas y encarnadas, albas y cíngulos mandadas por Carlos Manuel de Ulloa[1824]. El 5 de mayo del año siguiente Andrés Cabrejas Molina (1681 – 1746) fue nombrado obispo y, con su llegada en tiempo de Cuaresma, el 5 de marzo de 1739 se mandaron a hacer casullas moradas, porque las que había estaban en mal estado[1825]. Tras todas esas nuevas adquisiciones de los últimos obispados se creó un inventario que remplazase al anterior[1826]. En este se incluyeron los ornamentos que entregaron los herederos de Carlos Manuel de Ulloa[1827], y posiblemente los que había en la ermita de Puerto Alto, propiedad del mismo canónigo[1828].

La catedral siguió la labor de repartición de sus bienes. Por ejemplo, al convento de los Padres Capuchinos regaló una de las mitras conservadas en la sacristía[1829]. Esto fue posible porque también aparecieron constantemente nuevas piezas. El 19 de julio de 1746 llegó una casulla de Madrid que el antiguo obispo de Jaén, Manuel Orozco, otorgó a la catedral. Como era habitual que los obispos dejasen bienes en las diócesis donde habían ejercido, que legara una pieza textil nuevamente revela el valor que tenían los tejidos para la sociedad del momento. Ante tal recibimiento Ulloa, mayordomo de la fábrica, recibió lo necesario para que se hiciesen dos dalmáticas de la tela correspondiente[1830]. Como según ellos había escasez en las capillas, de nuevo Ulloa

---

[1822] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 20 de octubre de 1733.
[1823] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 9 de julio de 1737.
[1824] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 12 de noviembre de 1737.
[1825] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 5 de marzo de 1739.
[1826] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 4 de agosto de 1739.
[1827] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 1 de octubre de 1739.
[1828] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 6 de octubre de 1739.
[1829] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 8 de marzo de 1746.
[1830] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 19 de julio de 1746.

tuvo que mandar a hacer y componer algunos ornamentos[1831]. A ello hay que añadir la orden dada de que "en Madrid o en Valencia se teja la tela que se necesitare para completar los ternos encarnado y morado que quedaron del pontifical por muerte de su Ilma."[1832]. A raíz de estas palabras, resulta llamativo que de nuevo aparezca en la documentación histórica la capital de España como centro manufacturero textil, más allá de ser un enclave comercial. No sabemos hasta qué punto pudo ser una competencia para las fábricas valencianas, como ocurre en esta ocasión, en tanto en cuanto la monarquía española adquirió muchos textiles del principal enclave sedero del país, al igual que de Francia e Italia, y, sin embargo, no son demasiado conocidas las compras de género realizado en los talleres de la corte.

El 31 de enero de 1747 se le indicó a José de Ulloa y Llamas que las piezas del pontifical del obispo Andrés Cabrejas Molina que no sirviesen, ubicado en la sacristía, se vendiesen para que así contribuyeran a las obras de la catedral[1833]. Al parecer Cabrejas dejó la tercera parte de su fortuna a la seo de Jaén y de ella la tercera parte para la de Baeza[1834]. El 31 de julio ya había un nuevo obispo, Francisco del Castillo y Ventimiglia (1692 – 1749) y en noviembre se le pidió a Ulloa que dispusiese casullas de la sacristía mayor para la de los capellanes, así como otros ornamentos que a él le pareciesen acertados[1835].

Al año siguiente Jerónimo José Baltán dejó "una colgadura que se había vendido en 750 reales"[1836], así como mil reales. Con ambas cantidades se adornaría la capilla de San Jerónimo, tal y como Baltán indicó[1837]. Allá por marzo se le pidió a Ulloa que completase el terno de tisú morado de la catedral[1838]. El 30 de marzo el arcediano de Úbeda, de parte del obispo, propuso que "le parecía conveniente el que se hiciese un palio decente para esta Santa Iglesia […] acordaron se haga dicho palio de tela blanca que sea decente"[1839]. Otro caso menos habitual ocurrió en abril, cuando Ulloa informó sobre el mal estado del velo que se usaba para la ceremonia del rompimiento, para lo que planteó la posibilidad de hacer uno nuevo, y finalmente acordaron que se hiciese

[1831] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 3 de agosto de 1746.
[1832] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 29 de noviembre de 1746.
[1833] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 31 de enero de 1747.
[1834] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 23 de marzo de 1747.
[1835] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 10 de noviembre de 1747.
[1836] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 8 de enero de 1748.
[1837] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 8 de enero de 1748.
[1838] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 2 de marzo de 1748.
[1839] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 30 de marzo de 1748.

con el viejo y para el año siguiente Ulloa proveyese lo necesario para hacerlo con la mayor decencia[1840]. Para junio ya se había terminado el palio, "de tal de oro y caída de ella"[1841]. En julio el mayordomo de la fábrica, Vicente Entrena, da orden de que se haga una casulla para el Corpus para completar las de los canónigos extravagantes, preocupados por este asunto[1842].

Entre los grandes promotores del siglo XVIII en Jaén debemos destacar a fray Benito Marín (1694 – 1749), obispo entre 1750 y 1769, quien costeó obras en algunas parroquias y santuarios de la diócesis[1843]. En la catedral de Jaén destacó la decoración de la capilla de San Benito, de estilo puramente barroco a pesar de su fecha de realización[1844], con un diseño de Pedro Duque Cornejo (1678 – 1757) y construido por Francisco Calvo Bustamante (*1708) con esculturas de José de Medina, todo ello datado entre 1757 y 1759[1845]. El obispo fray Benito Marín, además de proporcionar una capilla para su enterramiento, contribuyó a la modernización de la iglesia de San Ildefonso con un tabernáculo y tres retablos, y de la iglesia de Nuestra Señora de la Expectación de Cabra del Santo Cristo (Jaén)[1846]. El retablo de Santa Teresa de la catedral fue realizado por los mismos obradores, también en ese intervalo de tiempo[1847]. Durante su mandato además se realizó el retablo de la capilla de San Miguel (1757 – 1761), con pintura central del santo realizada por Bernardo Lorente Germán (1680 – 1759), ángeles de la bóveda por José de Carazo, y dorado de Luis de Melgar. Se

[1840] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 6 de abril de 1748.
[1841] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 12 de junio de 1748.
[1842] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 1 de julio de 1749.
[1843] El 17 de marzo de 1749 el rey presentó a fray Benito Marín para ocupar el puesto de obispo de Jaén (AMAE, *Fondo Santa Sede*, leg. 260, ff. 18r – 19r. Cit. en: ZARAGOZA PASCUAL, Ernesto. "Fray Benito Marín, un benedictino obispo de Jaén". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 165, 1997, p. 416), confirmado el 27 de abril del mismo año, y tomando posesión el 31 de mayo. *Ibídem*. p. 416. Labor que compaginó con su cargo como presidente de la Real Junta de Única Contribución entre 1748 y 1755, elegido por Fernando VI, por lo que residió en Madrid durante ese periodo. AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 12 de septiembre de 1755, "Comisión para legacía de bienvenida de su Illma.". Cit. en: SERRANO ESTRELLA, Felipe. "La promoción artística en las catedrales españolas a través de las relaciones entre el alto clero secular y la monarquía. Los obispos don Baltasar de Moscoso y Sandoval y dos Agustín Rubín de Ceballos". *Potestas*, núm. 6, 2013, p. 117. El obispo murió el 10 de agosto de 1769, siendo enterrado en la capilla de San Benito de la catedral, que él mismo costeó. ZARAGOZA PASCUAL, Ernesto. *Op. Cit.*, p. 417.
[1844] SERRANO ESTRELLA, Felipe. "La promoción artística…", p. 117. MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan. "Virgen de la Antigua". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, p. 18.
[1845] ROMERO TORRES, José Luis. "Retablo de San Benito". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, p. 104. ROMERO TORRES, José Luis. "San Benito". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, p. 108.
[1846] ROMERO TORRES, José Luis. "Retablo de San…", p. 104
[1847] ROMERO TORRES, José Luis. "Retablo de Santa Teresa". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, p. 110.

desconoce la autoría del retablo, de estilo rococó, aunque se atribuye al ámbito cordobés, a los herederos de Francisco Hurtado Izquierdo (1669 – 1725)[1848].

La iglesia de El Sagrario supuso la culminación del proyecto catedralicio, sumergida en pleno clasicismo[1849]. El obispo fray Benito Marín encargó a Ventura Rodríguez la traza del edificio en 1761[1850]. El director de los estudios de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando respondió con el envío de los primeros dibujos[1851], donde supo trasladar la estética imperante en Madrid a la construcción giennense[1852] [fig. 139]. La primera piedra se colocó el 29 de septiembre de 1764[1853], y su construcción se extendió hasta 1801, año de su bendición[1854]. Con su creación se cosificó el paso de las formas y el sentir barroco al Neoclasicismo[1855], y para conseguirlo Rodríguez tomó durante muchos años elementos exportados de la arquitectura de Roma de la primera mitad del *Seicento*, al determinar una planta oval y detalles puramente italianos. También en la construcción giennense se muestran las características relativas al periodo de desnudez arquitectónica que desde 1755, con la capilla de San Pedro de Alcántara de Arenas de San Pedro (Ávila), se destacaba con sobriedad los edificios del arquitecto[1856].

[1848] QUIROSA GARCÍA, Victoria. "Retablo de la capilla de San Miguel". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, pp. 204 y 206. ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz de. "Capillas y retablos en la Catedral de Jaén". *Elucidario*, núm. 3, marzo 2007, pp. 189, 198 – 200.
[1849] COLLADO RUIZ, María José. "Programa escultórico de El Sagrario". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, p. 122.
[1850] ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz de. "Capillas y retablos…", p. 200.
[1851] ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz de. "La decoración del Sagrario de la Catedral de Jaén". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 105, 1981, p. 65.
[1852] ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz de. "Capillas y retablos…", p. 200.
[1853] ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz de. "La decoración del…", p. 65.
[1854] MONTES BARDO, Joaquín. "El Sagrario de Jaén: una capilla ilustrada". *Espacio, tiempo y forma, Serie VII, Historia del Arte*, t. 9, 1996, pp. 127 – 128, p. 130.
[1855] ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz de. "La decoración del…", p. 69.
[1856] NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. "Ventura Rodríguez entre el barroco y el neoclasicismo". En *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Madrid: Museo Municipal, 1983, p. 106.

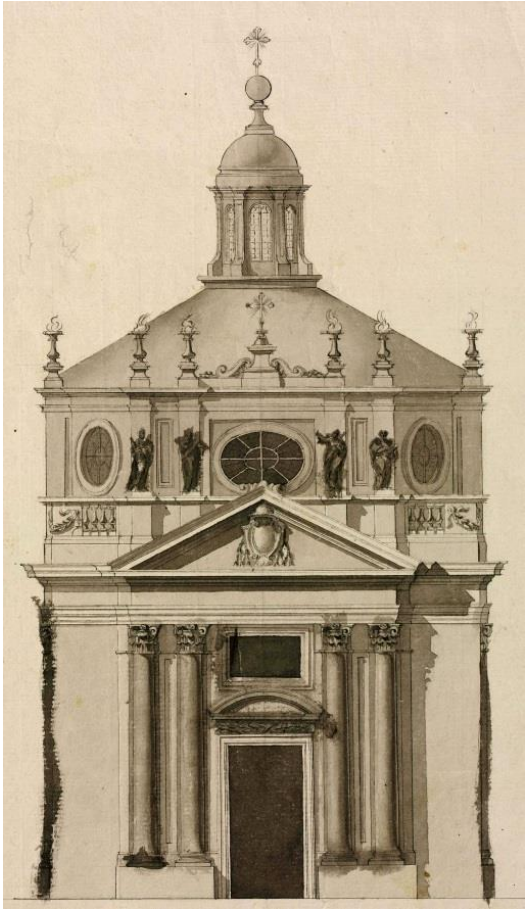


Fig. 139. AHDJ, *Capitular*, leg. 459, "Figuras que manifiestan la idea del nuevo Sagrario que se ha de construir en la Santa Iglesia Catedral de Jaén, de invención y mano de D. Ventura Rodríguez, Arquitecto de S.M. Académico de la insigne Academia de San Lucas de Roma y Director en la de S[a]n Fernando de Madrid" (28 de marzo de 1761), fig. 3 (ff. 125 – 126).

El mes de antes de la llegada del obispo se produjo una "comisión al Sr. Entrena como mayordomo de la fábrica"[1857] para la ejecución de un paño de púlpito y el esquilón[1858]. El 17 de noviembre hubo una propuesta del tesorero, por la que el gobernador del obispado le pidió comprar un dosel de damasco y otras cosas del pontifical del obispo Francisco del Castillo y Ventimiglia[1859]. El día 20 Vicente Entrena entregó el dosel, una silla, dos almohadas de damasco y demás cosas el pontifical[1860].

De nuevo, en 1751, Entrena y los tesoreros tuvieron una comisión para decidir si vender algunas alhajas de pontificales dados por obispos, aquellas que no fueran

[1857] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 3 de marzo de 1750.
[1858] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 3 de marzo de 1750.
[1859] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 17 de noviembre de 1750.
[1860] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 20 de noviembre de 1750.

útiles[1861], "y que den orden para que se componga y complete el terno negro del pontifical de dicho Ilmo. Sr. Castillo para que pueda servir en esta Santa Iglesia"[1862].

Las capillas de la catedral debían tener todo lo necesario para celebrar la santa misa en cada una de ellas, por eso era importante "que se adornen y pongan decentes en la forma posible los altares de dichas capillas"[1863]. La individualización de cada una de estas capillas era importantísima, además de la sacristía, por eso en 1752 dieron orden de que "se deshagan algunos de la sacristía mayor para componer otros en la forma que pareciere a dichos SS. conveniente"[1864].

La reforma de la sacristía continuó en 1755, cuando la comisión pidió que se hiciesen los cajones para los capitulares[1865], y de nuevo, en 1756, se volvió a tratar la obligatoriedad del "aseo y limpieza de la ropa de la sacristía"[1866]. Al parecer existía dejadez en el cuidado de las ropas, así que tuvieron que llegar a un acuerdo para asignar un salario a la lavandera, la costurera y el sacristán[1867]. El afán por adecuar el templo llevó a lo que anteriormente se había limitado a renovar la colección de textiles o simplemente extraer la plata. De tal modo que el 26 de octubre de 1757

> "con motivo de la limpia general de polvo que se ha hecho en esta Santa Iglesia se había reconocido que la colgadura de seda muy antigua que tenía la capilla de Sr. San Fernando estaba con tejido de hilo de plata y que respecto de su antigüedad estaba indecente, por lo que si parecía conveniente al cabildo se quitase, y quemándola se podía sacar alguna plata. Y conferido por dichos Sres. acordaron que el dicho Sr. Chantre mande quitar la referida colgadura y quemarla, para sacar la plata y el producto que de ella resultare, le aplique dicho Sr. en lo que le pareciere para el adorno de la referida capilla"[1868].

Del mismo modo, el 11 de abril de 1758 mandaron deshacerse de unas capas pluviales bordadas que estaban en mal estado y en su lugar adquirieron otras de damasco "para las procesiones y festividades que se celebran en esta Santa Iglesia"[1869].

Fray Benito Marín mandó un terno de tela blanca por el que le dieron las gracias el 22 de marzo de 1760[1870]. El 13 de octubre de 1767 el señor Herce, mayordomo de la

---

[1861] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 20 de marzo de 1751.
[1862] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 20 de marzo de 1751.
[1863] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 3 de septiembre de 1751.
[1864] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 21 de abril de 1752.
[1865] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 25 de junio de 1755.
[1866] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 23 de diciembre de 1756.
[1867] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 11 de enero de 1757.
[1868] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 26 de octubre de 1757.
[1869] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 11 de abril de 1758.

fábrica, dio orden de que se hiciera otro terno de damasco blanco para las misas diarias y demás cosas que necesitasen para el altar mayor y capillas[1871]. De nuevo el 11 de abril de 1769 se ordenó que se hiciesen dos paños para los entierros de la catedral, debido al mal estado de lo que se usaban[1872].

Con el obispo Antonio Gómez de la Torre y Jarabeitia (1711 – 1779) continuaron las obras de El Sagrario. Según el proyecto de Ventura Rodríguez toda la decoración debía ser escultórica. El arquitecto propuso a José de Arias (1743 – 1788) como escultor y a Gregorio Ferro (1742 – 1812) de pintor. El cabildo se decantó por la obra escultórica[1873]. Concretamente le encargaron "los modelos de los ocho ángeles que has de adornar el pie de la media naranja"[1874]. La marcha del director de la Academia de San Carlos a México fue la causa que obligó al cabildo a sustituirlo por el escultor Miguel Verdiguier (1706 – 1796). En 1775 la construcción se tuvo que suspender por la falta del dinero por parte del cabildo[1875]. Sin embargo, años más tarde se achacó el parón a Verdiguier, "por su edad y accidentes que le han sobrevenido no se halla con fuerzas para ejecutarlo y es notorio lo poco que ha trabajado por su mano en el medallón principal y demás obras que se han hecho [de]jándolo todo a su hijo don Luis"[1876].

En abril de 1771 se habló de una pieza espoliada al terno blanco de fray Benito Marín, solicitada por el juez subcolector de espolios, pero no se da más detalles de la misma[1877]. Por eso, el 20 de septiembre se dio orden para que se trajese el tisú para completar lo que le falta al terno[1878]. Así pues, recopilamos que se trataba de un terno blanco de tisú, mandado en 1760 y completado en 1771. Al año siguiente dictaminaron "que el Sr. Mayordomo de Fábrica se componga con el Sr. Prior en entregarle la parte

---

[1870] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 22 de marzo de 1760.
[1871] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 13 de octubre de 1767.
[1872] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 11 de abril de 1769.
[1873] PRIETO JIMÉNEZ, Néstor. "Asunción de la Virgen". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, p. 218.
[1874] AHDJ, gav. 18, "Carta de Ventura Rodríguez al Cabildo de la Catedral de Jaén" (4 enero 1782), f. 1. Cit. en: ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz de. "La decoración del…", pp. 75 – 76.
[1875] *Ibídem*. pp. 66 – 67.
[1876] AHDJ, gav. 18, "Cuentas de esculturas del Sagrario y Catedral de Jaén" (31 de agosto de 1791, Granada), f. 3. Cit. en: *Ibíd*., p. 79.
[1877] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 23 de abril de 1771.
[1878] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 20 de septiembre de 1771.

de Pontifical del Sr. Marín para la santa Iglesia de Baeza"[1879]. La catedral de Baeza dijo que lo que más necesitaban eran ornamentos[1880].

El 14 de marzo de 1772 se produjo otra venta de piezas de los pontificales que ya no eran útiles[1881]. Años después el canónigo Fernando Antonio de Velarde, por medio de Martínez de Mazas, regaló una casulla de tela de oro de fondo blanco, galoneada de lo mismo y con los cabos correspondientes para las fiestas de primera clase a las misas de Prima. El 31 de enero de 1775 pidieron "que la casulla que regala el Sr. canónigo don Fernando Velarde se pase a la sacristía y se ponga en el inventario de los demás ornamentos de la Iglesia"[1882]. Al año siguiente se volvió a insistir sobre la necesidad de que los ornamentos estuviesen siempre limpios[1883].

A la muerte de Francisco Romero y Marín en 1778, arcediano titular de la catedral, inquisidor en Córdoba y personaje clave de nuestra catedral por ser sobrino del obispo Benito Marín, dejó al altar del Santo Rostro diferentes alhajas entre las que se encontraban las ropas del oratorio. Estas fueron a parar a su sobrino Ignacio Ximénez de Arrutabe en vida, y después volverían a la catedral[1884]. En julio de ese año se rindió nómina de todo lo dejado, gracias a lo cual conocemos más información de las piezas. Estas eran "cuatro casullas con estolas, manípulos, bolsas corporales, y paños de cáliz, unas de tela encarnada, otra de tela blanca, otra de tela verde, y otra de tela morada"[1885]. En septiembre de ese mismo año se indicó que "se hagan unas dalmáticas y casullas y un banquito mayor que el que hay y se ponga detrás de los señores el Jueves Santo mientras los Santos Óleos"[1886] por lo viejas que estaban las que había[1887].

El 29 de septiembre de 1764 Ventura Rodríguez informó de la situación de las capillas de la catedral y la necesidad de engalanarlas con retablos y otros objetos de menor importancia, así como la realización de un altar mayor[1888]. Las peticiones del

[1879] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 26 de febrero de 1772.
[1880] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 26 de febrero de 1772.
[1881] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 14 de marzo de 1772.
[1882] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 31 de enero de 1775.
[1883] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 4 de julio de 1776.
[1884] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 6 de junio de 1778.
[1885] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 21 de julio de 1778.
[1886] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 3 de septiembre de 1778.
[1887] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 3 de septiembre de 1778.
[1888] ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz de. "Capillas y retablos…", p. 189.

arquitecto de El Sagrario fueron escuchadas cuando llegó a la diócesis el gran mecenas del momento, Agustín Rubín de Ceballos, obispo entre 1780 y 1793[1889].

Martínez de Mazas realizó un informe presentado el 24 de abril de 1781 titulado *Estado del sagrario y capillas de los capellanes de esta Santa Iglesia en cuanto a ornamentos*, en el que se mostraban las grandes necesidades de muchas de ellas, los problemas que presentaban los ornamentos, la falta de cajones y espacios para guardarlas, la alta necesidad de los mismos pues a veces daban hasta treinta misas diarias, las manchas de sudor, de piezas de plata, etc. Así que pidió que se hiciesen "ornamentos para las capillas de los Sres. y se entreguen al Sr. mayordomo 13.058 reales y 24 maravedíes sobrantes de la dotación de Mercado"[1890].

Al año siguiente el mayordomo de la fábrica mandó hacer seis capas blancas y otras seis encarnadas, además de un terno negro con cosas precisas[1891]. Mientras tanto, la catedral de Baeza necesitaba con urgencia ornamentos, utensilios y reparación de ruinas, pues ni siquiera las limosnas de los hermanos de los residentes servían para atajar la difícil situación. Los de Jaén no podían ayudarles porque estaban sin dinero, ya que lo habían invertido todo en el Sagrario. El 19 de octubre salió el informe de respuesta de Mazas, en el que exponía que "siendo muy razonable el que todos concurramos a la conservación de aquel antiguo templo, en que estuvo primero la silla pontifical"[1892], acordó dar dinero de la fábrica de la obra del nuevo sagrario[1893].

A partir de 1784 Rubín de Ceballos fue nombrado inquisidor general y caballero de la Orden de Carlos III[1894]. Desde Madrid envió numerosos presentes para la decoración del templo y para la construcción y el ornato de El Sagrario[1895]. Esto fue posible gracias al aumento de su riqueza por los cargos alcanzados en la capital[1896].

[1889] BARRIO MOYA, José Luis. "Las donaciones del obispo don Agustín Rubín de Ceballos a la catedral de Jaén". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 179, 2001, p. 60.
[1890] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 24 de abril de 1781.
[1891] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 22 de enero de 1782.
[1892] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 16 de octubre de 1782.
[1893] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 16 de octubre de 1782.
[1894] BARRIO MOYA, José Luis. "Las donaciones del…", p. 60.
[1895] Entre los regalos a la catedral giennense destacó el relicario de Santa Cecilia, el reloj de Antonio Molina de la Real Escuela de Madrid y las taraceas de Francesco Abbiati, con el Niño Jesús y la Virgen de los Dolores. Sobre estas obras: SERRANO ESTRELLA, Felipe. "La promoción artística…", p. 118.
[1896] *Ibídem*. p. 118.

Además de ser especialmente generoso con la catedral de Jaén, también contribuyó con la de Baeza (Jaén) y las colegiales de esta ciudad y de Úbeda[1897].

En el tiempo que él fue obispo otros personajes también contribuyeron a corregir la petición de Ventura Rodríguez, como el canónigo Francisco Manuel de Angulo. El religioso solicitó al cabildo el 6 de septiembre de 1785 la licencia para colocar en la capilla de la Inmaculada un cuadro de Nuestra Señora de la Concepción. Cuando obtuvo la licencia le encomendó el retablo a Bernardo de Ocaña, en 1786, autor de otros retablos como la capilla de las Ánimas de la iglesia de Santa María de Torreperogil[1898]. En todos ellos impuso el estilo neoclásico ya vigente en el reino.

Tras la muerte de Ventura Rodríguez, le sustituyó su sobrino Manuel Martín Rodríguez (1751 – 1823), que parecía ser contrario a su tío en cuestiones estilísticas. El arquitecto incidió en que Verdiguier trabajó poco con sus manos en el medallón principal. Eso no debería haber sido un problema si el resultado hubiera sido del gusto del cabildo, como lo fueron las esculturas teatrales y barrocas del exterior. Pero se produjo un cambio de gusto en la élite que hizo rechazar el trabajo demasiado barroco del escultor[1899]. Años más tarde, en 1792, envió una carta al cabildo en la que mostró su descontento por un relieve "ejecutado contra todas las reglas del arte, sin proporción, y por el más depravado gusto"[1900].

A grandes rasgos, el proyecto de Ventura Rodríguez fue respetado, salvo en lo referente a los altares, que fueron sustituidos por pinturas[1901]. En la carta que el obispo

---

[1897] ASV, *Relaciones de Diócesis*, Congregación del Concilio, caja 364, ff. 334 – 334v. Cit. en: SERRANO ESTRELLA, Felipe. "Las instrucciones del Cardenal Borromeo en las arquitecturas eucarísticas de la España del setecientos". *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*, núm. 26, 2014, pp. 213 – 214.

[1898] LÁZARO DAMAS, María Soledad. "Retablo de la Inmaculada Concepción". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, p. 208.

[1899] ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz de. "La decoración del…", pp. 69 – 70.

[1900] GALERA ANDREU, Pedro Antonio. "Ventura Rodríguez en Jaén". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, núm. 12, 1975, p. 70. Cit. en: ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz de. "La decoración del…", p. 68.

[1901] El 6 de diciembre de 1781 el cabildo escribe al arquitecto para pedirle que no mandase aún las pinturas, porque la obra aún se encontraba incompleta. Dicha información ya había sido proporcionada anteriormente, "con fecha de 17 de mayo y 2 de agosto de este año". GALERA ANDREU, Pedro Antonio. "Ventura Rodríguez en…", p. 70. Cit. en: ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz de. "La decoración del…, p. 67. Un año más tarde Ventura Rodríguez informa al cabildo a través de una carta sus dudas sobre el cambio decorativo planteado para el Sagrario. *Ibídem*. p. 70. A pesar de ello buscó al que creyó el mejor pintor para llevarlo a cabo: "En cuanto a informar del precio, y estimación que daría el pintor D. Gregorio Ferro a cada una de las tres pinturas para los altares, debo decir que habiendo llamado a este profesor, y enterándole de los asuntos, y medidas de sus lienzos, dijo ejecutaría cada una en nueve mil reales de vellón que también es precio acomodado habiéndose de hacer con primor". AHDJ, gav. 18,

Agustín Rubín de Ceballos mandó al deán reconoce que "también yo siento mucho que la mano de Verdiguier nos haya sido tan pesada, pero siendo preciso conservar el primor de El Sagrario, sin la intolerable fealdad del medallón principal, y en los dos de sus colaterales, lo es también el desmonte de tanto borrón, y acogernos al medio de las pinturas, sobre cuyos tres lienzos trataré con los tres pintores del rey, que nos hagan más tolerables el coste, sin prejuicio del primor, ni de la ejecución más posiblemente pronta, sobre cuyos particulares daré a Vm. más razón, luego que de acuerdo con D. Manuel Rodríguez trate con dichos pintores"[1902]. Lo que hace probable que el arquitecto fuera quien pensó en los pintores elegidos. A pesar de ello, no queda claro el porqué de ese cambio decorativo, de la escultura a la pintura[1903].

El 27 de julio de 1786 se indicó que el "Sr. deán manifieste a la persona caritativa que quiere hacer un dosel para el Señor Crucificado que hay en la capilla de Sr. San Benito que el Cabildo se complace en ello"[1904] para así "adornarlo con la decencia posible, todo a su costa, lo que hacía presente para que siendo de la aprobación del Cabildo, se ponga en ejecución y oído por dichos Sres. acordaron que el Sr. Deán se sirva de manifestar a la persona caritativa que el Cabildo se complace en ello"[1905].

El 31 de marzo de 1789 el canónigo Diego Moyano hizo entrega de veintiocho paños de damasco carmesí para los balcones interiores de la catedral, con el interés de que se cubriesen en los días en los que se expone el Santo Rostro, también el Jueves Santo por la mañana y el día del Corpus Christi desde las primeras vísperas. Con su regalo dictaminó que las colgaduras jamás se prestasen, e indicó lo mismo para la andas de plata que también donó[1906].

"Carta de Ventura Rodríguez al Cabildo de la Catedral de Jaén" (4 enero 1782), f. 2. Cit. en: ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz de. "La decoración del…", p. 76.

[1902] AHDJ, *Capitular*, Correspondencia, "Carta del obispo Ceballos al Deán" (24 de mayo de 1792), f. 1. Cit. en: ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz de. "La decoración del…", p. 80.

[1903] *Ibídem*. pp. 68 y 71.

[1904] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 27 de julio de 1786.

[1905] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 27 de julio de 1786.

[1906] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 31 de marzo de 1789.

Fig. 140. *Retablo de San Eufrasio* (1788 – 1789), Manuel López, Juan Adán y Miguel Verdiguier.
©S. I. Catedral de Nuestra Señora de Asunción, Jaén

Agustín Rubín de Ceballos profesó una gran devoción por san Eufrasio, primer obispo de Jaén y patrón de la diócesis. Lo demostró con uno de sus primeros encargos para la catedral, una escultura del santo realizada por el platero Miguel de Guzmán y Sánchez (1755 – 1813)[1907]. La escultura vino a ser un relicario del varón apostólico, de más de un metro de altura y un peso de quince kilos. La obra se perdió en agosto de 1936 y se conoce por una fotografía[1908]. También debemos destacar el ajuar de altar y ornamentos litúrgicos mandados en 1789 para la capilla de San Eufrasio[1909]. Meses más tarde mandó cuatro candeleros y una cruz de altar de bronce dorado para usarlos

[1907] "El Sr. canónigo penitenciario hizo presente al cabildo se había entregado en una estatua de plata que es imagen de Sr. San Eufrasio con una reliquia de parte de hueso de su cuerpo colocada en el pecho que remite el Illmo. Sr. obispo de este obispado". AHDJ, *Capitular*, AC. 6 de junio de 1785. También se hace referencia a este hecho en el documento: AHNE, *Clero Secular Regular*, caja 2456, exp. 2, "Catedral de Jaén" (s. XVI – 1784). (Documento 34). Para el estudio de esta pieza: LÁZARO DAMAS, María Soledad. "El platero giennense Miguel de Guzmán y Sánchez y la escultura relicario de San Eufrasio de la Catedral de Jaén". En RIVAS CARMONA, Jesús. *Estudios de platería*. Murcia, Universidad de Murcia, 2013, pp. 249 – 263.
[1908] BARRIO MOYA, José Luis. "Las donaciones del…", p. 60.
[1909] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 12 de mayo de 1789.

exclusivamente el día del santo[1910]. Juntos a estas alhajas llegaron otras de fuera de nuestras fronteras que por su lujo y rareza se convirtieron en objetos de valor tremendamente codiciadas[1911], como ocurre con el *Relicario de Santa Cecilia*, realizado en Augsburgo, probablemente entre 1640 y 1650, por los maestros Petrus Hans III y Melchior Mair, y que pasó a formar parte de los bienes de la catedral en 1791[1912].

Más tarde mandó a construir una capilla dedicada al santo giennense frente a la de San Benito[1913], haciendo que cambiara su primera advocación que era de La Magdalena o Santa María del Pópulo[1914]. Para su ejecución, pidió que la obra fuera proyectada por Francisco Calvo Bustamante o Gregorio Manuel López, maestros del cabildo, y debía ser aprobada por la Academia de San Fernando[1915]. López fue finalmente el encargado, aunque tuvo sus problemas con la Academia, si bien la mediación del prelado ayudó a su defensa. Por su parte, las esculturas fueron realizadas por el académico Juan Adán (1741 – 1816)[1916] [fig. 140]. Como fue supervisado por la institución madrileña, el academicismo se impuso como modelo de referencia en la catedral, de acuerdo al gusto neoclásico defendido por el obispo Agustín Rubín de Ceballos y el deán José Martínez de Mazas[1917].

El 7 de septiembre de 1790 la catedral recibió como donación la biblioteca del deán y con la venta de los volúmenes que no piso el cabildo se pidió que se comprasen ornamentos para las capillas[1918]. Al año siguiente ya estaba casi vendida la librería del

---

[1910] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 13 de octubre de 1789.
[1911] SERRANO ESTRELLA, Felipe. "El comercio artístico…", p. 11.
[1912] PRIETO JIMÉNEZ, Néstor. "Relicario de Santa Cecilia (Gabinete de curiosidades)". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, p. 274. PRIETO JIMÉNEZ, Néstor. "Relicario de Santa Cecilia". En SERRANO ESTRELLA, Felipe. *Splendor Europae. Arte Europeo en la Diócesis de Jaén* [cat. expo.]. Fundación Caja Rural de Jaén: Jaén, 2012, p. 114.
[1913] La obra que costeó fue un fiel reflejo de su comitente, con un imponente retablo centrado por la imagen del patrón de la diócesis de Jaén, franqueado por San Agustín, su patrón personal, y San Julián, obispo de Cuenca, ciudad de la que fue canónigo. El conjunto fue culminado por la escultura de san Antolín, patrón de Palencia, su ciudad natal. COLLADO RUIZ, María José. "Retablo de San Eufrasio". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, p. 124. ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz de. "Capillas y retablos…", pp. 189 y 200.
[1914] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 21 de junio de 1785.
[1915] SERRANO ESTRELLA, Felipe. "La promoción artística…", p. 119.
[1916] AHDJ, *Capitular*, caja 105, AC. 18 y 27 de abril de 1784.
[1917] SERRANO ESTRELLA, Felipe. "La promoción artística…", p. 119. Ponz lo definió como "de lo mejor, que modernamente se ha trabajado para ornato de este gran templo y para excitar la devoción de dicho santo". PONZ, Antonio. *Viaje de España*, t. XVI. Trata de Andalucía, p. 181.
[1918] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 7 de septiembre de 1790.

deán Diego de Escobedo y Serrano y se mandó al mayordomo para que viese la tela que se iba a comprar para ornamentos según la voluntad del deán[1919].

Fig. 141. *La Asunción de la Virgen* (1794), Mariano Salvador Maella.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

Con la culminación de la catedral, se debía llevar a cabo el amueblamiento de El Sagrario[1920]. El 8 de mayo de 1792 Manuel Martín Rodríguez, en calidad de director, propuso los temas y además a qué pintores encargárselos, profesores acreditados en las Corte todos ellos[1921]. El arquitecto proyectó la *Cena* o *Institución del Santísimo Sacramento* para el altar mayor, que no gustó por exceso de barroco, la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo a la izquierda, y la *Agonía del Señor* a la derecha. Sin embargo, el cabildo fue quien tuvo la última palabra, e impuso la *Asunción de la Virgen* para el retablo mayor [fig. 141], y la *Crucifixión de Jesucristo* en el lado del Evangelio y el *Martirio de San Pedro Pascual* en el lado de la Epístola[1922]. Agustín Rubín de Ceballos se ofreció para buscar pintores en la corte. Así concertó con Maella el lienzo

[1919] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 4 de marzo de 1791.
[1920] COLLADO RUIZ, María José. "Programa escultórico de…", p. 122.
[1921] ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz de. "La decoración del…", p. 71.
[1922] QUIROSA GARCÍA, Victoria. "Martirio de San Pedro Pascual y Calvario". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, p. 214.

del altar mayor[1923], mientras que su cuñado Zacarías González de Velázquez haría los dos laterales, elección en la que pudo influir Manuel Martín Rodríguez[1924].

El tabernáculo para el altar mayor de la catedral se convirtió en una opción de urgencia, "ya sea de piedra de arios mármoles y colores, ya seda de plata o de bronce dorado a fuego primorosamente ejecutado"[1925]. Rubín de Ceballos, siguiendo los consejos de Antonio Ponz, apostó por los académicos Pedro Arnal (1735 – 1805) para las trazas, los escultores Juan Adán y Alfonso Giraldo Bergaz (1744 – 1812), el

---

[1923] En el momento del nombramiento de Maella para trabajar para El Sagrario el académico era profesor de pintura y pintor de cámara del rey. El 4 de julio de 1792 Maella recibe el encargo para la "ejecución de una pintura que represente la institución del santísimo Sacramento" para El Sagrario de la catedral de Jaén. La noticia se la comunicó Esteban Antonio de Porlier y Saenz de Asteguieta (1768 – 1836), marqués de Bajamar, en nombre del rey, atendiendo así a la petición del obispo Inquisidor General. Al año siguiente comenzó la *Asunción de la Virgen* siguiendo ya las directrices del cabildo. Las proporciones grandiosas del lienzo obligaron a realizar la pintura en el salón del palacio de Pedro de Alcántara Téllez Girón y Pacheco (1755 – 1807), IX duque de Osuna, en la calle Leganitos de Madrid, "porque no ha encontrado otro sitio proporcionado a la altura del lienzo de su pintura, cuyo diseño, o boceto es prodigioso". La obra fue terminada en 1794, como se puede ver en la firma que aparece en un papel dentro del libro sobre los escalones, a los pies del apóstol ubicado en primer término de la derecha: "M. Maella P.[t] año 1974". La pintura no trataba una tema ajeno al artista valenciano. Ya en 1783 había recurrido a él para la colegiata de Talavera de la Reina. También en el fresco del Oratorio de Damas del Palacio Real, de 1790 (núm. de inv. 10006464). Todas las representaciones iconográficas guardan gran similitud con la obra homónima del pintor conservada en el Museo del Prado (núm. de inv. P00872). Mariano Salvador Maella también recibió el encargo de la *Sagrada Familia* del trascoro, que en 1792 ya estaba acabada. Así lo atestigua su firma en el lienzo: "Maella facib[t] año 1792". Agustín Rubín de Ceballos fue nuevamente el encargado de pedir a Maella esta segunda obra para culminar el trascoro, en plena madurez de su estilo y momento brillante de su trayectoria. El obispo tuvo que pedir permiso a Carlos IV para que el pintor pudiera atender sus trabajos en Jaén. El 4 de julio de 1792 Antonio de Porlier y Sopranis (1722 – 1813), marqués de Bajamar, comunicó a Maella que podía cumplir los encargos giennenses. En un principio no se contemplaba esta obra, sólo la de El Sagrario, pero los problemas que acarreaba el espacio del trascoro pudieron ser los causantes de esta petición. Juan Antonio Leruela y el agente del cabildo, el señor Sánchez Barrero, mandaron cartas al deán Mazas informándole del progreso de las obras, que estaban siendo realizadas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. A fecha de 23 de julio de 1793 el canónigo Leruela dice al deán Mazas hacía un mes que Zacarías González de Velázquez había terminado sus obras, y que piden sean enviadas, porque en la Academia estorban. Las pinturas fueron obras de gran relevancia en su carrera, y así lo refleja al citarlas cuando en 1798 solicitó la plaza de pintor de cámara del rey. AHDJ, leg. 24. Hac., "Carta de F. A. Learuela al Deán Mazas" (23 de julio de 1793, Madrid). Cit. en: ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz de. "La decoración del…", pp. 72 – 73 y 83 – 84. AGP, Caja 602/2. Cit. en: MORALES Y MARÍN, José Luis. "Mariano Salvador Maella en el reinado de Carlos IV. Apuntes biográficos". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 69, segundo semestre de 1989, p. 94. AGP, caja 602/12. Cit. en: PRIETO JIMÉNEZ, Néstor. "Sagrada Familia o Virgen de Belén". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, p. 210. MORALES Y MARÍN, José Luis. "Mariano Salvador Maella…", p. 94. PÉREZ GARCÍA, Pablo. "Unas pinturas de Mariano Salvador Maella en la iglesia de Villabalter". *Argutorio*, núm. 17, segundo semestre de 2006, p. 17. PRIETO JIMÉNEZ, Néstor. "Asunción de la…", p. 218. QUIROSA GARCÍA, Victoria. "Martirio de San…", p. 214. SERRANO ESTRELLA, Felipe. "La promoción artística…", pp. 121 – 122. ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz de. "La decoración del…", p. 71.

[1924] PRIETO JIMÉNEZ, Néstor. "Asunción de la…", p. 218.

[1925] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 22 de enero de 1788. Cit. en: SERRANO ESTRELLA, Felipe. "Las instrucciones del Cardenal Borromeo en las arquitecturas eucarísticas de la España del setecientos". *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, núm. 26, 2014, p. 214. SERRANO ESTRELLA, Felipe. "La promoción artística…", p. 119.

marmolista Felipe Atichati, y el broncista Francisco Pecul[1926]. El obispo promovió la realización del tabernáculo por las mismas fechas que encargó el terno blanco que posteriormente veremos. Agustín Rubín de Ceballos, que murió en 1793, no vio la obra terminada, ya que tuvo una duración de 1788 a 1794[1927]. De acuerdo a las indicaciones del obispo, su cuerpo fue trasladado a la capilla de san Eufrasio, tras reposar un tiempo en la iglesia de San Martín de Madrid[1928].

Pedro Rubio-Benedicto y Herrero (1712 – 1796) recogió el testigo del fastuoso legado de Rubín de Ceballos. Durante 1793 la seda estuvo a un precio muy competente, por eso en 1794 el canónigo Jocano dijo haber comprado "cierta porción de libras, con el fin de que se hiciese un juego de capas de tafetán doble o tercianela para los días de primera clase en el verano, pues las que había de damasco estaban las más de ellas muy indecentes y de mala vista"[1929]. El 12 de agosto de 1794 se informó de la prohibición de prestar más ornamentos y piezas de la sacristía a otras iglesias de la diócesis[1930].

De todo este análisis desarrollado a partir de las noticias sobre aquellos ornamentos del siglo XVIII en la catedral de Jaén desconocidos hasta la fecha, hemos sacado en claro que los ornamentos más castigados por el paso del tiempo fueron los confeccionados con damasco, por su fragilidad, ya que eran más económicos, pero su resistencia al paso del tiempo era menor. De ahí que constantemente nos encontremos con informaciones que aseguran la sustitución de estas piezas por unas nuevas. Por tal motivo, la mayoría de los damascos que conservamos actualmente son del siglo XIX o principios del XX, cuando se produjo la gran última renovación de los ornamentos antes del Concilio Vaticano II.

Por su parte, los ornamentos con plata sobredorada o de su color, fueran labrados o bordados, también estaban muy estropeados en el siglo XVIII, de ahí que se quemaran para extraer el metal, como ocurrió con la colgadura de la capilla de San Fernando en 1757. La quema de ornamentos se convirtió además en un hecho necesario cuando los bienes estaban en muy mal estado y debían deshacerse de ellos, pues era la única

---

[1926] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 14 y 21 de julio de 1789 y 7 de agosto de 1789. Cit. en: *Ibídem*. p. 121.
[1927] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 5 de febrero de 1788. Cit. en: MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan. "Tabernáculo del altar mayor". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, p. 126.
[1928] AISMM, *Libro 24 de Difuntos*, ff. 333 – 333v. Cit. en: BARRIO MOYA, José Luis. "Las donaciones del…", p. 64.
[1929] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 14 de febrero de 1794.
[1930] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 12 de agosto de 1794.

manera de acabar con piezas bendecidas. Cuando estaban mejor conservados se vendían, como sucedió con varios pontificales: el del obispo Andrés Cabrejas Molina, los discutidos en la comisión del 20 de marzo de 1751, los sentenciados el 14 de marzo de 1772, y probablemente las capas pluviales bordadas que mandaron desaparecer el 11 de abril de 1758. Con lo extraído de estos ternos, sea materia prima o dinero, se confeccionaron a lo largo de esta centuria muchos nuevos ornamentos, como los realizados para completar el pontifical del obispo Francisco del Castillo y Ventimiglia o las capas pluviales de damasco adquiridas en la citada data de 1758. De ahí que, afortunadamente, contemos con una rica colección en la catedral que nos permite reconocer todos los caprichos implantados a lo largo de este siglo. Incluso en ocasiones se llegó a regalar ornamentos, tal es el caso de la mitra dada al convento de los Padres Capuchinos de Jaén o el pontifical de fray Benito Marín llevado a la catedral de Baeza.

Los comitentes tuvieron un papel destacado en la conformación de esta colección. Muchas veces estas donaciones se hicieron para una celebración concreta, por lo que el color de las piezas fue muy importante, sobre todo cuando se trataba de funerales y entierros, los más abundantes. El número de piezas fue tan destacado que el uso de estos textiles no se limitó a la catedral de Jaén, sino que fueron prestados a otras iglesias de la diócesis. En la documentación destaca cómo a lo largo del siglo XVIII la seo dejó ornamentos a los conventos giennenses de San Francisco y de Santo Domingo, a la parroquia de San Bartolomé de la misma ciudad y, por supuesto, a la catedral de Baeza. La seo giennense incluso prestó textiles a celebraciones que nada tenían que ver con la religión, como ocurrió con las colgaduras. Esto era posible porque la catedral de Jaén no limitó su adorno a la capilla mayor, sino que continuaba en las naves del templo, con colgaduras de damasco que se confeccionaban para los antepechos de los balcones, por lo que trasladó el ornato urbano festivo al interior[1931].

Frente a la perdurabilidad del resto de artes, los textiles tuvieron un carácter más efímero. Su uso fue prolongado en el tiempo, pero si estaban pasados de moda podían ser vendidos para así poder comprar otras nuevas, adaptados a los diseños del momento. Por tanto, la renovación de los textiles de la catedral de Jaén, como en todas las demás, a veces fue una necesidad, de ahí que se quemasen o se regalasen, y otras un mero capricho. Pero no todo fue derroche, también debemos subrayar la reutilización de las

[1931] PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. “El siglo XVIII…”, p. 536.

partes buenas de prendas inservibles para hacer otras nuevas, sobre todo el cambio de piezas de decoración del templo a ornamentos[1932].

El estudio de los textiles lo hemos acompañado con el análisis del estado de la construcción de la catedral de Jaén, así como de El Sagrario, una información relevante para conocer la situación de la colección de ornamentos litúrgicos, ya que la falta de dinero por haber sido destinado al edificio condicionó la llegada de textiles, así como la ayuda prestada a otros templos, especialmente a la catedral de Baeza. A su vez, el espacio para almacenar las piezas y el acondicionamiento del mismo determinó la posibilidad de traer más ornamentos, así como el estado de conservación de los mismos, pues un mal almacenaje podría suponer la necesidad de deshacerse de esos bienes.

4.3.2. Imágenes de culto

La escultura religiosa en madera policromada posiblemente sea la tipología que mejor represente la identidad del arte español. Las tallas veneradas en las iglesias, que podían pertenecer a cofradías, centraban los diferentes actos religiosos. Al tratarse de imágenes tridimensionales tuvieron la peculiaridad de poder ser aderezadas con textiles, especialmente a partir del siglo XVII, cuando la liturgia se volvió más suntuosa, teatral y devocional, con objeto de sorprender y captar la atención del fiel con un mayor realismo.

Las imágenes "vestideras" se prestaban a ese adorno. Su existencia se remonta a la Edad Media, con un ejemplo tan destacado como la Virgen de los Reyes, patrona de la archidiócesis de Sevilla, de la que se dice fue un regalo de San Luis, rey de Francia, a su primo Fernando III el Santo tras la conquista de la ciudad. La talla es un maniquí articulado, probablemente para bendecir a los fieles, y desde su creación fue pensada para ser vestida. Las tallas de candelero medievales se cubrirían como las damas de la realeza del momento y su atuendo variaba en función de las modas femeninas imperantes en los distintos periodos[1933].

[1932] EISMA LASAGA, Carmen. "Introducción al estudio del arte del bordado en Jaén: sus manifestaciones en la Catedral". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 123, 1985, p. 58.
[1933] SÁNCHEZ RICO, José Ignacio; BEJARANO RUIZ, Antonio; ROMANOZ LÓPEZ-ALFONSO, Jesús. *El arte de vestir a la Virgen*. Sevilla: Almuzara, 2017, pp. 19 y 21.

Fig. 142. *Virgen de la Antigua* (finales del siglo XIV – principios del siglo XV), anónima.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

Algunas de las tallas que más tarde se vistieron no fueron pensadas para cubrirse puesto que son imágenes completas, lo que las exime de ser consideradas "vestideras"[1934]. El afán por engalanarlo todo, hacerlo más ostentoso, incluso alejarlo del fiel y divinizarlo aún más, propició la creación de ricas vestiduras entre las pertenencias de este tipo de esculturas[1935]. En efecto, es un hecho anterior a las imágenes de candelero. El origen se encuentra en las tallas recamadas de planchas de oro y plata durante la Edad Media[1936]. En la diócesis giennense encontramos varias imágenes completas, aunque en este caso resaltemos las patronas estudiadas en este trabajo, por conservar un ajuar textil singular: la *Virgen de la Antigua* [fig. 142], del cabildo catedralicio; la *Virgen de la Capilla* [fig. 143], de la ciudad de Jaén; la *Virgen*

[1934] SIGÜENZA MARTÍN, Raquel. "Arte y devoción: una imagen vestidera en el Museo Cerralbo". *Pieza del mes Museo Cerralbo*, enero 2010, p. 6.
[1935] AMARO MARTOS, Ismael. "El patrimonio textil del monasterio de la Concepción Franciscana de Jaén". En PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel. *El franciscanismo: identidad y poder*. Priego de Córdoba – Baeza: Universidad Internacional de Andalucía, 2015, pp. 49 – 51.
[1936] PRIETO PRIETO, Javier. "Las primeras imágenes vestideras. Breve recorrido histórico por los modelos y gusto en el atavío de la Madre de Dios en los siglos XI y XVII". *Décima estación. Boletín digital II*, marzo 2014, p. 14.

de las Mercedes [fig. 144], de Alcalá la Real (Jaén); y *Santa Ana* [fig. 145], de la pedanía alcalaína a la que da nombre[1937].

Fig. 143. *Virgen de la Capilla* (principios del siglo XVI), anónima. ©Basílica de San Ildefonso, Jaén

La *Virgen de la Antigua* es una obra anónima fechada entre finales del siglo XIV y principios del siglo XV, ubicada en la capilla mayor de la catedral[1938]. La imagen tiene tallado un traje ajustado por la cintura y el pecho, con un vuelo que arranca en la cadera y que el manto nos impide ver, si bien lo podemos comprobar en los faldones. La datación de la escultura coincide con los años de mayor vigencia de este tipo de vestiduras. Al tratarse de una Virgen de la leche no podemos concretar el tipo de escote que lleva, aunque sí sacamos en claro que tiene reborde y que su abertura es bastante pronunciada, características propias de los años sesenta del siglo XIV y que continuaron hasta mediados de la siguiente centuria. La *Virgen de la Capilla* esta ataviada con un traje holgado despegado del cuerpo, llamado "hábito" por los textos de la segunda mitad del siglo XV, y que solían llevar las mujeres que querían vestir honestamente. El cuello

[1937] Como ya hemos adelantado, no son las únicas tallas completas vestidas, pero sí las que tienen un mayor número de mantos, sayas y trajes de Niño Jesús relevantes para nuestra investigación. Algunas de las advocaciones representativas de la provincia de Jaén son la *Virgen de la Cabeza*, patrona de Andújar y de la diócesis, la *Virgen del Alcázar*, de Baeza, a la que sí nos referimos en la presente tesis, y la *Virgen de Zocueca*, de Bailén.

[1938] MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan. "Virgen de la…", p. 18.

cuadrado fue habitual en el último cuarto de la misma centuria[1939]. Con estas pequeñas pinceladas sobre ambas vestiduras podemos hacernos una idea de cómo irían ataviadas las tallas de candelero que por entonces se encontraban en las iglesias españolas[1940].

Fig. 144. *Virgen de las Mercedes* (1938), José Gabriel Martín Simón.
©Iglesia parroquial de Nuestra Señora de Consolación, Alcalá la Real (Jaén)

Desde el Cuatrocientos las dos Vírgenes de la capital recibirían donativos en forma de indumentarias, si bien sería el manto la prenda más repetida en los inventarios. Estos se colocaban a las imágenes sobre sus espaldas y de ese modo dejaba ver la talla original. En la siguiente centuria los trajes femeninos de los Austrias se convirtieron en los referentes para las imágenes marianas, vestimenta que además de aportar suntuosidad y brillantez también constituyó un sencillo método de renovación de la escultura[1941]. Este era el llamado "modelo clásico"[1942]. La saya femenina que daría lugar

[1939] BERNIS MADRAZO, Carmen. "La moda y las imágenes góticas de la Virgen: claves para su fechación". *Archivo Español de Arte*, núm. 170, t. 43, 1970, pp. 196, 199, 201 y 205.
[1940] Tanto la talla de *Nuestra Señora de las Mercedes* como la de *Santa Ana* no son originales de su tiempo, sino reproducciones más o menos fieles de las que se destruyeron en la guerra civil. En cuanto al primer caso, se habla de una escultura de la segunda mitad del siglo XVI de la saga familiar de los Raxis, establecidos en Alcalá la Real. La segunda, era una escultura tardomedieval posiblemente traída por el arzobispo de Toledo y canciller de Alfonso XI de Castilla (1311 – 1350), Gil de Albornoz (1302 – 1367), que intervino en la toma de la localidad giennense. ANGUITA HERRADOR, Rosario. "Manto de Nuestra Abuela Santa Ana". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, p. 81.
[1941] SÁNCHEZ RICO, José Ignacio; BEJARANO RUIZ, Antonio; ROMANOZ LÓPEZ-ALFONSO, Jesús. *Op. Cit.*, p. 21.

al atavío de las Vírgenes se componía de basquiña cónica o acampanada, que podía estar decorada con orifrés[1943], y jubón terminado en pico con brazales. Esta forma de vestir las imágenes se mantuvo en el siglo XVIII y las innovaciones se limitaron al ámbito de los tejidos[1944]. Al tratarse de un periodo con tantos modelos textiles sofisticados los donantes compitieron por ofrecer a las imágenes los vestidos y mantos de mejor calidad, hecho con el que también mostraban su posición social[1945].

Fig. 145. *Nuestra Abuela Santa Ana*. ©Iglesia parroquial de Santa Ana, Alcalá la Real (Jaén)

Mención aparte merecen los Niños Jesús, en su mayoría desnudos. La devoción que las monjas tenían hacia estas tallas hizo que le dedicaran parte de su tiempo a realizarles trajes que ocultaran su desnudez[1946]. Además del afán por engalanarlas, en este tipo de esculturas confluyen otros factores, como el decoro. Francisco Pacheco recoge en su tratado *El arte de la pintura* la definición específica de decoro asociada a

---

[1942] PRIETO PRIETO, Javier. *Op. Cit.*, pp. 14 – 15.
[1943] Tipo de bordado con hilo de plata sobredorada o de su color que da nombre al galón realizado con esta técnica. VV.AA. *Moda. Historia y*…, p. 451.
[1944] SÁNCHEZ RICO, José Ignacio; BEJARANO RUIZ, Antonio; ROMANOZ LÓPEZ-ALFONSO, Jesús. *Op. Cit.*, pp. 38 y 102.
[1945] AGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…", p. 298.
[1946] PRIETO JIMÉNEZ, Néstor. "Niño Jesús. «El Tornerito»". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Puer Natus Est Nobis: nacimiento e infancia de Cristo en el arte. Catedral, Jaén, 16 diciembre - 16 de febrero MMX* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural, 2010, p. 80.

la decencia que expuso anteriormente Cicerón (106 a. C. – 43 a. C.): "DECORO es aquello que así es correspondiente a la naturaleza, que en ello hay una moderación y templanza con una cierta apariencia liberal"[1947]. Se refiere a la naturaleza del hombre como poseedora de la razón, la cual nos ha proporcionado constancia, moderación, templanza y vergüenza[1948]. El recato asociado a la Iglesia, impregnada de este decoro, es sin duda el gran impulso para vestir las imágenes desnudas.

Fig. 146. *Cristo de la Veracruz* (siglo XX), anónimo.
©Ermita del Santísimo Cristo de la Veracruz, Iznatoraf (Jaén)

En el caso de los Cristos fue habitual ataviarlos con túnicas, que solían tapar el armazón de las tallas de candelero y engalanar las imágenes completas. Cuando las esculturas de Cristo mostraban un momento posterior a ser despojado de sus vestiduras o en el momento de la Crucifixión, llevaban el perizoma. Normalmente estas imágenes lo llevaban tallado, pero como ocurre con las Vírgenes, fue común adornarlas con otros confeccionados para el enriquecimiento de la talla. Tal es el caso de los enseres

[1947] En *De Officiis* de Cicerón (pp. 292 – 293) a través de: PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*. Madrid: Cátedra. Arte, grandes temas, 1990, p. 292.
[1948] *Ibídem*. p. 292.

conservados para la devoción del Cristo de la Veracruz, patrón de Iznatoraf (Jaén) [fig. 146].

4.3.2.1. *Vestiduras y mantos de la Virgen de la Antigua y de la Virgen de la Capilla*

La mayor parte de los cambios en el ajuar de la Virgen de la Antigua se proyecta en la segunda mitad del siglo XVII, cuando el Barroco pleno inunda la catedral de Jaén, se renuevan todos los ornamentos litúrgicos y también las vestiduras de la patrona del cabildo a pesar de ser una talla completa. Estas acciones responden al deseo de enriquecerla y a cuestiones de decoro, al tratarse de una Virgen de la leche. De hecho, ya tenía un buen número de vestiduras y joyas cuando el obispo Alonso Suárez de la Fuente del Sauce (†1520) ordenó la realización del inventario de 1518, por lo que muy probablemente desde la centuria anterior ya sería ataviada con suntuosas ropas[1949].

Los cambios comenzaron el 12 de agosto de 1661 cuando se pidió que desde Sevilla se trajese "tela para un vestido a N[t]ra. Sra."[1950]. La ciudad hispalense había sido un gran centro sedero desde la Edad Media, aunque en el Setecientos comenzaba su proceso de decadencia. Si bien, por aquel entonces, sus tejidos aún gozaban de fama en todo el territorio[1951]. Para el mismo fin Domingo Pasano, muy devoto de la Virgen, dejó mil reales, recibidos del chantre el 22 de octubre del mismo año[1952], pero en 1662 dejaron constancia que para su realización solo se destinasen ochocientos y lo que faltase se sacase de la fábrica[1953].

El 8 de enero de 1666 se volvió a encargar un vestido morado para la talla, esta vez con el dinero dejado por el licenciado Antonio Fernández de Biedma[1954]. A pesar de la cercanía de las fechas, no es el mismo del que hablan las actas capitulares del 11 de agosto de ese año, pues este nuevo al que hacen referencia y que piden que "den las gracias al Sr. don Joseph de Ribas por un vestido que presentado a Nra. Sra." es de

[1949] MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan. "Virgen de la…", p. 18.
[1950] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, Viernes 12 de agosto de 1661.
[1951] En Sevilla llegó a haber más de treinta mil personas ocupadas en el sector de los tejidos de seda y a partir del XVII cayó por razones como la expansión industrial de los Países Bajos, las constantes guerras, el papel mercantil de la ciudad como lugar de recepción de tejidos de otros centros españoles y el envío a América, y las dos pragmáticas contra el lujo. En 1679 su estado comercial no era muy floreciente, con la peste de 1649 aún muy presente. En su alcaicería quedaban muchas tiendas pero pocas explotadas. GARZÓN PAREJA, Manuel. *Op. Cit.*, pp. 70 – 72.
[1952] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, Sábado 22 de octubre de 1661.
[1953] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 4 de julio de 1662.
[1954] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 8 de enero de 1666.

color blanco[1955]. Al año siguiente se decidió que se hiciese un vestido morado para lo cual José Rubiños y Jorge de Contreras ofrecieron doscientos reales cada uno[1956].

La Virgen de la Capilla también merece nuestra atención por estar en las mismas circunstancias que la advocación de la Antigua. La imagen cuenta con una gran cantidad de mantos. A esta Virgen le sucede un hecho curioso el 2 de septiembre de 1667, cuando se incendió su camarín, pero la talla no sufrió daños, por lo que se tomó como un milagro y en honor a este hecho, y para sustituir el anterior, decidieron hacerle un nuevo vestido[1957].

En 1721 "la capilla de la Virgen [de la Capilla], que tenía un rico patrimonio, entregó a la parroquia [de San Ildefonso] diversos ornamentos que eran de su propiedad, como casullas, bolsas de corporales y una muceta para dar el viático a los enfermos"[1958]. El obispado respondió con mil quinientos reales de vellón para ayudar a la realización de un frontal de plata para la patrona[1959].

En este siglo nos vuelven a llegar noticias sobre donaciones a la Virgen de la Antigua. De una dotación a la catedral realizada por Tomás de Vera el canónigo Santolalla propuso que se hiciese un vestido para la imagen, fruto de un superávit de la misma: "se prevenía que el residuo que quedase para el ornato y vestidos de N[t]ra. Sra. de la Antigua y su capilla y que respecto a tener el presente algún superávit en dicha dotación y no estar los vestidos de dicha sagrada Imagen con la decencia que corresponde, si parecería conveniente a dicho SS. que con el referido superávit y las limosnas de algunos devotos se le hiciese un vestido […]"[1960]. El citado Santolalla fue el encargado de mandar a realizar dicho vestido[1961].

Para el enriquecimiento de las vestiduras de la Virgen de la Antigua se pidió que se vendieran otros conjuntos textiles de su ajuar, o que se extrajera "el oro y plata que

[1955] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 11 de agosto de 1666.
[1956] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 3 de marzo de 1667.
[1957] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 2 de septiembre de 1667.
[1958] ORTEGA SAGRISTA, Rafael. "La Iglesia de San Ildefonso (Jaén, siglos XVI a XVIII)". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 22, 1959, p. 54.
[1959] *Ibídem*. p. 54.
[1960] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 27 de enero de 1750.
[1961] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 27 de enero de 1750.

tuvieren dichos vestidos y algunas joyas que no sean preciosas para su adorno se vendan también, todo para el efecto del expresado vestido nuevo"[1962].

Como ocurría con los ornamentos litúrgicos, el estado de conservación de las vestiduras de imagen también motivó su venta o quema para extraer la plata, aunque en ocasiones no fue necesario ese pretexto para proporcionarles nuevas sayas y mantos a las Vírgenes. Además, la devoción hacia las imágenes, como sucedía con los titulares de las capillas de la catedral, también contribuyó a dotar de una gran colección textil a las dos patronas.

4.3.3. Carrozas y sillas de manos eucarísticas

La carroza eucarística nació por la necesidad de acercar la Eucaristía a los enfermos, impedidos y personas a punto de morir, de tal modo que aunaba la exaltación sacramental y además realizaba una labor caritativa de asistir a los desvalidos. Con ella el sacerdote se desplazaba para dar la comunión a los domicilios particulares de aquellos que lo solicitaban. A pesar de no ser una procesión como la del Corpus Christi, que la Sagrada Forma fuese llevada por la ciudad implicaba cierta compostura, decoro y solemnidad[1963].

Un hecho trascendental para su uso fue cuando Carlos II ofreció la carroza real a un sacerdote para llevar el viático en enero de 1685[1964]. El clérigo pertenecía a la parroquia de San Martín de Madrid y llevaba la comunión a un enfermo. Este acto se volvió habitual, como demuestra Gemelli Careri (1651 – 1725) en su *Viaje a la Nueva España*, al contar que al salir de misa en la Merced de México el día de San José en 1697 el sacerdote llevaba el Santísimo en una carroza[1965].

Su uso se extendió por todo el territorio español, incluidas las colonias tal y como acabamos de relatar y, muy especialmente, en Andalucía, donde se utilizaban tanto sillas de manos como carrozas eucarísticas. Estos medios sustituyeron al

---

[1962] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 5 de febrero de 1750.
[1963] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús; SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. "También el cielo es corte. La carroza portaviático de San Ildefonso de Granada, aparato barroco entre lo sacro y lo profano". *Goya*, núm. 335, 2011, p. 126.
[1964] PAREDES GONZÁLEZ, Jerónimo. "Los Austrias y su devoción a la Eucaristía". En CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.). *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*. Madrid: Ediciones Escurialenses, 2003, vol. 2, p. 656.
[1965] RECIO MIR, Álvaro. "Los coches de Dios. Carrozas y sillas de manos eucarísticas en España y América". En INSÚA CERECEDA, Mariela; VINATEA RECOBA, Martina (coords.). *Teatro y fiesta popular y religiosa*. Pamplona: Griso, 2013, p. 271.

tradicional palio. En el sur fueron especialmente prolíficas por la existencia de cofradías y hermandades adscritas a iglesias, las cuales donaban generosas sumas de dinero para determinados proyectos, entre ellos la construcción de estos medios de locomoción[1966].

Si los comparamos con los carruajes civiles, aquellos que estaban pensados para portar el Cuerpo de Cristo eran completamente abiertos en sus partes superiores, laterales y posteriores, para que el viático fuera visto desde todas las perspectivas. Las escenas que los adornaban, los símbolos y los textos pintados aludían evidentemente a la Eucaristía[1967].

Fig. 147. *Carroza eucarística* (1756), manufactura española.
©Iglesia parroquial de San Ildefonso, Granada

En la Capilla Real de Granada hay cuatro sillas de manos, datadas entre 1740 y 1790, procedentes de varias iglesias granadinas[1968]. En la iglesia parroquial de San Ildefonso de la misma ciudad se conserva una carroza portaviático de 1756 de gran riqueza, única *in situ*, que en síntesis se trata de una berlina con cabina cuadrangular de madera y triple ventana acristalada en cada costado [fig. 147]. La caja se sujeta a los tirantes del eje por cintas de cuero labradas. Las ruedas traseras son más grandes que las delanteras, pero todas de madera con aros de hierro. Tanto el pescante como el interior están tapizados de terciopelo carmesí con asientos de cuero y suelo tachonado con tachones que delinean un florón central y flores de lis en las esquinas. El techo es de

[1966] ROSE-DE VIEJO, Isadora. "«A honor y gloria del Pan»: una silla de manos eucarística del siglo XVIII español". *Archivo Español de Arte*, vol. 67, núm. 268, 1994, pp. 323 y 325.
[1967] *Ibídem*. p. 325.
[1968] Núm. de inv. 1088, 1089, 1090 y 1091.

cuero, está abombado, y tiene un cielo de terciopelo con el anagrama de la Esclavitud del Santísimo que rodea una custodia entre nubes de bronce[1969].

The Hispanic Society of America de Nueva York atesora una silla de manos, fechada alrededor de 1760[1970]. En su día perteneció a la iglesia de Santa Ana de Granada, y pasaría a manos de la familia Fortuny, que la tendría en su casa de la ciudad andaluza entre 1870 y 1872. El vehículo es de madera de olmo, sigue la estética del rococó francés, posee un techo en forma de bóveda recubierto de cuero, la mitad superior es completamente abierta para mostrar el viático e iría con cristales pero no se conservan, estaría recubierto de terciopelo carmesí, conserva todos los tiradores y goznes externos de hierro dorado, lo cual delata su manufactura española, y predomina el oro, el turquesa y el rojo en su decoración, tonalidades muy del gusto granadino, donde también se pintarían sus paneles al óleo[1971].

La colección sevillana Morales-Marañón también conserva una de estas sillas de manos, tan habituales en la ciudad hispalense para los días de lluvia[1972]. Esta es de finales del siglo XVIII, sus pinturas son de tema eucarístico e interiormente está forrada con damasco amarillo.

[1969] LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús; SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *Op. Cit.*, pp. 126 – 127.
[1970] Núm. de inv. S-64.
[1971] ROSE-DE VIEJO, Isadora. *Op. Cit.*, pp. 327 – 329.
[1972] RECIO MIR, Álvaro. *Op. Cit.*, p. 279.

CAPÍTULO 5. DISEÑOS

El término "diseño" viene de la palabra italiana *disegno*, que hace referencia a la "representación gráfica de objetos de la realidad o de la imaginación, de personas, de lugares, de figuras geométricas, etc., hecha con o sin intención artística"[1973]. La traducción correspondería a "dibujo", y al venir de la imaginación también puede hacer referencia al dibujo preparatorio, lo que los italianos llaman, haciendo uso de la palabra inglesa, *design*, que conlleva ser realizado para algo, planificar desde un punto de vista artístico[1974]. Esta "delineación o imagen dibujada […] en los encajes, bordados, tejidos, etc."[1975] puede atender a la "figura y disposición de las labores que los adornan"[1976]. Así pues, cuando hablamos de diseño tenemos que tener en cuenta que acarrea el modelo antecedente, la "concepción original de un objeto u obra destinados a la producción en serie"[1977], pero también el resultado de esa idea inicial, la cosificación de esa forma pensada, del boceto[1978].

En el siglo XVIII ya existía el concepto de diseño, definido en 1780 como la "delineación, traza sobre superficie, que representa la idea del futuro edificio, o pintura que se intenta ejecutar"[1979]. Como hemos visto, es posible vislumbrar lo que se pensó a través del resultado, aunque hay que tener en cuenta las posibles alteraciones sufridas en el proceso, desde la creación del modelo hasta la formación en tejido de seda labrado, pasando por el trasvase de la puesta en carta al telar. En nuestra investigación analizaremos el resultado final, óptimo, condensador de lo que se pretendía, en color y con los materiales y técnicas para los que fue diseñado, pues, a diferencia del dibujo, que deja muchos detalles en el tintero, los tejidos finales nos dan una información total

---

[1973] *Rappresentazione grafica di oggetti della realtà o dell'immaginazione, di persone, di luoghi, di figure geometriche, ecc., fatta con o senza intento d'arte*. Istituto della Enciclopedia Italiana. "Disegno". En *Treccani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana. http://www.treccani.it/vocabolario/disegno/ (01.12.2018).

[1974] *A drawing or set of drawings showing how a building or product is to be made and how it will work and look / Designing the art of making plans or drawings for something / The way in which something is planned and made*. CAMBRIDGE UNIVERSITY. "Design". En *Cambridge Dictionary*. Cambridge: Cambridge University Press. https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/design (01.12.2018).

[1975] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. "Dibujo". En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. http://dle.rae.es/?id=DgED6Zj (01.12.2018).

[1976] *Ibídem*.

[1977] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. "Diseño". En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. http://dle.rae.es/?id=DuKP0H9 (01.12.2018).

[1978] "Proyecto o apunte general previo a la ejecución de una obra artística". REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. "Boceto". En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. http://dle.rae.es/?id=5jB61Ln (01.12.2018).

[1979] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 368, 2.

y absoluta, más rica en matices, pero no por ello debemos dejar escapar la oportunidad de conocer algunos cuadernos de dibujo que se han conservado.

A lo largo del capítulo analizaremos por qué se produjeron cambios sustanciales en estos diseños y qué factores motivaron su cambio. Si bien, tendremos que tener en cuenta que el uso dado al tejido condicionó su creación, pues no es lo mismo decorar una casa, para lo que se necesitan telas con motivos de gran formato, que vestir a una dama o a un señor de la época, con elementos ornamentales más diminutos, adecuados al tamaño de las piezas. Sin olvidarnos de los ornamentos litúrgicos, que se adaptaron satisfactoriamente a las dos dimensiones y, en muchas ocasiones, añadieron motivos simbólicos.

5.1. ANTECEDENTES

Aunque los tejidos que ocupan nuestra tesis doctoral son los realizados en el siglo XVIII, no podemos obviar su indiscutible procedencia y dependencia estética de los diseños anteriores a esta centuria. La antesala artística que en este apartado ofrecemos viene a poner de manifiesto cómo las famosas telas francesas del Setecientos, así como las del resto de manufacturas europeas inspiradas en los caprichos galos, surgen gracias a la evolución textil desarrollada en la península itálica desde el siglo XV. Además de los diseños que florecieron en la Francia dieciochesca, la influencia que Italia ejercía sobre España también repercutió en la decoración de los ornamentos litúrgicos toledanos y en la de los géneros valencianos, ambos marcados por una fuerte identidad española y fraguados a inicios de la etapa borbónica en la que apenas dio tiempo a asumir los nuevos gustos venidos del país vecino[1980].

5.1.1. Piñas

El Renacimiento tiene su origen en el siglo XV, centuria en la que tuvo lugar la más abrumadora revolución estilística de la Edad Moderna[1981]. En los albores de este

[1980] A través de este apartado analizaremos exclusivamente los diseños anteriores al siglo XVIII más representativos y que entendemos ejercieron una influencia decisiva en los tejidos de esta centuria. En consecuencia, descartamos aquellos ejemplos que nada tuvieron que ver con textiles que centran la presente tesis doctoral.

[1981] El renacer cultural comenzó en el Medievo, durante los siglos XI y XII. En el siglo XV se reconocen formas novedosas herederas de un pasado, motivos renacentistas que nacieron con anterioridad a su etapa de gloria. MACEK, Josef. *Il Rinascimento italiano*. Roma: Riuniti, 1972, pp. 240 – 241. En los tejidos se puede atestiguar a través de la tabla de la *Coronación de la Virgen*, obra de Jacopo di Cione (*Ca*. 1325 – después de 1390), Niccolo' di Tommaso (*Ca*. 1346 – 1376) y Simone di Lapo, realizada entre 1372 y

siglo España ya contaba con una importante industria sedera, lo cual no impidió la activa importación de tejidos italianos, sobre todo de Génova, Florencia y Nápoles[1982]. La prolífica entrada de modas europeas fue más que reseñable, especialmente a partir de que Carlos V abriera mucho más sus territorios al mundo[1983]. Ejemplo de esa recepción italiana se atisba en las cuentas de Ana de Austria (1549 – 1580) quien, asidua a la compra de tejidos, realizó un pago por "raso blanco de Florencia"[1984].

La granada, de origen florentino, es el término con el que se denomina habitualmente el diseño más repetido en los tejidos renacentistas. La decoración *a griccia*, como se conoce en Italia este modelo, alcanzó una enorme difusión durante el *Quattrocento*, donde se transformaron en formas similares a cardos, piñas y alcachofas encerradas por roleos. Las granadas pudieron venir de Persia, desde donde los musulmanes, a través del Mediterráneo, las harían llegar a Italia y España[1985]. Su representación de forma globosa también formó parte de la decoración de algunos de los tejidos labrados más suntuosos del momento, como se advierte en la *Adoración de los Magos* de Gentile da Fabriano (*Ca*. 1370 – 1427)[1986] [fig. 148]. Por esta razón puede resultar más idóneo hablar de granada (*melograno*) cuando se muestra como fruto del granado, y llamar piña (*pigna*) a la decoración *a griccia*, que además tiene mayor similitud estética con el fruto del pino, tal y como aparece en el fondo de la *Virgen entronizada con el niño, ángeles y los Santos Nicolás y Antonio Abad* (*Ca*. 270 – entre

---

1373 (núm. de inv. 456. Galleria dell'Accademia, Florencia). En el *dipinto* medieval se reconocen tejidos catalogados habitualmente como renacentistas, seguramente en un formato más primitivo, pero no por ello menos sorprendente. Además de esta obra, en el mismo museo se conserva una tabla anterior con un diseño muy parecido. Al tener en consideración que los bordes del motivo central están menos definidos, resulta más esclarecedora la pintura anteriormente citada. La otra obra es: núm. de inv. 8464. *La Trinità; San Romualdo; San Giovanni Evangelista. L'Agnello dell'Apocalisse e due angeli con turibolo. Apparizione di Sant'Apollinare e San Romualdo; San Romualdo percosso dall'eremita Marino e San Romualdo tentato dal demonio; Visione di San Romualdo* (1365), Nardo di Cione (1320 – 1366). Galleria dell'Accademia, Florencia.

[1982] BATTISTINI, Francesco. *L'industria della seta in Italia nell'età moderna*. Bolonia: Il Mulino, 2003, p. 20.

[1983] DESCALZO, Amalia. "La moda en…", p. 47. La frase la hemos redactado en sentido superlativo por el incuestionable precedente que suponen los Reyes Católicos, no solo por el descubrimiento de América, sino también en lo que respecta al Reino de Nápoles, la recuperación de Rosellón y Cerdaña, y la conquista de Melilla, Orán, Argel, Bujía y Trípoli.

[1984] AGP, *Administrativa*, leg. 10.276. Cit. en: PÉREZ DE TUDELA, Almudena, "Anna de Austria (1549 – 1580) y su colección artística. Una aproximación", *Portuguese Studies Review*, vol. 13, núm. 1 ("Women in the Lusophone World in the Middle Ages and the Early Modern Period", 2005), 2007, p. 199. Para acercarnos a la cuarta esposa de Felipe II Almudena Pérez de Tudela nos remite a: MARTÍNEZ MILLÁN, José. "La corte de Felipe II: la casa de la reina Ana". En RIBOT GARCÍA, Luis Antonio (coord.). *La monarquía de Felipe II a debate*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 159 – 184.

[1985] BARRIGÓN, María. "Entre el Renacimiento…", p. 82.

[1986] Núm. de inv. 8364 (1423). Galleria degli Uffizi, Florencia.

345 y 352; 251 – 356, respectivamente) [fig. 149], obra de Cosimo Rosselli (1439 – 1507)[1987], y en uno de los magos de su *Adoración*[1988].

Fig. 148 (izquierda). Núm. de inv. 8364. *Adoración de los Magos* –detalle– (1423), Gentile da Fabriano.
Fig. 149 (derecha). Núm. de inv. 3941. *Virgen entronizada con el niño, ángeles y los Santos Nicolás y Antonio Abad* –detalle– (*Ca*. 1468 – 1470), Cosimo Rosselli.
©Galleria degli Uffizi, Florencia

Los escritos florentinos hacen alusión a *de'cammini*, unidad de medida que engloba la decoración *a griccia*, que alternan la *pigna* con la *foglia*. Esto es así por influencia del *Tratado del arte de la seda en Florencia*, conservado en la Biblioteca Medicea Laurenziana[1989]. La decoración *a griccia* es vertical, se compone de piñas y su correspondiente vegetación, y puede estar enmarcada por cornisas polilobuladas. Estos motivos se repiten en los caminos (*de'cammini*), las bandas que compones un determinado número de piñas [fig. 150]. Así, *se tu volessi conoceré se un'opera è in uno cammino, o in due, o in tre…siati avviso que quando tu hai il drapeo spiegato inanzi…troverai che in uno cammino prima nasce una pigna e rompe con un certo fogliame, e sopra detto fogliame una foglia lunga e grande a uso di pigna; e così va per tutto prima la pigna, e poi la foglia, e non ha altro andare* [...] *si dicevano cammini per*

[1987] Núm. de inv. 3941 (*Ca*. 1468 – 1470). Galleria degli Uffizi, Florencia.
[1988] Núm. de inv. 494 (*Ca*. 1475). Galleria degli Uffizi, Florencia.
[1989] BML, *Trattato dell'arte della seta in Firenze*, Plut 89 sup., cod. 117. Legible a través de la edición: GARCIOLLI, Girolano (coord.). *L'arte della seta in Firenze. Trattato del secolo XV. Volume unico. Tratato antico dell'arte della seta di anónimo fiorentino pubblicato per prima volta su i testi a penna*. Florencia: G. Barbèra, 1868, pp. 90 – 141. Una edición más actual: CALANDRI, Filippo (coord.). *Trattato dell'arte della seta in Firenze*. Florencia: Cassa di Risparmio di Firenze, 1980.

il loro andare nella larghezza del drappo a uguale distanza[1990].

Fig. 150. *Terciopelo «a griccia de'cammini»* (último cuarto del siglo XVI), manufactura florentina. ©Museo del Tessuto, Prato

En la sacristía de la iglesia de Santa María del Alcázar y San Andrés Apóstol de Baeza se conservan nueve óleos sobre tabla, obras sevillanas de la segunda mitad del siglo XV, procedentes del retablo de la desaparecida colegiata bajo la advocación de la patrona de la ciudad[1991] [fig. 151]. La tradición establece que la Virgen del Alcázar estaría colocada en el centro del segundo piso, flanqueada por la *Asunción* y la *Ascensión*, en el primer piso las imágenes del nacimiento y la infancia de Cristo[1992], y

[1990] "Si tu quisieras saber si un tejido tiene un camino, o dos, o tres... ten en cuenta que anteriormente aparece el motivo... encontrarás que un camino nace de una piña con su vegetación alrededor, y sobre este ornato un tallo largo y ancho; y siempre va primero la piña, y después la decoración, y esto no cambia [...] se les llamaba caminos por su modo de moverse por el largo del tejido a la misma distancia". GENNARO, Rosanna de (coord.). *Velluti operati del XV secolo con motivo «de'cammini»*. Florencia: Museo Nazionale del Bargello, 1985, p. 3. En este caso se atenderá únicamente a las piñas por su decoración vegetal, incipiente antesala al fulgor dieciochesco. Se puede comprobar en: GENNARO, Rosanna de (coord.). *Velluti operati del XV secolo con motivo delle «gricce»*. Florencia: Museo Nazionale del Bargello, 1985.

[1991] La fundación de la misma tendría lugar hacia 1400 por Rodrigo de Narváez y Biedma (†1424), obispo de Jaén entre 1383 y 1422. MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan. "El traslado de la Colegiata de Baeza en los fondos archivísticos vaticanos. El breve apostólico de Benedicto XIV (1747) y otras fuentes documentales". *Elucidario. Seminario bio-bibliográfico Manuel Caballero Venzalá*, núm. 3, 2007, p. 105.

[1992] *Natividad de Jesús*, *Adoración de los Magos*, *Circuncisión de Jesús* y *Presentación de Jesús en el templo*.

en el tercer piso las escenas de la Pasión[1993]. En todas ellas aparecen algunos ropajes con tejidos labrados en oro con decoración *a griccia* pura, con piñas enmarcadas en molduras polilobuladas, lo que contribuye a proporcionar una imagen italianizante de las tablas en cuestión. Incluso, en algunas de ellas, se puede apreciar *de' cammini* que vertebran el diseño en sentido ascendente.

Fig. 151. *Tablas góticas* –detalles– (segunda mitad del siglo XV), anónimas.
©Iglesia parroquial de Santa María del Alcázar y San Andrés Apóstol, Baeza (Jaén)

Desde el primer Renacimiento las piñas, fruto de un desarrollo estilístico, sucumbieron a los motivos florales agrupados en ramilletes dentro de jarrones o ánforas. El interior de éstas fue el marco perfecto para la integración de la decoración floral en torno a un eje de simetría[1994]. Aunque lo más común en esta primera etapa fueron las piñas adornadas con pequeñas flores salteadas en su contorno, como ocurre en dos de los frontales de altar pintados en la Basilica di Santo Spirito de Florencia, también se reconocen algunos interiores con triunfos vegetales en jarrones como se ha descrito

[1993] *Santa Cena*, *Prendimiento de Jesús* y *Calvario*.
[1994] En el catálogo descrito a continuación se da cita un ejemplo esclarecedor del hecho a destacar: un damasco polícromo con el número de catálogo 50 (109) realizado en Venecia y datado a finales de siglo XV, perteneciente al Museo del Duomo di San Gimignano. En él se ve con absoluta claridad un jarrón con flores simétricas y perfectamente ordenadas que constituye el corazón de la piña. La ciudad de Venecia se caracterizó por crear los prototipos más fastuosos, coloristas, fantásticos, con esquemas regulares o reales, casi animados de formas mágicas. En cambio, Florencia aportó al arte textil de la época su elegancia, a través de diseños más nítidos, finos, con delicados acordes rítmicos y una fantasía más estructurada. VV.AA. *L'antico tessuto d'arte italiano nella mostra del tessile nazionale. Roma, 1937 – 1938*. Roma: La Libreria dello Stato, 1916, p. 14. Las páginas del catálogo con las ilustraciones no aparecen numeradas, salvo por el número de catalogación expuesto anteriormente.

anteriormente[1995] [fig. 152].

Fig. 152. *Frontal de altar de María Magdalena* (segunda mitad del siglo XV), Donnino y Agnolo di Domenico del Mazziere. ©Basilica di Santo Spirito, Florencia

En el *Cinquecento* la piña siguió estando tanto o más presente que en la centuria anterior. Se puede ver en la capa pluvial que porta *San Agustín* (354 – 430) en la pintura de Luca Signorelli (*Ca*. 1450 – 1523)[1996]. Otro caso más conocido y estudiado es el retrato de *Leonor de Toledo* de Agnolo Bronzino[1997] [fig. 153]. Sobre la procedencia de su saya existen dos teorías: la primera plantea que se puede tratar de un regalo realizado por su esposo, Cosme de Médici (1389 – 1464), y, por tanto, se trataría de un tejido italiano con destacada influencia española, cargado con la riqueza propia del arte árabe. La segunda, parece que pudo ser un tejido español de gusto mudéjar y haber formado parte de su ajuar[1998]. Los intercambios comerciales ocurridos en la Europa del momento, las migraciones de tejedores, la importación y exportación de sedas y el afán por regalar telas como objeto de lujo favorecen las dos opciones[1999]. Sin embargo, el hecho de encontrar un tejido exactamente igual en el retrato de la archiduquesa *Isabel de Austria*

[1995] En la Chiesa di Santo Spirito de Florencia se pueden apreciar importantes ejemplos de frontales de altar pintados, cuatro de ellos decorados con el citado motivo de la piña. Entre ellos: *Santa María Magdalena*, Donnino (1460 – 1515) e Agnolo (1466 – 1513) di Domenico del Mazziere. *San Bartolomé*, Bernardo di Stefano Rosselli (1450 – 1526). Decorados con flores de pequeño formato: *San Lucas*, Neri di Bicci (1419 – 1492). *San Lorenzo limosnero* (paliotto ligneo), Donnino y Agnolo di Domenico del Mazziere (atribución).

[1996] Núm. de inv. 8369. *Trinità, Madonna col Bambino, l'Arcangelo Michele, l'Arcangelo Gabriele, sant'Agostino e sant'Atanasio d'Alessandria* (1510 circa). Galleria degli Uffizi, Florencia. Otros terciopelos florentinos destacables algo posteriores son el núm. 75.01.78, de mediados de siglo, y el núm. 75.01.76, de la segunda mitad del *Cinquecento*, ambos ejemplos del *Museo del Tessuto* de Prato. DEGL'INNOCENTI, Daniela; ZUPO, Mattia. *Op. Cit.*, p. 40.

[1997] Núm. de inv. 00021910 (1575). Galleria degli Uffizi, Florencia. Primordial resulta el estudio de las monografías: ORSI LANDINI, Roberta; NICCOLI, Bruna. *Op. Cit.*; y ORSI LANDINI, Roberta. *Moda a Firenze. 1540 – 1580. Cosimo I de' Medici's style*. Florencia: Pagliai Polistampa, 2011.

[1998] SCOTT, Philippa. *Il libro della seta*. Londres: Avallardi, 1993, pp. 12 – 13 y 165 – 166.

[1999] BARRIGÓN, María. "Entre el Renacimiento…", p. 81.

(1554 – 1592), realizado por Jorge de la Rúa (*fl*. 1552 – 1577)[2000], y otro en el Museo de Arte de Indianápolis, de probada manufactura española[2001], hace que nos decantemos por la suposición de que el textil pintado por Bronzino tuvo que realizarse en España[2002]. Lo que además atestigua la presencia abundante de este motivo italiano en los tejidos españoles, implantados y fusionados con elementos decorativos propios del arte hispanomusulmán.

Fig. 153. Núm. de inv. 00021910. *Leonor de Toledo* (1575), Agnolo Bronzino.
©Galleria degli Uffizi, Florencia

En la cartuja de Miraflores de Burgos hay dos tablas que recogen el viaje a Jerusalén de Santa Elena (*Ca*. 250 – *Ca*. 330) en el año 326. En la primera de ellas se puede ver cómo excavan y encuentran la Vera Cruz, en la que la Santa aparece en la parte izquierda de perfil con un impresionante vestido de oro cubierto de pequeñas piñas

[2000] Núm. de inv. 00612227 (1573). Patrimonio Nacional, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.
[2001] Núm. de cat. 97 (*Ca*. 1500). STOLTZ GILFOY, Peggy. *Fabrics in celebration from the collection*. Indianápolis: Indianapolis Museum of Art, 1983, pp. 230 y 231.
[2002] Ello no impidió que con la llegada de Leonor de Toledo a Florencia empezaran a producirse este tipo de tejidos en la ciudad toscana. Con lo cual, la catalogación de dos tejidos similares como florentinos, uno en el Museo Civico de Turín y otro en el Museo Nacional del Bargello de Florencia, puede ser igualmente válida. MARINIS, Fabrizio de'. *Velluto. Fortune, tecniche, mode*. Milano: Idea Books, 1993, p. 28. ANQUETIL, Jacques. *Op. Cit.*, p. 50. En el Museo Poldi Pezzoli de Milán hay otro terciopelo de dos alturas con el mismo diseño, datado en la segunda mitad del siglo XVI y de manufactura genovesa, lo que vuelve a destacar la influencia del gusto español. MOTTOLA MOLFINO, Alessandra. "Mobili, tappeti, tessuti, arazzi, porcellane, vetri". En VV.AA. *Il museo Poldi Pezzoli*. Milán: Cassa di Risparmio delle provincie lombarde, 1972, p. 176.

y tallos serpenteantes unidos por coronas[2003] [fig. 154]. En la segunda tabla, de la identificación de la Cruz, la madre del emperador Constantino el Grande (*Ca*. 272 – *Ca*. 337) porta el mismo vestido, mientras que el personaje de la derecha aparece de espaldas con un tejido prototípico de la piña con sus respectivos *cammini*[2004].

Fig. 154. *Hallazgo de la Vera Cruz* –detalle– (hacia 1530), escuela castellana.
©Cartuja de Miraflores, Burgos

Las flores acompañaron a las piñas en el siglo XVI, como se puede comprobar en el retrato de *Pedro María Rossi, conde de San Segundo* (1504 – 1547) que realizó el Parmigianino (1503 – 1540)[2005]. Tras él, ataviado con la indumentaria que ya hemos estudiado, aparece una colgadura de damasco *a griccia* con flores que rematan cada uno de los salientes de la piña interior[2006]. Anterior a esta pintura, pero con el esquema habitual, es el retrato que Andrea del Sarto (1486 – 1531) realizó de una dama anónima conservado en los Uffizi[2007]. La protagonista aparece ataviada con un vestido decorado con piñas tan grandes que apenas se pueden reconocer en el tejido. Lo que sí se aprecia es su interior, compuesto de jarrones de formas redondeadas de los cuales brotan tres flores cerradas, ramas y hojas. Una estructura similar, en la que el triunfo vegetal empieza a adquirir más protagonismo que el propio esquema de la piña, es reconocible en los fragmentos genoveses conservados en el museo de Tarrasa (Barcelona)[2008] [fig.

[2003] *Hallazgo de la Vera Cruz* (hacia 1530), escuela castellana. Expuesto en el museo.
[2004] *Identificación de la Vera Cruz* (hacia 1530), escuela castellana. Expuesto en el museo.
[2005] Núm. de inv. P00279 (1535 – 1538). Museo Nacional del Prado, Madrid.
[2006] EKSERDJIAN, David. "Rafael renacido: Francesco Mazzola llamado Parmigianino". En *Maestros en la sombra. La otra cara del Museo del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, curso anual 2012 – 2013. https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/rafael-renacido-francesco-mazzola-llamado/7669ead9-0fc7-4a3c-8505-1e13a0beb9d9 (13.02.2016).
[2007] Núm. de inv. 1480. *Dama con cestello di fusi* (1514 – 1515).
[2008] Núm. de inv. 3175 y 17266 (segunda mitad del siglo XVI), manufactura italiana o española. Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Tarrasa.

155]. Además, el diseño incorpora pequeñas piñas en algunas intersecciones y es revelador de la pervivencia de este motivo aún en la segunda mitad del siglo XVI.

Fig. 155. Núm. de inv. 3175 y 17266. *Fragmentos* (segunda mitad del siglo XVI), manufactura italiana o española. ©Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Tarrasa (Barcelona)

El *Retablo de San Pedro de Osma* de la sala capitular de la catedral de Jaén, obra de Pedro Machuca (*Ca*. 1490 – 1550) de 1546, tiene representada una de estas piñas en el damasco monocromo que hay detrás de la Virgen de la Misericordia, pintada en la calle central del segundo piso [fig. 156]. No fue tan habitual encontrar este modelo con este tipo de ligamento compuesto. Lo normal fue emplear tejidos mucho más pesados para su ejecución, como el terciopelo de varias alturas con decoración de anillado por trama, que también tiene cabida en este retablo, concretamente en las capas pluviales de los personajes ubicados en el banco. Un ejemplo sería el capillo y las caídas de la capa pluvial de terciopelo negro conservada en la catedral de El Burgo de Osma, también de destacado influjo arabesco[2009].

[2009] AMARO MARTOS, Ismael. "Al hilo de…", pp. 13 y 14, analizadas en: PRIETO JIMÉNEZ, Néstor. "Retablo de San…", pp. 70 – 71, y AMARO MARTOS, Ismael. "Capa pluvial". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 72 – 73.

Fig. 156. *Virgen de la Misericordia, Retablo de San Pedro de Osma* (1546) Pedro Machuca.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

Para el siglo XVII podemos atender a la obra del más aclamado pintor de calidades del momento, Francisco de Zurbarán (1598 – 1664). El análisis minucioso de sus pinturas traería un completo estudio de los tejidos de su tiempo, entre los que aún se encuentran los ornados con piñas en todas sus variantes. *San Ambrosio* (*Ca*. 340 – 397), datado hacia 1626 y 1627, porta una capa pluvial de terciopelo carmesí labrado con el diseño prototípico *de'cammini*[2010]; con arabescos las encontramos en la túnica de Melchor de *La adoración de los magos* (*Ca*. 1638 – 1639)[2011]; *Santa Casilda* (†*Ca*. 1050), un óleo pintado hacia 1635, porta una original saya con piñas plateadas y fondo con decoración en tonos ocres[2012] [fig. 157]; y en *La Anunciación* (*Ca*. 1650 – 1665)[2013] el atril donde lee la Virgen tiene un paño con este motivo en color dorado[2014].

[2010] Núm. de inv. CEOI64P. Museo de Bellas Artes, Sevilla.
[2011] Núm. de inv. MG 1325. Museo de Grenoble, Grenoble.
[2012] Núm. de inv. 448-1979.26. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.
[2013] Colección Château de Villandry.
[2014] VV.AA. *Zurbarán. Una nueva mirada. Del 9 de junio al 13 de septiembre de 2015* [cat. expo.]. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2015, pp. 62, 88, 116, 156

Fig. 157. Núm. de inv. 448-1979.26. *Santa Casilda* (Ca. 1635), Francisco de Zurbarán.
©Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

La piña continuó su vigencia en los siglos posteriores, aunque hay que reconocer que sufrió importantes variaciones y que su permanencia, en el caso de los tejidos españoles, se debió más a una cuestión simbólica. Como fruto del pino, es distintivo de generosidad y pureza. Como fruto del cedro del Líbano, habría que considerar la tradición que sostiene que con la madera de este árbol se hizo la cruz de Cristo. Además, por la cantidad de frutos que contiene, es emblema de la Iglesia de Cristo[2015]. Razones por las cuales encontramos ornamentos litúrgicos confeccionados hasta el siglo XX con este tipo de decoración. En la catedral de Jaén hay varios ejemplos[2016], como el terno blanco con decoración amarilla[2017], la casulla roja con banda central de piñas de la

[2015] ORSI LANDINI, Roberta. "Alcune considerazioni sul significato simbolico dei velluti quattrocenteschi". *Jacquard*, núm. 33, 1997, pp. 2 – 8.
[2016] Citados previamente en: AMARO MARTOS, Ismael. "Diseños europeos en los textiles de la catedral de Jaén". SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *La catedral de Jaén a examen*. Jaén: Universidad de Jaén, 2019, pp. 275 – 276.
[2017] Núm. de inv. 00.01.03.50 (humeral), 00.01.09.13.1 (capa pluvial), 00.01.09.13.2 (dos dalmáticas), 00.01.09.13.3 (dos collarines), 00.01.09.13.4 (casulla), 00.01.09.13.5 (dos estolas), 00.01.09.13.6 (paño de hombros), 00.01.09.13.7 (tres manípulos), 00.01.09.13.8 (tres cubrecálices) y 00.01.09.13.9 (bolsa de corporales). Sacristía Mayor, armarios 2, 9 y 10.

fábrica Justo Burillo de Valencia[2018], y otro terno con igual tonalidad pero con el motivo ocupando la totalidad del fondo[2019] [fig. 158].

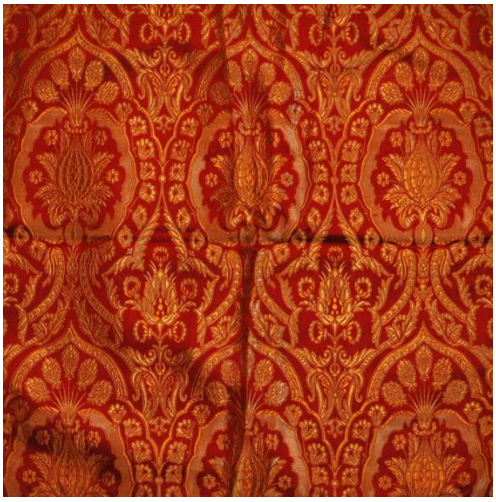


Fig. 158. Núm. de inv. 00.01.10.40.3. *Cubrecáliz* –detalle– (primera mitad del siglo XX), Fábrica Justo Burillo. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

Aunque cambie la fábrica, el diseño siempre es el mismo: una piña, con hojas y flores alrededor, que actúa como jarrón floral, con varios marcos polilobulados en los que se suceden distintas ornamentaciones vegetales. Lo podemos comprobar en dos casullas blancas de la iglesia de Santa María de Consolación de Alcalá la Real, una de Santa Rufina y Heras de Madrid, y otra de Garín, manufactura valenciana que por este entonces también tenía sede en la capital de España, como reza en su etiqueta[2020]. Lo apreciábamos en el templo catedralicio giennense y también lo vemos en el de Baeza[2021], que aunque cambie de color, el motivo es idéntico en la banda central, en este caso azul, para la celebración de la Inmaculada Concepción, como la existente en la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Villacarrillo (Jaén)[2022]. Lo volvemos a ver en Baeza, en la parroquia de Santa María del Alcázar y San Andrés, en un terno verde de la fábrica Hijo de José Rodríguez Sanz "Santa María de la Victoria" de Málaga[2023].

[2018] Núm. de inv. 00.01.10.33. Sacristía Mayor, armario 10. El ornamento conserva la etiqueta de la fábrica valenciana, vigente en la primera mitad del siglo XX.
[2019] Núm. de inv. 00.01.10.40.1 (casulla), 00.01.10.40.2 (estola), 00.01.10.40.3 (cubrecáliz), 00.01.10.40.4 (bolsa de corporales) y 00.01.10.40.5 (manípulo). Sacristía Mayor, armario 10 y capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1.
[2020] Sacristía, cajonera, cajón 2. Etiquetas: "FÁBRICA DE ORNAMENTOS DE IGLESIA Y ORFEBRERÍA SANTA RUFINA Y HERAS. Paz – 9 – Tel. 22383 – MADRID." / "ORNAMENTOS DE IGLESIA. Casa Garín. Paz, 8. Valencia. Mayor, 33. Madrid".
[2021] Museo sacristía, sala 1, vitrina 2.
[2022] Sacristía privada, armario.
[2023] Antesacristía, armario izquierda. Etiqueta: "Hijo de José Rodríguez Sanz «Santa María de la Victoria». SIRACHAN, 3. MÁLAGA. FÁBRICA DE ORNAMENTOS DE IGLESIA".

5.1.2. Grutescos *a candelieri*

Una estética vegetal y floral contigua, de formas algo más caprichosas, la encontramos en los grutescos, surgidos a raíz del descubrimiento en torno a 1480 de unas pinturas en la Domus Aurea neroniana en Roma, horizontal en los frisos y vertical en pilastras o columnas [fig. 159]. De acuerdo al corpus confeccionado por el profesor Fernández Arenas, se componía de elementos artificiales de fabricación humana (arreos militares, escudos heráldicos, orfebrería, arquitectura, cintas, anillos, cartelas, etc.), naturales y vegetales, animales, muertos, humanos, alegóricos, poéticos y fantasías monstruosas[2024]. Después de la primera experimentación del lenguaje arquitectónico clásico, el estudio se concentró en torno al tratado *De Architectura* de Vitruvio (*Ca*. 80-70 a.C. – 15 a.C.) para llegar a la reconstrucción del sistema arquitectónico y recuperar la tecnología y la habilidad constructiva a través de los testimonios del autor latino[2025] [fig. 159]. No obstante, y a pesar de las críticas de Vitruvio a esta decoración, las modas imperantes consiguieron en su día arrasar sus escritos, y en el Renacimiento fueron fieles a la cultura clásica hasta ese extremo[2026]. Un elemento tan "anticlásico" como el grutesco, capaz de anteponer el ornato a la estructura, consiguió afianzarse en época romana y en el fulgor florentino[2027].

[2024] José Fernández Arenas realiza un recorrido minucioso y con mayor detenimiento sobre esta decoración. FERNÁNDEZ ARENAS, José. "La decoración grutesca: análisis de una forma". *D'Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, núm. 5, 1979, pp. 8, 11 y 16 – 18.

[2025] FIORE, Francesco Paolo. "Tratti e teorie d'architettura del primo Cinquecento". En BRUSCHI, Arnaldo (coord.). *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*. Milano: Electa, 2002, p. 504.

[2026] "Estas representaciones pictóricas, que eran una copia o imitación de objetos reales, ahora son despreciadas por el mal gusto del momento presente, ya que se prefiere pintar en los enlucidos deformes monstruos mejor que imágenes de cosas reales: se sustituyen las columnas por cañas estriadas y los frontones por paneles con hojas rizadas y con volutas. Pintan candelabros que soportan como pequeños templos y sobre sus frontones hacen emerger de las raíces muchos tallos con volutas, que absurdamente sirven de soporte para estatuillas sedentes; y también otros tallos más pequeños que en su parte central poseen figuritas con cabeza humana por un lado y de animal por otro". VITRUVIO POLIÓN, Marco. *Los diez libros de arquitectura de Vitruvio* (coord. RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín; trad. OLIVER DOMINGO, José Luis). Madrid: Alianza Forma, 1997, pp. 180 – 181.

[2027] "Estas costumbres modernas han forzado a que jueces ignorantes nos han hecho despreciar la buena calidad artística, debido a su estupidez, pues ¿cómo puede una caña soportar realmente un techo, o cómo puede un candelabro sostener todos los adornos de un frontón?, ¿cómo un pequeño tallo frágil y delicado puede sustentar una estatua sedente?, ¿cómo pueden salir de unas raíces y de pequeños tallos unas flores por un lado y además unas figuritas con doble rostro? Muchas son las personas que, observando tales fraudes, no los censuran, sino que muestran su agrado, sin percatarse de si son factibles en la realidad o no". VITRUVIO POLIÓN, Marco. *Op. Cit.*, p. 181.

Fig. 159. *Domus Aurea neroniana*, Roma

A partir de ese hallazgo fueron muchas las ciudades en las cuales se construyeron edificios enriquecidos con grutescos. En Génova destacaron los palacios de Grillo Cattaneo, Andrea Doria (1466 – 1560) y Sauli. Más conocidas por todos son las columnas con ornato de estuco *a candelieri* decoradas por Pier Paolo Minoccio, ubicadas en el patio del Palazzo Vecchio de Florencia, obra del maestro Giorgio Vasari (1511 – 1574)[2028] [fig. 160]. España debe a Rodrigo de Mendoza (*Ca*. 1466 – 1523) la promoción artística, el coleccionismo y el conocimiento de las primeras obras de arte italianas con formas clásicas, como demuestra la portada del colegio de Santa Cruz de Valladolid, fundado en 1479[2029]. Más concretamente la introducción del grutesco fue posible gracias a la labor de artistas italianos en tierras españolas, que trabajaron en importantes empresas como las desarrolladas por la familia Mendoza, o trajeron directamente obras italianas. También fueron muchos los artistas españoles que viajaron a Italia y aprendieron de los talleres nuevas formas decorativas, así como la introducción de dibujos, láminas y grabados[2030], entre los que cabe destacar el *Codex Escurialensis* y su vinculación con los Mendoza y sobre todo con La Calahorra[2031].

[2028] CONFORTI, Claudia. "Cosimo I e Firenze". En CONFORTI, Claudia; TUTTLE, Richard J. (coord.). *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Cinquecento*. Milán: Electa, 2001, p. 149.

[2029] GAMBUTTI, Alessandro. *Rinascimento internazionale. Architettura e decorazione in Francia, Spagna e Paesi Bassi*. Florencia: Alenia, 2004, p. 137. Rodrigo de Mendoza sintió la misma pasión por las antigüedades romanas que su padre y su primo, los cuales habían viajado por Nápoles, Florencia y Roma en la década de 1480 y desde 1492 difundieron el arte *all'antica* en los monumentos funerarios. SCAGLIA, Gustina. "El *Codex Escurialensis* llevado por el artista a La Calahorra en el otoño de 1509". *Archivo Español de Arte*, vol. 77, núm. 308, 2004, p. 376.

[2030] FERNÁNDEZ ARENAS, José. *Op. Cit.*, pp. 13 – 14.

[2031] Según Miguel Falomir Faus y Fernando Marías, Rodrigo de Mendoza llevó el cuaderno de dibujos de un anónimo artista florentino al taller del castillo de La Calahorra tras su segundo viaje a Roma en 1506. FALOMIR FAUS, Miguel; MARÍAS FRANCO, Fernando. "El primer viaje a Italia del Marqués de Zenete". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. 6, 1994, p. 108. Por su parte, Gustina Scaglia defiende "la llegada del artista con su cuaderno de dibujos aproximadamente entre septiembre y noviembre de 1509", basándose "tanto en las pruebas gráficas como en una fecha anotada en

Fig. 160. *Patio del Palazzo Vecchio*, Florencia

El grutesco se vio reflejado en la arquitectura, la escultura y la pintura, pero en su empeño por ornamentar edificios este tipo de decoración también llegó a los tejidos de ámbito doméstico, tan presentes desde mediados del siglo XVI. Al tratarse de terciopelos no tuvieron la posibilidad de innovar tanto como lo hubieran permitido otros tejidos, así que el esquema básico apenas sufrió variaciones en el tiempo[2032]. Como estaban pensados principalmente para interiores, tenían un gran formato y ocupaban casi todo el fondo[2033]. De acuerdo a su uso, contaban con algunas particularidades decorativas, como la predilección por los elementos naturales y vegetales, pero igualmente centrados en torno a un eje que estructuraba la composición marcada por la verticalidad y acompañada con volutas simétricas, todo ello como si fuese un candelabro[2034]. Esta tipología ocupó con sus elegantes formas todos los puntos del hogar, de ahí que sea normal encontrarla en mobiliario y cubriendo columnas y paredes[2035]. Este último fin se vislumbra en la decoración *a candelieri* al final de la estancia donde posa la *Venus de Urbino* de Tiziano[2036] [fig. 161].

---

otro cuaderno". SCAGLIA, Gustina. *Op. Cit.*, p. 377.

[2032] ORSI LANDINI, Roberta. "La produzione di velluti per arredamento". En ZANNI, Annalisa; ROSINA, Margherita Bellezza; GHIRARDI, Margherita (coords.). *Velluti e moda tra XV e XVII secolo. Milano, Museo Poldi Pezzoli. 7 maggio – 15 settembre 1999* [cat. expo.]. Milano: Skira, 1999, p. 106.

[2033] Así se constata en las tres *teli di rivestimento* luqueses de la segunda mitad del siglo XVI. Núm. 40 y 41, del Museo Nazionale di Palazzo Mansi en Lucca, y el núm. 41 de la Chiesa di Santa Maria Corteorlandini, también de Lucca. DEVOTI, Donata. *La seta. Tesore di un' antica arte lucchese. Produzione tessile a Lucca dal XIII al XVII secolo. Lucca, Museo Nazionale di Palazzo Mansi. 16 giugno – 30 settembre 1989* [cat. expo.]. Lucca: Maria Pacini Fazzi, 1989, p. 72.

[2034] Dos son los ejemplos italianos del *Cinquecento* catalogados en el siguiente libro con la decoración a tratar. Núm. de inv. 84 y 416. BONITO FANELLI, Rosalia. *Il museo del*…, pp. 26 y 105 – 106.

[2035] BONITO FANELLI, Rosalia. *Five centuries of italian textiles: 1300 – 1800*. Prato: Cassa di Risparmi e Depositi di Prato, 1981, p. 107.

[2036] Núm. de inv. 00131831 (1538). Galleria degli Uffizi, Florencia.

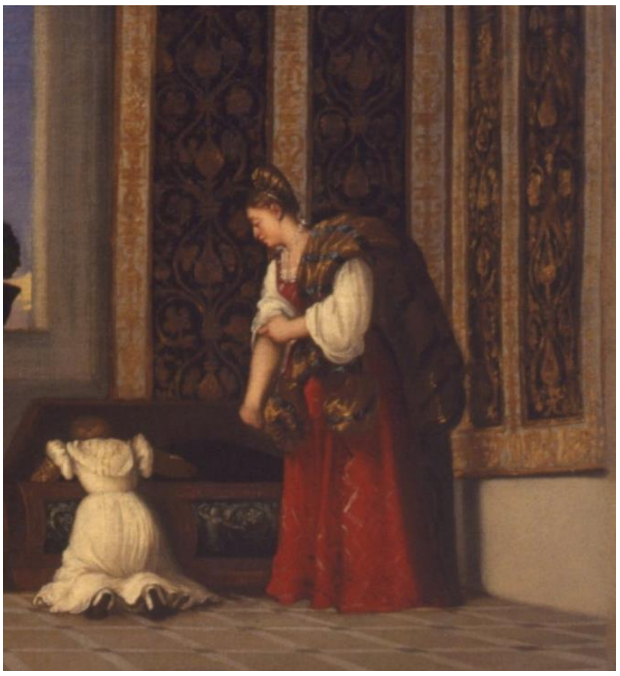


Fig. 161. Núm. de inv. 00131831. *Venus de Urbino* –detalle– (1538), Tiziano.
©Galleria degli Uffizi, Florencia

En el Museo Poldi Pezzoli de Milán existen dos fascinantes tejidos de grutescos[2037]. Por un lado, un brocado italiano de la segunda mitad del siglo XVI con motivos festoneados y cestas de frutas, típicamente manierista, como los desarrollados en las *Logge di Raffaello*[2038]. Aparte de los ramos con vegetación a modo de volutas culminadas en flores semiabiertas, destacan los jarrones que de manera simétrica dejan brotar una rica variedad de flores en torno a un eje central, que permiten el desarrollo de los triunfos vegetales del siglo anterior y adelantan gran parte de los motivos posteriores. Por otro lado, se expone una casulla de origen francés con decoración en candelabro. La seda francesa empezó a competir con la italiana a finales del *Cinquecento*. No obstante, la imposición de la moda italiana es más que evidente y demuestra la situación privilegiada de dicha tejeduría por aquel momento, capaz de exportar sus diseños a toda Europa[2039].

[2037] Fig. 343 y 344. MOTTOLA MOLFINO, Alessandra. *Op. Cit.*, p. 177 (figs.).
[2038] La decoración grutesca es protagonista de las obras vaticanas rafaelescas más importantes: la *Stufetta* y la logia del cardenal Bibbiena (1516) y, sobre todo, las logias vaticanas (1518). ZUFFI, Stefano. *Il Rinascimento italiano*. Milano: Mondadori Electa, 2006, pp. 118 – 120.
[2039] MOTTOLA MOLFINO, Alessandra. *Op. Cit.*, pp. 178 – 179.

Fig. 162. Núm. de inv. P00486. *Livia Colonna* (1570 – 1572), Paolo Veronés.
©Museo Nacional del Prado, Madrid

En casos puntuales se desarrollaron esquemas más minuciosos para indumentaria, con volutas y vegetación más finas, pequeñas flores, frutos y animales, como ocurre en el traje portado por *Livia Colonna* en el retrato realizado por el Veronés (1528 – 1588) entre 1570 y 1572[2040] [fig. 162]. El tejido rojo labrado en oro sigue un esquema muy simétrico, donde las formas a modo de candelabro son tan indiscutibles que parece tratarse de una pieza de orfebrería sobre el tejido, originalmente flanqueada por dos panteras doradas. Un retrato de la National Gallery de Dublín, atribuido al mismo pintor, crea en el tejido un jarrón a base de volutas y ramas, culminado con un triunfo vegetal con granadas, flores de gran formato y hojas[2041]. En el centro de cada jarrón se presenta una flor de lis con fondo de malla.

[2040] Núm. de inv. P00486. Museo Nacional del Prado, Madrid.
[2041] Núm. de inv. 657. *Portrait of a Lady* (siglo XVI). National Gallery of Ireland, Dublín.

Fig. 163. Núm. de inv. P01138. *Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela* (1575), Alonso Sánchez Coello. ©Museo Nacional del Prado, Madrid

En España el grutesco tuvo una especial repercusión en el periodo conocido como "Plateresco"[2042], con obras tan icónicas como la fachada del ayuntamiento de Sevilla, iniciada en 1526 bajo la dirección de Diego de Riaño (†1534)[2043]. La decoración *a candelieri* también se trasladó a los tejidos, como demuestran los vestidos de las infantas *Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela* (1566 – 1633 y 1567 – 1597 respectivamente) en el retrato que les realiza Alonso Sánchez Coello (*Ca*. 1531 – 1588)[2044] [fig. 163]. Los dos trajes idénticos están decorados con candelabros verticales ascendentes, ornados con decoración floral y vegetal dorada y plateada. También se produce una constante presencia de estos motivos renacentistas italianos en los

[2042] Santiago Sebastián López lo definió como "la versión española del Protorrenacimiento", basada en la tendencia ornamental "anticlásica" explicada al principio de este apartado. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. "Las fuentes inspiradoras de los grutescos del plateresco". *Príncipe de Viana*, año núm. 27, núm. 104 – 105, 1966, p. 229. Diego Ortiz de Zúñiga (1636 – 1680) lo utilizó por primera vez en la descripción de la sacristía de la catedral de Sevilla: "Las dos columnas de los lados, el friso y lo demás de este ingreso está todo lleno de figuras, ornatos, y otras invenciones, de las que algunos han llamado platerescas, notándose particularmente desnudos no mal entendidos". ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía, que contienen sus más principales memorias desde el año de 1246, en que emprendió conquistarla del poder de los moros el gloriosísimo rey S. Fernando III de Castilla y León, hasta el de 1671 en que la católica Iglesia le concedió el culto y título de Bienaventurado. Formados por don Diego Ortiz de Zúñiga, caballero de la Oren de Santiago, natural y originario de la misma ciudad: ilustrados y corregidos por D. Antonio María Espinosa y Cárcel*. Madrid: Imprenta Real, 1795, t. III, p. 435.

[2043] MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. "El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros". *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, núm. 4, 1991, pp. 61 – 62.

[2044] Núm. de inv. P01138 (1575). Museo Nacional del Prado, Madrid.

ornamentos litúrgicos españoles. Las cenefas verticales de las casullas se bordaban con grutescos que podían o no acompañar a tondos con santos en su interior[2045] [fig. 164]. El Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Tarrasa es un fiel reflejo del predominio de las casullas con esta iconografía en España[2046].

Fig. 164. Núm. de inv. 2956. *Casulla* (siglo XVI), anónimo español.
©Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Tarrasa (Barcelona)

Durante el siglo XVIII *La Cieguecita*, escultura realizada por Juan Martínez Montañés (1568 – 1649) en 1628 y policromada por Francisco Pacheco (1564 – 1644), como ocurrió con gran parte de la producción del imaginero de Alcalá la Real[2047], fue repolicromada e incluso procesionó[2048] [fig. 165]. El 5 de noviembre de 1779 el cabildo capitular, presidido por el chantre Lorenzo del Río, el mayordomo de la catedral, expuso a los canónigos que el vestido de la imagen no estaba en las condiciones idóneas, y por

[2045] El Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid conserva algunas cenefas de terciopelo aisladas pertenecientes a casullas. Núm. de inv. CE01232 (s. XVI), CE01317 (1476 – 1550) y CE01507 (1551 – 1600).
[2046] Tres son las casullas con tondos y decoración *a candelieri*: núm. de inv. 454 (siglo XVI), 2947 (siglo XV/ siglo XVI/ inicios siglo XVI) y 2952 (siglo XV/ siglo XVI/ inicios siglo XVI). Frente a una sola con decoración exclusiva de grutescos: núm. de inv. 2956 (siglo XVI).
[2047] AMARO MARTOS, Ismael. "Martínez Montañés (Alcalá la Real 1568 – Sevilla 1649) en el 450 aniversario de su nacimiento". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Obra invitada: Gaspar Becerra y Martínez Montañés. 450 aniversario (1568 – 2018)* [cat. expo.]. Jaén: Universidad de Jaén, 2018, p. 18.
[2048] GÁMEZ MARTÍN, José. "El sol es tu vestido. «La Cieguecita» de Martínez Montañés y la devoción concepcionista de Sevilla". En *Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. Simposium (25. 2017. San Lorenzo de El Escorial)*. Madrid: Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2017, p. 990.

acuerdo capitular se decidió "que el expresado vestido maltratado se le quite a dicha imagen, y se deje descubierto el de talla que la adorna, porque siendo esta obra del célebre artífice Montañés, debía quedar manifiesta y para ello dio la comisión necesaria a los señores de fábrica"[2049]. El 10 de noviembre se celebró el siguiente cabildo, presidido por el deán Miguel Antonio Carrillo, y se determinó que las estofas del vestido estaban muy maltratadas "por lo que parecía preciso estofarla de nuevo"[2050]. A pesar de tratarse de una policromía del setecientos, parece puramente barroca. Incluso podríamos decir que intenta imitar el bordado de hilo de plata, si seguimos las pinceladas adaptadas al diseño. Este esquema desfasado para la época, a base de vegetación lanceolada y grutescos en la túnica, contrasta con la introducción de flores y hojas.

Fig. 165. *Inmaculada, La Cieguecita* (1628), Juan Martínez Montañés y Francisco Pacheco.
©S. I. Catedral de Santa María de la Sede, Sevilla

Una de las *Inmaculadas*[2051] de la catedral de Jaén, la recientemente catalogada como napolitana, datada entre 1690 y 1720, presenta una túnica blanca de lama, de

[2049] ACS, Sección I, *Secretaría*, lib. 142 (1779), f. 240v. Cit. en: *Ibídem*. p. 991.
[2050] ACS, Sección I, *Secretaría*, lib. 142 (1779), f. 245. Cit. en: *Ibíd.*, p. 991. Antes de la restauración realizada por el IAPH (núm. de inv. 232685), se cuenta que la obra fue intervenida en 1997 en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla y que en la rodilla apareció un texto que decía "Rogad por mi Señora, 1776". No sabemos hasta qué punto esta información es cierta, pudiendo haber incluso un error de fechas, consecuencia de las fuentes orales. "Imaginería (Juan Martínez Montañés) Tiempos de Pasión". *Mega Arte*, 2018. https://www.youtube.com/watch?v=zM-G_3cN9xM&t=2319s (20.09.2018).
[2051] Las precisas leyes que definían el traje de la Inmaculada Concepción no impidieron que sus ropajes

acuerdo a la dirección de su pincelada[2052] [fig. 166]. Se trata de una recreación de una original tela en la que las bandas de grutesco se combinan con las composiciones florales bordadas.

Fig. 166. *Inmaculada* (1690 – 1720), escuela napolitana.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

Uno de los tejidos más antiguos de la provincia de Jaén es el manto de terciopelo carmesí bordado de Nuestra Abuela Santa Ana de la aldea homónima perteneciente a Alcalá la Real, del siglo XVI, en el que se unen grutescos *a candelieri*, dentro de hornacinas que bordean la pieza, con la decoración geométrica de líneas entrelazadas de influencia árabe, como veíamos en los primeros tejidos con piñas [fig. 167]. En esta se

fueran decorados con llamativas decoraciones. Francisco Pacheco determinó: "Hase [sic, Se ha] de pintar con túnica blanca y manto azul, que así apareció esta Señora a doña Beatriz de Silva, portuguesa, que se recogió después en Santo Domingo el Real de Toledo a fundar la religión de la Concepción Purísima, que confirmó el papa Julio II, en 1511; vestida de sol, un sol ovado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen, unido dulcemente al cielo; coronada de estrellas; doce estrellas compartidas en un círculo claro entre resplandores, sirviendo de punto la sagrada frente; las estrellas sobre unas manchas claras formadas al seco de purísimo blanco, que salga sobre todos los rayos". PACHECO, Francisco. *Op. Cit.*, pp. 576 – 577. Las palabras de Pacheco inducen a hacer brillar la imagen. Mientras que en sus representaciones pictóricas la Inmaculada es "vestida de sol" por medio de destellos de luz, en el caso de la escultura este factor era mucho más complicado, por lo que la ornamentación de los tejidos fue algo habitual. Toda esta información resulta importante en nuestra investigación porque son muchas las Inmaculadas que aparecerán en esta tesis doctoral y a través de las cuales analizaremos los tejidos de las distintas épocas.

[2052] PRIETO JIMÉNEZ, Néstor. "Inmaculada". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 114 – 115. PRIETO JIMÉNEZ, Néstor; SERRANO ESTRELLA, Felipe. "Inmaculada". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Arte italiano en Andalucía. Renacimiento y Barroco*. Jaén – Granada: Universidad de Jaén – Universidad de Granada, 2017, p. 80.

inscriben las letras coronadas del anagrama de Santa Ana[2053].

Fig. 167. *Manto de Nuestra Abuela Santa Ana* (siglo XVI), anónimo español.
©Hermandad de Nuestra Abuela Santa Ana, Santa Ana, Alcalá la Real (Jaén)

Entre los numerosos ternos conservados en la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Iznatoraf, destacan dos con casullas en las que su cenefa tiene una decoración dispuesta como un bello grutesco ascendente en el que aparecen tondos con santos[2054]. Por un lado, tenemos el *Terno Rojo o de San Fernando*, que perdió su capa pluvial al ser prestado para la Exposición Universal Iberoamericana celebrada en Sevilla en 1929[2055] [fig. 168]. Según Pascual Madoz, su denominación popular responde a un hecho destacado: "Son excelentes los ornamentos de esta parr[oquia] que existen en la actualidad, conservándose con mucho esmero las que el glorioso rey San Fernando donó a la villa"[2056] –mas, si tenemos en cuenta las características de las piezas, son posteriores–. Por otro lado, destacamos el *Terno Verde o del obispo Sancho Dávila y Toledo*, llamado así porque aparece su escudo en el rectángulo donde se dispone el broche de la capa pluvial. Este prelado rigió Jaén entre 1600 y 1615, por lo que la

[2053] AMARO MARTOS, Ismael. "Al hilo de…", pp. 14 – 15. ANGUITA HERRADOR, Rosario. "Manto de Nuestra…", pp. 80 – 81. PÉREZ DE TUDELA, Almudena. "Manto de la Virgen". En GARCÍA SERRANO, Rafael (coord.). *La moda española en el Siglo de Oro. Museo de Santa Cruz, Toledo. 25 de marzo – 14 de junio de 2015* [cat. expo]. Toledo: Castilla-La Mancha, 2015, p. 315.
[2054] La casulla roja: San Felipe y San Andrés (parte delantera, de arriba abajo), Virgen con el Niño, San Pedro y San Pablo (parte trasera, de arriba abajo). AGUDO AGUDO, Pedro J. *Ternos de la Parroquia de Iznatoraf*. Iznatoraf: s.e., s.f., p. 32. La casulla verde: deteriorado y Santa Lucía (parte delantera, de arriba abajo), Santa Catalina de Alejandría, San Cristóbal, Santa Catalina de Alejandría (parte trasera, de arriba abajo). *Ibídem*. p. 65.
[2055] *Ibíd*., p. 25.
[2056] MADOZ, Pascual. *Diccionario Geográfico – Estadístico – Histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid: P. Madoz y L. Sagasti, 1846 – 1850, vol. IX, p. 474.

datación de los ornamentos es cercana a estos años y[2057], según la documentación, Martín de Herrera, un bordador ubetense importantísimo en la última etapa del siglo XVI[2058], realizó varias capas de terciopelo carmesí y un terno verde para la parroquia de Iznatoraf[2059], por lo que también el *Terno del obispo Sancho Dávila* podría pertenecer a este obrador[2060].

Fig. 168. *Casulla del Terno Rojo o de San Fernando* (1600 – 1615), Martín de Herrera.
©Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, Iznatoraf (Jaén)

En la catedral de Baeza se conserva un terno con decoración de grutescos bordados, puntualmente *a candelieri* sobre los arcos de la cenefa central de la casulla y en las bocamangas de las dalmáticas[2061]. Algo similar ocurre en el *Terno Rico* de la Santa Capilla de San Andrés de Jaén[2062], obra de Diego del Arco y su sobrino, estimado en treinta mil maravedís de la época[2063] y datado entre 1530 y 1543[2064] [fig. 169]. Los

[2057] AGUDO AGUDO, Pedro J. *Op. Cit.*, p. 59.
[2058] ESPÍN RAEL, Joaquín. *Artistas y artífices levantinos*. Murcia: Facsímil, 1986, p. 45.
[2059] AHDJ, *Pueblos*, leg. 24-6-5, "Cuentas de Iznatoraf" (17 de noviembre de 1583). Cit. en: PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. *El arte del*…, p. 19.
[2060] Desconocemos si originariamente el terno verde era de ese color. A día de hoy sólo tiene verde las partes que no han sido bordadas y que damos por hecho fueron cambiadas siglos después; el resto permanece en terciopelo rojo. En el caso del terno rojo resulta más que probable que se trate de una obra de Herrera, si tenemos en cuenta que la hipótesis de la donación de San Fernando es disparatada, y sus características casan perfectamente con la descripción mostrada en las fuentes documentales.
[2061] Museo sacristía, sala 3, vitrina 1.
[2062] Exposición Permanente de Arte Sacro, vitrina.
[2063] ORTEGA SAGRISTA, Rafael. "Arte y artistas en la Santa Capilla". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 30, 1961, p. 28.
[2064] ASCSA, *Libro de cuentas 1530 – 1543*. Cit. en: LÓPEZ ARANDIA, María Amparo. "Bordados de la cofradía de la Limpia Concepción". *Alto Guadalquivir*, 2003, p. 34. ANGUITA HERRADOR, Rosario.

motivos que lo ocupan se extienden por el escapulario de la casulla, por las bocamangas y los jabastros de las dalmáticas, y en las caídas de la capa pluvial, junto con el capillo[2065].

Fig. 169. *Casulla del Terno Rico* –detalle– (1530 – 1543), Diego del Arco y su sobrino.
©Iglesia parroquial y Santa Capilla de San Andrés, Jaén

Otro terno verde completo, custodiado en la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Villacarrillo, plantea con extrema delicadeza una ornamentación *a candelieri* sobre fondo rojo [fig. 170]. La decoración más impresionante es la que aparece en las caídas de la capa pluvial, todo un derroche de orfebrería ilusoria bordada en sentido ascendente con decoración vegetal, que ocupa prácticamente la totalidad del campo de terciopelo[2066].

Fig. 170. *Capa pluvial del Terno Verde* (siglo XVI), anónimo español.
©Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, Villacarrillo (Jaén)

"Capa pluvial del Terno Rico". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 76 – 77.

[2065] AMARO MARTOS, Ismael. "La colección de…".

[2066] Museo, primera plata, sala 1.

En la catedral de Jaén existen algunas casullas interesantes en las que aparece el grutesco con hornacinas que albergan imágenes religiosas[2067], como ocurre con la *Casulla de San Blas* de la segunda mitad del siglo XVI[2068] [fig. 112], si bien es cierto que es el terno de terciopelo rojo el que desarrolla una decoración de grutescos en toda la cenefa de la casulla y en las bocamangas, jabastros y faldones de su dalmática[2069] [fig. 171]. Sin olvidarnos de la manga de cruz procesional negra, atribuida a Juan de Ochoa y fechada entre 1566 y 1576, datación que sabemos porque en la parte inferior aparece el escudo episcopal del obispo Francisco Delgado López (1514 – 1576), que se encargó de la sede en ese intervalo de tiempo[2070] [fig. 125]. Además de los temas fúnebres, como las calaveras y las tibias cruzadas, alrededor se configura todo un armazón de grutesco, tanto en horizontal como en vertical, a base de vegetación, guirnaldas, cintas y "ces"[2071].

Fig. 171. Núm. de inv. 00.01.09.26.2. *Casulla* (siglo XVII), anónimo español.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

[2067] EISMA LASAGA, Carmen. "Introducción al estudio…", p. 62.
[2068] AMARO MARTOS, Ismael. "Al hilo de…", p. 15. ANGUITA HERRADOR, Rosario. "Casulla de San…", pp. 78 – 79.
[2069] Núm. de inv. 00.01.09.26.1 (dos dalmáticas), 00.01.09.26.2 (casulla), 00.01.09.26.3 (dos collarines), 00.01.09.26.5 (estola) y 00.01.09.26.6 (dos manípulos). Sacristía Mayor, armarios 2 y 9. EISMA LASAGA, Carmen. "Introducción al estudio…, p. 65. AMARO MARTOS, Ismael. "Al hilo de…, p. 15. Más concretamente en: ANGUITA HERRADOR, Rosario. "Casulla". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 84 – 85. AMARO MARTOS, Ismael. "Diseños europeos en…, p. 278.
[2070] Núm. de inv. 00.01.10.42. Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1. AMARO MARTOS, Ismael. "Al hilo de…", p. 15. En el catálogo: ANGUITA HERRADOR, Rosario. "Manga procesional". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 82 – 83.
[2071] ANGUITA HERRADOR, Rosario. "Manga procesional". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, p. 262.

5.1.3. El triunfo vegetal

En los siglos XVI y XVII se da en Italia un tipo de decoración muy característica basada en ramos florales centrados y simétricos con volutas y ramas. Este diseño deriva de los antiguos motivos grecorromanos de volutas vegetales que emanan de un jarrón y que, en el *Cinquecento,* retorna a su posición inicial a los pies de la vasija. La composición es vivaz, de carácter animado y juega con las dobles volutas y pájaros posados en las ramas. La evolución de esta decoración trajo una acentuación del naturalismo en los motivos florales y la desaparición de la rigidez de las composiciones arquitectónicas[2072]. Tras haber hecho alusión a su origen clásico, indiscutiblemente también hay que destacar que este tipo de decoración bebe de los jarrones florales encontrados en la decoración de las piñas de la centuria anterior. Igualmente continúa con la frondosidad de la decoración *a candelieri*, lo que advierte de una latente hermandad entre todos los diseños de la época y, por supuesto, de un desarrollo hereditario.

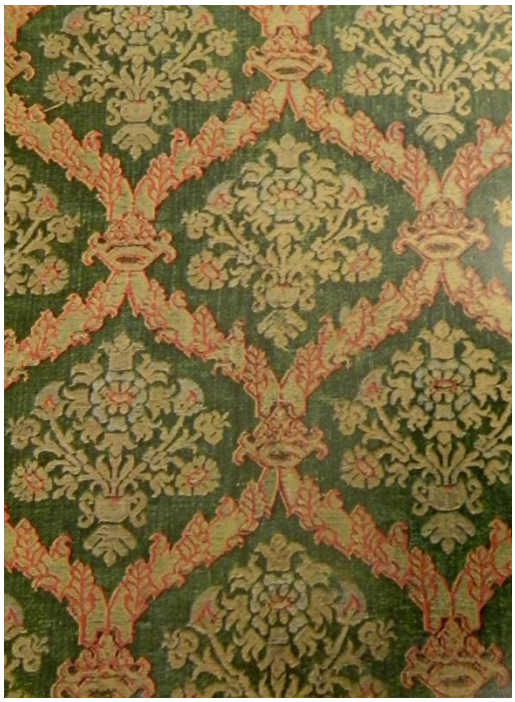


Fig. 172. Núm. de inv. 3088. *Capa pluvial* –detalle– (siglo XVI), manufactura genovesa.
©Collezione Cini, Museo Cívico, Venecia

El triunfo vegetal centró la decoración de red de malla, de medio o gran formato, de brocateles y damascos monocromos o bicolores[2073]. Antonino Santangelo expone

[2072] BONITO FANELLI, Rosalia. *Five centuries of…*, p. 111.
[2073] DEGL'INNOCENTI, Daniela; ZUPO, Mattia. *Op. Cit.*, pp. 55 – 57.

varios ejemplos de tejidos con jarrones florales, entre ellos un frontal de altar de la Basilica di San Francesco de Asís, un terciopelo de la colección Franchetti del entonces Museo Nazionale di Firenze, una capa pluvial del Museo Histórico del Tejido de Lyon y una casulla de San Frediano de Lucca[2074]. Uno de los tejidos más interesantes de este momento es la capa pluvial genovesa conservada en el Museo Cívico de Venecia[2075] [fig. 172]. En ella se reconoce el equilibrio y la moderación propia del gusto renacentista, con una red formada por cintas vegetales unidas a través de coronas de formas caprichosas y encerrando en su interior pequeñas vasijas de las cuales brotan explosiones florales, una de gran formato central y otras más pequeñas a los lados de diferentes tipologías y formas[2076].

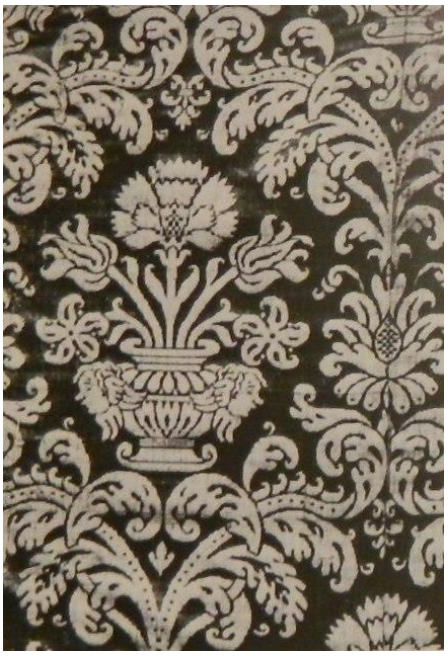


Fig. 173. Núm. de inv. 76.3.203. *Fragmento de damasco* (segunda mitad del siglo XVI), manufactura italiana. ©Museo del Tessuto, Prato

Cuando el jarrón con flores adquiere su completa independencia de la decoración en damero y alcanza la disposición prototípica, su similitud con los

[2074] Solo se puede constatar el tejido conservado en Lyon (tav. 60), al que sí acompaña una imagen. El resto simplemente aparecen citados. SANTANGELO, Antonio. *Tessuti d'arte italiani. Dal XII al XVIII secolo*. Milán: Electa, 1959, p. 47. Anteriormente se destacaba un tejido realizado en Venecia, de finales del siglo XV, perteneciente al Museo del Duomo di San Gimignano. Santangelo también recurre a este ejemplo para hacer referencia a los jarrones con flores, sin embargo, él lo encuadra en el siglo XVI y, aunque continuando su explicación en torno a las piñas, no destaca el encuadre que obviamente presenta este tejido. La piña sigue siendo el motivo clave y el *vaso fiorito* decora el interior de la misma. Por supuesto, es un antecedente fundamental, pero en el siglo XVI en Génova se da una independencia casi absoluta, a excepción de la red, del triunfo vegetal.
[2075] Núm. de inv. 3088 (siglo XVI). Collezione Cini.
[2076] BOCCHERINI, Tamara; MARAVELLI, Paola. *Atlante di storia del tessuto. Itinerario nell'arte tessile dall'antichità al Déco*. Florencia: Maria Cristina de Montemayor, 1995, p. 59.

grutescos aumenta considerablemente. Tal es así que a veces el límite entre la decoración *a candelieri* y el *vaso fiorito* es casi imperceptible. Así se puede comprobar en varios tejidos del siglo XVI conservados en el Museo del Tejido de Prato, en los que un gran jarrón viene a ser la fuente de la que brotan flores, ramas, hojarascas y volutas que vuelven a su base[2077] [fig. 173]. La proximidad con los grutescos está substancialmente ligada a la verticalidad; fuera de estas directrices, la red siguió estando presente, ornamentando mucho más sus ejes con formas vegetales curvilíneas algo caprichosas[2078].

Fig. 174. Núm. de cat. 97. *Capa pluvial* –detalle– (segunda mitad del siglo XVI), manufactura italiana. ©Keir Collection, Londres

En la Keir Collection nuevamente vuelve a ser difícil diferenciarlos de los grutescos pues, como es habitual, aparecen dispuestos en sentido vertical, siguiendo un eje de simetría que se ve salpicado por decoración vegetal. Así ocurre en la capa de brocatel datada en la segunda mitad del siglo XVI, donde el vaso está flanqueado por pájaros, elementos arcaizantes propios de los primitivos tejidos luqueses [fig. 174]. De la misma fecha es un lampás con *rapport* de red conformada por tallos curvilíneos y largas hojas, con jarrones en su interior de los cuales eclosionan flores diferentes. Otro de mediados del siglo XVII tiene flores de dos tipos y jarrón formado con hojas. Le

[2077] Núm. de inv. 81.1.12 (segunda mitad del siglo XVI), manufactura italiana; y 75.1.410 (s. XVI), manufactura italiana o española. Las continuas dudas en torno a la procedencia del tejido, como en este último caso, hablan una vez más del paralelismo entre los tejidos españoles y los italianos. Queda evidenciado, por tanto, que este tipo de decoración tenía cabida en ambos países.

[2078] Así queda demostrado en otros ejemplos del museo de Prato. Núm. de inv. 81.1.14 (segunda mitad del siglo XVI), manufactura italiana; 76.3.203 (segunda mitad del siglo XVI), manufactura italiana; y 75.1.389 (segunda mitad del siglo XVI), manufactura italiana.

siguen dos, fechados en la primera mitad del siglo XVII, proponen un diseño más pulido, donde el jarrón queda claramente dibujado y las flores pueden ser analizadas de manera independiente con minuciosidad, advirtiendo en el último textil una repetida división de tres flores[2079].

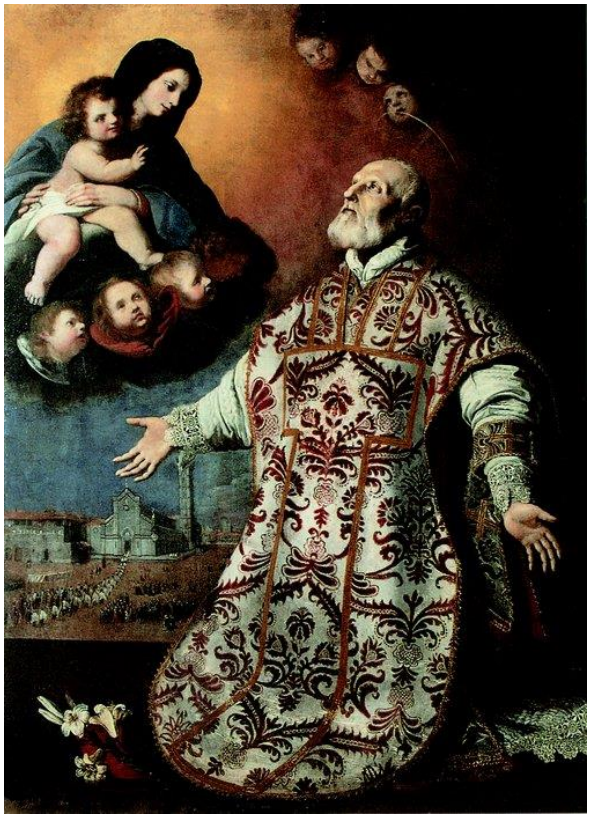


Fig. 175. Núm. de inv. 1388. *Aparición de la Virgen con el Niño a San Felipe Neri* (1655 – 1656), Orazio Fidani y Lorenzo Lippi. ©Museo di Palazzo Pretorio, Prato

En el Museo di Palazzo Pretorio de Prato se expone un óleo sobre lienzo que muestra la *Aparición de la Virgen con el Niño a San Felipe Neri*, obra de Orazio Fidani (1610 – después de 1656) y Lorenzo Lippi (1606 – 1664)[2080] [fig. 175]. Como se puede observar en esta pintura, la casulla del Santo se encuentra estructurada por unos marcos hexagonales irregulares constituidos por largas ramas lanceoladas que encuadran en su interior un triunfo vegetal con tres flores[2081].

[2079] Núm. de cat. 103 y 104. KING, Monique; KING, Donald. *Op. Cit.*, pp. 140 – 141 y 148.
[2080] Núm. de inv. 1388 (1655 – 1656).
[2081] DEGL'INNOCENTI, Daniela; ZUPO, Mattia. *Op. Cit.*, p. 52.

Fig. 176. *Dalmática de Álvaro de Mendoza Caamaño Sotomayor* (1734 – 1761), anónima.
©Iglesia parroquial de Santa María de Consolación Alcalá la Real (Jaén)

Esa distribución de modelo floral triple también se da en las dos dalmáticas blancas con sus correspondientes collarinos ubicadas en la antesacristía de la parroquia de Nuestra Señora de Consolación de Alcalá la Real, aunque brotan de jarrones, sobre fondo liso, bordadas con hilos de seda de colores y de plata sobredorada y de su color[2082] [fig. 176]. Estas dos piezas hablan de la perdurabilidad del jarrón floral, pues en el centro del faldón encontramos el escudo de Álvaro de Mendoza Caamaño Sotomayor (1671 – 1761), abad de Alcalá la Real entre 1734 y 1761[2083]. Ambos ornamentos pudieron formar parte de un terno, pues la casulla, conservada en la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias, aparece fotografiada en el *Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de la provincia de Jaén* de 1915, redactado por Enrique Romero de Torres (1872 – 1956)[2084].

[2082] Antesacristía, vitrina. Además incluye una estola.
[2083] AMARO MARTOS, Ismael. "Al hilo de…", p. 15. ANGUITA HERRADOR, Rosario. "Dalmática". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 88 – 89.
[2084] ROMERO DE TORRES, Enrique. *Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de la provincia de Jaén (1915)*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1985, t. 9 (fotografías), p. 208.

5.1.4. Terciopelos «jardín»

Desde mediados del siglo XVI, la presencia de tejidos en el ámbito doméstico es más consistente y significativa. A diferencia de los pequeños motivos que ornaban los tejidos para indumentaria, los destinados a decorar estancias tenían un gran formato y ocupaban casi todo el perímetro. Estos partían de grandes jarrones centrales de los cuales brotaba mucha vegetación. Aunque los diseños sufrieron algunas variaciones, la base "clásica" de triunfo vegetal apenas presentó cambios, seguramente por la complejidad que suponía la fabricación de terciopelos[2085]. A partir de mediados del siglo XVII y hasta la siguiente centuria adquirieron reseñable fama los llamados *velluti a giardino* o "terciopelos jardín", realizados en la ciudad portuaria de Génova[2086]. El centro vegetal estaba compuesto de una gran cantidad de flores y frutos de diferentes colores, formas y tamaños. La vegetación se disponía de manera rígida en torno al eje central, con ramajes curvilíneos que se repartían en el espacio con gran armonía[2087]. Esta moda de motivos florales de muchos colores, que semejan pequeños parterres, pudo estar influenciada por los jardines isabelinos, el auge de los herbarios y la difusión de los libros de botánica[2088].

El Museo Nazionale del Bargello de Florencia atesora una pieza decorada con una exuberante vegetación delineada en una composición *a piramide fioreale* y tratada con una rica policromía[2089]. La cercanía con el naturalismo se produce gracias a la veracidad de las tonalidades y a la propia técnica, que crea efectos de claroscuro[2090]. También en el Victoria and Albert Museum de Londres se dan cita varios terciopelos jardín con estas características[2091] [fig. 177], así como en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, con un curioso ejemplo que ha requerido de especial virtuosismo, con siete colores y combinación de terciopelos con y sin cortar, que dan lugar a diferentes luces mutables con el movimiento[2092].

[2085] ORSI LANDINI, Roberta. "La produzione di…", p. 105.
[2086] CARMIGNANI, Marina. *Tessuti ricami e merletti in Italia. Dal Rinascimento al Liberty*. Milán: Electa, 2005, p. 135.
[2087] BLUM, Dilys. *The fine art of textiles*. Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 1997, p. 20.
[2088] SALADRIGAS CHENG, Sílvia. "Diseños en el tiempo: florales (I)", *Datatèxtil*, núm. 5, 2001, p. 67.
[2089] Núm. de inv. 124/F (finales del siglo XVII – principios del siglo XVIII).
[2090] BOCCHERINI, Tamara; MARAVELLI, Paola. *Op. Cit.*, p. 76.
[2091] Núm. de inv. 339-1891 (*Ca*. 1650 – 1700) y 115-1900 (1700 – 1730). Este último plantea un diseño más fantasioso pero de flores más realistas, aunque continúa ese esquema en torno a un eje de simetría que lo pone en contacto directo con los primitivos modelos.
[2092] Ejemplo citado en el catálogo: VV.AA. *Textiles in The*…, p. 52.

Fig. 177. Núm. de inv. 339-1891. *Terciopelo jardín* (*Ca*. 1650 – 1700), manufactura genovesa.
©Victoria and Albert Museum of Art, Londres

Los terciopelos genoveses se configuraron como una tipología única y fueron imitados por Lyon, Tours o Spitalfields, entre otros lugares, pero ninguno de estos centros alcanzó el grado de calidad de los originales, demandados por toda Europa[2093]. Las novedades que constantemente se produjeron en los diseños florales iniciales se difundieron a través de los dibujos. Como era de esperar, en Italia fueron muchos los diseñadores encargados de extender estos modelos para terciopelos, pero también Francia, preparada para lo que venía, fue cuna de muchos de estos personajes, como Daniel Marot (*Ca*. 1650 – 1712), Jean Berain (1638 – 1711), y Paul Androuet Ducerceu (activo entre 1650 – *Ca*. 1710)[2094]. Estos artistas no hicieron, sino, demostrar la influencia de los diseños italianos sobre los franceses, encargados de difundir los avances estilísticos durante las dos centurias. Este influjo también se advierte en los tejidos conservados en el país galo. Por ejemplo, en el terciopelo de una colección particular francesa se reconoce, por un lado, una característica italiana: el esquema en espejo con vegetación simétrica e igual a cada lado de la composición. Por otro lado, el

[2093] CARMIGNANI, Marina. *Op. Cit.*, p. 104. BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda*…, p. 44.
[2094] ORSI LANDINI, Roberta; CATALDI GALLO, Marzia. "Tessuti genovesi: técnica e decori". En CATALDI GALLO, Marzia. *Arte e lusso della seta a Genova dal '500 al '700. Genova, Palazzo Ducale. Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola. 11 novembre 2000 – 11 febbraio 2001* [cat. expo.]. Turín – Londres: Umberto Allemandi & C., 2000, p. 106.

naturalismo de las flores hace pensar en una producción lionesa, ya que Francia comenzaba el estudio botánico en profundidad para la representación de las flores[2095].

Fig. 178. Núm. de inv. 1992.15. *Terciopelo jardín* (finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII), manufactura genovesa. ©The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

En el Metropolitan Museum existe un tejido genovés de finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII donde el jardín ha adquirido una forma muy del nuevo siglo francés[2096] [fig. 178]. Lo más atractivo del diseño es la ruptura de la verticalidad característica de estos terciopelos en favor de una distribución asimétrica más propia del estilo bizarro que empezaba a desarrollarse en esa época. Si no fuera por la técnica empleada y por los colores tan característicos de las manufacturas de Génova, este tejido podría pasar por un diseño naturalista, lo que una vez más viene a poner de relevancia cómo las composiciones francesas dieciochescas son herederas de los modelos italianos. Pero este ejemplo va más allá, ya que ciertamente adelanta un estilo,

[2095] (1700), Lyon o Génova. KRAATZ, Anne. *Velours*. París: Adam Biro, 1995, pp. 68 – 69.
[2096] Núm. de inv. 1992.15.

una tendencia que marcó todo el siglo XVIII y sobre el que se ha escrito mucho en alusión a su provenir galo[2097].

Fig. 179. Núm. de inv. 18354. *Terciopelo jardín* (siglo XVII), manufactura genovesa.
©Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Tarrasa (Barcelona)

Además de los ejemplos polícromos, se conoce una variedad bicolor menos vistosa pero más elegante, inspirada en las piñas propias de la producción florentina, aunque su tamaño y morfología están adaptados a los nuevos repertorios naturalistas[2098]. En el Victoria and Albert Museum se conserva uno de estos ejemplos con fondo blanco y decoración carmesí[2099]. Por su parte, en el Museo del Tessuto de Prato también encontramos otro *velour jardinière* de este tipo[2100]. En España podemos dar fe de las citadas particularidades polícromas a través de los seis terciopelos genoveses datados en el siglo XVIII conservados en el Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Tarrasa, lo

[2097] Incluso Alice Zrebiec del museo neoyorkino se limita a afirmar a raíz de esta pieza que: *While Lyons was the undisputed center of the silk-weaving industry during the eighteenth century, Genoa provided much of the high-quality velvet for both furnishings and fashion*, sin llegar a reconocer que esta tipología, tan explotada en el siglo XVIII y siempre subrayada como lionesa, se trata de un auténtico adelanto de la tejeduría italiana a finales del *Seicento*. VV.AA. *Textiles in The*…, p. 52.
[2098] DOMINICIS, Barbara de. *Op. Cit.*, p. 314.
[2099] Núm. de inv. 843-1710 (1680 – 1710).
[2100] Núm. de inv. 75.1.205 (finales del siglo XVII – principios del siglo XVIII).

que además constata la llegada de estos tejidos hasta nuestras fronteras[2101] [fig. 179].

Fig. 180. Núm. de inv. W.11A-1964. *Silla* (*Ca*. 1700), manufactura inglesa y carpintero inglés.
©Victoria and Albert Museum of Art, Londres

Los terciopelos jardín los encontrábamos principalmente en sentido vertical, es decir, en colgaduras y cortinas, aunque también se usaron para otros fines. Por ejemplo, en el museo Victoria and Albert de Londres se conservan dos sillas que por sus características parecen ser de la década de los noventa del siglo XVII, y están cubiertas con los famosos terciopelos polícromos genoveses, con una datación aproximada en torno a 1700[2102] [fig. 180]. Otra silla, datada entre 1715 y 1725, muestra un *velluto a giardino* pero bícromo, fechado en el siglo XVIII[2103]. Por su parte, los damascos fueron más versátiles y livianos, por lo que su uso se hizo extensivo a todas las estancias y muebles.

[2101] Núm. de inv. 4118, 18354, 16508, 5881, 16500 y 16505.
[2102] Núm. de inv. W. 11-1964 y W.11A-1964.
[2103] Núm. de inv. W.62: 1to:3 -1935. El terciopelo ha sido sometido a rayos X y se ha podido comprobar que no tiene restos de estaño, algo propio del siglo XIX, ni tampoco algodón, como ocurriría en el XX. Se trata de un terciopelo tejido en su totalidad con seda.

5.1.5. Damascos genoveses

Aunque Génova fue el centro de producción habitual de este tipo de damascos, como ocurre con los terciopelos, también se realizaron en otros centros como Bolonia, Florencia, Lucca, Milán, Nápoles y Venecia, de hecho, esta última ciudad también gozó de sonada reputación[2104]. Al igual que los terciopelos, los damascos con grandes motivos simétricos también se reservaron para decoración. Estos eran más económicos, por lo que tuvieron mucha salida en el mercado nacional e internacional[2105]. Las grandes dimensiones de su *rapport* no tenían cabida en la indumentaria pero, en el caso de los ornamentos litúrgicos, los motivos pequeños, destinados a trajes y los grandes a decoración, se emplearon indistintamente[2106].

Entre los modelos que aparecieron en el siglo XVII podemos comenzar por el llamado *a tre fiori*. Este motivo fue creado seguramente en Lucca, ya que se aleja bastante de los damascos con decoración vegetal que siguen un eje de simetría en sentido vertical, aunque las últimas investigaciones sospechan también de Liguria y Toscana, con producciones textiles de similares características y mínimas variaciones decorativas[2107]. Los vamos a encontrar tanto en damasco como en terciopelo, pero este último fue menos común. Normalmente contenían ramitos de tulipanes, claveles, lotos, peónias o lirios muy esquematizados, con hojas o palmetas y dispuestos al tresbolillo, con estructura casi geométrica[2108]. En la Keir Collection destacamos tres variedades de este mismo diseño que cumplen las citadas características a pesar de ser diferentes entre ellos[2109].

[2104] KING, Monique; KING, Donald. *Op. Cit.*, p. 201.
[2105] ARIZZOLI-CLÉMENTEL, Pierre. *Op. Cit.*, p. 65.
[2106] BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos de seda…", p. 191.
[2107] BENITO GARCÍA, Pilar. "La indumentaria litúrgica….", p. 426.
[2108] BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda…*, p. 41. BENITO GARCÍA, Pilar. "La indumentaria litúrgica…", p. 426.
[2109] Por citar algunos ejemplos internacionales de origen italiano *a tre fiori* se debe destacar las figs. 120 (inicios del siglo XVII), 130 (1620 – 1630) y 131 (1620 – 1630) del libro: KING, Monique; KING, Donald. *Op. Cit.*, pp. 166, 176 y 177.

Fig. 181. *Casulla de Las Navas de Tolosa* (segunda mitad del siglo XVI), manufactura italiana. ©Parroquia de San Miguel Arcángel, Vilches (Jaén)

En España los podemos encontrar en la capa pluvial de la parroquia de San Juan del Puerto (Huelva)[2110]. También aparece en algunas partes de la *Casulla de la Batalla de Las Navas de Tolosa* de la parroquia de San Miguel de Vilches[2111] [fig. 181]. En la cenefa central tiene bordado el escudo de Felipe II, por lo que evidentemente con ella no se celebró la primera misa tras la conquista cristina y tampoco pertenece a la data de la contienda, sino que se trata de un ornamento de la segunda mitad del siglo XVI[2112]. En la catedral de Jaén reconocemos dos paños de púlpito de color verde con este diseño, donde el ramillete de tres flores sigue el esquema habitual[2113] [fig. 182]. En la capital giennense, concretamente en la parroquia de San Ildefonso, existe un paño de atril

[2110] Núm. de inv. 1100600040205.011. Cit. en: BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos de seda…", p. 91.
[2111] Nave de la Epístola, vitrina.
[2112] AMARO MARTOS, Ismael. "Al hilo de…", p. 14. Catalogada en: ANGUITA HERRADOR, Rosario. "Casulla de Las Navas de Tolosa". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 74 – 75.
[2113] Núm. de inv. 00.03.01.87. Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1. AMARO MARTOS, Ismael. "Diseños europeos en…", p. 278.

morado guarnecido con galón amarillo que recrea el mismo esquema[2114] [fig. 183]. Este es igual que el de la casulla y el cubrecáliz de la colegiata de Santiago de Castellar (Jaén)[2115]. También en la parroquia de San Nicolás de Bari de la Úbeda se conserva un juego de dalmáticas verdes con jabastros, faldones, bocamangas y cuellos bordados, con el resto del ornamento engalanado con un bello damasco *a tre fiori*, que ocupa la totalidad del fondo con el esquema de flores diferentes[2116] [fig. 184]. En el convento de Nuestra Señora de los Remedios (RR.MM. Trinitarias) de Fuente del Rey, pedanía de Alcalá la Real, hay una casulla verde, bastante posterior al siglo XVIII, pero que, sin embargo, mantiene aún el diseño *a tre fiori*[2117] [fig. 185].

Fig. 182. Núm. de inv. 00.03.01.87. *Paño de púlpito* (siglo XIX con diseño del siglo XVII), manufactura española. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

Igualmente famoso fue el damasco genovés *della corona*, un triunfo vegetal en sentido vertical[2118] que recurre al motivo de la corona, utilizado desde épocas anteriores, aunque en este momento cambia su tamaño y posición. En el damasco que lleva su nombre la corona centra la composición, ocupa prácticamente todo el ancho del telar y es el nudo vertebrador de los elementos decorativos que se cierran y abren a lo largo del

[2114] Sacristía, cajonera izquierda, cajón 3.
[2115] Sacristía, cajonera.
[2116] Sacristía, armario 1, cajón 7.
[2117] Coro alto, armario, puerta 2.
[2118] CARMIGNANI, Marina. *Op. Cit.*, p. 104. BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda*…, p. 44.

camino vertical. La simbología implícita, como exaltación del poder, fomentó su uso en la república genovesa[2119].

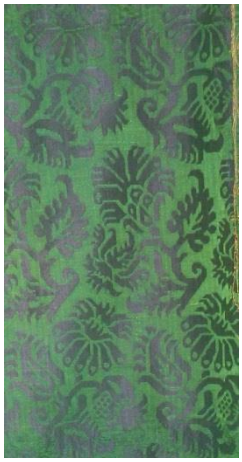


Fig. 183 (izquierda). *Paño de atril* –detalle– (siglo XIX con diseño del siglo XVII), manufactura española. ©Basílica de San Ildefonso, Jaén
Fig. 184 (centro). *Dalmática* –detalle– (siglo XIX con diseño del siglo XVII), manufactura española. ©Iglesia parroquial de San Nicolás de Bari, Úbeda (Jaén)
Fig. 185 (derecha). *Casulla* –detalle– (siglo XIX con diseño del siglo XVII), manufactura española. ©Convento de Nuestra Señora de los Remedios (RR.MM. Trinitarias), Fuente del Rey, Alcalá la Real (Jaén)

A este grupo pertenece el damasco verde del terno del siglo XVI conservado en el museo de la catedral de San Lorenzo de Génova. El ornamento litúrgico dibuja un jarrón central del que salen cinco flores en torno a un eje de simetría, culminado con una corona que queda a la altura del cuello de la dalmática[2120]. En la sacristía del Real Monasterio de la Encarnación (Madrid) se conserva una capa pluvial confeccionada con un brocatel similar, en el que los tallos están unidos por coronas, aunque en el interior de la decoración vegetal aparece de nuevo una piña[2121] [fig. 186]. Lo más interesante para este apartado es el resto de piezas que componen el terno[2122]. Todas estas obras han sido realizadas con un tejido de colores similares a los de la capa, aunque su diseño es un triunfo vegetal y *tre fiori*, como los que hemos señalado en este apartado.

[2119] *Ibídem*. p. 38.
[2120] RUM, Piera (coord.). *Seta a Genova. 1491 – 1991. Genova, Palazzo San Giorgio. 25 ottobre – 14 dicembre 1991* [cat. expo.]. Génova: Colombo, 1991, p. 120.
[2121] Núm. de inv. 00621124. *Capa pluvial* (siglo XVII), manufactura europea. Patrimonio Nacional.
[2122] Núm. de inv. 00621128 y 00621129 (casullas); 00621125, 00621126 y 00621127 (dalmáticas); 00621121, 00621140 y 00621141 (cuellos de dalmáticas); 00621109, 00621131 y 00621132 (estolas); 00621146, 00621147, 00621147, 00621148, 00621149 y 00621150 (manípulos); 00621133 y 00621134 (bolsas de corporales).

Fig. 186. Núm. de inv. 00621124 y 00621125. *Capa pluvial y dalmática* (siglo XVII), manufactura europea. ©Patrimonio Nacional, Real Monasterio de la Encarnación, Madrid

La saya de *La reina Isabel de Borbón a caballo* (1602 – 1644) de Velázquez, obra datada hacia 1635, tiene una decoración derivada del diseño *della corona*[2123] [fig. 187]. El tejido podría ser un damasco, porque el fondo es mate y la ornamentación brilla, aunque al tratarse de una pintura no queda del todo claro. La malla apresada por coronas enmarca en su interior motivos vegetales que se alternan con el anagrama coronado de la reina (ISB). Además de la tela para indumentaria, cabe señalar que la gualdrapa del caballo tiene una decoración bordada de grutescos *a candelieri*. Por las dos representaciones textiles podemos deducir una mano diferente a la del pintor sevillano, más esmerada y mecánica, si lo comparamos con otros retratos en los que las carnaciones son también precisas y el resto de la obra tiene una pincelada más suelta[2124].

[2123] Núm. de inv. P001179 (hacia 1635). Museo Nacional del Prado, Madrid.
[2124] VV.AA. *El Palacio del Rey Planeta: Felipe IV y el Buen Retiro*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005, p. 117.

Fig. 187. Núm. de inv. P001179. *La reina Isabel de Borbón a caballo* –detalle– (hacia 1635), Diego Velázquez y Silva. ©Museo Nacional del Prado, Madrid

Un prototípico motivo *della corona* lo encontramos en la manga de cruz de damasco verde de la catedral de La Laguna, catalogada como española de finales del siglo XVI, aunque Pérez Morera plantea la posibilidad de que también sea del XVII, ejecutado en Granada, Sevilla, Valencia o Toledo. Por su parte, en la parroquia de Nuestra Señora de Candelaria, de Tijarafe (Santa Cruz de Tenerife), hay un frontal de altar que esta vez sí queda fechado en el siglo XVII y su decoración está enlazada a base de coronas[2125] [fig. 188]. En la catedral de Jaén reconocemos una capa pluvial roja con el mismo diseño y guarnecida con galón de plata, fechable en la siguiente centuria por el tipo de galón y el buen estado de conservación[2126] [fig. 189].

[2125] PÉREZ MORERA, Jesús. "El arte de la seda: el tejido litúrgico en Canarias (los ornamentos de la catedral de La Laguna)". *Revista de historia canaria*, núm. 184, 2002, pp. 290 – 291.
[2126] Núm. de inv. 00.01.05.03. Sacristía Mayor, armario 5.

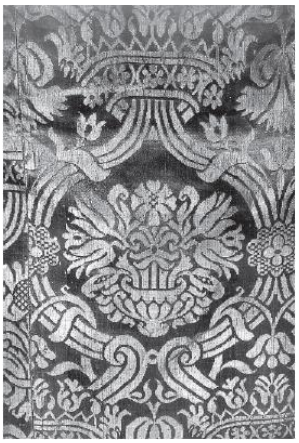


Fig. 188 (derecha). *Frontal de altar* –detalle– (siglo XVII), manufactura española. ©Iglesia parroquial de Nuestra Señora de Candelaria, Tijarafe (Santa Cruz de Tenerife).
Fig. 189 (izquierda). Núm. de inv. 00.01.05.03. *Capa pluvial* –detalle– (siglo XVIII), manufactura española. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

En la basílica de Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda hay una casulla de damasco carmesí que combina dos tipologías genovesas [fig. 190]. La banda central tiene un tejido *a tre fiori* de flores diferentes, poco naturalistas, de gran formato y dispuestas al tresbolillo. Los laterales de la pieza tienen el modelo *della corona* que en su interior parece tener una especie de piña, mientras que los tallos que enmarcan la escena se unen a través de coronas. A pesar de ser motivos primitivos, parece tratarse de ornamentos posteriores a la datación estimada para estos diseños, el tejido no está envejecido, aunque sí mal conservado, y la casulla se encuentra guarnecida con un galón amarillo de tipo industrial[2127].

Fig. 190. *Casulla* (primer cuarto del siglo XX con diseño del siglo XVI), manufactura española. ©Basílica de Santa María de los Reales Alcázares, Úbeda (Jaén)

[2127] Casa de la Santera, armario 2.

Años más tarde, en la década de los ochenta del siglo XVII, aparece el damasco de *foglie di acanto*[2128], un tejido en el que las hojas de acanto conforman líneas serpenteantes enfrentadas entre sí, también en sentido vertical. Estas van y vienen y dan lugar a partes en las que casi se unen y otras en las que quedan muy separadas. En estas secciones abiertas brotan conjuntos vegetales que centran la composición con las mismas hojas. Un ejemplo lo encontramos en el museo Victoria and Albert, se trata de un damasco realizado en Génova en 1689[2129] con las características señaladas, procedente del palacio de Hampton Court en Richmond upon Thames (Londres)[2130] [fig. 191].

Fig. 191. Núm. de inv. T.44-1937. *Tejido para entelado de paredes* (1689), manufactura genovesa. ©Victoria and Albert Museum of Art, Londres

El Palacio Real de La Granja de San Ildefonso atesora la *Cama imperial de los reyes de España*[2131], con un conjunto de damasco genovés amarillo de *foglie di acanto* bordado y guarnecido con un rico rapacejo de plata de gran largura[2132] [fig. 192]. Carlos

[2128] BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda*…, p. 44.
[2129] Núm. de inv. T.44-1937.
[2130] DEVOTI, Donata; CUOGHI COSTANTINI, Marta. *Musei civici di Modena. La collezione Gandini. Tessuti dal XVII al XIX secolo*. Módena: Franco Cosimo Panini, 1993, p. 31.
[2131] Núm. de inv. 10151670 (cama) y 10175662 (dosel). Según la base de datos de Patrimonio Nacional (GOYA), estaría datado hacia 1689. En el inventario de 1795 se dice que la cama estaba destinada a poner el cuerpo difundo de los reyes y, seguidamente, hace alusión al doble dosel que la acompaña, del mismo damasco y bordado. Esta tendría la misma función que un sillón de trono y por eso se instalaba en el Salón de Reinos o de Embajadores, como se denominaba al Salón del Trono. AGP, *Reinados*, Carlos IV, leg. 21. AGP, *Administrativa*, leg. 769. Cit. en: BENITO GARCÍA, Pilar; MATEOS MARTÍN, Mario. *Op. Cit.*, p. 5.
[2132] *Ibídem*. p. 5.

III fue el primer monarca velado en el nuevo palacio y el mecenas de esta obra de ebanistería con doble dosel, símbolo de su majestad, que mandaría a un taller italiano para sus exequias[2133]. Aunque se desconoce el origen del revestimiento textil, parece tratarse de un conjunto acotado entre finales del siglo XVII y la segunda mitad del siglo XVIII. La decoración sobrepuesta es típicamente dieciochesca, bordada al matiz con sedas de colores, hilos de felpilla carmesí también de seda, hilos entorchados[2134] de plata y laminillas del mismo material. La unidad decorativa entre cama y doseles hace pensar que se trate de piezas realizadas en el mismo momento y por el mismo obrador[2135].

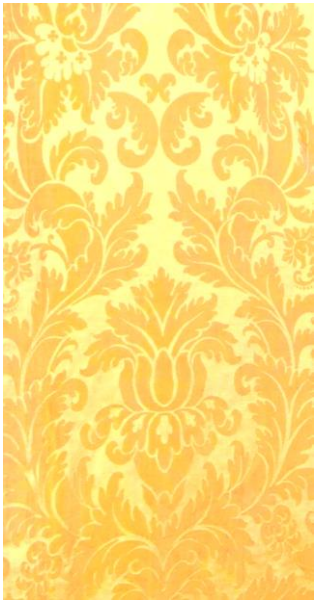


Fig. 192. Núm. de inv. 10151670. *Cama imperial de los reyes de España* (finales del siglo XVII – segunda mitad del siglo XVIII), manufactura genovesa.
©Patrimonio Nacional, Palacio Real de La Granja de San Ildefonso (Segovia)

[2133] El cadáver del monarca fue amortajado y velado por los Montero de Espinosa, con su correspondiente misa. El lugar era cubierto con tapices representativos de la colección real; por lo general, *La conquista de Túnez*, que muestra los triunfos del emperador Carlos V. BENITO GARCÍA, Pilar; SOLER DEL CAMPO, Álvaro. *Op. Cit.*, p. 45.
[2134] Hilo con alma de fibra, en muchos casos seda, enrollada por una lámina fina de metal. BENITO GARCÍA, Pilar. "Textiles…", p. 148.
[2135] BENITO GARCIA, Pilar. "Dosel mortuorio de…", p. 360. BENITO GARCIA, Pilar. "Cama mortuoria de…", p. 356.

5.1.6. Bordados florales

Las flores bordadas con sedas de muchos colores en torno a un eje de simetría aparecieron por primera vez en las obras del romano Federico Nave, fechadas en el siglo XVII. Esta tipología se difundió por toda Italia y fueron reinterpretadas por los bordadores de cada ciudad[2136]. La "facilidad" a la hora de crear degradaciones de color y conseguir tridimensionalidad en los motivos representados fue fundamental para incentivar el desarrollo tecnológico del telar hasta conseguir el realismo que, más tarde, fue propio de los tejidos de seda labrados del siglo XVIII. Para conseguir estos efectos pictóricos se llevaba a cabo la técnica del matiz o pintura a la aguja, que consistía en dar puntadas con hilos de diferentes colores o tonos de un mismo color. Cuanto más cortas eran, mayor sería la precisión[2137].

Fig. 193. Núm. de inv. P001421. *Florero* (siglo XVII), Jan Brueghel el Viejo.
©Museo Nacional del Prado, Madrid

En un intento por obtener los resultados naturalistas de la pintura y alcanzar el reconocimiento social de los pintores, los bordadores hicieron por recrear los mismos efectos pictóricos mediante la aguja. De hecho, las mujeres que empezaban a bordar

[2136] AMARO MARTOS, Ismael. "Tejidos y bordados barrocos en el convento de Santa Clara de Nápoles". En PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel. *El mundo del Barroco y el Franciscanismo*. Baeza – Priego de Córdoba: Universidad Internacional de Andalucía, 2016, p. 70.
[2137] BENITO GARCÍA, Pilar. "Textiles…", p. 152.

partían de una formación basada en el dibujo a través de la copia de grabados, como la pintura, así que podemos decir que son dos artes cercanas[2138]. En lo que respecta a la pintura de flores, es innegable la influencia que ejerció sobre los bordadores. Jan Brueghel el Viejo (1568 – 1625) fue uno de los principales pintores de flores del siglo XVII y ayudó a consolidar este género en la centuria. En sus obras se apreciaban conocimientos botánicos al distinguir las variedades representadas con extrema maestría y detallismo[2139]. En un *Florero*, por ejemplo, reconocemos tres rosas y cinco tulipanes que se combinan con pequeños narcisos silvestres y orejas de ratón[2140] [fig. 193]. Otros autores que contribuyeron con este tipo de obras durante el Seiscientos fueron Mario Nuzzi (1603 – 1673) en Italia, y Bartolomé Pérez (1643 – 1698) y Gabriel de la Corte (1648 – 1694) en España. A este último pertenece una serie de cinco cuadros donde aparecen jarrones llenos de densos ramos con flores que ocupan prácticamente la totalidad del lienzo[2141]. En ellos se advierten muchos tipos de gran vitalidad y movimiento que recrean un tenebroso *horror vacui*[2142].

Fig. 194. *Casulla* (siglo XVII), manufactura napolitana. ©Basilica di Santa Chiara, Nápoles

[2138] DESCALZO LORENZ, Amalia. *La moda cortesana…*
[2139] MENA MARQUÉS, Manuela B. (coord.). *La Belleza Cautiva. Pequeños tesoros del Museo del Prado* [cat. expo]. Madrid: Museo Nacional del Prado, Obra Social la Caixa, 2014, p. 112
[2140] Núm. de inv. P001421 (siglo XVII). Museo Nacional del Prado, Madrid. DÍAZ PADRÓN, Matías; PADRÓN MÉRIDA, Aída. *El siglo de Rubens en el Museo del Prado: catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*. Barcelona: Museo Nacional del Prado, 1995, p. 294.
[2141] Núm. de inv. P001055, P004042, P004093, P005313 y P005314 (siglo XVII). Museo Nacional del Prado, Madrid.
[2142] CALVO SERRALLER, Francisco; CHERRY, Peter. *Flores españolas del Siglo de Oro. La pintura de flores en la España del siglo XVII* [cat. expo]. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2002, p. 142.

En la Basilica di Santa Chiara de Nápoles encontramos algunos de los ornamentos de estas características, que muy probablemente sean obras que tiempo atrás realizasen las propias monjas, pues es sabido que durante los siglos XVII y XVIII en los monasterios existía una sala llamada *lavorerio*, donde las religiosas bordaban. La primera pieza a destacar es una casulla perteneciente al *Seicento* que presenta un diseño floral y vegetal en torno a un eje de simetría que incluye espigas, clara referencia a la Eucaristía [fig. 194]. El esquema es puramente barroco, cargado de movimiento y formas complicadas. A pesar de demostrar un exquisito trabajo en la degradación de las tonalidades, lo cierto es que existe un predominio del uso de hilos metálicos dorados en el bordado a realce[2143].

Fig. 195. *Casulla* (segunda mitad del siglo XVII), manufactura napolitana.
©Basilica di Santa Chiara, Nápoles

De la misma centuria es la *Casulla de Santa Clara asistiendo a la Eucaristía*, iconografía que aparece en un tondo en la parte baja de la cenefa, ornada a los lados con similares motivos florales y roleos bordados con hilos metálicos dorados, que le aportan una gran riqueza. Otra casulla, de la segunda mitad del siglo XVII, propone una evolución en la disposición de las flores. El *horror vacui* ahora se acentúa, las flores aumentan su tamaño, la explosión de color es más destacada y, con él, la degradación de

[2143] RICCI, Elisa. *Ricami italiani antichi e moderni*. Florencia: Felice Le Monnier, 1925, p. 52.

las tonalidades, con lo que se reduce el uso de hilo metálico[2144].

Fig. 196. *Carlos II adorando la Eucaristía* (1683), Pedro Ruiz González.
©Museo de Arte de Ponce, Ponce

En el Museo de Arte de Ponce, en Puerto Rico, se expone una obra de Pedro Ruiz González (*Ca*. 1640 – 1706) en la que se puede ver a *Carlos II adorando la Eucaristía* [fig. 196]. El sacerdote que porta la custodia lleva una capa pluvial ornada con flores rojas de gran formato de aspecto naturalista unidas por finos tallos verdes y detalles en oro sobre fondo blanco. Esta misma decoración se repite en el palio que cubre un relicario, cuyo ornamento está guarnecido con fleco dorado. De no ser por la fecha de ejecución del lienzo, datado en 1683, podríamos pensar que estamos ante un terno realizado a partir de 1733, cuando se impone el estilo naturalista en los tejidos de seda labrados europeos. Sin embargo, al tratarse de una obra mucho más temprana, deducimos que sería un conjunto bordado con hilos de colores que, como se puede deducir, no hace sino adelantar el estilo lionés propio de los años treinta de la nueva centuria y, de este modo, viene a ser un ejemplo más de cómo los seguidores de

[2144] GIORGETTI, Claudio; MABELLINI, Federica. *Dipinti ad Ago. L'arte del ricamo dalle origini al Punto Pistoia*. Lucca: Maria Pacini Fazzi, 1995, p. 90.

Federico Nave adelantaron con sus innovaciones el gusto que más tarde se trasladaría a las piezas realizadas en telar.

A menudo, los bordados de flores se combinaron con otros diseños de la Edad Moderna. Especialmente fructífera fue la relación con los grutescos, como sucede en la túnica de *La Cieguecita* de Martínez Montañés [fig. 165].Entre volutas y algún acanto se introducen pequeñas flores rosas, moradas y azules de gran naturalismo. En el caso de la *Inmaculada* napolitana de la catedral de Jaén la ornamentación se divide en bandas, unas con grutescos y otras con flores bordadas rojas y azules de diferentes tipologías, pintadas con la intención de imitar la tridimensionalidad de quien recrea estos motivos con aguja e hilo [fig. 166].

Fig. 197. *Faldón de dalmática* (siglo XVII), anónimo español.
©Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, Iznatoraf (Jaén)

Entre los primitivos ornamentos de Iznatoraf hay un terno con dos dalmáticas y una capa pluvial que erróneamente se ha creído que era tan antiguo como el que se expone a su lado, pero probablemente sea de un siglo después[2145] [fig. 197]. La decoración floral matizada con sedas de colores, todavía algo tosca, tiene granadas que flanquean los medallones con iconografía religiosa. Las flores tridimensionales de las que hablábamos pueden apreciarse en una casulla blanca de la catedral de Jaén[2146] [fig. 198]. El fondo es difícilmente identificable, pues en ella sólo se aprecia una frondosidad dorada barroca que impide ver por completo qué hay debajo. Los poco huecos que no están cubiertos con la exagerada decoración tienen flores de gran formato de varios

[2145] Sacristía, vitrina.
[2146] Núm. de inv. 00.01.03.23.1 (casulla), 00.03.01.91 (manípulo) y 00.03.01.93 (bolsa de corporales). Sacristía Mayor, armario 3 y capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1.

colores bordadas con tal realismo que pudieran pasar por pinturas[2147]. Probablemente formara parte de un terno, puesto que también de conserva un manípulo y una bolsa de corporales.

Fig. 198. Núm. de inv. 00.01.03.23.1. *Casulla* (principios del siglo XVIII), anónimo español.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

5.2. MODAS DIECIOCHESCAS

En el siglo XVIII se produce una "revolución del consumidor" que conllevó un cambio cada vez más rápido de las modas[2148]. Los diferentes usos y clientes provocaron toda una amalgama de nuevos géneros, dibujos y colores en continuo cambio[2149]. La esencia fundamental de la moda residió a partir de entonces en la variabilidad, en la redefinición incesante de lo que está de moda y lo que no, y vivió de la innovación, caracterizada por su rápida sucesión de ciclos y por una incesante producción de formas nuevas[2150]. Cambios en las modas que ocurrían con mucha facilidad, pero lo cierto es que los cronistas de la época apenas percibían esos cambios tan sutiles, ya que eran mínimos[2151]. Esto era así porque su duración no correspondía con un tiempo

[2147] AMARO MARTOS, Ismael. "Al hilo de…", p. 15. ANGUITA HERRADOR, Rosario. "Casulla". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 90 – 91.
[2148] McKENDRICK, Neil; BREWER, John; PLUMB, John Harold. *The birth of a consumer society. The Commercialization of Eighteenth – century England*. Bloomington: Indiana University Press, 1982, p. 44. Cit. en: DÍAZ MARCOS, Ana María. *Op. Cit.*, p. 38.
[2149] RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 142.
[2150] CODELUPPI, Vanni. *Dalla corte alla*..., p. 15.
[2151] DEJEAN, Joan. *Op. Cit.*, p. 44.

cronológico, sino social[2152], basado en el gusto y su aceptación restringida a un corto espacio de tiempo[2153].

Como ya hemos visto, el caso más emblemático es el de Luis XIV, que logró que Francia, o más bien París y el Tribunal de Versalles, fueran los árbitros de la moda para toda Europa. Entre las muchas ventajas de las manufacturas francesas estuvo la capacidad de renovarse y crear nuevas modas, lo que constituyó el principal factor de éxito de los tejidos galos. Sus esfuerzos en esta dirección dieron sus frutos, y el liderazgo que Francia estableció en cuestiones de estilo y perfección técnica estuvo presente durante toda la centuria[2154].

Las distintas modas tuvieron una duración aproximada de diez años cada una, alteradas casi anualmente en detalles como los colores, el tamaño, las formas, etc.[2155]. Esto equivaldría a las "colecciones" que cada manufactura distribuiría, como ocurre en la actualidad con las firmas de moda. En 1787 Lyon recibió nuevas regulaciones sobre la copia de diseños y determinó que los destinados a indumentaria se protegerían un periodo de seis meses, y los de mobiliario veinticinco. Con lo cual, advertimos que estas modas eran mucho más efímeras en el caso de la vestimenta, por eso el tiempo esperado de obtención del beneficio económico para el diseñador era mucho más breve[2156].

Como el interés de este trabajo radica en el estudio de los tejidos de seda labrados del siglo XVIII, es imprescindible analizar los diseños franceses por ser los dictadores de las modas internacionales. Por su parte, la supremacía italiana quedó derrotada por los centros manufactureros galos, en especial por la *Grande Fabrique* de Lyon. Sin embargo, entre el alto porcentaje de modelos creados en Francia estudiados en este apartado, también se incluyen algunas decoraciones italianas. Incluso se plantea un debate sobre el origen de determinadas aportaciones, consecuencia de una influencia oriental europea tan extendida, que a día de hoy resulta imposible saber con certeza dónde tuvo más peso. Por ese motivo, debemos comenzar nuestro análisis por la llegada y desarrollo de los tejidos orientales en Europa.

[2152] CURCIO, Anna Maria. *La moda: identità negata*. Milano, Franco Angeli, 2012, p. 91.
[2153] HINOJOSA I FAYES, Pilar. *Op. Cit.*, p. 219.
[2154] Francia todavía marca la moda en muchos campos, tal como lo hizo en las últimas décadas del siglo XVII y durante todo el siglo XVIII. THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, p. 22.
[2155] HARRIS, Jennifer. *Op. Cit.*, p. 180.
[2156] BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda*…, p. 64.

5.2.1. Orientalismo

El gusto por el arte exótico se remonta al Medievo[2157] y durante el siglo XVI se desarrolló la afición por hacerse con tan preciados bienes[2158]. La influencia oriental tuvo una clara fuente de transmisión en las abundantes importaciones[2159] de las compañías de comercio con Oriente de Holanda, Suecia, Francia, Inglaterra, Portugal o España, con el famosísimo Galeón de Manila[2160]. En Italia tuvo una habitual acogida en Venecia[2161]. Ante tal llegada de arte chino, japonés, indio o turco, con sus respectivas decoraciones, no es de extrañar que acabase incidiendo en las modas, la vida social y económica. La curiosidad por estas piezas tan exóticas, que al principio parecía ser de interés reducido, con el paso del tiempo se convirtió en un estilo deseado por muchos[2162]. De hecho, como el mercado no podía abastecer la demanda tan grande que existía, la reproducción de este arte en los países europeos también contribuyó a cubrir las necesidades en arquitectura, escultura, pintura, biombos, jardines, mobiliario y ornamentación[2163].

La influencia que el arte oriental ejerció en la Europa del siglo XVII también llegó a los tejidos y los apartó de los esquemas tradicionales que les impedían salirse de los restrictivos elementos compositivos anteriores. Las referencias exóticas servían para justificar cualquier forma o decoración[2164]. Sus diseños fueron muy variados y distintos entre países[2165]. Los animales, algunos de ellos fantásticos, como los dragones, se mezclaban con atributos, flores y demás ornamentaciones exageradas, a veces formando conjuntos realmente complicados[2166]. También personajes en acciones identitarias de Asia, con sombrillas y pagodas[2167]. Los pájaros se empleaban para animar y completar los espacios que dejaban vacíos los ramilletes y las plantas entremezcladas con flores, que contribuían a embellecer el tejido. Estas decoraciones fueron extraídas

---

[2157] DEVOTI, Donata; GUANDALINI, Gabriella. *La collezione Gandini del Museo Civico di Modena. I tessuti del XVIII e XIX secolo*. Bolonia: Nuova Alfa, 1985, p. 47.
[2158] BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda*…, p. 55.
[2159] ROTHSTEIN, Natalie. *Silk designs of*…, p. 37.
[2160] BENITO GARCÍA, Pilar. "Chinoiseries…", p. 297.
[2161] BONITO FANELLI, Rosalia. *Five centuries of*…, p. 257.
[2162] ORSI LANDINI, Roberta. "Seta per l'uomo di mondo. Esotismo e libertà: il rinnovamento del linguaggio tessile fra Sei e Settecento". En ORSI LANDINI, Roberta (coord.). *Seta. Potere e glamour. Tessuti e abiti dal Rinascimnto al XX secolo*. Milán: Silvana, 2006, p. 66.
[2163] BENITO GARCÍA, Pilar. "Chinoiseries…", p. 297.
[2164] ORSI LANDINI, Roberta. "Seta per l'uomo…", p. 66.
[2165] BONITO FANELLI, Rosalia. *Five centuries of*…, p. 257.
[2166] VILLANUEVA, Antolín P. *Op. Cit.*, p. 274.
[2167] DEVOTI, Donata; GUANDALINI, Gabriella. *Op. Cit.*, p. 49.

principalmente de Japón y, sobre todo, de China[2168], por eso se les denominó "chinescos"[2169]. Más concretamente, de la provincia de Cantón llegó la mayor parte de los textiles chinos encontrados en Europa, tejidos durante los siglos XVII y XVIII. Aun así, este género era solo una pequeña parte de todo lo que se exportaba desde este territorio chino[2170].

Cuando se trataba de copiar el estilo chino había más de imaginario que de realidad. Los europeos pensaban en aquellos lugares desde una concepción cargada de exotismo. Para ellos, los países orientales eran territorios donde parecería que existía una primavera eterna, el lujo estaba en todas partes y los poderosos podían evitar el peso de las creencias convencionales[2171]. Los tejidos se prestaban muy bien a esa fantasía. Las *chinoiseries* no eran, pues, un fiel reflejo de China, sino de una imagen exótica, lejana y misteriosa de gran parte del continente asiático[2172], movida por la fascinación y atracción por un mundo poco conocido[2173].

Los tejidos con motivos "chinescos" estuvieron presentes desde los inicios del siglo XVIII y los veremos mezclarse con el resto de modas sucedidas durante la centuria, con motivos asimétricos, elementos desconocidos y colores inusuales[2174]. En los años treinta se añadieron paisajes chinos al estilo de Jean Revel. Más tarde, con el Rococó, las "chinerías" fueron más armónicas, luminosas y delicadas[2175], en una fase comprendida aproximadamente entre 1750 y 1765[2176]. En este momento sucede el periodo de máxima difusión de estas telas, sobre todo con personajes como *madame* de Pompadour, principal accionista de la Compañía de Indias, a la que se atribuye que el estilo oriental centralizase la decoración de los tejidos de mediados de siglo[2177], con

---

[2168] DUPONT-AUBERVILLE, M. *Classic textile designs*…, s.p. El nombre del autor no consta. Los capítulos no están paginados; para poder encontrarlo: "XLIII. Seventeenth Century. Patterns of birds ferched and on the wing".
[2169] VILLANUEVA, Antolín P. *Op. Cit.*, p. 274.
[2170] CLUNAS, Craig. *Op. Cit.*, p. 22.
[2171] FUCHS, Dominique Charles. "Rotte commerciali e nuovi prodotti, il fenómeno dell'orientalismo". En ORSI LANDINI, Roberta (coord.). *Seta. Potere e glamour. Tessuti e abiti dal Rinascimnto al XX secolo*. Milán: Silvana, 2006, p. 71.
[2172] JACKSON, Anna. *Op. Cit.*, p. 58.
[2173] DEVOTI, Donata; GUANDALINI, Gabriella. *Op. Cit.*, p. 47.
[2174] SEGRE REINACH, Simona. *Manuale di comunicazione, sociología e cultura della moda. Orientalismi*. Roma: Meltemi, 2006, vol. IV, p. 74.
[2175] BARELLA, Albert. "Iniciación a la historia del arte en el tejido". *Costura3*, núm. 71, 1984, pp. 62 y 64.
[2176] JACKSON, Anna. *Op. Cit.*, p. 58.
[2177] TORRELLA NIUBÓ, Francisco. *Op. Cit.*, p. 58.

arquitectura fantástica, cuadros de género y flores agrupadas dibujadas al estilo chino[2178].

Fig. 199. Núm. de inv. 21.91.2. *Diseño del cuaderno de arabescos chinos* (1790 – 1799), Jean Pillement. ©The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Entre los diseñadores de "chinerías" destacaron François Boucher, Alexis Peyrotte (1699 – 1769) o Jean Pillement (1728 – 1808)[2179]. Este último, discípulo de Revel, adquirió un estilo tan propio y personal que se convirtió en el referente más representativo del diseño integral "chinesco" florecido en Europa a mediados de siglo[2180], hasta el punto de ser el creador del llamado "estilo Pillement", lo cual evidencia su fuerte influencia[2181]. Las figuras chinas se tomaron prestadas de los modelos de Alexis Peyrotte y se mezclaron con el follaje ondulado. En ese momento también se hizo un intento de tener un efecto chino con el simple hecho de reproducir pagodas, pabellones o pequeños puentes. El trabajo de Jean Pillement, cuyos primeros grabados se publicaron en 1755 [fig. 199], ejerció una influencia evidente en la labor de los diseñadores de Lyon, que fomentaron la creación de telas decoradas con follaje

[2178] FLEMMING, Ernst. *Op. Cit.*, p. 31.
[2179] DEVOTI, Donata; GUANDALINI, Gabriella. *Op. Cit.*, p. 49.
[2180] BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda*…, p. 55.
[2181] BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos y bordados orientales…", p. 146.

exuberante, flores exóticas con pétalos que se asemejaban a sombrillas y pequeños frutos carnosos[2182].

Fig. 200. Núm. de inv. 50.168.2a, b. *Robe à la française* –detalle– (década de 1760), manufactura y confección lionesa. ©The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

En la última década del siglo XVII se tejió en la manufactura de Beauvais la *Historia del rey de China*, con escenas de Jean-Baptiste Monnoyer (1636 – 1699), Jean-Baptiste Belin (1653 – 1715) y Guy-Louis Vernansal (1648 – 1729)[2183]. En torno a 1730 podemos fechar el vestido volante de fondo ocre y decoración plateada con detalles verdes de Anne Françoise de La Chaize d'Aix, que une los motivos florales de gusto "chinesco" con pequeñas guirnaldas que también recuerdan a China y los tejados propios de las construcciones del exótico país [fig. 57]. Por su parte, en el vestido "a la francesa", confeccionado con un tejido lionés de inspiración "chinesca", del Metropotitan Museum de Nueva York, aparecen pequeñas isletas con estructuras cubiertas con tejados típicamente orientales y un árbol a la derecha con formas exóticas[2184] [fig. 200].

[2182] JELMINI, Jean-Pierre; CLERC-JUNIER, Caroline; KAEHR, Roland. *Op. Cit.*, p. 38.
[2183] BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda*…, p. 56.
[2184] Núm. de inv. 50.168.2a, b (década de 1760).

Fig. 201. *Casulla* (mediados del siglo XVIII), manufactura francesa y confección española.
©Monasterio de Santa Ana y San Joaquín, Valladolid

Curiosamente también se usaron en ornamentos litúrgicos, aunque esto pueda parecer contradictorio, por contener en ocasiones representaciones profanas. Tal es el caso de la casulla del monasterio de Santa Ana y San Joaquín de Valladolid[2185]. La pieza, de color rosácea, se divide en tres partes y las costuras que las unen han sido cubiertas con galones. El tejido igualmente has sido fraccionado, aunque han intentado casarlo con cierto criterio. En él se representan escenas de caza, con paisajes y naturaleza mucho más escueta y delicada de la que se estilaba en Europa. Además incluye alguna cascada y edificación típicamente china, con personajes vestidos a la manera del país oriental.

[2185] Expuesta en exposición permanente.

Fig. 202. *Dalmática* –faldón– (mediados del siglo XVIII), manufactura francesa.
©S. I. Catedral del Cristo Salvador, Ávila

Otro interesante conjunto que nos ayuda a entender este estilo, aunque sea bordado, es el llamado *Terno chino* de la colegiata de San Isidoro de León, del último tercio del siglo XVIII. Los ornamentos han sido confeccionados con una tela de intenso color azul y su decoración alterna pájaros con ramas floreadas y algunas imágenes de cacerías imperiales[2186]. En la catedral de Ávila hay unas dalmáticas hispanoárabes con bocamangas, jabastros y faldones realizados con un rico tejido amarillo y blanco de seda labrado con "chinerías", en el que se alternan arquitecturas orientales con personajes portadores de lanzas y estandartes y, junto a flores exóticas y vegetación, se hallan barcos, peces y ciervos [fig. 202][2187]. En Jimena (Jaén), ya citado en su día por Enrique Romero de Torres, existe un bello perizoma confeccionado con una "chinería" de seda que combina animales y personajes fantásticos marinos con embarcaciones, guerreros a caballo y arquitectura oriental, todo visto desde una óptica europea ensoñada [fig. 203][2188].

[2186] PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. "Artes textiles: ornamentos para la liturgia". En ROBLES GARCÍA, Constantino; LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando (coords.). *Real Colegiata de San Isidoro: relicario de la monarquía leonesa*. León: Edilesa, 2007, p. 276.
[2187] AMARO MARTOS, Ismael. "Dalmática". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 68 – 69.
[2188] ROMERO DE TORRES, Enrique. *Op. Cit.*, t. 2 (fotografías), p. 38.

Fig. 203. *Perizoma* (mediados del siglo XVIII), posible manufactura francesa y confección española. © Iglesia parroquial de Santiago el Mayor, Jimena (Jaén)

En territorio asiático, concretamente en Indonesia, se inventó la técnica del *ikat*[2189]. A partir de 1740 se fomentó mucho el uso de esta práctica y dio lugar a los tejidos *chiné à la branche*. Su creación comenzaba con el tintado de hilos, algunos de ellos tan apretados que el color se extendía de forma irregular. Al ser ligados, ya fuera en tafetán, gro de Tours o rara vez terciopelo cortado, la decoración floral resultante tenía un diseño impreciso. Los paños *chinées à la branche* fueron muy populares para la tapicería y la ropa[2190]. Para datar estas piezas debemos de tener en cuenta el tipo de diseño al que se adscribe.

Fig. 204. *Autorretrato con mujer* (1757), Giuseppe Baldrighi. ©Galleria Nazionale, Parma

[2189] BONITO FANELLI, Rosalia. *Five centuries of…*, p. 297.
[2190] ANQUETIL, Jacques. *Op. Cit.*, p. 96.

La Galleria Nazionale de Parma cuenta con una pintura de Giuseppe Baldrighi (1722 – 1803) datada en torno a 1757 titulada *Autoritratto con la moglie* [fig. 204]. En ella el pintor se autorretrata con un *banyan* rosa de flores rojas con tallo verde y dos hojas, una a cada lado, enmarcadas por el propio fondo. Para la confección del mismo se ha empleado la técnica del *ikat*, que el pintor lombardo ha sabido captar con maestría.

Fig. 205. Núm. de inv. 27900. *Fragmento* –detalle– (segunda mitad del siglo XVIII), manufactura francesa o española. ©Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid

Por citar otros ejemplos tangibles, podemos empezar por dos tejidos del Museo del Tessuto de Prato, fechados hacia el tercer cuarto del siglo XVIII[2191]. Uno con fondo marfil con guirnaldas de flores de tonos cálidos[2192]. El otro, con el mismo color de fondo, tiene decoración zigzagueante con bandas verdes, azules y rojas[2193]. En el Metropolitan Museum de Nueva York hay un vestido rosa con ramos de flores rojas unidos por una cinta, perteneciente a los años sesenta o setenta[2194]. En la misma institución hay otro vestido con decoración de rayas y minúsculas flores que acompañan sus motivos verticales[2195]. En España, el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid cuenta con una modesta colección donada por Manuel Casamar Pérez (1920 – 2014) en la que se halla un tejido, probablemente del mismo estilo que este último del Metropolitan[2196] [fig. 205]. También en la diócesis de Jaén contamos con algunos ejemplos. En la iglesia de Santa María la Mayor de Andújar (Jaén) hay una

[2191] BONITO FANELLI, Rosalia. *Five centuries of…*, pp. 300 – 301.
[2192] Núm. de inv. 76.3.588.
[2193] Núm. de inv. 79.1.5.
[2194] Núm. de inv. C.I.60.40.2a, b (1760 – 1770), manufactura francesa.
[2195] Núm. de inv. 1981.245.2 (1780), manufactura británica.
[2196] Núm. de inv. 27900.

casulla de fondo blanco con flores sueltas en tonos morados y retícula sobre la ornamentación[2197] [fig. 206].

Fig. 206. *Casulla* (1760 – 1780), manufactura francesa o española y confección española.
©Iglesia parroquial de Santa María la Mayor, Andújar (Jaén)

5.2.2. Bizarros

Agnes Geijer (1898 – 1989) describió la decoración bizarra como "formas inorgánicas combinadas con plantas fantásticas representadas de manera surrealista"[2198]. Probablemente sea una de las descripciones más personales y a la vez más exactas de lo que significa un tejido de diseño bizarro. El Surrealismo parte del inconsciente y focaliza al artista ante su público, es decir, lo desnuda ante el ojo observador. A veces las formas racionales que el pintor surrealista ofrece en sus obras se entremezclan con detalles ilógicos ciertamente extraños. No es, sino, una neblina que contextualiza la historia contada, venida de un automatismo ejercido por la mente. Este celaje, la bruma que engloba historias surreales, enmarca la ensoñación de la obra de arte. Su morfología caprichosa, libre, exótica, parte de la realidad pero es deformada, como los relojes, las nubes, o la naturaleza en un cuadro de Salvador Dalí (1904 – 1989).

El Surrealismo como movimiento artístico nació y se teorizó en el siglo XX. Sin embargo, la creatividad fue la responsable de que la mente de los diseñadores volara

[2197] Sacristía de la Capilla del Sagrario o del Conde, armario 1, puerta 2.
[2198] GEIJER, Agnes. *Op. Cit.*, p. 156.

con absoluta libertad y sacase a la luz las estructuras más ilógicas con anterioridad. El acto creativo desarrollado por un artista nace de la combinación de elementos ya existentes, no parte de la nada[2199]. Por ello, el capricho bizarro no se creó desde el vacío, sino como parte de un proceso deformador de una realidad conocida.

Algunos expertos han visto en esta exótica decoración una evocación de la fauna y flora marina, como sepias, medusas y flores extrañas, en medio de figuras dentadas con bordes afilados[2200]. Estos se disponen sin lógica, como un mundo irreal y fantástico, incluso absurdo, cargado de extravagancia[2201]. En toda esta amalgama extraña para ojos europeos existe un evidente origen oriental[2202]. ¿A qué se debió ese enfoque? El gusto moderno, educado en la búsqueda continua de la novedad y la "maravilla", encontró en el Próximo Oriente una fuente inagotable de inspiración[2203]. En el ámbito de los tejidos tuvo un especial peso con la importación de las "indianas"[2204]. También la *chinoiserie* que acabamos de ver fue decisiva en la creación de estos nuevos tejidos[2205]. En efecto, no se puede entender la decoración bizarra sin el estudio previo de las "chinerías".

Los autores franceses afirman que a finales del siglo XVII llegaron a Francia tejidos de seda procedentes de China junto a las citadas indianas. Su decoración pintada parecía descontrolada y feroz, como hecha con furia. De hecho, sus contemporáneos llamaron a los motivos bizarros "furias". Su carácter extraño las hizo populares y consiguieron imponer su interpretación en Tours, Lyon y París, y de ese modo dieron salida a las conocidísimas telas bizarras[2206]. Lyon había quitado la primacía a Italia en el volumen de producción y en el ámbito técnico, y con el telar "a la gran tira", invento de Calude Dangon en 1605, Francia podía confeccionar cualquier tipo de tela[2207].

[2199] RACIONERO, Luis. "La moda y el arte: un fenómeno creativo". En *Moda y diseño: un desafío cultural. Reflexiones sobre el fenómeno de la moda desde la perspectiva de las ciencias sociales, la filosofía y el arte. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Palacio de la Magdalena, Santander, 3al 7 de agosto*. Madrid: Centro de Promoción de Diseño y Moda del Ministerio de Industria y Energía, 1987, p. 285.
[2200] JELMINI, Jean-Pierre; CLERC-JUNIER, Caroline; KAEHR, Roland. *Op. Cit.*, pp. 37 – 38.
[2201] BOVENZI, Gian Luca; TOMASINI, Silvio. *Echi d'Oriente. Storie tessili tra Asia ed Europa nei tesori della Basilica di Gandino. Catalogo della mostra presoo la sede di Radici Casa. 10 aprile 2014 – 2 giugno 2014* [cat. expo.]. Piacenza: Ediprima, 2014, p. 34.
[2202] BOCCHERINI, Tamara; MARAVELLI, Paola. *Op. Cit.*, p. 78.
[2203] ORSI LANDINI, Roberta. "Seta per l'uomo…", p. 58.
[2204] DEGL'INNOCENTI, Daniela. *Op. Cit.*, p. 11.
[2205] CHIAPPINI DI SORIO, Ileana. *L'arte della tessitura serica a Venezia*. Venecia: Centro Internazionale della Grafica, 1989, p. 50.
[2206] JELMINI, Jean-Pierre; CLERC-JUNIER, Caroline; KAEHR, Roland. *Op. Cit.*, p. 38.
[2207] BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos de seda…", p. 92.

Por otro lado, en el marco europeo, Venecia siempre fue, por antonomasia, el territorio más orientalizado. Los innumerables intereses culturales y comerciales construidos entre la ciudad italiana y países asiáticos como India, Turquía o China llevaron a una fascinación absoluta por el arte y la estética venida de estos territorios[2208]. Doretta Davanzo Poli es una de las grandes defensoras del origen veneciano de los tejidos bizarros, no solo por el influjo oriental de estos modelos, sino también por el arraigo mercantil vivido con estos territorios, que llegaron además en un momento de máxima expansión de las manufacturas de la ciudad portuaria, aunque los autores no italianos se empeñen en decir lo contrario[2209]. ¿Cómo no dar por hecho que los tejidos bizarros tienen un origen veneciano?

Por lo general, eran tejidos de seda labrados con fondo de damasco y brochados con hilos plateados y dorados junto a sedas de múltiples colores, derivados de nuevas paletas donde se abría hueco al salmón, el coral, el verde brillante, el azul intenso, que nada tenían que ver con las sobrias combinaciones renacentistas[2210]. Colores novedosos que evidentemente eran más caros[2211]. Una producción aventajada de ricas telas a las que Venecia estaba acostumbrada y podía hacer frente con soltura, dada su trayectoria[2212]. En la tejeduría destacó la producción de *ganzi*, preciosas en lo que respecta al material, la técnica y la decoración, caracterizadas por ofrecer diversos planos de dorados y plateados y leves connotaciones de color, algo en lo que fueron maestros los venecianos y pudieron exportar a toda Europa[2213].

La diferencia entre lo lionés y lo veneciano no es tanto el diseño, bastante similar, como el aspecto técnico. Está claro que la riqueza de los tejidos venecianos es incuestionable, con gran cantidad de hilos metálicos en sus trabajos y una exquisita formación en la creación de *sfumature*. Del mismo modo, es justo destacar que aunque intuyamos que los franceses no fueron los creadores este tipo de diseños, sí sobresalieron en lo que a innovación técnica y creativa se refiere. Por tal motivo, muchas veces los venecianos intentaron imitar la fantasía de los lioneses[2214], aunque

---

[2208] DAVANZO POLI, Doretta; MORONATO, Stefania. *Op. Cit.*, p. 81.
[2209] DAVANZO POLI, Doretta, "Ricami, merletti e tesssuti". En DAVANZO POLI, Doretta; MORONATO, Stefania. *Il Museo di Palazzo Mocenigo*. Milano: Electa, 1995, pp. 31 – 32.
[2210] DEGL'INNOCENTI, Daniela. *Op. Cit.*, pp. 11 – 12.
[2211] BUTAZZI, Grazietta. "L'uso del colore tra Settecento e Ottocento". En BUSS, Chiara (coord.). *Seta e colore*. Milán: Collezione Antonio Ratti, vol. VI, 1997, p. 55.
[2212] DAVANZO POLI, Doretta. "L'arte e…", p. 43.
[2213] DAVANZO POLI, Doretta, "Ricami, merletti e…", p. 31.
[2214] *Ibídem*. p. 32.

acostumbraban a ser mucho más moderados y evitaban los excesos y las extrañezas de las modas parisinas[2215].

Aunque este tipo de diseños son principalmente labrados, su morfología compleja hizo que aparecieran con anterioridad en el bordado, ya que esta técnica es mucho más fácil de llevar a cabo, con sus puntadas al antojo del bordador para conseguir la vistosidad colorista deseada, como el pintor hace lo propio con las pinceladas. De ahí que en el curso del siglo XVII encontremos algunos ejemplos interesantes para nuestro estudio, como la dalmática citada por Ackermann, datada en 1674, realizada en el taller de Giacinto Donato, en la ciudad italiana de Ascoli Piceno, y conservada en la iglesia palermitana de Santa Cita[2216], lo que contribuye a reforzar el defendido origen italiano del diseño.

Por su parte, los lioneses empezaron a hablar de tejidos bizarros en 1695 y sorprendieron con ellos al mercado europeo[2217], normalmente sobre damasco y detalles en plata[2218]. Desde el punto de vista lingüístico, bizarro viene del francés *bizarre*, en cuya lengua significa raro o extraño. Según los estudios de Thornton, corroborados por Ackermann, se piensa en Lyon como única inventora, ya que Jacques Savary des Brûslons (1657 – 1716), inspector general de las manufacturas de Francia, los llamaba *furies* y, según él, se producían en Lyon, París y Tours, donde tuvieron tanto éxito que España, Holanda e Inglaterra copiaron sus modelos[2219]. Pero, ¿dónde queda Italia? ¿El hecho de que Savary des Brûslons o las manufacturas francesas pusieran nombre a esos tejidos las convierten directamente en creadoras del nuevo estilo? Evidentemente no, por lo que su posible origen italiano no se ve alterado con la afirmación anterior.

[2215] MORONATO, Stefania. *Op. Cit.*, p. 26.

[2216] ACKERMANN, Hans Christoph. *Seidengewebe des 18. Jahrhunderts. I Bizarre Seiden*. Berna: Abegg-Stiftung Riggisberg, 2000, p. 41. En este libro no encontramos imágenes de la pieza, ni siquiera llegamos a saber de qué tipo de ornamento se trata. En Galleria Regionale di Palazzo Abatellis de Palermo hallamos una ficha de inventario de una dalmática que parece coincidir con la citada por Ackermann: "Tunicella. Opificio di fra' Giacinto Donato. Ascoli Piceno, 1674". La imagen nos impide ver los incipientes motivos bizarros de los que el experto en tejidos habla. En la descripción de la pieza se resalta el carácter pictórico del ornamento, incluso lo pone en conexión con el realismo de la obra de Caravaggio. La cantidad de flores presentes en la dalmática es descrita como "naturaleza muerta", donde aparecen objetos bulbosos que pudieron ser puestos en relación con las furias. *Tunicella*. Palermo: Galleria Regionale di Palazzo Abatellis. http://www.regione.sicilia.it/beniculturali/palazzoabatellis/eventi/tunicella.pdf (07.05.2019).

[2217] JELMINI, Jean-Pierre; CLERC-JUNIER, Caroline; KAEHR, Roland. *Op. Cit.*, p. 37.

[2218] GEIJER, Agnes. *Op. Cit.*, p. 156.

[2219] BENITO GARCÍA, Pilar. "Casulla, estola, manípulo…", p. 122.

El fulgor bizarro se dejó ver muy especialmente entre 1700 y 1705[2220]. En la primera data las pequeñas flores, hojas o frutas nativas se mezclaron con los diseños más inusuales, ricos en policromía y destacados sobre el extraño fondo de damasco[2221]. Los motivos absolutamente abstractos no duraron muchos años. Ya en 1705 aproximadamente se introducen elementos reconocibles, como edificios, jarrones, jardines y flores, y permanecieron elementos abandonados a la pura belleza del color y de la forma[2222]. También en esta fecha se pueden ver numerosas flores pequeñas y seminaturalistas[2223], aunque en 1707 reconocemos su punto más álgido, con formas más puras a pesar de los complementos[2224].

En 1710 comenzaron a disminuir su vigorosidad y abstracción en pro de las flores, que se abrieron camino dentro y fuera de las formas bizarras hasta que perdieron gran parte de su morfología en el citado año y finalmente se convirtieron en meros soportes sobre los que las flores seminaturalistas podían crecer[2225]. A partir de 1712, las flores adquirieron más protagonismo[2226]. Los motivos bizarros destacaron por estar tejidos con hilo de plata sobredorada o de su color, mientras que las flores se trabajaban en sedas de colores[2227].

Entre 1713 y 1719 ya se puede hablar de un periodo de transición, en el que las furias empezaron a perder fuerza[2228], aunque eso no significó que fueran plenamente absorbidas por las flores pues, a partir de 1715, vemos motivos bizarros por sí solos. Hacia 1720 su supervivencia es muy cuestionada[2229]. A partir de entonces se crean prototipos menos formales[2230], empezaron a desintegrarse[2231] y a ser absorbidos por la abundancia floral[2232]. En nuestro país la moda bizarra se prolongó bastante más tiempo. Tal es así que en 1729, cuando la corte de Felipe V se encontraba en Sevilla, se decidió trasladar el cuerpo de San Fernando a una urna nueva. Ante el deterioro de las

[2220] ROTHSTEIN, Natalie. "Woven textile design…", p. 15.
[2221] JELMINI, Jean-Pierre; CLERC-JUNIER, Caroline; KAEHR, Roland. *Op. Cit.*, p. 38.
[2222] ORSI LANDINI, Roberta. "Seta per l'uomo…", p. 66.
[2223] THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, p. 98.
[2224] HARRIS, Jennifer. *Op. Cit.*, p. 182.
[2225] THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, pp. 98 – 100.
[2226] HARRIS, Jennifer. *Op. Cit.*, p. 182.
[2227] THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, p. 98.
[2228] JENKINS, David. *Op. Cit.*, p. 550.
[2229] THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, pp. 98 y 100.
[2230] HARRIS, Jennifer. *Op. Cit.*, p. 182.
[2231] THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, p. 95.
[2232] GEIJER, Agnes. *Op. Cit.*, p. 157.

vestimentas, le colocaron otra indumentaria de gusto bizarro, dorado en el cuerpo y plateado en las mangas[2233].

La mayor parte de los tejidos bizarros se usaron para indumentaria civil y religiosa y, en muy pocos casos, fueron empleados para decoración[2234]. De ahí que sea común encontrarlos en retratos de corte, como el del conde Giovanni Battista Vailetti [fig. 75]. La *banyan* de color verde que porta tiene finos y alargados motivos bizarros dorados, menos vigorosos y acabados en pequeñas flores seminaturalistas. La chupa es mucho más aventajada, pues aunque tiene elementos bizarros como los bulbos, lo cierto es que la mayor parte del tejido es puramente naturalista y adelanta el nuevo estilo.

Fig. 207. Núm. de inv. P007604. *Isabel de Farnesio* (1718 – 1722), Miguel Jacinto Meléndez. ©Museo Nacional del Prado, Madrid

En el retrato de *Isabel de Farnesio*, realizado por Miguel Jacinto Meléndez (1679 – 1734), datado entre 1718 y 1722 y conservado en el Museo del Prado, también se reconoce un tejido bizarro con decoración bulbosa dorada sobre fondo rojo, casi seguro de origen lionés[2235] [fig. 207]. De acuerdo con las características del textil que porta la esposa de Felipe V, parece tratarse de una de esas furias de transición, datadas

[2233] BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos de seda…", p. 92.
[2234] ACKERMANN, Hans Christoph. *Op. Cit.*, p. 41.
[2235] Núm. de inv. P007604.

entre 1715 y 1720, en las que se estilan modelos exuberantes marcados por un horror vacui decorativo[2236].

Fig. 208. *Inmaculada* (1720 – 1725), Anton Maria Maragliano.
©Convento de las carmelitas descalzas "Las Descalzas", Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)

En el convento de las carmelitas cescalzas de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), conocido como "Las Descalzas", se conserva una *Inmaculada* fechada entre 1720 y 1725 realizada por Anton Maria Maragliano (1664 – 1739) [fig. 208]. La obra italiana, en madera de tilo, una de las más empleadas por los artistas genoveses, presenta una decoración estofada de manto azul y túnica blanca[2237]. Ambas prendas muestran una decoración vegetal dorada, asimétrica, que incluye algún que otro bulbo de influencia bizarra, en su punto más álgido por aquel entonces. La cercanía con Venecia y el

[2236] 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 (coords.). *Las artes de un espacio y un tiempo: el setecientos borbónico*. Murcia: Fundación Universitaria Española, 2015, p. 548.

[2237] SERRANO ESTRELLA, Felipe. "Obras italianas en…", p. 15. SIMAL LÓPEZ, Mercedes. "Inmaculada". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Arte italiano en Andalucía. Renacimiento y Barroco*. Jaén – Granada: Universidad de Jaén – Universidad de Granada, 2017, p. 94. FRANCHINI GUELFI, Fausta. "Artistas genoveses en Andalucía. Mármoles, pinturas y tallas policromadas en las rutas del comercio y de la devoción". MARTÍNEZ-MONTIEL, Luis F.; PÉREZ MULET, Fernando (coords.). *La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa. Iglesia de Santa Cruz de Cádiz. 12 de noviembre de 2007 – 30 de enero 2008* [cat. expo.]. Cádiz: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2008, p. 107.

carácter comercial de ambas ciudades hace factible el cruce de influencias y la aproximación a las novedades artísticas, estilísticas y estéticas de cada momento. Los grandes motivos florales que de manera salteada invaden casi por completo la totalidad del estofado parecen responder al último periodo de las furias, cuando las flores empezaban a imponerse.

Fig. 209. *Santa Teresa* (*Ca*. 1712), anónimo (con intervención de José de Medina hacia 1757).
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

Por su parte, la *Santa Teresa* (1515 – 1582), que preside su capilla homónima en la catedral de Jaén, presenta una estofa que recrea un tejido con fondo negro y motivos bizarros dorados de gusto marino sin elementos florales añadidos [fig. 209]. La policromía crea además una bella "galonería" dorada que bordea la pieza en cuestión. También se conserva una escultura de *San Diego de Alcalá* (1400 – 1463) de la escuela granadina que porta un hábito donde sobresale un rico estofado que imita los tejidos bizarros, con motivos florales que acompañan a unos esquemáticos peces [fig. 210]. Todo ello enriquecido con una labor de picado de lustre muy acorde con el gusto del momento[2238].

[2238] AMARO MARTOS, Ismael. "Al hilo de…", p. 18. PRIETO JIMÉNEZ, Néstor. "Santa Teresa". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 94 – 95. PRIETO JIMÉNEZ, Néstor. "San Diego de Alcalá". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda.*

Fig. 210. *San Diego de Alcalá* (principios del siglo XVII, policromía del siglo XVIII), círculo de Bernabé de Gaviria. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

Más allá de las estofas, podemos destacar dos piezas textiles del Metropolitan Museum de Nueva York. La casaca infantil color salmón con decoración bizarra plateada, con furias muy finas y alargadas carentes de flores, está datada en 1730, aunque el diseño comenzó a ponerse de moda años atrás[2239]. La *mantua* de color coral, de procedencia inglesa, está datada en 1708 y, efectivamente, tiene un textil de esa época, con decoración dorada y detalles plateados, verdes y amarillos[2240] [fig. 211]. El modelo es íntegramente bizarro, con bulbos y hojas en el fondo adamascado, con la única presencia floral de minúsculas margaritas blancas.

Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII) [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 96 – 97. LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. "San Diego de Alcalá". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, pp. 66 – 67. ROMERO TORRES, José Luis. "San Diego de Alcalá". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, pp. 110 – 111.

[2239] Núm. de inv. C.I.39.13.79.

[2240] Núm. de inv. 1991.6.1a, b.

Fig. 211. Núm. de inv. 1991.6.1a, b. *Mantua* (1708), manufactura y confección británica.
©The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

En España se sabe con certeza que los talleres de Toledo y, posiblemente, los de Valencia, tejieron este tipo de sederías. En Cádiz y Sevilla, por ejemplo, hay textiles bizarros, pero se desconoce su origen, no se sabe si lo hicieron los tejedores locales[2241]. Un modelo muy bello es la casulla verde de la cartuja de Miraflores de Burgos[2242]. El orfrés es del siglo XVI, con la *Scala Dei* (Escalera de Dios) bordada, que hace referencia al sueño de Jacob relatado en el libro del Génesis, y en sentido alegórico a la Virgen como patrona de los monasterios cartujos. Los laterales tienen un tejido bizarro, y aunque aparentemente puede parecer una decoración floral naturalista, lo cierto es que son plantas marinas, irreales y fantásticas, en las cuales no existe un intento de degradación de color. Este modelo es muy difícil de acotar, ya que no hay flores seminaturalistas ni tampoco la ausencia de ellas, pues sus furias no dejan de ser flores.

[2241] BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos de seda…", p. 92. Piezas citadas en este catálogo: en el Real Monasterio de Santa María de Jesús de Sevilla, casulla datada hacia 1700; en la parroquia de Santa María la Mayor Coronada de Medina-Sidonia (Cádiz), casulla de la primera década del siglo XVIII (núm. de inv. 110230006330.000).
[2242] Expuesta en el museo.

Fig. 212. *Virgen del Sagrario* (finales del siglo XII), anónima.
©S. I. Catedral de Santa María y San Julián, Cuenca

La *Virgen del Sagrario* de la catedral de Cuenca está vestida con tejidos bizarros[2243] [fig. 212]. Sobre un damasco morado con furias doradas y detalles plateados, entre los que se incluyen racimos, palmetas y bulbos bordeados con hilo rosa, se forma un gran acompañamiento de flores. Estas son amarillas, rosas y azules, con luces creadas a partir de espolinados de hilo blanco. El despliegue floral es tan grande, y la decoración bizarra se ve tan mermada, que estamos ante uno de los diseños datados entre 1713 y 1719.

[2243] En el Sagrario de la catedral.

Fig. 213. *Casulla, saya y manto* (1715 – 1720), manufactura francesa o veneciana y confección española. ©Monasterio de Santa Ana y San Joaquín, Valladolid

En el convento de Santa Ana y San Joaquín de Valladolid, una casulla y saya y manto de Virgen comparten el mismo tejido verde bizarro[2244] [fig. 213]. El límite entre *chinoiseries* y furias es especialmente fino en este ejemplo. Las formas son orientales, recuerdan a la arquitectura china y a su vegetación, pero no incluyen flores. De hecho, podemos encontrar similitudes con el tejido de la *robe volante* que veíamos en el apartado anterior [fig. 57]. Pero este modelo carece de simetría, los motivos son enormes, irracionales, no tienen ninguna lógica, cargados de muchos colores y todo sobre un fondo de damasco. Claramente estamos antes un diseño original francés de la primera etapa, entre 1700 y 1705.

Fig. 214. Núm. de inv. 00.01.05.06. *Capa pluvial* –detalle– (1700 – 1705), posible manufactura francesa o italiana y confección española. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

[2244] Expuestos en exposición permanente.

En la catedral de Jaén[2245] reconocemos una capa pluvial morada que conserva el capillo y las caídas originales[2246] [fig. 214]. El damasco ha sido espolinado con una bellísima decoración de largas furias y motivos colgados muy orientales, pero con aspecto marino. Los elementos añaden detalles rojos, pero no en las flores diminutas que lo acompañan, como era propio de las telas bizarras de los primeros años de la centuria. Otro conjunto consta de casulla, estola, manípulo, cubrecáliz y bolsa de corporales verdes con detalles naturalistas, catalogados como franceses o italianos y datados por su decoración entre 1705 y 1710[2247] [fig. 132].

Fig. 215 (izquierda). Núm. de inv. 00.01.11.02. *Palio* –detalle– (1705 – 1710), posible manufactura francesa y confección española.
Fig. 216 (derecha). Núm. de inv. 00.01.03.25.7. *Cubrecáliz* –detalle– (1705 – 1735), posible manufactura toledana y confección española.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

Un palio blanco combina el dorado y el plateado con originales "repintes" de color rosa[2248] [fig. 215]. Las furias y bulbos son de color marfil y entre ellos se añaden flores poco naturalistas rojas y amarillas con detalles azules, tallos y hojas verdes. Por su disposición, el diseño podría ser también de la primera década. Probablemente el terno morado sea de la misma época, que presenta unas furias doradas unidas y serpenteantes, cargadas de flores de diferentes tipologías, pero todas de color rojo; por su disposición se puede tratar de un tejido toledano[2249] [fig. 216].

[2245] Los tuvimos en cuenta en: AMARO MARTOS, Ismael. "Diseños europeos en…", pp. 280 – 282.
[2246] Núm. de inv. 00.01.05.06. Sacristía Mayor, armario 11.
[2247] Núm. de inv. 00.01.10.41.1 (casulla), 00.01.10.41.2 (estola), 00.01.10.41.3 (manípulo), 00.01.10.41.4 (cubrecáliz) y 00.01.10.41.5 (bolsa de corporales). Sacristía Mayor, armario 10 y capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1. AMARO MARTOS, Ismael. "Al hilo de…", p. 18. Catalogada en: AMARO MARTOS, Ismael. "Casulla". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 92 – 93. BENITO GARCÍA, Pilar. "Casulla, estola, manípulo…", p. 122.
[2248] Núm. de inv. 00.01.11.02. Sacristía Mayor, armario 11.
[2249] Núm. de inv. 00.01.03.25.1 (dos dalmáticas), 00.01.03.25.2 (seis collarines), 00.01.03.25.3 (paño de

Fig. 217 (izquierda). Núm. de inv. 00.01.03.64.7. *Cubrecáliz* –detalle– (*Ca*. 1732 – 1751), posible manufactura toledana y confección española.
Fig. 218 (derecha). Núm. de inv. 00.01.03.34.1. *Dalmática* –detalle– (segunda mitad del siglo XVIII), posible manufactura toledana y confección española.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

El terno negro está inundado de flores y apenas se aprecian las furias, por lo que puede tratarse de un diseño posterior a 1712, cuando se convierten en un acompañamiento y no en el motivo central[2250], de hecho podía tratarse del pontifical de Francisco del Castillo, que fue completado en 1751[2251] [fig. 217]. Las piezas más dudosas, dado su deterioro, son la dalmática, estola y collarín de fondo blanco con tonos dorados y matices rojizos[2252] [fig. 218]. Estos ornamentos, estructurados con una pasamanería de encaje de plata, tienen elementos extraños, entre los que predominan los bulbos, pero siguen un eje de simetría en el que una flor centra la composición. La colocación de los motivos y el uso del color hacen pensar que podría tratarse incluso de piezas toledanas, que dejan de lado el seminaturalismo propio del estilo bizarro en pro de un mayor barroquismo heredado.

atril), 00.01.03.25.4 (cuatro estolas), 00.01.03.25.5 (seis manípulos), 00.01.03.25.6 (manípulo), 00.01.03.25.7 (cubrecáliz), 00.01.03.25.8 (bolsa de corporales), 00.01.03.25.9 (dos cubrelibros), 00.01.03.25.10 (capillo), 00.01.05.12.1 (dos paño de púlpito) y 00.01.05.12.2 (capa pluvial). Sacristía Mayor, armarios 2, 3 y 5 y antesacristía, armario 2.

[2250] Núm. de inv. 00.01.03.64.1 (dos estolas), 00.01.03.64.2 (cuatro collarines), 00.01.03.64.3 (capa pluvial), 00.01.03.64.4 (dos dalmáticas), 00.01.03.64.5 (casulla), 00.01.03.64.6 (seis manípulos), 00.01.03.64.7 (cubrecáliz) y 00.01.03.64.8 (bolsa de corporales). Sacristía Mayor, armarios 3 y 11, y antesacristía, armario 1.

[2251] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 20 de marzo de 1751.

[2252] Núm. de inv. 00.01.03.34.1, 00.01.03.34.2 y 00.01.03.34.3 (respectivamente). Sacristía Mayor, armario 3.

Fig. 219 (izquierda). *Manto de la Virgen de la Capilla* (1715 – 1720), posible manufactura italiana y confección española.
Fig. 220 (derecha). *Paño de púlpito* (1715 – 1720), posible manufactura italiana y confección española.
©Basílica de San Ildefonso, Jaén

Entre los ricos enseres de la *Virgen de la Capilla* se encuentra un manto morado de damasco[2253] [fig. 219]. Este tiene una decoración puramente bizarra, con motivos de gran formato que inundan casi la totalidad de la pieza. El fondo de brillo hace que reconozcamos los elementos mate, vibrantes, enrevesados y complejos, muy diferentes al resto de furias conocidas en la ciudad. No incluye flores pero sí altas dosis de orientalismo. Lo mismo le ocurre al paño de púlpito blanco de la iglesia de San Ildefonso, donde tiene su sede la patrona de Jaén, con un damasco similar[2254] [fig. 220]. En el centro tiene un escudo que se ha perdido por completo.

Fig. 221. *Cubrecáliz* –detalle– (1712 – 1720), posible manufactura francesa o italiana y confección española. ©Iglesia parroquial de Santa María Magdalena, Jaén

[2253] Manto VIII visto en: LÓPEZ PÉREZ, Manuel. "Los mantos y el ajuar de la Virgen". *El Descenso*, núm. 5 (II Etapa), mayo 2008, p. 87.
[2254] Sacristía, cajonera izquierda, cajón 3.

En la iglesia de Santa María Magdalena de Jaén hay un cubrecáliz de damasco verde de gran vistosidad[2255] [fig. 221]. Sobre el fondo se disponen furias doradas de estilo vegetal y sombras plateadas, con algunos detalles de color rosa. A su alrededor toda una serie de guirnaldas florales blancas y rosas con delicada vegetación en un tono verde mucho más claro que el del fondo. La pieza, a pesar de ser bizarra, es sobre todo floral, de ahí que hablemos de un diseño de los que catalogamos entre 1713 y 1719.

Fig. 222 (izquierda). *Casulla* (1705 – 1710), posible manufactura francesa o italiana y confección española.
Fig. 223 (derecha). *Casulla* (1720 – 1730), posible manufactura francesa o italiana y confección española.
©Iglesia parroquial de Nuestra Señora de Consolación, Alcalá la Real (Jaén)

En la parroquia de Santa María de Consolación de Alcalá la Real hay dos casullas con furias[2256]. Una tiene fondo rojo de damasco y la decoración bizarra es dorada, con algunos detalles de color verde [fig. 222]. Los motivos bizarros tienen todo el protagonismo y las flores simplemente acompañan algunos detalles, por lo que se trata de un diseño de la primera década. Por su parte, la casulla verde tiene una cenefa central bizarra, mientras que las laterales son de encaje, y las analizaremos en el próximo capítulo [fig. 223]. Las furias plateadas combinan con flores de otros colores y

[2255] Sacristía, cajonera, cajón 1.
[2256] Sacristía, cajonera, cajón 1.

tipologías, muy variopintas y asimétricas, que ya parecen adelantar el naturalismo, por lo que nuevamente estamos ante un diseño de transición de los años veinte.

Fig. 224. *Casulla* (1700 – 1705), posible manufactura francesa o italiana y confección española.
Fig. 225. *Casulla* (1705 – 1710), posible manufactura francesa o italiana y confección española.
©Iglesia parroquial de Santa María la Mayor, Andújar (Jaén)

En la iglesia de Santa María de Andújar hay una casulla verde con motivos bizarros muy puros[2257] [fig. 224]. Incluso podríamos denominarla "chinesca", pues a pesar de que la decoración plateada está muy deteriorada, se advierten elementos que caen con la misma delicadeza que la decoración oriental. En la misma parroquia hay otra casulla naranja con furias amarillas y grises, que imitan el oro y la plata, y algunos detalles en azul[2258] [fig. 225]. La combinación es muy efectista y elegante sobre el fondo de damasco. El ornamento es puramente bizarro y, aunque incluye algunas flores, para nada son naturalistas, sino más bien marinas, ondulantes como si fueran movidas por el agua junto a los bulbos; un diseño muy característico de los años comprendidos entre 1705 y 1710, además de gran formato.

[2257] Sacristía, armario, puerta 2.
[2258] Sacristía, armario, puerta 1.

Fig. 226. *Cubrecáliz* –detalle– (1705 – 1710), posible manufactura francesa y confección española.
©Iglesia parroquial de Santa María del Alcázar y San Andrés, Baeza (Jaén)

En la parroquia de Santa María del Alcázar y San Andrés de Baeza existe un cubrecáliz realizado a base de retales de muchos tejidos, todos muy interesantes y posiblemente del siglo XVIII[2259] [fig. 226]. El rectángulo central es del mismo tejido bizarro que el palio de la catedral de Jaén [fig. 214].

Fig. 227. *Casulla* (1705 – 1710), posible manufactura italiana y confección española.
©Iglesia parroquial de San Nicolás de Bari, Úbeda (Jaén)

La decoración floral también es muy limitada en la casulla verde de la iglesia de San Nicolás de Bari de Úbeda[2260] [fig. 227]. El ornamento, guarnecido con un galón plateado y estructurado con uno dorado, tiene por fondo un damasco bizarro. Los motivos, de gran tamaño, adquieren formas marinas curvas y enrevesadas. Por su parte, las flores aparecen en los lugares más insospechados, sobre todo dentro de las furias. En un damasco es mucho más complicado poder ver estas flores y más aún aclarar si estamos ante un intento de naturalismo. En cualquier caso, el gran tamaño de las furias hace pensar que se trata de un diseño enclavado en la primera etapa, entre 1700 y 1710.

[2259] Antesacristía, armario izquierda, estante.
[2260] Sacristía, cajonera, cajón 7.

Fig. 228. *Capa pluvial del Terno Napolitano* (1734 – 1738), manufactura, confección y bordador napolitano. ©Iglesia colegiata de Santiago, Castellar (Jaén)

En la colegiata de Santiago de Castellar se conserva un majestuoso terno napolitano confeccionado con un damasco de decoración floral en torno a un eje de simetría, como los genoveses que veíamos en el siglo XVII, con ricos bordados y sobrepuestos tejidos en plata, entre los que incluye un San Gennaro en el capillo[2261] [fig. 228]. El fondo tiene grandes flores como claveles y margaritas, que combinan su aparición con secciones en las que han recortado y añadido un tejido labrado de estilo bizarro, que incluyen campanillas a modo de cornucopias, bulbos y escamados. El contorno de todo este ornato plateado también es típicamente furioso. El conjunto probablemente fue mandado por Manuel de Benavides y Aragón (1683 – 1748), padre del ya citado Antonio de Benavides y de la Cueva, cuando hemos analizado el inventario de su esposa Ana Catalina de Toledo. El que fuera I duque de Santisteban del Puerto fue enterrado en el panteón familiar del convento de San Francisco de la localidad que da nombre a su título nobiliario. En vida mandaría mucho presentes a su señorío, como el citado terno, que traería tras desempeñar su labor como tutor del joven rey de Nápoles, el futuro Carlos III, entre 1734 y 1738[2262]. Junto a este terno hay una dalmática con su correspondiente collarín con el mismo damasco morado que el manto de la patrona de Jaén[2263] [fig. 219].

[2261] Sacristía, cajonera y vitrina.
[2262] AMARO MARTOS, Ismael. "Al hilo de…", pp. 20 – 21. ANGUITA HERRADOR, Rosario. "Capa pluvial del terno napolitano". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 126 – 127.
[2263] Sacristía, cajonera.

5.2.3. Encajes

Sobre los tejidos de encaje no se ha escrito tanto como de los bizarros y probablemente se deba a que sus motivos, al contrario que las furias, son reconocibles, lo que da lugar a menos interpretaciones. Estos parecen compartir un origen oriental, derivado de los homólogos de China, Turquía, India, Japón, Tailandia, Indonesia, etc. De ahí toda esa decoración dotada de motivos florales como tulipanes, crisantemos, jazmines y demás flores exóticas, para crear un híbrido vegetal y floral, si bien estos últimos son secundarios[2264]. El protagonismo de estos textiles corre a cargo del encaje, de ahí su denominación francesa *a dentelle* (de encaje). No es que se trate de un fondo de seda monocromo y, sobrepuesto a este, un encaje, sino que el tejido es labrado como si eso ocurriera. De tal forma que el fondo, generalmente más oscuro, hace que la decoración tejida que imita al encaje resalte y a su vez añada florecitas y vegetación. Un efecto barroquizante que apenas deja ver la base.

El encaje erudito, a diferencia del bordado o del tejido, no trata de acercarse a otras artes como la pintura o la escultura, es decir, no puede aspirar a crear efectos que hablen de su maestría técnica al buscar la mímesis de la naturaleza en algunos periodos de su historia. El encaje tiene una entidad y naturaleza propias que hacen de él una técnica totalmente independiente al resto de las artes. Su afán decorativo, como ornamento de la indumentaria desde época clásica[2265], ha contribuido a aportar dotes de lujo en su significación y, en consecuencia, ser deseado por los personajes con el poder adquisitivo suficiente para engalanar sus ropajes[2266].

Ante tal fascinación desprendida de este género, es normal que llegase incluso a inspirar el diseño para tejidos de seda labrados. Con su presencia revela la influencia que tuvo la moda sobre el diseño textil y, más concretamente, los encajes de la indumentaria femenina[2267]. En España ya sabemos que el encaje más extendido es la blonda, con el que habitualmente se hacen las mantillas[2268], pero eso vendrá después[2269].

[2264] FANELLI, Rosalia Bonito. *Five centuries of…*, p. 261.
[2265] Incluso tiene su origen mitológico en la fábula de Aracne, como encaje de bolillos, y en la historia de Teseo, para el de aguja.
[2266] Algunas ideas que conforman este párrafo han sido recogidas de: GONZÁLEZ MENA, María Ángeles. "II Bordado y encaje eruditos". En BARTOLOMÉ ARRAIZA, Alberto (coord.). *Las artes decorativas en España*. En PIJOÁN, José (coord.). *Summa Artis: Historia General del arte*. Madrid: Espasa Calpe, 1999, vol. XLV, t. II, p. 120.
[2267] BOCCHERINI, Tamara; MARAVELLI, Paola. *Op. Cit.*, p. 77.
[2268] Esta curiosidad técnica fue explicada por Lourdes de Luis Sierra, responsable del taller de textiles del

La fascinación por esta técnica a principios del siglo XVIII viene, más bien, de detalles tan difundidos como el cuello de lechuguilla, presentes hasta el siglo XVII, que no hacían, sino, ensalzar la nobleza del vestuario aristocrático. También los hemos visto en las camisas lloronas y en las corbatas masculinas, así como en mangas, escotes y falbalás de los vestidos femeninos. Tal es el caso de los retratos de *Mariana de Neoburgo, reina de España* [fig. 52] y *María Luisa Gabriela de Saboya, primera esposa de Felipe V* [fig. 53].

¿Cómo eran exactamente estos textiles? El diseño se extendía por todo el ancho de la tela en torno a un eje de simetría. La línea vertical que centra la composición suele estar ocupada por flores, palmetas o frutos, de los cuales brotan los falsos encajes con follaje[2270]. La decoración vegetal tiende a ser de "flores-blonda" con pétalos ilusorios que crean una falsa transparencia, o guirnaldas de puntillas que acompañan a pequeños ramos de flores[2271]. El encaje es como una red que no se aleja y vuelve constantemente al punto de partida, que no es único, sino extendido en el largo del tejido[2272]. La forma es de espejo, se repite lo mismo a un lado y a otro de la línea imaginaria central, lo cual dota a la estructura de formalidad, incluso en *rapports* muy ligeros y delicados[2273]. Ciertamente, la severidad de este diseño era contraria a la fantasía derivada del resto de estilos predominantes en este periodo[2274].

La duración de los tejidos de encaje es confusa. Posiblemente la causa del descontrol cronológico resida en la presencia de telas para interiores con decoración similar a finales del siglo XVII, las cuales darían paso a las sederías que ahora estamos tratando[2275]. Por ello se habla de un origen anterior a 1690[2276], que Thornton incluso

---

departamento de restauración de Patrimonio Nacional, en una de las primeras visitas a la colegiata del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, antes de realizar el inventario de ornamentos litúrgicos del citado lugar (30.03.2017).

[2269] El siglo XIX ha causado mella en nuestra visión romántica de España, también en lo referente a los tejidos. La identidad española está asociada a la mantilla, elemento castizo que por este entonces aún no había sido absorbido por las clases altas, como ocurrió a finales de siglo y, más concretamente, a principios de la nueva centuria. En el Museo del Prado encontramos una copia de una obra de Goya, *La reina María Luisa de Borbón-Parma, reina de España, con mantilla* (1799 – 1800), realizada por Agustín Esteve y Marqués (núm. de inv. P000728). En ella sí se puede advertir esa absorción de la moda popular de finales de siglo por parte de la realeza. La mantilla estuvo especialmente de moda en el siglo XIX, hasta el punto de traspasar nuestras fronteras entre 1830 y 1850, cuando fue una tendencia en Europa, junto con el abanico. PENA GONZÁLEZ, Pablo. "Indumentaria en España…", p. 103.

[2270] JELMINI, Jean-Pierre; CLERC-JUNIER, Caroline; KAEHR, Roland. *Op. Cit.*, p. 38.

[2271] SALADRIGAS CHENG, Sílvia. "Diseños en el tiempo: florales (II)", *Datatèxtil*, núm. 6, 2001, p. 42.

[2272] THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, p. 109.

[2273] BROWNE, Clare. *Op. Cit.*, p. 8.

[2274] THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, p. 109.

[2275] JELMINI, Jean-Pierre; CLERC-JUNIER, Caroline; KAEHR, Roland. *Op. Cit.*, p. 38.

sitúa en 1685, aunque el verdadero desarrollo lo establece en la primera data[2277]. Entre esos primeros tejidos debió de haber un parón en su continuidad, pues algunos autores hablan del comienzo de esta moda en esa fecha[2278], y otra vez Thornton señala un nuevo periodo favorable a partir de la misma. De tal modo que los que encontremos en España, principalmente usados para indumentaria y ornamentos litúrgicos, corresponden a diseños delimitados en su origen hacia 1720. Antes de esta fecha fueron mucho más puros, y los correspondientes a los años veinte ya incluyen un mayor número de flores seminaturalistas[2279]. En el famoso libro *European textiles in the Keir Collection* prefieren determinar en 1710 la fecha de inicio, pero para ello han contado con tejidos de encaje más bien "chinescos" que no siguen un eje de simetría y que guardan bastante relación con las furias[2280]. En los últimos años de la década de los veinte las hojas y flores se hicieron cada vez más grandes, y ocuparon el lugar del encaje hasta desaparecer en torno a los años treinta[2281], incluso hay quien se atreve a decir una fecha exacta, 1732[2282]. Como ocurrió con los tejidos bizarros, en España se prolongaron algo más, hasta 1735, con el forro de la almohada y del nuevo colchón sobre el que se colocó el cuerpo de San Fernando en la catedral de Sevilla[2283].

En la pintura *Lady Mary Josephine Drummond, condesa de Castelblanco* (1696 – 1724), datada hacia 1716 y obra de Jean-Baptiste Oudry (1686 – 1755), podemos apreciar uno de esos tejidos antecesores al fulgor del encaje, a partir de los años veinte[2284] [fig. 229]. La condesa aparece envuelta en raso de seda volátil en tono rosa empolvado, que le confiere suntuosidad y delicadeza. En cuanto al tejido gris perla con el que está confeccionado su vestido, aparece engalanado con decoración floral esquemática entre franjas que recuerdan los motivos de encaje. La tela es exquisita, de hecho podría tratarse de un damasco o un raso de lama con tramas supletorias continuas en colores muy similares, que dan lugar a un efecto elegante y sofisticado. Esta

---

[2276] BARELLA, Albert. *Op. Cit.*, p. 59.
[2277] THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, p. 109.
[2278] BROWNE, Clare. *Op. Cit.*, p. 7. JENKINS, David. *Op. Cit.*, p. 552. ROTHSTEIN, Natalie. "Woven textile design…", p. 16.
[2279] THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, pp. 109 – 110.
[2280] KING, Monique; KING, Donald. *Op. Cit.*, p. 252.
[2281] JELMINI, Jean-Pierre; CLERC-JUNIER, Caroline; KAEHR, Roland. *Op. Cit.*, p. 38. THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, p. 109.
[2282] BROWNE, Clare. *Op. Cit.*, p. 8. JENKINS, David. *Op. Cit.*, p. 552.
[2283] BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos de seda…", p. 93.
[2284] Núm. de inv. P02793. Museo Nacional del Prado, Madrid.

brillantez impide que reconozcamos con exactitud el diseño, pero en ciertos detalles se advierte la malla mezclada con las florituras.

Fig. 229. Núm. de inv. P02793. *Lady Mary Josephine Drummond, condesa de Castelblanco* (*Ca*. 1716), Jean-Baptiste Oudry. ©Museo Nacional del Prado, Madrid.

Nuevamente aparece un *banyan*, esta vez en Los Angeles County Museum of Art, de origen francés y datado en 1720 de color verde con decoración de encaje blanca y flores con detalles carmesí en varias tonalidades[2285] [fig. 76]. La pieza se cataloga en el momento álgido de esta tipología textil, cuando los motivos *a dentelle* quedan limitados a los vacíos que dejan entre las hojas que se unen sobre el fondo, aunque también se crean polígonos lobulados decorados con la malla prototípica.

Fig. 230 (izquierda). Núm. de inv. CE12280. *Fragmento de tejido* (1690 – 1730), manufactura lionesa. ©Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid
Fig. 231 (derecha). Núm. de inv. 36.90.1178. *Fragmento de tejido* (1725 – 1730), manufactura francesa. ©The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

[2285] Núm. de inv. M.2010.90a-b.

En el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid encontramos un fragmento de fondo rojo con encaje blanco y flores y vegetación dorada[2286] [fig. 230]. Un diseño muy similar se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York[2287] [fig. 231], junto a otros ejemplos catalogables dentro de este mismo estilo[2288].

Fig. 232. Núm. de inv. 1975.34.1. *Chupa* (principios del siglo XVIII), manufactura y confección británica. ©The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

A pesar de la disposición vertical y simétrica de los motivos de encaje, tal y como pasó con los bizarros, fueron poco utilizados para interiores, así que su destino fue principalmente para indumentaria civil o religiosa[2289]. Ya hemos visto el caso del jubón y el peto del Metropolitan Museum [fig. 55], y en la misma institución neoyorkina reconocemos una chupa británica con puños y delanteros de seda con fondo azul y decoración plateada[2290] [fig. 232]. En Los Angeles County Museum of Art encontramos un sencillo *robe à l'anglaise* con mangas tres cuartos estrechas y delantero cerrado acabado en punta, confeccionado con un tejido *a dentelle* verde, con decoración de encaje blanca y flores rojas[2291] [fig. 233].

[2286] Núm. de inv. CE12280 (1690 – 1730), manufactura lionesa.
[2287] Núm. de inv. 36.90.1178.
[2288] Núm. de inv. 29.91.2a, 38.30.2, 08.161.4 (a diferencia del resto de las piezas no es un tejido descontextualizado, es un cubrecáliz) y 15.140 (este último más cercano a 1730 que a 1720, con flores mucho más grandes y protagonistas del diseño).
[2289] BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda*…, p. 51.
[2290] Núm. de inv. 1975.34.1.
[2291] Núm. de inv. AC1996.221.3 (1720 – 1735 tejido, 1760 – 1780 confección), manufactura holandesa y confección inglesa.

Fig. 233. Núm. de inv. AC1996.221.3. *Robe à l'anglaise* (1720 – 1735 tejido, 1760 – 1780 confección), manufactura holandesa y confección inglesa. ©Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles

Un uso menos conocido es el revestimiento de arcas y cofres. En el Palacio Real de Madrid hay un ejemplo de arqueta, forrada interior y exteriormente con un tejido de encaje en dos tonalidades de plata y bordeado con una línea tejida con hilo de seda de color rojo[2292] [fig. 234]. La riqueza de la tela se suma al bronce sobredorado de las asas laterales, esquinas, bocallave y patas. La pieza ha sido datada en el primer tercio del siglo XVIII, pero tras el estudio cronológico de los diseños *a dentelle* podemos concretar mucho más su catalogación en la década de 1720.

Fig. 234. Núm. de inv. 10138344. *Arqueta* (década de 1720), manufactura francesa. ©Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid

[2292] Núm. de inv. 10138344.

En la catedral de Jaén encontramos algunos ornamentos verdes en los cuales se reconoce este tipo de diseño[2293] [fig. 235]. La peculiaridad es el uso del damasco, por lo que la diferenciación entre los motivos de encaje y el fondo se percibe a través del contraste entre el brillo y la parte mate. Por otro lado, su diseño floral enmarcado por encajes es un tanto arcaizante, pues recuerda a la disposición de los tejidos decorados con triunfos vegetales y podría tratarse de una pieza italiana. El galón que guarnece la dalmática y el paño de atril es más antiguo que el resto, más cercano a la data del textil, con borde dorado e interior plateado.

Fig. 235. Núm. de inv. 00.01.03.12.1. *Dalmática* –faldón– (1720 – 1735), posible manufactura italiana y confección española. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

En el paño de púlpito del terno morado con decoración bizarra, además del tejido con el que ha sido confeccionado el resto del conjunto, encontramos otro contemporáneo al compañero con motivos *a dentelle*[2294] [fig. 236]. En este caso, el fondo es del mismo color y el ornato es dorado, con conjuntos de flores con estambres rojos, hojas de acanto y tallos que enmarcan celosías blancas, que actúan como el encaje.

[2293] Núm. de inv. 00.01.03.12.1 (dalmática), 00.01.03.12.2 (tres paños de hombros), 00.01.03.12.3 (estola), 00.01.03.12.5 (manípulo) y 00.01.03.12.6 (cubrecáliz). Sacristía Mayor, armarios 3 y 10 y antesacristía, armario 2. AMARO MARTOS, Ismael. "Diseños europeos en…", pp. 283 – 284.
[2294] Núm. de inv. 00.01.05.12.1.

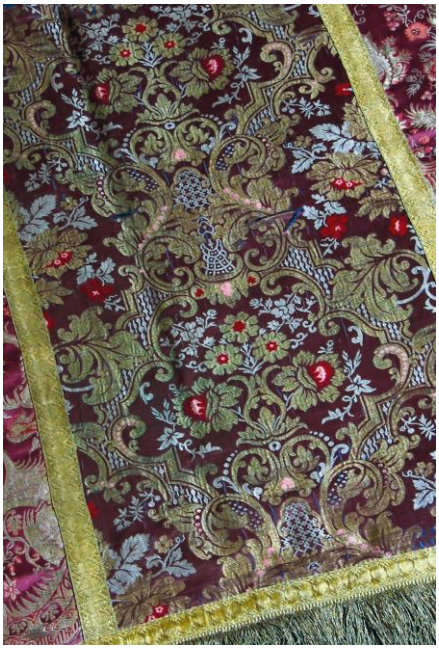


Fig. 236. Núm. de inv. 00.01.05.12.1. *Paño de púlpito* –detalle– (1705 – 1735), posible manufactura toledana y confección española.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

El Santísimo Cristo de la Veracruz de Iznatoraf tiene entre sus ricos perizomas uno de color claro con una exquisita decoración de encaje marfil en torno a un eje de simetría[2295] [fig. 237]. Probablemente se trate del mejor ejemplo de este estilo en la provincia, tanto por el detallismo de la imaginaria blonda en las hojas, como en el resto de creaciones que juegan alrededor de los elementos florales seminaturalistas con detalles azules y amarillos. Además, la pieza está guarnecida con un verdadero encaje prototípico de los ornamentos sagrados del siglo XVIII, realizado con hilos de plata delicados[2296].

[2295] Sacristía, armario.
[2296] AMARO MARTOS, Ismael. "Al hilo de…", p. 18. AMARO MARTOS, Ismael. "Perizoma". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 98 – 99.

Fig. 237. *Perizoma del Santísimo Cristo de la Veracruz* (1720 – 1730), posible manufactura francesa y confección española. ©Ermita del Santísimo Cristo de la Veracruz, Iznatoraf (Jaén)

En el anterior apartado citábamos una casulla verde con una cenefa de motivos bizarros y laterales de encaje en la parroquia de Santa María de Consolación de Alcalá la Real[2297] [fig. 223]. El diseño probablemente sea posterior a las fechas dadas, pues aunque cuenta con una malla amarilla y gris, que imita el oro y la plata, y la vegetación entremezclada da lugar a flores de gran formato, especialmente las rojas que van centrando la composición, el resultado es bastante escueto, alejado del detallismo propio del siglo XVIII. Quizás podría tratarse de un diseño de finales de los años veinte o principios de los treinta, pero de ser así las flores serían mucho más naturalistas, además de que el encaje conformaría un *horror vacui* barroco, y no de estilo "camaronero"[2298].

[2297] Sacristía, armario, cajón 1.

[2298] Este término es empleado para definir un manto procesional de Nuestra Señora de la Esperanza Macarena de Sevilla, también llamado *de Malla*, datado entre 1899 y 1900, realizado por el bordador y diseñador Juan Manuel Rodríguez Ojeda. En la madrugada del Viernes Santo de 1900 la Macarena estrenó este famoso manto, y en la capital hispalense comenzaron a llamarla "La Camaronera", lo que dio nombre a su denominación popular, "Camaronero", dado su aspecto parecido al de la red de pesca utilizada por los pescadores para capturar el camarón. ROLDÁN SALGUEIRO, Manuel Jesús. *Esperanza Macarena*. Sevilla: Almuzara, 2014, pp. 105 – 107.

Fig. 238. *Casulla* (siglo XIX), manufactura española.
©Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, Villacarrillo (Jaén)

La casulla verde de la iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Villacarrillo probablemente tampoco sea de principios del siglo XVIII, pero sí cuenta con un diseño bastante significativo *a dentelle*[2299] [fig. 238]. Los triunfos vegetales centran el eje vertical, donde las hojas y los pétalos del exorno floral y vegetal parecen auténticos encajes, acompañados de frutos y flores de enorme formato. A pesar de la sencillez del tejido, el efecto de transparencia de la decoración blanca sobre el fondo es bastante realista.

5.2.4. Damascos *della palma*

Si existe un damasco repetido hasta la saciedad es el *della palma*, un modelo que sigue vigente a día de hoy, lo cual complica bastante su datación, al menos desde el punto de vista estilístico. El diseño guarda gran similitud con los terciopelos jardín monocromos y con el damasco de acanto. Al igual que estos, tiene un esquema vertical, propio de los tejidos para decoración de interiores, aunque fue un textil muy empleado también en ornamentos litúrgicos[2300].

Los motivos brotan de una línea imaginaria, en torno a un eje de simetría, que tienen por centro una gran flor abierta con los pétalos hacia abajo, de la que nace un pistilo con forma de palmeta y estambres con antenas florales a los lados. Bajo la flor hay un gran cáliz cubierto de sépalos. Las hojas tienen un gran formato y, debajo de la central, se extiende un tallo que deja dos granadas, una a cada lado. Estos frutos se han convertido en la seña de identidad de este tejido. A un lado y a otro hay una gran hoja que a su vez se subdivide en cinco hojas. Seguidamente aparecen unos tallos con

[2299] Sacristía privada, armario.
[2300] BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos de seda…", p. 91.

florecitas y unas flores de mayor tamaño, una a la izquierda y otras a la derecha del eje central, todo en un riguroso sentido en espejo. Bajo la flor de mayor tamaño, que hay a cada lado, vuelve a mostrarse una hoja subdividida, aunque su desarrollo es menos evidente que las superiores. Ambas hojas enmarcan el pistilo y los estambres de los que hablábamos al principio, pues nuevamente se vuelve a repetir el mismo motivo, reiterado de forma continuada a lo largo del textil.

Fig. 239. Núm. de cat. 114B y C. *Damasco* (1735 – 1740), manufactura italiana.
©Privy Council Office, Londres

Su nombre proviene de la referencia a una colgadura de *damasco della palma* citada en el inventario póstumo de Franceso Maria Clavesana en 1744, que podría tratarse del mismo tipo de tejido denominado *in un fiore* en su inventario de bienes de 1717, como cortina de cama y colgaduras de pared. Probablemente el damasco *della palma* sería producido en toda Europa a partir de la segunda mitad del siglo XVIII[2301]. Su origen parece estar claro, como el de sus antecesores, en Génova, si bien dada su transcendencia fue y es común en muchas manufacturas, aunque varió el tamaño, la técnica, los materiales, el color y algunos de sus motivos[2302].

Fig. 240. Núm. de inv. 10002479. *Carlos III con armadura* (1767), Anton Raphael Mengs.
©Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid

Desde su creación estuvo asociado al poder, de ahí que lo encontremos en retratos reales y en ámbitos palaciegos[2303]. Tal es el caso de la Privy Council Office de Londres, datado entre 1735 y 1740[2304] [fig. 239], muy similar al damasco comprado para el palacio de la familia real sueca hacia 1769[2305]. En España lo encontramos en la cortina marrón que adereza el cuadro de *Carlos III con armadura* pintado por Anton

[2301] ORSI LANDINI, Roberta; CATALDI GALLO, Marzia. *Op. Cit.*, pp. 104 – 105.
[2302] BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda*…, p. 46.
[2303] *Ibídem*. p. 46.
[2304] THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, s.p. (núm. de cat. 114B y C).
[2305] KING, Monique; KING, Donald. *Op. Cit.*, p. 201.

Raphael Mengs hacia 1767, conservado en el Palacio Real de Madrid[2306] [fig. 240].

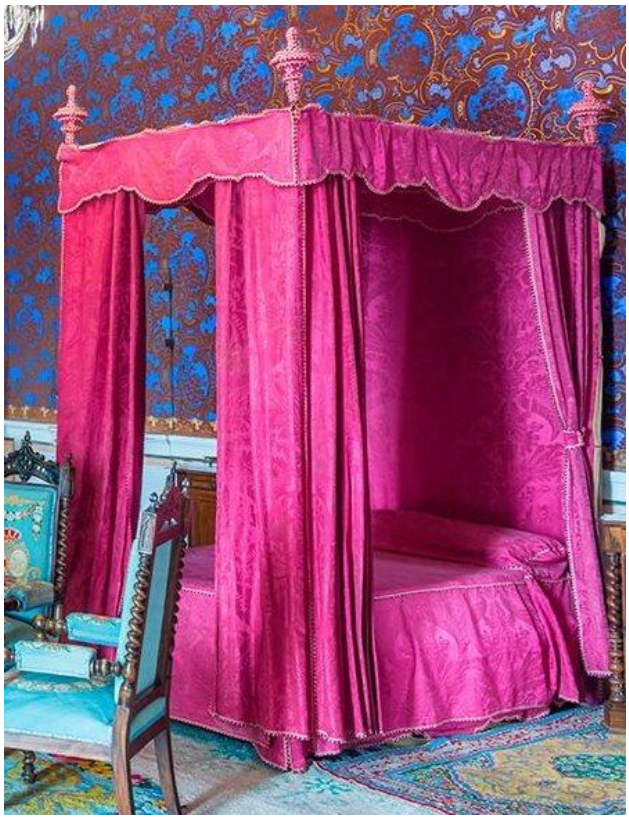


Fig. 241. Núm. de inv. 10060963. *Cama de Alfonso XII* (siglo XVIII), posible manufactura genovesa. ©Patrimonio Nacional, Palacio Real de Riofrío, Navas de Riofrío (Segovia)

El Palacio Real de Riofrío cuenta con una cama del siglo XVIII utilizada ya en la nueva centuria. Concretamente, fue en 1878 cuando el rey Alfonso XII (1857 – 1885) se retiró de la corte madrileña a este enclave por estar de luto debido a la muerte de su esposa María de las Mercedes de Borbón (1860 – 1878)[2307] [fig. 241]. El mueble es pequeño, fácil de transportar y armar, tiene estructura metálica, columnas en las esquinas y dosel del mismo tamaño que la cama. El revestimiento textil tapa por completo el armazón, cubierto con damascos de seda carmesí con diseño *della palma*. Se compone de guardamalletas de cielo, jarrones en los remates de los ángulos, colcha y cortinas de abrigo. La pasamanería es de flequillo de seda menudo y combina el carmesí con el blanco[2308].

[2306] Núm. de inv. 10002479.
[2307] Núm. de inv. 10060963.
[2308] BENITO GARCÍA, Pilar; MATEOS MARTÍN, Mario. *Op. Cit.*, p. 4.

Fig. 242. *Casulla* (siglo XVI – segunda mitad del siglo XVIII), manufactura y confección española.
©S. I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora y San Frutos, Segovia

El estudio pormenorizado de estos modelos no resulta muy interesante ya que, a diferencia del resto de los diseños que veremos a lo largo de esta tesis donde cada tejido está lleno de matices y cambios con respecto a sus contemporáneos, en el damasco de la palma el motivo siempre es el mismo y se repite sin alteraciones relevantes, sobre todo en los españoles. Aun así, hemos creído conveniente citar algunos modelos nacionales.

Fig. 243. Núm. de inv. 00.01.03.09. *Capa pluvial* (siglo XIX), manufactura española.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

La durabilidad del modelo se puede apreciar en la catedral de Segovia, donde hay expuesta una casulla con la cenefa central de terciopelo carmesí bordada con

motivos *a candelieri* del siglo XVI, que ha sido conservada gracias al cambio planteado para el resto del ornamento, un damasco blanco *della palma* de la segunda mitad del siglo XVIII[2309] [fig. 242]. En Andalucía, como ocurre en el resto del territorio, se dan multitud de ejemplos, como el de seda carmesí en la iglesia de Santa María de Medina-Sidonia, en blanco en la parroquia de San Pedro Apóstol de Arcos de la Frontera, y en verde en Santa María La Mayor en Ronda[2310].

Fig. 244 (izquierda). Núm. de inv. 00.01.10.26.2. *Paño de hombros* (siglo XIX), manufactura española.
Fig. 245 (derecha). Núm. de inv. 00.01.10.27. *Paño de atril* (siglo XIX), manufactura española.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

En la catedral de Jaén también hay una gran cantidad de ellos[2311], desde cuatro capas pluviales verdes[2312] [fig. 243], hasta unos paños de hombros color marfil[2313] [fig. 244], o un paño de atril del mismo tono[2314] [fig. 245]. También hay siete capas pluviales que tienen el diseño prácticamente idéntico, aunque desaparecen las granadas

[2309] Expuesta en la capilla de Nuestra Señora del Rosario.
[2310] Núm. de inv. 1102300060269, 1100600070230, y 290840018128, respectivamente. Cit. en: BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos de seda…", p. 91.
[2311] Los tuvimos en cuenta con anterioridad en: AMARO MARTOS, Ismael. "Diseños europeos en…", pp. 279 – 280.
[2312] Núm. de inv. 00.01.03.09 (cuatro capas pluviales). Sacristía Mayor, armario 3.
[2313] Núm. de inv. 00.01.10.26.1 (dos paños de hombros) y 00.01.10.26.2 (paño de hombros). Sacristía Mayor, armario 10.
[2314] Núm. de inv. 00.01.10.27. Sacristía Mayor, armario 10.

habituales de este modelo[2315] [fig. 246]. Una de ellas es la morada que ya habíamos visto que tenía las caídas y el capillo con motivos bizarros [fig. 214]. Además hay tres cojines del mismo color[2316] [fig. 130].

Fig. 246. Núm. de inv. 00.01.05.05.1. *Capa pluvial* (siglo XIX), manufactura española.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

En el resto de la diócesis encontramos: una casulla blanca en el convento de Nuestra Señora de los Remedios de Fuente del Rey[2317], una casulla carmesí, dos moradas y tres paños de atril, rojo, negro y morado respectivamente, en la iglesia de Santa María de Consolación de Alcalá la Real[2318]; dos casullas negras, una carmesí, tres blancas y una verde en la parroquia de Santa María la Mayor de Andújar[2319]; una capa pluvial morada y dos rojas en la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Iznatoraf[2320] [fig. 288], una cenefa rosa perteneciente a una casulla en la parroquia de Santa María Magdalena de Jaén[2321] [fig. 247], dos dalmáticas verdes en la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Rus (Jaén)[2322] [fig. 248], dos casullas y una dalmática carmesíes, y una casulla rosa, en la basílica de Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda[2323]; una casulla carmesí en la parroquia de San Nicolás de Bari de la misma

[2315] Núm. de inv. 00.01.05.05.1 (seis capas pluviales), 00.01.05.05.2 (tres cubrecálices, que sí tiene las granadas) y 00.01.05.05.3 (bolsa de corporales). Sacristía Mayor, armario 11 y antesacristía, armario 2.
[2316] Núm. de inv. 00.01.11.16.1. Sacristía Mayor, armario 11.
[2317] Coro alto, armario, puerta 2.
[2318] Sacristía, cajonera, cajón 1 (primera casulla) y 2 (las siguiente dos casullas); cajón 3 (paños de atril).
[2319] Sacristía de la capilla del Sagrario o del Conde, armario, puerta 2.
[2320] Sacristía, armario, puerta izquierda.
[2321] Sacristía.
[2322] Ropero del coro alto.
[2323] Casa de la Santera, armario 2.

ciudad[2324], y cuatro casullas con sus respectivas estolas en la colegiata de Santiago de Castellar, de colores azul, rojo, morado y verde[2325].

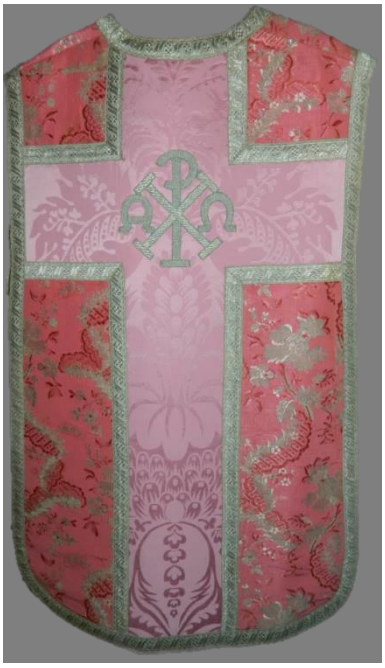


Fig. 247 (izquierda). *Casulla* (1750 – 1770, siglo XIX), posible manufactura francesa, manufactura y confección española. © Iglesia parroquial de Santa María Magdalena, Jaén
Fig. 248 (derecha). *Dalmática* (1760 – 1790, siglo XIX), posible manufactura francesa, manufactura y confección española. ©Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, Rus (Jaén)

5.2.5. Naturalismo

Desde la literalidad, el naturalismo es una "tendencia artística que trata de seguir y representar lo más fielmente posible a la naturaleza, huyendo del idealismo"[2326], se diferencia del realismo porque este "añade a la intención reproductiva una relación dialéctica y un juicio del artista sobre la realidad interpretada"[2327]. En 1787 encontramos dicho término en el diccionario pero no tiene nada que ver con la acepción que buscamos, aunque sí recalca que el naturalista es aquel que estudia o ha estudiado la naturaleza, es decir, tiene que ver con el medio físico[2328]. El tipo de naturalismo al que hacemos referencia está directamente relacionado con la flora y la vegetación, la naturaleza.

[2324] Sacristía, cajonera, cajón 7.
[2325] Sacristía, cajonera.
[2326] FATÁS, Guillermo; BORRÁS, Gonzalo M. *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*. Madrid: Alianza, 2008, p. 230.
[2327] *Ibídem*. p. 276.
[2328] TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con*…, 1787, p. 651, 2.

Peter Thornton habla de un estilo "seminaturalista" pero, en nuestra opinión, creemos que es más conveniente anteceder la descripción del naturalismo en vez de delimitarlo cronológicamente como un hecho independiente, ya que no puede ser aún desligado de los caprichos anteriores. La flor fue el tema principal de las decoraciones en toda la Edad Moderna[2329]. Desde el año 1700 el diseñador de sedas estuvo más preocupado por intentar que las flores que decoraban sus tejidos parecieran naturales que por los motivos aún vigentes. Como hemos visto, se encontraban entre los modelos bizarros y los encajes, y tienen una notable presencia hasta la década de 1720. Después llegó el naturalismo para cumplir el objetivo pictórico que se habían marcado[2330].

Para empezar, hay que dejar claro que el naturalismo al que aspiraban implicaba color, pues no podrían parecerse a la realidad si para su labrado usaban hilos de plata sobredorada o de su color. Por tanto, aunque en los tejidos bizarros y de encaje encontremos motivos florales, no siempre son seminaturalistas, solo lo son aquellos que intentan parecerse a la realidad. Sin embargo, entre los ejemplos conservados predominan aquellos que hacen uso de los hilos metálicos, porque se consideraban más ricos y estaban en consonancia con el gusto Barroco[2331].

El intento de realismo fue a más, tanto en los colores como en los contornos. La gama fue yuxtapuesta inteligentemente como previamente se hizo en el bordado tras los avances de Federico Nave, técnica mucho más fácil para conseguir estos resultados. Si bien es cierto que el seminaturalismo aún era un modelo incompleto, superior a lo visto en el siglo XVII, pero pendiente de recorrer un largo camino hasta llegar al verdadero naturalismo[2332].

Entre 1720 y 1725 comenzaron a aparecer los tejidos seminaturalistas puros, donde las flores aisladas, reproducidas fielmente de la naturaleza, se desprendían de la masa compacta formada por follaje, hojas y encajes[2333]. La mayoría de estos modelos siguen un esquema simétrico derivado de la decoración *a dentelle*. Como veremos más tarde, los tejidos naturalistas se caracterizaron por ser anárquicos, y estos no lo eran,

[2329] ANQUETIL, Jacques. *Op. Cit.*, p. 83.
[2330] THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, p. 102.
[2331] *Ibídem*. p. 102.
[2332] *Idíd*., p. 106.
[2333] JELMINI, Jean-Pierre; CLERC-JUNIER, Caroline; KAEHR, Roland. *Op. Cit.*, p. 38.

pero aun así supusieron un verdadero avance a lo largo de la década para anticipar los textiles posteriores[2334].

Los motivos naturalistas fueron creados en Lyon, pero se extendieron a otros centros de Francia, como Tours, y a toda Europa[2335], un interés probablemente motivado por la ya citada pintura de flores, tan del gusto del momento[2336]. También supusieron una fuerte influencia las estampas de botánica que se publicaron en esa época y que sirvieron de modelo para numerosos diseños[2337]. Aunque, sin duda, todo el mérito es de los diseñadores que, con su talento, contribuyeron a que Lyon fuese el centro manufacturero más importante[2338]. Los dibujantes eran enviados regularmente a París por los fabricantes, donde frecuentaban a los pintores floristas y el *Jardin des Plantes*. Al mismo tiempo, estaban inmersos en las nuevas modas referentes a los muebles y el vestuario[2339].

La moda evolucionó con bastante rapidez. Las flores crecieron, dominaron la totalidad del fondo y dieron de lado a los elementos ornamentales anteriores[2340]. La simetría fue sustituida por asimetría, y para ello analizaron la vegetación y la flora, entremezclada con detalles como guirnaldas, estructuras arquitectónicas, peletería, conchas[2341], frutas y jarrones[2342]. Al producir flores de aspecto natural los diseñadores se dieron cuenta rápidamente de que la fórmula asimétrica ofrecía un marco mucho más adecuado para sus composiciones. Las flores, después de todo, rara vez se regían por leyes simétricas[2343].

Los colores florales adquirieron un papel fundamental y un significado expresionista, más que en modas textiles anteriores, que podíamos denominar impresionista[2344]. Estos seguían unos parámetros de eclosión cromática y sombreado, con porciones paralelas de diferentes tonos ascendentes o descendentes en función de la luz o el contraste deseado en la flor, lo cual aumentaba la sensación de naturalismo y el

---

[2334] THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, p. 107.
[2335] BENITO GARCÍA, Pilar. "Casulla, estola y…", p. 124.
[2336] BARELLA, Albert. *Op. Cit.*, p. 62.
[2337] SALADRIGAS CHENG, Sílvia. "Diseños en el tiempo: florales (II)… ", p. 43.
[2338] MORIBAYASHI, Sotoo. *Op. Cit.*, p. 41.
[2339] ANQUETIL, Jacques. *Op. Cit.*, p. 83.
[2340] KING, Monique; KING, Donald. *Op. Cit.*, p. 269.
[2341] MORIBAYASHI, Sotoo. *Op. Cit.*, p. 41.
[2342] Núm. de inv. 1102300060641, 1102300060386, y 1102300060381.
[2343] THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, p. 117.
[2344] GEIJER, Agnes. *Op. Cit.*, p. 157.

efecto de tridimensionalidad[2345]. El sombreado se tuvo muy en cuenta porque gracias a ese efecto pictórico se conseguía la apariencia deseada. Según el diseñador lionés Jacque-Charles Dutillieu (1718 – 1782) fue Courtois el inventor de este método:

> "En 1730, un diseñador de Lyon, llamado Courtois, quería romper con la tradición de las telas que representaban objetos de un solo tono... [y] solo habíamos obtenido formas planas cuyo contorno delicado era la única gracia. Courtois, genio inventivo, concibió una degradación completa, es decir, metió un tono claro, luego un tono menos claro y así sucesivamente hasta el más oscuro, dando cierto relieve a la imagen tejida"[2346].

El sistema de tejeduría de Courtois usaba varios hilos de un mismo color en diferentes tonos colocados uno junto al otro y clasificados de oscuro a claro. Cuando los tres o cuatro colores principales de un motivo se sombreaban, la transición entre tonos se volvía menos obvia. Con este método, las formas tridimensionales podrían representarse con mucha más sutileza[2347].

Clare Browne saca a la luz la fecha de 1732 como el paradigma del hallazgo de la tridimensionalidad, pues, según él, a partir de entonces las representaciones meramente superficiales desaparecieron[2348]. Para el resto de autores la fecha definitiva es 1733, cuando los motivos florales llegaron a su mayor tamaño[2349] al aprovechar los avances técnicos[2350], muy pictóricos y en ocasiones cercanos a la pintura de la época. Estas composiciones de frutas, flores y vegetación a veces incorporaban castillos, edificios fortificados y pequeñas escenas de género[2351], incluso cierto orientalismo[2352].

Como pueden sospechar, mucho tuvo que ver el ya citado Jean Revel y su técnica del *points rentrés*. El diseñador lionés revolucionó el panorama técnico y creativo[2353]. Con su famoso hallazgo fueron posibles los sombreados que producían medios tonos, que daban a los objetos una apariencia realista[2354]. El *berclé*, como también se le conocía, difuminaba los colores en los tejidos labrados, de tal modo que

---

[2345] KING, Monique; KING, Donald. *Op. Cit.*, p. 269.
[2346] THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, p. 116.
[2347] *Ibídem*. p. 117.
[2348] BROWNE, Clare. *Op. Cit.*, p. 8.
[2349] JENKINS, David. *Op. Cit.*, p. 554.
[2350] BROWNE, Clare. *Op. Cit.*, p. 8.
[2351] DEGL'INNOCENTI, Daniela. *Op. Cit.*, p. 12.
[2352] HARRIS, Jennifer. *Op. Cit.*, p. 182.
[2353] BENSI, Paolo. "Nuovi colori, nuove tonalita". En BUSS, Chiara (coord.). *Seta e colore*. Milán: Collezione Antonio Ratti, vol. VI, 1997, p. 58.
[2354] MORIBAYASHI, Sotoo. *Op. Cit.*, p. 41.

los motivos decorativos daban sensación de haber sido pintados[2355], degradados con efectos de relieve[2356], unos resultados que hasta entonces solo habían sido posibles con el bordado[2357]. Que Revel lo consiguiera por medio del telar fue fundamental. Por sus logros en el tejido, que parecían pinturas, se le conoció como el "Rafael de la seda", y sus modelos fueron copiados por otras manufacturas francesas y europeas, incluidas las españolas[2358].

Los colores se convirtieron en el principal medio de expresión con sus transiciones matizadas[2359]. Estos eran bastantes llamativos y creaban áreas lisas de gran formato para resaltar la exquisitez de los diseños[2360]. Como Revel fue formado como pintor, concebía sus propuestas como una obra pictórica, lo que le ayudaba a dar rienda a su creatividad y a configurar nuevas tonalidades con sus respectivos matices. Así representaba pequeños paisajes que se repetían, jugaba con los efectos de luces y sombras, y creaba auténticos cuadros pictóricos que se llevaban a cabo con tal perfección y detalle que parecían pinturas reales[2361]. En estos avances mucho tuvo que ver el montaje del telar, más complicado y lento que el empleado para los diseños anteriores y, en consecuencia, más costoso.

El trabajo de Revel fue decisivo para la decoración de las sedas de Lyon durante unos diez años[2362], aunque el diseñador no murió hasta 1751[2363]. Entre 1740 y 1742 los motivos naturalistas alcanzaron una escala masiva[2364]. A partir de entonces comenzó un nuevo cambio de gusto, posiblemente fruto del agotamiento o la saturación de esta estética tan ostentosa, visual y colorista. A pesar de esta nueva estética, el legado de Revel siguió presente, no solo por la pervivencia del uso del *points rentrés*, sino también por su identidad decorativa, pues aunque variara con el paso del tiempo, partía de una misma base naturalista. Anteriormente había ocurrido lo mismo: el naturalismo fue extraído de encajes y furias, flores que previamente habían aparecido en el bordado,

---

[2355] BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda*…, p. 52.
[2356] JENKINS, David. *Op. Cit.*, p. 554.
[2357] BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda*…, p. 52.
[2358] BENITO GARCÍA, Pilar. "Casulla, estola y…", p. 124.
[2359] BARELLA, Albert. *Op. Cit.*, p. 62.
[2360] BROWNE, Clare. *Op. Cit.*, p. 8.
[2361] JELMINI, Jean-Pierre; CLERC-JUNIER, Caroline; KAEHR, Roland. *Op. Cit.*, p. 38.
[2362] *Ibídem*. p. 38.
[2363] HARRIS, Jennifer. *Op. Cit.*, p. 182.
[2364] BROWNE, Clare. *Op. Cit.*, p. 8.

y con anterioridad en damascos y terciopelos genoveses, triunfos vegetales, grutescos y piñas.

Fig. 249. Núm. de in. 40932. *Diseño* (1733), Jean Revel. ©Museé Historique des Tissues, Lyon

Los tejidos puramente naturalistas que aquí expondremos pueden ser catalogados entre 1733, cuando fue implantado el estilo Revel, y 1742, la cúspide del naturalismo. El primero de los diseños que debemos señalar es, como no, del diseñador lionés [fig. 249]. En el boceto aparece una inscripción, "J. Revel… a Lyon, 22e Dec. 1733"[2365], y muestra muy bien la superposición de tramas y sus altas capacidades para representar flores, hojas y otras formas de la naturaleza con un gran relieve.

Fig. 250. Núm. de inv. MV 4484. *Retrato de un hombre desconocido* (1730 – 1740), Carle van Loo. ©Château de Versailles, Versalles

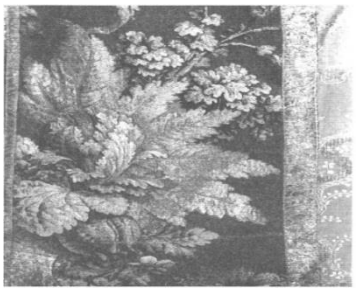
[2365] Núm. de in. 40932. Musée des Tissus, Lyon.

Uno de los ejemplos más enigmáticos es el ya citado *Retrato de un hombre desconocido*, pintado Carle van Loo y fechado entre 1730 y 1740[2366] [fig. 250]. En él aparece un elegante señor con un *banyan* azul con flores de muchas clases y colores. Las de mayor tamaño son de color naranja y muestran la ya clásica degradación de oscuro a claro. También hay otras azules pequeñitas que combinan tramas que matizan el color, y otras más grandes que en su interior guardan frutos, como si fueran granadas o bulbos, se advierte además algún racimo, entre tantas ramas y hojas.

Fig. 251. Núm. de inv. 909.33.1. *Banyan* (1735 – 1740, cortada sobre 1780), manufactura francesa. ©Royal Ontario Museum, Toronto

El *banyan* del cuadro de van Loo es muy parecido al conservado en el Royal Ontario Museum de Toronto[2367]. La decoración es casi en su totalidad floral, con color verde de base y ornamentación en tonos cálidos, aunque entre los motivos vegetales matizados hasta mimetizarse con el color del fondo aparecen pequeñas escenas naturales con cielo azul, donde las montañas se funden con la parte posterior. En el ángulo inferior derecho de cada uno de estos marcos vegetales hay una casita de color ocre que combina perfectamente con los pétalos o rocas del mismo tono, que se mezclan con el resto de florituras de colores.

[2366] Núm. de inv. MV 4484. Château de Versailles.
[2367] Núm. de inv. 909.33.1. (1735 – 1740, cortada sobre 1780), manufactura francesa.



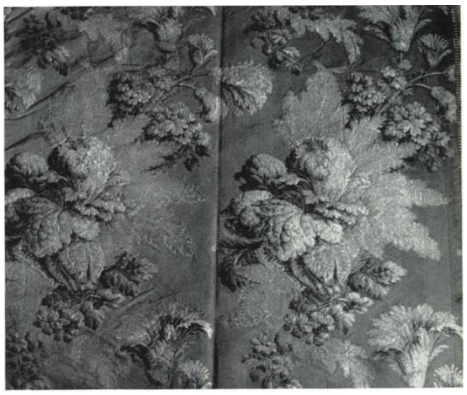


Fig. 252 (izquierda). *Casulla* –detalle– (*Ca*. 1735), manufactura lionesa.
©Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, Lezuza (Albacete)
Fig. 253 (derecha). Núm. de inv. 26.168. *Tejido* (1735), Jean Revel.
©Museé Historique des Tissues, Lyon

En la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora, en Lezuza (Albacete), hay una casulla verde con los laterales naturalistas con diseño de Jean Revel[2368] [fig. 252], pues es igual que el fragmento conservado en el Museé Historique des Tissues de Lyon[2369], datado en 1735[2370] [fig. 253]. Otros tejidos naturalistas encontrados en ciudades españolas se dan cita, por ejemplo, en la iglesia de Santa María de Medina Sidonia[2371].

Fig. 254. Núm. de inv. 1991.220. *Chupa* (1733 – 1734), manufactura y confección francesa.
©The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

[2368] PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. "Un repertorio suntuario…", p. 141.
[2369] Núm. de inv. 26.168. Entendemos que Pérez Sánchez se refiere a: THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, s.p. (71B. *Ca*. 1735). Que erróneamente dispuso en la p. 176.
[2370] PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. "Un repertorio suntuario…", p. 142.
[2371] BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos de seda…", p. 94.

Anteriormente explicábamos las chupas a través de un ejemplo del Metropolitan Museum [fig. 254]. Aunque es de color rosa, la parte labrada tiene fondo plateado y entre sus flores naranjas, rosas y azules hay gerberas, lirios y claveles. En el mismo museo señalábamos un vestido "a la polonesa" confeccionado con un tejido de fondo verde e iris rojos de gran formato, con varias escalas tonales que le confieren mayor realismo [fig. 66]. Le acompañan guirnaldas de margaritas degradadas en el mismo color y orquídeas amarillas. También hay tulipanes azules y claveles rosas.

Fig. 255. *Casulla* –detalle– (1733 – 1742), posible manufactura francesa y confección española. ©Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, Rus (Jaén)

En la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Rus hay una casulla azul con una cenefa central con una preciosa variedad floral que podríamos catalogar incluso de exótica[2372] [fig. 255]. De los tallos parecen colgar campanillas de color amarillo y rosas llenas de matices, con los pétalos más blancos dispuestos en la parte central, donde se supone que proyecta la luz. También hay tréboles, algunos de ellos incluyen tramas plateadas, y bayas de color rojo. Por último, aparecen grandes flores que simulan campánulas abiertas plateadas cargadas de ricos detalles.

[2372] Guardarropa del coro alto.

Fig. 256. *Casulla* (1733 – 1742), posible manufactura francesa y confección española.
©Basílica de Santa María de los Reales Alcázares, Úbeda (Jaén)

La basílica de Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda tiene una casulla y dos dalmáticas blancas con exquisitos conjuntos florales[2373] [fig. 256]. En estos ornamentos se dan cita claveles rosas con tallos verdes cargados de movimiento y lilas a los lados, conjuntos de rosas rosas, campanillas rosas, orquídeas, dientes de león, y hasta un riachuelo.

Fig. 257 (izquierda). Núm. de inv. 00.03.01.126. *Bolsa de corporales* (1733 – 1742), posible manufactura francesa y confección española.
Fig. 258 (derecha). Núm. de inv. 00.03.01.77.2. *Bolsa de corporales* (1733 – 1745), posible manufactura francesa y confección española.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

Junto a piezas puramente naturalistas, como la bolsa de corporales blanca con flores muy variadas en tonos rosas, rojos y azules[2374] [fig. 257]; el manípulo y la bolsa de corporales naranjas con rosas azules y celosía[2375] [fig. 258] o la casulla del mismo

[2373] Casa de la Santera, armario 2.
[2374] Núm. de inv. 00.03.01.126. Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1.
[2375] Núm. de inv. 00.03.01.77.1 y 00.03.01.77.2 (respectivamente). Capilla de la Virgen de las Angustias,

color de flores gigantes rojas[2376] [fig. 259], en la catedral de Jaén reconocemos otras obras singulares enmarcadas dentro de este estilo[2377]. En la exposición *Splendor Europae. Arte europeo en la diócesis de Jaén* se mostró una casulla de fondo rojo guarnecida con galón dorado salomónico[2378], fechada entre 1733 y 1745 por la conservadora Pilar Benito García[2379] [fig. 260]. La peculiaridad de su diseño radica en un *horror vacui* barroco, basado en adornos vegetales junto a torreones y murallas mucho más pequeños y desproporcionadas, además de *putti* armados con tridentes, ánforas y delfines.

Fig. 259 (izquierda). Núm. de inv. 00.01.10.22. *Casulla* (1733 – 1742), posible manufactura francesa y confección española.
Fig. 260 (derecha). Núm. de inv. 00.01.03.53.2. *Casulla* (1733 – 1745), posible manufactura francesa y confección española.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

También destacamos el terno blanco confeccionado con un tejido de fondo blanco ornamentado con grandes claveles rojos y alguna flor morada, con elementos arquitectónicos como arcos o celosías, frutales cítricos de tonos amarillos y decorativos de estilo paisajístico[2380] [fig. 261]. La capa pluvial, al tener cosidos dos broches, uno

armario 1.
[2376] Núm. de inv. 00.01.10.22. Sacristía Mayor, armario 10. BENITO GARCÍA, Pilar. "Textiles para la…", pp. 58 – 59.
[2377] Todas las piezas de la seo en: AMARO MARTOS, Ismael. "Diseños europeos en…", pp. 284 – 285.
[2378] Núm. de inv. 00.01.03.53.1 (tres bolsas de corporales), 00.01.03.53.2 (tres casullas), 00.01.03.53.3 (tres estolas), 00.01.03.53.4 (manípulo) y 00.01.03.53.5 (dos manípulos). Sacristía Mayor, armarios 3 y 10 y antesacristía, armario 1. BENITO GARCÍA, Pilar. "Textiles para la…", pp. 58 – 59.
[2379] BENITO GARCÍA, Pilar. "Casulla, estola y…", p. 124.
[2380] Núm. de inv. 00.01.03.07.1 (cuatro manípulos), 00.01.03.07.2 (tres estolas), 00.01.03.07.3 (casulla), 00.01.03.07.4 (dos dalmáticas), 00.01.03.07.5 (capa pluvial), 00.01.03.07.6 (dos collarines) y 00.01.03.07.7 (cubrecáliz). Sacristía Mayor, armarios 3 y 9 y antesacristía, armario 2. AMARO

con el escudo de fray Benito Marín, que mandó un terno blanco en 1760 y fue completado en 1771, y otro de la fábrica valenciana "M. GARÍN HIJOS", fundada en 1820, se ha pensado erróneamente que podría tratarse del conjunto donado por el obispo, salido de los telares primitivos de la manufactura[2381]. La realidad es que se trata de dos apliques cosidos con posterioridad, probablemente tras la quema, cesión o venta del terno original de fray Benito Marín y aprovechando uno de los enganches de las capas pluviales de Garín, que vendió una gran cantidad de ornamentos a la diócesis de Jaén desde el siglo XIX. Además, el terno de fray Benito Marín era de lama, y este no lo es[2382]. Por la exquisitez de las tonalidades del terno de la catedral de Jaén, el diseño tan minucioso y vivaz, la elegancia de las formas y, por supuesto, la competencia feroz de los tejidos extranjeros en tierras españolas, que llevó a la ruina a muchas de las manufacturas nacionales, es muy probable que este conjunto fuese confeccionado con unas de esas telas francesas que emulaban los trabajos de Revel, cosido, eso sí, por el entonces hábil sastre de la catedral, Alonso de Aranda.

Fig. 261. Núm. de inv. 00.01.03.07.5. *Capa pluvial* (1733 – 1742), posible manufactura francesa y Alonso de Aranda. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

MARTOS, Ismael. "Al hilo de…", p. 18. La catalogamos en: AMARO MARTOS, Ismael. "Capa pluvial". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 100 – 101.

[2381] ANGUITA HERRADOR, Rosario. "Terno blanco de…", p. 266. La documentación que maneja también la hemos trabajado en la presente tesis doctoral: AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 22 de marzo de 1760, y AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 20 de septiembre de 1771.

[2382] Junto a la documentación de la que habla la profesora Rosario Anguita Herrador, del 20 de septiembre de 1771, tenemos otra del 23 de abril que vuelve a repetir que se trata de un terno de tisú. AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 23 de abril de 1771.

Como ejemplos españoles podemos tratar la casulla, cubrecáliz y bolsa de corporales de fondo blanco con decoración barroca dorada[2383] [fig. 262]. Ese atavío en torno a un eje de simetría recuerda en su estructura a los encajes, si bien esta incluye bulbos, vegetación marina y demás elementos bizarros. Estos trabajan como soportes de algunas decoraciones florales de gran viveza y naturalismo, sobre todo las flores rojas y moradas de gran formato.

Fig. 262. Núm. de inv. 00.01.03.22. *Casulla* (segunda mitad del siglo XVIII), manufactura española. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

La iglesia de San Ildefonso de Jaén guarda dos casullas[2384], un cubrecáliz[2385] y una bolsa de corporales pertenecientes al mismo terno y con el mismo tejido de la casulla que hemos citado en la catedral[2386] [fig. 259]. Ya la propia utilización del textil por parte de ambos sastres nos habla de la llegada de una costosa remesa ofrecida a los más importantes templos de la ciudad. La de la catedral parece menos simétrica porque han cortado el tejido al bies en franjas estrechas y luego las han colocado en la cenefa central y los laterales, de tal forma que da la sensación de estar ante un diseño asimétrico. En San Ildefonso, por su parte, han dispuesto el tejido siguiendo el orillo y dejando ver que se trata de una tela simétrica, que entre florituras diagonales posee siempre un conjunto floral central, con una gran flor roja abierta, otras del mismo color más pequeñas alrededor y algunas de color azul.

[2383] Núm. de inv. 00.01.03.22, 00.03.01.114.1 y 00.03.01.114.2 (respectivamente). Sacristía Mayor, armario 3 y capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1.
[2384] Sacristía, cajonera izquierda, cajón 2.
[2385] Sacristía, cajonera izquierda, cajón 1.
[2386] Sacristía, cajonera derecha, cajón 1.

Fig. 263. *Casulla* (1733 – 1742), posible manufactura francesa y confección española.
©Iglesia parroquial y Santa Capilla de San Andrés, Jaén

En la capilla de San Andrés de Jaén hay una casulla morada ricamente decorada con motivos vegetales, florales, paisajísticos con un riachuelo y frutas como uvas y granadas, de acusada simbología cristológica [fig. 263]. La distribución de los mismos es puramente barroca, ya que ocupan todo el tejido en torno a un eje central en cada una de las extensiones del *rapport*[2387].

5.2.6. Rococó

Tras la década de naturalismo enriquecido por Jean Revel, con seguidores que no siempre ejecutaron tales diseños con la misma maestría que el creador, no es de extrañar que la exageración de estos modelos en lo que respecta al color impresionista, la forma y el tamaño de las flores acabara cansando a las masas[2388]. El uso abusivo de los colores vibrantes saturó al ojo humano y acabó por necesitar un periodo de descanso, de barbecho cromático, que propició un cambio en la paleta y apostó por colores pasteles y delicados[2389], vivos pero no chillones[2390]. Para que el naturalismo desapareciese sería necesario buscar nuevos elementos decorativos que lo sustituyesen,

[2387] Exposición Permanente de Arte Sacro, vitrina.
[2388] GEIJER, Agnes. *Op. Cit.*, p. 157.
[2389] SALADRIGAS CHENG, Sílvia. "Diseños en el tiempo: florales (II)… ", p. 44.
[2390] MORANT, Henry de. *Op. Cit.*, p. 425.

pero los diseñadores no encontraron nuevos influjos en los que posar su mirada, así que optaron por una destrucción progresiva de esta moda[2391]. Aunque eso no significó la pérdida del *points rentrés*, que siguió en uso aunque los motivos fueran más pequeños y los modelos más ornamentales[2392].

A partir de 1740 aproximadamente las flores se volvieron menos naturales y más estilizadas, no tan amontonadas como en la década anterior[2393]. En un afán de ligereza, dibujado sobre todo a partir de 1742, disminuyeron su tamaño[2394] y adquirieron dimensiones reales[2395]. Ahora empezaron a organizarse en sentido vertical[2396], de forma serpenteante, acompañadas de cintas que iban marcando su discurrir por el fondo[2397]. También lo hacían las finas ramas que se desarrollaban sobre el fondo del tejido con elegancia; estas iban al encuentro de florecitas sueltas, en ramos, zarcillos[2398], cestos o jarrones, inspirados en grabados y pinturas[2399]. A veces también se unían a guirnaldas florales que caían con gusto sobre las ramas o serpentín. Los ramilletes podían anudarse a fingida pasamanería o volantes de encaje[2400], un indispensable en la moda que se trasladó a la decoración de los tejidos otra vez[2401]. En ocasiones se sumaban cintas que imitaban peletería, como leopardo o armiño, e incluso se añadían plumas[2402].

En los primeros años de la década de 1740 fue habitual que los principales diseñadores del momento se permitieran algunas licencias, probablemente consecuencia del estilo sobrecargado que les antecedió y del que no se libraron tan fácilmente. Las composiciones florales agrupadas en ramilletes no seguían una línea simétrica, sino que danzaban por el textil con muchas florituras[2403] y en ocasiones hacían uso de elementos de jardinería[2404]. Las cintas y demás motivos citados se prestaban a enredarse y a veces

---

[2391] THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, p. 125.
[2392] KING, Monique; KING, Donald. *Op. Cit.*, p. 270.
[2393] THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, p. 125.
[2394] BROWNE, Clare. *Op. Cit.*, p. 8.
[2395] MORANT, Henry de. *Op. Cit.*, p. 405.
[2396] BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos de seda…", p. 94.
[2397] THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, p. 125.
[2398] BARELLA, Albert. *Op. Cit.*, p. 63.
[2399] PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. "Algunos aspectos del arte textil de ostentación en Murcia: alfombras, colgaduras y tapices de los siglos XVII y XVIII". *Imafronte*, núm. 12 – 13, 1996 – 1997, p. 282.
[2400] BARELLA, Albert. *Op. Cit.*, p. 63.
[2401] JELMINI, Jean-Pierre; CLERC-JUNIER, Caroline; KAEHR, Roland. *Op. Cit.*, p. 39.
[2402] SALADRIGAS CHENG, Sílvia. "Diseños en el tiempo: florales (II)… ", p. 44.
[2403] THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, p. 125.
[2404] MORANT, Henry de. *Op. Cit.*, p. 425.

eran rizados hasta que volvían a recoger el siguiente ramo. Tal aglomeración se despejó a medida que fueron avanzando los años[2405].

En ocasiones Revel incorporó a sus creaciones la famosa rocalla, motivos ornamentales de roca y concha[2406], ingrediente esencial de toda decoración rococó que se precie[2407] y que tuvo especial peso a partir de 1743[2408]. De hecho Philippe Minguet identifica el Rococó como "decoración rocalla"[2409]. Al igual que las flores y la botánica, su representación también estuvo directamente relacionada con el estudio de la naturaleza[2410]. No obstante, fueron pocos los que hicieron uso de estos motivos puros, pero no por ello dejaron de fantasear con otros elementos propios de este estilo como la delicadeza, la ligereza, la alegría y el encanto[2411].

El Rococó estaba libre de restricciones en todos los campos del arte, era un estilo de formas extravagantes y de marcada asimetría. Los motivos más repetidos, aparte de la rocalla, eran los roleos en forma de C y S y los de tipo naturalista, como frutas y flores. Como hemos comentado en párrafos anteriores, en el caso de los tejidos tuvieron mucho más peso estos últimos, tanto en el bordado como en los labrados. Además, fue común encontrarlos junto a las "chinerías", que seguían haciendo las delicias de nobles y burgueses[2412].

Las ramas, cintas, pieles, volantes de encaje y demás acompañamientos de flores, frutas, ramilletes y guirnaldas evolucionaron de la forma serpenteante a los suaves zigzags alrededor de 1745[2413]. Así se dio lugar a diseños más geométricos[2414]. La claridad de los motivos dio paso a ornamentos más elaborados a finales de la década[2415]. La ruptura del estilo se produce entre 1752 y 1753. Las flores mantuvieron un tamaño natural, como ocurría desde la década de los cuarenta, pero sus tallos eran más cortos y se eliminaron hojas adicionales. Además fue característico un mayor uso de la plata y la creación de fondos con textura. Más tarde, las flores redujeron su tamaño y se volvieron

---

[2405] THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, p. 125.
[2406] MORIBAYASHI, Sotoo. *Op. Cit.*, p. 41.
[2407] THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, p. 127.
[2408] JENKINS, David. *Op. Cit.*, p. 554.
[2409] MINGUET, Philippe. *Estética del Rococó*. Madrid: Cátedra. Cuadernos de Arte, 1992, p. 233.
[2410] ROTHSTEIN, Natalie. *The Victoria & Albert…*, p. 17.
[2411] THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, p. 127.
[2412] JACKSON, Anna. *Op. Cit.*, pp. 50 y 54.
[2413] JELMINI, Jean-Pierre; CLERC-JUNIER, Caroline; KAEHR, Roland. *Op. Cit.*, p. 38.
[2414] HARRIS, Jennifer. *Op. Cit.*, p. 182.
[2415] BROWNE, Clare. *Op. Cit.*, p. 8.

más estilizadas, por influencia francesa[2416]. La primera en llevar este tipo de tejidos de flores pequeñas con mucho oro y plata fue *madame* du Barry (1743 – 1793)[2417].

Fig. 264. Núm. de inv. P002467. *Madame de Pompadour* (1763 – 1764), François-Hubert Drouais. ©Museo Nacional del Prado, Madrid

Supuestamente, esta moda acabó en 1755[2418]. No fue así, prosiguió en la década de 1760[2419]. La reducción del tamaño de las flores, los colores pasteles combinados con fondos claros o directamente blanco y la simplificación de los tallos fue a más, quedando en simples líneas de unión entre flores o ramilletes y, si acaso, añadieron los ya citados volantes de encaje del mismo color que el fondo mate pero en brillo, lo cual implementaba la delicadeza de estas telas. A este periodo correspondería el retrato que François-Hubert Drouais realiza de *Madame de Pompadour* entre 1763 y 1764[2420] [fig. 1764], muy del estilo de la casulla blanca de la iglesia de San Juan de Dios de Murcia[2421].

[2416] ROTHSTEIN, Natalie. *The Victoria & Albert*…, pp. 7 – 8.
[2417] FLEMMING, Ernst. *Op. Cit.*, p. 31.
[2418] JENKINS, David. *Op. Cit.*, p. 554.
[2419] JELMINI, Jean-Pierre; CLERC-JUNIER, Caroline; KAEHR, Roland. *Op. Cit.*, p. 38.
[2420] Núm. de inv. P002467. Museo Nacional del Prado, Madrid.
[2421] PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. "Las artes suntuarias…", pp. 118 (lám. 2) y 129.

Fig. 265. Núm. de inv. P004172. *Bárbara de Braganza, reina de España* (*Ca*. 1750 – 1758), copia de Louis-Michel van Loo. ©Museo Nacional del Prado, Madrid

En el museo del Prado hay un retrato de *Bárbara de Braganza, reina de España*, copiado de un original de Louis-Michel van Loo, que no han sabido datar por falta de documentación[2422] [fig. 265]. Si tenemos en cuenta que murió en 1758, con tan solo 46 años, y que por aquel entonces imperaba el estilo rococó en los tejidos, como se advierte en su vestido, podemos defender que se trata de una pintura de los años cuarenta o cincuenta. La tela es dorada y está decorada con finísimas ramas verdes con hojas, a las que se le suman algunos detalles curvilíneos del color del fondo. Esto que nos hace decantarnos más por la segunda década, pues en los años cuarenta aún llevaba reminiscencias naturalistas, como en *La Familia de Felipe V* del mismo autor, que citamos en el contexto histórico [fig. 41]. En esta obra, de 1743, la reina porta un vestido con ramajes dorados ascendentes, que son acompañados por ramilletes florales de colores pasteles, muy en sintonía del primer rococó, no tan fino.

[2422] Núm. de inv. P004172.

Fig. 266. Núm. de inv. T.431-1967. *Jubón* (1739 – 1760), manufactura y confección inglesa. ©Victoria and Albert Museum, Londres

En el Victoria and Albert Museum de Londres hay un jubón de manufactura inglesa datado entre 1739 y 1760 porque, dadas sus características, puede pertenecer de forma muy concreta a este periodo[2423] [fig. 266]. Sobre un fondo gris los ramajes cargados de hojas ascienden por el tejido con flores azules y rosas a su paso. Aún se advierte cierto aire naturalista en su tridimensionalidad, aunque la delicadeza, e incluso la palidez de los tonos, advierte de un cambio cromático y morfológico. Más delicado es el vestido "a la francesa" del Museo Galliera de París, datado entre 1750 y 1760[2424] [fig. 267]. El conjunto resume muy bien la estética rococó, con pequeñas flores que siguen un ritmo serpenteante y sutil que, además, ha dejado de lado el naturalismo en favor de la riqueza del hilo de plata sobredorado sobre un fondo plateado.

Fig. 267. Num. de inv. GAL15611.D.37 A/B. *Robe à la française* (1750 – 1760), manufactura y confección francesa. ©Palais Galliera, Musée de la Mode, París

[2423] Núm. de inv. T.431-1967.
[2424] Num. de inv. GAL15611.D.37 A/B.

Por mostrar una pieza curiosa, cabe destacar la casulla blanca del Museo de los Tejidos de Lyon, datada en torno a 1765[2425] [fig. 268]. El ornamento es extraordinario por incluir cintas serpenteantes con pelo de color marrón sobre el fondo blanco, como si de una estola de peletería se tratase. También se combinan con cintas de plumas azules, entorchadas con serpentín de armiño. Esta casulla es especialmente inusual porque incluye todos los elementos que normalmente son accesorios en los textiles rococó y que solo en contadas ocasiones acompañan a las flores, las verdaderas protagonistas de este momento. Como decimos, no es algo muy habitual, aunque en la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Lezuza hay una casulla de 1760 de color verde con cintas de peletería a base de manchas intercaladas con suaves franjas onduladas en tonos crudos con vibrantes lacerías[2426].

Fig. 268. *Casulla* (*Ca*. 1765), manufactura y confección francesa. ©Museé Historique des Tissues, Lyon

Patrimonio Nacional cuenta con varios tejidos con decoración en zigzag, la cual marcó los últimos años de esta moda rococó, entre los que destacan el ya citado terno verde del Real Monasterio de la Encarnación, con magníficos damascos genoveses, aunque lo que nos interesa esta vez es el tejido ubicado en bocamangas, jabastros y faldones de las dalmáticas, en la cenefa de la casulla, y en las caídas y el capillo de la capa pluvial [fig. 186]. En este caso el zigzag es liso y lo que presenta motitas, como si de un encaje se tratase, es el fondo. Estas formas se intercalan con exornos florales amarillos y azules, y otras líneas de flores rojas.

[2425] Núm. de inv. MT 29041.1.
[2426] PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. “Un repertorio suntuario…”, p. 142.

Fig. 269. *San Ambrosio y San Agustín* (*Ca*. 1757 – 1762), José de Medina y Anaya. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

En la catedral de Jaén hay varias esculturas de José de Medina que pueden resultar interesantes para nuestro estudio, sobre todo los *Santos Ambrosio y Agustín* de la capilla de San Miguel, datados entre 1757 y 1762[2427] [fig. 269]. Sus capas pluviales están decoradas con flores rojas unidas por tallos vegetales llenos de hojas sobre fondo blanco. Para mayor ostentación, la vegetación dorada ocupa los huecos entre los ramajes y las flores.

Fig. 270. Núm. de inv. 00.01.11.05. *Palio* –detalle– (*Ca*. 1748), posible manufactura francesa y confección española. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

[2427] PRIETO JIMÉNEZ, Néstor. "San Ambrosio y San Agustín". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 106 – 107. PRIETO JIMÉNEZ, Néstor. "San Ambrosio y San Agustín". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, p. 116.

En la seo giennense contamos además con varios ejemplos paradigmáticos[2428]. Al comenzar por el estilo imperante en los años cuarenta, debemos de destacar el palio y los faldones de las andas de la antigua custodia, decorados con tallos verdes con hojas y flores de gran formato de diferentes tipologías rojas, moradas y azules[2429] [fig. 270]. El fondo blanco no es liso, sino que plantea una decoración serpenteante dorada, con rocalla en su contorno y largas y frondosas hojas verdes en su discurrir. Este conjunto podría tratarse del referido por el arcediano de Úbeda, de parte del obispo, el 30 de marzo de 1748, ya que era de tela blanca[2430]. En la documentación histórica se destaca el protagonismo del oro y, justamente, en las piezas conservadas el hilo dorado está repartido por todo el fondo y se suma en los galones, el broche de los faldones y el finísimo rapacejo[2431]. En una casulla blanca, la cinta rosa acoge a su paso ramos de gran formato en tonos pasteles, a los que acompaña otra cinta plateada[2432] [fig. 271]. Su manípulo y la bolsa de corporales están en la iglesia de San Ildefonso[2433].

Fig. 271. Núm. de inv. 00.01.03.27.1. *Casulla* (1740 – 1750), posible manufactura francesa y confección española. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

Un elemento a destacar en la decoración rococó fue la cinta. La saya rosa y el traje del Niño Jesús a juego de la *Virgen de la Antigua* tienen una azul que anuda los

[2428] AMARO MARTOS, Ismael. "Diseños europeos en…", pp. 286 – 288.
[2429] Núm. de inv. 00.01.11.05 (palio) y 00.01.03.51 (cuatro faldones de andas de la antigua custodia). Sacristía Mayor, armarios 3 y 11.
[2430] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 30 de marzo de 1748.
[2431] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 12 de junio de 1748.
[2432] Núm. de inv. 00.01.03.27.1. Sacristía Mayor, armario 3.
[2433] Sacristía, cajonera izquierda, cajón 1; cajonera derecha, cajón 3 (respectivamente).

ramilletes con flores muy variadas en colores pasteles, que podía ser datada entre 1740 y 1753[2434] [fig. 272]. Bajo la cinta, el volante de encaje blanco sigue su recorrido.

Fig. 272. Núm. de inv. 00.01.03.03.1. *Saya de la Virgen de la Antigua* (1740 – 1753), posible manufactura francesa y confección española. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

Como ya hemos comentado, el 5 de febrero de 1750 se deshicieron de vestiduras y joyas de la *Virgen de la Antigua* para comprar un conjunto nuevo[2435]. Nada se dice sobre el color de este manto y la saya, aunque sí sabemos que sería una pieza muy rica dadas las ventas que tuvieron que hacer para costearlo. El tejido sería de sedas de muchos colores, como era propio de la época, e incluiría hilos de plata sobredorada. Al contrastar las fechas, probablemente se trate del conjunto de vestiduras blancas guarnecido con una bella puntilla de encaje de plata sobredorada[2436] [fig. 273].

Fig. 273. Núm. de inv. 00.01.03.13.1. *Manto de la Virgen de la Antigua* (después de 1750), posible manufactura francesa y confección española. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

[2434] Núm. de inv. 00.01.03.03.1 (saya) y 00.01.03.03.2 (traje del Niño Jesús). Sacristía Mayor, armario 3. AMARO MARTOS, Ismael. "Al hilo de…", p. 18. La analizamos en: AMARO MARTOS, Ismael. "Saya de la Virgen de la Antigua". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 104 – 105.
[2435] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 5 de febrero de 1750.
[2436] Núm. de inv. 00.01.03.13.1 (manto), 00.01.03.13.2 (saya), 00.01.03.13.3 (traje del Niño Jesús) y 00.01.03.13.4 (busto). Sacristía Mayor, armario 3.

La casulla y las insignias litúrgicas rosas con florecitas salteadas espolinadas con hilo de plata reflejan ese rico estilo de los años cincuenta, en el que se dio un predominio de los efectos metálicos[2437] [fig. 274]. La bolsa de corporales y algunas partes de la casulla tiene el mismo tejido de los laterales de una de las casullas rosas de la parroquia de la Magdalena de Jaén, del mismo estilo pero con serpentín rojo [fig. 247]. Más original es lo que queda en la seo de un terno rosa, posiblemente de los años cincuenta, con cintas de peletería blanca, con florecitas negras y puntos blancos en su interior, trenzadas con otras vegetales de fondo verde y ramas más oscuras, y un fino cordón dorado enrollado en su camino y anudado en los puntos donde brotan triunfos florales asimétricos[2438] [fig. 131]. En la Exposición Permanente de Arte Sacro hay un manípulo, una estola y una casulla que tiene los laterales confeccionados con un tejido de grandes flores doradas con el centro plateado y guirnaldas florales que combinan los dos metales[2439] [fig. 275]. Tras este diseño se producen líneas horizontales a base de flores moradas de felpilla.

Fig. 274 (izquierda). Núm. de inv. 00.01.03.31.1. *Casulla* (1750 – 1770), posible manufactura francesa y confección española.
Fig. 275 (derecha). *Casulla* (1750 – 1770), posible manufactura francesa y confección española.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

[2437] Núm. de inv. 00.01.03.31.1 (casulla), 00.01.03.31.2 (estola), 00.01.03.31.3 (dos cubrecálices) y 00.01.03.31.4 (bolsa de corporales). Sacristía Mayor, armario 3 y antesacristía, armario 2.

[2438] Núm. de inv. 00.01.03.52.1 (tres bolsas de corporales), 00.01.03.52.2 (dos casullas). 00.01.03.52.3 (manípulo), 00.01.03.52.4 (manípulo) y 00.01.03.52.5 (cubrecáliz). Sacristía Mayor, armarios 3 y 11 y antesacristía, armario 2. AMARO MARTOS, Ismael. "Al hilo de…", p. 18. Lo vemos más detenidamente en: AMARO MARTOS, Ismael. "Casulla". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 102 – 103.

[2439] La bolsa de corporales está en la capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1. Núm. de inv. 00.03.01.04.

El paño de atril blanco con tallos verdes enriquecidos con muchos detalles dorados y flores diferentes en tonos cálidos es una de las piezas más exquisitas y llamativas de finales del estilo de mediados de siglo[2440] [fig. 276]. Por la datación de su decoración y al tratarse de un tejido de tisú, podría ser la única pieza conservada del desaparecido *Terno blanco de fray Benito Marín*, mandado el 22 de marzo de 1760[2441] y completado el 20 de septiembre de 1771[2442], ya que parte del mismo se envió a la catedral de Baeza[2443].

Fig. 276. Núm. de inv. 00.01.10.30. *Paño de atril del Terno blanco de fray Benito Marín* (1760 – 1771), posible manufactura francesa y confección española.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

Junto a él se conserva un terno rojo que también podría ser de tiempos de fray Benito Marín, a tenor de la depuración de su diseño y de su escudo, que aparece en el broche que sujeta la capa pluvial[2444] [fig. 277]. A través de finos tallos plateados serpenteantes y paralelos, con pocas hojas, nacen pequeños ramilletes en los que alternan flores principales azules con dos menores rojas con los colores al contrario.

[2440] Núm. de inv. 00.01.10.30. Sacristía Mayor, armario 9.
[2441] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 22 de marzo de 1760.
[2442] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 20 de septiembre de 1771.
[2443] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 26 de febrero de 1772.
[2444] Núm. de inv. 00.01.05.14.1 (dos dalmáticas), 00.01.05.14.2. (casulla), 00.01.05.14.3 (capa pluvial), 00.01.05.14.4 (dos estolas), 00.01.05.14.5 (tres manípulos), 00.01.05.14.6 (dos collarines), 00.01.05.14.7 (dos bolsas de corporales) y 00.01.05.14.8 (cubrecáliz). Sacristía Mayor, armario 5 y antesacristía, armario 2.

Unos ocupan el interior de la curva y otros el exterior. El terno está guarnecido con galón de plata y el capillo de la capa pluvial incluye rapacejo[2445].

Fig. 277. Núm. de inv. 00.01.05.14.3. *Capa pluvia del Terno rojo de fray Benito Marín* (1760 – 1769), posible manufactura francesa y confección española.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

También se dieron cita ornamentos con serpentín en esta nueva década, como el terno de color rosa con rosas rojas y florecitas amarillas y azules, que brotan de finas ramas marrones entrecruzadas con el encaje del mismo color del fondo[2446] [fig. 278]. O con el serpentín blanco, como la bolsa de corporales roja[2447] [fig. 279].

Fig. 278 (izquierda). Núm. de inv. 00.01.10.05.4. *Cubrecáliz* (1760 – 1770), posible manufactura francesa y confección española.
Fig. 279 (derecha). Núm. de inv. 00.03.01.120. *Bolsa de corporales* (1760 – 1770), posible manufactura francesa y confección española.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

[2445] AMARO MARTOS, Ismael. "Al hilo de…", p. 18. La capa pluvial la analizamos en: AMARO MARTOS, Ismael. "Capa pluvial". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 108 – 109.
[2446] Núm. de inv. 00.01.10.05.1 (casulla), 00.01.10.05.2 (dos estolas), 00.01.10.05.3 (dos manípulos) y 00.01.10.05.4 (cubrecáliz). Sacristía Mayor, armario 10 y capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1.
[2447] Núm. de inv. 00.03.01.120. Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1.

Aunque como ocurre con el *Terno rojo de fray Benito Marín*, los más habituales en este década fueron los de finas ramas marrones o tallos verdes con florecitas, como el manípulo rosa de flores azules[2448] [fig. 280], el cubrecáliz y la bolsa de corporales de fondo rojo con minúsculas flores de polen verde unidas por tallos finísimos dorados[2449] [fig. 281], el manípulo y el cubrecáliz de fondo blanco con flores naturalistas rojas, azules, moradas y granates[2450] [fig. 282], y el cubrecáliz rosa de guirnaldas doradas con paisajes de estilo "chinesco", que incluye bolsa de corporales y estola, estas dos últimas con fondo blanco pero el mismo diseño[2451] [fig. 283]. Así también es el traje dorado para el Niño Jesús de la *Virgen de la Antigua*[2452] [fig. 284]. Las flores son moradas, naranjas y plateadas, de distintas clase, con hojas verdes y amarillas.

Fig. 280 (izquierda). Núm. de inv. 00.03.01.79. *Manípulo* (1760 – 1770), posible manufactura valenciana y confección española.
Fig. 281 (derecha). Núm. de inv. 00.03.01.84. *Cubrecáliz* (1760 – 1770), posible manufactura francesa y confección española.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

Fig. 282 (izquierda). Núm. de inv. 00.03.01.106.2. *Cubrecáliz* (1760 – 1770), posible manufactura francesa y confección española.
Fig. 283 (derecha). Núm. de inv. 00.01.03.14.1. *Cubrecáliz* (1760 – 1770), posible manufactura francesa y confección española.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

[2448] Núm. de inv. 00.03.01.79. Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1.
[2449] Núm. de inv. 00.03.01.84 y 00.03.01.100 (respectivamente). Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1.
[2450] Núm. de inv. 00.03.01.106.1 y 00.03.01.106.2 (respectivamente). Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1.
[2451] Núm. de inv. 00.01.03.14.1 (cubrecáliz), 00.01.03.14.2 (bolsa de corporales) y 00.01.03.14.3 (estola). Sacristía Mayor, armario 3 y antesacristía, armario 2.
[2452] Núm. de inv. 00.01.03.08. Sacristía Mayor, armario 3.

Fig. 284. Núm. de inv. 00.01.03.08. *Traje del Niño Jesús de la Virgen de la Antigua* (1760 – 1770), posible manufactura francesa y confección española.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

La parroquia de Santa María de Consolación de Alcalá la Real tiene dos cubrecálices con tejido rosa y decoración floral plateada extraídos de una antigua casulla como revelan sus formas redondeadas[2453] [fig. 285]. Entre los ramilletes se añaden unos encajes a base de líneas variopintas. Los mismos colores se repiten en una saya de la patrona de la localidad, la *Virgen de las Mercedes*, y en el traje del Niño Jesús, aunque añade cintas de encaje labradas de color rojo y predominan las flores plateadas de gran formato[2454]. Este tejido es igual que el de los laterales de la casulla de la parroquia de Santa María Magdalena de la capital [fig. 247]. Además, hay tres preciosas casullas de fondo blanco con decoración floral minuciosa de muchos colores unidas por ramajes[2455] [figs. 286, 287 y 288]. Cada una de estas casullas se compone a su vez de tejidos diferentes pero todos unidos bajo el criterio rococó de los años sesenta, con finos tallos verdes y diferentes flores menudas.

[2453] Sacristía, cajón 3.
[2454] El ajuar de Nuestra Señora de las Mercedes se conserva en un lugar reservado para las camareras de la Virgen.
[2455] Sacristía, cajón 2.

Fig. 285 (izquierda). *Cubrecáliz* (1750 – 1770), posible manufactura francesa y confección española.
Fig. 286 (derecha). *Casulla* –detalle– (1760 – 1770), posible manufactura francesa y confección española.
©Iglesia parroquial de Santa María de Consolación, Alcalá la Real (Jaén)

Fig. 287 (izquierda). *Casulla* –detalle– (1760 – 1770), posible manufactura francesa y confección española.
Fig. 288 (derecha). *Casulla* –detalle– (1760 – 1770), posible manufactura francesa y confección española.
©Iglesia parroquial de Santa María de Consolación, Alcalá la Real (Jaén)

En la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Iznatoraf de nuevo hacemos alusión a las dos capas pluviales rojas con damasco *della palma*, ya que su capillo y caídas están decorados con cintas de encaje, ramos y flores con diseño típico de los años cuarenta [fig. 289]. También hay una capa pluvial rosa con decoración plateada muy parecida a la saya de Nuestra Señora de las Mercedes [fig. 290]. Esta incluye flores de varios tamaños que brotan de tallos, que de forma sinuosa caminan en paralelo a cintas con fleco y puntilla en sentido decorativo. Además encontramos una casulla blanca con las mismas características que las de Alcalá la Real, aunque sus tallos son dorados[2456] [fig. 291].

[2456] Sacristía, armario, puerta izquierda.

Fig. 289 (izquierda). *Capa pluvial* –detalle– (1740 – 1770), Posible manufactura francesa, manufactura y confección española.
Fig. 290 (derecha). *Capa pluvial* –detalle– (1750 – 1770), posible manufactura francesa y confección española. ©Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, Iznatoraf (Jaén)

Fig. 291. *Casulla* (1760 – 1770), posible manufactura francesa y confección española.
©Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, Iznatoraf (Jaén)

La casulla rosa de la iglesia de Santa María Magdalena de Jaén continúa la estética de volantes de encaje, en este caso de color blanco, con una delicada selección de flores en tonos pasteles[2457] [fig. 292], del estilo de la casulla del mismo color de las carmelitas descalzas de Jaén, que añade ramos con flores de distintas formas y colores[2458] [fig. 293]. Otra casulla es la ya citada rosa con damasco *della palma* en la cenefa y laterales del mismo tejido rosa de la saya de la *Virgen de las Mercedes* de

[2457] Sacristía, cajonera, cajón 2.
[2458] EISMA LASAGA, Carmen. *El Patrimonio artístico del Monasterios de Carmelitas Descalzas de Jaén*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses – Diputación Provincial de Jaén, 2008, p. 578.

Alcalá la Real[2459] [fig. 247]. En la basílica de San Ildefonso de Jaén hay una bellísima casulla del mismo color que las anteriores, con serpentín de entramado vegetal de color rojo y hojas largas y flores a su alrededor plateadas[2460] [fig. 294]. Le acompañan dos bolsa de corporales[2461] y un cubrecáliz, todo ello guarnecido con galón de plata[2462].

Fig. 292 (izquierda). *Casulla* (1740 – 1770), posible manufactura francesa y confección española. ©Iglesia parroquial de Santa María Magdalena, Jaén
Fig. 293 (centro). *Casulla* (1740 – 1770), posible manufactura francesa y confección española. ©Monasterio de Santa Teresa de Jesús, Jaén
Fig. 294 (derecha). *Casulla* (1750 – 1770), posible manufactura francesa y confección española. ©Basílica de San Ildefonso, Jaén

En la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Rus hay un juego de dalmáticas con dos tejidos diferentes [fig. 295]. En bocamangas y faldones se reconocen unas flores plateadas con detalles dorados unidas a otras de formas serpenteantes a través de cintas realizadas a base de pequeñas flores, sobre un fondo rojo con motitas y ciertos detalles de encaje. El resto del ornamento tiene una tela blanca con un gran jarrón central con tres rosas rojas acompañadas de otras pequeñas florecitas. Entre tanto, las ramas floreadas se mueven de forma sinuosa en torno a los motivos centrales. En la misma iglesia hay una capa naranja con finas ramas verdes con hojas, con exorno floral

[2459] Sacristía, cajonera, cajón 2.
[2460] Sacristía, cajonera izquierda, cajón 2.
[2461] Sacristía, cajonera derecha, cajón 1.
[2462] Sacristía, cajonera derecha, cajón 3.

minucioso de color azul, amarillo y marfil [fig. 296]. Esta misma capa tiene las caídas blancas con ramitas doradas y florecillas minúsculas azules y rosas[2463].

Fig. 295 (izquierda). *Dalmática* (1750 – 1770), manufactura valenciana.
Fig. 296 (derecha). *Capa pluvial* –detalle– (1760 – 1770), posible manufactura francesa y confección española. ©Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, Rus (Jaén)

En el templo homónimo de Villacarrillo hay una bella casulla rosa con ramificaciones curvilíneas plateadas, capullos y rosas abiertas, también con hilos metálicos [fig. 297]. Bajo el diseño hay cintas de encaje del mismo color que el fondo. También hay una preciosa casulla beis con ramilletes que varían de color, formas, tamaños y tipologías [fig. 298]. Estas danzan alrededor de cintas azules formadas con hojas de laurel doradas y encaje en el hueco que dejan entre las dos líneas sinuosas[2464].

Fig. 297 (izquierda). *Casulla* –detalle– (1750 – 1770), posible manufactura francesa y confección española.
Fig. 298 (derecha). *Casulla* –detalle– (1750 – 1770), posible manufactura francesa y confección española.
©Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, Villacarrillo (Jaén)

[2463] Todas en el ropero del coro alto.
[2464] Sacristía privada, armario.

La *Virgen de la Capilla* cuenta con una importante colección de mantos, entre los que destacan uno verde con guirnaldas atiborradas de flores de multitud de colores[2465] [fig. 299]; otro similar, en un verde más claro[2466] [fig. 300]; el siguiente en verde azulado con cadeneta de hojas de laurel de color rosa y otros detalles en amarillo[2467] [fig. 301]; y por último uno blanco con serpentín y flores donado por Isabel II en su visita a Jaén en 1862, que a pesar de ser posterior, continúa la estética rococó[2468] [fig. 302].

Fig. 299 (izquierda). *Manto* (1740 – 1770), posible manufactura francesa y confección española.
Fig. 300 (derecha). *Manto* (1740 – 1770), posible manufactura francesa y confección española.
©Basílica de San Ildefonso, Jaén

Fig. 301 (izquierda). *Manto* (1740 – 1770), posible manufactura francesa y confección española.
Fig. 302 (derecha). *Manto* (1862), manufactura y confección española.
©Basílica de San Ildefonso, Jaén

[2465] Manto XXI visto en: LÓPEZ PÉREZ, Manuel. *Op. Cit.*, p. 94.
[2466] Manto XVI visto en: *Ibídem*. p. 91.
[2467] Manto XIV visto en: *Ibíd*., p. 91.
[2468] Manto V visto en: *Ibíd*., p. 87.

Lo mismo ocurre en el monasterio de la Purísima Concepción (RR.MM. Dominicas) de Jaén, que custodia otro conjunto donado por la misma reina, aunque en este caso fue a las dominicas de Santa María de Gracias de Córdoba y con su traslado al Santo Reino hoy se conserva en la ciudad giennense[2469] [fig. 303]. Este consta de justillo, manto, saya y brazales. La tela es de color azul, se compone de guirnaldas florales en sentido ascendente con cintas de encaje plateado que las envuelven, a las que se unen ramilletes florales que son anudados con lazos. La aparición de tejidos rococós en vestidos de Isabel II se debe a la imposición del estilo Neorrococó en la indumentaria femenina a partir de 1848, que pretendía emular los trajes de la centuria anterior, que tanto apasionaban a la emperatriz Eugenia de Montijo (1826 – 1920), esposa de Napoleón III (1808 – 1873)[2470].

Fig. 303. *Manto de Virgen* –detalle– (1862), posible manufactura francesa y confección española. ©Monasterio de la Purísima Concepción (RR.MM. Dominicas), Jaén

La casulla morada de la iglesia de Santa María de Andújar está decorada con guirnaldas pero son especialmente bellas[2471] [fig. 304]. A pesar de que el orfrés desvirtúa tan delicado textil, en los laterales apreciamos una genial tela con cinta burdeos sobre la que caen jazmines de varios tamaños. Entre tanto, hay serpentín de encaje blanco que contrasta con otras florecitas negras en su interior. La decoración está

[2469] Información proporcionada por las religiosas. Primera planta, cuarto de costura.
[2470] PENA GONZÁLEZ, Pablo. "La moda en la Restauración, 1868 – 1890*". Indumenta. Revista del Museo del Traje*, núm. 2, 2011, p. 20.
[2471] Sacristía de la capilla del Sagrario o del Conde, armario, puerta 2.

acompañada con cordones crudos y sus respectivas borlas. Los huecos son cubiertos con conjuntos florales de distintas tipologías.

Fig. 304. *Casulla* –detalle– (1740 – 1770), posible manufactura francesa y confección española.
©Iglesia parroquial de Santa María la Mayor, Andújar (Jaén)

Por su parte, Enrique Romero de Torres tiene en cuenta una casulla con cenefa central bordada *a candelieri* y laterales con tejido floral de colores, con hojas asilvestradas que se enredan por los tallos [fig. 305]. La composición es dinámica y vivaz, con elementos de un tamaño similar al de los diseños de los años cuarenta. Se encuentra en la parroquia de Santiago Apóstol, de Begíjar (Jaén)[2472].

Fig. 305. *Casulla* (1740 – 1770), posible manufactura francesa y confección española.
©Iglesia parroquial de Santiago Apóstol, Begíjar (Jaén)

[2472] ROMERO DE TORRES, Enrique. *Op. Cit.*, p. 185.

5.2.7. Meandros

Las cintas, zigzags, pieles, guirnaldas y demás estilos serpenteantes que aparecieron con el Rococó antecedieron o compartieron su efímero protagonismo con los llamados meandros a partir de 1750, motivos especialmente influentes[2473]. El gran cambio sucedió cuando las líneas ondulantes adquirieron una categoría propia sin ser o estar rellenas o compuestas de nada, simplemente campos sinuosos mucho más rígidos que encajaban flores en su distribución[2474] y se colocaban en sentido vertical[2475]. Sí que es cierto que estaban dispuestos asimétricamente pero, al igual que las telas predecesoras, tienen su contrapartida simétrica[2476].

En arquitectura, el meandro es un "adorno de líneas sinuosas y repetidas"[2477], que debe su nombre a "cada una de las curvas que describe el curso de un río"[2478], es decir, este tipo de decoración apuesta por la curva como un camino que ya de por sí, con su ondulación, ornamenta el textil. A diferencia de los modelos anteriores, el meandro parece volver a su inicio. No es un sentido en "S", sino más bien una "C" al revés. De hecho, su nombre viene del río Meandro, "el que va dando tantas vueltas que algunas veces parece querer tornarse a fu nacimiento"[2479]. El término no se volvió a emplear hasta 1853, cuando se hablaba de él como "nombre que algunas veces se usa en poesía para designar las tortuosidades o vueltas y revueltas de un río, de un camino, de una calle, etc."[2480], con lo cual sigue la línea definitoria anterior en sentido literario.

La rigidez y el cuerpo son algunos de los signos de cambio que caracterizaron a estos meandros. A diferencia de las cintas de encaje, los meandros son más sólidos y su grosor no tiene por qué ser siempre homogéneo, puede variar como lo hace el propio surco de un río. Estos motivos ornamentales dejaban brotar en su camino a flores y a veces formaban compartimentos que contenían esta flora naturalista, ya fuera de forma individual o en ramilletes. Los tejidos de seda producidos en la década de 1760 tienen dos meandros primarios que vagan tortuosamente de forma paralela sobre el fondo, a los

---

[2473] AMARO MARTOS, Ismael. "Diseños europeos en…", p. 265.
[2474] THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, pp. 127 – 128.
[2475] DEGL'INNOCENTI, Daniela. *Op. Cit.*, p. 12.
[2476] THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, p. 130.
[2477] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. "Meandro". En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/?id=OhqZAzv (05.02.2019).
[2478] *Ibídem*.
[2479] COVARRUBIAS, Sebastián de. *Op. Cit.*, p. 608.
[2480] DOMÍNGUEZ, Ramón Joaquín. *Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española (1846 – 47)*. Madrid – París: Establecimiento de Mellado, 1853, vol. 2, p. 1152, 3.

que acompañan los secundarios. En las mejores composiciones se entrelazan y producen efectos tridimensionales. Los meandros pertenecen a una fase tardía del Rococó, pues el clasicismo ya se empieza a hacer visible en su vertebración[2481].

El Rococó perdió su vigor a mediados de los años setenta y llegó la contracción sucesiva de los meandros a lo largo de esta década, así como el tamaño de las flores[2482], aunque hay quien afirma que su desvanecimiento se produjo a partir de 1775[2483]. La disminución floral ahora es más evidente, aunque ya venía desde la década anterior[2484]. A pesar de la imposición de nuevas modas y de los cambios ocurridos en estas, con tendencia a las líneas rectas, no dejamos de encontrar estos motivos hasta 1789[2485]. Si bien debemos de aclarar que fueron las décadas de 1760 y 1770 las de mayor repercusión.

Fig. 306. Núm. de inv. 10069378. *María Luisa de Parma* (1765), Giuseppe Baldrighi.
©Patrimonio Nacional, Palacio Real de El Pardo, Madrid

Uno de los grandes iconos de moda de este momento fue María Luisa de Parma. En 1765 fue retratada con Giuseppe Baldrighi[2486] con un vestido de amplio tontillo

[2481] THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, pp. 128 – 129.
[2482] *Ibídem*. p. 130.
[2483] DUPONT-AUBERVILLE, M. *L'ornament des*…, s.p. Cap. *XVIIIe siècle. Soiries – Satins et damas*.
[2484] KING, Monique; KING, Donald. *Op. Cit.*, p. 270.
[2485] ROTHSTEIN, Natalie. *The Victoria & Albert*…, p. 9.
[2486] Núm. de inv. 10069378. Patrimonio Nacional, Palacio Real de El Pardo.

color coral confeccionado con lo que podría ser un tafetán o un *gros de Tours* brochado en plata con meandros[2487] [fig. 306]. Un año más tarde Anton Raphael Mengs también la retrató vestida de corte con traje color lila con hojas verdes y flores blancas[2488] [fig. 307]. La pincelada suelta empleada en los encajes y las decoraciones del vestido impiden ver con claridad la ornamentación del textil, aunque todo parece indicar que se trata de meandros plateados.

Fig. 307. Núm. de inv. P002189. *María Luisa de Parma* (1766), Anton Raphael Mengs.
©Museo Nacional del Prado, Madrid

[2487] Pilar Benito lo cataloga como "motivos de cintas y ramilletes de flores haciendo zigzag", y no como meandros. BENITO GARCÍA, Pilar. "María Luisa de Parma". En SANCHO, José Luis; JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier; DE LA MANO, José Manuel; BENITO GARCÍA, Pilar (coords.). *Carlos IV. Mecenas y coleccionista. Del 23 de abril al 19 de julio de 2009. Palacio Real de Madrid* [cat. expo.]. Madrid: Patrimonio Nacional, 2009, p. 138.

[2488] Núm. de inv. P002189. Museo Nacional del Prado, Madrid. JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier. "María Luisa de Parma, Princesa de Asturias". En SANCHO, José Luis; JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier; DE LA MANO, José Manuel; BENITO GARCÍA, Pilar (coords.). *Carlos IV. Mecenas y coleccionista. Del 23 de abril al 19 de julio de 2009. Palacio Real de Madrid* [cat. expo.]. Madrid: Patrimonio Nacional, 2009, p. 147.

No ocurre lo mismo en el retrato de *María Carolina de Habsburgo-Lorena, reina de Nápoles*, datado hacia 1768[2489] [fig. 308]. La pincelada del pintor en esta obra resulta tan precisa que en la tela no solo se advierten esos motivos serpenteantes que enlazan los pequeños ramos florales, sino que además se pueden ver las costuras que unen dicho tejido, ya que hasta la entrada del Jacquard los textiles tenían unas dimensiones muy reducidas, y no fue hasta la introducción de este telar cuando se obtuvieron grandes metrajes[2490]. En cambio, en su obra *María Luisa de Borbón, gran duquesa de Toscana* (1745 – 1792), fechada en 1770, no se advierten esas costuras, ya que la pomposidad de los encajes plateados y la cantidad de capas del vestido "a la francesa" con fondo de raso las esconden[2491], aunque sí se pueden advertir los pequeños motivos florales y los meandros que lo engalanan.

Fig. 308. Núm. de inv. P002194. *María Carolina de Habsburgo-Lorena, reina de Nápoles* (1768), Anton Raphael Mengs. ©Museo Nacional del Prado, Madrid

Al entrar en materia religiosa, nos encontramos con más ejemplos que en el ámbito civil. José de Alcíbar (*fl*. 1751 – 1806) pintó en 1777 a *Sor María Ignacia de la Sangre de Cristo* (*1755) con una capa azul con preciosos meandros plateados muy

[2489] Núm. de inv. P002194. Museo Nacional del Prado, Madrid.
[2490] AMARO MARTOS, Ismael. "Aproximación a los…", p. 552.
[2491] Núm. de inv. P002199. Museo Nacional del Prado, Madrid.

enrevesados, guarnecidos de roleos por la parte interior y encaje en la exterior, a los que se le van sumando flores[2492] [fig. 309]. El diseño es muy similar a la casulla azul de tejido lionés con los motivos plateados que se encuentra en la iglesia de Santiago Apóstol de Tenerife, datada en torno a 1765[2493] [fig. 310]. En la misma isla, el terno morado de la catedral de La Laguna combina la ornamentación plateada y morada rococó con los meandros [fig. 311]. Según Jesús Pérez Morera puede tratarse de un conjunto valenciano y debemos datarlo entre 1760 y 1780. En este caso los meandros se unen con cintas de encajes y ramilletes de flores[2494].

Fig. 309. *Sor María Ignacia de la Sangre de Cristo* (1777), José de Alcíbar.
©Museo Nacional de Historia, Ciudad de México.

[2492] *Sor María Ignacia de la Sangre de Cristo*. Ciudad de México: Museo Nacional de Historia. https://mnh.inah.gob.mx/objeto?obj=989#contenido (07.02.2019).
[2493] Realejo alto. PÉREZ MORERA, Jesús. "El tejido brocado en el México virreinal: Telas ricas españolas, italianas y francesas". *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, núm. 19, 2019, pp. 704, 728 – 729.
[2494] PÉREZ MORERA, Jesús. "El arte de…", pp. 299 – 300.

Fig. 310 (izquierda). *Casulla* –detalle– (*Ca*. 1765), manufactura francesa.
©Iglesia parroquial de Santiago Apóstol, Santa Cruz de Tenerife
Fig. 311 (derecha). *Dalmática* (1760 – 1780), manufactura valenciana.
©S. I. Catedral de San Cristóbal de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna

La catedral de Jaén conserva varios textiles de este estilo[2495]: con meandros de color dorado y flores rojas y amarillas a su paso, en lo que queda de un terno blanco[2496] [fig. 312]; con finos tallos verdes y flores rosas y violetas dentro de los serpenteantes motivos dorados del orfrés de una casulla plateada[2497] [fig. 313], y zigzagueantes con detalles rojos a juego con las flores en otro terno blanco[2498] [fig. 314].

Fig. 312. Núm. de inv. 00.01.09.19.1. *Capa pluvial* (1760 – 1790), posible manufactura francesa y confección española. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

[2495] AMARO MARTOS, Ismael. "Diseños europeos en…", pp. 288 – 289.
[2496] Núm. de inv. 00.01.09.19.1 (capa pluvial), 00.01.09.19.2 (estola) y 00.01.09.19.3 (manípulo). Sacristía Mayor, armario 9 y antesacristía, armario 1.
[2497] Núm. de inv. 00.01.03.30.1 (casulla) y 00.01.03.30.2 (estola). Sacristía Mayor, armario 3.
[2498] Núm. de inv. 00.01.03.32.1 (casulla), 00.01.03.32.2 (dos dalmáticas), 00.01.03.32.3 (dos paños de púlpito), 00.01.03.32.4 (dos collarines), 00.01.03.32.5 (dos estolas) y 00.01.03.32.6 (tres manípulos). Sacristía Mayor, armarios 3 y 9 y antesacristía, armario 2.

Fig. 313 (izquierda). Núm. de inv. 00.01.03.30.1. *Casulla* (1760 – 1790), manufactura y confección española.
Fig. 314 (derecha). Núm. de inv. 00.01.03.32.1. *Casulla* (1760 – 1790), posible manufactura francesa y confección española.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

El manto de mayores dimensiones de la *Virgen de la Antigua* también es el más rico, por la gran cantidad de hilo de plata sobredorada de su tejido y guarnición de galón y puntilla de encaje[2499] [fig. 315]. Como la mayoría de los casos anteriores de la seo, tiene fondo blanco y meandros dorados, aunque en vez de ramilletes o flores este presenta guirnaldas florales a su paso. En él encontramos rosas doradas con detalles verdes y magenta, claveles de este último color en varias tonalidades para crear tridimensionalidad, otras rosas más pequeñas rojas con los mismos degradados tonales, las hay también moradas y rosas, margaritas plateadas de filos rosas, otras blancas con polen de plata, otras flores similares plateadas con centro color coral, metrosideros, fresas y bayas[2500].

[2499] Núm. de inv. 00.01.03.01.1 (manto) y 00.01.03.01.2 (traje del Niño Jesús). Sacristía Mayor, armario 3.
[2500] AMARO MARTOS, Ismael. "Al hilo de…", p. 18. El manto se estudia en: AMARO MARTOS, Ismael. "Manto de la Virgen de la Antigua y vestido del Niño Jesús". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 110 – 111.

Fig. 315. Núm. de inv. 00.01.03.01.1. *Manto de la Virgen de la Antigua* (1760 – 1790), posible manufactura francesa y confección española.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

En la parroquia de San Bartolomé de Jaén hay una casulla azul con meandros zigzagueantes que podrían ser considerados cintas de encaje propiamente rococós; sin embargo, parecen ríos con olas, delimitados de forma sólida por ambas orillas [fig. 316]. Junto a esta, una casulla blanca con flores moradas, rosas y azules de efecto tridimensional, acompañadas de hojas siguiendo los meandros dorados, también de efecto acuático[2501] [fig. 317].

[2501] Sacristía, mueble vitrina.

Fig. 316 (izquierda). *Casulla* (1760 – 1790), posible manufactura francesa y confección española.
Fig. 317 (derecha). *Casulla* (1760 – 1790), posible manufactura francesa y confección española.
©Iglesia parroquial de San Bartolomé, Jaén

Las dos dalmáticas verdes de la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Rus, ya citadas por tener un damasco de la palma, incluyen en sus faldones riquísimos meandros dorados con el interior plateado, muy ondulados y enrevesados [fig. 248]. A su paso dejan flores moradas y rosas que salen de tallos dorados. La iglesia homónima de Villacarrillo cuenta con una casulla azul con motivos plateados; su decoración la centran los ríos de plata rellenos de líneas, circundados en una orilla por zigzags, y en la otra por rocas amontonadas, mientras que el resto del fondo incluye rosas monocolor de gran formato con sus respectivos tallos y hojas, y otras flores más originales y exóticas[2502] [fig. 318]. En el convento de Nuestra Señora de los Remedios de Fuente del Rey hay una casulla plateada de gran riqueza, con meandros dorados que en su interior tienen finas guirnaldas de flores con varios tonos de rosa, ramas y hojas verdes[2503]. La decoración que centra nuestra atención está combinada con ramajes dorados y flores que siguen la estética del resto de los elementos. Su diseño es igual que en la primera casulla que hemos citado de la catedral de Jaén [fig. 313].

[2502] Sacristía privada, armario.
[2503] Armario.

Fig. 318. *Casulla* –detalle– (1760 – 1790), manufactura y confección española. ©Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, Villacarrillo (Jaén)

Como hemos defendido, este tipo de decoración perduró aún en la década de 1780. Ejemplo de ello es el manto azul de *Nuestra Señora de las Mercedes* de Alcalá la Real, datado 1784, al que acompañan la saya y vestido para la talla del niño[2504] [fig. 319]. Están decoradas con meandros plateados que cuando se giran son cintas de encaje, las cuales acogen ramilletes florales y se entrecruzan con finas guirnaldas. No se sabe la procedencia del manto, aunque si tenemos en cuenta que la punta de plata fueron a buscarla a Priego de Córdoba, que el sastre era local, que técnicamente no es un tejido virtuoso y sigue los cánones de los producidos en España, y que se trata de una moda atrasada para la época, muy probablemente provenga de un taller local que imite modelos venidos de fuera[2505].

Fig. 319. *Traje del Niño Jesús de Nuestra Señora de las Mercedes* (1784), manufactura y confección española. ©Iglesia parroquial de Nuestra Señora de Consolación, Alcalá la Real (Jaén)

[2504] ARCNSMC, "Partidas de gastos e ingresos derivados de la confección del manto" (1784), ff. 1, 2 y 7. (Documento 35)

[2505] Todos se encuentran en las dependencias que la cofradía tienen en la iglesia de Nuestra Señora de Consolación de Alcalá la Real.

Fig. 320. *Traje del Niño Jesús de Nuestra Señora de las Mercedes* (1760 – 1790), posible manufactura francesa y confección española.
©Iglesia parroquial de Nuestra Señora de Consolación, Alcalá la Real (Jaén)

Fig. 321. *Traje del Niño Jesús de Nuestra Señora de las Mercedes* (1760 – 1790), posible manufactura francesa y confección española.
©Iglesia parroquial de Nuestra Señora de Consolación, Alcalá la Real (Jaén)

La misma imagen mariana tiene entre su ajuar un conjunto color de caña de meandros dorados muy anchos, con flores del mismo metal cruzadas en su camino, y finas ramas con pequeñas flores azules y moradas que brotan de un paisaje con un río, un puente y un edificio [fig. 320]. Otras vestiduras son de fondo plateado y meandros dorados muy anchos, flores y vegetación [fig. 321].

5.2.8. «Pequines»

Madame Sophie (1734 – 1782) fue la sexta de las ocho hijas de Luis XV de Francia con María Leszczyńska. Tímida y modesta, vivió entre los miembros de la familia real en los castillos de Bellevue y Versalles hasta su temprana muerte a los cuarenta y siete años. En el Metropolitan Museum de Nueva York hay un retrato de la dama con un vestido de damasco a rayas con guirnaldas de flores ondulandas, pintado

por François Hubert Drouais en 1762[2506] [fig. 322]. Este modelo refleja como a partir de la década de 1760 comenzaron a aparecer las rayas, al principio de forma discreta y siempre en el fondo, hasta alcanzar mayor protagonismo en la década siguiente[2507]. Estas se insertaban entre las cintas y el follaje. A partir de 1765, inspirados nuevamente en el vestuario, los diseñadores comenzaron a representar bandas, con preferencia por el armiño. Para ello hicieron uso del hilo de chenilla, que imitaba con más realismo las pieles[2508].

Fig. 322. Núm. de inv. 64.159.1. *Madame Sophie* (1762), François Hubert Drouais.
©The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

En el mismo museo neoyorkino hay un vestido "a la francesa" dorado, de reducidísimos meandros plateados, de serpenteo pronunciado pero de poca longitud, que conforma un diseño de líneas verticales pero sin ser de rayas rectas[2509] [fig. 323]. Este ejemplo muestra como los meandros desarrollaron su verticalidad hasta adquirir apariencia de bastones. Más tarde aún, a mediados de la década de 1770, las rayas ganaron importancia. Los meandros se contrajeron hasta que finalmente desaparecieron y dejaron atrás las flores que alguna vez sostuvieron. Por su parte, las bandas se

[2506] Núm. de inv. 64.159.1.
[2507] THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, p. 130.
[2508] JELMINI, Jean-Pierre; CLERC-JUNIER, Caroline; KAEHR, Roland. *Op. Cit.*, p. 39.
[2509] Núm. de inv. 2009.300.914a, b (1760 – 1770).

acompañaban de flores diminutas que, en cierto modo, recordaban el encanto de la época rococó[2510].

Fig. 323. Núm. de inv. 2009.300.914a, b. *Robe à la française* (1760 – 1770), manufactura y confección francesa. ©The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

En este proceso de alineamiento reconocemos una búsqueda de la verticalidad y de la rectitud. Las rayas se disponían de forma sucesiva en sentido de la urdimbre. Entre las líneas se creaban bandas donde se encajaban ramos, flores, guirnaldas o tallos floreados, siempre de pequeño formato, en sentido ascendente y ya con colores sólidos. En estos diseños había hueco para los nuevos avances textiles, como el muaré o la ya citada chenilla[2511]. Estos modelos es lo que en España llamamos "pequines", el estilo prototípico a partir de 1770[2512].

Pilar Benito los define como "tejidos caracterizados por sus listas paralelas a la urdimbre producidas por ligaduras diferentes"[2513], sin olvidar "el significado que tuvo desde el siglo XVIII, cuando definían aquellas telas de seda de China pintada o estampadas"[2514]. Esta aclaración resulta primordial para entender la doble acepción del

[2510] THORNTON, Peter. *Op. Cit.*, p. 130.
[2511] MORANT, Henry de. *Op. Cit.*, p. 406.
[2512] BENITO GARCÍA, Pilar. "La indumentaria litúrgica…", p. 424. SALADRIGAS CHENG, Sílvia. "Diseños en el tiempo: florales (II)… ", p. 47.
[2513] BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos y bordados orientales…", p. 146.
[2514] *Ibídem*. p. 147.

término, la del textil pintado o estampado de origen oriental que vimos al comienzo, y la que ahora nos ocupa, como prototipo de tejido labrado decorado con líneas verticales.

Fig. 324. Núm. de inv. 1983.157.3. *Chupa* (*Ca*. 1780), manufactura y confección británica.
©The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

También en el Metropolitan hay una obra de un pintor alemán de la segunda mitad de la década de los setenta que habla muy bien de la evolución del Rococó a los "pequines"[2515] [fig. 90]. Mientras que las damas, una vestida de blanco y la otra de coral, llevan vestidos de "pequines", muy estandarizados y prototípicos, el entelado de la pared presenta este tejido de transición en el que las rayas son el fondo decorativo de guirnaldas florales y ramilletes. Además de esa transición, lo que se puede reconocer es la facilidad a la hora de cambiar los caprichos en el vestir, y la lentitud mucho más acusada cuando se trata de telas para decoración de interiores, más estables y menos efímeras.

[2515] Núm. de inv. 1971.115.6.

Fig. 325. Núm. de inv. 2009.300.854. *Robe à la française* (1765 – 1770), manufactura y confección francesa. ©The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

A partir de 1775 había un predominio de los tejidos de "pequines" con flores de pequeño formato frente a los modelos antecedentes. Este tipo de tejidos era menos exigente desde el punto de vista técnico, pero igualmente rico, con el empleo de plata sobredorada y de su color, y dotado de brillo[2516]. A pesar de ello, eran telas más ligeras y daban un aspecto más liviano[2517]. Durante los años ochenta alcanzaron una mayor repercusión[2518] y su periodo de gloria correspondería a los últimos años del reinado de Luis XVI[2519], la siguiente República y el Consulado[2520].

[2516] JELMINI, Jean-Pierre; CLERC-JUNIER, Caroline; KAEHR, Roland. *Op. Cit.*, p. 39.
[2517] KING, Monique; KING, Donald. *Op. Cit.*, p. 270.
[2518] JELMINI, Jean-Pierre; CLERC-JUNIER, Caroline; KAEHR, Roland. *Op. Cit.*, p. 39.
[2519] DUPONT-AUBERVILLE, M. *L'ornament des*…, s.p. Cap. *XVIIIe Siècle. Soieries (France). Type de rayures droites.*
[2520] DUPONT-AUBERVILLE, M. *Classic textile designs*…, s.p. El nombre del autor no aparece por ningún sitio. Los capítulos no están paginados; para hallarlo, éste se llama: "*L. Eighteenth Century. Silk (France). Stright stripe patterns*".

Fig. 326. Núm. de inv. 11806. *Jubón* (1780 – 1890), manufactura y confección española.
©Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Tarrasa (Barcelona)

La chupa de color rosa de líneas blancas y flores rosas del ya citado Metropolitan Museum[2521] [fig. 324], o el vestido rosa claro con bandas más y menos oscuras, con ramilletes y flores sueltas, conservado en la misma institución, están decorados con "pequines"[2522] [fig. 325]. También los podemos encontrar en España, por ejemplo en el refinado jubón de color rosa con líneas azules y minúsculas flores del Centro de Documentación y Museo Textil de Tarrasa[2523] [fig. 326].

Fig. 327. Núm. de inv. 027846. *Fragmento* (último tercio del siglo XVIII), posible manufactura francesa.
©Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid

En la colección Casamar del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid encontramos varios de estos textiles. El primero de ellos tiene fondo pajizo y las rayitas

[2521] Núm. de inv. 1983.157.3 (hacia 1780), manufactura y confección británica.
[2522] Núm. de inv. 2009.300.854 (1765 – 1770), manufactura y confección francesa.
[2523] Núm. de inv. 11806 (1780 – 1890).

que separan las bandas utilizan otra técnica para ser diferenciadas[2524] [fig. 327]. Entre sus líneas se intercalan ramilletes de varios tamaños con flores de distintas tipologías y colores, y tallos en sentido ascendente. El siguiente de ellos emplea la técnica del muaré que, como hemos visto, nació en este siglo[2525]. También de fondo color marfil, queda separado por líneas rosas, azules y grises, junto a los ramos. El último de ellos es el más original, porque intercala franjas de trama verde y distintos tonos de pajizo, naranja y rojo[2526] [fig. 328]. Este colorido horizontal juega con las bandas verticales de los "pequines", con flores sueltas pajizas en sentido ascendente y tallos ondulantes en otras franjas

Fig. 328. Núm. de inv. 27897. *Fragmento* (último tercio del siglo XVIII), posible manufactura francesa. ©Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid

Recientemente, en la exposición *La vie en rose* del Museo del Traje de Madrid, ha sido expuesta una bata "a la francesa" con corte delantero "a la turca", como pueden imaginar de color rosa, con rayas verticales verdes, algo más finas, y otras más anchas de un mismo color más claro, limitadas a su vez por otras casi blancas[2527] [fig. 329]. Los

[2524] Núm. de inv. 027846.
[2525] Núm. de inv. 027844.
[2526] Núm. de inv. 27897.
[2527] Núm. de inv. MT0160036A y B (*Ca*. 1770).

ramilletes de mayor tamaño se disponen sobre las bandas más anchas, mientras que las pequeñas flores danzan entre las partes rosas y las verdes más intensas[2528].

Fig. 329 (izquierda). Núm. de inv. MT0160036A y B. *Bata* (*Ca*. 1770), manufactura francesa y confección española. ©Museo del Traje, Madrid
Fig. 330 (derecha). Núm. de inv. 26.260.9. *María Luisa de Parma, reina de España* (1765), Laurent Pécheux. ©The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

En España, este estilo se identifica con el reinado de Carlos IV y las telas elegidas por su mujer, María Luisa de Parma, como se puede comprobar en el vestido que porta en el retrato que le realizó Laurent Pécheux (1729 – 1821) en 1765[2529] [fig. 330]. Los colores eran mucho más oscuros en nuestro país, al continuar ese contexto negro que llega hasta el arte actual y que parece comenzar con las obras de Goya. También el gusto por el oro es algo que había identificado a las manufacturas españolas, hasta sustituir en muchos casos las flores espolinadas con sedas de colores por hilos de plata sobredorada, lo que casa perfectamente con el tejido de lama. Este contexto contribuyó a crear una estética propia, que en muchas ocasiones podemos relacionar con los "pequines" franceses aunque no terminen de serlo. Así ocurre con una capa pluvial

[2528] No aparece en el catálogo, aunque pertenece al capítulo dedicado al rococó. MUÑOZ, Ana. *La vie en ros. Museo del traje. 16 noviembre 2018 – 3 marzo 2019* [cat. expo.]. Madrid: Museo del Traje, 2018, pp. 10 – 13.
[2529] Núm. de inv. 26.260.9. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

de la catedral de Jaén en la que las flores doradas tienen tal magnitud que se posan sobre las verticales líneas de su fondo, las cuales en vez de estar rellenas de forma sólida, lo hacen a través de zigzags, una moda que como sabemos fue también algo usual en este periodo[2530] [fig. 331]. En ella las flores El fondo tiene un aspecto similar a la casaca portada por *Javier de Borbón y Sajonia, infante de España* (1757 – 1771), obra de Mengs datada en 1767[2531].

Fig. 331. Núm. de inv. 00.01.05.17. *Capa pluvial* (década de 1780), manufactura española.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

En el mismo espacio expositivo también identificamos uno de esos diseños de transición como el que veíamos en el primer vestido del Metropolitan Museum. Concretamente, en el marco del lienzo de la *Inmaculada Concepción* que perteneció al ya citado Gregorio Díaz de Zambrana, obra del último tercio del Setecientos [fig. 332]. Este contiene los meandros pero en un severo sentido vertical, a modo de bastones[2532].

[2530] Núm. de inv. 00.01.05.17. Sacristía Mayor, armario 5. AMARO MARTOS, Ismael. "Diseños europeos en…", pp. 290 – 291.
[2531] Núm. de inv. P002195. Museo Nacional del Prado, Madrid.
[2532] AMARO MARTOS, Ismael. "Al hilo de…", p. 18. PRIETO JIMÉNEZ, Néstor. "Inmaculada". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 114 – 115.

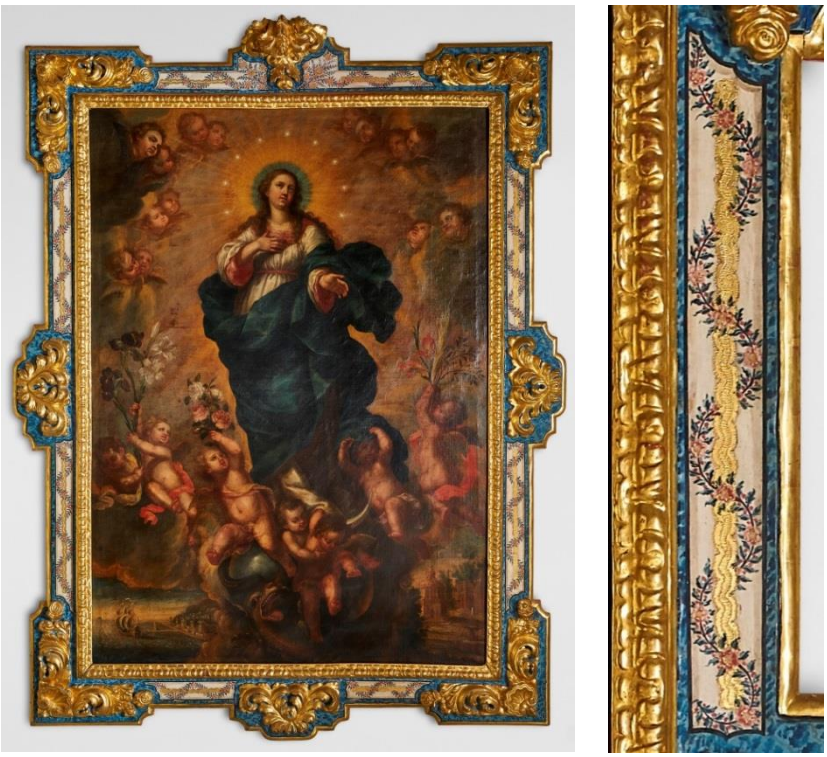


Fig. 332. *Inmaculada* (primer cuarto del siglo XVIII), anónimo.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

Fuera de la catedral de Jaén encontramos algunos ejemplos mucho más característicos que definen a los "pequines" prototípicos. Tal es el caso de la casulla de terciopelo negro de la parroquia de Nuestra Señora de Consolación de Alcalá la Real, aunque es un ejemplo bordado en oro con flores de dos tipos que se intercalan en el acompañamiento a las bandas que recrean una cinta desenrollada[2533] [fig. 129]. Destacados son los ornamentos de la parroquia de Santa María del Alcázar y San Andrés de Baeza[2534] [fig. 333]. Dos dalmáticas, una casulla, una estola y un paño de atril conforman un terno de bandas de color salmón, diferenciadas por líneas más oscuras y rayas bancas que separan cada grupo de tres. Las bandas blancas más anchas tienen conjuntos florales que se unen a través de ramajes curvos con hojas, mientras que las más estrechas alternan ramilletes de mayor y menor tamaño. Las piezas se encuentran guarnecidas con galón plateado que le aporta delicadeza[2535].

[2533] Sacristía, cajonera, cajón 2.
[2534] Antesacristía, armario izquierda.
[2535] AMARO MARTOS, Ismael. "Al hilo de…", p. 19. El paño de hombros lo abordamos en: AMARO MARTOS, Ismael. "Paño de hombros". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 116 – 117.

Fig. 333. *Paño de atril* (último tercio del siglo XVIII), manufactura francesa y confección española. ©Iglesia parroquial de Santa María del Alcázar y San Andrés, Baeza (Jaén)

Un bonito ejemplo es el de la iglesia de Santa María la Mayor de Andújar [fig. 334]. Se trata de un cubracáliz blanco de bandas trenzadas de plata y limitadas a los lados con líneas más finas[2536]. Entre ellas se disponen ramajes plateados curvos en sentido ascendente que cada cierto espacio incorporan un nuevo ramillete de flores rojas, moradas y azules, pequeñas y vistosas.

Fig. 334. *Cubrecáliz* –detalle– (último tercio del siglo XVIII), manufactura francesa y confección española. ©Iglesia parroquial de Santa María la Mayor, Andújar (Jaén)

[2536] Sacristía, mueble vitrina.

5.2.9. Retícula

Para entender este diseño debemos de remontarnos a los triunfos vegetales de los siglos XVI y XVII. En la mayor parte de las ocasiones, estos grupos florales eran enmarcados por retículas de formas curvilíneas que, en la totalidad del tejido, daban aspecto de celosía. Esa herencia no desapareció y, como toda moda, volvió. En el tercer cuarto del siglo XVIII aparecen los motivos romboidales, ya sean con líneas curvas, serpenteantes o realizadas con vegetación, que incluyen florecitas o pequeños ramos en el interior del rombo[2537]. Su presencia fue más fuerte en el vestir femenino, aunque después se extendió y ocupó incluso tejidos para decoración de interiores[2538].

Cuando las líneas son serpenteantes debemos identificarlas en paralelo a los tejidos rococó, con ramas, cintas, guirnaldas, meandros, y demás elementos curvilíneos que acompañaron a las flores, solo que en este caso se disponían de forma perpendicular. Al igual que el estilo rococó y los meandros evolucionaron hacia los "pequines", los tejidos de damero también alisaron sus rayas.

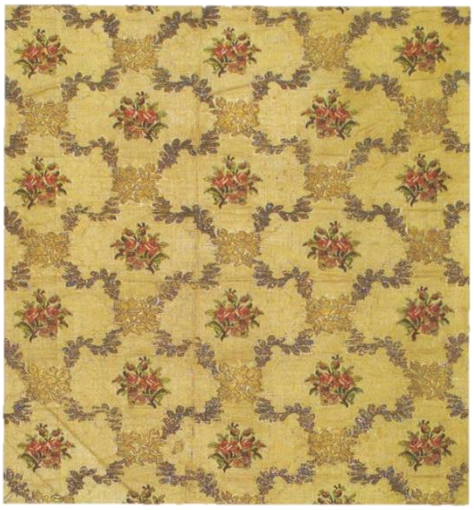


Fig. 335. Núm. de inv. 699. *Fragmento* (1760 – 1770).
©Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Tarrasa (Barcelona)

En cualquiera de los casos, y en convivencia con el rococó, podemos identificar este diseño de retícula como neoclásico, severo y austero, incluso cuando se trata de tejidos con la cuadrícula formada a base de tallos curvos, como el que presenta una de las mayores conocedoras de este tema, la conservadora Lesley Ellis Miller, datado entre

[2537] FANELLI, Rosalia Bonito. *Five centuries of*..., pp. 133 y 286.
[2538] DUPONT-AUBERVILLE, M. *L'ornament des*..., s.p. Cap. *XVIIIe Siècle. Type de compartiments et de fleurs*.

1760 y 1770[2539]. Ambas décadas corresponden a los momentos de máximo esplendor de este tipo de tejidos, pero también los encontraremos más adelante, sobre todo lineales y simplificados[2540]. El caso al que se refiere la investigadora británica es una pieza del Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Tarrasa color marfil con ramillete central de flores rojas, mientras que los marcos son plateados y dorados[2541] [fig. 335].

Fig. 336. *Retrato del príncipe Vladimir Golitsyn Borisovtj* (1762), Alexander Roslin.

Muchas veces, identificar si estamos ante una composición rococó o en retícula puede parecer complicado, aunque, para poner luz a esta dicotomía, escogeremos dos pinturas aclaratorias. Mientras que el *Retrato del príncipe Vladimir Golitsyn Borisovtj* (1731 – 1798), de 1762 y pintado por Alexander Roslin (1718 – 1793)[2542] [fig. 336], enmarca con sus tallos las ramitas con hojas doradas de forma irregular –circular o poligonal–, el del futuro Carlos IV realizado por Mengs en 1765 se conforma a través de líneas perpendiculares, independientemente de cual sea su formato, que en este caso son doradas sobre fondo plateado con ramos en su interior[2543] [fig. 337].

[2539] MILLER, Lesley Elis. "Comprando seda en…", pp. 12 – 15.
[2540] AMARO MARTOS, Ismael. "El patrimonio textil…", p. 49.
[2541] Núm. de inv. 699.
[2542] *Portrait of Prince Vladimir Golitsyn Borisovtj*. Google Art & Culture. https://artsandculture.google.com/asset/portrait-of-prince-vladimir-golitsyn-borisovtj/XAG1AgKUveL-Lw (13.02.2019).
[2543] Núm. de inv. 2077. Galleria Nazionale di Parma.

Fig. 337. Núm. de inv. 2077. *Carlos Antonio de Borbón, Príncipe de Asturias* (1765), Anton Raphael Mengs. ©Galleria Nazionale, Parma

Quizás la pincelada del mismo pintor distorsione la manera de percibir los tejidos que componen la indumentaria de *Antonio Pascual de Borbón y Sajonia, infante de España* (1755 – 1817), de 1767[2544] [fig. 338]. Mientras que la casaca tiene un tejido dorado con líneas burdeos que forman la retícula y en su interior tiene una decoración verde con punto central del mismo color que las rayas; la chupa y el vuelto de la casaca son naranjas, la decoración central es plateada con punto central verde y las rayas burdeos que conforman la retícula son más evidentes.

[2544] Núm. de inv. P002187. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Fig. 338. Núm. de inv. P002187. *Pascual de Borbón y Sajonia, infante de España* (1767), Anton Raphael Mengs. ©Museo Nacional del Prado, Madrid

Al pasar a ejemplos de seda vemos como se repite el mismo esquema. Tal es el caso de un tejido color salmón conservado en el Centro de Documentación y Museo Textil de Tarrasa[2545] [fig. 339]. En este textil, la retícula se conforma a base de líneas arqueadas y dentadas unidas en los cruces perpendiculares a través de formas naturales, y una triple flor diminuta en el centro.

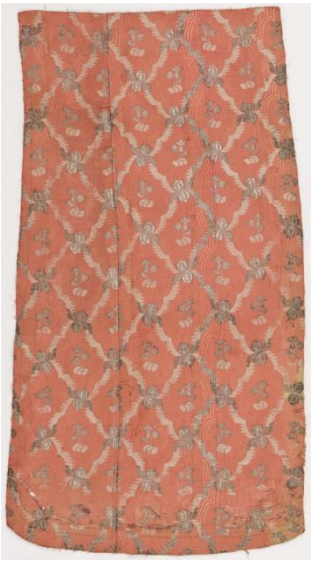


Fig. 339. Núm. de inv. 4682. *Fragmento* (1760 – 1770).
©Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Tarrasa (Barcelona)

[2545] Núm. de inv. 4682.

Un original terno británico, datado entre 1760 y 1780, se compone de calzón, chupa y casaca, todo del mismo terciopelo verde labrado con decoración color marfil[2546] [fig. 340]. De cada flor, con tres hojas, sale una hoja superior que crea un arco que va hacia la siguiente flor, y a su vez constituye la base de la sucesiva, ya que se disponen al tresbolillo. Con lo cual, entre las dos flores contiguas, la hoja superior, y las hojas a los pies de cada una, se conforma un marco para una pequeña flor que adorna el interior. La unión de todas estas flores enmarcadas es lo que da lugar a una retícula romboidal. El conjunto se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York.

Fig. 340. Núm. de inv. C.I.64.31.2a–c. *Traje* (1760 – 1780), manufactura y confección británica. ©The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Jaén cuenta con algunas piezas de estas características. En la catedral encontramos una estola, un manípulo, un cubrecáliz y una bolsa de corporales con fondo verde mar y entramado vegetal blanco con florecitas en el interior verde, amarilla y naranja[2547] [fig. 341]. La casulla conservada en la iglesia de San Ildefonso es muy singular[2548] [fig. 342]. Sobre un fondo rosa se entrecruzan ramajes plateados de aspecto

[2546] Núm. de inv. C.I.64.31.2a–c.
[2547] Núm. de inv. 00.03.01.72.1 (estola), 00.03.01.72.2 (manípulo), 00.03.01.72.3 (cubrecáliz) y 00.03.01.72.4 (bolsa de corporales). Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1.
[2548] Sacristía, cajonera izquierda, cajón 2.

delicado, que han sido sombreados con detalles en un rosa más intenso. En el interior de los rombos hay diminutos ramilletes de flores blancas y verdes dispuestos con gusto.

Fig. 341 (izquierda). Núm. de inv. 00.03.01.72.3. *Cubrecáliz* (1760 – 1780), posible manufactura francesa y confección española. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén
Fig. 342 (derecha). *Casulla* (1760 – 1780), posible manufactura francesa y confección española. ©Basílica de San Ildefonso, Jaén

En el monasterio de la Concepción Franciscana de Jaén hay una casulla morada con laterales de damasco y cenefa central con una estructura en malla a base de rombos de pequeño formato[2549] [fig. 343]. También en "Las Bernardas", como se conoce popularmente este cenobio, hay un *Niño Jesús de Pasión* de autor anónimo, datado en la primera mitad del siglo XVIII[2550] [fig. 344]. La imagen completa de bulto redondo se encuentra ataviada con una túnica azul decorada con retícula plateada que forma rombos y en su interior, aparte de vegetación, tiene medallones[2551].

[2549] Código IAPH: 012305000290088.0000. AMARO MARTOS, Ismael. "El patrimonio textil…", p. 49.
[2550] Código IAPH: 012305000290076.0000.
[2551] AMARO MARTOS, Ismael. "El patrimonio textil…", p. 53.

Fig. 343 (izquierda). Código IAPH: 012305000290088.0000. *Casulla* (1760 – 1780), posible manufactura francesa y confección española.
Fig. 344 (derecha). Código IAPH: 012305000290076.0000. *Túnica del Niño Jesús de Pasión* (1760 – 1780), posible manufactura francesa y confección española.
©Monasterio de la Concepción Franciscana "Las Bernardas", Jaén

Similar a estos casos es la casulla morada de la catedral de Jaén, mostrada en una de las vitrinas de la Exposición Permanente de Arte Sacro [fig. 275]. Su cenefa central ha sido confeccionada con un bello tejido labrado de fondo gris y retícula plateada que tiende al zigzag. En su interior alberga dos florecitas en tonos morados y plata que brotan de un mismo tallo y tienen cinco hojas en dos tipos de verde.

Fig. 345. *Perizoma del Santísimo Cristo de la Veracruz* (1760 – 1780), posible manufactura francesa y confección española. ©Ermita del Santísimo Cristo de la Veracruz, Iznatoraf (Jaén)

Probablemente la pieza más bella sea un perizoma rosado del *Cristo de la Veracruz* de Iznatoraf, guarnecido con encaje de hilo y láminas doradas[2552] [fig. 345]. Su decoración es muy sugerente, con una retícula a base de cintas rosas deshilachadas que conforman lazos en los puntos de unión perpendiculares. En cada uno de los huecos se introducen pequeños ramilletes de varias flores y colores, dotados de cierto naturalismo. El fondo del textil tiene rayas brillantes en sentido de la urdimbre[2553].

5.2.10. Al tresbolillo

Los pequeños ramilletes o flores individuales que quedaron perdidos entre ramajes estilizados, retículas o "pequines", herederos de los ramos más grandes visibles en textiles rococós y aquellos que habían sido decorados con meandros, también alcanzaron una categoría propia. Nada se ha escrito sobre esta tipología, ni siquiera existe un nombre con el que podamos identificarlos, probablemente porque han sido tratados como contemporáneos de los tejidos vigentes desde los años cincuenta. Ciertamente lo son, pero sobre su evolución debemos tener en cuenta otros factores distintos a los ejemplos anteriores.

Los tejidos a los que hacemos referencia tienen la peculiaridad de estar decorados con motivos dispuestos al tresbolillo[2554]. Este término es empleado principalmente en el ámbito de la agricultura, no obstante, también ha sido usado por historiadores del arte para hacer referencia a los elementos decorativos que en el transcurso de un línea se repiten y dejan entre ellos un mismo espacio, y en la línea paralela superior ocurre lo mismo, con la diferencia de que los elementos no se disponen en paralelo a sus homólogos inferiores, sino que están en diagonal a estos, lo que correspondería al espacio que en la línea inferior quedaba entre motivo y motivo. De ese modo, la sucesión de la unidad decorativa entre ambas líneas es cambiante; cuando la de arriba incluye el elemento, la de abajo tiene un espacio vacío, y al contrario. Así pues, si unimos con una línea imaginaria dos motivos contiguos de una misma banda y el superior que equivale al espacio central de los dos motivos

[2552] Sacristía, armario.
[2553] AMARO MARTOS, Ismael. "Al hilo de…", p. 18. AMARO MARTOS, Ismael. "Capa pluvial". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 112 – 113.
[2554] AMARO MARTOS, Ismael. "El patrimonio textil…", p. 48. "Dicho de colocar plantas: En filas paralelas, de modo que las de cada fila correspondan al medio de los huecos de la fila inmediata, de suerte que formen triángulos equiláteros". REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. "Tresbolillo". En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/?w=tresbolillo (24.01.2020).

anteriormente citados, se conforma un triángulo. La secuencia decorativa de la línea superior sería A-B-A-B-A-B… y la de la inferior sería B-A-B-A-B-A…, la siguiente recogería la secuencia de la primera, y la siguiente la de la segunda, y así consecutivamente.

Si a la decoración en retícula le retirásemos las líneas perpendiculares que se entrecruzan en su entramado obtendríamos como resultado un tejido al tresbolillo. Estos motivos decorativos fueron mayoritariamente ramilletes de diferentes formas, tipologías y colores, algunos de ellos recogidos con lazos. Pero, al igual que los textiles en damero, los ejemplos al tresbolillo podían conformarse con otros elementos, como flores individuales, hojas, lunares, puntos, etc.

Fig. 346. *From Warner & Sons. Silk and Velvet Manufacturers and Upholsterers' Warehousemen. 9, Newgate Street, London, E.C., Factories: Spitalfields, & Braintreee, Essex* (1764), ff. 5v, 9 – 9v, 15v, 16v – 17 –detalles–.

En el muestrario de telas de 1764 que Lesley Ellis Miller analizó detenidamente en uno de sus libros, podemos reconocer la presencia de estos tejidos en el comercio de la segunda mitad del siglo XVIII, en todas sus variantes y los diferentes elementos que protagonizan su composición[2555] [fig. 346]. Los hay con una especie de soles sobre

[2555] MILLER, Lesley Ellis. *Selling silks. A*…. A continuación pasaremos a citar los folios del texto original.

fondo blanco[2556], ramilletes sobre cuadrículas y fondos lisos[2557], con finas hojas que alternan su orientación[2558], con lunares y puntos[2559], con flores sobre rayas[2560] y sobre fondos lisos[2561].

Fig. 347. *Retrato de la archiduquesa María Amalia de Austria* (siglo XVIII), Alexander Roslin.

También en las pinturas de Alexander Roslin podemos apreciar muchas de estas decoraciones. En el *Retrato de la archiduquesa María Amalia de Austria* (1746 – 1804) vemos un vestido "a la inglesa" azul con lunares negros[2562] [fig. 347]. En *El rey Gustavo III de Suecia con sus hermanos*[2563], realizado por el mismo artista, el monarca va vestido por completo de color champagne con hojitas doradas labradas al tresbolillo[2564] [fig. 348].

[2556] Ff. 5v, 62v y 73v.
[2557] Ff. 9, 9v y 11v.
[2558] Ff. 13v y 63.
[2559] Ff. 14, 14v, 15, 15v, 16 y 34v.
[2560] Ff. 16v, 17, 17v y 22v.
[2561] F. 34.
[2562] Conocemos esta obra a través de Pinterest, pero desconocemos su localización. *Marie Antoinette*. Pinterest. https://www.pinterest.es/pin/724095064790568 57/?lp=true (10.05.2019).
[2563] El monarca vivió entre 1746 y 1792.
[2564] Núm. de inv. NM 1010 (1771). Nationalmuseum, Estocolmo.

Fig. 348. Núm. de inv. NM 1010. *El rey Gustavo III de Suecia con sus hermanos* –detalles– (1771), Alexander Roslin. ©Nationalmuseum, Estocolmo

Estos tejidos de motivos diminutos, especialmente empleados en indumentaria, también se produjeron en nuestro país. Un aspecto a considerar es que a partir de 1763 los monarcas usaron textiles mayoritariamente españoles, hecho palpable en el retrato de Carlos IV realizado por Goya en 1789[2565] [fig. 349]. En él porta un conjunto en color coral, uno de los siete trajes que el monarca tenía en diferentes tonalidades, con decoración minuciosa circular que incluía elementos metálicos plateados y dorados, felpilla y motivos de colores[2566].

Fig. 349. Núm. de inv. P003224. *Carlos IV* (1763), Francisco de Goya y Luciente. ©Museo Nacional del Prado, Madrid

[2565] Núm. de inv. P003224. Museo Nacional del Prado, Madrid.
[2566] MILLER, Lesley Elis. "Comprando seda en…", p. 16.

Fig. 350. Núm. de inv. 027860. *Fragmento* (1760 – 1800), manufactura española.
©Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid

Un ejemplo prototípico de lo que podemos llamar "estilo Carlos IV", pues corresponde con los textiles habituales en casacas y chupas de este periodo, llevado a la reducción máxima, lo encontramos en la ya citada colección Casamar del Museo Nacional de Artes Decorativas [fig. 350]. El tejido presenta fondo dorado y flores silueteadas de un oro más fuerte, que están rodeadas de sombra roja y borde rosa, con detallitos de color negro[2567]. En los espacios vacíos propios del tresbolillo añaden flores de tallo y sombras negras, y pétalos rosas.

Fig. 351 (izquierda). Código IAPH: 012305000290091.0000. *Casulla* (1760 – 1800), manufactura y confección española. ©Monasterio de la Concepción Franciscana "Las Bernardas", Jaén
Fig. 252 (derecha). *Bolsa de corporales* (1760 – 1800), manufactura y confección española.
©Iglesia colegiata de Santiago, Castellar (Jaén)

[2567] Núm. de inv. 027860.

Una casulla roja oscura conservada en "Las Bernardas" de Jaén[2568] está confeccionada con un tejido espolinado con hilos de plata sobredorada en las hojas de pequeño formato que alternan su disposición y están colocadas sobre el fondo al tresbolillo[2569] [fig. 351]. En una bolsa de corporales de la colegiata de Santiago de Castellar también se disponen hojas del mismo modo, aunque son plateadas, más pequeñas y alargadas, y sobre fondo ocre[2570] [fig. 352].

Fig. 353. *Casulla* (1760 – 1800), posible manufactura francesa y confección española.
©Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, Villacarrillo (Jaén)

En la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Villacarrillo hay una casulla blanca con fondo de lama con efecto serpenteante minúsculo en el sentido de la urdimbre y con pequeños ramilletes a base de hilos metálicos de colores rosáceos en los pétalos de las flores[2571] [fig. 353]. Los espacios libres son cubiertos con florecitas diminutas.

[2568] Código IAPH: 012305000290091.0000.
[2569] AMARO MARTOS, Ismael. "El patrimonio textil…", p. 48.
[2570] Sacristía, cajonera.
[2571] Sacristía privada, armario.

Fig. 354. *Casulla* (1760 – 1800), posible manufactura francesa y confección española.
©Iglesia parroquial de Santa María la Mayor, Andújar (Jaén)

La parroquia de Santa María la Mayor de Andújar conserva una casulla ornamentada a base de ramilletes con dos flores rojas y tallos con hojas verdes, situados al tresbolillo sobre el fondo blanco[2572] [fig. 354]. Los motivos se sitúan dentro de una especie de malla irregular, como una nebulosa dorada que no llega a ser retícula, donde se muestran dos rosas doradas con ramas azules también al tresbolillo, enfrentadas a las rojas anteriores.

Fig. 355. *Traje del Niño Jesús* (1760 – 1800), posible manufactura francesa y confección española.
©Convento de Nuestra Señora de los Remedios (RR. MM. Trinitarias), Fuente del Rey, Alcalá la Real (Jaén)

[2572] Sacristía de la capilla del Sagrario o del Conde, armario, puerta 2.

También en el convento de Nuestra Señora de los Remedios de Fuente del Rey hay un trajecito de Niño Jesús plateado con rosas doradas al tresbolillo y guarnecido con una rica puntilla dorada[2573] [fig. 355]. El resultado es suntuoso y de gran calidad.

5.2.11. Del Neoclasicismo al Estilo Imperio

Como ya comentamos en capítulos anteriores, fue en época de Carlos III cuando se produjo el descubrimiento de Pompeya y Herculano. Esto hecho fue decisivo para la creación de la nueva estética neoclásica surgida en la década de 1750 y que tuvo una duración de treinta años, concretamente entre 1760 y 1790. Los contemporáneos lo llamaban "estilo antiguo", por inspirarse en el arte y el diseño de la Grecia clásica y Roma. A partir de los vestigios encontrados, los artistas plásticos, arquitectos y diseñadores, buscaron crear un "estilo verdadero" moderno y eternamente válido que pudiera expresarse en todas las áreas artísticas[2574]. En los tejidos tardó algo más, ya que el Rococó se extendió hasta su declive en 1770[2575]. En Francia corresponde con el final del reinado de Luis XVI, cuando el estilo corintio, con volutas y hojas de acantos, estaba muy de moda en el mobiliario[2576] y los escritos de Anne Claude de Caylus (1692 – 1765) y Winckelmann (1717 – 1768) ejercían gran influencia[2577].

Lejos de lo que pueda parecer, el salto del Rococó al Neoclasicismo no supuso un cambio drástico, sino más bien de limpieza del fondo. El Neoclasicismo asociado al textil reaccionó en contra de lo recargado. Lo que antes eran líneas curvas, ahora serían rectas[2578], y la asimetría desapareció progresivamente en favor de la regularidad y la simetría a finales de los sesenta[2579]. Pero, más allá de esos detalles, los elementos fueron prácticamente los mismos, guirnaldas colgantes, festones, cintas, flores y capullos, y se introdujeron primitivos elementos, como los jarrones, que combinaban con todos los anteriores. Las líneas, grecas, columnas y demás elementos utilizados para resaltar la verticalidad, también fueron propios de esta estética y también lo fueron los camafeos, con figuras de perfil en su interior. No podemos olvidarnos de la amplia gama de

---

[2573] Coro alto, armario, puertas 2 y 3, estante superior.
[2574] JACKSON, Anna. *Op. Cit.*, p. 66.
[2575] SALADRIGAS CHENG, Sílvia. "Diseños en el tiempo: florales (II)…", p. 47.
[2576] DUPONT-AUBERVILLE, M. *L'ornament des*…, s.p. Cap. *XVIIIe siècle. Soieries. Types de montants d'ornements a volutes*.
[2577] VV.AA. *Cinq siècles de*…, p. 15.
[2578] SALADRIGAS CHENG, Sílvia. "Diseños en el tiempo: florales (II)…", pp. 44 y 47.
[2579] HARRIS, Jennifer. *Op. Cit.*, pp. 182 – 183.

animales, tanto reales como imaginarios, como delfines, leones, esfinges, grifos y sátiros que a menudo se añadieron a estas composiciones[2580].

Los tejidos neoclásicos, tal y como los hemos descrito, con sus composiciones rigurosamente simétricas, elementos clásicos que danzaban dentro o alrededor de los medallones y las guirnaldas florales que enmarcan los personajes que se disponían de perfil, pueden ser datados en la década de 1780, es decir, cuando la decoración rococó en los textiles ya estaba pasada[2581]. Más tarde, en los años noventa, incorporó a su estética arquitectónica los rosetones, aunque el gusto todavía era neoclásico[2582].

Fig. 356 (izquierda). Núm. de inv. 1978.82. *Fragmento* (1760 – 1765), Philippe de Lasalle.
© The Metropolitan Museum of Art, Nueva York
Fig. 357 (derecha). Núm. de inv. MT 2876.2. *Fragmento* (*Ca*. 1771 – 1773), Philippe de Lasalle.
©Museé Historique des Tissues, Lyon.

Los tejidos neoclásicos fueron utilizados tanto para tapicería como para indumentaria, salvo cuando se trataba de emular las grandes composiciones del dibujante y teórico lionés Philippe de Lasalle[2583]. No hay mejor referente que él para analizar el gusto del último cuarto del siglo XVIII, no sin antes recordar que entre 1740 y 1760 fue un diseñador puramente rococó[2584], con obras tan evidentes como los fragmentos de tapicería conservados en el Metropolitan Museum, datados entre 1760 y

[2580] JACKSON, Anna. *Op. Cit.*, p. 66.
[2581] JELMINI, Jean-Pierre; CLERC-JUNIER, Caroline; KAEHR, Roland. *Op. Cit.*, p. 39.
[2582] ROTHSTEIN, Natalie. *The Victoria & Albert*…, p. 11.
[2583] MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", pp. 68 – 69.
[2584] ARIZZOLI-CLÉMENTEL, Pierre. *Op. Cit.*, p. 76.

1765, con cintas, caídas de tela, guirnaldas florales, ramilletes, cordones y borlas[2585] [fig. 356]. También los hay al tresbolillo, como el tejido de fondo azul y decoración de ramilletes con flores tridimensionales del Museé Historique des Tissues de Lyon[2586] [fig. 357].

Fig. 358. Núm. de inv. MT 2868. *Fragmento* (*Ca*. 1770), Philippe de Lasalle.
©Museé Historique des Tissues, Lyon.

Sus creaciones se distinguen por el equilibrio de su composición y la riqueza de sus tonalidades[2587]. Lasalle fue muy perfeccionista[2588] y destacó por su marcada identidad, con diseños reconocibles por la escala y el arte del dibujo, la pensada combinación de colores y el cuidado de los pequeños detalles[2589]. Los avances técnicos realizados por Jean Revel fueron sagazmente aprovechados por Philippe de Lasalle[2590]. La yuxtaposición de los tonos, colocados estratégicamente con gran precisión, le valió el reconocimiento de sus contemporáneos. Los diseños comenzaron a mostrarse en una tridimensionalidad nunca vista. Los motivos más usados fueron las flores, animales, escenas rurales, jarrones decorativos[2591], instrumentos musicales, útiles de labranza, motivos bucólicos, alegorías, orlas de piel, baldaquinos, etc.[2592].

[2585] Núm. de inv. 1978.82 y 38.182.31.
[2586] Núm. de inv. MT 2876.2 (*Ca*. 1771 – 1773).
[2587] JELMINI, Jean-Pierre; CLERC-JUNIER, Caroline; KAEHR, Roland. *Op. Cit.*, p. 39.
[2588] ARIZZOLI-CLÉMENTEL, Pierre. *Op. Cit.*, p. 76.
[2589] ALGOUD, Henry. *Op. Cit.*, p. 132.
[2590] BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda*…, p. 56.
[2591] MORIBAYASHI, Sotoo. *Op. Cit.*, p. 41.
[2592] BARELLA, Albert. *Op. Cit.*, p. 63.

Fig. 359 (izquierda). Núm. de inv. MT 2886. *Colgaduras de Tchesmé y Crimea* (mandado en 1771 y producido en 1773), Philippe de Lasalle. ©Museé Historique des Tissues, Lyon.
Fig. 360 (derecha). Núm. de inv. MT 2871. *Tejido de Las palomas* (1771 – 1773), Philippe de Lasalle. ©Museé Historique des Tissues, Lyon.

En la década de los setenta los motivos se redujeron cada vez más y se combinaron frecuentemente con rayas anchas y estrechas. El gusto por el estilo neoclásico fomentó la representación de pequeñas coronas, rosetones u óvalos con exorno floral en colores pasteles[2593]. Así son los ejemplos más emblemáticos de Lasalle, como el perteneciente al mismo museo de Lyon datado en torno a 1770[2594] [fig. 358]. El diseño se compone de una evocación de paisaje campestre con canasta de flores, una mandolina y una partitura musical, con guirnaldas de flores y hojas. El fondo es de color crema e incluye enredaderas en las esquinas. Un tejido similar de este respaldo de asiento, atribuible con certeza a Philippe de Lasalle por su diseño y características técnicas, se conserva en el Metropolitan de Nueva York[2595].

[2593] BROWNE, Clare. *Op. Cit.*, p. 8.
[2594] Núm. de inv. MT 2868.
[2595] Núm. de inv. 38.182.5.

Fig. 361 (izquierda). Núm. de inv. 50.8a. *Tejido de Las perdices* (1771 – 1772), Philippe de Lasalle. © The Metropolitan Museum of Art, Nueva York
Fig. 362 (derecha). Núm. de inv. MT 1279. *Tejido de La canasta de flores* (1775 – 1776), Philippe de Lasalle. ©Museé Historique des Tissues, Lyon.

Entre sus obras más icónicas destacan las *Colgaduras de Tchesmé y Crimea*, la primera creada con motivo de la victoria contra los turcos en la batalla de Orlov en 1770[2596] [fig. 359] y la segunda como recuerdo por la conquista de la península ucraniana por el ruso Grigori Potemkin (1739 – 1791) en 1783[2597]. En otro de sus tejidos, sobre un fondo carmesí, aparecen dos tórtolas jugueteando en una corona de flores y con un lazo realizado con una cinta dorada que sujeta un cesto con flores[2598]. Este ejemplo se cree que es un conjunto encargado por Catalina la Grande de Rusia[2599], muy parecido al de *Las palomas*[2600] [fig. 360] y guarda relación con el de *Las perdices*, datado en torno a 1771 y 1772 y también fue muy repetido[2601] [fig. 361]. En él, las perdices juguetean entre las flores y, bajo ellas, la corona floral.

[2596] Núm. de inv. MT 2886 (mandado en 1771 y producido en 1773). Museé Historique des Tissues, Lyon.
[2597] BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda*…, p. 57.
[2598] Núm. de cat. 223. KING, Monique; KING, Donald. *Op. Cit.*, p. 290. Núm. de inv. M.87.34. Los Angeles Country Museum of Art. Núm. de inv. MT 29688. Museé Historique des Tissues, Lyon.
[2599] KING, Monique; KING, Donald. *Op. Cit.*, p. 270.
[2600] Núm. de inv. MT 2871 (1771 – 1773). Museé Historique des Tissues, Lyon.
[2601] Núm. de inv. 50.8a. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Núm. de inv. MT 2882. Museé Historique des Tissues, Lyon.

Fig. 363. Núm. de inv. 38.182.6. *Tejido del niño tocando la gaita* (1771 – 1772), Philippe de Lasalle. ©The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

El famoso tejido de *La canasta de flores* tiene a este elemento como motivo central, rodeado de forma simétrica de cintas doradas y guirnaldas florales[2602] [fig. 362]. De flores hay muchísimos ejemplos en todas las posiciones posibles: en jarrones[2603], en ramos unidos por cintas de flores[2604], en escenas extraídas de la naturaleza[2605], etc. Pero todos ellos siguen las características de verticalidad y simetría junto a elementos neoclásicos anteriormente citados. Lo mismo ocurre con las escenas rurales y bucólicas, donde destaca la de *El niño tocando la gaita*, de 1771 o 1772[2606] [fig. 363].

Uno de los más conocidos es el *Pavos y faisanes*, encargado también por la zarina en 1777 y producido entre los años 1778 y 1780[2607] [fig. 364]. Probablemente el nombre le venga de otras partes del conjunto de tapicerías, porque en este concretamente aparece un pavo real y un cisne en el agua, con estructuras para las enredaderas de parra sobre la escena[2608]. Con bastante asiduidad se han atribuido un

[2602] Núm. de inv. MT 1279 (1775 – 1776). Museé Historique des Tissues, Lyon. Núm. de inv. 33.119 (hacia 1770). The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
[2603] Núm. de inv. 38.182.7 (hacia 1770). The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
[2604] Núm. de inv. MT 2879 (1771 – 1772). Museé Historique des Tissues, Lyon.
[2605] Núm. de inv. MT 2867 (1771 – 1773). Museé Historique des Tissues, Lyon.
[2606] Núm. de inv. 38.182.6. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Núm. de inv. MT 1281. Museé Historique des Tissues, Lyon.
[2607] Núm. de inv. MT 1278. Museé Historique des Tissues, Lyon. En el LACMA está datado hacia 1765. Núm. de inv. M.59.1.
[2608] De pavos reales y faisanes son: núm. de inv. M.59.11.1 (hacia 1765). LACMA. Con faisán dorado: núm. de inv. MT 1286, MT 36453 (1771 – 1772). Museé Historique des Tissues, Lyon.

exagerado número de obras a Lasalle, lo cual demuestra la influencia ejercida por el decorador[2609]. Este textil resulta un ejemplo evidente, pues a finales del siglo XVIII se realizaron copias del mismo en la manufactura moscovita de Lazarev[2610].

Fig. 364. Núm. de inv. MT 1278. *Colgadura de pavos y faisanes* (1778 – 11780), Philippe de Lasalle. ©Museé Historique des Tissues, Lyon.

En la década de 1780 todo se volvió más abstracto. La paleta se oscureció, las líneas se acentuaron, pero los diseños no variaron demasiado, al tiempo que sí lo hacía el momento histórico vivido por Lasalle[2611]. En estos años de inestabilidad en Francia la monarquía española fue una gran compradora de la fábrica Camille Pernon, no solo bajo la dirección creativa de Lasalle, sino también durante el reinado de Carlos IV[2612]. La presencia de sus tejidos en los palacios españoles se debe principalmente a François Grognard (1748 – 1823)[2613]. El lionés ocupó el cargo de inspector de mobiliario de la Corona francesa, fue asesor comercial del rey de Polonia y recibió encargos desde Rusia. Su trayectoria profesional siempre estuvo ligada al mercadeo de seda, por eso fue un gran conocedor de la fabricación de textiles. En 1786 se asoció y colaboró con la

[2609] ALGOUD, Henry. *Op. Cit.*, p. 131.
[2610] BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda*…, p. 57.
[2611] BROWNE, Clare. *Op. Cit.*, p. 8.
[2612] MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", p. 68.
[2613] BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda y…", p. 354.

manufactura de Camille Pernon, lo cual explica la gran afluencia de estos tejidos en nuestro país. Como agente comercial de la fábrica residió en España diez años, donde ayudó a la decoración del palacio de los príncipes de Asturias y también el de los duques de Alba[2614].

Javier Jordán de Urríes explica de este modo su presencia y aportación en la corte:

> "Su socio y representante François Grognard, llegado a Madrid el 2 de julio de 1787, se ocupó de llevar las gestiones con la corte española y en octubre del año siguiente estaba en la Casita de El Escorial dirigiendo los trabajos de los tapiceros que debían colocar una colgadura de Pernon en una de las nuevas salas de maderas finas, seguramente la del sofá, aunque los zócalos no estaban todavía asentados y se optó por pintar los muros en el color de las maderas para ver el efecto que produciría el conjunto. Muchas de estas ricas colgaduras y cenefas venidas de Lyon fueron diseñadas por el adornista francés Jean-Démosthène Dugourc"[2615].

La colgadura era de "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 sitio de San Lorenzo"[2616]. La correspondiente al tapizado de la silla de su majestad era de fondo azul y flores matizadas, y fue enviada a España en 1794[2617].

Fig. 365. Núm. de inv. 10079172. *Silla* (1788 – 1792), Vicente López, José López, José Cherou y manufactura de Camille Pernon. ©Patrimonio Nacional, Palacio Real de El Pardo, Madrid

[2614] *François Grognard*. Geneanet. https://gw.geneanet.org/pierfit?lang=fr&n=grognard&oc=0&p=francois (18.01.2020).
[2615] JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier. "La Casita del…", p. 20. Lo expone detenidamente: JUNQUERA Y MATO, Juan José. *La decoración y*…, p. 81.
[2616] BENITO GARCÍA, Pilar. "El Oficio de…", p. 198.
[2617] AGP, *Reinados*, Carlos IV, Casa, leg. 135[2]. Cuenta de Belache, Madrid, 23 de noviembre de 1794. Cit. en: JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier. "La Casita del…", p. 20.

En la Casa del Campo del Príncipe hay unas sillas datadas entre 1788 y 1792, obra del diseñador Vicente López (1774 – *Ca*. 1799), realizadas por el ebanista José López (†1799) y doradas por José Cherou[2618] [fig. 365]. Lo más interesante es el tejido de seda labrado, atribuido por Pilar Benito a la manufactura de Camille Pernon, con un medallón y jarrón central sobre pedestales, con arpías, roleos, guirnaldas y grutescos sobre el fondo amarillo, a juego con cortinas bordadas de la misma manufactura lionesa[2619]. En el Palacio Real de Madrid se conservan algunas cenefas de Pernon, fruto de la redecoración de las habitaciones mandada por Carlos IV. Tal es el caso de la cenefa de margaritas en roleos que alternaban con ramilletes[2620] [fig. 366], la azul con adornos de encaje y rosas blanca[2621], y las esquinas de fondo azul de nidos con tórtolas[2622]. También en el Salón de María Luisa de Parma en la Casa del Labrador de Aranjuez encontramos piezas de esta manufactura del siglo XIX[2623].

Fig. 366. Núm. de inv. 10080492. *Cenefas* (último tercio del siglo XVIII), manufactura de Camille Pernon. ©Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid

En Jaén no contamos con ninguna pieza de estas características, aunque sí las hay más cercana al Estilo Imperio, pero son bordadas. Aun así, hablaremos de ellas por ser los únicos exponentes. En primer lugar, destacamos una casulla roja con cenefa y cuello bordeado con greca geométrica, conservada en la parroquia de Santa María

[2618] Núm. de inv. 10079172, 10079173, 10079174, 10079175, 10079176, 10079177, 10079178 y 10079179.
[2619] GARCÍA FERNÁNDEZ, María Soledad. "Silla". En SANCHO, José Luis; JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier; DE LA MANO, José Manuel; BENITO GARCÍA, Pilar (coords.). *Carlos IV. Mecenas y coleccionista. Del 23 de abril al 19 de julio de 2009. Palacio Real de Madrid* [cat. expo.]. Madrid: Patrimonio Nacional, 2009, p. 216.
[2620] Núm. de inv. 10080492. BENITO GARCÍA, Pilar. "Fiebre de seda…", p. 98.
[2621] Núm. de inv. 10088581. Núm. de patrón de la manufactura de Pernon 269. *Ibídem*. p. 98.
[2622] Núm. de inv. 10080527 y 10080528. Núm. de patrón de la manufactura de Pernon 282. *Ibíd*., p. 98.
[2623] Núm. de inv. 10080523, 10080506, 10080509, 10088495, 10080510, 10080507, 10088675, 10088676, 10088678, 10088679, 10088508, 10080522 y 10088677. BENITO GARCÍA, Pilar. "La decoración textil…", pp. 56 – 71.

Magdalena de la capital[2624] [fig. 128]. En el centro del reverso hay una finísima corona floral con pie de hojas que constituyen la base de un círculo que en su interior tiene un ramillete simétrico. La parte superior del redondel es interrumpida por una corona floral más frondosa, hasta cerrarse con una estructura simétrica que deja en su interior unas líneas a modo de arpa. Sobre esta composición se coloca un jarrón del que brotan una flor y dos hojas. Le siguen más roleos, ramas y flores que enmarcan una flor, y otra con guirnaldas de hojas. Los laterales siguen la estética de roleos, ramas, hojas y flores, y el anverso es igual pero sin el primer cuerpo descrito[2625]. El otro caso es una casulla amarilla de lama con una original cenefa plateada en el reverso, decorada de abajo a arriba con una fuente de tres cascadas, un palio con tres caídas, un pozo, una sombrilla y un grutesco lleno de volutas[2626] [fig. 367]. En el anverso tiene otra especie de arpa, continúa *a candelieri* con flores y volutas, más arriba un palio, un jarrón y grutescos.

Fig. 367. Núm. de inv. 00.01.03.18. *Casulla* (finales del siglo XVIII – principios del siglo XIX), anónimo español. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

¿Qué diferencia un tejido de Estilo Imperio de uno neoclásico? En esta casulla las grecas, las coronas, el arpa y el jarrón son motivos puramente neoclásicos, aunque carece del colorido pastel propio de este estilo. De hecho, Jean-François Bony (1754 – 1825), diseñador de tejidos imperio, se caracterizó por el empleo de colores vivos, a

[2624] Sacristía, armario.
[2625] AMARO MARTOS, Ismael. "Al hilo de…", p. 21. AMARO MARTOS, Ismael. "Casulla". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 128 – 129.
[2626] Núm. de inv. 00.01.03.18. Sacristía Mayor, armario 3.

diferencia de los estilos predominantes en época de Luis XVI[2627]. Al tratarse de una pieza bordada, nos enfrentamos a un caso bicolor, algo que caracterizó el estilo napoleónico. Entre ellos destacaban los colores sobrios, como el negro, el gris, el morado o el marrón; y la decoración de otro color, lo que provocaba un fuerte contraste[2628]. Destacó el rojo y el amarillo, con la reaparición del oro, y el gris o plata[2629].

El diseño era muy lineal, más importante que el color. Se acentuaron mucho más los motivos greco-romanos, como las hojas de acanto, grecas, palmetas, trofeos de armas, cornucopias, etc.[2630]. Por supuesto, hicieron uso de las coronas de laureles, como marcos o simplemente con carácter ornamental[2631]. La presencia de este elemento tiene mucho que ver con el afán por crear un estilo oficial de la época de Napoleón[2632] y, obviamente, este símbolo estaba directamente relacionado con la victoria y con la comparación del mandatario con los antiguos emperadores romanos, hasta el punto de que solían enmarcar la "N" napoleónica, águilas o cualquier otro emblema imperial[2633].

Fig. 368. Núm. de inv. GMTC 99/1. *Tejido para el Primer Salón del Emperador en el Palais de Meudon* (1800 – 1810), manufactura lionesa Maison Grand Frères. ©Mobilier National, París

La decoración del Château de Meudon corrió a cargo de Alexandre Brongniart (1770 – 1847). En el *Tejido para el Primer Salón del Emperador en el Palais de*

[2627] MORANT, Henry de. *Op. Cit.*, p. 534.
[2628] VV.AA. *Cinq siècles de*…, p. 15.
[2629] MORANT, Henry de. *Op. Cit.*, p. 426.
[2630] VV.AA. *Cinq siècles de*…, p. 15.
[2631] MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", p. 69.
[2632] VV.AA. *Cinq siècles de*…, p. 15.
[2633] JELMINI, Jean-Pierre; CLERC-JUNIER, Caroline; KAEHR, Roland. *Op. Cit.*, pp. 39 – 40.

Meudon, un damasco de fondo azul con decoración amarilla, la manufactura lionesa Maison Grand Frères planteó una ornamentación centrada en la "N" [fig. 368]. Está enmarcada por una corona de flores que cuelga de una cinta, enlazada a los laureles que en sentido ascendente y serpenteante bordean la colgadura. Los huecos están fundamentalmente ocupados con estrellas, aunque también aparece la abeja, el emblema personal de Napoleón.

Jean-François Bony, como el resto de diseñadores del momento en Francia, se inspiró en Jacques-Louis David, el gran pintor del periodo napoleónico, y, con ese referente, realizó las grandes decoraciones textiles del momento. Él fue el encargado de adornar el pequeño salón de la emperatriz María Luisa, con aves del paraíso en vuelo entre jarrones con flores. Con él podemos demostrar que no fue todo alusiones al poder de Napoleón, sino que también se prodigaron escenas algo más sutiles y consecuentes al estilo neoclásico[2634].

5.3. DISEÑOS ESPAÑOLES

Al comenzar el siglo XVIII, España y toda Europa miraron a Francia y, más concretamente, a Lyon, que dictó de los parámetros impuestos por la corte suntuosa de Luis XIV. Los nobles españoles tenían absoluta predilección por los tejidos franceses y los del norte de Italia[2635]. Al principio se importaron muchos de estos textiles para cubrir las necesidades del ámbito cortesano, dada la escasez de manufacturas españolas[2636]. Cuando comenzó a retomarse la industria, las fábricas sederas españolas se vieron obligadas a imitar la tejeduría francesa e italiana[2637], aunque se encontraron con dificultades de adaptación, sobre todo por las estrictas leyes[2638].

En gran medida, los que más imitaron los tejidos franceses fueron los valencianos. Para que esto fuera posible, los españoles hicieron uso de las estampas llegadas de Francia[2639]. Estas ayudaron a proporcionar modelos de buen gusto en el ámbito del diseño, que serían copiados por las industrias españolas, haciéndolas competitivas en el mercado internacional[2640]. También contribuyó a la venida de nuevas

[2634] MORANT, Henry de. *Op. Cit.*, p. 426.
[2635] CANTELLI, Giuseppe. *Op. Cit.*, p. 26.
[2636] PARTEARROYO LACABA, Cristina. *Op. Cit.*, pp. 367 – 368.
[2637] CANTELLI, Giuseppe. *Op. Cit.*, p. 29.
[2638] FRANCH BENAVENT, Ricardo. *La sedería valenciana*…, p. 121.
[2639] SCHOESER, Mary. *Tessuti del mondo*. Milán: Rizzoli, 2003, p. 105.
[2640] MOLINA MARTÍN, Álvaro. *Op. Cit.*, p. 424.

modas a España la llegada de maestros tejedores y diseñadores franceses, que trajeron consigo sus conocimientos y creatividad[2641].

Los diseñadores textiles de la escuela de Lyon se inspiraron previamente en las obras de los pintores de flores holandeses y flamencos de los siglos XVII y XVIII. Esta cadena de modelos propició uniformidad entre los tejidos franceses y los del resto de Europa[2642]. No obstante, en los diseños españoles se advierte un mayor geometrismo en la disposición de los elementos naturales respecto a los producidos en el país vecino. Además, las flores solían ser más grandes y tenían colores más vivos[2643].

Por otro lado, las manufacturas francesas enviaban las muestras de tejidos a los compradores e insistían en que pronto les fueran devueltas, para evitar las imitaciones[2644], por lo que las opciones de llegada de diseños del país vecino a nuestro territorio fueron múltiples y muy variadas. A veces estas imitaciones también llegaron directamente a partir de la compra de tejidos extranjeros, algo habitual como sabemos.

Si de algo se dieron cuenta las manufacturas textiles españolas, y muy especialmente las valencianas, es que para estar a la vanguardia y ser apetecibles para los compradores debían dejarse llevar por las modas mutables, de tiempos muy veloces, necesitados constantemente de ideas nuevas, de modelos y de dinero[2645]. No todos vieron con buenos ojos el arrastre por los continuos caprichos. El padre Feijoo, en el segundo tomo (1728) de su colección de ensayos *Teatro crítico universal*, escritos entre 1726 y 1739, afirmó:

> "Nunca se menudearon tanto las modas, como ahora, no con mucho. Antes la nueva invención esperaba que los hombres se disgustasen de la antecedente, y a que gastasen lo que se había arreglado a ella. Atendíase al gusto, y se excusaba el gasto. Ahora todo se atropella. Se aumenta infinito el gasto, aún sin contemplar el gusto"[2646].

Especialmente crítico fue con el tema económico:

[2641] SCHOESER, Mary. *Op. Cit.*, p. 118.
[2642] LÓPEZ TERRADA, María José. "El contexto histórico…", p. 59.
[2643] CANTELLI, Giuseppe. *Op. Cit.*, p. 26.
[2644] AGP, "Caillat & Chirac a Squilace" (23 de abril y 7 de mayo de 1763). Cit. en: SANCHO, José Luis. "Vestir palacio a…", p. 119.
[2645] DAVANZO POLI, Doretta. "L'arte e... ", p. 44.
[2646] FEIJOO, Benito Jerónimo. *Op. Cit.*, p. 171.

> "De suerte, que la moda se ha hecho un dueño tirano, y sobre tirano importuno, que cada día pone nuevas leyes, para sacar cada día nuevos tributos; pues cada nuevo uso que introduce, es un nuevo impuesto sobre las haciendas"[2647].

"Francia es el móvil de las modas. De Francia lo es París, y de París un Francés, o una Francesa, aquel, o aquella a quien primero ocurrió la nueva invención"[2648]. Incluso, en época de Carlos III, cuando los gustos artísticos estaban más cercanos a Italia, se mantuvo la imposición del estilo francés[2649]. Si bien, no todos miraron al país galo. Virginia Tovar Martín decía sobre el Palacio Real de Madrid que "en él se filtran, con sabia habilidad, postulados ideológicos del clasicismo bajo nuevos significados, componentes buscados en las tensas e inquietas experimentaciones del manierismo, y valores del barroco más exultante"[2650]. La arquitectura no es un caso aislado. También en los tejidos encontramos producciones artísticas que relevan una evidente herencia de los motivos decorativos de la Edad Moderna italiana, redefinidos para una nueva centuria, especialmente en Toledo.

Antes hablábamos de que el mayor impedimento en la fabricación de tejidos españoles a la manera francesa y/o italiana tenía que ver con la legislación. Desde la implantación de las Reales Órdenes de 17 de septiembre de 1750 y 26 de abril de 1755 las manufacturas de Valencia podían imitar los textiles extranjeros con menos ancho, en consecuencia podían poner un precio más bajo y le hacían competencia desleal al resto de las fábricas españolas. Más tarde, con la Real Cédula de 8 mazo de 1778 se concedió a todas las fábricas de seda de España la posibilidad de no cumplir la marca, el peso y la ley impuesta por las ordenanzas anteriores, y así poder imitar los tejidos internacionales, como ya ocurriera en Valencia años atrás[2651].

Con ella se liberaron de la opresión sometida en lo que a imitación de los tejidos lioneses se refiere. Su interés radicaba en discurrir "conveniente que todos los fabricantes vivan bajo unas mismas leyes y gocen de una privilegios, mayormente cuando […] se admiten sin reparo alguno en mis dominios los tejidos extranjeros"[2652].

[2647] *Ibídem*. p. 171.
[2648] *Ibíd*., p. 172.
[2649] BENITO GARCÍA, Pilar. "Bata del siglo…", p. 7.
[2650] TOVAR MARTÍN, Virginia. *Op. Cit.*, p. 7.
[2651] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 204.
[2652] CARLOS IV. *Op. Cit.*, t. IV, lib. VIII, título XXIV, Ley V, pp. 188 – 189. (Documento 4)

Pero, a pesar de la buena voluntad de los gobernantes, se trató de una política desastrosa, discriminatoria, y de escasa visión industrial y comercial[2653].

Con la Real Cédula de 12 de enero de 1779, los reyes consiguieron que las sederías españolas se igualasen a las francesas e italianas, e incluso que llegaran a confundirse[2654]. Hasta alcanzar la situación idónea con el decreto de septiembre de 1789, con el cual "los fabricantes de tejidos pudiesen inventarlos, imitarlos y variarlos libremente, según tuviesen por conveniente, así en el ancho, número de hilos y peso, como en las maniobras y máquinas"[2655]. Un mes después se volvió a reforzar esta ley[2656]. Lo que podemos sacar en claro es que, a finales del siglo XVIII, por fin se alcanzó la libertad de imitación añorada, por lo que si encontramos diseños puramente franceses en décadas anteriores serían, efectivamente, mayoritariamente de Francia, y los españoles tuvieron unas características propias que se parecieron cada vez más a las lionesas a medida que avanzó la centuria.

5.3.1. Diseños toledanos

La mayoría de los ornamentos litúrgicos realizados en el siglo XVIII en Toledo están tejidos "a la forma" o "a disposición", técnica fraguada en un intento logrado de ahorrar trabajo en la confección de los ornamentos[2657]. Estas piezas salen directamente del telar para coserles el forro, sin costura alguna[2658]. Las cenefas y las tiras forman parte del mismo tejido de fondo y de la decoración[2659]. La complejidad que requiere la preparación del telar para dicha labor condicionó la evolución de los diseños, que restringió los cambios en el ornato en pro de una mayor rapidez en la producción en serie y usó los mismos motivos en muchas piezas, lo cual complica su datación[2660]. Tan curioso modo de fabricación se convirtió en el signo de identidad de las producciones toledanas del Setecientos, donde destacaron talleres tan importantes como los de Medrano, Molero y la Casa de la Caridad. También el desconocido Alfonso Bernostolfo Alemán llevaría a cabo ornamentos de una sola pieza en sedas, plata y oro, de peso más

[2653] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 204.
[2654] RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 29.
[2655] RAMOS PRIETO, Domingo Antonio. *Op. Cit.*, p. 259.
[2656] CARLOS IV. *Op. Cit.*, t. IV, lib. VIII, título XXIV, Ley X, p. 193. (Documento 7)
[2657] Explicación proporcionada por la conservadora de Patrimonio Nacional Pilar Benito García.
[2658] MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Op. Cit.*, p. 36.
[2659] MOTA GÓMEZ-ACEBO, Almudena de la. *Op. Cit.*, p. 59.
[2660] MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", p. 65.

liviano que los anteriores por disfrutar de ordenanzas menos estrictas que sus antecesores[2661].

Siempre se ha creído que esta técnica llegó a España en el siglo XVIII con las fábricas de Medrano y Molero. De hecho, hay quien se lo atribuía directamente a Molero, a pesar de ser posterior a Medrano. Tal es el caso de Almudena de la Mota Gómez-Acebo, que señaló: "los honores de esta invención hay que reservárselos a la familia Molero"[2662]. En su día, la propia Rosa María Martín i Ros dictaminó: "Las piezas litúrgicas de la Fábrica Molero eran tejidas enteras en el telar en forma; esta es una característica técnica que tuvo solamente esta fábrica y ello permitió hacer un gran número de piezas en menos tiempo"[2663]. Años más tarde, Pilar Benito García avanzó en la investigación y aclaró que tanto Medrano como Molero realizaban este tipo de ornamentos[2664], teoría apoyada igualmente por Santiago Alcolea con posterioridad[2665].

Por su parte, Ángel Santos Vaquero, desconocedor de los trabajos recientes de Martín i Ros, dijo que en 1720 Medrano inventa la capa de oro en una sola pieza[2666]. En el libro de *Tapices y textiles de Castilla-La Mancha* (2007) no hablan directamente de la invención de esta técnica en 1721, pero sí de "un curioso detalle ornamental […] de la greca pasando por encima de la franja de separación entre las tres zonas en que se divide la pieza, detalle que se mantendría en toda la obra posterior del taller"[2667], solo posible cuando el ornamento es tejido "a la forma"[2668]. Las últimas investigaciones al respecto, de la mano nuevamente de Martín i Ros, han alcanzado el verdadero inicio de la cuestión, al descubrir piezas toledanas tejidas "a la forma" en el último tercio del siglo XV, como el *Terno del cardenal Pedro González de Mendoza*, obra toledana datada entre 1482 y 1487[2669] [fig. 369]. Esto ya ocurrió en Florencia desde principios de la misma centuria, no obstante, el peso que tuvo esta producción en España fue mucho

[2661] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, pp. 115 y 118.
[2662] MOTA GÓMEZ-ACEBO, Almudena de la. *Op. Cit.*, p. 59.
[2663] MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", p. 65.
[2664] BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos y bordados de seda…", p. 386.
[2665] ALCOLEA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 354.
[2666] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 383.
[2667] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 105.
[2668] *Ibídem*. p. 105.
[2669] Núm. de cat. 109 y 110. MARTÍN I ROS, Rosa María. "Terno del cardenal Pedro González de Mendoza". En *Ysabel. La reina católica. Una mirada desde la catedral primada*. Toledo: Arzobispado de Toledo, 2005, pp. 288 – 291 (en referencia a su fabricación: pp. 289 – 290). En el museo de la catedral de Toledo se conservan además otros cuatro reposteros del *Tanto Monta* que avalan la hipótesis sobre el inicio y la continuidad de este tipo de fabricación en Toledo. *Ibídem*. p. 290.

más abundante que en Italia, ya que llegó a formar parte de la identidad de nuestra tejeduría[2670].

Fig. 369. *Dalmática y capa pluvial del Terno del cardenal Pedro González de Mendoza* (1482 – 1487), talleres toledanos. ©S.I. Catedral de Santa María, Toledo

A nivel decorativo asistiremos a unos ornamentos influidos por el barroco francés y, sobre todo, por el italiano, en los que encontramos muchas de las características ya vistas en los terciopelos y damascos genoveses, como la decoración vegetal en torno a un eje de simetría; el triunfo floral, que centra la composición; los motivos *a candelieri*, que en este caso se esparcieron a un lado y a otro del textil; y las piñas, con sus diseños florales interiores, origen de las decoraciones recién citadas. El barroquismo, aún vigente, además comportó uniformidad y geometría, también derivados de la herencia anterior[2671]. Pero no hace falta remontarnos a elementos tan antiguos, pues ejemplos bordados como la capa pluvial napolitana de la catedral de Santiago de Compostela, datada hacia el año 1700[2672] [fig. 370], con fondo blanco y grandes flores hechas al matiz de sedas de colores, también nos hablan de cómo el estilo italiano meridional entre los siglos XVII y XVIII, a la manera napolitana, como el *Terno de Nápoles* de las Descalzas Reales de Madrid, influyeron de manera decisiva en la disposición de los ornamentos toledanos[2673] [fig. 371].

[2670] VON FALKE, Otto. *Historia del tejido de seda* (trad. ANGULO ÍÑIGUEZ, D.). Barcelona: V. Casellas Moncanut, 1922, p. 38.
[2671] ALCOLEA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 354.
[2672] BENITO GARCÍA, Pilar. "La colección de…", p. 175.
[2673] Núm. de. inv. 00610430 (dalmática), 00611396 (frontal de altar), 00613813 (casulla), 00613814 (casulla), 00613815 (casulla), 00613816 (casulla), 00613817 (dalmática), 00613818 (capa pluvial), 00613819 (paño de hombros), 00613820 (frontal de altar), 00613821 (collarín), 00613822 (estola), 00613823 (estola), 00613824 (estola), 00613825 (manípulo), 00613826 (bolsa de corporales), 00613827 (bolsa de corporales), 00613828 (bolsa de corporales), 00613829 (cubrecáliz), 00613830 (cubrecáliz),

Fig. 370 (izquierda). *Capa pluvial* (*Ca*. 1700), manufactura napolitana.
©S.I. Catedral de Santiago de Compostela
Fig. 371 (derecha). Núm. de. inv. 00613818. *Capa pluvial del Terno de Nápoles* (siglo XVIII), manufactura napolitana. ©Patrimonio Nacional, Real Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid

Todo ello sin olvidar que algunas manufacturas toledanas siguieron las modas francesas. Por ejemplo, Francisco Fernández de Samieles, secretario de la Junta de Comercio y Moneda, el día 28 de febrero de 1747 solicitó un informe redactado por peritos sederos toledanos que expresasen si era necesaria la rectificación de las ordenanzas de 1684, que regían las fábricas de seda de Toledo. El Arte Mayor de la Seda de Toledo contestó que las ordenanzas eran correctas pero, entre otros muchos puntos, añade que el que adquiriese un tejido extranjero debía mostrarlo a los veedores, los cuales podrían dar licencia para imitarlo, aunque no estuviese dispuesto en las ordenanzas, "medio por donde se lograse la imitación de las más ropas que nos introducen de los reinos extraños"[2674].

5.5.1. *Medrano*

Los talleres de Medrano constituyeron un centro de producción que fabricaba ternos "a la forma", con ornamentos e insignias de una sola pieza[2675]. Sus textiles, al igual que los del resto de manufacturas toledanas de tejeduría "a la forma", se caracterizaron por reutilizar los mismos dibujos para ternos distintos una y otra vez.

00613831 (cubrecáliz) y 00613832 (cubrecáliz).
[2674] AMT, leg. Seda, núm. 2 (1564 – 1752). Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. "Ordenanzas del gremio…", p. 258.
[2675] ALCOLEA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 354.

Esto ha provocado que se encuentren repetidos los modelos del primer tercio del siglo XVIII a lo largo de toda la centuria pero en diferentes colores. Si se producían cambios en el diseño eran leves, para apenas tener que hacer alteraciones en el telar y conseguir mantener la seriación de las piezas. Afortunadamente, Medrano siempre firmaba las obras debajo del capillo con su nombre e incorporaba la fecha en la que era tejida, lo que nos permite conocer la datación de los ternos[2676].

Esto nos Sebastián y Severino Medrano realizaron ornamentos litúrgicos con diseños muy llamativos y originales, con grandes motivos florales que cubrían el tejido casi en su totalidad, muy novedosos en Europa, propios de cánones y modelos muy concretos. Este tipo de estructura con tres flores gigantes se comercializaba en toda Europa desde el siglo XVII, y se había utilizado en damascos y terciopelos italianos, sobre todo genoveses, para decoración. A diferencia de los diseños de Medrano, los italianos tenían un canon muy alargado debido al uso en paredes y muebles, en torno a un eje de simetría del que se iniciaba la decoración vertical. Los Medrano también realizaron tejidos con furias más menudas, propias del estilo bizarro seminaturalista[2677]. En tiempos de Antolín P. Villanueva muchas de estas telas conservadas en museos se creían venecianas, cuando en realidad pertenecían a la manufactura de Medrano[2678]. Tal era el perfeccionamiento al que llegaron en la ejecución de furias que podían ser confundidas con las realizadas en su lugar de origen.

[2676] MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", pp. 64 – 66.
[2677] BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda en…", p. 156.
[2678] VILLANUEVA, Antolín P. *Op. Cit.*, p. 274.

Fig. 372. *Capa pluvial* (1714), Severino Medrano. ©S.I. Catedral de Santa María, Toledo

La pieza más antigua de la que se tiene constancia es un terno para la iglesia de San Román de Toledo, firmado y datado en 1713, citado en el *Catálogo* de Rafael Ramírez de Arellano (1854 – 1921)[2679]. De él no queda rastro, aunque sabemos que era muy similar a los de 1714[2680]. Estos son los ternos de la catedral de Toledo, uno rojo [fig. 372] y otro negro [fig. 373], realizados por Severino Medrano, ambos con decoración dorada[2681], compuesta de grandes motivos florales acompañados de frondosos tallos con hojas, con detalles de color marfil o blanco, que parten de un jarrón como un exagerado triunfo vegetal[2682]. Los grandes motivos florales que llenan el fondo siguen el estilo veneciano[2683]. Este diseño, dado en los dos ternos, fue el más repetido de esta manufactura y lo encontraremos en multitud de ocasiones. En el capillo hay una gran piña de pie y, bajo este, la inscripción: "ARTE ET LABORE/Severíni de Medráno

[2679] MOTA GÓMEZ-ACEBO, Almudena de la. *Op. Cit.*, p. 58.
[2680] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 104.
[2681] ALCOLEA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 354. AINAUD DE LASARTE, Joan. *Op. Cit.*, p. 63.
[2682] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 104.
[2683] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 383. ALCOLEA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 354.

Toletáni/Toléti annoDni.1714./.Sede vacánte.”, porque en ese momento no había obispo en la archidiócesis de Toledo[2684].

Fig. 373. *Capa pluvial* (1714), Severino Medrano. ©S.I. Catedral de Santa María, Toledo

De unos años más tarde, concretamente de 1720, es el rico terno firmado por Alonso Medrano y que se custodia en el convento de las agustinas recoletas de Pamplona. En su concepción y estilo, con grandes motivos florales dorados matizados en rojo y otros colores, se parece bastante a los de la catedral de Toledo[2685]. Para la misma seo y en el mismo año que las del templo navarro, el canónigo Bernardo Antonio de Salazar consiguió que el cabildo le encargara a Alonso Medrano ocho capas pluviales sobre fondo blanco, realzadas en oro, con orla de cenefas, capillo y espejuelos. A estas se añadía, en otro telar, otra capa pluvial con campo blanco, flores de oro realzadas con cenefas, capillo y espejuelo de flores diferentes, con sus galones labrados; y, en otro telar, una casulla, dalmática, collarines, manípulos, cubrecáliz, paños de púlpito, paños de atril, facistol, palio y faldones para la custodia, todo a juego con la citada capa pluvial, como los de la catedral de Burgos, con las armas del prelado[2686].

[2684] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 104. “ARTE Y TRABAJO/SEVERINO DE MEDRANO TOLEDANO/TOLEDO AÑO 1714/SEDE VACANTE”.
[2685] FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo. *Op. Cit.*, p. 369.
[2686] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 383.

Fig. 374. Núm. de inv. 10050142. *Capa pluvial* (1721), Alonso de Medrano.
©Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid)

En 1721 Alonso de Medrano firmó el terno de El Escorial[2687] bajo el capillo: "Hoc Immortalitatis pignus/Inclyto Martyri Laurentio/Alfonfus Medrano et Albar^{do}/F.L.T./ Toleti Anno DMi 1721"[2688] [fig. 374]. Bajo la inscripción aparece la parrilla de San Lorenzo, adornada con hojas de acanto. El terno es de seda blanca con florones y roleos sombreados en verde y rojo, el diseño es el mismo que los anteriores. En la casulla hay una cosa diferente, la greca pasa por encima de la franja de separación entre las tres zonas en que se divide la pieza, detalle que se mantendría en todas las obras posteriores[2689] [fig. 375]. Hacia esa fecha pudo realizarse la capa pluvial blanca del mismo Real Sitio, con el capillo y las caídas habituales de Medrano, pero el resto tiene elementos bizarros con decoración seminaturalista[2690] [fig. 376].

[2687] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 104. BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos y bordados de seda…", p. 387.
[2688] Núm. de inv. 10050142. "Esa virtud de los Inmortales/Ínclito Mártir Laurencio/Alfonso Medrano Y Albardo/F.L.T./Toledo Año de 1721". Núm. de inv. 10050121 (casulla), 10050122 (casulla), 10050124 (dalmática) y 10050132 (cubrecáliz).
[2689] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 105.
[2690] Núm. de inv. 10050141.

Fig. 375. Núm. de inv. 10050121, 10050122 y 10050124. *Casulla, casulla y dalmática* (1721), Alonso de Medrano. ©Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid)

Fig. 376. Núm. de inv. 10050141. *Capa pluvial* (*Ca*. 1721), Alonso de Medrano. ©Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid)

El doctor Diego Mateo Zapata (1664 – 1745) encargó un terno de seda blanca con decoración en oro para la parroquia de San Nicolás y San Andrés de Murcia, otro para la colegiata de San Patricio de Lorca para la festividad del Corpus y otro rosa, del cual solo se conserva la casulla, para la parroquia de San Antolín de la capital murciana[2691]. El primero de ellos sabemos que es de 1730, que la firma está en latín y que fue tejido en época de Alonso Medrano[2692]. Comparte fecha con el terno rojo de la catedral de Cádiz, con el diseño de los anteriores sobre fondo rojo y decoración dorada, para los Santos Patronos de la ciudad. Se compone de capa, casulla, dalmáticas y collarines. En su inscripción, bajo el capillo, reza: "SANCTI SERVANDE ET

[2691] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 106.
[2692] PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. *El arte del*…, p. 155.

GERMANE PATRONI ECLESIAE ET CIVITATIS GADICENS INTERCEDITE PRONOS. ANNO DOMINI MDCCXXIX Alfonsus Medrano. Arte et Lavore"[2693]. Uno de los más famosos, realizado en la citada data, es el terno blanco de la catedral de Tuy (Pontevedra), firmado también por Alonso de Medrano[2694]. El conjunto se completaba con paños de púlpito y atriles, pero solo se conserva la capa pluvial[2695].

Fig. 377. Núm. de inv. 10051216, 10051106 y 10051107. *Capa pluvial, dalmática y casulla* (1736), Alonso de Medrano. ©Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid)

[2693] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 106. "SANTOS SERVANDO Y GERMÁN, PATRONOS DE LA IGLESIA Y LA CIUDAD DE CÁDIZ, INTERCEDED POR NOSOTROS. AÑO DE DIOS 1729 Alfonso Medrano. Arte y Trabajo".
[2694] MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", p. 65. ALCOLEA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 354.
[2695] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 106.

Seis años más tarde, en 1736, Alonso Medrano realizó el terno negro de El Escorial[2696]. Su color ya adelanta el fin funerario de dicho conjunto, que queda evidenciado bajo su capillo: "COGITANTI VILESCUNT/OMNIA/TOLETI/EX OFFICINA ALPHONSI MEDRANO/ANNO MDCCXXXVI"[2697]. La decoración vuelve a ser de flores de gran formato que brotan de un jarrón y dorada con matices rosas. Además incorpora una calavera coronada sobre tibias cruzadas entre dos parrillas, propias del culto a San Lorenzo[2698]. La dalmática tiene una gran palmeta y un florón en el faldón, todo encuadrado por bandas de hojas, a modo de galón; y la casulla tiene una decoración en franjas verticales, de palmetas y grandes flores [fig. 377].

Fig. 378. Núm. de inv. 10051210. *Capa pluvial* (*Ca*. 1736), Alonso de Medrano.
©Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid)

Junto a este terno, hay una capa pluvial negra con las caídas y el capillo como los anteriores, pero el resto del ornamento es predominantemente seminaturalista y sigue un eje de simetría a la manera de los tejidos de encaje, pero añade hojas de estética bizarra[2699] [fig. 378]. Según Joan Ainaud de Lasarte y Ángel Santos Vaquero en 1738[2700] llegaron los ornamentos para la Real Capilla del Palacio Real de Madrid, realizados por el mismo autor, aunque barajamos la idea de que puedan ser anteriores[2701].

[2696] BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos y bordados de seda…", p. 387.
[2697] Núm. de inv. 10051216. "AL QUE EN ESTO PIENSA TODO LE PARECE VIL/DEL TALLER DEL TOLEDANO ALFONSO MEDRANO/AÑO 1736". Núm. de inv. 10051106 (dalmática), 10051107 (casulla), 10051109 (collarín), 10051111 (estola) y 10051115 (bolsa de corporales).
[2698] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 107.
[2699] Núm. de inv. 10051210.
[2700] AINAUD DE LASARTE, Joan. *Op. Cit.*, p. 63.
[2701] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, pp. 383 – 384. De este terno no hemos encontrado más datos al respecto, ni siquiera en la base de datos de Patrimonio Nacional. Sí se hace

En 1741 encontramos el terno blanco de motivos vegetales en tonos rojos y dorados de la catedral de Santa María de Pamplona[2702] [fig. 379]. Está firmado por José de Medrano: "En Toledo/POR JOSEPH MEDRANO/E.N.1741.A.S". No sabemos quién fue el donante, aunque Ricardo Fernández Gracia baraja varias hipótesis y subraya la posibilidad de que la idea de traer telas de Lyon, las más demandadas del momento, fuese sustituida por la venida de ornamentos de la manufactura toledana:

> "Cabría preguntarse si se trata del conjunto encargado por el cabildo en el año anterior y sufragado en parte por el obispo, o si se trata verdaderamente de algo nuevo, a tenor de la proximidad de las fechas. ¿Cambiarían los capitulares de opinión y en vez de mandar traerlo de Lyon lo encargaron a Toledo?, o ¿se trata de piezas nuevas, o quizás de algún regalo?"[2703].

Fig. 379. *Capa pluvial* (1741), José de Medrano. ©S.I. Catedral de Santa María, Pamplona

El mismo artífice de la saga enviaría ornamentos similares en estilo y calidad a Valladolid y las Indias en 1752[2704]. Tres años después realizó un terno tojo para la catedral de León[2705]. El 29 de noviembre de ese mismo año, José de Medrano y Seseña fue llamado para entregar un terno a la catedral de Toledo de color carmesí con decoración dorada, a petición de Andrés de Munárriz, canónigo dignidad de capiscol y

---

referencia a un terno blanco toledano en los inventarios de ornamentos sagrados de la Real Capilla, que más tarde estudiaremos.

[2702] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 104.

[2703] FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo. *Op. Cit.*, pp. 368 – 369.

[2704] AMT, leg. Seda, núm. 13 (1747 – 1755). Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 388.

[2705] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 108.

capellán mayor de la Real Capilla[2706]. Para la seo además creó un reconocido dosel a juego con las capas, nuevamente firmadas bajo el capillo[2707].

En 1760 llegaron más ornamentos de Medrano a El Escorial de manos de José de Medrano[2708]. Una capa pluvial, dalmáticas, frontales, casulla con sus guarniciones y galones labrados, varios frontales, paños de púlpito y otras piezas con distintos dibujos[2709].

Entre otras piezas conocidas destaca el manto de una sola pieza para la Virgen del Pilar de Zaragoza[2710], las piezas del Museo de Arte Religioso de Santa Fe de Bogotá, concretamente una casulla y una capa de un terno rojo, y dos capas pluviales, una morada y otra blanca, de época de Alfonso o José de Medrano; y otro terno para la Magistral de Alcalá de Henares, que se conserva completo, con casulla, dalmáticas, capa pluvial, cubrecáliz y bolsa de corporales[2711].

5.3.1.2. *Molero*

A diferencia de Medrano, muchas de las piezas de Molero no incluyen la fecha debajo del capillo de las capas pluviales. Si a ello sumamos que en esta manufactura también se reutilizaron los mismos diseños una y otra vez, y cambiaron únicamente los colores, dar con la datación exacta es una tarea mucho más complicada. Estas premisas aparentemente negativas tienen una parte positiva, y es que es muy fácil reconocer cuándo estamos ante piezas de este centro toledano, porque la decoración es prácticamente igual a pesar del paso del tiempo. Como ocurre en todos los casos, existen excepciones, y se dieron ornamentos no solo firmados y fechados, sino también dedicados, lo cual nos proporciona información del comitente en el caso de que no encontremos documentación al respecto.

Como expusimos en el primer capítulo, a partir de 1765 la manufactura adquiere el nombre de "Real Fábrica". Por consiguiente, todos los ornamentos desde esa data

---

[2706] AHPT, leg. 4.114, f. 223. Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 389.
[2707] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 107. MOTA GÓMEZ-ACEBO, Almudena de la. *Op. Cit.*, p. 58.
[2708] MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", p. 65. AINAUD DE LASARTE, Joan. *Op. Cit.*, p. 63.
[2709] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, p. 386.
[2710] AMT, leg. Seda, núm. 11 (1735 – 1754), "Petición de José Medrano y Seseña en 1738". Cit. en: *Ibídem*. p. 387.
[2711] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, pp. 106 y 108.

deberían ser marcados con dicha distinción, pero no fue así[2712]. La premisa para la catalogación de los ornamentos en torno a la firma no es tan precisa como la teoría argumenta. Por añadir un dato más, la repetición de la ornamentación de los tejidos en Molero no impidió que fueran consideradas piezas de lujo con gran valor y su adquisición fuese un importante hecho a destacar entre templos y feligreses.

Entre los ornamentos litúrgicos de Miguel Gregorio Molero destaca la capa pluvial, que suele aparecer con un gran girasol central, del cual brotan una serie de flores de diferentes tipologías, tallos, hojas y hojarasca. A los lados se insertan frutos como bulbos y vides con sus correspondientes hojas. Esta decoración curvilínea, en torno a un eje de simetría central, continúa a izquierda y derecha de la capa, e incluye más flores de mayor y menor tamaño, tallos cada vez más alargados y voluptuosos, y nuevos frutos como la granada. En el capillo se suele reproducir una decoración similar a menor escala. La influencia de los motivos vegetales italianos en torno a un eje de simetría, desarrollados en centurias anteriores, parece ser evidente[2713]. Se puede ver como una evolución extrema y tardía del jarrón central del que brotan flores de diferentes formas y tamaños, antiguo motivo textil de gran tradición[2714].

A veces estas capas no tienen ese girasol, pero la decoración lanceolada es muy similar, varía su frondosidad y deja ver el fondo en mayor o menor medida, según la cantidad de vegetación barroca. En otras ocasiones incorpora nuevos elementos, que por lo general fueron solicitados por el demandante, sobre todo si hablamos de escudos referidos al comitente. La decoración de las casullas, dalmáticas y demás ornamentos e insignias siguen esta estética floral y vegetal, si bien suelen estar centrados por alguna flor o conjunto de estas, siempre en un estilo muy similar. Conforme avanzó la centuria, estos tallos frondosos cada vez lo fueron menos, se refinaron y dieron lugar a una imagen más delicada, esbelta y cercana a los motivos *a candelieri*. Ciertamente podemos hablar de una imagen más neoclásica o imperial, donde los jarrones, tondos y demás elementos clásicos fueron el punto de partida para la maraña de ramas, volutas, hojas y flores, más finas y con más espacio para el fondo.

[2712] MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Op. Cit.*, p. 35. MOTA GÓMEZ-ACEBO, Almudena de la. *Op. Cit.*, p. 60. MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", p. 65.
[2713] BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda*…, pp. 38 – 47.
[2714] FANELLI, Rosalia Bonito. *Five centuries of*..., p. 111.

La primera obra de la que tenemos constancia es la colcha del lecho nupcial del príncipe Carlos, futuro Carlos IV, y María Luisa de Parma, de 1765. Al parecer Sixto Ramón Parro vio el dibujo del diseño un siglo más tarde[2715]. Hacia 1768, Miguel Gregorio Molero renovaría los diseños y probablemente también la tecnología de los talleres. Para este fin se empaparon de los modelos extranjeros del momento, lo "chinesco", según refieren los documentos de la época, aunque la realidad es que mantuvieron un estilo barroquizante. De los trabajos de la primera etapa no tenemos ejemplares[2716].

Fig. 380. Núm. de inv. 00621017, 00621018, 00621020, 00621016, 00621028, 00621022, 00621029, 00621023 y 00621026. *Capa pluvial, dalmática, casulla, paño de atril, cubrecáliz, estola, bolsa de corporales, manípulo y collarín* (1770), Miguel Gregorio Molero.
©Patrimonio Nacional, Real Monasterio de la Encarnación, Madrid

[2715] AINAUD DE LASARTE, Joan. *Op. Cit.*, pp. 64 – 65.
[2716] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 109.

El primero de ellos, de la década de 1770, es el terno rojo del monasterio de la Encarnación de Madrid[2717] [fig. 380]. Su ornamentación es recargada, con un mayor aporte floral, incluso con ramas plagadas de flores, y racimos con uvas y espigas, sobre todo en las dalmáticas[2718]. Su firma queda incluida bajo el capillo y es bastante sencilla: "MICHAEL MOLE/RO,TOLETANUS.FE/CIT.TOLETI.". La capa pluvial responde a la tipología del girasol, con ornamentación en oro, plata, verde, azul y blanco. Las dalmáticas tienen una especie de gran flor a punto de abrir, con flores doradas que brotan de su parte central y que con cierta distancia parecen componer guirnaldas. Los tallos llenos de flores se posicionan a un lado y a otro del faldón, junto a la decoración lanceolada, como acantos, que también los hay en la parte del pecho. En esta zona se incluyen vides y espigas, elementos alusivos a la eucaristía. Las flores de la parte central son muy parecidas a las desarrolladas en el paño de hombros. Las dalmáticas están acompañadas del collarín más común, que consta de una flor en forma de copa en el centro, y acantos a un lado y a otro. La casulla tiene una gran flor central dorada con detalles verdes, como si se tratase de un bulbo del cual brotan otros pétalos, a modo de cogollo, que reparte la decoración de acantos a un lado y a otro, curvilínea en sentido ascendente, con elementos azules y verdes. Sobre la flor aparece un espejo de dos ces enfrentadas que da paso a otras formas florales similares a la inferior y a otros marcos como el que describimos. A su vez, las ramas lanceoladas continúan en los laterales. Entre tanto, se dan cita vides y hojas de parra. Esa decoración aparece en el anverso y el reverso de la casulla. Por su parte, el frontal de altar, con fleco en la parte inferior, tiene en el fondo el elemento principal, el girasol, con pámpanos y flores. Su decoración es una mezcla entre los motivos italianos que retoman y se separan del eje central a medida que avanza la vegetación, y el triunfo vegetal de la capa pluvial. El paño de atril está ornado con flores engalanadas con vegetación alrededor, flores variadas verdes, azules y ocres en la orla, y un espejo de dos ces enfrentadas para separarla. Los manípulos y las estolas tienen hojas unidas entre ellas, que ocupan el largo de las piezas. El cubrecáliz tiene un florón central y flores doradas en las esquinas, con centro blanco y detalles verdes. La bolsa de corporales tiene un motivo central similar y alrededor una cenefa formada a base de hojas.

[2717] La fecha en la base de datos GOYA es: Núm. de inv. 00621016 (paño de atril), 00621017 (capa pluvial), 00621018 (dalmática), 00621019 (dalmática), 00621020 (casulla), 00621021 (manípulo), 00621022 (manípulo), 00621023 (manípulo), 00621024 (manípulo), 00621025 (estola), 00621026 (collarín), 00621027 (collarín), 00621028 (cubrecáliz) y 00621029 (bolsa de corporales).
[2718] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 113.

Fig. 381. *Capa pluvial* (*Ca*. 1770), Miguel Gregorio Molero. ©S.I. Catedral de Santa María, Pamplona

Alrededor de 1770 queda fechada también la capa pluvial morada del girasol de la catedral de Pamplona, firmada nuevamente bajo el capillo: "MICHAEL MOLE/RO TOLETANUS FE/CIT.TOLETI"[2719] [fig. 381], y la casulla del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, que puede ser datada entre 1770 y 1780[2720] [fig. 382]. El ornamento es de color marfil y está decorado con motivos vegetales, florales y lazos de gran sencillez[2721]. La cenefa central alberga las grandes flores simétricas de las cuales parten el resto de roleos vegetales. No incluye hilos metálicos, por lo que podemos entender que se trata de una de las piezas más modestas de la manufactura y en sustitución emplea hilos de colores verdes, azules y rojos, para mayor vistosidad.

Fig. 382. *Casulla* (1770 – 1780), Miguel Gregorio Molero.
©Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid

[2719] FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo. *Op. Cit.*, p. 373.
[2720] Núm. de inv. CE05353. La datación corrió a cargo de Mercedes Simal Moreno.
[2721] AGUILAR DÍAZ, Jesús. *Op. Cit.*, p. 613.

En el Museo de Barcelona hay una capa de 1770 con amplia decoración floral, sobrecargada de ornamentación, pero algo más despejada de arabescos. Probablemente provenga de un convento madrileño[2722]. En 1995 ingresaron en el mismo museo tres diseños preparatorios sobre papel para tejer capas pluviales[2723]. Los dibujos pudieron salir de España en el siglo XIX, y fueron adquiridos en 1955 en el comercio de antigüedades de París, lo que explicaría las inscripciones añadidas posteriormente sin sentido, con el interés de darles más valor[2724]. La primera de ellas tiene la siguiente leyenda: "Capa nueva, Hº ["henero", sic, enero] de 1772/Capa Nueva de figuras que no se [h]a puesto del año (1773"/Diseños de Capa, Casulla y Dalmática, capillo y caídas, Para el Sor Dn. Miguel Molero fabricante de Seda. En Toledo"[2725]. Su decoración está llena de roleos, hojarasca y ramas polilobuladas de estilo barroco.

La siguiente capa tiene la inscripción: "Diseño de la Capa pintada a la chinesca./De figuras no se ha puesto"[2726]. Aunque exponga que se trata de un estilo "chinesco", lo cierto es que no difiere demasiado del resto de capas de Molero[2727]. Quizás es algo más escueta y deja ver más fondo, pero no existe *chinoiserie*. La que se aleja más de los cánones establecidos es la tercera "Capa […] que no se puso"[2728]. Esta tiene elementos similares a las anteriores, pero sus terminaciones son en ramos cargados de flores. Este dibujo incluye modificaciones previstas para el diseño, pues en el anverso pone: "Quitarlas"[2729], en el pétalo de una rosa; "Esta cuer[…] fuera y [sic, e] idear otra cosa que mejor diga"[2730], en dos renglones, a los lados de una especie de cuerno con flores; "El galón, fuera, y que aluda a el de Casulla"[2731], junto al galón; y "Todo matiz, fuera, y dejarlo solamente en tres o cuatro oro"[2732], pues lo quiere todo dorado, sin colores en las flores y los frutos[2733]. Estas peticiones eran algo habitual, a juzgar por los numerosos modelos que incluyen matizaciones mínimas solicitadas por el demandante.

[2722] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 110.
[2723] Núm. de inv. 63.918, 63.919 y 63.920. MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", p. 66.
[2724] AINAUD DE LASARTE, Joan. *Op. Cit.*, p. 61.
[2725] Reverso 63.918. *Ibídem*. p. 61.
[2726] Reverso 63.919. *Ibíd*., p. 62.
[2727] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 110.
[2728] Reverso 63.920. AINAUD DE LASARTE, Joan. *Op. Cit.*, p. 62.
[2729] *Ibídem*. p. 62.
[2730] *Ibíd.*, p. 62.
[2731] *Ibíd.*, p. 62.
[2732] *Ibíd.*, p. 62.
[2733] *Ibíd.*, p. 62.

Fig. 383. *Dalmática, casulla y capa pluvial del Terno de Uclés* (1772), Miguel Gregorio Molero. ©Museo Diocesano, Ciudad Real

El Museo Diocesano de Ciudad Real conserva un terno denominado *de Uclés*, porque proviene del monasterio de la localidad (Cuenca), compuesto de casulla, dos dalmáticas y capa pluvial [fig. 383]. Bajo el capillo aparece la inscripción: "MICHAEL MOLE/RO,TOLETANUS.FE/CIT.TOLETI./ANNO 1772", lo que nos da la clave de la fecha de su tejeduría. Las piezas tienen el fondo plata y la decoración dorada, salvo algunos elementos con detalles rojos y verdes, como el escudo de Uclés en los faldones de las dalmáticas y la cruz de Santiago, ya que en este municipio conquense era cabeza de la orden religiosa que mandó construir el monasterio. La ornamentación dorada es más exuberante y frondosa de lo habitual, lo que pone de manifiesto la riqueza de los promotores, acorde con tan ilustre casa[2734].

[2734] CORCHADO SORIANO, Manuel. *Iniciación al estudio geográfico-histórico del priorato de Uclés en la Mancha*. Toledo: Instituto de Estudios Manchegos, 1965. HORCAJADA GARRIDO, Ángel. *Uclés, capital de un estado*. Uclés: Angel Horcajada Garrido, 1983. PÉREZ RAMÍREZ, Dimas. *Uclés, cabeza de la Orden de Santiago*. Cuenca: Seminario Menor "Santiago Apostol", 1990. PORRAS ARBOLEDAS, Pedro Andrés. *El convento y la villa de Uclés y el arquitecto Andrés de Vandelvira (1530)*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, 2017. RIVERA GARRETAS, María Milagros. *La formación de estructuras cristianas en Castilla la Nueva, la Encomienda y el Priorato de Uclés, de la Orden de Santiago, en los siglos XII y XIII (1174 – 1310)*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1980. RIVERA GARRETAS, María Milagros. *La encomienda, el priorato y la villa de Uclés en la Edad Media (1174 – 1310): formación de un señorío de la Orden de Santiago*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985. SALAS PARRILLA, Miguel. *Uclés en la historia: su fortaleza y monasterio. La Orden de Santiago*. Uclés: Miguel Salas Parrilla, 2007. VILLANUEVA FERNÁNDEZ, Juan Manuel. *Uclés, "El Escorial de la Mancha". Atalaya del mundo: historia del seminario menor "Santiago Apóstol" (Cuenca)*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, 2014.

Fig. 384. Núm. de inv. 00681259, 00681260, 00681262, 00681263, 00681270, 00681271, 00682001, 00681273, 00681268 y 00681269. *Capa pluvial, dalmática, casulla, estola, cubrecáliz, bolsa de corporales, paño de púlpito, paño de atril y collarines* (1772), Miguel Gregorio Molero. ©Patrimonio Nacional, Real Colegio de Doncellas Nobles, Toledo

De la misma fecha es el terno blanco del colegio de Doncellas Nobles de Toledo: "MICHAEL MOLE/RO TOLETANUS.FE/CIT. TOLETI./ANNO 1772"[2735] [fig. 384]. La capa pluvial tiene el gran girasol, con racimos de uvas y espigas, flanqueado con grandes roleos de hojas de palma entrelazados con flores abiertas y granadas. Los hilos dorados y plateados se combinan con colores vivos en las pequeñas zonas: rojo, verde, azul, negro, naranja, rosa y morado. La dalmática repite el mismo esquema, con ornamentación dorada que combina con el resto de colores. El faldón tiene el motivo tan usado, que podemos denominar de "alcachofa", y dentro un medallón de palmas. Le acompaña un jarrón con espigas y está rodeado de palmas y racimos de uvas. La casulla también sigue un esquema ya visto, con hojas de parra, uvas, tallos, acantos y flores que parten de un motivo vegetal central que se abre, sobre él un marco y, más arriba, otras ramificaciones como marcos.

La estola reparte rocalla dorada estilizada y flores abiertas con hojas verdes. El cubrecáliz sigue esta decoración entrelazada con ramos de flores de tallos verdes y alguna hoja roja. En los lados, entre las rocallas, se forman guirnaldas de palmas y hojas

[2735] Núm. de inv. 00681259 (capa pluvial), 00681260 (dalmática), 00681261 (dalmática), 00681262 (casulla), 00681263 (estola), 00681264 (estola), 00681265 (estola), 00681266 (estola), 00681267 (estola), 00681268 (collarín), 00681269 (collarín), 00681270 (cubrecáliz), 00681271 (bolsa de corporales), 00681272 (bolsa de corporales), 00681273 (paño de atril) y 00682001 (paño de púlpito).

de acanto. Las bolsas de corporales varían, aunque ambas utilizan motivos de acanto circulares que combinan el dorado con el verde. El paño de hombros tiene hojas de acanto grandes que se entrelazan en sentido ascendente con guirnaldas de flores y un pámpano en el centro. Por último, el paño de púlpito está formando por motivos vegetales con una gran alcachofa central rodeada de roleos de acantos y hojas.

El terno blanco del monasterio cisterciense de San Martín de Valdeiglesias (Madrid) fue trasladado tras la exclaustración al convento de San Clemente de Toledo [fig. 385]. Su decoración rameada en oro y sedas de colores tiene motivos vegetales con claveles de tallos verdes y flores de su color. El frontal alberga un jarrón con flores y frutos, hojas de acanto, espigas y de nuevo claveles. El escudo se repite en la casulla, dalmática, capa pluvial y humeral. Este tiene un águila de alas abiertas que en su interior acoge trece figuras de iglesias, porque Alfonso VII (1105 – 1157) mandó que se reunieran en una sola iglesia las trece del valle, para fundar el monasterio bajo la orden de San Benito. El escudo se conserva también en la puerta del monasterio, hoy en ruinas. Sobre este se puede leer "VALLIS ECCLESIARUM REGINA VOCOR"[2736], y bajo el capillo: "MICHAEL MOLE/RO,TOLETANUS.FE/CIT.TOLETI./ANNO 1774". En el mismo convento hay un terno negro con la decoración anterior, compuesto de casullas, dalmáticas, capa, estola, manípulo, bolsa de corporales, humeral y manga procesional, esta última poco frecuente[2737].

Fig. 385. *Capa pluvial del terno de San Martín de Valdeiglesias* (1774), Miguel Gregorio Molero. ©Convento de San Clemente, Toledo

[2736] "REINA DE LAS IGLESIAS DEL VALLE".
[2737] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, pp. 111 y 113.

Para la inauguración de la capilla de la Virgen del Camino en Pamplona se solicitó un terno plateado a la fábrica de Molero en 1776, conservado en la parroquia de San Cernin de la capital navarra[2738]. De un año más tarde es la capa pluvial con escudo episcopal de la catedral de Santiago de Compostela, de color burdeos con decoración dorada y plateada, que sigue el habitual esquema ornamental y al tratarse de una pieza personalizada introduce algunos cambios[2739] [fig. 386]. El elemento central es un grutesco barroco cargado de hojas de acanto y el resto de ramas y hojarascas son muy similares a los otros modelos de capas. En el centro del capillo tiene tejido el escudo con una cruz sobre una peana y escaleras con los símbolos jacobeos: la espada, las estrellas y las conchas del peregrino.

Fig. 386. *Capa pluvial* (1777), Miguel Gregorio Molero. ©S.I. Catedral de Santiago de Compostela

Hacia 1777 queda datado el terno negro del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial[2740] [fig. 387]. Su firma bajo el capillo es sencilla: "MICHAEL MOLE/RO,TOLETANUS.FE/CIT.TOLETI.". Los elementos son los mismos de siempre, aunque en este caso el punto de partida de la ornamentación de la capa pluvial

[2738] FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo. *Op. Cit.*, p. 373.
[2739] YZQUIERDO PEIRÓ, Ramón. *El Gallardete de Lepanto y la Colección de Artes Textiles. Museo de la Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Caja Duero, s.f., s.p.
[2740] La fecha que barajamos la recogemos de la base de datos de Patrimonio Nacional: GOYA. De ella también extraemos la inscripción. Núm. de inv. 10051085 (capa pluvial), 10051086 (capa pluvial), 10051087 (capa pluvial), 10051088 (capa pluvial), 10051089 (capa pluvial), 10051090 (casulla), 10051091 (manípulo), 10051092 (manípulo), 10051093 (manípulo), 10051094 (manípulo), 10051095 (manípulo), 10051096 (estola), 10051097 (estola), 10051098 (estola), 10051099 (collarín), 10051100 (collarín), 10051101 (cubrecáliz), 10051102 (bolsa de corporales), 10051103 (dalmática) y 10051104 (dalmática).

es la alcachofa, todo lo demás es prácticamente igual. Una de las capas es más recargada, con unos tallos en los que su anchura es mayor y la decoración floral es más exagerada, lo que deja menos lugar para el fondo[2741]. La casulla, aunque algo diferente, mantiene los habituales motivos de Molero, con dos grandes tallos serpenteantes a un lado y a otro del ornamento, con acantos que ocupan el espacio del fondo y enmarcan decoraciones vegetales de mayor tamaño en el centro. Lo mismo le ocurre a la dalmática, con un faldón a modo de triunfo de tallos y acantos unidos de forma barroca, y una especie de alcachofa en la parte correspondiente al hueco que dejarían los jabastros. El collarín tiene la habitual decoración de flor en forma de copa. El cubrecáliz tiene una vegetación romboidal en el centro, tallos y flores de muy diversa índole alrededor y espejos de dos ces enfrentadas en las esquinas. La bolsa de corporales consta de un núcleo vegetal con ocho puntas de acantos y borde labrado en forma de blondas.

Fig. 387. Núm. de inv. 10051103, 10051096, 10051090, 10051085, 10051099, 10051101 y 10051102. *Dalmática, estola, casulla, capa pluvial, collarín, cubracáliz y bolsa de corporales* (*Ca*. 1777), Miguel Gregorio Molero. ©Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid)

De 1780 es el terno blanco de la catedral de Teruel, con decoración dorada[2742] y la casulla del mismo año, como le ocurre a la capa pluvial negra de la catedral de Ávila, y la blanca del mismo templo, en fondo plata y decoración dorada, con la firma: "MICHAEL MOLERO TOLEDANO LA HIZO EN TOLEDO EN EL AÑO DE 1780"[2743].

[2741] Nos referimos a la 10051087.
[2742] ALCOLEA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 354.
[2743] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, pp. 112 y 114.

Aparte de la casulla citada anteriormente, en el Museo Nacional de Artes Decorativas hay otras piezas interesantes: una bolsa de corporales datada entre 1780 y 1790 y tres cubrecálices de fechas cercanas a 1800[2744]. Las cuatro piezas incluyen el repetido motivo a modo de rosetón vegetal, con variaciones entre ellos.

El terno blanco del museo catedralicio de Lérida está datado en 1784. Entre su ornato añade el escudo del comitente, el obispo Jerónimo María de Torres (1730 – 1816). Está compuesto de casulla, dos dalmáticas, ocho capas, tres estolas, collarín y cubresagrario. La decoración de la capa es la habitual, sin girasol pero de marcado estilo vegetal. El obispo de Lérida también regaló un terno en los inicios de su pontificado a la antigua catedral de Roda de Isábena (Huesca), sede episcopal del condado de la Ribagorza, en el Pirineo aragonés, por lo que suponemos sería en torno 1784, y también pudo ser el que enviara la capa pluvial morada de la seo de la ciudad[2745].

Dos años más tarde, en 1786, se realizó la casulla morada con ornamentación plateada para el convento de San Clemente de Toledo[2746]. La casulla blanca de la catedral de Tarazona (Zaragoza), de finales del siglo XVIII, tiene decoración a base de follajes dorados. A este mismo periodo pertenece el terno completo de la iglesia de Aldeadávila de la Ribera (Salamanca). Su fondo es blanco y su decoración dorada y plateada. En la capa figura nuevamente la firma de Miguel Gregorio Molero[2747].

La colegiata de San Cosme y San Damián de Covarrubias (Burgos), conserva un terno compuesto de casulla, dos dalmáticas, estolas, manípulos, manga de cruz, paño de púlpito, bolsa de corporales, cubrecáliz y cinco capas iguales [fig. 388]. Estas tienen caídas y capillo rojo, y el resto del ornamento es blanco. La ornamentación es dorada y plateada y sigue el modelo repetido del girasol. En la catedral de la localidad de Calahorra (La Rioja) hay una capa pluvial morada que vuelve a repetir la firma habitual: "MICHAEL MOLE/RO,TOLETANUS.FE/CIT.TOLETI.". Como la anterior, desconocemos su datación exacta, pero por su diseño probablemente sea del último tercio del siglo XVIII[2748].

[2744] Núm. de inv. CE04573, CE04586, CE04587 y CE07598.
[2745] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 112.
[2746] *Ibídem*. p. 114.
[2747] ALCOLEA, Santiago. *Op. Cit.*, pp. 354 y 359.
[2748] No podemos extender mucho más esta información, ya que en el artículo solo han mostrado la firma bajo el capillo y además lo hacen de forma errónea, hablando de bordado cuando en realidad es labrado. SIGÜENZA PELARDA, Cristina. *Op. Cit.*, p. 217.

Fig. 388. *Capa pluvial* (último tercio del siglo XVIII), Miguel Gregorio Molero.
©Iglesia colegiata de San Cosme y San Damián, Covarrubias (Burgos)

Ya en el siglo XIX advertimos un cambio de estilo progresivo e intermitente, del rococó al neoclasicismo, lo que obliga a duplicar equipos. Desde el punto de vista técnico supone la introducción del Jacquard[2749]. En época de José Hernández Delgado se solicitó el terno rojo del convento de San Clemente de Toledo, compuesto de casulla, capa pluvial, dalmáticas, estolas, manípulos, paño de cáliz, bolsa de corporales y frontal de altar. La decoración es dorada y plateada y añade sedas de otros colores. El diseño es igual que el del siglo anterior. Bajo capillo aparece la leyenda: "REAL FÁBRICA DE MOLERO, HERNÁNDEZ Y Cª. EN TOLEDO, AÑO DE 1803". Entre esa fecha y 1817 podemos datar también el terno de la catedral de Málaga. De 1804 es el de la catedral de León, como lo es el terno blanco y otro rojo de la parroquia de San Pedro de Murcia. Un año más tarde datamos las seis capas pluviales blancas ornadas con elementos vegetales dorados y plateados de la catedral de Ávila[2750].

[2749] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 132.
[2750] *Ibídem*. pp. 129 – 130.

Fig. 389. *Capa pluvial* (1806), Real Fábrica de Molero, Hernández y cía.
©S.I. Catedral de Santa María, Pamplona

De 1806 son las seis capas pluviales blancas de la catedral de Pamplona que costaron 13.702 reales, firmadas bajo los capillos: "REAL FÁBRICA/DE MOLERO HERN/DEZ Y CA. EN TOLEDO/AÑO DE 1806"[2751] [fig. 389]. Del siguiente año es el terno negro de la catedral de Murcia, para los funerales solemnes, compuesto de cinco capas pluviales, una casulla, dos dalmáticas, tres paños de púlpito, un paño de facistol y un frontal de altar. El diseño es de estilo pompeyano y deja atrás el Rococó. De él solo se conserva la casulla, que muestra una gran urna estriada de clara inspiración arqueológica, que contiene un ramo de tulipanes y clavellinas, de las que nacen finos rameados de lirios, palmas y acantos, que se abren en un sinuoso movimiento ascendente hasta enlazar con un elemento adornado con un rico lambrequín y rematado en un estilizado penacho muy neoclásico. En el centro de la composición tiene un gran óvalo decorado con perlas y rodeado arriba y abajo con rosetas y guirnaldas. Los laterales tienen tallos abiertos en grandes palmas, con racimos con uvas, hojas de parra y espigas[2752].

La catedral Primada de Toledo conserva capas negras labradas en 1814[2753] [fig. 390]. A pesar de ser piezas del siglo XIX, con firma de "REAL FABRICA/DE MOLERO, HERNAN-/DEZ, Y C^{A}. EN TOLEDO/AÑO DE 1814.", el diseño es el ya repetido de girasol. Otra capa blanca es muy original porque es totalmente lisa, menos las caídas con roleos dorados y el capillo, ornamentado de forma más barroca, también en plata sobredorada. Bajo este, aparece nuevamente la firma: "MICHAEL MOLE/RO, TOLETANUS. FE/CIT. TOLETI"[2754].

[2751] FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo. *Op. Cit.*, p. 373.
[2752] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 130.
[2753] *Ibídem*. p. 129.
[2754] Almacén de la catedral de Toledo (en uso).

Fig. 390. *Capa pluvial* (1814), Real Fábrica de Molero, Hernández y cía.
©S.I. Catedral de Santa María, Toledo

De 1816 es el conjunto blanco con decoración dorada, plateada y detalles de colores de la parroquia de San Pablo de Abarán, en Murcia[2755]. Ya en 1824 tenemos un terno de la Real Fábrica de Molero, Hernández y compañía en la catedral de Santiago de Compostela, con la cruz de Santiago en el capillo y en la parte superior del resto de ornamentos. Su estilo es puramente Imperio, como los de los monasterios toledanos de San Pedro Mártir y San Clemente. La firma dice: "REAL FÁBRICA DE MOLERO, HERNÁNDEZ, Y Cª EN TOLEDO. AÑO DE 1824"[2756]. Un año más tarde tenemos el de la catedral de Lérida, también de Estilo Imperio, decorado con un jarrón central del que salen ramas y hojas en arabesco, ornamentación que se extiende lateralmente e incluye cartelas simétricas a derecha e izquierda. El capillo se resuelve con roleos. Esta misma catedral tiene uno datado en 1833, según su firma: "REAL FÁBRICA DE MOLERO, HERNÁNDEZ Y Cª, EN TOLEDO, AÑO 1833". El terno es de seda blanca y amarilla con decoración dorada y plateada y detalles azules, verdes y rojos[2757].

Incluso la basílica de San Pedro (Roma) cuenta con uno de estos conjuntos, regalado por la reina Isabel II[2758]. Se trata de un juego completo de pontificales de todos los colores litúrgicos para el entonces nuevo papa Pío IX[2759]. Si la proclamación del pontífice se produjo el 16 de junio de 1846, los ornamentos se debieron de regalar en torno a esa fecha.

[2755] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 130.
[2756] BENITO GARCÍA, Pilar. "La colección de…", p. 176.
[2757] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 131.
[2758] RAMÓN PARRO, Sixto. *Op. Cit.*, p. 26.
[2759] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 132.

Fig. 391. *Capa pluvial* (1852), Real Fábrica de Molero, Hernández y cía.
©S.I. Catedral de Santa María, Toledo

En 1852 llegó otro terno completo a la seo de Lérida, como reza su leyenda: "REAL FÁBRICA DE MOLERO, HERNÁNDEZ Y Cª, EN TOLEDO, AÑO 1852". El conjunto es blanco con oro y plata y algunos detalles de colores[2760]. También en la catedral Primada encontramos un terno plata y dorado puramente neoclásico, de la misma fecha y con una leyenda similar bajo el capillo: "REAL FABRICA/DE MOLERO, HERNAN-/DEZ, EN TOLEDO./AÑO DE 1852." [fig. 391]. La decoración parte de un gran jarrón, con ramas curvilíneas que lo flanquean, y de ellas brotan unas flores a modo de triunfo vegetal; a los lados de la capa se repite esta ornamentación retorneada, esbelta y delicada, de Estilo Imperio; el capillo continúa este juego grutesco, con flores de varias tipologías, siempre doradas con detalles en otros colores, como fucsia o azul; y las caídas se forman a través de roleos florales en la misma sintonía. En la misma seo existe otro terno morado, exactamente igual, de 1861, como indica su firma: "REAL FABRICA/DE MOLERO, HERNAN-/DEZ, Y CA. EN TOLEDO./AÑO DE 1861"[2761] [fig. 392].

[2760] *Ibídem*. p. 131.
[2761] Almacén de la catedral de Toledo (en uso).

Fig. 392. *Capa pluvial* (1861), Real Fábrica de Molero, Hernández y cía.
©S.I. Catedral de Santa María, Toledo

La parroquia de Santo Tomé de Toledo cuenta con otro terno blanco con decoración dorada, azul y rosa que retoma el estilo Rococó, se realizó en 1862 y es idéntico a los tres ternos de la catedral de Ceuta, de los cuales se conserva una casulla blanca, otra dorada y otra negra[2762].

Fig. 393. Núm. de inv. 00681229, 00681230, 00681232, 00681233, 00681234, 00681235, 00681240 y 00681241. *Capa pluvial, dalmática, casulla, cubrecáliz, bolsa de corporales, estola y collarines* (1878), Real Fábrica de Molero, Hernández y cía.
©Patrimonio Nacional, Real Colegio de Doncellas Nobles, Toledo

[2762] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 132.

El terno negro rococó del colegio de Doncellas Nobles es de 1878[2763] [fig. 393], y es muy parecido al rojo de la Encarnación, solo cambia el color del fondo y de los detalles de la decoración, que en el caso de esta casulla es más gruesa. Bajo su capillo aparece la firma renovada: "REAL FABRICA DE MOLERO. EN TOLEDO. AÑO DE 1878".

El último terno conocido es de seda blanca, pertenece al Hospital del Rey y se conserva en las Huelgas de Burgos[2764] [fig. 394]. Está datado en 1888 y tiene una decoración muy arcaica[2765]. La firma es la antigua y la ornamentación también, en clave más barroca, empastada y de tallos menos definidos. Las hojas son más grandes, las ramas más gruesas y las flores menos marcadas. Con el resto de los ornamentos ocurre lo mismo.

Fig. 394. Núm. de inv. 00651576, 00651574, 00651572, 00651557, 00651558, 00651579 y 00651559. *Capa pluvial, dalmática, paño de hombros, estola, cubrecáliz, bolsa de corporales y collarín* (1888), Real Fábrica de Molero, Hernández y cía. © Monasterio de Santa María La Real de Las Huelgas, Burgos

[2763] *Ibídem*. p. 132. Núm. de inv. 00681229 (capa pluvial), 00681230 (dalmática), 00681231 (dalmática), 00681232 (casulla), 00681233 (cubrecáliz), 00681234 (bolsa de corporales), 00681235 (estola), 00681236 (estola), 00681237 (estola), 00681238 (estola), 00681239 (estola), 00681240 (collarín) y 00681241 (collarín).

[2764] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 112.

[2765] La data es de GOYA. Núm. de inv. 00651555 (manípulo), 00651556 (manípulo), 00651557 (estola), 00651558 (cubrecáliz), 00651559 (collarín), 00651571 (collarín), 00651572 (paño de hombros), 00651574 (dalmática), 00651575 (dalmática), 00651576 (capa pluvial), 00651577 (capa pluvial), 00651578 (capa pluvial) y 00651579 (bolsa de corporales).

Además de los citados ternos, la bibliografía nos acerca a otros conjuntos de los cuales desconocemos su datación. Tal es el caso del terno blanco con decoración dorada y matices de colores del convento de las Comendadoras de Santiago de Toledo; el blanco de la parroquia de Santa Eulalia de Toledo, procedente de San Marcos; el blanco con decoración plateada y el rojo de la catedral de Murcia; el de la Santa e Insigne Catedral Magistral de los Santos Justo y Pastor de Alcalá de Henares (Madrid), llamado *del Magistral* porque sería una donación de uno de los abades que ostentaron el título de canciller desde tiempos del cardenal Cisneros (1436 – 1517); y el blanco con decoración dorada y plateada de la capilla de los Reyes de la catedral de Toledo, que es igual que el primero que citamos de Murcia[2766].

5.3.1.2.1. Ornamentos de Miguel Gregorio Molero en la diócesis de Jaén

En la catedral de Jaén el obispo Agustín Rubín de Ceballos encargó la tejeduría de varios ternos a los talleres de Miguel Gregorio Molero porque conocía la buena fama de estos. Gracias a estas donaciones la seo empezó a formar parte del selecto grupo de iglesias y catedrales poseedoras de las famosas y lujosas obras toledanas[2767].

Fig. 395. Núm. de inv. 00.01.03.04.4, 00.01.03.04.1, 00.01.03.04.2 y 00.01.03.04.3. *Manto y sayas de la Virgen de la Antigua, y traje del Niño Jesús* (1770 – 1779), Miguel Gregorio Molero.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

[2766] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 130.
[2767] SERRANO ESTRELLA, Felipe. “Terno blanco de…”, p. 268.

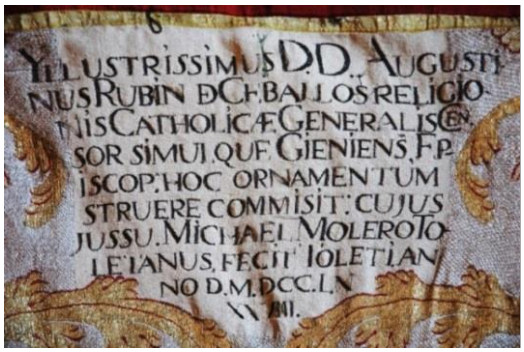
La pieza más antigua de Molero de la que tenemos conocimiento en la catedral de Jaén es el manto morado de la Virgen de la Antigua[2768] [fig. 395]. En él se advierte que en su origen fue una capa pluvial, no solo por las medidas (107 x 263) y la forma, sino también en el recorrido entrecortado de la "galonería". Esta aparece y desaparece en función de la nueva distribución dada a las piezas que componen su patrón. El resultado es una gran "H" central, envuelta por toda una amalgama de hojarascas, acantos y flores de mayor formato alrededor de este motivo inventado, fruto de la dislocación del diseño de la cruz labrada en los paños de cáliz. Esa milimétrica e ilógica disposición, en un intento por aprovechar todas las partes de tan exquisito tejido, corta la firma de la manufactura en dos. Así, en la parte derecha queda: "MICHA/RO, TOLET/CIT. TOLET/177"; y en la izquierda: "L MOLE/NUS. FE/ANNO"[2769]. Lo que al menos nos revela que se trata de un terno perteneciente a la década de 1770. La zona central de la capa pluvial se empleó en la confección de la saya de la imagen y responde al esquema prototípico de los ternos de Molero. Otra saya parece estar hecha con las caídas de la capa y el vestidito del Niño Jesús con el capillo. Cada uno de los componentes de este ajuar ha sido guarnecido con rica pasamanería de encaje dorado. Las únicas piezas conservadas de este terno morado en su forma original son la casulla y la bolsa de corporales [fig. 396], que son iguales que las del terno rojo de la Encarnación de Madrid [fig. 380].

Fig. 396. Núm. de inv. 00.01.10.39.1 y 00.03.01.68. *Casulla* –anverso y reverso– *y bolsa de corporales* (1770 – 1779), Miguel Gregorio Molero.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

[2768] Núm. de inv. 00.01.03.04.1 (saya), 00.01.03.04.2 (saya), 00.01.03.04.3 (traje del Niño Jesús), 00.01.03.04.4 (manto), 00.01.10.39.1 (casulla) y 00.03.01.68 (bolsa de corporales). Sacristía Mayor, armarios 3 y 10 y Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1.
[2769] Ordenado quedaría de la siguiente manera: "MICHAEL MOLE/RO,TOLETANUS.FE/CIT.TOLETI. ANNO 177" ("MIGUEL MOLERO, TOLEDANO. HECHO EN TOLEDO. AÑO 177").

Entre los regalos proporcionados por Agustín Rubín de Ceballos en enero de 1788 se le da las gracias porque "tenía ánimo S.S. de regalar a la Iglesia un terno completo blanco para los días de primera clase de la fábrica establecida en Toledo a este fin y de donde se surten muchas Santas Iglesias"[2770], el famoso terno blanco[2771] de Miguel Gregorio Molero[2772]. El 5 de febrero se pide que "se guarde con la estimación que merece la carta de S.S. para testimonio de su gran liberalidad por el terno completo que ha ofrecido para esta Santa Iglesia"[2773]. El 11 de abril llegan 40.000 reales del obispo Rubín "en parte de pago del terno que se está trabajando para esta Santa Iglesia, como el mismo Sr. penitenciario dio cuenta"[2774]. El 22 de octubre llegó el conjunto y nuevamente se lo agradecieron, esta vez con "una misa solemne votiva con música a N[t]ra. Sra. de la Antigua"[2775], que sacarían de la capilla del Santo Rostro para procesionarla y pedirle por él y su majestad. Según los escritos del momento se trataba de un

> "terno clásico de un tejido en cada pieza, su campo de tisú doble plata con el floraje [sic, decoración floral] de oro, hojuelas y talcos firmes, en cuya obra había echado el resto de su habilidad el famoso don Miguel Molero vecino de Toledo, compuesto de siete capas pluviales, una casulla, paño de cáliz, bolsa de corporales, estola y manípulo, dos dalmáticas, dos collares, una estola y dos manípulos con las borlas de oro correspondientes, un frontal y dos pequeños para los aparadores, dos paños de púlpito, dos paños humerales, dos forros para los misales, tres para los cuadernos de Epístolas, Evangelio y procesional. Una dalmática campo de seda con el floraje de oro, hojuelas, esmaltes uniforme en dibujo a lo anterior para subdiácono de la Santa Cruz, su manga y seis collares para los acólitos"[2776].



[2770] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 22 de enero de 1788.
[2771]
[2772] Núm. de inv. 00.01.09.22.1 (siete capas pluviales), 00.01.09.22.2 (dos dalmática), 00.01.09.22.3 (cubrecáliz), 00.01.09.22.4 (dos collarines), 00.01.09.22.5 (cinco estolas), 00.03.01.64 (collarín) y 00.03.01.163 (paño de atril). Sacristía Mayor, armarios 9 y 11 y capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1. SERRANO ESTRELLA, Felipe. "La promoción artística…", p. 118.
[2773] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 5 de febrero de 1788.
[2774] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 11 de abril de 1788.
[2775] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 22 de octubre de 1788.
[2776] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 22 de octubre de 1788.

Fig. 397. Núm. de inv. 00.01.09.22.1.1, 00.01.09.22.2, 00.01.09.22.4, 00.01.09.22.5, 00.03.01.163 y 00.01.05.13. *Capa pluvial* –detalle–, *dalmática, collarín, estola, paño de atril y paño de púlpito del Terno de Agustín Rubín de Ceballos* (1788), Miguel Gregorio Molero.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

Al contrario que el anterior terno, este sí incluye en una de sus siete capas una extensa descripción bajo el capillo: "YLLUSTRISSIMUS D. D. AUGUSTI/NUS RUBIN DE CEBALLOS RELIGIO/NIS CATHOLICAE GENERALIS CEN/SOR SIMULQUE GIENIENS EP/ISCOP. HOC ORNAMENTUM/STRUERE COMMISIT CUJUS/JUSSU. MICHAEL MOLERO TO/LETANUS. FECIT TOLETI. ANNO D. M.DCC.LXXXVIII"[2777]. Lo cual confirma lo evidenciado a través de las fuentes de archivo. En cuanto al diseño, las capas pluviales tienen el modelo habitual de la

[2777] SERRANO ESTRELLA, Felipe. "Terno blanco de…", p. 268. "EL ILUSTRÍSIMO D. AGUSTÍN RUBÍN DE CEBALLOS, INQUISIDOR GENERAL DE LA RELIGIÓN CATÓLICA Y, SIMULTÁNEAMENTE, OBISPO DE JAÉN ENCOMENDÓ REALIZAR POR ORDEN ESTE ORNAMENTO A MIGUEL MOLERO, TOLEDANO. HECHO EN TOLEDO. AÑO DE 1788". "MIGUEL MOLERO, TOLEDANO. HECHO EN TOLEDO".

manufactura toledana, y solo varía la riqueza de los materiales empleados [fig. 127]. La obra es abundante en hilos metálicos, lo que ha provocado una mayor sensibilidad al paso del tiempo y, en consecuencia, se encuentra bastante deteriorada. Las dos dalmáticas tienen un fondo de plata, lo cual da la impresión de un diseño más empañado, en cuyo centro figura la alcachofa habitual, rodeada por guirnaldas de flores que se repiten en el resto del ornamento, así como un segundo marco de tallos, hojas y flores de mayor tamaño. Los collarines son como los del terno blanco de 1772 del Real Colegio de Doncellas Nobles de Toledo [fig. 384] y las estolas como la del rojo de la Encarnación de 1770 [fig. 380]. El paño de atril continúa la decoración de la capa pluvial y su galón tejido "a la forma" original ha sido sustituido por un corriente [fig. 396]. El cubrecáliz [fig. 123] también es como el del terno rojo de la Encarnación y solo cambian los colores: dorado sobre plata, con detalles verdes y rojos [fig. 380]. Por último, el paño de púlpito tiene una alcachofa dorada y plateada en el centro, con tallos y hojas verdes y pétalos rojos y rosas, con un marco barroco alrededor, una guirnalda floral encima y toda una amalgama vegetal entrelazada a un lado y a otro del motivo central, con hojas de acanto y flores rojas y plateadas [fig. 397].

Fig. 398. Núm. de inv. 00.01.05.01.19, 00.01.05.01.15 y 00.01.05.01.3. *Dalmática, bolsa de corporales y paño de atril del Terno de San Eufrasio* (1789), Miguel Gregorio Molero.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

En 1789 Agustín Rubín de Ceballos mandó para la capilla de San Eufrasio el ajuar de altar y un terno rojo para la fiesta del patrón[2778]. Meses más tarde añadió cuatro candeleros y una cruz de altar de bronce dorado para usarlos exclusivamente el día del Santo[2779]. Bajo el capillo de las siete capas pluviales del citado terno encontramos la firma de Miguel Gregorio Molero que corrobora que es obra del tejedor: "MICHAEL MOLE/RO,TOLETANUS.FE/CIT.TOLETI."[2780] [fig. 117]. El modelo de capa es igual que la del terno anterior y la del rojo de la Encarnación [fig. 380], como le ocurre a una de las dalmáticas y su collarín [fig. 114], el manípulo [fig. 115] y la bolsa de corporales [fig. 122]. En cambio, la casulla [fig. 115], otras dos dalmáticas y otra bolsa de corporales son como las del terno negro de 1777 de El Escorial [fig. 387]. El cublelibros ha sido confeccionado con un tejido sobrante y une vegetación entrecortada con grandes flores [fig. 124]. Las estolas alternan flores como soles y hojas de acanto [fig. 115], igual que uno de los paños de atril [fig. 119]; el gremial tiene una cruz griega en el centro rodeada de vegetación y motivos florales [fig. 118], los paños de púlpito [fig. 120] son como el del terno anterior [fig. 397], y otros paños de atril continúan en la misma dirección, aunque con una decoración más exuberante que incorpora detalles verdes y azules, como sucede en la dalmática y la capa pluvial [fig. 398].

[2778] Martínez de Mazas informa de que el prelado había enviado para uso exclusivo de los capitulares: "un juego de cáliz, plato, vinajeras y campanillas de plata sobredoradas todas las piezas y cabos correspondientes, cuatro juegos de casullas de bordado de seda en Toledo y la más preciosa de tela de plata y oro para que con dos albas finas, dos amitos, dos pares de manteles y demás aderezos del altar se coloque al servicio de los señores capitulares en la cajonera que también se ha puesto en la dicha capilla, pudiendo empezar a usar de estos ornamentos desde el día próximo de la festividad del santo […]".AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 12 de mayo de 1789. Núm. de inv. 00.01.05.01.1 (siete capas pluviales), 00.01.05.01.2 (dos paños de atril), 00.01.05.01.3 (tres frontales de altar), 00.01.05.01.4 (dalmática), 00.01.05.01.5 (dos collarines), 00.01.05.01.6 (cuatro collarines), 00.01.05.01.7 (manípulo), 00.01.05.01.8 (manípulo), 00.01.05.01.9 (bolsa de corporales), 00.01.05.01.10 (gremial), 00.01.05.01.11 (tres estolas), 00.01.05.01.13 (tres manípulos), 00.01.05.01.14 (tres cubrelibros), 00.01.05.01.15 (bolsa de corporales), 00.01.05.01.16 (casulla), 00.01.05.01.17 (paño de atril), 00.01.05.01.18 (paño de atril) y 00.01.05.01.19 (dos dalmáticas). Sacristía Mayor, armario 5 y antesacristía, armario 2. AMARO MARTOS, Ismael. "Terno de San Eufrasio". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 120 – 123.

[2779] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 13 de octubre de 1789.

[2780] "MIGUEL MOLERO, TOLEDANO. HECHO EN TOLEDO".

Fig. 399. Núm. de inv. 00.01.03.33 y 00.03.01.60.3. *Dalmática y collarín* (1788), Miguel Gregorio Molero. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

En la catedral de Jaén también se conserva una dalmática de fondo blanco y ornamentación dorada catalogada erróneamente como obra del siglo XVII, a tenor de lo expuesto en la etiqueta que le acompaña: "Lote 1º/Baeza – Catedral/6 capas blancas bordadas en plata y oro siglo XVII/1 casulla ídem/2 dalmatica./2 paños de hombros."; y en una más pequeña: "INCAUTACION Y PROTECCION/DEL PATRIMONIO ARTISTICO NACIONAL/JAÉN/ Folio 17 N. 333 – A"[2781]. La pieza fue traída de la catedral de Baeza. La decoración es la habitual de Molero, con un *horror vacui* de vegetación ondulante en varios tipos de dorado según el hilo o lámina empleada, los bordes en rojo, los pétalos y frutos varios en plata, etc. A la altura del faldón se atraviesa un falso galón tejido y la hojarasca se superpone a esta banda, por lo que ha sido tejido "a la forma", pero bruscamente cortado en contra de su morfología original y se le han añadido nuevos galones para limitar la pieza. Probablemente se tratase un frontal de altar, un paño de púlpito o cualquier otro ornamento de grandes dimensiones que permitiese tener tejido suficiente como para poder confeccionar una dalmática. Otros dos collarines de tejido similar han sido guarnecidos con galones con el fin de protegerlas ante su mal estado de conservación [fig. 399].

[2781] Núm. de inv. 00.01.03.33 (dalmática), 00.03.01.60.3 (dos collarines) y 00.03.01.60.4 (tres collarines). Sacristía Mayor, armario 3 y capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1. Esta información concuerda con la encontrada en el Acta N. 38. Tarjeta del 6 de octubre de 1937: "333-A 6 Octubre Baeza Catedral 6 Capas, plata, oro. 1 casulla. 2 dalmáticas 2 paños de hombros siglo XVII lote 1º". Aparece copiado en el acta del pleno municipal celebrado el 12 de octubre de 1937. AHMB, *Libro de Actas*, sig.: sala 2, estante 3, núm. 236, Martes, 12 de octubre de 1937, f. 25r. – 26r. Cit. en: MESA BELTRÁN, José Antonio. "Entre incautaciones y museos: la salvaguarda del tesoro artístico de la provincia de Jaén". En COLORADO CASTELLARY, Arturo (coord.). *Patrimonio cultura, guerra civil y posguerra*. Madrid: Fragua, 2018, pp. 104 y 112.

Fig. 400. *Capas pluviales* –detalle de la segunda– (1788), Miguel Gregorio Molero.
©S. I. Catedral de la Natividad de Nuestra Señora, Baeza (Jaén)

En la catedral de Baeza existen cuatro capas pluviales de la manufactura que nos ocupa[2782], tomadas en cuenta por Enrique Romero de Torres[2783]. Además de las que tienen la firma más escueta, se encuentra una con la misma leyenda que la del terno blanco de Rubín de Ceballos de la capital. Por tanto, mandada en la misma fecha y por el mismo promotor. El esquema de estos ornamentos es el típico de las obras de Miguel

[2782] Museo sacristía, sala 3, vitrina 1 y 3.
[2783] ROMERO DE TORRES, Enrique. *Op. Cit.*, t. 6 (fotografías), p. 157.

Gregorio Molero, e incluye una gran cantidad de hilos metálicos de plata en su color y sobredorada de distintas calidades, lo que le aporta gran riqueza, mas su diseño no es tan refinado como el de las piezas vistas hasta el momento [fig. 400]. La voluptuosidad de sus tallos y el engrose de sus hojarascas y volutas lo hacen más cercano al del paño de altar y a las dalmáticas del terno de San Eufrasio[2784] [fig. 398].

En la parroquia de Santa María del Alcázar y San Andrés de la misma localidad hay varios ornamentos litúrgicos de la fábrica de Miguel Gregorio Molero a los que nadie había prestado atención[2785] [fig. 401]. En primer lugar está el paño de púlpito, una joya de fondo blanco y decoración de acanto dorada en torno a un eje de simetría con detalles verdes y azules. El girasol central, así como las guirnalditas de flores, tienen los pétalos plateados y algunos azules, junto a granadas rosas. Toda la decoración de tallos, hojas y hojarasca danza y ocupa la totalidad del fondo, por encima de la cenefa superior. La parte inferior tiene un rico rapacejo dorado. La capa pluvial tiene el esquema prototípico del girasol, con decoración dorada, tallos verdes, flores con elementos plateados y rosas, color que también aparece en las granadas, y detalles en verde y azul en el resto de la hojarasca. La firma bajo el capillo tiene la forma sencilla: "MICHAEL MOLE/RO,TOLETANUS.FE/CIT.TOLETI.". El paño de atril tiene un gran rosetón en el centro formado por acantos, que continúan a su alrededor, todo en dorado sobre fondo blanco. Los detalles nuevamente son en plata, azul y verde. Solo incluye flores entre tanta ramificación barroca y los galones nuevamente son asaltados por toda esta vegetación. Por último, el frontal de altar tiene la misma decoración central que el paño de púlpito, pero repetida, y a los lados continúa con los tallos retorneados, las terminaciones con hojas de acanto y las flores de colores [fig. 121].

[2784] AMARO MARTOS, Ismael. "Capa pluvial". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 118 – 119.
[2785] Antesacristía, armario izquierda, estante.

Fig. 401. *Paño de púlpito, capa pluvial y paño de atril* (*Ca*. 1788), Miguel Gregorio Molero. ©Iglesia parroquial de Santa María del Alcázar y San Andrés, Baeza (Jaén)

La iglesia colegiata de Santiago de Castellar cuenta con cinco piezas de esta afamada manufactura y, curiosamente, no vamos a encontrar la capa con el girasol, aunque sí una casulla, un cubrecáliz, una estola, un manípulo y una bolsa de corporales[2786] [fig. 402]. El ornamento y las insignias son de color carmesí con decoración dorada y detalles plateados, sobre todo los pétalos de las flores en el caso de los textiles de menor formato. Si los comparamos con los ternos de la catedral de Jaén, la casulla es como la del morado de la década de 1770 [fig. 394], el manípulo y la estola son como la del blanco de 1788 [fig. 396], y la bolsa de corporales como la del rojo de

[2786] Sacristía, cajonera, cajón 1.

1789 [fig. 398]. El cubrecáliz lo podemos comparar con el del Real Colegio de Doncellas Nobles de Toledo de 1772 [fig. 384].

Fig. 402. *Casulla, cubrecáliz, estola, manípulo y bolsa de corporales* (*Ca*. 1770 – 1779), Miguel Gregorio Molero. ©Iglesia colegiata de Santiago, Castellar (Jaén)

La basílica de Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda conserva dos capas exactamente iguales a la de la parroquia de Santa María del Alcázar y San Andrés de Baeza, con la firma: "MICHAEL MOLE/RO,TOLETANUS.FE/CIT.TOLETI."[2787]. La pieza añadida es la casulla, con la repetida flor de balón o alcachofa dorada en el centro, con detalles azules, rosas y verdes en el resto de florecitas que acompañan el motivo principal [fig. 403]. A su alrededor, flores de mayor tamaño, con predominio de los pétalos azules entre tanto dorado y plateado. A los ramajes se le añaden tallos tan sólidos que parecen cintas. Además de los galones originales tejidos, incluye otros añadidos posteriormente sobrepuestos.

[2787] Casa de la Santera, armario 2.

Fig. 403. *Capa pluvial y casulla* –anverso y reverso– (*Ca*. 1788), Miguel Gregorio Molero. ©Basílica de Santa María de los Reales Alcázares, Úbeda (Jaén)

El terno blanco de la iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, en Villacarrillo, presenta otra variante de capa pluvial con un diseño de menor carga decorativa, aunque no demasiado diferente a los anteriores[2788] [fig. 404]. La casulla y las dalmáticas solo cambian los colores de los ornamentos del terno rojo de la catedral, incluidos los collarines con su habitual flor en forma de copa.

Fig. 404. *Capa pluvial* –anverso y reverso–, *estola, casulla, dalmática y collarín* (*Ca*. 1788), Miguel Gregorio Molero. ©Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, Villacarrillo (Jaén)

[2788] Museo, primera plata, sala 1.

Un ejemplo posterior, de diseño muy diferente, lo encontramos en la misma parroquia de la Asunción de Nuestra Señora[2789]. Concretamente data de 1884, según reza bajo el capillo de la capa pluvial: "REAL FABRICA DE MOLERO. EN TOLEDO. AÑO DE 1884." [fig. 405]. Como ocurría con los ternos del siglo XIX anteriormente descritos, este muestra una inscripción en castellano e incluye el título de "Real Fábrica". Este conjunto fue mandado a realizar en 1884 por el prior Marcos Pellón y Crespo, "Prelado Pronotario de Su Santidad, Misionero Apostólico, Capellán de Honor y predicador de S. M., Comendador de la Real y distinguida Orden Española de Carlos III, Gran Cruz Americana de Isabel la Católica y de la Pontificia del Santo Sepulcro"[2790], por eso aparece la cruz de esta última en los ornamentos. Su fecha convierte a este terno en una de las últimas obras realizadas por Molero. Además de la cruz del Santo Sepulcro, cubierta por una sombrilla de gusto clásico, estos ornamentos recrean una decoración cercana al Estilo Imperio. Las piezas son de varios colores, aunque predomina el fondo rojo en contraste con el amarillo como si se tratase de oro, en un intento por enriquecer visualmente el tejido y equipararse a las obras más antiguas. Tallos muy esbeltos, en forma de volutas, en torno a un eje de simetría, brotan de un vaso central de cánones clásicos. La decoración es principalmente vegetal, aunque se añaden guirnaldas de flores y algunos racimos de uvas y espigas, usual simbología eucarística. Como vemos, se repiten muchos de los motivos citados anteriormente, incluso se mantiene el esquema simétrico y la propia técnica del lampás, obligada por la riqueza decorativa, y todos adaptados al nuevo gusto imperante en el siglo XIX.

[2789] Museo, primera plata, sala 1.
[2790] PÉREZ FERNÁNDEZ, Antonio. "Carta inédita del prior Pellón (año 1885)", *Argentaria. Revista histórica, cultural y costumbrista de las cuatro villas*, núm. 1, 2012, p. 7.

Fig. 405. *Capa pluvial, estola, casulla* –anverso y reverso–, *dalmática y collarín* (1884), Real Fábrica de Molero. ©Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, Villacarrillo

5.3.1.3. *Vicente Díaz Benito*

Sobre la producción de Vicente Díaz Benito no podemos hacer un estudio pormenorizado de sus diseños, pues no fueron tan particulares o diferentes como los del resto de manufacturas de tejidos "a la forma" que encontramos en la Ciudad Imperial a lo largo del siglo XVIII. Esto es así porque sus modelos continúan la línea de los caprichos franceses e italianos ya citados con anterioridad.

Al parecer, para hacer atractivos sus tejidos, Vicente Díaz Benito no solo tuvo en cuenta aspectos productivos, como la calidad de los mismos y el precio derivado de su tejeduría, sino que además apostó por la imitación de tejidos extranjeros que tanto gustaban a los españoles de por entonces, y para ello atendía a la vistosidad, belleza y delicadeza de los mismos[2791]. Ya su padre, Francisco Díaz Benito, se aventuró antes a la imitación de los tejidos extranjeros[2792].

Con el Real Decreto del 30 de mayo de 1753 se permitió la imitación de tejidos extranjeros. Como las innovaciones acaecidas fueron del agrado de la corte[2793], Fernando VI, a través de la Real Cédula del 15 de noviembre de 1755, concedió a Vicente Díaz Benito la posibilidad de "imitar cualesquier ropas extranjeras, arreglándose a las leyes y ordenanzas reales"[2794], y "podía traer maestros y operarios extranjeros, en iguales condiciones que la Compañía de Granada"[2795].

5.3.1.4. *Casa de la Caridad*

Al igual que los ternos de Medrano y Molero, los textiles de la Casa de la Caridad, también tejidos "a la forma", se componen de piezas de mucho nivel, con nuevas formas neoclásicas y criterios estéticos de incipiente Estilo Imperio. Donde más piezas se conservan de esta fábrica es, obviamente, en Toledo. En la parroquia de Santa Eulalia hay una capa pluvial negra en la que bajo el capillo se puede leer: "FÁBRICA DE LA REAL CASA DE CARIDAD DE TOLEDO" [fig. 406]. La decoración se compone de un gran jarrón central gallonado que contiene un ramo con la granada en el centro. De él parten ramajes de flores y frutos que llenan el fondo. Los lazos salpicados, mariposas y racimos acompañan a este conjunto. En el capillo hay otro jarrón más pequeño, tipo ánfora, sobre base de hojarascas y dos guirnaldas de tallos muy finos con flores dispuestas simétricamente. En la catedral hay dos dalmáticas de seda roja con toques amarillos y verdes y detalles en plata y oro; y varias casullas e insignias con motivos eucarísticos, como espigas, uvas y hojas de parra. También en el extinto convento de San Pedro Mártir hay una casulla de colores y decoración de estilo

[2791] SANTOS VAQUEROS, Ángel. "Vicente Díaz Benito…", p. 116.
[2792] SANTOS VAQUERO, Ángel. "Ordenanzas del gremio…", p. 258. SANTOS VAQUEROS, Ángel. "Vicente Díaz Benito…", p. 117.
[2793] MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Op. Cit.*, p. 43.
[2794] SANTOS VAQUEROS, Ángel. "Vicente Díaz Benito…", p. 125. AAT, *Seda*, 1680 – 1767, f. 11. Cit. en: MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Op. Cit.*, p. 43.
[2795] SANTOS VAQUEROS, Ángel. "Vicente Díaz Benito…", p. 125. AAT, *Seda*, 1680 – 1767, f. 11. Cit. en: MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Op. Cit.*, p. 43.

pompeyano[2796]. Según Manuel Pérez Sánchez hay posibilidad de incluir en esta lista el terno rojo de la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Lezuza [fig. 407]. El diseño está vinculado con Molero, pero parece una buena copia, sin la firma de la citada manufactura, que es lo que daría la clave[2797].

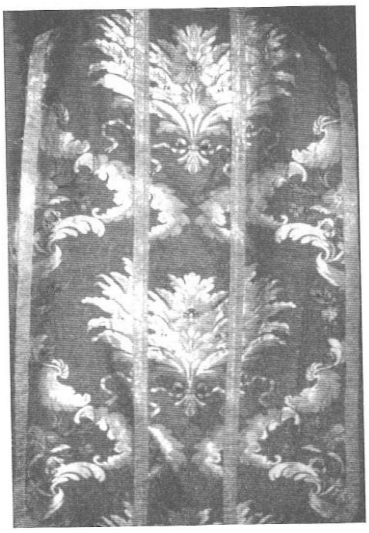


Fig. 406 (izquierda). *Capa pluvial* (1776 – 1810), Real Casa de la Caridad.
©Iglesia parroquial de Santa Eulalia
Fig. 407 (derecha). *Casulla* –detalle– (1776 – 1810), Real Casa de la Caridad.
©Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, Lezuza (Albaceta)

5.3.1.5. *Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina*

La producción de la Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina estuvo dividida por tramos, ya fuera para decoración o para indumentaria civil y religiosa[2798]. La división se correspondería con la tejeduría de telas ricas o labradas en seda o en seda y metal, telas lisas o llanas, cintas, medias y galones. Esta información ayuda a saber qué tipo de piezas hicieron, aunque son pocas las catalogadas, salvo los encargos reales para sus palacios y algunos ornamentos concretos[2799]. Las obras eran de gran calidad, probablemente de lo mejor que se fabricaba en España por entonces. A

[2796] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, pp. 119 – 120.
[2797] PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. "Un repertorio suntuario…", pp. 144 – 145.
[2798] BATISTA DOS SANTOS, Antonio Fernando. *Op. Cit.*, p. 55.
[2799] BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda en…", p. 157.

pesar de la descripción de estos tejidos, son muy pocos los conservados y más difícil aún que puedan ser reconocidos con certeza como obra talaverana[2800].

Fig. 408. *Casulla del Obispo Diego de Rojas Contreras* (1748), Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina. ©S. I. Catedral de Santa María, Murcia

En la catedral de Murcia, el obispo de Cartagena, Diego de Rojas y Contreras (1700 – 1772), comunicó al cabildo en 1757 el envío de un pontifical completo de color blanco labrado con oro en 1748, el primero que se hizo de esa "línea y corte", junto al de la capilla del Palacio Real de Madrid[2801]. Bernardo de Rojas y Contreras, hermano del anterior, era uno de los nobles que estaban a cargo de poner en marcha la Real Fábrica de Talavera de la Reina cuando el obispo era presidente del Consejo de Castilla, por lo que resulta evidente su interés en que los primeros resultados llegasen hasta su diócesis[2802]. De él se conserva la denominada *Casulla del Obispo Diego de Rojas Contreras*, del museo de la catedral de Murcia[2803] [fig. 408]. El fondo blanco se ve ocupado casi en su totalidad por la decoración dorada, con un *bouquet* de flores en el centro, vegetación a la manera de Molero a los lados, flores de exageradas dimensiones y caminos de encaje en ondas debajo del ornato en sentido ascendente.

[2800] MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", p. 67.
[2801] ACM, *Capitular*, Actas Capitulares, 27 de mayo de 1757, f. 340v. Cit. en: PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. *El arte del*…, p. 158.
[2802] PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. [Entrevista personal]. 13.06.2020.
[2803] PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. "El ornamento litúrgico... ".

Fig. 409. *Casulla* (*Ca*. 1750), Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina. ©Basílica de San Isidoro, León

Otra pieza descubierta por el profesor Pérez Sánchez es la casulla blanca de la colegiata de San Isidoro de León, datada hacia 1750[2804] [fig. 409]. En ella su decoración gira en torno a un jarrón floral de evidente influencia naturalista, donde también encontramos los habituales bulbos de gusto bizarro, acantos curvos propios de los tejidos barrocos toledanos y una constante presencia de los encajes labrados sobre el fondo claro.

Fig. 410. Núm. de inv. 00.01.05.11.2. *Capa pluvial* (*Ca*. 1750), Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

[2804] PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. "Artes textiles: ornamentos…", p. 275.

La catedral de Jaén también cuenta con un terno de la manufactura talaverana[2805] [fig. 410]. Lo sabemos gracias a que su diseño es exactamente igual que el de la casulla de la basílica de San Isidoro de León, aunque el sastre de la catedral de Jaén colocó el tejido al revés. En este caso, sobre un fondo rojo se distribuye el ornato dorado con algunos detalles plateados. El terno es completísimo y, a diferencia de las dos piezas anteriores, en este contamos con todas las tipologías, algunas tan grandes como la capa pluvial, donde se reconoce la amplitud del *rapport*, lo que no ocurre en la pieza murciana y la leonesa.

Fig. 411. *Capa pluvial* (1755), Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina. ©S. I. Catedral del Salvador y Santa María, Orihuela (Alicante)

El terno de la catedral de Orihuela (Alicante) está documentado en 1755[2806] [fig. 411]. El conjunto, de fondo rosa, está guarnecido con galón salomónico plateado. Su decoración gris con partes plateadas parte de una gran flor, con otras más pequeñas a los lados y por debajo, con frutos y volutas. Estos motivos van unidos a otros conjuntos de rocalla por medio de caminos vegetales, y de nuevo se vuelve a repetir la misma conjunción. Como podemos comprobar, no difieren demasiado de los modelos anteriores en cuanto a la elección de elementos ornamentales.

[2805] Núm. de inv. 00.01.05.11.1 (dos paños de púlpito), 00.01.05.11.2 (capa pluvial), 00.01.05.11.3 (dos dalmáticas), 00.01.05.11.4 (casulla), 00.01.05.11.5 (dos collarines), 00.01.05.11.6 (cuatro collarines), 00.01.05.11.7 (tres manípulos), 00.01.05.11.8 (dos estolas), 00.01.05.11.9 (bolsa de corporales), 00.01.05.11.10 (cubrecáliz), 00.01.05.11.11 (bolsa de corporales) y 00.01.05.11.12 (dos cubrelibros). Sacristía Mayor, armario 5 y antesacristía, armario 2.
[2806] PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. [Entrevista personal]. 13.06.2020.

Fig. 412. *Dalmática* (segunda mitad del siglo XVIII), Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina. ©Convento de Dominicas de Jesús y María, Toledo

En el monasterio de Jesús y María de Toledo hay una casulla de la Real Fábrica con motivos de encaje y elementos seminaturalistas, flores y acantos [fig. 412]. Esta pieza nos ha dado la clave para identificar que el mantel de altar negro, que habitualmente se ha considerado como parte del terno de Medrano de El Escorial, datado entonces alrededor de 1736, en realidad se trata de una obra salida de los talleres de Talavera de la Reina, ya que tiene el mismo motivo decorativo que la citada casulla toledana[2807] [fig. 413].

Fig. 413. Núm. de inv. 10049908. *Mantel* (segunda mitad del siglo XVIII), Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina.
©Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Madrid)

[2807] Núm. de inv. 10049908.

Por su parte, en la ermita-santuario de Nuestra Señora del Prado, patrona de Talavera de la Reina, se custodian algunos mantos que serían diseñados para este fin, los cuales siguen diseños ya vistos en los capítulos anteriores, y aunque se cree que son de esta manufactura, es difícil de asegurarlo [fig. 414]. También en el templo de San Francisco de la misma ciudad habría ornamentos de estos talleres, así como en la antigua colegiata de Santa María[2808].

Fig. 414. *Manto de Nuestra señora del Prado* –detalle– (segunda mitad del siglo XVIII), Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina.
©Basílica de Nuestra Señora del Prado, Talavera de la Reina (Toledo)

Más allá de las piezas de carácter religioso, la decoración de los tejidos de la manufactura talaverana puede ser dividida en dos. Primero abordaremos los tejidos rococós[2809], con criterio naturalista, intensos colores y grandes temas florales, con espacios centrales ocupados por ramos florales, muchas veces en canastillas, complicados y abarrotados[2810]. En ellos existe cierto interés por imitar los modelos para tapices de Goya[2811]. Estos textiles de Talavera son difíciles de identificar, pero suponemos que serían como los imperantes en Europa[2812].

[2808] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 119.
[2809] MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", p. 67.
[2810] ALCOLEA, Santiago. *Op. Cit.*, pp. 359 – 360.
[2811] ARTIÑANO, Pedro Miguel de. *Catálogo de la exposición de tejidos españoles anteriores a la introducción del Jacquard* [cat. expo.]. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1917, p. 15.
[2812] BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda en…", p. 157.

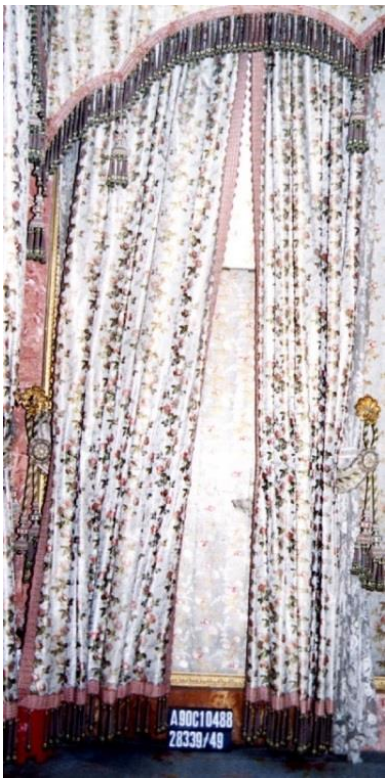


Fig. 415. Núm. de inv. 10028339 y 19006559. *Cortina y guardamalleta* (segundo tercio del siglo XIX), Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina. ©Palacio Real, Aranjuez (Madrid)

De ser talaveranas, como se creen, podríamos ejemplificar esta decoración a través de los encargos para el Palacio Real de Aranjuez, en tiempos de Carlos IV. La manufactura suministró damasco amarillo y carmesí junto a la confección de doscientas cortinas de raso espolinado en oro y colores para el dormitorio de la reina[2813]. Estas serían las cortinas blancas con sus guardamalletas del tocador de la reina, con flores y hojas en sentido vertical y ondulante[2814] [fig. 415]. A estas podrían acompañarles las butacas de estilo isabelino con tejido similar [fig. 416][2815] y el entelado de pared[2816] [fig. 417].

[2813] AGP, *Reinados*, Carlos IV, leg. 4522. BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda y…", p. 354. La información relativa a las cortinas la extrae de: ALCOLEA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 360. La documentación siguiente, sobre el raso espolinado: AGP, *Reinados*, Carlos IV, leg. 4523. Cit. en: BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda y…", p. 354.
[2814] Núm. de inv. 19006559, 10028339, 10028340, 10028341, 10028342, 10028343, 10028344, 10028345, 10028346, 10028347, 10028348 y 10028349.
[2815] Núm. de inv. 10028330, 10028334, 10028335, 10028336, 10028337 y 10028338.
[2816] Núm. de inv. 10028354.

Fig. 416 (izquierda). Núm. de inv. 10028330. *Butaca* (segundo tercio del siglo XIX), Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina.
Fig. 417 (derecha). Núm. de inv. 10028354. *Colgadura* (segundo tercio del siglo XIX), Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina.
©Palacio Real, Aranjuez (Madrid)

Por otro lado, tenemos temas más pequeños inspirados en las decoraciones de Pompeya, de moda en ese momento, que en la época de Carlos IV adquirieron más relevancia aún[2817] y alcanzaron un estilo personal, una categoría propia[2818]. Estos tejidos que podemos catalogar de neoclásicos tenían colores claros y decoración de palmetas, laureles y grecas[2819].

Además de ornamentos litúrgicos, la actividad de la fábrica se centró en tejidos destinados a engalanar y revestir interiores de los distintos palacios reales españoles y atender las necesidades de vestuario de los monarcas y la corte[2820]. Con ellos se vistieron reyes, príncipes e infantes, se dotaron de ternos las capillas y oratorios de los reales sitios, y se fabricaron las sederías para la decoración de los palacios reales[2821], sobre todo los de Madrid[2822].

Las descripciones de las fuentes escritas, por lo general, son insuficientes para reconocer estas piezas. Sin embargo, estudios recientes han permitido identificar algunos de estos textiles[2823]. Las primeras piezas a tener en cuenta son para la Casita del Príncipe, en El Escorial. El tapicero Antonio Pomareda se encargó de la colocación de

[2817] ALCOLEA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 360.
[2818] ARTIÑANO, Pedro Mc. de. *Op. Cit.*, p. 15.
[2819] MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…", p. 67.
[2820] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 118.
[2821] BENITO GARCÍA, Pilar. "El Oficio de…", p. 198.
[2822] ALCOLEA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 359.
[2823] BATISTA DOS SANTOS, Antonio Fernando. *Op. Cit.*, p. 56.

los cordones y borlas, suministrados por Ventura Roca, y de la colgadura de tafetán, raso, muaré y *gros de Tours* de distintos colores (plata, azul, verde esmeralda y color de caña), compradas al mercader de sedas Francisco de Llantada, de Juan Luis de Yrivarren y del almacén de la Fábrica de Talavera. "En 1779 la primera pieza de gabinete estaba guarnecida de blanco y las otras de amarillo, encarnado, de color escarolado, verde, amarillo listado y rosa"[2824]. El color de la sedas determinaba el nombre de la sala.

En el Oficio de Tapicería de palacio se conservan restos de una "una colgadura de raso color caña con flores y figuras blancas y perfiles morados mandada fabricar en Talavera con otra colgadura de holandilla escarolada para poner debajo de dicha de raso destinada para la pieza de corte de la reina n[ues]tra señora en dicho sitio de d[o]n Lorenzo. Para la expresada pieza se hicieron catorce cortinas del mismo raso que la colgadura, forrada de tafetán entredoble color de caña y guarnecidas en espiguilla de entorchados de ter paños cada hoja y de diferentes alturas"[2825], según el inventario de 1794[2826], a "cargo de diferentes muebles" redactado por Francisco Antonio Fleuriot y Parisien, jefe del Oficio de Tapicería[2827].

En el *Inventario de los muebles y ropas* existente en el *Real Palacio y Oficio del Sitio de San Lorenzo en los días 21, 22, 23 y 24 del mes de enero de 1800* se extiende la información: "Una colgadura de raso color de caña con figuras que sostienen unos jarrones de dibujo claroscuro, mide 44 paños y 3 varas y media de caídas, forrada en holandilla. Ocho hojas de cortina de ventanas 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 caídas y 3 paños cada una. Otras dos hojas de cortina de puertas de a 3 paños cada una y 2 y ½ varas de caída. Todas las dichas cortinas tienen Catorce alzapaños de lazos armados con dos borlas cada uno. Siete varillas de codillo doradas con sus garruchas abajo. Una cubre mesa de lo mismo forrada en lienzo b[lan]co guarnecida de espiguilla de Arcos"[2828].

[2824] JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier. "La Casita del…", p. 19.
[2825] AGP, *Reinados*, Carlos IV, Casa, leg. 21. Cit. en: BENITO GARCÍA, Pilar. "Una sedería de…", p. 23. BENITO GARCÍA, Pilar. "Reales fábricas españolas…", p. 115.
[2826] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 30.
[2827] AGP, *Reinados*, Carlos IV, Casa, leg. 21. Cit. en: BENITO GARCÍA, Pilar. "Una sedería de…", p. 23.
[2828] AGP, *Reinados*, Carlos IV, Casa, leg. 21. Cit. en: *Ibídem*. p. 23. BENITO GARCÍA, Pilar. "Reales fábricas españolas…", p. 115.

Fig. 418. Núm. de inv. 10175081. *Colgadura* (1800), Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina. ©Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid

Lo que se conserva es una colgadura[2829] de fondo amarillo con decoración de arabescos blancos y lilas[2830], con diseño extremadamente largo compuesto por diferentes escenas de distribución vertical y simétrica a lo largo de cada paño, copiado de las fábricas lionesas, datado en 1788[2831], y que tuvo mucho éxito por entonces[2832] [fig. 418]. Esta pieza sigue el estilo pompeyano y sus imágenes se componen de dos

[2829] Núm. de inv. 10175081. Al parecer contiene la inscripción: "R FABRICA DE S M EN TALAVERA POR CUENTA DE LOS 5 GREMIOS MAYORES DE MADRID". BATISTA DOS SANTOS, Antonio Fernando. *Op. Cit.*, p. 56.
[2830] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, p. 30.
[2831] BENITO GARCÍA, Pilar. "Una sedería de…", p. 25.
[2832] BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda en…", p. 157.

vestales que vierten perfume en un altar coronado por un doselete; dos ciervos sobre una plataforma decorada con una cabeza de león; dos hombres que portan un jarrón; y dos grifos que sujetan una tarja coronada por un estípite. Cuando se encontraron estos tejidos estaban enrollados en las tablillas originales en las que fueron traídas por la Real Fábrica, forradas con un papel con el escudo de la fábrica[2833].

Fig. 419. Núm. de inv. 10080536. *Colgadura* (1825), Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina. ©Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid

Ya en tiempos de Fernando VII la Casa Real encargó dos sederías de arabescos, una roja y otra azul, para el Palacio de El Pardo, en 1825[2834]. De ellas se dice que hay un "raso doble sin prensa fondo azul con flores blancas y países, color de lirio, dibujo de arquitectura […] dicho ídem. [raso doble sin prensa] carmesí fino con flores blancas y dibujo de arquitectura con medallones de caballos […] d[i]cho, ídem. Fondo azul celeste con flores blancas de igual dibujo que el anterior"[2835]. Esta última se compone de dos colgaduras de estilo pompeyano con fondo azul y decoración *a candelieri* [fig. 419]. Los motivos que las forman son de color blanco, entre los que se pueden apreciar faunos, sátiros, aves, leones, esfinges, cartelas rectangulares con jinetes y angelillos.

[2833] BENITO GARCÍA, Pilar. "Reales fábricas españolas…", p. 115.
[2834] AGP, *Cuentas Particulares*, leg. 5. Cit. en: BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda en…", p. 157.
[2835] Núm. de inv. 10080536 y 10175346. BENITO GARCÍA, Pilar. "Reales fábricas españolas…", pp. 116 – 117.

5.3.1.6. *Bernostolfo Alemán*

Como ya hemos visto, también en los ternos de Molero existe un estilo academicista que destacó especialmente en el siglo XIX, como el que hallamos en Villacarrillo, de 1884. Esto nos hace pensar que seguramente Ildefonso Bernostolfo Alemán pudo ser un maestro independizado de la citada manufactura toledana, el cual adaptó el gusto neoclásico del momento al arte textil. De ese modo, él pudo ser el causante de la renovación de los modelos de Molero, más propios de los esquemas pompeyanos[2836].

Fig. 420 (izquierda). *Capa pluvial* (1796 – 1804), Ildefonso Bernostolfo Alemán.
©S.I. Catedral de Santa María, Toledo
Fig. 421 (derecha). *Dalmática* (1796 – 1804), Ildefonso Bernostolfo Alemán.
©Iglesia parroquial de Santiago, Lorca

Entre los más conocidos destaca el de la catedral de Badajoz, de decoración dorada, firmado en 1796 y mostrado en la exposición de Arte Antiguo de Madrid de 1926. También el terno completo carmesí de la parroquia de Santiago de Medina de Rioseco (Valladolid). En la catedral de Toledo hay capas, casullas, dalmáticas y cubrecálices con decoración plateada y dorada sobre varios colores [fig. 420]. Sus diseños se componen de grandes ramos de tallos finos, guirnaldas de perlas, grandes roleos, racimos de uvas, piezas frutales, jarrones enmarcados en recuadros poligonales, vides y fruteros de Estilo Imperio. Bajo el capillo aparece la firma: "ILDEFONSUS

[2836] PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. "El siglo XVIII…", pp. 540 – 541.

BERNESTOLFO ALEMAN. FECIT TOLETI. ANNO […]". En la iglesia parroquial de Santiago de Lorca (Murcia) hay un terno de 1803 sobre fondo de plata labrado con decoración dorada que incorpora en ocasiones la cruz de Santiago, en honor a la advocación del templo [fig. 421]. Por su parte, en el convento de las Comendadoras de Santiago hay un terno negro con ramos florales de oro y sedas de colores azul, verde, amarillo, rojo y blanco de 1804, última pieza conocida hasta ahora, aunque retoma la decoración más rococó, sin renunciar a detalles neoclásicos, como fruteros, racimos de pétalos, flores y demás, todo cargado de gran elegancia[2837].

La catedral de Jaén se conserva parte de un terno carmesí que claramente parece tratarse de un conjunto de Bernostolfo Alemán[2838] [fig. 417]. Este consta de casulla, manípulo y cubrecáliz. Las tres están tejidas "a la forma" y las de mayores dimensiones están bordeadas por un galón labrado que recrea un fondo marfil entorchado por una cinta del mismo color y forro verde. La decoración interior de los laterales y el orfrés es muy original. El reverso de la casulla tiene una gran flor pajiza y azul enmarcada por cuencas azules, y estas a su vez están flanqueadas por hojas de acanto que conforman roleos en los laterales, que rodean otras vegetaciones, como hojas de parra con vides. Sobre la flor hay otro elemento enmarcado de azul con una corona de laureles encima, de la que brota una flor que alcanza la culminación de esta decoración *a candelieri*. El anverso es parecido, está centrado por una copa y hay más presencia de motivos geométricos. Todos estos elementos con las mismas características los hemos visto en el terno de la catedral de Toledo [fig. 420]. Las cruces del manípulo hacen un trampantojo como si estuviesen apuntaladas a los extremos de la insignia. La bolsa de corporales está bordeada por motivos lineales azules y una especie de flor palmeta en el centro, como la de la dalmática del terno de Lorca [fig. 421].

[2837] FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Op. Cit.*, pp. 115 – 118.
[2838] Núm. de inv. 00.01.10.34.1 (casulla), 00.01.10.34.2 (manípulo) y 00.01.10.34.3 (cubrecáliz). Sacristía Mayor, armario 10.

Fig. 422. Núm. de inv. 00.01.10.34.1, 00.01.10.34.3 y 00.01.10.34.2. *Casulla* –anverso y reverso–, *bolsa de corporales y manípulo* (1796 – 1804), Ildefonso Bernostoldo Alemán.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

5.3.2. Diseños valencianos

La falta de creatividad de los tejidos valencianos se remonta a la crisis de la segunda mitad del siglo XVII. El costo elevado de la materia prima necesaria para la producción de la seda, unido a la rigidez de los productores valencianos para fabricar tejidos de extrema calidad, dificultó la concurrencia de los géneros textiles nacionales frente a los tejidos producidos por las manufacturas italianas y, en consecuencia, las fábricas vieron mermar su creatividad, degenerar su ornamentación y copiar los textiles de los centros sederos extranjeros[2839].

A finales de esta centuria es acusada la decadencia de las composiciones ornamentales, así como de la parte técnica, donde evidenciamos cierto retroceso. La industria sedera rozaba la extinción, aunque como ya sabemos Toledo fue una excepción y también Valencia, donde la tejeduría avanzaba de forma modesta. La falta

[2839] BATISTA DOS SANTOS, Antonio Fernando. *Op. Cit.*, p. 181.

de diseñadores continuó y eso se vio reflejado en los tejidos, estilísticamente vetustos, rígidos y simétricos hasta ser absorbidos por las modas francesas[2840].

La calidad de los tejidos españoles en general y valencianos en particular no se vio alterada, a pesar de que técnicamente no evolucionaran, como tampoco lo hicieron desde el punto de vista estilístico. A partir de entonces Francia impondría las modas y la innovación. Para poder competir con la fantasía y el lujo de las telas elaboradas en Lyon se llevaron a Valencia maestros del diseño textil[2841]. La llegada de los dibujantes lioneses René Marie Lamy, Jean Joseph Georget y Pierre Lauvan a la Fábrica Real, a cargo de los Cinco Gremios Mayores de Madrid, permitió la renovación estética[2842]. A partir de entonces se le concedería un papel fundamental al dibujo para conseguir los motivos de moda en aquella época[2843]. Para sus textiles, los diseñadores lioneses introdujeron nuevas ideas y motivos traídos de Francia[2844]. Estos recreaban modelos rococós con líneas o bandas verticales de diferentes anchuras y color que alternaban con tiras de encaje o cintas onduladas con florecitas salteadas, cornucopias, canastillos e instrumentos musicales dispuestos de forma asimétrica, todo en colores suaves, rosas, celestres, grises perlas, etc. Su similitud con los tejidos lioneses dificulta su identificación en la actualidad, salvo casos muy evidentes[2845].

En muchos aspectos, no solo en los estéticos, también en la parte técnica y la gestión de las manufacturas, coinciden con la *Grande Fabrique* de Lyon[2846]. En 1755 se determinó que todos los tejidos de seda, oro y plata hechos en Valencia por cuenta de los Cinco Gremios Mayores de Madrid pudiesen tener el ancho de los franceses[2847]. Además, en esa fecha se ordenó que "no solamente los tejidos en que en ella se labren, sino también en todos los que de cuenta de los mismos gremios se trabajaban fuera de la Casa se ha de poner la marca *Fábrica Real de Valencia* y el plomo con las Armas Reales"[2848]. De las ordenanzas se extrae que, por encargo y bajo supervisión de la Casa Fábrica, las manufacturas privadas dirigidas por maestros tejedores agrupados en el Colegio del Arte Mayor de la Seda podrían sellar sus tejidos con las armas reales y la

[2840] *Ibídem*. pp. 183 – 184.
[2841] ÁGREDA PINO, Ana María. "Las rutas de…", p. 302.
[2842] BENITO GARCÍA, Pilar. "Reales fábricas españolas…", p. 118.
[2843] ÁGREDA PINO, Ana María. "Las rutas de…", p. 302.
[2844] BATISTA DOS SANTOS, Antonio Fernando. *Op. Cit.*, p. 190.
[2845] PARTEARROYO LACABA, Cristina. *Op. Cit*., p. 368.
[2846] BENITO GARCÍA, Pilar. "Reales fábricas españolas…", p. 119.
[2847] ALCOLEA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 359.
[2848] BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda en…", p. 158.

denominación de Real Fábrica[2849]. Con la Real Cédula de 29 de septiembre de 1756 se regula este asunto:

> "En ninguna Estofa de Seda, Oro y Plata, que no esté ejecutada conforme a dibujo, y por la Dirección del Inspector y Maestro Mayor (Juan Bautista Felipot), se ha de poner la inscripción de Real Fábrica de Valencia; y para evitar el fraude que pueda cometerse, poniendo a otras ropas esta divisa, en descredito de la misma fábrica y sus artífices; tendrá en su oficina el citado Inspector cuño particular de mis Reales Arma, para poner una sobremarca con plomo o de imprenta, en el primer cabo de cada pieza que lo merezca con su perfección"[2850].

Carlos III impulsó la industria sedera en ese momento. A él se le debe la excepción de entrar en quintas para el servicio de las armas a los pertenecientes al Colegio del Arte Mayor de la Seda el 10 de diciembre de 1770[2851]. "Ayudada por los gremios, Valencia producía un tisú muy celebrado por la consistencia del tejido y la bondad de la seda. Los damascos de Toledo, Talavera, Valencia y otros puntos eran notables por su cuerpo, fortaleza y duración, así como por la vistosidad de sus tintes y estampado"[2852]. Por otro lado, Jean François Peyron, en *Nouveau voyage en Espagne, 1777 – 1778*, valoró la calidad de las sedas valencianas y la abundancia de las fábricas, pero criticó que solo copiaran o imitaran los diseños franceses, sin llegar a su perfección o a la de los realizados en Génova[2853].

En paralelo a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid se creó en Valencia la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en 1768. Como la ciudad era el principal foco sedero de este periodo, dentro de esta institución brotó la Sala de Flores y Ornatos por medio de la Real Orden de 24 de octubre de 1778. Su pertenencia a la Academia no impidió que su gestión fuera independiente[2854]. Sencillamente estaba ligada al primitivo centro para ocupar un lugar digno en la enseñanza[2855]. De acuerdo a la voluntad del rey, la sala fue creada "para el estudio de flores, ornatos y otros diseños adecuados para los tejidos"[2856]. La intención era formar

---

[2849] *Ibídem*. p. 158.
[2850] BENITO GARCÍA, Pilar. "Reales fábricas españolas…", pp. 118 – 119.
[2851] ALEIXANDRE TENA, Francisca. *Cit.*, p. 23.
[2852] VILLANUEVA, Antolín P. *Op. Cit.*, p. 12.
[2853] SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil*…, pp. 201 – 202.
[2854] GARCÍA SANZ, Ana. *Op. Cit.*, p. 74.
[2855] RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 126.
[2856] Real Orden de 24 de octubre de 1778. ASC, *Varios*, núm. 68, doc. 1, "Real Orden de 24 de octubre de 1778". Cit. en: ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. "La «Escuela de Flores y Ornatos» y el arte de la seda en Valencia". En *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia: Fundación Bancaja, 1997, p. 64. No tan explícito en: PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. "La pintura valenciana de flores". En *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia: Fundación Bancaja, 1997, p. 35.

diseñadores textiles capaces de imaginar modelos originales para tejidos y conseguir de ese modo la independencia de los tejidos valencianos con respecto a los lioneses[2857]. Sin embargo, la concepción del monarca chocaba con el pensamiento de los académicos[2858].

A pesar de ser un género que gozaba de bastante aceptación, cuando este quedaba relegado al diseño textil sus creadores se sentían infravalorados, algo que ocurría con bastante asiduidad en Valencia. Los académicos valencianos defendían la pura pintura y rechazaban el estar limitados a la decoración de tejidos, y más si tenemos en cuenta que desde la Real Academia de San Fernando de Madrid se daba pleno derecho a los pintores de flores, como al resto de géneros. De hecho, este tipo de pintura llegaba a igualarse a la "de historia". Pero mientras que en la corte se abría un nuevo camino más atractivo para el pintor que la del simple creador de modelos al servicio de las manufacturas sederas, en tierras valencianas los pintores floreros dependieron en gran medida de las manufacturas, lo que contribuyó negativamente a que no se viera como un arte, a pesar del interés de Carlos III, y se viera como algo artesanal, de ahí el descontento generalizado entre sus artistas[2859].

La posición de los académicos que renegaban del diseño textil fomentó que la enseñanza, ejercicios y pruebas se focalizasen hacia la pintura de flores en sentido naturalista. Esto propició tensiones entre la Sala de Flores y Ornatos y el Colegio de Arte Mayor de la Seda, junto a la Real Fábrica de los Cinco Gremios Mayores establecida en Valencia[2860]. La Academia se resistió a dar entrada a los maestros del Arte Mayor y que con sus conocimientos enseñasen a adaptar las flores al telar[2861], y es que, a pesar de la imposición real, la escuela tuvo sus reticencias en volcarse en esos menesteres[2862].

Antes de que se incluyesen estudios relacionados con la seda, algunos terciopeleros y tejedores ya mandaban a sus hijos a la Academia de San Carlos para su aprendizaje en esta maestría. El afán por mejorar de muchos maestros y el interés en

---

[2857] LÓPEZ TERRADA, María José. "El contexto histórico…", p. 50.
[2858] PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Op. Cit.*, p. 34.
[2859] *Ibídem*. pp. 32 y 35.
[2860] *Ibíd*., p. 35.
[2861] "Manuel Monfort había subrayado en 1789, en un largo y documentado informe, que no se cumplía en modo alguno el propósito fundamental de la creación de la escuela, reprochando al director Espinós el «acto de vanidad» de no quererse sujetar a hacer adaptar los estudios a los tejidos o fábrica «porque, como dicen, es la parte mecánica»". *Ibíd*., p. 36.
[2862] *Ibíd*., p. 36.

demostrar que los valencianos no necesitaban de extranjeros para su evolución en el campo del tejido, juntos a otras razones, fomentó la anexión de esta pintura con el ámbito textil desde antes de la creación de la sala[2863]. Ya reconocida como centro de diseño textil, la institución estaba abierta a los caprichos de la época y era receptora de los nuevos estilos[2864]. Si bien es cierto que los resultados de estas enseñanzas no fueron los esperados y las manufacturas continuaron la demanda de dibujantes extranjeros. Aunque no negaban la maestría de los estudiantes de San Carlos en lo que a pintura y creatividad se refiere, entendían que adaptar y proporcionar esos diseños al tejido no era una materia superada para los estudiantes valencianos[2865].

La primera etapa de la Sala de Flores y Ornatos la podemos determinar hasta 1784, cuando se eleva a la categoría de escuela, con el mismo rango, dotación y dignidad que las demás enseñanzas académicas[2866]. En su primer año como sala, la Academia pidió que se nombrase un maestro de flores, seleccionado a concurso entre los mejores para dicho cargo[2867]. En abril de 1779 aún no había ningún director, por lo que el rey tuvo que insistir en que se distribuyesen "tres premios para los tres opositores que dibujen mejor flores del natural y que sean más adaptables a las estofas y tejidos de seda"[2868].

El primer director de la escuela, por entonces sala, fue Benito Espinós (1748 – 1818), pintor especializado en flores que obtuvo mucha fama en tiempos de Carlos III[2869] [fig. 423], hasta el punto que José Moñino y Redondo (1728 – 1808), conde de Floridablanca, por mandato del rey, le encargó una suntuosa colcha que fue obsequio para la reina de Portugal[2870]. Según María José López Terrada, el pintor fue responsable de los estudios de flores a partir de 1778[2871]. Por su parte, Santiago Rodríguez García determina que fue desde el día 1 de abril de 1779 por Real Orden[2872]. Ana García Sanz y

---

[2863] RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 123.
[2864] ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. "La «Escuela de…", p. 63.
[2865] RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 136.
[2866] ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. "La «Escuela de…", p. 64.
[2867] ASC, "Acuerdos de borrador de Juntas Ordinarias" (1768 – 1786), 4 diciembre 1778. Cit. en: *Ibídem*. p. 66.
[2868] ASC, "Acuerdos en borrador de Juntas Ordinarias" (1768 – 1786), 29 enero 1780. Cit. en: *Ibíd*., p. 67.
[2869] El Museo Nacional del Prado cuenta con varias obras suyas del siglo XVIII. Núm. de inv. P004293, *Florero* (1780 – 1788); núm. de inv. P006386, *Guirnalda de flores con Mercurio y Minerva* (1790); núm. de inv. P007091, *Florero* (último tercio del siglo XVIII - principio del siglo XIX).
[2870] ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. "La «Escuela de…", p. 74.
[2871] LÓPEZ TERRADA, María José. "El contexto histórico…", p. 53.
[2872] RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 133.

Alfonso E. Pérez Sánchez establecen que fue el 30 de enero de 1784[2873]. Las fechas también son imprecisas en la denominación como "Escuela de Flores y Ornatos aplicados a los tejidos", desde la ya referida, 1784, dada por Salvador Aldana Fernández[2874] y apoyada por Pérez Sánchez[2875], a 1786, dictada por María José López Terrada[2876]. Sea como fuere, durante este periodo su desarrollo fue muy lento y hubo que esperar algunos años para que alcanzara su mayor esplendor[2877].

Fig. 423. Núm. de inv. P004293. *Florero* (1780 – 1788), Benito Espinós.
©Museo Nacional del Prado, Madrid

En su apertura se determinó que durante los meses de primavera, del 1 de abril al 1 de julio, los estudiantes debían dedicar dos horas a contemplar las flores al natural, dibujarlas a lápiz y colorear con pasteles, aguadas u óleos. En invierno, del 1 de septiembre al 28 de febrero, "se deben copiar los originales dibujados y coloridos, y será del cargo y obligación del Director ordenar y hacer por sí un estudio de flores, sacadas del natural, y aguadadas de los realces del buen gusto y de los adornos; para los cuales

[2873] GARCÍA SANZ, Ana. *Op. Cit.*, p. 74. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Op. Cit.*, p. 35.
[2874] ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. "La «Escuela de…", p. 64.
[2875] PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Op. Cit.*, p. 37.
[2876] LÓPEZ TERRADA, María José. "El contexto histórico…", p. 53.
[2877] GARCÍA SANZ, Ana. *Op. Cit.*, p. 74.

la Academia le facilitará las lochas de Rafael, y otros ejemplares de los preciosos restos de la Antigüedad que deberán servirle exclusivamente de norma"[2878]. A partir de estos estudios al natural los artistas realizaban los diseños y las composiciones florales que posteriormente pasaban a los tejidos[2879]. Con lo cual, es innegable la influencia que también ejercieron los autores italianos del Renacimiento en estas representaciones[2880].

Desde la muerte de Carlos III en 1788 hasta la subida al poder de Manuel Godoy en 1792 tuvo lugar el periodo de mayor prestigio de la Escuela de Flores. Con Espinós se tuvieron fecundas relaciones artísticas con los estudios florales de Madrid, Murcia, Valladolid, Zaragoza, Barcelona y Tarragona[2881]. Tras él se sucedieron los directores José Zapata y José Roma. En los 77 años de existencia de la Escuela fueron muchos los artistas que pasaron por ella y contribuyeron a incrementar su prestigio[2882]. Solo a partir de 1798 y hasta la Guerra de la Independencia se propuso como temas de oposición dibujos específicos para ser aplicados al telar[2883]. Tras la muerte de Fernando VII, la escuela sufrió un periodo de decadencia hasta su desaparición en 1855[2884].

En definitiva, podemos afirmar que la actividad pictórica de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, sobre todo en lo referido a la pintura de flores, fue determinante para el desarrollo de la industria sedera valenciana y su decoración[2885]. Con la creación de esta institución se incrementaron los modelos y el naturalismo de los mismos, donde había un maestro conocedor de las técnicas que enseñaba a adaptar los dibujos al telar[2886]. Para ello sufría un proceso de simplificación y adquirían un tratamiento rítmico y repetitivo, donde era necesario el uso de "puesta en carta" o "raqueta", realizado en temple de varios colores sobre papel de cuadrícula, un dibujo artístico sobre plano geométrico, que el tejedor debe interpretar para crear volúmenes a través de los hilos dispuestos en el telar[2887]. Los diseños partían del estudio del natural, lo que dio lugar a muchos modelos florales, un rico repertorio y variedad botánica. Todo ello

[2878] "Real Orden por la cual se establece en la Real Academia de San Carlos una Escuela para el estudio del dibujo de Flores y Ornatos", 30 de enero de 1784. Se reproduce en: ALDANA FERNÉNDEZ, Salvador. *Pintores valencianos de flores (1766 – 1866)*. Valencia: Cuadernos de Arte, 1970, doc. 4, pp. 267 – 271. Cit. en: LÓPEZ TERRADA, María José. "El contexto histórico…", p. 57.
[2879] *Ibídem*. p. 57.
[2880] ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. "La «Escuela de…", p. 68.
[2881] LÓPEZ TERRADA, María José. "El contexto histórico…", p. 54.
[2882] GARCÍA SANZ, Ana. *Op. Cit.*, p. 74.
[2883] PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Op. Cit.*, p. 36.
[2884] LÓPEZ TERRADA, María José. "El contexto histórico…", p. 56.
[2885] ALCOLEA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 359.
[2886] BENITO GARCÍA, Pilar. "El Oficio de…", p. 199.
[2887] GARCÍA SANZ, Ana. *Op. Cit.*, p. 74.

era posible gracias a la minuciosidad y el rigor en el estudio de las flores, que también interesaban para las investigaciones ilustradas del momento[2888].

Sobre los diseños fraguados podemos decir que al principio los telares valencianos reprodujeron con cierta tosquedad las composiciones lionesas, si bien mejoraron progresivamente a medida que avanzó la centuria, hasta poder ser comparados con los franceses y siempre que la legislación española lo permitiese[2889]. Esto planteó un problema de semejanza tan grande que se vieron obligados a tomar una serie de medidas para diferenciar los tejidos valencianos de los de Lyon. En 1779 la Junta General de Comercio obligó al Arte Mayor de la Seda de Valencia que se marcasen los tejidos realizados en la ciudad para distinguirlos de los franceses. En 1786 se volvió a repetir el mismo mandato ya que el problema persistía. Esta marca debería estar situada en el orillo, pero cuando el tejido se usaba para confeccionar piezas, se cortaba y, en consecuencia, se perdía su identificador[2890].

Para poder diferenciar con seguridad los tejidos valencianos de los franceses habría que analizar las piezas con detenimiento y, sobre todo, atender a la documentación. Esta labor suele ser muy complicada ya que, por lo general, los inventarios aportan muy poca información para identificar los textiles y las piezas además fueron movidas y no quedaron destinadas a un solo lugar. Por ejemplo, pensemos en el caso de la diócesis de Jaén, con inventarios muy simples, sin información de la decoración, con dataciones erróneas porque los escribanos no entendían de telas; con intercambios entre los distintos templos, especialmente en la guerra civil, etc.

No obstante, España tuvo su gusto personal, basado en la opulencia y en el exceso, propios del Barroco, el aún estilo del momento[2891]. Cuando ya se creó la Academia de Bellas Artes de San Carlos aumentó la creatividad valenciana, pues como hemos dicho se pretendía acabar con la imitación, a veces milimétrica, de los tejidos lioneses[2892]. Valencia, así como el resto de nuestro país, siempre ha destacado por ser una zona más cálida, con más luz, y eso se ve reflejado en los colores de su fisionomía.

[2888] PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Op. Cit.*, pp. 31 – 32.
[2889] ARTIÑANO, Pedro Mc. de. *Op. Cit.*, p. 14.
[2890] ÁGREDA PINO, Ana María. "Las rutas de…", p. 308.
[2891] BATISTA DOS SANTOS, Antonio Fernando. *Op. Cit.*, p. 184.
[2892] ÁGREDA PINO, Ana María. "Las rutas de…", p. 308.

Esta identidad de gamas fuertes dio a las producciones valencianas unas particularidades de color más intensas y un *horror vacui* más acentuado.

Los tejidos valencianos pasaron por las composiciones bizarras y, en menor grado, por los encajes, usados indistintamente para indumentaria civil o religiosa. También por la influencia china o japonesa, con jarrones floridos o elementos decorativos de grandes dimensiones, propios del siglo anterior[2893]. El naturalismo adquirió su versión regional, con tonos más intensos, más vivos, y contrastes más acusados. Las degradaciones de color, muchas veces, no se aplicaban con la fineza del país vecino, seguían bandas horizontales, de tal forma "que el colorido del diseño, elaborado por trama lanzada va a resultar en rayas horizontales por el revés de la tela"[2894]. También predominó la simetría y el geometrismo, a diferencia de los lioneses. Esto evolucionó hacia unos esquemas romboidales en las composiciones florales[2895], que muchas veces incluían canastillas, en favor de esa geometría valenciana[2896]. Ya más entrado el Rococó, las serpentinas, guirnaldas, cintas, blondas y demás elementos decorativos propios de este estilo se dispusieron en sentido diagonal para conformar esos rombos. Sin embargo, la rocalla no fue apenas usada en los textiles valencianos[2897]. En España estas decoraciones eran más vigorosas y rudas[2898]. Más tarde llegaron los meandros y "pequines", que los telares valencianos siguieron con acierto[2899], así como el estilo Lasalle; unos y otros hicieron aumentar su demanda[2900]. Estos textiles siempre fueron modelos surgidos con retraso con respecto a los designios de Versalles[2901]. A Cádiz y, en consecuencia, al comercio con América, se enviaban casi siempre los mismos modelos, la misma variedad de tejidos, que eran los que tenían aceptación en tierras americanas, por tanto, eran muy fáciles de satisfacer[2902].

De este tipo de tejidos hay muchos ejemplos en la diócesis de Jaén. En la catedral hay un el terno verde de flores rosas con volantes de encaje del mismo color,

---

[2893] *Ibídem*. p. 184. ARTIÑANO, Pedro Mc. de. *Op. Cit.*, p. 14.
[2894] BATISTA DOS SANTOS, Antonio Fernando. *Op. Cit.*, p. 190.
[2895] *Ibídem*. p. 185. VILLANUEVA, Antolín P. *Op. Cit.*, p. 275. ARTIÑANO, Pedro Mc. de. *Op. Cit.*, p. 15.
[2896] ALCOLEA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 359.
[2897] BATISTA DOS SANTOS, Antonio Fernando. *Op. Cit.*, pp. 189 y 191.
[2898] VILLANUEVA, Antolín P. *Op. Cit.*, p. 275.
[2899] BATISTA DOS SANTOS, Antonio Fernando. *Op. Cit.*, p. 191.
[2900] SANTOS ISERN, Vicente M. *Op. Cit.*, p. 19.
[2901] FRANCH BENAVENT, Ricardo. *La sedería valenciana*…, p. 115.
[2902] RIBES IBORRA, Vicent. *Op. Cit.*, p. 70.

pero brillante bajo los tallos[2903] [fig. 424]. La Virgen de la Antigua cuenta con un conjunto de vestiduras blanco a base de ramilletes con dos grandes rosas rojas, otras flores más pequeñas del mismo color a los lados, y moradas en la parte superior con detalles azules[2904] [fig. 425]. Estos ramilletes se unen a través de cintas plateadas, como el volante de encaje que adquiere gran movimiento por todo el fondo. La casulla blanca con jarrones de color amarillo con flores en tonos rojos y morados que se disponen en sentido vertical muy probablemente ya pertenezca a la nueva centuria, pero continúa la estética rococó[2905] [fig. 426].

Fig. 424 (izquierda). Núm. de inv. 00.01.03.11.6. *Cubrecáliz* (segunda mitad del siglo XVIII), manufactura valenciana y confección española.
Fig. 425 (derecha). Núm. de inv. 00.01.03.15.4. *Saya de la Virgen de la Antigua* (segunda mitad del siglo XVIII), manufactura valenciana y confección española.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

En el convento de Nuestra Señora de los Remedios de Fuente del Rey hay una casulla carmesí decorada con una rosa roja y una morada a cada lado, y un capullo del mismo tono a izquierda y derecha[2906] [fig. 427]. Se recogen en un ramo dorado fruncido con perlitas azules. Las hojas que acompañan también son azules. Esta composición simétrica aúna flores similares unidas a través de tallos verdes que van y vienen. El fondo incluye cintas de encaje sinuosos. En la iglesia de Santa María de Consolación de Alcalá la Real se conserva una casulla color marfil con jarrones en forma de ánfora y un triunfo vegetal a base de tres grandes rosas rojas, una en el centro más subida y las otras

[2903] Núm. de inv. 00.01.03.11.1 (capa pluvial), 00.01.03.11.2 (cinco manípulos), 00.01.03.11.3 (tres estolas), 00.01.03.11.4 (dos collarines), 00.01.03.11.5 (paño de atril), 00.01.03.11.6 (dos cubrecálices), 00.01.03.11.7 (dos casullas), 00.01.03.11.8 (dos dalmáticas) y 00.01.03.11.9 (tres bolsa de corporales). Sacristía Mayor, armarios 3 y 11.
[2904] Núm. de inv. 00.01.03.15.1 (manto), 00.01.03.15.2 (traje del Niño Jesús), 00.01.03.15.3 (busto) y 00.01.03.15.4 (saya). Sacristía Mayor, armario 3.
[2905] Núm. de inv. 00.01.11.11.1. Sacristía Mayor, armario 3.
[2906] Coro alto, armario, puerta 2.

a los lados, con otras florecitas y hojas alrededor[2907] [fig. 428]. Este tejido también aparece en una casulla del monasterio de la Concepción Franciscana de Jaén[2908]. De ese mimo estilo, con flores más grandes, hay unas dalmáticas en Rus, en la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora [fig. 295]. En bocamangas y faldones tienen otro tipo de decoración.

Fig. 426 (izquierda). Núm. de inv. 00.01.11.11.1. *Casulla* (siglo XIX), manufactura valenciana y confección española. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén
Fig. 427 (centro). *Casulla* (siglo XIX), manufactura valenciana y confección española. ©Convento de Nuestra Señora de los Remedios (RR.MM. Trinitarias), Fuente del Rey, Alcalá la Real (Jaén)
Fig. 428 (derecha). *Casulla* (siglo XIX), manufactura valenciana y confección española. ©Iglesia parroquial de Nuestra Señora de Consolación, Alcalá la Real (Jaén)

Un tejido de cintas de encaje con finas ramas que unen flores lo encontramos en dos dalmáticas de color rosa con sus respectivos collarines en la catedral de Baeza[2909] [fig. 429]. Tejidos que se repiten en un terno de Villacarrillo[2910]. La parroquia de Santa María la Mayor de Andújar tiene dos dalmáticas blancas con triunfo floral en la misma línea que los anteriores, sin jarrón, con hojas de plata de las cuales parten unos tallos verdes con hojitas que se unen a otras flores azules y rosas rojas de exquisita degradación y más hojas plateadas a su alrededor[2911] [fig. 430].

[2907] Sacristía, cajón 2.
[2908] Código IAPH: 012305000290090.0000.
[2909] Museo sacristía, sala 1, vitrina 1.
[2910] Museo de la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora, segunda planta, sala 1. Otra casulla con el mismo tejido sobre fondo rojo, más moderna, está en el armario de la sacristía.
[2911] Sacristía de la capilla del Sagrario o del Conde, armario 1, puerta 2.

Fig. 429 (izquierda). *Dalmática* (segunda mitad del siglo XVIII), manufactura valenciana y confección española. ©S. I. Catedral de la Natividad de Nuestra Señora, Baeza (Jaén)
Fig. 430 (derecha). *Dalmática* (siglo XIX), manufactura valenciana y confección española. ©Iglesia parroquial de Santa María la Mayor, Andújar (Jaén)

Durante el reinado de Carlos IV trajeron a los Reales Sitios algunas piezas de talleres independientes[2912] con la bolla original con las armas reales y el título de Real Fábrica con el nombre del taller. Estos tejidos tan franceses, más que una simple copia de los diseños de Camille Pernon, fueron fruto, según Pilar Benito, de una estrecha relación entre las manufacturas valencianas y las lionesas[2913]. Por ejemplo, José Modrego pidió permiso para imitar tejidos de flores franceses y seguir fabricándolos, por la gran demanda que tenían en la corte y otras partes de España, y se le concedió[2914].

[2912] ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. *Pintores valencianos de flores (1766 – 1866)*. Valencia: Institución Alfonso El Magnánimo, 1970, p. 187. LÓPEZ TERRADA, María José. *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2001, pp. 238 – 239. Cit. en: BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda en…", p. 159.
[2913] *Ibídem*. p. 159.
[2914] RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 65.

Fig. 431. Núm. de inv. 10080523 y 10088678. Colgaduras (finales del siglo XVIII – principios del siglo XIX), Real Fábrica de Juan Antonio Miguel. ©Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid

La Real Fábrica de Juan Antonio Miguel tejió dos de los conjuntos más espectaculares creados en los telares valencianos, que se conservan intactos en el Oficio de Tapicería del Palacio Real de Madrid. El primero es una colgadura de diferentes piezas con decoración vegetal sobre fondo marfil[2915] [fig. 431]. La pieza principal copia un modelo de Camille Pernon para un salón de juegos de María Antonieta en el Palacio de Compiegne y aparece en el cuaderno de encargo del fabricante francés. El conjunto valenciano es más amplio, con rinconeras, sobrepuertas y sobreventanas con decoración vegetal; algunas adornadas con cestillos de flores, águilas y ánades. El segundo son tejidos con decoración de elementos arquitectónicos[2916]: un friso, capiteles, columnas,

[2915] Núm. de inv. 10080523 y 10088678.
[2916] Núm. de inv. 10080506, 10080507, 10088451, 10080509 y 10080510.

medias pilastras, medios capiteles, etc., todo ello en sedas de colores y plata sobredorada y de su color, con aspecto realista[2917] [fig. 432].

Fig. 432. Núm. de inv. 10088451 y 10080509. *Colgaduras* –detalles– (principios del siglo XIX), Real Fábrica de Juan Antonio Miguel. ©Patrimonio Nacional, Palacio Real, Madrid

Para la Casita del Príncipe de El Escorial enviaron una colgadura completa de Joaquín Manuel Fos[2918], que combinaba columnas, cenefas anchas y estrechas, y leones sobre un fondo de setí azul de 1789[2919]. Este conjunto llegó en los años siguientes, comprado al comerciante madrileño Felipe de Baños, de la viuda y sobrino de Baños y de Ybarra e Yruegas. También el tapicero Luis Belache trajo sedas valencianas de Claudio Bodoy[2920]. A la misma fábrica de Joaquín Manuel Fos, de noviembre del mismo año, pertenecen las doscientas dos varas castellanas de "guarnición de plata sobre raso azul para una colgadura"[2921], que probablemente iban a juego con la anterior[2922].

La Real Fábrica de Claudio Bodoy tejió varias cenefas y esquinas para cenefas con adornos morados seguramente para alguna colgadura mural palaciega de Carlos IV,

[2917] BENITO GARCÍA, Pilar. "Reales fábricas españolas…", p. 120.
[2918] JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier. "La Casita del…", p. 19.
[2919] AGP, leg. 4558, "Cuenta del coste, y costas que ha tenido la colgadura de columnas, cenefas anchas, leones y cenefas chicas para los sitiales que sobre campo de setí azul superior se ha trabajado de orden y cuenta del rey nuestro Sr. para la casa de campo que S.M. tiene en el Real Sitio de San Lorenzo, dirigida por don Joaquín Manuel Fos". Cit. en: JUNQUERA Y MATO, Juan José. *La decoración y*…, p. 81.
[2920] AGP, *Reinados*, Carlos IV, Casa, leg. 1472, "Cuenta de Claudio Bodoy, Madrid, 6 de julio de 1799, que incluye 362 varas de damasco carmesí para la casa de campo de El Escorial". Cit. en: JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier. "La Casita del…", p. 20.
[2921] AGP, leg. 4558, "Cuenta del coste, y costas que ha tenido la colgadura de columnas, cenefas anchas, leones y cenefas chicas para los sitiales que sobre campo de setí azul superior se ha trabajado de orden y cuenta del rey nuestro Sr. para la casa de campo que S.M. tiene en el Real Sitio de San Lorenzo, dirigida por don Joaquín Manuel Fos". Cit. en: JUNQUERA Y MATO, Juan José. *La decoración y*…, p. 82.
[2922] *Ibídem*. p. 82.

aún no identificadas[2923], empleada posteriormente en una de las tres salas más pequeñas del piso principal de la Casa del Labrador[2924]. También vistió el dormitorio del rey en el Palacio de Aranjuez[2925]. Por su parte, Miguel Gay tejió para el comedor de la reina un damasco color caña[2926].

A finales del XVIII encontramos otro conjunto de colgaduras y tapicería de mobiliario para la decoración del salón de besamanos de María Luisa de Parma en el Palacio Real de Madrid, realizado por la manufactura de Carlos Iranzo. Estas piezas van a juego con un dosel bordado por Juan Carltó[2927].

Fig. 433. Núm. de inv. 00615773. *Vestido de la Virgen de la Dormición* –detalle– (siglo XVIII), manufactura valenciana. ©Patrimonio Nacional, Real Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid

Uno de los tejidos fue diseñado por Jerónimo Navases, que trabajó en los inicios del siglo XIX. Este pintor, nacido en Valencia en 1789, se formó en varias salas de la academia y participó en diferentes concursos académicos. De joven mereció varios premios y alcanzó un puesto importante dentro de la Sala de Flores. En la colección de dibujos de la Real Academia se conservan algunos de su mano. Entre ellos se encuentra un diseño que se corresponde con el tejido de un vestido de la Virgen de la Dormición, imagen venerada en la clausura del monasterio de la Descalzas Reales de Madrid[2928] [fig. 433].

La puesta en carta, aunque evidencia la influencia italiana y francesa, recuerda por su colorido y la composición a los textiles valencianos. Los motivos florales se siguen de forma exacta entre la raqueta y el textil de seda. Sin embargo, los colores son

[2923] BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda en…", p. 159.
[2924] BENITO GARCÍA, Pilar. "Reales fábricas españolas…", p. 120.
[2925] AGP, *Reinados*, Carlos IV, leg. 4522. Cit. en: BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda y…", p. 354.
[2926] AGP, *Reinados*, Carlos IV, leg. 4523. Cit. en: *Ibídem*. p. 354.
[2927] BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda en…", p. 159.
[2928] Núm. de inv. 00615773 y 00615774.

libres, probablemente porque esta puesta en carta tuvo más usos, de ahí que el fondo del dibujo no tenga un color determinado. Este hecho hace que encontremos tantos tejidos del siglo XIX con diseños del siglo XVIII. Si bien, los tejidos de las Descalzas Reales siguen el mismo número de tonos y la misma distribución en los pétalos. Los motivos florales, hojas y bulbos fueron coloreados con líneas cruzas y en diagonal que en el tejido se interpretaron haciendo uso de distintos ligamentos[2929].

Además de las fábricas que imitaban tejidos franceses, existían otras con estilos completamente nuevos. Tal el caso de Antonio Arias, que realizaba terciopelos estampados, y según aclara al lado de su firma era "esta única fábrica de Europa"[2930]. Santiago Alcolea cita una pieza de este tejedor granadino avecindado en Valencia, un terciopelo estampado en colores con la Virgen de las Angustias de la colección Laiglesia fechado en 1740[2931].

5.3.2.1. *Un caso paradigmático: la fábrica Garín e Hijos*

A raíz del conocido como *Terno blanco de fray Benito Marín* hemos creído conveniente analizar los diseños de la manufactura Garín e Hijos, de la cual no conocemos ejemplos anteriores al siglo XIX. En Jaén contamos con numerosas piezas de la fábrica que nos pueden hacer comprender cómo eran los distintos modelos de la manufactura valenciana, producidos en el Ochocientos pero inspirados, en su mayoría, en puestas en carta del siglo XVIII. Probablemente muchos de ellos pertenezcan a esta fábrica y ni siquiera lo sepamos, como puede ocurrir con aquellos ornamentos litúrgicos que han sido confeccionados con un damasco *della palma*, un modelo que aun siendo genovés lo produjeron muchas manufacturas europeas, entre ellas Garín[2932].

El primero de ellos es el modelo *Carpio*, de la primera mitad del siglo XIX, con una flor abierta en el centro, dos algo más pequeñas debajo a cada lado, entre ramas rematadas con pequeños capullitos. Su estructura parte de un ramillete cogido con una flor del mismo color irreal que adorna el exorno floral con hojas y tallos[2933]. De la flor central brotan unas guirnalditas de flores que caen a un lado y a otro y forman una circunferencia. La decoración en espejo en torno a un eje de simetría continúa a los

[2929] GARCÍA SANZ, Ana. *Op. Cit.*, pp. 74 – 75.
[2930] PARTEARROYO LACABA, Cristina. *Op. Cit.*, p. 368.
[2931] ALCOLEA, Santiago. *Op. Cit.*, p. 359.
[2932] VICENTE CONESA, María Victoria. *Op. Cit.*, p. 24.
[2933] Tomamos como base: núm. de inv. 5271, 18458, 8928, 10575, 18494 y 11731. Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Tarrasa.

lados de este exorno floral principal, que sigue el mismo patrón de las flores anteriores. Este tipo de tejido lo encontramos en las dos dalmáticas y la capa pluvial roja del convento de Nuestra Señora de los Remedios de Fuente del Rey[2934] [fig. 434], en una casulla blanca de la iglesia de Santa María la Mayor de Andújar[2935], otra similar en la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Rus[2936], y en varias insignias de la catedral de Jaén[2937].

Fig. 434. *Dalmática modelo Carpio* (primera mitad del siglo XIX), Garín e Hijos.
©Convento de Nuestra Señora de los Remedios (RR.MM. Trinitarias), Fuente del Rey, Alcalá la Real (Jaén)

El más repetido de todos ellos es el modelo *Rica*, de la primera mitad del siglo XIX y también inspirado en un diseño del siglo XVIII[2938]. Se estructura en un ramo vertical cogido en la parte inferior con un lazo. El ramillete se forma con tres flores, que podrían ser claveles, colocadas en forma de pirámide, una arriba y dos abajo, con dos hojas a cada lado de la flor central. Sobre esta hay otra pirámide floral de dos y una, la superior algo más pequeña. A este conjunto más menguado le acompañan sus tres respectivas hojas. Junto a las grandes flores que centran la atención del ramo, las dos grandes inferiores quedan rematadas con un pequeño capullo con hojas. Alrededor del ramo hay unas guirnaldas vegetales que cada cierta distancia añaden una flor con una

[2934] Coro alto, armario, puertas 2 y 3.
[2935] Sacristía de la capilla del Sagrario o del Conde, armario 1, puerta 2.
[2936] Ropero del coro alto.
[2937] Núm. de inv. 00.01.09.25.1 (manga de cruz), 00.01.09.25.3 (cubrecáliz) y 00.01.10.16.1 (paño de hombros). Sacristía Mayor, armarios 9 y 10 y antesacristía, armario 1.
[2938] VICENTE CONESA, María Victoria. *Op. Cit.*, p. 14. Núm. de inv. 386, 712, 8159, 9330, 6190, 6189, 5276, 9464, 8474, 22085, 22421, 22066 y 22084. Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Tarrasa.

hoja a cada lado. Otra guirnalda, más floral y menos vegetal, une las guirnaldas paralelas que van y vienen, lo que conforma un marco para el ramo central. El diseño siempre se compone de un color neutro para el fondo, y uno plateado o dorado para la decoración. También en el monasterio de las Trinitarias de Fuente del Rey hay una casulla negra con la ornamentación en plata y oro[2939]. En la iglesia de Santa María de Consolación de Alcalá la Real hay otra casulla y estola del mismo estilo de fondo morado y decoración dorada[2940], combinación que intentan imitar las dos planetas de Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda, pero en este caso el ornato es amarillo[2941]. El resto de piezas tienen el fondo rojo y los motivos dorados: una dalmática en la catedral de Baeza[2942], la cenefa central de la casulla en retícula de la iglesia de San Ildefonso de Jaén[2943], la casulla de la iglesia de la Magdalena de la misma ciudad[2944], el perizoma del Santísimo Cristo de la Veracruz de Iznatoraf[2945], y las tres casullas y el manípulo de la catedral giennense con decoración dorada[2946] [fig. 435].

Fig. 435. Núm. de inv. 00.01.05.01.12. *Casulla modelo Rica* (primera mitad del siglo XIX), Garín e Hijos. ©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

Las vestiduras de la patrona de Alcalá la Real tienen otro de esos diseños de inspiración dieciochesca[2947], el llamado modelo *Francia*, datado en la primera mitad del

[2939] Coro alto, armario, puerta 2.
[2940] Sacristía, cajonera, cajón 1.
[2941] Casa de la Santera, armario 1.
[2942] Museo sacristía, sala 1, vitrina 1.
[2943] Sacristía, cajonera izquierda, cajón 2.
[2944] Sacristía, armario.
[2945] Sacristía, armario.
[2946] Núm. de inv. 00.01.05.01.12 (tres casulla) y 00.03.01.86 (manípulo). Sacristía Mayor, armario 5 y capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1.
[2947] Iglesia de Santa María de Consolación, Vestiduras de Nuestra Señora de las Mercedes.

siglo XIX[2948] [fig. 436]. Este se compone de flores o ramilletes sueltos centrados en su mayoría por claveles, aunque añaden otras flores más pequeñas. En la parte inferior son recogidos por cintas y una pequeña flor a modo de enganche en el tallo. Entre flor y flor también hay alguna guirnalda.

Fig. 436. *Traje del Niño Jesús de la Virgen de las Mercedes modelo Francia* (primera mitad del siglo XIX), Garín e Hijos. ©Iglesia parroquial de Nuestra Señora de Consolación, Alcalá la Real (Jaén)

Si seguimos la estela de tejidos de reconocida inspiración dieciochesca, en este caso de la primera mitad del siglo XIX, llegamos hasta el modelo *Domasel*[2949]. El diseño de triple flor, una arriba y dos abajo, tiene una ramitas entre medias y unas campanitas debajo de las dos inferiores que lo hacen bastante reconocible. Esta decoración es dorada o plateada y el fondo de un color liso. De la flor central salen unas ramas con hojas y flores que dan a parar a las otras campanitas, de tal forma que estamos otra vez ante un modelo simétrico en espejo. Nuevamente en la iglesia de Consolación de Alcalá la Real hay una casulla morada con decoración dorada[2950] y en la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Rus se custodia un paño de atril [fig. 437], una dalmática con su collarín y una casulla, todos ellos rojos con decoración dorada[2951].

[2948] VICENTE CONESA, María Victoria. *Op. Cit.*, p. 6.
[2949] *Ibídem*. p. 12. Núm. de inv. 5272. Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Tarrasa. En el centro catalán no es citado con este nombre.
[2950] Sacristía, cajonera, cajón 1.
[2951] Ropero del coro alto.

Fig. 437. *Paño de atril modelo Domasel* (primera mitad del siglo XIX), Garín e Hijos.
©Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora, Rus (Jaén)

En realidad podemos decir que todos o casi todos los modelos de Garín están inspirados en los diseños previos del siglo XVIII, si bien los anteriormente citados están reconocidos como herederos de los tejidos dieciochescos por la propia fábricas. Otro ejemplo es el modelo *Cáliz Corona*, que tiene su origen en la segunda mitad del siglo XIX[2952]. Los tejidos con este diseño siguen un eje de simetría centrado por un cáliz con grandes flores de diseño irreal. Las espigas acompañan a los elementos florales y los racimos de vid salen del objeto de platería representado. Entre tanto, se entrelazan hojas de laurel de manera ascendente y serpenteante gracias a las uniones en forma de tondos lobulados con dos coronas de laureles, una dentro de la otra. En consecuencia, por su estructura, ordenación y elementos decorativos empleados podemos catalogarlo dentro del Estilo Imperio. En la catedral de Jaén hay una bolsa de corporales roja con decoración blanca[2953] y una casulla con bolsa de corporales de fondo azul y motivos dorados[2954]. En la Santa Capilla de San Andrés de Jaén hay un terno azul con la decoración plateada[2955], el cual, a pesar de su origen valenciano fue adquirido en

[2952] La conservadora del Museu de la Seda de Moncada, Arabella León Muñoz, reconoce este diseño como uno de los llamados "Cáliz Corona" pertenecientes a la fábrica Garín, catalogados cronológicamente entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. LEÓN MUÑOZ, Arabella. [Entrevista personal]. 27.04.2015. VICENTE CONESA, María Victoria. *Op. Cit.*, p. 28.
[2953] Núm. de inv. 00.03.01.129. Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1.
[2954] Exposición Permanente de Arte Sacro.
[2955] Exposición Permanente de Arte Sacro, vitrina.

Madrid en 1865 y completado en 1866[2956] [fig. 438]. Este terno se compró para la solemnidad de la Inmaculada y su octava. El objetivo era nutrir a la cofradía del ajuar litúrgico necesario para dicha festividad, especialmente tras la declaración dogmática por el papa Pío IX el 8 de diciembre de 1854[2957]. También en la iglesia de la Magdalena de la capital hay un cubrecáliz blanco con decoración dorada con este diseño[2958], y una dalmática con el mismo tejido en la colegiata de Santiago de Castellar[2959].

Fig. 438. *Dalmática modelo Cáliz Corona* (segunda mitad del siglo XIX), Garín e Hijos.
©Santa Capilla de San Andrés, Jaén

El siguiente modelo, de finales del siglo XIX, recibe el nombre de *Palma P.* y presenta una estética barroca cercana a los ornamentos toledanos. Si en Molero era habitual encontrar la composición centrada en un gran girasol o alcachofa, en este diseño encontramos un motivo floral que actúa de ramo de tres florecitas que brotan de su parte superior. En torno a este se distribuyen grandes hojas de acanto, hojarascas y pequeñas flores. Este motivo central ejerce a su vez como eje de simetría para los elementos que se distribuyen en torno a él y como jarrón vegetal, del cual brota una gran flor con otras más pequeñas y hojas de diversos tamaños. La Santa Capilla de San Andrés de Jaén cuenta con un terno blanco compuesto de casulla, capa pluvial y dalmática, con decoración de seda amarilla, gris y roja e hilos dorados y plateados[2960].

[2956] AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 7 de marzo de 1865. Cit. en: LÓPEZ ARANDIA, María Amparo. *Op. Cit.*, p. 35.
[2957] *Ibídem*. p. 35.
[2958] Sacristía, cajonera, cajón 1.
[2959] Sacristía, cajonera.
[2960] Exposición Permanente de Arte Sacro, vitrina.

También en el ya citado convento de Nuestra Señora de los Remedios de Fuente del Rey hay una casulla prácticamente igual pero con una mayor presencia de hilos dorados[2961]. En la catedral giennense hay dos ternos de Garín con este diseño, uno azul con la decoración en dos tipos de dorado[2962] y otro igual con dos tipos de plateado de 1905[2963] [fig. 439], y una casulla negra ornamentada con decoración amarilla[2964]. La pieza de mayores dimensiones es el conocido como Manto de la Reina de la Virgen del Alcázar, patrona de Baeza, de fondo rojo y motivos en tonos ocres[2965].

Fig. 439. Núm. de inv. 00.01.09.04.1. *Capa pluvial modelo Palma P.* (1905), Garín e Hijos.
©S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora, Jaén

En la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Iznatoraf hay una capa pluvial morada con decoración dorada y blanca[2966] que sigue el modelo *Herradura*, de la segunda mitad del siglo XIX[2967] [fig. 440]. Este tejido podría pasar por un diseño rococó, pues se compone de pequeñas cintas curvilíneas a modo de ramas doradas con

[2961] Coro alto, armario, puerta 1.
[2962] Núm. de inv. 00.01.09.03.1 (nueve casullas), 00.01.09.03.2 (nueve estolas), 00.01.09.03.4 (ocho manípulos) y 00.01.09.03.5 (seis cubrecálices). Sacristía Mayor, armarios 2 y 9.
[2963] Núm. de inv. 00.01.09.04.1 (cuatro capas pluviales), 00.01.09.04.2 (manga de cruz), 00.01.09.04.3 (dos paños de púlpito), 00.01.09.04.4 (tres dalmáticas), 00.01.09.04.5 (cuatro casullas), 00.01.09.04.6 (cuatro estolas), 00.01.09.04.7 (cuatro collarines), 00.01.09.04.8 (tres collarines), 00.01.09.04.10 (cuatro manípulos), 00.01.09.04.11 (cuatro bolsas de corporales) y 00.01.09.04.12 (cubrecáliz). Sacristía Mayor, armarios 2 y 9. El conjunto fue encargado con motivo del cincuentenario de la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción. Los dos broches metálicos presentan inscripciones. En uno de ellos aparece la inscripción concepcionista MA, la corona, la media luna y una cartela: CUARTEL 26 VALENCIA. En el otro está grabado JHS y los signos de la pasión de Jesús: la cruz y los clavos. En la cartela de este broche se lee: M. GARIN E HIJOS. En la etiqueta se puede leer: Scunt-Omnia-Praemis.
[2964] Núm. de inv. 00.01.03.47.1. Sacristía Mayor, armario 3.
[2965] Casa hermandad de la Real Archicofradía de Santa María del Alcázar y San Andrés.
[2966] Sacristía, armario, puerta izquierda.
[2967] VICENTE CONESA, María Victoria. *Op. Cit.*, p. 40.

hojas, un encaje blanco que le acompaña y ramilletes florales dorados que conducen el serpenteo.

Fig. 440. *Capa pluvial modelo Herradura* (segunda mitad del siglo XIX), Garín e Hijos. ©Iglesia parroquial de Santa María del Asunción, Iznatoraf (Jaén)

Otro modelo de estilo dieciochesco es el llamado *San Felipe*, de principios del siglo XX[2968]. El tejido se compone de tres grandes flores, una arriba y dos abajo, y unas florecitas pequeñas que flanquean la gran flor independiente. Los huecos son completados con unas espigas y bordean el dibujo central unas guirnaldas florales prácticamente iguales[2969]. Este tejido, en blanco y dorado, lo vemos en las vestiduras de la *Virgen con el Niño Jesús*, obra de la primera mitad del Setecientos y de autor andaluz desconocido, del convento de "Las Bernardas" en Jaén[2970], en un conjunto similar de la *Virgen de la Cabeza*, obra de Jacinto Higueras de 1941, de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Villacarrillo, y en la saya de la *Virgen de los Dolores* de la misma parroquia[2971]. También la casulla azul y decoración gris expuesta en el Centro Cultural Palacio de Villadompardo, también de la capital[2972]. Un ejemplo curioso es el

[2968] *Ibídem*. p. 72.
[2969] AMARO MARTOS, Ismael. "El patrimonio textil…", p. 50.
[2970] Código IAPH: 012305000290098.0000.
[2971] Museo, segunda planta, sala 1.
[2972] Museo de Artes y Costumbres, sala Religiosidad.

“umbrello” blanco con decoración dorada encontrado en la iglesia de San Ildefonso de Jaén[2973] [fig. 441].

Fig. 441. *Umbrello modelo San Felipe* (principios del siglo XX), Garín e Hijos.
©Basílica de San Ildefonso, Jaén

A través de este apartado hemos querido mostrar la que probablemente sea la fábrica de tejidos valencianos con más historia y vigencia, desde sus inicios en el siglo XVIII, y, sobre todo, hemos querido constatar la pervivencia de los diseños de esta centuria en los modelos posteriores, a los que podemos atribuir cierta atemporalidad, algo complicado cuando se trata de moda. Estos no fueron los únicos modelos, proporcionaron muchos más, y muy variados, pero su análisis ya se encuadra dentro de la sedería valenciana del siglo XIX, un nuevo capítulo en la historia de los tejidos de seda labrados.

[2973] Cajonera izquierda, cajón 3.

CAPÍTULO 6. CONCLUSIONES

La tesis doctoral que ahora concluye ofrece tres tipos de resultados a partir de la investigación llevada a cabo. En primer lugar, abordaremos los puramente histórico-artísticos, es decir, los que provienen directamente del estudio de las manufacturas francesas, italianas y españolas, del comercio derivado de su actividad, del uso dado al género ofertado y de los diseños que ornaban estos textiles. Estas conclusiones son las más extensas porque relatan los hallazgos propios de nuestra disciplina surgidos a raíz de este trabajo. En segundo lugar, determinaremos cuáles son las aportaciones que resultan de interés científico para futuras investigaciones relacionadas con el objeto de estudio o que puedan verse completadas con el auxilio transversal de nuestra contribución. Por último, debatiremos sobre el reconocimiento del patrimonio textil como reclamo social dentro del ámbito cultural actual y cómo la presente tesis doctoral favorece a su difusión.

A largo de este trabajo hemos podido comprobar el papel y la influencia que ejerció Francia en el mundo del textil, una realidad que no se comprendería sin los avances técnicos y el referente manufacturero italiano de la época precedente. La conclusión que extraemos es que las fábricas francesas pasaron de imitar a los centros sederos de Italia a superarlos gracias a la creación de un sistema basado en el abaratamiento de los costes de producción. Con el objetivo de vender más y llegar a un mayor número de personas pusieron a la venta unos tejidos más económicos, accesibles e igual de efectistas, que siguieran la moda aunque su calidad fuera algo inferior. Tal avance en las manufacturas dieciochescas no impidió que los tejidos realizados exclusivamente con seda y plata dejasen de producirse, sino que se convirtieron en piezas más exclusivas. Por supuesto, en el Setecientos estos textiles lujosos estuvieron al alcance de unos pocos (reyes, nobles, comerciantes y la Iglesia), pero gracias a esa apuesta por la tejeduría más liviana y la mezcla de seda con otras fibras más modestas se consiguió que las telas tuvieran unos precios más competentes y que hoy exista un mayor patrimonio repartido en palacios, museos, colecciones particulares e iglesias que alcanzó, en este último caso, incluso a pequeñas parroquias, como consecuencia de que también en estos templos pudieran permitirse comprar determinados caprichos.

Los adelantos en la tejeduría y la creación incesante de diseños, guiados por unas efímeras modas, contribuyeron al enriquecimiento del país galo con cada “nueva

temporada". Algunas de las modas francesas desarrolladas en los tejidos de seda labrados fueron previamente bordadas en territorio italiano. Esto nos hace ensalzar la destreza técnica de las manufacturas francesas, por ser capaces de ejecutar en el telar los motivos de efectos pictóricos que antes solo habían podido ser realizados con la aguja. Objetivamente, también debemos reconocer la falta de modelos totalmente nuevos por parte de los diseñadores lioneses o, más bien, podemos hablar de una creatividad condicionada por los estilos imperantes en la centuria anterior, sin que se reste mérito a su infalible visión empresarial y a su destreza para renovar continuamente tendencias pasadas. Lo que está claro es que la misma cadena evolutiva manufacturera que comenzó en Italia e inspiró y fue mejorada por los franceses, es extrapolable al ámbito del diseño.

En lo que respecta a España podemos concluir que no podríamos hablar de una fuerte industria sedera si la francesa no hubiese existido, como previamente había ocurrido entre Italia y Francia, y mucho antes en Al-Ándalus. Las manufacturas españolas asumieron los méritos de la *Grande Fabrique* con el fin de prosperar económicamente, y lo hicieron con más fuerza que el resto de países europeos por cuestiones políticas y dinásticas. En su empeño por implantar una sólida economía que fomentase el empleo, los Borbones impulsaron la creación de manufacturas reales y protegieron algunos de los talleres locales con cambios legislativos que les beneficiasen. Si bien, intervenciones como el Real Decreto de 4 de diciembre de 1705, por el que se favoreció la creación o el restablecimiento de antiguas manufacturas con la concesión de subvenciones estatales, revelan una falta de prosperidad en el sector, pues muchas de las fábricas españolas dependían de estas ayudas para poder subsistir.

En las manufacturas españolas se apostó por una producción de tejidos de seda de altísima calidad, fijada por la normativa tradicional impuesta por los gremios y las leyes dictadas por los reyes, aunque para hacer más competitivas a las fábricas se intentó moderar esta legislación. Su valor fue un verdadero inconveniente para su venta, ya que constituían carísimas piezas de lujo poco accesibles para la mayoría de los clientes del siglo XVIII. Esto afectó, sobre todo, a los talleres toledanos, ya que las fábricas valencianas contaron con el apoyo de la monarquía para la protección de su industria y la posibilidad de realizar textiles más económicos, lo que ocasionó una gran desigualdad entre los dos centros sederos. Además, el hecho de que los talleres valencianos pudiesen adquirir seda propia y Toledo tuviese que buscarla fuera encareció

bastante el precio y también contribuyó a que su venta no fuera tan extendida como la de Valencia.

En las manufacturas toledanas se fomentó una tejeduría más distinguida, con pequeños talleres y una producción minoritaria. Gracias a la marcada identidad de los tejidos labrados "a la forma", como los de Medrano o Molero, influenciados por los modelos italianos de las centurias anteriores, y de aquellos que repitieron diseños concretos, como la Real Fábrica de Talavera o Bernostolfo Alemán, el clero ha sido consciente del valor de estos ornamentos y ha promovido, a lo largo de los siglos, su buen cuidado y conservación. Además, sus reconocidas decoraciones han permitido que a través de esta tesis doctoral podamos constatar la existencia de estos bienes, repartidos por tantas sacristías españolas, aunque en su momento las ventas de estas manufacturas no fueran tan superlativas como las valencianas, pero al menos su exclusividad y el escaparate que supuso su uso en la catedral primada y otras españolas les valió para ser muy codiciadas por acaudalados compradores dentro y fuera de nuestras fronteras.

Vicente Díaz Benito fue un caso excepcional en la tejeduría toledana, ya que produjo tejidos más asequibles y accesibles y, lo más importante, se preocupó de la logística, una perspectiva bastante moderna para la época. Al igual que él, algunas manufacturas valencianas tuvieron proyección internacional porque se interesaron más por la comercialización del género que por producir ricos tejidos de calidad. En ambos casos, la conclusión evidente que extraemos es que los modelos franceses constituyeron un referente absoluto para los diseños españoles. Quizás por ello los compradores prefirieron los tejidos galos, porque eran más baratos y seguían las modas con mayor acierto, a lo que hay que sumarle el desprecio que los textiles españoles generaban frente a los internacionales, con la falsa idea de que todo lo extranjero era mejor que lo realizado en España. El aspecto creativo se intentó solventar con la creación de la Escuela de Flores y Ornatos aplicados a los tejidos en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, que nació con el interés de proporcionar nuevos modelos que los diferenciasen de los franceses. Este intento por proporcionar una nueva identidad a los tejidos valencianos seguía la estela de la industria genovesa, que mantuvo la producción de sus famosos damascos y terciopelos en el siglo XVIII, por lo que ofrecieron textiles diferentes a los de Lyon y pudieron competir en Europa. Por su parte, el tema de la venta de los tejidos españoles de estilo francés se solucionó con la exportación de gran parte de su producción a América. En Italia tampoco pudieron

hacer frente a la llegada de tejidos lioneses, por eso Venecia encontró compradores alternativos en el imperio Otomano.

Otra realidad que hemos podido comprobar es la dificultad de limitar cronológicamente los tejidos españoles, ya que las fechas siempre fueron, son y serán aproximadas. Para corroborar dicha afirmación hay que tener en cuenta varios factores. El primero de ellos es que siempre damos las datas de arranque y duración en su lugar de origen, pero lo cierto es que la llegada de estos caprichos a España fue tardía y su vigencia fue mayor cuando se desarrollaban fuera de su ciudad de ejecución, sobre todo si atendemos a manufacturas locales españolas. Los intercambios de información eran más lentos entonces, así que la difusión de las modas también lo era, tanto en lo que respecta a la llegada de nuevos caprichos, como en su desaparición progresiva provocada por el ascenso de otros modelos. Este hecho era mucho más acusado cuando se trataba de ornamentos litúrgicos, menos interesados en el fenómeno de la "nueva temporada". El segundo factor es la frágil línea que a veces separa un estilo de otro, y la abundancia de lo que podemos llamar "tejidos de transición", con características de unos y de otros. Esto es especialmente significativo entre bizarros y encajes, naturalistas y rococós, cintas y meandros, etc. En cualquier caso, lo más acertado, y así lo hemos hecho, es proponer unas fechas aproximadas de producción en los telares, aunque se vendieran y se confeccionaran las piezas con ellos años más tarde.

La mayor parte de los diseños para tejidos tenidos en cuenta en la presente tesis doctoral posiblemente equivalgan a algunos de los términos señalados en la documentación histórica. Por ejemplo, cuando se habla de "nobleza" se dice que son tejidos similares al damasco pero con motivos decorativos minuciosos y resaltados, como sucede con los bizarros u otros modelos con estas características. Este tipo y los de encaje se caracterizaron por estar acompañados de "floraje", como la "griseta", de flores y otros elementos laboriosos. El naturalismo se aprecia en conceptos como "persiana" o "primavera", porque son de flores y aparecen por primera vez en los diccionarios de finales de los años treinta. Los que llaman "de follaje", con ramas y hojas, y "de jarrones", podían ser perfectamente telas de gusto rococó. Otras definiciones que se adaptan a esta moda de mediados de siglo describen textiles "con ramos verdes, y pájaros de oro". El "enrejado", como una celosía, concuerda con los tejidos de retícula. Los "moteados" podrían ser una variante con manchas de los diseños al tresbolillo. La "saya de la reina", y el "segri" que es similar, también tendrían motas o

cuadritos, por lo que igualmente podrían ser decorados con retículas o motivos al tresbolillo. Luego están los “alistados” o “listados”, que a finales de la centuria coincidirían con los “pequines”. Por último, los de “piñuela” tendrían piñas, pero hay que aclarar que estos solo se describen en ornamentos litúrgicos.

Aunque el objetivo principal de esta tesis es el siglo XVIII, no hemos dejado de lado los periodos precedente y posterior. De este modo, hemos constatado que en el siglo XIX los tejidos de seda labrados parten de modelos de la centuria anterior, como ocurrió con el caso de la fábrica Garín. Por su parte, Molero evolucionó hacia un neoclasicismo severo y refinado. Por tanto, la importancia del estudio de los diseños del siglo XVIII no solo radica en su análisis individual, sino también en la pervivencia de los mismos. Si para comprender las modas dieciochescas hemos necesitado del conocimiento previo de los textiles del Renacimiento y el Barroco, para poder entender las modas venideras resulta idóneo diferenciar previamente los tejidos del Setecientos. Un factor fundamental para reconocer los modelos del siglo XVIII frente a los fraguados en el Ochocientos es que los primeros se asemejan más a los diseños originales franceses y es más probable que comporten una sola moda, sin agregar elementos recogidos de diferentes estilos, algo más propio del gusto decimonónico. A ello habría que añadir otros factores como el metraje, la técnica y el estado de conservación, aunque este último depende del uso que se le haya dado.

También hemos constatado los distintos tipos de tejidos según su uso, ya que los diseños de menor tamaño fueron más propios de la indumentaria, los de mayor formato se emplearon principalmente para decoración, y los ornamentos litúrgicos y los carruajes pudieron confeccionarse y revestirse respectivamente con los dos tipos. Con independencia de su función, en todas las piezas podemos destacar el papel fundamental de la moda, sobre todo en el vestir, donde fue mucho más acusado el cambio estético de los textiles que el de las prendas en sí. Las mujeres mantuvieron el ahuecado de las faldas desde la aparición del verdugado en el siglo XV hasta la llegada del tontillo en el XVIII, y estos armazones continuarían en las siguientes décadas. El jubón apenas varió su forma a lo largo de la centuria, de hecho, los vestidos completos conservaron, por lo general, el mismo corte. En cuanto al traje masculino, la incorporación de la casaca militar, la chupa y el calzón tampoco variaron demasiado, salvo el progresivo estrechamiento y el recorte de las prendas superiores. Lo más revelador, para la ropa de los dos géneros, es la aportación de un lenguaje renovado que ha influido muy

considerablemente en la indumentaria de los siglos posteriores, y la popularización de prendas aún vigentes, como el corsé, el chaleco, el frac, los zapatos de tacón, etc.

A través del vaciado documental realizado, principalmente en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, hemos podido constatar el alto coste de las telas y de la labor de los sastres, con precios que evidencian el gran valor económico y, sobre todo, social de estos bienes. Además, a través de la documentación consultada, hemos constatado la diferenciación de géneros en función de los textiles empleados, aunque nunca antes hubiesen estado tan cerca. Hombres y mujeres vistieron tejidos similares, pero no del mismo modo, ya que los grandes motivos florales coloristas labrados predominaron en los vestidos y, en menor medida, en las chupas, pero nunca en casacas y calzones, las prendas visibles masculinas, mucho más sobrias. Lo mismo ocurrió con las guarniciones de puntilla de encaje de plata y el uso de colores como el rosa o el "porcelana", más habituales en las prendas femeninas, pero no por ello ausentes en el vestuario de los hombres. También gracias a esos mismos textos históricos podemos corroborar que cuando aparece el concepto de "bata" o "media bata" hace referencia, en la mayoría de los casos, a la prenda para estar en casa y no a la *robe à la française*. Para demostrar dicha afirmación hemos consultado los diccionarios de la época y los propios escritos asocian este término a adjetivos como "íntima" o "cómoda", mientras que el vestido "a la francesa" solía citarse como bata "de corte" o "de gala".

Sobre el uso de tejidos labrados en el ámbito doméstico, la conclusión más evidente a la que llegamos es la multiplicación de las colgaduras de seda en interiores palaciegos. Aunque, como hemos adelantado, sus cambios estilísticos también estuvieron condicionados por la aparición de nuevas modas, lo cierto es que los caprichos no tuvieron una duración tan efímera para el adorno de la casa como la tuvieron en el vestir. Si bien, la proliferación de espacios íntimos y la comodidad propia de los gabinetes, que permitieron actitudes más relajadas, dieron paso a un ornato en consonancia con las propuestas decorativas de Lyon. Este cambio no fue repentino, sino que vivió un tránsito progresivo de los damascos y terciopelos italianos a los diseños afrancesados del momento. Si hablamos de los salones para visitas de respeto, el proceso de modernización fue mucho más lento.

La moda también alcanzó a los ornamentos sagrados y las vestiduras de imagen. En el caso concreto que hemos estudiado, el de la diócesis de Jaén, la mayor parte de los

tejidos con los que fueron confeccionados pueden ser franceses, de acuerdo a las conclusiones que anteriormente hemos relatado. En primer lugar, la preferencia por los textiles galos se justifica en que: eran más livianos (al no tener que cumplir el peso impuesto por las leyes españolas), más económicos (por mezclar la seda con otras fibras), y más atractivos (por seguir las modas tal y como se concebían en Francia). Gran parte de los tejidos españoles que imitaban a los lioneses se exportaban a América. Mientras tanto, las sederías de Francia llegaban a Madrid, donde se adquirieron muchas de las telas que se utilizaron para la confección de los ornamentos giennenses. Estas también pudieron ser compradas en los numerosos mercaderes extranjeros residentes en Jaén y en las tiendas de la ciudad.

Los ornamentos sagrados más repetidos en Jaén son los de fondo blanco y sus derivados, probablemente por su uso en las grandes solemnidades y también como consecuencia del fulgor rococó y el gusto por las tonalidades pasteles. El negro mantuvo su presencia en el bordado pero mucho menos en los tejidos labrados, más dados al colorido. El morado sí se prestó a las nuevas decoraciones, pues partía de un fondo llamativo a pesar de ser asociado a la penitencia. En su auxilio nació el rosa, muy usual entre los ornamentos del XVIII, nuevamente por una cuestión de gusto delicado, pero también porque en los domingos de Gaudete y Laetare, sobre todo en el primero, se celebraban órdenes, lo que implicaba el uso del pontifical por el obispo, por eso se conservan ternos completos de color rosa. El verde era el mejor color para el naturalismo, por este motivo estuvo muy presente desde la aparición de los motivos bizarros y tuvo periodos de gran aceptación. Aunque se requirieron muchos textiles de este color por ser el propio del tiempo ordinario, se deterioraron con más facilidad por el continuo uso que se les dio. El rojo siguió presente, pero si lo comparamos con las centurias anteriores, donde predominaron los terciopelos carmesí con bordados, el número de ternos de este color es menor. Los ornamentos litúrgicos azules son poco abundantes en el siglo XVIII, probablemente porque la declaración dogmática llegó más tarde y abundan en la siguiente centuria.

Tras presentar con detenimiento las distintas conclusiones a las que hemos llegado, podemos resumir que nuestra tesis doctoral resulta de interés para futuras investigaciones científicas que aborden el estudio de tejidos del siglo XVIII porque:

- Da a conocer las principales manufacturas sederas del citado periodo, lo que contribuirá a determinar la autoría de las piezas conservadas en nuestro país.
- Relata el intercambio de las piezas textiles en España a través del comercio, lo que ayudará a identificar la posible presencia de obras de determinadas manufacturas en un lugar concreto y cómo pudieron llegar hasta ahí.
- Establece las pautas para la descripción de trajes, mobiliario y decoración, carruajes, ornamentos litúrgicos y vestiduras de imagen, es decir, todo aquello que, perteneciente a esta centuria, esté confeccionado o revestido con textiles.
- Ayuda a identificar los diferentes diseños y su datación gracias a los parámetros descritos en cuanto a forma, tamaño, colores y disposición de los motivos ornamentales sobre el fondo.
- Aporta un glosario de términos textiles en el que se tienen en cuenta tanto las descripciones de los diccionarios de la época y de la información proporcionada por los inventarios consultados, como los vocabularios técnicos emitidos por instituciones como el CIETA o SILKNOW. Un listado léxico al que se ha llegado de forma transversal y que aúna conceptos históricos, tipológicos, decorativos y técnicos, lo cual permitirá el hallazgo de piezas desconocidas reflejadas en los inventarios al comparar las fuentes de archivo con las piezas conservadas.
- Supone el primer catálogo razonado y ordenado de los ornamentos litúrgicos de la diócesis de Jaén en la Edad Moderna.

Tras cumplir los objetivos marcados, constatar las conclusiones a las que hemos llegado y determinar qué aporta la presente tesis doctoral a la Historia del Arte, nos queda mirar hacia el futuro para comprobar en qué punto nos encontramos y qué valor social, más allá del histórico-artístico, puede proporcionar a la sociedad actual. La realidad es que los museos, centros principales para la exposición del arte al mundo, así como el resto de instituciones dedicadas a la cultura y la educación, apuestan en la actualidad por los textiles y, más concretamente, por la indumentaria y la moda con el fin de atraer a otro tipo de público. Más allá de la democratización de la cultura humanística, un hecho casi conseguido en su plenitud, se trata de acercar el arte a más personas y que este no resulte de interés solo a un reducido grupo de doctos visitantes.

Desde que apareciera el concepto de moda a finales del siglo XVII, siempre ha suscitado revuelo entre las masas. Ahora es cuando se ha empezado a tomar conciencia de su poder de atracción, por eso en las últimas décadas han sido muchas las exposiciones dedicadas a los textiles, siempre en relación con el arte o incluso presentado como tal, con las que se ha ofrecido una visión más completa de la realidad artística en la que se atiende a cuestiones antes consideradas menores. Cada vez usaremos menos la denominación de "museografía crítica" para referirnos a estas muestras, si bien desde que comenzara la defensa del factor artístico de la moda en instituciones como el Metropolitan Museum de Nueva York ya podemos encontrar algunos antecedentes en los que los tejidos constituyen un auténtico reclamo para el visitante.

Un caso evidente y cercano a la tesis doctoral presentada es la manufactura toledana de Miguel Gregorio Molero, dirigida en 1818 por Ildefonso Hernández Delgado. Por entonces aún funcionaba como fábrica, pero además el maestro enseñaba el taller a los forasteros que querían verlo, es decir, constituía un reclamo turístico para la ciudad, como actualmente ocurre con las fábricas valencianas. Por tanto, para concluir, debemos decir que no solo existe una necesidad de valorizar los tejidos artísticos para un ámbito reducido de investigadores y estudiosos de la Historia del Arte, sino que además es importante su difusión, como ocurre con otros campos del arte, por traer un desarrollo social mayor de la cultura artística, constituir un reclamo añadido para los más profanos en cuestiones de arte y, además, ser una fuente de riqueza para nuestras ciudades. Así quedó demostrado con la exposición *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados de la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)*, llevada a cabo entre el 7 de noviembre de 2019 y el 16 de febrero de 2020 en la catedral giennense, que supuso un adelanto de esta tesis doctoral que ahora concluye, con la que consideramos que hemos generado un correcto y profundo conocimiento de esta realidad, y que supone la base para la idónea gestión, conservación y difusión de este rico conjunto patrimonial.

CAPITOLO 6. CONCLUSIONI

La tesi dottorale che adesso si conclude offre tre tipi di risultati a partire dalla ricerca realizata. In primo luogo, tratteremo quelli puramente storico-artistici, cioè, quelli che provengono direttamente dallo studio delle manifatture francesi, italiane e spagnole, dal comercio derivato della sua attività, dall'uso dato al genere offertato e dei *designs* che ornavano questi tessuti. Queste conclusioni sono le più estese perché raccontano le scoperte alla base della nostra disciplina, emerse in seguito a questo lavoro. In secondo luogo, determineremo quali sono i contributi che risultano d'interese scientifico per future ricerche relazionate con l'oggetto di studio o che possano vedersi completate con l'aiuto trasversale del nostro contributo. Per concludere, discutiremo sul riconoscimento del patrimonio tessile come richiamo sociale nell'ambito culturale attuale e come questa tesi dottorale favorisce la sua diffusione.

Nel corso di questo lavoro, abbiamo potuto accertare il ruolo e l'influenza che essercitò la Francia nel mondo tessile, una realtà che non si capirebbe senza i progressi tecnici e il riferimento manufatturiero italiano dell'epoca precedente. La conclusione che se ne può trarre è che le fabbriche francesi sono passate da immitare le seterie d'Italia a superarli nella creazione di un sistema fondato nella abbattimento dei costi di produzione. Con lo scopo di vendere di più e arrivare a un maggiore numero di persone, hanno messo in vendita dei tessuti più economici, accessibili e con una apparenza uguale, seguendo la moda sebbene la sua qualità fosse leggermente inferiore. Questo progresso nelle manufatture del XVIII secolo non impedì che i tessuti realizati esclusivamente con seta ed argento smettessero di prodursi, anzi si convertirono in pezzi più esclusivi. Certamente, nel Settecento questi tessili lussosi erano a disposizione di poche personne (re, nobili, mercanti e la Chiesa), ma grazie a quella scommessa per la tessitura più leggera e la mescola di seta con altre fibre più modeste, si ottenne che i tessuti avessero dei prezzi più competitivi e che oggi ci sia un maggiore patrimonio distribuito in palazzi, muesi, colezioni private e chiese, che raggiunse, in questo ultimo caso, anche piccole parrochie in modo tale che anche questi luoghi sacri potessero permetersi di comprare determinati caprici.

I progressi nella tessitura e la creazione incessante di *designs*, guidata da una moda effimera, contribuirono all'arrichimento del paese transalpino con ogni nuova stagione. Alcune delle mode francesi sviluppate nei tessuti di seta operate sono state

previamente ricamate in territorio italiano. Ciò ci permette di esaltare la destrezza tecnica delle manufature francesi, per essere state capaci di eseguire nei telai le trame con effeti pittorici che prima venivano realizzati solo con l'ago. Obiettivamente, dobbiamo anche riconoscere la mancanza di modelli totalmente nuovi da parte dei disegnatori lionesi o, piùttosto, possiamo parlare di una creatività condizionata per gli stili imperanti nel secolo anteriore, senza sottrarre merito alla sua infallibile visione aziendale e la sua destrezza nel rinnovare continuamente le tendeze passate. Ció che è chiaro è che la stessa catena evolutiva manufatturera che iniziò in Italia, inspirò e fù migliorata dai francesi, è estrapolabilie all'ambito del *design*.

Per quanto riguarda la Spagna, possiamo concludere che non potremmo parlare d'una forte industria della seta se la francese non fosse esistita, come previamente è successo tra Italia e Francia, e molto prima nell'Al-Ándalus. Le manufatture spagnole assunsero i meriti de la *Grande Fabrique* con lo scopo di prosperare economicamente, e lo fecero con più forza che il resto dei paesi europei per questioni politiche e dinastiche. Nel suo impegno per impiantare una solida economia che fomentasse l'occupazione, i Borboni incrementarono la creazione delle manufatture reali e proteggerono alcuni officine locali con dei cambi legislativi che le beneficiassero. Sebbene, interventi come il Reale Decreto del 4 dicembre di 1705, per il quale si favorì la creazione o il ripristino delle antiche manifatture con la concesione di fondi statali, rivelano una mancanza di prosperità nel settore, visto che molte fabbriche spagnole dipendavano da questi aiuti per poter sopravvivere.

Nelle manufatture spagnole si scommise per la produzione di tessuti di seta di altissima qualità, regolamentata dalla normativa tradizionale imposta per le corporazioni e le leggi dettate dai re, anche se per una maggiore competitività tra le fabbriche si cercò moderare questa legislazione. Il suo valore intrinseco fu un vero incoveniente per la sua vendita, giacché si dava vita a carissmi pezzi di lusso poco accesibili per la maggioranza dei clienti del XVIII secolo. Questo influenzò, sopratutto, le officine di Toledo, poiché le fabbriche valenziane contarono con il sostegno della monarchia per la protezione della sua industria e la possibilità di realizare tesuti più economici, che comportò una grande disiguaglianza tra i due centri della seta. Inoltre, il fatto che le officine valenziane potessero acquisire la seta propria e Toledo dovesse cercarla fuori rincarò abbastanza il prezzo e anche contribuiò al fatto che la sua vendita non fosse così estesa come quella di Valencia.

Nelle manufatture toledane si stimolò una tessitura più diversificata, con piccole officine e una produzione minoritaria. Grazie al segno d'identità dei tessuti lavorati *a la forma*, come quelli di Medrano o Molero, influenzati dai modelli italiani dei secoli anteriori, e di quelli che ripeterono *designs* specifici, come la Real Fábrica de Talavera o Bernostolfo Alemán, il clero ha capito il valore di questi ornamenti e ha promosso, nel corso dei secoli, la sua manutenzione e conservazione. Inoltre, le rinomate decorazioni hanno permesso attraverso questa tesi dottorale di costatare l'esistenza di questi beni, distribuiti per tante sagrestie spagnole, anche se all'epoca le vendite di queste manufatture non fosseno così superlative come quelle valenziane, ma al meno la sua esclusività e la notorietà che ha portato il suo utilizzo nella Cattedrale Primada (Toledo) e nelle altre cattedrali spagnole, sono state il motivo per essere desiderate dai ricchi compratrori dentro e fuori delle nostre frontiere.

Vicente Díaz Benito fu un caso eccezionale nella industria tessile di Toledo, giacché ha prodotto i tessuti più economici e accessibili, e l'aspetto più importante, si preoccupò della logistica, una prospettiva abbastanza moderna per l'epoca. Così come lui, alcune industrie manifatturiere valenziane hanno avuto una proiezione internazionale perché si sono interessate più per la comercializzazione del genere che della produzione di ricchi tessuti di qualità. Entrambi casi, la conclusione evidente che traiamo è che i modelli francesi costituivano un riferimento assoluto per i *designs* spagnoli. Forse per questo gli acquirenti preferirono i tessuti francesi, perché erano più economici e seguivano le mode con maggiore successo, a ciò si deve aggiungere il desprezzo che i tessuti spagnoli generavano di fronte a quelli intenazionali, con la falsa idea che tutto quello realizzato all'estero era migliore di quello fatto in Spagna. Si è tentato di risolvere il tema creativo con la realizzazione della Escuela de Flores y Ornatos Aplicados a los Tejidos nella Real Academia de Bellas Artes de San Carlos di Valencia, la quale era nata con l'intenzione di proporre nuovi modelli che li differenziassero dai francesi. Questo tentativo di dare una nuova identità ai tessuti valenziani, seguiva la scia dell'industria genovese, che continuò la produzione dei suoi famosi damaschi e velluti nel XVIII secolo, offrendo dei tessuti differenti rispetto a quelli di Lione, potendo cosi competere in Europa. D'altra parte, il tema della vendita dei tessuti spagnoli di stilo francese è stato risolto con l'esportazione di gran parte della sua produzione in America. In Italia, non hanno potuto neanche affrontare l'arrivo dei

tessuti lionesi, per questo motivo Venezia trovò compratori alternativi nell'imperio Ottomano.

Un'altra realtà che abbiamo dovuto affrontare è la difficoltà di datare cronologicamente i tessuti spagnoli, poiché le date sempre furono, sono e saranno approssimative. Per corroborare quest'affermazione si devono prendere in considerazione diversi fattori. Il primo è che sempre diamo le date d'inizio e duranta nel suo luogo di origine, però la verità è che l'arrivo di questi capricci in Spagna è stato tardivo, e la sua durata fu maggiore quando si sviluppavano fuori della sua città di esecuzione, soprattuto se ci rivolgiamo a manufatture locali spagnole. Gli scambi d'informazione erano più lenti in quel periodo, così come la diffusione delle mode, sia per quanto riguarda l'arrivo di nuovi capricci, come nella sua scomparsa progressiva dovuta all'ascesa di altri modelli. Tale fatto era molto di più evidente quando si tratava di ornamenti liturgici, meno interessati dal fenomeno della nuova stagione. Il secondo fattore è la fragile linea che limita uno stile d'un altro, e l'abbondanza di quelli che possiamo chiamare tessuti di transizione, con delle caratterristiche comuni ad ambi gli stili. Questo è specialmente evidente tra bizarri e pizzi, naturalista e rococó, nastri e meandri, eccetera. In ogni caso, è più opportuno, così come abbiamo fatto, proporre delle date approssimative di produzione dei telai, sebbene fossero stati venduti e fabricati capi con quelle stoffe negli anni successivi.

La maggior parte dei *designs* dei tessuti presi in considerazione nella presente tesi dottorale, probabilmente equivalgono a alcuni dei termini indicati nella documentazione storica. Per esempio, quando si parla di *nobleza* si dice che sono tessuti simili al damasco ma con motivi decorativi minuziosi e messi in risalto, come sucede con i bizzari oppure altri modelli con le stesse caratteristiche. Questo tipo e quelli come il pizzo si sono caratterizzati per essere accompagnati da *floraje*, come la *griseta*, di fiori e altri elementi elaborati. Il naturalismo si apprezza in concetti come *persiana* o *primavera*, perché sono dei fiori e appaiono per prima volta nei dizionari della fine degli anni trenta. Quelli che chiamano *de follaje*, con rami e foglie, e *de jarrones*, potevano essere perfettamente stoffe di gusto rococò. Altre definizioni che si adattono a questa moda di metà secolo, descrivono tessuti *con ramos verdes, y pajaros de oro*. L'*enrejado*, come un traliccio, concorda con i tessuti reticolati. I *moteados* potevano essere una variante con delle macchie ai designs sfalsati. La *saya de la reina*, e il *segri* che è simile, avaranno anche puntini o quadratini, per ciò potranno anche essere

decorati con reticoli o motivi sfalsati. Dopo ci sono gli *alistados* o *listados*, che alla fine del secolo coincideraebbero con i *pequines*. Per ultimo, quelli dei *piñuela*, avranno pigne, però si deve chiarire che questi solo si trovano in ornamenti liturgici.

Anche se l'obiettivo principale della tesi è il XVIII secolo, non abbiamo meso da parte i periodi precedente e posteriore. Così, abbiamo constatato che nel XIX secolo, i tessuti di seta operati partono dai modelli del secolo precedente, come è successo nel caso della fabbrica Garín. Da parte sua, Molero si è evoluto verso un neoclassicismo severo e raffinato. Perciò, l'importanza dello studio dei designs del Settecento non si radica soltanto nella sua analisi individuale, ma anche nel proseguimento degli stessi. Se per capire le mode del XVIII secolo abbiamo avuto bisogno dello studio precedente dei tessutti del Rinascimento e del Barocco, per capire le mode future è opportuno distinguere in anticipo i tessuti del Settecento. Un fattore fondamentale per riconoscere i modelli del XVIII secolo di fronte a quelli prodotti nell'Ottocento è che, i primi si somigliano più ai *designs* originali francesi ed è più probabile che abbiano una sola moda, senza aggiungere elementi presi dai differenti stili, qualcosa più adatta dal gusto del XIX secolo. A questo si dovrebbe aggiungere altri fattori come il metraggio, la tecnica e lo stato di conservazione, sebbene quest'ultimo dipende dell'uso che gli si sia dato.

Abbiamo anche osservato i diversi tipi di tessuti in base al loro uso, giacché i *designs* di minori dimensioni sono stati più utilizzati nell'abbigliamento, quelli di più grande formato si impiegarono principalmente nella decorazione, mentre gli ornamenti liturgici e le carrozze potevano essere confezionati e tappezzati rispettivamente con i entrembi i due tipi. Indipendentemente dal suo uso, per tutte le stoffe possiamo evidenziare il ruolo fondamentale della moda, ma sorpatutto nel vestire, dove è molto più rilevante il cambio estetico dei tessuti che dei capi in se. Le donne hanno mantenuto l'ampiezza delle gonne dall'inizio del *verdugado* nel XV secolo fino l'arrivo del *tontillo* nel Settecento, e queste intelaiature si menterranno nelle seguenti decade. Il giubbone a malapena cambiò la sua forma nel corso del secolo, in effetti, i vestiti completi conservarono, di solito, lo stesso taglio. In rispetto al vestito maschile, l'incorporazione della marsina militare, la sottoveste e i calzoni, non hanno neanche cambiato troppo, tranne il progressivo restringimento e taglio degli indumenti superiori. Il dato più significativo nei due generi, è l'apporto di un linguaggio rinnovato che ha influito

considerevolmente l'abigliamento dei secoli posteriori, e ha reso popolare dei capi ancora in vigore come il corsetto, il gilet, il frac, le scarpe col tacco, ecc.

Attraverso lo studio dei documenti realizzato principalmente nell'Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, abbiamo potuto verificare l'alto costo dei tessuti e del lavoro dei sarti, con i prezzi che evidenziano il gran valore economico, e soprattuto sociale di questi beni. Inoltre, attraverso la documentazione consultata, abbiamo constatato la differenza dei generi secondo i tessuti impiegati, anche se il loro utilizzo in ambo i sessi non sono mai stati così vicini. Uomini e donne hanno vestito tessuti simili ma non nello stesso modo, giacché i grandi motivi florali, colorati e operati predominarono negli abiti e, in minore misura, nelle sottoveste, ma mai nelle marsine e calzoni, i capi visibili maschili erano molto più sobrie. La stessa cosa è capitato con le guarnizioni di pizzo d'argento e l'uso di colori come il rosa o il *porcelana*, più comuni nei capi femminili, ma non per questo assenti nell'abbigliamento maschile. Anche grazie a questi testi storici possiamo constatare che il concetto di *bata* o *media bata* fa riferimento, nella maggioranza dei casi, ai capi per stare a casa e non alla *robe à la française*. Per dimostrare questa affermazione abbiamo consultato i dizionari e i documenti dell'epoca che associano questo termine ad aggettivi come *intimo* o *cómodo*, invece il vestito "alla francese" veniva citato come *bata de corte* o *de gala.*

Rispetto l'uso dei tessuti lavorati in ambito domestico, la conclusione più evidente alla quale siamo arrivati è la moltiplicazione dei drappeggi di seta negli interni dei palazzi. Nonostante, come abbiamo spiegato i cambi stilistici sono stati anche condizionati dall'emergere di nuove mode. Certamente i capricci non hanno avuto una durata così efimera nella decorazione della casa come quelle che hanno avuto nell'abbigliamento. Grazie alla proliferazione degli spazi intimi e la comodità dei propri studi, che hanno permesso attitudini più rilassate, si è dato il via a una decorazione in accordo con le proposte decorative di Lione. Questo cambiamento non è stato rapido, ma è stata una transizione progressiva dai damaschi e velluti italiani verso i *designs* francesizzati del momento. Se parliamo di salotti di cortesia, il proceso di modernizzazione fu ancora molto più lento.

La moda anche è arrivata agli ornamenti sacri e i vestiti d'immagine. Nel caso specifico che abbiamo studiato, che nella diocesi di Jaén, la maggiorparte dei tessuti che sono stati confezionati possono essere francesi, in accordo alle conclusioni che abbiamo

precedentemente spiegato. In primo luogo, la preferenza per i tessuti transalpini si giustifica perché: erano più leggeri (non dovendo rispettare il peso richiesto per le leggi spagnole), più economici (mescolando la seta con altre fibbre), e più attraenti (seguendo le mode così come erano state concepite in Francia). Buona parte dei tessuti spagnoli che imitavano a quelli di Lione si esportavano in America. Nel frattempo, le sete provenienti dalla Francia arrivavano a Madrid, dove si sono acquistate molte stoffe che si utilizarono per la confezione degli ornamenti di Jaén. Queste anche potevano essere state comprate dai numerosi commercianti stranieri residenti a Jaén e nei negozi della città.

Gli ornamenti sacri più ripetuti a Jaén sono quelli a sfondo bianco e i suoi derivati, probabilmente per il suo uso nelle grandi solennità e anche come conseguenza del bagliore del Rococò ed il gusto per i toni pastello. Il nero mantenne la sua presenza nel ricamato ma molto meno nei tessuti lavorati, più utilizzati nei colori. Il viola si unisce alle nuove decorazioni, giacché partiva da uno sfondo vistoso nonostante l'essere collegato alla penitenza. In suo aiuto è nato il rosa, molto comune tra gli ornamenti del Settecento, nuovamente per una questione di gusto delicato, ma anche perché le domeniche di Gaudete e Laetare, sopratutto nel primo, si celebravano gli ordini, è quello implicava l'uso del pontificale per il vescovo, perciò si conservano paramenti liturgici completi di colore rosa. Il verde era il migliore colore per il naturalismo, per questo motivo è stato molto presente dal sorgere dei motivi bizarri e ha avuto periodi di gran accettazione. Comunque, furono richiesti molti tessuti di questo colore per essere quelli usati nel tempo ordinario, quindi deteriorandosi con molta più facilità per il continuo uso che se ne faceva. Il rosso continuò ad essere presente ma se facciamo un paragone con i soecoli precedenti, dove erano predominanti i velluti carmesi con ricami, il numero dei paramenti di questo colore è minore. Gli ornamenti liturgici azzurri sono poco abbondanti nel XVIII secolo, probabilmente perché la dichiarazione dogmatica è arrivata molto più tardi e abbondano nel secolo successivo.

Dopo aver presentato le distinte conclusioni ottenute, possiamo riassumere che la nostra tesi dottorale risulta d'interesse per future ricerche scientifiche che si avvicinano allo studio dei tessuti del XVIII secolo perché:

- Aiuta a conoscere le principali manufatture della seta del periodo su citato, che contribuirà a determinare l'autore dei pezzi coservati in Spagna.

- Racconta lo scambio dei tessuti in Spagna attraverso il comercio, il che aiuterà a identificare la possibile presenza di opere di determinate manufatture in un luogo specifico e como sono arrivate fino là.
- Stabilisce le linee guida per la descrizione di abiti, mobili e decorazioni, carrozze, ornamenti liturgici e vesti d'immagini, cioè, tutto quello che appartiene a questo secolo, sia confezzionato o rivestito con tessuti.
- Aiuta a identificare i differenti *designs* e il loro adattamento grazie ai parameti descritti in base alla forma, dimensioni, colori e disposizione dei motivi ornamentali sullo sfondo.
- Fornisce un glosario dei termini tessili prendendo in considerazione sia le descrizioni dei dizionari dell'epoca e l'informazione date dagli inventari consultati, sia i vocabolari tecnici emmesi per le istituzioni come il CIETA o SILKNOW. Un elenco di lessico al quale si è arrivato in modo trasversale e che riunisce concetti storici, tipologici, decorativi e tecnici, che permetterà la scoperta di capi sconosciuti trovati negli inventari compando le fonti di archivio con i capi conservati.
- É il primo catalogo ragionato e ordinato degli ornamenti liturgici della diocesi di Jaén in Età Moderna.

Attraverso il completamento degli obiettivi prestabiliti, analizzare le conclusioni a cui siamo arrivati e determinare cosa apporta la presente tesi dottorale alla Storia dell'Arte, ci manca guardare al futuro per verificare in che punto ci troviamo e quale valore sociale, aldilà di quello storico-artistico, può proporzionale alla società attuale. La realtà è che i musei, centri principali per l'esposizione dell'arte nel mondo, cosi come il resto delle istituzioni dedicate alla cultura e all'educazione, scommettono attualmente sui tessuti e, più concretamente, sull'abbigliamento e la moda con il fine di attrarre un altro tipo di pubblico. Oltre la democratizzazione della cultura umanistica, un fatto quasi riuscito nella sua pienezza, si trata di avvicinare l'arte a più persone e che questo non risulti soltando d'interesse ad un gruppo ridotto di dotti visitanti.

Da quando è apparso il concetto di moda alla fine del Seicento, ha sempre suscitato aspettative sulle masse. In questo momento storico è quando si è cominciato a prendere coscienza del suo potere di attrazione, e per questo negli ultimi decenni sono state molte le esposizioni dedicate ai tessuti, sempre in relazione con l'arte o anche

presentato come oggetto a se stante, con il quale si è offerto una visione più completa della realtà artística che venivano considerate minori in precedenza. Ogni volta usiamo meno la denominazione di “museografia critica” per fare riferimento a queste mostre. Da quando ha iniziato la difesa del fattore artistico della moda in istituzioni come il Metropolitan Museum di New York, già possiamo incontrare alcuni precedenti nei quali i tessuti costituisco un autetico richiamo per il visitatore.

Un caso evidente e vicino alla presente tesi dottorale è la manifattura di Toledo di Miguel Gregorio Molero, diretta nel 1818 da Ildefonso Hernández Delgado. In quel momento funzionava ancora come fabbrica, ma il maestro mostrava anche lo studio agli stranieri che volevano vederlo, cioè, era un richiamo turístico per la città, come ora capita con le fabbriche valenziane. Per tanto, per concludere, dobbiamo dire che non solo c’è un bisogno di valorizzare i tessuti artistici per un ambito ridotto di ricercatori e studiosi della Storia dell’Arte, ma è anche importante la sua diffusione, come avviene in altri ambiti dell’arte, per portare uno sviluppo sociale maggiore della cultura artística, costituire una richiesta aggiunta per i più profani dell’arte e, anche, essere una fonte di ricchezza per le nostre città. Cosi è stato dimostrato con l’esposizione *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados de la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII),* che si è effetuata tra il 7 novembre 2019 e il 16 febbraio 2020 nella cattedrale di Jaén, che è stata un’anticipazione di questa tesi dottorale che qui si conclude, con la quale pensiamo di aver generato una corretta e profonda conoscenza di questa realtà, e che mette le basi per la gestione, conservazione e diffusione idonea di questo ricco patrimonio culturale.

GLORARIO

I. TEJIDOS

- Acanalado: Todo aquel tejido con canales horizontales, producidos por la inserción de varios hilos de trama en una misma pasada; verticales, a través de la urdimbre; e incluso oblicuos[2974].
- Aguas: Decoración que imita las ondas o visos que hace el agua[2975]. La propia del muaré.
- Alamar: Especie de ojales postizos, cosidos en la orilla del tejido, que sirven para recogerlo o simplemente de adorno[2976]. A diferencia del broche, los alamares suelen ser más enrevesados y decorativos, como los que encontramos en las bolsas de corporales.
- Alechugado: Dispuesto de tal manera que recree la figura de las hojas de lechuga, propio de los trajes y las ropas de vestir[2977].
- Alistado: Como comúnmente se les llamaba a los tejidos listados[2978].
- Angosto: Hace referencia al telar estrecho o la tela que sale de él, contrario al ancho[2979].
- Angulema: Lienzo de cáñamo o estopa, llamado así porque inicialmente se traía de la ciudad francesa de Angulema[2980].
- Anteado: De color dorado similar a la piel de ante[2981].
- Aplomado: Los tejidos que tienen aplomo, que son pesados[2982].
- *Armoisín*: Especie de tafetán que venía de Italia y de la Indias Orientales. Los mercaderes admitían estos términos extranjeros por no tener otros y así distinguir los géneros internacionales de los nacionales. De hecho, estos nombres nuevos les beneficiaban por la veleidad de las modas[2983].
- Aristado: Tejido que tiene aristas[2984].

[2974] BENITO GARCÍA, Pilar; GARCÍA SANZ, Ana. "Vocabulario de términos…, p. 348.
[2975] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1770, p. 103, 2.
[2976] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 38.
[2977] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1726, p. 188, 2.
[2978] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 587, 2.
[2979] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1726, p. 294, 1.
[2980] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1770, p. 246, 1.
[2981] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1726, p. 304, 2.
[2982] *Ibídem*. p. 342, 1.
[2983] TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con*…, 1787, p. 151, 2.
[2984] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 7, 3.

- Bastilla: Doblez que se hace en los extremos de la tela y que se asegura con puntadas, como un hilván menudo, para que la tela no se deshilache[2985]. Para dicho fin en la actualidad se utiliza la "remalladora".
- Bobina: También llamado carrete. Hilos sometidos a un cilindro o tambor[2986].
- Bordado: Ornamentación de un tejido por medio de hilos trabajados con agujas[2987] o pequeños elementos manipulados[2988].
- Borla: Especie de botón de seda, oro, plata, hilo o lana, del cual prende deshilada la seda que remata el cordón u otra cosa y forma una figura como de campana con fleco o rapacejo[2989].
- Briscado: Hilo de oro o plata con alma de seda[2990]. Término genérico para definir el hilo metálico con alma de seda (entorchado, canutillo y granito o fantasía).
- Brocado: Tejido realizado a partir de tramas suplementarias de un material diferente al de la base. Generalmente se utiliza para hacer referencia a los tejidos de seda en los que la rica decoración se ha elaborado a partir de tramas suplementarias de plata de su color o sobredorada[2991]. El CIETA no aconseja el uso de este término porque no tiene un significado técnico. No obstante, reconoce que su utilización viene impuesta por la abundancia del mismo en multitud de textos antiguos[2992].
- Brocatel: Ligamento compuesto realizado con tramas y urdimbres dobles, unas de seda y otras de cáñamo, para darle más cuerpo y consistencia. Niño y Mas indica que se emplean dos o más colores, por lo general tres, y se logra un efecto de relieve en la composición por las distintas combinaciones de la trama y el colorido[2993]. Como pone de manifiesto la Real Academia de la Lengua Española, a menudo se relaciona este término con el brocado[2994].
- Brochado: Ver *espolinado*.

[2985] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1726, p. 571, 1.
[2986] NIÑO Y MAS, Felipa. *Op. Cit.*, p. 7.
[2987] BENITO GARCÍA, Pilar. "Textiles…, p. 150.
[2988] GONZÁLEZ MENA, María Ángeles. *Catálogo de bordados*. Madrid: Valencia de Don Juan, 1974, p. 13.
[2989] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1726, p. 652, 2.
[2990] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1770, p. 534.
[2991] GILLOW, John; SENTANCE, Bryan. *Op. Cit.*, p. 91.
[2992] CIETA. *Op. Cit.*, p. 5.
[2993] NIÑO Y MAS, Felipa. *Op. Cit.*, p. 10.
[2994] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. "Brocatel". En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/?id=685S1wN (30.05.2019).

- Burato: Tejido de lana cuyo tacto es áspero y sirve para alivio de lutos en verano y para manteos. También se hace de seda[2995].
- Calada: También llamada abertura. Palanca con la que los hilos de la urdimbre se mueven de arriba abajo para dejar el espacio correspondiente por donde pasa la lanzadera. La calada se produce con una varilla de separación con lizos, capaz de sujetar las urdimbres necesarias para la abertura correspondiente[2996].
- Cambray: Lienzo muy delgado que toma su nombre de la ciudad donde se fabricaba[2997].
- Camelote: Tejido hecho con pelo de camello y lana. Los hay también de lana sola. Cuando es muy fino se llama camelote de pelo[2998].
- Campanillas: Flecos de seda o plata que incorporan unas borlas pequeñas que recuerdan a campanillas[2999].
- Canutillo: Hilo con alma de fibra, en muchos casos seda, enrollada por un filamento o alambre de metal[3000].
- Carro de oro: Tela muy fina hecha de lana originaria de Flandes, aunque se teje en otras partes. Se le llamó así porque su inventor tenía en la puerta de su tienda un carro de oro[3001].
- Cartulina: Trozo de cartón delgado que sirve para bordar sobre ella o hacer ojales, cuando se quiere que esta labor salga con realce, por eso se dice bordado de cartulina[3002].
- Ceñidor: Tejido de seda negra, de poco más de dos varas y media de largo, o fabricado en forma de red, con un botón grueso en cada uno de los dos cabos, y por remates unos pendientes retorcidos[3003].
- Chamelote: Tela de pelo de camello prensado[3004].
- Colonia: Cierto género de cinta de seda de tres dedos o más de ancho que solía ser lisa o labrada, y de un solo color, o de varios. Su nombre puede venir porque las primeras cintas procedían de la ciudad de Colonia[3005].

[2995] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1770, p. 547, 2.
[2996] BORREGO DÍAZ, Pilar. *Op. Cit.*, p. 4.
[2997] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 180, 3.
[2998] BENITO GARCÍA, Pilar; GARCÍA SANZ, Ana. "Vocabulario de términos…, p. 348.
[2999] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 99, 1.
[3000] BENITO GARCÍA, Pilar. "Textiles…, p. 148.
[3001] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1791, p. 195, 2.
[3002] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 205, 1.
[3003] *Ibídem*. p. 273, 1.
[3004] BENITO GARCÍA, Pilar; GARCÍA SANZ, Ana. "Vocabulario de términos…, p. 348.
[3005] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 420, 1.

- Cordobán: Piel de macho cabrío o cabra curtida[3006].
- Cordoncillo: Labor que en algunos tejidos hacía la trama, sin formar dibujo alguno, y que solo mostraba algunas aspereza, como el rizo, la tercianela, carro de oro y otros[3007].
- Cordonería: Agregado de cordones, borlas y flecos con que se adorna o guarnece alguna cosa, como un terno, una colgadura, etc.[3008].
- Corte: Porción de tela necesaria para hacer un vestido o parte de este[3009].
- «Cotonia»: Cierta tela de algodón, normalmente blanca, con sus labores a realce o de gusanillo, con la que normalmente se hacen las colchas u otras piezas textiles para el hogar[3010].
- Crespón: Especie de gasa en la que la urdimbre está más retorcida que la trama. El más común es el que se teje totalmente de seda, pero lo hay también de lana o combinado[3011].
- Cristales: Probablemente se refiera a un tejido de aguas o muy brillante. En los diccionarios de la época no aparece este término asociado a los textiles.
- Cuchillos: Manera en la que los sastres llaman a ciertas puntas que añaden a la ropa para suplir la falta de ancho de la tela[3012].
- Damasco: Ligamento compuesto en el que su decoración nace a partir del efecto de luz producido entre una zona brillante y otra mate, y puede ser monocromo o bicolor. Gillow y Sentence afirman que en esencia son tejidos de raso, aunque pueda ser de sarga[3013]. Grosso modo determinamos que el damasco suma dos técnicas simples, siempre que la combinación de ambas llegue a la conjunción de brillo y contraste, por lo que no hay ni urdimbres ni tramas supletorias. Por la parte de atrás la decoración es al contrario.
- Doble: "Aquello que tiene más cuerpo que el ordinario; como el tafetán y otros géneros"[3014]. Al estar por encima del sencillo y del doblete, el tafetán más grueso sería el panamá.

[3006] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 277, 1.
[3007] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 596, 1.
[3008] *Ibídem*. p. 596, 1.
[3009] *Ibíd.*, p. 628, 2.
[3010] *Ibíd.*, p. 646, 2.
[3011] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 290, 1.
[3012] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 677, 2.
[3013] GILLOW, John; SENTANCE, Bryan. *Op. Cit.*, p. 82.
[3014] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 373, 1.

- Doblete: "Lo que se hace entre doble y sencillo; como: tafetán doblete"[3015]. Al tener más cuerpo que el sencillo pero menos que el doble, equivaldría al reps, pues el gro se cita como tal en las fuentes de archivo.
- Droguete: Cierto género de tela muy vistosa a la manera de raso, que de ordinario era alistada de varios colores, con flores entre las listas. Comúnmente se fabricaba en pelo de cabra, pero también las había de lino y de seda mezclados[3016].
- Encaje: Tejido ornamental no realizado en el telar bastante transparente formado por hilos normalmente muy finos que se entrecruzan, se tuercen o se anudan entre ellos para obtener el motivo decorativo calado. Como a veces se emplea a modo de borde o remate de una prenda se le puede llamar punta o puntilla, ya que suele terminar en picos con puntas[3017].
- Encerado: Lienzo aderezado con cera, que servía para resguardar del agua alguna cosa, como las ventanas, los coches, la ropa y otras cosas[3018].
- Enrejado: Aquellos tejidos que imitaban la labor hecha de cañas, varas o palos delgados en los jardines, huertos y otras artes, para adorno y resguardo de las plantas, la cual se hace a la manera de celosía, con el cruce de las cañas o varas y entretejiéndolas[3019].
- Entorchado: Hilo con alma de fibra, en muchos casos seda, enrollada por una lámina fina de metal[3020].
- Espiguilla: Galón estrecho para cubrir la costura o el canto de los vestidos[3021].
- Espolín: Pequeña lanzadera usada para la incorporación de tramas suplementarias discontinuas. La lanzadera porta una reducida bobina o canilla[3022].
- Espolinado: Tramas suplementarias discontinuas que no van de orillo a orillo. También llamado brochado. La trama decorativa solo se dispone en los espacios seleccionados, deja flotar las tramas y se introduce por secciones[3023].

[3015] *Ibídem*. p. 373, 2.
[3016] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1732, p. 343, 1.
[3017] BENITO GARCÍA, Pilar. "Textiles…, pp. 154 – 155.
[3018] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1732, p. 442, 1.
[3019] Ibídem. p. 486, 1.
[3020] BENITO GARCÍA, Pilar. "Textiles…,. 148.
[3021] TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con*…, 1787, p. 99, 2.
[3022] Realizado con el espolín: CIETA. *Op. Cit.*, p. 15.
[3023] GILLOW, John; SENTANCE, Bryan. *Op. Cit.*, p. 89.

- Espumillón: Tejido de mucha seda con ligamento de tafetán doble o panamá muy grueso, casi como la tercianela doble[3024].
- Estampado: Dibujos de colores o sin ellos impresos a fuego o en frío sobre tejidos de lino, seda o lana[3025]. Modo de decorar tejidos lisos sin necesidad de hacer uso del telar, como ocurre con la pintura o el bordado.
- Felpa: Terciopelo cortado de pelo largo[3026].
- Flocadura: Guarnición y adorno de fleco que se pone en camas, coches y otros objetos para mayor lucimiento[3027].
- «Floraje»: Decoración floral de un tejido. En el diccionario de 1853 aparece como "florero"[3028].
- Follaje: Decoración con multitud de hojas, enramado[3029].
- Franja: Guarnición tejida de hilo de oro, plata, seda, lino o lana, que sirve para adornar o guarnecer las ropas u otras cosas[3030].
- Galón: Tejido fuerte y estrecho, a modo de cinta, con el que se guarnece la indumentaria y otras cosas[3031].
- Gasa: La gasa es un tejido específico en el que los hilos de urdimbre y de trama se anudan entre sí. Su tejeduría requiere de un telar específico que permite la creación de esa especie de nudos[3032].
- Gayadura: Guarnición y adorno de un vestido u otra cosa, hecha con una lista de otro color[3033].
- Glasé: Tela de seda muy lustrosa y resplandeciente[3034].
- Gorgorán: Tela de seda con cordoncillo. También los había alistados y realzados[3035].

[3024] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1732, p. 615,1.
[3025] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1791, p. 403, 2.
[3026] CIETA. *Op. Cit.*, p. 17.
[3027] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1732, pp. 760,2 – 761, 1.
[3028] GASPAR Y ROIG. *Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig. Diccionario enciclopédico de la lengua española, con todas las voces, frases, refrase y locuciones usadas en España y las Américas Españolas […]. Tomo I*. Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, 1853, p. 1008, 4.
[3029] TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con*…, 1787, p. 175, 1.
[3030] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1732, p. 791, 1.
[3031] REAL ACADEMIA ESPAÑOL. "Galón…
[3032] Explicación proporcionada por Pilar Benito García.
[3033] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 36, 2.
[3034] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 501, 2.
[3035] *Ibídem*. p. 503, 3.

- Grana: Paño muy fino de color purpúreo, que recibe su nombre por teñirse con el polvo de ciertos gusanillos, que se crían dentro del fruto de la *quercus coccifera*, llamado grana[3036].
- Granito o fantasía: Hilo con lámina de metal enrollada. Su alma es un hilo ondulado compuesto de dos hilos, uno alrededor de otro. Este último, a su vez, también hace de alma[3037].
- Griseta: Determinada tela de seda con flores u otros dibujos muy laboriosos[3038].
- Gro de Nápoles: Tafetán con una sola urdimbre muy tupida y una clase de trama doble, que da lugar a un tejido muy fuerte[3039].
- Gro de Tours: Tipo de tafetán con más volumen que el simple. Visualmente el efecto es más llamativo, ya que el acanalado horizontal está compuesto de dos o más pasadas[3040]. Su imagen se revela como una consecución de líneas horizontales, volumétricas y semicilíndricas, que contrasta con el resto de motivos con hilos metálicos y el fondo de raso[3041].
- Guarnecer: Adornar los vestidos, ropas, colgaduras y demás por las extremidades y en mitad para embellecerlos[3042]. Se guarnece con puntilla, galones, flecos, rapacejo, etc.
- Hijuela: Lista de tela, lienzo u otra cosa, que se pone para ensanchar lo que venía estrecho o angosto[3043].
- Hilo: Hebra textil, larga y delgada, con la que se hacen los tejidos, se cosen y se adornan[3044]. Para su obtención se puede torcer la fibra hacia la derecha ("S") o la izquierda ("Z"). Si la torsión es leve se puede catalogar como "laso", sobre todo si es de seda[3045].

[3036] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 71, 2.
[3037] BENITO GARCÍA, Pilar. "Textiles…, p. 148.
[3038] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española. Vigésimo primera edición*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992, p. 748, 2.
[3039] Tafetán con una sola urdimbre muy tupida y una clase de trama doble, que daba lugar a un tejido muy fuerte. SILKNOW. "Gro de Nápoles…
[3040] CIETA. *Op. Cit.*, p. 19.
[3041] Descripción incluida en la catalogación que Mercedes Simal López realiza de la pieza CE21434 (fragmento de tejido) del Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.
[3042] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 511, 1.
[3043] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 157, 1.
[3044] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. "Hilo". En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/hilo?m=form (21.02.2020).
[3045] BENITO GARCÍA, Pilar. "Textiles…, p. 147.

- Hojuela: Laminilla metálica. Tiras delgadas y estrechas de membrana animal, plateada o dorada por una de sus caras, que sirven para galones, bordados, etc. Si es dorada se suele denominar "oro de Chipre"[3046].
- Holanda: Tela de lienzo muy fina con la que se hacían camisas de notable riqueza. Su nombre viene del primer fabricante, de Holanda[3047].
- Holandilla: Lienzo teñido y prensado utilizado para forros[3048].
- Imaginería: Bordado de seda cuyo dibujo era de aves, flores y figuras, que imita cuando se puede a la pintura[3049], por lo que deducimos que equivale al matiz o pintura a la aguja[3050].
- Jerguilla: Es lo mismo que "sargueta", una sarga más delgada y de menor cuerpo[3051].
- Labor: Obra hecha con aguja, entendemos que bordada, pero mucho más sencilla que la ejecutada por los grandes bordadores, pues de esta solo "se ocupan las mujeres"[3052].
- Lama: en francés *lamé*. Tela o ligamento compuesto de tramas de oro o plata, entretejidas en su fondo, lo que aporta brillantez al tejido[3053].
- Lampás: Ligamento compuesto de dos o más urdimbres, una para la confección del fondo y las otras para la sustentación de los elementos decorativos. El lampás tiene la peculiaridad de dar salida a las distintas urdimbres, quiere esto decir que tarde o temprano van a cumplir una función en el anverso y, por tanto, van a salir, por lo que se podrán ver en la cara principal del tejido. Los colores obtenidos son muy puros, ya que no se ven ligados a una sola urdimbre de tono único[3054].
- Lanzadera: Elemento que liga los hilos de la trama a los de la urdimbre, lanzado de derecha a izquierda y de izquierda a derecha en el telar. El hilo de la trama se devana en la bobina colocada en el interior de la lanzadera[3055].

[3046] BENITO GARCÍA, Pilar; GARCÍA SANZ, Ana. "Vocabulario de términos…, p. 352.
[3047] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 166, 1.
[3048] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 530, 3.
[3049] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 214, 1.
[3050] BENITO GARCÍA, Pilar. "Textiles…, p. 152.
[3051] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1739, p. 49, 2.
[3052] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 569, 2.
[3053] CIETA. *Op. Cit.*, p. 23.
[3054] *Ibídem*. p. 23.
[3055] BORREGO DÍAZ, Pilar. *Op. Cit.*, p. 4.

- Ligadura: Punto de unión entre la trama y la urdimbre. Cruce de los hilos verticales y horizontales[3056].
- Ligamento: Tipología de la ligadura u orden de cruzamiento de los hilos de la urdimbre y de la trama según una regla para la realización de un tejido o parte de él[3057]. Los ligamentos posibles son: los ligamentos fundamentales, los ligamentos derivados de los fundamentales y los ligamentos combinados o compuestos, resultado de la mezcla de ligamentos fundamentales o por la unión de dos o más variantes de uno mismo[3058]. Los ligamentos fundamentales, también llamados tejidos de técnica simple, son aquellos en los que interviene una sola urdimbre y una trama que al cruzarse producen diversos ligamentos[3059]. Cualquier otro ligamento provendrá de los tejidos fundamentales, estos son: el tafetán, la sarga y el raso[3060]. Para aumentar la carga decorativa de los tejidos fundamentales y sus derivados existen una serie de técnicas que no necesariamente requieren de dos urdimbres, pero sí precisan del empleo del telar, pues hacen uso de todo el ancho de este[3061].
- Listados: Tejido o cualquier cosa que está guarnecida, tejida o pintada con listas de diferentes colores[3062].
- Lista: Tira de distinto color que suelen tener algunos tejidos para su adorno[3063].
- Listón: Cierto género de cinta de seda más angosta que la colonia[3064].
- Lizo: Dispositivos especiales a través de los cuales los hilos de la urdimbre son ajustados por las extremidades al telar[3065].
- Lustrina: Tela de seda, parecida a la griseta, pero de más lustre, por eso le da nombre[3066].

[3056] NIÑO Y MAS, Felipa. *Op. Cit.*, p. 7.
[3057] "En español se usa más comúnmente el vocablo 'ligamento' para designar los tres fundamentales: tafetán, sarga y raso y sus derivados". CIETA. *Op. Cit.*, p. 25.
[3058] FREDERIKSEN, Ninette. *Manual de tejeduría*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1986, p. 116.
[3059] PARTEARROYO LACABA, Cristina. *Op. Cit.*, p. 351.
[3060] Lo correcto es hablar de tejido con ligamento de tafetán, sarga o raso, aunque la historiografía acostumbra a sintetizar dicha denominación en tejido de tafetán, sarga o raso. Por ello, utilizaremos las dos designaciones indistintamente. En definitiva, el ligamento es el "orden de cruzamiento verificado por los hilos de la urdimbre y los de trama según una regla precisa para el obraje de un tejido o de una parte de él". CIETA. *Op. Cit.*, p. 25.
[3061] GILLOW, John; SENTANCE, Bryan. *Op. Cit.*, p. 85.
[3062] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 587, 2.
[3063] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 416, 1.
[3064] *Ibídem*. p. 416, 1.
[3065] NIÑO Y MAS, Felipa. *Op. Cit.*, p. 7.
[3066] TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con*…, 1787, p. 483, 2.

- Matiz: Mixtura o unión de colores diversos que se mezclan en las pinturas, tejidos, bordados y otras cosas, con tan admirable proporción que las hermosean y hacen resaltar[3067].
- Melania: Cierta tela de seda[3068].
- Mezcla: Tejido de varios colores[3069].
- Mosquetero: Tipo de galón dorado[3070].
- Moteado: Tela salpicada de motas, para darle variedad y hermosura[3071].
- Muer: Término que viene del francés y es una especie de ormesí de aguas[3072]. Si nos limitamos al término, su similitud con el muaré puede ser mayor al derivar una palabra de la otra.
- Nobleza: Tejido de seda con motivos realizados en damasco que con sus sombras ayudan a resaltar otros delicados elementos decorativos[3073].
- Nubado: Se aplica a las telas coloridas con figuras de nubes[3074].
- Ojete: Abertura o agujero redondo que se hace en la ropa para que entre un cordón u otra cosa con la que se afianza, y también para adornar algunos bordados. El ojete queda guarnecido con hilo de seda u otros materiales para que no se rasgue[3075].
- Onda: Decoración con movimientos sinuosos, doblados o plegados[3076].
- Ormesí: Tela de seda, similar al camelote pero más delgada, que con la prensa hace decoración de aguas[3077]. Entendemos que también es similar al muaré.
- Orillo: Estrecha orilla a cada lado de la tela, producida por la vuelta de la trama en el sentido contrario al que ha sido lanzada[3078].
- Orifrés: Antes llamado "orofrés"[3079], es un tipo de bordado con hilo de plata sobredorada o de su color que da nombre al galón realizado con esta técnica[3080].

[3067] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 514, 1.
[3068] TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con*…, 1788, p. 558, 2.
[3069] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 622, 3.
[3070] LARRUGA BONETA, Eugenio. *Memorias políticas y*…, vol. III, t. VIII, p. 284. Se conserva un "Galón de oro de mosquetero de la fábrica de Talavera (1780)" en: AGS, *Secretaría y Superintendencia de Hacienda*, 00906.
[3071] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 618, 1.
[3072] *Ibídem*. p. 624, 1.
[3073] BENITO GARCÍA, Pilar; GARCÍA SANZ, Ana. "Vocabulario de términos…, p. 352. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 673, 2.
[3074] *Ibídem*. p. 686, 1.
[3075] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1737, p. 26, 2.
[3076] *Ibídem*. p. 39, 1.
[3077] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 670, 2.
[3078] CIETA. *Op. Cit.*, p. 29.
[3079] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1737, p. 60, 2.

- Panamá: Tipo de tafetán en el que los hilos de la urdimbre y la trama son dobles. Este ligamento puede obtenerse con solo dos lizos en el que se pasan dos hilos consecutivos en cada lizo, pero lo más corriente es que se distribuyan entre cuatro lizos[3081].
- Paño: Cualquier tejido de seda, lino u algodón, que puede tener varias estofas, y que sirve para vestirse u otros usos[3082].
- Peines: Ayudan a repartir los hilos de la urdimbre y mantenerlos debidamente distanciados entre sí en el ancho del tejido y al ajuste de cada una de las tramas que se van sucediendo[3083].
- Persiana: Tela de seda con varias flores grandes tejidas y diversidad de matices[3084].
- Pespuntado: El pespunte es una labor hecha con aguja, de puntos seguidos y unidos, o metiendo la aguja para dar un punto atrás[3085].
- Pieza: Porción de algún tejido que se fabricaba de una vez en el telar[3086].
- Piñuela: Tela o estofa de seda llamada así porque está decorada con piñas[3087].
- Primavera: Tejido de seda con flores de seda matizadas de varios colores, de ahí su nombre[3088].
- Princesa: De ella solo se dice que es un tipo de tela de seda[3089].
- Punta: Encaje de seda o plata, a base de semicírculos, con el que se guarnecen las piezas[3090]. En la actualidad lo definiríamos como "puntilla" o sencillamente encaje.
- Punto: Labor o forma que va tomando el haz de la tela que no lleva un dibujo específico[3091].
- Punzón: Instrumento de hierro rematado en punta que sirve para sacar ojetes. También es aquel que tiene grabado un motivo y al ponerlo sobre un material deja grabado lo que en él está[3092].

[3080] VV.AA. *Moda. Historia y*…, p. 451.
[3081] FREDERIKSEN, Ninette. *Op. Cit.*, p. 118.
[3082] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1737, p. 110, 1.
[3083] CIETA. *Op. Cit.*, p. 31.
[3084] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 716, 1.
[3085] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1737, p. 244, 1.
[3086] *Ibídem*. p. 268, 2.
[3087] *Ibíd*., p. 279, 2.
[3088] *Ibíd*., p. 377, 1.
[3089] TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con*…, 1788, p. 212, 2.
[3090] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 761, 3.
[3091] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1737, p. 434, 2.

- Rapacejo: Fleco de cordoncillo de estambre, seda o metal con alma de hilo, cáñamo o algodón[3093].
- *Rapport*: Unidad decorativa[3094].
- Raso: Tipo de ligamento resultado de ligar el hilo de la trama con uno de la urdimbre, pasando por encima de tres o más[3095]. Los rasos son definidos en función del número de hilos de la urdimbre pasados por encima, por este motivo hablaremos de raso de tres, de cuatro, etc.[3096]. En las pasadas siguientes no se desplaza el hilo inmediato de la urdimbre, como en la sarga. Con este procedimiento el tejido no sigue una línea diagonal, sino que proporciona una superficie lisa y resplandeciente[3097]. Por el anverso prácticamente sólo se ven los hilos de la urdimbre, e igual ocurre en el reverso con los de la trama. Así, dada su armadura constituye un ligamento menos rígido que el tafetán o la sarga[3098]. Sin embargo, su aspecto es delicado y radiante, con una gran cantidad de hilos de urdimbre sobre los cuales se proyecta la luz y produce esos increíbles juegos brillantes. El excesivo número de hilos sueltos y las pocas interferencias entre la trama y la urdimbre provocan que el tejido sea mucho más luminoso pero a su vez mucho más frágil.
- Ratina: Tela de lana delgada[3099].
- Requemado: Tejido delgado, muy negro y con cordoncillo sin lustre, con el que se hacían los mantos[3100].
- Restaño: Tela de plata u oro parecida al glasé[3101].
- Ribete: Cinta con que se guarnece la orilla de la ropa[3102].
- Rizo: Tipo de terciopelo sin cortar que queda áspero, con hilos como cordoncillos[3103].
- Ruedo: Cinta que bordea los vestidos interiormente[3104].

[3092] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1737, p. 437, 1.1
[3093] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. "Rapacejo…
[3094] MARTÍN I ROS, Rosa María. "Tejidos…, p. 66.
[3095] Un raso en el que los hilos de la trama pasan por encima de menos de tres hilos de la urdimbre es algo rarísimo, aunque se puede dar el caso.
[3096] CIETA. *Op. Cit.*, p. 34.
[3097] NIÑO Y MAS, Felipa. *Op. Cit.*, p. 8.
[3098] GILLOW, John; SENTANCE, Bryan. *Op. Cit.*, p. 74.
[3099] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1737, p. 497, 1. A pesar de no ser de seda la hemos incluido porque desconocemos la fibra con la que está hecha la chupa citada a continuación.
[3100] *Ibídem*. p. 588, 2.
[3101] *Ibíd*., p. 599, 2.
[3102] *Ibíd*., p. 619, 1.
[3103] *Ibíd*., p. 625, 2.

- Sarga: Tipo de ligamento en el que la trama pasa por encima de tres o más hilos de urdimbre y por debajo de uno solo. En la pasada siguiente la trama vuelve a pasar por el mismo número de hilos, pero se desplaza un hilo de la urdimbre, el inmediato. Eso ocurrirá en cada pasada, de manera sucesiva, por ello se origina un tejido de líneas diagonales[3105]. La sarga toma el nombre de la cantidad de hilos que acoge, denominándose, pues, sarga de tres, de cuatro, etc.[3106]. Lo más común es que estos puntos se trasladen hacia la derecha, la llamada sarga de derecha. Por otro lado, el revés del tejido presentará una diagonal hacia la izquierda[3107]. La identificación de la sarga es posible gracias a sus líneas diagonales[3108].
- Sarga cruzada: Aquella que presenta dentro del *rapport* una diagonal a la derecha y en la otra mitad una diagonal de izquierda. El efecto de líneas diagonales es menos visible. Igualmente puede haberlo por efecto de trama y por efecto de urdimbre[3109].
- Sarga de diamante: También llamada sarga losange, deriva de la espiguilla de acuerdo a la disposición de la urdimbre y de la trama formando diamantes por medio de una doble inversión de líneas de ligadura[3110]. El resultado son motivos romboidales.
- Sarga de espiga o espiguilla: Consta de diagonales que se van alternando hacia la derecha y hacia la izquierda. Para construir el mismo dibujo en transversal al tejido se remeten los hilos en los lizos en forma de "V", a lo que se llama remetido de orden en punta. Por la analogía del dibujo los tejidos de este ligamento son conocidos con el nombre de espiga o espiguilla[3111].
- Sarga interrumpida: Normalmente se construye por grupos de sarga separados. Las sargas interrumpidas directas son aquellas en que todos los grupos están en la misma dirección. En las sargas interrumpidas e inversas las diagonales van en diferentes direcciones[3112].
- «Sargueta»: Lo mismo que jerguilla.

[3104] *Ibíd*., p. 651, 1.
[3105] NIÑO Y MAS, Felipa. *Op. Cit.*, p. 8.
[3106] CIETA. *Op. Cit.*, p. 36.
[3107] FREDERIKSEN, Ninette. *Op. Cit.*, p. 119.
[3108] La tipología más inmediata la encontramos en el tejido vaquero.
[3109] FREDERIKSEN, Ninette. *Op. Cit.*, p. 121.
[3110] CIETA. *Op. Cit.*, p. 26.
[3111] FREDERIKSEN, Ninette. *Op. Cit.*, p. 123.
[3112] *Ibídem*. p. 125.

- Saya de reina: Tela de lana o seda tejida en motas o cuadritos que se usaba para vestidos de mujeres[3113].
- «Segri»: Tela de seda recia de tafetán doble o panamá, con una laborcilla parecida a la que llaman saya de reina[3114].
- Sempiterna: Tejido de lana apretado y de bastante cuerpo, que usan regularmente las mujeres para vestirse[3115].
- Sencillo: "Lo que no tiene mezcla, ni composición de otra cosa"[3116]. En referencia al tafetán es el más simple.
- Sobrepuestos: Figuras bordadas sobre un lienzo u otro tipo de tela semejante, cortadas sin que se vea el fondo y cosidas sobre una nueva tela de mayor lustre[3117].
- Tafetán: Tipo de ligamento en el que "cada pasada de la trama, de uno a otro extremo, se enlaza alternativamente por encima y por debajo de los hilos de la urdimbre, tomados de uno en uno". Cuando el hilo vuelve, la alternancia en el paso por la urdimbre se invierte[3118]. Se consigue en el telar levantando en una pasada los hilos pares y en la pasada siguiente al contrario[3119]. Si la trama y la urdimbre tienen hilos del mismo grosor y peso, el tejido presentará una textura de cruces equilibrada[3120]. El ejemplo más claro de ligamento de tafetán es el lienzo[3121]. De acuerdo a lo dictaminado por el CIETA, para que un tejido pueda ser denominado tafetán debe ser de seda[3122]. A su vez, Felipa Niño y Mas establece que el lienzo, a diferencia del tafetán, es de lino o algodón[3123]. Estas apreciaciones pueden resultar confusas, si tenemos en cuenta que el tafetán es, en definitiva, un tipo de ligamento. Por tanto, no importaría la materialidad de los hilos que lo componen, sino la disposición de los mismos. Lo correcto sería hablar de un lienzo con ligamento de tafetán que, como hemos comentado, es el

[3113] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1739, p. 55, 1.
[3114] *Ibídem*. pp. 66,1 – 66,2.
[3115] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1822, p. 751, 3.
[3116] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 832, 3.
[3117] *Ibídem*. p. 846, 2.
[3118] GILLOW, John; SENTANCE, Bryan. *Op. Cit.*, p. 68.
[3119] NIÑO Y MAS, Felipa. *Op. Cit.*, p. 8.
[3120] GILLOW, John; SENTANCE, Bryan. *Op. Cit.*, p. 68.
[3121] Entre las acepciones del término "lienzo" contempladas por la RAE, subrayamos: "tela que se fabrica de lino, cáñamo o algodón" y "tela preparada para pintar sobre ella". Por ello debemos precisar que el término "lienzo" implica dos concepciones: la relativa a su uso y la concerniente a su materialidad, pero descartamos que implique significados relativos a sus ligamentos.
[3122] CIETA. *Op. Cit.*, p. 39.
[3123] NIÑO Y MAS, Felipa. *Op. Cit.*, p. 8.

modelo más esclarecedor para la comprensión de este tipo de estructura. En términos históricos "hay varias especies de él; como doble, doblete, sencillo"[3124].

- Tafetán de Indias: Gro de Indias, también llamado gro de Londres, es un tafetán de dos tramas alternativas de grosor desigual. El efecto de acanalado se obtiene mediante el empleo de dos urdimbres de diferentes diámetros y dos tramas de diámetro distinto. El acanalado viene producido en la cara delantera del tejido al pasar la urdimbre de mayor diámetro por encima de la trama gruesa[3125].
- Tara: Género rebajado en las mercancías debido a la caja o saco que lo contiene, donde vienen incluidos o cerrados[3126].
- Telar: Máquina que forma el tejido y lo enrolla a un cilindro[3127]. El tejedor puede optar por una gran diversidad de telares, desde los más primitivos hasta los más complejos[3128].
- Tejido: Pieza surgida del entrelazamiento flexible de dos órdenes de hilos perpendiculares entre sí, la trama y la urdimbre[3129]. El tejido varía según se ajusten los hilos de la urdimbre a dos o varios lizos y según se entrecrucen los ligamentos, lo que da lugar a diversas clases de "armuras"[3130] y, por tanto, tejidos de aspecto diferente[3131].
- Tejido de reps por efecto de trama: Tipo de tafetán donde la trama tiene mayor densidad o grosor que la urdimbre, que queda oculta, y el diseño se hace a partir de la trama[3132].
- Tejido de reps por efecto de urdimbre: Tipo de tafetán con la trama oculta por la urdimbre y el diseño corre a cargo de esta última. Para conseguir que la urdimbre predomine debe de tener mayor densidad o hilos más gruesos que la trama[3133].
- Tejido labrado: Textil decorado de forma más o menos compleja en el proceso de tejeduría, al combinar diferentes ligamentos. En su mayoría son polícromos,

---

[3124] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 863, 3.
[3125] SILKNOW. "Gro de Londres…
[3126] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1739, p. 226, 2.
[3127] NIÑO Y MAS, Felipa. *Op. Cit.*, p. 7.
[3128] FREDERIKSEN, Ninette. *Op. Cit.*, p. 16.
[3129] NIÑO Y MAS, Felipa. *Op. Cit.*, p. 7.
[3130] *Armura*: "Cf. Ligamento". CIETA. *Op. Cit.*, p. 3. En español "la palabra 'armura' conviene generalmente a un ligamento que forma dibujo pequeño para fondo". *Ibídem*. p. 25.
[3131] NIÑO Y MAS, Felipa. *Op. Cit.*, p. 7.
[3132] GILLOW, John; SENTANCE, Bryan. *Op. Cit.*, p. 81.
[3133] *Ibídem*. p. 78.

aunque también los puede haber monocromos, ya que su decoración depender de la intersección de los hilos de la trama y de la urdimbre, y no del color de estos. No hay que confundirlo con los tejidos lisos decorados por la utilización de hilos de diferentes colores, ni con aquellos decorados con posterioridad a la tejeduría, como el bordado, la impresión, el teñido o la pintura[3134].

- Tejido liso: Este sale del telar sin alguna decoración que haya sido realizada en el proceso de tejeduría, consecuencia de la variación de ligamentos. Estos pueden ser monocromos o polícromos, si se han utilizado hilos de diferentes colores en su trama y/o urdimbre. Desde un punto de vista técnico, la mayoría de los tejidos de rayas o cuadros son lisos, ya que la decoración es fruto de la alternancia de hilos de colores y no de los ligamentos[3135]. También pueden estar pintados, estampados o bordados, decoración para la que no necesitan hacer uso del telar.
- Teletón: Tela de seda, parecida al tafetán con cordoncillo menudo, de mucho más cuerpo y lustre[3136]. Equivale al gro de Tours[3137].
- Tercianela: Tela de seda semejante al tafetán, pero más doble y lustrosa[3138].
- Tercio: Género de cinta algo más ancha que el listón[3139].
- Terciopelo: Ligamento compuesto más complejo, de técnica dominante aunque su aparición sea mínimo, por lo que, a la hora de analizar un tejido, este tendrá prioridad en la denominación y la descripción. Textil lujoso cubierto de una densa capa de pelo. Para realizar el terciopelo se necesita un tejido de base, que puede ser en tafetán, sarga o raso. El terciopelo se obtiene con urdimbres suplementarias en las que se introducen varillas en forma de "U". Los hilos de la urdimbre se elevan alternativamente sobre la varilla de anchura variable. Estos se cortan cuando el tejido está avanzado y la urdimbre queda oculta. Luego se retira la varilla y se repite la operación[3140].
- Terciopelo al sable: Ejemplo labrado que tras ser tejido se seccionan bastas de trama o de urdimbre con un cuchillo afilado pasado por debajo[3141].

[3134] BENITO GARCÍA, Pilar. "Textiles…, p. 150.
[3135] *Ibídem*. p. 149.
[3136] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 871, 1.
[3137] CIETA. *Op. Cit.*, p. 19.
[3138] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 875, 2.
[3139] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1739, p. 253, 2.
[3140] GILLOW, John; SENTANCE, Bryan. *Op. Cit.*, p. 96.
[3141] CIETA. *Op. Cit.*, p. 44.

- Terciopelo anillado, rizado o de rizo: Terciopelo liso o labrado de una o varias urdimbres de pelo con repeticiones paralelas a la trama muy unidas y formadas por una serie de bucles yuxtapuestos[3142].
- Terciopelo cincelado: Tipología labrada formada por una o varias urdimbres de pelo, cuyos efectos del terciopelo cortado son más elevados que los del rizado[3143].
- Terciopelo cordado: Género liso o labrado con superficie cubierta de pelusilla conformada por una o varias urdimbres de pelo, sobre un tejido base y seccionada por igual[3144].
- Terciopelo de dos o más altos: Caso labrado compuesto de una o varias urdimbres de pelo con dos o más alturas de terciopelo rizado o cortado[3145].
- Terciopelo por trama o pana: Generalmente de algodón, se obtiene después de ser tejido por corte mecánico o manual de las bastas de trama destinadas a producir el pelo[3146].
- Terciopelo recamado: Modelo labrado de una o varias urdimbres donde los efectos del terciopelo rizado son más elevados que los del cortado[3147].
- Tisú: La palabra tisú hace referencia a una "tela de seda entretejida con hilos de oro o plata que pasan desde el haz al envés"[3148]. Tisú viene del francés *tissu* y su significado no es otro que tejido. Lo correcto sería hablar de lama o *lamé*, que sería el verdadero neologismo calcado de la lengua francesa.
- Torzal: Cordoncillo hecho de varias hebras torcidas[3149].
- Trama: Hilos perpendiculares a la urdimbre, extendidos en sentido horizontal, que van de orillo a orillo[3150].
- Tramas suplementarias continuas: También llamadas tramas flotantes, no forman parte del tejido básico, cumplen una función estrictamente decorativa, no son parte esencial de la estructura y van de orillo a orillo. Cuando se añaden tramas supletorias hay que conseguir que estas aparezcan y desaparezcan

[3142] *Ibídem*. p. 45.
[3143] *Ibíd*., p. 44.
[3144] *Ibíd*., p. 44.
[3145] *Ibíd*., p. 44.
[3146] *Ibíd*., pp. 30 y 44.
[3147] *Ibíd*., p. 45.
[3148] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. "Tisú". En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/?id=Zsjsq7a (04.06.2019).
[3149] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1739, p. 309, 1.
[3150] NIÑO Y MAS, Felipa. *Op. Cit.*, p. 7.

flotando sobre los hilos del fondo en los puntos deseados. Del mismo modo que queda flotando en la cara de la tela, por el reverso también quedan sueltas, aunque se pueden ir enlazando periódicamente para mantener la integridad de la estructura[3151].

- Tramas suplementarias discontinuas: Ver *espolinado*.
- Trencillos: Cinta de plata u oro, guarnecida de piedras, que se pone para adorno[3152].
- Urdimbre: Hilos perpendiculares a la trama, colocados de un extremo a otro del telar en sentido vertical formando la longitud de la pieza[3153].
- Urdimbres suplementarias continuas: Urdimbres que no forman parte del tejido básico, cumplen una función estrictamente decorativa, no son parte esencial de la estructura y van de orillo a orillo. Cuando se añaden urdimbres supletorias hay que conseguir que estas aparezcan y desaparezcan flotando sobre los hilos del fondo en los puntos deseados. Del mismo modo que queda flotando en la cara de la tela, por el reverso también quedan sueltas, aunque se puede ir enlazando periódicamente para mantener la integridad de la estructura[3154].
- Vaqueta: De cuero[3155].
- Velo: Tela delgada que cubre una cosa y se usa para ocultar lo que normalmente está a la vista por respeto[3156].
- «Verguilla»: Hilo metálico similar al de plata sobredorada o de su color, tirado sin seda[3157].

Colores

- Aceituna: Verde que puede ser aceituna claro u oscuro, como un gris verdoso[3158].
- Ala de cuervo: El negro "ala de cuervo" supuso un reto para el tintado de tejidos. En un intento por conseguir el color más intenso posible, se descubrió el palo de Campeche, en México. Su exclusividad solo estuvo al alcance de unos pocos

[3151] GILLOW, John; SENTANCE, Bryan. *Op. Cit.*, p. 85.
[3152] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la…*, 1739, p. 349, 2.
[3153] NIÑO Y MAS, Felipa. *Op. Cit.*, p. 7.
[3154] GILLOW, John; SENTANCE, Bryan. *Op. Cit.*, p. 85.
[3155] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la…*, 1739, p. 421, 1. Normalmente hemos obviado las piezas realizadas con este material por no ser de seda, pero es importante tenerlo en este glosario pues la presencia de este término en los inventarios es constante.
[3156] *Ibídem*. p. 437, 1.
[3157] TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con…*, 1788, p. 783, 1.
[3158] ABAD ZARDOYA, Carmen. "Ratas, cenizas y…", p. 34.

privilegiados, como la corte española, que lo tomó como un símbolo después de ser descubierto en sus colonias[3159].

- Alto: Al contrario que el bajo, el color alto es superior, excelente[3160].
- Amarillo
- Amusco: Marrón[3161]. Lo mismo que musco. De color pardo oscuro[3162].
- Azul
- Bajo: Puede referirse a un color ordinario y vulgar, de poca estimación[3163].
- Blanco
- Café: Marrón muy oscuro[3164].
- Caña: Color entre beis y tostado[3165].
- Carmesí: Rojo intenso equivalente al carmín[3166].
- Corteza: Se refiere al color de la corteza del árbol, un marrón claro y grisáceo.
- Encarnado/a: Lo mismo que rojo[3167].
- Escarolado: De color pálido y amarillo blanquecino, como el de una escarola cuando está madura. A veces lo llaman pajizo claro[3168].
- Esmeralda: El verde de la piedra preciosa que lleva este nombre.
- Franciscano: Marrón del hábito de San Francisco[3169].
- Fuego: Color que combina, no mezcla, el rojo con el amarillo[3170].
- Grano de trigo: Un color tostado claro.
- «Gredellí»: Color de rosa seca, se usaba coloquialmente en el comercio de tejidos[3171].
- Hábito del Carmen: Marrón de tonalidad bermejiza[3172].
- Hoja de olivo: Verde oliva.
- Lluvia: Azul plateado.

[3159] DESCALZO LORENZ, Amalia. *La moda cortesana*…
[3160] Al contrario que el bajo, el color alto es superior, excelente. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1770, p. 206, 2.
[3161] ABAD ZARDOYA, Carmen. "Ratas, cenizas y…", pp. 24 – 25.
[3162] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 641, 2.
[3163] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1726, p. 580, 1. También puede decirse del estilo opuesto al sublime. TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con*…, 1786, p. 206, 2.
[3164] ABAD ZARDOYA, Carmen. "Ratas, cenizas y…", p. 24.
[3165] *Ibídem*. p. 30.
[3166] *Ibíd*., p. 32.
[3167] *Ibíd*., p. 32.
[3168] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 426, 2.
[3169] ABAD ZARDOYA, Carmen. "Ratas, cenizas y…", p. 25.
[3170] *Ibídem*. p. 33.
[3171] TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con*…, 1787, p. 237, 2.
[3172] ABAD ZARDOYA, Carmen. "Ratas, cenizas y…", p. 25.

- Limón: Tipo de amarillo.
- Loza: Color del barro fino y lustroso, con el que se fabrican platos, fuentes y escudillas[3173].
- Morado
- Moreno: Oscuro.
- Negro
- Oliva: Verde oliva. Mismo color que "hoja de olivo".
- Oro
- Pajizo: Amarillo pálido[3174].
- Pañuelos: Blanco roto.
- Pasa: Color uva tinta, entre morado y magenta, pero muy oscuro, casi negro.
- Perla: Gris extraordinariamente claro o blanco grisáceo y brillante[3175].
- Plata
- Pizarra: Azulada que tira a negra[3176].
- «Pompadour»: Hace alusión a *madame* de Pompadour, aunque desconocemos a qué color se refería pues el término solo aparece en los diccionarios decimonónicos para referirse a la duquesa–marquesa, pero casi seguro se trataría de una tonalidad pastel, de moda en su tiempo.
- Porcelana: Blanco mezclado con azul[3177].
- Punzo: Color de fuego muy vivo[3178].
- Rata o piel de rata: Gris cecina muy oscuro, casi negro[3179].
- Rosa
- San Antonio: Marrón como el del hábito franciscano.
- Tabaco: Marrón más claro que el "chocolate" y el "café"[3180].
- Talco: Blanco.
- Verdeceledón: Verde claro[3181].
- «Verdegai»: Verde esmeralda, alegre[3182].

[3173] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 433, 2.
[3174] ABAD ZARDOYA, Carmen. "Ratas, cenizas y…", p. 30.
[3175] *Ibídem*. p. 26.
[3176] TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario con las*…, 1788, p. 150, 1.
[3177] ABAD ZARDOYA, Carmen. "Ratas, cenizas y…", p. 26.
[3178] TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario con las*…, 1788, p. 251, 2.
[3179] ABAD ZARDOYA, Carmen. "Ratas, cenizas y…", p. 39.
[3180] *Ibídem.* p. 24.
[3181] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. "Verdeceledón…".
[3182] TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con*…, 1788, p. 781, 1.

- Verde mar: Verde claro azulado.
- Violeta
- Yerba: Verde
- Plomo: Gris oscuro levemente azulado[3183].

II. INDUMENTARIA

- Basquiña: El término aparece por primera vez en 1591 y, tanto en esta ocasión como en las siguientes, se limita a decir que es una falda femenina[3184]. Tendremos que esperar a 1726 para encontrar una definición más concreta, en la que se dice que es una prenda femenina desde la cintura hasta el suelo, con pliegues, que hechos en su parte superior forman la cintura y por la parte interior tienen mucho vuelo, se dispone encima del guardapiés o brial y demás ropas, y algunas tienen por detrás una falda que arrastra[3185].
- Bata: Prenda propia de hombres y mujeres. Las había de diversas hechuras, telas y colores para estar abrigados pero visibles dentro de la cama o la casa[3186]. Las mujeres la solían llevar corta, pero si la usaban para salir a visitas o funciones era larga con cola[3187]. Probablemente esa definición es la que ha hecho que en España denominemos "bata" al vestido "a la francesa" o *robe à la française*. Este mismo uso del término ha dado lugar a que se hable de "media bata" al jubón abierto con faldones, que en los documentos de archivo hace referencia a la bata de casa que llega solamente un poco más abajo de la cintura con faldillas[3188].
- *Banyan*: Bata realizada con tejidos de seda labrados ricamente decorados y costosos. La palabra, de origen inglés, se corresponde con lo que los franceses denominan *robe de chambre*. Esta lujosa bata está inspirada en los ropajes persas y de Asia oriental y es muy parecida al caftán otomano, pues ambos llegan hasta el suelo, son abiertos por delante, a no ser que los cierres con una faja, y las mangas son anchas[3189].

[3183] ABAD ZARDOYA, Carmen. "Ratas, cenizas y…", p. 39.
[3184] PERCIVAL, Richard. *Bibliothecae Hispanicae pars altea. Containing a Dictionarie in Spanish, English and Latine*. Londres: John Jackson y Richard Watkins, 1591, p. 29, 2.
[3185] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1726, p. 569, 1.
[3186] *Ibídem*. 572, 1.
[3187] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1770, p. 457, 2.
[3188] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1822, p. 109, 3.
[3189] VV.AA. *Fashion forward. Trois*…, p. 26.

- Bohemio: Capa con vuelo y los bordes delanteros vueltos para mostrar el forro[3190].
- Brahones: Especie de hombreras que sobresalían por los hombros en la ropilla[3191].
- Brial: Falda de seda o tela rica, como rasos, brocados de seda, oro o plata, ajustada a la cintura y caída de forma circular hasta los pies, de tal modo que cubre todo el medio cuerpo y por cuya razón también se llama guardapiés o tapapiés[3192].
- Cabriolé: Capa escarolada con remate de piel que le llega hasta las rodillas, abierta por delante con abertura para los brazos, más rica que la manteleta[3193].
- Calzas: Encontrado como "calças", su acepción más extensa es una traducción del italiano *brache* (calzas), "como las que usan en España"[3194]. Se refiere a "ciertos calzones angostos atados en la cintura con muchas agujetas"[3195]. Cubren los muslos por encima de la rodilla[3196].
- Calzón: Prenda del traje del hombre que cubre desde la cintura hasta la rodilla, dividido en dos piernas y cada uno tapa un muslo. Los hay de diferentes hechuras[3197].
- Camisa: Vestidura de lienzo con cuello y manga, fabricada normalmente en lino, que se pone en el cuerpo pegado a la piel, siendo la base de las demás capas de ropa. Suele hacerse también de lienzo de cáñamo[3198].
- Cañones: Un par de medias de seda de gala, que usaban los hombres, muy largas y ajustadas, y que hacían unas arrugas en las piernas[3199].
- Capa: Abrigo de hechura circular con capilla aplastada[3200].
- Casaca: Prenda generalmente masculina con mangas hasta las muñecas, con faldillas hasta la rodilla y botones, dispuesta sobre la chupa. También la usan las

---

[3190] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Apuntes de moda…, p. 85.
[3191] DESCALZO LORENZO, Amalia. "La moda en…, pp. 485 – 502.
[3192] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1726, p. 681, 1.
[3193] LEIRA SÁNCHEZ, Amelia. "El vestido y…, p. 209.
[3194] FRANCIOSINI FLORENTÍN, Lorenzo. *Vocabulario español-italiano, ahora nuevamente sacado a la luz […]. Segunda parte*. Roma: Iuan Pablo Profilio, a costa de Iuan Ángel Rufineli y Ángel Manni, 1620, p. 125, 2.
[3195] TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con*…, 1786, p. 320, 1.
[3196] PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la. "La moda civil…, p. 76.
[3197] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 178, 3.
[3198] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 94, 2.
[3199] *Ibíd*., p. 132, 2.
[3200] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Apuntes de moda…, p. 85.

mujeres con mangas más cortas y faldillas. Su morfología ha variado mucho según las modas, habiendo multitud de hechuras[3201].

- Chupa: Prenda destinada a cubrir el tronco del cuerpo, con cuatro faldillas de la cintura para abajo y con mangas ajustadas a los brazos, se dispone debajo de la casaca y se diferencia del jubón en las faldillas más largas[3202].
- Capuchina: Chupa de tela rica, cuya espalda y mitad de las mangas se hacen de lienzo u otra tela ligera. Su nombre viene de los remiendos del hábito capuchino[3203].
- Corsé: Especie de cotilla. El término es introducido del francés[3204].
- Cotilla: Prenda femenina antecesora del corsé, presente en las arcas desde el siglo XVI y durante las siguientes centurias, que consistía en un cuerpo corto, del pecho a la cintura, muy ajustado y emballenado, que se llevaba sobre la camisa y bajo el jubón, hasta que apareció el jubón emballenado, que propició prescindir él[3205]. Curiosamente aparece por primera vez en el diccionario de 1729. De ella decían que es una prenda interior sin mangas hecha con dos telas, confeccionada con seda o lienzo, embutida con ballenas y pespuntada, sobre la cual las mujeres se ponían el jubón o casaca, ajustada al cuerpo desde los hombros hasta la cintura con un cordón en la espalda[3206].
- Deshabillé/Desabillé: Prenda femenina de uso interior o cama, compuesto de media bata con mangas hasta la muñeca y zagalejo de la misma tela[3207].
- Falda: Parte inferior del jubón, desde la cintura hasta abajo, como la basquiña o el brial[3208].

[3201] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 209, 2.
[3202] AYALA MANRIQUE, Juan Francisco. *Tesoro de la Lengua Castellana. En que se añaden muchos vocablos, etimologías y advertencias sobre el que escribió el doctísisimo Sebastián de Cobarruvias. Empeçóse esta obra a 8 de mayo, día de la aparición de S. Miguel, del año de 1693*, 1729, p. 438. BNE, manuscrito Ms. 1324 (s. XVIII). REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 226, 2.
[3203] Chupa de tela rica, cuya espalda y mitad de las mangas se hacen de lienzo u otra tela ligera. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 154, 2.
[3204] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 283, 1.
[3205] VV.AA. *Moda. Historia y*…, p. 441.
[3206] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 645, 2. En la descripción hemos añadido algunos detalles que aparecen en las definiciones posteriores, aunque como podemos comprobar aún en el siglo XVIII se habla de ella como una prenda para colocar sobre la camisa y ajustar el cuerpo bajo el jubón.
[3207] ALMEDA MOLINA, Elena. *El léxico de la indumentaria en el siglo XVIII: análisis comparativo entre el Diccionario de Autoridades y el Diccionario castellano con la voces de ciencias y artes de Esteban de Terreros y Pando* [Tesis doctoral. Directora: María Isabel Montoya Ramírez. Departamento de Lengua Española. Curso académico 2015/2016], Granada: Universidad de Granada, 2015, pp. 262 – 263.
[3208] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 462, 1.

- Ferreruelo: Capa con cuello vuelto[3209].
- Frac: Chaqueta masculina que por delante es corta y por detrás se prolonga en dos largas colas o faldones[3210].
- Golilla: Proviene del cuello de lechuguilla, que en la primera década del siglo XVII llegó a su máxima expresión y que, a partir de entonces, vivió una reducción hasta ser sustituido por el "cuello español de golilla", un soporte de cartón forrado de seda negra que sustentaba la valona, un cuello de lienzo[3211].
- Gorguera: Pieza que en España era de tul, cubría el pecho y el cuello de forma cerrada, y se remataba en esta parte con la lechuguilla[3212].
- Greguescos: Lo mismo que calzón[3213].
- Guardainfante: Cierto artificio muy hueco, hecho de alambres con cintas, que se ponían las mujeres en la cintura y sobre él ponían la basquiña[3214].
- Guardapiés: Lo mismo que el brial[3215].
- Jarretera: Especie de liga con su hebilla que se ataba y afianza la media y el calzón por el jarrete, es decir, la parte alta de la pantorrilla hacia la corva[3216].
- Jubón: Como prenda masculina es muy temprana, de hecho Nebrija en 1495 ya la cita en su diccionario[3217]. Esta cubría el busto de los hombres sobre la camisa, podía ir armada y con relleno, y se colocaba bajo la ropa o ropilla, la prenda de encima. A partir del siglo XVI formó parte de las arcas femeninas, junto con la falda. En esa mima centuria apareció el llamado jubón "encotillado", que unía las características de la cotilla al jubón, de tal modo que se trataba ya de una prenda exterior, ricamente decorada, emballenada, con mangas y colocada directamente sobre la camisa, sin necesidad de cotilla[3218]. La descripción más extensa encontrada en los diccionarios históricos se da a partir de 1734, cuando

[3209] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Apuntes de moda…, p. 85.
[3210] VV.AA. *Moda. Historia y*…, p. 445.
[3211] PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la. "La moda civil…, p. 78.
[3212] PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la. "La moda civil…, p. 68.
[3213] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 79, 1.
[3214] *Ibídem*. p. 88,2.
[3215] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 89, 1.
[3216] *Ibídem*. p. 318, 1.
[3217] NEBRIJA, Antonio de. *Vocabulario español-latino*. Salamanca: Impresor de la Gramática castellana, 1495, p. 114, 1.
[3218] VV.AA. *Moda. Historia y*…, p. 448. El presente libro no aclara que el jubón lleve mangas, y no le falta razón, pues las mangas eran postizas y se unían por hombro Si bien, hemos preferido sintetizar esta descripción, puesto que el resultado del jubón, y así lo dicen los inventarios de la época, incluía las mangas.

recalca que se trata de una vestidura de medio cuerpo superior con mangas, ceñido y ajustado al cuerpo, con faldillas cortas[3219].

- Justillo: Se cita por primera vez en el diccionario de 1705, aunque apenas da detalles[3220]. En 1734 se dice de ella que es una prenda interior ajustada al cuerpo superior a modo de jubón, de quien se diferencia en no tener mangas[3221]. En cuanto a morfología era similar a una cotilla, pero sin ballenas[3222].
- Lechuguilla: Tipo de cuello decorativo que se hacía con lienzo o tela de Holanda, que al estar fruncido formaban unas ondas similares a las hojas de lechuga[3223].
- Mantua: Vestido de moda en Versalles a partir de 1670, compuesto de basquiña sin armazón interior y jubón de largos faldones recogidos por detrás con cola. El vestido debe su nombre a la ciudad italiana de Mantua, donde se tejían riquísimas telas labradas.
- Petillo: Peto pequeño. Normalmente se llama a un pedazo de tela cortado en triangulo, que las mujeres usaban por adorno delante del pecho, y así se solía llamar también la joya hecha con la misma forma[3224].
- Peto: Adorno o vestidura que se pone en el pecho para entallarse. Tela que suele ser bordada, curiosa y casi triangular, que se ponen las mujeres en el pecho encima de la cotilla o justillo[3225].
- Pollera: El brial o guardapiés que las mujeres se ponían sobre el guardainfante en el siglo XVII, encima de la cual se asentaba la basquiña[3226].
- Redingote: Especie de sobretodo que se ponía en lugar de la capa[3227].
- Ropilla: Vestidura corta colocada encima del jubón, aunque cubría la parte superior del calzón, con brahones, de la que pendían unas mangas sueltas o perdidas y quedaba ajustada al medio cuerpo con botones[3228].
- Ruedo: Cinta que bordea los vestidos interiormente[3229].

[3219] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 324, 1.
[3220] SOBRINO, Francisco. *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa*. Bruselas: Francisco Foppens, 1705, p. 223, 3.
[3221] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 337, 2.
[3222] PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la. "La moda civil…, p. 72.
[3223] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 376, 1.
[3224] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1737, p. 246, 2.
[3225] TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con*…, 1788, p. 118, 2.
[3226] VV.AA. *Moda. Historia y*…, p. 454.
[3227] *Ibídem*. p. 311, 1.
[3228] DESCALZO LORENZO, Amalia. "La moda en…, pp. 485 – 502.
[3229] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1737, p. 651, 1.

- Sacristán: Armazón similar al verdugado, con redondel alrededor de la cintura y otro en la parte de abajo, ambos unidos por cintas. En total tenían cinco o seis aros que sostenían la falda[3230].
- Saya: Vestido propio del siglo XVI compuesto de cuerpo y falda con cola. Aparece por primera vez en el diccionario de 1505, aunque su presencia en las arcas femeninas es anterior. El término varió su acepción en función de la centuria en la que se diese[3231].
- Tontillo: Con la acepción que nos interesa aparece a partir de 1739, donde se dice que es una especie de faldellín o guardapiés, usado por las mujeres, conformado a base de aros de ballena u otro tipo de material, puestos a trechos, para que ahueque la falda y que antiguamente llamaban guardainfante[3232].
- Tudesco: Capa con mangas que servían de adorno, porque se colocaba sobre los hombros sin meter los brazos[3233].
- Vaquero: El léxico sobre indumentaria del siglo XVIII se refiere a él como sinónimo de la *robe à l'anglaise* o vestido "a la inglesa". De acuerdo a los inventarios de la época, el vaquero es un vestido exterior, que cubre todo el cuerpo, y se estrecha con una abertura atrás en lo que hace las funciones de jubón. Además, hace hincapié en su uso habitual para niños[3234]. Este es anterior a la *robe à l'anglaise*, pues aparece citado por primera vez en 1495 por Nebrija[3235].
- Verdugado: Fue el primer artilugio para ahuecar la falda de la mujer, creado en 1468[3236]. Este era una falda interior a la que se le cosían aros de mimbre verdes, llamados verdugados, forrados de tela, con mucha presencia durante el reinado de Carlos V[3237].
- Vestido: Conjunto de ropas que cubren el cuerpo masculino (casaca, chupa y calzón) y femenino (basquiña y casaca)[3238].

[3230] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Vestirse a la…, p. 126.
[3231] ALCALÁ, Fray Pedro de. *Vocabulista arábigo en letra castellana. En Arte para ligeramente saber la lengua arábiga*. Granada: Juan Varela, 1505, p. 458. VITTORI, Girolamo. *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española*. Ginebra: Philippe Albert & Alexandre Pernet, 1609, p. 551, 1.
[3232] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1739, p. 297, 1.
[3233] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Apuntes de moda…, p. 85.
[3234] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 827, 3.
[3235] NEBRIJA, Antonio de. *Op. Cit.*, p. 197, 1.
[3236] DESCALZO LORENZO, Amalia. "Vestirse a la…, p. 110.
[3237] PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la. "La moda civil…, p. 68.
[3238] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1739, p. 468, 2.

- Zagalejo: Guardapiés interior que usan las mujeres de inmediato a las enaguas[3239].

III. DECORACIÓN

- Araña: Lámpara fabricada en metal, madera, vidrio o cristal, con muchas luces, cubiertas de tela en la parte superior[3240].
- Bizarrías: Lucido, galán, espléndido y muy adornado[3241].
- Bufetillo/bufete: Tocador de mujeres[3242]. Mesa para estudiar y escribir[3243].
- Cama: También llamada lecho[3244], con su colchón, sábanas, cobertores y almohada.
  - Almohada: Funda de lienzo, seda, cuero u otra cosa semejante, que llena de plumas, lana o algodón sirve para sentarse con blandura y conveniencia, o para recostar la cabeza en la cama[3245].
  - Colchón: También llamado jergón, se componía de una funda gruesa que se rellenaba de paja, atocha o cortaduras de papel[3246].
  - Colgadura de cama: Conjunto de textiles con que se adorna y abriga la cama, que puede incluir el dosel, con su cielo, cenefas, testero y cortinas, la colcha o sobrecama, la telliza y el rodapié[3247].
    - Cielo de cama: Parte superior de la colgadura o dosel, hecha a medida de lo ancho y largo de la cama, que sirve como de techo para cubrirla, y se pone sobre cuatro pilares o pendiente de cuatro cordones o hierros que se aseguran en las vigas del techo de la pieza[3248].
    - Colcha: Cobertura que se echa en la cama sobre los cobertores y sábanas para el abrigo y adorno. Se hace con algodón u otro material delicado embutido entre dos telas pespuntadas de varias labores.

[3239] *Ibídem*. p. 549, 1.
[3240] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1726, p. 370, 1.
[3241] *Ibídem*. p. 612, 2.
[3242] *Ibíd*., p. 708, 2.
[3243] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1770, p. 544, 1.
[3244] *Ibídem*. p. 82, 1.
[3245] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1726, p. 233, 2.
[3246] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1739, p. 538.
[3247] Según el diccionario, solo incluiría las cortinas, las cenefas y el cielo pero, si atendemos a la documentación de archivo, veremos que el concepto abarca todas las piezas del lecho confeccionadas con tejidos ricos. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 241, 3.
[3248] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 344, 2.

También se les llama a aquellas que se hacen de "cotonia", damasco u otros tejidos que suelen bordarse con seda, plata y oro[3249].

- Dosel: Techumbre para engalanar la cama con cielo sobre bastidor, cenefa en la parte delantera y a los lados, también llamada caídas o goteras, y una cortina en la trasera que iría apegada a la pared llamada colgadura. Además podía añadir cortinas a los lados e incluso en la parte delantera. Se hacía con terciopelo, damasco u otra tela de gran riqueza, estaba guarnecido con galón, flecos o rapacejos y a veces estaba bordado en plata, plata sobredorada y/o sedas[3250]. Según el tipo de dosel identificaremos varios tipos de cama[3251]:
  - De cuatro pilares: Tienen un dosel del tamaño del lecho[3252].
  - Imperial: El dosel es un voladizo sobre la cama fijado a la pared con tirantes y colgaderos de hierro[3253].
  - De pabellón: Con dosel circular y colgaduras plegadizas[3254].
  - A la polonesa: Tiene un dosel erigido con soportes de hierro curvado y el cielo es como una cúpula[3255].
- Rodapié: Cubría los pies de la cama[3256].
- Sobrecama: Cubierta que se pone sobre las sábanas y cobertores, para abrigo y decencia de la cama[3257].
- Telliz o telliza: Cubierta para la cama sobrepuesta para "mayor decencia, limpieza y respeto"[3258].

- Mosquitero/a: Pabellón o colgadura de cama, hecho de gasa, para impedir que entren o lleguen a molestar los mosquitos[3259].

- Catre: Más pequeño que la cama[3260], para dormir una sola persona[3261].
  - De doblar: Con pilares para colgadura[3262].

[3249] *Ibídem*. pp. 406, 2 y 407, 1.
[3250] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1732, p. 340, 2.
[3251] LÓPEZ CASTÁN, Ángel. "La ebanistería madrileña…, p. 136.
[3252] *Ibídem*. p. 136.
[3253] *Ibíd*., p. 136.
[3254] *Ibíd*., p. 136.
[3255] *Ibíd*., p. 136.
[3256] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1739, p. 629.
[3257] *Ibídem*. p. 127, 1.
[3258] *Ibíd*., p. 238.
[3259] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 615, 2.
[3260] LÓPEZ CASTÁN, Ángel. "La ebanistería madrileña…, p. 136.
[3261] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 208, 1.
[3262] LÓPEZ CASTÁN, Ángel. "La ebanistería madrileña…, p. 136.

- En forma de canapé: Con colgadura en pabellón[3263].
- De tijera: Plegable[3264].

- Cenefa: Generalmente se llama así a todo lo que sirve de orla, margen o circunvalación exterior, que adorna y guarnece el cuerpo principal, como las colgaduras[3265].
- Cojín: Especie de almohada para sentarse o arrodillarse[3266].
- Colgadura: Aquellos tejidos con los que se adornaban y cubrían las paredes, tanto en interiores como en exteriores[3267]. Su uso fundamental es el entelado de paredes[3268]. Para llevar a cabo esta decoración se partía de una superficie encalada. Primero se disponía un lino grueso hasta el comienzo del zócalo. Después se tendía la colgadura de arriba a abajo estirada al máximo y amarrada a la pared con puntas. Seguidamente se embellecía la parte apuntalada con la banda. Finalmente la cenefa se cosía al tejido con una aguja curva, previamente afianzada con puntas por el filo inferior y cubierta con la moldura de la pared[3269]. También es una palabra genérica para referirse a todos aquellos textiles empleados para decoración que cuelgan, como los que se colocan en balcones[3270].
- Cortina: Paño grande hecho de tejidos de seda, lana, lino u otro género, con que se cubren y adornan las puertas, ventanas, camas y otras cosas[3271].
  - Abrazadera: Cordón con borla o pieza de tela que podía estar guarnecida y que servía para recoger las cortinas[3272].
  - Cenefa: Lista que se pone en la parte superior de las cortinas, de la misma tela, y a veces de otra distinta, que sirve de adorno, para que no se vean las varillas, sortijas, cintas y clavos que se cuelgan[3273]. Hoy la denominaríamos

[3263] *Ibídem*. p. 136.
[3264] *Ibíd*., p. 136.
[3265] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 265, 2.
[3266] TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con*…, 1786, p. 455, 1.
[3267] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 413, 1.
[3268] JUNQUERA Y MATO, Juan José. *La decoración y*…, p. 23.
[3269] Como becario del Departamento de Conservación, adscrito a la Dirección de Colecciones Reales, de Patrimonio Nacional (2016 – 2017), esta explicación fue dada por la conservadora del Palacio Real de Madrid, Pilar Benito García, especialista en textiles decorativos.
[3270] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 413, 1.
[3271] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 631, 2.
[3272] AMARO MARTOS, Ismael. "Textiles para la…, p. 146.
[3273] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 265, 2.

guardamalleta[3274]. Su forma es similar a la de las almenas, por eso a su figura se le decía almenilla[3275].

- Cortinaje: Conjunto de cortinas[3276].

- Estrado: Conjunto de alhajas que sirven para cubrir o adornar el lugar o pieza donde se sientan las señoras para recibir las visitas, compuesto de alfombra o tapete, almohadas, taburetes y sillas bajas[3277].
- Muebles de asiento, tapizado o de red[3278]: En tiempos de Luis XIV y Luis XV los había "a la reina", con respaldo plano, o "de cabriolé", con forma suavemente cóncava[3279]. Este a su vez puede ser ovalado o en *chapeau*, más cuadrado[3280].
  - Banqueta: Asiento pequeño de tres patas[3281].
  - Canapé: Equivaldría a nuestro sofá moderno[3282], pero a diferencia de este, deja partes sin tapizar donde se ve la madera[3283], y se utilizaba tanto para sentarse como para acostarse[3284].
  - Otomana o duquesa: También llamada cómoda de dormir la siesta. Sillón con respaldo curvo hasta llegar a los reposabrazos, con asiento alargado para poder extenderse[3285].
  - Silla: Era exclusivamente el asiento sobre cuatro pies con su respaldo y dos reposabrazos[3286], también llamada silla de brazos[3287].
  - Silla poltrona: Silla con brazos más baja que la común, pero de más magnitud. Suele tener unos hierros con varias muescas, para dejar caer el respaldo todo lo que se quiere, para mayor comodidad de la persona que se recuesta en ella, sea para dormir o descansar[3288]. Similar a la *bergère*

[3274] AMARO MARTOS, Ismael. "Textiles para la…, p. 146.
[3275] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1770, p. 190, 1.
[3276] TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con*…, 1786, p. 536, 2.
[3277] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1732, p. 644, 1.
[3278] LÓPEZ CASTÁN, Ángel. "La ebanistería madrileña…, p. 134.
[3279] *Ibídem*. p. 136.
[3280] MATEOS MARTÍN, Mario. [Entrevista personal…
[3281] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 130, 1.
[3282] LÓPEZ CASTÁN, Ángel. "La ebanistería madrileña…, p. 134.
[3283] CORDERO VALDÉS, Elena. *Op. Cit.*, pp. 2 – 3.
[3284] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 183, 2.
[3285] LÓPEZ CASTÁN, Ángel. "La ebanistería madrileña…, p. 135.
[3286] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 841, 2.
[3287] LÓPEZ CASTÁN, Ángel. "La ebanistería madrileña…, p. 134.
[3288] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1783, p. 856, 2.

francesa. Equivaldría al sillón de ahora, con los costados y el respaldo tapizados[3289].

- Sillón: Silla grande. En Andalucía dan este nombre a las sillas comunes que se encuentran en las salas[3290].
- Sitial: Correspondería al actual taburete[3291].
- Taburete: Como una silla pero sin brazos, y el respaldo para reclinarse es más estrecho[3292]. Hoy lo denominaríamos silla[3293].

- Sobremesa: Cubierta que se pone encima de la mesa por decencia, limpieza o comodidad[3294].
- Tapicería: Hace referencia al "agregado, o juego de tapices, que componen una historia", de este resalta modo su carácter historiado[3295]. Las fuentes de archivo del siglo XVIII destacan que las "tapicerías" equivalen a los tapices, de ahí que en las descripciones de estas piezas se explique brevemente las historias reflejada. El encargado de fabricar los tapices historiados era el tapicero[3296]. No debemos confundirlo con lo que actualmente identificamos como tapicería de un asiento.

Carruajes

Varios son los tipos de carruajes, aunque los de tracción animal coinciden en las siguientes partes:

- Almohadón: Almohada grande que se pone dentro de los coches sobre cada una de las arquillas[3297].
- Arquilla: Arca pequeña, lo que hoy sería el maletero[3298].
- Ballesta: Muelle en forma de arco, construido con varias láminas elásticas de acero superpuestas, utilizadas en la suspensión de vehículos[3299].

[3289] LÓPEZ CASTÁN, Ángel. "La ebanistería madrileña…, p. 135.
[3290] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1739, p. 115, 2.
[3291] LÓPEZ CASTÁN, Ángel. "La ebanistería madrileña…, p. 135.
[3292] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1739, p. 208, 1.
[3293] LÓPEZ CASTÁN, Ángel. "La ebanistería madrileña…, p. 135.
[3294] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1739, p. 191, 1.
[3295] *Ibídem*. p. 225.
[3296] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1739, p. 225.
[3297] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1770, p. 195, 2.
[3298] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1726, p. 398, 1.
[3299] MARTINS CRESPO, Patricia. *Op. Cit.*, p. 33.

- Bollón: Los clavos grandes dorados o estañados con que se adornan los tejadillos de los coches o furlones[3300].
- Brida: Las riendas con las que se frena al caballo o el freno en sí[3301].
- Caja: El armazón suspendido sobre los ejes. Está cubierta, tiene un cristal grande en la parte delantera y a los lados dos puertas con sus cristales. Dentro hay asientos con almohadones, revestidos todos ellos con ricos tejidos, donde había una capacidad de hasta cuatro personas[3302].
- Chasis: También llamado juego, es donde se asienta la caja, y se compone de un eje delantero y otro trasero de dos ruedas cada uno[3303].
- Cielo de coche: Parte interior del tejadillo del coche revestida de tela a gusto del dueño[3304].
- Estribo: Lo que se pone a los lados del coche, carroza o furlón, para subir o bajar de él. Normalmente se compone de barras o varillas de hierro, entre las que se asienta una tabla proporcionadamente larga y angosta para poner y afirmar el pie, y forma como una escalera sobre las varillas o barras de hierro que quedan cubiertas con las vaquetas, se fija y asegura en la madera de las puertas del coche o en las varas del furlón[3305].
- Ladillo: Cuero que se pone a los lados de los asiendo[3306].
- Mantilla: Adorno que cubre las ancas del caballo, correspondiente a las tapafundas para las pistolas[3307].
- Palomilla: Pieza de bronce, que por la parte superior es cóncava en forma de medio círculo, sobre el cual asienta y se mueve el eje de hierro que tienen algunas máquinas, en este caso el coche[3308].
- Pescante: En los coches es el asiento con almohadón, desde donde el cochero gobierna las mulas o caballos[3309].

[3300] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1726, p. 1726.
[3301] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1770, p. 532, 1.
[3302] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 236, 3.
[3303] MARTINS CRESPO, Patricia. *Op. Cit.*, p. 32.
[3304] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 344, 2.
[3305] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1732, p. 653, 2.
[3306] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1734, p. 347, 2.
[3307] *Ibídem*. p. 489, 1.
[3308] Pieza de bronce, que por la parte superior es cóncava en forma de medio círculo, sobre el cual asienta y se mueve el eje de hierro que tienen algunas máquinas. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1737, p. 98, 1.
[3309] *Ibídem*. p. 242, 1.

- Petral: Correa o faja que, cogida por ambos lados a la parte delantera de la silla de montar, ciñe y rodea el pecho de la cabalgadura[3310].
- Tachón: La tachuela grande, regularmente dorada o plateada, con que se adornan los coches[3311].
- Tejadillo: En los coches es la parte que cubre los estribos para resguardar del agua a los que van sentados[3312].
- Tirantes: Cuerdas o correas que, cogidas a las guarniciones de las mulas, sirven para tirar el coche[3313].
- Tiro: Lo mismo que tirante[3314].
- Vidrio: Todo aquello que se realiza con este material, en este caso las ventanillas[3315]. También los encontramos como cristales.

Los hay de diferentes tipos:

- Berlina: Tipo de carruaje con dos varas que unen los ejes que hay a los extremos. La caja se sujeta en estas dos varas a través de unas correas de cuero que salen de cada una de las esquinas y asienta en sus laterales sobre dos grandes correas de cuero tensadas por el "cric", un mecanismo enrollado situado en el juego trasero. Esto permitía una mayor suspensión, estabilidad y comodidad respecto a las carrozas habituales. La berlina incluía en sus extremos delanteros una curvatura que remplazaba el "cuello de cisne" propio de la *grand carrosse*[3316].
- Calesa: Carruaje compuesto de una silla de madera cubierto de piel, abierto por delante, sobre dos varas con ruedas y normalmente tirado por mulas[3317].
- Carroza: Coche grande ricamente vestido y adornado, que normalmente se hace para funciones públicas[3318].
- Coche: Especie de carro con cuatro ruedas, en el que cuelga una caja cubierta, con un cristal grande delante, y a los lados dos puertas con sus cristales. Dentro

[3310] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. "Petral…
[3311] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1739, p. 209, 1.
[3312] *Ibídem*. p. 235, 2.
[3313] *Ibíd*., p. 281, 2.
[3314] *Ibíd*., p. 282, 2.
[3315] *Ibíd*., p. 481, 2.
[3316] MARTINS CRESPO, Patricia. *Op. Cit.*, p. 33.
[3317] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 176, 2.
[3318] *Ibídem*. p. 201, 1.

de la caja hay asientos con sus almohadones, y normalmente se acomodan hasta cuatro personas[3319].

- Estufa: Carroza grande cerrada por todas las partes y con las puertas dispuestas de modo que cerradas no puede fácilmente entrar el aire, y la luz entra por los vidrios cristalinos que se ponen en ellas, y en la parte anterior[3320].
- Forlón: Como una carroza pero sin estribo[3321].
- Litera: Carruaje muy acomodado para caminar. Su forma es similar a la de la silla de manos, algo más prolongada, con dos asientos o un colchón para ir recostado. La llevan dos hombres, mulas o caballos, afianzadas las varas en dos grandes sillones[3322].
- Silla de manos: Asiento hecho de madera, con una caja cubierta en óvalo con disminución hacia abajo, forrado por dentro y en el exterior tiene alguna piel, tela o pintura. Tiene una puerta en la delantera con un gran cristal. Incluye dos varas fuertes y largas con el que pueden llevarlo los silleteros, con unos correones por los hombros[3323].
- Silla de posta: Carruaje de dos o cuatro ruedas, para el servicio de correos y de viajeros entre poblaciones[3324].
- Silla volante: Medio coche con un asiento en el que caben dos personas, puesto sobre dos varas, con dos ruedas y tirado por un caballo, con las puntas de las varas puestas sobre la silla[3325].

IV. RELIGIÓN

- Espolio: Bienes que quedaron por muerte de los prelados[3326].
- Pontifical: Conjunto de todos los ornamentos que usa el obispo para celebrar los oficios divinos[3327].
- Terno: Vestuario uniforme de los tres que celebran la misa mayor o asisten en esta a alguna función eclesiástica. Para cada fiesta de todos los días del año hay

[3319] *Ibíd.*, p. 236, 3.
[3320] *Ibíd.*, p. 451, 2.
[3321] MARTINS CRESPO, Patricia. *Op. Cit.*, p. 29.
[3322] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1783, p. 600, 3.
[3323] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1783, p. 856, 2.
[3324] "Silla de posta"…
[3325] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1780, p. 841, 3.
[3326] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1732, pp. 611, 1 – 611,2.
[3327] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1737, p. 2321, 2.

uno diferente[3328]. Los celebrantes son el oficiante y sus dos ministros, diácono y subdiácono. El terno eclesiástico consta de casulla y capa pluvial para el oficiante, y de dalmáticas para sus dos ministros[3329].

Ornamentos, insignias y vestiduras litúrgicas

- Alba: Nunca se confecciona con un tejido de seda labrado, pero es importante que conozcamos su tipología y uso. El alba es una túnica blanca larga hasta los pies y mangas largas y estrechas, usada por el diácono y el subdiácono. Por lo general es de lino, por eso también se la llama túnica línea. Al igual que la dalmática, podría tener *clavi*, una decoración añadida a la pieza en la parte superior, y *calliculae*, un recuadro de distintos tonos, en lugares como el pecho, puños y rodillas[3330].
- «Almuza» o muceta: Esclavina cerrada por delante con botones o corchetes, que se colocaba encima de la sobrepelliz en los oficios corales o para asistir a procesiones y sínodos, hecha de lana negra por lo general, con pieles interiores en invierno y raso en verano. Los canónigos la llevaban morada o de tonos similares, como el carmesí[3331]. No solo la hay en indumentaria religiosa, también en la civil.
- Amito: Prenda blanca que se introduce por la cabeza y cae por los hombros, hecho de lino y con una cruz en el centro. Los sacerdotes, diáconos y subdiáconos se lo ponen sujeto al cuello y la espalda con dos cintas[3332].
- Birrete o bonete: El español, el más característico, es un sombrero formado por cuatro piezas de paño, cosidas entre sí, que dan lugar a unas puntas o cuernos. Lo hay de distintos tejidos y colores, según quien lo lleve. Se utiliza en ceremonias litúrgicas no eucarísticas. Dentro del templo lo lleva el oficiante de procesiones, cantos de coro y predicación. Su uso está más justificado cuando más alto es el cargo[3333].

[3328] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1739, p. 257, 2.
[3329] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1925, p. 1163, 3.
[3330] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…, p. 258.
[3331] *Ibídem*. p. 282.
[3332] *Ibíd*., p. 263.
[3333] *Ibíd*., p. 279.

- Cáligas: Calzado de obispo, realizado con ricos tejidos y bordado en oro o incrustaciones de pedrería, que se llevaban con medias de punto, con hilo de seda o de un tejido de calidad[3334].
- Capa de viático: También llamado capillo para comulgar, es una capita abierta que en un principio era de color pero en el siglo XVIII se volvió blanca[3335]. Se usa para administrar el sacramento de la Eucaristía, sobre todo a los enfermos en peligro de muerte[3336].
- Capa: Tiene como función proteger del frío[3337]. Normalmente, se lucen abiertas o como mucho sujetas al cuello, y tienen vuelo.
- Capa pluvial: Suntuosa capa que se echa por los hombros y queda algo levantada por la parte de la nuca, se cierra a la altura del pecho por un broche que une las caídas, que son las bandas superiores de gran anchura que corresponden con el borde del ornamento. En la parte de la espalda tiene un capillo, un elemento decorativo que es como una pequeña capa insertada en la propia capa pluvial. Se viste encima del resto de ornamentos[3338]. Como pieza de ceremonia que es, se confecciona con telas muy lujosas, como ocurre con la casulla[3339]. Carece de un sentido concreto, más allá del boato. El sacerdote o el diácono celebrante de la liturgia la usan en procesiones, bendiciones, letanía y otras celebraciones[3340].
- Casulla: Ornamento que el sacerdote se coloca por encima del alba y en el centro por ambos lados tiene una banda central decorada[3341] que se llama orfrés o cenefa[3342], que suele ser de otro color en las más antiguas y tiene dos galones al canto, aunque sea del mismo tejido que los laterales[3343]. El dibujo de la parte trasera podía tener forma de cruz, aunque eso es más propio de la casulla gótica, la primitiva y la actual[3344]. Ya en el siglo XVI había asumido algunas modificaciones hasta alcanzar una forma casi trapezoidal, forma que conservará hasta segunda mitad del siglo XX[3345]; es la que denominamos "casulla de

[3334] *Ibíd*., p. 274.
[3335] *Ibíd*., p. 270.
[3336] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. "Viático…
[3337] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…, p. 281.
[3338] *Ibídem*. pp. 268 y 270.
[3339] ÁGREDA PINO, Ana María. "Indumentaria religiosa…, p. 118.
[3340] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…, p. 2269.
[3341] ÁGREDA PINO, Ana María. "Indumentaria religiosa…, p. 117.
[3342] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…, p. 265.
[3343] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1729, p. 265, 2.
[3344] ÁGREDA PINO, Ana María. "Indumentaria religiosa…, p. 118.
[3345] PICCOLO PACI, Sara. *Op. Cit.*, p. 148.

guitarra" o "casulla española", como eran conocida en Roma[3346]. Esta conserva la longitud medieval, tiende a cubrir los hombros, tiene una apertura oval para la cabeza, un corte paralelo por detrás y ligeramente curvo por delante que hace la forma de guitarra[3347]. La "galonería" solía ser de plata sobredorada y si era de encaje estamos ante una pieza de la segunda mitad del siglo XVIII[3348]. Se realiza con tejidos de gran calidad porque de esta manera se subrayaba la importancia de su uso[3349]. También la podían llevar diáconos y subdiáconos en Cuaresma[3350]. Simboliza la caridad y recuerda al manto púrpura que le pusieron a Cristo ante Pilatos[3351].

- Cíngulo: Cordón de cuyo extremo pende una borla[3352], sirve para ceñir el alba[3353] o cualquier otra túnica y es símbolo de castidad y pureza del sacerdote[3354].
- Collar o collarín: Pieza que acompaña a la dalmática que se coloca por la nuca del clérigo, que tiene forma recta por arriba y la zona inferior tiene la forma de los hombros, como si fuese un cuello de camisa, reforzado y de grandes dimensiones. De un extremo a otro tiene un cordón que acaba en borla[3355].
- Estola: También llamado "orario", tiene forma alargada y estrecha, rematada en los extremos con triángulos. La estola solo se ve en la nuca y en torno al cuello, así como sus extremos en la parte delantera inferior del alba porque, en el caso de obispos y presbíteros, va bajo la casulla. En los diáconos se ve en el lado derecho por la abertura de la dalmática. Este discreto asomar bajo la casulla o la dalmática es lo tradicional y correcto. Ciertamente cobra más protagonismo cuando no se viste con casulla o dalmática, pero lo que nunca es un complemento sobre estos[3356]. Según su colocación distingue jerarquías, de tal forma que el diácono la viste en diagonal, apoyada sobre el hombro izquierdo y juntando los dos extremos bajo el brazo derecho, mientras que el obispo deja

[3346] PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. *El arte del*…, p. 235.
[3347] FERRER GRENESCHE, Juan Miguel. "El vestido litúrgico…, p. 117.
[3348] BENITO GARCÍA, Pilar. "Casulla, estola, manípulo…, p. 122.
[3349] ÁGREDA PINO, Ana María. "Indumentaria religiosa…, p. 118.
[3350] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…, p. 266.
[3351] ÁGREDA PINO, Ana María. "Indumentaria religiosa…, p. 118.
[3352] *Ibídem*. p. 115.
[3353] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…, p. 260.
[3354] ÁGREDA PINO, Ana María. "Indumentaria religiosa…, p. 115.
[3355] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…, p. 256.
[3356] FERRER GRENESCHE, Juan Miguel. "El vestido litúrgico…, p. 116.

caer los dos extremos en paralelo y el sacerdote cruzados[3357]. Esta insignia se confecciona con el mismo tejido que la casulla y tiene una cruz en la parte central y otra en cada extremo[3358]. La estola es un signo de autoridad y dignidad, que el sacerdote porta como carga para la salvación de las alma por ser ministro de la Iglesia[3359]. La estola también alude a San Rabano Mauro (*Ca*. 776 – 856) como símbolo de pureza, la pertenencia a la Iglesia, la humildad y la meditación de la palabra[3360].

- Dalmática: Ornamento con forma de túnica, de grandes dimensiones, sin costuras en la parte inferior de la manga y en los laterales, que puede ser portado por el diácono y el subdiácono. También el obispo podía llevar en misas de pontifical dos dalmáticas, la superior llamada túnica y la inferior tunicela. En tiempo de penitencia, el diácono no lleva dalmática por ser considerada prenda de alegría, y en su lugar llevaba la planeta[3361]. La dalmática es considerada un símbolo de la justicia que debe acompañar a los clérigos[3362]. Las partes de la dalmática son:
  - Jabastros: Tiras a modo de tirantes que recorren la pieza por su parte delantera y posterior, que tienen su origen en el *clavi*[3363].
  - Faldones: Rectángulo delimitado en su anverso y reverso, a veces de telas diferentes. Seguramente debe su presencia a un intento de proteger las partes más propensas a desgaste, y proviene del *calliculae*[3364].
  - Bocamangas: Retazos de tela en el borde de la manga, seguramente creados para reforzarla[3365].
- Guantes: De punto y tejidos para ese fin, podían tener ornamentación en la abertura. Sobre el dorso de la mano debía llevar un medallón con el símbolo de la cruz, Agnus Dei o monograma cristiano, ya fuera tejido, bordado o una aplicación de orfebrería. Con borla desde el siglo XVI, aunque no era necesario. El color varía por tiempo y dignidad que lo porte[3366].

[3357] PENA GONZÁLEZ, José Pablo. "Origen y evolución…, p. 182.
[3358] ÁGREDA PINO, Ana María. "Indumentaria religiosa…, p. 116.
[3359] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…, p. 263.
[3360] PICCOLO PACI, Sara. *Op. Cit.*, p. 290.
[3361] ÁGREDA PINO, Ana María. "Indumentaria religiosa…, p. 114.
[3362] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…, p. 257.
[3363] *Ibídem*. p. 256.
[3364] *Ibíd*., p. 256.
[3365] *Ibíd*., p. 256.
[3366] *Ibíd*., p. 273.

- Humeral o paño de hombros: Tela rectangular de grandes dimensiones, ancha y oblonga. El subdiácono lo lleva cuando sostiene la patena entre el Ofertorio y el Padre Nuestro. También lo porta el oficiante cuando eleva la custodia. Incluso lo puede llevar el portador de la cruz en las procesiones[3367].
- Manípulo: Insignia estrecha y alargada rematada en los extremos con triángulos, que el diácono y el subdiácono coloca sobre la manga izquierda del alba[3368]. El manípulo cubría la mano del acólito o del sacerdote cuando tocaba la Sagrada Forma, así la mano humana no tentaba algo sagrado. Se confecciona con el mismo tejido que la casulla. Se compone de tres cruces, una en la zona central y dos en los extremos, una en cada uno[3369]. La central es besada por el ministro como un símbolo de sumisión a la autoridad de Cristo, mientras que las de los extremos llegaron después, y son imagen del beso de los fieles. Con el paso del tiempo se agrandaron y ensancharon[3370]. Simbólicamente este sudario representa la limpieza del pensamiento puro con los cuales se limpian las enfermedades y hace alusión a las buenas obras. En sentido alegórico, el manípulo se refiere a Cristo, el doble significado de la fragilidad de la vida humana del Salvador y de la potencia divina en la que se combate el mal[3371].
- Mitra: Ornamento distintivo episcopal de forma triangular que se coloca sobre la cabeza y termina en picos, de altura variable y contornos curvados[3372]. Por la parte trasera caen dos bandas rematadas con algún tipo de guarnición[3373]. Aunque su función originaria era proteger del frío, acabó siendo símbolo de obispos, cardenales y abades. Por la dignidad del que la porta, se hace con ricas telas y bordados. Las hay de tres tipos: preciosa (oro, plata y pedrería fina), dorada (adornos de metales preciosos y pequeñas piedras), simple (damasco o lino blanco)[3374]. La mitra constituye la máxima expresión de autoridad, verdadera muestra del poder de la Iglesia y "jefe" del pensamiento espiritual del templo[3375], es símbolo de autoridad del obispo, del amor y sabiduría de los

[3367] *Ibíd.*, p. 270.
[3368] PENA GONZÁLEZ, José Pablo. "Origen y evolución…, p. 182.
[3369] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…, p. 261.
[3370] FERRER GRENESCHE, Juan Miguel. "El vestido litúrgico…, p. 116.
[3371] PICCOLO PACI, Sara. *Op. Cit.*, p. 276.
[3372] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…, p. 272.
[3373] ÁGREDA PINO, Ana María. "Indumentaria religiosa…, p. 119.
[3374] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…, p. 272.
[3375] PICCOLO PACI, Sara. *Op. Cit.*, p. 148.

prelados, representa el Antiguo Testamento en la punta trasera y el Nuevo en la delantera[3376].

- Palio: Techo de tela portátil sujeto con varales, símbolo de dignidad para aquel o aquello que cubre. Se realiza con ricos tejidos, bordados, encajes, de hilo de oro o plata, en las caídas o bambalinas por el poder que pretende reflejar[3377]. Los obispos tenían que usar el palio en la diócesis y cuando celebraban de pontifical[3378]. El aumento y esplendor del culto a la Eucaristía durante el Barroco explica la proliferación de estas piezas porque refuerzan el carácter del trono de Dios del Sagrario[3379]. También da nombre una especie de estola que porta el arzobispo como metropolitano.
- Paño gremial: Paño de honor que sostenía el diácono y el subdiácono en las procesiones y que apoyaba al costado del preste o sacerdote que presidía la ceremonia. El paño gremial se convirtió en una pieza lujosa, holgada y con pliegues, aunque finalmente dio lugar a un ornamento liso, que también usa el obispo[3380].
- Planeta: Casulla recortada por delante y por detrás es exactamente igual que una normal. Su frontal permite distinguirla de la casulla del sacerdote. La lleva el diácono en tiempo de penitencia en sustitución de la dalmática[3381] y, dado su uso, siempre es de color negro o morado[3382].
- Roquete o sobrepelliz: Vestidura similar al alba, pero más corta en sus extremidades y sin ceñir a la cintura, decorada en la zona inferior, las bocamangas y el cuello. Los roquetes puede ser de tres tipos según sus mangas: roquete sin mangas, para niños de coro y acólitos; con mangas hasta el codo, para algunas ceremonias litúrgicas; y con mangas estrechas y largas, para obispos, abades, canónigos, notarios apostólicos y cardenales[3383]. El roquete es versátil, lo podían vestir los niños del coro, el sacristán, cardenales, obispos y abades. Para remarcar la dignidad se emplean tejidos más suntuosos para personas de mayor rango[3384]. Este proviene del antiguo *rocchett*o (carrete),

[3376] ÁGREDA PINO, Ana María. "Indumentaria religiosa…, p. 119.
[3377] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…, pp. 275 y 297.
[3378] ÁGREDA PINO, Ana María. "Indumentaria religiosa…, p. 120.
[3379] PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. "El siglo XVIII…, p. 535.
[3380] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…, pp. 271 y 274.
[3381] *Ibídem*. p. 257.
[3382] ÁGREDA PINO, Ana María. "Indumentaria religiosa…, p. 114.
[3383] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…, p. 277.
[3384] ÁGREDA PINO, Ana María. "Indumentaria religiosa…, p. 121.

hábito coral que en el siglo XVII se recortaba y sobre todo se guarnecía de pasamanería, por eso cada vez fue más caro a medida que avanzó la moda[3385].

- Solideo: Casquete de seda para que el obispo se cubra la coronilla de forma especial en la tonsura[3386].

Ajuar de altar y de decoración del templo

- Almohadas: En el altar mayor se utilizaban para tener sobre ellas los misales, los libros litúrgicos y el crucifijo y para que se arrodillara el celebrante en una fiesta como el Corpus. Normalmente eran de terciopelo, con franjas y borlas[3387].
- Bolsa de corporales: Carpeta de tela para transportar el corporal al altar. Su uso era obligatorio. La normativa no imponía un material para su confección. El color debía ser el marcado por la liturgia de ese día. Las dos cartulinas cubiertas con lino se recubren por encima con un material más noble, normalmente seda, y forman una especie de bolsillo unido con un alamar[3388].
- Colgadura: Adorno textil confeccionado para los antepechos de los balcones del templo[3389].
- Conopeo o pabellón: Especie de tienda con forma redonda por abajo y terminada en punta en la parte superior, sujeta a través de un palo grueso interior hincado en la tierra y colocado en el centro de la circunferencia. Para crear el espacio interior, se ayudaban de unos cordeles sujetos a unas estacas. Normalmente estaban realizados de lana o lienzo muy grueso. Aunque estas estructuras eran usadas por los soldados para acampar en tiempos de guerra, también se emplearon para cubrir camas, adornar tronos o cubrir el sagrario a modo de tabernáculo[3390]. Para este último fin debía ser blanco o coincidir con la liturgia, se realizaba con telas ricas de seda y se adornaba con flecos y franjas. Sus dimensiones dependían del sagrario[3391].

[3385] PICCOLO PACI, Sara. *Op. Cit.*, p. 148.
[3386] *Ibídem*. p. 271.
[3387] *Ibíd*., p. 294.
[3388] *Ibíd*., pp. 291 – 292.
[3389] PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. "El siglo XVIII…, p. 536.
[3390] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1737, p. 69, 1.
[3391] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…, p. 288.

- Corporales: Piezas de tela de hilo blanco con encaje en su orla. Dentro de ellos se ponía la Hostia. Estos se plegaban para que no se viera sus orillas, según las normas litúrgicas, y se podía decorar con una cruz en la delantera[3392].
- Cortinas de altar: Antiguamente se adornaban los lados de la mesa, con la intención de velar el momento durante la consagración. Con las cortinas se cubrían altares, retablos e imágenes, en determinados momentos del ceremonial litúrgico o en fechas señaladas. También había cortinas para ventanas. Incluso algunas cubrían el retablo en tiempo de Semana Santa[3393].
- Cubrecáliz o velo: Cubre el cáliz y la patena hasta el momento de la Comunión, se realiza en seda y está muy decorado[3394].
- Dosel: Adorno honorífico y majestuoso con cielo sobre bastidor, cenefa en la parte delantera y a los lados, y una cortina en la trasera que iría pegada a la pared, hecha con terciopelo, damasco u otra tela de gran riqueza, guarnecido con galón, flecos o rapacejos y a veces estaba bordado en plata, plata sobredorada y/o sedas. En los altares se utilizaba para cubrir imágenes, como el palio pero estático. También lo usaban reyes, prelados, presidentes del consejo, señores y nobles[3395].
- Frontal: Paramento, por lo general de seda, que adorna la parte anterior del altar. Alrededor lleva un marco un poco más amplio que la mesa del altar. Este se confecciona con ricas telas adornadas con franjas o galones, como queda estipulado en la normativa eclesiástica. También se recogía que en el centro del frontal hubiera una cruz bordada o tejida, o un símbolo sagrado o imagen del santo al que el altar se dedicara[3396].
- Hijuela: Círculo de tela cubierto de seda para contener la Hostia antes de ofrecerla en la misa. Por la parte que toca la Sagrada Forma es liso y tiene un enganche en el centro para levantarla[3397].
- Manga de cruz: Pieza textil que se coloca en la parte superior del asta o palo de la cruz e interiormente lleva un armazón
- Mantel: Sirve para revestir el altar. Los manteles para celebración de misas fueron determinados en el siglo XV. El superior es largo, cubre la mesa y cuelga

[3392] *Ibídem*. p. 291.
[3393] *Ibíd*., p. 287.
[3394] *Ibíd*., p. 293.
[3395] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la*…, 1732, p. 340, 2.
[3396] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…, p. 285.
[3397] *Ibídem*. p. 292.

por los lados a unos tres centímetros del suelo. Está realizado en seda, lino o cáñamo, y adornado por delante con encajes, franjas bordadas o galones. Los manteles inferiores cubrían el altar o las piezas consagradas. El mantel es símbolo de la cena en la que Cristo instituyó la Eucaristía y las sábanas en las que fue envuelto[3398].

- Mantel para la comunión: Velo que debía usar el sacerdote al distribuir la comunión a los fieles[3399].
- Mantel para la paz: Paño de hombros que se lo colocaba el sacerdote cuando se daba la paz[3400].
- «Manutergio»: Lienzo con el que el sacerdote se enjuga los dedos. No tiene que ser de un material en concreto[3401].
- Palia: Pequeño corporal cuadrado para cubrir el cáliz en la misa, liso por la parte que tocaba la Hostia, pero el resto ricamente decorado[3402].
- Paño de atril: Ornamento de tela rectangular que cae por delante y por detrás del atril. Su color varía en función del tiempo litúrgico.
- Paños de púlpito: Servía para engalanar este mueble en el ceremonial religioso, y podía estar ricamente decorado[3403].
- Paño de túmulo o fúnebre: Rico paño para cubrir el féretro o el catafalco de grandes personajes, decorado con motivos luctuosos[3404].
- Purificador: Tela de pequeñas dimensiones de lienzo de lino o cáñamo, que podía tener bordada una cruz en el centro, y que se coloca sobre el cáliz para enjuagarlo después del Sacrificio[3405].

Imágenes de culto

- Brazales: También llamadas "mangas perdidas" o "sobremangas", eran unas mangas exteriores decorativas que en la indumentaria femenina del Siglo de Oro

[3398] *Ibíd*., pp. 283 – 284.
[3399] *Ibíd*., p. 288.
[3400] *Ibíd*., p. 288.
[3401] *Ibíd*., p. 289.
[3402] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…, p. 291.
[3403] *Ibídem*. p. 296.
[3404] GONZÁLEZ MENA, María Ángeles (coord.). *Colección pedagógico textil de la Universidad Complutense de Madrid*. Madrid: Consejo Social de la Universidad Complutense de Madrid, 1994, vol. 1, p. 67.
[3405] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…, p. 293.

se ponían sobre las ajustadas interiores que cubrían los brazos y que más tarde se incorporarían a las sayas de las vírgenes de vestir[3406].

- Estandarte: Las cofradías solían anteceder sus procesiones con banderas, estandartes o guiones, tejidos de seda, ornamentados por franjas, con cordones pendientes y símbolos cristianos o imágenes de santos[3407].
- Imágenes «vestideras», de vestir, de devanadera o de candelero: Aquellas esculturas pensadas para ser cubiertas con ropajes, por ello, su cuerpo no es más que un soporte para estos tejidos. Al estar concebidas para llevar vestiduras pueden tener únicamente talladas aquellas partes que están a la vista. Su estructura comienza con la cabeza, compuesta de cara y cuello, esta se une al tronco, poco detallado dado que va a estar cubierto, y se le adosan los brazos y el armazón, armadura o bastidor inferior, que constituye la base de la imagen[3408].
- Jubón: Igual que el jubón visto en el apartado dedicado a la indumentaria, pero usado para imágenes "vestideras" femeninas. La pieza queda muy marcada en la cintura y crea un contraste muy fuerte con la saya[3409].
- Manto: Tela ricamente decorada que cubre algunas imágenes de la Virgen desde la cabeza hasta la parte inferior[3410].
- Perizoma o paño de pureza: Tejido que cubre las partes pudendas de las tallas de los cristos[3411].
- Saya: La saya cubre la parte inferior delantera con un rico tejido, normalmente de seda, labrado o bordado, y se usa para tapar el armazón de las tallas de candelero femeninas y para engalanar las tallas completas[3412].
- Túnica: Se trata de una vestidura exterior, amplia y larga, que usaban los antiguos para cubrirse[3413].

[3406] SÁNCHEZ RICO, José Ignacio; BEJARANO RUIZ, Antonio; ROMANOZ LÓPEZ-ALFONSO, Jesús. *Op. Cit.*, p. 38.
[3407] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…, p. 297.
[3408] SIGÜENZA MARTÍN, Raquel. "Arte y devoción…, pp. 6 y 7.
[3409] PRIETO PRIETO, Javier. "Las primeras imágenes…, pp. 14 – 15.
[3410] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. "Manto". En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/?id=OHpJo1w (03/06/2019).
[3411] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. "Perizoma". En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/?id=Rkb7fUy (18/03/2019).
[3412] ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución…, p. 298.
[3413] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. "Túnica". En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/?id=avCxNAJ (03/06/2019).

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO 1

CARLOS IV. ***Novísima Recopilación de las leyes de España dividida en XII libros en que se reforma la recopilación publicada por el señor don Felipe II y se incorporan las pragmáticas, cedulas, decretos, ordenes expedidos hasta 1804 mandada formar por Carlos IV*****. Madrid: s.e., 1805 – 1807, t. IV, lib. VIII. De las ciencias, artes y oficios, título XXIV. De las fábricas del Reino, Ley I, pp. 186 – 187.**

"D. Carlos II en Madrid por pragm[ática] de 13 de dic[iembre] de 1682.

El mantener fábricas de tejidos, con las calidades que se expresan, no se tenga por contrario a la nobleza y sus prerrogativas.

Habiéndonos informado, que una de las causas que ha ocasionado el descaecimiento a las fábricas en estos reinos (donde su aumento debía ser mayor que en otros algunos por la abundancia de sedas, lanas y otros materiales que en ellos hay, y son propios frutos suyos) ha sido el haberse llegado a dudar, de si el mantener fábricas de paños, sedas, telas y otros cualesquiera tejidos de oro o plata, seda, lana o lino contraviene a la nobleza que en estos reinos gozan los hijosdalgo de sangre, y calidad de ella; y que esta duda ha sido de embarazo para que muchos hombres nobles de estos reinos se hayan abstenido de mantener fábricas de los géneros referidos, y que otros que los han tenido, los han dejado por esta razón: para que cese el inconveniente, y los naturales de estos reinos se apliquen a la conservación y aumento de estas fábricas; visto por los de nuestro consejo, y con nos consultado, fue acordado dar esta nueva carta, que queremos tenga fuerza de ley y pragmática-sanción, como si fuera hecha y promulgada en cortes; por la cual declaramos, que el mantener, ni haber mantenido fábricas de la calidad de las que van expresadas, no ha sido ni es contra la calidad de la nobleza, inmunidades y prerrogativas de ella; y que el trato y negociación de las fábricas ha sido y es en todo igual al de la labranza y crianza de frutos propios, como lo son la plata y el oro, seda y lana en estos reinos: con tanto que los que hubieren mantenido o en adelante mantuvieren, y de nuevo tuvieren fábricas, no hayan labrado ni labren en ellas por sus propias personas, sino por las de sus menestrales y oficiales; porque siendo laborantes por sus personas, queremos, se guarde lo que por leyes del reino está dispuesto. Y por

cuanto por algunas leyes de estos reinos se prohíbe, se puedan tener fábricas de paños, sin que el dueño de ellas esté examinado de uno de los cuatro oficios de tejedor, fundidor, cardador, o tintorero; declaramos y mandamos, que para en adelante cualesquiera súbditos naturales de estos nuestros reinos puedan tener fábricas de paños y otras cualesquiera, sin necesitar del examen de alguno de los cuatro dichos oficios; con calidad que en las fábricas que por su cuenta tuvieren, hayan de tener por su cuenta y riesgo persona examinada de uno de los dicho cuatro oficios, para que los géneros que fabricaren, sean con la bondad y ley que las de estos reinos disponen: para lo cual derogamos la disposición de la ley 100. Tít[ulo] 13. Lib. 7 de la nueva Recop[ilación] (I), y demás que contravengan a lo que en esta llevamos dispuesto (aut[o] 2. Tít[ulo] 12. Lib. 5. R.)".

DOCUMENTO 2

CARLOS IV. ***Novísima Recopilación de las leyes de España dividida en XII libros en que se reforma la Recopilación publicada por el señor don Felipe II y se incorporan las pragmáticas, cedulas, decretos, ordenes expedidos hasta 1804 mandada formar por Carlos IV*****. Madrid: s.e., 1805 – 1807, t. IV, lib. VIII. De las ciencias, artes y oficios, título XXIV. De las fábricas del Reino, Ley III, pp. 187 – 188.**

"D. Felipe V. en Madrid por dec[reto] de 4 de dic[iembre] de 1705.

Aumento de nuevas fábricas en los pueblos, y restablecimiento de las antiguas al cuidado de los corregidores y justicias, y de la Real Junta de Comercio.

Para que con el mayor vigor y eficacia se active la restauración y restablecimiento del comercio, y que en un intento de tan capitales circunstancias se proceda por todos medios sin la lentitud que suele padecerse; mando, que por el consejo se despache provisión, haciendo saber a todas las ciudades, villas y lugares cabezas de partido, y donde hubiere corregidores, gobernadores y alcaldes mayores, para que lo hagan notorio en sus ayuntamientos, y se confiera en ellos, bien en común, o bien por los diputados que señalaren con asistencia del mismo corregidor, los medios posibles para que en aquellos parajes se resuciten las fábricas que antes haya habido, se formen nuevas, a se aumenten las actuales […]".

DOCUMENTO 3

CARLOS IV. ***Novísima Recopilación de las leyes de España dividida en XII libros en que se reforma la Recopilación publicada por el señor don Felipe II y se incorporan las pragmáticas, cedulas, decretos, ordenes expedidos hasta 1804 mandada formar por Carlos IV*****. Madrid: s.e., 1805 – 1807, t. IV, lib. VIII. De las ciencias, artes y oficios, título XXV. De los privilegios y exenciones de los fabricantes, Ley I, p. 195.**

"D. Fernando VI en Aranjuez por dec[reto] de 18 de junio de 1756.

Fábricas que deben gozar franquicias y exenciones de alcabalas y cientos.

He resuelto, que las fábricas que en virtud de mis Reales Cédulas han sido distinguidas por motivos particulares con el goce de franquicias, privilegios y exenciones, continúen disfrutando como hasta aquí las mismas gracias por solo el tiempo que fueron concedidas, o se hubiesen prorrogado por posteriores Reales Resoluciones […]

Relación de las fábricas y géneros que han de gozar exención de alcabalas y cientos.

Y todo tejido de seda con plata y oro, de ancho y angosto indistintamente; y en los de solo seda, los de la clase de ancho, incluso pañuelos, y también las medias, sean de telar o de aguja".

DOCUMENTO 4

CARLOS IV. ***Novísima Recopilación de las leyes de España dividida en XII libros en que se reforma la Recopilación publicada por el señor don Felipe II y se incorporan las pragmáticas, cedulas, decretos, ordenes expedidos hasta 1804 mandada formar por Carlos IV*****. Madrid: s.e., 1805 – 1807, t. IV, lib. VIII. De las ciencias, artes y oficios, título XXIV. De las fábricas del Reino, Ley V, pp. 188 – 189.**

"D. Carlos III. en El Pardo por resol[ución] a cons[enso] de 18 de Febrero de 1777, y céd[ula] de la Junta de Comercio de 8 de Marzo de 78.

Tolerancia a las fábricas de seda del reino en la marca, cuenta y peso de sus tejidos.

Habiendo acreditado la experiencia, las ventajas y utilidades que ha producido a las fábricas de seda de Valencia la tolerancia, que se les permitió por órdenes de 17 de sept[iembre] de 1750, y 26 de abril de 1755, de que fabricasen sus tejidos de menos ancho y cuenta que el establecido por leyes y ordenanzas del año de 1684, imitando a las que se construyen e introducen de León de Francia y otros países extranjeros, y al deplorable estado en que hoy se miran las fábricas de Toledo, Sevilla, Granada, Málaga,

y demás pueblos de mis reinos, por no disfrutar del mismo privilegio dispensado a las de Valencia; y no ser justo que a aquellas solas se les obligue a que se arreglen en la marca, cuenta y peso a dichas antiguas leyes y ordenanzas, con evidente riesgo de su total ruina: deseando evitar todos los referidos perjuicios, y los diferentes litigios y denuncias, que por la expresada tolerancia se han originado en varias ciudades: teniendo asimismo por conveniente, que todos los fabricantes vivan bajo unas mismas leyes, y gocen de unos privilegios, mayores cuando con la misma diversidad de marca, cuenta y peso, como las calidades intrínsecas sean de ley, se admiten sin reparo alguno en mis dominios los tejidos extranjeros; he tenido a bien hacer extensiva y general a todas las fábricas de seda de estos mis reinos la gracia concedida a las de Valencia […]".

DOCUMENTO 5

CARLOS IV. ***Novísima Recopilación de las leyes de España dividida en XII libros en que se reforma la Recopilación publicada por el señor don Felipe II y se incorporan las pragmáticas, cedulas, decretos, ordenes expedidos hasta 1804 mandada formar por Carlos IV*****. Madrid: s.e., 1805 – 1807, t. IV, lib. VIII. De las ciencias, artes y oficios, título XXIV. De las fábricas del Reino, Ley VI, p. 190.**

"El mismo en S. Lorenzo por resol[ución] a cons[enso] de 28 de agosto, y céd[dula] de la Junta de Comercio de 27 de nov[iembre] de 1778.

Inteligencia de la ley precedente, y sujeción de los tejidos de seda extranjeros a la marca, cuenta y peso que en ella se previene.

Atendiendo a que la ordenanza del año de 1684, y otras leyes anteriores y posteriores expresa y extensivamente prohíben la venta y comercio de géneros de fuera y propios, que no estén arreglados a ellas, y que si se tolerase que los tejidos extranjeros se introdujesen con la licencia que hasta aquí, sería un medio capaz de aniquilar todas las fábricas de mis reinos, pues precisadas estas a arreglarse a la ley en sus artefactos, no podrían venderlos a los bajos precios que los desarreglados y defectuosos; he tenido a bien declarar, por extensión a la Real Cédula de 8 de marzo, y orden de la junta de 25 de junio de este año, que los géneros extranjeros, que se hayan de introducir en adelante y recibir a comercio en mis dominios, han de tener y constar precisamente de la cuenta, marca y peso que se señaló en dicha Real Cédula a las fábricas de estos reinos, ya sean con oro o plata, o mezcla de otras especies […]".

DOCUMENTO 6

CARLOS IV. ***Novísima Recopilación de las leyes de España dividida en XII libros en que se reforma la Recopilación publicada por el señor don Felipe II y se incorporan las pragmáticas, cedulas, decretos, ordenes expedidos hasta 1804 mandada formar por Carlos IV*****. Madrid: s.e., 1805 – 1807, t. IV, lib. VIII. De las ciencias, artes y oficios, título XXIV. De las fábricas del Reino, Ley IX, pp. 192 - 193.**

"El mismo en Aranjuez por resol[ución] a cons[enso] de 10 de mayo, y céd[ula] de la Junta de Comercio en 22 de junio de 1787.

Libertad concedida a los fabricantes de tejidos para tener los telares de sus manufacturas sin limitación de número.

He venido a conceder por punto general a todos los fabricantes de tejidos de estos mis reinos, de cualquiera especie o calidad que sean, absoluta libertad para tener los telares de sus manufacturas, que puedan y les convengan, sin limitación de número, no obstante lo que en este particular prevengan sus respectivas ordenanzas: á cuyo fin revoco y anulo el capítulo o capítulos de ellas que sujete a un determinado número de telares a cada maestro o dueño de fábrica, por ser estas restricciones perjudiciales al progreso de las propias manufacturas, y al fomento de la industria nacional".

DOCUMENTO 7

CARLOS IV. ***Novísima Recopilación de las leyes de España dividida en XII libros en que se reforma la Recopilación publicada por el señor don Felipe II y se incorporan las pragmáticas, cedulas, decretos, ordenes expedidos hasta 1804 mandada formar por Carlos IV*****. Madrid: s.e., 1805 – 1807, t. IV, lib. VIII. De las ciencias, artes y oficios, título XXIV. De las fábricas del Reino, Ley X, p. 193.**

"D. Carlos IV en San Lorenzo por Real Dec[reto] de 21 de septiembre, y céd[ula] del consejo de 11 de Octubre de 1789.

Facultad de los fabricantes de tejidos para inventarlos, imitarlos y variarlos libremente sin sujeción a cuenta, marca ni peso.

He resuelto, que los fabricantes de tejidos puedan inventarlos, imitarlos y variarlos libremente, según tengan por conveniente, así en el ancho, número de hilos y peso,

como en las maniobras y máquinas, poniendo solo en ellos el nombre del fabricante y pueblo de su residencia; y en las manufacturas fabricadas según ordenanza deberá fiarse el sello acostumbrado de ella, para que siendo visible la diferencia entre los tejidos, no haya el menor abuso en perjuicio del comprador, celándose a fin de que no se varíe la aplicación de sellos. Combinada por este medio la libertad en los fabricantes, la perfección y diversidad en las manufacturas, y la seguridad en los compradores, deberá cesar el uso del sello de fábrica libre, que al proporcionar la variación de peines, telares y tornos se aprobó en decreto de 25 de octubre de 1786, y Real Cédula expedida por el mi consejo en 9 de noviembre siguiente, pues mediante la absoluta libertad que concedo a los fabricantes, viene a ser inútil semejante distintivo; y por consiguiente cesarán también las pruebas y calificación sobre la inteligencia o aptitud de los artífices, que conforme a ficha Real Cédula debían preceder de las juntas particulares de comercio, o de los subdelegados de la general, y los permisos para proceder a su ejecución".

DOCUMENTO 8

LARRUGA BONETA, Eugenio. *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*. Madrid: Imprenta Benito Cano, 1790, vol. III, t. IX, p. 7. BPEL, sig. FA.2645.

"Sebastián, y Severino Medrano, que llegaron a tener hasta diez telares de barraganes, aunque tenían mejorada la calidad de ellos, solo tenían corrientes cuatro telares, reducidos a barraganes finos, y de mezclas de diversos colores, de los cuales se tenían en cada un año 15 a 16 piezas de treinta y dos varas. Hubieran adelantado estos fabricantes si los mercaderes se hubiesen aplicado a la venta de dichos géneros; lo que no ejecutaban, porque decían les tenía más conveniencia comprar y vender ropas extranjeras. Así por esta causa, como por no haber podido conseguir hilanderas a propósito, de veinte telares que tenían ya puesto, solo trabajaban los cuatro expresados".

DOCUMENTO 9

LARRUGA BONETA, Eugenio. *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*. Madrid: Imprenta Benito Cano, 1790, vol. III, t. VIII, pp. 212 – 213. BPEL, sig. FA.2643.

"La falta de lustre que tenían las ropas de seda que se labraban en Toledo, se reconoció era un defecto substancial para su consumo, y que necesitaba de remedio tanto más

pronto, cuanto los extranjeros se esmeraban en dar a las suyas este realce. Sebastián Medrano ofreció establecer los artificios convenientes en esta ciudad en el año de 1683 para dar dicho lustre y aguas.

Las gracias que pidió Medrano fueron tres: primera, que pudiese entrar libremente todos los materiales necesarios para la fábrica, así de madera, cobre, hierro, y bronce, como de otros cualesquiera géneros que fuesen precisos: segunda, que se le concediese franquicia para todos los ingredientes de gomas, aguardientes, y otros necesarios para dar lustre y aguas a los tejidos: tercera, que por el tiempo de diez años no pudiese otro fabricar igual ingenio en la ciudad. Sobre la última condición no se le ofreció reparo alguno a la Junta de Comercio: así se consultó al rey, y su real decreto fue el siguiente:

Remítase copia del memorial al corregidor de Toledo, para que junte al gremio de tejidos de seda, y confieran y digan su parecer; y si tendrá inconveniente en dar a Sebastián de Medrano esa facultad, y qué utilidades podrán resultar a la causa pública, y al trato de los laborantes, y lo que resulte de la conferencia, lo remita al Consejo de Castilla; y respecto de haberse hecho en Sevilla otro semejante artificio, y también en Granada, convendrá que ante de tomar resolución en la pretensión de Sebastián Medrano, se reconozca el fruto que producen estos otros, y así en habiéndose experimentado, se me dará cuenta".

DOCUMENTO 10

LARRUGA BONETA, Eugenio. *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*. Madrid: Imprenta Benito Cano, 1790, vol. III, t. VIII, pp. 35 – 36, 37. BPEL, sig. FA.2644.

"Don Joseph Medrano fue hijo de fabricantes de mucha habilidad; su padre acreditó mucha destreza en algunos ornamentos que hizo para la Real Capilla de palacio de esta corte. En el año de 1738 mantenía corrientes 6 telares: los 4 de tela de oro, plata, y seda, y los 2 anchos, en que tejió los ornamentos. Don Joseph imitó igual primor en los que labró para el real convento de San Lorenzo del Escorial, y una capa de coro en una pieza, dalmáticas y casullas, con sus guarniciones, galones tejidos, y varios frontales, paños de púlpito, y otras piezas de distintos dibujos.

En el año de 1747 tenía Medrano corrientes sus telares ordinarios, y los de la marca grandes en algunas temporadas solamente.

[…]

En 1752 tenía este fabricante dos telares corrientes de tejido de oro y plata para ornamentos; el uno de 7 cuartas de ancho, y el otro de una vara y sexma, y dos parados. En los corrientes se ocupaban un maestro, tres oficiales, y seis tiradores: además llevaba corriente otro telar de tercianela.

En el año de 1760 aún mantenía con bastante aceptación una fábrica para ornamentos de Iglesia".

DOCUMENTO 11

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.231, Tomás Nicolás Maganto (1743), "Inventario de bienes de José Benito y Muro", s.f. (ff. 21 – 31v y 87v – 98v).

"Tasac[i]ón de Mercaderías}

En la villa de Madrid a catorce de enero de mil setecientos cuarenta y cuatro […]

Primeram[en]te se pone por inventario y tasa otro tasador; trece mil ciento y veinte y cinco varas y media de tafetanes dobles de todos colores y negros de Valencia, a once r[eale]s y m[edi]o la vara m[on]ta ciento y cinc[uen]ta mil nuevec[ient]os [sic, novecientos] cuarenta y tres r[eale]s de v[ell]ón 15.943

Cuatro mil treinta y seis varas de rasos lisos de todos colores de Valencia tasada cada vara, a diez y nueve [sic, diecinueve] r[eale]s y medio, monta 78.702

Cincuenta y dos varas y cuarta de raso liso punzo fino de Francia, a veinte y seis la vara monta 1.358

Setenta y cinco varas de lo mismo amarillo de Francia, tas[a]da a quince r[eale]s la vara, monta 1.125

Quinientas cuarenta y siete varas y dos tercias de teletones de diferentes colores de Valencia tas[a]da cada una, a diez y nueve [sic, diecinueve] r[eale]s m[on]ta 10.405

Mil cuarenta varas y media, de mueres [sic, muarés] estampados de todos colores de Valencia, a v[ein]te y un r[eale]s la vara m[on]ta 21.850

Mil seiscientas cincuenta y seis varas y tercia, de nueve y aguas, de todos colores de Valencia, a diez y nueve r[eale]s la vara, monta 31. 470

Treinta y siete varas, y dos tercias de sargas, antiguas, en punto de raso, a trece r[eale]s la vara, monta 489

Mil y trescientas varas y tercia de terciopelos lisos, color bajo y negro de Valencia, a cuarenta y tres r[eale]s la vara, monta 55.914

Trescientas sesenta var[a]s y tres cuartas de terciopelo liso color alto de Valencia, a cuarenta y ocho r[eale]s la vara monta 17.316

Ciento noventa y tres varas y media de terciopelos lisos, color bajo de Génova, a cincuenta y cinco r[eale]s la vara, m[on]ta 10.642

Trescientas setenta y dos varas y cuarta de rizos lisos de colores y negros de Valencia, a cuarenta y tres r[eale]s la vara, monta 16.006

Ochenta y dos varas y cuarta de felpa lisa de Granada, a treinta y tres r[eale]s la vara, m[on]ta 2.714

Seiscientas setenta y nueve varas y tres cuartas de felpa larga de Madrid y Granada, a treinta y un r[eale]s la vara, monta 21.072

Setec[ien]tas ochenta y nueve varas de princesas, de dos colores de tara, a v[ein]tiséis r[eale]s la vara, monta 20.514

Ciento cincuenta y dos varas y dos tercias de medias persianas antiguas de dos colores de G[i]l y Ferrer a veinte y seis r[eale]s la vara, monta 3.969

Cuatroc[ien]tas veintiséis varas de gorgoranes noblezas, negras, y rasos de Valencia, a veintiun r[eale]s y m[edi]o la vara, monta 9.159

Ciento noventa y siete var[a]s y media de tafetanes negros de lustre de Francia de cinco cuartas de ancho, a v[ein]te r[eale]s la vara, monta 3.950

Mil doscientas siete varas y tercia de tafetanes de lustres de Francia colores bajos y negros, de vara escasa a diez y seis r[eale]s y medio la vara m[on]ta 19.921

Mil cuatroc[ien]tas noventa y cuatro varas, y tres cuartas, de griseta labrada de Gil y Tora, a veinte y seis r[eale]s la vara monta 38.863

Doscientas noventa y una varas, y cuarta de melanias lisas, y de dados de Valencia, a v[ein]te y seis la vara, m[on]ta 7.572

Noventa y cinco varas y cuarta, de terciopelos negros de Holanda, tasada cada vara a sesenta y dos r[eale]s m[on]ta 5.905

Doscientas sesenta y una varas y cuarta de mueres de aguas, matizados de Valencia, a treinta y cuatro r[eale]s la vara monta 8.882

Dos mil trescientas catorce varas y dos tercias de sargas de sedas, de todos colores de Valencia, a doce r[eale]s la vara monta 27.776

Dos mil treinta y cuatro varas y tres cuartas de segries de todos colores de Valencia, a once r[eale]s y m[edi]o la vara monta 23.399

Íd[em], se pone por inv[enta]rio y tasa otro tasador cuatro mil cuatrocientos sesenta varas y media de espumillones de todos colores de Valencia, a veinte r[eale]s cada una, m[on]ta 89.210

Doscientos setenta y dos varas y media, de tercianelas lisas negras de Valencia, a dieciséis r[eale]s cada una, monta 1.360

Tres mil seiscientas ochenta y ocho varas y media, de damasco, colores bajos y negros de Valencia, tasada a veinte r[eale]s cada una, monta 73.770

Mil cuatrocientas veintidós varas de damascos carmesíes, encarnados rosas y morados de Valencia, a veinte y cua[tro] r[eale]s cada una, monta 31. 128

Novecientas setenta y nueve varas de cristales de Francia, a doce r[eale]s y medio la vara, monta 12.237

Ochenta y ocho varas y media, de crespón negro angosto a seis r[eale]s la vara, m[on]ta 531

Doscientas seis varas y tres cuartas de burato negro raso, a cinco r[eale]s y medio la vara, monta 1.136

Veintiséis varas y tres cuartas de burato blanco doble, a once r[eale]s la vara m[on]ta 291

Ciento y cuarenta varas de requemado sencillo de velos, a siete r[eale]s la vara m[on]ta 980

Treinta y cinco varas y tres cuartas de saya de reina negra a diecinueve r[eale]s la vara monta 679

Sesenta y nueve varas de brocado bordado de Gil, a treinta y ocho r[eale]s la vara m[on]ta 2.622

Veintiuna varas, y tres cuartas de requemado doble de Granada, a nueve r[eale]s cada una, monta 195

Dos mil ochocientas setenta y nueve varas y media, de tafetanes dobles de colores y negro de Requena, a diez r[eale]s la v[ar]a m[on]ta 28.795

Seis mil quinientos ochenta y siete varas y tercia de tafetanes dobles de todos colores de Valencia, a siete r[eale]s y media la vara, monta 19.105

Dos mil nov[en]ta y seis var[a]s y cuarta de otro taf[etá]n de Requena, a seis r[eale]s y tres cuartillos la vara, monta 14.149

Trescientas sesenta y tres varas, y tres cuartas de rizos labrados, color bajo y negro, a cuarenta y cinco r[eale]s la vara, monta 16.368

Trescientas noventa y nueve varas y tres cuartas de rizos labrados, encarn[a]dos y blancos, a cuarenta y ocho r[eale]s la vara, monta 19.188

[…]

Ciento ochenta y tres varas de tafetanes de lustre de colores antiguos de Valencia a catorce r[eale]s la vara m[on]ta 2.562

Trescientas treinta y cuatro varas y media de grodetures [sic, gros de Tours] lisos de Francia, a veintinueve r[eale]s y medio la vara, m[on]ta 862

Ciento treinta y cuatro varas y m[edi]a de otro grodetur, punto fijo de Francia, a cuarenta r[eale]s la vara, monta 5.380

[…]

Doscientas diez varas y media, de medias persianas, matizadas antiguas de Tora, Ferrer y de Italia a treinta y tres r[eale]s la vara monta 6.016

Sesenta y nueve varas y tres cuart[a]s de primaveras antiguas, matizadas a Ferrer, a treinta y cinco r[eale]s la vara m[on]ta 2.441

Treinta y ocho varas y media, de primaveras más dobles, en fondo glasé matizadas, y cuarenta y cinco r[eale]s la v[ar]a m[on]ta 1.732

Noventa y ocho varas de griseta labradas, ligeras, antiguas de Italia y Valencia, a veinte r[eale]s la vara m[on]ta 1.960

[…]

Trescientas cuarenta y una varas y tres cuartas de grodetures de dos colores dobles de G[u]zm[án] y Rivera, a treinta y tres r[eale]s la vara, m[on]ta 11.272

Trescientas ochenta var[a]s y tres cuartas de grodetures labrados, labor pequeña de Vento y G[u]zm[án], a treinta y tres r[eale]s la vara, monta 12.564

Quinientas cincuenta y ocho varas de tafetan nubado de Valencia, a once r[eale]s la vara, monta 6.138

Trescientas treinta y seis varas y tres cuartas de tafetanes listados dobletes de Valencia, a ocho r[eale]s y m[edi]o m[on]ta 2.862

Doscientas veintiocho varas y tres cuartas, de tafetanes, matizados de bastilla, de Francia, y val[or]a a veintiocho r[eale]s la vara, monta 6.105

Ciento veintiocho varas, y cuarta de otro más ligero a dieciocho r[eale]s la vara, monta 2.308

Doce varas de raso blanco espolinado de Francia, a treinta r[eale]s la vara m[on]ta 360

Trescientas treinta varas, y tres cuartas de persianas y glasés matizados, dobles de Francia, a cincuenta y cinco r[eale]s la vara, monta 18.191

Doscientas noventa y una varas y m[edi]a de persianas matizadas de Vento, y de dos colores, a cuarenta y ocho r[eale]s la vara, monta 13.992

Doscientas setenta y dos var[a]s de grodetures, matizados ligeros antiguos, de Ma[drid], Val[enci]a y Francia, a cuar[en]ta y dos r[eale]s m[on]ta 11.424

Trescientas cincuenta y siete var[a]s y cuarta, de tapicerías, en campo labrado, y liso, matizados dobles de Francia a setenta y cinco r[eale]s la vara m[on]ta 26.793

Noventa y cinco varas de glasés, matizados dobles de Francia, a setenta y cinco r[eale]s la vara, monta 7.125

Doscientas ochenta varas y media de lustrinas y grodetures, de tapicería de Francia, y Valencia, a sesenta r[eale]s la vara monta 16.830

Tre[s]c[ien]tas diez var[a]s de tafet[ane]s grodet[ur]es brochados de Francia, a cuar[en]ta y dos r[eale]s m[on]ta 13.020

[…]

Y Mercadería} En la villa de Madrid a quince de enero de mil sete[cientos] cuarenta y cuatro […]

Seiscientas treinta y dos onzas de galones de plata, de una y dos puntas, con lama cons[ta] a v[ein]te y nueves r[eale]s la onza, monta 18.328

Novecientas cincuenta y ocho onzas y cuarta de ribetas [sic, ribetes] de plata, y mosqueteros de plata modernos, a v[ein]te y seis r[eale]s cada una monta 24.914

Ciento cuatro onzas y media de flecos de plata lisos, antiguos de Fran[ci]a a veinte y cinco r[eale]s cada una, monta 2.612

Cuarenta y nueve onzas, otro de plata matizado briscado de Francia, a cuar[en]ta r[eale]s m[on]ta 1.960

Ciento noventa y tres onzas y media de fleco de oro ancho briscado, con canutillos de Francia, a cinc[uen]ta r[eale]s cada una, m[on]ta 9.675

Treinta y cuatro onzas y media de otros de plata del mismo género, a cuarenta r[eale]s la onza, monta 1.380

Ciento cinco onzas y cuarta de fleco de Madrid de oro liso, a treinta y dos r[eale]s la onza, monta 3.368

Cincuenta y siete onzas de alamares de plata antiguos de Francia ve[in]tidos r[eale]s m^{ta} 1.254

Ciento setenta y seis onzas de puntas de España de plata, a treinta y cinco r[eale]s cada una, hacen 6.160

Ciento una onzas y media de hilo de oro muy delgado de Francia, a treinta y dos r[eale]s la onza, monta 3.218

Doscientas veinticuatro onzas y media de lo mismo, de pasar [sic, pasamanería] de Francia, a treinta r[eale]s cada onza, monta 6.735

Ciento diez onzas, de otro, de oro, lustrín [sic, lustrina] de Francia a treinta r[eale]s cada una m[on]ta 3.300

Ciento cincuenta y dos onzas de hilo de plata de pasar de Francia a veintiseis r[eale]s cada una, monta 3.952

Cincuenta onzas y media de otro y lo de plata lustrín de Francia, a v[ein]te y seis r[eale]s cada una, monta 1.313

Siete onzas y tres cuartas de torzal de plata de Sev[ill]a a treinta r[eale]s la onza m[on]ta 232

Dieciséis juegos de botones de oro de Francia, tasado cada uno, a ciento y v[ein]te y siete r[eale]s y medio, monta 2.010

Diez juegos y m[edi]o de botones de plata de Francia, a nov[en]ta y seis r[eale]s cada uno m[on]ta 1.008

Setecientas cuarenta onzas y m[edi]a de galones de oro de moda con lama cons[ta] a treinta y ocho r[eale]s cada una m[on]ta 28.139

Mil dosc[ient]as ocho onz[a]s y cuarta de encajes de oro brillantes de París, y León [sic, Lyon], a cuarenta y dos r[eale]s la onza, m[on]ta 50.746

Seiscientas noventa y cuatro onzas de encajes de plata de Francia, a treinta y dos r[eale]s cada onza, monta 22.208

Ciento setenta y siete onzas, y tres c[uar]tas de galones de oro de Madrid, a treinta y un r[eale]s cada una, monta 5.510

Quinientas noventa onzas de galones de un mosquetero de Francia a treinta y dos r[eale]s cada onza, monta 18.880

Ochenta y cinco onzas de puntas de España de oro de Francia, a cinc[uen]ta la onza m[on]ta 1.250

Treinta y tres varas y media, de tela blanca y oro, matizada, cons[ta] a ciento nov[en]ta y seis r[eale]s cada vara, monta 6.566

Treinta y cuatro varas y m[edi]a de otra tela blanca, oro y plata, a doscientos seis r[eale]s la vara monta 7.107

Treinta y cuatro varas y m[edi]a de otra tela a ciento noventa y ocho r[eale]s la v[ar]a m[on]ta 6.831

Treinta y tres varas y tres cuartas de otra tela an[teceden]t[e] a ciento sesenta y cinco r[eale]s cada vara, monta 5.568

Dieciséis varas de otra tela al mismo precio la vara, monta 2.640

Treinta y tres varas, y dos tercias de tela azul, oro y plata, a ciento noventa y cinco r[eale]s vara, monta 5.555

Quince varas de otra tela, gris, oro y plata al mismo precio la vara, que la vara, que la antec[eden]te m[on]ta 2.475

Treinta y tres varas y m[edi]a de otra tela, musca oro y plata, a otro precio m[on]ta 5.527

Seis varas de otra tela, musca, con oro solo, tasada al mismo precio, cada vara, m[on]ta 990

Dos varas y tres cuartas, de otra tela azul con oro solo, al mismo precio m[on]ta 453

Diecisiete varas y cuarta de otra gris oro y plata matizada, a ciento sesenta y tres r[eale]s la vara, monta 2.811

Diez y seis varas de otra tela, verde, y plata matizada Banq.^{o} a ciento sesenta r[eale]s cada vara, monta 2.560

Diecinueve var[a]s de otra tela, oliva y plata Pullig.^{n} a ciento sesenta y un r[eale]s la vara monta 3.059

Quince varas de otra tela, punzo fino, y oro matizada, otro, a doscientos seis r[eale]s la vara, monta 3.090

Siete varas y media, de otra tela, azul con oro solo, cons[ta] al mismo precio, la vara m[on]ta 1.545

Ocho varas y tres cuartas de otra tela color de punzo, y oro solo, cons[ta] a dosc[ien]tos diecinueve r[eale]s la vara monta 1.916

Cinco varas y media de otra tela blanca oro, y plata, matizada, otro, a ciento y ochenta y siete r[eale]s la vara, m[on]ta 1.028

Ocho varas y cuarta, de otra tela, verde y oro matizada, a ciento cincuenta y dos r[eale]s la vara, monta 1.254

Cuatro var[a]s y dos tercias de otra tela verde con oro, matizada a ciento setenta r[eale]s cada vara, monta 792

Quince varas de otra tela, blanca, con oro matizada, a ciento y treinta y dos r[eale]s cada vara, monta 1.980

Trece varas y media de otras tela musca y oro, matizada a ciento treinta y seis r[eale]s la vara, monta 1.836

Quince varas y cuarta, de otra tela, color de rosa, matizada, a m[on]t[a] a ciento treinta y cinco r[eale]s la vara, monta 2.058

Treinta y tres varas y cuarta, de otra tela azul y plata, matizada a ciento treinta y tres r[eale]s cada vara, monta 1.122

Veintidós varas de otra tela, color verde y oro matizada, p[ie]za a ciento treinta y cinco r[eale]s cada una, monta 3.037

Treinta y una varas y media, de otra tela blanca, oro y plata, matizada, al mismo precio cada vara, monta 1.252

Treinta var[a]s y media de otra tela, encarnada, y oro, matizada Banq.º a ciento treinta y cinco r[eale]s la vara, m[on]ta 1.117

[…]

Doce varas y m[edi]a de tisú de oro matiz[a]do ligero, a doscientos cuarenta r[eale]s m[on]ta 3.000

Ocho varas y cuarta de tisú de plata perfil verde, a ciento nov[en]ta y cinco r[eale]s m[on]ta 1.608

Veintinueve var[a]s y cuarta, de glasé de plata, cons[ta] a ochenta y seis r[eale]s la v[ar]a m[on]ta 2.515

Cuatro var[a]s y cuarta de lo mismo, fondo escarolado a ochenta r[eale]s la vara m[on]ta 340

Siete varas y media de tela blanca y oro matizada de Francia, a ciento y dieciséis r[eale]s la vara, monta 870

Catorce var[a]s y dos terc[ia]s de otra tela blanca, con plata y matizada, a ciento doce r[eale]s y m[edi]o la vara m[on]ta 1.650

Nueve varas y m[edi]a de otra tela, con oro y matizada p[ie]za a ciento treinta y cinco r[eale]s cada vara monta 1.282

Seis varas de otra tela gris, y plata matizada a ciento treinta y cinco r[eale]s m[on]ta 810

Diecisiete varas y tres cuartas de otra tela punzo y oro solo a ciento y setenta y dos r[eale]s la vara, monta 3.053

Cuatro varas y media de otra tela color musca con plata, matizada [c]onsta a dos cientos y diez r[eale]s la vara, m[on]ta 945

Doce varas y media de otra tela, color verde y oro, matizada Rav.[1] a ciento cinco r[eale]s cada vara, monta 1.312

Veintisiete varas de diferentes telas de plata, en pedazos, a noventa r[eale]s cada [u]na vara, monta 2.130

Diecisiete varas y media de grodetur azul y plata, matizado, tasada cada vara a noventa y cuatro r[eale]s m[on]ta 1.645

Trece varas y cuarta de otro grodetur color verde y plata, matizado, a ochenta r[eale]s la vara, monta 1.060

Veinticinco varas y media de lo mismo musco y plata, matizado, a ochenta r[eale]s 2.010

Dieciocho varas y tres cuartas de lo mismo rosa y plata, matizado, al mismo precio de ochenta r[eale]s m[on]ta 1.500

Dos varas y media de lo mismo blanco y oro, matizado, a ochenta r[eale]s la v[ar]a m[on]ta 200

Veintiuna varas y media de tafetán blanco y oro solo, cons[ta] a ciento veinte r[eale]s la vara, monta 2.580

Siete varas y dos tercias de otro tafetán color de rosa en plata solo a ochenta y seis r[eale]s la vara, monta 659

Veintinueve var[a]s y m[edi]a de lo mismo azul con plata a setenta y dos r[eale]s la vara, m[on]ta 2.121

Treinta y cuatro varas y media de lo mismo color de rosa y plata matizado tas[a]do a ochenta r[eale]s la vara importa 2.760

Treinta varas y cuarta de los otros tafetanes blancos con plata y matizados a ochenta r[eale]s la vara, monta 2.420

Catorce varas y cuarta de grodetur pajizo y plata, matizado, a setenta y cinco r[eale]s la vara monta 1.068

Dieciséis varas y tres cuartas de griseta de plata a ciento y cinco r[eale]s la vara, monta 1.758

Dieciocho varas de tela azul y plata, matizada antigua, Ang.^{no} a ciento veinte r[eale]s la vara, monta 2.160

Cinco varas y media de otra tela azul y plata, matiz[a]da al mismo precio m[on]ta 660

Catorce var[a]s y cuarta de otra tela paj[i]za y plata sobre damasco, a otro precio m[on]ta 1.710

Cinco var[a]s y cuarta de otra tela encarn[a]da y plata matiz[a]da al mismo precio, m[on]ta 630

Cinco varas y dos tercias de otra tela carmesí, plata y oro antigua de Fran[ci]a a noventa r[eale]s la vara, monta 510

Cinco varas de otra tela color de fuego y plata, antigua, a nov[en]ta r[eale]s la v[ar]a m[on]ta 450

Tres varas y m[edi]a de otra tela rosa, plata y oro, matizada, antigua, tasada a ciento cincuenta r[eale]s cada una m[on]ta 525

Doce varas y media de otra tela paj[i]za y plata, matizada, antigua, a ciento sesenta y cinco r[eale]s la vara m[on]ta 2.062

Diez varas y media de otra tela, pajiza y plata, perfil púrpura, de Fran[ci]a a ciento y cinco r[eale]s cada vara, m[on]ta 1.102

Quince varas y dos tercias de tisú de plata, antiguo, perfil punzo, a ciento ochenta r[eale]s cada vara, monta 2.820

Dieciocho varas y tercia, de restaño blanco, y plata, bordado, antiguo, a cincuenta r[eale]s la vara, monta 916

Cuarenta y ocho var[a]s y tres cuartas de persianas de plata, antiguas de Fran[ci]a a noventa r[eale]s cada una, monta 1.387

Veintiocho var[a]s de lo mismo rosa y plata, antiguas, a otro precio la v[ar]a m[on]ta 2.520

Veintitrés varas y tres cuartas de lo mismo pajiza y plata, antigua, a otros noventa r[eale]s la vara m[on]ta 2.137

Diecisiete var[a]s y tres cuartas de lo mismo azul y plata, antigua, a noventa r[eale]s la vara, monta 1.597

Dieciocho varas y m[edi]a de tela blanca y oro, labor de Barron, a ciento v[ein]tiocho r[eale]s la vara, monta 2.368

Quince var[a]s de otra tela blanca y oro de s[eño]r M[a]rt[í]n[ez] y Medrano, a ciento v[ein]tiocho r[eale]s cada vara, monta 1.920

Veinte var[a]s y tercia de otras telas mor[a]das y oro, en seis pedazos de Toledo ligeras a noventa y seis r[eale]s la vara, m[on]ta 1.952

Diecinueve var[a]s y tres cuartas de gasa de plata, matizada Banq.º, tasada cada vara, a ciento veinte r[eale]s m[on]ta 2.370

Treinta y ocho varas de otra gasa, blanca y plata solo, cons[ta] a ochenta y cinco r[eale]s la vara, monta 3.230

Una guarnición de gasa de plata p[ar]a vestido de corte, bordada de realce riza cons[ta] tasada en 7.652

Tres mil ciento cincuenta y dos var[a]s y tercia de tafetanes sencillos, color bajos y negros de Granada, tas[a]da cada vara a seis r[eale]s y cuartillo, m[on]ta 19.702

Quinientas quince var[a]s y m[edi]a de otros tafetanes color alto y negro de a once de Granada, a siete r[eale]s la v[ar]a m[on]ta 3.608

[…]

Mercaderías}

Asimismo [sic, así mismo] se pone por cuerpo de hac[ien]da trece mil ciento veinticinco varas y media de tafetanes dobles de todos colores y negros de Valencia a once r[eale]s y medio la vara monta ciento cincuenta mil novec[ient]os cuar[en]ta y tres r[eale]s de vellón 15.943

Cuatro mil treinta y seis varas de rasos lisos de todos colores de Valencia a diecinueve r[eale]s y m[edi]o cada vara monta 78.702

Cincuenta y dos varas y cuarta de raso liso punzo fino de Francia a veintiséis r[eale]s la vara m[on]ta 1.358

Setenta y cinco varas de lo mismo amarillo de Francia a quince r[eale]s la vara monta 1.125

[…]

Mil cuarenta varas y media de mueres estampados de todos colores de Valencia a v[ein]te y un r[eale]s cada una m[on]ta 21.850

Mil seiscientas cincuenta y seis varas y tercia de mueres de aguas de todos colores de Valencia a diecinueve r[eale]s la vara m[on]ta 31.470

Treinta y siete varas y dos tercias de sarga antiguas en punto de raso a trece r[eale]s la vara m[on]ta 489

Mil trescientas varas y tercia de terciopelos lisos, color bajo y negro de Valencia, a cuarenta y tres r[eale]s la vara monta 55.914

Trescientas sesenta varas y tres cuartas de terciopelos lisos color alto de Valencia, a cuarenta y ocho r[eale]s la vara monta 17.316

Ciento noventa y tres varas y media de terciopelos lisos color bajo de Génova a cincuenta y cinco r[eale]s la vara monta 10.642

Trescientas setenta y dos varas y cuarta de rizos lisos de colores y negro de Valencia, a cuarenta y tres r[eale]s la vara, monta 16.006

Ochenta y dos varas y cuarta de felpa lisa de Granada a treinta y tres r[eale]s la vara monta 2.714

Seiscientas setenta y nueve varas y tres cuartas de felpa largas de Madrid y Granada a treinta [y] un r[eale]s la vara, m[on]ta 21.072

Setecientas ochenta y nueve varas de primeras de dos colores de loza, a veintiséis r[eale]s la vara m[on]ta 20.514

Ciento cincuenta y dos varas y dos tercias de medias persianas antiguas de dos colores de G[i]l [y] Ferrer a veintiséis r[eale]s la vara m[on]ta 3.969

Cuatrocientas veintiséis varas de gorgoranes noblezas, negras y rasos de Valencia, a veinte y un r[eale]s medio la vara m[on]ta 9.159

Ciento noventa y siete varas y media de tafetanes negros de lustre de Francia, de cinco cuartas de ancho, a veinte r[eale]s la vara m[on]ta 3.950

Mil doscientas siete varas y tercia de tafetanes de lustre de Francia colores bajos y negros de vara escasa, a dieciséis r[eale]s y medio la [va]ra monta 19.921

Mil cuatroc[ien]tas noventa y cuatro varas y tres cuartas de grisetas labradas de Gil y Tora, a v[ein]tiséis r[eale]s la vara monta 38.863

Doscientas noventa y una varas y cuarta de melanias lisas y sedados de Valencia, a veintiséis r[eale]s la vara monta 7.572

Noventa y cinco varas y cuarta de terciopelos negros de Holanda, a sesenta y dos r[eale]s cada vara m[on]ta 5.905

Doscientas sesenta y una var[a]s y cuarta de mueres de aguas mati[z]a[d]os de Valencia, a treinta y cuatro r[eale]s la vara m[on]ta 8.882

Dos mil trescientas catorce varas y dos tercias de sarga de seda de todos colores de Valencia a doce r[eale]s la vara monta 27.776

Dos mil treinta y cuatro varas y tres cuartas de segríes de todos colores de Valencia, a once r[eale]s y m[edi]o la vara monta 23.399

Cuatro mil cuatroc[ient]as sesenta varas y media de espumillones de todos colores de Valencia, a veinte r[eale]s cada una monta 89.210

Doscientas setenta y dos varas y media de tercianelas lisas negras de Valencia, a dieciséis r[eale]s cada una, monta 1.360

Tres mil seiscientas ochenta y ocho varas y media de damascos colores bajos y negros de Valencia a veinte r[eale]s cada una monta 73.770

Mil cuatroc[ien]tas veintidós var[a]s de damasco carmesíes, encarnados, rosas y morados de Valencia a v[ein]ticuatro r[eale]s cada una m[on]ta 34.128

Novecientas setenta y nueve varas de cristales de Francia, a doce r[eale]s y medio la vara m[on]ta 12.237

Ochenta y ocho varas y media de crespón angosto a seis r[eale]s la vara monta 531

Doscientas seis varas y tres cuartas de burato negro raso a cinco r[eale]s y medio la vara m[on]ta 1.136

Veintiséis varas y tres cuartas de burato blanco doble a once r[eale]s la vara monta 291

Ciento cuarenta varas de requemado sencillo de velos a siete r[eale]s la vara monta 980

Treinta y cinco varas y tres cuart[as]s de saya de reina negra, a diecinueve r[eale]s la vara monta 679

Asimismo se pone por cuerpo de hac[ien]da sesenta y nueve varas de brocado bordado de Gil a treinta y ocho r[eale]s la vara monta 2.622

Veintiuna varas y tres cuartas de requemado doble de Granada a nueve r[eale]s cada una monta 195

Dos mil ochocientas setenta y nueve varas y media de tafetanes dobles de colores y negros de Requena a diez r[eale]s la vara monta 28.795

Seis mil quinientas ochenta y siete varas y tercia de tafetanes dobles de todos colores de Valencia a siete r[eale]s y medio la vara monta 19.405

Dos mil noventa y seis varas y cuarta de otro tafetán de Requena a seis r[eale]s y tres cuartillos la vara monta 14.149

Trescientas sesenta y tres varas y tres cuartas de rizos labrados color bajo y negro a cuarenta y cinco r[eale]s la vara monta 16.368

Trescientas noventa y nueve varas y tres cuartas de rizos encarnados y blancos labrados, a cuarenta y ocho r[eale]s la vara m[on]ta 19.188

[…]

Veintinueve varas y tres cuartas de nobleza negra que debían a quince r[eale]s monta 446

Ciento ochenta y tres varas de tafetanes de lustre de colores antiguos de Valencia a catorce r[eale]s la vara monta 2.562

Trescientas treinta y cuatro varas y media de grodetures lisos de Francia, a veintinueve r[eale]s y medio la vara monta 9.867

Ciento treinta y cuatro varas y media de otro grodetur punzo fino de Francia a cuarenta r[eale]s la vara monta 5.380

Doscientas ochenta y dos varas y cuarta de medias tapicerías de Tora sin pasar matizadas, a treinta y cinco r[eale]s la vara monta 9.878

Doscientas diez varas y media de medias persianas, matizados antiguas de Tora, Ferrer y de Italia, a treinta y tres r[eale]s la vara monta 6.946

Sesenta y nueve varas y tres cuartas de primaveras antiguas matizadas de Ferrer, a treinta y cinco r[eale]s la vara monta 2.441

Treinta y ocho varas y media de primaveras más dobles, en fondo glasé matizadas a cuarenta y cinco r[eale]s la vara importa 1.732

Noventa y ocho varas de grisetas labradas, ligeras antiguas de Italia y Valencia, a veinte r[eale]s la v[ar]a m[on]ta 1.960

[…]

Trescientas cuarenta y una var[a]s y tres cuartas de grodetures de dos colores dobles de G[u]zm[án] y Rivera a treinta y tres r[eale]s la vara m[on]ta 11.277

Trescientas ochenta varas y tres cuartas de grodetures labrados labor pequeña de Vento y G[u]zm[án a treinta y tres r[eale]s la vara m[on]ta 12.564

Quinientas cincuenta y ocho varas de tafetán nubado de Valencia a once r[eale]s la vara monta 6.138

Trescientas treinta y seis varas y tres cuartas de tafetanes listados dobletes de Valencia, a ocho r[eale]s y medio la vara monta 2.862

Doscientas veintiocho varas y tres cuartas de tafetanes matizados de Bastilla de Francia y Valencia a v[ein]te y ocho r[eale]s la vara m[on]ta 6.404

Ciento veintiocho varas y cuarta de otros más ligeros a dieciocho r[eale]s la vara monta 2.308

Doce varas de raso blanco espolinado de Francia, a treinta r[eale]s la vara monta 360

Trescientas treinta varas y tres cuartas y glasés matizados dobles de Francia a cinc[uen]ta y cinco r[eale]s la vara monta 18.191

Doscientas noventa y una var[a]s im[port]a de persianas matizadas de Vento y de dos colores a cuarenta y ocho r[eale]s la vara monta 13.992

Doscientas setenta y dos var[a]s de grodetures matizados ligeros antiguos de Madrid, Valencia y Francia, a cuarenta y dos r[eale]s m[on]ta 11.424

Trescientas cincuenta y siete varas y cuarta de tapicerías en campo labrado y liso, matizados dobles de Francia a setenta y cinco r[eale]s la vara monta 26.793

Noventa y cinco varas de glasés matizados dobles de Francia, a setenta y cinco r[eale]s la vara monta 7.125

Doscientas ochenta varas y m[edi]a de lustrinas y grodetures de tapicería de Francia y Valencia a sesenta r[eale]s la vara monta 16.830

Trescientas diez varas de tafetanes y de grodetures brochados de Francia a cuar[en]ta y dos r[eale]s la vara m[on]ta 13.020

[…]

Seiscientas treinta y dos ozas de galones de plata, de una y dos puntas, con lama cons[ta] a veinte y nueve r[eale]s la onza monta 18.328

Novecientas cincuenta y ocho onzas y cuarta de ribetas de plata y mosqueteros de plata modernos a veintiséis r[eale]s cada una m[on]ta 24.914

Ciento cuatro onzas y m[edi]a de flecos de plata lisos antiguos de Francia, a v[ein]te y cinco r[eale]s cada una m[on]ta 2.612

Cuarenta y nueve onzas, otro de plata matizado briscado de Francia a cuarenta r[eale]s monta 1.960

Ciento noventa y tres onzas y media de fleco de oro ancho briscado con canutillos de Francia, a cinc[uen]ta r[eale]s cada una monta 9.675

Treinta y cuatro onzas y media de otros de plata del mismo género, a cuarenta r[eale]s la onza m[on]ta 1.380

Ciento cinco onzas y cuarta de fleco de Madrid de oro liso a treinta y dos r[eale]s la onza monta 3.368

Cincuenta y siete onzas de alamares de plata, antiguos de Francia a veinte y dos r[eale]s monta 1.254

Ciento setenta y seis onzas de punta de España de plata, a treinta y cinco r[eale]s cada una hacen 6.160

Ciento y una onzas y media de hilo de oro muy delgado de Francia a treinta y dos r[eale]s la onza, monta 3.248

Doscientas veinticuatro onzas y media de lo mismo de pasar de Francia, a treinta r[eale]s cada onza m[on]ta 6.735

Ciento diez onzas de lo mismo de oro lustrín de Francia, a treinta r[eale]s cada una monta 3.300

Ciento cincuenta y dos onzas de hilo de plata de pasar de Francia, a v[ein]tiséis r[eale]s cada una m[on]ta 3.952

Cincuenta onzas y media de otro hilo de plata lustrín de Francia a veintiséis r[eale]s cada una m[on]ta 1.313

[…]

Setecientas cuarenta onzas de moda con lama cons[ta] a treinta y ocho r[eale]s cada una monta 28.139

Mil doscientas ocho onzas y cuarta de encajes de oro brillantes de París y León cuarenta y dos r[eale]s la onza monta 50.746

Seiscientas noventa y cuatro onzas de encajes de plata de Francia a treinta y dos r[eale]s cada onza m[on]ta 22.208

Ciento setenta y siete onzas y tres cuartas de galones de oro de Madrid a treinta y un r[eale]s cada uno monta 5.510

Quinientas noventa onzas de galones de oro más cuatros de Francia a treinta y dos r[eale]s cada onza m[on]ta 18.880

Ochenta y cinco onzas de puntas de España de oro de Francia imp[or]ta r[eale]s la onza, monta 1.250

Treinta y tres varas y media de las blancas y oro, matizada cons[ta] a ciento noventa y seis r[eale]s cada vara, monta 6.566

Treinta y cuatro varas y media de otra tela blanca, oro y plata a doscientos seis r[eale]s la vara m[on]ta 7.107

Treinta y cuatro varas y media de otra tela a ciento noventa y ocho r[eale]s la vara monta 8.831

Treinta y tres varas y tres cuartas de otra tela armoi[sín] a ciento sesenta y cinco r[eale]s cada vara monta 5.568

Dieciséis varas de otra tela a[l] mismo precio la vara monta 2.640

Treinta y tres varas y dos tercias de tela azul, oro y plata, a ciento sesenta y cinco r[eale]s varas m[on]ta 5.555

Quince varas de otra tela gris, oro y plata al mismo precio que la antec[eden]te m[on]ta 2.475

Treinta y tres varas y media de otra tela musca, oro y plata a otro precio m[on]ta 5.527

Seis varas de otra tela musca, con oro solo al mismo precio cada vara m[on]ta 990

Dos varas y tres cuartas de otra tela azul con oro solo, al mismo precio m[on]ta 453

Diecisiete varas y cuarta de otra gris, oro y plata matizada, a ciento sesenta y tres r[eale]s la vara m[on]ta 2.811

Dieciséis varas de otra tela, oliva y plata matizada Banq.^{o} a ciento sesenta r[eale]s cada vara, monta 2.560

Diecinueve varas de otra tela oliva y plata Pallig.^{n} a ciento sesenta y un r[eale]s la vara monta 3.059

Quince varas de otra tela punzón de España matizada otro a doscientos seis r[eale]s la vara monta 3.090

Siete varas y media de otra tela, azul con oro solo cons[ta] al mismo precio, la vara m[on]ta 1.545

Ocho varas y tres cuartas de otra tela color de punzo y oro solo cons[ta] a dosc[ient]os diecinueve r[eale]s la vara m[on]ta 1.916

Cinco varas y media de otra tela blanca, oro y plata matizada, otro, a ciento ochenta r[eale]s la vara m[on]ta 1.028

Ocho varas y cuarta de otra tela verde y oro matizada a ciento cincuenta y dos r[eale]s la vara m[on]ta 1.254

Cuatro varas y dos tercias de otra tela verde con oro matizada a ciento setenta r[eale]s cada vara m[on]ta 792

Quince varas de otra tela blanca con oro matizada, a ciento y matizados cada vara monta 1.980

Trece varas y media de otra tela musca y oro, matizada a ciento treinta y seis r[eale]s la vara monta 1.836

Quince varas y cuarta de otra tela color de rosa, matizada armoi[sin] a ciento treinta y cinco r[eale]s la vara m[on]ta 2.058

Treinta y tres varas y cuarta de otra tela, azul y plata matizadas a ciento y treinta y tres r[eale]s cada v[ar]a m[on]ta 4.422

Veinte y dos varas de otra tela color verde y oro, matizada p[ie]za a ciento treinta y c[i]nco r[eale]s cada una m[on]ta 3.037

Treinta y una varas y med[i]a de otra tela blanca, oro y plata, matizada al mismo precio cada vara m[on]ta 4.252

Treinta varas y media de otra tela encarnada y oro matizada Banq.º a ciento treinta y cinco r[eale]s la vara monta 4.117

[…]

Doce varas y media de tisú de oro matizado ligero, a dosc[ient]os cuar[en]ta r[eale]s cada una monta 3.000

Ocho varas y cuarta de tisú de plata perfil verde a ciento nov[en]ta y cinco r[eale]s la vara, monta 1.608

Veintinueve varas y cuarta de glasé de plata cons[ta] a ochenta y seis r[eale]s la vara m[on]ta 2.515

Cuatro varas y cuarta de lo mismo fondo escarolado, a ochenta r[eale]s la vara monta 340

Siete varas y media de tela blanca y oro, matizada de Francia a ciento dieciséis r[eale]s la vara m[on]ta 870

Cuatroc[ienta]s varas y dos tercias de otra tela blanca con plata y matizada a ciento y doce r[eale]s y medio la vara m[on]ta 1.650

Nueve varas y media de otra tela, con oro y matizada p[ie]za a ciento treinta y cinco r[eale]s cada una monta 1.282

Seis varas de otra tela gris, y plata matizada a ciento treinta y cinco r[eale]s monta 810

Diecisiete varas y tres cuartas de otra tela, punzo y oro solo a ciento setenta y dos r[eale]s la vara m[on]ta 3.053

Cuatro varas y media de otra tela color muscas con plata matizada a dosc[ient]os diez r[eale]s la vara m[on]ta 945

Doce varas y media de otra tela color verde y oro matizada Rav.[1] a vara m[araale]s .7B9,0t00()c7(s)-200

r549[8f7a(6( )-2330Pos1s-803171i)-2006(sn)-719(-714E82at p4e8179ToCs5un78-4g-1Fc(l8st28)4FCs5un78-4g-8f7( )G 0

	Dalmática de Álvaro de Mendoza Caamaño Sotomayor (2)	1734 1761	Anónimo español	Antesacristía, vitrina
	Collarín de Álvaro de Mendoza Caamaño Sotomayor (2)	1734 1761	Anónimo español	Antesacristía, vitrina
	Estola de Álvaro de Mendoza Caamaño Sotomayor	1734 1761	Anónimo español	Antesacristía, vitrina
	Cubrecáliz	1750 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía, cajón 3
	Cubrecáliz	1750 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía, cajón 3
	Manto de la Virgen de las Mercedes	1750 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Ajuar Virgen de las Mercedes. Iglesia

	Saya de la Virgen de las Mercedes	1750 ? 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Ajuar Virgen de las Mercedes
	Traje del Niño Jesús de la Virgen de las Mercedes	1750 ? 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Ajuar Virgen de las Mercedes
	Manto de la Virgen de las Mercedes	1760 ? 1790	Posible manufactura francesa y confección española	Ajuar Virgen de las Mercedes
	Saya de la Virgen de las Mercedes	1760 ? 1790	Posible manufactura francesa y confección española	Ajuar Virgen de las Mercedes
	Traje del Niño Jesús de la Virgen de las Mercedes	1760 ? 1790	Posible manufactura francesa y confección española	Ajuar Virgen de las Mercedes
	Manto de la Virgen de las Mercedes	1760 ? 1790	Posible manufactura francesa y confección española	Ajuar Virgen de las Mercedes

	Saya de la Virgen de las Mercedes	1760 ? 1790	Posible manufactura francesa y confección española	Ajuar Virgen de las Mercedes
	Traje del Niño Jesús de la Virgen de las Mercedes	1760 ? 1790	Posible manufactura francesa y confección española	Ajuar Virgen de las Mercedes
	Manto de la Virgen de las Mercedes	1784	Manufactura y confección española, guarnición de Priego de Córdoba	Ajuar Virgen de las Mercedes
	Saya de la Virgen de las Mercedes	1784	Manufactura y confección española, guarnición de Priego de Córdoba	Ajuar Virgen de las Mercedes
	Traje del Niño Jesús de la Virgen de las Mercedes	1784	Manufactura y confección española, guarnición de Priego de Córdoba	Ajuar Virgen de las Mercedes
	Casulla	Finales del siglo XVIII	Anónima	Sacristía, cajonera, cajón 2

	Casulla	Segunda mitad del siglo XVIII	Manufactura valenciana y confección española	Sacristía, cajón 2
	Casulla	Siglo XIX	Manufactura española	Sacristía, cajonera, cajón 1
	Casulla	Siglo XIX	Manufactura española	Sacristía, cajonera, cajón 2

	Casulla	Siglo XIX	Manufactura española	Sacristía, cajonera, cajón 2
	Paño de atril	Siglo XIX	Manufactura española	Sacristía, cajonera, cajón 3
	Paño de atril	Siglo XIX	Manufactura española	Sacristía, cajonera, cajón 3

	Paño de atril	Siglo XIX	Manufactura española	Sacristía, cajonera, cajón 3
	Casulla modelo Rica	Primera mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Sacristía, cajonera, cajón 1
	Estola modelo Rica	Primera mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Sacristía, cajonera, cajón 1

	Manto de la Virgen de las Mercedes modelo Francia	Primera mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Ajuar Virgen de las Mercedes
	Saya de la Virgen de las Mercedes modelo Francia	Primera mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Ajuar Virgen de las Mercedes
	Traje del Niño Jesús de la Virgen de las Mercedes modelo Francia	Primera mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Ajuar Virgen de las Mercedes
	Casulla modelo Domasel	Primera mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Sacristía, cajonera, cajón 1

	Casulla	Primera mitad del siglo XX	Fábrica de Ornamentos de Iglesia y Orfebrería Santa Rufina y Heras	Sacristía, cajonera, cajón 2
	Casulla	Primera mitad del siglo XX	Fábrica de ornamentos de Iglesia. Casa Garín	Sacristía, cajonera, cajón 2

II. ANDÚJAR

Iglesia parroquial de Santa María la Mayor

Imagen	Ornamento	Datación	Autor	Localización
	Casulla	1700 ± 1705	Posible manufactura francesa o italiana y confección española	Sacristía, armario, puerta 2

	Casulla	1715 - 1720	Posible manufactura francesa o italiana y confección española	Sacristía, armario, puerta 1
	Casulla	1740 - 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía de la capilla del Sagrario o del Conde, armario, puerta 2
	Casulla	Segunda mitad del siglo XVIII	Manufactura francesa o española y confección española	Sacristía de la Capilla del Sagrario o del Conde, armario 1, puerta 2

	Casulla	1760 ? 1800	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía de la capilla del Sagrario o del Conde, armario, puerta 2
	Cubrecáliz	Último tercio del siglo XVIII	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía, mueble vitrina
	Casulla	Siglo XIX	Manufactura española	Sacristía de la capilla del Sagrario o del Conde, armario, puerta 2
	Casulla	Siglo XIX	Manufactura española	Sacristía de la capilla del Sagrario o del Conde, armario, puerta 2

	Casulla	Siglo XIX	Manufactura española	Sacristía de la capilla del Sagrario o del Conde, armario, puerta 2
	Casulla	Siglo XIX	Manufactura española	Sacristía de la capilla del Sagrario o del Conde, armario, puerta 2
	Dalmática (2)	Siglo XIX	Manufactura valenciana y confección española	Sacristía de la capilla del Sagrario o del Conde, armario 1, puerta 2
	Casulla modelo Carpio	Primera mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Sacristía de la capilla del Sagrario o del Conde, armario 1, puerta 2

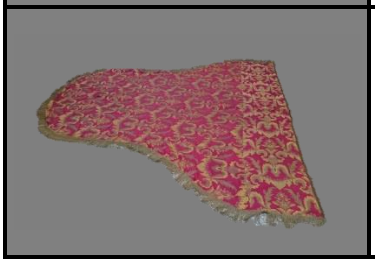
	Casulla	Principios del siglo XX	Manufactura española	Sacristía de la capilla del Sagrario o del Conde, armario, puerta 2
	Casulla	Principios del siglo XX	Manufactura española	Sacristía de la capilla del Sagrario o del Conde, armario, puerta 2
	Casulla	Principios del siglo XX	Manufactura española	Sacristía de la capilla del Sagrario o del Conde, armario, puerta 2

III. BAEZA

Iglesia parroquial de Santa María del Alcázar y San Andrés Apóstol

Imagen	Ornamento	Datación	Autor	Localización
	Cubrecáliz	1705 ± 1710	Posible manufactura francesa	Antesacristía, armario izquierda, estante

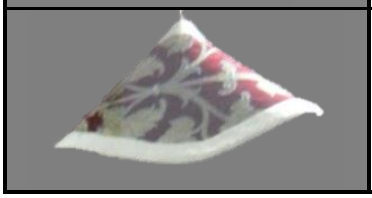
	Dalmática (2)	Último tercio del siglo XVIII	Posible manufactura francesa, confección local	Antesacristía, armario izquierda
	Casulla	Último tercio del siglo XVIII	Posible manufactura francesa, confección local	Antesacristía, armario izquierda
	Estola	Último tercio del siglo XVIII	Posible manufactura francesa, confección local	Antesacristía, armario izquierda

	Paño de atril	Último tercio del siglo XVIII	Posible manufactura francesa, confección local	Antesacristía, armario izquierda
	Paño de púlpito	*Ca*. 1788	Miguel Gregorio Molero	Antesacristía, armario izquierda, estante
	Frontal de altar	*Ca*. 1788	Miguel Gregorio Molero	Antesacristía, armario izquierda, estante
	Capa pluvial	*Ca*. 1788	Miguel Gregorio Molero	Antesacristía, armario izquierda, estante
	Paño de atril	*Ca*. 1788	Miguel Gregorio Molero	Antesacristía, armario izquierda, estante
	*Manto de la Reina modelo Palma P. de la Virgen del Alcázar*	1862	Garín e Hijos	Casa hermandad de la Real Archicofradía de Santa María del Alcázar y San Andrés

	Casulla	Primera mitad del siglo XX	Fábrica Hijo de José Rodríguez Sa□□□□□□□□□□ María de la □□□□□□□□□□	Antesacristía, armario izquierda
	Dalmática (2)	Primera mitad del siglo XX	Fábrica Hijo de José Rodríguez Sa□□□□□□□□□□ María de la □□□□□□□□□□	Antesacristía, armario izquierda
	Paño de atril	Primera mitad del siglo XX	Fábrica Hijo de José Rodríguez Sa□□□□□□□□□□ María de la □□□□□□□□□□	Antesacristía, armario izquierda

	Estola	Primera mitad del siglo XX	Fábrica Hijo de José Rodríguez Sa□□□□□□□□□□ María de la □□□□□□□□□□	Antesacristía, armario izquierda
	Capa pluvial	Primera mitad del siglo XX	Fábrica Hijo de José Rodríguez Sa□□□□□□□□□□ María de la □□□□□□□□□□	Antesacristía, armario izquierda

S. I. Catedral de la Natividad de Nuestra Señora y San Isidoro

Imagen	Ornamento	Datación	Autor	Localización
	Casulla	Segunda mitad del siglo XVI	Anónimo español	Museo sacristía, sala 3, vitrina 1
	Dalmática (2)	Segunda mitad del siglo XVI	Anónimo español	Museo sacristía, sala 3, vitrina 1
	*Collarín* (2)	Segunda mitad del siglo XVI	Anónimo español	Museo sacristía, sala 3, vitrina 1

	Dalmática (2)	Segunda mitad del siglo XVIII	Manufactura valenciana y confección española	Museo sacristía, sala 1, vitrina 1
	Collarín (2)	Segunda mitad del siglo XVIII	Manufactura valenciana y confección española	Museo sacristía, sala 1, vitrina 1
	Capa pluvial (4)	1788	Miguel Gregorio Molero	Sacristía museo, sala 3, vitrinas 1 y 3
	Dalmática modelo Rica	Primera mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Museo sacristía, sala 1, vitrina 1

	Casulla	Primera mitad del siglo XX	Manufactura española	Museo sacristía, sala 1, vitrina 2

IV. BEGÍJAR

Iglesia parroquial de Santiago Apóstol

Imagen	Ornamento	Datación	Autor
	Casulla	1740 ± 1770	Posible manufactura francesa y confección española

V. CASTELLAR

Iglesia colegiata de Santiago

Imagen	Ornamento	Datación	Autor	Localización
	Dalmática	1715 ± 1720	Posible manufactura italiana y confección española	Sacristía, cajonera
	Collarín	1715 ± 1720	Posible manufactura italiana y confección española	Sacristía, cajonera
	Casulla	1734 ± 1738	Manufactura, bordador y confección napolitana	Sacristía, vitrina

	Dalmática (2)	1734 - 1738	Manufactura, bordador y confección napolitana	Sacristía, vitrina
	Dalmática (2)	1734 - 1738	Manufactura, bordador y confección napolitana	Sacristía, vitrina
	Collarín (4)	1734 - 1738	Manufactura, bordador y confección napolitana	Sacristía, cajonera
	Estola	1734 - 1738	Manufactura, bordador y confección napolitana	Sacristía, cajonera

	Capa pluvial	1734 – 1738	Manufactura, bordador y confección napolitana	Sacristía, vitrina
	Bolsa de corporales	1734 – 1738	Manufactura, bordador y confección napolitana	Sacristía, vitrina
	Cubrecáliz	1734 – 1738	Manufactura, bordador y confección napolitana	Sacristía, vitrina
	Bolsa de corporales	1760 – 1800	Manufactura y confección española	Sacristía, cajonera
	Casulla	*Ca*. 1770 – 1779	Miguel Gregorio Molero	Sacristía, cajonera, cajón 1

	Cubrecáliz	*Ca*. 1770 ⍰ 1779	Miguel Gregorio Molero	Sacristía, cajonera, cajón 1
	Estola	*Ca*. 1770 ⍰ 1779	Miguel Gregorio Molero	Sacristía, cajonera, cajón 1
	Manípulo	*Ca*. 1770 ⍰ 1779	Miguel Gregorio Molero	Sacristía, cajonera, cajón 1
	Bolsa de corporales	*Ca*. 1770 ⍰ 1779	Miguel Gregorio Molero	Sacristía, cajonera, cajón 1
	Casulla	Siglo XIX	Manufactura y confección española	Sacristía, cajonera
	Cubrecáliz	Siglo XIX	Manufactura y confección española	Sacristía, cajonera

	Casulla	Siglo XIX	Manufactura española	Sacristía, cajonera
	Estola	Siglo XIX	Manufactura española	Sacristía, cajonera
	Casulla	Siglo XIX	Manufactura española	Sacristía, cajonera

	Estola	Siglo XIX	Manufactura española	Sacristía, cajonera
	Casulla	Siglo XIX	Manufactura española	Sacristía, cajonera
	Estola	Siglo XIX	Manufactura española	Sacristía, cajonera

	Casulla	Siglo XIX	Manufactura española	Sacristía, cajonera
	Estola	Siglo XIX	Manufactura española	Sacristía, cajonera
	Bolsa de corporales modelo Carpio	Primera mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Sacristía, cajonera
	Bolsa de corporales modelo Francia	Primera mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Sacristía, cajonera

	Planeta modelo Domasel	Primera mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Sacristía, cajonera
	Casulla modelo Domasel	Primera mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Sacristía, cajonera
	Estola modelo Domasel	Primera mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Sacristía, cajonera

	Casulla modelo Domasel	Primera mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Sacristía, cajonera
	Estola modelo Domasel	Primera mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Sacristía, cajonera
	Bolsa de corporales modelo Domasel	Primera mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Sacristía, cajonera

	Dalmática modelo Cáliz Corona	Segunda mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Sacristía, cajonera

VI. FUENTE DEL REY, ALCALÁ LA REAL

Convento de Nuestra Señora de los Remedios (RR. MM. Trinitarias)

Imagen	Ornamento	Datación	Autor	Localización
	Traje de Niño Jesús	1760 ± 1800	Posible manufactura francesa y confección española	Coro alto, armario, puertas 2 y 3, estante superior
	Casulla	1760 ± 1790	Manufactura y confección española	Coro alto, armario, puerta 1

	Casulla	Siglo XIX	Manufactura y confección española	Coro alto, armario, puerta 2
	Casulla	Siglo XIX	Manufactura española	Coro alto, armario, puerta 2
	Casulla	Siglo XIX	Manufactura valenciana y confección española	Coro alto, armario, puerta 2

	Dalmática modelo Carpio (2)	Primera mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Coro alto, armario, puertas 2 y 3
	Capa pluvial modelo Carpio	Primera mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Coro alto, armario, puertas 2 y 3
	Casulla modelo Rica	Primera mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Coro alto, armario, puerta 2

	Casulla modelo Palma P.	Finales del siglo XIX	Garín e Hijos	Coro alto, armario, puerta 1

VII. IZNATORAF

Ermita del Santísimo Cristo de la Veracruz

Imagen	Ornamento	Datación	Autor	Localización
	Perizoma del Santísimo Cristo de la Veracruz	1720 ± 1730	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía, armario
	Perizoma del Santísimo Cristo de la Veracruz	1760 ± 1780	Posible manufactura francesa y confección español	Sacristía, armario
	Perizoma del Santísimo Cristo de la Veracruz modelo Rica	Primera mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Sacristía, armario

Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora

Imagen	Ornamento	Datación	Autor	Localización
	Casulla del Terno Rojo o de San Fernando	1600 ± 1615	Martín de Herrera	Sacristía, vitrina
	Dalmática del Terno Rojo o de San Fernando (2)	1600 ± 1615	Martín de Herrera	Sacristía, vitrina
	Collarín del Terno Rojo o de San Fernando (2)	1600 ± 1615	Martín de Herrera	Sacristía, vitrina

	Casulla del Terno Verde o del obispo Sancho Dávila y Toledo	1600 - 1615	Martín de Herrera	Sacristía, vitrina
	Dalmática del Terno Verde o del obispo Sancho Dávila y Toledo (2)	1600 - 1615	Martín de Herrera	Sacristía, vitrina
	Collarín del Terno Verde o del obispo Sancho Dávila y Toledo (2)	1600 - 1615	Martín de Herrera	Sacristía, vitrina

	Capa pluvial del Terno Verde o del obispo Sancho Dávila y Toledo	1600 ? 1615	Martín de Herrera	Sacristía, vitrina
	Dalmática (2)	Siglo XVII	Anónimo español	Sacristía, vitrina
	Collarín (2)	Siglo XVII	Anónimo español	Sacristía, vitrina

	Casulla	Siglo XVII	Anónimo español	Sacristía, vitrina
	Capa pluvial	Siglo XVII	Anónimo español	Sacristía, vitrina
	Capa pluvial (2)	1740 ? 1770, siglo XIX	Posible manufactura francesa, manufactura y confección española	Sacristía, armario, puerta izquierda

	Capa pluvial	1750 ? 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía, armario, puerta izquierda
	Casulla	1760 ? 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía, armario, puerta izquierda
	Capa pluvial	Siglo XIX	Manufactura española	Sacristía, armario, puerta izquierda

	Capa pluvial modelo Herradura	Segunda mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Sacristía, armario, puerta izquierda

VIII. JAÉN

Basílica de San Ildefonso

Imagen	Ornamento	Datación	Autor	Localización
	Paño de púlpito	1715 ± 1720	Posible manufactura italiana y confección española	Sacristía, cajonera izquierda, cajón 3
	Manto de la Virgen de la Antigua	1715 ± 1720	Posible manufactura italiana y confección española	Casa museo de la Virgen de la Capilla

	Casulla (2)	1733 ? 1742	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía, cajonera izquierda, cajón 2
	Cubrecáliz	1733 ? 1742	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía, cajonera izquierda, cajón 1
	Bolsa de corporales	1733 ? 1742	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía, cajonera derecha, cajón 1
	Manípulo	1740 ? 1750	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía, cajonera izquierda, cajón 1
	Bolsa de corporales	1740 ? 1750	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía, cajonera derecha, cajón 3

	Manto de la Virgen de la Capilla	1740 – 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Casa Museo de la Virgen de la Capilla
	Manto de la Virgen de la Capilla	1740 – 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Casa Museo de la Virgen de la Capilla
	Manto de la Virgen de la Capilla	1740 – 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Casa Museo de la Virgen de la Capilla

	Casulla	1750 - 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía, cajonera izquierda, cajón 2
	Bolsa de corporales	1750 - 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía, cajonera derecha, cajón 1
	Bolsa de corporales	1750 - 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía, cajonera derecha, cajón 1
	Cubrecáliz	1750 - 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía, cajonera derecha, cajón 3

	Casulla	1760 ? 1780	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía, cajonera izquierda, cajón 2
	Paño de atril	Siglo XIX	Manufactura y confección española	Sacristía, cajonera izquierda, cajón 3
	Umbrello	Principios del siglo XX	Garín e Hijos	Cajonera izquierda, cajón 3

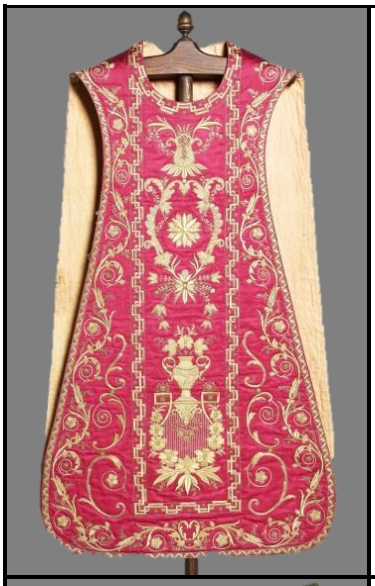
	Manto de la Virgen de la Capilla	1862	Manufactura y confección española	Casa Museo de la Virgen de la Capilla

Iglesia parroquial de San Bartolomé

Imagen	Ornamento	Datación	Autor	Localización
	Casulla	1760 ± 1790	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía, mueble vitrina
	Casulla	1760 ± 1790	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía, mueble vitrina

Iglesia parroquial de Santa María Magdalena

Imagen	Ornamento	Datación	Autor	Localización
	Cubrecáliz	1712 ± 1720	Posible manufactura francesa o italiana y confección española	Sacristía, cajonera, cajón 1
	Casulla	1740 ± 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía, cajonera, cajón 2
	Casulla	1750 ± 1770, siglo XIX	Posible manufactura francesa, manufactura y confección española	Sacristía, armario

	*Casulla*	Finales del siglo XVIII - principios del siglo XIX	Anónimo español	Sacristía, armario
	Cubrecáliz modelo Cáliz Corona	Segunda mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Sacristía, cajonera, cajón 1
	Casulla modelo Rica	Primera mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Sacristía, armario

Iglesia parroquial y Santa Capilla de San Andrés

Imagen	Ornamento	Datación	Autor	Localización
	Casulla del Fundador	*Ca*. 1517	Manufactura romana	Exposición Permanente de Arte Sacro, vitrina
	Casulla	1530 ± 1543	Diego del Arco y su sobrino	Exposición Permanente de Arte Sacro, vitrina
	Dalmática	1530 ± 1543	Diego del Arco y su sobrino	Exposición Permanente de Arte Sacro, vitrina

	Capa pluvial	1530 – 1543	Diego del Arco y su sobrino	Exposición Permanente de Arte Sacro, vitrina
	Casulla	1733 – 1742	Posible manufactura francesa y confección española	Exposición Permanente de Arte Sacro, vitrina
	Casulla modelo Cáliz Corona	1865 – 1866	Garín e Hijos	Exposición Permanente de Arte Sacro, vitrina

	Dalmática modelo Cáliz Corona	1865 - 1866	Garín e Hijos	Exposición Permanente de Arte Sacro, vitrina
	Capa pluvial modelo Cáliz Corona	1865 - 1866	Garín e Hijos	Exposición Permanente de Arte Sacro, vitrina
	Casulla modelo Palma P.	Finales del siglo XIX	Garín e Hijos	Exposición Permanente de Arte Sacro, vitrina
	Dalmática modelo Palma P.	Finales del siglo XIX	Garín e Hijos	Exposición Permanente de Arte Sacro, vitrina

	Capa pluvial modelo Palma P.	Finales del siglo XIX	Garín e Hijos	Exposición Permanente de Arte Sacro, vitrina

Monasterio de la Concepción Franciscana "Las Bernardas"

Imagen	Código IAPH	Ornamento	Datación	Autor	Localización
	012305000290088.0000	*Casulla*	1760 ± 1780	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía
	012305000290076.0000	*Túnica del Niño Jesús de Pasión*	1760 ± 1780	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía

	012305000290091.0000	*Casulla*	1760 ? 1800	Manufactura y confección española	Sacristía
	012305000290090.0000	*Casulla*	Siglo XIX	Manufactura valenciana y confección española	Sacristía
	012305000290098.0000	*Vestiduras de Virgen (manto, saya y traje del Niño Jesús)*	Principios del siglo XX	Garín e Hijos	Sacristía

Monasterio de la Purísima Concepción (RR. MM. Dominicas)

Imagen	Ornamento	Datación	Autor	Localización
	Justillo de Virgen (procedentes del vestido de Isabel II)	1862	Posible manufactura francesa y confección española	Primera planta, cuarto de costura
	Brazales de Virgen (procedentes del vestido de Isabel II)	1862	Posible manufactura francesa y confección española	Primera planta, cuarto de costura
	Saya de Virgen (brial del vestido de Isabel II)	1862	Posible manufactura francesa y confección española	Primera planta, cuarto de costura
	Manto de Virgen (basquiña del vestido de Isabel II)	1862	Posible manufactura francesa y confección española	Primera planta, cuarto de costura

Monasterio de Santa Teresa de Jesús

Imagen	Ornamento	Datación	Autor
	Casulla	1740 ±1770	Posible manufactura francesa y confección local

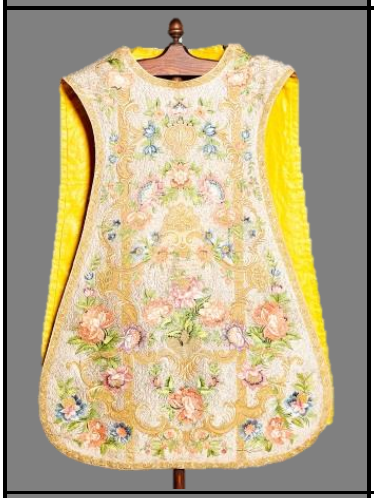
Museo de Artes y Costumbres Populares

Imagen	Ornamento	Datación	Autor	Localización
	Casulla modelo San Felipe	Principios del siglo XX	Garín e Hijos	Sala Religiosidad

S.I. Catedral de la Asunción de Nuestra Señora

Imagen	Núm. de inv.	Ornamento	Datación	Autor	Localización
		Casulla de San Blas	Segunda mitad del siglo XVI	Anónimo español	Exposición Permanente de Arte Sacro
	00.01.10.42	*Manga de cruz*	1566 ± 1576	Posiblemente de Juan de Ochoa	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1
	00.01.09.26.1	*Dalmática* (2)	Siglo XVII	Anónimo español	Sacristía Mayor, armario 9

	00.01.09.26.2	*Casulla*	Siglo XVII	Anónimo español	Sacristía Mayor, armario 9
	00.01.09.26.3	*Collarín* (2)	Siglo XVII	Anónimo español	Sacristía Mayor, armario 9
	00.01.09.26.5	*Estola*	Siglo XVII	Anónimo español	Sacristía Mayor, armario 9
	00.01.09.26.6	*Manípulo* (2)	Siglo XVII	Anónimo español	Sacristía Mayor, armario 2
	00.01.05.03	*Capa pluvial*	Siglo XVIII	Manufactura española	Sacristía Mayor, armario 5
	00.01.03.28.1	*Dalmática del Terno del Pelícano* (2)	Primer tercio del siglo XVIII	Anónimo español	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.28.2	*Collarín del Terno del Pelícano* (7)	Primer tercio del siglo XVIII	Anónimo español	Sacristía Mayor, armario 3

	00.01.03.28.3	*Capa pluvial del Terno del Pelícano*	Primer tercio del siglo XVIII	Anónimo español	Sacristía Mayor, armario 9
	00.01.03.23.1	*Casulla*	Principios del siglo XVIII	Anónimo español	Sacristía Mayor, armario 3
	00.03.01.91	*Manípulo*	Principios del siglo XVIII	Anónimo español	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1
	00.03.01.93	*Bolsa de corporales*	Principios del siglo XVIII	Anónimo español	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1
	00.01.05.06	*Capa pluvial*	1700 - 1705	Posible manufactura francesa o italiana y confección española	Sacristía Mayor, armario 11

	00.01.10.41.1	*Casulla*	1705 ? 1710	Posible manufactura francesa o italiana y confección española	Sacristía Mayor, armario 10
	00.01.10.41.2	*Estola*	1705 ? 1710	Posible manufactura francesa o italiana y confección española	Sacristía Mayor, armario 10
	00.01.10.41.3	*Manípulo*	1705 ? 1710	Posible manufactura francesa o italiana y confección española	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1
	00.01.10.41.4	*Cubrecáliz*	1705 ? 1710	Posible manufactura francesa o italiana y confección española	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1
	00.01.10.41.5	*Bolsa de corporales*	1705 ? 1710	Posible manufactura francesa o italiana y confección española	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1
	00.01.11.02	*Palio*	1705 ? 1710	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 11

	00.01.03.25.1	*Dalmática* (2)	1705 ? 1735	Posible manufactura toledana y confección española	Sacristía Mayor, armario 2
	00.01.03.25.2	*Collarín* (6)	1705 ? 1735	Posible manufactura toledana y confección española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.25.3	*Paño de atril*	1705 ? 1735	Posible manufactura toledana y confección española	Sacristía Mayor, armario 5
	00.01.03.25.4.1	*Estola* (4)	1705 ? 1735	Posible manufactura toledana y confección española	Sacristía Mayor, armario 10
	00.01.03.25.6	*Manípulo* (6)	1705 ? 1735	Posible manufactura toledana y confección española	Antesacristía, armario 2

	00.01.03.25.7	*Cubrecáliz*	1705 ▯ 1735	Posible manufactura toledana y confección española	Antesacristía, armario 2
	00.01.03.25.8	*Bolsa de corporales*	1705 ▯ 1735	Posible manufactura toledana y confección española	Antesacristía, armario 2
	00.01.03.25.9	*Cubrelibros* (2)	1705 ▯ 1735	Posible manufactura toledana y confección española	Antesacristía, armario 2
	00.01.03.25.10	*Capillo*	1705 ▯ 1735	Posible manufactura toledana y confección española	Antesacristía, armario 2
	00.01.05.12.1	*Paño de púlpito* (2)	1705 ▯ 1735	Posible manufactura toledana y confección española	Sacristía Mayor, armario 5
	00.01.05.12.2	*Capa pluvial*	1705 ▯ 1735	Posible manufactura toledana y confección española	Sacristía Mayor, armario 5
	00.01.03.12.1	*Dalmática*	1720 ▯ 1735	Posible manufactura italiana y confección española	Sacristía Mayor, armario 3

	00.01.03.12.2	*Paño de hombros* (3)	1720 ? 1735	Posible manufactura italiana y confección española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.12.3	*Estola*	1720 ? 1735	Posible manufactura italiana y confección española	Sacristía Mayor, armario 10
	00.01.03.12.5	*Manípulo*	1720 ? 1735	Posible manufactura italiana y confección española	Antesacristía, armario 2
	00.01.03.12.6	*Cubrecáliz*	1720 ? 1735	Posible manufactura italiana y confección española	Antesacristía, armario 2

	00.01.03.64.1	*Estola* (2)	*Ca*. 1732 ? 1751	Posible manufactura toledana y confección española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.64.2	*Collarín* (4)	*Ca*. 1732 ? 1751	Posible manufactura toledana y confección española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.64.3	*Capa pluvial*	*Ca*. 1732 ? 1751	Posible manufactura toledana y confección española	Sacristía Mayor, armario 11
	00.01.03.64.4	*Dalmática* (2)	*Ca*. 1732 ? 1751	Posible manufactura toledana y confección española	Antesacristía, armario 1
	00.01.03.64.5	*Casulla*	*Ca*. 1732 ? 1751	Posible manufactura toledana y confección española	Antesacristía, armario 1
	00.01.03.64.6	*Manípulo* (6)	*Ca*. 1732 ? 1751	Posible manufactura toledana y confección española	Antesacristía, armario 1

	00.01.03.64.7	*Cubrecáliz*	*Ca*. 1732 - 1751	Posible manufactura toledana y confección española	Antesacristía, armario 1
	00.01.03.64.8	*Bolsa de corporales*	*Ca*. 1732 - 1751	Posible manufactura toledana y confección española	Antesacristía, armario 2
	00.03.01.126	*Bolsa de corporales*	1733 - 1742	Posible manufactura francesa y confección española	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1
	00.01.10.22	*Casulla*	1733 - 1742	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 10
	00.01.03.07.1	*Manípulo* (4)	1733 - 1742	Posible manufactura francesa y Alonso de Aranda	Sacristía Mayor, armario 9
	00.01.03.07.2	*Estola* (3)	1733 - 1742	Posible manufactura francesa y Alonso de Aranda	Sacristía Mayor, armario 9

	00.01.03.07.3	*Casulla*	1733 ? 1742	Posible manufactura francesa y Alonso de Aranda	Sacristía Mayor, armario 9
	00.01.03.07.4	*Dalmática* (2)	1733 ? 1742	Posible manufactura francesa y Alonso de Aranda	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.07.5	*Capa pluvial*	1733 ? 1742	Posible manufactura francesa y Alonso de Aranda	Sacristía Mayor, armario 9
	00.01.03.07.6	*Collarín* (2)	1733 ? 1742	Posible manufactura francesa y Alonso de Aranda	Antesacristía, armario 2
	00.01.03.07.7	*Cubrecáliz*	1733 ? 1742	Posible manufactura francesa y Alonso de Aranda	Antesacristía, armario 2
	00.03.01.77.1	*Manípulo*	1733 ? 1745	Posible manufactura francesa y confección española	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1
	00.03.01.77.2	*Bolsa de corporales*	1733 ? 1745	Posible manufactura francesa y confección española	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1

	00.01.03.53.1	*Bolsa de corporales* (3)	1733 ? 1745	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.53.2	*Casulla* (3)	1733 ? 1745	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 10
	00.01.03.53.3	*Estola* (3)	1733 ? 1745	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 10
	00.01.03.53.4	*Manípulo*	1733 ? 1745	Posible manufactura francesa y confección española	Antesacristía, armario 1
	00.01.03.53.5	*Manípulo* (2)	1733 ? 1745	Posible manufactura francesa y confección española	Antesacristía, armario 1
	00.01.03.27.1	*Casulla*	1740 ? 1750	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 3

	00.01.03.03.1	*Saya de la Virgen de la Antigua*	1740 ? 1753	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.03.2	*Traje del Niño Jesús de la Virgen de la Antigua*	1740 ? 1753	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.11.05	*Palio*	*Ca*. 1748	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.51	*Faldón de andas de la antigua custodia* (4)	*Ca*. 1748	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 11
	00.01.03.34.1	*Dalmática*	Segunda mitad del siglo XVIII	Posible manufactura toledana y confección española	Sacristía Mayor, armario 3

	00.01.03.34.2	*Estola*	Segunda mitad del siglo XVIII	Posible manufactura toledana y confección española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.34.3	*Collarín*	Segunda mitad del siglo XVIII	Posible manufactura toledana y confección española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.22	*Casulla*	Segunda mitad del siglo XVIII	Manufactura española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.03.01.114.1	*Cubrecáliz*	Segunda mitad del siglo XVIII	Manufactura española	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1
	00.03.01.114.2	*Bolsa de corporales*	Segunda mitad del siglo XVIII	Manufactura española	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1
	00.01.03.11.1	*Capa pluvial*	Segunda mitad del siglo XVIII	Manufactura valenciana y confección española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.11.2	*Manípulo* (5)	Segunda mitad del siglo XVIII	Manufactura valenciana y confección española	Sacristía Mayor, armario 3

	00.01.03.11.3	*Estola* (3)	Segunda mitad del siglo XVIII	Manufactura valenciana y confección española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.11.4	*Collarín* (2)	Segunda mitad del siglo XVIII	Manufactura valenciana y confección española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.11.5	*Paño de atril*	Segunda mitad del siglo XVIII	Manufactura valenciana y confección española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.11.6	*Cubrecáliz* (2)	Segunda mitad del siglo XVIII	Manufactura valenciana y confección española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.11.7	*Casulla* (2)	Segunda mitad del siglo XVIII	Manufactura valenciana y confección española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.11.8	*Dalmática* (2)	Segunda mitad del siglo XVIII	Manufactura valenciana y confección española	Sacristía Mayor, armario 3

	00.01.03.11.9	*Bolsa de corporales* (3)	Segunda mitad del siglo XVIII	Manufactura valenciana y confección española	Sacristía Mayor, armario 11
	00.01.03.15.1	*Manto de la Virgen de la Antigua*	Segunda mitad del siglo XVIII	Manufactura valenciana y confección española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.15.2	*Traje del Niño Jesús de la Virgen de la Antigua*	Segunda mitad del siglo XVIII	Manufactura valenciana y confección española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.15.3	*Busto de la Virgen de la Antigua*	Segunda mitad del siglo XVIII	Manufactura valenciana y confección española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.15.4	*Saya de la Virgen de la Antigua*	Segunda mitad del siglo XVIII	Manufactura valenciana y confección española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.05.11.1	*Paño de púlpito* (2)	*Ca*. 1750	Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina	Sacristía Mayor, armario 5
	00.01.05.11.2	*Capa pluvial*	*Ca*. 1750	Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina	Sacristía Mayor, armario 5
	00.01.05.11.3	*Dalmática* (2)	*Ca*. 1750	Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina	Sacristía Mayor, armario 5

	00.01.05.11.4	*Casulla*	*Ca*. 1750	Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina	Sacristía Mayor, armario 5
	00.01.05.11.5	*Collarín* (2)	*Ca*. 1750	Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina	Sacristía Mayor, armario 5
	00.01.05.11.6	*Collarín* (4)	*Ca*. 1750	Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina	Sacristía Mayor, armario 5
	00.01.05.11.7	*Manípulo* (3)	*Ca*. 1750	Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina	Sacristía Mayor, armario 5
	00.01.05.11.8	*Estola* (2)	*Ca*. 1750	Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina	Sacristía Mayor, armario 5
	00.01.05.11.9	*Bolsa de corporales*	*Ca*. 1750	Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina	Sacristía Mayor, armario 5
	00.01.05.11.10	*Cubrecáliz*	*Ca*. 1750	Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina	Sacristía Mayor, armario 5

	00.01.05.11.11	*Bolsa de corporales*	*Ca*. 1750	Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina	Antesacristía, armario 2
	00.01.05.11.12	*Cubrelibro* (2)	*Ca*. 1750	Real Fábrica de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina	Antesacristía, armario 2
	00.01.03.13.1	*Manto de la Virgen de la Antigua*	Después de 1750	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.13.2	*Saya de la Virgen de la Antigua*	Después de 1750	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.13.3	*Traje del Niño Jesús de la Virgen de la Antigua*	Después de 1750	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.13.4	*Busto de la Virgen de la Antigua*	Después de 1750	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.31.1	*Casulla*	1750 ? 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 3

	00.01.03.31.2	*Estola*	1750 ? 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.31.3	*Cubrecáliz* (2)	1750 ? 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Antesacristía, armario 2
	00.01.03.31.4	*Bolsa de corporales*	1750 ? 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Antesacristía, armario 2
	00.01.03.52.1	*Bolsa de corporales* (3)	1750 ? 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 11
	00.01.03.52.2	*Casulla* (2)	1750 ? 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.52.3	*Manípulo*	1750 ? 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Antesacristía, armario 2
	00.01.03.52.4	*Manípulo*	1750 ? 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Antesacristía, armario 2

	00.01.03.52.5	*Cubrecáliz*	1750 - 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Antesacristía, armario 2
		Casulla	1750 - 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Exposición Permanente de Arte Sacro
		Manípulo	1750 - 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Exposición Permanente de Arte Sacro
		Estola	1750 - 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Exposición Permanente de Arte Sacro

	00.03.01.04	*Bolsa de corporales*	1750 ? 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1
	00.01.05.14.1	*Dalmática del Terno rojo de fray Benito Marín* (2)	1760 ? 1769	Manufactura valenciana y confección española	Sacristía Mayor, armario 5
	00.01.05.14.2	*Casulla del Terno rojo de fray Benito Marín*	1760 ? 1769	Manufactura valenciana y confección española	Sacristía Mayor, armario 5
	00.01.05.14.3	*Capa pluvial del Terno rojo de fray Benito Marín*	1760 ? 1769	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 5
	00.01.05.14.4	*Estola del Terno rojo de fray Benito Marín* (2)	1760 ? 1769	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 5
	00.01.05.14.5	*Manípulo del Terno rojo de fray Benito Marín* (3)	1760 ? 1769	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 5

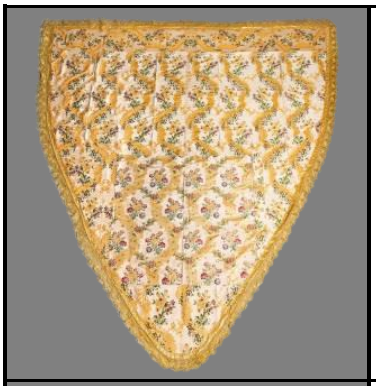
	00.01.05.14.6	*Collarín del Terno rojo de fray Benito Marín* (2)	1760 ⍰ 1769	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 5
	00.01.05.14.7	*Bolsa de corporales del Terno rojo de fray Benito Marín* (2)	1760 ⍰ 1769	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 5
	00.01.05.14.8	*Cubrecáliz del Terno rojo de fray Benito Marín*	1760 ⍰ 1769	Posible manufactura francesa y confección española	Antesacristía, armario 2
	00.01.10.05.1	*Casulla*	1760 ⍰ 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 10
	00.01.10.05.2	*Estola* (2)	1760 ⍰ 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 10
	00.01.10.05.3	*Manípulo* (2)	1760 ⍰ 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1

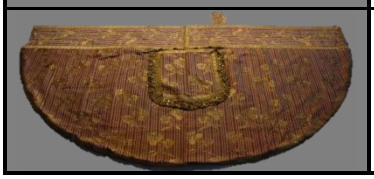
	00.01.10.05.4	*Cubrecáliz*	1760 ? 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1
	00.03.01.120	*Bolsa de corporales*	1760 ? 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1
	00.03.01.79	*Manípulo*	1760 ? 1770	Posible manufactura valenciana y confección española	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1
	00.03.01.84	*Cubrecáliz*	1760 ? 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1
	00.03.01.100	*Bolsa de corporales*	1760 ? 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1
	00.03.01.106.1	*Manípulo*	1760 ? 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1
	00.03.01.106.2	*Cubrecáliz*	1760 ? 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1
	00.01.03.14.1	*Cubrecáliz*	1760 ? 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 3

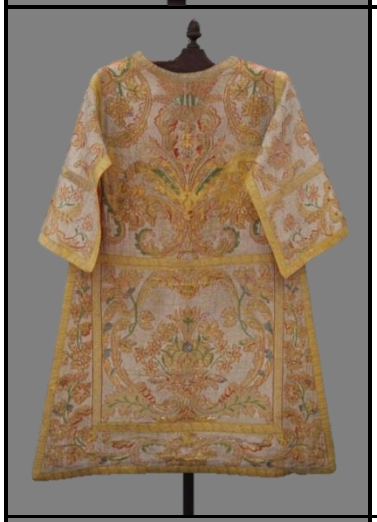
	00.01.03.14.2	*Bolsa de corporales*	1760 ? 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Antesacristía, armario 2
	00.01.03.14.3	*Estola*	1760 ? 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Antesacristía, armario 2
	00.01.03.08	*Traje del Niño Jesús de la Virgen de la Antigua*	1760 ? 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.10.30	*Paño de atril del Terno blanco de fray Benito Marín*	1760 ? 1771	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 9

	00.03.01.72.1	*Estola*	1760 ? 1780	Posible manufactura francesa y confección española	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1
	00.03.01.72.2	*Manípulo*	1760 ? 1780	Posible manufactura francesa y confección española	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1
	00.03.01.72.3	*Cubrecáliz*	1760 ? 1780	Posible manufactura francesa y confección española	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1
	00.03.01.72.4	*Bolsa de corporales*	1760 ? 1780	Posible manufactura francesa y confección española	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1
	00.01.09.19.1	*Capa pluvial*	1760 ? 1790	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 9
	00.01.09.19.2	*Estola*	1760 ? 1790	Posible manufactura francesa y confección española	Antesacristía, armario 1
	00.01.09.19.3	*Manípulo*	1760 ? 1790	Posible manufactura	Antesacristía, armario 1

				francesa y confección española	
	00.01.03.32.1	*Casulla*	1760 ? 1790	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.32.2	*Dalmática* (2)	1760 ? 1790	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 9
	00.01.03.32.3	*Paño de púlpito* (2)	1760 ? 1790	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 9
	00.01.03.32.4	*Collarín* (2)	1760 ? 1790	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 9
	00.01.03.32.5	*Estola* (2)	1760 ? 1790	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 9
	00.01.03.32.6	*Manípulo* (3)	1760 ? 1790	Posible manufactura francesa y confección española	Antesacristía, armario 2

	00.01.03.01.1	*Manto de la Virgen de la Antigua*	1760 ? 1790	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.01.2	*Traje del Niño Jesús de la Virgen de la Antigua*	1760 ? 1790	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.04.1	*Saya de la Virgen de la Antigua*	1770 ? 1779	Miguel Gregorio Molero	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.04.2	*Saya de la Virgen de la Antigua*	1770 ? 1779	Miguel Gregorio Molero	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.04.3	*Traje del Niño Jesús de la Virgen de la Antigua*	1770 ? 1779	Miguel Gregorio Molero	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.04.4	*Manto de la Virgen de la Antigua*	1770 ? 1779	Miguel Gregorio Molero	Sacristía Mayor, armario 3

	00.01.10.39.1	*Casulla*	1770 - 1779	Miguel Gregorio Molero	Sacristía Mayor, armario 10
	00.03.01.68	*Bolsa de corporales*	1770 - 1779	Miguel Gregorio Molero	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1
	00.01.03.30.1	*Casulla*	1760 - 1790	Manufactura y confección española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.03.30.2	*Estola*	1760 - 1790	Manufactura y confección española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.05.17	*Capa pluvial*	Década de 1780	Manufactura española	Sacristía Mayor, armario 5

	00.01.09.22.1	*Capa pluvial* (7)	1788	Miguel Gregorio Molero	Sacristía Mayor, armario 11
	00.01.09.22.2	*Dalmática* (2)	1788	Miguel Gregorio Molero	Sacristía Mayor, armario 9
	00.01.09.22.3	*Cubrecáliz*	1788	Miguel Gregorio Molero	Sacristía Mayor, armario 9
	00.01.09.22.4	*Collarín* (2)	1788	Miguel Gregorio Molero	Sacristía Mayor, armario 9

	00.01.09.22.5	*Estola* (5)	1788	Miguel Gregorio Molero	Sacristía Mayor, armario 9
	00.03.01.64	*Collarín*	1788	Miguel Gregorio Molero	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1
	00.03.01.163	*Paño de atril*	1788	Miguel Gregorio Molero	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1
	00.01.03.33	*Dalmática*	*Ca*. 1788	Miguel Gregorio Molero	Sacristía Mayor, armario 3
	00.03.01.60.3	*Collarín* (2)	*Ca*. 1788	Miguel Gregorio Molero	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1

	00.03.01.60.4	*Collarín* (3)	*Ca*. 1788	Miguel Gregorio Molero	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1
	00.01.05.01.1	*Capa pluvial* (7)	1789	Miguel Gregorio Molero	Sacristía Mayor, armario 5
	00.01.05.01.2	*Paño de atril* (2)	1789	Miguel Gregorio Molero	Sacristía Mayor, armario 5
	00.01.05.01.3	*Frontal de altar* (3)	1789	Miguel Gregorio Molero	Sacristía Mayor, armario 5
	00.01.05.01.4	*Dalmática*	1789	Miguel Gregorio Molero	Sacristía Mayor, armario 5
	00.01.05.01.5	*Collarín* (2)	1789	Miguel Gregorio Molero	Sacristía Mayor, armario 5
	00.01.05.01.6	*Collarín* (4)	1789	Miguel Gregorio Molero	Sacristía Mayor, armario 5
	00.01.05.01.7	*Manípulo*	1789	Miguel Gregorio Molero	Sacristía Mayor, armario 5

	00.01.05.01.8	*Manípulo*	1789	Miguel Gregorio Molero	Sacristía Mayor, armario 5
	00.01.05.01.9	*Bolsa de corporales*	1789	Miguel Gregorio Molero	Sacristía Mayor, armario 5
	00.01.05.01.10	*Gremial*	1789	Miguel Gregorio Molero	Sacristía Mayor, armario 5
	00.01.05.01.11	*Estola* (3)	1789	Miguel Gregorio Molero	Sacristía Mayor, armario 5
	00.01.05.01.13	*Manípulo* (3)	1789	Miguel Gregorio Molero	Antesacristía, armario 2
	00.01.05.01.14	*Cubrelibros* (3)	1789	Miguel Gregorio Molero	Antesacristía, armario 2
	00.01.05.01.15	*Bolsa de corporales*	1789	Miguel Gregorio Molero	Antesacristía, armario 2

	00.01.05.01.16	*Casulla*	1789	Miguel Gregorio Molero	Sacristía Mayor, armario 5
	00.01.05.01.17	*Paño de atril*	1789	Miguel Gregorio Molero	Sacristía Mayor, armario 5
	00.01.05.01.18	*Paño de atril*	1789	Miguel Gregorio Molero	Sacristía Mayor, armario 5

	00.01.05.01.19	*Dalmática* (2)	1789	Miguel Gregorio Molero	Sacristía Mayor, armario 5
	00.01.03.18	*Casulla*	Finales del siglo XVIII - principios del siglo XIX	Anónimo español	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.10.34.1	*Casulla*	1796 - 1804	Ildefonso Bernostolfo Alemán	Sacristía Mayor, armario 10
	00.01.10.34.2	*Manípulo*	1796 - 1804	Ildefonso Bernostolfo Alemán	Sacristía Mayor, armario 10
	00.01.10.34.3	*Bolsa de corporales*	1796 - 1804	Ildefonso Bernostolfo Alemán	Sacristía Mayor, armario 10

	00.03.01.01	*Mitra*	Siglo XIX	Manufactura española	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1
	00.03.01.87	*Paño de púlpito* (2)	Siglo XIX	Manufactura española	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1
	00.01.03.09	*Capa pluvial* (4)	Siglo XIX	Manufactura española	Sacristía Mayor, armario 3
	00.01.10.26.1	*Paño de hombros* (2)	Siglo XIX	Manufactura española	Sacristía Mayor, armario 10
	00.01.10.26.2	*Paño de hombros*	Siglo XIX	Manufactura española	Sacristía Mayor, armario 10

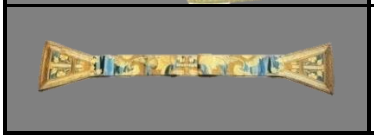
	00.01.10.27	*Paño de atril*	Siglo XIX	Manufactura española	Sacristía Mayor, armario 10
	00.01.05.05.1	*Capa pluvial* (6)	Siglo XIX	Manufactura española	Sacristía Mayor, armario 11
	00.01.05.05.2	*Cubrecáliz* (3)	Siglo XIX	Manufactura española	Antesacristía, armario 2
	00.01.05.05.3	*Bolsa de corporales* (2)	Siglo XIX	Manufactura española	Antesacristía, armario 2
	00.01.11.16.1	*Cojín* (3)	Siglo XIX	Manufactura española	Sacristía Mayor, armario 11
	00.01.11.11.1	*Casulla*	Siglo XIX	Manufactura valenciana y confección española	Sacristía Mayor, armario 3

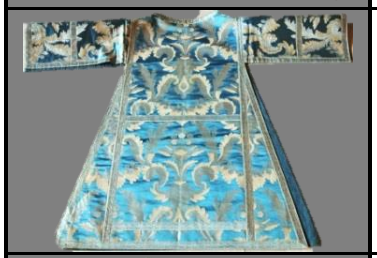
	00.01.03.50	*Humeral*	Primera mitad del siglo XX	Manufactura española	Sacristía Mayor, armario 10
	00.01.09.13.1	*Capa pluvial*	Primera mitad del siglo XX	Manufactura española	Sacristía Mayor, armario 9
	00.01.09.13.2	*Dalmática* (2)	Primera mitad del siglo XX	Manufactura española	Sacristía Mayor, armario 9
	00.01.09.13.3	*Collarín* (2)	Primera mitad del siglo XX	Manufactura española	Sacristía Mayor, armario 9
	00.01.09.13.4	*Casulla*	Primera mitad del siglo XX	Manufactura española	Sacristía Mayor, armario 10
	00.01.09.13.5	*Estola* (2)	Primera mitad del siglo XX	Manufactura española	Sacristía Mayor, armario 10

	00.01.09.13.6	*Paño de atril*	Primera mitad del siglo XX	Manufactura española	Sacristía Mayor, armario 10
	00.01.09.13.7	*Manípulo* (3)	Primera mitad del siglo XX	Manufactura española	Sacristía Mayor, armario 2
	00.01.09.13.8	*Cubrecáliz* (3)	Primera mitad del siglo XX	Manufactura española	Sacristía Mayor, armario 2
	00.01.09.13.9	*Bolsa de corporales*	Primera mitad del siglo XX	Manufactura española	Sacristía Mayor, armario 2
	00.01.10.33	*Casulla*	Primera mitad del siglo XX	Fábrica de Justo Burillo	Sacristía Mayor, armario 10

	00.01.10.40.1	*Casulla*	Primera mitad del siglo XX	Manufactura española	Sacristía Mayor, armario 10
	00.01.10.40.2	*Estola*	Primera mitad del siglo XX	Manufactura española	Sacristía Mayor, armario 10
	00.01.10.40.3	*Cubrecáliz*	Primera mitad del siglo XX	Manufactura española	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1
	00.01.10.40.4	*Bolsa de corporales*	Primera mitad del siglo XX	Manufactura española	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1
	00.01.10.40.5	*Manípulo*	Primera mitad del siglo XX	Manufactura española	Sacristía Mayor, armario 10
	00.01.09.25.1	*Manga de cruz modelo Carpio*	Primera mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Sacristía Mayor, armario 9

	00.01.09.25.3	*Cubrecáliz modelo Carpio*	Primera mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Antesacristía, armario 1
	00.01.10.16.1	*Paño de hombros*	Primera mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Sacristía Mayor, armario 10
	00.01.05.01.12	*Casulla modelo Rica* (3)	Primera mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Sacristía Mayor, armario 5
	00.03.01.86	*Manípulo modelo Rica*	Primera mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1
	00.03.01.129	*Bolsa de corporales modelo Cáliz Corona*	Segunda mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Capilla de la Virgen de las Angustias, armario 1

		Casulla modelo Cáliz Corona	Segunda mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Exposición Permanente de Arte Sacro
		Bolsa de corporales modelo Cáliz Corona	Segunda mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Exposición Permanente de Arte Sacro
	00.01.09.03.1	*Casulla modelo Palma P.* (9)	Finales del siglo XIX	Garín e Hijos	Sacristía Mayor, armario 9
	00.01.09.03.2	*Estola modelo Palma P.* (9)	Finales del siglo XIX	Garín e Hijos	Sacristía Mayor, armario 9
	00.01.09.03.4	*Manípulo modelo Palma P.* (8)	Finales del siglo XIX	Garín e Hijos	Sacristía Mayor, armario 2

	00.01.09.03.5	*Cubrecáliz modelo Palma P.* (6)	Finales del siglo XIX	Garín e Hijos	Sacristía Mayor, armario 2
	00.01.09.04.1	*Capa pluvial modelo Palma P.* (4)	1905	Hijos de M. Garín	Sacristía Mayor, armario 9
	00.01.09.04.2	*Manga de cruz modelo Palma P.*	1905	Hijos de M. Garín	Sacristía Mayor, armario 9
	00.01.09.04.3	*Paño de púlpito modelo Palma P.* (2)	1905	Hijos de M. Garín	Sacristía Mayor, armario 9
	00.01.09.04.4	*Dalmática modelo Palma P.* (3)	1905	Hijos de M. Garín	Sacristía Mayor, armario 9
	00.01.09.04.5	*Casulla modelo Palma P.* (4)	1905	Hijos de M. Garín	Sacristía Mayor, armario 9

	00.01.09.04.6	*Estola modelo Palma P.* (4)	1905	Hijos de M. Garín	Sacristía Mayor, armario 9
	00.01.09.04.7	*Collarín modelo Palma P.* (4)	1905	Hijos de M. Garín	Sacristía Mayor, armario 9
	00.01.09.04.8	*Collarín modelo Palma P.* (3)	1905	Hijos de M. Garín	Sacristía Mayor, armario 9
	00.01.09.04.10	*Manípulo modelo Palma P.* (4)	1905	Hijos de M. Garín	Sacristía Mayor, armario 2
	00.01.09.04.11	*Bolsa de corporales modelo Palma P.* (4)	1905	Hijos de M. Garín	Sacristía Mayor, armario 2
	00.01.09.04.12	*Cubrecáliz modelo Palma P.*	1905	Hijos de M. Garín	Sacristía Mayor, armario 2
	00.01.03.47.1	*Casulla modelo Palma P.*	Finales del siglo XIX	Garín e Hijos	Sacristía Mayor, armario 3

IX. JIMENA

Iglesia parroquial de Santiago el Mayor

Imagen	Ornamento	Datación	Autor
	Perizoma	Mediados del siglo XVIII	Posible manufactura francesa y confección española

X. SANTA ANA, ALCALÁ LA REAL

Hermandad de Nuestra Abuela Santa Ana

Imagen	Ornamento	Datación	Autor
	Manto de Nuestra Abuela Santa Ana	Siglo XVI	Anónimo español

XI. RUS

Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora

Imagen	Ornamento	Datación	Autor	Localización
	Casulla	1733 ± 1742	Posible manufactura francesa y confección española	Ropero del coro alto

	Dalmática (2)	1750 ? 1770, siglo XIX	Manufactura española, valenciana y confección española	Ropero del coro alto
	Capa pluvial	1760 ? 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Ropero del coro alto
	Dalmática (2)	1760 ? 1790, siglo XIX	Posible manufactura francesa, manufactura y confección española	Ropero del coro

	Casulla modelo Carpio	Primera mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Ropero del coro alto
	Paño de atril modelo Domasel	Primera mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Ropero del coro alto
	Dalmática modelo Domasel	Primera mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Ropero del coro alto
	Collarín modelo Domasel	Primera mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Ropero del coro alto

	Casulla modelo Domasel	Primera mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Ropero del coro alto

XII. ÚBEDA

Basílica de Santa María de los Reales Alcázares

Imagen	Ornamento	Datación	Autor	Localización
	Casulla	1733 ± 1742	Posible manufactura francesa y confección española	Casa de la Santera, armario 2
	Dalmática (2)	1733 ± 1742	Posible manufactura francesa y confección española	Casa de la Santera, armario 2

	Capa pluvial (2)	*Ca*. 1788	Miguel Gregorio Molero	Casa de la Santera, armario 2
	Casulla (2)	*Ca*. 1788	Miguel Gregorio Molero	Casa de la Santera, armario 2
	Casulla (2)	Siglo XIX	Manufactura española	Casa de la Santera, armario 2

	Dalmática	Siglo XIX	Manufactura española	Casa de la Santera, armario 2
	Planeta modelo Rica (2)	Primera mitad del siglo XIX	Garín e Hijos	Casa de la Santera, armario 1
	Casulla	Primer cuarto del siglo XX	Manufactura española	Casa de la Santera, armario 2

	Casulla	Primer cuarto del siglo XX	Manufactura española	Casa de la Santera, armario 2

Iglesia parroquial de San Nicolás de Bari

Imagen	Ornamento	Datación	Autor	Localización
	Casulla	1705 ± 1710	Posible manufactura italiana	Sacristía, cajonera, cajón 7
	Dalmática (2)	Siglo XIX	Manufactura y confección española	Sacristía, armario 1, cajón 7

	Casulla	Siglo XIX	Manufactura española	Sacristía, cajonera, cajón 7

XIII. VILCHES

Parroquia de San Miguel

Imagen	Ornamento	Datación	Autor	Localización
	Casulla de Las Navas de Tolosa	Segunda mitad del siglo XVI	Manufactura italiana, bordador y confección española	Nave de la Epístola, vitrina

XIV. VILLACARRILLO

Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora

Imagen	Ornamento	Datación	Autor	Localización
	Casulla	Siglo XVI	Anónimo español	Museo, primera plata, sala 1
	Capa pluvial	Siglo XVI	Anónimo español	Museo, primera plata, sala 1
	Dalmática (2)	Siglo XVI	Anónimo español	Museo, primera plata, sala 1
	Collarín (2)	Siglo XVI	Anónimo español	Museo, primera plata, sala 1

	Casulla	Segunda mitad del siglo XVIII	Manufactura valenciana y confección española	Museo, segunda planta, sala 1
	Dalmática (2)	Segunda mitad del siglo XVIII	Manufactura valenciana y confección española	Museo, segunda planta, sala 1
	Casulla	Segunda mitad del siglo XVIII	Manufactura valenciana y confección española	Sacristía privada, armario

	Casulla	1750 - 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía privada, armario
	Casulla	1750 - 1770	Posible manufactura francesa y confección española	Sacristía privada, armario
	Casulla	1760 - 1790	Manufactura y confección española	Sacristía privada, armario

	Casulla	1760 ? 1800	Posible manufactura francesa y sas confección española	Sacristía privada, armario
	Casulla	*Ca*. 1788	Miguel Gregorio Molero	Museo, primera planta, sala 1
	Dalmática (2)	*Ca*. 1788	Miguel Gregorio Molero	Museo, primera planta, sala 1

	Collarín (2)	*Ca*. 1788	Miguel Gregorio Molero	Museo, primera plata, sala 1
	Estola (2)	*Ca*. 1788	Miguel Gregorio Molero	Museo, primera plata, sala 1
	Casulla	*Ca*. 1788	Miguel Gregorio Molero	Museo, primera plata, sala 1
	Casulla	Siglo XIX	Manufactura española	Sacristía privada, armario

	Capa pluvial	1884	Real Fábrica de Molero	Museo, primera plata, sala 1
	Dalmática (2)	1884	Real Fábrica de Molero	Museo, primera plata, sala 1
	Collarín (2)	1884	Real Fábrica de Molero	Museo, primera plata, sala 1
	Casulla	1884	Real Fábrica de Molero	Museo, primera plata, sala 1

	Estola (2)	1884	Real Fábrica de Molero	Museo, primera plata, sala 1
	Manípulo (2)	1884	Real Fábrica de Molero	Museo, primera plata, sala 1
	Saya de la Virgen de la Cabeza modelo San Felipe	Principios del siglo XX	Garín e Hijos	Museo, segunda planta, sala 1

	Saya de la Virgen de los Dolores modelo San Felipe	Principios del siglo XX	Garín e Hijos	Museo, segunda planta, sala 1
	Casulla	Primera mitad del siglo XX	Manufactura española	Sacristía privada, armario

CORPUS BIBLIOGRÁFICO

I. FUENTES HISTORIOGRÁFICAS

ALBAYZETA, Juan. *Geometría, y trazas pertenecientes al oficio de sastres. Donde se contiene el modo, y orden de cortar todo género de vertidos españoles, y algunos extranjeros, sacándolos de cualquier ancharia de tela, por la vara de Aragón y explicada esta con todas las de estos reinos, y las medidas que usan en otras Provincias Extranjeras*. Zaragoza: Francisco Revilla, 1720.

ALCALÁ, Fray Pedro de. *Vocabulista arábigo en letra castellana. En Arte para ligeramente saber la lengua arábiga*. Granada: Juan Varela, 1505.

ALCEAGA, Juan de. *Libro de geometría y traza*. Madrid: Imprenta Guillermo Drouy, 1580.

ANDÚJAR, Martín de. *Geometría y trazas pertenecientes al oficio de sastres: donde se contiene el modo y orden de cortar todo género de vestidos*. Madrid: Imprenta del Reino a costa de Alonso Pérez, 1640.

AYALA MANRIQUE, Juan Francisco. *Tesoro de la Lengua Castellana. En que se añaden muchos vocablos, etimologías y advertencias sobre el que escribió el doctísimo Sebastián de Covarrubias. Empezose esta obra a 8 de mayo, día de la aparición de S. Miguel, del año de 1693*, 1729.

BELLUGA Y MONCADA, Luis. *Carta Pastoral que el Obispo de Cartagena, escribe a los fieles de su diócesis a cada uno en lo que le toca, para que todos concurran a que se destierre la profanidad de los trajes, y varios, e intolerables abusos, que ahora nuevamente se han introducido*. Cartagena: Jaime Mesnier, 1711. BNE, 3/54448.

BELLUGA Y MONCADA, Luis. *Contra los trajes, y adornos profanos en que de doctrina de la Sagrada Escritura, Padres de la Iglesia, y todo género de escritores, y razones teológicas se convence su grave malicia. Donde se dan doctrina importantísimas, y confesores, y para todos los fieles*. Murcia: Jaime Mesnier, 1722.

CANSINO Y CASAFONDA, Ramón. *Nuevo mapa, descripción iconológica del mundo abreviado. Real máscara de simbólicos triunfos en festiva ostentación de más plausible*

culto por medio de los cuatro elementos, que ofreció la lealtad amante de los dependientes de las Reales Fabricas del Tabaco, para celebrar la Real Jura, solemnizada por la muy leal ciudad de Sevilla en la exaltación al trono, y cetro de dos mundos de nuestro católico monarca el S. D. Fernando VI. Sevilla: s.e., 1751.

CARLOS IV. *Novísima Recopilación de las leyes de España dividida en XII libros en que se reforma la recopilación publicada por el señor don Felipe II y se incorporan las pragmáticas, cedulas, decretos, ordenes expedidos hasta 1804 mandada formar por Carlos IV*. Madrid: s.e., 1805 – 1807. RAJL, sig. 17905-8. Ed. consultada: CARLOS IV. *Novísima recopilación de la leyes de España mandada formar por el señor don Carlos IV*. Madrid: Boletín Oficial del Estado, 1975. BUJA, sig. 34 NOV.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800. BNE, sig. E/1262, E/1263, E/1264, E/1265, E/1266, E/1267 y 4/8151 V. 1.

COVARRUBIAS, Sebastián de. *Suplemento al Tesoro de la lengua castellana, de D. Sebastián de Covarrubias, compuesto por él mismo*. Madrid: Reproducido a partir de Ms 6159 de la Biblioteca Nacional de Madrid, 1611.

DOMÍNGUEZ, Ramón Joaquín. *Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española (1846 – 47)*. Madrid – París: Establecimiento de Mellado, 1853, vol. 2.

DOMÍNGUEZ, Ramón Joaquín. *Suplemento al Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española*. Madrid – París: Establecimiento de Mellado, 1893.

DUPONT-AUBERVILLE, M. *L'ornament des tissus: recueil historique et pratique*. París: Ducher, 1877.

EZCARAY, Antonio de. *Voces del dolor, nacidas de la multitud de pecados, que se cometen por los trajes profanos, afeites, escotados, y culpables ornatos, que en estos miserables tiempos, y en los antecedentes ha introducido el infernal dragón para destruir, y acabar con las almas, que con su preciosísima sangre remedió nuestro amantísimo Jesús*. Sevilla: Thomás López de Haro, 1691.

FRANCIOSINI FLORENTÍN, Lorenzo. *Vocabulario español-italiano, ahora nuevamente sacado a la luz […]. Segunda parte*. Roma: Iuan Pablo Profilio, a costa de Iuan Ángel Rufineli y Ángel Manni, 1620.

FREYLE, Diego de. *Geometría y traza para el oficio de los sastres*. Sevilla: Fernando Díaz, 1588.

GARCIOLLI, Girolano (coord.). *L'arte della seta in Firenze. Trattato del secolo XV. Volume unico. Tratato antico dell'arte della seta di anónimo fiorentino pubblicato per prima volta su i testi a penna*. Florencia: G. Barbèra, 1868, pp. 90 – 141.

GASPAR Y ROIG. *Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig. Diccionario enciclopédico de la lengua española, con todas las voces, frases, refrase y locuciones usadas en España y las Américas Españolas […]. Tomo I*. Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, 1853.

FELIPE V. *Pragmática sanción, que su majestad manda observar, sobre trajes, y otras cosas, año de 1723*. Madrid – Sevilla: Juan Francisco Blas de Quesada, 1723. BNE, sig. R/60022(2).

HARO DE SAN CLEMENTE, José. *El chichisveo impugnado*. Sevilla: Jerónimo de Castilla, 1729.

JACOB, William. *Travels in the south of Spain. Letters written a. d. 1809 and 1810*. Londres: J. Johnson and Co. St. Paul's Church-Yard, and W. Miller, Albermarle-Street, 1811.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Colección de varias obras en prosa y verso del Exmo. Sr. D. Gaspar Melchor de Jovellanos*. Madrid: Imprenta de D. León Amarita, 1830, t. II.

LARRUGA BONETA, Eugenio. *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*. Madrid: Imprenta Benito Cano, 1790. BPEL, sig. FA.2643, FA.2644 y FA.2645.

LÓPEZ DE AYALA Y ÁLVAREZ DE TOLEDO, Jerónimo. *Toledo. Guía artístico-práctica*. Toledo, Menor y Hermanos, 1890.

MADOZ, Pascual. *Diccionario Geográfico – Estadístico – Histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid: P. Madoz y L. Sagasti, 1846 – 1850, vol. IX.

MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid: Imprenta del Diccionario geográfico estadístico-histórico de Pascual Madoz, 1849, t. XIV. BPC, sig. XIX-2269. En: BVA.

MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid: Est. Literario-Tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1849, t. XV. BPC, sig. XIX-2270. En: BVA.

ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía, que contienen sus más principales memorias desde el año de 1246, en que emprendió conquistarla del poder de los moros el gloriosísimo rey S. Fernando III de Castilla y León, hasta el de 1671 en que la católica Iglesia le concedió el culto y título de Bienaventurado. Formados por don Diego Ortiz de Zúñiga, caballero de la Orden de Santiago, natural y originario de la misma ciudad: ilustrados y corregidos por D. Antonio María Espinosa y Cárcel*. Madrid: Imprenta Real, 1795, t. III.

OUDIN, César. *Tesoro de las dos lenguas francesa y española. Thresor des deux langues françoise et espagnolle*. París: Marc Orry, 1607.

PALET, Juan. *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa […]. Dictionaire tres ample de la langue espagnole et françoise*. París: Matthieu Guillemot, 1604.

PERCIVAL, Richard. *Bibliothecae Hispanicae pars altea. Containing a Dictionarie in Spanish, English and Latine*. Londres: John Jackson y Richard Watkins, 1591.

PINEDO Y SALAZAR, Julián. *Historia de la Insigne Orden del Toisón de Oro, dedicada al rey nuestro señor y gran maestre de ella*. Madrid: Imprenta Real, 1787.

PONZ, Antonio. *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella.* Madrid: Por la viuda de D. Joaquin Ibarra, 1791, t. XVI.

RAMÓN PARRO, Sixto. *Toledo en la mano, o Descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos*. Toledo: Imprenta y librería de Severiano López Fando, 1857, t. I.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua […]. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo primero. Que contiene las letras A.B*. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1726.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana, que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua […]. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo segundo. Que contiene la letra C*. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1729.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua […]. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo tercero. Que contiene las letras D.E.F*. Madrid: Imprenta de la Real Academia Española por la viuda de Francisco del Hierro, 1732.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua […]. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo cuarto. Que contiene las letras G.H.I.J.K.L.M.N*. Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro, 1734.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua […]. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo quinto. Que contiene las letras O.P.Q.R*. Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro, 1737.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua […]. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo sexto. Que contiene las letras S.T.V.X.Y.Z.* Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro, 1739.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española. Segunda impresión corregida y aumentada. Tomo primero. A-B.* Madrid: Joachín Ibarra, 1770.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*. Madrid: Joachín Ibarra, 1780.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso. Segunda edición, en la cual se han colocado en los lugares correspondientes todas las voces del Suplemento, que se puso al fin de la edición del año de 1780, y se ha añadido otro nuevo suplemento de artículos correspondientes a las letras A, B y C*. Madrid: Joachín Ibarra, 1783.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso. Tercera edición, en la cual se han colocado en los lugares correspondientes todas las voces de los suplementos, que se pusieron al fin de las ediciones de los años de 1780 y 1783, y se han intercalado en las letras D.E. y F. nuevos artículos, de los cuales se dará un suplemento separado*. Madrid: Viuda de Joaquín Ibarra, 1791.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso. Cuarta edición.* Madrid: Viuda de Ibarra, 1803.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española. Sexta edición*. Madrid: Imprenta Nacional, 1822.

ROCHA, Francisco de la. *Tratado de geometría y traza*. Valencia: Patricio Mey, 1618.

RODRÍGUEZ DE CAMPOMANES, Pedro. *Apéndice a la educación popular. Parte cuarta que contiene los ocho discursos de Francisco Martínez de Mata con uno nuevo sobre el comercio nacional que se presentan las observaciones que parecen adaptables al estado presente*. Madrid: Imprenta de Antonio Sancha, 1777.

RODRÍGUEZ MIGUEL, Luis. *Guía del viajero en Toledo*. Toledo: Imprenta del Asilo, 1880.

SEGOVIA, Baltasar. *Llibre de geometría del ofici de sastres donde se han de tragar y tallar los demes géneros de Tobes, del Principat de Catalunya y Comptats de Rosello y Cerdenya*. Barcelona: Esteve Libreros, 1617.

SEMPERE Y GUARINOS, Juan. *Historia del lujo, y de las leyes suntuarias de España*. Madrid: Imprenta Real, 1788.

SEMPERE Y GUARINOS, Juan. *Descripción de los ornatos públicos con que la corte de Madrid ha solemnizado la feliz exaltación al trono de los reyes nuestros señores don Carlos IV y doña Luisa de Borbón, y la jura del serenísimo señor don Fernando, príncipe de Asturias.* Madrid: Imprenta Real, 1789.

SOBRINO, Francisco. *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa*. Bruselas: Francisco Foppens, 1705.

TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana […]. Tomo primero (1767)*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1786.

TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesas, latina e italiana […]. Tomo segundo (1767)*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1787.

TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana […]. Tomo tercero (1767)*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1788.

TERREROS Y PANDO, Esteban de. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana […]. Tomo primero*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1789.

VITTORI, Girolamo. *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española*. Ginebra: Philippe Albert & Alexandre Pernet, 1609.

VV.AA. *Almanach des négocians. Contenant le tableau par ordre alphabétique des bonnes maifons de commerce des principales places de l'Europe, avec le tableau raifonné des tanufactures de l'Europe les plus intéreffantes, pour fervir de supplément au journal de commerce*. Bruselas: J. B. Jorez, 1765.

VV.AA. "Leyes de la Nueva Recopilación que no han sido comprendidas en la Novísima, libro VIII, título XII, ley IV". En *Los códigos españoles concordados y anotados*. Madrid, 1847 – 1851.

WILDAUER, J. N. *Adressen-Buch der Handlungs-Gremien und Fabriken der kaiserl. königl. Haupt- und Residenzstadt Wien dann mehrerer Provinzialstädte, Märkte und Ortschaften der gesammten österreichischen Monarchie*. Viena: Eigenverl, 1836.

ZANON, Antonio. *Dell'agricoltura, dell'arti e del comercio. In quanto unite contribuiscono alla felicità degli stati*. Venecia: Appresso Modesto Fenzo, 1764, vol. III.

II. BIBLIOGRAFÍA

ABAD ZARDOYA, Carmen. "La vivienda aragonesa de los siglos XVII y XVIII. Manifestaciones del lujo en la decoración de interiores". *Artigrama*, núm. 19, 2004, pp. 409 – 425.

ABAD ZARDOYA, Carmen. "Ratas, cenizas y perlas. El vocabulario del color en los interiores del siglo XVIII". *Res Mobilis. Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, núm. 5, vol. 5, 2016, pp. 21 – 46.

ACKERMANN, Hans Christoph. *Seidengewebe des 18. Jahrhunderts. I Bizarre Seiden*. Berna: Abegg-Stiftung Riggisberg, 2000.

AGUDO AGUDO, Pedro J. *Ternos de la Parroquia de Iznatoraf*. Iznatoraf: s.e., s.f.

AGUILÓ ALONSO, María Paz. *El mueble clásico español*. Madrid: Cátedra, 1987.

AGUILÓ ALONSO, María Paz. *El mueble en España, siglos XVI – XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993.

AGUILÓ, María Paz. "Mobiliario". En BONET CORREA, Antonio (coord.). *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid: Manuales Arte Cátedra, 2006, pp. 271 – 324.

AGUILAR DÍAZ, Jesús. "Ornamentos de Miguel Gregorio Molero en el Museo Nacional de Artes Decorativas". *Laboratorio de Arte*, núm. 23, 2011, pp. 609 – 615.

ÁGREDA PINO, Ana María. "Tipología y evolución de los ornamentos". En AGREDA PINO, Ana María. *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas: siglos XVI – XVIII. Aportaciones al estudio de los talleres de bordado y de las artes textiles en Aragón en la Edad Moderna*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico – Excma. Diputación de Zaragoza, 2001, pp. 255 – 348.

ÁGREDA PINO, Ana María. "Las rutas de la seda en España. Los intercambios productivos y artísticos entre Valencia y Zaragoza en la Edad Moderna". *Artigrama*, núm. 17, 2002, pp. 293 – 312.

ÁGREDA PINO, Ana María. "Indumentaria religiosa". *Emblemata. Revista aragonesa de emblemática*, núm. 17, 2011, pp. 107 – 128.

AINAUD DE LASARTE, Joan. "Modelos de capas pluviales toledanas en el Museo de Barcelona". *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, núm. 2, 1959, pp. 61 – 69.

ALBERTI, Leon Battista. *De re aedificatoria* [Ed. Original: Florencia, 1452]. Madrid: Akal, 1991.

ALCOLEA, Santiago. *Artes Decorativas en la España Cristiana (Siglos XI – XIX)*. En *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. Madrid: Plus Ultra, 1975.

ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. *Pintores valencianos de flores (1766-1866)*. Valencia: Institución Alfonso El Magnánimo, 1970.

ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. “La «Escuela de Flores y Ornatos» y el arte de la seda en Valencia”. En *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia: Fundación Bancaja, 1997, pp. 63 – 80.

ALGOUD, Henry. *La soie. Art et historie*. Lyon: La Manufacture, 1986.

ALEGRE CARVAJAL, Esther; TUSSEL GARCÍA, Genoveva; LÓPEZ DÍAZ, Jesús. *Técnicas y medios artísticos*. Madrid: Ramón Areces, 2011.

ALEIXANDRE TENA, Francisca. *Catálogo del archivo del Colegio del Arte Mayor de la Seda*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1987.

ALMEDA MOLINA, Elena. *El léxico de la indumentaria en el siglo XVIII: análisis comparativo entre el Diccionario de Autoridades y el Diccionario castellano con la voces de ciencias y artes de Esteban de Terreros y Pando* [Tesis doctoral. Directora: María Isabel Montoya Ramírez. Departamento de Lengua Española. Curso académico 2015/2016]. Granada: Universidad de Granada, 2015.

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 (coords.). *Las artes de un espacio y un tiempo: el setecientos borbónico*. Murcia: Fundación Universitaria Española, 2015, pp. 542 – 569.

AMARO MARTOS, Ismael. “El patrimonio textil del monasterio de la Concepción Franciscana de Jaén”. En PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel. *El franciscanismo: identidad y poder*. Priego de Córdoba – Baeza: Universidad Internacional de Andalucía, 2015, pp. 45 – 64.

AMARO MARTOS, Ismael. “La colección de tejidos y bordados de la Santa Capilla de San Andrés de Jaén”. En *III Congreso Internacional Gutierre González y el Renacimiento. Entre Roma y la monarquía hispánica*. Jaén: Universidad de Jaén, 10.09.2015 (en prensa).

AMARO MARTOS, Ismael. “Tejidos y bordados barrocos en el convento de Santa Clara de Nápoles”. En PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel. *El mundo del Barroco y el Franciscanismo*. Baeza – Priego de Córdoba: Universidad Internacional de Andalucía, 2016, pp. 65 – 80.

AMARO MARTOS, Ismael. “El mercado textil en la España del siglo XVIII”. En HOLGUERA CABRERA, Antonio; PRIETO USTIO, Ester; URIONDO LOZANO, María (coords.). *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico: su proyección en Europa y América*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018, pp. 681 – 699.

AMARO MARTOS, Ismael. “El terno de san Eufrasio de la catedral de Jaén y otras piezas del taller de Molero en la diócesis giennense”. *Además de. Revista on line de artes decorativas y diseño*, núm. 4, 2018, pp. 29 – 47.

AMARO MARTOS, Ismael. “La revolución de la moda y su trascendencia en España. El caso de la alta sociedad madrileña del siglo XVIII”. *BSAA Arte*, núm. 84, 2018, pp. 299 – 327.

AMARO MARTOS, Ismael. “Textiles para la decoración de interiores nobiliarios en el siglo XVIII”. FERNÁNDEZ CADENAS, Nerea; MATEO PELLITERO, Ana María. *Patrimonio artístico y documental del Mundo Hispánico: de la Edad Media a la actualidad: nuevas perspectivas de estudio*. León: Universidad de León, 2018, pp. 143 – 160.

AMARO MARTOS, Ismael. “Martínez Montañés (Alcalá la Real 1568 – Sevilla 1649) en el 450 aniversario de su nacimiento”. En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Obra invitada: Gaspar Becerra y Martínez Montañés. 450 aniversario (1568 – 2018)* [cat. expo.]. Jaén: Universidad de Jaén, 2018, pp. 18 – 21.

AMARO MARTOS, Ismael. “Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)”. En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 10 – 25.

AMARO MARTOS, Ismael. “Casulla del Fundador”. En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 64 – 65.

AMARO MARTOS, Ismael. “Dalmática”. En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 68 – 69.

AMARO MARTOS, Ismael. “Capa pluvial”. En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 72 – 73.

AMARO MARTOS, Ismael. “Casulla”. En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 92 – 93.

AMARO MARTOS, Ismael. “Perizoma”. En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 98 – 99.

AMARO MARTOS, Ismael. “Capa pluvial”. En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 100 – 101.

AMARO MARTOS, Ismael. “Casulla”. En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 102 – 103.

AMARO MARTOS, Ismael. “Saya de la Virgen de la Antigua”. En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 104 – 105.

AMARO MARTOS, Ismael. “Capa pluvial”. En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 108 – 109.

AMARO MARTOS, Ismael. “Capa pluvial”. En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 110 – 111.

AMARO MARTOS, Ismael. “Capa pluvial”. En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 112 – 113.

AMARO MARTOS, Ismael. “Paño de hombros”. En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 116 – 117.

AMARO MARTOS, Ismael. “Capa pluvial”. En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 118 – 119.

AMARO MARTOS, Ismael. “Terno de San Eufrasio”. En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 120 – 123.

AMARO MARTOS, Ismael. “Casulla”. En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 128 – 129.

AMARO MARTOS, Ismael. “Diseños europeos en los textiles de la catedral de Jaén”. SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *La catedral de Jaén a examen*. Jaén: Universidad de Jaén, 2019, pp. 246 – 320.

ANDUEZA UNANUA, Pilar. “La arquitectura señorial de Navarra y el espacio doméstico durante el Antiguo Régimen”. *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, núm. 4, 2009, pp. 219 – 263.

ANDUEZA UNANUA, Pilar. “Ostentación, identidad y decoro: los bienes muebles de la nueva nobleza española en el siglo XVIII”. En BARRAL RIVADULLA, María Dolores; FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique; FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Begoña; MONTERROSO MONTERO, Juan M. (coords.). *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso CEHA. Santiago de Compostela, 20 – 24 de septiembre de 2010*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2012, pp. 1014 – 1023.

ANGUITA HERRADOR, Rosario. “Manga procesional”. En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, pp. 262 – 263.

ANGUITA HERRADOR, Rosario. “Terno”. En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, pp. 264 – 265.

ANGUITA HERRADOR, Rosario. “Terno blanco de Fray Benito Marín”. En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, pp. 266 – 267.

ANGUITA HERRADOR, Rosario. “Casulla de Las Navas de Tolosa”. En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 74 – 75.

ANGUITA HERRADOR, Rosario. “Capa pluvial del Terno Rico”. En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 76 – 77.

ANGUITA HERRADOR, Rosario. “Casulla de San Blas”. En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 78 – 79.

ANGUITA HERRADOR, Rosario. “Manto de Nuestra Abuela Santa Ana”. En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 80 – 81.

ANGUITA HERRADOR, Rosario. “Manga procesional”. En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 82 – 83.

ANGUITA HERRADOR, Rosario. “Casulla”. En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 84 – 85.

ANGUITA HERRADOR, Rosario. “Dalmática”. En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 88 – 89.

ANGUITA HERRADOR, Rosario. “Casulla”. En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 90 – 91.

ANGUITA HERRADOR, Rosario. “Capa pluvial del terno napolitano”. En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 126 – 127.

ANQUETIL, Jacques. *La soie en Occident*. Paris: Flammarion, 1995.

ANTÚNEZ LÓPEZ, Sandra. “Los artífices del vestir de Isabel de Farnesio desde 1714 hasta 1746”. *ArtyHum. Revista de Artes y Humanidades*, núm. 57, 2019, pp. 74 – 100.

ANTÚNEZ LÓPEZ, Sandra. “Los mercaderes textiles de Isabel de Farnesio (1714 – 1746)”. *Eviterna, revista de humanidades, arte y cultura independiente*, núm. 5, marzo 2019, pp. 1 – 14.

ARELLANO CÓRDOBA, Alicia. “Sebastián Medrano y Alvarado”. *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, núm. 27, 1991, pp. 93 – 107.

ARIZZOLI-CLEMENTEL, Pierre; GASTINET-COURAL, Chantal (coords.). *Soieries de Lyon. Commandes royales au XVIIIe s. (1730 – 1800)*. Lyon: Musée Historique des Tissus, 1988.

ARIZZOLI-CLÉMENTEL, Pierre. *Le Musée des Tissus de Lyon*. París: Musées et Monuments de France, 1990.

ARTIÑANO, Pedro Miguel de. *Catálogo de la exposición de tejidos españoles anteriores a la introducción del Jacquard* [cat. expo.]. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1917.

BAILLEUX, Nathalie; REMAURY, Bruno. *La moda. Usi e costumi del vestire*. Trieste: Electa, 1996.

BARELLA, Albert. "Iniciación a la historia del arte en el tejido". *Costura3*, núm. 71, 1984.

BARÓN DE BOURGOING. "Un paseo por España". En GARCÍA MERCADAL, José (coord.). *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid: Aguilar, 1962, vol. III.

BARRIGÓN, María. "Hilos de oro tendido, cortaduras y matiz: joyas del Obrador de bordados de El Escorial". *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional*, núm. 198, cuarto trimestre 2013, pp. 40 – 69.

BARRIGÓN, María. "Entre el Renacimiento y el Barroco: textiles de seda en la España de Cervantes". En GARCÍA SERRANO, Rafael (coord.). *La moda española en el Siglo de Oro. Museo de Santa Cruz, Toledo. 25 de marzo – 14 de junio de 2015* [cat. expo.]. Toledo: Castilla – La Mancha, 2015, pp. 81 – 89.

BARRIGÓN, María. "Vestiduras litúrgicas en la España de la época medieval". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 39 – 45.

BARRIO MOYA, José Luis. "La gran biblioteca de la dama manchega Doña María del Padre Eterno Varona y Rozas, Marquesa de Añavete (1755)". *Cuadernos de estudios manchegos*, núm. 19, 1989, pp. 137 – 157.

BARRIO MOYA, José Luis. "Las donaciones del obispo don Agustín Rubín de Ceballos a la catedral de Jaén". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 179, 2001, pp. 59 – 67.

BATISTA DOS SANTOS, Antonio Fernando. *Los tejidos labrados de la España del siglo XVIII y las sedas imitadas del arte rococó en Minas Gerais (Brasil). Análisis formal y analogías*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009.

BATTISTINI, Francesco. *L'industria della seta in Italia nell'età moderna*. Bolonia: Il Mulino, 2003.

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*, núm. 116, 1993 (segundo trimestre), pp. 17 – 24.

BENITO GARCÍA, Pilar. “La seda y la Corona”. En *España y Portugal en las rutas de la seda. Diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1996, pp. 345 – 360.

BENITO GARCÍA, Pilar. “La colección de ornamentos litúrgicos de la Catedral compostelana”. En *Santiago: La Esperanza. Colegio de Fonseca – Palacio de Gelmírez, Santiago de Compostela, 27 de mayo – 31 de octubre, 1999* [cat. expo.]. Santiago de Compostela: Citroen – Arzobispado de Santiago de Compostela – Xunta de Galicia, 1999, pp. 171 – 177.

BENITO GARCÍA, Pilar. “La indumentaria litúrgica”. En *Santiago: San Martín Pinario. Monasterio de San Martín Pinario, Santiago de Compostela, 27 de mayo – 31 de diciembre, 1999* [cat. expo.]. Santiago de Compostela: Telefónica – Arzobispado de Santiago de Compostela – Xunta de Galicia, 1999, pp. 423 – 428.

BENITO GARCÍA, Pilar. “El Oficio de Tapicería del Palacio Real de Madrid”. En SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Leticia (coord.). *Las colecciones del Palacio Real*. *Arbor*, vol. 169, núm. 665, 2001, pp. 193 – 219.

BENITO GARCÍA, Pilar. “Reales fábricas españolas de tejidos de seda”. En *Jornadas sobre las Reales Fábricas*. La Granja: Fundación Centro Nacional del Vidrio – Real Fábrica de cristales, 2002, pp. 111 – 128.

BENITO GARCÍA, Pilar. “Una sedería de la Real Fábrica de Talavera de la Reina para María Luisa de Parma”. *Datatèxtil*, núm. 7, 2002, pp. 18 – 27.

BENITO GARCÍA, Pilar. “Tejidos y bordados de seda para la Corona española en tiempos de Felipe V”. En *El arte en la corte de Felipe V*. Madrid: Palacio Real de Madrid – Museo Nacional del Prado – Casa de las Alhajas, 2003, pp. 385 – 396.

BENITO GARCÍA, Pilar. “Tejidos y bordados orientales en las colecciones reales españolas”. En ALFONSO MOLA, Marina; MARTÍNEZ SHAW, Carlos (coords.).

Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas. Madrid: Patrimonio Nacional, 2003, pp. 143 – 148.

BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda en Europa meridional desde el Renacimiento hasta la aparición del mecanismo Jacquard". En INTERNATIONAL INSTITUTE FOR CONSERVATION OF HISTORIC AND ARTISTIC WORKS. *Textil e indumentaria: materias, técnicas y evolución. 31 de marzo al 3 de abril de 2003, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003, pp. 150 – 164.

BENITO GARCÍA, Pilar. "Bata del siglo XVIII". En *Modelo del mes. Los modelos más representativos de la exposición*. Madrid: Museo del Traje, 2006.

BENITO GARCÍA, Pilar. "La decoración textil de la Casa del Labrador de Aranjuez. Un «jardín» interior inacabado". *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional*, núm. 170, 4º trimestre 2006, pp. 56 – 71.

BENITO GARCÍA, Pilar. "Aproximación al guardarropa de María Luisa de Parma". *Reales Sitios: Revista de Patrimonio Nacional*, núm. 175, 2008, pp. 46 – 67.

BENITO GARCÍA, Pilar. "Tejidos de seda en la Andalucía barroca y la influencias italianas y francesas". En MARTÍNEZ-MONTIEL, Luis F.; PÉREZ MULET, Fernando (coords.). *La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa. Iglesia de Santa Cruz de Cádiz. 12 de noviembre de 2007 – 30 de enero 2008* [cat. expo.]. Cádiz: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2008, pp. 76 – 95.

BENITO GARCÍA, Pilar. "Fiebre de seda en los palacios de Carlos IV". En SANCHO, José Luis; JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier; DE LA MANO, José Manuel; BENITO GARCÍA, Pilar (coords.). *Carlos IV. Mecenas y coleccionista. Del 23 de abril al 19 de julio de 2009. Palacio Real de Madrid* [cat. expo.]. Madrid: Patrimonio Nacional, 2009, pp. 93 – 116.

BENITO GARCÍA, Pilar. "María Luisa de Parma". En SANCHO, José Luis; JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier; DE LA MANO, José Manuel; BENITO GARCÍA, Pilar (coords.). *Carlos IV. Mecenas y coleccionista. Del 23 de abril al 19 de julio de 2009. Palacio Real de Madrid* [cat. expo.]. Madrid: Patrimonio Nacional, 2009, pp. 138 – 139.

BENITO GARCÍA, Pilar. “Tejidos y bordados de la colección real española”. En BENITO GARCÍA, Pilar; PUNZO DÍAZ, Anel; SOLER DEL CAMPO, Álvaro (coords.). *Tesoros de los Palacios Reales de España. Una historia compartida* [cat. expo.]. Madrid: Chapa, 2011, pp. 126 – 131.

BENITO GARCÍA, Pilar. “Casulla, estola, manípulo, cubrecáliz y bolsa de corporales”. En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Splendor Europae. Arte Europeo en la Diócesis de Jaén (Celebrado en S.I. Catedral de Jaén del 28 de marzo al 11 de junio de 2012)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural Jaén, 2012, pp. 122 – 123.

BENITO GARCÍA, Pilar. “Casulla, estola y bolsa de corporales”. En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Splendor Europae. Arte Europeo en la Diócesis de Jaén (Celebrado en S.I. Catedral de Jaén del 28 de marzo al 11 de junio de 2012)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural Jaén, 2012, pp. 124 – 125.

BENITO GARCÍA, Pilar. “Vestido de seda: la otra imagen del poder”. En MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor (coord.). *Las artes y la arquitectura del poder*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 2013, pp. 297 – 322.

BENITO GARCÍA, Pilar. “El Salón del Trono del Palacio Real de Madrid”. *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional. 50 años*, núm. 200 Extraordinario, 2014, pp. 50 – 67.

BENITO GARCÍA, Pilar. “Textiles”. En ARENILLAS TORREJÓN, Juan Antonio; MARTÍNEZ MONTIEL, Luis F. *Manual de documentación de patrimonio mueble*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2014, pp. 138 – 161.

BENITO GARCÍA, Pilar. *Paraísos de seda. Tejidos y bordados de las Casas del Príncipe en los Reales Sitios de El Pardo y El Escorial* [Tesis doctoral dirigida por la doctora Dña. Ester Alba Pagán (Universidad de Valencia) y el doctor D. Miguel Ángel Castillo Oreja (Universidad Complutense de Madrid). Programa de Doctorado en Historia del Arte 3030]. Valencia: s.e., 2015.

BENITO GARCÍA, Pilar. “Chinoiseries”. En BENITO GARCÍA, Pilar; JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier; SANCHO, José Luis (coords.). *Carlos III. Majestad y ornato en los escenarios del rey ilustrado. Madrid, Palacio Real. Diciembre*

2016 – marzo 2017 [cat. expo.]. Madrid: Patrimonio Nacional – Fundación Banco Santander, 2016, pp. 297 – 313.

BENITO GARCÍA, Pilar. "Cortina de doble hoja". En BENITO GARCÍA, Pilar; JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier; SANCHO, José Luis (coords.). *Carlos III. Majestad y ornato en los escenarios del rey ilustrado. Madrid, Palacio Real. Diciembre 2016 – marzo 2017* [cat. expo]. Madrid: Patrimonio Nacional – Fundación Banco Santander, 2016, p. 324.

BENITO GARCIA, Pilar. "Cama mortuoria de los reyes de España". En BENITO GARCÍA, Pilar; JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier; SANCHO, José Luis (coords.). *Carlos III. Majestad y ornato en los escenarios del rey ilustrado. Madrid, Palacio Real. Diciembre 2016 – marzo 2017* [cat. expo]. Madrid: Patrimonio Nacional – Fundación Banco Santander, 2016, p. 356.

BENITO GARCIA, Pilar. "Dosel mortuorio de los reyes de España". En BENITO GARCÍA, Pilar; JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier; SANCHO, José Luis (coords.). *Carlos III. Majestad y ornato en los escenarios del rey ilustrado. Madrid, Palacio Real. Diciembre 2016 – marzo 2017* [cat. expo]. Madrid: Patrimonio Nacional – Fundación Banco Santander, 2016, p. 360.

BENITO GARCÍA, Pilar. "Textiles para la gloria. Moda y liturgia en la Edad Moderna a través de los ornamentos de la diócesis de Jaén". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 54 – 61.

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: Fundación Bancaja, 1997, pp. 107 – 124.

BENITO GARCÍA, Pilar; GRACÍA SANZ, Ana. "Vocabulario de términos textiles". En *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia: Fundación Bancaja, 1997, pp. 348 – 355.

BENITO GARCÍA, Pilar; MATEOS MARTÍN, Mario. "El sueño de los reyes de España. Camas de las colecciones reales españolas". *In Situ. Revue des patrimoines*, núm. 40, 2019, pp. 1 – 16.

BENITO GARCÍA, Pilar; SOLER DEL CAMPO, Álvaro. “Introducción”. En BENITO GARCÍA, Pilar; PUNZO DÍAZ, Anel; SOLER DEL CAMPO, Álvaro (coords.). *Tesoros de los Palacios Reales de España. Una historia compartida* [cat. expo.]. Madrid: Chapa, 2011, pp. 34 – 51.

BENITO GARCÍA, Pilar; SOLER DEL CAMPO, Álvaro; CASTEL-BRANCO PEREIRA, João. “A história partilhada: Palácios Reais de Espaha”. En BENITO GARCÍA, Pilar; SOLER DEL CAMPO, Álvaro; CASTEL-BRANCO PEREIRA, João (coords.). A *história partilhada: Palácios Reais de Espaha* [cat. expo.]. Lisboa: Fundación Calauste Gulbenkian, 2014, pp. 27 – 47.

BENSI, Paolo. “Nuovi colori, nuove tonalita”. En BUSS, Chiara (coord.). *Seta e colore*. Milán: Collezione Antonio Ratti, vol. VI, 1997, pp. 56 – 67.

BERNAL, José Manuel. *Iniciación al año litúrgico*. Madrid: Cristiandad, 1984.

BERNIS MADRAZO, Carmen. “El tocado masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV: los bonetes”. *Archivo Español de Arte*, núm. 81, t. 21, 1948, pp. 20 – 42.

BERNIS MADRAZO, Carmen. “El tocado masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV”. *Archivo Español de Arte*, núm. 86, t. 22, 1949, pp. 111 – 136.

BERNIS MADRAZO, Carmen. “El traje masculino en Castilla durante el último cuarte del siglo XV”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, núm. 54, 1950, pp. 191 – 236.

BERNIS MADRAZO, *Carmen. Indumentaria medieval española*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956.

BERNIS MADRAZO, Carmen. “Indumentaria española del siglo XV: la camisa de mujer”. *Archivo Español de Arte*, núm. 119, t. 30, 1957, pp. 187 – 210.

BERNIS MADRAZO, Carmen. *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.

BERNIS MADRAZO, Carmen. “La moda y las imágenes góticas de la Virgen: claves para su fechación”. *Archivo Español de Arte*, núm. 170, t. 43, 1970, pp. 193 – 218.

BERNIS MADRAZO, Carmen. *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978 – 1979.

BERNIS MADRAZO, Carmen. “El vestido francés en la España de Felipe IV”. *Archivo Español de Arte*, núm. 218, t. 55, 1982, pp. 201 – 208.

BERNIS MADRAZO, Carmen. *El traje y los tipos sociales en El Quijote*. Madrid: El Viso, 2001.

BERNIS MADRAZO, Carmen. “La moda en los retratos de Velázquez”. En ARGULLOL, Rafael. *El retrato*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2004, pp. 251 – 288.

BESSONE, Silvana. “El camino hacia el carruaje”. En ANDRADA-WANDERWILDE QUADRAS, Teresa (coord.). *Historia del carruaje en España*. Madrid: Fomento de Construcciones y Contratas, 2005.

BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz. “Arquitectura funcional en tiempos de Felipe V: Viviendas y fábricas en el Nuevo Baztán”. *Goya. Revista de arte*, núm. 172, 1983, pp. 212 – 220.

BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz. “Vida y viajes del arquitecto Filippo Juvarra”. En CHECA CREMADES, Fernando; GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis (coords.). *Viaje del artista en la Edad Moderna*. Madrid: Complutense, 2007.

BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz. “Nuevo Baztán: el legado imposible de Juan de Goyeneche”. En GARCÍA GAÍNZA, María Concepción (coord.). *Pvlchrvm: Scripta varia in honorem María Concepción García Gaínza*. Gobierno de Navarra – Universidad de Navarra, 2011, pp. 159 – 169.

BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz. “Vivir y convivir. Familia y espacio doméstico en la Edad Moderna”. En BIRRIEL SALCEDO, Margarita M. (coord.). *La(s) casa(s) en la Edad Moderna*. Zaragoza: Instituto «Fernando el Católico», 2017, pp. 65 – 92.

BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz. *Nuevo Baztán: la utopía colbertista de Juan de Goyeneche*. Madrid: Cátedra, 2019.

BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz; BENITO APARICIO, Francisco Javier de. "Nuevo Baztán y el prerreformismo borbónico". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, núm. 18, 1981, pp. 287 – 298.

BLUM, Dilys. *The fine art of textiles*. Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 1997.

BOCCHERINI, Tamara; MARAVELLI, Paola. *Atlante di storia del tessuto. Itinerario nell'arte tessile dall'antichità al Déco*. Florencia: Maria Cristina de Montemayor, 1995.

BOLOGNA, Luigi. *Opificio di S. Leucio (Breve cronistoria)*. Caserta: S. M. S. Collecini, 1990-1999.

BONITO FANELLI, Rosalia. *Il museo del tessuto a Prato. La donazione Bertini*. Florencia: Centro Di, 1965.

BONITO FANELLI, Rosalia. *Five centuries of italian textiles: 1300 – 1800*. Prato: Cassa di Risparmi e Depositi di Prato, 1981.

BORREGO DÍAZ, Pilar. "Evolución de los telares y ligamentos a través de la historia". En INTERNATIONAL INSTITUTE FOR CONSERVATION OF HISTORIC AND ARTISTIC WORKS. *Textil e indumentaria: materias, técnicas y evolución. 31 de marzo al 3 de abril de 2003, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003, pp. 4 – 15.

BORROMEO, Carlos. *Instrucciones de la fábrica y el ajuar eclesiástico*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

BOTTINEAU, Yves. *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700 – 1746)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986.

BOUCHER, François. *Historia del traje en occidente. Desde los orígenes hasta la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

BOVENZI, Gian Luca; TOMASINI, Silvio. *Echi d'Oriente. Storie tessili tra Asia ed Europa nei tesori della Basilica di Gandino. Catalogo della mostra presoo la sede di Radici Casa. 10 aprile 2014 – 2 giugno 2014* [cat. expo.]. Piacenza: Ediprima, 2014.

BROWNE, Clare (intro.). *Silk designs of the Eighteenth century from the Victoria and Albert Museum, London*. Londres: Thames and Hudson, 1996.

BUTAZZI, Grazietta. "L'uso del colore tra Settecento e Ottocento". En BUSS, Chiara (coord.). *Seta e colore*. Milán: Collezione Antonio Ratti, vol. VI, 1997, pp. 44 – 55.

CAIZZI, Bruno. *Industria e commercio della Repubblica Veneta nel XVIII secolo*. Milán: Banca Commerciale Italiana, 1965.

CALANDRI, Filippo (coord.). *Trattato dell'arte della seta in Firenze*. Florencia: Cassa di Risparmio di Firenze, 1980.

CALVO SERRALLER, Francisco; CHERRY, Peter. *Flores españolas del Siglo de Oro. La pintura de flores en la España del siglo XVII* [cat. expo]. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2002.

CAMARASA, Santiago. "Una iniciativa regia. El resurgimiento de las famosas sederías toledanas". *ABC*, 15 de noviembre de 1925, pp. 21 – 24. ABC, *Hemeroteca* (digital).

CANO VALDERAS, Elena. *Las manufacturas textiles castellano-manchegas en el siglo XVIII. Legislación y reformismo*. Toledo: Ediciones Parlamentarias de Castilla-La Mancha, 2006.

CATALDI GALLO, Marzia. *Le vesti dei papi. I parati della Sacrestia Pontificia. Seicento e Settecento*. Génova: De Ferrari, 2011.

CHATEL, Jacques; POIDEBARD, Alexandre. *Camille Pernon. Fabricant de soieries a Lyon. Sous Louis XVI et Napoléon 1er. 1753 – 1808*. Lyon: L. Brun, 1912.

CANTELLI, Giuseppe. "La cultura de les aparences en la Sicília centre mericional: el cens de l'art tèztil en aquest territorio i raunaments sobre tota mena de motius decoratius". En CANTELLI, Giuseppe; RIZZO, Salvatore. *Magnificència i extravagància europea en l'art a Sicília*. Palermo: Flaccovio, 2003, pp. 3 – 30.

CARMIGNANI, Marina. *Tessuti ricami e merletti in Italia. Dal Rinascimento al Liberty*. Milán: Electa, 2005.

CASTRO MARTÍNEZ, Teresa de. "El tratado sobre el vestir, calzar y comer del arzobispo Hernando de Talavera". *Espacio, tiempo y forma,* Serie III, Historia Medieval, t. 14, 2001, pp. 11 – 92.

CERRETELLI, Claudio; DEGL'INNOCENTI, Daniela; MANNINI, Maria Pia. *Bagliori di seta e oro. 350 anni di capolavori tessili della Diocesi di Prato. Prato, Museo del Tessuto. 18 dicembre 2004 – 31 marzo 2005* [cat. expo.]. Prato: Fondazione Museo del Tessuto di Prato – Diocesi di Prato, 2004.

CHIAPPINI DI SORIO, Ileana. *L'arte della tessitura serica a Venezia*. Venecia: Centro Internazionale della Grafica, 1989.

CICCOLELLA, Daniela. *La seta nel Regno di Napoli nel XVIII secolo*. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane, 2003.

CIETA. *Tejidos. Vocabulario Técnico de Tejido (Español – Francés – Inglés – Italiano)*. Lyon: Centre International d'Etude des Textiles Anciens, 1963.

CLUNAS, Craig (coord.). *Chinese export art and design*. Londres: Victoria and Albert Museum, 1987.

CODELUPPI, Vanni. *Che cos'è la moda*. Roma: Carocci, 2003.

CODELUPPI, Vanni. *Dalla corte alla strada. Natura ed evoluzione sociale della moda*. Roma: Carocci, 2007.

COLLADO RUIZ, María José. "Programa escultórico de El Sagrario". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, pp. 122 – 123.

COLLADO RUIZ, María José. "Retablo de San Eufrasio". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, pp. 124 – 127.

CONFORTI, Claudia. “Cosimo I e Firenze”. En CONFORTI, Claudia; TUTTLE, Richard J. (coords.). *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Cinquecento*. Milán: Electa, 2001, pp. 146 – 157.

CONSIGLIO PROVINCIALE DELL’ECONOMIA CORPORATIVA DI NAPOLI. *L’Arte della seta a Napoli e la colonia di S. Leucio*. Nápoles: Monografie Economiche, 1932.

CORCHADO SORIANO, Manuel. *Iniciación al estudio geográfico-histórico del priorato de Uclés en la Mancha*. Toledo: Instituto de Estudios Manchegos, 1965.

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

CORDERO VALDÉS, Elena. *Protocolo descripción de mobiliario*. Santiago de Chile: Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, 2014.

CRANE, Diana. *Questioni di moda*. Milán: Università Cattolica del Sacro Cuore, 2004.

CRESPO DELGADO, Daniel. “Lectura y lectores en la España de la Ilustración. El caso de la literatura artística”. *Cuadernos de Historia Moderna*, núm. 32, 2007, pp. 31 – 60.

CUOGHI COSTANTINI, Marta. *Il tessuto nell'età del Canova*. Milán: Electa, 1992.

CURCIO, Anna Maria. *La moda: identità negata*. Milano, Franco Angeli, 2012.

D’ARBITRIO, Nicoletta. “Las reales manufacturas de seda del Belvedere de San Leucio”. En *Le manifatture napoletane di Carlo e Ferdinando di Borbone: tra Rococó e Neoclassicismo, ovvero Le utopie possibili*. Roma: Rai Radiotelevisione Italiana, 2003, pp. 147 – 168.

DAVANZO POLI, Doretta. “L’arte e il mestiere della tessitura 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* [cat. expo.]. Venecia: Casa di Risparmio di Venezia, 1988, pp. 39 – 53.

DAVANZO POLI, Doretta, “Ricami, merletti e tesssuti”. En DAVANZO POLI, Doretta; MORONATO, Stefania. *Il Museo di Palazzo Mocenigo*. Milano: Electa, 1995, pp. 28 – 33.

DAVANZO POLI, Doretta; BARZAGHI, Antonio (coords.). *Le vie della seta in Italia. L'arte serica dal XII al XX secolo*. Treviso: Provincia di Treviso – Camera di commercio, industia, antigianato, agricoltura di Treviso – Cassa di risparmio di Verona, Vicenza, Belluno e Ancona, 1990.

DAVANZO POLI, Doretta; MORONATO, Stefania. *Le stoffe dei veneziani*. Venecia: Albrizzi, 1994.

DAVIS, Fred. *Moda. Cultura, identità, linguaggio*. Bolonia: Baskerville, 1993.

DEGL’INNOCENTI, Daniela. “«Vestimenta, vel inaurata, vel uro, argento intecta…»”. En CERRETELLI, Claudio; DEGL’INNOCENTI, Daniela; MANNINI, Mara Pia. *Bagliori di seta e oro. 350 anni di capolavori tessili della Diocesi di Prato. Prato, Museo del Tessuto. 18 dicembre 2004 – 31 marzo 2005* [cat. expo.]. Prato: Fondazione Museo del Tessuto di Prato – Diocesi di Prato, 2004, pp. 10 – 12.

DEGL’INNOCENTI, Daniela; BRIDGEMAN, Jane; HENDON, Zoë. *Woven splendour. Italian textiles from the Medici to the Modern Age*. Londres: Middlesex University Press, 2004.

DEGL’INNOCENTI, Daniela; ZUPO, Mattia. *Seta ad arte. Storia e tecniche dell’eccellenza toscana*. Florencia: Edizioni Firenze, 2010.

DEJEAN, Joan. *La esencia del estilo. Historia de la invención de la moda y el lujo contemporáneo*. San Sebastián: Nerea, 2008.

DELEITO Y PIÑUELA, José. *El rey se divierte*. Madrid: Alianza, 2006.

DESCALZO LORENZO, Amalia. “El traje francés en la corte de Felipe V”. *Anales del Museo Nacional de Antropología*, núm. 4, 1997, pp. 189 – 210.

DESCALZO LORENZO, Amalia. “Apuntes de moda desde la prehistoria hasta época moderna”. *Indumenta*, núm. 0, 2007, pp. 77 – 86.

DESCALZO LORENZO, Amalia. “Carlos IV y María Luisa de Parma: vestidos para reina”. LORENZO ÁLVAREZ, Elena de. *La época de Carlos IV (1788 – 1808). Actas del IV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII*. Gijón: Trea, 2009, pp. 375 – 397.

DESCALZO LORENZO, Amalia. “Nuevos tiempos, nueva moda: el vestido en la España de Felipe V”. En MORALES, Nicolás; QUILES GARCÍA, Fernando. *Sevilla y corte: las artes y el lustro real (1729 – 1733)*. Sevilla: Casa de Velázquez, 2010, pp. 157 – 164.

DESCALZO LORENZO, Amalia. “La moda en España bajo el reinado del último rey de la Casa de Austria”. En RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso; RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (coords.). *Carlos II y el arte de su tiempo*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2013, pp. 485 – 502.

DESCALZO LORENZO, Amalia. “La moda en tiempos de Miguel de Cervantes”. En GARCÍA SERRANO, Rafael (coord.). *La moda española en el Siglo de Oro. Museo de Santa Cruz, Toledo. 25 de marzo – 14 de junio de 2015* [cat. expo.]. Toledo: Castilla-La Mancha, 2015, pp. 46 – 63.

DESCALZO LORENZO, Amalia. “Lujo y moda en la obra de Juan Sempere y Guarinos (1754 – 1830)”. En URGELLÉS MOLINA, Alicia María; TORREGROSA PUIG, Marta; SÁNCHEZ BLANCO, Cristina (coords.). *Fashion on the move: rethinking design*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2016, pp. 227 – 238.

DESCALZO LORENZO, Amalia. “Vestirse a la moda en la España moderna”. *Vínculos de Historia*, núm. 6: Moda, símbolo y adorno personal en la historia. De los neandertales a los hípsters, 2017, pp. 105 – 134.

DEVOTI, Donata. *La seta. Tesore di un' antica arte lucchese. Produzione tessile a Lucca dal XIII al XVII secolo. Lucca, Museo Nazionale di Palazzo Mansi. 16 giugno - 30 settembre 1989* [cat. expo.]. Lucca: Maria Pacini Fazzi, 1989.

DEVOTI, Donata; CUOGHI COSTANTINI, Marta. *Musei civici di Modena. La collezione Gandini. Tessuti dal XVII al XIX secolo*. Módena: Franco Cosimo Panini, 1993.

DEVOTI, Donata; GUANDALINI, Gabriella. *La collezione Gandini del Museo Civico di Modena. I tessuti del XVIII e XIX secolo*. Bolonia: Nuova Alfa, 1985.

DÍAZ MARCOS, Ana María. "Ucías de bata y reloj: visiones de la moda en el siglo XVIII". En BELTRÁN, Rafael (coord.). *Actas del Curso Folklore, literatura e indumentaria. La representación del vestido en la literatura y en la tradición oral. Museo del Traje, 13 – 24 de febrero de 2006*. Madrid: Museo del Traje, 2006.

DÍAZ PADRÓN, Matías; PADRÓN MÉRIDA, Aída. *El siglo de Rubens en el Museo del Prado: catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*. Barcelona: Museo Nacional del Prado, 1995.

DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael. *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid: Alpuerto, 1993.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *La sociedad española en el siglo XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963 – 1970.

DOMINICIS, Barbara de. "Tessuti per arredo nel Seicento". En RODOLFO, Alessandra; VOLPI, Caterina (coords.). *Collana Dentro il Palazzo (Volume 1). Vestire i palazzi. Stoffe, tessuti e parati negli arredi e nell'arte del Barocco*. Ciudad del Vaticano: Musei Vaticani, 2014, pp. 307 – 324.

DORINI, Umberto. *L'arte della seta in Toscan*a. Firenze: Edizioni dell'Ente per le Attività Toscane, 1928, vol. VI.

DUPONT-AUBERVILLE, M. *Classic textile designs*. Londres: Bracken Books, 1989.

EISMA LASAGA, Carmen. "Introducción al estudio del arte del bordado en Jaén: sus manifestaciones en la Catedral". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 123, 1985, pp. 55 – 66.

EISMA LASAGA, Carmen. *El Patrimonio artístico del Monasterios de Carmelitas Descalzas de Jaén*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses – Diputación Provincial de Jaén, 2008.

ELLIOT, John. "Self-Perception and Decline in Early Seventeeth-Century Spain". *Past and Present*, núm. 74, 1977, pp. 41 – 61.

ELLIOT, John; GARCÍA SANZ, Ángel (coords.). *La España del Conde Duque de Olivares*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990.

ESPÍN RAEL, Joaquín. *Artistas y artífices levantinos*. Murcia: Facsímil, 1986.

FALOMIR FAUS, Miguel; MARÍAS FRANCO, Fernando. "El primer viaje a Italia del Marqués de Zenete". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. 6, 1994, pp. 101 – 120.

FATÁS, Guillermo; BORRÁS, Gonzalo M. *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*. Madrid: Alianza, 2008.

FEIJOO, Benito Jerónimo. *Teatro crítico universal*. Oviedo: Biblioteca Filosofía en español, 1998.

FERNÁNDEZ ARENAS, José. "La decoración grutesca: análisis de una forma". *D'Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte*, núm. 5, 1979, pp. 5 – 20.

FERNÁNDEZ GARCÍA, José. *Jaén en el siglo XVIII*. Jaén: Universidad de Jaén, 2007.

FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo. "La sacristía de la catedral de Pamplona. Uso y función. Los ornamentos". *Príncipe de Viana*, año 60, núm. 217, 1999, pp. 349 – 382.

FERNÁNDEZ-MIRANDA LOZANA, Fernando; PARTOR MOR, Alicia. *Pliego de prescripciones técnicas expediente nº "restauración de una carroza"*. Madrid: Patrimonio Nacional, 13 de mayo de 2015.

FERNÁNDEZ PEÑA, María Rosa. "Sobre los hábitos de las monjas de clausura (desde los orígenes al siglo XVIII)". En CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.). *La clausura femenina en España. Del 1 al 4 de noviembre de 2014* [actas del simposio]. Madrid: Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2014, vol. II.

FERRER GONZÁLEZ, José María; RAMÍREZ RUIZ, Victoria. *Tapices y textiles de Castilla – La Mancha*. Guadalajara: Aache, 2007.

FERRER GRENESCHE, Juan Miguel. "El vestido litúrgico de los cristianos". En GARCÍA SERRANO, Rafael (coord.). *La moda española en el Siglo de Oro. Museo de*

Santa Cruz, Toledo. 25 de marzo – 14 de junio de 2015 [cat. expo.]. Toledo: Castilla-La Mancha, 2015, pp. 112 – 121.

FIORE, Francesco Paolo. "Tratti e teorie d'architettura del primo Cinquecento". En BRUSCHI, Arnaldo (coord.). *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*. Milano: Electa, 2002, pp. 506 – 517.

FLEMMING, Ernst. "Tejidos artísticos. Colección de obras maestras del arte textil desde la antigüedad hasta principios del siglo XIX". En *Biblioteca de Artes Industriales*. Barcelona: Gustavo Gili, 1928, t. IV, pp. 29 – 261.

FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Los negocios de una gran empresa sedera en la Valencia del siglo XVIII: la compañía de Nuestra Señora de los Desamparados". *Revista de Historia Económica*, Año XIV, núm. 3, 1996, pp. 557 – 589.

FRANCH BENAVENT, Ricardo. "La sedería valenciana en el siglo XVIII". En *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia: Fundación Bancaja, 1997, pp. 9 – 30.

FRANCH BENAVENT, Ricardo. *La sedería valenciana y el reformismo borbónico*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2000.

FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Fiscalidad y manufacturas en la Valencia de Felipe V". *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, núm. 20, 2002, pp. 421 – 448.

FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Las actividades artesanales: La creciente hegemonía de la industria de la seda". En HERMOSILLA PLA, Jorge. *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*. Valencia: Universitat de València, 2009, vol. 1, pp. 291 – 295.

FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Los maestros del colegio del arte mayor de la seda de Valencia en una fase de crecimiento manufacturero (1686 – 1755)". *Hispania*, núm. 246, vol. LXXIV, 2014, pp. 41 – 68.

FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Salario y condiciones de trabajo en la industria de la seda valenciana del siglo XVIII". *Obradoiro de Historia Moderna*, núm. 25, 2016, pp. 207 – 242.

FRANCHINI GUELFI, Fausta. “Artistas genoveses en Andalucía. Mármoles, pinturas y tallas policromadas en las rutas del comercio y de la devoción”. MARTÍNEZ-MONTIEL, Luis F.; PÉREZ MULET, Fernando (coords.). *La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa. Iglesia de Santa Cruz de Cádiz. 12 de noviembre de 2007 – 30 de enero 2008* [cat. expo.]. Cádiz: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2008, pp. 96 – 110.

FREDERIKSEN, Ninette. *Manual de tejeduría*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1986.

FUCHS, Dominique Charles. “Rotte commerciali e nuovi prodotti, il fenómeno dell’orientalismo”. En ORSI LANDINI, Roberta (coord.). *Seta. Potere e glamour. Tessuti e abiti dal Rinascimnto al XX secolo*. Milán: Silvana, 2006, pp. 71 – 81.

GALÁN DOMINGO, Eduardo. “De las Reales Caballerizas a la Colección de Carruajes del Patrimonio Nacional”. *Arbor CLXIX*, núm. 665, mayo 2001, pp. 221 – 238.

GALÁN DOMINGO, Eduardo. “Lujo sobre ruedas. En torno a la restauración de dos carruajes de Patrimonio Nacional”. *Reales Sitios: revista de Patrimonio Nacional*, núm. 155, 1º trimestre, 2003, pp. 69 – 71.

GALÁ DOMINGO, Eduardo. “La Carroza Negra”. En ANDRADA-WANDERWILDE QUADRAS, Teresa (coord.). *Historia del carruaje en España*. Madrid: Fomento de Construcciones y Contratas, 2005, pp. 150 – 152.

GALERA ANDREU, Pedro Antonio. “Ventura Rodríguez en Jaén”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, núm. 12, 1975, pp. 61 – 72.

GALERA ANDREU, Pedro A. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*. Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1979.

GALERA ANDREU, Pedro A. *Andrés de Vandelvira*. Jaén: Akal, 2000.

GALERA ANDREU, Pedro A. “Andrés de Vandelvira en Jaén”. En *Andrés de Vandelvira. El renacimiento del sur*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén, Junta de Andalucía, 2007, pp. 23 – 65.

GALERA ANDREU, Pedro A.; SERRANO ESTRELLA, Felipe. “La construcción de la imagen de San Juan de Avila”. En RINCÓN GONZÁLEZ, María Dolores;

MANCHÓN GÓMEZ, Raúl (coords.). *El maestro Juan de Ávila (1500? – 1569). Un exponente del humanismo reformista*. Salamanca – Jaén: Universidad Pontifícia de Salamanca – Grupo de Investigación "Humanismo Giennense", Universidad de Jaén, 2014, pp. 47 – 88.

GALLOWAY, Francesca; KERRY, Sue. *Late 18th & 19th Century Textiles*. Londres: Francesa Galloray – Antique Collector's Club, 2007.

GALVÁN TUDELA, José Alberto. "El tejido, reflexiones antropológicas". *El Pajar. Cuaderno de Etnografía Canaria*, núm. 5 [II época], 1999, pp. 139 – 143.

GAMBUTTI, Alessandro. *Rinascimento internazionale. Architettura e decorazione in Francia, Spagna e Paesi Bassi*. Florencia: Alenia, 2004.

GÁMEZ MARTÍN, José. "El sol es tu vestido. «La Cieguecita» de Martínez Montañés y la devoción concepcionista de Sevilla". En *Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. Simposium (25. 2017. San Lorenzo de El Escorial)*. Madrid: Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2017, pp. 987 – 1006.

GARCÍA FERNÁNDEZ, María Soledad. "Silla". En SANCHO, José Luis; JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier; DE LA MANO, José Manuel; BENITO GARCÍA, Pilar (coords.). *Carlos IV. Mecenas y coleccionista. Del 23 de abril al 19 de julio de 2009. Palacio Real de Madrid* [cat. expo.]. Madrid: Patrimonio Nacional, 2009, p. 216.

GARCÍA GUTIERREZ, Miguel Ángel. *La industria de la seda en Jaén en el siglo XIX* [Tesis doctoral dirigida por D. Eloy Damas Rico]. Jaén: s.e., s.f.

GARCÍA LUQUE, Manuel. "Lujo, ostentación y poder: los palacios madrileño y lucentino de don Luis de Aragón, VII duque de Cardona, a través de sus inventario". En IGLESIAS RODRÍGUEZ, Juan José; PÉREZ GARCÍA, Rafael M.; FERNÁNDEZ CHAVES, Manuel Francisco (coords.). *Comercio y cultura en la Edad Moderna. Actas de la XIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015, pp. 1331 – 1349.

GARCÍA NAVARRO, Jesús. "Zapatos y medias del siglo XVIII". En *Modelo del mes. Los modelos más representativos de la exposición*. Madrid: Museo del Traje, 2006.

GARCÍA SANZ, Ana. “Un textil valenciano en el Monasterio de las Descalzas Reales”. *Reales Sitio. Revista de Patrimonio Nacional*, núm. 140, 2º trimestre 1999, pp. 74 – 75.

GARRIOCH, David. *The Making of Revolutionary Paris*. Berkeley: University of California Press, 2004.

GARZÓN PAREJA, Manuel. *La industria sedera en España. El arte de la seda en Granada*. Granada: Gráficas del Sur, 1972.

GEIJER, Agnes. *A history of textile art*. Londres: Sotheby Parke Bernet, 1979.

GENNARO, Rosanna de (coord.). *Velluti operati del XV secolo con motivo «de'cammini»*. Florencia: Museo Nazionale del Bargello, 1985.

GENNARO, Rosanna de (coord.). *Velluti operati del XV secolo con motivo delle «gricce»*. Florencia: Museo Nazionale del Bargello, 1985.

GESTOSO Y PÉREZ, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Pamplona: Analecta, 2001.

GIL SALINAS, Rafael. “El símbolo de lo real. La construcción de la imagen de la monarquía española en el tránsito de los siglos XVIII al XIX”. En ARCE OLIVA, Ernesto Carlos; CASTÁN CHOCARRO, Alberto; LOMBA, Concha; LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (coords.). *El recurso a lo simbólico: reflexiones sobre el gusto II*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 91 – 117.

GILLOW, John; SENTANCE, Bryan. *Tejidos del mundo. Guía visual de las técnicas tradicionales*. Guipúzcoa: Nerea, 2000.

GINSBURG, Madeleine. *La historia de los textiles*. Madrid: Libsa, 1993.

GINSBURG, Madeleine; SAUMAREZ SMITH, Charles. *The illustrated history of textiles*. Nueva York: Portland House, 1991.

GIORGETTI, Claudio; MABELLINI, Federica. *Dipinti ad Ago. L'arte del ricamo dalle origini al Punto Pistoia*. Lucca: Maria Pacini Fazzi, 1995.

GIRÓN PAZCUAL, Rafael María. *Las Indias de Génova. Mercaderes genoveses en el Reino de Granada durante la Edad Moderna* [Tesis doctoral dirigida por el doctor D.

Enrique Soria Mesa (Universidad de Granada). Programa de Doctorado: Poder y sociedad en España y América, siglo XVI – XX (324991)]. Granada: Universidad de Granada, 2012.

GONZÁLEZ, Elvira. "Jubón encotillado. *Ca*. 1660". En *Modelo del mes. Los modelos más representativos de la exposición*. Madrid: Museo del Traje, 2011, pp. 1 – 8.

GONZÁLEZ HERAS, Natalia. "Casas de Madrid: vivir en la corte en el siglo XVIII". En BIRRIEL SALCEDO, Margarita M. (coord.). *La(s) casa(s) en la Edad Moderna*. Zaragoza: Instituto «Fernando el Católico», 2017, pp. 269 – 290.

GONZÁLEZ MENA, María Ángeles. *Catálogo de bordados*. Madrid: Valencia de Don Juan, 1974.

GONZÁLEZ MENA, María Ángeles (coord.). *Colección pedagógico textil de la Universidad Complutense de Madrid*. Madrid: Consejo Social de la Universidad Complutense de Madrid, 1994, vol. 1.

GONZÁLEZ MENA, María Ángeles. "II Bordado y encaje eruditos". En BARTOLOMÉ ARRAIZA, Alberto (coord.). *Las artes decorativas en España*. En PIJOÁN, José (coord.). *Summa Artis: Historia General del arte*. Madrid: Espasa Calpe, 1999, vol. XLV, t. II, pp. 81 – 130.

HARRIS, Jennifer. *500 years of Textiles*. Londres: British Museum, 1993.

HELLER, Eva. *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

HELLMAN, Mimi. "Interior motives: seduction by decoration in eighteenth-century France". En KODA, Harold; BOLTON, Andrew (coords.). *Dangerous liaisons: fashion and furniture in the eighteenth century*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2004, pp. 15 – 24.

HIGUERAS MALDONADO, Juan. *Catálogo monumental de la ciudad de Jaén y su término*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1985.

HIGUERAS MALDONADO, Juan. “El obispo Antonio Brizuela y Salamanca (1693 – 1708) y la construcción de la catedral de Jaén”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 194, julio/diciembre 2006, pp. 181 – 188.

HINOJOSA I FAYES, Pilar. “El vestido y la moda”. En FERNÁNDEZ ARENAS, José (coord.). *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Anthropos, 1988, pp. 194 – 234.

HORCAJADA GARRIDO, Ángel. *Uclés, capital de un estado*. Uclés: Angel Horcajada Garrido, 1983.

IZZO, Mariaclaudia. *Sulle orde dei Borbone: San Leucio e Vaccheria*. Caserta: Diocesi di Caserta, 2006.

JACKSON, Anna. *The V&A Guide to Period Styles. 400 years of British Art and Design*. Londres: Victoria and Albert, 2005.

JELMINI, Jean-Pierre; CLERC-JUNIER, Caroline; KAEHR, Roland. *La soie. Recueil d'articles sur l'art et l'histoire de la soie*. Neuchâtel: Musée d'Art et d'Historie, 1986.

JENKINS, David. *The Cambridge history of western textiles*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, vol. I.

JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier. “La Casita del Príncipe de El Escorial”. *Cuadernos de restauración de Iberdrola*, núm. 12, 2006.

JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier. “María Luisa de Parma, Princesa de Asturias”. En SANCHO, José Luis; JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier; DE LA MANO, José Manuel; BENITO GARCÍA, Pilar (coords.). *Carlos IV. Mecenas y coleccionista. Del 23 de abril al 19 de julio de 2009. Palacio Real de Madrid* [cat. expo.]. Madrid: Patrimonio Nacional, 2009, pp. 146 – 147.

JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier. “*Antichità* y *chinoiserie* en los palacios de Carlos III”. En *Carlos III. Proyección exterior y científica de un reinado ilustrado* [cat. expo.]. Madrid: Museo Arqueológico Nacional, 2017, pp. 95 – 105.

JORDAN GSCHWEND, Annemarie. “Dotes regias. Las colecciones de tapices de María de Portugal y Juana de Austria (1543 – 1573)”. En CHECA CREMADES, Fernando; GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. (coords.). *Los Triunfos de Aracne. Tapices*

flamencos de los Austrias en el Renacimiento. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011, pp. 296 – 348.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Elogio de las Bellas Artes*. Madrid: Casimiro, 2014.

JUNQUERA Y MATO, Juan José. *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*. Madrid: Sala, 1979.

JUNQUERA Y MATO, Juan José. "Mobiliario". En BARTOLOMÉ ARRAIZA, Alberto (coord.). *Las artes decorativas en España*. En PIJOÁN, José (coord.). *Summa Artis: Historia General del arte*. Madrid: Espasa Calpe, 1999, vol. XLV, t. II, pp. 387 – 461.

KAMEN, Henry. "The Decline of Spain. A historical Myth?". *Past and Present*, núm. 81, 1978, pp. 24 – 50.

KRAATZ, Anne. *Velours*. París: Adam Biro, 1995.

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

KODA, Harold; BOLTON, Andrew (coords.). *Dangerous liaisons: fashion and furniture in the eighteenth century*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2004.

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

LÁZARO DAMAS, María Soledad. "Iconografía y culto mariano en la Santa Capilla de la Inmaculada de Jaén". En SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano; RUIZ FERNÁNDEZ, José (coords.). *Actas de las I ª jornadas de Religiosidad Popular. Almería, 1996*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1997, pp. 65 – 74.

LÁZARO DAMAS, María Soledad. "Retablo de la Inmaculada Concepción". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, pp. 208 – 209.

LÁZARO DAMAS, María Soledad. “El platero giennense Miguel de Guzmán y Sánchez y la escultura relicario de San Eufrasio de la Catedral de Jaén”. En RIVAS CARMONA, Jesús. *Estudios de platería*. Murcia, Universidad de Murcia, 2013, pp. 249 – 263.

LAZZARESCHI, Eugenio (coord.). *L'arte della seta in Lucca. Seconda “Settimana Lucchese”, maggio MXCMXXX-VIII*. Pescia: Benedetti & Niccolai, 1930.

LEIRA SÁNCHEZ, Amelia. “El vestido en tiempos de Goya”. *Anales del Museo Nacional de Antropología*, núm. 4, 1997, pp. 157 – 188.

LEIRA SÁNCHEZ, Amelia. “El vestido y la moda en tiempos de Goya”. En INTERNATIONAL INSTITUTE FOR CONSERVATION OF HISTORIC AND ARTISTIC WORKS. *Textil e indumentaria: materias, técnicas y evolución. Del 31 de marzo al 3 de abril de 2003, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid*. Madrid: Grupo Español del International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2003, pp. 205 – 219.

LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. “San Diego de Alcalá”. En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, pp. 66 – 67.

LIPOVETSKY, Gilles. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama, 2000.

LÓPEZ ÁLVAREZ, Alejandro. *Poder, lujo y conflicto en la corte de los Austrias. Coches, carrozas y sillas de mano, 1550 – 1700*. Madrid: Polifemo, 2007.

LÓPEZ ARANDIA, María Amparo. “Bordados de la cofradía de la Limpia Concepción”. *Alto Guadalquivir*, 2003, pp. 33 – 35.

LÓPEZ CASTÁN, Ángel. “Arte e industria en el Madrid del siglo XVIII”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. IV, 1992, pp. 255 – 260.

LÓPEZ CASTÁN, Ángel. “La ebanistería madrileña y el mueble cortesano del siglo XVIII. I”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XVI, 2004, pp. 129 – 150.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús; SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. “También el cielo es corte. La carroza portaviático de San Ildefonso de Granada, aparato barroco entre lo sacro y lo profano”. *Goya*, núm. 335, 2011, pp. 126 – 141.

LÓPEZ PÉREZ, Manuel. “Los mantos y el ajuar de la Virgen”. *El Descenso*, núm. 5 (II Etapa), mayo 2008, pp. 84 – 94.

LÓPEZ TERRADA, María José. “El contexto histórico: la escuela valenciana de flores y la botánica”. En *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia: Fundación Bancaja, 1997, pp. 49 – 62.

LÓPEZ TERRADA, María José. *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2001.

LUCIE-SMITH, Edward. *Breve historia del mueble*. Barcelona: Serbal, 1980.

LUNA, Juan J.; ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pintura europea del siglo XVIII*. Madrid: Museo del Prado, 1997.

MACEK, Josef. *Il Rinascimento italiano*. Roma: Riuniti, 1972.

MAGALOTTI, Lorenzo. *Viaje de Cosme de Medici por España y Portugal (1668 – 1669)*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1933.

MARINIS, Fabrizio de'. *Velluto. Fortune, tecniche, mode*. Milano: Idea Books, 1993.

MARTÍNEZ DE MAZAS, José. *Retrato al natural de la ciudad y termino de Jaén: su estado antiguo y moderno, con demostración de cuanto necesita mejorarse su población, agricultura y comercio* (ed. facs. DOBLAS, P. 1794). Barcelona: El Albir, 1978.

MARTÍNEZ MEDINA, África. “Francisco Sabatini y Madrid”. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, núm. 117, 1993, pp. 37 – 44.

MARTÍNEZ MEDINA, África. “La distribución a través de la teoría. Difusión y adaptación de los nuevos esquemas distributivos”. *Espacio, tiempo y forma*, serie VII, Historia del Arte, núm. 7, 1994, pp. 247 – 264.

MARTÍNEZ MILLÁN, José. “La corte de Felipe II: la casa de la reina Ana”. En RIBOT GARCÍA, Luis Antonio (coord.). *La monarquía de Felipe II a debate*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 159 – 184.

MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan. “El traslado de la Colegiata de Baeza en los fondos archivísticos vaticanos. El breve apostólico de Benedicto XIV (1747) y otras fuentes documentales”. *Elucidario. Seminario bio-bibliográfico Manuel Caballero Venzalá*, núm. 3, 2007, 105 – 114.

MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan. “Virgen de la Antigua”. En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, pp. 18 – 21.

MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan. “Tabernáculo del altar mayor”. En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, pp. 126 – 129.

MARTÍNEZ ROJAS, Francisco Juan. “Sacra Paramenta. Los ornamentos litúrgicos en la Iglesia antigua (ss. I – VI)”. En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 27 – 36.

MARTÍN I ROS, Rosa María. “Tejidos”. En BARTOLOMÉ ARRAIZA, Alberto (coord.). *Las artes decorativas en España*. En PIJOÁN, José (coord.). *Summa Artis: Historia General del arte*. Madrid: Espasa Calpe, 1999, vol. XLV, t. II, pp. 7 – 130.

MARTÍN I ROS, Rosa María. “Terno del cardenal Pedro González de Mendoza”. En *Ysabel. La reina católica. Una mirada desde la catedral primada*. Toledo: Arzobispado de Toledo, 2005, pp. 288 – 291.

MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Fábrica toledana de ornamentos sagrados de Miguel Gregorio Molero*. Toledo: Caja de Ahorro Provincial del Toledo, 1980.

MARTINS CRESPO, Patricia. *La colección de carruajes de Patrimonio Nacional. Puesta en valor y musealización* [Trabajo Fin de Máster, Máster en Estudios Avanzados de Museos y Patrimonio Histórico-Artístico, curso 2017/2018. Director: Félix Díaz

Moreno]. Madrid: Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 2018.

MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Epistolario*. Valencia: Diputación de Valencia, 1972 – 2006, vol. 5: Escritos económicos.

MAYORALGO Y LODO, José Miguel de. "Una familia sevillana de origen asturiano: los Vega Valdés, marqueses de Nevares". *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, t. II, 1992 – 1993, pp. 7 – 86.

McCRACKEN, Grant. *The culture and consumption: new approaches to the symbolic character of the consumer goods and activities*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

McKENDRICK, Neil; BREWER, John; PLUMB, John Harold. *The birth of a consumer society. The Commercialization of Eighteenth – century England*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

MENA MARQUÉS, Manuela B. (coord.). *La Belleza Cautiva. Pequeños tesoros del Museo del Prado* [cat. expo]. Madrid: Museo Nacional del Prado, Obra Social la Caixa, 2014.

MESA BELTRÁN, José Antonio. "Entre incautaciones y museos: la salvaguarda del tesoro artístico de la provincia de Jaén". En COLORADO CASTELLARY, Arturo (coord.). *Patrimonio cultura, guerra civil y posguerra*. Madrid: Fragua, 2018, pp. 97 – 116.

MIGEON, Gaston. *Manuel d'histoire de l'arte. Les arts du tissu*. Paris: H. Laurens, 1909.

MILLER, Lesley Elis. "Comprando seda en el siglo XVIII en Madrid". *Datatèxtil*, núm. 10, 2004, pp. 4 – 17.

MILLER, Lesley Ellis. *Selling silks. A merchant's a sample book 1764*. Londres: V&A Publishing, 2014.

MINGUET, Philippe. *Estética del Rococó*. Madrid: Cátedra. Cuadernos de Arte, 1992.

MOLINA MARTÍN, Álvaro. *Mujeres y hombres en la España ilustrada. Identidad, género y visualidad*. Madrid: Cátedra, 2013.

MOLINA MARTÍN, Álvaro; VEGA, Jesusa. *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2004.

MOLINA MARTÍN, Álvaro; VEGA, Jesusa. "Adorno y representación: escenarios cotidianos de vida a finales del siglo XVIII en Madrid". *Cuadernos dieciochistas*, núm. 19, 2018, pp. 139 – 166.

MOLINA RECIO, Raúl. "El largo camino hacia el individualismo. El palacio de los condes de Luque en Granada en los inicios de la contemporaneidad". *Historia y Genealogía*, núm. 1, 2011, pp. 57 – 111.

MONTES BARDO, Joaquín. "El Sagrario de Jaén: una capilla ilustrada". *Espacio, tiempo y forma, Serie VII, Historia del Arte*, t. 9, 1996, pp. 127 – 156.

MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. "El Ayuntamiento de Sevilla: maestros canteros, entalladores e imagineros". *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, núm. 4, 1991, pp. 61 – 82.

MORALES Y MARÍN, José Luis. "Mariano Salvador Maella en el reinado de Carlos IV. Apuntes biográficos". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 69, segundo semestre de 1989, pp. 91 – 109.

MORANT, Henry de. *Historia de las artes decorativas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1980.

MORIBAYASHI, Sotoo. *Lyon, Musée Historique des Tissus. Lyon Historical Textiles Museum*. Tokio: Graphic-sha, 1985.

MORINI, Enrica. *Storia della moda. XVIII – XX secolo*. Milán: Skira, 2000.

MORONATO, Stefania. "L'abbigliamento". En DAVANZO POLI, Doretta; MORONATO, Stefania. *Il Museo di Palazzo Mocenigo*. Milán: Electa, 1995, pp. 23 – 27.

MOTA GÓMEZ-ACEBO, Almudena de la. *Tejidos artísticos de Toledo (siglos XVI al XVIII)*. Toledo: Caja de Ahorro Provincial de Toledo, 1980.

MOTTOLA MOLFINO, Alessandra. "Mobili, tappeti, tessuti, arazzi, porcellane, vetri". En VV.AA. *Il museo Poldi Pezzoli*. Milán: Cassa di Risparmio delle provincie lombarde, 1972, pp. 157 – 196.

MUÑOZ, Ana. *La vie en ros. Museo del traje. 16 noviembre 2018 – 3 marzo 2019* [cat. expo.]. Madrid: Museo del Traje, 2018.

MUÑOZ NAVARRO, Daniel; FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Minorías extranjeras y competencia mercantil: franceses y malteses en el comercio valenciano del siglo XVIII". *Minius*, núm. 20, 2012, pp. 61 – 92.

MUÑOZ-YUSTA DEL ÁLAMO, Miguel. "Tendencias de interiorismo a la francesa en España, a finales del siglo XVIII y principios del XIX". En PEREDA DE CASTRO, María José; Lozano Rodríguez, Juan M. *Afrancesados y anglófilos. Las relaciones con la Europa del progreso en el siglo XVIII. Mesas redondas. Madrid 3, 8, 9 y 10 de abril de 2008*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2008, pp. 1 – 3.

NAVARRO ESPINACH, Germán. "Los genoveses y el negocio de la seda en Valencia (1457 – 1512)". *Anuario de estudios medievales*, núm. 24, 1994, pp. 201 – 224.

NAVARRO ESPINACH, Germán. "El lujo de los tejidos de seda en la indumentaria valenciana, siglos XV – XVIII". En *Vestimenta tradicional valenciana. Museo de Artes Decorativas – Palacio Taranco, Montevideo del 4 de diciembre de 1999 al 16 de enero de 2000* [cat. expo.]. Valencia: Generalitat Valenciana – Consorci de museus de la Comunitat Valenciana, 2000, pp. 17 – 70.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. "Ventura Rodríguez entre el barroco y el neoclasicismo". En *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Madrid: Museo Municipal, 1983, pp. 111 – 130.

NEBRIJA, Antonio de. *Vocabulario español-latino*. Salamanca: Impresor de la Gramática castellana, 1495.

NICCOLI, Bruna. "Costume at the court of Cosimo and Eleonora de Medici: on fashion and Florentine textile production". En HAYWARD, Maria; KRAMER, Elizabeth

(coords.). *Textiles and Text: Re-establishing the Links Between Archival and Object-based Research: Postprints*. Londres: Archetype, 2007, pp. 105 – 113.

NIÑO Y MAS, Felipa. *Antiguos tejidos artísticos españoles*. Madrid: Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, 1942.

ORSI LANDINI, Roberta. "Alcune considerazioni sul significato simbolico dei velluti quattrocenteschi". *Jacquard*, núm. 33, 1997, pp. 2 – 8.

ORSI LANDINI, Roberta. "La produzione di velluti per arredamento". En ZANNI, Annalisa; ROSINA, Margherita Bellezza; GHIRARDI, Margherita (coords.). *Velluti e moda tra XV e XVII secolo. Milano, Museo Poldi Pezzoli. 7 maggio - 15 settembre 1999* [cat. expo.]. Milano: Skira, 1999, pp. 104 – 112.

ORSI LANDINI, Roberta. "Seta per l'uomo di mondo. Esotismo e libertà: il rinnovamento del linguaggio tessile fra Sei e Settecento". En ORSI LANDINI, Roberta (coord.). *Seta. Potere e glamour. Tessuti e abiti dal Rinascimnto al XX secolo*. Milán: Silvana, 2006, pp. 57 – 70.

ORSI LANDINI, Roberta. *Moda a Firenze. 1540 - 1580. Cosimo I de' Medici's style*. Florencia: Pagliai Polistampa, 2011.

ORSI LANDINI, Roberta; CATALDI GALLO, Marzia. "Tessuti genovesi: técnica e decori". En CATALDI GALLO, Marzia. *Arte e lusso della seta a Genova dal '500 al '700. Genova, Palazzo Ducale. Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola. 11 novembre 2000 – 11 febbraio 2001* [cat. expo.]. Turín – Londres: Umberto Allemandi & C., 2000, pp. 100 – 111.

ORSI LANDINI, Roberta; NICCOLI, Bruna. *Moda a Firenze. 1540 - 1580. Lo stile di Eleonora di Toledo e la sua influenza*. Florencia: Pagliai Polistampa, 2005.

ORTEGA SAGRISTA, Rafael. "La Iglesia de San Ildefonso (Jaén, siglos XVI a XVIII)". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 22, 1959, pp. 41 – 85.

ORTEGA SAGRISTA, Rafael. "Arte y artistas en la Santa Capilla". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 30, 1961, pp. 23 – 44.

PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*. Madrid: Cátedra. Arte, grandes temas, 1990.

PAREDES GONZÁLEZ, Jerónimo. "Los Austrias y su devoción a la Eucaristía". En CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.). *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*. Madrid: Ediciones Escurialenses, 2003, vol. 2, pp. 653 – 666.

PAREJA LÓPEZ, Enrique. *El Arte del Barroco.* En *Historia del Arte en Andalucía.* Sevilla: Gever, 1999, vol. VII.

PARTEARROYO LACABA, Cristina. "Telas. Alfombras. Tapices". En BONET CORREA, Antonio. (coord.) *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid: Cátedra, 1994, pp. 349 – 388.

PASCUAL MOLINA, Jesús F. "Presencia y uso del tapiz en el Valladolid de la primera mitad del siglo XVI: algunos ejemplos". ÁNGEL ZALAMA, Miguel; MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar (coords.). *Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2013, pp. 65 – 70.

PAZOS-LÓPEZ, Ángel. "Culto y vestimenta en la Baja Edad Media: ornamentos clericales del rito romano". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, núm. 14, 2015, pp. 1 – 26.

PEINADO GUZMÁN, José Antonio. "Origen y desarrollo de la fiesta de la Inmaculada Concepción: la fiesta de la Concepción de María en España". En *Advocaciones Marianas de Gloria: SIMPOSIUM (XXª Edición), San Lorenzo del Escorial, 6 – 9 de septiembre de 2012*. San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2012, pp. 75 – 90.

PENA GONZÁLEZ, Pablo. "Origen y evolución del terno litúrgico". *STVDIVM. Revista de Humanidades, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de Teruel – Universidad de Zaragoza*, núm. 7, 2000, pp. 7 – 21.

PENA GONZÁLEZ, Pablo. "Indumentaria en España: el periodo isabelino (1830 – 1868)". *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, núm. 0, 2007, pp. 95 – 106.

PENA GONZÁLEZ, Pablo. "Óbito y transfiguración de la Alta Costura". *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, núm. 1, 2008, pp. 8 – 21.

PENA GONZÁLEZ, Pablo. "La moda en la Restauración, 1868 – 1890". *Indumenta. Revista del Museo del Traje*, núm. 2, 2011, pp. 8 – 36.

PEÑALVER RAMOS, Luis Francisco. "El complejo manufacturero de la Real Fábrica de Seda de Talavera de la Reina (1785). Cesión que hace la Corona a los Cinco Gremios Mayores de Madrid". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Hª. Moderna*, t. 9, 1996, pp. 359 – 389.

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: Ayuntamiento de Talavera de la Reina, 2000.

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: Fundación Centro Nacional del Vidrio – Real Fábrica de cristales, 2002, pp. 129 – 151.

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*, t. XIX, núm. 76, 1946, pp. 326 – 339.

PÉREZ DE TUDELA, Almudena, "Anna de Austria (1549 – 1580) y su colección artística. Una aproximación". *Portuguese Studies Review*, vol. 13, núm. 1 ("Women in the Lusophone World in the Middle Ages and the Early Modern Period", 2005), 2007, pp. 195 – 228.

PÉREZ DE TUDELA, Almudena. "Manto de la Virgen". En GARCÍA SERRANO, Rafael (coord.). *La moda española en el Siglo de Oro. Museo de Santa Cruz, Toledo. 25 de marzo - 14 de junio de 2015* [cat. expo]. Toledo: Castilla-La Mancha, 2015, p. 315.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Antonio. "Carta inédita del prior Pellón (año 1885)". *Argentaria. Revista histórica, cultural y costumbrista de las cuatro villas*, núm. 1, 2012, pp. 7 – 9.

PÉREZ GARCÍA, Pablo. “Unas pinturas de Mariano Salvador Maella en la iglesia de Villabalter”. *Argutorio*, núm. 17, segundo semestre de 2006, pp. 58 – 61.

PÉREZ MORERA, Jesús. “El arte de la seda: el tejido litúrgico en Canarias (los ornamentos de la catedral de La Laguna)”. *Revista de historia canaria*, núm. 184, 2002, pp. 275 – 316.

PÉREZ MORERA, Jesús. “El tejido brocado en el México virreinal: Telas ricas españolas, italianas y francesas”. *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, núm. 19, 2019, pp. 685 – 731.

PÉREZ RAMÍREZ, Dimas. *Uclés, cabeza de la Orden de Santiago*. Cuenca: Seminario Menor “Santiago Apostol”, 1990.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. “La pintura valenciana de flores”. En *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia: Fundación Bancaja, 1997, pp. 31 – 48.

PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. “Algunos aspectos del arte textil de ostentación en Murcia: alfombras, colgaduras y tapices de los siglos XVII y XVIII”. *Imafronte*, núm. 12 – 13, 1996 – 1997, pp. 271 – 292.

PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. “Las artes suntuarias y decorativas en la Iglesia de San Juan de Dios de Murcia”. *Fe, Arte y Pasión. XL Aniversario de la Conversión en Cofradía Pasionaria*. Murcia: Pontificia, Real, Hospitalaria y Primitiva Asociación del Santísimo Cristo de la Salud, 1997, pp. 117 – 130.

PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. “El ornamento litúrgico en la catedral de Jaén y algunas noticias sobre sus artífices”. *Códice*, núm. 14, 1998, pp. 41 – 55.

PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. “Un repertorio suntuario de singular interés: el ajuar litúrgico de la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Lezuza (Albacete)”. *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, núm. 13, 1998, pp.119 – 145.

PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. *El arte del bordado y del tejido en Murcia: Siglos XVI – XIX*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.

PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. “El siglo XVIII y las artes textiles en las catedrales españolas: una nueva etapa de esplendor”. En RAMALLO ASENSIO, Germán (coord.). *Las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*. Murcia: Universidad de Murcia, 2003, pp. 531 – 542.

PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. “Artes textiles: ornamentos para la liturgia”. En ROBLES GARCÍA, Constantino; LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando (coords.). *Real Colegiata de San Isidoro: relicario de la monarquía leonesa*. León: Edilesa, 2007.

PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. “«El celo de tu casa me devora»: compostura, decoro y apariencia en el interior del templo en la España de la Ilustración. La mirada episcopal”. En PEÑA VELASCO, María Concepción de la; ALBADALEJO MARTÍNEZ, María. *Apariencias de persuasión: construyendo significados en el arte*. Murcia: Universidad de Murcia, 2012, pp. 443 – 648.

PICCOLO PACI, Sara. *Storia delle vesti liturgiche. Forma, immagine e funzione*. Milán: Ancora, 2008.

PIERI, Piero. *Intorno alla storia dell’Arte della Seta in Firenze*. Bolonia: Cooperativa Tipografica Azzoguidi, 1927. BDCYL, sig. SL 290.

PINHEIRO DA VEIGA, Tomé. *Fastiginia o Fastos Geniales*. Valladolid: Imprenta del Colegio de Santiago, 1916.

PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la. “Para la biografía de Giovanni Battista Sacchetti”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, t. 36, 1970, pp. 525 – 528.

PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la. “El testamento de Sacchetti”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, t. 38, 1972, pp. 439 – 447.

PONI, Carlo. “Moda e innovazione: le strategie dei mercante di seta di Lione nel secolo XVIII”. En CAVACIOCCHI, Simonetta. *La seta in Europa. Sec. XIII – XX. Atti della venticuattresima settimana di studi*. Prato: Istituto Internazionale di Storia Economica F. Datini, 1993, pp. 17 – 55.

PONI, Carlo. *La seta in Italia. Una grande industria prima alla rivoluzione industriale*. Bolonia: Il Mulino, 2009.

PONS, Carlos. *El mueble y su restauración*. Barcelona: Serbal, 1996.

PORRAS ARBOLEDAS, Pedro Andrés. *El convento y la villa de Uclés y el arquitecto Andrés de Vandelvira (1530)*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, 2017.

PREGO DE LIS, María; CABRERA LAFUENTE, Ana. *¡Extra, moda! El nacimiento de la prensa de moda en España. Museo del Traje. 22 noviembre 2019 – 1 marzo 2020* [cat. expo.]. Madrid: Museo del Traje, 2019.

PRIETO JIMÉNEZ, Néstor. "Niño Jesús. «El Tornerito»". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Puer Natus Est Nobis: nacimiento e infancia de Cristo en el arte. Catedral, Jaén, 16 diciembre - 16 de febrero MMX* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural, 2010, pp. 80 – 81.

PRIETO JIMÉNEZ, Néstor. "San Ambrosio y San Agustín". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, pp. 116 – 117.

PRIETO JIMÉNEZ, Néstor. "Sagrada Familia o Virgen de Belén". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, pp. 210 – 213.

PRIETO JIMÉNEZ, Néstor. "Asunción de la Virgen". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, pp. 218 – 221.

PRIETO JIMÉNEZ, Néstor. "Relicario de Santa Cecilia (Gabinete de curiosidades)". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, pp. 274 – 277.

PRIETO JIMÉNEZ, Néstor. "Relicario de Santa Cecilia". En SERRANO ESTRELLA, Felipe. *Splendor Europae. Arte Europeo en la Diócesis de Jaén* [cat. expo.]. Fundación Caja Rural de Jaén: Jaén, 2012, pp. 114 – 117.

PRIETO JIMÉNEZ, Néstor. "Retablo de San Pedro de Osma". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de*

Jaén (ss. XVI – XVIII) [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 70 – 71.

PRIETO JIMÉNEZ, Néstor. "Inmaculada". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 86 – 87.

PRIETO JIMÉNEZ, Néstor. "Santa Teresa". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 94 – 95.

PRIETO JIMÉNEZ, Néstor. "San Diego de Alcalá". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 96 – 97.

PRIETO JIMÉNEZ, Néstor. "San Ambrosio y San Agustín". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 106 – 107.

PRIETO JIMÉNEZ, Néstor. "Inmaculada". En AMARO MARTOS, Ismael (coord.). *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén (ss. XVI – XVIII)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural de Jaén, 2019, pp. 114 – 115.

PRIETO JIMÉNEZ, Néstor; SERRANO ESTRELLA, Felipe. "Inmaculada". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Arte italiano en Andalucía. Renacimiento y Barroco*. Jaén – Granada: Universidad de Jaén – Universidad de Granada, 2017, pp. 80 – 83.

PRIETO PRIETO, Javier. "Las primeras imágenes vestideras. Breve recorrido histórico por los modelos y gusto en el atavío de la Madre de Dios en los siglos XI y XVII". *Décima estación. Boletín digital II*, marzo 2014, pp. 14 – 17.

PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la. "Producción textil. La introducción en España de las nuevas técnicas". *Saitabi*, núm. 50, 2000, pp. 383 – 411.

PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la. "Reyes, moda y legislación jurídica en la España moderna". *Ars Longa*, núm. 9 – 10, 2000, pp. 65 – 72.

PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la. “Los tratados del arte del vestido en la Edad Moderna”. *Archivo Español de Arte*, núm. 293, 2001, pp. 45 – 65.

PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la. “La moda civil en la España del siglo XVII: inmovilismo e influencias extranjeras”. *Ars Longa*, núm. 12, 2018, pp. 67 – 80.

QUIROSA GARCÍA, Victoria. “Retablo de la capilla de San Miguel”. En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, pp. 204 – 207.

QUIROSA GARCÍA, Victoria. “Martirio de San Pedro Pascual y Calvario”. En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, p. 214.

RACIONERO, Luis. “La moda y el arte: un fenómeno creativo”. En *Moda y diseño: un desafío cultural. Reflexiones sobre el fenómeno de la moda desde la perspectiva de las ciencias sociales, la filosofía y el arte. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Palacio de la Magdalena, Santander, 3al 7 de agosto*. Madrid: Centro de Promoción de Diseño y Moda del Ministerio de Industria y Energía, 1987, pp. 284 – 306.

RAGOSTA, Rosalba. *Seguire il filo di seta. Dalla manifattura napoletana al polo industriale di San Leucio*. Nápoles: Arte Tipografica Editrice, 2012.

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, pp. 255 – 265.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española. Décima quinta edición*. Madrid: Calpe, 1925.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española. Vigésimo primera edición*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

RECIO MIR, Álvaro. “Los coches de Dios. Carrozas y sillas de manos eucarísticas en España y América”. En INSÚA CERECEDA, Mariela; VINATEA RECOBA, Martina (coords.). *Teatro y fiesta popular y religiosa*. Pamplona: Griso, 2013, pp. 269 – 289.

RIBES IBORRA, Vicent. “La seda valenciana y el comercio colonial”. En RIBES IBORRA, Vicent. *Los valencianos y América. El comercio valenciano con Indias en el siglo XVIII*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 1985, pp. 59 – 92.

RICCI, Elisa. *Ricami italiani antichi e moderni*. Florencia: Felice Le Monnier, 1925.

RINCÓN GONZÁLEZ, María Dolores. *Estudio y edición de Alonso de Freylas: El arte de descontagias y Discurso sobre los melancólicos*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1999.

RIVAS QUINZAÑOS, Pilar. “Palacio del Marqués de Ugena o del Duque de Santoña. Fundación de la Cámara de Comercio e Industria de Madrid”. En LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel (coord.). *Palacios de Madrid*. Madrid: Dirección General de Patrimonio Histórico, 2010, pp. 164 – 169.

RIVAS QUINZAÑOS, Pilar. “Palacio de don Juan de Goyeneche. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. En LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel (coord.). *Palacios de Madrid*. Madrid: Dirección General de Patrimonio Histórico, 2010, pp. 180 – 185.

RIVERA GARRETAS, María Milagros. *La formación de estructuras cristianas en Castilla la Nueva, la Encomienda y el Priorato de Uclés, de la Orden de Santiago, en los siglos XII y XIII (1174 – 1310).* Barcelona: Universidad de Barcelona, 1980.

RIVERA GARRETAS, María Milagros. *La encomienda, el priorato y la villa de Uclés en la Edad Media (1174 – 1310): formación de un señorío de la Orden de Santiago*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985.

RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago. *El arte de las sedas valencianas en el siglo XVIII*. Valencia: Servicio de Estudios Artísticos Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1959.

RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria. *Tesauro terminológico-conceptual de los discursos teóricos sobra la pintura (primer tercio del siglo XVII)* [Tesis doctoral]. Málaga: Universidad de Málaga, 2007.

RODRIGO ZARZOSA, Carmen. *Carruajes del Palacio de los Marqueses de Dos Aguas. Museo Nacional de Cerámica*. Madrid: Dirección de los Museos Estatales, Ministerio de Cultura, 1991.

ROLDÁN SALGUEIRO, Manuel Jesús. *Esperanza Macarena*. Sevilla: Almuzara, 2014.

ROMERO DE TORRES, Enrique. *Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de la provincia de Jaén (1915)*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1985.

ROMERO TORRES, José Luis. "Bóveda del coro". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, pp. 100 – 104.

ROMERO TORRES, José Luis. "Retablo de San Benito". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, pp. 104 – 106.

ROMERO TORRES, José Luis. "San Benito". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, pp. 107 – 108.

ROMERO TORRES, José Luis. "San Diego de Alcalá". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, pp. 110 – 111.

ROMERO TORRES, José Luis. "Retablo de Santa Teresa". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, pp. 110 – 111.

ROSE-DE VIEJO, Isadora. "«A honor y gloria del Pan»: una silla de manos eucarística del siglo XVIII español". *Archivo Español de Arte*, vol. 67, núm. 268, 1994, pp. 323 – 342.

ROTHSTEIN, Natalie. *Silk designs of the eighteenth century*. Londres: Thames and Hudson, 1990.

ROTHSTEIN, Natalie. *The Victoria & Albert Museum's. Textiles collection. Woven textile design in Britain from 1750 to 1850*. Londres: Victoria & Albert Museum, 1994.

ROTHSTEIN, Natalie. "Woven textile design in Britain: late 17 th century to 1750". En PARRY, Linda (intro.). *British textiles. 1700 to the present*. Londres: Victoria & Albert, 2010, pp. 13 – 76.

RUM, Piera (coord.). *Seta a Genova. 1491 - 1991. Genova, Palazzo San Giorgio. 25 ottobre - 14 dicembre 1991* [cat. expo.]. Genova: Colombo, 1991.

SALADRIGAS CHENG, Sílvia. "Diseños en el tiempo: florales (I)". *Datatèxtil*, núm. 5, 2001, pp. 58 – 69.

SALADRIGAS CHENG, Sílvia. "Diseños en el tiempo: florales (II)". *Datatèxtil*, núm. 6, 2001, pp. 40 – 63.

SALAS PARRILLA, Miguel. *Uclés en la historia: su fortaleza y monasterio. La Orden de Santiago*. Uclés: Miguel Salas Parrilla, 2007.

SÁNCHEZ RICO, José Ignacio; BEJARANO RUIZ, Antonio; ROMANOZ LÓPEZ-ALFONSO, Jesús. *El arte de vestir a la Virgen*. Sevilla: Almuzara, 2017.

SANCHO, José Luis. *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1995.

SANCHO, José Luis. "Las sedas encargadas a Valencia por Carlos III para la decoración del Palacio Real de Madrid". *Archivo de Arte Valenciano*, núm. 80, 1999, pp. 72 – 79.

SANCHO, José Luis. "Vestir palacio a la moda. Carlos III y el amueblamiento textil del Palacio Real de Madrid". *Archivo de Arte Español*, vol. 73, núm. 290, 2000, pp. 21 – 36.

SANCHO, José Luis. "Madrid y los Sitios Reales, escenario de la monarquía española". En BENITO GARCÍA, Pilar; PUNZO DÍAZ, Anel; SOLER DEL CAMPO, Álvaro (coords.). *Tesoros de los Palacios Reales de España. Una historia compartida* [cat. expo.]. Madrid: Chapa, 2011, pp. 86 – 93.

SANTANGELO, Antonio. *Tessuti d'arte italiani. Dal XII al XVIII secolo*. Milán: Electa, 1959.

SANTOS ISERN, Vicente M. *Cara y cruz de la sedería valenciana (Siglos XVIII – XIX)*. Valencia: Institució "Alfons el Magnànim" – Diputaciò Provincial de València, 1981.

SANTOS VAQUERO, Ángel. *La Real Casa de la Caridad de Toledo: una institución ilustrada*. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos – Diputación Provincial de Toledo, 1994.

SANTOS VAQUERO, Ángel. "La industria textil de la Casa de Caridad de Toledo". En M. DONÉZAR, Javier; PÉREZ LEDESMA, Manuel (coords.). *Antiguo Régimen y liberalismo. Homenaje a Miguel Artola. 2. Economía y sociedad*. Madrid: Alianza, 1995, pp. 333 – 341.

SANTOS VAQUEROS, Ángel. "Vicente Díaz Benito: el mercader-fabricante sedero más poderoso de Toledo en el siglo XVIII". *Anales toledanos*, núm. 36, 1998, pp. 115 – 131.

SANTOS VAQUERO, Ángel. "El mundo sedero toledano y la fábrica de medias de seda de punto de aguja de Tembleque (Toledo)". *Anales toledanos*, núm. 43, 2007, pp. 187 – 214.

SANTOS VAQUERO, Ángel. "Ordenanzas del gremio del arte de la seda de Toledo". *Revista Docencia e Investigación*, núm. 19, 2009, pp. 223 – 262.

SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil sedera de Toledo*. Cuenca: Universidad de Castilla – La Mancha, 2010.

SANZ HERNANDO, Alberto. "Palacio Real". En LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel (coord.). *Palacios de Madrid*. Madrid: Dirección General de Patrimonio Histórico, 2010, pp. 64 – 71.

SCAGLIA, Gustina. "El *Codex Escurialensis* llevado por el artista a La Calahorra en el otoño de 1509". *Archivo Español de Arte*, vol. 77, núm. 308, 2004, pp. 375 – 383.

SCHOESER, Mary. *Tessuti del mondo*. Milán: Rizzoli, 2003.

SCOTT, Philippa. *Il libro della seta*. Londres: Avallardi, 1993.

SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. "Las fuentes inspiradoras de los grutescos del plateresco". *Príncipe de Viana*, año núm. 27, núm. 104 – 105, 1966, pp. 229 – 324.

SEGRE REINACH, Simona. *La moda. Un'introduzione*. Roma: Laterza, 2006.

SEGRE REINACH, Simona. *Manuale di comunicazione, sociología e cultura della moda. Orientalismi*. Roma: Meltemi, 2006, vol. IV.

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 (coord.). *Splendor Europae. Arte Europeo en la Diócesis de Jaén (Celebrado en S.I. Catedral de Jaén del 28 de marzo al 11 de junio de 2012)* [cat. expo.]. Jaén: Fundación Caja Rural Jaén, 2012, pp. 11 – 32.

SERRANO ESTRELLA, Felipe. "Las catedrales, focos artísticos del Barroco". *Espacio, Tiempo y Forma*, 2012, se. VII, t. 25, pp. 83 – 106.

SERRANO ESTRELLA, Felipe. "Terno blanco de don Agustín Rubín de Ceballos". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, pp. 268 – 170.

SERRANO ESTRELLA, Felipe. "La promoción artística en las catedrales españolas a través de las relaciones entre el alto clero secular y la monarquía. Los obispos don Baltasar de Moscoso y Sandoval y dos Agustín Rubín de Ceballos". *Potestas*, núm. 6, 2013, pp. 103 – 124.

SERRANO ESTRELLA, Felipe. "Las instrucciones del Cardenal Borromeo en las arquitecturas eucarísticas de la España del setecientos". *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, núm. 26, 2014, pp. 201 – 222.

SERRANO ESTRELLA, Felipe. "Obras italianas en la Andalucía de la Edad Moderna". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Arte italiano en Andalucía. Renacimiento y Barroco*. Jaén – Granada: Universidad de Jaén – Universidad de Granada, 2017, pp. 7 – 67.

SERRANO ESTRELLA, Felipe. “Las casas del clero capitular en el siglo XVI”. En DÍEZ JORGE, María Elena. *De puertas para adentro. La casa en los siglos XV – XVI*. Granada: Comares, 2019, pp. 253 – 286.

SIGÜENZA MARTÍN, Raquel. “Arte y devoción: una imagen vestidera en el Museo Cerralbo”. *Pieza del mes Museo Cerralbo*, enero 2010.

SIGÜENZA PELARDA, Cristina. “Los ornamentos sagrados en La Rioja. El arte del bordado durante la Edad Moderna”. *Berceo*, núm. 150, 2006, pp. 189 – 230.

SILVESTRI, Iolanda. “Il tessile nella decorazione degli interni del XVII secolo”. En DEVOTI, Donata; CUOGHI COSTANTINI, Marta. *Musei civici di Modena. La collezione Gandini. Tessuti dal XVII al XIX secolo*. Modena: Franco Cosimo Panini, 1993, pp. 25 – 53.

SIMAL LÓPEZ, Mercedes. “La corte de la duquesa de Osuna. Un ejemplo de mecenazgo ilustrado”. En *Ciclo de mesas redondas Afrancesados y anglófilos. Las relaciones con la Europa del progreso en el siglo XVIII. Madrid 3, 8, 9 y 10 de abril de 2008*. Madrid: Acción Cultural Española, 2008, pp. 1 – 10.

SIMAL LÓPEZ, Mercedes. “Inmaculada”. En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Arte italiano en Andalucía. Renacimiento y Barroco*. Jaén – Granada: Universidad de Jaén – Universidad de Granada, 2017, pp. 94 – 95.

SQUICCIARINO, Nicola. *Il vestito parla. Considerazioni psicosociologiche sull'abbigliamento*. Roma: Armando, 1996.

STOLTZ GILFOY, Peggy. *Fabrics in celebration from the collection*. Indianápolis: Indianapolis Museum of Art, 1983.

SVENDSEN, Lars Fr. H. *Filosofia della moda*. Parma: Ugo Guanda, 2006.

TEJADA FERNÁNDEZ, Margarita. *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España. Siglos XVII y XVIII*. Málaga: Universidad de Málaga, 2006.

TESCIONE, Giovanni. *San Leucio e l’arte della seta nel mezzogiorno d’Italia*. Nápoles: Montanino, 1961.

THORNTON, Peter. *Baroque and rococo silks*. Londres: Faber and Faber, 1965.

TORRELLA NIUBÓ, Francisco. *Las colecciones del Museo Textil Biosca. Breve historia del tejido artístico a través de una visita al museo*. Tarrasa: Museo Textil Biosca, 1949.

TORRES MARTÍNEZ, Marta. "Recepción de léxico textil dieciochesco en la tradición lexicográfica del español". *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, vol. VI, sem. 2, 2018, pp. 197 – 230.

TOVAR MARTÍN, Virginia. "Lo tradicional, lo ideal y lo universal del Palacio Real de Madrid". *Arbor CLXIX*, núm. 665, Mayo 2001, pp. 1 – 14.

TURMO, Isabel. *Museo de Carruajes*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1969.

ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz de. "La decoración del Sagrario de la Catedral de Jaén". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 105, 1981, pp. 65 – 94.

ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz de. "Capillas y retablos en la Catedral de Jaén". *Elucidario*, núm. 3, marzo 2007, pp. 189 – 208.

URREA, Jesús. "El Molinaretto y otros retratistas de Carlos III en Italia". *Boletín del Museo del Prado*, t. 9, 1988, pp. 82 – 91.

VV.AA. *L'antico tessuto d'arte italiano nella mostra del tessile nazionale. Roma, 1937 – 1938*. Roma: La Libreria dello Stato, 1916.

VV.AA. *Telas con historia. Los tejidos y sus nombres*. Madrid: Tapicerías Gancedo, 1976.

VV.AA. *Cinq siècles de textiles italiens. Cinque secoli di tessuti italiani. Catalogue des exposition «Vision de la Toscane». Paris, Mars 1983. Catalogo alle mostre «Vision de la Toscane». Parigi, marzo 1983* [cat. expo.]. Milán: Electa Firenze, 1983.

VV.AA. *Iglesia y monarquía. La liturgia*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1986.

VV.AA. *Textiles in The Metropolitan Museum of Art*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1995.

VV.AA. *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*. Madrid: Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2000 – 2001.

VV.AA. *El Palacio del rey Planeta: Felipe IV y el Buen Retiro*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005.

VV.AA. *La Santa Biblia*. Madrid: San Pablo, 2009.

VV.AA. *Moda. Historia y estilos*. Londres: Dorling Kindersley, 2012.

VV.AA. *Zurbarán. Una nueva mirada. Del 9 de junio al 13 de septiembre de 2015* [cat. expo.]. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2015.

VV.AA. *Fashion forward. Trois siècles de mode*. París: Musée des Arts Décoratifs, 2016.

VV.AA. *Las casas señoriales en la España del XVII. Salas 2.2 a 2.6*. Madrid: Museo Nacional de Artes Decorativas, s.f.

VELA, María José. "El armario del hombre del siglo XVIII". *Datatèxtil*, núm. 2, 1998, pp. 36 – 49.

VELA, María José. "El armario femenino del siglo XVIII". *Datatèxtil*, núm. 3, 1998, pp. 22 – 37.

VICENS VIVES, Jaime. *Historia económica de España*. Barcelona: Vicens Vives, 1972.

VICENTE CONESA, María Victoria. *Seda, oro y plata en Valencia. Garín 258 años*. Valencia: TRP Comunicación, 1997.

VICIANA, Martín de. *Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia*. Valencia: s. e., 1972 – 1983.

VILLANUEVA, Antolín P. *Los ornamentos sagrados en España: su evolución histórica y artística*. Barcelona: Labor, 1935.

VILLANUEVA FERNÁNDEZ, Juan Manuel. *Uclés, "El Escorial de la Mancha". Atalaya del mundo: historia del seminario menor "Santiago Apóstol" (Cuenca)*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, 2014.

VITAL, Laurent. "Relación del primer viaje de Carlos V en España". En GARCÍA MERCADAL, José (coord.). *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta fines del siglo XVI*. Madrid: Aguilar, 1952, pp. 626 – 788.

VITRUVIO POLIÓN, Marco. *Los diez libros de arquitectura de Vitruvio* (coord. RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín; trad. OLIVER DOMINGO, José Luis). Madrid: Alianza Forma, 1997.

VON BOEHN, Max. *La moda. Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días.* Barcelona: Salvat, 1928, t. 4: s. XVIII.

VON FALKE, Otto. *Historia del tejido de seda* (trad. ANGULO ÍÑIGUEZ, D.). Barcelona: V. Casellas Moncanut, 1922.

YONNET, Paul. *Jeux, modes et masses. La société française et le modern (1945 – 1985)*. París: Gallimard, 1985.

YZQUIERDO PEIRÓ, Ramón. *El Gallardete de Lepanto y la Colección de Artes Textiles. Museo de la Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Caja Duero, s.f.

ZAMBRANA SALIDO, Francisco M. "Anónimo. Trabajo español". En VV.AA. *Fiesta y simulacro. Andalucía Barroca. Palacio Episcopal de Málaga. 19 de septiembre – 30 de diciembre 2007* [cat. expo.]. Málaga: Junta de Andalucía, 2007, pp. 156 – 157.

ZAMBRANA SALIDO, Francisco M. "Anónimo. Trabajo francés". En VV.AA. *Fiesta y simulacro. Andalucía Barroca. Palacio Episcopal de Málaga. 19 de septiembre – 30 de diciembre 2007*. Málaga: Junta de Andalucía, 2007, pp. 158 – 159.

ZARAGOZA PASCUAL, Ernesto. "Fray Benito Marín, un benedictino obispo de Jaén". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 165, 1997, pp. 413 – 419.

ZONTA, Roberto; MARCHIORO, Giovanna; TREVISANI, Laura. *Psicologia, sociologia, abbigliamento*. Cremona: Edipsicologiche, 1989.

ZUFFI, Stefano. *Il Rinascimento italiano*. Milano: Mondadori Electa, 2006.

III. RECURSOS WEBS

Apéndice III: Almerienses nativos o de adopción que fueron obispos. Almería: Diputación de Almería, pp. 1525 – 1534. http://www.dipalme.org/Servicios/Anexos/anexosiea.nsf/VAnexos/IEA-IAO-apend3/$File/IAO-apend3.pdf (25.05.2020).

DIDEROT, Denis; ROND D'ALEMBERT, Jean le. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. París: Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751 – 1772. https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/encyclopedie1117/navigate/26/15/ (23.02.2020).

CAMBRIDGE UNIVERSITY. "Design". En *Cambridge Dictionary*. Cambridge: Cambridge University Press. https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/design (01.12.2018).

Carroza negra. Madrid: Patrimonio Nacional. https://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/carruajes/carroza-negra (20.06.2019).

Coche de la Corona Real. Madrid: Patrimonio Nacional. https://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/carruajes/coche-de-la-corona-real (20.06.2019).

Editor. "Finalizada la Restauración de la berlina coupé de gala de Patrimonio Nacional". *Logopress. Revista de arte*. https://www.revistadearte.com/2016/09/21/finalizada-la-restauracion-de-la-berlina-coupe-de-gala-de-patrimonio-nacional/ (20.06.2019).

EKSERDJIAN, David. "Rafael renacido: Francesco Mazzola llamado Parmigianino". En *Maestros en la sombra. La otra cara del Museo del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, curso anual 2012 – 2013. https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/rafael-renacido-francesco-mazzola-llamado/7669ead9-0fc7-4a3c-8505-1e13a0beb9d9 (13.02.2016).

"Finalizada la Restauración de la berlina coupé de gala de Patrimonio Nacional". *Logopress. Revista de arte*, 21 de septiembre de 2016. https://www.revistadearte.com/2016/09/21/finalizada-la-restauracion-de-la-berlina-coupe-de-gala-de-patrimonio-nacional/ (20.06.2019).

François Grognard. Geneanet. https://gw.geneanet.org/pierfit?lang=fr&n=grognard&oc=0&p=francois (18.01.2020).

"Imaginería (Juan Martínez Montañés) Tiempos de Pasión". *Mega Arte*, 2018. https://www.youtube.com/watch?v=zM-G_3cN9xM&t=2319s (20.09.2018).

Istituto della Enciclopedia Italiana. "Disegno". En *Treccani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana. http://www.treccani.it/vocabolario/disegno/ (01.12.2018).

La embajada turca en Nápoles. Madrid: Museo Nacional del Prado. https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-embajada-turca-en-napoles/8e6b08e7-63d6-4d25-b439-1a5af33b3bfd?searchid=a4471bd4-63e8-66fc-ffc5-ab5e63b4a439 (25.09.2018).

Marie Antoinette. Pinterest. https://www.pinterest.es/pin/72409506479056857/?lp=true (10.05.2019).

MENA MARQUÉS, Manuela B. *Goya y la pintura española del siglo XVIII*. Ponce: Museo de Arte de Ponce. http://vimeo.com/50628346 (08/06/2014).

Mitra de plumas. Madrid: Patrimonio Nacional. https://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/colecciones/textiles-y-tapiceria/mitra-de-plumas (05.06.2019).

Portrait of Prince Vladimir Golitsyn Borisovtj. Google Art & Culture. https://artsandculture.google.com/asset/portrait-of-prince-vladimir-golitsyn-borisovtj/XAG1AgKUveL-Lw (13.02.2019).

RODRÍGUEZ BERNIS, Sofía. "Damas en los estuches, damas en el tocador. Moda e interiores femeninos en la España del siglo XVIII". En *El arte del siglo de las luces [Curso anual 2009 – 2010]*. Madrid: Fundación Amigos Museo del Prado, 09.02.2010.

https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/damas-en-los-estuches-damas-en-el-tocador-moda-e/d27180ea-bbf9-47f8-b7b2-0f644133a151 (20.02.2017).

SILKNOW. “Gro de Londres”. En *SILK Thesaurus*. http://data.silknow.org/vocabulary/257 (24.02.2020).

SILKNOW. “Gro de Nápoles”. En *SILK Thesaurus*. http://data.silknow.org/vocabulary/258 (24.02.2020).

Sor María Ignacia de la Sangre de Cristo. Ciudad de México: Museo Nacional de Historia. https://mnh.inah.gob.mx/objeto?obj=989#contenido (07.02.2019).

Tunicella. Palermo: Galleria Regionale di Palazzo Abatellis. http://www.regione.sicilia.it/beniculturali/palazzoabatellis/eventi/tunicella.pdf (07.05.2019).

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. “Francisco Grillo de Mari”. http://dbe.rah.es/biografias/71783/francisco-grillo-de-mari (12.02.2020).

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. “Luis Lemos y Usátegui”. http://dbe.rah.es/biografias/47719/luis-lemos-y-usategui (27.02.2020).

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. “Manuel de Arce y Astete”. http://dbe.rah.es/biografias/34865/manuel-de-arce-y-astete (27.02.2020).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. “Boceto”. En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. http://dle.rae.es/?id=5jB61Ln (01.12.2018).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. “Brocatel”. En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/?id=685S1wN (30.05.2019).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. “Comercio”. En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. http://dle.rae.es/?id=9vYPFME (16.01.2019).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. “Dibujo”. En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. http://dle.rae.es/?id=DgED6Zj (01.12.2018).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. “Diseño”. En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. http://dle.rae.es/?id=DuKP0H9 (01.12.2018).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. “Encarnado, da”. En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/?id=F1HNH02 (30.05.2019).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. “Galón”. En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/gal%C3%B3n?m=form (13.02.2020).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. “Hilo”. En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/hilo?m=form (21.02.2020).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. “Manto”. En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/?id=OHpJo1w (03/06/2019).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. “Manufactura”. En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/manufactura (11.09.2018).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. “Meandro”. En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/?id=OhqZAzv (05.02.2019).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. “Mercado”. En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. http://dle.rae.es/srv/fetch?id=OyRtG0r (31.05.2017).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. “Perizoma”. En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/?id=Rkb7fUy (18/03/2019).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. “Petral”. En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/petral (03.03.2020).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. “Rapacejo”. En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/rapacejo?m=form (21.02.2020).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. “Tisú”. En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/?id=Zsjsq7a (04.06.2019).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. “Tornasol”. En Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/tornasol#a5y9P7j (11.04.2020).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. “Tresbolillo”. En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/?w=tresbolillo (24.01.2020).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. “Túnica”. En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/?id=avCxNAJ (03/06/2019).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. “Verdeceledón”. En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/verdeceled%C3%B3n#Sv8rDlY (20.04.2020).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. “Viático”. En *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. https://dle.rae.es/?id=bj9wirg (18.03.2019).

"Silla de posta". En *Enciclopedia Universal*. 2012 https://enciclopedia_universal.esacademic.com/228394/silla_de_posta (27.06.2019).

IV. OTRAS FUENTES

BENITO GARCÍA, Pilar. "Los ornamentos litúrgicos en las colecciones reales". En *XI Jornadas de Museólogos de la Iglesia en España*. Valencia: Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 07.03.2018.

DESCALZO LORENZ, Amalia. *La moda cortesana vista por dos pintoras: Sofinisba y Lavinia*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 22.01.2020.

LEÓN MUÑOZ, Arabella. [Entrevista personal]. 27.04.2015.

LEÓN MUÑOZ, Arabella. "Abordar una colección textil. Garín y sus tejidos históricos". En *XI Jornadas de Museólogos de la Iglesia en España*. Valencia: Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 08.03.2018.

MATEOS MARTÍN, Mario. [Entrevista personal]. 16.03.2019.

PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. "El ornamento litúrgico en las catedrales durante los siglos XVIII y XIX: manufacturas españolas y extranjeras". En *Al hilo de la seda. Vestiduras y ornamentos sagrados en la diócesis de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 31.01.2020.

PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. [Entrevista personal]. 13.06.2020.

FUENTES DE ARCHIVO

Archivio di Stato di Napoli

ASN, *Tribunali Antichi*, Supremo Magistrato di Commercio, fs. 1728. Cit. en: CICCOLELLA, Daniela. *La seta nel Regno di Napoli nel XVIII secolo*. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane, 2003, p. 100.

ASN, *Ministero degli Affari Esteri*, st. 212/213, b. 2994, núm. 1, "I. Agenti e consoli di S.M. ne porti della Spagna dal 1740 al 1747".

ASN, *Ministero degli Affari Esteri*, st. 212/213, b. 1896, núm. 3, "Cartas de embajadores, y ministros eferitas [sic, referidas] al excelentísimo Sr. príncipe de Yachi: embajador de S.M. S. en la Corte Católica" (24 de Febrero de 1744).

ASN, *Ministero degli Affari Esteri*, st. 212/213, b. 2997, núm. 4, "IV. Agenti e consoli di S.M. ne porti della Spagna dal 1784 al 1789".

ASN, *Ministero degli Affari Esteri*, st. 212/213, b. 2447, "III Barcelona. Regio console" (1791 – 1814).

Archivo de la Catedral de Murcia

ACM, *Capitular*, Actas Capitulares, 27 de mayo de 1757, f. 340v. Cit. en: PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. *El arte del bordado y del tejido en Murcia: Siglos XVI – XIX*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999, p. 158.

Archivo de la Catedral de Sevilla

ACS, Sección I, *Secretaría*, lib. 142 (1779), ff. 240v y 245. Cit. en: GÁMEZ MARTÍN, José. "El sol es tu vestido. "La Cieguecita" de Martínez Montañés y la devoción concepcionista de Sevilla". En *Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. Simposium (25. 2017. San Lorenzo de El Escorial)*. Madrid: Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2017, p. 991.

Archivo de la Chancillería de Granada

ACG, *Seda*, núm. 90. Cit. en: GARZÓN PAREJA, Manuel. *La industria sedera en España. El arte de la seda en Granada*. Granada: Gráficas del Sur, 1972, p. 51.

Archivo de la Iglesia de San Martín, Madrid

AISMM, *Libro 24 de Difuntos*, ff. 333 – 333v. Cit. en: BARRIO MOYA, José Luis. "Las donaciones del obispo don Agustín Rubín de Ceballos a la catedral de Jaén". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 179, 2001, p. 64.

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia

ASC, *Varios*, núm. 68, doc. 1, "Real Orden de 24 de octubre de 1778". Cit. en: ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. "La 'Escuela de Flores y Ornatos' y el arte de la seda en Valencia". En *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII* Valencia: Fundación Bancaja, 1997, p. 64.

ASC, "Acuerdos de borrador de Juntas Ordinarias" (1768 – 1786), 4 diciembre 1778. Cit. en: ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. "La 'Escuela de Flores y Ornatos' y el arte de la seda en Valencia". En *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia: Fundación Bancaja, 1997, p. 66.

ASC, "Acuerdos en borrador de Juntas Ordinarias" (1768 – 1786), 29 enero 1780. Cit. en: ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. "La 'Escuela de Flores y Ornatos' y el arte de la seda en Valencia". En *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia: Fundación Bancaja, 1997, p. 67.

Archivo de la Real Cofradía de Ntra. Sra. de las Mercedes Coronada, Alcalá la Real (Jaén)

ARCNSMC, "Partidas de gastos e ingresos derivados de la confección del manto" (1784).

Archivo del Arte Mayor de la Seda, Valencia

AAMS, arm. II, div. III, Varios/II. Cit. en: SANTOS ISERN, Vicente M. *Cara y cruz de la sedería valenciana (Siglos XVIII – XIX)*. Valencia: Institució "Alfons el Magnànim" – Diputaciò Provincial de València, 1981, p. 146.

Archivo de la Santa Capilla de San Andrés, Jaén

ASCSA, *Libro de cuentas 1530 – 1543*. Cit. en: LÓPEZ ARANDIA, María Amparo, "Bordados de la cofradía de la Limpia Concepción". *Alto Guadalquivir*, 2003, p. 34.

Archivo del Ayuntamiento de Toledo

AAT, *Seda*, 1680 – 1767, f. 11. Cit. en: MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Fábrica toledana de ornamentos sagrados de Miguel Gregorio Molero*. Toledo: Caja de Ahorro Provincial del Toledo, 1980, p. 43.

AAT, *Seda*, 1680 – 1767, leg. "Año de 1756. Denuncia de listonería contra Gabriel Arnao y Miguel Gregorio Molero, vecino de esta ciudad". Cit. en: MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Fábrica toledana de ornamentos sagrados de Miguel Gregorio Molero*. Toledo: Caja de Ahorro Provincial del Toledo, 1980, p. 44.

Archivo del Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia

ACAMSV, sig. 2.3.1., lib. 21. Cit. en: FRANCH BENAVENT, Ricardo. "Los negocios de una gran empresa sedera en la Valencia del siglo XVIII: la compañía de Nuestra Señora de los Desamparados". *Revista de Historia Económica*, Año XIV, núm. 3, 1996, p. 575.

ACAMSV, sig. 2.5.4., lib. 2. Cit. en: FRANCH BEMAVENT, Ricardo. "La sedería valenciana en el siglo XVIII". En *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia: Fundación Bancaja, 1997, p. 21.

ACAMSV, sig. 2.5.4., lib. 2, ff. 54 – 56. Cit. en: FRANCH BEMAVENT, Ricardo. "La sedería valenciana en el siglo XVIII". En *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia: Fundación Bancaja, 1997, p. 23.

Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid

AMAE, *Fondo Santa Sede*, leg. 260, ff. 18r – 19r. Cit. en: ZARAGOZA PASCUAL, Ernesto. "Fray Benito Marín, un benedictino obispo de Jaén". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 165, 1997, p. 416.

Archivos desconocidos

"Real Orden por la cual se establece en la Real Academia de San Carlos una Escuela para el estudio del dibujo de Flores y Ornatos", 30 de enero de 1784. Se reproduce en: ALDANA FERNÉNDEZ, Salvador. *Pintores valencianos de flores (1766 – 1866)*. Valencia: Cuadernos de Arte, 1970, doc. 4, pp. 267 – 271. Cit. en: LÓPEZ TERRADA, María José. "El contexto histórico: la escuela valenciana de flores y la botánica". En *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia: Fundación Bancaja, 1997, p. 57.

Real Orden de 13 Mayo 1797, doc. 38-b. Cit. en: RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago. *El arte de las sedas valencianas en el siglo XVIII*. Valencia: Servicio de Estudios Artísticos Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1959, p. 69.

Archivo General de Palacio

AGP, *Administrativa*, leg. 769. Cit. en: BENITO GARCÍA, Pilar; MATEOS MARTÍN, Mario. "El sueño de los reyes de España. Camas de las colecciones reales españolas". *In Situ. Revue des patrimoines*, núm. 40, 2019, p. 5.

AGP, *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 de febrero de 1738). Cit. en: 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: Fundación Bancaja, 1997, p. 109.

AGP, *Administrativa*, leg. 10.276. Cit. en: PÉREZ DE TUDELA, Almudena, "Anna de Austria (1549-1580) y su colección artística. Una aproximación", *Portuguese Studies*

Review, vol. 13, núm. 1 ("Women in the Lusophone World in the Middle Ages and the Early Modern Period", 2005), 2007, p. 199.

AGP, "Caillat & Chirac a Squilace" (23 de abril y 7 de mayo de 1763). Cit. en: SANCHO, José Luis. "Vestir palacio a la moda. Carlos III y el amueblamiento textil del Palacio Real de Madrid". *Archivo de Arte Español*, vol. 73, núm. 290, 2000, p. 119.

AGP, "Caillat & Chirac a Squilace" (7 de mayo de 1763). Cit. en: SANCHO, José Luis. "Vestir palacio a la moda. Carlos III y el amueblamiento textil del Palacio Real de Madrid". *Archivo de Arte Español*, vol. 73, núm. 290, 2000, pp. 119 y 121.

AGP, caja 602/2. Cit. en: MORALES Y MARÍN, José Luis. "Mariano Salvador Maella en el reinado de Carlos IV. Apuntes biográficos". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 69, segundo semestre de 1989, p. 94.

AGP, caja 602/12. Cit. en: PRIETO JIMÉNEZ, Néstor. "Sagrada Familia o Virgen de Belén". En SERRANO ESTRELLA, Felipe (coord.). *Cien obras maestras de la Catedral de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén, 2012, p. 210.

AGP, *Cuentas Particulares*, leg. 5. Cit. en: BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda en Europa meridional desde el Renacimiento hasta la aparición del mecanismo Jacquard". En *Textil e indumentaria: materias, técnicas y evolución. 31 de marzo al 3 de abril de 2003, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003, p. 157.

AGP, leg. 4558, "Cuenta del coste, y costas que ha tenido la colgadura de columnas, cenefas anchas, leones y cenefas chicas para los sitiales que sobre campo de setí azul superior se ha trabajado de orden y cuenta del rey nuestro Sr. para la casa de campo que S.M. tiene en el Real Sitio de San Lorenzo, dirigida por don Joaquín Manuel Fos". Cit. en: JUNQUERA, Juan José. *La decoración y el mobiliario de los palacio de Carlos IV*. Madrid: Sala, 1979, pp. 81 – 82.

AGP, *Patronatos: Descalzas Reales*, caja 32, exp. 3.

AGP, *Personal*, caja 42, exp. 12, Vicente Alfaro.

AGP, *Personal*, caja 1340, exp. 6, Teodoro Ardemans.

AGP, *Personal*, caja 675, exp. 3, Baltasar Merino. 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. Dª. 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.

AGP, *Personal*, caja 675, exp. 3, Vicente Merino. 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. Dª. 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.

AGP, *Personal*, caja 675, exp. 14, Manuel Merino. 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. Dª. 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.

AGP, *Personal*, caja 675, exp. 25, Vicente Merino. 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. Dª. 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.

AGP, *Personal*, caja 407, exp. 35, Francisco García de Echaburu.

AGP, *Planos*, P00000004.

AGP, *Planos*, P00000005.

AGP, *Planos*, P00000006.

AGP, *Planos*, P00000013.

AGP, *Planos*, P00000014.

AGP, *Planos*, P00000016.

AGP, *Planos*, P00000030.

AGP, *Planos*, P00000034.

AGP, *Planos*, P00000035.

AGP, *Planos*, P00000036.

AGP, *Planos*, P00000038.

AGP, *Planos*, P00000044.

AGP, *Planos*, P00000075.

AGP, *Planos*, P00000076.

AGP, *Planos*, P00000077.

AGP, *Planos*, P00000079.

AGP, *Planos*, P00000080.

AGP, *Planos*, P00000081.

AGP, *Planos*, P00000086.

AGP, *Planos*, P00000087.

AGP, *Planos*, P00000088.

AGP, *Planos*, P00000089.

AGP, *Planos*, P00000090.

AGP, *Planos*, P00000091.

AGP, *Planos*, P00000092.

AGP, *Planos*, P00000093.

AGP, *Planos*, P00000094.

AGP, *Planos*, P00000095.

AGP, *Planos*, P00000096.

AGP, *Planos*, P00000098.

AGP, *Planos*, P00000099.

AGP, *Planos*, P00000100.

AGP, *Planos*, P00000101.

AGP, *Planos*, P00000102.

AGP, *Planos*, P00000103.

AGP, *Planos*, P00000105.

AGP, *Planos*, P00000112.

AGP, *Planos*, P00000144.

AGP, *Planos*, P00000254.

AGP, *Planos*, P00000255.

AGP, *Planos*, P00000256.

AGP, *Planos*, P00000257.

AGP, *Planos*, P00000258.

AGP, *Planos*, P00000259.

AGP, *Planos*, P00000260.

AGP, *Planos*, P00000261.

AGP, *Planos*, P00000262.

AGP, *Planos*, P00000263.

AGP, *Planos*, P00001601.

AGP, *Planos*, P00001602.

AGP, *Planos*, P00001168.

AGP, *Planos*, P00001169.

AGP, *Planos*, P00001176.

AGP, *Planos*, P00001177.

AGP, *Planos*, P00002202.

AGP, *Planos*, P00002203.

AGP, *Planos*, P00002204.

AGP, *Planos*, P00002205.

AGP, *Planos*, P00002225.

AGP, *Planos*, P00002253.

AGP, *Planos*, P00002700.

AGP, *Planos*, P00004341.

AGP, *Planos*, P00004350.

AGP, *Planos*, P00005954.

AGP, *Planos*, P00005958.

AGP, *Planos*, P00005959.

AGP, *Planos*, P00006151.

AGP, *Planos*, P00006152.

AGP, *Planos*, P00006153.

AGP, *Planos*, P00006154.

AGP, *Planos*, P00006500.

AGP, *Planos*, P00006501.

AGP, *Planos*, P00006502.

AGP, *Planos*, P00006503.

AGP, *Planos*, P00006504.

AGP, *Planos*, P00006505.

AGP, *Planos*, P00006667.

AGP, *Planos*, P00007356.

AGP, *Real Capilla*, caja 4, exp. 5, "Expediente sobre cargo de los ornamentos y alhajas" (1750).

AGP, *Real Capilla*, caja 4, exp. 5, "Expediente sobre memoria de las piezas de un terno" (1750).

AGP, *Reinados*, Carlos III, leg. 150 (2). Cit. en: "Aproximación al guardarropa de María Luisa de Parma". *Reales Sitios: Revista de Patrimonio Nacional*, núm. 175, 2008, pp. 52 – 53.

AGP, *Reinados*, Carlos IV, Casa, leg. 21. Cit. en: BENITO GARCÍA, Pilar; MATEOS MARTÍN, Mario. "El sueño de los reyes de España. Camas de las colecciones reales españolas". *In Situ. Revue des patrimoines*, núm. 40, 2019, p. 5. BENITO GARCÍA, Pilar. "Una sedería de la Real Fábrica de Talavera de la Reina para María Luisa de Parma", *Datatèxtil*, núm. 7, 2002, p. 23.

AGP, *Reinados*, Carlos IV, Casa, leg. 135[2]. Cuenta de Belache, Madrid, 23 de noviembre de 1794. Cit. en: JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier. "La

Casita del Príncipe de El Escorial". *Cuadernos de restauración de Iberdrola*, núm. 12, p. 20.

AGP, *Reinados*, Carlos IV, Casa, leg. 1472, "Cuenta de Claudio Bodoy, Madrid, 6 de julio de 1799, que incluye 362 varas de damasco carmesí para la casa de campo de El Escorial". Cit. en: JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier. "La Casita del Príncipe de El Escorial". *Cuadernos de restauración de Iberdrola*, núm. 12, p. 20.

AGP, *Reinados*, Carlos IV, leg. 4.522. Cit. en: BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda y la Corona". En *España y Portugal en las rutas de la seda. Diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1996, p. 354.

AGP, *Reinados*, Carlos IV, leg. 4.523. Cit. en: BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda y la Corona". En *España y Portugal en las rutas de la seda. Diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1996, p. 354.

AGP, *Reinados*, Carlos IV, leg. 4522. Cit. en: BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda y la Corona". En *España y Portugal en las rutas de la seda. Diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1996, p. 354.

AGP, *Reinados*, Carlos IV, leg. 4523. Cit. en: BENITO GARCÍA, Pilar. "La seda y la Corona". En *España y Portugal en las rutas de la seda. Diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1996, p. 354.

AGP, *Reinados*, Felipe V, leg. 212, "Cuentas de los oficiales de manos. Sastres" (1704). Cit. en: ANTÚNEZ LÓPEZ, Sandra. "Los artífices del vestir de Isabel de Farnesio desde 1714 hasta 1746". *ArtyHum. Revista de Artes y Humanidades*, núm. 57, 2019, p. 77.

Archivo General de Simancas

AGS, *Hacienda*, leg. 789. Cit. en: SANTOS ISERN, Vicente M. *Cara y cruz de la sedería valenciana (Siglos XVIII – XIX)*. Valencia: Institució "Alfons el Magnànim" – Diputaciò Provincial de València, 1981, p. 80; y en: 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, núm. 76, 1946, pp. 326 – 327.

AGS, *Hacienda*, leg. 00906: “Galón de oro de mosquetero de la fábrica de Talavera (1780).

Archivo Histórico de Protocolos de Madrid

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 12.598, Diego Sánchez (1701), “Inventario de bienes de Joseph de Nevollar Ceballos”.

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 11.562, Juan Mazón de Benavides (1703), “Inventario de bienes de fray Luis de Lemos Usategui, obispo de la Concepción del Reino de Chile”.

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 13.982, Francisco Lázaro Mayoral (1705), “Inventario de bienes de Ana Teresa de Robles Castillo”.

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 13.982, Francisco Lázaro Mayoral (1706), “Inventario de bienes de Francisca Josefa Fernández Dávila y Córdoba, marquesa de Arcicóllar y Baides”.

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 13.982, Francisco Lázaro Mayoral (1705), “Inventario de bienes de Gabriel Fernández de Madrigal”.

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 16.156, Manuel Rafael Mayoral (1707), “Inventario de bienes de María Luisa de Toledo, marquesa de Melgar de Fernamental”.

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 13.981, Francisco Lázaro Mayoral (1708), “Inventario de bienes de Fabrique de Tolero Osorio, marqués de Villafranca”.

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 13.981, Francisco Lázaro Mayoral (1706), “Inventario de bienes de Manuel de Arce y Astete”.

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 13.981, Francisco Lázaro Mayoral (1711), “Inventario de bienes de María Josefa Rivero Herrera de la Concha, marquesa de Villatorres”.

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 14.087, Francisco Matienzo (1717), “Inventario de bienes de Francisco Grillo de Mari, marqués de Francavila”.

AHPM, *Protocolos notariales*, lef. 15.665, Manuel Pérez de Manaca (1722), “Inventario de bienes de Francisca de Paula Centurión de Córdoba, marquesa de Aria, la Guardia y Armunia”.

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.557, Manuel Merlo (1724), “Inventario de bienes de Francisco de Aranda y Quintanilla, marqués de Aranda”.

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.557, Juan Feliz del Valle (1719), “Inventario de bienes de Casilda García”.

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 16.149, Manuel Rafael Mayoral (1719), “Separación de bienes de Francisca Josefa Fernández Dávila y Córdoba, marquesa de Arcicóllar y Baides”.

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.772, Juan Antonio Lapuente (1731), “Inventario de bienes de Diego Valdés Ofrual”.

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.772, Juan Antonio Lapuente (1735), “ Inventario de bienes de Juan Antonio Pérez de Campuzano y María Ignacia de Nobales”.

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.772, Juan Antonio Lapuente (1731), “Inventario de bienes de María Antonia Afán de Rivera”.

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.772, Juan Antonio Lapuente (1731), “ Inventario de bienes de María Suárez”.

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 16.160, Manuel Rafael Mayoral (1734), “Inventario de bienes de Miguel Fernández Durán, marqués de Tolosa”.

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.854, Pablo Ortiz de Ceballos (1734), “Inventario de bienes de Juana de la Cerda y Aragón, duquesa de Alburquerque”.

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.772, Juan Antonio Lapuente (1735), “Inventario de bienes de Juan Antonio Pérez de Campuzano y María Ignacia de Novales”.

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.219, Tomás Nicolás Maganto (1736), “Inventario de bienes de Rosalía María Pignateli Aragón Pimentel y Cortés, condesa viuda de Aguilar”.

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.219, Tomás Nicolás Maganto (1736), "Inventario de bienes de Teresa Escudero".

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.219, Tomás Nicolás Maganto (1736), "Inventario de bienes de José Santos de Moya".

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.219, Tomás Nicolás Maganto (1736), "Inventario de bienes de Francisca Gutiérrez Rozuela".

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.931, Tomás González Blanco (1736), "Inventario de bienes de Teresa Nieto de Silva, condesa de Moctezuma y marquesa de Tenebrón".

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 14.916, Manuel Naranjo (1737), "Inventario de bienes de Juan de Dios Silva Hurtado de Mendoza, duque del Infantado y Pastrana".

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 14.916, Manuel Naranjo (1737), "Inventario de bienes de María Teresa Gutiérrez de los Ríos Zapata y Córdoba, duquesa del Infantado y Pastrana".

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 16.453, Manuel Belinchón (1738), "Inventario de bienes de Pedro Nicolás de Chávez Villarroel Orozco Herrera de la Concha, conde de Noblejas y señor de Villana".

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.223, Tomás Nicolás Maganto (1738), "Inventario de bienes de Gonzalo Joseph Arias-Dávila Coloma y Borja, conde de Puñonrostro".

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.238, Tomás Nicolás Maganto (1748), "Inventario de bienes de Andrés Bañuelos Alcaraz".

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.238, Tomás Nicolás Maganto (1748), "Inventario de bienes de Manuel de Aguilar".

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.238, Tomás Nicolás Maganto (1752), "Inventario de bienes de Alfonso Robledo".

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.238, Tomás Nicolás Maganto (1752), "Inventario de bienes de Isabel María Pedrera".

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.238, Tomás Nicolás Maganto (1752), "Inventario de bienes de Antonio García de Fuenlabrada".

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.932, Tomás González Blanco (1738), "Inventario de bienes de Francisco Esteban Rodríguez de los Ríos, marqués de Santiago".

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.865, Pablo Ortiz de Ceballos (1742), "Partición de bienes de Ana Catalina de Toledo, marquesa de Solera".

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.231, Tomás Nicolás Maganto (1743), "Inventario de bienes de José Benito y Muro".

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.792, Juan Antonio Lapuerta (1744), "Inventario de bienes de Francisco de Goyeneche, marqués de Ugena".

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 17.821, Bernardo Ruiz de Burgo (1755), "Inventario de bienes de María del Padre Eterno Varona y Rozas, condesa de Valdeparaiso y marquesa de Añavete".

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 16.453, Manuel Belinchón (1758), "Inventario de bienes de Pedro Nicolás de Chaves Villarroel Orozco Herrera de la Concha, conde de Noblejas".

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 18.843, José Sánchez Pizarro (1763), "Testamento de Ramón de Barajas y Cámara".

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 18.843, José Sánchez Pizarro (1763), "Inventario de bienes de Francisco José de Uribarri".

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 18.735, Manuel Chinchillo (1768), "Inventario de bienes de María Isidora Téllez Girón, condesa de Baños".

AHPM, *Protocolos notariales*, leg. 15.863, Pablo Ortiz de Ceballos (1792), "Inventario de bienes de Eugenia María de los Ríos, marquesa de Valdeolmos".

Archivo Histórico Provincial de Toledo

AHPT, leg. 781, ff. 21 – 163. Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil sedera de Toledo*. Cuenca: Universidad de Castilla – La Mancha, 2010, p. 385.

AHPT, leg. 914, ff. 383 y 415; leg. 4.211, f. 233. Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil sedera de Toledo*. Cuenca: Universidad de Castilla – La Mancha, 2010, p. 432.

AHPT, prot. 5.019, f. 1259. Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil sedera de Toledo*. Cuenca: Universidad de Castilla – La Mancha, 2010, p. 421.

AHPT, leg. 5.020, ff. 252, 468 y 943. Cit. en: SANTOS VAQUEROS, Ángel. "Vicente Díaz Benito: el mercader-fabricante sedero más poderoso de Toledo en el siglo XVIII". *Anales toledanos*, núm. 36 1998, p. 117.

AHPT, leg. 5.020, f. 1284. Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil sedera de Toledo*. Cuenca: Universidad de Castilla – La Mancha, 2010, p. 428.

AHPT, leg. 5.021, f. 331. Cit. en: SANTOS VAQUEROS, Ángel. "Vicente Díaz Benito: el mercader-fabricante sedero más poderoso de Toledo en el siglo XVIII". *Anales toledanos*, núm. 36 1998, p. 117.

AHPT, leg. 5.022, f. 692. Cit. en: SANTOS VAQUEROS, Ángel. "Vicente Díaz Benito: el mercader-fabricante sedero más poderoso de Toledo en el siglo XVIII". *Anales toledanos*, núm. 36 1998, p. 117.

Archivo Histórico Diocesano de Jaén

AHDJ, *Pueblos*, leg. 24-6-5, "Cuentas de Iznatoraf" (17 de noviembre de 1583). Cit. en: PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI – XIX*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999, p. 19.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, Viernes 12 de agosto de 1661.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, Sábado 22 de octubre de 1661.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 4 de julio de 1662.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 8 de enero de 1666.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 11 de agosto de 1666.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 3 de marzo de 1667.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 2 de septiembre de 1667.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 5 de febrero de 1700.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 20 de marzo de 1700.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 29 de marzo de 1703.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 14 de febrero de 1710.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 17 de marzo de 1711.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 8 de enero de 1712.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 12 de enero de 1712.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 12 de enero de 1712.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 21 de febrero de 1713.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 14 de junio de 1713.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 26 de septiembre de 1713.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 11 de octubre de 1713.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 11 de octubre de 1713.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 24 de abril de 1714.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 27 de abril de 1714.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 4 de septiembre de 1714.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 18 de septiembre de 1714.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 7 de octubre de 1718.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 4 de noviembre de 1718.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 26 de septiembre de 1732.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 2 de junio de 1733.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 2 de octubre de 1733.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 20 de octubre de 1733.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 9 de julio de 1737.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 12 de noviembre de 1737.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 5 de marzo de 1739.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 4 de agosto de 1739.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 1 de octubre de 1739.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 6 de octubre de 1739.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 8 de marzo de 1746.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 19 de julio de 1746.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 3 de agosto de 1746.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 29 de noviembre de 1746.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 31 de enero de 1747.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 23 de marzo de 1747.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 10 de noviembre de 1747.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 8 de enero de 1748.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 2 de marzo de 1748.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 30 de marzo de 1748.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 6 de abril de 1748.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 12 de junio de 1748.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 1 de julio de 1749.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 27 de enero de 1750.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 5 de febrero de 1750.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 3 de marzo de 1750.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 17 de noviembre de 1750.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 20 de noviembre de 1750.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 20 de marzo de 1751.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 3 de septiembre de 1751.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 21 de abril de 1752.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 25 de junio de 1755.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 12 de septiembre de 1755, "Comisión para legacía de bienvenida de su Illma.". Cit. en: SERRANO ESTRELLA, Felipe. "La promoción artística en las catedrales españolas a través de las relaciones entre el alto clero secular y la monarquía. Los obispos don Baltasar de Moscoso y Sandoval y dos Agustín Rubín de Ceballos". *Potestas*, núm. 6, 2013, p. 117.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 23 de diciembre de 1756.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 11 de enero de 1757.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 26 de octubre de 1757.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 11 de abril de 1758.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 22 de marzo de 1760.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 13 de octubre de 1767.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 11 de abril de 1769.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 23 de abril de 1771.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 20 de septiembre de 1771.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 26 de febrero de 1772.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 14 de marzo de 1772.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 31 de enero de 1775.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 4 de julio de 1776.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 6 de junio de 1778.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 21 de julio de 1778.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 3 de septiembre de 1778.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 24 de abril de 1781.

AHDJ, gav. 18, "Carta de Ventura Rodríguez al Cabildo de la Catedral de Jaén" (4 enero 1782). Cit. en: ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz de. "La decoración del Sagrario de la Catedral de Jaén". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 105, 1981, pp. 75 – 76.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 22 de enero de 1782.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 16 de octubre de 1782.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 18 de abril de 1784.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 27 de abril de 1784.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 6 de junio de 1785.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 21 de junio de 1785.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 27 de julio de 1786.

AHDJ, leg. 456, ff. 16 – 16v, "Inventario de los ornamentos de plata, oro, joyas y vestimentas de la sacristía mayor de esta Santa Iglesia hecho por los señores Manuel de Escobar y don José Martínez de Mazas canónigos" (6 de noviembre de 1787). Cit. en:

PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. “El ornamento litúrgico en la catedral de Jaén y algunas noticias sobre sus artífices”. *Códice*, núm. 14, 1998, pp. 48 – 49.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 22 de enero de 1788.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 5 de febrero de 1788.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 11 de abril de 1788.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 22 de octubre de 1788.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 31 de marzo de 1789.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 12 de mayo de 1789.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 14 de julio de 1789. Cit. en: SERRANO ESTRELLA, Felipe. “La promoción artística en las catedrales españolas a través de las relaciones entre el alto clero secular y la monarquía. Los obispos don Baltasar de Moscoso y Sandoval y dos Agustín Rubín de Ceballos”. *Potestas*, núm. 6, 2013, p. 121.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 21 de julio de 1789. Cit. en: SERRANO ESTRELLA, Felipe. “La promoción artística en las catedrales españolas a través de las relaciones entre el alto clero secular y la monarquía. Los obispos don Baltasar de Moscoso y Sandoval y dos Agustín Rubín de Ceballos”. *Potestas*, núm. 6, 2013, p. 121.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 7 de agosto de 1789. Cit. en: SERRANO ESTRELLA, Felipe. “La promoción artística en las catedrales españolas a través de las relaciones entre el alto clero secular y la monarquía. Los obispos don Baltasar de Moscoso y Sandoval y dos Agustín Rubín de Ceballos”. *Potestas*, núm. 6, 2013, p. 121.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 13 de octubre de 1789.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 7 de septiembre de 1790.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 4 de marzo de 1791.

AHDJ, gav. 18, “Cuentas de esculturas del Sagrario y Catedral de Jaén” (31 de agosto de 1791, Granada)”, f. 3. Cit. en: ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz de. “La decoración

del Sagrario de la Catedral de Jaén". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 105, 1981, p. 79.

AHDJ, *Capitular*, Correspondencia, "Carta del obispo Ceballos al Deán" (24 de mayo de 1792), f. 1. Cit. en: ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz de. "La decoración del Sagrario de la Catedral de Jaén". Boletín del Instituto de Estudios Giennenses, núm. 105, 1981, p. 80.

AHDJ, leg. 24. Hac., "Carta de F. A. Learuela al Deán Mazas" (23 de julio de 1793, Madrid). Cit. en: ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz de. "La decoración del Sagrario de la Catedral de Jaén". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 105, 1981, pp. 83 – 84.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 14 de febrero de 1794.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 12 de agosto de 1794.

AHDJ, *Capitular*, Actas capitulares, 7 de marzo de 1865. Cit. en: LÓPEZ ARANDIA, María Amparo. "Bordados de la cofradía de la Limpia Concepción". *Alto Guadalquivir*, 2003, p. 35.

Archivo Histórico Municipal de Baeza (Jaén)

AHMB, *Libro de Actas*, sig.: sala 2, estante 3, núm. 236, Martes, 12 de octubre de 1937, f. 25r. – 26r. Cit. en: MESA BELTRÁN, José Antonio. "Entre incautaciones y museos: la salvaguarda del tesoro artístico de la provincia de Jaén". En COLORADO CASTELLARY, Arturo (coord.). *Patrimonio cultura, guerra civil y posguerra*. Madrid: Fragua, 2018, pp. 104 y 112.

Archivo Histórico Municipal de Jaén

AHMJ, *Capitular*, Actas capitulares, 26 y 30 de agosto de 1707. Cit. en: HIGUERAS MALDONADO, Juan. "El obispo Antonio Brizuela y Salamanca (1693 – 1708) y la construcción de la catedral de Jaén". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 194, julio/diciembre 2006, p. 187.

Archivo Histórico Nacional de España, Madrid

AHNE, *Clero Secular Regular*, caja 2456, exp. 2, "Catedral de Jaén" (s. XVI – 1784).

AHNE, *Consejos*, caja 31.426, exp. 5, "Solicitud de los diputados de mercaderes de ropas, lienzos, seda y lana de la ciudad de Jaén para que por lo proveído con los gremios de paños y lienzos de Sevilla se les permita poner en sus tiendas en todo tiempo del año lienzos, telas y cortinas" (1777 – 1784).

AHNE, *Consejos*, caja 27.322, exp. 38, "El consejo, justicia y regimiento de la villa de Linares (Jaén) sobre que se le conceda facultad para los forasteros puedan vender todo género de lencería y tejidos de seda y lana, siendo de estos reinos" (1790).

AHNE, lib. 1513, núm. 42. Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil sedera de Toledo*. Cuenca: Universidad de Castilla – La Mancha, 2010, p. 454.

AHNE, *Consejo*, caja 35181, exp. 4, "Pleito entre el gremio de sastres de la corte de Madrid contra el de cotilleros sobre el que los sastres fabriquen cotillas. Ante el escribano de cámara, José Gómez de Lasalde" (1730). Cit. en: ANTÚNEZ LÓPEZ, Sandra. "Los artífices del vestir de Isabel de Farnesio desde 1714 hasta 1746". *ArtyHum. Revista de Artes y Humanidades*, núm. 57, 2019, p. 76.

AHNE, *Marquesado de Ugena*, sig. VILLAGONZALO, F.4 (01.01.1719 – 31.12.1917), ref. ES.45168.AHNOB.

Archivo Histórico Provincial de Jaén

AHPJ, *Protocolos notariales*, leg. 2022 (1748), ff. 155 – 161v.

AHPJ, *Catastro del marqués de la Ensenada* (1755), ff. 4 – 6v.

Archivo Histórico Provincial de Toledo

AHPT, leg. 4.114, f. 223. Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil sedera de Toledo*. Cuenca: Universidad de Castilla – La Mancha, 2010, p. 389.

Archivio Segreto Vaticano

ASV, *Relaciones de Diócesis*, Congregación del Concilio, caja 364, ff. 334 – 334v. Cit. en: SERRANO ESTRELLA, Felipe. "Las instrucciones del Cardenal Borromeo en las arquitecturas eucarísticas de la España del setecientos". *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*, núm. 26, 2014, pp. 213 – 214.

Archivo Municipal de Toledo

AHPT, leg. 956, f. 361. Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil sedera de Toledo*. Cuenca: Universidad de Castilla – La Mancha, 2010, p. 412.

AMT, leg. Seda, núm. 2 (1564 – 1752). Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. "Ordenanzas del gremio del arte de la seda de Toledo". *Revista Docencia e Investigación*, núm. 19 2009, pp. 257 – 258.

AMT, leg. Seda, núm. 2 (1500 – 1650), "Real Cédula de Franquicias concedida por la majestad del rey nuestro señor don Fernando Sexto (que Dios guarde) a don Vicente Díaz Benito. Impreso con el escudo real con licencia: en Toledo por Francisco Martín, impresor del rey nuestro señor y del Santo Oficio de la Inquisición". Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil sedera de Toledo*. Cuenca: Universidad de Castilla – La Mancha, 2010, p. 405.

AMT, leg. Seda, núm. 3 (1691 – 1699), "Visita de telares en 1767". Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil sedera de Toledo*. Cuenca: Universidad de Castilla – La Mancha, 2010, p. 390.

AMT, leg. Seda núm. 4 (1700). Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. "El mundo sedero toledano y la fábrica de medias de seda de punto de aguja de Tembleque (Toledo)". *Anales toledanos*, núm. 43 2007, p. 200.

AMT, leg. Seda, núm. 11 (1735 – 1754), "Petición de José Medrano y Seseña en 1738". Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil sedera de Toledo*. Cuenca: Universidad de Castilla – La Mancha, 2010, p. 387.

AMT, leg. Seda, núm. 13 (1747 – 1755). Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil sedera de Toledo*. Cuenca: Universidad de Castilla – La Mancha, 2010, pp. 388 y 454.

AMT, leg. Seda, núm. 14 (1744 – 1755), "Escrito de Severino Medrano". SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil sedera de Toledo*. Cuenca: Universidad de Castilla – La Mancha, 2010, p. 384.

AMT, leg. Seda, núm. 14 (1744 – 1755), "Memorial de Severino Medrano". Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil sedera de Toledo*. Cuenca: Universidad de Castilla – La Mancha, 2010, p. 384.

AMT, leg. Seda, núm. 14 (1744 – 1755), "Petición de José Medrano" (15 de octubre de 1748). Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil sedera de Toledo*. Cuenca: Universidad de Castilla – La Mancha, 2010, p. 387.

AMT, leg. Seda, núm. 14 (1744 – 1755), "Informe de don Bartolomé Espejo, Corregidor de Toledo, a la Junta de Comercio" (4 de noviembre de 1738). Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil sedera de Toledo*. Cuenca: Universidad de Castilla – La Mancha, 2010, p. 386.

AMT, leg. Seda, núm. 14 (1744 – 1755), "Carta" (18 de febrero de 1757). Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil sedera de Toledo*. Cuenca: Universidad de Castilla – La Mancha, 2010, p. 390.

AMT, leg. Seda, núm. 18 (1630 – 1764). Cit. en: SANTOS VAQUEROS, Ángel. "Vicente Díaz Benito: el mercader-fabricante sedero más poderoso de Toledo en el siglo XVIII". *Anales toledanos*, núm. 36 1998, p. 117.

AMT, leg. *Seda* núm. 20 (1700 – 1800). Cit. en: SANTOS VAQUEROS, Ángel. "Vicente Díaz Benito: el mercader-fabricante sedero más poderoso de Toledo en el siglo XVIII". *Anales toledanos*, núm. 36 1998, p. 117.

Archivo Municipal de Valencia

AMV, *Tribunal de Comercio*, año 1794, exp. 80, ff. 61 – 62. Cit. en: FRANCH BEMAVENT, Ricardo. "La sedería valenciana en el siglo XVIII". En *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*. Valencia: Fundación Bancaja, 1997, p. 22.

Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia

BML, *Trattato dell'arte della seta in Firenze*, Plut 89 sup., cod. 117.

Biblioteca Nacional de España, Madrid

BNE, ms. 4495 y 4496, *Etiquetas Reales de Palacio*, vol. I, ff. 95v – 99v. Cit. en: BENITO GARCÍA, Pilar. "El Oficio de Tapicería del Palacio Real de Madrid". En SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Leticia (coord.). *Las colecciones del Palacio Real*. *Arbor*, vol. 169, núm. 665, 2001, p. 194.

BNE, ms. 13.006, ff. 76 – 77v. Cit. en: AINAUD DE LASARTE, Joan. "Modelos de capas pluviales toledanas en el Museo de Barcelona". *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, núm. 2 1959, p. 63.

BNE, ms. 13.006, ff. 76 – 89v. Cit. en: MARTÍN-PEÑATO LÁZARO, María José. *Fábrica toledana de ornamentos sagrados de Miguel Gregorio Molero*. Toledo: Caja de Ahorro Provincial del Toledo, 1980, p. 21.

BNE, ms. 13006, ff. 108 – 109 y 158 – 159. Cit. en: SANTOS VAQUERO, Ángel. *La industria textil sedera de Toledo*. Cuenca: Universidad de Castilla – La Mancha, 2010, p. 454.

BNE, ms. 13006, ff. 110 – 111.

Instituto del Patrimonio Cultural de España

CASAS RAMOS, María del Carmen. *Restauración del "Retrato de Severino Medrano" procedente del Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid)*. Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural de España, 2001 – 2002. IPCE, sig. BM 133/1, R21476T y R02819F.