Els temps de la seda

Els temps de la seda

Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries "González Martí"
València, 24 de novembre del 2017 - 19 de març del 2018

Comissariat
Mercè Fernández
Josep M. Sabater

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE
DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES
SUBDIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS ESTATALES
GENERALITAT VALENCIANA
IVCR+i Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació
ACADÈMIA VALENCIANA DE LA LLENGUA

Catàleg de publicacions del Ministeri: www.culturaydeporte.gob.es
Catàleg general de publicacions oficials: https://cpage.mpr.gob.es

Edició 2019

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General de Atención al Ciudadano,
Documentación y Publicaciones

NIPO: 822-19-040-1

Catàleg

Direcció
Jaume Coll Conesa

Coordinació
Liliane Inés Cuesta Davignon

Textos
Pilar Benito
Silvia Carbonell
Jaume Coll Conesa
María José Cordón
Ignasi Gironés
Vicent Guerola
Mercè Fernández
Ricardo Franch Benavent
Josep M. Sabater
Agathe Strouk

Traduccions
María José Badenas Población
Nathalie Fauveau Palacios

Revisions i traduccions al valencià
Acadèmia Valenciana de la Llengua

Revisions
María José Badenas Población
Liliane Inés Cuesta Davignon
Mercè Fernández
Isabel Justo Fernández
Josep M. Sabater

Fotografia
Jesús Amable Gil Altaba

Disseny gràfic i maquetació
Quinto A Estudio Gráfico

Exposició

Els temps de la seda

Organització
Ministerio de Cultura y Deporte
Subdirección General de Museos Estatales
Museu Nacional de Ceràmica i
Arts Sumptuàries "González Martí"

Col·laboració
Institut Valencià de Conservació,
Restauració i Investigació (IVCR+i),
Generalitat Valenciana
Acadèmia Valenciana de la Llengua

Comissariat
Mercè Fernández
Josep M. Sabater

Direcció científica
Jaume Coll Conesa

Coordinació
Liliane Cuesta Davignon
Pilar Garrido Barba
Beatriz González Martínez

Restauració i condicionament dels teixits i suports expositius
Reyes Batalla
María Cavaller
María José Cordón (IVCR+i)
Mercè Fernández (IVCR+i)
Sara Gutiérrez

Documentació
Teresa Ribelles Cebrián

Disseny expositiu i disseny gràfic
Matra Museografía

Fotografia
Jesús Amable Gil Altaba

Textos
Josep M. Sabater

Traduccions i revisions
María José Bádenas Población
Lluís R. Valero

Muntatge
Institut Valencià de Conservació,
Restauració i Investigació
(IVCR+i)
Matra Museografía
Veolia

Transport
Edict
Sol Europa

Assegurances
AonCover

Agraïments

El Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries "González Martí" i els comissaris de l'exposició «Els temps de la seda» desitgen expressar el seu reconeixement a les següents institucions i persones per la seua inestimable col·laboració, suport i ajuda en l'organització i la realització de la mostra i en l'elaboració del present catàleg:

Associació d'Amics del Museu Nacional de Ceràmica; Casa museu Benlliure, Ajuntament de València; Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Terrassa; Col·legi de l'Art Major de la Seda, València; Museu Municipal de Requena; Museo del Traje, Madrid; Patrimonio Nacional; Reial Col·legi i Seminari de Corpus Christi, València; Aurelio Alegre; Pepa Baixauli Cubells, Daniel Benito; Pilar Benito; Victoria Bernabeu; Sílvia Carbonell; Charo Cebrián; Sergio Cervera; Gemma Contreras; Vicent Ferrandis Mas; Javier García; Juan González; José Iglesias; Miguel Ángel Lahoz; María Victoria Liceras; M.ª Luisa Llorens; Lucina Llorente; Francisco Ramón Martín Granell; Elvira Mas Zurita; Conxa Oliver; Lorena Robredo; José A. Jesús-María Romero; Josep M. Sabater; Diego Saíz; Sílvia Saladrigas; Edurne Turcott; Francisco Zanón.

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ GENERAL

ASSAJOS

CATÀLEG DE PECES

Textos: Josep M. Sabater Salvador

Fitxes: Josep M. Sabater Salvador amb la col·laboració de Mercè Fernández Álvarez

GLOSSARI

APÈNDIX

Josep M. Sabater Salvador

Teixits i fils en el Museu Nacional de Ceràmica. A manera d'introducció general

Jaume COLL CONESA
Director del Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries "González Martí"

El Museu Nacional de Ceràmica, creat per Manuel González Martí, ha tingut sempre una estreta relació amb el teixit. D'una banda, és coneguda una relació dels models tèxtils amb la decoració ceràmica que es perd en el temps. En el cas de la ceràmica valenciana, el nostre fundador ja va suggerir la relació entre alguns elements ornamentals dels plats i escudelles medievals de Manises i Paterna amb altres que es trobaven en les sedes, com ara el motiu de la corona que fins i tot va ser emprat per a assenyalar la seua procedència valenciana. Però això també s'esdevé amb els motius florals que veiem en les extraordinàries peces de daurat del nostre segle d'or, tals com els de la flor de la briònia, les flors de punts, els cards, els ataurics, les roses, i fins i tot les filactèries amb inscripcions que en aquells moments es veien també sobre teixits medievals d'àmbit mediterrani. Esta connexió va continuar durant segles, i alguns dels estudis que s'inclouen en este volum exploten esta temàtica en relació amb les produccions tèxtils i ceràmiques dels segles XVIII i XIX. Menys coneguda és la presència entre els fons d'esta casa de nombrosos objectes de seda o altres teixits, com ara palmitos, indumentària, mocadors estampats publicitaris, ornaments litúrgics i també mostres de fàbrica. Altres elements, com una debanadora de fil, un model a escala d'un teler o les portes del taller de Joaquim Manuel Fos –introductor del mètode anglés de fer el moaré a València– han fet camí per a poder exposar-se en el recentment creat Museu de la Seda. Tanmateix, el palau de Dosaigües té en el pati un magnífic relleu de gran dimensió que representa una dama, amb un torn de filatura de seda, que desembotja els capolls de cucs de seda que pengen d'un xicotet arbust, al·lusiu als interessos del marqués de Dosaigües, Vicente Dasí Lluesma, en la indústria sedera.

Pel que fa a la col·lecció, repassant les notes de les donacions arreplegades per Manuel González Martí, trobem que, al poc d'obrir les portes del Museu de Ceràmica en el palau de Dosaigües, començaren a entrar objectes tèxtils. Un quadro amb un brodat que representava una caravel·la i la mar fou donat per Tomás Marín Marín de Benimaclet i, segons diu literalment el registre, un fragment de vellut brocat, de Lucca, datat en el segle XVI, per Lorenzo Sánchez. Els donants de teixit més reincidents, amb diverses entregues, són José Galiana Soler, que va donar indumentària i teixits de seda brocats, o Manuel Marqués Segarra. Un conjunt nombrós i important per la seua relació amb la indústria tèxtil és el procedent de les diverses donacions realitzades per José Candela Albert i la seua esposa, dels quals trobem registres de donacions fetes l'11 de gener del 1955, al poc d'obrir les portes del Museu en el palau de Dosaigües amb l'entrega de velluts i fragments de teixits de domàs, seguit d'alguns tissús en data 7 d'octubre del 1956. Uns anys després, el 9 de gener i el 3 de juny del 1958, entregaren ornaments litúrgics i mostres de teixits de seda i or del segles XVIII i XIX, tal com assenyala la descripció del registre. De fet, el fons Candela, amb moltes mostres de fàbrica marcades, és una notable col·lecció de cert interés. També és remarcable el fons Insa, procedent de donacions efectuades principalment per Juan Insa, entre les quals hi ha nombroses vestimentes dels personatges del Corpus. Cal dir que Juan Insa va donar una disfressa d'Alfredo, de l'òpera *La Traviata*, per a acompanyar la

vestimenta d'este personatge que havia entregat anteriorment la soprano Lucrècia Bori (Borja). Estos personatges, acompanyats dels vestits complets d'una parella de nanos valencians, amb falda i gipó de seda ella, i jupetí i calçotets ell, així com el d'una dama romàntica i de nóvia, ambdós de seda, formaren el que es va dir Museu del Vestit. El nou museu –en realitat secció i bressol d'un organisme futur– es va donar a conéixer el 28 d'octubre del 1962 en el suplement dominical del diari Levante, i dins del Museu de Ceràmica era una nova iniciativa del nostre fundador semblant a la que anys després tindria amb el Museu del Joguet. Tots els vestits s'exposaven sobre maniquins amb mans i rostres de fusta tallada dins de vitrines de ferro. Malauradament, el primorós treball de talla de la fusta i les teles i sedes patiren prompte les minses condicions de conservació, i hagueren de ser retirades de les sales pocs anys després. Del Museu del Vestit tan sols va quedar oberta al públic, fins a la reforma de l'any 1990, una sala totalment recoberta de taulellets policroms realitzats en fàbriques valencianes, com les Reials Fàbriques, la fàbrica de Gastaldo o la fàbrica de la Campana, que representaven personatges amb indumentàries populars, regionals i d'oficis, extrets dels tractats de gravats de Juan de la Cruz Cano de Olmedilla entre d'altres.

Anys després el Museu encara va ingressar una nombrosa col·lecció d'indumentària de notable expectació, especialment, per la importància de la donant: Manuela Ballester. La valenciana exiliada a Mèxic tenia des de sempre un gran interés per la indumentària popular i per la creació de figurins de moda, alguns d'ells publicats en les portades d'importants revistes espanyoles. La sèrie de figurins d'ambaixadores de la República que conservem manifesta esta dedicació. En els anys trenta ja havia intentat començar una col·lecció i un estudi de vestits regionals espanyols. La iniciativa va ser truncada per la guerra i marxà a l'exili del qual va tornar amb una gran col·lecció de robes de pobles de Mèxic amb moltíssims i interessants dibuixos que conservem. La seda, encara que no ho semble, també està present en gran quantitat d'estes robes.

Finalment, moltes persones han entregat al Museu part del llegat tèxtil dels seus avantpassats, com vànoves, vestits de bateig o de noces, uniformes, robes de festa, de diumenge o mantons de Manila, conservats per a retre memòria a la besàvia, a l'àvia o als pares, així com palmitos muntats sovint amb sedes. Són moltes les persones que ens han transmés estos objectes, i volem aprofitar l'ocasió per a agrair-los el seu generós gest, a més de les persones ja citades, als fills de Tomás Maiques, Francisca Caballar, Consuelo i Amparo Izquierdo, Amparo i Rosario Rosell, Alfonso Navarro, José Gil Segarra, Inés Lajara López i família, Josefa Villanueva, Adelina Pastor Aleixandre, Ángeles Mompó, Isabel Monforte Monleón, María Ferrando i fills, María Cruz Reig, Juan J. Martí Alabau i M. Oltra, Magdalena de la Quadra, Dora Millás Mossí, María Luisa García Merita, Carmen i Cristina Aranegui Gascó, Carmen García Gimeno, Carmen Robres de Pedro, Cristina Giménez Raurell, Rosa Curt Amerigo, Jordi Martí Magraner, als germans Rincón de Arellano, Carmen Ferrés i a molts més que ens ajuden a mantindre viva la memòria de la seda per a tots.

Estudi, intervenció i exhibició de patrimoni tèxtil valencià

Gemma M.ª CONTRERAS ZAMORANO
Subdirectora de l'IVCR+i

L'Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació és una entitat pública dedicada a la conservació, restauració i investigació del patrimoni històric-artístic valencià, i per això ens complau haver participat en la realització d'esta singular exposició junt amb el Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries "González Martí", en la qual s'aborda l'estudi dels teixits de seda. Amb esta mostra, es fa un pas més en el coneixement i la investigació d'una de les produccions artístiques més excel·lents i desconegudes en estes terres: la manufactura de la seda. Açò ha sigut possible gràcies a l'exhibició de peces majoritàriament inèdites, algunes especialment rellevants, tant per la seua qualitat tècnica i artística com pel que comporten per a la història del teixit en l'àmbit valencià, que, fins al moment, eren quasi desconegudes o que, gràcies a esta exposició, es poden tornar a veure en el seu lloc d'origen.

La col·laboració de l'Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació s'ha centrat especialment en l'estudi, la intervenció i l'exhibició de les obres tèxtils, buscant una lectura còmoda, per l'anvers i el revers, i una interpretació de les peces exposades per a un públic sempre receptiu i desitjós de conéixer els aspectes curiosos i, moltes vegades desconeguts, que conformen l'art tèxtil.

Amb esta exposició contribuïm a recuperar una part del patrimoni tèxtil i la memòria de l'art de la sederia en terres valencianes. A més, s'ha volgut recordar la labor artística i tecnològica que les reials fàbriques valencianes van aportar al conjunt de la història de l'art tèxtil espanyol, i destacar alhora aquells personatges que van decorar grans salons i palaus amb les seues creacions, sense oblidar-nos dels teixidors anònims que presentaven programes decoratius de gran qualitat i fabricaven lligaments tècnicament complicats destinats a les classes més aristocràtiques o a les més populars del moment, sense desmeréixer per això la qualitat i singularitat de les peces.

El perquè de «Els temps de la seda»

Josep Manuel SABATER SALVADOR
Mercè FERNÁNDEZ ÁLVAREZ
Comissaris de l'exposició

No cal insistir en la importància social i econòmica que l'activitat sedera va tindre tant en la ciutat de València com en el conjunt de les terres valencianes entre les darreries del segle XVII i les acaballes del segle XIX. Va ser durant aquell llarg període el centre seder més important de la monarquia hispànica i un dels més significats d'Europa, no sols per la seua activitat manufacturera destinada a la fabricació dels teixits de seda, sinó també per la sericicultura, tasca que corresponia a la cria del cuc de la seda i al conreu de la morera. Tots els sector econòmics –l'agricultura, la indústria i el comerç– participaren en la València de l'època de tot el procés productiu de la seda, la més noble de les fibres tèxtils clàssiques.

Si les aportacions historiogràfiques al coneixement de la sederia valenciana, en els aspectes socials i econòmics, han tingut en els últims anys un avanç considerable per al període comprés entre la creació de l'Art de Velluters –en l'últim quart del segle XV– i la desfeta de la indústria sedera i de la cria del cuc –en l'últim terç del segle XIX–, l'estudi dels teixits de seda, el producte final manufacturat, no ha rebut, ni de lluny, l'atenció dels historiadors de l'art ni dels investigadors dels lligaments i tèxtils antics. Es coneixen amb prou detall les grans xifres macroeconòmiques i el decurs històric de tota l'activitat sedera local: els períodes de creixement i decadència, la producció any rere any de la seda crua, la quantitat de telers i de mestres velluters en cada moment, la totalitat de vares valencianes que s'han manufacturat de cada tipus de teixits en algunes èpoques, el funcionament orgànic del gremi de velluters i la seua incidència econòmica, etc. I per contra, són molt pocs els teixits coneguts que, amb certesa, han sigut fabricats a València. En el mateix Col·legi de l'Art Major de la Seda de València, que conserva un del més importants arxius gremials d'Europa, les mostres de teixits són, comparativament amb els fons documentals escrits, poc significatives.

En els últims anys no s'ha avançat massa en l'estudi i la divulgació dels teixits produïts per la sederia valenciana, testimonis sempre delicats i fàcilment degradables. I si a més a més ens oblidem de la seua conservació i restauració, ens quedem sense el patrimoni material, que és la base i dóna sentit a les aportacions acadèmiques.

Tot i la importància que va tindre l'activitat sedera en la creació i el sorgiment d'una burgesia local, històricament no hi ha constància, a València, d'un interés pel col·leccionisme tèxtil ni d'una reivindicació o aportació museística, ni en la indumentària ni en els teixits. A Lió es creà el Musée des Tissus a mitjan segle XIX, i a Catalunya, des del segle XIX, el col·leccionisme privat i institucional tingué una gran volada, que es concretaria en el segle XX amb la creació de dos gran museus. A València, no serà fins a l'últim terç del passat segle que comence a sorgir, en la mateixa capital i en altres viles, un interés per recuperar i col·leccionar vestits antics, preferentment de caire tradicional i popular. Però els teixits seran peces secundàries en quasi totes estes col·leccions, no l'objectiu primer i bàsic del col·leccionisme. També s'han creat algunes col·leccions de tèxtils i mostraris històrics lligats a l'activitat fabril, amb una intencionalitat funcional, més que històrica o museística.

Un cas a part i un tant pintoresc és l'adquisició, per part dels pintors costumistes, de tota classe de peces tèxtils: indumen-

tària personal, catifes, ornaments litúrgics, cortines, roba de la llar, disfresses, etc., que els serviran com a *atrezzo* de les seues creacions pictòriques. En la mostra es presenten diversos teixits que pertanyen a la col·lecció museística de José Benlliure (1855-1937), actualment propietat de l'Ajuntament de València.

Ara fa vint anys, en 1997, que es va presentar a València –i posteriorment a Madrid– en el Centre Cultural Bancaixa, l'exposició «Art de la Seda a la València del segle XVIII». La mostra, amb la temàtica inèdita fins aquell moment, podria haver sigut l'inici del despertar cap a la consciència per la recuperació d'un patrimoni tèxtil autòcton que s'havia d'estudiar. Un any més tard, en 1998, comencen algunes institucions públiques a reconéixer la necessitat de dedicar pressupost i personal –mínims i escassos tots dos– a una disciplina nova i apassionant: la conservació i restauració tèxtil.

Encara que al nord d'Europa ja s'havia posat en marxa cap als anys 40, en el nostre àmbit la recuperació i l'estudi dels teixits era una matèria nova, arribada quasi seixanta anys després, que exigia un gran esforç de formació i divulgació. Però un ric patrimoni material i immaterial, com el de la sederia i del tèxtil en general, justifica el suport i el treball de col·leccionistes, estudiosos i especialistes en diverses matèries: històriques, artístiques, tècniques, analítiques i filològiques.

En l'exposició «Els temps de la seda» ens hem plantejat com a objectiu fonamental contextualitzar històricament, analitzar tècnicament i posar en valor els teixits de seda per al període comprés entre el segle XVII i les darreries del segle XIX.

Pensant en un públic sensible i desitjós d'aprofundir en els coneixements tècnics i decoratius del món dels teixits, i no tant en l'ús final, hem fixat l'atenció en els dissenys tèxtils com a integrants de les arts decoratives que participen, en cada moment històric, dels programes i dels elements decoratius que conformen els diferents estils artístics, sense oblidar-nos de dirigir l'atenció del visitant a les característiques tècniques de les mateixes peces mostrant aspectes que normalment no veurien, com ara els reversos o les vores vives. La presentació respon a l'estat de conservació de les peces i s'adapta a les seues necessitats i característiques físiques, respectant sempre la seua fragilitat amb l'elecció dels diferents suports expositius. També ha sigut fonamental arreplegar en la catalogació de les peces seleccionades la classificació, els conceptes i el lèxic que fan servir internacionalment en els museus els estudiosos i investigadors del tèxtils antics, i que a casa nostra, pensem, no s'ha fet ús d'este corpus normatiu majoritàriament acceptat a tot arreu com s'hauria d'haver fet.

Tant els teixits com la ceràmica i altres objectes de la vida quotidiana reflectixen els codis decoratius de cada moment històric. Però també reflectixen les influències d'altres cultures i civilitzacions per la seducció de l'exotisme i la fantasia. Els teixits han contribuït, com cap altra manufactura, a la hibridació, el mestissatge i l'aculturació, així com a l'intercanvi de tècniques, mites, creences, motius, vivències, llegendes, etc.

Els teixits de seda més luxosos i opulents han sigut històricament un símbol de poder, ostentació i riquesa –des dels reis fins als dignataris de l'Església– i privilegiades mercaderies d'intercanvi comercial no solament entre Orient i Occident, sinó també al

si dels diferents pobles europeus. Des de l'Edat Mitjana, els experts i inquiets teixidors d'Europa han difós arreu del continent els seus coneixements tècnics i han expandit els dissenys més creatius i les novetats més agosarades.

El mateix decurs històric de la sederia valenciana no es podria comprendre tampoc sense la hibridació. Des del segle XV ha rebut i assimilat mestres velluters que han vingut de significats centres seders: Gènova, Lió, Granada, etc., i junt amb els mestres valencians, van exercitar la seua experiència en la nostra terra creant obres tèxtils que són un referent de la sederia universal.

Prenent com a nucli bàsic de l'exposició els fons de teixits del mateix Museu de Ceràmica, i amb els préstecs d'altres museus públics i d'institucions i col·leccions privades, es presenta una selecció de peces datades entre els segles XVII i XIX: teixits de seda per a la indumentària, per a la decoració d'interiors, per a la litúrgia. Elaborats i costosos teixits de neta i fina seda per als poderosos, com els destinats als salons dels palaus reials, i humils i senzills teixits per a les classes populars, com la seda subalterna del filadís.

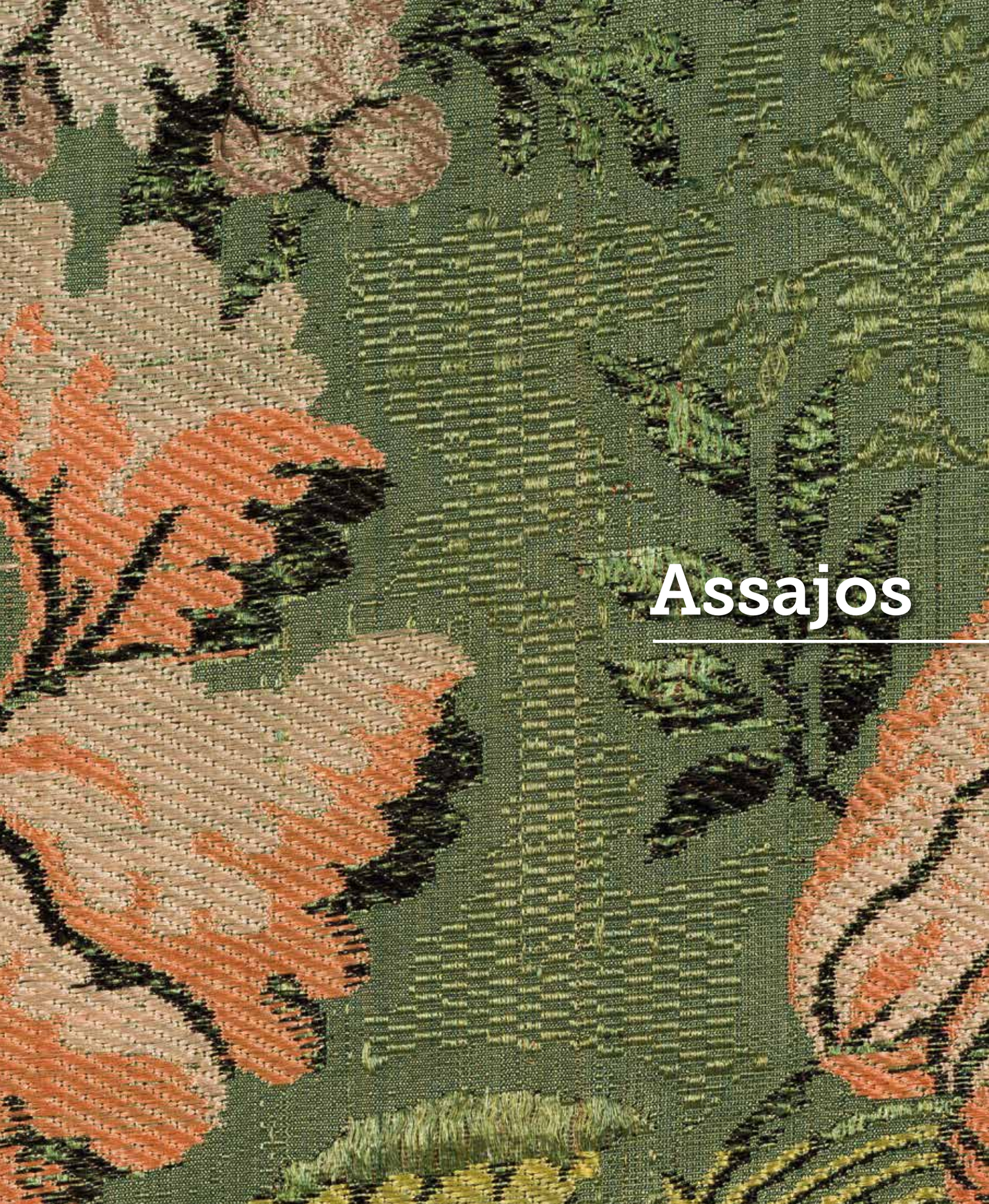
Peces i fragments que s'han succeït al llarg de més de tres segles i reflectixen els successius estils de les arts aplicades, estils compartits simultàniament per tots els centres seders europeus. També és la gran època de l'esplendor de la Fàbrica valenciana. L'aportació econòmica i social de la manufactura de la seda en la ciutat de València va implicar, directament o indirectament, un de cada tres veïns al llarg de molts anys.

Les creacions històriques de la sederia local que encara perviuen i que han arribat fins a nosaltres les hem d'incloure dins del període corresponent de referència estètica i tècnica. La sederia valenciana, com el nostre poble, amb el seu propi caràcter sempre tingué vocació europea.

Amb la nostra exposició, també volem recordar la commemoració de dos efemèrides que afecten molt de prop els objectius de la mostra. D'una banda, l'any 2018 se celebra el bicentenari de la introducció a València de la màquina Jacquard, invenció mecànica que canviaria per sempre més l'activitat del tissatge, i que posteriorment serà la base de la informàtica. Per iniciativa d'un emprenedor i arriscat empresari seder valencià, Juan Antonio Miquel, des de Lió arribaren al Grau de València, cap al novembre del 1818, les primeres màquines Jacquard, burlant tots els controls de seguretat de l'Estat francés per a evitar el coneixement de la nova invenció.

La segona data remarcable és el 1917, quan es va celebrar en les sales de l'actual Museu Arqueològic de Madrid la mostra «Tejidos españoles anteriores a la introducción del Jaquard». Va ser la primera gran exposició muntada a Espanya que exhibia els teixits com a objectes i expressions significatives de les belles arts. En aquella mostra, de la qual commemorem el centenari, s'exposaren peces icòniques de la sederia valenciana. Una d'elles és el reboster d'Antonio de Arias, fabricat a València l'any 1740, present en la nostra exposició, i que no s'havia tornat a mostrar públicament fins ara. I les altres són unes quantes peces d'una grandiosa draperia feta a València per la Reial Fàbrica de Teixits de Seda de Miquel, Gay i cia. cap als anys 1806-1808, que també estigueren presents en l'exposició de Madrid i que tornen a exposar-se amb el mateix format aproximat que en 1917.

Novembre 2017



Assajos

La sederia valenciana des de finals del segle XVII fins a principis del segle XIX

Ricardo FRANCH BENAVENT
Universitat de València - ricardo.franch@uv.es

El segle i mig transcorregut entre l'emissió del privilegi del 1686, que concedia al gremi de velluters de la ciutat de València la condició de Col·legi de l'Art Major de la Seda, i el decret del 1836, pel qual s'abolien les prerrogatives de què disposaven les corporacions gremials, constituïx l'etapa de màxim esplendor de la sederia valenciana. Al llarg d'este període, el territori valencià va proporcionar més de les dos terceres parts de la fibra de seda que es produïa a Espanya, i la ciutat de València es va convertir en el centre manufacturer de teixits de seda més important del país. El cultiu de la morera i la sericicultura constituïen l'activitat econòmica que generava més ocupació i riquesa en les àrees més fèrtils del regadiu valencià, per la qual cosa van marcar profundament tant el paisatge com la infraestructura agrària del món rural. Però, a més, l'elaboració dels teixits de seda generava també una intensa activitat en la ciutat de València, i s'estima que més de la mitat de la població treballava directament o indirectament en el sector.[1] D'ací que puga considerar-se que en esta centúria València era una ciutat industrial, ja que la seda marcava la fisonomia urbana, sobretot en el barri de Velluters, i condicionava no sols l'activitat econòmica, sinó també les relacions socials i les principals manifestacions culturals. Tot això explica la importància dels testimonis d'esta naturalesa relacionats amb la seda que han arribat fins als nostres dies, encara que la majoria d'ells estan molt deteriorats per l'oblit social i institucional que ha patit un sector de tanta transcendència en la història valenciana.

Fig. 1. Plànol de la plaça d'Alzira i del seu projecte (ca. 1721), on s'aprecien les diverses modalitats de cultiu de la morera. Servici Geogràfic de l'Exèrcit.

La recuperació experimentada per la sederia valenciana a finals del segle XVII

Les transformacions agràries provocades per l'expulsió dels moriscos, junt amb el retrocés de la demanda dels cereals com a conseqüència de la crisi demogràfica del segle XVII i la millora de la rendibilitat dels cultius especulatius, van intensificar en

(1) Franch Benavent, Ricardo (2000): *La sedería valenciana y el reformismo borbónico*. València: Institució Alfons el Magnànim; i Franch Benavent, Ricardo (2012): *Del «vellut» al espolín. Estudios sobre la industria valenciana de la seda en el Edad Moderna*. València: Obra propia; i Martínez Santos, Vicente (1981): *Cara y cruz de la sedería valenciana (siglos XVIII-XIX)*. València: Institució Alfons el Magnànim.

esta centúria l'expansió que experimentava el cultiu de la morera en el camp valencià des de finals del segle XIV. Este cultiu va avançar, sobretot, en les terres de regadiu de les principals conques fluvials del territori valencià. Així va ocórrer a la Ribera del Xúquer, on la morera estava present en més de la mitat de les terres cultivades de la majoria dels municipis a finals del segle XVII. Junt amb el morerar tancat, la modalitat de cultiu dominant era la combinació de la morera amb la terra campa, a fi d'obtindre diverses collites en la mateixa parcel·la (Fig. 1). En la comarca de l'Horta, la collita de seda es va doblar en excés en la centúria compresa entre 1620 i 1720. I en el Baix Segura, la morera va constituir un dels cultius fonamentals de l'intens procés de colonització agrària que es va produir a finals del segle XVII i la primera mitat del XVIII. Realment, estes comarques eren les principals àrees productores de seda segons es desprén de l'alfarràs del 1738, ja que en aquell moment proporcionaven el 70,55 % de les 870 625 lliures que s'obtenien en el conjunt del Regne de València (Fig. 2).[2] Els dos focus productors principals eren l'horta de València i la localitat d'Alzira; per això, si aquella ciutat es trobava rodejada per un immens bosc de moreres, com indicava Cavanilles, es pot considerar que este es prolongava cap al sud al voltant de la capital de la Ribera.

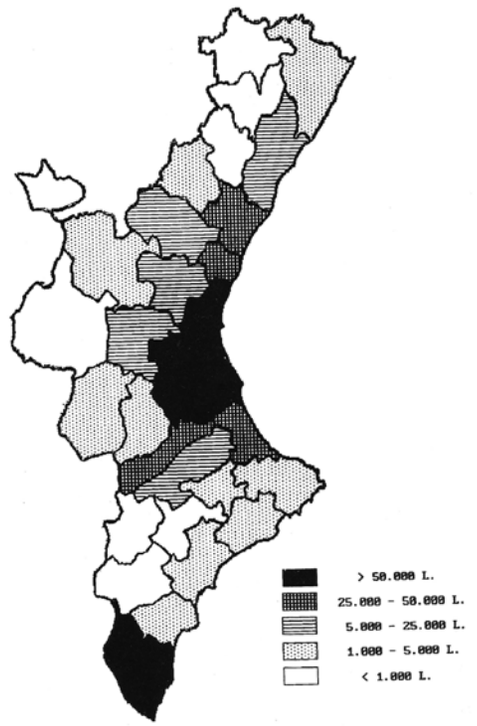


Fig. 2. Distribució comarcal de la producció de seda del Regne de València segons l'alfarràs del 1738. Font: Franch Benavent, Ricardo (2012): *Del "vellut" al espolín. Estudios sobre la industria valenciana de la seda en el Edad Moderna*. València: Obrapropia, p. 154.

Davant d'este intens increment productiu, la crisi que va experimentar la indústria de la seda de Toledo durant el segle XVII va donar lloc a la desaparició del principal mercat consumidor cap al qual s'havia dirigit anteriorment la matèria primera valenciana. La seua exportació al mercat internacional es va veure cada vegada amb més reticència com a conseqüència de la influència de la política mercantilista. D'ací que s'estimulara el seu consum pels artesans locals. La proximitat d'estos a les àrees sericultores i la menor pressió fiscal que gravava la manufactura de la seda milloraren la seua competitivitat respecte dels gèneres toledans. Però, a més, com que estos s'havien d'ajustar a la normativa tècnica establida en les ordenances generals de teixits de seda del 1684 –que no es va aplicar a València fins al 1728–, tenien un caràcter més tradicional i resultaven més cars que els gèneres valencians, que solien ser més lleugers i podien ser adquirits per sectors més amplis de la població. Tot això va afavorir la vigorosa recuperació que va experimentar la sederia valenciana a partir de la dècada del 1680, la millor manifestació de la qual va ser el privilegi obtingut pel gremi de velluters el 31 d'octubre del 1686. L'increment de la consideració social que els artesans seders obtenien pel gremi es justificava per la superior qualificació tècnica que requeria l'exercici de l'activitat que realitzaven en relació amb els restants oficis mecànics, ja que calia disposar de coneixements d'aritmètica i pintura. Però la concessió va ser facilitada pel generós servici de 22 000 reals de plata que la corporació féu a la monarquia, i això posa de manifest la capacitat econòmica que tenien els seus membres per a efectuar l'abonament. Encara que en les noves ordenances que es van emetre l'any 1687 elevaren els drets d'examen per a obtindre la condició de mestre en un 50 %, el dinamisme que estava experimentant l'activitat va afavorir el creixement dels seus efectius des dels 355 existents en 1686 fins als 538 comptabilitzats en 1701. Es va incrementar també la seua capacitat d'atracció sobre candidats que procedien d'altres cercles socials i àrees geogràfiques, i es va reduir l'elevada proporció que havien aconseguit amb anterioritat els fills dels mateixos mestres. Alguns d'aquells estigueren disposats a abonar, a més, unes sumes molt elevades

(2) Franch, R., 2012, *op. cit.*, pp. 129-166; i Peris Albentosa, Tomás (2003): *Història de la Ribera. De les vespres de les Germanies fins a la crisi de l'Antic Règim (segles XVI-XVIII)*, vol. II, *La terra de l'arròs i les moreres*. Alzira: Bromera.

per a redimir el temps de pràctica que s'havia d'exercir com a aprenent i oficial, i accedir més ràpidament a la condició de mestre.[3]

Però, a més de en la ciutat de València, el creixement productiu que tingué lloc a finals del segle XVII es va experimentar també en els nuclis urbans menors de la resta del Regne. Els més importants eren els que s'ubicaven en les principals comarques productores de matèria primera, com és el cas d'Alzira, Carcaixent i l'Alcúdia a la Ribera del Xúquer, o els d'Oriola, Gandia, Xàtiva, Ontinyent i Sogorb. En estes poblacions aparegueren artesans seders, organitzats en corporacions gremials embrionàries, que elaboraven articles de baixa qualitat i preu que resultaven molt competitius[4]. Per tant, l'expansió havia aconseguit desbordar els límits de la capital del Regne, on s'havia concentrat fonamentalment l'activitat manufacturera anteriorment.

La incidència de la política mercantilista en l'envol espectacular experimentat per la sederia valenciana després de la guerra de Successió

L'expansió manufacturera no es va trencar durant la guerra de Successió, només la va afectar el dràstic increment de la pressió fiscal que es va produir al final de la contesa. No obstant això, les reformes fiscals que es van dur a terme com a conseqüència de l'abolició del règim foral acabaren beneficiant el sector. L'eliminació dels ports secs en 1708 va facilitar el comerç amb Castella, cap a on es dirigia la major part de la producció sedera valenciana. Al seu torn, la supressió dels drets antics de la Generalitat en 1718 va implicar la desaparició de l'impost del tall, que gravava específicament la compravenda de teixits. Finalment, el nou impost de l'equivalent resultava menys perjudicial per a les manufactures que l'alcabala castellana. Però, a més de la desaparició d'estos obstacles que dificultaven el creixement manufacturer, la política mercantilista adoptada per la monarquia va constituir l'estímul fonamental que en va impulsar l'expansió. La prohibició de la importació dels teixits de seda i cotó asiàtics que es va adoptar l'any 1718 va protegir la manufactura d'esta perillosa competència. Es va estimular també el consum dels productes nacionals en el mercat peninsular, i es dificultava la introducció dels gèneres estrangers tant en este mercat com, sobretot, en el mercat colonial. Els avantatges fiscals que es van atorgar en este sentit a la sederia valenciana durant les dècades del 1720 i del 1730 feren que esta es vinculara de manera cada vegada més intensa a la demanda del continent americà, que va acabar constituint el seu mercat fonamental en la segona mitat de la centúria.[5]

El conjunt d'estos factors va facilitar probablement l'arrancada espectacular que va experimentar l'activitat manufacturera en la ciutat de València a partir del 1716. En la dècada posterior es van doblar pràcticament el nombre de mestres del Col·legi de l'Art Major de la Seda, que va continuar creixent posteriorment a un ritme més moderat, al voltant del miler d'efectius a mitjan centúria, i aproximant-se als 2000 a principis del segle XIX. En tot cas, va ser en la dècada del 1716-1725 que la taxa mitjana de creixement anual del nombre de mestres va arribar al nivell més alt, quan es va situar en el 6,5 %, mentres que en les dècades posteriors mai va superar el 3 % (Fig. 3).[6] Més espectacular encara va ser el creixement que es va produir en el nombre dels telers de què disposaven els mestres en aquell període. Abans del 1720 només n'hi havia uns 800, per tant, la mitjana era inferior als dos telers per mestre. En canvi, en 1738 ja n'eren 3419, amb la qual cosa la mitjana arribava a 3,60 telers per mestre. Ara bé, la política mercantilista també va facilitar la concentració de la producció manufacturera en la ciutat de València, i va perjudicar els centres productors existents en la resta del Regne. A fi de millorar la qualitat dels gèneres que s'hi elaboraven, en les noves ordenances que s'atorgaren al Col·legi de l'Art Major de la Seda de València en 1722, la seua jurisdicció es va estendre al conjunt del territori valencià, i s'imposà

(3) Franch Benavent, Ricardo (2014): *«Los maestros del colegio del arte mayor de la seda de Valencia en una fase de crecimiento manufacturero (1686-1755)», Hispania. Revista Española de Historia*, LXXIV, 246, pp. 41-68; i Franch, R.; Muñoz, D., i Rosado, L. (2016): «La reproducción de los maestros y la transformación de las condiciones sociales de los miembros del Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia en el siglo XVIII», *Revista de Historia Industrial*, XXV. 3, 65, pp. 15-49.

(4) Franch, R., 2000, *op. cit.*, pp. 20-23.

(5) Franch, R., 2000, *op. cit.*, pp. 23-34.

(6) Franch, R.; Muñoz, D., i Rosado, L., 2016, *op. cit.*, p. 29.

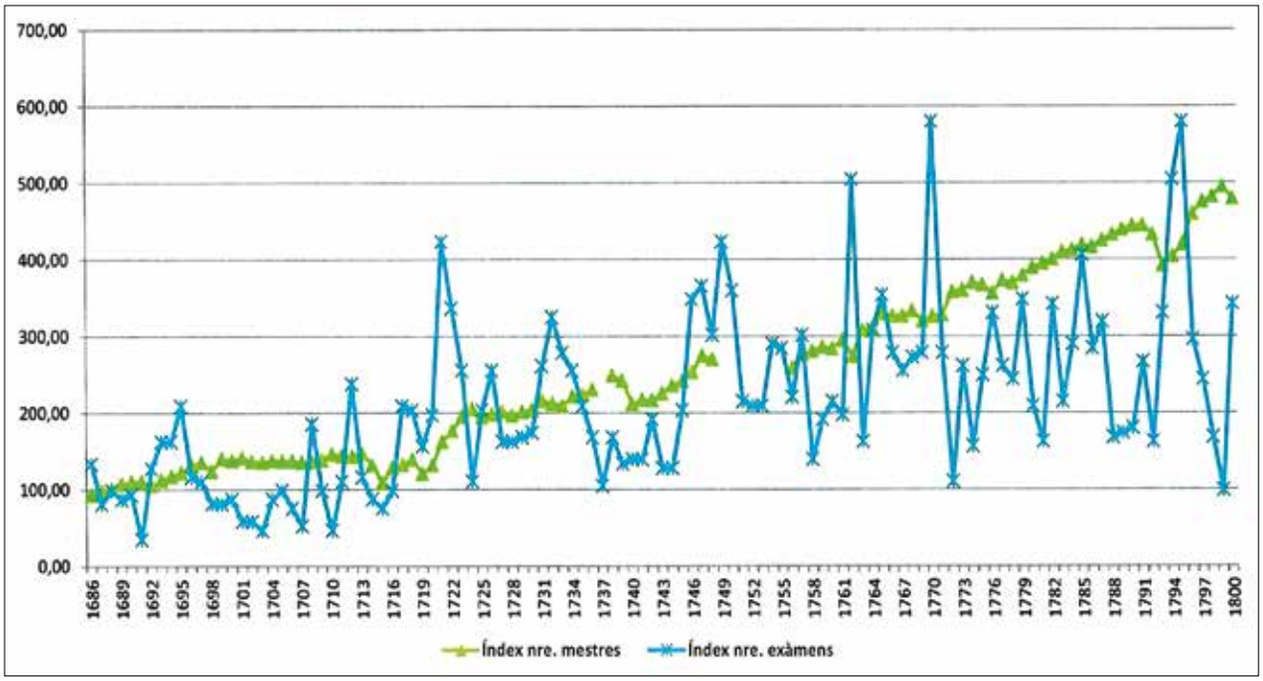


Fig. 3. Evolució del nombre anual d'exàmens de nous mestres i dels efectius totals d'estos, registrats en el Col·legi de l'Art Major de la Seda de València entre 1686 i 1800. Índex 100= 1686-1689. Font: Franch, R.; Muñoz, D., i Rosado, L. (2016): «La reproducción de los maestros y la transformación de las condiciones sociales de los miembros del Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia en el siglo xviii», *Revista de Historia Industrial*, xxv. 3, 65, p. 47.

també l'obligació d'aplicar la normativa tècnica fixada en les ordenances generals de teixits de seda del 1684, que van ser publicades per primera vegada en la ciutat l'any 1728. L'aplicació d'estes mesures va generar una intensa resistència per part dels artesans seders dels restants centres manufacturers del territori, que es negaven tant a perdre la seua independència com a abandonar la preferència per la producció de gèneres d'inferior qualitat i preu. Així es va posar de manifest en les noves ordenances del 1736, a partir de les quals s'aplicaren estes mesures amb més contundència. Com a conseqüència d'això, es va produir la desaparició de l'activitat manufacturera en els centres més dinàmics, com Alzira o Xàtiva, i es mantingué en major grau en els més allunyats de la ciutat de València, com Oriola o Alacant. En tot cas, la capacitat productiva d'estos centres secundaris era molt reduïda, ja que en les dècades del 1760 i 1770 només disposaven de 242 telers, davant dels poc més de 3800 que van arribar a comptabilitzar-se en la ciutat de València.[7]

L'evolució de la sericicultura valenciana en el segle xviii i les fases inicials del procés de producció de la matèria primera

La política de protecció de les manufactures també va acabar afectant negativament la sericicultura valenciana i en va dificultar la modernització. A fi de facilitar l'adquisició de la matèria primera per part dels fabricants a uns preus moderats, l'any

(7) Franch, R., 2000, *op. cit.*, pp. 46-50.

Fig. 4. Recollida de la fulla de morera i alimentació dels cucs de seda segons el gravat del pintor flamenc Jan Van der Straet (1523-1605).

1739 es va prohibir la seua exportació al mercat internacional. Com que això va generar un intens tràfic de contraban, s'adoptaren, a més, nombroses disposicions a fi de controlar tot el procés de producció i comercialització de la seda. El marc legal establit va generar un intens descontent entre els colliters i va provocar que el cultiu de la morera començara a perdre rendibilitat i atractiu en les àrees més fèrtils de regadiu. En les millors terres d'horta començà a desaparéixer el morerar tancat, es va desplaçar el seu cultiu als límits dels camps i se'n feren podes molt agressives a fi d'obtindre altres produccions en la parcel·la. Es va tendir també a substituir-los per altres cultius més rendibles, com ara l'arròs, el cànem, les hortalisses o els cítrics. No obstant això, esta tendència va ser contrarestada per l'avanç que la morera va experimentar en les terres de secà de millor qualitat o de regadiu precari, en les quals encara proporcionava una rendibilitat superior a les produccions anteriors.[8] En tot cas, la seua pervivència es derivava dels dos avantatges fonamentals que la sericicultura proporcionava a les explotacions agràries: generava un intens treball en què podien col·laborar tots els membres de la unitat familiar (Fig. 4), i proporcionava uns ingressos vitals per a abonar els lloguers, les rendes i els impostos que calia pagar els llauradors, que solien véncer el dia de Sant Joan, quan s'acabava d'obtindre la collita de seda.

Després de la recol·lecció dels capolls de seda, eren els mateixos colliters els que s'encarregaven de fer-ne la filatura i contractaven els servicis de la mà d'obra especialitzada que acudia a la localitat. Estos filadors o filadores havien d'acreditar la seua perícia superant un examen realitzat per experts nomenats per les autoritats municipals, encara que pareix que això constituïa un mer tràmit. El treball es feia a jornal o a estall, i solia incloure el menjar (Fig. 5). En tot cas, tal activitat tenia un intens caràcter estacional que es concentrava en el trànsit entre la primavera i l'estiu. Esta circumstància, junt amb l'interés propi dels colliters d'alienar-ne prompte la producció, provocava que el procés es realitzara de manera precipitada, i s'obtenia una fibra que solia contindre moltes deficiències. Esta fibra era adquirida per torcedors, comerciants o fabricants que la portaven cap a la ciutat de València o la remetien als altres centres manufacturers espanyols. En la dècada compresa entre el 1768 i el 1777 es van destinar cap a estos centres una mitjana anual de vora 400 000 lliures, que lliures, que suposava al voltant del 40 % de la producció valenciana. D'altra banda, la remesa a la ciutat de València s'havia de portar a la Llotja, que constituïa el mercat on s'havia de comercialitzar obligatòriament. Segons els registres de finals del segle XVIII, les vendes anuals s'acostaven a les 500 000 lliures, i representaven al voltant del 60 % de la producció.[9] Majoritàriament, es venia en madeixa, per la qual cosa els compradors encarregaven el tint als mestres del col·legi de tintorers, i el debanatge i torçut, als mestres del col·legi de torcedors. El debanatge era una activitat molt laboriosa; per això, estos concertaven la seua realització amb la població femenina de la ciutat, que treballava a temps parcial en els seus domicilis (Fig. 6). Esta modalitat de treball era tan habitual que, segons nombrosos testimonis, s'efectuava en totes les famílies o comunitats religioses de la ciutat de València a fi d'obtindre uns xicotets ingressos addicionals. Però això dificultava el control de l'activitat, facilitava el frau i intensificava el problema de la deficient qualitat de la fibra obtinguda. D'ací que els torcedors tractaren de desprendre's de qualsevol responsabilitat sobre esta operació, i reclamaren als fabricants

(8) Franch, R., 2012, *op. cit.*, pp. 140-152.
(9) Franch, R., 2012, *op. cit.*, pp. 194 y 202.

que els entregaren la seda ja debanada. Reivindicaven també l'increment de la remuneració que estos els abonaven per la realització del torçut de la seda, per la qual cosa feien tota classe de fraus i abusos a fi d'obtindre més guanys. Estos enfrontaments, junt amb el zel amb què van defendre les seues prerrogatives i es van oposar a les innovacions que pretenien millorar la qualitat de la fibra obtinguda, acabaren conduint a l'abolició del col·legi de torcedors de seda en 1793[10].

Les deficiències que es produïen en les primeres fases d'elaboració de la matèria primera acabaven repercutint en detriment de la qualitat del teixit que es confeccionava amb esta, per això en la segona mitat del segle XVIII es van fer molts esforços per a solucionar este problema. Però la via més adequada per a aconseguir-ho era el canvi del sistema de producció, sostraient el procés de les mans dels colliters i els xicotets artesans i concentrant-lo en establiments fabrils en els quals se'n podia controlar en major grau la realització i introduir-hi millores tècniques. Esta solució és la que s'havia adoptat ja en les àrees sericicultores més avançades de l'Europa de l'època, com el nord d'Itàlia o el sud-est de França, en què s'havia procedit a la mecanització de la filatura i al torçut de la seda per mitjà de la creació d'establiments fabrils accionats per tracció hidràulica.[11] La iniciativa més important que s'adoptà en este sentit en el cas valencià va ser la fàbrica que establí José Lapayese a Vinalesa, en la qual es van aplicar les millores realitzades en estos processos pel tècnic francés Jacques de Vaucanson. En esta fàbrica es van instal·lar 30 torns dobles per a la filatura, en els quals treballaven 120 dones. Però l'àrea més mecanitzada de l'empresa estava constituïda per les 44 màquines de debanar, doblegar i tòrcer la seda, que eren accionades per una gran roda hidràulica impulsada pel corrent de la séquia de Montcada (Fig. 7). A finals de la dècada del 1770, quan la fàbrica va començar a funcionar a ple rendiment, les institucions valencianes estimularen la difusió dels nous mètodes entre els colliters i els fabricants. No obstant això, els esforços realitzats obtingueren resultats escassos. El motiu fonamental d'este fracàs va ser que els costos de producció de la seda obtinguda amb les noves tècniques eren superiors als que tenien els mètodes tradicionals. Esta diferència podia ser compensada per la superior qualitat de la fibra produïda, amb la qual cosa, teòricament, es vendria a un preu més elevat. Amb tot, la prohibició d'exportar-la al mercat internacional feia que la seua cotització fóra moderada. A partir de

(10) Díez, Fernando (1992): «La crisis gremial y los problemas de la sedería valenciana (finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX)», *Revista de Historia Económica*, X, 1, pp. 39-61.

(11) Poni, Carlo (1976): «All'origine del sistema di fabbrica: Tecnologia e organizzazione produttiva dei mulini da seta nell'Italia settentrionale (sec. XVII-XVIII)», *Rivista storica italiana*, 88 (3), pp. 444-497.

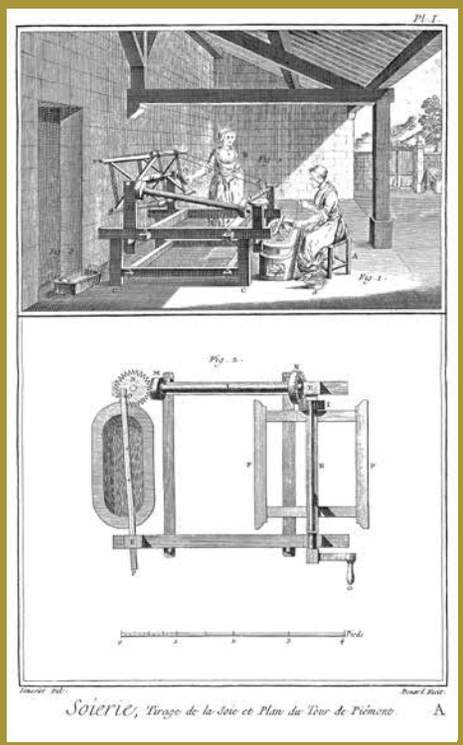


Fig. 5. Filatura de la seda en un torn a l'estil del Piemont. Font: Diderot, D. i D'Alembert, J. (1751-1772): *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences*, Paris, vol. 11.

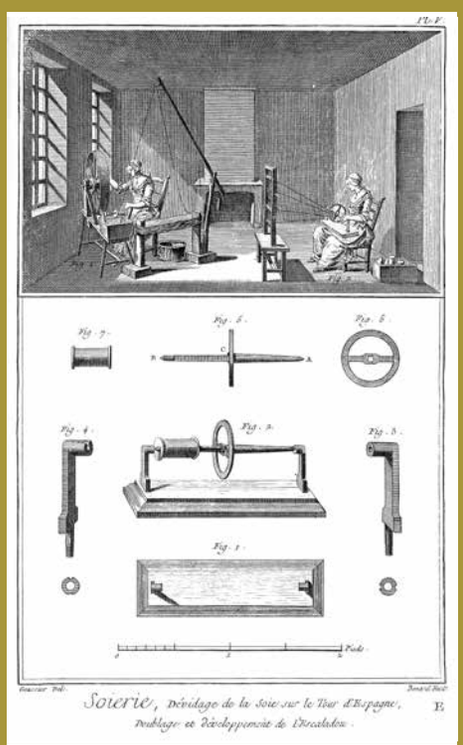


Fig. 6. Debanatge i doblegat de la seda en torns espanyols. Font: Diderot, D. i D'Alembert, J. (1751-1772): *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences*, vol. 11. Paris.

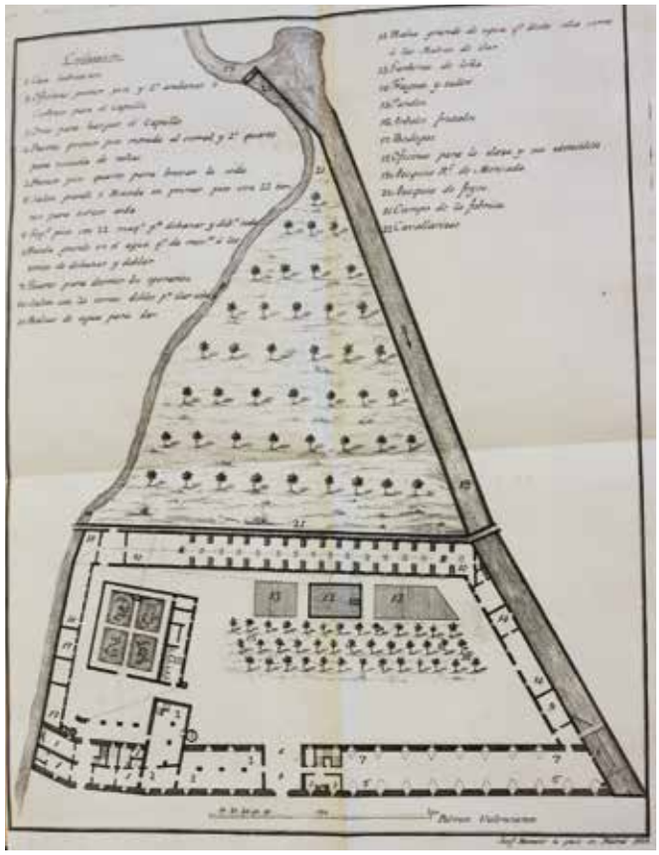


Fig. 7. Plànol de la fàbrica de Vinalesa. Font: Lapayese, Josep (1779): *Tratado del arte de hilar, devanar, doblar y torcer las sedas según el método de Mr. Vaucanson, con algunas adiciones y correcciones a él. Principio y progresos de la fábrica de Vinalesa, en el Reyno de Valencia, establecida baxo la protección de S. M.* Madrid: Editorial B. Román.

mitjan dècada del 1780 es va autoritzar, a més, la importació de la seda estrangera, que desplaçava en el mercat la fibra d'origen autòcton. Finalment, la proliferació dels conflictes bèl·lics que es produïren a finals de la centúria va paralitzar el comerç i va provocar freqüents afonaments dels preus.[12]

La fàbrica de Vinalesa va quedar afectada també negativament per esta conjuntura, que provocà el seu tancament temporal en algunes ocasions i la transferència de la seua titularitat a diversos empresaris, fins que en la dècada del 1840 va ser adquirida per Tomás Trenor i reconvertida cap a la producció de gèneres d'espart i iute. No obstant això, la crisi que experimentà la manufactura de teixits de seda a València des de principis del segle XIX va fer que s'autoritzara l'exportació de la matèria primera al mercat internacional, fet que va millorar la rendibilitat de les fases inicials de la seua elaboració. D'ací que començaren a proliferar les fàbriques dedicades a la filatura, i que s'introduïra en 1836 la primera màquina de vapor amb tal finalitat en l'empresa que Santiago Dupuy havia adquirit a Batifora, a Patraix. Cap a mitjan segle XIX existien ja unes quinze filatures i s'exportaven al voltant de 200 000 lliures de seda[13]. Però la irrupció de l'epidèmia de pebrina en els cucs de seda a partir del 1854 i la competència posterior de la fibra de seda d'origen asiàtic va trencar este procés, i tant les empreses com el mateix cultiu de la morera desaparegueren pràcticament.

L'evolució de la manufactura de teixits de seda en la ciutat de València durant el segle XVIII

La producció de teixits de seda tingué el període d'expansió més dinàmic en la primera mitat del segle XVIII. Encara que el nombre de mestres del Col·legi de l'Art Major de la Seda de València va continuar creixent durant la pràctica totalitat de la centúria, els 3500 telers aproximadament de què disposaven a finals de la dècada del 1730 van créixer molt poc en els anys posteriors. En conseqüència, el nombre mitjà de telers que tenia cada un d'ells es va reduir i va tornar a situar-se a l'entorn de dos en la dècada del 1790. Així mateix, la relació entre els ingressos de nous mestres i els dels oficials i aprenents va tendir també a reduir-se, passant d'1 a 0,5 en el primer cas, i de 4,6 a 2 en el segon entre 1741 i 1805. Tot això posa de manifest que la majoria dels mestres eren cada vegada més modestos. Realment, el que s'havia produït era una intensa polarització social, ja que alguns artesans arribaren a enriquir-se i incrementaren la seua capacitat de producció controlant l'activitat d'altres companys de l'ofici. Segons el registre dels telers actius en 1738, només el 30,3 % d'estos estava en mans

(12) Franch, R., 2012, *op. cit.*, pp. 253-273.
(13) Martínez Santos, V., 1981, *op. cit*, pp. 226-232.

de mestres que treballaven de manera independent, proporció que s'havia reduït al 19,1 % en 1771. El registre de la bolla del 1753-1754 posa de manifest també la polarització social dels mestres i l'intens control empresarial de la producció que hi havia en el sector. Encara que llavors es comptabilitzaven al voltant d'un miler de mestres, el nombre de declarants que manifestaren la seua producció era només de 412. Però, a més, els 45 declarants que produïren més de 5000 vares acaparaven al voltant del 60 % de l'extensió total declarada. Esta minoria estava constituïda bàsicament per artesans que s'havien enriquit recentment i estaven abandonant la seua activitat productiva per a centrar-se exclusivament en la realització de funcions de caràcter empresarial.[14]

Fig. 8. Escut familiar que es troba en la llinda de la porta del Palau Tamarit.

La majoria d'estos artesans que s'havien enriquit foren els promotors de la creació dels Cossos de Comerç de València en 1762, institució que va ser controlada intensament pels comerciants seders fins a mitjan dècada del 1780. El més important va ser Félix Pastor, que arribà a obtindre el títol de marqués de Sant Joaquim i Pastor l'any 1797. Però és la família Tamarit la que millor il·lustra les oportunitats d'enriquiment i ascens social que proporcionava la sederia valenciana en el segle XVIII, ja que, venint d'una modesta família de llauradors de l'horta de Russafa, van accedir també a la noblesa en 1788 i esdevingueren els beneficiaris d'aquell títol nobiliari gràcies al matrimoni de Vicente Tamarit i Genovés amb María Ángela Pastor (Fig. 8).[15] Encara que no tingué un caràcter tan espectacular, l'enriquiment dels artesans seders que exercien funcions d'índole empresarial va ser prou freqüent, fins al punt que este sector esdevingué el planter bàsic del qual es va nodrir la burgesia mercantil valenciana del segle XVIII. El registre de comerciants del 1805 constituïx un bon reflex de l'enorme pes que tenia esta activitat en el món dels negocis, ja que la mitat de les cases de comerç a l'engròs de la ciutat de València estaven especialitzades en la producció i comercialització dels teixits de seda.

El registre de la bolla del 1753-1754 revela també la gran diversitat dels gèneres que s'hi elaboraven, ja que es distingien més de 80 models diferents de teixits de seda. La majoria eren teixits lleugers, ja que el pes mitjà per vara era de 0,25 lliures. El més pesat era el vellut, amb una mitjana de 0,47 lliures per vara, però només representava el 8,83 % de l'extensió total, mentre que el més freqüent era la griseta, que suposava el 15,06 %. Es tractava d'un teixit fet amb lligament de tafetà en què s'inserien xicotets dibuixos de flors o altres motius. Els models amb dibuixos entreteixits d'este tipus eren prou freqüents, i completaven el panorama els gèneres llisos, com el ras, i els més lleugers i barats, com el tafetà o el doblet.[16] Realment, el panorama més complet sobre la manufactura sedera va ser l'estadística que va presentar el Col·legi de l'Art Major de la Seda de València l'any 1788. En eixe any es van registrar 3542 telers, dels quals només 300 estaven parats. Com que llavors hi havia 1645 mestres, cada un d'ells disposava d'una mitjana de 2,15 telers. L'activitat ocupava directament 7764 operaris, dels quals 2000 eren dones que feien les labors prèvies d'acanonar i ordir la seda. Per tant, descomptant les dones i els mestres amunt indicats, cal suposar que els 4119 operaris restants eren oficials i aprenents. De tot això es desprén que devia haver-hi uns 1500 tallers, en què cada mestre treballava amb una mitjana de dos telers amb l'ajuda

(14) Franch Benavent, Ricardo (2014): «La diferenciación social del artesanado y el control empresarial del negocio sedero en la Valencia de mediados del siglo XVIII», *Cambios y resistencias sociales en la Edad Moderna. Un análisis comparativo entre el centro y la periferia mediterránea de la Monarquía Hispánica*. Edició de Ricardo Franch, Fernando Andrés i Rafael Benítez. Madrid: Sílex Ediciones, pp. 63-72.

(15) Franch Benavent, Ricardo (2011): «*Una dinastía de empresarios sederos en la Valencia del siglo* XVIII: negocios y ascenso social de la familia Tamarit», *El Palau Tamarit*. Edició de Joan Boronat, Josep Vicent Boira i Ricardo Franch. Barcelona: Hacer Editorial, pp. 65-124.

(16) Franch, R., 2014, *op. cit.*, p. 71.

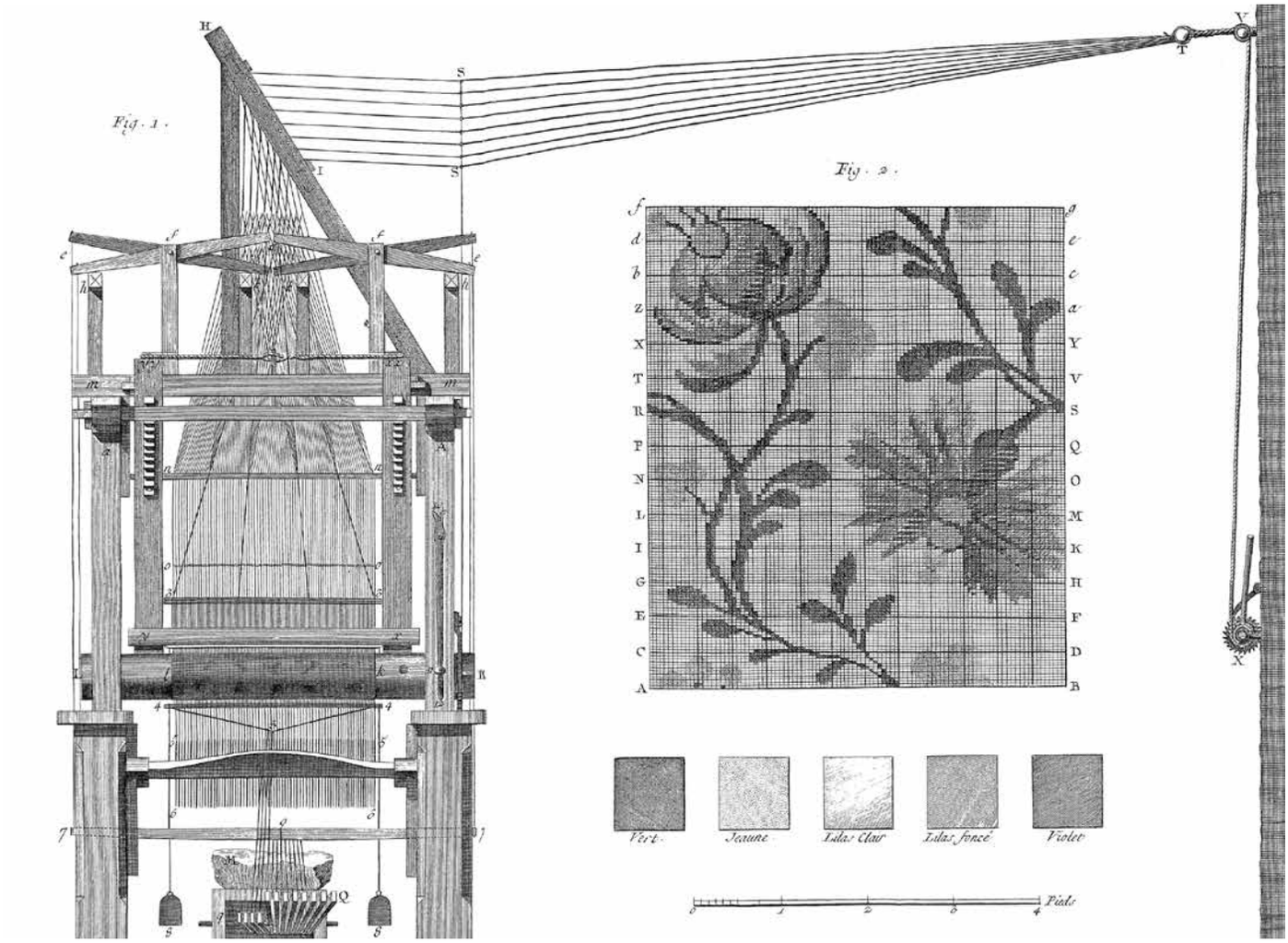


Fig. 9. Teler de mostra per a l'elaboració de teixits llavorat i posada en carta d'un disseny per a teixit. Font: Diderot, D. i D'Alembert, J. (1751-1772): *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences*, vol. 11. Paris.

d'un oficial, dos o tres aprenents i una o dos dones. No obstant això, la realitat era molt més complexa a causa de les intenses desigualtats socials existents entre els mestres. La producció total que es realitzava era d'un poc més de 2,2 milions de vares, amb una mitjana anual de 643,25 vares per teler. Amb tot el ritme de producció era molt distint en funció del tipus de teixits que s'elaboraven. Se situava entorn de les 200 vares en el cas dels telers de vellut i fons, que representaven el 34% dels existents, però proporcionaven només el 12,22 % de l'extensió total. Se situava entorn de la mitjana en els de mostra, que representaven el 31 % tant dels telers com de la producció realitzada (Fig. 9). En canvi, se superaven les 1.000 vares anuals en els de pla, que representaven només el 25 % dels telers, però proporcionaven el 55 % de la producció total.[17] El valor dels gèneres elaborats era estimat pel Col·legi de l'Art Major de la Seda en uns 47 milions de reals de velló, i això representava una suma 26 vegades superior a la principal contribució fiscal que abonava la ciutat de València a la monarquia, ja que l'impost

(17) Franch, R., 2000, *op. cit.*, pp. 102-104.

de l'equivalent ascendia a uns 1,8 milions de reals. No debades, constituïa la principal activitat econòmica que es realitzava en la ciutat, i s'estimava que la mitat de la seua població treballava directament o indirectament en esta activitat.

La incidència de la moda francesa i la crisi de l'activitat manufacturera des de finals del segle XVIII

Pel fet d'estar regulada per les ordenances generals de teixits de seda del 1684, les característiques de la producció valenciana s'ajustava cada vegada amb més dificultat a les noves tendències sorgides en el mercat europeu, ja que este sector tèxtil va ser el principal protagonista en l'aparició del nou fenomen de la moda. A finals del segle XVII, les elits socials començaren a canviar periòdicament els models de vestit que utilitzaven, a fi d'adequar la seua aparença externa als gustos dominants en la Cort i afermar la seua posició social. En conseqüència, es va atorgar més importància al disseny, al colorit i a l'aspecte extern dels teixits i complements utilitzats. Els criteris de qualitat tradicionals, basats en la solidesa, riquesa i durabilitat dels gèneres elaborats, començaren a ser desplaçats per la preferència atorgada als nous models de teixits que solien ser més lleugers i tenien colors i dissenys més atractius. Com que es requeria utilitzar menys matèria primera per a la seua elaboració, resultaven també més barats que els rics i pesats gèneres tradicionals. La contrapartida era la menor durabilitat, i per això els fabricants tradicionals els consideraven fraudulents. Però esta virtut havia deixat de ser prioritària en un context caracteritzat per la variació periòdica de la moda dominant, i els gèneres anteriors es consideraven antiquats. Els fabricants de Lió foren els principals impulsors de les noves tendències i arribaren a imposar els seus models en el mercat europeu gràcies a la influència adquirida per la cultura francesa en el segle XVIII.[18]

Fig. 10. Disseny per a teixit elaborat pel pintor José Burgos. Col·lecció de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles (Inv. 1797-1834, núm. 45).

A fi de contrarestar esta tendència, la monarquia va començar a estimular la imitació dels models productius francesos, autoritzant inclús la vulneració de la normativa tècnica tradicional que ho dificultava. Així, el 17 de setembre del 1750 es va autoritzar els fabricants valencians a elaborar els teixits amb un pes inferior a l'estipulat en les ordenances generals del 1684.

(18) Poni, Carlo (1993): «Moda e innovazione: le strategie dei mercante di seta di Lione nel secolo XVIII», *La seta in Europa. Secc. XIII-XX. Atti della «Ventiquattresima Settimana di Studi»*. Edición de Simonetta Cavaciocchi. Florència: Istituto Internazionale di Storia Economica F. Datini di Prato, pp. 17-55; i Pérez, Liliane (2008): «Inventing in a world of guilds: silk fabrics in eighteenth-century Lyon», *Guilds, innovation and the european economy, 1400-1800*. Edició de S. R. Epstein i Maarten Prak. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 232-263.

Tot i això, la iniciativa més rellevant que es va adoptar amb esta finalitat va ser la creació de la Reial Fàbrica de Teixits de Seda, Or i Plata de València, que es va posar sota la direcció dels Cinc Gremis Majors de Madrid.[19] Per a aconseguir este objectiu, es contractaren dibuixants i fabricants de teixits de seda de Lió, destacant en els privilegis atorgats en 1756 que la seua funció era «instruir» els valencians perquè fabricaren els productes amb més perfecció i «bon gust». D'ací que s'hi creara una escola de dibuix, i s'obligara el Col·legi de l'Art Major de la Seda i la ciutat de València a costejar anualment els estudis d'una desena de xics. Així mateix, es va atorgar als artesans francesos importants atribucions que els situaven al capdavant de la sederia valenciana. Tot això va suscitar l'oposició dels fabricants valencians i va generar nombrosos conflictes que dificultaren el compliment dels objectius perseguits. Els escassos fruits aconseguits en la millora dels dissenys dels teixits de seda valencians van donar lloc, l'any 1778, a la creació d'una sala destinada a l'estudi de la pintura de «flors, ornaments i altres dissenys adequats per a teixits» en la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de València, la qual va ser elevada a la categoria d'«escola» i equiparada a les altres ensenyances de l'Acadèmia en 1784, i es designà com a director el pintor Benito Espinós. Però en esta sala es va donar més importància a la faceta artística que a l'elaboració de dissenys que pogueren ser aplicats en el procés de producció dels teixits de seda, per la qual cosa els resultats pràctics van ser també escassos (Fig. 10).[20]

Realment, la política adoptada per la monarquia per a impulsar l'adequació dels teixits de seda valencians a les noves tendències del mercat europeu tenia un caràcter relativament contradictori, ja que s'estava tolerant la vulneració de la normativa tècnica tradicional sense escometre'n expressament la reforma o l'abolició. Es distingia també els artesans seders innovadors, com va ser el cas de Joaquín Manuel Fos, qui, després de fer un enigmàtic i llegendari viatge pels països europeus més avançats en l'àmbit de la sederia, va introduir a Espanya les innovacions tècniques que s'hi utilitzaven per a l'elaboració del moaré. Com a reconeixement als seus mèrits, l'any 1777 va ser nomenat Inspector General de les Fàbriques de Seda del Regne de València. Però l'any següent es van emetre dos disposicions que el van induir a aplicar amb excessiva rigidesa les facultats de què disposava. Si bé el 8 de març del 1778 es recordava als fabricants l'autorització de què disposaven per a reduir el pes, ample i compte dels teixits per a imitar els gèneres francesos, el 27 de novembre posterior s'aclaria que les ordenances del 1684 continuaven vigents i s'imposaven diverses cauteles que limitaven l'orde anterior. En aplicació d'esta última disposició, Joaquín Manuel Fos promogué, en 1783, la realització d'una visita general de les fàbriques de seda de València que va donar com a resultat l'embargament de diverses peces de teixits, la confecció de les quals es va considerar incorrecta perquè eren excessivament lleugeres. Tractant d'aplicar un castic exemplar, al gener del 1784 va organitzar una espècie d'acte de fe en la plaça del mercat de València, on es van cremar mostres de les peces decomissades junt amb el nom dels fabricants que les havien elaborades. Les protestes que va provocar esta actuació i la intensificació de la política liberalitzadora de la monarquia, van motivar que, en 1789, s'atorgara llibertat als fabricants per a elaborar els teixits com cregueren oportú, sense necessitat d'ajustar-se a les ordenances gremials. No obstant això, esta mesura també va generar una intensa oposició per part del Col·legi de l'Art Major de la Seda de València i la major part dels fabricants. Només els més rics, com Félix Pastor o Vicente Tamarit, donaren suport a esta disposició; els altres, en canvi, aconseguiren que la Junta de Comerç de València emetera un informe en contra, el qual va donar lloc a introduir-hi matisacions al seu contingut en 1795. Esta nova mesura va ser interpretada com una derogació de l'anterior per part del Col·legi de l'Art Major de la Seda de València, per la qual cosa va fer una visita extraordinària de les fàbriques que es va saldar amb la denúncia de 606 telers on s'estaven elaborant gèneres que no s'ajustaven a la normativa tradicional.[21] Encara que la monarquia va desautoritzar estes denúncies i va ratificar la vigència de la Reial Cèdula de 1789, els fabricants més innovadors seguien exposats a nous episodis d'este tipus, i això va dificultar l'adaptació dels teixits de seda valencians a les noves tendències del mercat.

La competència dels gèneres francesos va donar lloc a una reducció progressiva de la demanda de teixits de seda valen-

(19) Rodríguez García, Santiago (1959): *El arte de las sedas valencianas en el siglo XVIII*. València: Institució Alfons el Magnànim; i Capella, M. i Matilla, A. (1957): *Los Cinco Gremios Mayores de Madrid. Estudio crítico-histórico*. Madrid.

(20) Aldana Fernández, Salvador (1997): «La "Escuela de Flores y Ornatos" y el arte de la seda en Valencia», *El arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*. València: Fundació Bancaixa, pp. 63-79.S.

cians en el mercat peninsular. Al contrari, els avantatges fiscals de què disposaven en el comerç amb Amèrica, junt amb el retard amb què les elits criolles adoptaven les noves tendències de la moda europea, determinaren que el mercat colonial es convertira en la destinació fonamental des de mitjan centúria. Amb tot, a partir de la dècada del 1780 s'acumularen també les dificultats en este àmbit privilegiat. A la saturació de l'oferta que va començar a experimentar el mercat, es va afegir la creació de la Companyia de Filipines l'any 1785, que va ser autoritzada a introduir teixits de seda i cotó asiàtics tant en el mercat nacional com en el colonial. La proliferació de conflictes bèl·lics que es va produir a partir de la dècada del 1790, i que va enllaçar amb la Guerra de la Independència, va interrompre sovint el comerç amb Amèrica. Finalment, l'emancipació ulterior de les colònies va acabar amb els avantatges de què gaudien els gèneres espanyols en este mercat. Tot això va intensificar la crisi que va experimentar la sederia valenciana entre les dècades del 1790 i el 1810. Després de superar-la, la xifra de telers corrents tendia a ser de 1500, fet que comportava una pèrdua de capacitat productiva de l'orde del 60 % en relació amb el període anterior. No obstant això, la producció registrada l'any 1824 era d'unes 634 000 vares, quasi la quarta part de la declarada en 1788, i la xifra de mestres va caure en una proporció semblant, ja que se situava al voltant dels 500 efectius. Però el fet més revelador és que, si bé València encara continuava disposant del major nombre de telers de teixits de seda en l'Espanya de mitjan segle XIX, quasi tots eren de caràcter tradicional, i a Catalunya, en canvi, es trobava el 94 % dels telers accionats mecànicament en el país[22]. D'ací que València acabara perdent en favor d'este territori el lideratge del sector seder espanyol en la segona mitat del segle XIX, i a poc a poc, al llarg de la centúria posterior, anaren desapareixent la major part de les empreses que havien sobreviscut.

(21) Franch, R., 2000, *op. cit.,* pp. 132-155.

(22) Morral, E. i Segura, A. (1996): «Seda y fibras químicas en la Cataluña contemporánea», *España y Portugal en las rutas de la seda. Diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, p. 259; i martínez Santos, V., 1981, *op. cit.*, pp. 144 i 170-173.

El vellut 2544: una obra d'art d'Antonio de Arias

Sílvia CARBONELL BASTÉ
Doctora en Història de l'Art, directora gerent del CDMT
scarbonell@cdmt.cat

El vellut valencià teixit per Antonio de Arias, número de registre 2544, va arribar al Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa (CDMT) l'any 1951. El llavors anomenat Museu Tèxtil Biosca va ser fundat l'any 1946 per l'empresari Josep Biosca Torres (Terrassa, 1902-1983) quan va comprar la primera col·lecció de tèxtils d'Ignasi Abadal Soldevila (Barcelona,? -1947) i la va exposar en una nau industrial. Uns anys més tard, el 1951, va adquirir la segona part d'esta col·lecció, que coincidix amb la data d'ingrés del vellut valencià. L'afany col·leccionista de finals del segle Xix que tingué lloc especialment a Catalunya va contribuir a generar moltes col·leccions tèxtils que uns anys més tard passaren a formar part dels nostres museus actuals. Tot i que en els últims anys s'han fet molts esforços per conéixer la història del col·leccionisme tèxtil i la dels seus protagonistes, se sap ben poc de l'origen de les peces adquirides per Abadal.[1] (Fig. 1)

El vellut que dóna lloc a este article va arribar al museu tèxtil de Terrassa sense més documentació que la de la seua procedència anterior. En el llibre de registre es va fer constar només «seda valenciana del segle XVIII». No es va etiquetar degudament la peça ni se'n va fer la fitxa corresponent, i això féu que estiguera prou anys sense identificar. No va ser fins al 1992 que es va descriure com a peça religiosa,

Fig. 1. Vellut fabricat a València per Antonio de Arias, 1740. CDMT 2544. © CDMT, Quico Ortega.

(1) Per a més informació sobre el col·leccionisme de teixits a Catalunya, vegeu: Carbonell Basté, Silvia (2016): *El col·leccionisme i l'estudi dels teixits i la indumentària a Catalunya. Segles XVIII-XX*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

de vellut estampat i amb el tema de la Dolorosa. Fa quatre anys, moment en què es va dur a terme la laboriosa tasca de repàs de tot l'inventari d'objectes del museu peça per peça, ens vam adonar de la rellevància d'este vellut. Tot i que el seu estat de conservació era deficient, encara era suficientment bo per a poder apreciar-ne la tècnica –tipus *ikat*[2] amb el dibuix realitzat per ordit– i deixar entreveure una inscripció que ens va cridar l'atenció des del primer moment.

A partir de l'observació de la peça, se'n va fer l'estudi, que es va complementar amb documentació bibliogràfica. Quant a la iconografia representada, constatem que es tractava de la Mare de Déu dels Dolors, asseguda, amb Crist jacent davant i dos àngels als peus. La verge, coronada, entronitzada i rodejada per una cúpula que descansa sobre uns arcs i les seues columnes, vist un mantell fosc amb les estreles marianes. De la creu de darrere cau el drap del davallament. Tota l'escena està emmarcada per una sanefa amb elements vegetals, florals i roleus. En la part superior s'ha representat el monograma de Maria (MA) coronat, i en la inferior, el cor amb els set punyals que representen els set dolors. (Fig. 2)

Fora del marc que enquadra l'obra s'aprecien les restes d'una inscripció pintada sobre el vellut per desgràcia, massa desgastada actualment per a poder desxifrar-la sencera. Però gràcies a la publicació del *Catàleg de l'exposició de teixits espanyols anteriors a la introducció del Jacquard*, que es va publicar en 1917 arran de l'exposició que tingué lloc a Madrid, trobem la imatge de la peça (en blanc i negre) i la transcripció del text, que a principis de segle encara es podia percebre prou bé.[3] El teixit es presentava com a «Vellut estampat en colors representant la Mare de Déu de les Angoixes», amb la firma de l'autor, la localitat i la data. I en una descripció més detallada es transcrivia el text: «ANTONIO DE ARIAS YMBENTOR DE ESTA ÚNICA FABRICA EN EUROPA. HECHA EN VALEª Aº 1740». En el catàleg es dóna a conéixer que, en el moment de l'exposició, la peça era propietat d'Eduardo de Laiglesia. Es pot afegir que recentment, durant la seua restauració en el taller tèxtil de CulturArts, a València, on s'ha pogut estudiar la peça més de-

Fig. 2. Detall del vellut CDMT 2544. Fotografia © CDMT, Quico Ortega.

talladament, s'han trobat restes d'una altra inscripció davall de la Mare de Déu que confirmarien que es tracta de «¿la Nostra? Mare de Déu de les Angoixes»[4]. (Figs. 3 i 4)

De moment, desconeixem el recorregut de la peça entre 1740 i 1917, i quin camí va seguir per a arribar a la col·lecció Abadal, o inclús per a qui es va fer. Però el fet més rellevant és que va eixir de l'anonimat, i a més es va confirmar que es tracta d'una

(2) Tècnica de tintura per lligament o reserva. Els fils –generalment ordit– es lliguen per grups segons el dibuix desitjat abans de ser tenyits. Les zones lligades queden protegides del color.

(3) Artiñano, Pedro Mg. de (1917): *Catálogo de la exposición de tejidos españoles anteriores a la introducción del Jacquard*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte. Làmina LII i número de catàleg 382.

(4) Informació aportada per les restauradores de tèxtils de l'IVCR+I.

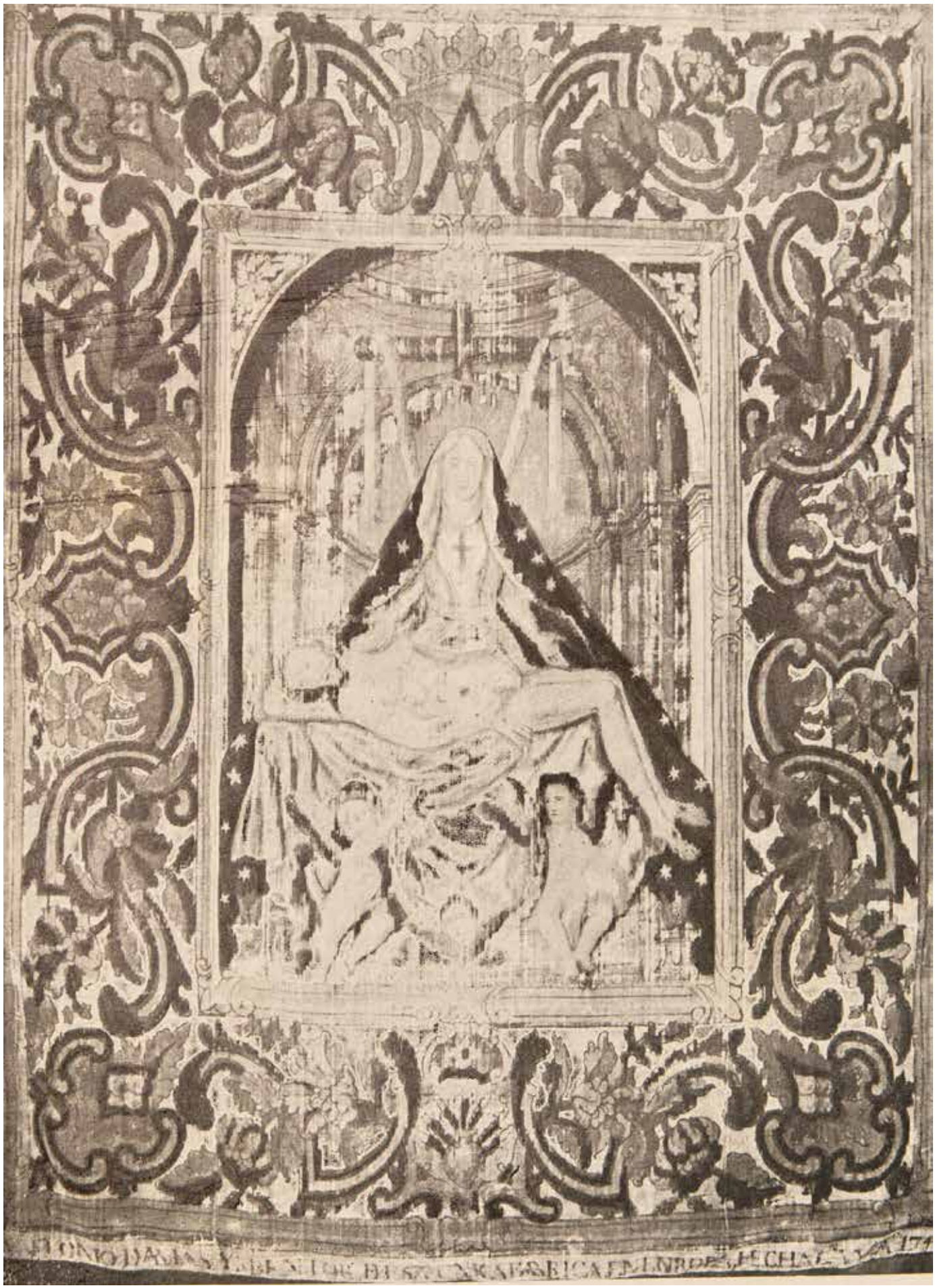


Fig. 3. (Esquerra) Imatge del vellut en el *Catálogo de la exposición de tejidos españoles anteriores a la introducción del Jacquard*. Sociedad Española de Amigos del Arte. Madrid, 1917.

Fig. 4. (Damunt) Detall de la inscripció. *Catálogo de la exposición de tejidos españoles anteriores a la introducción del Jacquard*. Sociedad Española de Amigos del Arte. Madrid, 1917. «ANTONIO DE ARIAS YMBENTOR DE ESTA UNICA FABRICA EN EUROPA. HECHA EN VALEª Aº 1740».

obra d'art única i excepcional. Tant la temàtica com la tècnica amb què està elaborada ens fa pensar que va ser una peça teixida per encàrrec, o bé una ofrena del teixidor mateix, que aprofitava l'ocasió per a deixar testimoni de la seua mestria.

Sobre l'autor: Antonio de Arias

Natural de Granada, Antonio de Arias es va establir a València com a mercader de sedes i fabricant «de l'art de teixir galons de plata i oro, *contas* llavorades i altres gèneres».[5] Però Arias no es va limitar a teixir els teixits que ja produïen altres fabricants. L'any 1733 va demanar ajuda davant de la Junta General de Comerç de València i es presentava com l'introductor del mètode de fabricar peces de pelfa,[6] com ara «tapissos, domassos, cobertors, faldetes, i altres peces de la mateixa sort, i amb més mirament que les que s'executen a Messina, i el Regne de Sicília».[7] El reconeixement li va arribar prompte, quan l'any següent el rei li va concedir alguns privilegis, ja que els «intel·ligents en tintura i els estudiosos de l'art» valoraren en els seus teixits «l'habilitat de compassar les sedes, mesclar-les, distribuir-les i preparar-les per a traure dibuixos perfectes i ben matisats de colors».[8] Les exempcions i gràcies que li van concedir eren per dotze anys, i l'obligaven a fer treballar dotze telers de les anomenades maniobres de pelfa i a ensenyar la tècnica a sis persones en sis anys. A canvi, obtenia el privilegi de l'exclusivitat de fabricació d'estes robes durant sis anys, podia comprar cent lliures de seda i cent cinquanta de cotó per a cada teler i any lliures de drets reials, i podia vendre els gèneres a les Índies sense pagar drets pel trànsit fins a Cadis, o a Madrid entre altres, gràcies al fet de facilitar-li exempcions d'impostos i venda a altres territoris de domini reial. En els teixits que venguera havia de posar l'escut de les armes reials amb la inscripció «Reial Fàbrica de Robes i Pelfes, com les de Messina, de València»[9] a més d'incloure «al final de les peces i els teixits el nom i la marca que explique la seua fabrica».[10]

(5) Larruga, Eugenio (1788): *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*. vol. II, *De las fábricas de seda, lana, lino, cáñamo, algodón y esparto de la provincia de Madrid*. Madrid, pp. 54-55. Reial Cèdula de 23 de febrer del 1734. Larruga descriu que tenia 12 telers de galons i cintes, 8 de robes de seda de tir, 4 de seda *de llano* (es referix a telers sense tir), i 6 que feien tapissos, cobertor, tapets i altres peces de pelfa similars a les de Messina; i Rodríguez García, Santiago (1959): *El arte de las sedas valencianas en el siglo XVIII*. València: Institució Alfons el Magnànim. Diputació de València. Descriu el mateix text que Larruga basant-se directament en els documents de l'Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda de València.

(6) Nom del teixit que té pèl, per una o ambdós cares. Denominació comuna del vellut, però generalment de pèl més llarg. A Mallorca és conegut des de principis del segle XVII en seda o cotó.

(7) Larruga, E., 1788, *op. cit.*, p. 55.

(8) Larruga, E., 1788, *op. cit.*, p. 56.

(9) Larruga, E., 1788, *op. cit.*, p. 59-60.

(10) Larruga, E., 1788, *op. cit.*, p. 61.

Fig. 5. Detall del vellut CDMT 2544. Fotografia © CDMT, Quico Ortega.

Fig. 6. Revers, detall del vellut CDMT 2544. Fotografia ©Sílvia Carbonell.

Crida l'atenció que en el text del privilegi de 1734 s'insistisca contínuament en el fet que les pelfes d'Arias eren semblants a les de Messina, o inclús millors, i que se'n destaque «l'exquisida i permanent fàbrica, de l'Art de la qual és l'inventor i primer artífex que es reconeix; i la seua fàbrica, l'única que hi ha a Espanya, i a Europa, a excepció de la referida de Messina».[11] No obstant això, en el mateix document Larruga s'encarrega de desmentir que fóra la primera i única fàbrica de pelfes: en 1729 Joseph Marineli (d'origen sicilià) les fabricava a Madrid. Marineli mateix, en 1731, va demanar que «se li concediren alguns auxilis» per a instal·lar quatre telers més, però no se li va atorgar el privilegi, així que al final va haver de tancar la fàbrica[12].

En anys posteriors, Antonio de Arias va obtindre més privilegis i en va sol·licitar pròrrogues,[13] sempre en la línia d'aconseguir alliberar-se de pagar drets reials. I és que ja l'any 1734 es feia menció de la poca remuneració que obtenia Arias de la venda d'estos teixits, tècnicament complexos, que li requerien moltes hores de treball.[14] A pesar de l'assortiment de teixits i tapisseries que produïa, la bona qualitat i «l'aprenentatge de molts espanyols que en pocs anys va aconseguir amb esta fàbrica»,[15] els beneficis no van ser suficients per a sostindre la manufactura. Arias no va poder afrontar els gastos i les bestretes que eren imprescindibles per a disposar d'un

(11) *Privilegio de Antonio de Arias, galonero, vecino de Valencia e imitador de las sedas de Mesina*. 15 març 1734. Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda de València. Doc. 29-b. Publicat en Larruga, E., 1788, *op. cit.*, pp. 55-56; i Rodríguez García, S., 1956, *op. cit*.

(12) Larruga, E., 1788, *op. cit.*, pp. 55-56.

(13) Larruga, E., 1788, *op. cit.*, p. 66. Comenta que li prorrogaren les franquícies concedides per les reials cèdules el 9 de juliol del 1750, el 21 de juliol del 1755 i el 30 de juliol del 1760. P. Molas, que no coincidix amb les dates de Larruga, afig que Arias va ser un dels més beneficiats dels privilegis reials (1734, 1737, 1740, 1747, 1756, 1758) i que va demanar el títol honorari de «Director General de les Fàbriques de Seda de tota Espanya». Molas Ribalta, Pere (1974): «València i la Junta de Comerç», *Estudis. Revista d'història moderna*, 3, pp. 55-112.

(14) Per a un vellut com el 2544 es podien teixir al voltant de 15 cm al dia, però a més en este cas s'hauria de calcular el tint del fil d'ordit i el muntatge en el teler, procediment més laboriós que el de teixir.

(15) Larruga, E., 1788, *op. cit.*, p. 66.

nou establiment. Es va estimar que era necessari tindre mil pesos, «i com que no hi havia d'on traure'ls, no va poder prosperar esta manufactura»[16]. Després d'uns quants entropessons, l'any 1756 Antonio de Arias va presentar suspensió de pagaments,[17] i a partir d'este moment no se sap res més d'ell. El vellut 2544 és, de moment, l'únic testimoni presencial de la seua producció. En el primer privilegi consta que tenia un fill anomenat Joseph, que havia de ser l'hereu de les gràcies en el cas que ell morira. I en documents posteriors es menciona Antonio Pascual de Arias entre els vint-i-dos principals compradors de seda de l'any 1796. Desconeixem si este era fill seu o tenien algun grau de parentiu.

El seu nom ja no figura en la relació de comerciants fabricants en gros de teixits de seda de 1805[18]. En resum, de tota esta documentació es desprén que allò que més destaca és l'especialitat que va introduir Antonio de Arias a la Península: la de les pelfes semblants a les de Messina (Sicília), i que eren úniques a Europa. Encara que Larruga argumenta que hi hagué un teixidor de pelfes semblants, este va desaparéixer, i Arias va ser l'únic en el seu moment i probablement l'últim, ja que no es coneixen teixits semblants posteriorment. La dificultat tècnica requerida i la poca remuneració obtinguda podria haver sigut un impediment per a altres fabricants.

Sobre la tècnica: les pelfes de Messina

Es coneixen per pelfes els teixits amb pèl, com podrien ser els velluts. Però fins al moment desconeixíem les «pelfes semblants a les de Messina»; per tant, d'inici, tampoc coneixíem la tècnica que s'hi emprava per al disseny. Roberta Orsi, historiadora del teixit a Itàlia i especialista en velluts, que, segons diu, desconeix el terme *pelfa*, ens assegura que a Messina es feien molt pocs velluts, i menys encara tenyits per ordit, ja que la seua especialitat en esta època, i en general a Sicília, eren els brocats. Segons ella, en la legislació del 1735 es parla només de velluts llisos, i treballats en la del 1699. A Orsi, el vellut d'Antonio de Arias li pareix una peça interessantísima, que sens dubte val la pena estudiar. Si a Sicília actualment es desconeixen estes peces, ¿podria ser que hi haguera una manufactura a Messina treballant només per al Regne d'Espanya? De moment, no s'ha trobat cap document o testimoni sobre això, però queda clar en els privilegis reials que hi havia almenys una manufactura de pelfes com les que va treballar Arias.

Tornant al catàleg de l'exposició del 1917, en la làmina següent a la del vellut 2544 hi ha un detall d'una «Pelfa de colors del segle XVIII»,[19] de la qual només s'observa un cantó, però amb una decoració floral semblant a la del vellut 2544. El catàleg continua amb una «Pelfa llisa de dos colors»,[20] també valenciana i del segle XVIII. Les tres peces estaven llavors en mans de propietaris acomodats o de l'aristocràcia –com la duquessa de Parcent, originària d'Alacant–; per tant, constatem que eren peces preades. Seria molt factible que estes pelfes també foren obra d'Arias, tenint en compte que durant uns anys només ell va tindre el privilegi. (Figs. 5 i 6)

Investigant com hauria de ser un teixit d'estes característiques, vam localitzar una publicació que ens aclaria molts detalls, entre altres, com s'havia de muntar el teler de «Pelfes, a similitud de les que es treballen a Messina».[21] Dins de la complexitat tècnica que comporta executar un teixit de pèl, menciona que la pelfa era treballada en lligament ras. Tal com s'explica, tècnicament es faria com el vellut –amb un ordit per al pèl–, passant les varetes de ferro i tallant el pèl del bucle. Però afig un detall important que ens podria ajudar a aclarir la tècnica decorativa del vellut 2544: «I perquè este gènere plasme en la pelfa la varietat de colors, personatges i matisos, cal pintar una *lavor*, que demostre els colors i matisos que vullguen traure. I després de ser pintada, s'ha d'ordir el pèl d'esta pelfa, tot blanc, traient-lo de l'ordidor, amb porcions separades, segons corresponga al pintat de la *lavor*, i guiant-se per ella mateixa per a disposar els colors en proporció, de curta o llarga, segons com

(16) Larruga, E., 1788, *op. cit.*, p. 67.
(17) Informació facilitada per Ricardo Franch Benavent.
(18) Franch Benavent, Ricardo (1990): «La comercialización de la seda valenciana a finales del Antiguo Régimen: el "contraste" de la ciudad de Valencia», *Revista de Historia Económica. Anales de la Universidad de Alicante*, 8 (02), pp. 271-304. Franch aporta informació d'un tal Antonio P. Arias, mestre galoner, de la segona mitat del segle XVIII.
(19) Artiñano, P. 1917, *op. cit.*, núm. cat. 382, lámina LIII, p. 51. Fabricació valenciana del segon terç del segle XVIII.
(20) Artiñano, P., 1917, *op. cit.*, núm. cat. 383, p. 51. Fabricació valenciana del segle XVIII.
(21) *Libro de fábricas de seda*. Sense autor ni data. Biblioteca CDMT, núm. 677.37LIB. Procedent de la biblioteca Soler i Vilabella, Barcelona, p. 41.

volgueren que isca la dita pelfa».[22] Per tant, estaríem parlant d'un ordit pintat. Este interessant document dóna testimoni, per primera vegada a Espanya, de la delicada i laboriosa tècnica aplicada en el vellut, ja fóra l'ordit de pèl pintat o tenyit per reserva com la dels *ikats*. Per a esta labor era indispensable tindre en compte la reducció de les proporcions. Per tant, calia calcular el coeficient de deformació entre ordit i trama, i això podia requerir entre quatre i set vegades més llargària d'ordit de pèl (cal tindre en compte que per cada cinc o set metres de llarg de fil d'ordit s'obté un metre de vellut fabricat).

Posteriorment a Arias, Larruga documenta el treball de Joseph Caño,[23] que cap a l'any 1777 estava especialitzat en pelfes llargues (de pèl llarg) a Madrid i que «va mostrar que sabia fabricar amb la mateixa perfecció que les que vénen de França». Llavors ja hi havia a Espanya diversos fabricants d'estes teles, especialment a València i Sevilla, però Larruga assegura que eren de menor qualitat que les de Caño. Per primera vegada es parla de França, tot i que menciona només les pelfes i no el tipus de decoració. Entenem que no eren semblants a les de Messina.

Sicília-Mallorca-València: l'intercanvi de productes i tècniques

La tècnica del tenyit per reserva dels *ikats* era coneguda a Mallorca, on havia arribat probablement via Itàlia,[24] almenys des del segle XVI (a pesar que les restes més antigues de seda trobades daten de finals del segle XVII). La situació estratègica de Mallorca, encreuament de rutes comercials en ple Mediterrani, va ser idònia perquè s'hi expandira l'art de la seda i dels teixits *ikatés*, que en l'illa es van denominar *flàmules* o *llengos* per l'efecte de llengües que provoca la irregularitat de l'ordit tenyit. Generalment, la decoració dels *ikats* mallorquins és prou senzilla, geomètrica i en pocs colors, amb un sol ordit i una sola trama, i en lligament tafetà o sarja, i menys freqüent en ras. Es tenyien en seda i, per a donar consistència al teixit i al mateix temps abaratir el cost, la trama podia ser de cànem, lli o cotó, com les que es continuen produint en l'actualitat.

Coincidix alhora que a Mallorca s'importaven[25] i es teixien *catalufes*, emprades[26] per a la decoració de les cases i definides com a teixits apelfats, velluts de seda amb lli i cotó, en els quals a vegades s'incorporaven dibuixos i colors diferents. Podrien ser uns teixits molt semblants a les pelfes, ja que des del segle XVII la producció de sedes i velluts va començar a treballar-se de manera organitzada, i es van establir en l'illa teixidors italians i francesos.

Però la situació geogràfica de València oberta al Mediterrani, mirant cap a Mallorca abans d'arribar a Itàlia, va contribuir també a fer que els teixidors italians –especialment els genovesos–[27] s'instal·laren en esta ciutat. A través dels intercanvis comercials via Itàlia i Mallorca, van arribar al llevant peninsular les tècniques que permeteren promocionar varietats de vellut per a indumentària, complements i teixits per a la llar i la litúrgia. Així, la sederia valenciana va viure el seu període d'esplendor des de mitjan segle XVII fins a finals del segle XVIII, concretament a València capital, on es concentrava l'activitat manufacturera i on es van produir les peces de més qualitat.

La producció sedera havia entrat segles arrere en la Península de la mà dels musulmans durant l'expansió de l'islam, i es va ubicar principalment al sud, com ara el Regne de Granada i Almeria. Inclús després de la Reconquista, l'art de la sederia, que ja estava fortament arrelat, va continuar i es va difondre per altres zones geogràfiques, com la murciana o la valenciana, que des del segle XIV van augmentar notablement la seua producció.

(22) *Libro de fábricas de seda*, *op. cit.*, p. 43.
(23) Larruga, E., 1788, *op. cit.*, p. 68.
(24) A Itàlia sí que consten teixits d'este estil al Piamont, Llombardia i Florència, entre altres, que s'exportaren cap a França i Mallorca. No documentat, de moment, a Sicília.
(25) Bibiloni, Andreu (1995): *Tráfico y consumo textil en la Mallorca del siglo XVII*. Palma de Mallorca: Butlletí Societat Arqueològica Luliana, 51, pp. 157-164. En els anys 1715-1716, s'importaven *catalufes* de seda i cotó.
(26) VV. AA. (2009): *Flàmules. Teles de llengües a Mallorca*. Palma de Mallorca: IDI. Institut d'Innovació Empresarial de les Illes Balears. Les *catalufes* eren teixits apelfats, per a catifes i tapissos, típicament mallorquines.
(27) Documentats almenys des del segle XIV.

Fig. 7. Detall del vellut CDMT 2544. Fotografia ©CDMT, Quico Ortega.

A València, l'any 1479 es va crear l'organització gremial l'Art dels Velluters per a controlar les normatives de les manufactures sederes. Després d'uns anys d'expansió, va arribar un període de decadència, però en el segle XVII es posà de manifest la recuperació quan l'any 1686 l'antic Gremi del Velluters obtingué el privilegi d'adquirir el prestigiós nom de Col·legi d'Art Major de la Seda. La corporació artesanal quedava llavors sotmesa a les estrictes normatives tècniques i organitzatives del Col·legi.

Indubtablement, el suport de la monarquia al Col·legi i la política mercantilista adoptada per Felip V van afavorir el control del tràfic marítim en la capital valenciana i van consagrar l'hegemonia de les fàbriques tèxtils de la ciutat. En la segona mitat de segle XVIII la producció sedera comptava amb una quantitat considerable de telers, entre 3500 i 3800 només a València,[28] la majoria teixien peces d'alta qualitat, com les d'Antonio de Arias, per a reduir les importacions estrangeres de productes semblants provinents de França i d'Itàlia.

Però només els artesans i comerciants més rics tenien els recursos suficients per a proveir-se degudament de la seda necessària i comercialitzar els seus productes,[29] ja fóra en el mercat nacional o en el colonial. I Arias no va aconseguir, com hem vist més amunt, els recursos esmentats.

Amb l'experiència dels anys, d'uns teixits simples es va passar progressivament a una major complexitat tècnica que permetia teixir velluts de diferents altures, brocats i altres teixits de gran qualitat. Per tant, a València s'estaven donant tots els factors perquè s'elaborara una peça tècnicament tan complexa com el vellut 2544. Així i tot, a causa de les deficiències estructurals i la falta de modernització, durant l'última dècada del segle XVIII la indústria sedera valenciana va entrar en decadència, i això va provocar el tancament d'unes quantes fàbriques, com ara la d'Antonio de Arias. (Fig. 7)

Una puntualització final: el *xiné* a França

El terme *xiné*, pres directament del francés, s'utilitza per a designar els teixits originàriament provinents de la Xina, la tècnica del qual consistia en la tintura prèvia dels fils destinats a l'ordit o a pintar-lo quan ja estava preparat. El terme *xiné à la branche*[30] és una creació francesa del segle XVIII, inspirada en els teixits orientals, però també en les teles de llengües mallorquines o en els draps italians anomenats *alla cinese*.[31] Este tipus de decoració començà a posar-se de moda a Lió cap al 1732, i esdevingué la seua especialitat durant l'últim quart del segle XVIII, en què es teixia majoritàriament en tafetà de seda. D'esta època destaquen especialment els velluts *chinés* executats per Camille Pernon entre 1785-1805 en diferents comandes reials.[32] En Patrimoni Nacional, a Madrid, encara es conserven els velluts *chinés* que Pernon va fer el 1788 per a la Caseta del Príncep de El Pardo, amb una amplària de peça de 54 cm.

Que a finals del segle XVIII la corona espanyola encarregara a Pernon estos velluts significa, probablement, que no hi havia ningú en el país que els fabricara o, com a mínim, igualara. Creiem, doncs, que Arias no tingué continuadors. Pocs anys més tard, quan cap al 1820 va aparéixer la impressió (estampació) de l'ordit, els teixits *chinés* van desaparéixer per raons estrictament econòmiques.

A finals del segle XVIII aparegué a França el vellut anomenat *velours Grégoire*, que la historiografia s'ha encarregat d'atribuir-ne la creació a Gaspar Grégoire (1751-1846). Es tracta d'una sèrie de velluts de gran perfecció tècnica que imitaven la pintura, per això s'anomenaven també *velours d'art*. Pel que fa al seu procediment, és poc conegut perquè l'autor mateix es va encarregar de cremar tots els seus papers pocs dies abans de la seua mort, però se n'ha fet alguna interpretació. Grégoire –gran coneixedor de les proporcions de deformació de l'ordit

(28) Franch Benavent, Ricardo (2008): «La diversidad de los modelos de crecimiento: el contraste entre la evolución económica y el marco social de Cataluña y Valencia en el siglo XVIII», *Pedralbes. Revista d'història moderna,* 28 (1), pp. 303-336.

(29) Franch Benavent, Ricardo (1989): *La real sociedad económica de amigos del país y el fomento de la industria valenciana de la seda en el siglo XVIII*. València: Universitat de València, pp. 108-111.

(30) Els mestres *chineurs* lionesos formaven part de la Corporació dels Tintorers, fet que confirma que era un art molt pròxim al tint.

(31) A França es coneixia des del segle XVI, gràcies a les importacions italianes, i posteriorment als *llengos* mallorquins. Sí que podem considerar el terme *xiné* com a introduït en el segle XVIII.

(32) Per a França, Rússia i Espanya. VV.AA (1988): *Soieries de Lyon. Commandes Royales au XVIIIe siècle (1730-1800)*. Lió: Musée des Tissus et des Arts Décoratifs.

i de l'aplicació del tint–, va treballar el vellut pintant en l'ordit el dibuix a reproduir, tècnica que podria ser la mateixa que va usar Antonio de Arias uns quants anys abans,[33] segons indica el *Llibre de fàbriques de seda*, amb la qual cosa el francés no devia ser el creador d'esta tècnica, sinó el que la va perfeccionar.

Apunt final

Encara queden algunes preguntes sense resposta sobre este vellut. Per a conéixer el desenllaç, cal continuar investigant sobre la tècnica dels teixits tintats o pintats per ordit, i concretament de les pelfes semblants a les de Messina i la seua producció a la Península. Va ser Antonio de Arias el primer i l'únic en tota Espanya? Hem vist que tant la tècnica dels teixits de pèl com la del tenyit de l'ordit ja eren conegudes, però és molt possible que Arias no fóra l'únic que treballara conjuntament el vellut i el *chiné*, tècnica d'una gran dificultat de realització que, com hem comprovat, li va donar resultats excel·lents però un final fallit.[34]

Reprenent el fil de la tipologia de peça que podria tindre el vellut 2544, creiem que caldria situar-la com un encàrrec d'alguna confraria o església de Granada, o també com un present del teixidor. Com hem comentat, Antonio de Arias era natural de Granada, ciutat de la qual la Mare de Déu de les Angoixes és la patrona, on té una basílica dedicada, a més de ser venerada també en la catedral. La devoció a esta Mare de Déu data del segle XVI, i va ser a principis del XVII que se li va afegir la figura del Crist jacent i la iconografia que l'acompanya en l'actualitat. És molt probable que Antonio de Arias coneguera directament la basílica granadina o, almenys, els gravats que circulaven en l'època[35], amb els quals té un gran paral·lelisme.[36]

Després de tota la documentació obtinguda en la investigació, podem afirmar que el fet que no coneguem cap altre vellut amb la decoració obtinguda per l'ordit –tenyit o pintat– elaborat a Espanya, i la constància que aquells que es van teixir posteriorment a França foren obres d'art o es van executar per a decorar residències imperials, fa del vellut valencià, teixit per Antonio de Arias, una obra d'art única.

La seua consulta virtual es pot fer a través de la textilteca del CDMT: http://imatex.cdmt.cat.

(33) Algoud, Henri (1908): *Gaspard Grégoire et ses velours d'art*. París: Société Française d'Imprimerie et de Librairie.

(34) Abans de la finalització de l'edició d'este catalèg, Josep Manuel Sabater em féu arribar un document fins ara desconegut –que cita ell mateix en esta publicació– del Col·legi de l'Art Major de la Seda, que deixa en evidència l'exclusivitat d'este teixidor, però no es pot negar la mestria de l'obra.

(35) L'any 2012 es féu una exposició de gravats dels segles XVII al XIX, en la Casa Museo de los Tiros de Granada, dedicats a la Mare de Déu de les Angoixes, provinents de diferents col·leccions de Granada. Es recalcava el paper dels gravats en la difusió de devocions a Granada, especialment en la imatge que ens ocupa, i el fervor popular que arribaren a tindre al llarg del segle XVIII.

(36) Carbonell Basté, Silvia (2013): «El vellut 2544: el retrobament d'una història», *Terme. Centre d'Estudis Històrics de Terrassa*, 28. En la pàgina 38 es publica un gravat que podria haver sigut la inspiració d'Antonio de Arias en el dibuix del vellut.

La taulelleria valenciana a través dels repertoris d'ornamentació floral

Dels estereotips de la producció de sèrie a la pintura ceràmica d'autor

Vicent GUEROLA BLAY
Universitat Politècnica de València - vguerola@crbc.upv.es

Ignasi GIRONÉS SARRIÓ
Universitat Politècnica de València - igirones@irp.upv.es

La prolífica producció del taulellet de la segona mitat del segle XVIII, coincidint amb el període rococó, marcarà un punt àlgid en l'elaboració de dissenys i fórmules de producció amb obres d'extraordinària qualitat tècnica i artística. Al final d'esta centúria i els primers decennis del XIX, convergint amb el neoclassicisme, els productes del taulellet valencià experimentaran un altre gran moment d'expansió i de fructífera qualitat que es vincularà amb la creació de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles.

La introducció de repertoris d'ornamentació floral en la producció de la taulelleria valenciana no té una cronologia determinada, pràcticament perquè des dels seus inicis fins a l'actualitat este element ha romàs com a ingredient estètic fonamental. No trobarem en la manufactura taulellera exemples d'utilització de dissenys florals amb signes de retòrica visual o codis emblemàtics o simbòlics; la inclusió d'estos components botànics no perseguix, generalment, un altre fi que el merament decoratiu. En qualsevol cas, l'adaptació de mostraris de temàtica floral experimentaran amb el pas del temps i la successió d'estils artístics diverses fòrmules i estereotips plàstics, des de les formes sinòptiques del període gòtic, les pautes esquemàtiques del barroc, les invencions i les fantasies del rococó, passant pel pictoricisme del neoclàssic o l'extraordinari naturalisme de l'últim terç del segle XIX.

L'evolució i el progrés en el coneixement de les tècniques artístiques ceràmiques donarà lloc, no sols a l'ampliació de la paleta cromàtica, sinó també a la millora en els processos de manufactura, a l'optimització de la producció i, no cal dir, a la qualitat en els mètodes de cocció dins dels forns. El fet que algunes fàbriques estampen amb inscripcions l'origen dels seus productes, així com la incorporació, a finals del XVIII, de firmes de pintors, denoten la inclusió de la taulelleria valenciana en el rang d'obres d'autor, així com de reconeixement i prestigi dels obradors més enllà dels marges de la geografia valenciana.

D'entrada, es pot assenyalar que l'aparició de l'ornamentació floral es troba lògicament definida pel desenrotllament del període artístic en què es manifesta, de tal manera que difícilment trobarem transgressions estètiques o innovacions que suposen un trencament de les directrius plàstiques de cada moment. A això cal afegir que, en el cas de la taulelleria, majorment trobarem exemples d'inspiració retardataris, o el que és el mateix, les fonts gràfiques utilitzades com a repertoris d'inspiració o còpia caminaran sempre per davant de la producció. Esta situació acabarà produint obres, en molts casos, d'un clar anacronisme estètic. Evidentment, no va ser sempre així, i en alguns exemples les produccions de la taulelleria es trobaran, a través de dissenys d'autors reconeguts, entre els productes de major capacitat d'innovació i modernitat del moment. Només cal citar Lluís Domingo, director de la classe d'Escultura de l'Acadèmia de Belles de Sant Carles [València, 1718-1767][1], que apareix registrat com a dibuixant del gran sòcol de sant Domènec d'Oriola, conjunt eixit de la fàbrica de Vicente Navarro

(1) Albert Berenguer, Isidro (1945): «Zócalos de azulejería en Orihuela», *Archivo Español de Arte*, LXXIII, pp. 46-50; Pérez Guillén, Inocencio Vicente (1990): «Stefano della Bella y la pintura cerámica tardobarroca valenciana», *Ars Longa*, 1, pp. 99-111; Sánchez Portas, Javier (2003): *El Patriarca Loazes y el Colegio de Santo Domingo de Oriola*. Orihuela: Caja Rural de Orihuela.

de la ciutat de València, així com la variada i prolífica producció de Joan Bru (València, 1773-?) o la de Josep Sanchís (València, 1772-actiu en 1835) en el període neoclàssic, estos dos últims vinculats a les reials fàbriques de taulellets, o el pictoricisme tardodecimonònic de Francesc Dasí (València, 1833-1892) en tantes altres fàbriques de València i Manises.

L'ornamentació floral no s'usa exclusivament en un període concret, sinó que, més aïna, apareix de manera constant en pràcticament tots els moviments artístics. Podem documentar exemples d'utilització de formes florals en la taulelleria gòtica, i alguns taulellets gaudien d'una extraordinària i prolífica representació. Només cal citar-ne com a prototip els taulellets denominats de la roseta amb l'antiga fórmula monocroma blava i amb la tècnica sota coberta.[2] (Fig. 1) El motiu principal és una esquemàtica flor amb una circumferència central, al voltant de la qual hi ha quatre pètals, i en un segon nivell altres tants en forma d'orellanes. Estos pètals solen mostrar un perfilat exterior i una zona interna tacada. El disseny es completa amb una orla que emmarca el perímetre matisada a través de línies obliqües. Esta fórmula que, com ja s'ha mencionat, va disfrutar d'una extraordinària difusió va ser reproduïda fins a la sacietat, de tal manera que es pot documentar en diferents exemples i amb variacions i permutacions al voltant del mateix esquema sinòptic floral.

Esta roseta en les seues diferents fórmules i disseny va compartir protagonisme amb altres estereotips de decoració floral i vegetal, sempre sota els dictats esquemàtics i estètics del moment. Així, en els repertoris d'ornamentació es poden distingir flors de lis, mandràgores, bitxos o decoracions estilitzades de falagueres, fulles de julivert, així com un ampli repertori de formes de caràcter botànic.

En la taulelleria gòtica del segle XV també es poden documentar altres exemples de productes més elaborats o exclusius i amb una extensa diversitat temática; així, a través de divises gremials, escuts aristocràtics, dinàstics, eclesiàstics, abacials, amb emblemes, armes, llegendes, signes i símbols es manifestava a través de la seua utilització com a paviment de l'exclusivitat distintiva dels encàrrecs fets pels respectius comitents. És evident

Fig. 1. Rosa estilitzada. Ceràmica blava de Manises, primer terç del segle XV. 11 × 11 cm. Col·lecció particular.

que l'aparició d'elements florals en la taulelleria d'este període vindrà determinada en alguns casos pels emblemes parlants dels cognoms, com els cards en els Cardona, l'arbocer per als Albors o Arbuixech, un ram per als Ram, l'olivera per als Oliver, o la farigola per als Frigola, només per citar-ne alguns exemples.

Amb el ressorgiment de la taulelleria en el període renaixentista a través de l'arribada a València d'obradors forans, s'incorporen repertoris d'ornamentació de caràcter més internacional. És el moment de la profusió ornamental de la fulla d'acant i dels *candelieri*, de la revisió dels formats del suport, així com del repertori cromàtic, principalment amb la incorporació del groc d'antimoni i el negre de manganés. En este espai de temps es fabricaran de manera prolífica exemples de taulelleria seriada, no sols per a ennoblir paviments, sinó també com a sòcols, contrapetges d'escala, etc. Es tracta d'un estil on la geometria marcarà una tendència general d'inspiració amb els taulellets

(2) González Martí, Manuel (1952): *Cerámica del Levante español. Siglos medievales*. Barcelona: Labor, pp. 410-420; Font i Gumá, Joseph (1905): *Rajolas valencianas y Catalanas*. Vilanova i la Geltrú: Imp. Oliva, p. 302; Sanchis Sivera, José (1926): «La cerámica valenciana, notas para su historia medieval», *Boletín de la Real Academia de Historia*, 88, pp. 638-661.

Fig. 2. Taulellet quadrat de quart. Finals del segle XVII principis del XVIII. 11,5 × 11,5 cm. Col·lecció particular.

denominats de *punta de clau* i *punta de diamant*, però també s'incorporen altres elements com els roleus, cartel·les i molinets. En qualsevol cas no va ser este un període especialment inclinat a l'ornamentació floral, probablement derivat per la inspiració i utilització de fonts gràfiques pròximes a la tratadística arquitectònica.[3]

Serà en el barroc que la implantació de repertoris d'ornamentació floral aconseguisca gradualment més protagonisme. En la immensa majoria dels casos, els dissenys seran autòctons i la seua inspiració respondrà a l'estètica del moment amb composicions bigarrades, mogudes, ondulants i entrellaçades. És el període en què, junt amb l'ornamentació floral, s'incorporen altres elements vegetals, com ara fruites, i tenen una especial particularitat les conegudes com *de la pometa*, o les magranes i xanglots de raïm. Exemples excepcionals d'este període són els sòcols de la capella de la comunió de Sant Joan de la Creu o el panell de Sant Jeroni en el Col·legi de l'Art Major de la Seda, datat l'any 1700, ambdós en la ciutat de València.[4]

La taulelleria seriada del moment està replena de models d'ornamentació amb la incorporació de flors com a motiu principal del disseny, com el volador, una espècie de molinet que a través de diferents versions es pot documentar en diversos formats: de peça única, de quart ornat o de trenta-sis taulellets en la fórmula més desenrotllada. També serà molt habitual la combinació de repertoris florals, amb cintes, filacteris, tiges vegetals i circells que s'enrosquen. Entre les tipologies florals destaquen per la seua difusió les clavellines, o les composicions a través de pètals polilobulats, així com veneres i copes.[5] (Fig. 2)

En el període rococó la taulelleria valenciana experimentarà una gran renovació de repertoris d'ornamentació amb un ampli protagonisme de l'element distintiu per antonomàsia del moment: la rocalla, que en nombrosos esquemes i desplegaments es convertirà en el símbol identificatiu de l'estil. La seua presència, dilatada en el temps, romandrà com a element associat a la taulelleria valenciana més enllà d'este període i la seua cronologia.[6]

La inclusió de l'ornamentació floral en este estil experimentarà una gran evolució amb dissenys de complicat desplegament on va tindre suficient importància la difusió de fonts gràfiques d'origen majoritàriament francés. És en este moment que s'establixen les denominades *chinoiseries*, o les *singeries*, però també és l'època de la inclusió en els repertoris d'una flora fantàstica com les flors de Calicut o els ramejats a l'*indienne*, la font d'inspiració dels quals beu, en molts casos, de repertoris també utilitzats i comuns en la indústria sedera del moment. Es conserven exemples de dissenys tèxtils realitzats

(3) Soler Ferrer, María Paz (1989): «Arts industrials i sumptuàries. La cerámica, El Renaixement», *Història de l'Art Valencià*, t. III. València: Consorci d'Editors Valencians, pp. 329-339; Soler Ferrer, M. P. i Pérez Camps, J. (1992): *Historia de la cerámica valenciana*. València: Vicent García Editores; Coll Conesa, Jaume (2009): *La cerámica valenciana (apuntes para una síntesis)*. València: AVEC Gremio.

(4) Bolinches Molina, Josefina (1989): «Manierismo, Barroco y Rococó. Artes industriales y suntuarias», *Història de l'Art Valencià*, t. IV. València: Consorci d'Editors Valencians, pp. 193-223.

(5) Pérez Guillén, Inocencio Vicente (1996): *Cerámica arquitectónica valenciana. Los azulejos de serie* (2 vol.). València: Consell Valencià de Cultura.

(6) Pérez Guillén, I. V., 1996, *op. cit*.

Fig. 3. Ramejat de sis amb *chinoiseries*. Cap al 1790. Taulellets de 21 × 21 cm. Col·lecció particular.

Fig. 4. José Burgos (1768-després del 1798) Model per a teixit. 1795. 54,3 × 37,8 cm. Col·lecció de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles.

per alumnes de l'Acadèmia de Belles Arts vinculables estilísticament amb la producció ceràmica seriada contemporània. Només cal citar el sentit i la fórmula del dibuix continu i infinit, definitori de les estampacions tèxtils que és també representatiu de la taulelleria de sèrie.[7] Un exemple pròxim de relació entre taulelleria i producció tèxtil es pot establir en un model de teixit realitzat per José Burgos (València, 1768-després del 1798) documentat l'any 1795 i conservat en la col·lecció de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles, que presenta una ornamentació amb ramejats de contorn sinuós, cintes i un personatge amb ombrel·la, disseny molt afí a alguns exemples de taulelleria de sèrie del moment. (Figs. 3 i 4)

(7) Aldana Fernández, Salvador (1997): «L'Escola de Flors i Ornaments i l'art de la seda a València», *Art de la Seda a la València del segle XVIII*. València: Fundació Bancaixa, pp. 62-79.; López Ferrada, María José (1997): «L'escola valenciana de flors y la botánica», *Art de la Seda a la València del segle XVIII*. València: Fundació Bancaixa, pp. 48-61.; Franch Benavent, Ricardo (1997): «La sedería valenciana en el segle XVIII», *Art de la Seda a la València del segle XVIII*. València: Fundació Bancaixa, pp. 8-29.

L'ornamentació floral del segle díhuit tindrà un extraordinari protagonisme en la taulelleria de sèrie amb dissenys de *quart ornat*, el format més habitual i difós consistent en quatre taulellets que conformen un dibuix complet; però també es realitzaran dibuixos més exclusius amb ramejats de *a sis*, i arriben a documentar-se inclús exemples de dissenys de deu i dotze. El repertori floral en esta etapa és immensament ric i extens. Flors com la peònia adquiriran un protagonisme especial, tenint en compte la configuració gràfica de les seues formes, junt amb gira-sols, roses, lliris, boles de neu, tulipes, campànules, margarides, ranuncles, flors fantàstiques, etc. Estes flors compositivament apareixen entrellaçades amb filets, tiges llenyoses, fulles de *saz* o fistons tèxtils, cintes formant llaços en una infinitat de repertoris i elements decoratius, com cistellets, pardals, plomes, que imprimiran un sentit ric, fantàstic i exòtic a les produccions de l'època.

En el cas de la taulelleria devocional, la presència d'elements florals associats a les imatges sacres estarà directament relacionat amb la iconografia pròpia del santoral, l'escena evangèlica o hagiogràfica. La figura de sant Josep amb la característica vara florida procedent dels evangelis apòcrifs; les assussenes, símbol de castedat en sant Antoni de Pàdua, o les garlandes de roses en santa Rosa de Lima seran casos on l'aparició de flors queda justificada. Però la relació de sants que mostren flors com a element iconogràfic distintiu és prou extens: santa Dorotea, santa Zita, santa Casilda, santa Rosa de Viterbo, sant Dídac d'Alcalá, etc.[8] Hi ha, en canvi, un ampli repertori d'emblemes dins de la lletania *lauretana* de la Mare de Déu que particularitzen la inclusió de roses, assussenes, lliris, palmes. Exemples extraordinaris d'una rica iconografia aplicada a espais marians són el sòcol del cambril de Ntra. Sra. de l'Oliverar a Alaquàs, i el de la Mare de Déu de la Consolació a Llutxent, ambdós eixits de les manufactures de la ciutat de València en l'últim terç del segle XVIII.[9]

Però on rebrà una especial consideració i importància l'ornamentació vegetal amb la inclusió de repertoris florals és en els marcs o les orles que contornegen el perímetre dels panells, bé es tracte en el seu vessant devocional o en el costumista. La variant de dissenys d'orles simètriques, asimètriques, amb rocalles, palmes, filets, acants, garlandes, fistons s'entrellaçaran amb flors, ramejats i fullaraca en una simbiosi de perfecta correspondència estètica. L'exclusivitat dels models ornamentals i l'adaptació del dibuix al format de l'especejament dels panells atorgaran a estes obres una gran rellevància i fama, i la seua comercialització s'estendrà, en molts casos, no sols als marges de la geografia valenciana, sinó dellà les nostres fronteres.

Tractarem d'exemplificar alguna d'estes qüestions a través d'obres on es puguen confrontar estos conceptes. Probablement, un dels panells devocionals d'estil rococó més interessants i bells, eixits de les manufactures valencianes i amb un extraordinari format acompanyat d'uns amplis recursos d'ornamentació en la seua orla, és el panell de la *Mare de Déu del Rosari amb sant Domènec i sant Antoni Abat*. (Fig. 5) L'obra podria datar-se al voltant del 1775, amb un especejament de 9 × 11 i 1/2 taulellets i amb un format de 193 × 247 cm. Actualment es conserva en una col·lecció particular i, pel seu estil, es podria adscriure a les produccions de la Fàbrica d'Antonio Fauré, en el carrer de mossén Femades de la ciutat de València.[10] L'orla ocupa un lloc destacat en el desplegament del panell, amb elements entrellaçats descrits sota un esquema de simetria lliure amb l'emblemàtica rocalla, a més d'entaulaments curvilinis, palmes i ramejats, fistons perforats, pitxers,

(8) Ferrando Roig, Juan (1950): *Iconografía de los santos*. Barcelona: Omega; Carmona Muelas, Juan (2003): *Iconografía de los santos*. Madrid: Akal.

(9) Els últims decennis del passat segle i els inicis del present han sigut especialment prolífics en la publicació de catàlegs i monografies sobre panells devocionals: Segura Martí, José María (1990): *Catálogo de los paneles cerámicos devocionales de l'Alcoià-el Comtat*. Alcoi: Instituto de Cultura Juan Gil Albert; Pérez Guillén, I. V.; Martínez gallego, F.; Meca, M. M.; Trescolí Serrano, V., i Valles Borrás, V. (1990): *Els panels devocionals a l'Alcúdia*. L'Alcúdia: Ajuntament de L'Alcudia; Pérez Guillén, Inocencio Vicente (1991): *La pintura cerámica valenciana del siglo XVIII*. València: Institució Alfons el Magnànim; Sendra Bañuls, Fernando (1995): *Plafons ceràmics i imatges devocionals a la Marina Alta (Alacant)*. Alacant: Instituto Alicantino de Cultura; Guerola Blay, Vicent (2002): *La pintura ceràmica a Carcaixent*. València: Universitat Politècnica de València; Olivares i Torres, Enric (2005): *La cerámica devocional urbana d'Algemesí*, Algemesí: Ajuntament d'Algemesí; Pérez Guillén, Inocencio Vicente (2006): *Pintura cerámica religiosa. Paneles de azulejos y placas. Fondos del Museo Nacional de Cerámica*. Madrid: Ministerio de Cultura; Cebrián i Molina, J. L., i Navarro Buenaventura, B. (2009): *Pintura ceràmica a Xàtiva*. Xàtiva: Ajuntament de Xàtiva.

(10) Pérez Guillén, I. V., 1991, *op. cit.*, pp. 55-56.

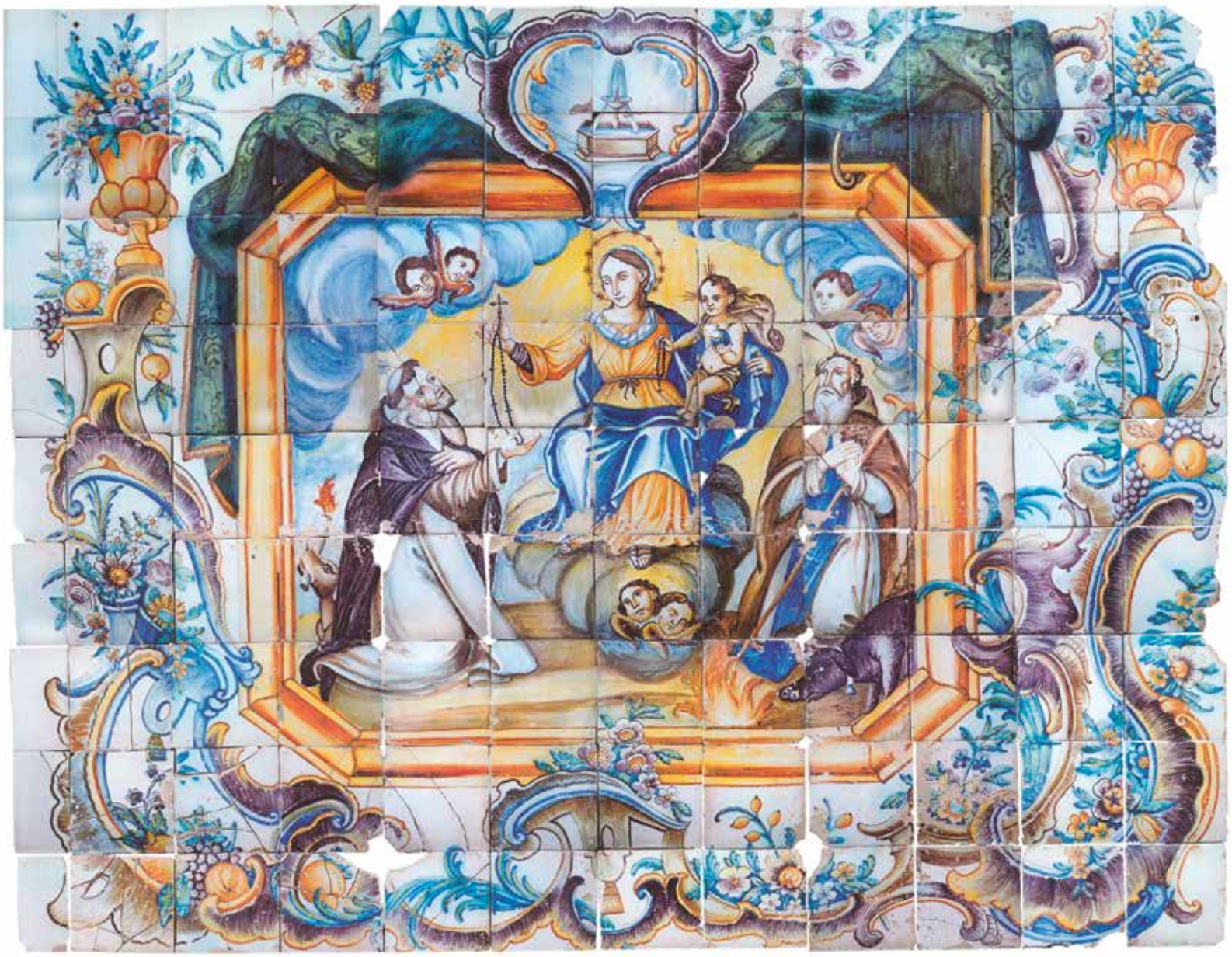


Fig. 5. *La Mare de Déu del Roser entre sant Domènec de Guzmán i sant Antoni Abat*. Cap al 1770-1780. 193,5 × 247,25 cm, 9 × 11 i ½ taulellets de 21,5 × 21,5 cm. Col·lecció particular.

garlandes de flors i fruits, tot un desplegament de recursos de riquesa ornamental posats al servici d'una orla de perfil sinuós i bigarrat.

En la part central del panell està representat de manera il·lusionista un gran quadro amb un marc de motlura en forma de taló o cim revers amb els vèrtexs aixamfranats. En la part superior, una gran cortina replegada a un costat i a l'altre continua manifestant el caràcter il·lusionista de la representació. Mestre en la part central superior del marc s'inscriu una rocalla en forma de cartel·la amb la representació simbòlica de la *Fons signatus*, presa de la lletania i que emblemàticament representa la Mare de Déu com a font segellada, en el centre de l'escena apareix la figura de la Mare de Déu asseguda sobre un cúmul de núvols, amb Jesús subjecte a la seua esquerra i entregant un rosari a sant Domènec de Guzmán, mentre que en la zona de la dreta se situa la figura de l'anacoreta sant Antoni Abat.

Fig. 6. *Cistella de flors*. Cap al 1780-1790.
172 × 172, 8 × 8 taulellets de 21,5 × 21,5 cm. Col·lecció particular.

Semblants paràmetres d'*horror vacui* es poden establir en el gran panell Cistella de flors de 9 × 9 taulellets i amb unes mesures de 193,5 × 193,5 cm, conservat igual que el cas anterior en una col·lecció particular. (Fig. 6) Es tracta de la part central d'un paviment del qual se'n desconeixen les mesures originals i que es podria documentar en l'últim terç del XVIII. Ateses les característiques del fragment conservat, es podria hipotetitzar amb una solera de considerable format. En este gran bodegó de flors es poden reconéixer una infinitat d'espècies i varietats florals. Es tracta d'un exemple pràcticament únic, fins a eixe moment, d'utilització d'un repertori floral naturalista com a base o emblema central d'una solera. El tractament de les formes i la disposició dels elements està solucionat com si es tractara d'un bodegó o naturalesa morta de flors. En eixe sentit, es podrien buscar les fonts del panell en la tradició de les pintures que sota estos mateixos paràmetres té lloc a Europa durant el barroc, i del qual, a València, va ser un destacat exemple Tomás Yepes (h. 1595-València, 1674),[11] això sí, amb una distància cronològica de més d'un segle.

Així, a la riquesa d'esta extraordinària solera, amb una perfecta individualització de varietats florals escampades de forma més o menys simétrica, formant una composició circular, cal afegir la delicadesa en el tractament de les formes, des del vigor i la profusió de la zona central del ram fins al procediment miniaturitzat dels extrems amb un fullatge subtil i sinuós. De la mateixa manera, la sàvia combinació de la paleta cromàtica denota un sentit harmònic en la disposició i l'elecció dels colors atorgats a les flors. Cal incidir en la gamma de verds d'òxid de coure que, a través de distintes saturacions i mescles amb groc d'antimoni i blau de cobalt, aconseguix una àmplia i variada paleta de color. No volem deixar d'assenyalar un aspecte que definix de manera molt precisa el sentit decoratiu i minuciós d'esta obra. Es tracta de l'aparició de xicotets caragols i palometes disposats cap als extrems dels ramejats amb una clara intenció anecdòtica i tractant d'aportar verisme i naturalisme a la representació.

Hi ha molts i molt variats exemples de la utilització de repertoris d'ornamentació floral en la taulelleria d'este període, i volem assenyalar per la seua exclusivitat uns panells que formen part del magnífic sòcol de l'ermita de la Consolació, a Llutxent. (Fig. 7 i 8) Es tracta de huit pitxers disposats sobre una estructura d'ornamentació a base de rocalles sobre les quals es representa el ramejat, i la representació s'adapta a l'espai i al format de l'especejament.[12]

Un altre exemple interessant d'utilització d'un tema floral són els dos *Pitxers* que flanquegen el panell de *sant Agustí, santa Clara i santa Teresa de Jesús* en la fatxada de la casa número 3, del carrer Major de Cocentaina. (Fig. 9) Es tracta de dos obres

(11) Pérez Sánchez, Alfonso E. (1996): *Naturalezas muertas y flores del Museo de Bellas Artes de Valencia*. València; Scheffler, Félix (1996): «Thomas Yepes en Valencia», *Archivo Español de Arte*, núm. LXIX, pp. 131-133.
(12) Roig Izquierdo, Alfons (1983): *L'ermita de la Mare de Déu de la Consolació de Llutxent*. València: Diputación Provincial de Valencia.

Fig. 7. *Mènsula amb gerra de flors*. Cap al 1770-1780.
126 × 63 cm, 6 × 3 taulellets de 21 × 21 cm.
Llutxent, sòcol de l'ermita de la Consolació.

Fig. 8. Ramejat de quatre. Cap al 1770-1780. Taulellets de 21,5 × 21,5 cm.
Llutxent, paviment de l'ermita de la Consolació.

Fig. 9. *Gerra de flors*. Cap al 1785-1795.
123 × 63, 6 x 3 taulellets de 21 × 21 cm.
Cocentaina. Façana de la casa núm. 3 del carrer Major.

Fig. 10. *Al·legoria de la música*. Primer terç del segle XIX. 184,5 × 123, 9 × 6 taulellets de 20,5 × 20,5 cm. Col·lecció de la Fundació La Fontana.

formant *pendant* amb un especejament de 6 × 3 taulellets i unes mesures de 123 × 61,5 cm. Estos panells documentats per Pérez Guillén entre 1785-1795 es troben molt pròxims als pitxers que també, de manera parell, acompanyen els encapçalaments xilogràfics dels fulls de gojos que tanta difusió tingueren en la València del segle XVIII.[13] Es tracta de la representació de pitxers en forma de copa gallonada disposats sobre un pedestal. El ramejat mostra un ampli repertori floral que vessa a manera de garlanda fins a pràcticament l'altiplà sobre la qual se situa la composició.

Com sol ser característic en la producció de la pintura ceràmica valenciana, en ambdós panells s'aprecia una certa incorrecció i ingenuïtat en el tractament perspectiu dels pedestals, principalment en la fuga, així com la falta de clarobscur en els sinuosos volums dels pitxers. En canvi, els ramejats estan resolts amb mestria i evoquen de forma pròxima la tradició de la pintura barroca amb naturaleses mortes de flors. (Fig. 10)

Haurem d'esperar a finals del segle XVIII per a trobar un canvi substancial en les fórmules de representació i aplicació de repertoris florals en taulelleria. No per més cert és menys sabut que la introducció de novetats en matèria d'arts sumptuàries sol produir-se a un ritme més pausat que en la resta de les conegudes com a «arts nobles». En el cas valencià, no degué passar desapercebuda la instauració de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles i, encara menys, la implantació en 1783 de l'Estudi de Flors i Ornaments, amb Benito Espinós Navarro (València, 1748-1818)[14] al capdavant d'esta ensenyança. La seua influència en el panorama valencià de les arts serà decisiu en els seus trenta-un anys al capdavant del magisteri que va influir de manera decisiva en diverses generacions artístiques.

Molt pròximes a estes ensenyances es troben algunes produccions de les reials fàbriques de taulellets de València i, més concretament, alguns dels seus productes extraordinàriament exclusius. Conservades en col·lecció particular es troben una col·lecció de plaques ceràmiques amb un format de 35 × 35 esmaltades amb fons en blau clar i representant temes d'ornitologia i naturaleses mortes de flors. Esta tècnica estannífera en cobalt molt diluït va ser utilitzada en casos esporàdics, i

(13) Pérez Guillén, I. V., 1991, *op. cit.*, pp. 490-491.

(14) Orellana, Marcos Antonio de (1967): *Biografía pictórica valentina*. València: Ajuntament de València, pp. 484-485.; Boix, Vicente (1877): *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*. València, p. 28.; Aldana Fernández, Salvador (1968): «Benito Espinós, pintor académico», *Archivo de Arte Valenciano*, núm. 39, pp. 29-40; Aldana Fernández, Salvador (1970): *Pintores valencianos de flores 1766-1866*. València: Institut Alfons el Magnànim.

es tracta d'una fórmula de pintar els fons que també s'usa en dibuix. El mateix Benito Espinós va practicar esta tècnica de tenyida blava en alguns dels seus dibuixos hui conservats en l'Acadèmia de Belles Arts.[15]

L'empremta d'estes obres és neoclàssica i es recrea en el detallisme, no simplement per al reconeixement de les espècies, sinó en el gust pel detall, l'exquisitat de la tècnica que permet la incorporació del blanc com a pigment i l'aproximació als corrents naturalistes de l'època.

Com a il·lustratiu d'esta producció, volem mostrar un *Ram de flors amb una dàlia*, que presenta moltes similituds amb l'obra, l'ensenyança i el magisteri de Benito Espinós, on es reflectixen els coneixements dels valors formals i estilístics que regien estes composicions. (Fig. 11) Sense cap dubte, el pintor de la placa posseïa coneixements, destreses i aptituds formals i pictòriques seguint els dictats que, per a este tipus d'obres, s'establien al si de l'Acadèmia valenciana. La composició arreplega una visió il·lusionista de la representació perquè el ram es troba suspés en l'espai, i tots els elements pareix que giren per una lleugera brisa que agita els components menuts de la representació com el fil que subjecta el ram que oscil·la de manera ondulant. En el revers de la placa hi ha una inscripció que aporta una informació fonamental. Es tracta de la procedència fabril i de la seua data de realització: «De la Real Fabrica de / D.ⁿ Marcos Ant.º Disdier / del Comercio de la Ciudad / de Valencia. / Año 1796.»[16] (Fig. 12)

La composició és molt equilibrada i presenta una disposició dels brancatges, flors i circells molt bigarrada i compacta, amb un dibuix cuidat i precís que permet el reconeixement botànic de cada espècie. Hi ha cadències d'intensificació a través del perfilat dels contorns en els elements de primer terme, mentre que pareixen desdibuixar-se els situats més cap al fons. En definitiva, la placa evidencia l'origen acadèmic de la seua autoria. Esta placa presenta moltes similituds formals amb la producció de dibuixos de José Burgos (València, 1768-després

Fig. 11. *Ram amb una dàlia*. 1796. Taulellet de 35 × 35 cm. Col·lecció particular.

Fig. 12. Inscripció en el revers de la placa *Ram amb una dàlia*.

(15) Espinós Navarro, Adela (1997): «Dibuixos de flors aplicats al teixit en la col·lecció de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles», *Art de la Seda a la València del segle XVIII*. València: Fundació Bancaixa, pp. 80-105.; Pérez Sánchez, Alfonso E. (1997): «La pintura valenciana de flores», *Art de la Seda a la València del segle XVIII*. València: Fundació Bancaixa, pp. 30-47.

(16) Pérez Guillén, Inocencio Vicente (1990): «Las Reales Fábricas de azulejos de Valencia», *Bollettino del Museo internacionales delle Ceramiche de Faenza*, n.º 1-2, pp. 5-22.

Fig. 13. José Burgos (1768-després del 1798). Estudi de flors. 1798.
46,8 × 30,9 cm. Col·lecció de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles.

(17) Valls David, Rafael (1894): *La cerámica, apuntes para su historia*. València: Imprenta de J. Guix, p. 139.; Alcahalí, Barón de (1897): *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. València: Imprenta de F. Domenech, p. 97.; Pinedo, C., i Vizcaíno, E. (1979): *La cerámica de Manises en la historia*. Madrid: Editorial Everest, p. 135.; Soler Ferrer, M. P. i Pérez Camps, J., 1992, *op. cit*, pp. 107-112.; Guerola Blay, V., 2002, *op. cit.*, pp. 174-178.; Cebrián i Molina, J. L., i Navarro Buenaventura, B. (2014): *Francesc Dasí i la taulelleria valenciana del segle xix*. Xàtiva: Ulleye.

del 1798), del qual es conserven diferents exemplars en l'Acadèmia de València. (Fig. 13)

Els anys centrals del segle xix van suposar un estancament quant a la innovació tècnica i artística, i en l'últim terç de la centúria apareix un nou ressorgiment de la qualitat de la producció. Centrarem la nostra atenció en la figura de Francisco Dasí Ortega (València, 1834-1886), probablement el més destacat pintor ceràmic del moment i el millor representant del vessant de la pintura de flors.[17] (Fig. 14)

Va estudiar en l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de València, on va ser alumne de Vicente Castelló i Antonio Esteve. Va viatjar a Anglaterra amb una pensió de la fàbrica de La Bellota, amb la intenció d'ampliar coneixements en matèria d'avanços científics aplicats a la indústria ceràmica. Pintor prolífic i dotat d'extraordinàries qualitats per al dibuix, la seua extensa producció de panells devocionals competix amb les obres costumistes i mitològiques, de vegades en format de plaques per a ser aplicades en mobiliari, bé en forma de ximeneres, armaris, trinxants, teginats, etc. Apareix documentat en diferents fàbriques que requerien els seus treballs a través d'encàrrecs, entre les quals destaquen les de Gestaldo, Montserrat i Novella a València, i les de Mora, Arenes i Villar a Manises, ciutat on en l'últim terç de segle comença a ressorgir la indústria del taulellet. L'any 1879 obté la Medalla d'Or en l'Exposició Agrícola de València, i distintius en les internacionals de París i Viena. Es conserven obres seues en el Museu Nacional de Ceràmica "González Martí" de València, entre les quals destaquen els panells de *La Mare de Déu del Pilar* i el de *sant Francesc de Paula*, i la coneguda com la *Ximenera de les nimfes*. Però va ser, sens dubte, en el camp de l'ornamentació floral on va realitzar alguns dels millors treballs, com ara les soleres del palau dels Eixarch, en la ciutat de València, la solera conservada en el Museu de Ceràmica de Manises, o els panells de la col·lecció Chornet Arnau, a Alberic.

Tot i que moltes de les seues obres no apareixen firmades, la producció de Dasí és fàcilment reconeixible. La introducció de fórmules particulars d'efecte de fos que realitza en diferents ocasions amb els dits

propis li permet transmetre una espècie de *sfumato* en la presentació dels plans en què articula les seues escenes o bodegons. En algunes ocasions, i observant de prop moltes de les seues obres, inclús es poden reconéixer les marques de les empremtes dels seus dígits. Ningú com Dasí va saber imprimir les seues representacions florals d'un verisme naturalista. Un dels criteris compositius que regixen els seus paviments florals és el que podríem definir com l'ordenació del caos. La representació no es mostra a manera de ramejats seguint un esquema racional on tots els elements apareixen lògicament i concertadament compostos, més aïna al contrari, fa la sensació que esta distribució ha estat pensada com un *trompe l'œil* en què les flors han sigut escampades per terra de manera arbitrària i casual amb una disposició lliure i aleatòria.

La figura de Dasí i la producció ceràmica de finals del XIX són el cant del cigne de la pintura ceràmica valenciana, si bé és cert que en eixos moments apareixerà un nou sistema productiu industrialitzat i mecànic que permetrà atendre un altre tipus de necessitats i que arribarà a un nombre més gran de públic. De l'exclusivitat de la pintura entesa com un procés artístic manual es passarà a la producció seriada o pintada a través de plantilles. No obstant això, la producció del segle XX presentarà, sobretot en el període modernista i en l'eclecticisme, patrons d'ornamentació on les flors cobraran un protagonisme especial. No oblidem la repercussió que va tindre la coneguda com a flor de «Mackintosh» en tota Europa. Al llarg del segle XX apareixeran fàbriques i obradors on l'ornamentació floral tindrà el seu propi protagonisme, però el moment culminant, el punt àlgid d'esta materia, mai va tornar a ser superat amb una figura com la de Francisco Dasí.

Fig. 14. Francisco Dasí Ortega (València 1833-1892). *Ram de flors*. Cap al 1780. 81,5 × 21 cm, 4 × 3 taulellets de 20 × 20 cm. Col·lecció Chornet Arnau. Alberic.

Intervencions per a «Els temps de la seda

M.ª José CORDÓN GONZÁLEZ
cordon_mar@gva.es

Mercè FERNÁNDEZ ÁLVAREZ
fernandez_meralv@gva.es

Tècnics Superiors en Restauració Tèxtil de la Subdirecció General de l'Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació (IVCR+i) de l'Institut Valencià de Cultura.

El Departament C+R Tèxtil de l'Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació (IVCR+i) de l'Institut Valencià de Cultura s'ha encarregat de totes les labors destinades a la restauració i l'exhibició de les diferents peces tèxtils seleccionades per a l'exposició «Els temps de la seda».

Les intervencions dutes a terme pel departament tèxtil tenen com a objectiu principal tornar a l'obra la seua unitat i estabilitat, a més de proporcionar una lectura sense falsos històrics, establint unes mesures de conservació, exhibició i emmagatzematge que eviten, en la mesura que es puga, el deteriorament en els tèxtils i la prolongació de la seua vida

El treball multidisciplinari entre els diferents departaments de l'IVCR+i ens ha permés establir les actuacions més adequades basant-nos en els estudis tècnics i científics que realitzem, tenint en compte la diversitat i complexitat del material tèxtil.

L'origen de les peces

El punt de partida de l'exposició «Els temps de la seda» ha sigut la col·lecció tèxtil custodiada pel Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries "González Martí" i, concretament, el seu fons de fragments i brodats. En esta col·lecció s'arrepleguen peces heterogènies, tant per la seua procedència com per la seua datació, que fins ara no havien sigut estudiades ni presentades al gran públic, al contrari del que ha succeït amb

Fig.1. Detall de tafetà de seda crua aplicada sobre un tafetà de seda de bri. Peça p. 236. (Imatge: Jesús Amable).

altres peces d'indumentària[1] que sí que han sigut catalogades i exhibides.

Els teixits provenen de donacions de diferents orígens: particulars, industrials o comercials, i també del col·leccionisme. Pel fet de no tractar-se d'una col·lecció completa que puga il·lustrar una època o un estil determinat sobre el qual elaborar el discurs expositiu, hem recorregut a la col·laboració d'altres institucions públiques i privades. Per descomptat, s'ha comptat amb la inestimable col·laboració de col·leccionistes privats.

Efectuant una primera selecció entre els teixits del Museu Nacional de Ceràmica, s'ha completat el repertori tèxtil amb l'activa aportació de teixits prestats generosament per col·leccions públiques, com la Casa museu Benlliure de l'Ajuntament de València i del Museu Municipal de Requena. De la resta de l'Estat comptem amb la col·laboració de Patrimonio Nacional i del Museu del Vestit de Madrid, sense oblidar-nos del Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, Barcelona.

Si la representació de les peces públiques és destacada per ser peces molt rellevants com veurem al llarg d'esta exposició, no ho és menys la representació de les peces que han prestat institucions[2] i col·leccionistes privats, tant valencians[3] com de fora de la Comunitat Valenciana.[4] Destaquem que, en nombre, hem comptat amb una aportació privada de dos terços de les peces totals que a més no han sigut mai exposades en públic i, per tant, són inèdites. Cal ressenyar també, a nivell documental, la col·laboració del Col·legi de l'Art Major de la Seda de València.

Fent honor al títol de l'exposició, la matèria principal de les peces exposades és la seda, i a ella li hem volgut dedicar la nostra

Fig.2. Fibres de seda crua de trama preses a través del microscopi òptic amb llum transmesa. Peça p. 160, mostra TX47-9.
(Imatge realitzada durant la intervenció en l'IVCR+i).

atenció. Amb la col·laboració del Laboratori de Materials del IVCR+i[5] hem realitzat anàlisis de les fibres de seda per mitjà de tècniques de microscòpia estereoscòpica, amb l'objecte de destacar les característiques pròpies dels teixits de seda i iniciar amb això un estudi sobre les varietats de seda que tradicionalment s'han produït i que s'han arreplegat en la historiografia.

Com ja sabem, la seda és la fibra natural proteica que produïx el cuc *Bombyx mori*. Es tracta d'una fibra contínua, resistent i elàstica, amb la qual el cuc elabora el capoll on es tanca prèviament a la seua transformació en palometa. Segons que eixe filament siga continu i siga debanat prèviament a la ruptura del capoll, o que el filament estiga trencat i s'obtinga a partir dels capolls foradats per la palometa, obtindrem diferents qualitats de seda (Fig. 1).

En el primer cas, tindrem una seda de primera qualitat, seda crua o *grege*[6] (Fig. 2), i en el segon, una seda denominada *bri, schappe o filadís*[7] (Fig. 3).

(1) Liceras Ferreres, M. V., i Vicente Conesa, M. V. (1986): *Fondos de indumentaria femenina en el Museo Nacional de Cerámica: catálogo*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos; Liceras Ferreres, María Victoria (1996): *Catálogo de los fondos de indumentaria del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias "González Martí"*. València: Museo Nacional de Cerámica "González Martí".
(2) Col·legi de l'Art Major de la Seda de València i Reial Col·legi Seminari de Corpus Christi de València.
(3) Col·lecció Mª Rosario Cebrián García, Col·lecció Ferrandis-Bermejo, col·lecció Granell-Martí, col·lecció Mª Victoria Liceras, col·lecció Conxa Oliver Mars, col·lecció Josep Manuel Sabater, col·lecció Francisco Zanón.
(4) Col·lecció José Iglesias Puente, col·lecció Miguel Ángel Lahoz Quiles.
(5) Informe núm. de registre: 314/2016. Clau: TX47.
(6) Castany Saladrigas, Francisco (1944): *Análisis de tejidos: reconocimiento y análisis de fibras textiles, hilo y tejidos*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 147-154.
(7) Filadiz, filaiz / filadís: Seda. La seda que es trau del capoll trencat, ja siga per haver eixit d'este la palomenta, per estar bavejat o per haver mort el cuc abans de transformar-se, i que no es pot filar amb els altres en la caldera de filar seda, i que es neteja i cou amb sabó, i després es llava amb aigua clara i es fila. Dávila Corona, R.M., Duran Pujol M. i García Fernández, M. (2004): *Diccionario histórico de telas y tejidos: castellano-catalán*. Salamanca: Junta de Castilla y León, p. 87.

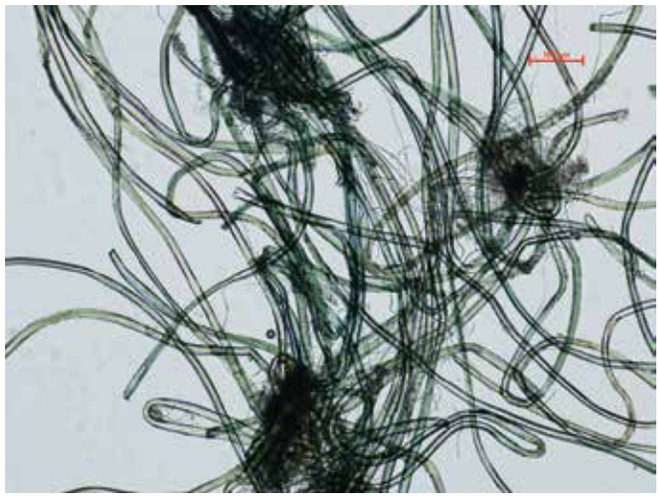


Fig.3. Fibres de bri de trama preses per mitjà de microscopi òptic amb llum transmesa. Peça p. 133, mostra TX47-7.
(Imatge realitzada durant la intervenció en l'IVCR+i).

El bri o *filadís* és l'obtingut dels desperdicis procedents de les filatures de la seda resultants de les operacions de selecció i maceració, com ara capolls roïns (tarats), dobles, foradats, arnats, borres de les batudes, etc. El bri es fila i podia produir-se en telers casolans o en xicotets tallers.[8] Es teixia una vegada tintada la madeixa, i amb eixe teixit es manufacturaven diferents peces d'indumentària popular (guardapeus, justacossos, etc.) o d'aixovar domèstic.

Estat de conservació i característiques

La selecció ha reunit al voltant d'un centenar d'obres tèxtils entre les quals comptem amb peces d'indumentària i complements, tant civils com religiosos, a més de teixits decoratius i teixits de mobiliari, majoritàriament fragments.

En esta exhibició el protagonista principal és el mateix teixit i no la seua transformació per a la confecció de peces d'indumentària, per tant, les peces de volum han sigut seleccionades per l'interés que han suscitat els teixits que les integren i no pel seu patronatge.

Les obres són, en la seua totalitat, de seda com a teixit principal, i les peces confeccionades poden presentar a més folres i reforços de fibres vegetals. Tècnicament, comptem amb teixits llisos i llavorats. En estos últims, es combinen trames i ordits suplementaris de seda policromada amb trames metàl·liques per a aconseguir delicats efectes decoratius. En la major part de les peces s'han mantingut les dimensions i les característiques pròpies que presentaven les peces en el moment de la seua entrada, encara que, excepcionalment, ens referirem a una de les faldes (p. 211), que sí que ha tingut una transformació important, ja que va entrar confeccionada com un davantal i ha sigut desmuntada per a presentar-la com un teixit pla, com veurem més avant en referir-nos a la seua intervenció.

Entre les peces considerades «planes», trobem les formades per una sola caiguda de teixit continu, les formades per diversos fragments independents i d'altres compostes a partir de fragments cosits. També hem inclòs en este grup algunes que, tot i ser de volum i confeccionades, mantenen pràcticament una disposició de dos dimensions (les bosses de corporals, l'estola i el maniple, el domàs i els mantells) i seran exposades amb la consideració de teixit pla.

Les peces que considerarem de volum són teixits que han sigut confeccionats i formen part d'una tipologia d'indumentària civil o religiosa, com també els complements respectius. Pel que fa als primers, tenim dos gipons, un justacòs i un parell de bossetes, i pel que fa a la indumentària religiosa, dos dalmàtiques i tres casulles.

L'origen de les peces és variat. Algunes són originàriament caigudes de teixits, d'altres van ser confeccionades o tallades per a ser confeccionades, i un tercer grup són teixits o peces transformats per motius d'ús. Este últim grup, com que no es tracta de costures originals, hem decidit, amb el consentiment dels propietaris, seleccionar una caiguda representativa del teixit per a facilitar-ne la lectura (p. 228 i p. 146). Analitzant la forma i la confecció inacabada d'unes altres, hem observat que estaven destinades a convertir-se en ornaments religiosos, com ara capçons (p. 147), casulles (p. 122 i p. 181) i maniples (p. 95).

El seu estat de conservació és generalment deficient, encara que hi ha un reduït grup de peces, l'estat del qual requeria una intervenció urgent i més profunda a causa de la fragilitat de les fibres.

(8) Rausell Adrián, Francesc Xavier (2014): *Indumentària tradicional valenciana*. València: Andana, pp. 39-41.

Fig.4. Fotografia amb llum ultravioleta de la inscripció de la zona inferior de la Mare de Déu dels Dolors. (Imatge de Jesús Amable).

Criteris d'intervenció i criteris expositius

Els criteris d'intervenció i exposició que s'han establit des del comissariat de l'exposició i els tècnics de l'IVCR+i responen als objectius generals plantejats per a esta mostra, que està dirigida a un públic sensible als temes tèxtils i especialment atret pel desig d'aprofundir en el món de la teixidura més que en el de la manufactura. Per a això, ens hem marcat dos ambiciosos objectius acadèmics, com són la catalogació de les peces amb criteris internacionals i la presentació d'una selecció de teixits de fàbrica valenciana.

Atribuir un origen valencià a determinats teixits no és fàcil, ja que se'n conserva molt poca documentació, i atribuir-lo als teixits tradicionalment d'origen valencià, en molts casos no hi ha arguments documentats que ho avalen. A pesar d'esta dificultat, s'han localitzat diverses peces valencianes que, bé perquè hi ha una documentació inequívoca o per eliminació davant d'altres procedències, poden ser considerades valencianes. Algunes d'estes peces van ser teixides en reials fàbriques i datades en el segon quart del segle XVIII. Una d'estes és un parament litúrgic (p. 160) atribuït a Antonio de Arias i propietat del Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, Barcelona. Es tracta d'un vellut cisellat, amb decoració obtinguda per reserva de l'ordit i pintat. Es pot llegir en la part inferior la inscripció: «ANTONIO DE ARIAS YMBENTOR DE ESTA ÚNICA FÁBRICA EN EUROPA. HECHA EN VALª Aº 1740»[9]. Durant l'estudi i la intervenció d'esta peça en l'IVCR+i, s'ha observat una segona inscripció, desconeguda fins ara, amb l'ajuda de llum ultravioleta als peus de la representació de la Mare de Déu dels Dolors de Granada, en la qual es pot llegir: «[...]A SEÑORA DE LAS ANGUSTI[...] DE [...] RANADA» (Fig.4).

(9) Carbonell Basté, Silvia (2013): «El vellut 2544: el retrobament d'una història», *Terme. Revista d'història*, núm. 28, pp. 31-44.

Fig.5. Detall d'etiquetes de pergamí i paper imprés. Peça p. 104. (Imatge realitzada durant la intervenció en l'IVCR+i).

Les intervencions realitzades han seguit els principis establits internacionalment per a la conservació del material tèxtil, criteris marcats per actuacions minimalistes i reversibles per a la qual cosa s'han emprat materials neutres i estables que no afecten la integritat de l'obra. No podem oblidar que devem el màxim respecte a l'obra original, el seu valor documental, tècnic i artístic. Finalment, s'han documentat les dites intervencions tècnicament i gràficament per a futures consultes o actuacions.

En el nostre cas, l'aplicació del principi de facilitar la llegibilitat de l'obra ens ha portat a primar la visibilitat dels voravius i del raport de disseny. Ens ha interessat que ambdós aspectes puguen ser observats en la seua totalitat per a analitzar les mesures i característiques pròpies del teixit. En el cas dels voravius, interessa conéixer el nombre de bandes, els colors i les seues alternances, el lligament, la reducció d'ordits, etc., mentre que en el raport ens permet establir les mesures verticals i horitzontals. Quan els fragments de teixit estan incomplets i no posseïm els dos voravius o el raport no és complet, la recomposició i superposició dels diferents fragments d'un mateix teixit ens permeten obtindre eixes dades.

No hem volgut eliminar la informació de la peça que ens donen aquelles restes de fils de costures antigues, i inclús les mateixes costures de confecció, i en alguns casos els solsits de reparació. Considerem que, sempre que no danyen la integritat de la peça, poden mantindre's i no descontextualitzar-se, de manera que no perdem part d'informació relativa a un antic ús o reparació. No hem volgut tampoc suprimir la informació relativa a la identificació de la peça, que és molt rellevant per a la pròpia història personal. Ens referim a les etiquetes de pergamí o paper imprés, ja que proporcionen una informació molt important relativa a la reconstrucció de la història de la peça, i en alguns casos ens pot portar a conéixer el seu origen, si va pertànyer a altres col·leccions o qui les va vendre (Fig. 5).

Entre els teixits etiquetats (no tots ho estan), hem trobat diferents maneres de marcar-los, ja que estan col·locats pels mateixos propietaris actuals, tant els que provenen d'institucions i col·leccions públiques com de privades. Actualment, es recorre a etiquetes de cinta de cotó sobre les quals s'escriu el número d'inventari, i així se'n facilita la identificació si les peces són separades dels embolcalls o carpetetes respectius. Esta manera d'identificar-les, indirectament pot provocar confusió si s'estan manipulant diverses peces, perquè podrien arribar a mesclar-se embolcalls i peces. També hem trobat xicotetes etiquetes de paper subjectes amb fil de cotó que, col·locades directament sobre la peça, són fàcilment desmuntades o amagades si és necessari per a ser exposades, i són molt útils per a una identificació ràpida.

En tot cas, estes maneres d'identificar les peces més o menys segures i convenients als mateixos teixits són reversibles i podrien ser substituïdes de manera mecànica sense danyar la peça. Només hem trobat dos peces que han sigut marcades de forma directa i irreversible per mitjà d'un tampó de tinta. En un dels casos, el teixit de la p. 155, el tampó s'ha posat pel revers i no ha traspassat l'anvers del teixit, però en el cas del teixit de la p. 147, el número va ser tamponat sobre el fons color crema i és clarament visible, de manera que s'ha danyat irreversiblement (Fig. 6).

Les peces han sigut exposades seguint la classificació de teixits plans i de volum que anteriorment s'han citat. Les peces planes l'estat de conservació de les quals era extremadament delicat han sigut traslladades a un suport rígid de «llit bla», que, atés que és independent, ens permet col·locar-les en pla horitzontal o lleugerament inclinat. Les peces de gran format han sigut enrotllades sobre cilindres preparats que permetran veure només una part del teixit i primar el seu raport de disseny i els voravius. Les peces que estan formades per diversos fragments de teixit seran sobreposades o alternant anvers i revers sempre que siga possible. Al mostrar el revers del teixit, pretenem que s'aprecien efectes decoratius, com ara espolinats, trames llançades o aplicacions.

Les peces volumètriques han comptat amb suports adaptats a les seues dimensions i realitzats de manera individualitzada per a cada una de les peces. En el cas de la indumentària religiosa, que té un patronatge més senzill, s'han utilitzat suports amb plans inclinats sobre els quals reposen les parts davanteres i les esquenes de casulles i dalmàtiques. En el cas de la indumentària civil, els volums estan totalment adaptats al cos femení, i les línies corbes fan necessaris suports complexos que ajuden a conservar les peces sense crear tensions com veurem detalladament més avant.

Metodologia

La metodologia de treball va consistir en l'assignació del número de registre a cada una de les peces per a la seua localització, la realització d'una fitxa tècnica en què es van incloure fotografies, les dades d'identificació, l'estat de conservació, la proposta d'intervenció i l'actuació duta a terme. Vam establir que calia fer la mínima intervenció possible i centrar-nos en la conservació preventiva de les diferents peces. Les agrupàrem per l'estat de conservació que presentaven, classificant-les en dos grups: un primer grup, les que presentaven un estat de conservació molt deficient, que les col·locaríem en un suport pla per a l'estabilitat del teixit; i un segon grup, que tenien un bon estat de conservació i que s'exposarien directament en vitrina en pla, enrotllades o exposades en un suport volumètric adaptat, en funció de les necessitats les peces exposades en vertical o en horitzontal.

L'estat de conservació que presentaven les diferents obres, en la majoria dels casos no era molt bo. Els deterioraments

Fig.6. Detall del número 2488 tamponat amb tinta blava en el revers. Peça p. 147. (Imatge realitzada durant la intervenció en l'IVCR+i).

s'havien produït tant pels mateixos materials constitutius dels teixits com pels factors externs, com ara l'ús i els sistemes d'emmagatzematges utilitzats.

Un factor important que influïx en la pèrdua de materials constitutius són: els materials emprats en la seua manufactura, que poden provocar un dessecament de les fibres, i com a conseqüència, estes es tornen trencadisses i provoquen la pèrdua de les trames i/o dels ordits, en alguns casos inclús xicotets talls i llacunes, i estos són els danys que presenten els fragments de faldes (pp. 214, 215 i 211) o les xicotetes pèrdues de suport provocades per l'exsudació en les zones de la cisa del gipó (p. 173) i les xicotetes llacunes ocasionades en els davanters a causa del fregament.

Les exposicions prolongades a la llum provoquen en les fibres deshidratació i decoloració, això és el que ha succeït en el fragment de tapisseria (p. 244) que va pertànyer a la sala japonesa del Museu Nacional de Ceràmica i que li va ocasionar greus danys estructurals, possiblement sumats a la combinació d'una font de calor constant amb la baixa humitat relativa de l'ambient.

Alguns teixits presentaven danys per la utilització de diferents sistemes expositius, que en el passat es van considerar correc-

Fig.7. Detall de taques i restes d'adhesiu aplicat en el revers del teixit. Peça p. 160. (Imatge realitzada durant la intervenció en l'IVCR+i).

Fig.8. Detall de gotes de cera depositades sobre la superfície del teixit. Peça p. 114. (Imatge realitzada durant la intervenció en l'IVCR+i).

tes i que en l'actualitat es consideren inadequats. Este és el cas del fragment de teixit llavorat (p. 149) que en algun moment es va encolar pels cantons a un suport de cartó negre, possiblement per a donar-li cos, i posteriorment, per motius que desconeixem, es va arrancar del suport que el sustentava, i quedaren restes de cartó negre adherits en tres dels cantons. En canvi, el teixit llavorat (p. 117) el van emmarcar, possiblement per a la seua exhibició, i li van provocar decoloracions greus en la zona visible, mentres que en la zona que es trobava oculta davall del marc els colors es mantenien amb més estabilitat. La pressió exercida sobre el teixit li ha produït plecs i talls.

La superfície dels teixits presentava taques de diferents orígens i tipologies. Taques de tons marrons i negrencs que havien penetrat en la fibra; les unes, que cobrien la superfície del teixit, i les altres, desiguals, tant en dimensió com en forma, que es repartixen per la superfície dels teixits. De la mateixa manera, s'observen taques provocades per adhesiu aplicat en la superfície del revers del teixit llavorat de vellut (p. 88) o per la col·locació d'un xicotet suport en el revers de l'obra de vellut (p. 160) (Fig. 7). També vam poder observar taques que no havien penetrat en les fibres, i que s'havien depositat en la superfície del teixit en forma de gotes de cera disperses per la superfície dels fragments del vellut carmesí (p. 159) i del teixit llavorat (p. 114) (Fig. 8); en xicotetes gotes de pintura blanca en el folre del capelló (p. 100), i diminutes partícules blanques que deixava veure una taca blanquinosa en la superfície del fragment del teixit llavorat verd (p. 98) que distorsionava el seu disseny.

Les deformacions ocasionades per plecs i arrugues estaven presents tant en els teixits com en les cintes i randes de les bosses de mà (pp. 248 i 249), mentre que el capelló (p. 100) presentava un gran plec central que havia provocat una accentuada arruga.

Els gipons (pp. 193 i 173) i el justacòs (p. 227) presentaven duplicitats i plecs en les mànegues i les parts davanteres, causats per l'ús i per haver-los mantinguts en la mateixa posició durant un llarg període de temps, fet que els havia produït tensions en les costures i havia provocat la ruptura dels fils d'algunes de les costures, i inclús havia esgarrat el teixit en la zona de muscles i cises.

En algunes peces s'han localitzat antigues reparacions amb caràcter puntual, com ara els sargits del capelló llavorat (p. 147) i l'obra de vellut (p. 160); l'adhesió de suports puntuals en el revers de les peces (pp. 88 i 160); la modificació del patronatge en el gipó de la p. 173, i la confecció a partir de diferents fragments d'una nova peça reconstruint-la i que ens ha permés veure el raport per complet (pp. 155 i 124).

Intervenció

Les actuacions dutes a terme han permés aprofundir en el coneixement i l'estudi de les peces que han tingut com a objectiu afavorir-ne la lectura des del punt de vista tècnic i analític, i exposar els teixits en un estat òptim de conservació. Tot això ens permetrà gaudir de la riquesa dels teixits que es presenten.

Per a tornar l'estabilitat mecànica a les diferents peces, se'ls va efectuar una microaspiració per ambdós cares. En les de volum es van aspirar les parts davanteres i l'esquena, tant en les zones exteriors com les interiors. Per a això emprem pinzells de pèl molt suau, que ens permetrà eliminar partícules de pols i restes de fils i altres partícules sòlides que s'havien anat depositant entre les trames espolinades del revers.

Pel greu estat de conservació que presentava el vellut de la p. 160, vam decidir emprar durant l'aspiració una polonesa per a ajudar-nos a arreplegar les partícules sòlides depositades en la superfície. El delicat pèl de la polonesa, en ser passat per la superfície de la peça, genera un camp d'electricitat estàtica que atrau les partícules depositades, en facilita la retirada i evita la fractura de les fibres de pèl.

Més complexa va ser l'eliminació dels suports i adhesius que cobria el revers i arribava a penetrar en la fibra fins al punt de deixar-la tacada, rígida i trencadissa. Al teixit llavorat p. 149 que tenia adherit cartó negre en els cantons, se li va aplicar vapor fred fins a la seua saturació, i això ens va permetre retirar-lo mecànicament a punta de bisturí sense arribar a danyar les fibres. També es van eliminar mecànicament les gotes de cera.

La caiguda de basquinya (p. 211) va arribar confeccionada com a davantal folrat, rematat amb randa i cintureta de veta negra. El folre de la falda estava cosit amb puntades llargues obliqües sobre el qual van realitzar uns plecs en la zona de la cintureta, que se subjectaven amb una cinta de cotó cosida amb un punt de basta i decoraven tot el seu perímetre amb una randa. Una vegada desmuntat el davantal per complet, es va poder observar que hi havia 36 cm de tela de falda plegada en el costat dret, que possiblement podria ser l'obertura d'una butxaca, per la qual cosa es va documentar fotogràficament i es va deixar constància de la seua confecció. El tipus de costures que es van emprar ens fa pensar que, quan es va confeccionar el davantal, ho van fer amb la màxima cura per a evitar danyar la caiguda completa de la falda.

Finalitzada la fase de neteja i eliminació d'intervencions anteriors, es va passar a corregir les deformacions que presentaven les peces. Es va aplicar vapor fred en les zones danyades: en les diferents deformacions, plecs, arrugues, en les duplicitats de les antigues costures i els voravius alliberats. Una vegada estigué suficientment hidratada la superfície, es va aplicar la tensió necessària per a la recol·locació de les trames i ordits perpendicularment, i es va mantindre la tensió amb ajuda d'agulles de cap oftalmològic i/o vidres amb pes. Això permeté millorar la lectura del treball de teixidura, del disseny i el conjunt de la peça.

De vegades, ens trobem en els teixits (p. 228) deformacions de teixidura i els xicotets forats provocats per les costures en les parts davanteres de la zona del pit del justacòs (p. 193), realitzada en algun moment de la història de la peça per a adaptar-la a altres mides. Estes modificacions en la indumentària s'evitaren corregir perquè formen part de la història del teixit.

En l'alineació de les peces planes, com són les faldes, es va utilitzar com a superfície el Plastazote®[10] i es va mantindre la tensió amb ploms en el ras, mentre que en el vellut i en els xicotets esgarros s'empraven agulles de cap. Per als diferents volums va ser necessari realitzar un treball individualitzat. En el cas de la bossa de corporals (p. 148), per a les borles va ser

Fig.9. Alineació amb agulles del cap de les borles amb una estructura de Plastazote®. Peça p. 148 (Imatge realitzada durant la intervenció en l'IVCR+i).

(10) Espuma de polietilè reticulat de cèl·lula tancada.

Fig.10. Alineació de randa i cintes, treballant els volums amb buata embolicada en Melinex®. Peça p. 248.
(Imatge realitzada durant la intervenció en l'IVCR+i).

Fig.11. Realització de línies de subjecció per a fixar el teixit al suport. Peça p. 159. (Imatge realitzada durant la intervenció en l'IVCR+i).

necessari tallar un Plastazote® adaptant-lo a la seua estructura i ajudant-nos amb agulles de cap (Fig. 9). En les bosses de mà (pp. 248 i 249) decorades amb cintes es van treballar els volums, individualment, amb buata embolicada amb Melinex® per a mantindre la tensió amb els volums de buata (Fig. 10).

El procés de consolidació i fixació dels diversos elements decoratius va consistir en actuacions puntuals amb caràcter preventiu per a evitar que s'agreujaren els despreniments i futures pèrdues. Els teixits que presentaven els perímetres esfilagarsats es van consolidar fent un punt de trau o fistó per a evitar majors pèrdues de trames o ordits.

La preocupació més gran que hem tingut ha sigut dotar les peces d'un suport expositiu que s'adapte de manera individual a les característiques de cada peça per a afavorir la conservació dels teixits alhora que servix d'estructura de suport.

Si ens referim als teixits considerats plans, se'ls va fer un suport rígid (llit bla) que ens permetia fixar-los a la superfície per mitjà de línies de subjecció (Fig. 11). Per a això, utilitzaríem una planxa de policarbonat transparent de mig centímetre de grossària, sobre la qual vam adherir moletó i folràrem amb un teixit de seda. En el cas dels fragments de faldes, es va triar com a teixit de suport expositiu un to mitjà per a unificar les quatre peces. Se'ls van fer línies de subjecció mínimes en les zones menys fràgils, aprofitant les zones dels voravius i de les costures per a evitar de provocar altres danys més greus. Els fils solts de les costures es van fixar al suport per a evitar-ne el despreniment i, per conseqüent, la seua pèrdua.

Les peces de volum, tot i que en són poques si les comparem amb les altres de l'exposició, s'han treballat de manera individual, ajustant-se a les necessitats que presentaven cada una. En les bosses de mà (pp. 248 i 249) o el justacòs (p. 193) es van treballar els volums amb l'ajuda de punt de cotó i de buata, omplit amb extrema cura amb la buata necessària per a evitar tensions i ruptures en les costures.

La major dedicació de temps va ser per a la realització de dos suports buits per al gipó (p. 173) i el justacòs (p. 227). En cada suport es va treballar el volum de manera diferent a causa de les seues característiques, però amb la mateixa tècnica.

Es va modelar el volum del gipó amb l'ajuda de tres materials: buata, tissú i Melinex® farcint la peça fins a aconseguir el volum ajustat per al teixit. El justacòs, al contrari que el gipó, es va treballar des d'un maniquí comercial tallant el volum. Una vegada aconseguits els volums de les dos peces, es va emprar paper film com a barrera, per tal que, quan adherírem les cintes de paper al suport, estes es desprengueren de l'estructura fàcilment. Tallàrem tires de paper japonés de pH neutre de 70 grams de color groc clar, de cinc centímetres d'amplària, mentre que els llargs es van adequar a les necessitats del suport. Les

Fig.12. Procés de realització del suport expositiu de la peça p. 227. (Imatge realitzada durant la intervenció en l'IVCR+i).

Fig.13. Ajust perimetral del suport buit durant una prova. Peça p. 227. (Imatge realitzada durant la intervenció en l'IVCR+i).

Fig.14. Es van confeccionar unes mànegues amb punt de cotó farcides amb buata i cosides al cos del gipó. Peça p. 173. (Imatge realitzada durant la intervenció en l'IVCR+i).

tires de paper les anàvem impregnant de metilhidroxietilcel·lulosa i les intercalàvem en vertical i horitzontal en capes fins a aconseguir la grossària adequada. Per al gipó, la grossària és menor perquè la peça s'exposa en pla a causa del mal estat de conservació, mentre que el justacòs, pel fet d'anar suspés, féu necessari que tinguera més grossaria i reforçar la zona dels tirants, ja que havia de suportar pes. Una vegada que les dos carcasses estigueren eixutes, les vam desemmotlar fent un tall vertical net amb bisturí, i el vam tancar de nou amb tires de paper, fent els ajustos necessaris perquè s'adequara al volum de la peça (Fig. 12). Es va marcar amb la màxima cura al llapis el perímetre exterior, a un mil·límetre de distància de la vora del teixit. Es van retallar les carcasses dos mil·límetres cap a dins de les línies del llapis, perquè el maniquí buit passara desapercebut quan la peça hi descansara (Fig. 13). L'exterior de la carcassa es va folrar amb punt, i l'interior amb tela d'enquadernació. Per a això, vam elegir un color neutre que s'adequava al color dels folres de les obres, traient els patrons interiors i apegant-los amb cola blanca de pH neutre. Per a acabar, es van confeccionar al gipó unes mànegues amb punt de cotó farcides amb buata, les quals van cosides al maniquí (Fig. 14).

Conclusió

Les intervencions realitzades sobre el conjunt dels teixits seleccionats a partir de col·leccions públiques i privades per als «Temps de la seda» han pretés donar una visió integral d'un ampli període històric, valorant les necessitats particulars de cada tèxtil a partir d'un exhaustiu estudi individualitzat. S'han primat aquelles peces que presentaven un estat de conservació més deficient, i se'ls ha dotat d'un sistema expositiu que reforçara la seua estructura i mantinguera la seua estabilitat.

Ha sigut prioritari destacar els aspectes tècnics i analítics de la teixidura per davant de la manufactura o el disseny de les peces, per a ajudar l'observador a fer una lectura global i, sobretot, tècnica dels teixits exposats.

La conservació de tèxtils de mobiliari a França: sorgiment d'una disciplina

Agathe STROUK
Restauradora de tèxtils independent.
Llicenciada per l'Institut National du Patrimoine.
Taller Abaca Conservation-Restauration, París (França).
agathe.strouk@orange.fr

Introducció: la glòria passada

En l'àmbit patrimonial francés els tèxtils de mobiliari es consideren, encara actualment, com a elements de segona classe que servixen per a completar un conjunt decoratiu. El paper principal que exercien els tèxtils en els projectes de moblament de les residències de la reialesa i la burgesia de l'Antic Règim es desconeix àmpliament o inclús s'ignora.

El terme *moble* significava antigament el conjunt de tèxtils i guarnicions d'una residència, i designava també, per exemple, un llit i unes cadires amb un mateix disseny. Per tant, es parlava de *moble de brocatell* o de *moble de dom*às.

Les teles, les guarnicions i les passamaneries van ocupar un lloc de pes en les comandes de la reialesa, tant en el pla decoratiu com l'econòmic. En el castell de Fontainebleau, per exemple, el pressupost assignat al tèxtil per al condicionament interior del dormitori de l'emperadriu Josefina, l'any 1809, representava el 80% del gasto total –inclosos el cost de les teles, les passamaneries i el treball del tapisser[1] (fig. 1). L'harmonia cromàtica d'una draperia dictava l'elecció dels altres materials del saló, fustes pintades, daurats, bronzes o marbres el preu dels quals era inferior. En una butaca, la forma de l'estructura s'elegia per a ressaltar la qualitat de la tela. La percepció actual del mobiliari antic és exactament la inversa.

Fig.1. Habitació de l'emperadriu Josefina en el castell de Fontainebleau (Primer Imperi). Fotografia: Vincent Cochet.

Més enllà del seu valor estètic, la riquesa del moble entapissat reflectia la riquesa del propietari, el seu gust i, per tant, la seua posició social. Llavors, ¿com es pot explicar la poca consideració de què gaudix el patrimoni tèxtil a França en els últims decennis?

(1) Cochet, Vincent (2016): «Le textile, maître de l'ameublement» (ponència oral en el col·loqui: *Mobiliers, ensembles, décors: Conserver, restaurer, faire vivre*). París: Institut National du Patrimoine. La trobada es va celebrar els dies 28 i 29 de gener de 2016: http://www.inp.fr/Recherche-colloques-et-editions/Manifestations-scientifiques/Colloques/Archives/Mobiliers-ensembles-decors.-Conserver-restaurer-faire-vivre.

L'ardu reconeixement d'un patrimoni

Objectes fràgils

A causa de la seua funció, els tèxtils de mobiliari són objecte de transformacions periòdiques, de reparacions o de substitucions, per a prolongar-ne o adaptar-ne l'ús. La fragilitat dels materials orgànics, sensibles al desgast, a la llum i a la pols, a la qual s'afigen els fenòmens de moda i de canvi de sobirà, expliquen la necessitat de renovar seients, draperies, cortines i llits.

Després de la destrucció i la disseminació de nombrosos conjunts mobiliaris durant la Revolució francesa, a finals del segle XVIII, els monarques regressen a palaus i castells que tornen a moblar fastuosament al començament del segle següent. Fins a la caiguda de l'últim sobirà francés l'any 1870, només tenen accés als mobles un nombre limitat d'usuaris, i així es poden preservar en certa mesura. Posseïdors d'un valor històric indubtable, passen a ingressar després en les col·leccions patrimonials. En el Castell de Fontainebleau, per exemple, els tèxtils es cataloguen en primera línia, de la mateixa manera que la resta d'objectes d'art.

Fig. 2. Detall del coixí del canapé de l'habitació de Marie Fontaine en el castell de Grignan (Inv. 4054, segle XIX?) abans de la restauració: la importància de les pèrdues condiciona la cohesió de la tela i la llegibilitat de la decoració. Fotografia: Agathe Strouk.

No obstant això, s'opera una lleu fluctuació quan els mobles decorats, com els seients, adquirixen un estatus d'obra d'art en el cas dels més prestigiosos, o el de mer objecte d'ús domèstic quan es tracta dels conjunts més senzills. A partir d'ací, els primers només es tenen en compte pel seu estil com a reflex d'una època històrica, i els segons perden tota consideració. En ambdós casos, açò conduïx a un menyspreu dels materials i de les tècniques originals.

Una política de reconstitució sistemàtica

En este cas, i una vegada més, esta minva d'interés s'explica en part per la fragilitat del material que arriba fins i tot a la pèrdua de les decoracions mateix. Els tèxtils desgastats, polsegosos, descolorits ja no poden donar plenament fe de la voluntat creadora i distorsionen la percepció que hauríem de tindre d'ells (fig. 2). El mal estat de conservació d'estes teles, que es consideren *inservibles*, justifica del tot la seua substitució a ulls dels responsables de les col·leccions.

Sobre la base de la conservació de dibuixos, fragments de tela i patrons de fabricants en els arxius, sorgix una política en què s'aposta per reteixir les teles per a mostrar-les amb l'aspecte que tenien antany.

Coma a conseqüència d'això, des de finals dels anys 1950 comencen les primeres grans reconstitucions amb la cambra de la reina a Versalles. Prosseguixen en els castells de Fontainebleau, Compiègne i Malmaison, promogudes per les lleis de programa en matèria de restauració de grans monuments històrics, denominades lleis Malraux (del 1962 al 1966). Com a corol·lari, les manufactures franceses reben així un suport de primera línia i se salven gràcies a esta voluntat de perpetuació de les tècniques tradicionals.

No obstant, a causa d'esta pràctica de renovació sistemàtica, els conservadors perden de vista la qüestió essencial de l'autenticitat. S'imposa llavors el postulat segons el qual el públic desitja veure el palau tal com el mateix rei el veia, en detriment de la idea que pretén presentar la decoració per la qual va discórrer l'ombra de l'últim sobirà.

«En el segle XX, el sacrifici dels tèxtils de mobiliari antics ha donat lloc a un principi, generalment admés en el marc de la

renovació-restitució de les habitacions reials i imperials. Les substitucions per teixits moderns són irremeiables en certs casos; però, sorgix la pregunta si el procediment ha pogut sobrepassar els seus fins. De la idea, a la fórmula… a la facilitat. Però, quin és el benefici patrimonial que s'obté de tot això?»[2]

Testimonis escassos

Si bé és natural que els tèxtils de mobiliari han pogut ser modificats o substituïts en l'època en què els edificis històrics encara estaven habitats, ens pareix discutible que hagen pogut ser-ho, i algunes vegades en tals proporcions, després d'ingressar en l'àmbit patrimonial. A més d'anar en contra de la missió que complix la conservació, l'exercici de la reconstitució resulta, en ocasions, prou arriscat. Perquè, efectivament, ¿quin estat històric anterior cal restituir en els castells museu que han sigut ocupats successivament al llarg dels segles? Els estils sovint se superposen, la decoració interior ha patit canvis profunds, el mobiliari s'ha disseminat o s'ha destinat a altres sales. A partir d'ací, l'accepció de la noció *original* pot convertir-se en una noció fluctuant i conduir a interpretacions errònies, per no dir a invencions, que un enfocament més científic podria evitar.

Resulta difícil detindre l'impuls creat per la política de reconstitució dels anys 1950-1960, les conseqüències de la qual perduren en el temps. Els testimonis antics, ja de per si escassos, han anat desapareixent al llarg de la segona mitat del segle XX. A més, la mateixa tipologia del tèxtil condiciona a vegades la seua preservació: un tapís, un brodat o un teixit confeccionat amb fils de metall tindran més possibilitats de conservar-se, encara que estiguen en mal estat, que un tèxtil llis o estampat, un simple setí brocat o un vellut d'Utrecht.

Per conseqüent, no podem deixar d'observar que, a hores d'ara, només subsistixen, ja siga fruit de la indiferència o del desconeixement, escasses decoracions originals en els edificis històrics francesos, independentment que parlem de draperies murals, de cortines, de dossers, de llits o de guarnicions de seients.

El cas de les guarnicions de seients

Restauracions «a la manera antiga»

El terme genèric «guarnició» designa el conjunt d'elements del farcit d'un seient: cingles, molls, farcit (crin d'animal, plomes, palla o un altre material), teles i tèxtils d'entapissat. Els materials emprats, d'origen orgànic, estan subjectes a factors de degradació específics i no poden ser perennes. A causa del seu ús, les guarnicions es renoven periòdicament utilitzant les tècniques i els materials contemporanis de la dita rehabilitació.

Es podria creure que l'ingrés d'un seient en una col·lecció patrimonial evita qualsevol pèrdua de les guarnicions. No és el cas. Si bé constituïen l'element més onerós de la fabricació, la majoria de guarnicions originals han desaparegut irremeiablement. En la majoria dels casos, es rebutgen i substituïxen per guarnicions confeccionades segons les tècniques i els criteris estètics moderns, i amb això es perd qualsevol possibilitat d'estudiar-les. No obstant això, les tècniques i els materials exercixen un paper primordial de cara a la forma i, per conseqüent, a l'estil del mobiliari.

Esta pèrdua d'informació ha ocasionat errors de valoració per part dels tapissers encarregats de les renovacions de seients patrimonials, els quals han aplicat a seients del segle XVIII tècniques sorgides decennis més tard, com pot ser, per exemple, la incorporació de molls.[3] Al confondre les tècniques històriques amb les tècniques artesanals tradicionals, han dut a terme una *restauració a la manera antiga* que no es correspon amb cap realitat històrica, sinó amb una idea preconcebuda del que esta realitat hauria pogut ser.

El públic dels castells museu acaba contemplant així conjunts de seients que han perdut la seua essència a causa d'una forma errònia i a unes teles reteixides noves, llustroses i brillants.

(2) Cochet, V., Strouk, A. (2016a): «Fontainebleau, la restauration des tentures brodées du Salon jaune de Joséphine ou le parti-pris de l'authenticité», *In Situ. Revue des patrimoines*, núm. 29, paràgraf 24. Disponible en: https://insitu.revues.org/13060 [Consulta: 17 d'octubre del 2017].

(3) Bonnet, Xavier (2005): *La conservation-restauration des garnitures de meubles du XVIIIe siècle, Histoire des pratiques:Perspectives d'avenir*. París: École du Louvre.

Cap a una evolució de les pràctiques

Així doncs, a França, com ha ocorregut en l'àmbit del mobiliari, el de la restauració de les guarnicions ha estat durant molt de temps al marge de l'enfocament científic, la metodologia i la deontologia aplicats en les altres disciplines de la conservació-restauració.

No obstant, a partir dels anys 1960 una sèrie de conservadors anglesos, i més tard nord-americans, inicien una investigació sobre l'ús de teles en el mobiliari i estudien la seua conservació.[4] Duen a terme els primers experiments de restauració amb tècniques històriques, amb un enfocament científic innovador. Eixos treballs són l'inici d'una presa de consciència a favor de la preservació de les peces antigues i obrin la porta al sorgiment d'una deontologia específica en els països anglosaxons.

A França, per contra, fins al començament del decenni del 2000, la difusió d'estos mètodes és pràcticament inexistent i, en certs casos, inclús s'ha d'enfrontar a una certa hostilitat. En nom del respecte per una perícia considerada tradicional (fonamentada sovint en errors, com hem pogut veure), la conservació de les guarnicions, fins i tot quan són antigues, poques vegades es té en compte a l'hora de tractar un seient. Dins d'una òptica que busca retornar a un estat suposadament original, els elements presents s'eliminen, i es nega així la història material de la peça. La intrusió de materials nous, el clavetejat i la tensió del conjunt de cingles sobre estructures antigues no es qüestionen. A açò s'afig la incoherència de renovar completament les guarnicions d'un seient que està exclusivament destinat a una exposició –on ningú s'assentarà a *priori*.

Fig. 3. La butaca mecànica de Georges Couthon (finals del segle XVIII) abans de la restauració (Museu Carnavalet, París, Inv. MB 209). Fotografia: Gyslain Vanneste, INP.

Al marge dels conjunts que posseïxen tèxtils molt valuosos, citats anteriorment, i d'alguns casos aïllats tractats en l'àmbit de la conservació –però que no han sigut objecte de cap publicació que ens conste–, tan sols es lliuren d'estes renovacions sistemàtiques els mobles que han pertangut a personatges històrics.

Els dos casos del Musée Carnavalet

La butaca de malalt de Voltaire, conservada en el Musée Carnavalet –Museu d'Història de París– es restaura a finals dels anys 1980. Esta intervenció afecta la seua guarnició i la tela originals:[5] es retira, es restaura i es torna a col·locar el vellut; es retiren i es netegen també els claus daurats que després es tornen a posar al seu lloc. Per contra, el farcit de crin que, no obstant això, és també l'original, se substituïx íntegrament per una guarnició nova. A què és degut el fet d'anteposar l'estètica i la solidesa en este cas, i es nega el valor d'ús d'esta guarnició que probablement es va considerar massa afonada?

L'any 2001 la butaca mecànica del revolucionari Georges Couthon, acostat políticament a Robespierre, és objecte d'un extens estudi i d'una restauració en profunditat.[6] Més enllà del seu disseny i l'estatus d'objecte històric, este seient autorodant de l'últim quart del segle XVIII presenta la particularitat d'haver conservat la seua guarnició original (fig. 3). Si bé en un estat prou precari, s'aborda el seu tractament amb l'ànim d'aplicar mètodes no intrusius en el marc d'un enfocament deontològic. La guarnició del seient no està molt compactada i tan sols el vellut d'Utrecht exigix una intervenció: es consolida per mitjà de la col·locació de peces de tela de lli tenyit i estampat. Per

(4) Peter Thorton comença la seua investigació sobre les col·leccions del Victoria & Albert Museum a partir del 1965 i inicia un moviment que desemboca en la conferència sobre les guarnicions de mobles a Amèrica i Europa en el Museum of Fine Arts de Boston l'any 1979, a la qual seguixen altres trobades. Vegeu sobre este tema Bonnet, 2005, *op. cit.*, pp. 22-26.

(5) Bonnet, 2005, *op. cit.*, p. 21.

(6) Treball realitzat en el marc de la meua memòria de fi de carrera en l'Institut national du patrimoine, Departament de restauradors. Vegeu sobre este tema Strouk, Agathe (2011): «The Study and Conservation Treatment of an 18th Century Wheelchair», *The Forgotten History: Upholstery Conservation*, Linköping: Linköping University, pp.197-209 i strouk, Agathe (2002): «La conservation des textiles de mobilier: cas de restauration d'une garniture originale», *Coré*, núm. 12, pp. 35-42.

contra, en el respatler, el teixit, els claus decoratius i la part exterior del respatler estan incomplets, així que es procedix a la retirada del conjunt d'elements, operació que es du a terme conjuntament amb un tapisser. Els claus decoratius es localitzen perquè puguen ser recol·locats en la mateixa ubicació una vegada que estiguen nets. Les distintes teles es consoliden per separat amb un folre sobre teixit que se sosté per mitjà de costura. Després d'això, es tornen a col·locar tots els elements sense fer forats nous, ni en els teixits ni en l'estructura de fusta –gràcies a un sistema de falques de llaç que mantenen mecànicament en el seu lloc la punta dels claus. Es conserven tots els materials originals, es limita la incorporació de materials nous i es preserva al màxim la integritat de la peça. A més la informació proporcionada per la guarnició contribuïx a comprendre millor la peça (especialment per a la seua datació) sobre la qual els arxius no aportaven moltes dades.

Una disciplina emergent

En els últims quinze anys les sol·licituds dels encarregats de col·leccions s'han orientat més cap a tractaments de conservació, en certs casos per motius pressupostaris, ja que els mètodes no intrusius tenen generalment un cost molt inferior al d'una renovació. Però, sobretot, cal assenyalar que la reticència a l'hora de mostrar objectes un poc usats pareix que decau, al mateix temps que sorgix certa presa de consciència del valor patrimonial dels teixits antics que excepcionalment han aconseguit subsistir fins a la nostra època.

Per conseqüent, l'evolució dels enfocaments i les pràctiques, si bé no s'inscriu en una política generalitzada, ni lineal ni sistemàtica, pareix indicar que ja està en marxa. Els casos de restauracions en què s'han preservat elements antics s'han multiplicat progressivament en les col·leccions franceses.

Entre els casos exemplars, és digne de mencionar el tractament aplicat al mobiliari de la cambra de Thierry de Ville d'Avray. Este prestigiós conjunt de seients que es remunten al 1787, conservat als Estats Units en el Museu de Belles Arts de Boston, s'encomana a un equip francés de restauradors[7]. Les guarnicions que duen a terme d'acord amb les tècniques antigues s'incorporen sobre bastidors extraïbles de fusta per a evitar qualsevol intrusió en les estructures daurades, en línia amb els mètodes que van posar a prova els equips del Victoria & Albert Museum de Londres.[8] L'enfocament deontològic que respecta la integritat de l'obra i el convincent resultat estètic tendixen a demostrar que el mètode pot adaptar-se a qualsevol tipus de mobiliari conservat en les col·leccions.

En el Museu Condé-castell de Chantilly, una poltrona de la reina del 1787 de Georges Jacob –procedent del mobiliari del saló de jocs del rei a Saint-Cloud– presenta una problemàtica distinta: la guarnició present en la peça no és de l'època, però dóna fe de com la va utilitzar el duc d'Aumale fins al 1897. A fi de conservar eixe estat històric i d'efectuar una intervenció limitada, es decidix intervindre per davall i inserir-hi materials innovadors capaços de contindre els molls en què ha cedit el *guindage* (és a dir, el fil de compressió).[9]

Així mateix, altres seients més modestos del segle XIX, degudament considerats com a testimonis vàlids del gust de la seua època, han sigut restaurats sense ser desmuntats en les col·leccions dels castells de Fontainebleau, Compiègne o Versalles –quan fa 20 anys els seus teixits s'haurien substituït molt probablement. La cadira amb *capitonné* del saló de la família del Gran Trianon, realitzada per Louis Philippe l'any 1838, en constituïx un bon exemple.[10] Procedent del mobiliari usual de la residència reial, el seient està recobert amb un

(7) Michel Jamet per a l'ebenisteria i els Tallers Jacques Brazet, sota la direcció de Xavier Bonnet per a la tapisseria i guarnició. Vegeu Bonnet, X. i Jamet, M. (2003): «Le meuble de la chambre de Thierry de Ville d'Avray restauré», *L'estampille / L'objet d'art*, núm. 376, pp. 62-77.

(8) Balfour, D., Metcalf, S., Collard, F.: (1999): «The first non-intrusive upholstery treatment at the Victoria & Albert Museum», *The Conservator*, núm.23, pp. 22-29.

(9) En la memòria de fi de carrera de l'Institut National du Patrimoine en l'especialitat Mobiliari de: Gohier, Amaël (2006): *Garniture de sièges: conservation-restauration d'un fauteuil (musée Condé, château de Chantilly) pour son exposition et de chaises (Mobilier national) pour leur utilisation. Étude de nouvelles mises en œuvre de garniture pour la conservation de la structure du siège*. París: Institut National du Patrimoine.

(10) Número d'inventari T 1640, tractament de conservació-restauració dut a terme al juny del 2012 per part de Sylvie Forestier i Agathe Strouk, i posteriorment per Jérémie Benoit, conservador del Musée du Petit et du Grand Trianon, Institució pública del museu i del domini territorial de Versalles.

Fig. 4. Detall del coixí de peu de la «duquessa dividida» (*duchesse brisée*) de l'habitació de Marie Fontaine en el castell de Grignan (Inv. 4056, segle XIX?), abans de la restauració. Fotografia: Agathe Strouk.

Fig. 5. El mateix detall després de la restauració del 2015: consolidació, reintegració de les pèrdues i aplicació d'una protecció de tul. Fotografia: Agathe Strouk.

lampàs *cannetillé* desgastat a hores d'ara i incomplet per parts. El tractament consistix a consolidar puntualment les zones debilitades per mitjà de l'aplicació de peces de seda entonades al color original i a recobrir el conjunt amb teixit per mitjà d'una protecció de *crepelina* tenyida (vel de seda transparent).

Estos mètodes poden aplicar-se en múltiples casos, especialment en seients en què només està alterada la cobertura tèxtil. La superposició d'un vel, com la *crepelina* de seda o el tul de poliamida, proporciona una protecció útil davant de la pols i els fregaments, i això constituïx una alternativa més discreta que les fundes de plàstic que s'empren a vegades en els castells (fig. 4 i 5).

D'altra banda, la difusió d'estos tipus de tractament queda patent en la seua aplicació, relativament recent en el marc del Mobilier National.[11] A causa de l'ús d'una part dels mobles que conserva, esta institució va ser sinònim, durant molt de temps, d'un enfocament tradicional de la restauració.

Una altra mostra de la conscienciació sobre les problemàtiques d'esta disciplina són la creació de cursos específics en l'Institut National du Patrimoine, dirigits als alumnes restauradors en les especialitats de tèxtil i de mobiliari des de fa uns deu anys –sense que per això puga parlar-se d'una autèntica professionalització.

Grans projectes de valorització del patrimoni tèxtil

Així mateix, la proliferació de projectes de valoració de grans decoracions tèxtils d'estos últims anys dóna fe d'un interés renovat per este patrimoni descuidat durant molt de temps. Els projectes de gran envergadura, duts a terme en uns quants castells museu, han deixat de ser casos aïllats i, per contra, pareix que s'inscriuen realment en un moviment més global. La generalització del finançament de les restauracions per mitjà del mecenatge que ha pres en part el relleu de les comandes públiques afavorix este impuls.

(11) Le Mobilier national és el successor del Garde-Meuble royal de l'Antic règim. La seua missió actual és la de moblar els edificis oficials de la República francesa. També s'encarrega de la conservació i el manteniment d'estos objectes en set tallers d'art.

Fig. 6. Una de les cadires del *boudoir* turc de l'emperadriu Josefina en el castell de Fontainebleau (Primer Imperi), amb l'entapissat d'origen abans de la intervenció: estat molt oxidat i amb pèrdues de tela i de les passamaneries. Fotografia: Agathe Strouk.

Tres projectes de restauració duts a terme recentment en el castell de Fontainebleau, l'única residència en què van habitar tots els reis de França i els emperadors, il·lustren distints enfocaments sobre el tèxtil a cavall entre la reconstitució i la conservació.

El tocador turc

El Tocador turc és un xicotet saló preparat per a Maria Antonieta en 1777, que es va tornar a moblar ricament en l'època del Primer Imperi per a l'emperadriu Josefina amb dissenys de Jacob-Desmalter.[12] Els teixits dels seients, del divan, de la pantalla de ximenera i de les cortines, així com la passamaneria, estan teixits en fil d'or i de seda. Els treballs de restauració, iniciats l'any 2007, van afectar el conjunt de la decoració de la sala (panells de fusta pintats, espills, elements de bronze, etc.), però també el mobiliari. Els tèxtils de vellut mostrejat, antany blancs amb fons d'or, havien perdut la seua essència a causa de la pols i la degradació dels fils de metall ennegrits (fig. 6).

En este cas, es va optar per la restitució enfront d'un tractament de conservació que no haguera aconseguit tornar-los la seua frescor original. Per tant, els teixits i les passamaneries es van retirar, i es tornaren a teixir de manera idèntica a fi de tornar tota la seua esplendor al tocador tal com es mostrava originalment. Tan sols es van mantindre alguns panells originals en zones amb poca accessibilitat, a manera de testimoni. Este projecte de valorització, que va exigir uns quants anys de treball a les manufactures encarregades de reteixir les peces, va ser finançat per mitjà d'un mecenatge d'empreses i particulars.

El Teatre Imperial

El Teatre Imperial de Napoleó III, condicionat entre 1853 i 1856, ha sigut objecte d'un projecte a una escala completament distinta. El caràcter del lloc és excepcional: una sala d'espectacles i totes les seues dependències (vestíbuls, salons, llars, escena, maquinària, decorats, etc.) conservades en el seu estat original. El tèxtil ocupa en este cas un lloc de primer orde, ja que recobrix les parets, els centenars de seients amb *capitonné* –més de 400–, part dels sostres, les baranes, i el terra si es té en compte la moqueta (fig. 7).

Després d'un llarg període d'estar tancat, va nàixer un projecte de valorització, gràcies al mecenatge integral de la Unió dels Emirats Àrabs, a partir del 2007. En este cas, les decoracions tèxtils originals es van conservar majoritàriament –excepte algunes draperies murals summament danyades–, després

(12) Cochet, V. i Lebeurre, A. (2015): *Refuge d'Orient: Le boudoir turc de Fontainebleau*, Fontainebleau: Éditions Monelle Hayot.

Fig. 7. Vista de la sala del Teatre imperial de Napoleó III (dècada del 1850) que ha conservat el conjunt dels teixits i les proteccions d'origen abans de la restauració. Fotografia: Agathe Strouk.

Fig. 8. Saló groc de l'emperadriu Josefina en el castell de Fontainebleau (Primer Imperi), amb una part dels domassos d'origen i el conjunt del mobiliari abans de la restauració. Fotografia: Agathe Strouk.

d'haver eliminat la pols mitjançant una aspiració en profunditat, d'haver-les netejades amb goma i d'haver-les consolidades puntualment. El Teatre del Segon Imperi, que es va obrir al públic l'any 2014, gaudix de mesures de conservació especials, sobretot la protecció dels seients per mitjà de fundes de lli original que han subsistit fins a la nostra època.

El saló groc

Finalment, el projecte de restauració del saló groc de l'emperadriu Josefina brinda un altre exemple d'un enfocament que respecta l'autenticitat i la materialitat d'una decoració antiga.[13] Esta inclou un draperia mural en seda groga brodada amb motius rojos, un important conjunt mobiliari decorat i cortines conjuntades, subministrats en 1809 pel tapisser Boulard (fig. 8). Al llarg del segle XIX, la decoració experimentarà nombroses transformacions en funció dels canvis de sobirà i dels recondicionaments del saló. Després d'haver sigut exposat ininterrompudament des del 1907, actualment es troba molt danyat: la pols i la llum natural han debilitat i destenyit els teixits fins a perdre el contrast de color, i han ocultat així la intenció creadora original del mobiliari de Josefina.

Davant d'estes alteracions, els responsables de col·leccions es tornaren a plantejar la qüestió de la preservació o la substitució dels tèxtils. No obstant això, la idea de conciliar la preservació dels elements originals i la restitució dels colors va comportar, en este cas, una busca de solucions de tractament innovadores. Les possibilitats tècniques de restauració i el seu resultat estètic es van confirmar en un primer temps per mitjà d'un estudi i unes proves a escala natural en els panells de la draperia.

Tenint en compte que no es pot retocar directament la matèria tèxtil com es fa amb una pintura, la superposició d'un vel de seda estampat bicolor aporta una solució eficaç per a la consolidació, la protecció, però també per a la convincent restitució del contrast de color entre el fons groc i els motius rojos.

(13) Cochet, V., Strouk, A. (2016a), *op. cit* i Cochet, V., Strouk, A. (2016b): «Un voile de couleur pour les tentures de Joséphine à Fontainebleau», *Monumental, Revue scientifique et technique des monuments historiques*, núm. 2, pp. 112-115.

Fig. 9. Vista de dos panells del domàs del saló groc durant la restauració (2014): panell de la dreta abans de la restauració, i el de l'esquerra després de la neteja, consolidació i aplicació d'una crepelina de seda impresa. Fotografia: Agathe Strouk.

Per tant, es retiren les draperies murals, s'elimina la pols mitjançant una aspiració i es netegen amb goma, per a després aplicar-los parcialment un folre en el seu revés destinat a omplir les fissures i les parts incompletes. El motiu, que no és exactament el mateix en un panell que en un altre, es copia a mà per a preparar un marc de serigrafia a escala 1 (els panells més grans amiden 2,75 x 1,75 m). Llavors la *crepelina* tenyida en groc es pot estampar en roig d'acord amb el rigorós disseny dels motius brodats, i després es fixa per mitjà d'una costura a la draperia de manera superposada. El panell restaurat es torna a tensar en la paret amb un clavetejat, respectant el muntatge antic (fig. 9).

El projecte, que es va iniciar l'any 2013, continua en curs i gaudix del finançament de la Fondation Du Patrimoine. La restitució del colorit del saló hauria de continuar amb el tractament dels teixits del mobiliari i plantejar-se altres desafiaments tècnics no de dimensió, sinó de volum.

Els brocatells del castell de Montal

Centre des Monuments Historiques és una institució pública francesa que té la missió de donar rellevància i mostrar al públic els monuments nacionals, però també, des del 2007, de restaurar-los i mantindre'ls per a transmetre'ls a les futures generacions.[14]

(14) Els treballs de conservació abans els duien a terme els departaments regionals del Ministeri de Cultura i Comunicació (Direction régionale des Affaires culturelles).

El tractament de les draperies murals del castell de Montal (en la regió de Lot, al sud-oest de França) il·lustra una vegada més el gran desafiament de la preservació de les col·leccions tèxtils dins del patrimoni dels edificis històrics i dels castells museu gestionats pel CMN.

Amb motiu d'un projecte d'adequació a les normes de les instal·lacions elèctriques, la qüestió del manteniment de la decoració antiga *in situ* va suscitar un ampli debat entre les distintes parts que intervingueren en este projecte.[15] Davant de l'estat de degradació de les draperies murals, diversos professionals volien reteixir íntegrament els brocatells, l'autenticitat dels quals també era qüestionada. La disposició d'estos teixits de lli i seda procedents d'èpoques diverses és, en efecte, fruit d'una reconstitució duta a terme a començament del segle XX per part del propietari i salvador del lloc, el col·leccionista Fenaille (fig. 10).

Fig. 10. Gran sala, anomenada sala d'honor del castell de Montal (primera mitat del segle XVI), després de la restauració l'any 2016. Fotografia: David Bordes, CMN.

Es va acabar optant per un tractament de les draperies murals en conservació-restauració. Este projecte, de gran envergadura, –540 metres quadrats de teixits– va mobilitzar un equip de dotze restauradores i un tapisser al llarg d'un any. Els panells més alterats s'hagueren de desmuntar per a ser netejats i consolidats en el taller, i la major part de la intervenció es dugué a terme *in situ*. Els draps més deteriorats i descolorits es van recobrir amb tul de poliamida tenyit, que protegix la superfície i realça els colors sense amagar-ne la decoració.

Arran de l'impuls que va imprimir esta concloent experiència, diversos conjunts de roba de llit del castell de Montal van ser objecte d'un tractament de conservació, i a hores d'ara s'estan duent a terme altres projectes semblants.

Conclusió

Totes estes experiències posen en relleu el paper del restaurador en la preservació del patrimoni: alertar, estudiar, proposar solucions adaptades o innovadores com a alternativa a la renovació, actuar de manera interdisciplinària. Este paper tan sols pot aconseguir la seua autèntica dimensió per mitjà d'una col·laboració amb conservadors i responsables de col·leccions oberts al diàleg. L'ofici de restaurador, així com la preservació del patrimoni, patixen un cert confinament a França. El reduït nombre de restauradors interns de les col·leccions públiques frena la seua capacitat per a posar la pròpia perícia al servici del patrimoni.

Només un plantejament global que associe des del començament els distints agents de la disciplina –conservadors, restauradors, historiadors i científics– permetrà basar els projectes en valors d'autenticitat que vagen més enllà de la pura inquietud estètica. Els casos de restauració anteriorment presentats demostren que esta dinàmica ja està en marxa. Cal esperar que acabe traduint-se en el sorgiment d'una disciplina de ple dret, com va ocórrer amb els altres àmbits de la conservació-restauració, en què les aportacions de la ciència i les tècniques han sigut determinants.

(15) És a dir, entre el promotor del Centre des monuments historiques, l'arquitecte en cap, la Direction des Affaires culturelles i la Inspection générale des monuments historiques. Vegeu Serrette, R., Breugnot, A. i Enard, E. (2016) : «Les brocatelles du château de Montal, Lot», *Monumental, Revue scientifique et technique des monuments historiques*, núm. 2, pp. 109-111.

La Corona i les reials fàbriques de seda de València*

Pilar BENITO GARCÍA
Patrimonio Nacional
pilar.benito@patrimonionacional.es

De la mateixa manera que la creació d'altres manufactures reials, l'establiment a Espanya de reials fàbriques de teixits de seda es va produir durant els regnats dels primers monarques de la Casa de Borbó i, com totes les manufactures creades sota l'empara règia, estos establiments tenien una triple finalitat: poder dotar les residències reials d'objectes artístics de qualitat sense haver de recórrer a la importació, protegir la fabricació de productes, la venda dels quals afavorira la bona marxa de l'economia i, en definitiva, dotar el país d'un entramat que contribuira al desenrotllament del regne, com havia ocorregut en la França de Lluís XIV, amb les reials fàbriques establides per la política del ministre Jean Baptiste Colbert.[1]

A Espanya es va produir la instal·lació de dos tipus diferents de reials fàbriques depenent de si l'establiment d'estes havia correspost directament a la Corona o, al contrari, si eixa categoria havia sigut atorgada a manufactures ja establides per particulars. En la sederia valenciana es van donar les dos situacions, però amb alguna característica específica.

Carles III, l'inici d'un renaixement

A l'arribada dels Borbons a la Corona espanyola, l'art de la teixidura de seda, tan arrelat a València, travessava una profunda crisi. A pesar de la legislació de Carles II per a impulsar de nou la producció sedera, estes normes del segle XVII donarien els seus fruits en el segle següent al sumar-se a les iniciatives borbòniques, amb la pragmàtica promulgada per Felip V l'any 1736[2] i, molt especialment, a les del seu fill Carles III. Hi ha nombrosos estudis que han tractat el tema del disseny dels teixits valencians, per la importància que tingué per a l'art de la seda en aquell regne la pintura de flors i, en particular, la creació de la Reial Acadèmia de Sant Carles, amb l'establiment en el seu si de l'Escola de Flors, Ornaments i altres dissenys aplicats al teixit.[3]

També està detalladament estudiat com entre el 1750 i el 1756 es va establir en la ciutat del Túria, de tan antiga tradició sedera, una fàbrica reial a càrrec dels Cinc Gremis Majors de Madrid[4] a la qual vingueren de Lió, en un primer moment, tres

(*) Vull dedicar este treball a la memòria de la molt estimada amiga Chantal Gastinel-Coural, que em va obrir la porta a un món tan meravellós com el dels teixits de seda i em va brindar el seu magistral auxili, les seues sàvies ensenyances la seua inquebrantable fidelitat al llarg de quasi 30 anys.

(1) González Enciso, Agustín (2002): «Fábricas del estado en la economía ilustrada», *Jornadas sobre Reales Fábricas*. Edició de Paloma Pastor Rey de Viñas. La Granja de San Ildefonso, pp. 15-36.

(2) ESPANYA, *Real pragmática que declara el Modo y Forma como se deben Labrar los Texidos de oro, plata y seda, en todos los Reynos de España, y las Ordenanzas en ella insertas: y como deben ser admitidos los que vinieren de provincias confederadas con esta Corona y Ordenanzas del régimen y gobierno del Colegio y Arte Mayor de la Seda de la Ciudad de Valencia*. València, 1736.

(3) Rodríguez García, Santiago (1959): *El arte de las sedas valencianas en el siglo XVIII*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo; Aldana Fernández, Salvador (1970): *Pintores valencianos de flores. 1766-1866*. València: Institució Alfons el Magnànim; Espinos Díaz, Adela (1997): «Dibujos de flores aplicados al tejido en la Colección de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos», *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*. València: Fundació Bancaixa, pp. 81-105; López Terrada, María José (2001): *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores (1600-1850)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia. — (2006): «El mundo vegetal en la mitología clásica y su representación artística», *Ars longa: cuadernos de arte,* núm. 14-15, pp. 27-44. — (2009): «Arte y ciencia: El caso de la pintura valenciana de flores», *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, vol. 2. Edició de Jorge Hermosilla Plá. València: Universitat de València, pp. 454-460. — (2013): «La pintura de flores de Miguel Parra (1780-1846)», *Archivo Español de Arte*, 86, 342, pp. 123-142.

(4) Pérez Bueno, Luis (1946): «Fábricas de Tejidos de Seda, Oro y Plata de Valencia. Su relación con los Cinco Gremios Mayores de Madrid», *AEA*, tomo XIX, núm. 76, pp. 326-339.

dibuixants i un mestre teixidor, i un poc més tard, un tirador d'or francés establit a Gènova, que va embarcar cap a Espanya amb un filador i un sobrestant.[5]

A la llum de la documentació, pareix que el funcionament d'esta manufactura comptava amb una «Casa Fábrica Principal», en la fatxada de la qual es posaria l'escut d'armes de la Corona i la inscripció «Fábrica Real», on es llavorarien teixits que podrien comercialitzar els Cinc Gremis Majors de Madrid, tant per a donar servici a la Corona com a altres mercats, inclòs el colonial. A açò calia sumar el treball de tallers particulars, ja que en 1755 s'ordenava que «no solamente los tejidos que en ella se labren, sino tambiém en todos los que de cuenta de los mismos gremios se trabajan fuera de la Casa se ha de poner la marca de Fábrica Real de Valencia y el plomo con las Armas Reales».[6] La normativa[7] també especificava que el director del regi establiment seria l'intendent del Regne de València com a representant del secretari d'Estat i del Despatx Universal d'Hisenda. Igualment, s'enumeraven els privilegis amb què comptarien els Cinc Gremis Majors de Madrid, els empleats de la casa fàbrica i, per descomptat, allò que hui anomenaríem els seus alts càrrecs, és a dir, els lionesos, entre els quals destacava Juan Bautista Felipot, qui, després de ser nomenat mestre major, va ostentar el càrrec d'«Inspector General de las mismas Fábricas».[8] També s'aclaria en la normativa que «En ninguna estofa de Seda, Oro y Plata, que no esté executada corforme a Dibuxo, y por la Dirección del Inspector y Maestro Mayor –és a dir, 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 descrédito de la misma Fábrica y sus Artífices; tendrá en su oficina el citado Inspector cuño particular de mis Reales Armas, para poner una sobre-marca con plomo o de imprenta, en el primer cabo de cada pieza que lo merezca por su perfección».

Així, per encàrrec i sota la supervisió de la Casa Fàbrica, manufactures o tallers independents i de caràcter privat, dirigits per mestres teixidors agrupats en el tradicional Col·legi de l'Art Major de la Seda, tindrien la possibilitat de bollar els seus teixits amb les armes del rei i amb la denominació de Reial Fàbrica. L'estructura té molts nexes d'unió amb un sistema que ja estava perfectament testat com a florent, pròsper i profitós per als teixidors i per a la ciutat: el sistema lionés, conegut com *La Grande Fabrique* que agrupava tots els productors de la ciutat francesa a l'empara de la Corona i sota la supervisió en el compliment de la legalitat de la producció pels anomenats *maîtres-gardes* com a representants de tota la comunitat tèxtil.[9]

L'encàrrec de domassos i moarés realitzats a mitjan dels anys 60 per a la decoració del palau, incloses les secretaries d'Estat i les habitacions règies[10] va ocasionar els primers problemes dins d'este nou entramat fabril amb la protesta encesa i lògica del Col·legi de l'Art Major de la Seda de València, ja que l'intendent havia donat orde perquè tots els oficials d'altres tallers de domassos col·laboraren en l'elaboració de la comissió reial, i deixaren de costat altres obres començades, la qual cosa suposava pràcticament deixar-les perdre, amb el conseqüent perjuí econòmic.[11] Desgraciadament, en les col·leccions reials no s'ha localitzat cap peça d'estos encàrrecs decoratius, si bé és cert que són escassos els teixits que es conserven de l'època de Carles III i que, en el cas dels domassos i els moarés, resulta pràcticament impossible concretar-ne la identificació. Encara que la documentació de les primeres comandes reials a la fàbrica de

(5) Rodríguez García, S., 1959, *op cit.*, p. 90. Sobre estos quatre lionesos es pot consultar Miller, L. E. (1992): «Pride and prejudice in 18th century Spain: The import of French design and designers into the valencian silk industry in the mid-18th century», *The Textile Society Magazine,* vol. 18-19, p. 7-19.

(6) Pérez Bueno, L., 1946, *op. cit.*, p.334-335.

(7) Reial Cèdula transcrita íntegra per Rodríguez García, S., 1959, *op cit.*, pp.363-373.

(8) Felipot va romandre en el càrrec d'«Inspector General de totes les Fàbriques de Seda Oro i Plata establides i que s'establiren en el Regne de València» fins que va ser designat Inspector General de la Collita i manufactures del Regne de Granada, i després substituït a València per l'insigne Joaquín Manuel Fos, nomenat el 28 de setembre del 1777. Rodríguez García, S., 1959, *op cit.*, pp. 73-74 i Martínez Santos Isern, Vicente (1981): *Cara y cruz de la sedería valenciana*. València: Institució Alfons el Magnànim, p.124.

(9) Godart, Justin (1976): *L'ouvrier en soie,* Ginebra: Slatkine-Reprints. — (1979): *Travailleurs et métiers lyonnais*, Marsella: Laffitte reprints; Arizzoli-Clementel, P.; gastinel-Coural, Ch. (1988): *Commandes royales au xviiie siècle*, Lió; Hilaire-Pérez, Liliane (2009): «L'invention et le domaine public à Lyon au xviiie siècle», *Lyon innove: inventions et brevets dans la soierie Lyonnaise aux xviiie et xixe siècles*. Edició de Florence Charpigny. Lió: EMCC, pp.69-85.

(10) Martínez Santos Isern, V., 1981, *op. cit.*, p. 83; Sancho, José Luis (1999): «Las sedas encargadas a Valencia por Carlos III para la decoración del Palacio Real de Madrid», *Archivo de Arte Valenciano*, núm. 80, p. 72-76.

(11) Rodríguez García, S., 1959, *op cit.*, p. 117.

València parla majoritàriament de teixits per a decoració, també es menciona alguna remesa de teles per a uniformes.

L'única peça que fins al moment s'ha pogut identificar i que estilísticament correspon al gust d'este període es troba en el monestir madrileny de las Descalzas reales. Es tracta d'un lampàs amb disseny rococó en consonància amb les sederies per a indumentària, amb el qual es van confeccionar les peces de la imatge de la Mare de Déu de la Dormició. La posada en carta d'este teixit –obra del pintor valencià Jeroni Navases–[12] es conserva en el Museu de Belles Arts de València i, encara que no es coneix en quina manufactura es va efectuar la teixidura, resulta obvi que es tracta també d'una manufactura valenciana. La seua datació no està documentada i, si tenim en compte les dates d'activitat de Jeroni Navases, o bé es tracta d'un model antic copiat per l'artista o bé el teixit és posterior al regnat de Carles III. Però és clar que l'excel·lent qualitat de el tissatge està més en consonància amb l'època de mitjan segle XVIII que del segle XIX.

No obstant això, del temps de Carles IV es conserva un nombrós grup de teixits valencians per a decoració que exemplifiquen a la perfecció l'altíssima qualitat de teixidura dels tallers valencians independents, els quals anomenarem amb tot el dret reials fàbriques.[13] Moltes d'estes peces conserven encara la bolla original amb les armes de la Corona i el títol de reial fàbrica, seguit del nom del propietari de la manufactura, i es conserva igualment documentació d'interés relativa als encàrrecs per part del monarca.

Carles IV, un príncep d'Astúries seduït per l'art major de la seda

En els últims anys de la dècada dels 80 el príncep d'Astúries va començar l'adornament d'una de les dos cases de camp que Juan de Vilanova havia construït per a ell en els Reials Llocs de El Escorial i El Pardo. A més de l'elegant mobiliari, les magnífiques pintures al fresc i els refinats estucs i marbres, tant els teixits com els brodats van jugar un paper fonamental en la decoració dels xicotets palauets, i van ser un dels primers exemples que encara subsistixen de l'exquisit gust del príncep i de la seua estima pels teixits i brodats de seda. Si les estores, finalment teixides en tècnica de tapís, van ser obra de la Reial Fàbrica de Tapissos que havia fundat a Madrid el seu avi Felip V, l'encàrrec de les draperies de paret i mobiliari es van repartir entre manufactures espanyoles i franceses.

Precisament en estos últims anys de la dècada dels 80 del segle XVIII, havia fet la seua aparició en la cort un personatge francés, l'adornista François Grognard, soci del més reputat fabricant de teixit de seda d'Europa, Camille Pernon. L'estratègia comercial que estos dos lionesos van establir en la cort va ser tan hàbil que ràpidament aconseguiren fer-se amb un gran nombre dels encàrrecs del príncep, tant pel que fa a teixits com a brodats. Grognard estava en contacte epistolar permanent amb Pernon, i li donava molt bona informació dels gustos del rei Carles i de la seua esposa Maria Lluïsa de Parma, per tal que des de França serviren mostres en els colors i amb els dibuixos més del grat d'ambdós, explicant-li les maneres més convenients de fer negocis amb els prínceps i el seu cercle més íntim, i treballaven també com a *marchands merciers*, ja que els proveïen no sols de teixits per a decoració, sinó també de qualsevol tipus d'objectes artístics de la màxima qualitat i d'una infinitat de peces d'indumentària riquíssima i a la moda. Grognard i Pernon van acabar per servir la major part dels teixits de seda que van vestir les parets de la xicoteta Casa de Camp de la Residència Reial de El Pardo i bona part dels de la situada en la Residència Reial de El Escorial.

No obstant això, la sederia valenciana per a decoració més antiga que es conserva en les Col·leccions Reials va ser l'única

(12) Espinós Díaz, Adela (1997): «Modelo para tejido», *Arte de la Seda en la Valencia del siglo XVIII*. València: Fundació Bancaixa, p. 234, ja apunta que l'autor del dibuix de la posada en carta d'este teixit degué treballar per als Cinc Gremis i, per descomptat, el model respon a cànons estètics dels últims anys del regnat de Carles III. Sobre este artista, es pot veure a més Aldana Fernández, S., 1970, *op. cit.*, p. 187 i López Terrada M. J., 2001, *op. cit.*, pp. 238-239 que arreplega tota la bibliografia anterior.

(13) Les primeres d'estes van ser publicades en el catàleg de l'exposició *El arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*, València, 1997, núm. 104, 105, 106, 107 mentre que en estudis posteriors s'han pogut identificar més teles i aclarir l'autoria i les circumstàncies de la teixidura d'algunes d'estes: Benito García, Pilar (2006): «La decoración textil de la Casa del Labrador de Aranjuez. Un jardín inacabado», *Reales Sitios*, 170. — (2009): «Fiebre de seda en los Palacios de Carlos IV», *Carlos IV, mecenas y coleccionista*. Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 96-116. — (2009-a): «L'intrépide fabricant de soieries Juan Antonio Miquel et l'introduction en Espagne du métier à tisser muni du mécanisme Jacquard en 1818», *Mélanges offerts à Pierre Arizzoli-Clémentel*. Edición de Raphaël Masson. París: Éditions ArtLys, pp. 52-59.

Fig. 1. Manufactura valenciana. Entelat de seda en pequín espolinat de la sala de la *colgadura* de València, Casa del Príncipe del Reial Lloc de El Pardo, ca. 1788, Patrimonio Nacional, núm. inv. 10079187.

que es convingué per a decorar una de les sales d'este palauet, encara que no tenim dades documentals que n'acrediten l'encàrrec. Es tracta de la draperia mural (Fig. 1) i de mobiliari de la sala ressenyada en els inventaris precisament com a «Sala de la Colgadura de Valencia». El teixit, un pequín de dos lligaments (ras i panamà), espolinat en 10 colors i estilísticament datable entre el 1785 i el 1790, degué col·locar-se en l'estança al voltant del 1788, abans de la mort de Carles III i coincidint amb la instal·lació de la major part de les draperies del palauet. Sobre les llistes del pequín mats i brillants en color marfil, es disposa un entramat, molt obert, d'enfiladissa de violetes i branques verdes amb fruits rojos. Esta decoració vegetal servix de marc alternativament a ramells de flors, lligats amb una cinta blava, i a una branca de roser en què un pardalet dóna de menjar un cuc a tres pollets que estan en el niu. Les cadires –de les quals se'n presenta una en esta exposició– estan guarnides amb sis teles diferents, totes elles teixides «a la forma» per a entapissar el moble i fent joc amb la sederia llistada de ratlles mats i brillants de la *colgadura* de la paret. En el seient i en la part posterior del respatler centren la composició sengles ramells de diferents flors, que són més grans els dels seients. Per la seua banda, les sanefetes, teixides també expressament per a estos mobles d'asseure's, presenten un subtil adorn vegetal.

Encara que el disseny general de la *colgadura* conserva en gran manera un aspecte rococó definit per la distribució a portell dels adorns de rams de flors i pardalets, esta *colgadura* oferix com a novetat un incipient aire neoclàssic de modernitat per la verticalitat de les llistes monocromes teixides que causen l'efecte de brillantor i mat. Presenta, per tant, un major equilibri estètic,

i alhora una notable disminució de la grandària dels elements decoratius característics dels teixits barrocs, donant un cert protagonisme al fons de la tela. En algunes de les cadires, tant els respatlers com els seients estan teixits al revés que les altres, indicatiu d'haver sigut teixits «a dos ales a retorn», és a dir, dos a dos i simètriques, la qual cosa donaria un amplària de teler de més de 75 cm.

Per la seua banda, en la Casa de Campo que Villanueva va construir per al príncep en el Reial Lloc de El Escorial, podem atribuir a tallers valencians dos sederies. La que té aparença de ser més antiga és la que cobrix els murs de la Saleta de Porcellana, anomenada així per estar adornada amb un magnífic conjunt de plaques de porcellana blava i blanca –emmarcades en delicadíssima talla daurada– que, compostes com si es tractara d'un puzle, van nàixer en els forns de la reial fàbrica establida per Carles III en el Buen Retiro.[14] Com no podia ser d'una altra manera, *la colgadura* era de color blau, completament llisa en la part central, un setí molt lluït i de brillantor rotunda que es va cobrir en grandíssima mesura per les dites porcellanes; el llavorat de la tela es va centrar en les sanefes perimetrals que van ser teixides en lampàs amb fons de setí d'idèntic blau, a la manera i mesura de les parets, amb adorn en color terra cuita perfilada en negre, de *candelieri* amb gots i mascarons en les caigudes verticals, i en les horitzontals, amb una fina tija de la qual naixen palmetes, espigues i també mascarons, esta vegada alats i coronats. Els cantons, teixits en la mateixa peça que la sanefa vertical, presenten una corona de llorer que, en origen, emmarcava uns brodats hui perduts, realitzats pel millor brodador de cambra de l'època, Juan López de Robredo, que hagueren de ser substituïts probablement després de la guerra de la Independència per unes cares barbades en talla daurada.

L'autoria d'una sederia absolutament classicista i tan en consonància amb les plaques del Buen Retiro, que també compten amb adorns de grotescos i escenes preses de l'antiguitat i la mitologia clàssiques,[15] no està documentada plenament. En una altra ocasió vaig apuntar la possibilitat que es fera en la fàbrica valenciana del famós inventor, aventurer i teixidor ja mencionat Joaquín Manuel Fos, al relacionar-la amb una factura que va presentar l'any 1789 d'un domàs teixit sobre un «campo de setí azul superior»[16]. No obstant això, no resulta clar que siga una creació seua, perquè la succinta descripció de la decoració parla de «columnas, cenefas anchas, leones y cenefas chicas» que no coincidix totalment amb la decoració que posseïx esta *colgadura*. En canvi, hi ha una certa coincidència entre la realització de les plaques de porcellana i el teixit de *la colgadura* cobrat per Fos al gener del 1789, que va ser el que em va fer relacionar la documentació amb l'adorn tèxtil. Des del punt de vista tècnic, la sederia i concretament les seues sanefes són prou diferents de les peces que se sap amb certesa que van ser teixides a Lió, i això, unit també a una concepció estilística de motius decoratius extremadament lineals i perfilats en negre, faria, davant de la falta de documentació més precisa, aventurar la hipòtesi que el treball siga degut a una manufactura espanyola. El teixit en una mateixa peça de sanefa i *cuadradillo* de cantó –fet inèdit en les manufactures de Pernon–, així com les dates en què es va estendre la seda en les parets, al voltant del 1796, i la perfecta adequació i conjunció del disseny decoratiu a les mesures de sòcols, parets i plaques de porcellana, fan pensar en un treball planificat i executat per alguna manufactura mes pròxima. En les teixits de Pernon les sanefes venien en metres i, per tant, s'havien de tallar a la mesura de les parets. D'altra banda, els *cuadradillos* per als cantons, teixits a dos ales amb el teler muntat a camins seguits, venien per separat i també en metres que igualment calia retallar. Una vegada tallats les sanefes i els *cuadradillos* es componia tot i es cosia per a estendre-ho en la paret. En el cas d'esta *colgadura* de la Saleta de Porcellana, s'estalviava en el muntatge perquè els *cuadradillos* venien incorporats en la

(14) Les plaques imiten els característics colors de la porcellana anglesa de Wedgwood que es va posar tan de moda a Europa i que va ser copiada pràcticament per totes les manufactures del continent.

(15) La fàbrica espanyola també va copiar tant la idea com la realització dels treballs de la manufactura anglesa. De fet, els motius de les plaques es prengueren dels dissenys d'inspiració clàssica trets de les antiguitats de Pompeia i Herculà que John Flamax *junior* va realizar per a Wedgwood. Sánchez Hernández, María Leticia (1989): *Catálogo de porcelana y cerámica española del Patrimonio Nacional en los palacios reales*. Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 167-193. — (2009): «Manufactura del Buen Retiro», *Carlos IV, mecenas y coleccionista*. Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 274-276, núms. 102 a 104.

(16) Benito, P.; García Sanz, A. (1997): «Noticias sobre algunos encargos de los reyes de España a las fábricas sederas valencianas en el siglo xviii», *Arte de la seda en la Valencia del siglo xviii*. València: Fundació Bancaixa, p. 114. Junquera Mato, Juan José (1979): *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid: Organización Sala Editorial, pp. 81-82, ja va donar a conéixer l'existència d'esta *colgadura* teixit per Fos, però, cautament, no es va aventurar a identificar-la amb la de la sala de Porcellana.

sanefa vertical i s'estalviava temps tant a l'hora de tallar com de compondre.

L'altra seda va vestir els murs de la sala Japelli de la casa i la podem atribuir fàcilment a la Reial Fàbrica de Claudio Bodoy, fill i cia., pel seu adorn llavorat en setí *liseré* de color llet amb xicotetes pinyes morades, colors que es repetixen en altres obres bollades per la manufactura valenciana i que podem datar en els primers anys del segle XIX.

Però els encàrrecs de més envergadura efectuats pel rei Carles a les manufactures valencianes es van fer en el més breu període de rei: l'alcàsser madrileny i, principalment, la residència reial d'Aranjuez, amb el seu Palau Reial i la Casa del Labrador.

Una de les grans obres que es van realitzar a València va ser la sederia per al Palau Reial de Madrid entre el 1784 i el 1795, destinada a la decoració del saló de besamà de la reina Maria Lluïsa de Parma. El conjunt es componia de peces per a *colgaduras* i tapisseria de mobiliari a joc amb un dosser brodat per Juan Caraltó, tot en un color verd molt viu i que, igual que el setí llis que va servir de base per a brodar el dosser, va ser teixit en la manufactura de Carlos Iranzo.[17]

Des de la tela específica per a la guarnició de la pantalla de ximenera, adornada amb la forma del moble, fins a les sobreportes, passant per les sobretaules i els teixits que havien de cobrir els murs, tot es va fer a mida, en setí color verd clar molt viu, espolinat en fils d'or tirats en el taller de García Solt i companyia. Els motius decoratius són idèntics als que encara es poden contemplar en els marcs de talla daurada dels espills i la pantalla de ximenera de l'actual Saleta Maria Cristina del Palau Reial de Madrid, i consistixen en *candelieri*, esfinxs i mitjacanyes, que s'amplien en el cas del llavorat de les sanefes de seda, amb motius de roleus i flors, tal com pot es veure en la peça presentada en esta exposició.

És precisament a partir dels anys 90, quan comencen a plantejar-se grans incògnites quant a l'elaboració dels encàrrecs realitzats per la Corona a les manufactures sederes valencianes, a l'haver-se establit una estretíssima relació entre algunes de les fàbriques de la ciutat del Túria i la lionesa de Camille Pernon. Tot i que encara no està completament aclarida, se sap que esta col·laboració estigué determinada pels esdeveniments polítics que es van produir arran de la decapitació, al gener del 1793, de Lluís XVI, i uns mesos després, de Maria Antonieta, que, al cap i a la fi, eren cosins per diverses vies dels monarques espanyols. Espanya va firmar amb Anglaterra la Primera Coalició contra França, davant de la qual, el 7 de març, la Convenció Nacional va declarar la guerra a Espanya, i en resposta, el 23 del mateix mes, Espanya va ordenar l'expulsió del territori patri en 48 hores de tots els ciutadans francesos que hi estigueren establits, i una setmana després va prohibir completament el comerç amb França. El soci i agent de Pernon davant de la cort de Carles IV, François Grognard, va abandonar precipitadament Espanya i ho va fer per a no tornar-hi. La manufactura lionesa s'havia quedat de la nit al matí sense el millor client, i damunt, en uns moments en què la teixidura de riques teles a França estava en la major de les crisis. Les sederies eren considerades un luxe completament antirevolucionari; la producció va caure a límits mai vistos i, a mesura que guanyava terreny el terror, va quedar relegada cada vegada més, fins i tot a la clandestinitat, per a poder escometre els escassíssims, per no dir inexistents, encàrrecs que pogueren rebre.

Quan el 22 de juny del 1795 es va alçar la prohibició de l'entrada de francesos en territori espanyol amb la firma del Tractat de Basilea, i es va permetre la tornada dels comerciants amb la restitució dels seus béns, Pernon, sabent que Grognard no tornaria a Espanya i coneixent en pròpia carn la pràctica inexistència de treball a Lió, hàbilment va buscar una altra fórmula de negoci, enviant esta vegada un tal Jean Antoine Michel a fi d'establir una manufactura a València. El subjecte va acabar per espanyolitzar-se el nom, es va associar amb un teixidor autòcton, de cognom Gay, i va muntar, amb el beneplàcit de la Corona, la Reial Fàbrica de Teixits Miquel, Gay i cia.[18].

Però cal dir que no tots els francesos assentats a Espanya van actuar com ho féu François Grognard. De fet, un important

(17) Junquera Mato, J. J., 1979, *op. cit.*, pp. 94-95 i Benito García, Pilar (2009): «Colgadura», *Carlos IV, mecenas y coleccionista*. Madrid: Patrimonio Nacional, pp.344- 346.

(18) Podria ser que el nom de pila de Gay fóra Manuel, segons es desprén d'un document publicat per Rodríguez García, S., 1959, *op. cit.*, p. 243. En Benito, P.; García Sanz, A., 1997, *op. cit.*, ja vaig identificar diverses sederies d'esta manufactura, pensant que una era l'anomenada Miguel, Gay i cia., i una altra Juan Antonio Miquel (com es va anomenar a partir de la guerra de la Independència, cambiando la g por la q) sense adonar-me que es tractava de la mateixa fàbrica com es veurà més avall.

personatge en el món de la sederia valenciana, Claude Bodoy, que havia establit una casa de comerç en la ciutat anomenada «Bodoy et Labat» pareix que es va quedar a Espanya. La Junta de Comerç de València, a pesar de les perilloses revoltes i els atacs als comerciants francesos i als seus negocis, estava molt preocupada perquè la seua expulsió del país deixaria molts teixidors sense ocupació.[19] Bodoy va acabar per espanyolitzar-se el nom de pila (igual que faria Miquel), i passà a dir-se Claudio i a assegurar inclús que havia nascut a Espanya. Una vegada firmada la pau entre França i Espanya, Bodoy també va obtindre, en 1795, l'administració a Madrid d'un magatzem de venda de teixits de la Real Fábrica de Telas de Algodón d'Àvila, i a més va continuar amb el negoci ja citat de la casa de comerç valenciana.[20] Un parell d'anys després, concretament el 24 de maig del 1797, Juan Antonio Miquel que es veu que ja estava completament introduït en la cort, escrivia, en nom de Pernon, al primer secretari d'Estat, Manuel Godoy, demanant-li la protecció per a una manufactura de sedes que acabava d'establir Bodoy. Finalment, Bodoy va aconseguir nombrosos privilegis per a la nova manufactura amb el suport de Pernon, que va encendre la gelosia d'altres fabricants de la ciutat per l'evident greuge comparatiu.[21]

Aleshores, ¿devien ser certs els rumors que corrien per Lió afirmant que Pernon havia obert fàbrica a Espanya, i no sols una, sinó que, pel que es veia, podria tractar-se de dos: la de Miquel, Gay i cia., i la de Bodoy? Si era així, ¿per què dos manufactures i no sols una? Algun autor ha apuntat la possibilitat que la manufactura de Bodoy fóra una pantalla destinada exclusivament a dissimular la introducció de contraban de sedes estrangeres,[22] però, realment era així? Bodoy va tindre permís d'importació per a introduir des de l'estranger 40 000 lliures de seda en brut, tota la quantitat que necessitara de tints i telers, així com llicència per a emprar tots els mestres i oficials teixidors estrangers que considerara convenient,[23] i va acabar per bollar els seus teixits amb un segell de plom que ostentava la llegenda «BODOY, PADRE, HIJO Y COMPA.», al voltant de la paraula «VALENCIA» d'una banda, mentres que per l'altra, figurava «FABRICA DE TEXIDOS DE SEDA» rodejant la figura clàssica d'un xiquet que sosté l'escut reial (Fig. 3). Verdaderament, ¿algunes d'estes teles es teixien a València en els telers de Bodoy pare i fill i companyia, o de Miquel, Gay i cia.? Al meu parer, és possible que la incògnita no es resolga mai completament, però cal prestar la màxima atenció a les bolles de plom que encara conserven algunes d'estes sedes per a determinar autories, perquè estes marques, teòricament, eren controlades pel Col·legi de l'Art Major de la Seda de València.

Els encàrrecs es van succeir. Uns mesos després d'intercedir per Bodoy, el 31 d'octubre del 1797 Pernon presentava una factura per diversos gèneres «para las casas de campo de S. M.» entre els quals es trobaven teixits grocs i blaus en gust etrusc amb adorns de camafeus que inclús adornen el saló de ball de la Casa del Labrador. D'altra banda, el 31 de juliol del 1799, Bodoy presentava una altra factura per l'import de sedes amb semblant descripció «para la Casa del Labrador de Aranjuez». I en 1800, Pernon tornava a presentar una factura per una altra remesa d'estos teixits.

També en els telers de la Reial Fàbrica de Claudio Bodoy i en els primers anys ja del segle XIX,[24] es van teixir diverses sanefes i cantons per a sanefes amb adorns en color morat emprades en una de les sales més xicotetes de la Casa del Labrador en la residència reial d'Aranjuez, les restes sobrants de les quals que

(19) Franch Benavent, Ricardo (1986): *Crecimiento comercial y enriquecimiento burgués en la Valencia del siglo XVIII*. València: Institució Alfons el Magnànim, p. 52.

(20) En Martín García, Gonzalo (1989): *La industria textil en Ávila durante la etapa final del Antiguo Régimen. La Real Fábrica de Algodón*. Ávila: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Ávila., p. 413, es transcriu la sol·licitud de Bodoy demanant la comissió de vendes de la Real Fábrica d'Àvila, en què es manifesta com a espanyol i veí de València.

(21) Rodríguez García, S., 1959, *op. cit.*, pp. 347-348.

(22) Zylberberg, Michel (1993): *Une si douce domination. Les milieux d'affaires français et l'Espagne vers 1780-1808*. París: IGPDE, p. 494.

(23) Rodríguez García, S., 1959, *op. cit.*, p. 348. No obstant això, les esperances posades en la manufactura de Bodoy, a llarg termini, sembla que no respongueren a les expectatives que s'hi havien posat, i l'any 1802 comptava amb un nombre reduït de telers en funcionament, i la qualitat dels seus teixits no era comparable als teixits d'altres manufactures valencianes, cfr. Zylberberg, M., 1993, *op. cit.*, p.450, citant documentació de l'Arxiu General de Simancas. En canvi, les factures que es conserven de la manufactura i que es poden associar a determinades sederies com les del saló de ball de la Casa del Labrador, no concorden amb l'asseveració de baixa qualitat, tot i que és cert que aquelles peces de seda lletosa llavorades en morat i que són les úniques que conserven la bolla del fabricant, no tenen una gran qualitat.

(24) Sempre abans del 1803, ja que l'11 d'abril de aquell any Bodoy ja era mort, atés que en eixa data la viuda va sol·licitar continuar sent proveïdora de sedes del rei. Benito García, P., 2009, *op. cit,* p. 111.

Fig. 2 Bolla de plom de la Reial Fàbrica de Teixits de Seda de Miquel, Gay i cia., Ofici de Tapisseria del Palau Reial de Madrid, Patrimonio Nacional, núm. inv. 10800499.

Fig. 3. Bolla de plom de la fàbrica de teixits de seda, Bodoy, pare, fill i companyia. Ofici de Tapisseria del Palau Reial de Madrid, Patrimonio Nacional, núm. inv. 10008854.

es conserven en l'Ofici de Tapisseria del Palau Reial de Madrid tenen encara les bolles de plom amb el nom de la manufactura. Com ja hem dit, i encara que no tenen marca, resulta altament probable que teixira igualment la *colgadura* de la sala Japelli de la Casa de Camp de El Escorial en idèntics colors i la mateixa qualitat.

Per la seua banda, al juliol del 1802 la Reial Fàbrica de Miquel, Gay i cia., presentava la factura per domassos en colors carmesí i canya. Tres mesos després rebien «una cajita» amb «los Retratos Pintados de SS.MM. y varias muestras de oro y seda para hacerlos de tejidos en Valencia» que els van arribar a la ciutat del Túria des de Barcelona on estaven els reis de jornada[25], i l'11 de juny del 1803 s'abonava als fabricants l'import d'una *colgadura* per al menjador de la reina en el palau d'Aranjuez, de domàs d'Índies or i blanc, que es completava amb una sanefa de roses i margarides[26]. En les col·leccions reials no pareix que quede cap resta de la tela que formaria el camp del domàs; no obstant això, sí que hi ha diversos fragments de sanefa de margarides i roses inscrites en roleus que podrien ser les que hi ha referides en la factura. L'adorn està inspirat en un dels gravats que, seguint els dibuixos de Gaetano Savorelle, Pietro Camporesi i Ludovic Teseu, van gravar Giovanni Ottaviani i Giovanni Volpato en els anys 70 del segle XVIII, copiant els adorns de les *Loggie* pintades per Rafael en el Vaticà. Es tracta de peces de diferent amplària sempre sobre fons marró xocolate. La sanefa més estreta, que té el fons marró més fosc, quasi negre, i de diferent qualitat de teixidura, és el que encara es pot veure en

(25) Benito, P.; García Sanz, A., 1997, *op. cit.*, p.118. L'enviament s'havia consignat a la societat establida a Barcelona, Huguet i Dupré, que havia sigut fundada l'any 1796 per dos negociants de Girona, ambdós de nom Narcís: Huget, nascut a Tarradellas, i Dupré, de família de negociants francesos assentada a Figueres. Zylberberg, Michel (1982): «Huguet y Dupré, una societat comercial de Barcelona», *Recerques: història, economia, cultura*, núm. 12, pp. 91-116. ¿L'origen de la caixa seria la manufactura lionesa de Pernon?

(26) Benito García, P., 2009, *op. cit.*, p.109.

Fig. 4 Camille Pernon, sanefa per a *colgadura*, vestíbul de la Casa del Príncipe de El Escorial, Patrimonio Nacional, núm. inv. 10032677.

el vestíbul de la Casa del Príncipe de El Escorial i va ser servida per Camille Pernon (Fig. 4). En els altres fragments (Fig. 5 i 6), que es corresponen amb sanefes prou més amples, al mateix motiu del roleu que inscriu les flors se'n suma un altre que no apareix en la sanefa més estreta. Es tracta d'un adorn vegetal en què, per mitjà de fulles d'acant, es forma una espècie de got del qual, en les sanefes verticals, naix el roleu, i que en les horitzontals, el dividix cada cert temps, formant una decoració menys lineal. Estes sanefes més amples van haver de teixir-se per a sales més grans per a guardar la proporcionalitat, i és a dir, per a un palau i no per a un palauet on els espais són més reduïts, per tant és molt possible que foren les de la *colgadura* del menjador de la reina, a Aranjuez. No seria esta la primera ni l'última vegada que la manufactura fundada per Juan Antonio Miquel, recorreguera a models creats per la fàbrica lionesa.

També l'any 1803 Pernon presentava a Madrid una factura pels fastuosos teixits de la sala de conversació de la Casa del Labrador d'Aranjuez, amb el seu ornament de trofeus de guerra que emmarquen un gran nombre d'octògons brodats amb paisatges, quatre sobreportes i els teixits per a la confecció de cortines i la guarnició de banquetes. En una carta que aclaria alguns detalls d'esta factura, Pernon, després de fer una succinta descripció de la *colgadura* de paret i de les cortines, afirma que tota esta obra va ser encàrrec del rei i que «Su Majestad, tuvo a bien comisionarme por medio de Juan Antonio Miquel, con destino a la Real Casa del Labrador», també aclarix que part del cost total d'esta obra havia sigut ja pagat i que ell havia rebut estos diners «de los Señores Miquel, Gay y compañía, fabricantes de seda en Valencia».[27] Durant el seu viatge a Madrid per a presentar esta factura, el fabricant lionés va estar en tot moment acompanyat per Juan Antonio Miquel i van visitar tant el Palau Reial de Madrid com El Escorial. L'excursió a la serra madrilenya no va ser en absolut beneficiosa per a Pernon, que es va posar malalt i li va impedir visitar la Reial Armeria.[28]

A l'agost d'aquell mateix any, l'ajuda de Cambra i cap de l'Ofici de Tapisseria, Juan Antonio Grijalva, rebia una carta de la manufactura de Miquel, Gay i cia., on comentava entre altres coses «...nos notoria el buen resultado de la presentación de los dibujos de cama, y demás adornos (por el amigo Cancio) de la pza Dormitorio de S. M. la Reyna Ntra. Sra. en Madrid». Per tant, els teixits llavorats serien a càrrec de la Reial Fàbrica de Miquel, Gay i cia., mentre que les sedes serien comprades a la Reial Fàbrica de Talavera de la Reina, i els brodats, com era d'esperar, serien obra del ja mencionat Juan López de Robredo.[29]

(27) *Ibídem*.

(28) *Ibídem*.

(29) Benito García, P., 2006, *op. cit.*, pp. 65-66. Estos dibuixos de Cancio –un xicot de l'Ofici de la Tapisseria que treballava més com a adornista que com a tapisser– són els conservats en la Reial Acadèmia de San Fernando de Madrid d'un llit amb teixits en blau i blanc (recordem que el color preferit de Maria Lluïsa era el blau) i un domàs groc amb sanefes també en blau i blanc, donats a conéixer per Sancho, José Luis (1991): «El Piso Principal de Palacio Real», *Reales Sitios*, 109, p. 24. Tot i que el domàs figurava ressenyat en l'inventari de la testamentaria de Ferran VII com a teixida per a la Casa del Labrador, és clarament la proposada per Cancio per al dormitori de la reina a Madrid, d'acord amb esta documentació anterior a la guerra de la Independència, i per la tipologia de portes que s'aprecia en el dibuix, que coincidix amb la de les portes del Palau Reial de Madrid. Sobre la *colgadura*, el disseny, l'execució i la relació d'estos amb un dibuix atribuït a Dugourc conservat en una col·lecció particular francesa, vegeu Benito García, Pilar (1997): «Fragmento de un tejido para colgadura de pared», «Diseño para tejido de pared» y «proyecto decorativo», *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*. València: Fundació Bancaixa, pp. 312-317.

Figs. 5 i 6. Juan Antonio Miquel, fragments de sanefa de la *colgadura* de l'antic menjador de la reina en el Palau Reial d'Aranjuez, Ofici de Tapisseria del Palau Reial de Madrid, Patrimonio Nacional, núm. inv. 10080495.

Des d'abril del 1807[30] i fins al febrer del 1808, la mateixa manufactura va rebre diners a compte per l'«obra para el Salón Grande de la Real Casa del Labrador» «de una colgadura de verduras, de malvas, guirnaldas y columnas que estamos fabricando de Real Orden». Tots eixos pagaments a compte es referixen a uns teixits que, tot i que estaven destinats a compondre una meravellosa decoració tèxtil per a una sala de la planta baixa de la Casa del Labrador, no es van arribar a col·locar-hi mai[31]. Una bona part d'estos rics teixits, alguns dels quals es presenten en esta mostra, es conserven en els magatzems de l'antic Ofici de Tapisseria del Palau Reial de Madrid, i encara tenen els ploms que autentifiquen el seu origen valencià: «RL. FBª DE TEXIDOS DE SEDA DE JUAN ANTONIO MIQUEL. VALENCIA», per un costat, i per l'altre, l'escut reial (Fig. 7). Un d'ells, el central, que s'adorna amb un arc de garlandes de flors, era també una còpia d'un model, del llibre de patrons de Pernon[32], i la idea d'una columnata de seda a manera de trampa a l'ull també té moltes reminiscències de teixits francesos.[33]

La Reial Fàbrica de Miguel Gay i cia., a més de la bellíssima *colgadura* de columnes i garlandes de flors, estava teixint un lampàs amb fons de setí de color llet, espolinat en seda verda i entorxat d'or, amb adorn de ramejat de brots i xanglots de raïm, per al dormitori del rei.

Desgraciadament, els dos importants encàrrecs que s'estaven teixint en la Reial Fàbrica de Miguel Gay i cia., no van poder completar-se a causa de les terribles circumstàncies polítiques del 1808, que, junt amb l'inici de la guerra de la Independència,

(30) Un any abans, en 1806, Juan Antonio Miquel havia sigut nomenat adornista de cambra. Benito García, P., 2009, *op. cit*, p. 109.

(31) Tota la història d'esta *colgadura* s'explica en Benito García, P., 2006, *op. cit*.

(32) Gastinel-Coural, Chantal (1988): «Notes et documents», *Soieries de Lyon: Commandes Royales au XVIIIe siècle (1730 - 1800)*. Lió: Éditions Musée Historique Des Tissus, p. 101.

(33) Sobre teles llavorades amb motius arquitectònics teixides a França, es pot veure Coural, J. i Gastinel-Coural, C. (1983): «La Fabrique Lyonnaise au XVIIIe. siècle. La commande royale de 1730», *Revue d'Art*, 62, pp. 49-64; Gastinel-Coural, C., 1988, *op. cit.*, pp.28-52 ; — (2009): «Quelques remarques sur le décor textile du Versailles de Louis XIV», *Furnishing textiles: studies on seventeenth and eighteenth-century interior decoration*. Edició d'Anna Jolly. Riggisberg: Abegg-Stiftung; — (1990): «À propos du portrait du duc d'Orléans par Ingres», *Bulletin du Musée Ingres*, 63-64, pp. 25-27.

Fig. 7. Bolla de la Reial Fàbrica de Teixits de Juan Antonio Miquel, Ofici de Tapisseria del Palau Reial de Madrid, Patrimonio Nacional, núm. inv. 10080523.

van fer que el tan masculí teixit blanc amb brots i xanglots es quedara estés en el teler, i la *colgadura* de columnes i garlandes de flors no complira mai la seua missió de trampa a l'ull que hauria de servir d'enllaç entre el jardí exterior anomenat del Príncep i els interiors de seda de la Casa del Labrador en un senyal classicista molt *pal·ladià*.

La guerra, la pau i la introducció del mecanisme Jacquard a Espanya

L'orde de paralització dels telers en què teixien estes magnífiques *colgaduras*, va arribar a la Reial Fàbrica de Teixits de Seda de Miquel, Gay i cia. El 5 d'abril del 1808, segons afirmava Juan Antonio Miquel, en un memorial elevat anys més tard al rei Ferran VII, s'assegurava que la gran *colgadura* arquitectònica va quedar per acabar junt amb uns altres de més menuts entre les quals es trobava l'encarregat per Carles IV per al seu propi dormitori.[34]

En els mesos de maig i juny la situació a València va ser especialment difícil a causa de gravíssims tumults. Tals esdeveniments van afectar Miquel de manera molt negativa, ja que va perdre la seua fàbrica de teixits i va resultar ferit, per la qual cosa es veié obligat a eixir de la ciutat i es desconeix fins ara què va succeir en tan penoses circumstàncies amb l'altre propietari de la manufactura: el Sr. Gay.

Abans d'abandonar València, Miquel es va presentar davant de la Junta de Govern de la ciutat, organisme que li «concedió naturaleza de estos Reinos», és a dir, va obtindre la nacionalitat espanyola. Quan se'n va anar, no va abandonar les riques sedes ja teixides, sinó que se les va emportar. Començaria ací un llarg i rocambolesc viatge que el portaria per diferents territoris eu-

(34) Tot allò que es referix a les «aventures i desventures» que van patir estos teixits tan rics, les «peripècies» de Miquel durant la Guerra d'Independència i la introducció a Espanya del mecanisme Jacquard es van donar a conéixer en Benito García, P., 2009, *op. cit.*, on es donen totes les referències documentals i bibliogràfiques.

ropeus, i que el mateix Miquel va contar amb prou detall en un escrit de pròpia mà, datat a París el 20 de juny del 1814.

Segons el seu relat, Juan Antonio Miquel, en compte de dirigir-se a un enclavament segur per a resguardar-se de l'horror de la guerra, es va presentar a Sevilla al desembre, davant de la Junta Suprema Central Governativa dels Regnes d'Espanya i Índies, per a oferir els seus patriòtics servicis a la seua nova nació, a la qual, no obstant això, portava servint almenys des del 1796. Miquel va proposar a la Junta un projecte per a rescatar Ferran VII del castell de Valençay on el monarca havia sigut reclòs per Napoleó o, si no podia, socórrer-lo econòmicament.

El seu projecte va ser aprovat i se li va donar una comissió secreta el 4 de gener del 1809. Per a intentar complir tan important, delicat i perillós encàrrec, Miquel va partir de Cadis rumb a Trieste, acompanyat per l'ambaixador Eusebio Bardají i Azara, que viatjava a Viena. [35] Ambdós es van separar en aquell port de l'Adriàtic el 20 de febrer següent, i Miquel va dirigir els seus passos a Valençay, on havia de contactar amb Pedro Macanaz[36], qui, al seu torn, li facilitaria l'accés a Ferran VII per a poder realitzar els plans previstos. No obstant això, tot va ser inútil perquè Miquel no va poder arribar a Valençay, ja que les vies d'accés a la ciutat estaven vigilades amb extrem rigor, i Macanaz es trobava igualment presoner dels francesos. En adonar-se del fracàs de la seua gesta, va anar a Suïssa, i des d'allí a Holanda per a passar a Anglaterra i arribar a Sevilla a retre comptes davant del Consell de Regència del Regne, que el 8 de març del 1810 va redactar un decret acreditatiu del seu patriotisme.

Després de l'ocupació de Sevilla pels francesos,[37] Miquel contava en els seus memorials que va partir amb el passaport que li havia donat el Consell de Regència per a refugiar-se amb la seua família a Londres. No obstant això, no aclaria bé com va aconseguir salvar novament les teles que s'havia emportat de València feia ja quasi dos anys. Al seu retorn a Espanya, donaria a entendre que les sedes van eixir des de Cadis, quan ell estava ja en la capital britànica.[38] Una vegada a Anglaterra i amb un permís especial del Govern anglés, Miquel va portar les teles a l'illa de Guernesey, on van quedar emmagatzemades en huit calaixos fins que va acabar la guerra.

D'allí les trauria en 1814 amb destinació novament a Espanya, via Londres i França, amb el preceptiu passaport de l'ambaixador de Lluís XVIII en la capital britànica i el permís de Ferran VII per a introduir-les des de Baiona per la frontera de Vitòria fins a Madrid. Així doncs, les teles van realitzar un llarg viatge entre 1808 i 1814, recorrent tres països europeus fins a tornar a Espanya, no sense abans haver passat el seu particular exili a l'illa de Guernesey, prou anys abans que l'escriptor Víctor Hugo passara el seu en el mateix paratge.

A l'estiu del 1814, Miquel va intentar que Ferran VII li pagara els teixits que li havia encarregat son pare Carles IV, però sembla que el rei Ferran no tenia massa interés d'abonar allò que devia el seu progenitor. Va ser llavors que Miquel va elevar diverses súpliques i memorials que, tot i que per a nosaltres oferixen una valuosa informació històrica, a ell li van resultar infructuosos durant algun temps, per als seus propòsits de cobrament. Encara el 27 de juliol del 1815, Ferran VII sembla que mostrava un cert interés per la *colgadura* del dormitori de son pare, però només en el cas que el preu li fóra convenient. La seda ja citada de fulles i brots era d'or, afirmava Miquel, era igual a la que s'havia entregat abans de la guerra per a dos peces de la Casa del Labrador d'Aranjuez i que tampoc havia cobrat.

Les dos sales conformaren la peça mes gran de la segona planta del palauet i el saló de billar (Fig. 8), que estesa amb la famosa *colgadura* de Pernon coneguda com a *Verdures du Vatican*, es completava amb cortines confeccionades amb la tela de Miquel que també va servir per a guarnir la pantalla de ximenera. El model de xicotets pàmpols en color verd, amb brots i branques en or que destaquen sobre un fons de ras blanc és –com ja s'ha dit– molt semblant a alguns dels realitzats per la famosa manufactura lionesa. Es pot suposar que la part *nova*

(35) Bardají havia estat nomenat secretari de l'ambaixada a Viena el 1800, arribant posteriorment a ser ambaixador. Regressà aviat a Espanya doncs a les Cortes de Cadis va exercir les funcions de primer secretari d'Estat, tornant novament a la carrera diplomàtica després de la guerra de la Independència.

(36) El polític Pedro Macanaz estigué retingut també a Valençay. Després de la guerra, Ferran VII el nomenaria ministre de Gràcia i Justícia.

(37) Sevilla es va rendir a les tropes franceses del general Victor que entraren en la ciutat l'1 de febrer del 1810. Victor va continuar cap a Cadis (on s'havia refugiat la Junta Central) i va ser rebutjat per les tropes del duc d'Alburquerque.

(38) L'única cosa certa és que va presentar una nota on s'especificaven les despeses que li havien causat el trasllat de les teles amb el recorregut indicat, al que sumava els drets d'emmagatzematge.

Fig. 8. Saló de Billar de la Casa del Labrador d'Aranjuez, Patrimonio Nacional.

d'esta seda va ser la que es va emprar per a vestir l'oratori de fustes fines del palau dels Borbons en el Reial Monestir de El Escorial, on degué col·locar-se abans del 1831, data de la conclusió de la decoració de tan extraordinari espait[39] i que està present en esta exposició per mitjà d'una banqueta.

En els documents, Miquel es definia com un artista, afirmant que només desitjava continuar al servici del rei, i assegurava que, amb el cobrament de les sedes, l'única cosa que pretenia era reconstruir la seua fàbrica valenciana dotant-la només amb personal espanyol –tal com era abans de la guerra– i contribuir així a la prosperitat del país perquè les seues obres rivalitzaven amb les millors de les teixides a Lió.

En el moment que va cobrar el deute deixat per Carles IV i va entregar els teixits a l'Ofici de Tapisseria, bollats ja únicament amb el seu nom, Miquel es va afanyar a tornar a posar en peu la seua manufactura, la qual ja estava treballant a principis del 1816 quan el Col·legi Major de l'Art de la Seda de València, reconeixent la proximitat que tenia Miquel amb la cort per la seua condició d'Adornista de Cambra, li va demanar que elevara un detallat memorial a Ferran VII analitzant els mals que estaven portant a la ruïna tota la indústria de la seda d'aquella ciutat.[40]

Prompte també, el 15 de novembre del 1817, va començar a plantejar al rei que, si tinguera els mitjans necessaris, podria portar les noves màquines inventades en els últims anys a França, a pesar que estava castigat amb elevades multes i penes de presó traure-les del país veí. Es tractava, sens dubte, dels telers dotats amb mecanisme Jacquard. L'operació no va resultar gens fàcil i es va dilatar en el temps. Així, un any després, al novembre del 1818, Miquel va sol·licitar respectuosament al rei que es donara la pertinent orde als administradors de les duanes de Barcelona i València perquè estos obligaren els seus subalterns a posar la deguda cura a l'hora de registrar els calaixos que venien al seu nom i que contenien diverses «máquinas preciosas para trabajar la seda», per a evitar els

(39) Unquera Mato, J. J., 1979, *op. cit.*, pp.105-107.
(40) Rodríguez García, S., 1959, *op. cit.*, pp. 249-250-251 73 i Martínez Santos Isern, V., 1981, *op. cit.*, p. *163*.

perjuís que podien causar les inspeccions realitzades sense cap tipus de precaució. El 3 d'abril següent, Miquel va enviar una altra sol·licitud a Ferran VII, més aclaridora encara, perquè se li entregaren en la duana del Grau de València «una porción de cartones agugereados y otra de papel que pidió a Lión de Francia para uso preciso de su fábrica de seda» i que també se li permetera introduir-hi altres gèneres de la mateixa classe que venien via Gènova per a foment i ús de la seua fàbrica.[41]

Tot pareix indicar que Miquel va importar tot a través de la famosa manufactura lionesa, que havia sigut la primera a utilitzar el mecanisme Jacquard en 1806, encara que este primer intent resultara fallit.[42] I tot, a pesar que els germans Grand s'havien fet càrrec de la fàbrica de Pernon ja abans de la mort del seu famós propietari en 1808. La introducció a Espanya per primera vegada d'un teler amb tan important mecanisme va resultar molt primerenca, sobretot si tenim en compte que Jacquard va rebre el més alt reconeixement al seu genial invent el 17 de novembre del 1819 quan Lluís XVIII li va imposar la Legió d'Honor, just el mateix any en què Miquel va portar per primera vegada a Espanya un o més telers proveïts del tan innovador i revolucionari mecanisme inventat per ell.[43]

No es coneixen de moment els resultats obtinguts per Miquel amb este tipus de teler mecànic tan característic. Podria ser que quedara tot en un simple experiment sense massa transcendència, però no en tenim la certesa. Per descomptat, la difusió en l'entorn generalitzat de la sederia valenciana dels telers dotats amb este mecanisme no va ser fins als anys 30,[44] coincidint amb la que seria l'última etapa d'un cert floriment de la producció de rics teixits de seda a València.[45]

Les investigacions han de prosseguir si es volen conéixer amb certesa quins encàrrecs va realitzar Ferran VII a les manufactures valencianes. No obstant això, es pot aventurar que alguns teixits d'eixa època conservats en el Palau Reial de Madrid pareixen eixits dels seus telers valencians. Setins amb adorns de palmetes espolinades en or sobre fons groc en un cas, i en plata sobre fons de color llet en un altre, així com un esplèndid domàs d'idèntic groc amb adorn de corones igualment de metall és molt probable que foren teixits per Miquel si tenim en compte que es van combinar amb sanefes, els dissenys del qual eren també de la manufactura de Pernon. Encara que estos domassos pareixen simples setins espolinats, en realitat es tracta de lampassos que, com a tals, tenen un segon ordit, la finalitat del qual és atorgar una major consistència a la tela perquè suporte millor els pesats adorns realitzats amb espolins d'or. La mateixa tècnica era la que havia sigut utilitzada per la Reial Fàbrica de Miquel, Gay i cia., en el teixit de la bella tela de pàmpols i vinyes per al dormitori de Carles IV.

(41) Pernon havia establit una casa de comerç en esta ciutat italiana, Zylberberg, M., 1993, *op. cit.*, p. 494.

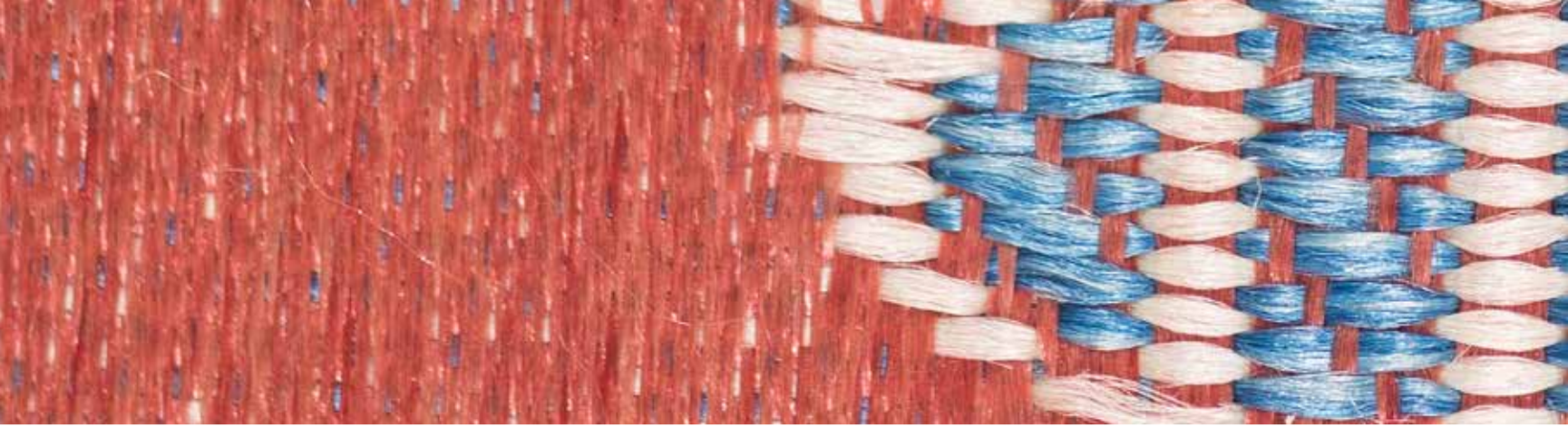
(42) Tassinari, Bernard (2005): *La soie à Lyon. De la Grande Fabrique aux textiles du XXIe siècle*, Lió: ELAH, p.137-140 y 142-14, conta detalladament tota la història.

(43) *Ibídem*, p. 139. La introducció a Anglaterra de telers Jacquard, per exemple, està documentada més tard que a Espanya, amb la importació des de França d'unes posades en carta de galons sota el regnat de Jordi IV (1821-1830). Rothstein, Natalie (1977): «The introduction of the Jacquard Loom to Great Britain», *Studies in Textile History in Memory of Harold B. Burnham*. Edició de Veronika Gervers. Toronto: Royal Ontario Museum, p. 284.

(44) Martínez Santos Isern, V., 1981, *op. cit.*, p. 224-225 relata com l'any 1833, un altre francés establit a València, Juan B. Lázaro Juanini, intentà, infructuosament, establir a la ciutat del Túria 100 máquinas dotades de mecanisme Jacquard i portar del país veí operaris especialitzats en el seu funcionament. Al sol·licitar ajuda a la Junta de Comerç amb este propòsit, s'encarregà un informe sobre l'assumpte al Col·legi de l'Art Major de la Seda de València, en el qual se desmentia que Juanini haguera sigut l'introductor dels telars Jacquard, ja que estos havien sigut portats de França «per un altre subjecte» (¿tal vegada en referència a l'aventura de Miquel 15 anys arrere?) i s'afirmava igualment que "no se labora en ellos por falta de operarios". Sobre la implantació en aquells anys 30 del segle xix dels telars Jacquard a València, Santos Isern, 1981, també tracta el tema en les pp. 143 i 222-226, i sobre el mateix assumpte, però a França en les pp. 22-24. Sobre la paulatina disminució de telars Jacquard a València, també es pot consultar, Orellana, Francisco J. (1867): *La Exposición universal de París en 1867*. Barcelona: Librería de Manero, p.155 i Martínez Serrano, J. A.; Reig Martínez, E., y Soler Marco, V. (1978): *Evolución de la economía valenciana. 1878-1978*. València: Caja de Ahorros de Valencia, pp. 25-28 i sobre la distribució de telars Jacquard a Espanya en la segona mitat del segle xix, Miquel i Serra, Doménec (1996): «Presencia de la seda española en las Exposiciones Universales del siglo xix», *España y Portugal en las rutas de la seda: diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 243-246.

(45) Navarro Espinach, Germán (1996): *El Col.legi de l'art de la seda*. València: Generalitat Valenciana, p. 95.

Catàleg de peces



1. Segle XVII

Esquematitzant l'evolució dels teixits de seda en l'època moderna, el segle XVII es presenta com un període de transició entre els velluts mostrejats dels segles XV i XVI[1] i l'ampli ventall d'espolinats del XVIII.

El vellut, llis o mostrejat, amb les seues diverses varietats i qualitats, continua sent el teixit luxós més característic d'este segle. Els grans retrats amb posat hieràtic de la cort dels Àustries evidencien l'ús del vellut –amb predomini del color negre– com el teixit més utilitzat en la indumentària dels estaments més elevats de la societat[2].

Els altres teixits llavorats més corrents, encara que se'n teixiren d'altres, van ser el brocatell, el domàs i –en diferents lligaments– el lampàs.

Durant el Renaixement, a Itàlia i València[3] la producció dels pesats i sumptuosos velluts de grans dissenys i complicada i costosa elaboració tècnica dóna pas, ja en la segona mitat del segle XVI i fins als últims anys del XVII, a velluts de raports i dissenys significativament més reduïts[4]. Esta reducció dels motius decoratius cal considerar-la com a tendència general, però no excloent ni única. Es continuen teixint velluts mostrejats de grans dibuixos, molt sovint *a la disposició*, destinats a la decoració del mobiliari o a l'entelat d'estances[5]. Fins a mitjan segle XVIII es fabricaran a Gènova –i també a Lió– els velluts «en jardinière» destinats als salons palatins[6]. Encara que les fonts documentals per ara conegudes no ens ho puguen confirmar, és probable que a València es teixiren també velluts luxosos. Però, en tot cas, els *velluts carmesins* teixits a València eren molt valorats: «y quant se anirà de gala serà de vellut carmesí»[7].

Cap a finals del segon quart del segle XVII, en el programa decoratiu dels teixits destinats a la indumentària es deixaran d'utilitzar els motius vegetals i geomètrics molt estilitzats i s'establirà una nova concepció estètica molt més barroca, d'acord amb els cànons de la resta de les arts decoratives. Es mantindran els dissenys en sembrat, però les flors, rams i fulles es tornen més naturalistes, amb composicions de branques i garlandes sinuoses. També apareixen en els teixits els contrastos

(1) Per a tindre una visió global de la producció de velluts en els segles XV-XVI es pot consultar. VV. AA. (2011): *L'Art dels Velluters. Sederia de los siglos XV-XVI*. València: Generalitat Valenciana.

(2) VV. AA. (2015): *La moda española en el Siglo de Oro*. Toledo: Junta de Castilla-La Mancha, Consejería de Educación, Cultura y Deporte: Fundación de Cultura y Deporte.

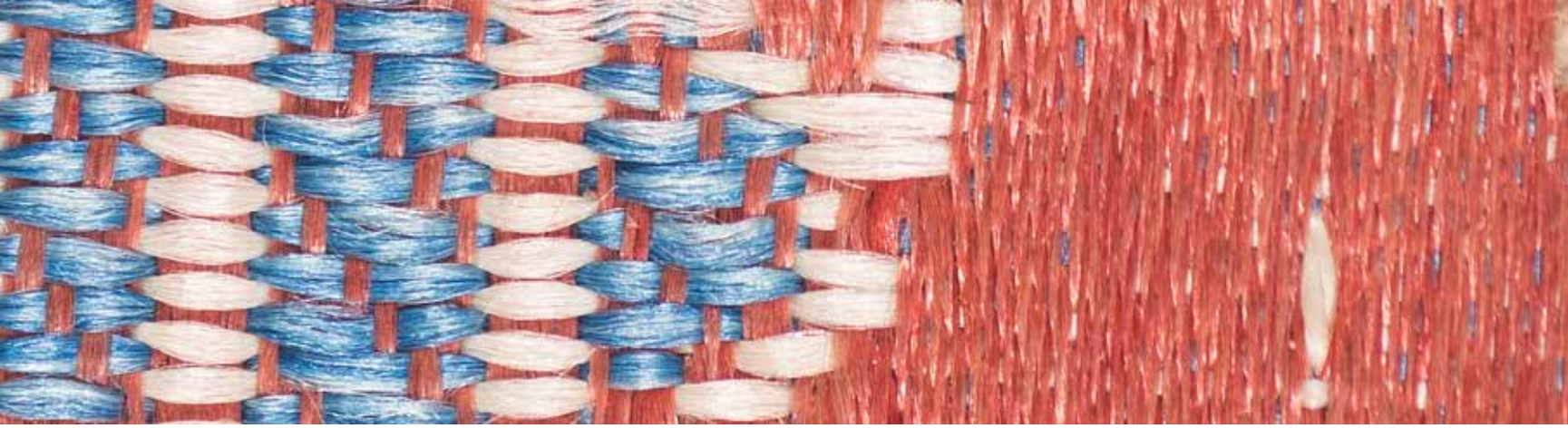
(3) Generalment, als velluts dels segles XV i XVI dels quals s'ignora la ciutat de fabricació, se'ls sol atribuir un origen genèric: Itàlia o Espanya. A la península Itàlica, les ciutats capdavanteres en el tissatge de la seda són tres: Gènova, Florència i Venècia. Però en els regnes hispànics, encara que hi havia altres viles històriques amb obradors de la seda, les tècniques més complexes del vellut –de procedència genovesa– és possible que es desenvoluparen més àmpliament a València. No deixa de ser significatiu que el gremi de mestres seders del cap i casal s'anomenara, des de la seua creació, gremi de velluters.

(4) Orsi Landini, Roberta (1999): «Apparire, non essere: l'imperativo del risparmio», *Velluti e Moda tra XV e XVII secolo*. Milà: Skira, pp. 91-102.

(5) Herald, Jacqueline (1994): «Les soieries italiennes (1500-1900)», *5000 ans de textiles*. Londres: British Museum, p. 175.

(6) Cataldi Gallo, Marzia (2000): *Arte e lusso de la seta a Genova del '500 al '700*. Torino: U. Allemandi, pp. 248-249.

(7) Carbonell, S., y Saladrigas, S. (2013): «Sobre el vocabulari tèxtil al tombant del segle XVII», *Indumentària. Barcelona 1700*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, p. 96.



típics del barroc, amb els seus jocs de llums i ombres, de contraposició de colors foscos i vius. Així mateix, es fa molt més evident la diferenciació de les textures entre els reflexos de la seda i la lluentor dels entorxats.

Els tipus de domassos teixits en el sis-cents, segons Miguel Herrera[8], «es amplio y vario». Es manufacturen domassos monocroms, bicolors i tramats amb metalls. Este teixit, el més estés entre tots els mostrejats, almenys a València, tenia múltiples usos: indumentària masculina i femenina, ornaments litúrgics, paraments de llit, cortinatges, etc., i en la decoració puntual i temporal dels espais públics exteriors: el barroc efímer[9]. A Catalunya, en «els Dietaris de la Generalitat el més citat és el domàs carmesí, generalment de València, que s'utilitzava en les grans celebracions»[10].

La presència del domàs arribà fins a la indumentària dels gegants del Corpus valencià, que vestirien a la moda de l'època i amb teixits passablement luxosos. En un inventari[11] del 1643, de tot el que es guardava en la Casa de les Roques es fa una relació de la roba dels huit gegants «ço és, los sis vells i los dos nous», i és prou àmplia la varietat cromàtica*:* «verd, *plateat*, blau, carmesí, daurat i *cabellat* (?)» . A sis gegants, sobre un total de huit, se'ls confecciona –en part o en la seua totalitat– una peça del vestit en domàs.

També en el segle XVII hi ha una presència notable del brocatell[12]. Este teixit, que tenia el seus orígens en el segle XV i que havia irromput en el mercat amb força en el XVI, continua tenint una producció important. Durant este període l'èxit del brocatell és degut al fet que «eran labores mucho más baratas que cubrían las necesidades de parroquias y conventos de escasas rentas»[13]. Este era un teixit molt adient per a la decoració i per a la confecció d'ornaments litúrgics. La utilització d'una trama de lligament oculta –no visible a l'endret del teixit– de lli o cànem (de vegades fins i tot sense descruar), un compte relativament pobre comparant-lo amb el dels altres teixits luxosos i les fortes tensions de tissatge, donen al brocatell un acabat molt aparent. El brocatell no era massa costós, ni tècnicament ni econòmicament[14], i tenia una textura pesada, solemne i ostentosa. Un teixit molt en línia amb els paràmetres del barroc: aparença i sumptuositat amb un cost sensiblement reduït.

En el segle XVII el brocatell es teixia, majoritàriament, amb dos trames decoratives. Sobre un fons de setí en relleu eren ben visibles estes dos trames. En la producció valenciana de brocatells durant el segle XX, la segona trama decorativa és molt rara, i això ha conduït a la confusió, a hores d'ara, del brocatell amb el domàs. Tècnicament són dos teixits molt diferents.

(8) Herrero García, Miguel (2014): *Los tejidos en la España de los Austrias*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, p. 81.
(9) Pedraza, Pilar (1982): *Barroco efímero en Valencia*. València: Ajuntament de València, p. 54.
(10) Carbonell, S., i Saladrigas, S. (2013): «Glossari de teixits del tombant del segle XVII», *op. cit.*, p. 126.
(11) Carreres Zacarés, Salvador (1960): *Los gigantes de la procesión del Corpus*. València: Ajuntament de València, pp. 14-15.
(12) Els termes *brocadello* i *brocatell* es presten a confusió, vegeu: Carbonell, S., i Saladrigas, S., 2013, *op. cit.*, pp.120-121.
(13) Vila, María Dolores (2005): «Tejidos para la monarquia, tejidos para el culto». *El Quijote en sus trajes*. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 124.
(14) Segons la *Real Pragmatica que declara el Modo y Forma como se deben labrar los texidos de…* 1686. El brocatell –«brocatelos», en el document– s'han de teixir amb un compte de cinquanta-dos portades i mitja de tela, i deu i mitja de pèl, que feien un total de seixanta-tres portades. Els domassos, que es teixien amb un sol ordit, en tenien més: huitanta-quatre. Fins i tot les pelfes, un vellut de qualitat discreta, en tenia –de tela i pèl– més: setanta-tres i mitja.

Vellut mostrejat *ciselé*

SANEFA

135 × 28 cm. Vora viva: 18 mm. Seda. Ordit de fons groc i trama en groc, amb lligament de setí. Ordit de pèl en color roig amb efecte *ciselé*, tallat i anellat. La lectura d'este dibuix, al contrari del que és habitual, s'ha de fer en el sentit de l'ordit.

Raport vertical: 72 cm. Raport horitzontal: 25 cm. Com que el teixit es va tallar, no sabem si es va teixir a punt i seguit o a punt i retorn.

Les sanefes tèxtils, com a article novell i diferenciat, van aparéixer a la mitat del cinc-cents[1]. Eren un producte específicament dedicat a la decoració, tant per a perfilar les cortines com per a rematar i enquadrar l'entelament de parets. Es crearen també, amb la utilització complementària de sanefes, conjunts decoratius tèxtils que es muntaven i es desmuntaven temporalment amb ocasió de festes i celebracions. La utilització de les sanefes també es va estendre per l'entapissat de mobles. En l'últim quart del segle XVIII també s'usaren per a decorar les diverses sales i estances dels palaus, i tingueren una exquisida i elaborada utilització dins del conjunt de *las colgaduras*. Fins als nostres dies ha perdurat el seu ús.

Segons les necessitats i l'ús a què anaven destinades, es teixiren sanefes en el sentit de l'ordit, amb dos, quatre o sis repeticions del disseny que es tallaven fora del teler. Els programes decoratius de les sanefes solen adaptar en cada moment, com no podia ser d'una altra manera, als motius utilitzats en els dissenys dels teixits coetanis.

En els fons tèxtils europeus de la col·lecció Keir, a Londres, dos sanefes (núm. inv. 94 i 95) són molt pròximes a este disseny[2]. En el Museu Nazionale del Bargello (Florència) es conserva també un fragment amb una concepció decorativa molt semblant. Les franjes horitzontals del disseny del Museu Bargello que emmarquen el motiu principal són pràcticament idèntiques al nostre fragment[3].

Itàlia (?). Segles XVI-XVII
Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries
"González Martí". Número d'inventari: CE2/00873

(1) Orsi, Roberta (2017): *The velvets in the Collection of the Costume Gallery in Florence / I velluti nella collezione della Galleria del Costume di Firenze*. Florència: Abegg-Stiftung / Mauro Pagliai Editore.
(2) King, M., i King, D. (1990): *European Textiles in the Keir Collection*. Londres: Faber & Faber, pp. 136-138.
(3) Carmignani, Marina (2005): *Tessuti, ricami e merletti in Italia*. Milà: Mondadori Electa, p. 18.

Setí espolinat

ESCAPULARI DE CASULLA

Mides màximes: 128 × 21. Mides del teixit principal: 128 × 17,5. Ordit i trama en seda verda. Trames espolinades amb dos fils metàl·lics, l'un entorxat, i l'altre de dos caps entorxats.

Raport vertical: 9,5 cm. Raport horitzontal: 9,3 cm.
Probable disseny de punt i seguit.

Folre de lli, en tafetà rosa fosc. També hi ha en el folre fragments de suport en lli.

Segona mitat del segle XVII
Casa museu Benlliure. Ajuntament de València
Número d'inventari A-40

Vellut mostrejat *ciselé*

MANIPLE

Mides màximes: 93 × 22 cm. Cosit amb set fragments del mateix teixit. No es conserva cap vora viva. Seda. Ordit de fons en blanc, ordit de pèl en verd. Trama de lligament blanca. Lligament del teixit de base en setí.

Raport vertical: 20,5 cm. Raport horitzontal incomplet. Dos etiquetes en paper.

Segona mitat del segle XVII
Col·lecció Charo Cebrián

Setí *liseré* de trames llançades

MANIPLE

Mides màximes: 104 × 21,5 cm.

Dos peces per a la litúrgia catòlica que compartixen idèntiques característiques de confecció i teixits, i que formarien part, junt amb la casulla, d'un conjunt d'ornaments. Seda i lli. Si les peces conserven alguna part de vora viva, no s'ha pogut veure perquè estaven folrades. Ordit en seda coral. Trama *liseré* en seda crua. Trama llançada discontínua, alternant de color. La seqüència del colorit d'esta trama contínua no és regular.

Raport vertical: 39,5 cm. Raport horitzontal incomplet. Folre de lli engomat en color coral. Aplicacions de passamaneria.

ESTOLA

Mides màximes: 237 × 19,5 cm. Formada per 6 fragments.

Cal destacar d'este teixit l'extens programa decoratiu. S'hi poden observar diferents elements: cavall, personatge exòtic, flor amb tija, pardal, gàbia, lleó amb lluna, serps amb àguila... El teixit d'este ornament compartix amb el teixit (p.102) de la present mostra característiques tècniques semblants –teixits de setí *liseré* amb trames llançades alternatives–, així com en els elements inconnexos del programa decoratiu.

Segona mitat del segle XVII (?)
Col·lecció María Victoria Liceras

Setí *liseré*

FRAGMENT

25 × 24 cm, tallat al biaix. No es conserva cap vora viva. Ordit i trama de lligament en seda verda. Trames metàl·liques llançades en làmina i entorxades. Dibuix de punt i seguit.

Raport vertical: 9,5 cm. Raport horitzontal: 20,5 cm.

Segona mitat del segle XVII
Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries "González Martí". Número d'inventari: CE2/00904

Brocatell

CAPELLÓ

Mides màximes: 50 × 53 cm. Pel fet de trobar-se folrada la peça no són visibles les vores vives. Seda i fibres vegetals. Ordits de lligament i de fons en seda albergina. Trama de lligament de fibres vegetals no massa blanquejades, probablement en lli. Trama decorativa en seda groga. En l'ordit mostrejat lligat en setí destaca el fort relleu del disseny, produït per la forta tensió a què és sotmesa, durant l'operació de tissatge, la trama de lligament de fibres vegetals, que a l'endret es troba oculta per la trama llançada.

Raport vertical i horitzontal incomplets. Disseny en punt i retorn.

El capelló està voltat d'una labor de passamaneria de 2 cm en groc i blau. Folre de tafetà de lli.

Segona mitat del segle XVII (?)
Col·lecció Ferrandis-Bermejo

Setí *liseré* de trames llançades

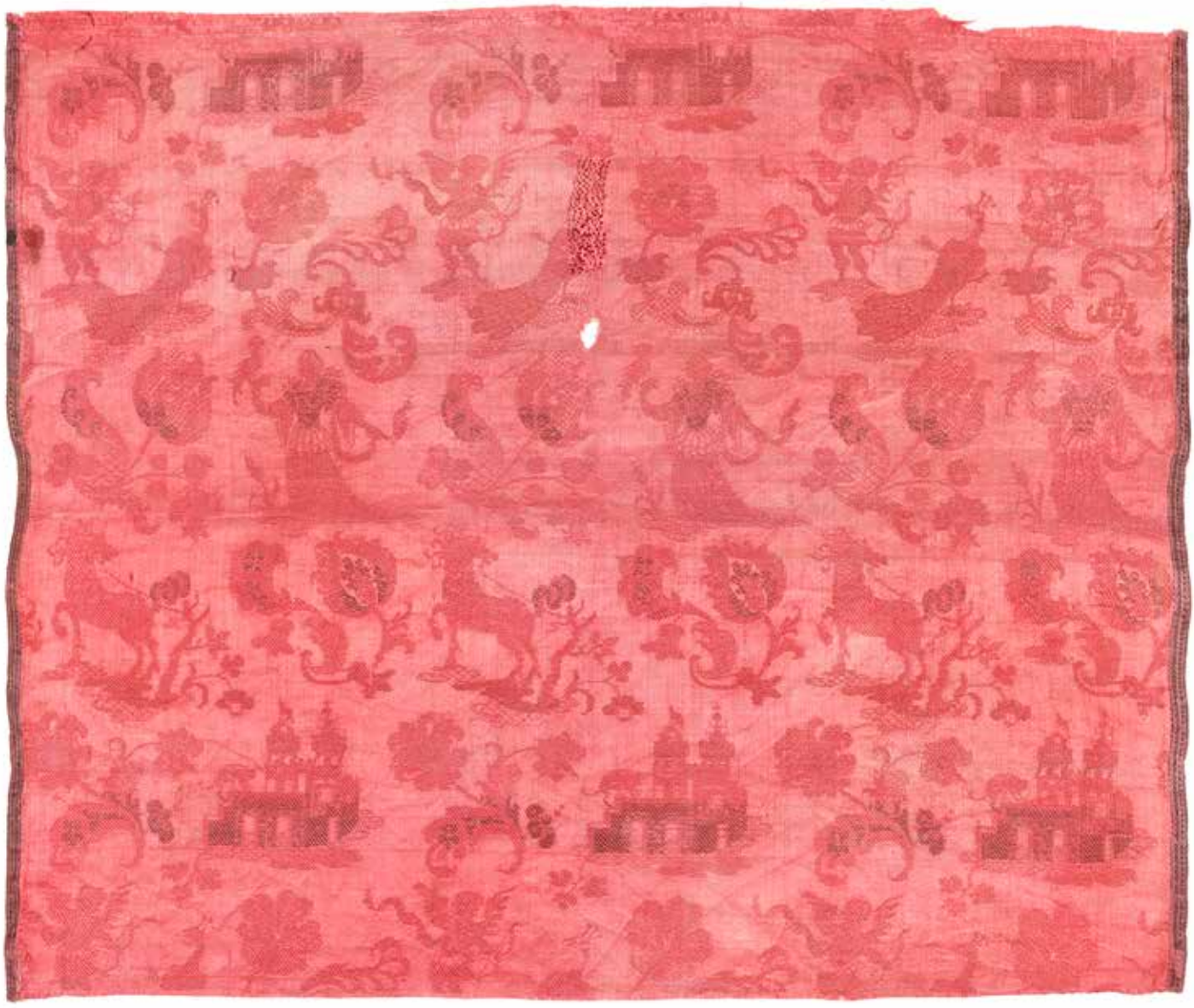
TEIXIT

47 × 55,5 cm. Vora viva: 8 mm. Seda. Ordits de fons i lligament en seda coral. Trama de lligament *liseré* en color coral. Tres trames llançades de decoració alternes.

Raport vertical: 35 cm. Raport horitzontal: 18 cm. Tres vies o camins. Disseny de punt i seguit. El fragment presenta efectes barrats en sentit horitzontal, on es fa evident el canvi del color en les trames llançades. També és visible l'encolliment d'una part del teixit, també en sentit horitzontal, produït per un augment de la tensió de les trames.

En el dibuix hi ha un nombrós programa decoratiu: castell, cupido, flors i altres motius vegetals, dama, paó amb les ales tancades, cavall. Este tipus de dissenys solen presentar un ampli ventall de motius, encara que inconnexos. Compareu amb la peça de les pp. 96-97.

Segona mitat del segle XVII
Col·lecció Francisco Zanón



Vellut mostrejat *ciselé* a dos *corps*

FRAGMENT DE TEIXIT

33 × 26 cm. Sense vores vives. Seda. Ordit de lligament en seda crua. Dos ordits de pèl: l'un en seda verda, i l'altre, amb efecte llistat, en seda de diferents colors. El dos ordits de pèl han sigut treballats amb efectes de vellut tallat i vellut anellat. Trames de fons en seda crua. Lligament del teixit de fons en *Gro de Tours*. Trama llançada de decoració en làmina metàl·lica, amb efecte *lamé*.

Raport vertical: 19 cm. Raport horitzontal: 18,5 cm.
Es conserva un disseny semblant en la col·lecció Gandini del Museu de Mòdena[1].

Primer quart del segle XVII
Col·lecció Charo Cebrián

(1) VV.AA. (1993): *Musei civici di Modena: la collezione Gandini: tessuti dal XVII al XIX secolo*. Modena: Istituto per i beni artistici culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, p. 131 (núm. 96).


FRIAN
CO


FRIAN
CO

Vellut

CASULLA

Mides màximes. 121 × 66 cm. Quatre fragments del mateix vellut en el davanter i tres a l'esquena. Seda i fibres vegetals. Ordit de lligament en seda crua. Ordit de pèl en seda carmesí. Trama de lligament en seda crua. Teixit de fons en una variant de tafetà.

Brodats sobre el mateix vellut. Passamaneria de fils metàl·lics en argent. Folre de tafetà en fibres vegetals, possiblement lli.

Segle XVII
Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries "González Martí". Número d'inventari: CE2/00335

2. Sorprenents («bizarre») 1690-1720

La característica més destacable del programa decoratiu d'estos teixits seria el seu exotisme. Els productes de l'Orient que arribaren a Europa importats per les companyies d'Índies –d'Anglaterra, França, Holanda i, en el cas espanyol, pel galió d'Índies o de Manila– seduïren els consumidors: les reduïdes classes més acomodades del vell continent. Les influències de les porcellanes, laques, teixits –sedes i indianes– i objectes es traslladaran, reelaborades i adaptades, a les luxoses sederies de l'època. L'exotisme de les *chinoiseries* i d'altres cultures de l'Orient i de l'Orient Mitjà penetraren amb força en els gustos de les selectes minories europees.

L'obertura dels pressupostos decoratius europeus cap a altres cultures «trova plena manifestazione nell'arte tessile»[1]. Este gust pels motius llunyans reviscolarà diverses vegades al llarg del segle XVIII amb un perdurabilitat intermitent[2]. Les classes dirigents europees manifesten una avidesa per les novetats i la fantasia, i el recurs als motius orientals, per part dels fabricants i dissenyadors, era garantia d'èxit.

De com la societat europea mantenia l'avidesa per l'exotisme en el canvi de segle pot servir l'anècdota que, segons es conta, va ocórrer en casa d'un dibuixant anglés. Un fabricant es va acostar a arreplegar uns esbossos que no resultaren del seu gust. El dissenyador li demanà al client alguna idea per a inspirar les seues creacions, i en aquell moment una criada de la casa retira de la llar una planxa amb unes sardines de bóta torrades. El fabricant li indica que aquell pot ser un bon motiu per a un disseny. Es conta que el dibuixant executà el motiu, es va teixir amb seda i es va vendre amb èxit.[3]

Els motius ornamentals exòtics es barrejaren amb els europeus i, amb uns plantejaments molt reelaborats, si no pròxims a l'abstracció, donaren com a resultat uns recursos decoratius inèdits. Cal recordar que els primers dissenys de sedes europees en el segle XIII inclouen motius orientals, i els velluts del XV tenen influències otomanes.

Per això, és complicat d'explicar els orígens concrets dels elements ornamentals utilitzats a l'estil *bizarre*: es fa difícil reconéixer-los i trobar un paral·lelisme amb els objectes o éssers reals. En els teixits més acostats al natural es barregen personatges fantàstics de posat forçat, amb atifells, elements prestats de l'arquitectura i amb elements florals idealitzats. Tot disposat dins d'escenografies amb proporcions i escales incompatibles i impossibles.

L'estil *bizarre* conté una elevada dosi de provocació estètica i de composicions inversemblants. Dibuixos amb un llarg raport en vertical –que de vegades duplica o triplica l'horitzontal– i

(1) Orsi Landini, Roberta (2017): "Il teatro delle invenzioni nelle sete del settecento", *Il capriccio e la ragione. Eleganze del Settecento europeo*. Edició de C. Lastrucci. Prato: Silvana, pp. 38-39.
(2) Anquetil, Jacques (1995): *La soie en Occident*. París: Flammarion, p. 85.
(3) Rothstein, Natalie (1990): *L'étoffe de l'élégance. Soieries et dessins pour soie du XVIIIe siècle*. Londres: Thames and Hudson, p. 180.

disposats en diagonal amb dos o tres camins, amb uns dissenys de punt i seguit. El teixits sorprenents trameten una sensació d'inquietant i desordenat moviment d'objectes o paisatges. Els últims anys (1713-1719), el programa decoratiu arribarà al paroxisme, el destrellat i la desmesura, moment que serà conegut com a *luxuriant*[4].

El tipus de teixit que més s'adapta a les composicions *bizarre* i que millor pot expressar el disseny serà el domàs espolinat, clàssic o *grodetur*: un nou teixit que combina el domàs clàssic –monocrom o bicolor– amb trames policromades espolinades. Sobre un fons monocrom, però contrastant el mat i el lluent dels motius, ressalten les trames policromes espolinades amb sedes de gammes llampants i fils metàl·lics. Encara que va ser coneguda molt abans, la tècnica de l'aplicació de les trames parcials espolinades era poc utilitzada, però a finals del segle XVII es convertix en un recurs tècnic decoratiu, massivament utilitzat en els centres seders europeus. A partir del període *bizarre* i fins als inicis del segle XIX, és l'època daurada dels grans teixits espolinats.

La difusió dels teixits *bizarre* coincidix amb la irrupció, en el món occidental, de la supremacia dels dictats de la moda i l'elegància per la monarquia francesa. Des de finals del segle XVII la cort espanyola cedirà el lloc capdavanter a les novetats cosmopolites creades a París. L'austeritat, el formalisme i encarcarament que caracteritzava la dinastia dels Àustries deixaran de ser els valors socials i estètics reconeguts a Europa. La moda espanyola començarà a ser vista com un residu ranci i marginal i un testimoni de la decadència de l'Imperi. Però a més del desplaçament del centre de referència a París, també la moda comença a ser molt més dinàmica i a cremar les novetats molt ràpidament. El consumisme és un tret consubstancial a la moda, però ara els canvis adquirixen uns ritmes trepidants en els dissenys, tant dels teixits com de la indumentària, i estos ritmes són un signe de modernitat que sorgix en l'època *bizarre* i que perdura fins als nostres dies.

Encara que molt per darrere de la sederia francesa, cap a finals del segle XVII el barri seder de Londres, Spitalfields, també experimenta un fort creixement. El Regne Unit seguirà els dictats dels dissenys continentals en la decoració dels teixits, però amb unes característiques pròpies i específiques.

Per eixa mateixa època, els velluters valencians també es col·loquen al capdavant de la sederia peninsular, desplaçant Sevilla, Toledo i Granada, les ciutats que fins aquells moments mantenien la supremacia sedera. Però sabem molt poc del tipus de producció i dels dissenys dels teixits valencians. Tot indica que la sederia local, a més de la tradicional especialització en el vellut, també destacaria amb els tafetans i els domassos.[5]

(4) Rothstein, N., 1990, *op. cit.*, p. 179.
(5) Carbonell, S., i Saladrigas, S. (2013): "Glossari de teixits del tombant del segle XVII", *Indumentària. Barcelona 1700.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona, pp. 96-97-126-127 i 146.

Domàs clàssic / Setí

DALMÀTICA I COLLARÍ

Dalmàtica. Huit fragments en el teixit de domàs. Mides màximes: 140 × 150 cm. Seda i fibres vegetals. Trama i ordit en seda color coral (actualment en marró). Raport vertical: 58,5 cm. Raport horitzontal: 18 cm. Disseny de punt i seguit amb tres camins. Brodats sobre un teixit de setí carmesí aplicat.

Collarí. Mides màximes: 18 × 61 cm. Brodats aplicats sobre un teixit de setí carmesí. Cordó i borla de passamaneria.

Folre de tafetà de fibra vegetal engomada en color blau clar. Galó en fils de seda groga i blanca. El color del teixit principal era originàriament amb tonalitats coral. Actualment, i a causa de la sobreexposició a la llum durant un llarg temps, es troba molt descolorit. El color primigeni és ben visible en les zones de la dalmàtica protegides de la llum en exposicions anteriors.

1690-1720
Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries "González Martí". Número d'inventari: Dalmàtica - CE2/00341; collarí - CE2/01266

Domàs *grodetur* espolinat

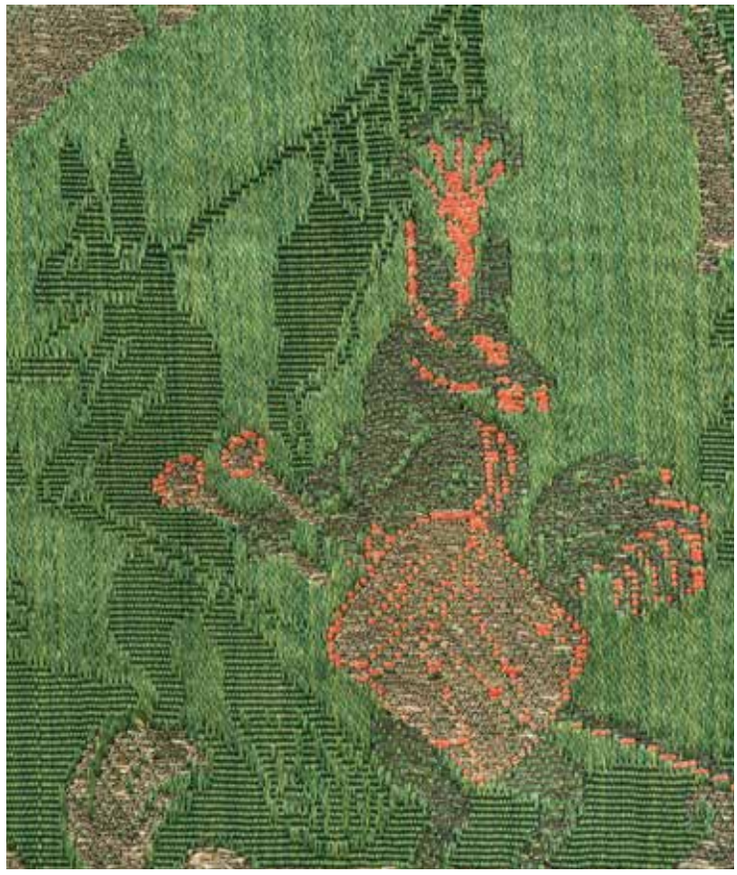
CASULLA

Huit fragments, quatre per al davanter i quatre per a l'esquena. Mides màximes: 126 × 79 cm. Seda i fils metàl·lics. La vora viva s'ha pogut visualitzar en el maniple –no exposat– del conjunt litúrgic. Vora viva: 9 mm, amb dos llistes en blanc. Ordit i trama de lligament en verd. Trama *liseré* en cru. Trames espolinades en taronja i blanc. Fils metàl·lics en argent: làmina, entorxat i rissat.

Raport vertical: 39 cm. Raport horitzontal: 26,5 cm. Disseny de punt i seguit. Folre sintètic de tafetà rosa, canviat fa uns anys. Passamaneria amb fils metàl·lics d'argent. En la col·lecció Abegg es conserven dos peces amb dissenys semblants, però amb algunes variacions en el dibuix i diferent colorit. Un frontal d'altar[1] i una mostra de teixit[2].

1690-1720
Col·lecció Reial Col·legi i Seminari de Corpus Christi de València

(1) Jolly, Anna (2002): *Seidengewebe des 18. Jahrhunderts. II. Naturalismus*. Riggisberg: Abegg-Stiftung, pp. 78-79 (Núm. inv. 2855).
(2) Gruber, Alain (1985): Grotesque. *Un style ornamental dans les arts textiles du xvie-xixe siècle*. Riggisberg: Abegg-Stiftung, pp. 66-67 (Núm. inv. 2835).



Setí *liseré*

TEIXIT

Dos panys. 254 × 103 cm. Vora viva: 4 mm. Seda. Ordit de seda amb lleugera torsió, en verd, sense homogeneïtat en el color –hi ha diferents matisos que oscil·len entre el blau i el groc– i filat molt irregular (potser es tracta de filadís?). Lligament de fons en setí. Trama en seda groga S. T. A. molt homogènia en colorit i textura. Lligament del disseny en sarja. Disseny de punt i seguit, amb tres vies.

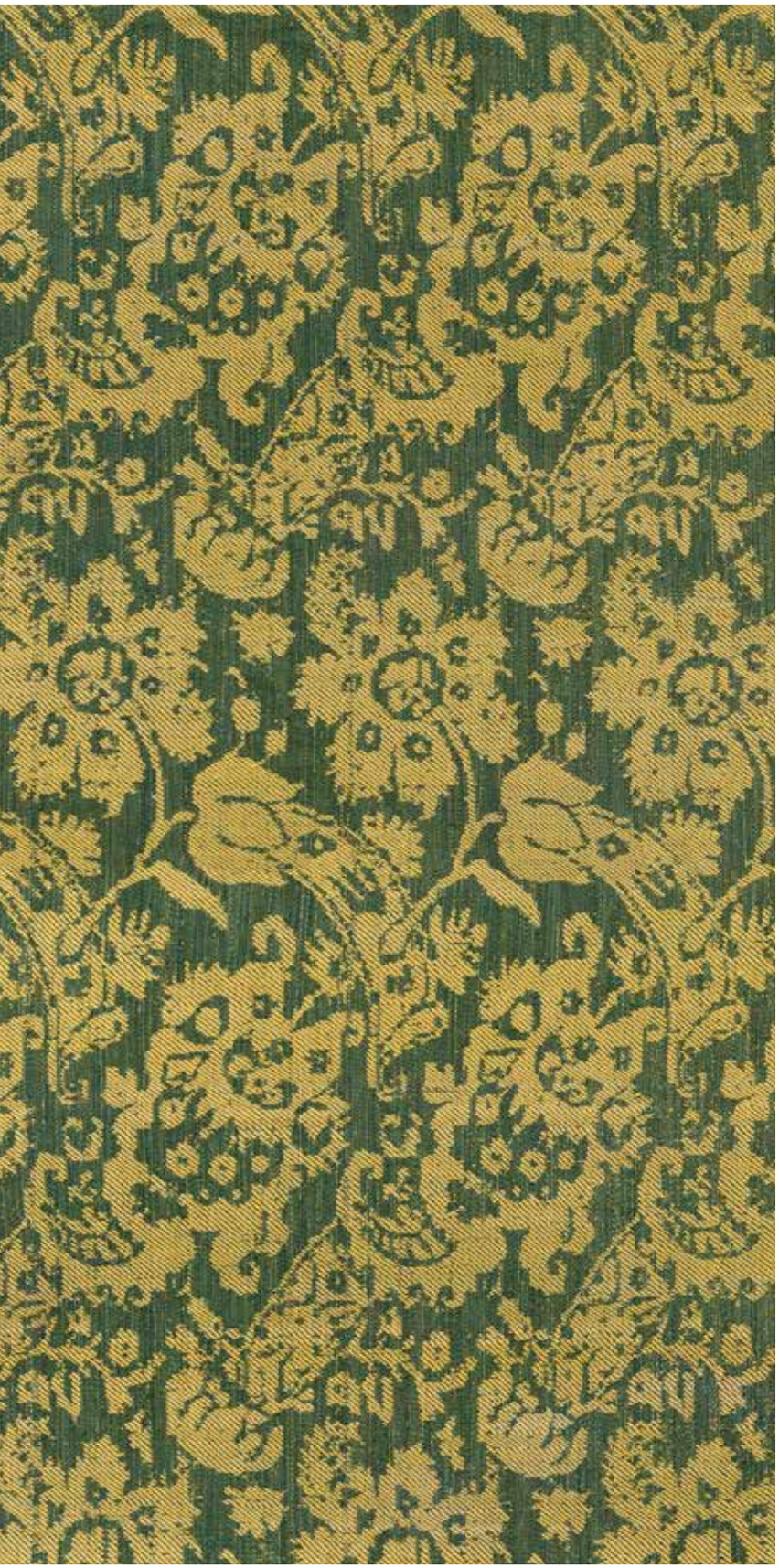
Raport vertical: 52 cm. Raport horitzontal: 17 cm. Atribuint-li a este teixit la cronologia que correspon al disseny, el tissatge és d'una certa raresa i difícil catalogació, ja que les densitats, tant de trama com d'ordit, són molt baixes, inacceptables en les ordenances dels velluters. Però en algunes viles del Regne de València les ordenances reials, pel que fa a la qualitat dels teixits de seda, no s'aplicaren fins ben entrat el segle XVIII[1]. Este fet pot explicar la baixa qualitat del teixit.

El disseny és el mateix que el de la peça p. 116, però teixit amb uns fils molts més gruixuts i irregulars, i per tant, amb unes densitats molt baixes, d'ací que l'aspecte d'este setí mostrejat és tosc, amb perfils molt bastos i difuminats.

En la col·lecció Abegg es conserva un teixit amb el mateix disseny, però amb xicotetes variacions[2].

1690-1720
Col·lecció Granell-Martín

(1) Franch Benavent, Ricardo (2000): *La sederia valenciana y el reformismo borbónico*. València: Institució Alfons el Magnànim, pp. 21-46; 47.
(2) Jolly, Anna (2002): *Seidengewebe des 18. Jahrhunderts. II. Naturalismus*. Riggisberg: Abegg-Stiftung, pp. 114-115. (Núm. inv. 2847).



Domàs clàssic

TEIXIT

Huit panys cosits. 124 × 222 cm. Vora viva: 8 mm. Seda. Domàs bicolor, ordit en seda roja i trames en seda groga. Disseny de punt i seguit a tres camins.

Raport vertical: 43,5 cm. Raport horitzontal: 18,4 cm.

Disseny molt semblant al de la p. 114 del present catàleg. En la col·lecció Abegg es conserva un teixit amb el mateix disseny, però amb algunes variacions[1].

1690-1720
Col·lecció Josep M. Sabater

(1) Jolly, Anna (2002): *Seidengewebe des 18. Jahrhunderts. II. Naturalismus*. Riggisberg: Abegg-Stiftung, pp. 115-116. (Núm. inv. 1091).

Domàs *grodetur* espolinat

FRAGMENT DE TEIXIT

55,5 × 28 cm. Vora viva: 3 mm. Seda i fils metàl·lics. Ordit de lligament en rosa. Trama de lligament en rosa. Trama llançada contínua, alternant el colorit en verd i groc. Trames espolinades policromades. Trama entorxada i rissada en argent.

1690-1720
Museu Nacional de Ceràmica
i Arts Sumptuàries "González Martí"
Número d'inventari: CE2/00902.

3. Randa (*dentelle*) 1720-1732

L'estil *dentelle* continua, en gran part, utilitzant i desplegant el programa decoratiu *bizarre*, però amb canvis formals i tècnics significatius: «si unisce el ritrovato interesse per i moduli compositivi di ampli dimensione e un'impostatione simmetrica»[1]. Desapareixeran, majoritàriament, els tres camins en la composició del dibuix que, al reduir-se a una sola via, magnifica l'escala del disseny. Els teixits passen a ordenar-se i a tindre un eix de simetria: són dissenys de punt i retorn. Esta simetria aporta a la composició un aspecte encarcarat, artificiós i pesat, alhora que li lleva espontaneïtat, lleugeresa i moviment. Els raports del teixit en el sentit de l'ordit continuen sent molt llargs i tenen, dins de la verticalitat, una percepció repetitiva, que queda compensada, en part, per la sinuositat de la garlanda que recorda en molts dels dissenys –de vegades molt vagament– el minuciós joc contrastat de buits i plens d'una randa. Motiu ornamental que dóna nom a l'estil.

Si les denominacions aplicades als diferents períodes de la decoració tèxtil durant el segle XVIII són creades en els segles XIX o XX, com passa sovint en la Història de l'Art, la denominació *dentelle* és concurrent cronològicament amb l'estil, i no un convencionalisme posterior. En 1728 o 1729 es conta d'una dama anglesa, Mrs. Delany, que va comprar un costosa seda francesa, amb un fons guarnit amb un motiu semblant a una randa, va ser la percepció de la dama davant del disseny[2]. A pesar d'esta denominació coetània amb l'època, estos teixits eren coneguts, en la sederia europea, com a persianes, per les seues reminiscències decoratives pròpies de l'Orient Mitjà.

L'esquema de la composició partix d'un gran fruit –generalment mangranes o pinyes– o d'un motiu floral exòtic centrat en l'eix de simetria, emmarcat per una randa en serpentina. La resta del camp es va reblint amb xicotets motius decoratius de tipus vegetal: floretes, fulles, palmeres, etc., o càpsules d'opi. El resultat final resulta mesurat i monòton, però té l'encant d'una miniatura preciosista. En el cas del dissenyador Pierre Ringuet, algunes de les seues aportacions entre el anys 1725-1729 es descriuen com a «persiennes à fond mosaïque»[3]. Els motius exòtics –com els fruïts, les flors o les palmes– tendiran a fer-se més grans, ja que omplin el camp del teixit, però continuaran amb un indissimulat caràcter abstracte, o almenys fortament estilitzat, i desapareixeran els contrastos impossibles i la barreja de motius característics de l'estil *bizarre*. L'orientalisme continua sent una font d'inspiració del tèxtil europeu: «Cina, Persia, India, Turchia, Giappone: tutto fornise spunto ai disegnatori tessili per creare novità».[4]

(1) Orsi Landini, Roberta (2017): «Il teatro delle invenzioni nelle sete del settecento», *Il capriccio e la ragione. Eleganze del Settecento europeo*. Edició de C. Lastrucci. Prato: Silvana, p. 44.

(2) Rothstein, Natalie (1990): *L'étoffe de l'élégance. Soieries et dessins pour soie du XVIIIe siècle*. Londres: Thames and Hudson, p. 185.

(3) Arizzoli-Clémentel, Pierre (1988): «Considérations stylistiques sur les commandes royales au XVIIIe siècle». *Soieries de Lyon comandes royales au XVIIIe siècle (1730-1800)*. Lió: Musée Historique des Tissus, p. 20.

(4) Orsi Landini, R., 2017, *op. cit.*, p. 44.

En la sederia valenciana, en 1728, les persianes ja semblen un teixit corrent i conegut[5]. En un memorial del Col·legi de l'Art Major de la Seda[6] tret d'unes inspeccions judicials «de las piezas de todo genero de ropas de seda [...] que fueron alladas en casa de diferentes mercaderes» i que es degueren portar a bollar a la casa del Col·legi, ja es fa una relació de moltes variants: «persiana perla, persiana nacar y blanco, media persiana verde, persiana llana colores, persiana espolinada, persiana colores». Els teixits inspeccionats recullen no sols varietats de colors, sinó també de lligaments i qualitats. El col·lectiu seder valencià, si no participava activament en els dissenys avantguardistes, almenys coneixia i executava amb una relativa rapidesa i amb total normalitat i plena acceptació de la moda, els nous motius decoratius, i participava dels avanços tècnics. Recordem que, pocs anys després, la Pragmàtica Reial del 1737, que codifica els nous teixits inventats en els últims cinquanta anys, es va fer per iniciativa dels velluters valencians. [7]

Però la denominació *persianes*, en el context tant de les inspeccions judicials del 1728 com de la proposta del Col·legi pels nou gèneres del 1737, no fa cap referència, almenys nominalment, als motius decoratius, més aviat recull o consagra nous tipus de teixit: «persiana espolinada, persianas llanas, las Princesas enteras en campo de raso o Persiana entera» –teixides en huitanta-quatre portades de tela i quaranta-dos de pèl– i, també «las medias Persianas» –teixides amb huitanta-quatre portades de tela i trenta-una i mitja de pèl.[8] És probable que les noves propostes decoratives vingueren acompanyades de nous avanços tècnics en el procés de tissatge i amb la creació de nous tipus de teixits o variants en l'aplicació d'alguns lligaments.

(5) Uns anys abans les persianes semblen uns teixits totalment desconeguts. L'any 1721 en una escriptura pública redactada pel Col·legi de la Seda sobre «géneros y texidos [...] que los Artífices y Maestros de que se compone su Gremio y Collegio han executado y executan» no es fa cap referència en cap de les seues varietats a les persianes. Document de l'Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda, publicat per Rodríguez García, Santiago (1959): *El arte de las sedas valencianas en el siglo XVIII*. València: Institució Alfons el Magnànim, pp. 261-269.

(6) Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda, València. lligall 3.5.2, lligall 3, núm. 1.

(7) *Ordenanzas de los generos que por la variedad de nombres no están comprehendidos en la Real Pragmática del año 1684*. València, 1810, edició facsímil, València, 1991, p. 3.

(8) Es tracta de teixits amb un compte prou ric, la *persiana* sencera en les vores vives hauria de dur «tres listas de seda blanca» i, en el cas de «las medias persianas dos listas de seda blanca en cada una de las orillas». Dins d'esta «media persiana» encara es teixia una altra varietat amb qualitat més discreta, «y en caso de poner el pelo de veinte y una portadas [...] ha de llevar una lista de seda blanca». Ordenanzas de los generos. *Op. cit.*, 1991, p. 3.

Lampàs espolinat

TEIXIT

Dos fragments cosits. 49 × 47 cm. Seda. Sense cap vora viva. Ordit de fons en color coral, ordit de lligament en cru. Dos trames de lligament *liseré* en cru. Teixit de fons en setí, amb efecte de noblesa, *cannetillé simpleté*. Trames policromes espolinades. Probablement amb disseny de punt i retorn.

Raport vertical: 47 cm. Raport horitzontal incomplet.

1720-1732
Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries "González Martí". Número d'inventari: CE2/00949

Lampàs *liseré* de trames llançades

TEIXIT

Tres fragments. 48 × 50 cm. 50 × 21 cm (amb vora viva a la dreta). 116 × 21 cm (amb vora viva a l'esquerra, que pertanyia o està tallat amb forma de casulla). Vora viva policromada: 7 mm. Seda. Ordit de fons en coral. Ordit de lligament en cru. Trama *liseré* crua. Teixit de fons en una variant de setí molt llarg. Trames llançades de decoració policromades, dos d'elles amb dos caps de colors diferents. En el teixit hi ha un contramostrat realitzat amb la trama de lligament i l'ordit de lligament, amb efecte de noblesa.

Estos tipus de teixits eren coneguts en l'època com a «persianas o medias persianas en campo de raso».

1720-1732
Col·lecció Josep M. Sabater

Lampàs espolinat

TEIXIT

Onze fragments cosits. Mides màximes: 76 × 42 cm. Vora viva: 4 mm. Seda i fils metàl·lics. Ordit de fons en blau clar. Ordit de lligament en blanc, amb efecte de noblesa. Teixit de fons en setí. Trama de lligament *liseré* en blanc. Trama llançada en blau fosc. Trames espolinades en seda policroma i fils metàl·lics entorxats.

Raports verticals i horitzontals incomplets. Disseny de punt i retorn.

1720-1732
Col·lecció Francisco Zanón

Grodetur liseré

TEIXIT

58,5 × 55 cm. Vora viva: 5 mm. Seda. Ordit en rosa. Trama de lligament en rosa i trama *liseré* en blanc. Raport vertical: 41,5 cm. Raport horitzontal: 54 cm. Disseny de punt i retorn.

1720-1732
Col·lecció Francisco Zanón

4. Naturalisme. 1732-1745

Els dissenys d'este període es caracteritzen per la recerca de la profunditat i el relleu. S'intenten superar els teixits plans convencionals, acostant-los a les propostes de la pintura per mitjà de les oposicions cromàtiques, l'artifici del volum i l'espai tridimensional.

En els programes decoratius tornen a aparéixer els motius exòtics, orientals o asiàtics, però esta vegada amb una aparença totalment naturalista i amb composicions més realistes i ordenades, i les referències decoratives són múltiples. Es reprenen tota classe de personatges i animals –des de les recurrents aus als porcs senglars–. Així mateix, tornen els elements arquitectònics i paisatgístics: balustrades, pagodes, arcs, xicotetes construccions, esglesietes, castells, escales, pinacles, palaus, columnes, ponts, etc. També es representen tota classe d'elements vegetals: arbres sencers i matolls, garlandes, troncs i soques, fruïts, branques, i fins i tot s'observen, sovint amb molt de protagonisme, tubercles i arrels, components que solien oferir ordenades composicions bucòliques i idealitzades com a al·legoria de la vida despreocupada de l'ociosa aristocràcia.

A Jean Revel (1684-1751) se li atribuïx la introducció de les noves tendències decoratives. Procedent de les manufactures dels Gobelins, Revel s'instal·là a Lió –que ja s'havia convertit en el centre seder més important d'Europa i li havia disputat durant uns anys el lloc capdavanter a Venècia– on les seues creacions i innovacions tècniques exerciren, sobre la resta de dissenyadors, una influència capdavantera. Són aportacions seues la creació d'un joc d'ombres i llums que potencien l'artifici de la distància i la llunyania. També s'atribuïx a Jean Revel la invenció de la tècnica del *point berclé* o *point rentré*: dos trames de la mateixa gamma cromàtica –o molt pròximes– que, imbricant-se i solapant-se entre elles, mostren sobre el teixit de fons un efecte *dégradé* que crea un nou to de color.

En la variada representació floral, la riquesa del colorit s'obté per mitjà del *point berclé* però, per a poder traure les màximes possibilitats al nou efecte de la gradació cromàtica, les flors i els motius vegetals es representaran amb escales desmesurades: una rosa pren la talla d'una col i una oliva pren la d'un carabassa[1]. Fins aquells moments, els dissenys dels teixits no havien reproduït mai el món vegetal amb tanta vivacitat i sensualitat. La utilització conjunta de les xenilles apelfades i el *dégradé* cromàtic del *berclé* s'aliaren amb una mestria inigualable.

La xenilla, que ja havia fet la seua aparició durant l'època *bizarre,* serà molt utilitzada en la creació d'efectes pictòrics i de volum. El fil de xenilla s'obté tallant un teixit de tafetà en fines tires que es recargola sobre si mateix. Solament s'utilitza

(1) Rothstein, Natalie (1990): *L'étoffe de l'élégance. Soieries et dessins pour soie du XVIIIe siècle*. Londres: Thames and Hudson, p. 189.

puntualment com a trama espolinada i, amb el seu aspecte vellutat, potencia l'efecte de relleu, que contrasta amb les textures dels fils entorxats, els fils metàl·lics o les trames de seda convencionals. En els teixits, l'efecte de la xenilla es pot comparar amb l'efecte de l'empast en la pintura.

Es fa difícil assenyalar en este període els tipus preferits de lligaments, de teixits concrets o de dissenys tècnics, ja que la varietat és molt àmplia: les composicions formals dels dissenys poden ser tant en simetria com en punt i seguit, el *grodetur* pot anar acompanyat o cobert, totalment o parcialment, per *cannelés simpletés* o *cannetillés*. Però és, probablement, l'època on es teixiren els espolinats més rics i compactes, de vegades, amb una sensació massa aclaparadora i angoixant. No sols es confeccionen les *robes de cour* i les *mantuas* de les dames amb teixits ostentosos, sinó també la indumentària masculina, i especialment les armilles, carregades de trames daurades i argentades, i amb dibuixos de grans flors d'una gran riquesa cromàtica.

En el segon quart del segle XVIII la tècnica de l'espolinat arriba a la màxima plenitud: «rappresentato uno dei vertici più alti mai raggiunti nella produzione serica»[2]. Els vestits d'este període són, possiblement, els més costosos de tot el segle i, per tant, només són assequibles a una selecta minoria. A més a més, per a potenciar l'exclusivitat en el consum, es fan tirades molt curtes i, per tal causa, cal adaptar la muntura del teler als nous dissenys canviants, fet que encarix, encara més, els preus dels complexos teixits espolinats. La inactivitat dels teixidors a causa d'este parèntesi tècnic provocat pel canvi de muntura podia durar unes quantes setmanes[3], la qual cosa dóna idea de la complexitat dels dissenys i de la lentitud exasperant en el tissatge.

És probable que només siga un efecte de la xamba històrica, però dins d'este període naturalista hi ha un tipus específic de disseny que es troba prou representat en les nostres col·leccions tèxtils, públiques i privades, i en els ornaments litúrgics que s'han conservat. Ens referim al disseny conegut, molt modernament i en el camp de la decoració de la llar, com a *verdures*. Es tracta d'un tipus de teixit amb poques trames espolinades o cap, i amb un teixit de fons generalment mostrejat amb efecte *cannetillé*. Com que les trames decoratives són llançades –van d'una vora viva a l'altra– amb un evident cost de matèria primera, cal optimitzar-les i es trauen ben visiblement a l'endret del teixit. Per este motiu, els dissenys són molt farcits i pesats, a més d'acolorits i contrastats cromàticament, i amb una certa tendència a restringir al mínim el camp de fons dels teixits.

L'any 1737, el Col·legi de l'Art Major de la Seda de València es dirigix a Felip de Borbó perquè reglamente els nous tipus de

(2) Orsi Landini, Roberta (2017): «Il teatro delle invenzioni nelle sete del settecento», *Il capriccio e la ragione. Eleganze del Settecento europeo*. Edició de C. Lastrucci. Prato: Silvana, p. 44.

(3) Orsi Landini, Roberta (1990): «Materia e forma: tessuti e fogge del vestire femminili nei sicoli XVIII e XIX», *La Galleria del Costume*, vol. 4. Florència: Centro Di, p. 12.

teixits que s'havien creat amb posterioritat a les ordenances del 1684[4]. En aquella data, alguns dels nous tipus esmentats ja havien deixat de ser novetat, com ara el cas de «las Princesas enteras en campo de raso i de las medias Persianas», teixits paradigmàtics del període anterior que, ara per ara, cap al 1732 començaven a estar antiquats. Per contra, «la Princesa asombrada y espolinada i la Princesa lisa sin espolín» es trobaven al cim de les novetats tèxtils. També els velluters valencians es mantenien a l'aguait de les novetats que arribaven de la resta dels centres seders europeus, particularment de les ciutats italianes i de Lió.

En 1734 es va concedir a Antonio de Arias, un seder granadí establit a València, el títol de reial fàbrica amb tots els avantatges fiscals i d'exclusivitat en la fabricació d'alguns teixits «con más primor que las que se executen en Mecina y Reyno de Sevilla»[5]. La invenció d'Antonio de Arias[6], a falta d'una analítica amb més profunditat, s'avança en 50 anys als velluts Grégoire, tècnica molt semblant a la del mestre valencià, executada per Gaspard Grégoire i emprada a Lió a finals del segle XVIII. De la semblança d'estes dos tècniques complexes no deixa de ser coincident que tant Antonio de Arias com Gaspard Grégoire, malgrat els favors reials que obtingueren l'un i l'altre, tancaren les respectives fàbriques arruïnats per l'alt cost de la manufactura dels velluts[7].

Gràcies al privilegi concedit a Antoni de Arias, coneixem un altre fabricant valencià que també va obtindre el favor reial: Joseph Navarro y Noguera. L'atorgament de l'ús del títol de reial fàbrica implicava, així mateix, el privilegi de posar «en el final de la pieza y texidos el nombre y marca que explique ser de su fabrica»[8]. El teixit de Joseph Navarro que es presenta en l'exposició (pp. 142-145) es correspon plenament amb els plantejaments decoratius i tècnics del naturalisme: dissenys farcits, escales un tant desmesurades i utilització de l'efecte *point berclé*. No sabem en quin any es va teixir este fragment, encara que la fàbrica de Joseph Noguera ja ostentava el títol de Reial abans del 1734, però a Venècia, un potent centre seder encara en la mateixa època, la tècnica del *rentré* va arribar a la ciutat italiana molt posteriorment, com a mínim l'any 1775[9].

(4) *Ordenanzas de los géneros que por la variedad de nombres no están comprehendidos en la Real Pragmática del año 1684*. València, 1810. Edició facsímil, 1991, València.

(5) *Privilegio de Antonio de Arias, galonero, vecino de Valencia e imitador de las sedas de Valencia*. Rodríguez García, Santiago (1959): *El arte de las sedas valencianas en el siglo XVIII*. València: Institució Alfons el Magnànim, p. 329. En la nova classificació de Francisca Aleixandre: Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda, València, llegat 3.1.2, núm. 30.

(6) Sobre el teixit conservat d'Antonio de Arias, per a més informació vegeu: Carbonell, Silvia (2013): «El vellut 2544. El retrobament d'una història», *Terme*, núm. 28, pp. 31-44.

(7) Tassinari, Bernard (2012): *La soie à Lyon. De la Grande Fabrique aux textiles du XIXe siècle*. Lió: Editions Lyonnaises d'Art et d'Histoire, pp. 117-119.

(8) Rodríguez García, S., 1959, *op. cit.*, p. 332.

(9) Informació facilitada per Doretta Davanzo Poli. Disponible en: <https://it-it.facebook.com/permalink.php?story_fbid=10150327752339122&id=146615944121>. [Consulta: 11 d'agost del 2017].

Grodetur liseré espolinat

MANTELL DE MARE DE DÉU

Quatre panys. Mides màximes: 74 × 157 cm. Ample del teixit: 53 cm. La peça està folrada i no s'ha pogut accedir a les vores vives. Seda. Ordit en blau. Trama de lligament i trama *liseré* en blau. Tres tipus de trames metàl·liques: rissada, entorxada i una tercera poc habitual. Es tracta d'una làmina d'argent voltada de seda blanca amb molt poca torsió. Trames espolinades policromes.

Raport vertical: 30 cm. Raport horitzontal: 53 cm. Disseny en punt i retorn. Efectes de *point berclé*.

Randa, amb diferents fils metàl·lics, en punt d'Espanya. Folre original en tafetà de seda blau. Se li ha afegit al folre un fragment molt actual en fibres sintètiques.

1732-1745
Col·lecció Miguel Ángel Lahoz

Lampàs *cannelé simpleté* de trames llançades

CASULLA

120 × 73 cm. Confeccionada a partir de deu fragments del mateix teixit, cinc per al davanter i cinc per a l'esquena. Mides màximes: 140 × 85 cm. Ample del teixit: 56 cm. Vora viva: 8 mm. Seda. Ordit de lligament i de pèl en verd. Dos trames *liseré* en verd i negre. Trames llançades *liseré* alternes i policromes.

Raport vertical: 54,5. Raport horitzontal, 56 cm. Disseny de punt i retorn.

Folre de tafetà de lli.
Galó de seda groga: 18 m/m.

1732-1745
Museu Nacional de Ceràmica i
Arts Sumptuàries "González Martí".
Número d'inventari: CE2/00338

Lampàs *cannetillé liseré* espolinat

DALMÀTICA

Tretze fragments del mateix teixit. Mides màximes: 122 × 126 cm. Vora viva esquerra: 5 mm; dreta: 8 mm. Seda i fils metàl·lics. Ordits de fons i de lligament en seda crua. Trama de lligament seda crua. Trama *liseré* en verd. Teixit de fons en *grodetur*.

Fils metàl·lics: làmina, entorxat i rissat. Trames policromes espolinades.

Raport vertical: 45 cm. Raport horitzontal: 54 cm. Disseny de punt i retorn. Folre de tafetà engomat de fibres vegetals i tafetà de seda roja. Galó en seda i fil metàl·lic entorxat: 2,2 cm.

1732-1745
Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries
"González Martí". Número d'inventari: CE2/01966

Lampàs *cannetillé* espolinat

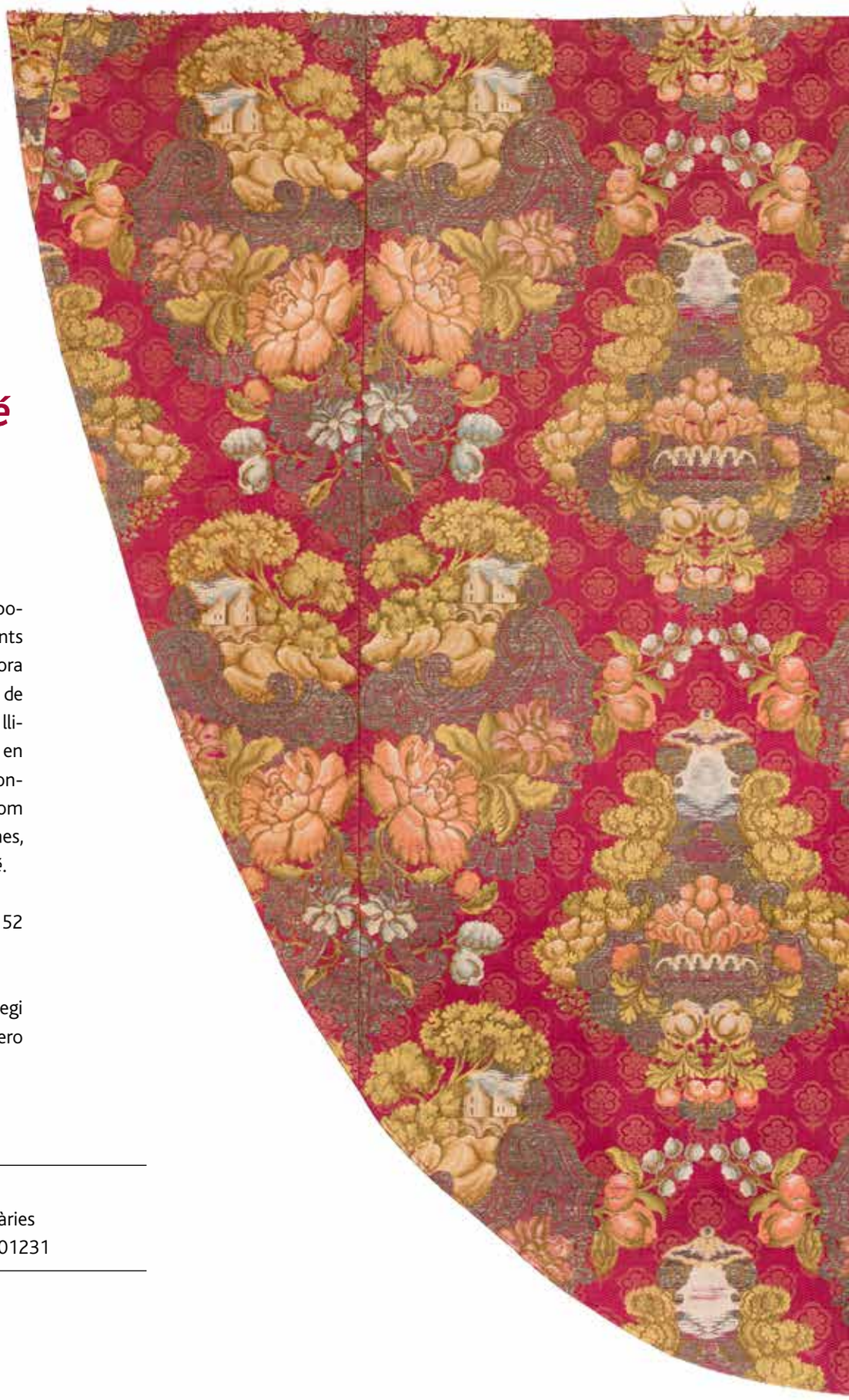
MANTELL

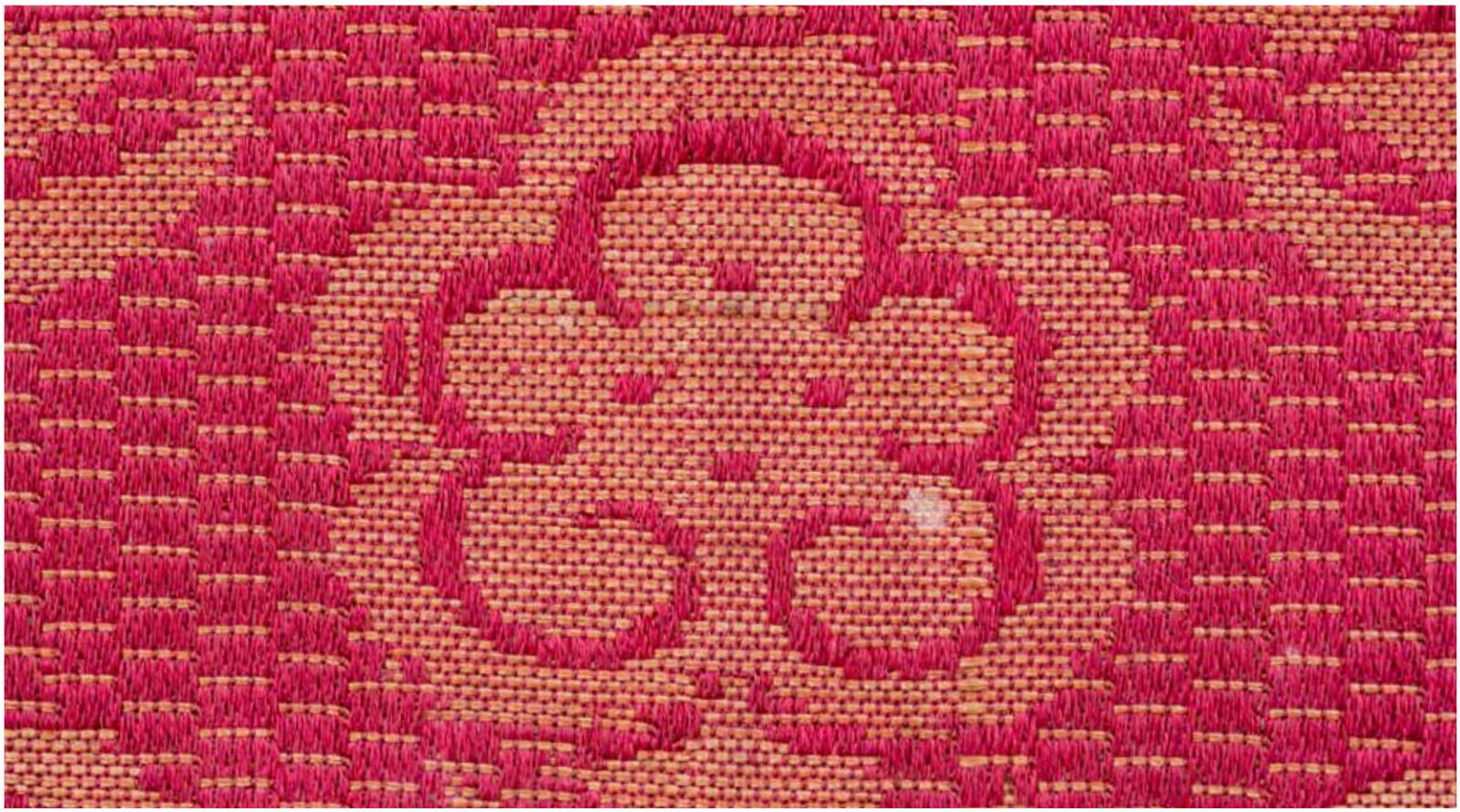
Mides màximes: 105 × 163 cm. Refet en època relativament contemporània. Sis fragments del mateix teixit. Seda i fils metàl·lics. Vora viva: 4 mm. Teixit de fons en *grodetur*. Ordits de lligament i de fons en seda granat. Trames de lligament en seda marró i rosa, trama *liseré* en verd. Fil metàl·lic entorxat, amb passada contínua espolinada, que actua parcialment com a trama *liseré*. Trames espolinades policromes, lligades en sarja i amb efecte de *point rentré*.

Raport vertical: 37,5 cm. Raport horitzontal: 52 cm. Disseny de punt i retorn.

Es conserva un teixit idèntic en la Casa del Col·legi de l'Art Major de la Seda de València. (Número d'inventari T.596).

1732-1745
Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries "González Martí". Número d'inventari: CE2/01231





Lampàs

GUARDAPEUS

Sis peces, amb quatre caigudes completes i dos fragments. 88 × 280 cm. Vora viva: 4 mm. Seda. Ordit de fons en verd. Ordit de lligament en cru. Trames *liseré* en verd i en cru.

Raport vertical: 49,5 cm. Raport horitzontal: 54 cm. Disseny de punt i retorn. Hem catalogat esta peça com a fragment de guardapeus perquè el remat de la part inferior es correspon amb l'acabat habitual dels guardapeus de l'època.

En la Fundació Abegg n'hi ha un teixit (núm. d'inventari 4436), amb un dels motius geomètrics del mostrejat de fons, molt semblant al d'estos fragments[1].

1732-1745
Casa museu Benlliure. Ajuntament de València.
Etiqueta, 6. Número d'inventari: A-84

(1) Jolly, Anna (2002): *Seidengewebe des 18. Jahrhunderts. II. Naturalismus*. Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2002, p. 210.

Lampàs

ESQUENA DE CASULLA

Confeccionada amb tres fragments del mateix teixit. Mides màximes: 112 × 67 cm. Vora viva: 3 mm. Ordit de fons en seda rosa fosca. Ordit de lligament en blanc. Dos trames *liseré* en cru.

Raport vertical: 44,5 cm. Raport horitzontal: 54 cm. Disseny simètric, punt i retorn.

En la Fundació Abegg hi ha un teixit (núm. inventari 4436), amb un dels motius geomètrics del mostrejat de fons, molt semblant al d'esta casulla[1].

1732-1745
Casa museu Benlliure. Ajuntament de València
Etiqueta A-334. Número d'inventari: A-66

(1) Jolly, Anna (2002): *Seidengewebe des 18. Jahrhunderts. II. Naturalismus*. Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2002, p. 210.

Grodetur liseré espolinat

COBRECALZE

53 × 52,5 cm. No s'ha pogut accedir a les vores vives. Seda. Ordit en cru. Trama de fons i trama *liseré* en cru. Trames espolinades de vius colors, una de elles en serreta.

Raport en vertical: 31 cm. Raport horitzontal: 52,5 cm. Dibuix de punt i retorn. Folre en tafetà de seda blava. Es conserven en museus i col·leccions prou fragments, ornaments litúrgics i peces d'indumentària civil confeccionats amb dissenys com este o molt semblants. Es podria pensar que estos teixits tingueren un llarg recorregut temporal.

València (?). 1732-1745 o finals del segle XVIII-primeries del XIX.
Col·lecció Miguel Ángel Lahoz

Grodetur espolinat

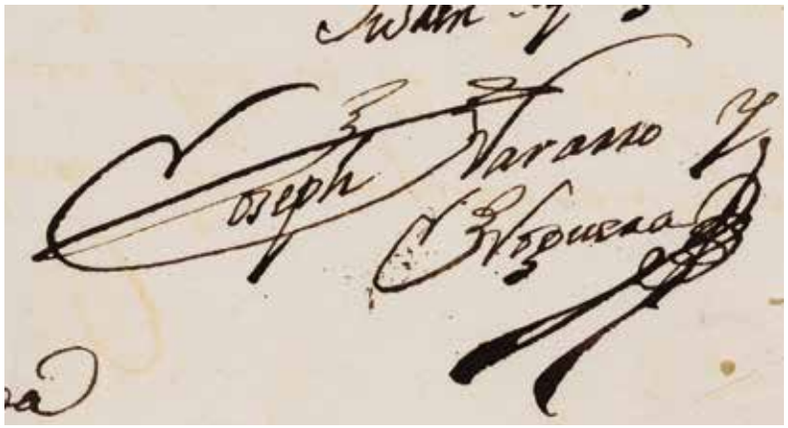
QUATRE FRAGMENTS D'UN MATEIX TEIXIT

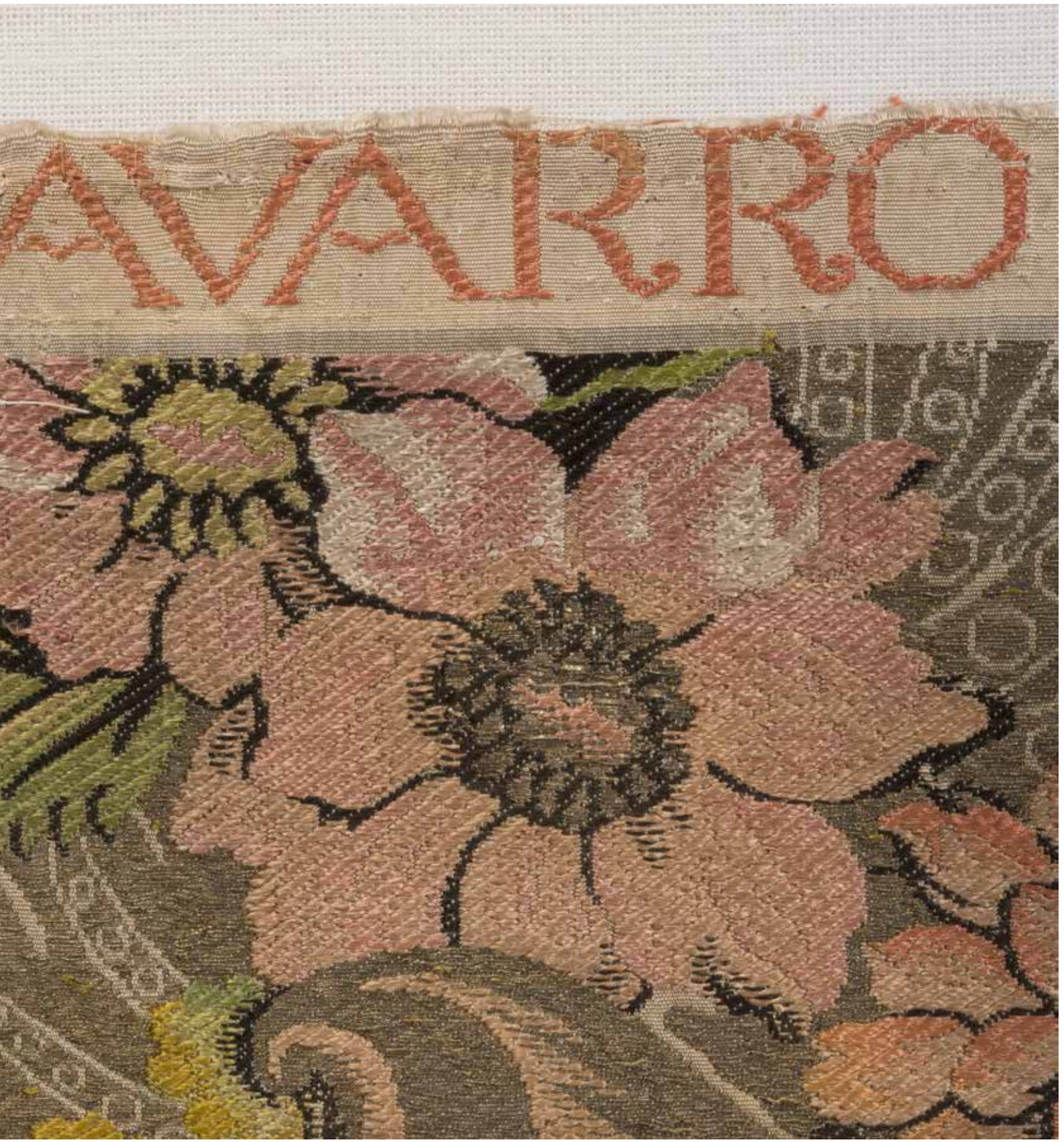
29 × 44,5 cm; 29 × 28 cm i 34 × 14,5 cm. L'últim fragment està tallat al biaix i està format per dos fragments cosits. Vora viva: 10 mm, llistada policromada. Ordit de fons i de lligament en seda crua. Trames de lligament en seda crua. Trama contínua llançada en seda negra. Lligament de fons en *grodetur*. Trames espolinades en seda. Dos tipus de fils metàl·lics: entorxat i làmina. Efectes de *point berclé*.

Raports vertical i horitzontal incomplets. Disseny de punt i retorn. En un dels fragments es conserva parcialment la tirella de la peça amb la inscripció «DE NAVARRO».

València. Reial Fàbrica de Joseph Navarro y Noguera
1732-1745
Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico. Número d'inventari: CE009411

Firma de Joseph Navarro y Noguera. 1733.




AVARRO

Reconstrucció fotogràfica del teixit a partir dels fragments conservats

1732-1745
Col·lecció José Iglesias

Lampàs *cannelé simpleté* espolinat

PANY D'UNA CAPA PLUVIAL

Mides màximes: 97 × 55 cm. Vora viva: 1 cm. Seda i fils metàl·lics. Ordits de lligament i de pèl, i trames de lligament i *liseré* en seda crua. Lligament de fons en *grodetur*. El *cannelé simpleté* amb efectes de noblesa. Tres tipus de fils metàl·lics: entorxat, rissat i làmina lleugerament voltada amb un fil entorxat. Efectes de *point rentré*.

Raport vertical: 39,5 cm. Raport horitzontal: 53 cm.
Disseny de punt i retorn.

Grodetur espolinat

CAPELLÓ

Mides màximes: 48 × 55 cm. Vora viva: 8 mm. Seda i fils metàl·lics. Ordit i trames de lligament en cru. Espolinat amb trames de seda policromes i fils metàl·lics. Disseny de punt i seguit a dos camins.

Raport vertical: 39 cm. Raport horitzontal: 27 cm. Este capelló va pertànyer, fins a l'any 2003, a les col·leccions de mostres de la Maison Hamot, prestigiosa editora tèxtil francesa, amb orígens en el segle XVIII i, que és desconeguda pel gran públic, va fornir tèxtils al Garde-Meuble des de Lluís XVI fins a l'època del general De Gaulle.

1732-1745
Col·lecció Josep M. Sabater

Grodetur liseré

BOSSA DE CORPORALS

Mides totals de la peça. 34 × 34 cm. Seda i cartó. Ordit principal en seda color coral. Trama de lligament en rosa i trama *liseré* en blanc. Raports verticals i horitzontals incomplets.

Folre de tafetà groc de seda. Galó en cru de passamaneria, botons de passador.

1732-1745
Col·lecció Ferrandis-Bermejo

Grodetur espolinat

FRAGMENT DE TEIXIT

23,5 × 19,5 cm. Sense vores vives. Seda. Ordits i trama de lligament en color coral. Dos trames llançades en blanc i blau. Trames espolinades policromes de seda i dos trames de xenilla. Raports incomplets.

1732-1745
Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries "González Martí". Número d'inventari: CE2/00870

Lampàs *cannetillé* espolinat

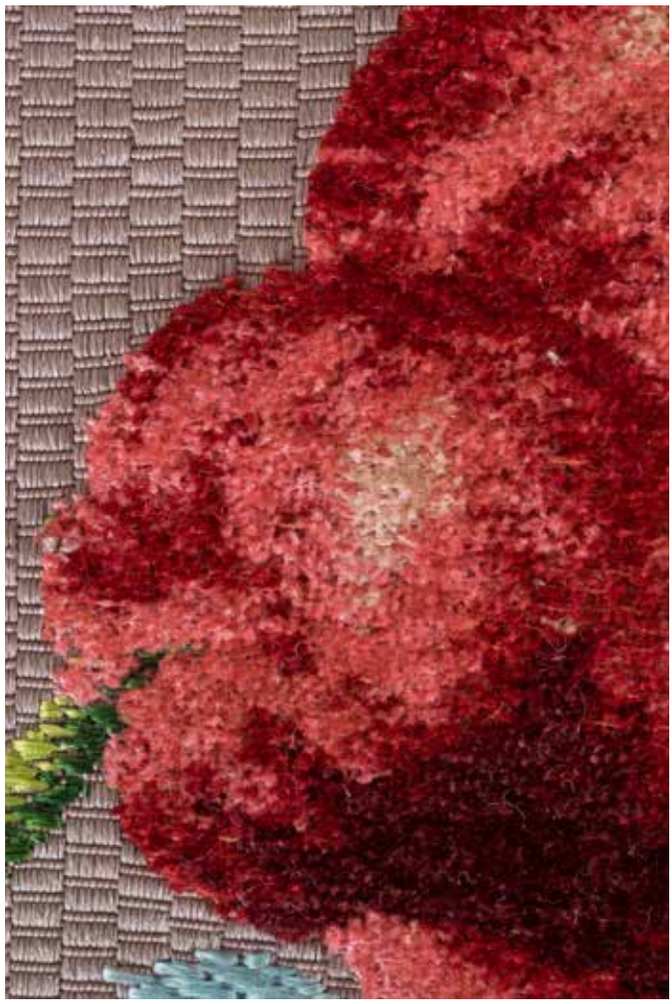
BOSSA DE CORPORALS

24,5 × 24 cm. Seda, lli i cartó. Ordit de fons i ordit suplementari de pèl en seda gris. Trama de lligament en seda gris. Trames policromades en seda laxa i en fils de xenilla, amb efectes de *point berclé* en els dos tipus de trames.

Raports incomplets. Possible disseny simètric, en punt i retorn.

Folre de lli engomat rosa, en lligament tafetà.

1732-1745
Col·lecció María Victoria Liceras



Grodetur espolinat

TEIXIT

97 × 53 cm. Vora viva: 6 mm. Seda. Ordit i trames de lligament en seda blava. Trames espolinades policromes lligades en sarja. Disseny de punt i seguit. Dos vies.

Raport vertical: 55 cm. Raport horitzontal: 26 cm.

1732-1745
Col·lecció María Victoria Liceras

Lampàs espolinat

TEIXIT

Vint-i-set fragments cosits del mateix teixit per a reconstruir el disseny. Mides màximes: 67,5 × 55,5 cm. Vora viva: 6 mm. *Mignonette*: 4 mm. Seda i fils metàl·lics. Ordit de fons en blau. Ordit de lligament en blanc. Trama de lligament blava. Trama *liseré* blanca. Lligament de fons *grodetur*. Fils metàl·lics en argent: entorxat, dos tipus de rissat, l'un amb l'ànima blanca, i l'altre amb l'ànima morada. Trames decoratives en sedes policromades. Efecte de *point berclé*.

Raport vertical: 36 cm. Raport horitzontal: 53 cm. Dibuix simètric de punt i retorn.

Al revers de la peça s'han afegit fragments de teixit de tafetà, de fibres vegetals, en diversos colors per a consolidar i reforçar les costures.

Este teixit va pertànyer fins a l'any 2003 a les col·leccions de mostres de la Maison Hamot, prestigiosa editora tèxtil francesa, amb orígens en el segle XVIII i, que és desconeguda pel gran públic, va fornir tèxtils al Garde-Meuble des de Lluís XVI fins a l'època del general De Gaulle.

1732-1745
Col·lecció Josep M. Sabater

Grodetur liseré

FRAGMENT DE CASULLA

Mides màximes: 116 × 47,5 cm. Vora viva: 4 mm, llistada en blanc i verd. Seda. Ordit en carmesí. Acabat moaré. Trama de lligament en carmesí i trama *liseré* en blanc. Dibuix de punt i retorn.

Raport vertical: 52 cm. Raport horitzontal: 46,5 cm. Es coneix un teixit amb una composició semblant, datat en 1780 i fabricat a França. No figura cap museu o col·lecció de referència[1].

1732-1745
Col·lecció María Victoria Liceras

(1) Flemming, Ernest (1928): *Tejidos artísticos, Colección de obras maestras del arte textil desde la antiguedad hasta principios del siglo XIX*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 196.

Vellut mostrejat *ciselé*

TEIXIT

Dos fragments. Probablement pertanyien a una dalmàtica. El disseny s'ha reconstruït, ja que originàriament estos dos fragments no estaven tallats. Mides màximes: 76,5 × 53,5 cm. Vora viva: 12 mm, llistada en blanc i verd. Seda. Ordit de fons i de pèl en carmesí. Trama en seda groga. Lligament de fons en setí. Vellut amb efectes de tallat i anellat (*ciselé*).

Raport vertical incomplet. Raport horitzontal: 53 cm. Dibuix de punt i retorn.

Es conserva un disseny semblant en la col·lecció Gandini del Museu de Mòdena[1]. També es conserven fragments amb els dissenys compositius prou semblants, també en vellut, en el Musei civici di Venècia, en la Abegg Stiftung i en l'Institute of Arts de Detroit (USA).

Itàlia o Espanya (?), primera mitat del segle XVIII (?)
Col·lecció Charo Cebrián

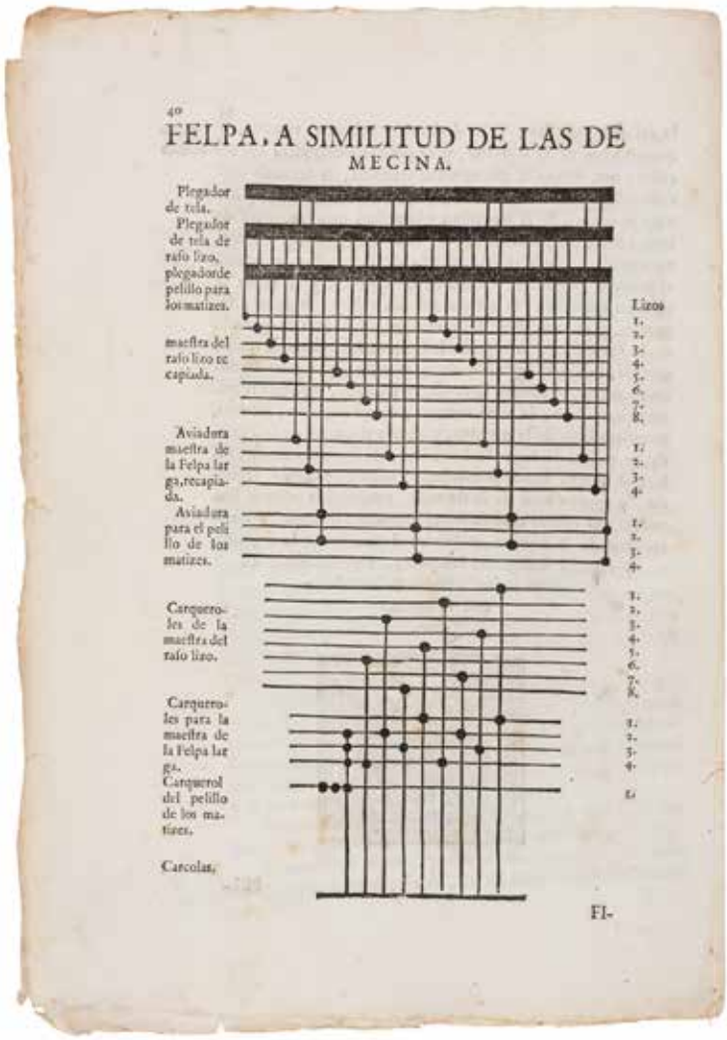
(1) VV.AA. (1993): *Musei civici di Modena: la collezione Gandini: tessuti dal XVII al XIX secolo*. Modena: Istituto per i beni artistici culturali e raturali della Regione Emilia-Romagna, p. 205 (núm. d'inventari: 354).

Vellut pintat

REBOSTER

Tres teixits cosits. 144 × 112 cm. Quatre vores vives de diferents mides; dos tallades irregularment: 2, 4, 5, 10 mm. Seda. Ordits de pèl i de lligament en seda crua. Trama de lligament en seda crua. Disseny a la disposició. L'ordit de pèl es va pintar abans del tissatge i, posteriorment, en l'eixida del teler es van perfilar algunes línies del dibuix.

València, 1740. Reial Fàbrica d'Antonio de Arias
Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Terrassa.
Número de registre: 2544


40
FELPA, A SIMILITUD DE LAS DE MECINA.

Plegador de tela.
Plegador de tela de raso lizo, plegador de pelillo para los matizes.
maestra del raso lizo recapiada.
Aviadura maestra de la Felpa larga, recapiada.
Aviadura para el pelillo de los matizes.
Carquerolès de la maestra del raso lizo.
Carquerolès para la maestra de la Felpa larga.
Carquerol del pelillo de los matizes.
Carcolas.
Lizos
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
1. 2. 3. 4.
1. 2. 3. 4.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
1. 2. 3. 4.
1.
FI-


TELAR DE FELPAS, A SIMILITUD DE LAS QUE SE LABRAN EN MECINA, con variedad de colores, personages, y matizes, de dos varas y media de ancho, y por el envès, Raso lizo (segun se demuestra en la figura de enfrente) en cuenta de 168. portadas de tela para la Felpa, y 336. portadas para la tela que haze el Raso lizo, y 84. portadas para el pelillo de personages, y matizes, todas de à 80. hilos.

Este telar de Felpa à similitud de las de Mecina, y por el evès Raso lizo, se ha de passar en la forma siguente, el primero hilo de la tela del Raso lizo, en la primera malla del primero lizo de su aviadura, el segundo hilo, en la primera malla del segundo lizo, el tercero hilo, en la primera malla del tercero lizo, el quarto hilo, en la primera malla del quarto lizo, siguiendose el primero hilo de la tela de la Felpa, en la primera malla del primero lizo de su aviadura, el segundo hilo de dicha tela, en la primera malla del tercero lizo de su aviadura, luego se sigue el primero hilo del pelo, passarle en la primera malla del primero lizo de su aviadura por arriba, y el mismo hilo, por la primera malla del tercero lizo por abaxo, siguiendose otros quatro hilos de la tela del Raso lizo, que se han de passar en quinto, sexto, septimo, y octavo, de su aviadura, cada uno por su malla, y se sigue el tercero hilo de la tela de la Felpa, en la primera malla del segundo lizo de su aviadura, el quarto hilo de dicha tela, en la primera malla del quarto lizo de su aviadura, siguiendose el segundo hilo del pelo, que se passarà, por primera malla del segundo lizo por arriba, y el mismo hilo, por la primera malla del quarto lizo por abaxo, y siguiendo en dicha orden, como en la figura demuestra. Las orillas para el Raso lizo, han de tener ochenta hilos cada una, y para la

Passado de la aviadura

Passado de las orillas.

L. Fel-

Llibre de fàbrica (vegeu pp. 276-277)

Fotografia amb llum ultravioleta del reboster del Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa. Fotografia: Jesús Amable.

5. Rococó. 1745-1770

Els dissenys per als teixits destinats a la indumentària, encara que amb moltes variants, mantenen un concepte compositiu derivat o adaptat del motiu bàsic de l'estil imperant a les arts decoratives de l'època: la rocalla. El seu esquema bàsic és, invariablement, el de les línies ondulades en zig-zag del joc de corbes i contracorbes, conegut com a efecte *meandre*. La sinuositat de la composició podia estar configurada per cintes, llambrequins, garlandes vegetals i/o florals, i randes molt estilitzades, no sempre recognoscibles. El joc dels meandres del disseny serpentí és el símbol del capritx, de les formes canviants i, fins i tot, de la frivolitat que caracteritzà l'estil de vida de l'aristocràcia en els temps que precediren la Revolució francesa.

Este joc d'ondulacions albergarà en l'interior de les concavitats *bouquets* lleugers –pomells de flors– nugats sovint amb llistes o flocs. També es disseminaran en tot el camp del disseny algunes flors o xicotetes garlandes. La rosa, com a símbol de la feminitat, serà la flor més repetida en les composicions rococó.[1] En la part del fons dels teixits el color més utilitzat és el cru, amb moltes i diverses tonalitats: des del fred nacrat al més càlid ivori. El blanc net i diàfan no es podia obtindre pels mètodes de blanqueig o tintura coneguts en l'època, tardarà encara uns quants anys.

Al principi del període apareixen motius decoratius secundaris, poc perceptibles per estar disposats aïlladament i ser d'escala reduïda, determinats personatges –jardiners o bucòliques parelles d'amants–, elements arquitectònics simples, cervatells o diversos objectes inconnexos de la vida quotidiana, com ara capells, cistelles, borles, etc. A mesura que avança i evoluciona el rococó cap a l'estilització, tots estos motius seran abandonats.

Cap al 1760 apareixen les garlandes de plomes –de paó i estruç– i *à la fourrure*,[2] una estilització de les pells d'animals exòtics o de les utilitzades en l'alta pelleteria. El disseny en pell de lleopard, com a símbol de la força i la masculinitat, que es feia servir en les garlandes rococó s'independitza de la resta del programa decoratiu i apareix com a motiu únic del camp del teixit. En la sederia valenciana no tenim documentat en fonts escrites el disseny lleopard, però sí l'atigrat,[3] i no disposem, amb certesa, de cap teixit físic.

Els lligaments dels fons dels teixits són els tafetans, el *cannetillé* i el gro, i les seues variants. En general, el camp del teixit és prou net i obert, i en moltes ocasions s'abandonen els efectes de noblesa. Els teixidors i dissenyadors augmentaran els efectes

(1) Orsi Landini, Roberta (2017): "Il teatro delle invenzioni nelle sete del settecento", *Il capriccio e la ragione. Eleganze del Settecento europeo*. Edició de C. Lastrucci. Prato: Silvana, p. 44.

(2) Harris, Jennifer (1994): *5000 ans de textiles*. Londres: British Museum Press, Parkstone, p. 182.

(3) Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda, València. Llibre 2.3.2; llegat 8. Relació de peces de seda que la Compañia de los Maestros lliura a Joseph Modrego entre 1777-1780 per a la seua venda, en què apareixen alguns teixits amb la descripció «atigrat». Es tracta de tafetans: «tafetan atigrado rayado oro, tafetan atigrado oro bestidos, tafetan atigrado azul». Es podria tractar d'uns dissenys semblants al lleopard?

decoratius amb la utilització d'una ampli ventall de trames. A més de les convencionals trames de seda –poc o molt torçudes segons l'efecte desitjat– i els variats tipus de trames metàl·liques i entorxades, també s'utilitzaran sovint les xenilles i les filatures rissades i de *serreta* per a matissar i enriquir els dissenys. Estes trames especials sempre seran espolinades per a alleugerir el cost i el pes del teixit, i per a potenciar els efectes de relleu, moviment i profunditat amb la combinació de grossàries, textures i reflexos.

La introducció de llistes verticals com a motiu decoratiu de fons en el disseny *en meandre* va començar en la dècada dels seixanta, i serà un punt d'inflexió. Durant estos anys i fins a la fi del rococó, els dissenys sinuosos, que progressivament s'estilitzaran i aprimaran, tindran com a decorat de fons este llistat en el sentit de l'ordit que recorrerà tot el llarg del teixit. El joc de la sinuositat es compensa amb la verticalitat de les llistes, que sovint seran ordits suplementaris policromats treballats amb diferents lligaments i efectes.

«Mais la grande époque de la robe a la française reste les années 1750-1765. Robes i tissus son alors dans une symbiose parfaite, rarement atteinte dans l'histoire du costume».[4] Per esta simbiosi, tal vegada els dissenys dels teixits rococó han quedat com a paradigma dels vestits elegants de la moda del segle XVIII. Les preferències estètiques personals s'han projectat cap a un període molt concret, fent abstracció de la resta de propostes decoratives. S'ha pres una part de les modes del díhuit –els anys compresos entre el 1745 i el 1770– com si es tractara de tot el segle i no hi haguera hagut altres modes i dissenys.

Cap a mitjan segle XVIII comença a fer-se més evident la diferenciació entre els teixits destinats al mobiliari i a l'entelament d'interiors, i els orientats cap a la moda i la indumentària personal. A partir del rococó, les grans creacions tèxtils es duran a terme en el camp de la decoració. Entre els anys 1760-1765 apareixen els primers teixits per a interiors de Philippe de Lasalle, dissenyador i fabricant que es convertirà en el mite de la sederia lionesa.[5] Les aportacions de Lasalle, tot i partint de les composicions codificades del rococó, ampliarà i recrearà els motius decoratius «avec son sens aigu de l'observation de la nature, le lyrisme [...] ses qualités de coloriste [...] sa maîtrise parfaite de la technique du broché».[6]

(4) Anquetil, Jacques (1995): *La soie en Occident*. París: Flammarion, p. 102.
(5) Gastinel-Coural, Chantal (1988): «Notes et documents», *Soieries de Lyon comandes royales au XVIIIe siècle (1730-1800)*. Lió: Musée Historique des Tissus, pp. 57-61.
(6) Bouzard, Marie (1999): *La Soierie lyonnaise du XVIIIe au XXe siècle*. Lió: Editions Lyonnaises d'Art et d'Histoire, p. 9.

A València també es fan les primeres comandes de Carles III per a decorar el nou Palau Reial de Madrid.[7] En 1763 es comencen a teixir las *colgaduras* d'hivern per a les habitacions privades de diferents membres de la família reial. No s'han mantingut *in situ* cap d'estos teixits, però sembla que sí que es conserven en l'Arxiu del Palau d'Orient algunes mostres enviades des de València. Els tipus de teixits, segons els documents, es poden classificar en dos grups: «Mueres canelés gordos con aguas grandes y damascos de dibujo grande». Els colors eren prou variats: «azul turquí, amarillo cargado, verde, carmesí, pagia carico, damasco in dui colore»; sembla que hi va haver algun problema amb el color blau «cargado, [...] bleu du roi de France, blau du roi de Inglaterra». Probablement, algunes d'estes *colgaduras* es teixiren a la forma. En les relacions dels lliuraments es diferencien entre «partida en pieza» i «paños» amb una mida predeterminada: «cada uno de a 18 pies castellanos y 14/16». També hi va haver diferències entre els velluters valencians i els funcionaris reials en relació amb els dissenys, la qualitat final dels teixits i la demora en el lliurament de les peces. És cert que les mides de l'amplària dels teixits no s'ajustaven a l'ample convencional utilitzat a València; per tant, «entretiene mucho los preparativos». La queixa dels mestres valencians la fa arribar a Madrid l'intendent de València: «hacer de planta los telares, peines y armaduras que estaban desbaratados por la irregular medida de los tejidos». La sederia valenciana també era autosuficient en tecnologia.

També caldria afegir com a comanda reial els teixits fabricats a València per «la Casa Fábrica de los Cinco Gremios: entre 1764 y 1765 [...] proporcionó las tapicerías necesarias para los muebles del palacio real y para las secretarías de despacho, atendiendo así a un pedido de más de dos mil varas de damascos».[8]

(7) Totes les informacions referides a les comandes reials han sigut extretes de: Sancho, José Luis (1999): «Las sedas encargadas a Valencia por Carlos III para la decoración del Palacio Real de Madrid», *Archivo de Arte Valenciano*, núm. 80, pp. 72-79.

(8) Martínez Santos Isern, Vicente (1981): *Cara y cruz de la sedería valenciana (Siglos xviii-xix)*. València: Institució Alfons el Magnànim, p. 83.

Grodetur liseré espolinat

Este disseny correspon a l'última època del rococó, amb una garlanda sinuosa en *fourrure*. 1755-1760
Col·lecció Charo Cebrián

TEIXIT

51 × 52 cm. Vora viva: 5 mm. Seda i fils metàl·lics. Ordit en seda lila. Trama de lligament i trama *liseré* en seda lila. El *grodetur* del fons amb un disseny conformat en losange. Tres fils metàl·lics entorxats amb ànimes de color blanc, ocre i gris.

Raport vertical incomplet, però com que es tracta d'un dibuix en *meandres* regulars, la mitat del disseny amida 27 cm. Raport horitzontal: 25 cm. Dibuix de punt i seguit. Dos vies. Etiqueta de paper cosida.

Grodetur liseré espolinat

ESQUENA DE CASULLA

Confeccionada amb dos teixits de dissenys diferents. Mides màximes: 111 × 64 cm.

Teixit de l'escapulari. Dos fragments. Ample: 22 cm. Vora viva: 6 mm. Seda i fils metàl·lics. Ordit en seda crua. Trama de lligament blava, trama *liseré* blanca. Hi ha una segona trama *liseré* espolinada, no contínua, de seda blava que només afecta el lligament de fons d'un motiu decoratiu del disseny. Quatre trames metàl·liques: làmina daurada entorxada de fil de seda, làmina d'argent, entorxada i rissada. Trames de seda policromes espolinades, una en serreta. Raport vertical: 39,5 cm. Raport horitzontal incomplet. Probable dibuix de punt i seguit.

Bandes laterals. Sis fragments. Vora viva: 11 mm, llistada en blau, rosa i verd. Ordit en blanc. Trama de lligament blanca. Dos trames *liseré*, en blanc i crua. Tres tipus de fil metàl·lic: làmina, rissada i entorxat. Trames de seda espolinades. Raport vertical en el fragment esquerre: 47 cm, i en el fragment dret: 59 cm. Probable dibuix de punt i seguit.

Els dos teixits es poden considerar coetanis, encara que la confecció de la casulla és prou posterior a la manufactura dels teixits. També es conserven en la col·lecció de teixits del Museu de Ceràmica els dos laterals del davanter d'esta casulla.

1745-1770
Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries "González Martí". Número d'inventari: CE2/00874

Grodetur espolinat

PARAMENT (?)

Amb forma de trapezi. Tres fragments. Mides màximes: 144 × 96 cm. Seda. Ordit en cru. Trama de lligament en rosa, amb la qual cosa el teixit té un efecte tornassolat. Trama llançada contínua en blanc. Diverses trames espolinades en seda, una en serreta.

Raport vertical: 47. Raport horitzontal: 27 cm. Disseny de punt i seguit. Dos camins. Folre de lli en tafetà engomat en color blau clar. Dos llistes mostrejades cosides en forma d'anella (probablement per a passar-hi una barra rígida de sustentació).

1745-1770
Col·lecció Casa museu Benlliure
Ajuntament de València. Número d'inventari: A-66

Tafetà pintat

GIPÓ

Seda pintada policroma. Tafetà, ordit i trama en seda crua. Folre de fibra vegetal. Encanyat: barbes de balena (?). És difícil atribuir un lloc de fabricació determinat a este tipus de teixits ja que en l'època es manufacturaven a la Xina, l'Índia, l'Orient Mitjà i, fins i tot, en la mateixa Europa.

Es conserva un teixit molt semblant en el Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa [1].

Teixit: segona mitat del segle XVIII. La confecció de la peça es pot datar en l'últim quart del XVIII
Col·lecció Ferrandis-Bermejo

(1) Masdeu, C., i Morata, L. (2000): *Las rutas de la seda: cuaderno de viaje del CDMT*. Terrassa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, pp.104-105 (núm. d'inventari: 15329 CDMT)

Lampàs *cannelé simpleté* espolinat

BOSSA DE CORPORALS

25 × 25 cm. Dos fragments del mateix teixit. Seda, fils metàl·lics, cotó i cartó. Ordit de fons en blau fosc. Ordit de pèl suplementari llistat en dos colors, blau i lila. Teixit de fons, molt poc visible, en *grodetur*. Trames en seda laxa policromes, una d'elles, probablement, llançada. Xicotet efecte de *point berclé*. Raports verticals i horitzontals incomplets. Fils metàl·lics d'argent i daurats, en làmina i entorxats.

Folre de cotó morat en setí, galó daurat amb fils metàl·lics, materials que semblen prou posteriors al teixit principal.

1760-1770
Col·lecció Ferrandis-Bermejo

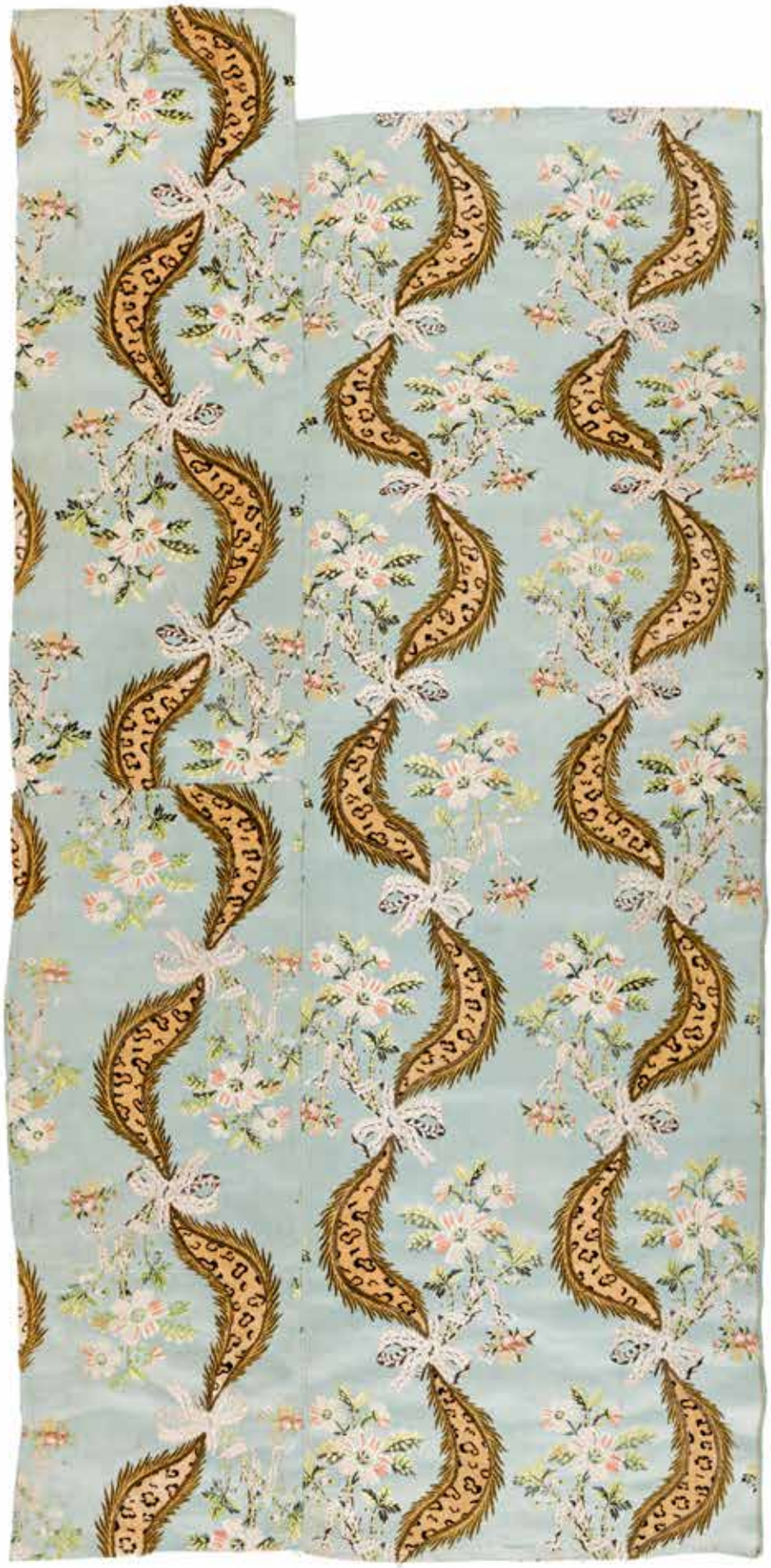
Grodetur liseré espolinat

BOSSA DE CORPORALS

Mides màximes: 27 × 27 cm. Mides del teixit: 24,5 × 25 cm. Cara A: dos fragments; cara B: quatre fragments, tots del mateix teixit. Seda, fils metàl·lics i cartó (?). Ordit en seda blava. La trama de lligament i la trama *liseré* en blau. Trames policromades espolinades. Tres trames metàl·liques espolinades: làmina, rissat i entorxat.

Folre de tafetà de seda rosa. Dos galons metàl·lics de diferents amplàries.

1732-1745
Col·lecció María Victoria Liceras



Setí espolinat / Vellut *chiné à la branche*

TEIXIT

Tres panys cosits. 169 × 85,5 cm (169 × 52 cm; 89,5 × 33 cm; 89 × 33 cm). Vora viva policromada: 6 mm. Seda. Ordit i trama de lligament en color blau. Lligament de fons en setí. Trames espolinades en seda laxa, serreta i xenilla.

Raport vertical: entre 41 i 49 cm. Raport horitzontal: 26,2 cm. En el fragment més gran hi ha una part del teixit amb el raport en vertical molt comprimit, per això la mida és significativament inferior a la resta. Disseny de punt i seguit.

El vellut aplicat té els ordits de lligament, de pèl, i les trames en seda color ocre. L'efecte de pell lleopard, en color negre, s'ha obtingut pintant l'ordit de pèl, o bé s'ha tintat en madeixa pel procediment de reserva. A València, no hi ha constància documental que s'haja aplicat este tipus de tintura i manufactura de la seda, conegut com a *chiné a la branche*, però sí que hi ha testimonis de tafetans amb dissenys atigrats. El dibuix del teixit principal ha sigut pensat per a afegir una aplicació de vellut i completar el programa decoratiu. Per a facilitar la integració visual del fragment de vellut cosit, tot el perímetre del motiu aplicat ha sigut perfilat amb xenilla. La reproducció en teixit de la pell del lleopard està present des dels orígens de les civilitzacions. Ja en l'Egipte clàssic es podien trobar estos tipus de disseny exòtic. Cap al 1760 les garlandes sinuoses del rococó s'ornarien amb dissenys de pells exòtiques. Este teixit, a més a més, intenta aproximar-se a la textura vellutada de les pells.

En el Museu Stibbert de Florència es conserva una armilla (núm. inventari 13948) amb el disseny del teixit molt semblant al vellut aplicat a este teixit. L'armilla és d'atribució francesa, datada entre el 1770 i el 1785, i el teixit està catalogat com una pelfa mostrejada[1]. Per a Natalie Rothstein, durant l'època Imperi, «généralement, les brocarts d'or ou d'argent, témoignaient d'une plus grande recherche stylistique que les soies pures: ils étaient parfois décorés de taches de léopard». En un llibre de mostres de la casa Jourdain & Jhon Hams es conserva un fragment de *taches de léopard*, datat en 1805[2]. Una casaca masculina d'origen francés del Victoria & Albert Museum (núm. inventari T.17-1950) datada cap a 1785-1790 està confeccionada amb un vellut de color turquesa amb «eccentrically coloured faux "leopard sport"»[3].

En el disseny del teixit principal també és significativa la presència de flocs fets d'una llista mostrejada i d'una cistella amb ansa i flors, motiu decoratiu que, fins ben entrat el segle XIX, serà recurrent en la sederia valenciana. La ceràmica arquitectònica valenciana també compartirà amb la sederia la utilització dels motius decoratius de llistes, flocs i cistelles.

València (?) 1770-1780
Col·lecció Josep M. Sabater.

---

(1) Lastrucci, Chiara (2017): *Il Capriccio e la regione. Eleganze del Settecento europeo*. Prato: Silvana Editoriale, pp. 44-45.
(2) Rothstein, Natalie (1990): *L'étoffe de l'élégance. Soieries et dessins pour soie du XVIIIe siècle*. Londres: Thames and Hudson, pp. 173-208.
(3) Avril, H., i Susan, N. (1998): *Historical fashion in detail. The 17th and 18th Centuries*. Londres: V&A Publications, pp. 76-77.

Grodetur liseré espolinat

FRAGMENT

22,5 × 54,5 cm. Vora viva: 7 mm. Seda i trames metàl·liques. Ordit en seda groga. Trama de lligament i trama *liseré* en groc. Trames espolinades en seda. Tres tipus de trames metàl·liques espolinades: làmina, entorxat i rissat.

Raport total en vertical incomplet. Mitat del raport vertical: 19 cm. Raport horitzontal: 27 cm. Dos camins o vies. Disseny de punt i seguit.

En el dibuix hi ha una barreja d'elements decoratius inconnexos –abelles, insectes, cervatell i cistella amb flors– i una gran desproporció entre l'escala dels diversos elements. El cérvol, comparat amb la cistella, és pràcticament imperceptible. En este model de teixit apareix com un dels elements decoratius una cistella amb un xicotet ramellet floral. Este recurs es repetirà amb dissenys prou semblants en altres especialitats de les arts decoratives valencianes: la sederia i la ceràmica arquitectònica seriada.

En el Musée Historique des Tissus de Lió es conserva un fragment molt semblant[1].

1745-1770
Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico. Número d'inventari: CE009387

---

(1) Harris, Jennifer (1994): *5000 ans de textiles*. Londres: Parkstone Press, pp. 183 i 316 (núm. d'inventari: 29637).

Grodetur espolinat

DOS FRAGMENTS DE CASULLA

Dos teixits del mateix disseny. Cadascun d'estos teixits està compost per dos fragments cosits. 73 × 27 cm i 67 × 27 cm. Vora viva: 3-4 mm. Seda. Ordit en seda blava. Trama de lligament en blau, trama *liseré* en blanc. Trames policromes espolinades. Raport vertical: 30 cm. Raport horitzontal incomplet. Dibuix de punt i retorn.

1745-1770
Col·lecció María Victoria Liceras

6. Neoclassicisme. 1770-1795

A partir de l'últim terç del segle XVIII s'inicia, dins de les més elevades elits dominants europees, una simplificació dels motius ornamentals dels dissenys destinats a la indumentària. La preferència pels teixits lleugers i llisos, o amb motius decoratius reduïts i esquemàtics, que van introduir els gustos i costums de l'aristocràcia anglesa, amb un estil de vida més pròxim a l'aïllament rural que a una concepció urbana, anaren reflectint-se a poc a poc en la moda.

Pel que fa a les dames, els rics, acolorits i pesats teixits espolinats, amb incomptables trames policromes i fils metàl·lics, cediran el lloc als teixits lleugers i sobris en el gust dels estaments dominants. Els conceptes pràctics i mercantils de la nova classe social emergent –la burgesia– també es reflectixen en les noves tendències de la moda. És el moment dels tafetans, el *grodetur*, els pequins, etc., en aquelles peces en què la llana –la fibra ara més demandada– deixava d'usar-se en els teixits que es podien fer amb seda.

La moda masculina continua fent ús de *l'habit à la francaise*, confeccionat amb els velluts de seda amb motius miniatura o confeti, o velluts llistats i matisats que, segons sembla, es van teixir a València[1], on el tissatge del vellut era l'especialitat en què destacaven els mestres seders[2]. El jupetí era la tercera peça que completava *l'habit* en este període, els elegants droguets de seda i metalls cediren el lloc al setins brodats. Al contrari que a Lió, la sederia valenciana va ser incapaç de crear tallers de brodats com a alternativa a la decadència de la seda mostrejada.

No és estrany, per tant, que durant els últims anys del segle XVIII les grans creacions de la sederia lionesa –que continuava marcant les directrius de la moda i, en conseqüència, de la resta de centres seders– no es dirigiren a la indumentària personal. Les grans produccions de les fàbriques es destinaren a la decoració d'interiors. El conjunt de teixits que es produïen per a revestir una sola estança d'un palau requerien un espectacular, ampli i refinat programa decoratiu[3]. De vegades, en el cas dels membres de les cases reials, es creava expressament un disseny que incloïa una nombrosa varietat de peces: des de parafocs per a les llars, fins a les cortines –portaleres, de finestres i de balcons– passant per les tapisseries específiques de cadires i taules, o sanefes de diverses mides, segons es destinaren al mobiliari o a l'entelament. Tant si es tractava d'una cambra íntima i personal com d'un saló públic per a rebre, qualsevol element del mobiliari, per menut i insignificant que fóra, tenia un disseny singularitzat.

(1) En diversos documents conservats en el Col·legi de l'Art Major de la Seda de València, tres dels quals estan presents en l'exposició, s'adjunten xicotetes mostres de velluts *petit façonné* i miniatura –pintats o *chinés à la branche*. El destí final d'estos teixits ens és desconegut, però per algunes peces d'esta època conservades, tot indica que es podien destinar tant a la indumentària femenina com a la masculina.

(2) En 1795 els telers valencians de vellut en actiu eren 720 (Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda. 3.5.1. lligall 17, núm. 3), quantitat que implica prop de la tercera part de tots els telers en actiu, i que és molt elevada tenint en compte que el vellut es pot considerar un teixit d'alta gamma i de preu elevat, de fet, necessita entre set o huit vegades més quantitat de seda que un teixit convencional, com pot ser el tafetà o el domàs, i els costos de la mà d'obra són també més elevats per la lentitud del tissatge.

Les creacions del dissenyador tèxtil més conegut de l'època, Philipe de Lasalle, s'orientaren a la decoració dels palaus. La fàbrica lionesa més reconeguda d'este període –i durant l'època Imperi– fou la de Camille Pernon, a Lió, especialitzada també en el tissatge destinat als tèxtils d'interiors. Les grans produccions sederes d'este període tingueren com a destinació les residències dels monarques europeus més poderosos: Lluís XVI i Bonaparte a França, Caterina la Gran a Rússia o Carles III i Carles IV a Madrid. L'estil que va estar a moda els últims anys del segle XVIII, «resplendit à son plus haut point dans les Trianons d'Espagne, léger et harmonieux, gracieux e fleuri, avant que ne s'empare le rigide académisme d'un Empire qui devait figer l'Europe»[4]. Una gran part molt significativa d'este resplendor del neoclassicisme es va teixir a València.

A les darreries del segle XVIII la sederia valenciana arribà a la cimera de les seues màximes creacions. I podia haver sigut molt millor, ja que s'hi donaven condicions òptimes, a causa de l'enfonsament de la sederia lionesa. La capacitat tècnica dels velluters valencians podia competir amb la manufactura de Camille Pernon i la resta de fàbriques franceses. «La grande qualité des ces étoffes dans un parfait état de conservation», en referència als teixits valencians depositats en Patrimonio Nacional, són una prova del nivell que arribaren a assolir les fàbriques valencianes[5]. Fins a tal punt el nivell tècnic aconseguit era competitiu, que, de vegades, resulta complicat –i ara per ara impossible– d'atribuir a determinades mostres i teixits, sense documentació concloent, una autoria valenciana o lionesa[6]. Potser el punt feble de la sederia local, pel que fa a la creació artística, va ser el disseny. Els fabricants valencians no saberen, o no pogueren, o no volgueren apostar per la creativitat en uns dibuixos que competiren amb les creacions lioneses. És cert que se serviren alguns teixits amb disseny valencià per a l'abillament personal de les famílies reials d'Espanya i Portugal[7], però la Fàbrica Valenciana no es va posicionar com a proveïdora de l'alta aristocràcia i la monarquia. Els seders valencians tampoc van ser capaços d'ampliar i conquistar mercats, i de satisfer les demandes de la burgesia, un nou mercat de mentalitat consumista i aparent que exigia novetats cada temporada i renunciava a la qualitat a canvi d'uns preus més competitius. Este període va ser, al capdavall, el digníssim cant de cigne de la sederia autòctona.

En els teixits destinats a la indumentària personal s'accentua tant el minimalisme i l'escala reduïda dels motius com la tendència al llistat vertical que havia aparegut a finals del període

(3) Benito, Pilar (2009): *Carlos IV, mecenas y coleccionista*. Madrid: Patrimonio Nacional, p. 311.

(4) Arizzoli-Clémentel, Pierre (1988): «Considérations stylistiques sur les commandes royales au XVIIIe siècle». *Soieries de Lyon comandes royales au XVIIIe siècle (1730-1800)*. Lió: Musée Historique des Tissus, pp. 24-25.

(5) Gastinel-Coural, Chantal (1988): «Notes et documents», *Soieries de Lyon comandes royales au XVIIIe siècle (1730-1800)*. Lió: Musée Historique des Tissus, p.101.

(6) Experton-Dard, Séverine (2009): *Vente aux enchères publiques. Collection d'étoffes et de papiers peints anciens de la Manufacture Le Manach à Tours*. Paris: Hôtel Drouot, pp. 48-49. Disponible en: http://catalogue.gazette-drouot.com/pdf/Demaigret/etoffes/09122009/TDM_CAT%20TEXTILE_BD1.pdf?id=5334&cp=90. [Consulta: 1 de desembre del 2017].

(7) Rodríguez García, Santiago (1959): *El arte de las sedas valencianas en el siglo XVIII*. València: Institució Alfons el Magnànim, pp. 393-396.

rococó. Les garlandes i els *bouquets* es reduiran a la mínima expressió i, en conseqüència, el teixit de fons –generalment en tons crus o molt suaus i amb efectes llistats– dominarà sobre els motius decoratius. La tendència a la simplificació en els dissenys dels teixits en les modes femenines conduirà, ja en l'època Imperi, als teixits llisos.

Eixa tendència cap a la simplificació dels motius decoratius no és aplicable, almenys en part, als territoris de la monarquia espanyola: les basquinyes continuen, fins al primer terç del segle XIX, amb uns dissenys molt elaborats.

D'altra banda, l'èxit de les franges verticals també es pot explicar des d'una perspectiva tècnica. Estos llistats, i molt sovint també els motius decoratius –flors, garlandes, etc.,– eren efectes produïts per ordims suplementaris policromats que agilitzaven la producció dels teixits. Si els motius decoratius d'un teixit, en gran part, s'obtenien per mitjà dels ordits suplementaris, hi havia, tal vegada, un estalvi de mà d'obra: el treball del tirador era prescindible o molt limitat perquè la raqueta era prou simple, i el treball del teixidor, com que no hi havia canvi de llançadores, era més condidor. Al teler se li extreien les màximes possibilitats decoratives a un cost mínim.

Entre els teixits destinats a la indumentària i els destinats a la decoració hi havia préstecs i influències mútues, però en estes últimes els dissenys eren molt més treballats i creatius, els motius eren més variats i, molt sovint, eren teixits *a la forma* amb telers especials de gran complexitat tècnica.

Tafetà doble espolinat

TEIXIT

Dos fragments cosits. Mides totals: 96 × 54 cm. Vores vives: 5 i 3 mm. Seda i fils metàl·lics. Ordit policromat en faixes, ordits suplementaris policromats amb trama de lligament en cru. Trames policromes espolinades. Trames metàl·liques espolinades, una d'elles continua en làmina, amb efecte de tissú llistat. Dos camins, dibuix de punt i seguit.

Raport vertical: 75 cm. Raport horitzontal: 26 cm. S'han aplicat fragments de galons de passamaneria per a reintegrar llacunes.

1770-1795
Museu Nacional de Ceràmica
i Arts Sumptuàries "González Martí"
Número d'inventari: CE2/00912

Grodetur espolinat

TEIXIT

51 × 37,5 cm. Vora viva: 3 mm. Seda. Ordit en rosa i llistes policromades. Ordit suplementari policromat, amb efectes de *poil traînant* per canalé i bastes. Trames de lligament en rosa. Trames espolinades.

Raport vertical: 34,5 cm.
Raport horitzontal: 26,5 cm (?).

Teixit de transició entre el rococó i el neoclassicisme (cap a 1765-1770)
Col·lecció María Victoria Liceras

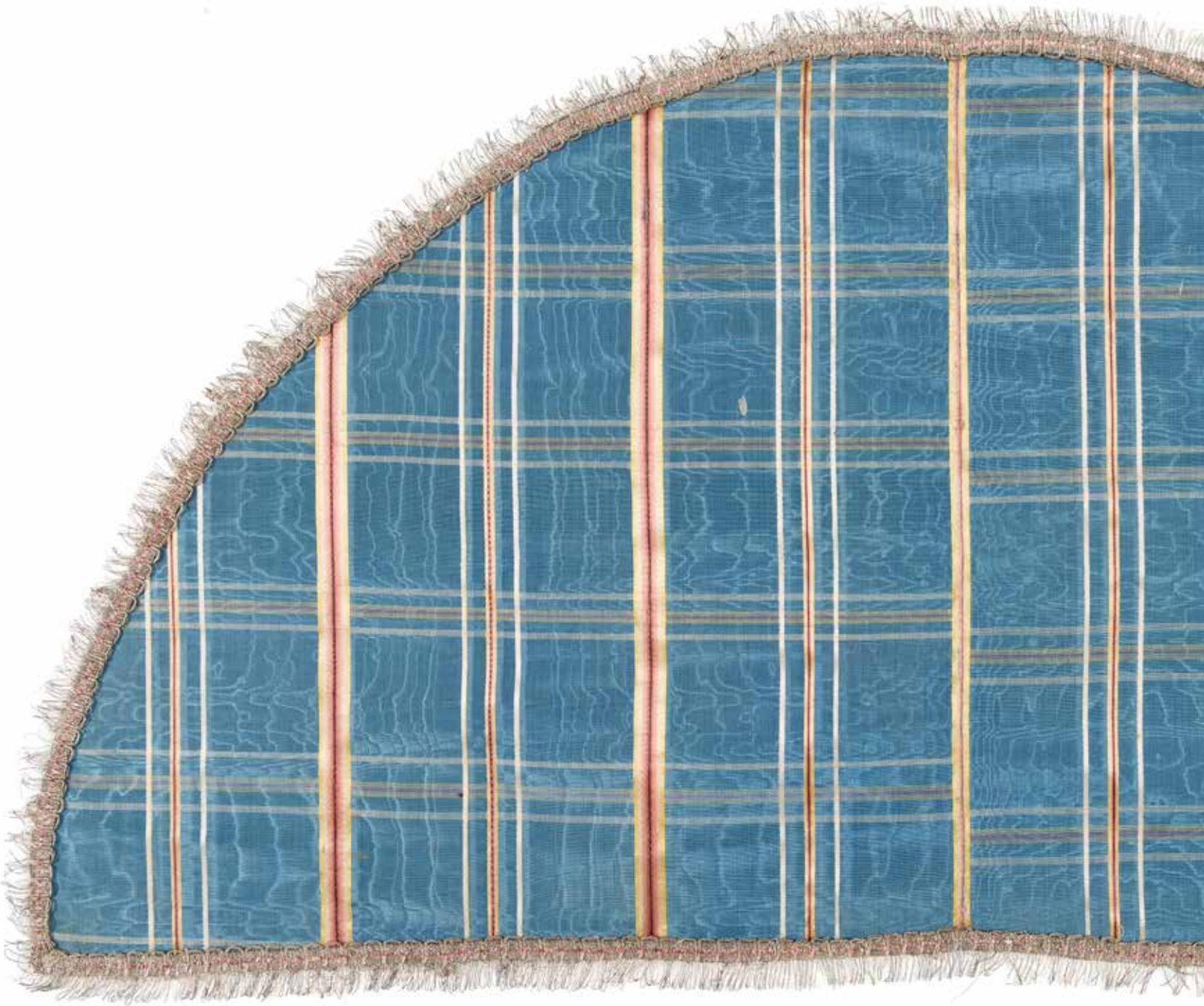
Tafetà espolinat

TEIXIT

Dos fragments. Mides màximes: 47,5 × 105,6 cm. Ample del teixit: 73 cm. Vora viva: 5 mm. Seda. Ordit i trama de lligament en color cru. Ordits suplementaris amb efectes decoratius. Trames espolinades policromes.

Raport vertical: 22 cm. Raport horitzontal: 18 cm. Dibuix de punt i retorn.

Finals del segle XVIII
Col·lecció Francisco Zanón



Grodetur petit façonné quadrillé

Segona mitat del segle XVIII o primeries del XIX (?)
Col·lecció Francisco Zanón

MANTELLINA DE MITJA LLUNA

Mides màximes: 99 × 51 cm. Dos panys del mateix teixit, 96 × 47 cm. Vora viva: 7 mm. Seda. Ordit en blau i ordits suplementaris de decoració, amb efecte *poil traînant* lligats en setí. Trama de lligament en blau, trama *liseré* en blanc i altres colors per a crear l'efecte *quadrillé*. Tres vies o camins. Raport vertical: 9 cm. Raport horitzontal: 16 cm. Acabat moaré clàssic.

La mantellina està voltada d'un serrell de 2,5 cm, en fils metàl·lics en argent (peu: 1 cm, serrell: 1,5 cm). Al llarg del serrell s'ha inserit una làmina d'argent lacada en fúcsia.

Al teixit se li ha aplicat un acabat en moaré clàssic. El llom del moaré es fa coincidir amb una llista de l'ordit suplementari, lligat en setí, on no es marca l'efecte de la pressió, jugant amb la presentació i l'estètica del teixit.

Els teixits de quadros en lligament tafetà eren molt utilitzats en el segle XVIII perquè, a pesar de la seua policromia i aparença, es podien teixir en telers de lliços, amb el conseqüent estalvi de mà d'obra en el treball de tissatge. No és el cas d'este teixit, que és prou més complex tècnicament que un tafetà *quadrillé*. Es pot comparar amb el teixit de decoració del cobertor de les pp. 236 i 237 del catàleg, on el lligament és un tafetà simple.

Esta mantellina podria pertànyer a una imatge de Mare de Déu per a vestir. En l'època eren molt habituals estes figures religioses conegudes com «de cap i pota», i fins i tot les escultures profanes.

Setí espolinat

COLGADURA I DOS TAPETS

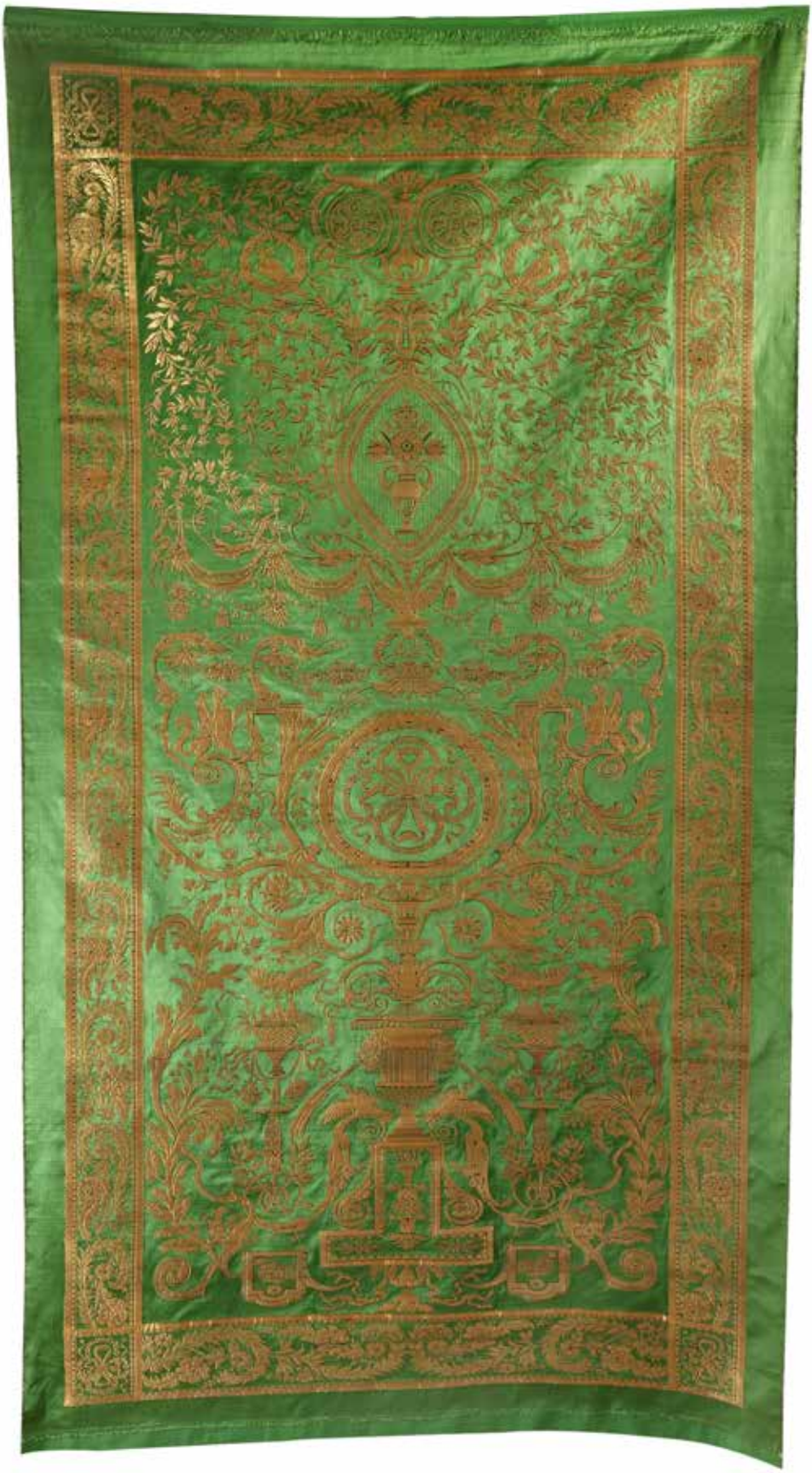
126 × 63,30 cm; 77 × 110,5 × 63,50 cm i 77 × 110,5 × 62,50 cm. Teixits *a la forma*. Ordit i trames en seda verda. Setí espolinat amb fils entorxats daurats. Dissenys en punt i retorn.

Es va teixir en la Reial Fàbrica de Teixits de Seda de Carlos Iranzo, a València, entre el 1784 i el 1795. Va ser un encàrrec de la Corona destinat, en principi, al saló de besamans de Maria Lluïsa de Borbó-Parma, muller de Carles IV, però aleshores princesa d'Astúries. El disseny va ser obra del pintor de cambra Manuel Muñoz de Ugena, i el fils entorxats van ser proveïts pel *tirador del oro* Manuel García Suelto, de Madrid.

Una part de la draperia es va brodar sobre el mateix tipus de teixit llis: el setí de fons de la resta de les peces també va ser realitzat per Carlos Iranzo. A causa de la complexitat de la comanda, va intervindre el mateix intendent de València, Pedro Lerena, en ajuda d'Iranzo, per a garantir els jornals dels teixidors i la bona marxa del treball.

La llarga duració en l'execució de la *colgadura* potser siga la causa de no haver-se utilitzat per a la decoració del saló de la reina Maria Lluïsa, i que es conserve en molt bon estat en els magatzems del Palau Reial.

No es coneix un inventari complet de la colgadura de Carlos Iranzo, però se sap que, a més de les peces exposades, es conserven, entre altres, el teixit per a la pantalla de la llar i les sobreportes. Tampoc sabem si en els magatzems del palau es



troba tot el conjunt que es va teixir a València.

A l'agost del 1887 arriba a Madrid François Grognard, corresponsal de Camille Pernon, fabricant lionés de sedes, amb la missió d'obtindre comandes tant per part de la Corona com de l'aristocràcia madrilenya. Camille Pernon és considerat en la seua època com el fabricant de teixits més important de Lió. Poc mesos després d'establir-se a Madrid i conéixer el mercat potencial, Grognard dirigix una carta a Pernon amb una extensa llista de recomanacions. La primera de totes: «Pour obtenir de cette cour et du Prince principalment la préférence des commissions d'étoffe pour meubles, il faut mettre la plus prompte célérité dans l'exécution, c'est peut-être le point principal parce a Valence et à Talavera, ils ne finissent jamais».[1] L'agent de Pernon no qüestiona la qualitat del producte ni la capacitat tècnica de les sederies valencianes –Talavera, en certa manera, és un cas a part– sinó que assenyala, indirectament, un mal congènit dels fabricants valencians: la rigidesa i l'arcaisme de les estructures empresarials i gremials.

València, Reial Fàbrica de Carlos Iranzo. 1784-1795
Col·leccions Reials. Patrimonio Nacional
Palau Reial de Madrid
Números d'inventari: 10175582, 10196930 i 10196931

---

(1) Gastinel-Coural, Chantal (1988): «Notes et documents», *Soieries de Lyon. Commandes royales au XVIIIe siècle (1730-1800)*. Lió: Musée Historique des Tissus, p. 98.

Grodetur liseré espolinat / Tafetà

GIPÓ

Mides màximes: 64 × 26 cm. Probablement pertanyia a una imatge religiosa per a vestir. No s'han pogut visualitzar les vores vives. Seda. Confeccionat amb dos tipus de teixit. El teixit exterior és un *grodetur liseré*. Ordit en blau i llistes policromades. Hi ha, així mateix, un ordit suplementari policromat, *poil traînant*, amb lligaments de setí i sarja. Dos trames *liseré* en blanc i blau. Trames policromes espolinades. Acabat moaré. Tant el raport vertical com l'horitzontal no es poden apreciar.

El teixit del folre del gipó és un tafetà llistat. Seda. Ordit de fons en rosa. Ordit suplementari *poil traînant* policromat amb lligament parcial acanalat. Tramat en seda rosa. Raport horitzontal: 26 cm.

En les mànegues hi ha dos tipus de tafetà a la plana, monocroms, un tafetà en seda crua i l'altre, carmesí. El gipó també està ornat amb una randa metàl·lica coneguda com a punt d'Espanya.

Els teixits podrien pertànyer a la segona mitat del XVIII (?). Col·lecció Ferrandis-Bermejo

Pequí espolinat

CADIRA

87 × 51,50 × 47 cm. Fusteria: taller reial. Teixit: manufactura valenciana (?). Sala de la *colgadura* de València de la Casa del Príncep de El Pardo. Amplària del teixit: 53 cm (sense vores vives). Tan sols conserva una part de les vores vives, d'1 cm d'ample i amb fils rojos d'ordit. El pequí de fons està teixit amb llistes alternes en dos lligaments diferents: un en setí, i l'altre en una variant de *grodetur*. La trama de fons és de seda color marfil, i les trames espolinades, que en són deu, en sedes de diferents colors.

La data de tissatge de la *colgadura* de València es pot deduir per dos vies. La primera: en 1787 el fuster va estar treballant el mobiliari de la sala i es pot deduir que simultàniament s'estava teixint el conjunt. La segona: estilísticament és un disseny de transició del rococó tardà al neoclassicisme. En paraules de Pilar Benito, el conjunt té «un incipiente aire neoclásico al introducirse la verticalidad por medio de las listas monocromas»[1]. La introducció dels efectes llistats per ordit en els teixits de fons dels dissenys va començar cap a 1760-1765, en què es produïx un punt d'inflexió en els cànons estètics quan la sinuositat de els composicions amb meandres del rococó queda compensada per la verticalitat de les llistes.

L'atribució valenciana del conjunt data del 1839, d'un inventari general del palau. No hi ha cap altra referència més. Ens és desconegut tant el dissenyador com el teixidor, però són de difícil atribució a Claudio Bodoy o a la Reial Fàbrica de Miquel, Gay i cia., ja que la relació que establiren estos fabricants amb la Corona és posterior. Per les dades de tissatge que s'atribuïxen a la *colgadura* de València, devia ser prou coetània a la *colgadura* de Carlos Iranzo.

El disseny del teixit destinat a l'entelament el constituïxen un marc conformat per un ramejat i unes xicotetes garlandes florals que es repetixen successivament, amb la particularitat que dins de l'espai interior de cada marc se succeïxen, alternativament, dos motius diferents: un bouquet floral nugat amb un llista blava en un cas, i un centre també floral, amb un niu, tres cries de pardalets i un dels progenitors amb un cuc en el bec. La instal·lació del teixit en les parets de la sala es va fer a portell, que dona a la visió de conjunt un aspecte de lleugeresa i moviment en què contrasten la verticalitat del llistat de fons amb l'alternança sinuosa dels motius centrals.

També és molt rellevant en este conjunt tot el treball minuciós i exquisit de la tapisseria de les cadires. Els teixits es van dissenyar «a la disposició». Sobre el pequí de fons s'acoblaren els motius florals del dibuix a les diferents formes del respatler i el seient. Per la part posterior del respatler es van teixir entre llaçades les inicials C i L, de Carles i (Maria) Lluïsa. La resta de la tapisseria de les cadires el conformen tres sanefes, també «a la disposició»: una més ampla per al seient, i dos per al respatler; una per a la part superior, i l'altra, partida en dos, per a la resta.

Teixit. València. C. 1785-1790
Col·leccions Reials. Patrimonio Nacional
Palau reial de El Pardo. Número d'inventari: 10079195

---

(1) Benito García, Pilar (2018): «La Corona y las Reales Fábricas de Seda de Valencia», *Els temps de la seda*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, p. 73.

7. L'imperi. 1799-1815

A finals del segle XVIII es donen tres factors que, coadjuvats, afonen les fàbriques lioneses de la seda: els canvis polítics, amb un clima d'incertesa producte dels esdeveniments de la Revolució francesa; els canvis socials, amb la irrupció de la burgesia com a classe dirigent i, en gran part com a conseqüència dels anteriors, els canvis radicals en la concepció de la moda. La desaparició de la monarquia i l'extinció de l'aristocràcia, que eren els principals consumidors de teixits sumptuosos, la necessitat d'una indumentària més funcional i simplificada per part d'una burgesia amb activitats mercantils o intel·lectuals, i una novella visió de la moda que s'allunyava dels pressupostos estètics de l'antic règim, confinaren els teixits rics i ostentosos a l'etiqueta dels arcaics cerimonials de les corts europees[1]. A pesar de la desfeta, la ciutat de Lió continuarà marcant les tendències del disseny seder a tota Europa.

Per a Natalie Rothstein, conservadora del Victoria & Albert que ja va definir el període neoclàssic com «le façonné menacé» per la simplicitat dels dissenys en els teixits de seda en l'últim quart del segle XVIII, en el canvi de segle augmenta el seu pessimisme, almenys per a la sederia londinenca, i qualifica este període de la moda Imperi com «l'éclipse du façonné» per la quasi completa desaparició dels teixits mostrejats en els dissenys de la moda vigent[2].

La llana i el cotó desplaçaran els vestits de seda a un lloc subaltern. Els teixits de seda, i sobretot els grans teixits tramats de metalls nobles, ocuparan un lloc secundari i s'associaran a l'estil de vida d'una societat periclitada. Les artificioses *robes à la française*, que durant tot el segle XVIII havien sigut considerades el paradigma de l'ostentació, cediran el lloc com a peça més icònica, com a referència del luxe –i l'esnobisme–, al xal de caixmir –utilitzat com a complement– importat dels peus de la llunyana serralada de l'Himàlaia i que va arribar a uns preus astronòmics. Una vegada més, l'orientalisme, la fantasia i l'exotisme retornen com a novetats, però ara amb el nou orde establit.

La mussolina, les *toiles* i la batista, en lli o cotó, generalment brodades, utilitzades per a la confecció del vestit camisa, amb les seues transparències i vaporositats, o els estampats de cotó –indianes i percals– seran els teixits que més es demandaran. El color predominant va ser «il fascino dei bianchi assoluti»[3], que s'obtenia amb la utilització del clor –un nou emblanquidor de fibres vegetals–, i la tendència pel no color, iniciada a les darreries del període rococó, va continuar gaudint de l'aprovació general.

Per a fer-se una idea de la marginalitat amb què es va tractar la seda en la moda de la classe alta durant l'època Imperi, només

(1) Chrisman-Capbell, Kimberly (2009): «Le grand habit et la mode en France au XVIIIe siècle», *Fastes de Cour et cérémonies royales, le costume de cour en Europe 1650-1800*. París: Château de Versailles, pp. 222-225.
(2) Rothstein, Natalie (1990): *L'étoffe de l'élégance: soieries et dessins pour soie du XVIIIe siècle*. Londres: Thames & Hudson, pp. 204-208.
(3) Orsi Landini, Roberta (1990): «Materia e forma: tessuti e fogge del vestire femminili nei secoli XVIII e XIX», *La Galleria del Costume*, vol. 4. Florència: Centro Di, p. 14.

cal fullejar el catàleg de l'exposició que es va fer a Milà l'any 2010*, Napoléon et l'Empire de la Mode 1795-1815* (potser la mostra més completa que s'ha fet últimament sobre este període). Dels prop de cinquanta vestits de roba femenina presentats en la mostra, cap d'ells havia sigut confeccionat amb una seda mostrejada, per més senzilla que fóra. Tots els teixits de seda en els models d'esta exposició són llisos o molt simples: setins, tafetans, gasses, tuls. Només hem trobat un vestit de llana i seda *chiné à la branche*, un altre vestit de *canneté*, també en seda i profusament brodat sobre un teixit molt senzill, i una cua de cort en vellut brodat[4]. El brodat, al contrari que les sedes mostrejades, continuava tenint una presència important en la decoració dels vestits de l'època, d'acord amb la tendència iniciada en el neoclassicisme.

Però les tendències de la moda que seguien els estaments més importants de França i de la resta de corts europees tingué un reflex relatiu en la resta de capes socials de tot el continent. Segons es baixava en l'escala de classes, la influència de les modes més radicals es diluïa. De tots és coneguda l'efímera influència de la moda Imperi en la indumentària popular. «Le paradoxe du modèle français consisterait à provoquer un effet de mimétisme irresistible mais lié a certes circonstances. Il ne toucherait pas ses imitateurs en profondeur»[5]. Tot i l'originalitat de les esnobs afrancesades i d'algunes aristòcrates provocadores, en els territoris de la monarquia hispana, la gran majoria de les dones continuaran usant la basquinya i la mantellina, i els hòmens, les capes llargues.

Com va ocórrer durant l'època neoclàssica, els grans teixits de l'època Imperi es van destinar a la decoració d'interiors. Davant de la greu crisi social i econòmica de la sederia lionesa, Napoleó va ordir un pla de xoc per a reviscolar l'activitat dels telers parats. Però les comandes imperials es destinaran a la decoració dels *châteaux* i palaus de la desapareguda monarquia, residències que Napoleó tornaria a habitar com a símbol del nou poder. En 1802 es fa una primera comanda a Camille Pernon per al château de Saint Cloud[6], i entre el 1804 i el 1807 s'amplien els encàrrecs a altres residències: Fontainebleau, Compiègne, les Tuileries... Les demandes de teixits als fabricants de Lió, per part del govern francés, va continuar els anys posteriors. Al desembre del 1811 es lliuraren 79 246 metres de tela, entre teixits llisos i mostrejats, per a la decoració del palau de Versalles. A diferència de Natalie Rothstein, la consellera tècnica del Mobilier national Chantal Coural qualifica el període del Consolat i de l'Imperi com «un âge d'or inégalé», atés que «une telle quantité de soieries d'une aussi grande qualité n'avait été exécutée à Lyon»[7].

(4) Barreto, C., i Lancaster, M. (2010): *Napoléon et l'Empire de la Mode 1795-1815*. Milà: Skira.

(5) Gorguet Ballesteros, Pascale (2005): «La France, modèle de mode», *Modes en miroir. La France et la Hollande au temps des Lumières*. París: Paris Musées, p. 42.

(6) Entre els dissenys que es teixiran a Lió d'esta primera comanda efectuada per Napoleó, es troba el mateix que s'estava fent a València, o que es faria poc de temps després per la Reial Fàbrica de Miquel, Gay i cia. per a Carles IV (vegeu pp. 206-207).

(7) Gastinel-Coural, Chantal (2002): «Le Consulat et l'Empire. Un âge d'or inégalé», *Les grandes heures de la soierie lyonnaise* (Dossier de l'Art 92). París: Editions Faton, p. 45.

La decoració dels tèxtils durant l'època Imperi continua basant-se en els motius del neoclassicisme, però en moltes composicions s'afegiren noves imatges que reflectixen i proclamen el poder de Napoleó, fent referència a l'antiga Roma imperial. Corones de llorer o d'olivera, fulles d'acant, rosetes, frisos de palmetes o volutes, abelles, àguiles i esteles, que s'ordenen amb una simetria rígida, pesada, repetitiva i geomètrica, sobre uns fons en color nacre, blau o, recordant la ceràmica arqueològica clàssica, terracota, que seran els colors més usats[8]. Dins de la sederia valenciana, i com a referent destacat de l'estètica Imperi, és un teixit que es conserva en els magatzems de Patrimonio Nacional, i no s'ha utilitzat mai: un disseny de sanefa, teixida a quatre ales, que es podria tallar per a ser aplicat, probablement, en l'entapissament de mobles. Es va teixir, segons Pilar Benito, entre el 1779 i els primers anys del segle XIX en la Reial Fàbrica de Claudio Bodoy de València i conserva el bollat original[9].

Amb la Revolució Industrial, els canvis tecnològics que es produïren durant els primers anys del segle XIX milloraran per sempre el pesat, lent i costós esforç humà en el tissatge dels rics teixits mostrejats i espolinats. En 1800 es presenta la primera màquina Jacquard, que tot i que tardaria més d'una dècada a fer-se efectiva la seua utilitat real, marcarà una fita en la sederia europea, inclosa la sederia valenciana[10]. En 1811 el fabricant lionés Gabriel Dutillieu afig al teler un regulador que automatitza la repetició pràcticament idèntica de la mida dels raports del disseny en vertical[11], millora tècnica que permetrà reproduir amb precisió el motius ornamentals geomètrics, sobretot els amprats a l'arquitectura clàssica, tant del gust de l'estètica napoleònica[12].

(8) Bouzard, Marie (1999): *La Soierie lyonnaise du XVIIIe au XXe siècle dans les collections du musée des Tissus de Lyon.* Lió: ELAH-Editions lyonnaises d'art et d'histoire, pp. 10-11.

(9) Benito Garcia, Pilar (1997): *L'art de la seda a la València del segle XVIII*. València: Fundación Bancaja, pp. 302-303. Este teixit es va mostrar en l'exposició del Centre Cultural Bancaixa l'any 1997 (Patrimonio Nacional, núm. d'inventari 10088542).

(10) Sobre els efectes de la introducció de la màquina Jaquard, especialment en les sederies valencianes i catalanes, es pot consultar el catàleg de l'exposició «La revolució Jaquard». Barcelona: Museu Tèxtil i d'Indumentària, 1985. Almenys, pel que fa al cas valencià, hi ha hagut investigacions posteriors que han aportat noves dades.

(11) Tassinari, Bernard (2012): *La soie à Lyon. De la Grande Fabrique aux textiles du XXIe siècle.* Lió: ELAH-Editions lyonnaises d'art et d'histoire, pp. 45, 76-77.

(12) Els antics telers Jaquard que encara es fan servir a València també estan dotats amb un regulador que permet enrotllar automàticament el teixit. Però ajustar en vertical el raport del disseny depén de la intensitat de colp del batà, per la qual cosa els teixidors i teixidores en el telers manuals, per a garantir la dimensió correcta del raport, es fan servir de la «mideta», un xicotet regle de fusta.

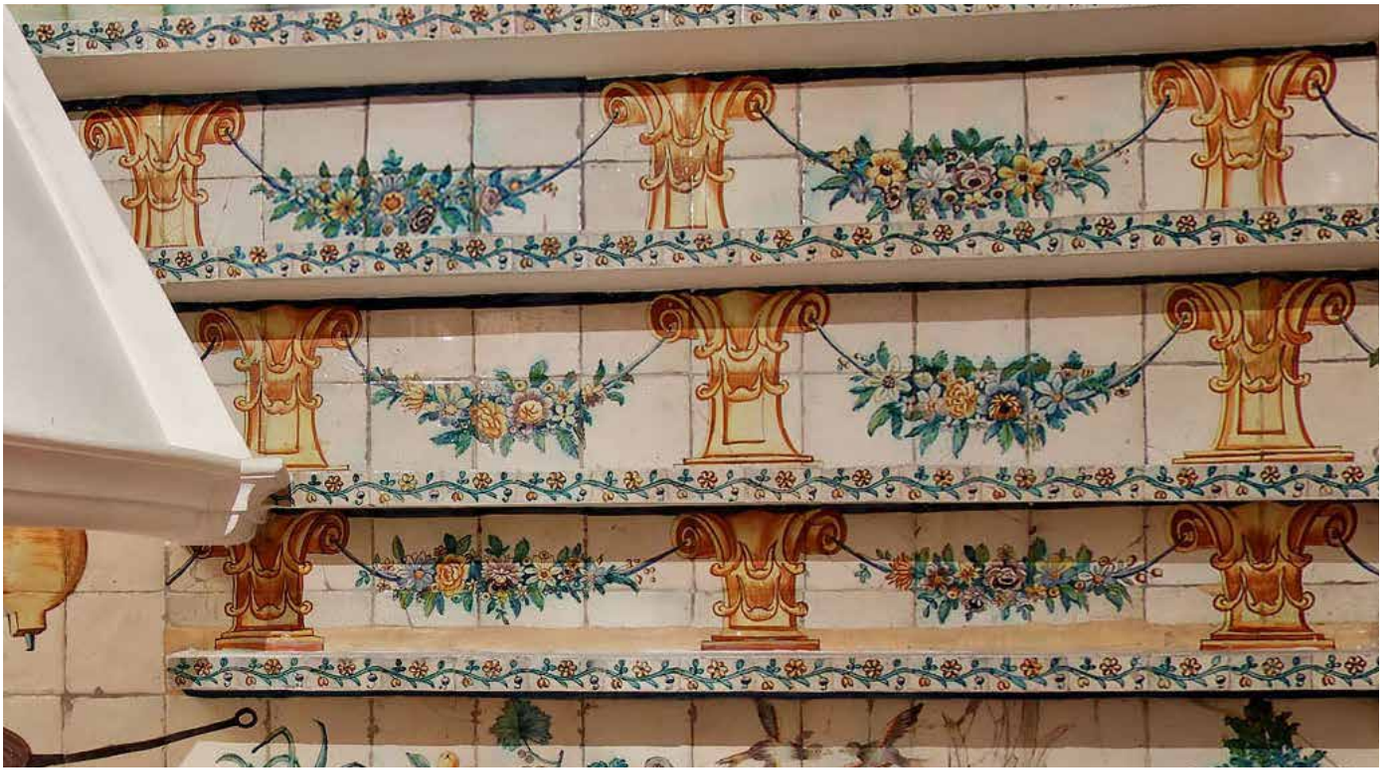
Setí i tafetà (*Grodetur*?) espolinat

COLGADURA DE VERDURES, MALVES, GARLANDES I COLUMNES

1. *Colgadura,* setí espolinat. 309 × 95,5 cm. Seda. Vora viva: dos llistes roges sobre fons blanc.
2. Columnes (2) tafetà espolinat, seda i fils metàl·lics.
3. Capitells (2) tafetà espolinat, seda i fils metàl·lics.
4. Fris. 1008 × 71 cm, tafetà espolinat (?), seda i fils metàl·lics.
5. Àguila acaçant una llebre, 108 × 150 cm, setí espolinat. Vora viva, tres llistes verdes sobre fons blanc.
6. Ànec amb gripau en el bec. 108 × 150 cm, setí espolinat. Vora viva, tres llistes verdes sobre fons blanc.
7. Cistella, 136 × 105 cm, setí espolinat.

Per a fer-nos una idea de l'envergadura i la magnitud del conjunt d'esta *colgadura,* reportem que es componia, segons l'inventari del 1833, a la mort de Ferran VII, de tretze columnes i vint-i-una pilastres, i que cadascuna amidava 310 cm. Només estos panys ultrapassaven els cent metres.

Són també significatius, des de punt de vista tècnic, l'amplària dels diferents teixits de la *colgadura:* 54, 71, 96, 105 i 150 cm. Tan sols una de les cinc amplàries, 54 cm, s'ajusta a la mida convencional, els altres dissenys requerien un teler especial de doble muntura. Si a València el teler de mostra més habitual tenia huit-cents ramalets, que corresponien a quatre-centes cordes, amb una amplària de 54 cm per un ample de 150 cm i un disseny d'ala, el nombre de ramalets es podria calcular en, aproximadament, dos mil dos-cents i més d'un miler de cordes. I per a l'estirador, que hauria d'alçar els ramals, el treball seria d'una gran complexitat. I en els teixits més amples, també caldria l'ajuda de dos operaris per a llançar les trames a més del teixidor.

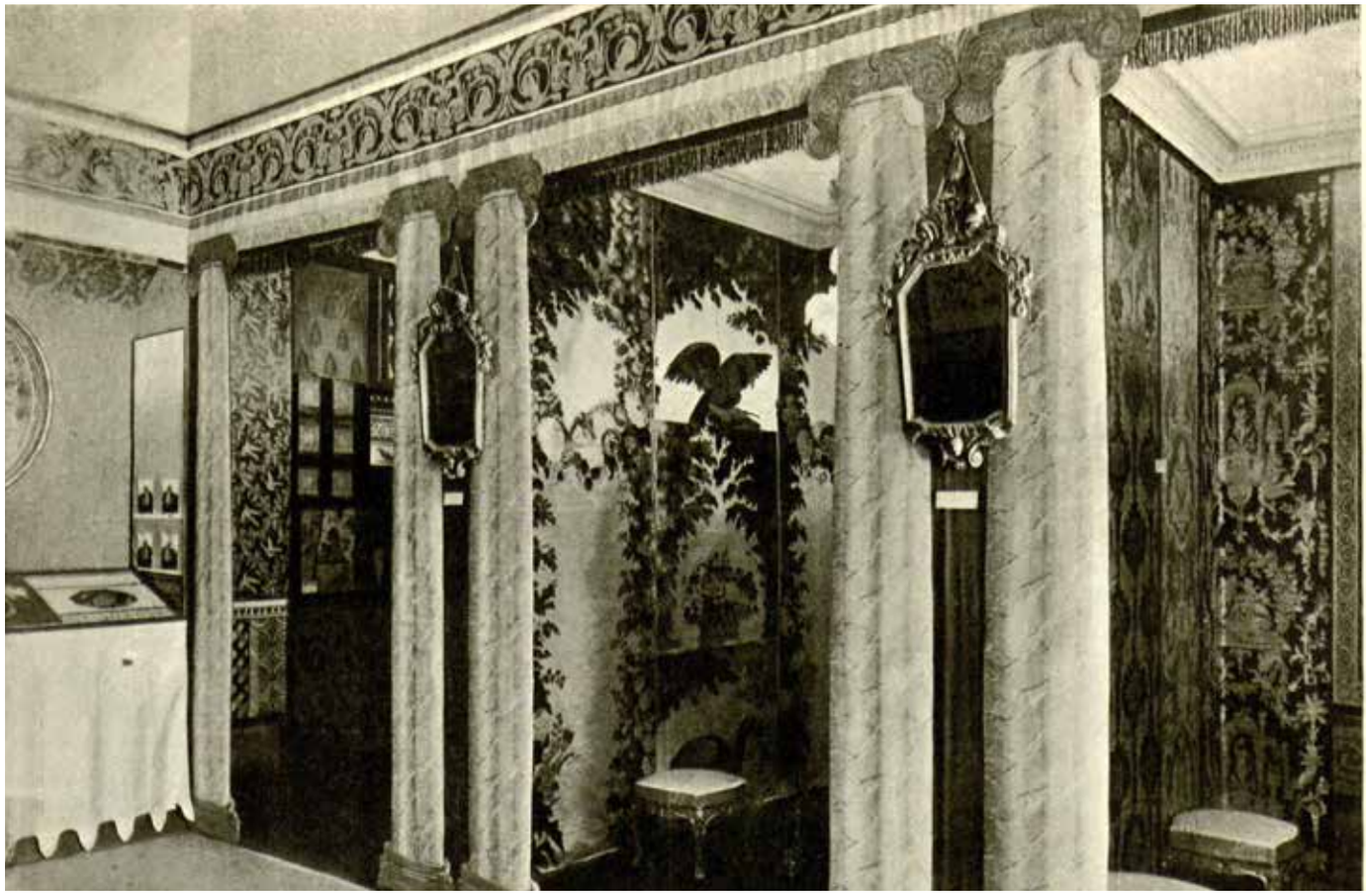


Cuina valenciana (detall), 1780-1790. Museu Nacional d'Arts Decoratives. Madrid.

El conjunt es va teixir amb dos lligaments de fons prou diferents: el setí per a una part del conjunt, i en *un sólido tafetán*[1] –segons Pilar Benito– per a la resta, potser un *grodetur,* segons consta en una de les etiquetes originals (?) dels capitells. Tres són els colors del teixit de fons: marfil per al setí, salmó per a les columnes i els capitells, i corinti per al fris. El perquè d'esta varietat de lligaments de fons podria raure en el fet que, en el muntatge final, els elements arquitectònics serien retallats, desaprofitant, precisament, tot el teixit de fons visible. El color corinti dels fris no és determinant estèticament, ja que actua més com a efecte decoratiu que com a teixit de fons.

De la *colgadura* de verdures tenim, documentades, unes quantes certeses: va ser teixida en la Reial Fàbrica de Teixits de Seda de Miquel, Gay i cia. (València), almenys entre primeries del 1807 i el juny del 1808. Arran de la guerra del Francés, el conjunt tèxtil, embalat dins de huit caixes, va fer un llarg i èpic viatge per una part de la geografia europea. Va tornar a València al final de la guerra, i en 1830 es lliuraren a la Reial Casa,

(1) Benito García, Pilar (2006): «La decoración textil de la Casa del Labrador de Aranjuez. Un jardín inacabado», *Reales Sitios,* núm. 170, p. 63.



Luis? Lladó, Teixits de València i de Talavera de la Reina, exposats per S. M. el Rei. Vista de la «Exposición de tejidos españoles anteriores a la introducción del Jacquard», celebrada en l'actual Museu Arqueològic Nacional, Madrid, 1917. *Arte Español. Revista de la Sociedad de Amigos del Arte*. Any VI. Tom III. Número, 8. 1917. Tercer trimestre, p. 454.

després del seu pagament per part de Ferran VII (pagament a què inicialment es va negar el monarca). Des d'aleshores, la ja mítica *colgadura* es conserva emmagatzemada en els soterranis del Palau Reial de Madrid. A començament del segle XX, una part del conjunt va ser utilitzada per a decorar una de les habitacions de Victòria Eugènia, muller d'Alfons XIII. L'any 1917, i dins de l'exposició «Tejidos españoles anteriores a la introducción del Jaquard», es van muntar uns plafons en què es recreava una part de la composició original de la *colgadura*. En 1997, en l'exposició «L'art de la seda valenciana al segle XVIII», en la Fundació Bancaixa, es va mostrar una part important del conjunt, però individualitzada per diferents panys. Ara s'exposen de nou a València, després d'un segle de l'exposició madrilenya, les sobreportes amb l'ànec i l'àguila, i el plafó restituït i muntat de les columnes, els capitells i la garlanda.

Encomanada per a la decoració d'una de les estances de la Casa del Labrador d'Aranjuez, l'última de les cases de camp que ordenara construir Carles IV, tampoc se sap amb certesa a quina de les sales estava destinada. Tenint en compte les grans dimensions del conjunt, es pensa que anava a muntar-se en un dels salons de la planta baixa del palauet, però no se sap amb certesa. En alguns dels rebuts lliurats per Miquel Gay s'esmenta la sala gran de la Casa del Labrador, descripció insuficient per a localitzar el lloc concret. En opinió de Pilar Benito, l'objecte d'esta *colgadura* seria «la creación de un jardín interior [...] que el Jardín del Principe que rodea el palacete tuviera una continuidad en su interior [...] a modo de trampantojo».[2]

Respecte a l'autoria del disseny, no hi ha cap constància documental concloent. En el *Llibre de patrons* de Camille Pernon

(2) Benito García, P., 2006, *op. cit.*, p. 66.

(actualment propietat de la manufactura Tassiari et Chatel) el model núm. 913, tot i que molt esquemàtic, recorda prou les garlandes de l'intercolumni de la nostra *colgadura*. Tampoc es pot descartar la intervenció del dissenyador d'interiors Jean-Démosthène Dugourc, col·laborador habitual de la fàbrica de Pernon. Així mateix, és probable la participació d'alguns operaris del Oficio de Tapicería del mateix Palau Reial madrileny. Per a diversos palaus francesos, al llarg de tot el segle XVIII es van teixir decoracions en seda amb columnes i garlandes vegetals. Però el conjunt valencià, a més a més, inclou ànecs i àguiles, motius molt recurrents també, junt amb titots, faisans i paons, dels dissenys de l'alta decoració tèxtil del segle XVIII. Philippe de Lasalle, cap a 1771-1773, utilitza per a Catalina II de Rússia este tipus d'aus com a motius decoratius, i que el fabricant Gaudin en 1788 els reporta en un conjunt utilitzat posteriorment per a decorar la cambra de Josefina Bonaparte, a Fontainebleau. Poc després, les àguiles amb un parar desafiant, va ser un recurs decoratiu amb càrrega ideològica durant l'època Imperi.

És prou improbable, però no excloent del tot, una participació valenciana en alguns aspectes del disseny a l'hora de dibuixar la raqueta. Els efectes de marmoritzat, la frondositat vegetal, el columnari i les aus són recursos decoratius que es poden trobar en la ceràmica arquitectònica valenciana del moment, i fins i tot en alguns dissenys tèxtils. El programa decoratiu de les basquinyes de l'època, alguna de les quals exposem, compartix amb la *colgadura* l'ús de motius comuns, com la galeria de columnes, tots ells propis de l'estètica neoclàssica. També en la cuina valenciana del Museu Nacional d'Arts Decoratives de Madrid, un del plafons de taulells presenta en el disseny unes garlandes entre columnes. La cuina està datada cap al 1780-1790. D'altra banda, encara que el disseny de la *colgadura*, tal com està documentat, es va fer en els primers anys del XIX, ja s'observava un cert anacronisme, perquè estàvem en plena vigència de l'estil Imperi. Tan sols l'àguila ens recorda, i ho hem d'agafar amb reserves, els nous codis estètics.

València, Reial Fàbrica de Teixits de Seda de Miquel, Gay i cia., 1806-1808
Col·leccions Reials. Patrimonio Nacional. Palau Reial de Madrid. Números d'inventari: 10088678, 10080509, 10088451, 10080506, 10088675, 10088677 i 10080523

Setí (Lampàs?) espolinat

BANQUETA

49 × 64 × 47 cm. Fusta, bronze i teixit. Aplicació de marqueteria i bronze daurat. Fuster: José López. Bronzista: Domingo Urquija. Teixidor: Reial Fàbrica de Teixits de Seda de Miquel, Gay i cia. (València). Procedència: oratori del rei en el Palau dels Borbons de San Lorenzo de El Escorial.

Col·leccions Reials. Patrimonio Nacional. Monestir de San Lorenzo de El Escorial. Número d'inventari: 10032347

CORTINA PORTALERA

De doble fulla (només se n'exposa una). 302 × 175 cm. Teixidor: Reial Fàbrica de Teixits de Seda de Miquel, Gay i cia. (València). Al voltant del teixit del camp central s'estén una sanefa de color marró amb aus i *roleos*, i pardals amb cistelles en els cantons. Procedència: sala de billar de la Reial Casa del Labrador d'Aranjuez. Regular estat de conservació, restaurada en 1999.

Lligament de fons en setí de color marfil. Trames en seda verda i fils metàl·lics

València, Reial Fàbrica de Teixits de Seda de Miquel, Gay i cia., c. 1804 (?)
Col·leccions Reials. Patrimonio Nacional. Palau Reial d'Aranjuez. Números d'inventaris: 10032347 i 10046982

Entre 1802 i 1805 Camille Pernon va teixir una *tenture* per al gran saló de Josefina Bonaparte, en el Palau de Saint-Cloud. El disseny del teixit principal d'esta *tenture* coincidix amb el de Miquel Gay, encara que no en el seu colorit. El teixit de fons dels dos teixits no és el mateix: en el de Lió és un *grodetur*[1], i el valencià és un setí. En el catàleg del Mobilier national figura com a «brocart fond bleu damassé broché argent, à couronnes de myrthe et de lierre»[2].

Pel que sembla, este disseny es va teixir dos vegades: una primera vegada, amb data desconeguda, i posteriorment, reteixida entre el 1806 i el 1808, alhora que la *colgadura* de verdures. Probablement, els primers teixits es destinaren a la Sala de Billar, i els reteixits s'utilitzaren, després del 1830, en l'entelament i els mobles de l'oratori reial en San Lorenzo de El Escorial. Una tercera cambra també es va decorar amb este teixit: la gran sala del pis superior de la Reial Casa del Labrador d'Aranjuez.

Este teixit de pàmpols i sanglots estava originalment destinat a la decoració del dormitori de Carles IV. També la guerra del Francés va interrompre el seu tissatge i, junt amb la *colgadura* de verdures, recorregueren un llarg periple per Europa. Els dos conjunts tèxtils, al capdavall, van ser lliurats, no sense dificultats, a Ferran VII.

En la ceràmica arquitectònica valenciana de l'època, finals del XVIII i començament del XIX, trobem dissenys mols semblants. Recorda en particular el convent de Santa Úrsula de la ciutat de València.

(1) Gastinel-Coural, Chantal (2002): «Le Consulat et l'Empire. Un âge d'or inégalé», *Dossier de l'art. Les grandes heures de la soierie lyonnaise,* núm. 92, pp. 46-47.

(2) Coural, J.; Gastinel-Coural, C., i Müntz de Raïssac, M. (1980): *Paris, Mobilier national. Soieries Empire*. París: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, p. 39.

8. Les basquinyes

Una peça d'indumentària un tant insòlita per al segle de les llums i la raó: un arcaisme fossilitzat o l'expressió del fet diferencial hispànic? Era un tipus de faldellí de caràcter ritual i interclassista, al mateix temps que una peça de respecte utilitzada per les dones de tots els estaments socials. No semblava que fóra per a vestir en la intimitat, sinó que més aviat es duia pel carrer i en llocs públics, com les esglésies i els passejos. Les dones, probablement, es llevaven la basquinya quan arribaven a un domicili particular, com es llevaven també la mantellina.

El ritualisme de la peça, més que pel teixit o la confecció, era determinat pel color, ja que havia de ser negre o molt fosc. El costum havia establit una gamma cromàtica rigorosa, potser l'última manifestació de l'austeritat de la moda de la cort espanyola en el segle XVII. De l'arrelament de l'ús de la basquinya i la importància que tenia el color són testimoni els fets ocorreguts a Madrid el Divendres Sant del 1798. El dia de la mort de Crist, en què l'honestedat era fonamental, algunes dames de l'aristocràcia, amb posat provocatiu i irrespectuós, subvertiren el codi de les gammes dels colors foscos i es passejaren amb basquinyes de colors vius i cridaners. Este fet, esta transgressió d'una norma social àmpliament acceptada i en data tan assenyalada, va provocar un gran avalot. Uns jòvens de les classes populars intentaren esgarrar i fer malbé les peces irrespectuoses de les agosarades aristòcrates. Poc va faltar per a aconseguir-ho[1], però acabaren imposant el seu codi d'honor i, com a resultat d'aquells fets, una Reial Orde de març del 1799 establia el negre com a únic color per a les basquinyes[2]. En esta confrontació –que en el context històric de l'època no era purament formal, ja que solapava també greuges reprimits i enfrontaments de classe– el poble pogué imposar a les elits dirigents el respecte als costums tradicionals. Cal recordar que la política de moralitat pública desplegada pel despotisme il·lustrat ja havia prohibit en altres ocasions, i amb poc d'èxit, l'ús de peces tradicionals. En 1789 es va prohibir l'ús dels capells «gachos», d'ales caigudes[3], i fins i tot dels «calçons amples de llenç»[4].

Els documents notarials ens informen complidament que l'ús de la basquinya afectava totes les dones de tots els estaments socials. L'existència d'esta peça singular probablement es presentava com a incompatible amb els ideals europeïtzants i modernitzadors del segle de les llums, però es va respectar –o tan sols es va tolerar, o s'intentà manipular– la utilització d'este faldellí. En 1788, en el *Discurso sobre el luxo de las señoras y proyecto de un trage nacional*, document on es proposa la creació d'un vestit o, si més no, un uniforme jerarquitzat en diversos graus per a les ciutadanes espanyoles, es fa referència a la basquinya com a peça cerimonial d'ús obligatori en tots els estaments[5].

L'ús quasi obligatori d'esta falda, siga quina siga la condició o classe social de la dona, queda reflectida en la gran varietat de teixits amb què es confeccionaven, amb un clar predomini dels teixits de seda. Dins de l'àmbit valencià, en els documents notarials de l'Horta estudiats entre el 1787 i el 1812 s'esmenten

(1) Martin Gaite, Carmen (1981): *Usos amorosos del XVIII en España*. Madrid: Editorial Lumen, p. 90.
(2) Katy, Charles E. (1932): *Life and manners in Madrid, 1750-1800*. Berkeley: University of California Press. En: Martin Gaite, 1981: 90.
(3) *Despacho de Andres Gómez y de la Vega, corregidor de esta ciudad,* València, 7 de juliol del 1770.
(4) *Real Acuerdo de Valencia,* 21 de juny del 1770.
(5) (1788): *Discurso sobre el luxo de las señoras y proyecto de un trage nacional*. Madrid: Imprenta Real; ed. Facsímil, Valladolid: Editorial Maxtor, 2005, pp. 47-52.

catorze tipus de teixits diferents. Des de l'humil filadís fins a un teixit novell i de qualitat discreta com la *musumana*[6].

Entre el 1730 i el 1830 s'han inventariat documents, a Castelló de la Plana, on apareixen nou-centes basquinyes usades en tots els estaments socials. Es compten fins a vint teixits diferents i es destaca que a principi del segle XIX la fibra de llana comença a poc a poc a desplaçar la seda[7].

Entre el 1659 i el 1844, en els protocols d'indumentària pertanyents a algunes comarques valencianes –l'Horta, les Riberes, la Costera–, s'arrepleguen al voltant de trenta teixits diferents per a la confecció de basquinyes[8].

En una monografia d'abast local, a Monòver (Vinalopó Mitjà), entre el 1701 i el 1799 s'han trobat setanta-tres exemplars de basquinya en els inventaris. És curiós observar que en totes les dots apareix almenys un exemplar. S'esmenta també una àmplia varietat de teixits amb un clar predomini del filadís, fet lògic, ja que es tracta d'una població mitjana i de caràcter rural[9].

En els protocols estudiats en la ciutat d'Alacant, la basquinya té una àmplia presència, i també trobem una gran varietat de teixits emprats en la seua confecció[10].

Per tant, es pot deduir que no és el teixit el que diferencia la basquinya d'un altre tipus de faldeta. Ni ho és tampoc la seua confecció o un patronatge especial, perquè els exemplars de basquinyes antigues que ens han arribat tenen la mateixa confecció que qualsevol altre guardapeus o faldeta. Hem de concloure que allò que definix la basquinya i la fa diferent d'altres peces semblants és la riquesa del teixit –condicionada a la classe social a què pertanyia la propietària– i el seu colorit, basat en la utilització d'una gamma fosca i austera: el negre bàsicament. El color tampoc s'ha d'interpretar amb connotacions massa negatives o pejoratives, ja que, dins de context de l'època, el negre codifica el respecte, l'etiqueta, la tradició i el costum.

Les basquinyes més luxoses esdevingueren, en el seu moment, una important i original creació tèxtil –tant pel que fa al programa decoratiu com a la complexitat tècnica del tissatge– sense cap paral·lelisme en altres llocs d'Europa. No trobarem res de semblant en el món occidental. Es tracta, doncs, d'una peça autòctona usada només a Espanya i en les colònies d'ultramar[11].

Però a pesar de l'ús codificat de la basquinya i al fet que esta peça no formara part de la moda internacional, ens trobem –pels exemplars o fragments que ens han arribat– amb

(6) Ferrandis, Vicent (1982): "Elementos para el estudio de la indumentaria valenciana: el vestido de la mujer (1787-1812)", *Torrens*, núm. 1, pp. 84-121.
(7) Roca, P., i Vidal, J. (2008): *Cent anys d'indumentària tradicional: Castelló de la Plana 1730-1830.* Castelló de la Plana: Ajuntament de Castelló, pp. 45-46.
(8) Rausell, Francesc Xavier (2014): *Indumentària Tradicional Valenciana*. Vol. I. València: Andana Editorial, pp. 326-329.
(9) Garcia Silvestre, Inmaculada (1994): *La indumentària en el Monòver del segle XVIII*. Monóver, pp. 27-29.
(10) Navarro, J. L.; Cobos, J. L. i Samper, G. (2000): *Trajes y vestidos en el Alicante del siglo XVIII.* Alacant: Diputació d'Alacant, pp. 121-123.
(11) Arxiu Col·legi de l'Art Major de la Seda, València. Lb. 3.4.3/29. En este libre, on s'assenyalen els teixits enviats als comerciants de Cadis per a exportar-los a les colònies, trobem una presència important de peces de basquinyes.

una gran varietat de dissenys que probablement, en el seu moment, esdevingueren plenament una moda. La basquinya no era una peça fossilitzada, sinó que seguia les propostes decoratives més avantguardistes de la moda, en què s'inspirava per als dissenys del teixit. Una part de l'aristocràcia amb vel·leïtats populistes també va adaptar el tradicional faldellí espanyol a la moda Imperi[12].

Totes les dades ens indiquen que les basquinyes degueren teixir-se majoritàriament en les fàbriques valencianes. En altres centres seders peninsulars, com ara Toledo[13], la producció de vellut havia quedat reduïda a uns mínims testimonials, i a Talavera de la Reina[14] no hi hagué una producció important. Ens trobem, doncs, davant d'una significativa aportació autòctona de la sederia valenciana, molt poc o gens estudiada i, en conseqüència, desconeguda pels especialistes i historiadors del tèxtil.

A part d'algun exemplar físic conservat de basquinya amb simbologia heràldica valenciana, hi ha suficient documentació en els arxius per a atribuir la fabricació de basquinyes luxoses als velluters de la ciutat de València.

Es conserven les bases i els veredictes dels concursos de «estudio de flores y ornatos aplicados a los tejidos», convocats entre les darreries del segle XVIII i principis del XIX per la Reial Acadèmia de Sant Carles de València. Dos dels treballs requerits per a optar al premi de primera classe són per a basquinyes –en 1786 de vellut cisellat, i en 1789 de *musumana*–, i en la convocatòria s'establixen les característiques tècniques i artístiques de la proposta. Estes característiques es poden reconéixer totalment en les basquinyes senceres o en fragments conservats: «basquiña de cortado y rizo» (vellut *ciselé*), «y raso» o (el lligament de fons del teixit), «con su cenefa de un palmo y cuarto y de alto» (part inferior de la basquinya, amb un programa decoratiu horitzontal) «y campo correspondiente» (la part compresa entre la cintura i la sanefa que sol tindre la decoració en vertical –encara que no sempre– i repetitiva) «que sea adaptable a dicha Fábrica» (no es tracta d'un disseny convencional de teixit, es fa referència a un teixit a la disposició i que puga ser reproduït tècnicament)[15]. Els dibuixos de l'època per a basquinyes dels fons de l'Acadèmia de Sant Carles es corresponen totalment amb els motius i referents decoratius del neoclassicisme.

En la documentació de la Companyia dels Mestres de l'Art Major de la Seda continguda en el Diario de las piezas tejidas de seda que se trabajan[16], s'assenyalen prou sovint els teixits per a basquinyes: «estampado basquiña con aguas, basquiñas negro estampado, basquiñas estampado». En moltes ocasions s'esmenta el terme *corte*: «cortes de basquiña de flores y mué, basquiña musumana cortes, cortes de basquiña de paté». Això indica que no es tracta d'un teixit convencional repetitiu, les basquinyes, almenys les més luxoses, es teixien a la disposició. També en el mateix Diario estan molt presents les saies i també inventariades com a «cortes: sayas de fondo, sayas de musumana, sayas estampado á aguas». Fins i tot en alguns moments l'escrivà és més concret i detalla: «sayas estampado de 8 paños el corte»[17]. Estes saies, pel que sembla, també devien teixir-se amb el disseny a la disposició, però, quina diferència es pot establir entre les basquinyes i les saies si, a més, també s'inventarien «sayas negras»?

(12) VV. AA. (1996): *La vida cotidiana en tiempos de Goya*. Madrid: Lunwerg, pp. 131-132. Amb il·lustracions i fitxes de tres basquinyes, adaptades a la moda Imperi, del Museo Nacional de Antropologia, núms. d'inventari: 9.305, 606 i 9313. També es pot consultar: Rodríguez, Antonio (1982): *Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España principiada en el año 1801 en Madrid.* Edició de Valeriano Bozal. Madrid: Visor, pp. 45, 49, 53, 59, 62, 168, 169 i 171.

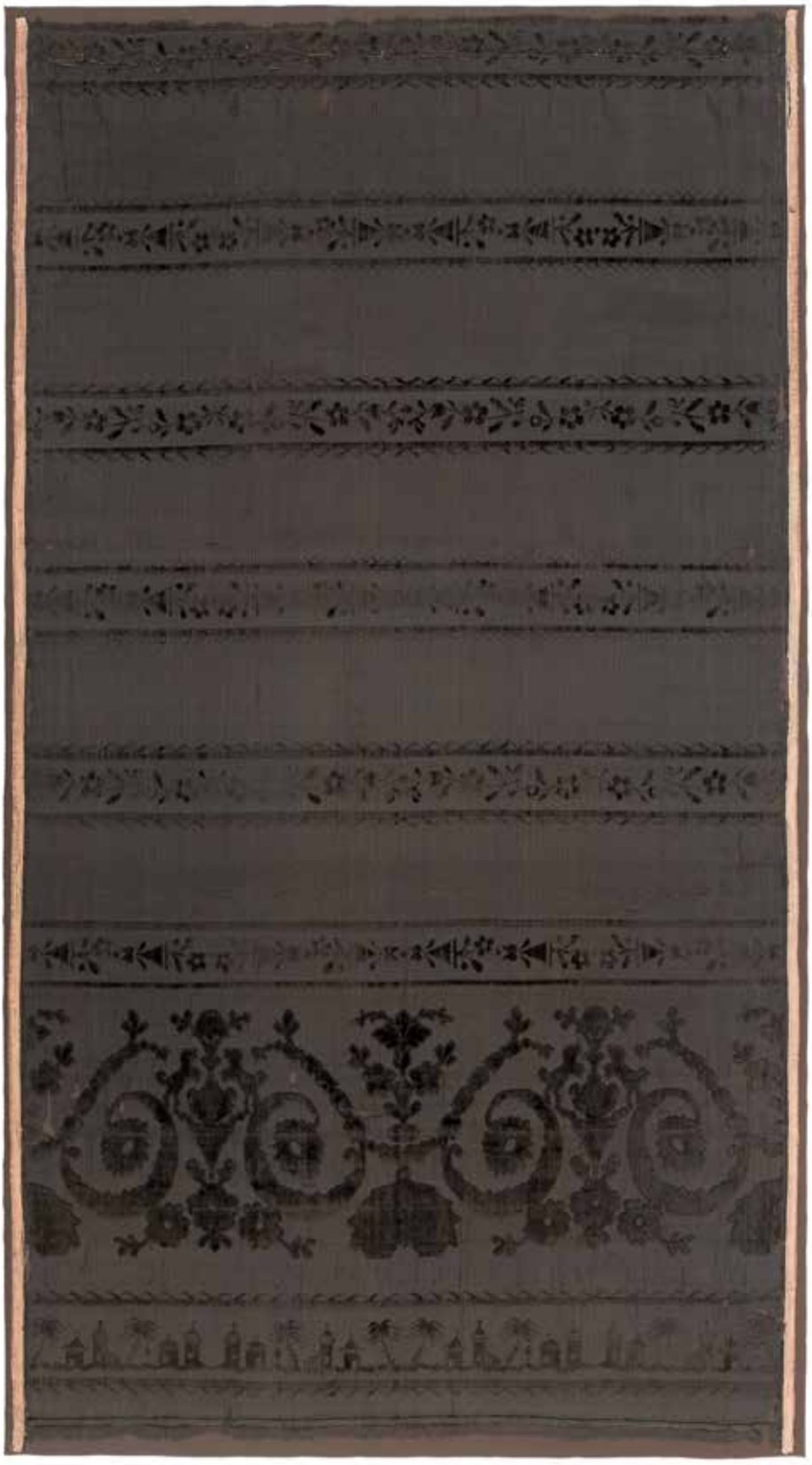
(13) Al llarg de l'any 1788 es van censar a Toledo 50 telers de vellut, amb un producció de 8.500 vares castellanes: Santos Vaquero, Ángel (2010): *La industria textil sedera de Toledo*. Cuenca: Ediciones de Castilla-La Mancha, p. 505. Una de les més importants i reconegudes fàbriques sederes toledanes, la de la família Molero, en 1786 només tenia un teler de vellut amb dos operaris, i aquell mateix any va teixir 16 talls de basquinyes: Mota, Almudena de la (1980): *Tejidos artísticos toledanos (siglos XVI al XVIII)*. Toledo: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Toledo, p. 60. L'any 1788 a Valencia funcionaven 920 telers de vellut, amb una producció de 220 800 vares valencianes. Franch Benavent, Ricardo (2000): *La sederia valenciana y el reformismo borbónico*. València: Institució Alfons el Magnànim, p. 103.

(14) Tant en 1781 com en 1784 treballaven en la Real Fábrica de Talavera 12 mestres en el ram del vellut, ajudats per 41 operaris, sobre un total de poc més de 800 treballadors en nòmina. Peñalver Ramos, Luis Francisco (2000): *La Real Fábrica de tejidos de seda, plata y oro de Talavera de la Reina,* Talavera de la Reina: Ayuntamiento de Talavera de la Reina, p. 264.

(15) Rodriguez Garcia. Santiago (1959): *El arte de las seda valencianas en el siglo XVIII*. València: Institució Alfons el Magnànim, pp. 172-173.

(16) Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda de València. Lb. 2.3.2/1.

(17) D'esta informació també podem deduir que, pel fet de tindre, tant les basquinyes com les saies, huit caigudes de vol, d'un ample aproximat cadascuna de 55 cm, el perímetre o vol de la faldeta devia fer 4,40 m.



Vellut mostrejat *ciselé*

CAIGUDA DE BASQUINYA

100 × 54 cm. Vora viva: 9 mm, amb llistes en roig i blanc. Seda. Teixit a la disposició. Ordit de lligament i de pèl en negre. Trama de fons negra. Punt de lligament de fons en setí. Vellut llavorat amb efectes de tallat i anella. Dos bandes horitzontals emmarcant el motiu decoratiu de la sanefa central, amb dissenys diferents.

Raport vertical de la sanefa: 33 cm. Raport horitzontal de la sanefa: 52 cm. Disseny de punt i retorn. El camp superior està decorat amb cinc bandes horitzontals mostrejades. Dibuix de punt i retorn.

València (?). Finals dels segle XVIII, primeries del segle XIX
Col·lecció Conxa Oliver

Vellut mostrejat *ciselé*

BASQUIÑA

Sis caigudes del mateix teixit a la disposició 110 × 305 cm. Vora viva: 7 mm, llistada en blanc i roig. Ordit de fons i ordit de pèl en negre. Trama de lligament en negre. Teixit de fons en setí. Vellut *ciselé* amb efectes de tallat i anella. Disseny de punt i seguit. Dos vies.

La peça, que ha sigut restaurada ara fa uns anys amb data indeterminada, es troba en mal estat de conservació. Sembla que es va adaptar per a ser reutilitzada cap a finals del segle XIX[1].

Probablement el teixit es pot datar cap a l'última època de l'ús habitual de la basquinya. La utilització de motius de randa i la simplificació del programa decoratiu són característiques del segon quart del segle XIX.

(1) LICERAS, M.V., i VICENTE M.V. (1994): *Fondos de indumentaria femenina en el Museo Nacional de Cerámica. Catálogo*. Madrid: Ministerio de Educación, p. 121.

València (?) 1830-1840
Museu Nacional de Ceràmica i
Arts Sumptuàries "González Martí".
Número d'inventari: CE2/00097

Vellut mostrejat *ciselé*

València (?). Finals del segle XVIII
Col·lecció Charo Cebrián

FRAGMENT D'UN PANY DE BASQUINYA

48 × 56 cm. Vora viva: 12 mm, llistada en blanc i roig. Seda. Teixit a la forma. Ordit de lligament i de pèl, i trama de lligament en seda negra. Teixit de fons en lligament de setí. Vellut *ciselé*, tallat i anellat. El motiu de la sanefa està emmarcat per dos bandes horitzontals de diferent disseny. L'altura de la sanefa és de 32,5 cm, i el raport horitzontal és de 54 cm, amb un disseny de punt i seguit. En el camp superior de la sanefa, incomplet, hi ha set bandes verticals amb un sembrat de flors menudes distribuïdes a portell. Raport vertical del camp superior: 9 cm. Raport horitzontal del camp: 54 cm. Disseny en punt i seguit.

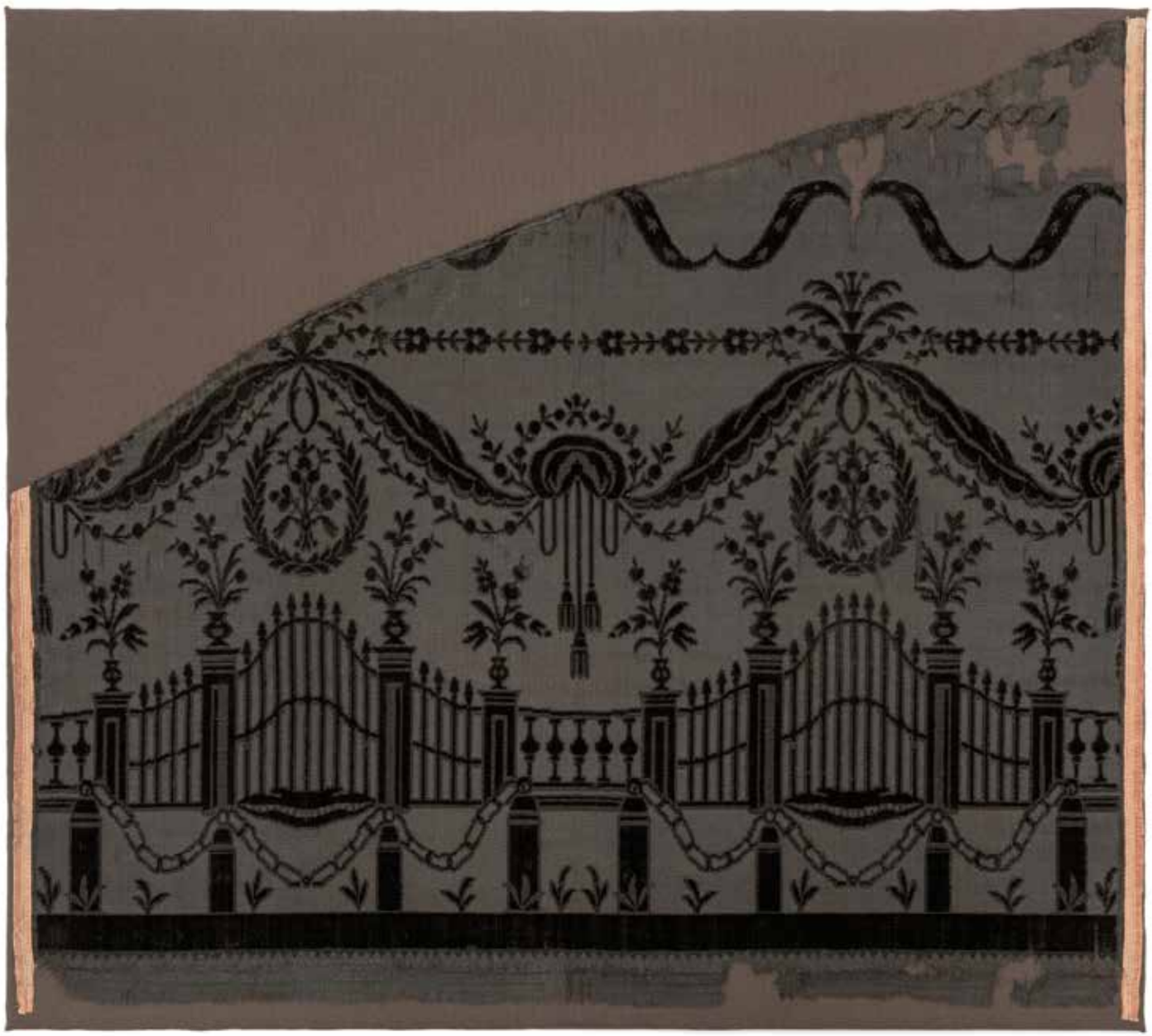
En el camp del teixit hi ha –sembla a primera vista– un defecte del disseny, ja que el centre de simetria del sembrat de les flors s'ha desplaçat cap a l'esquerra. Tres grups tenen una distribució, i els altres cinc grups, una altra. Com que el disseny de tot el pany sembla tindre, aparentment, un eix de simetria, este desplaçament és purament visual, no tècnic.

Vellut mostrejat *ciselé*

FRAGMENT DE SANEFA D'UN PANY DE BASQUINYA

Mides màximes: 49 × 55 cm. Vora viva: 10 mm, llistada en blanc i roig. Seda. Teixit a la disposició. Ordit de fons i ordit de pèl en negre. Trama de lligament en negre. Teixit de fons en setí. Raport en vertical: incomplet. Raport en horitzontal: 54 cm. Disseny de punt i retorn.

València (?). Finals del segle XVIII
Col·lecció Charo Cebrián



Vellut mostrejat *ciselé*

BASQUINYA

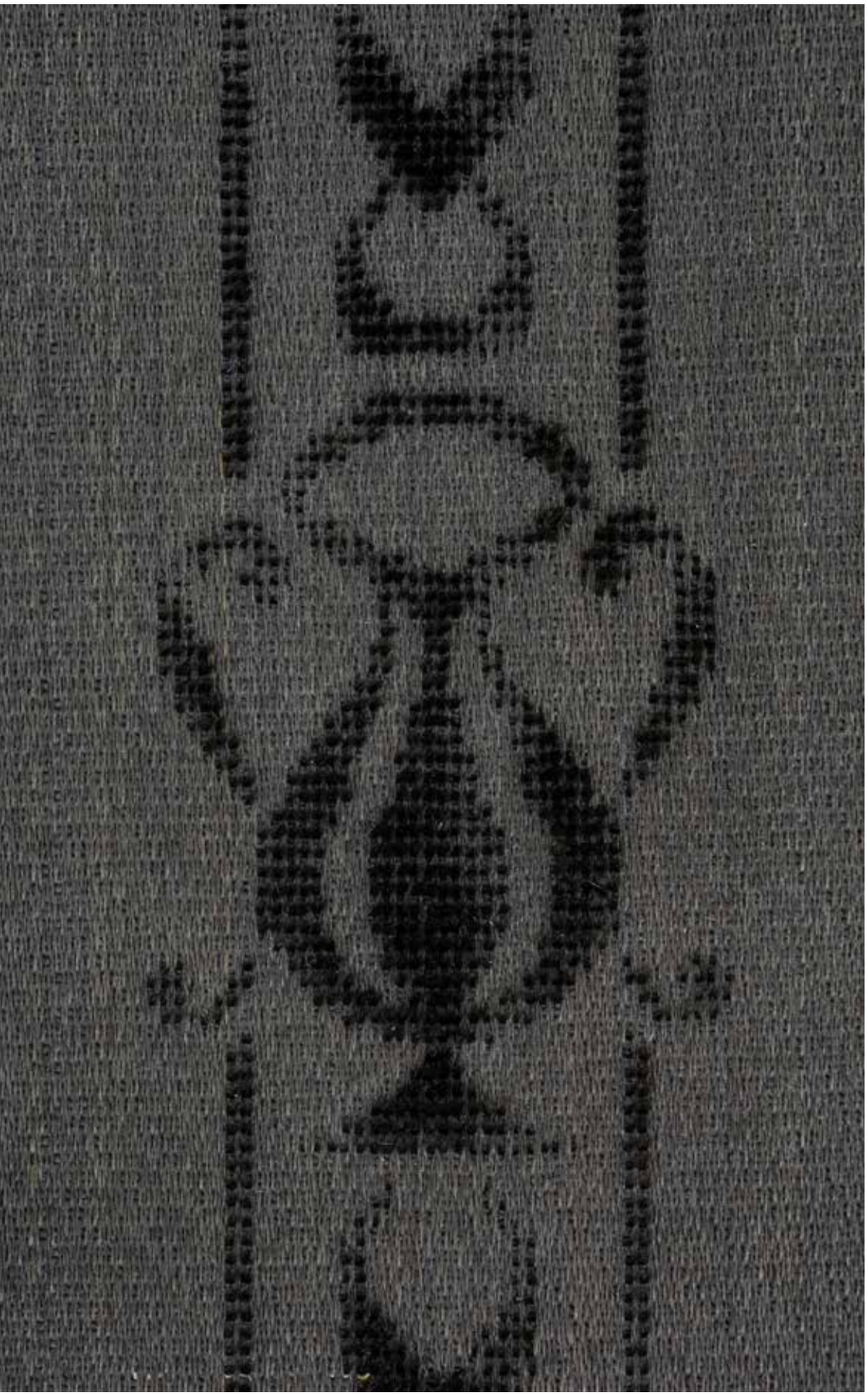
Desmuntada per la cintura, posada en pla. 95 × 336 cm. Sis caigudes o panys de 56 cm. Vora viva: 9 mm, llistada en roig i blanc. Seda. Teixit a la forma. Ordit de lligament i de pèl en seda negra. Trama de lligament en seda negra. Lligament de fons en setí. Vellut mostrejat *ciselé*, efectes de tallat i anellat.

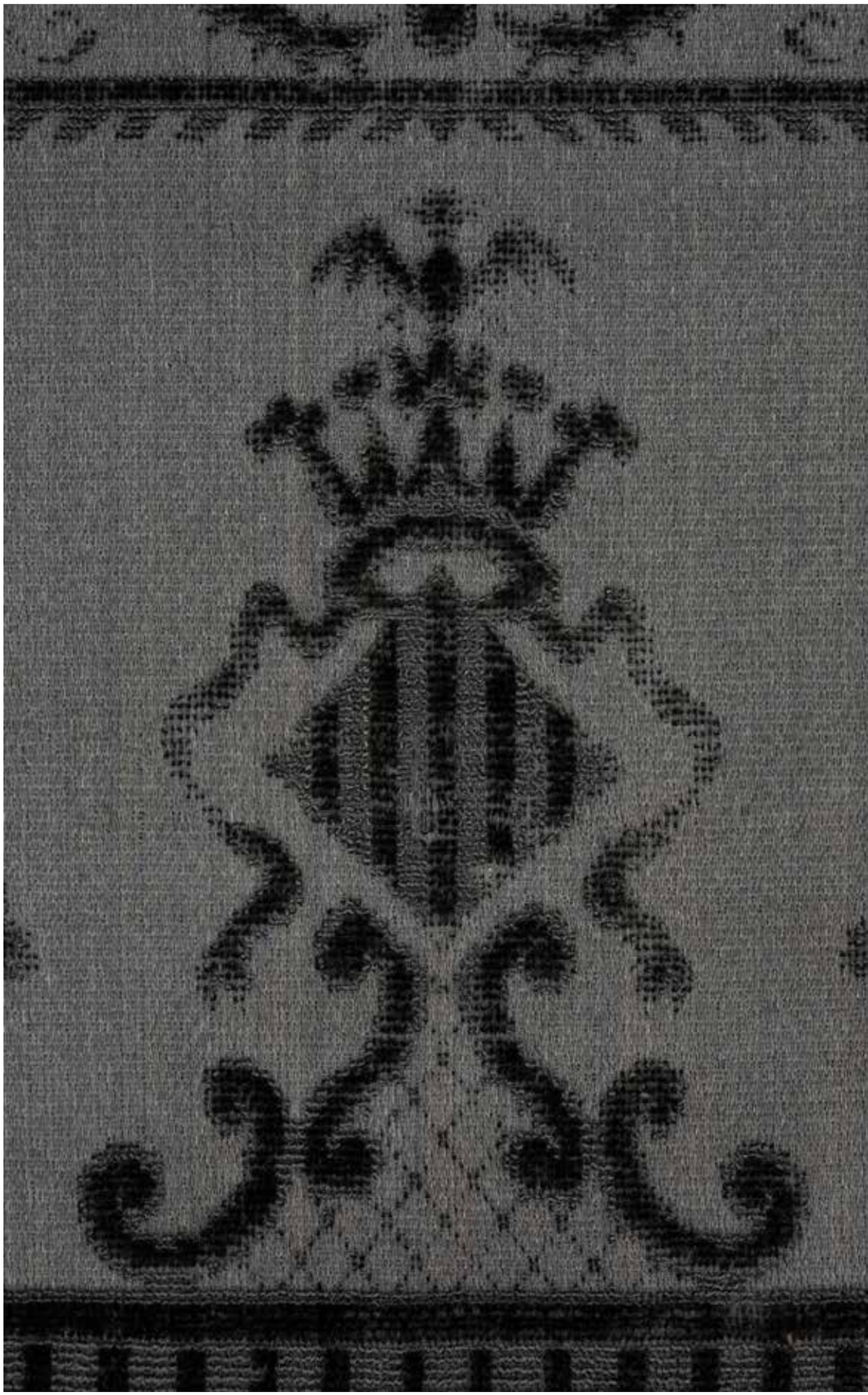
Sanefa: disseny de punt i retorn en dos vies o camins.

Raport vertical: 34 cm. Raport horitzontal: 54 cm. Camp: 61 cm en sentit de l'ordit. disseny de punt i retorn amb dos vies o camins. Raport vertical: 11 cm. Raport horitzontal: 27 cm.

La basquinya està desmuntada per la cintura, però conserva la cerca en tafetà de seda rosa.

València. Finals dels segle XVIII, primeries del segle XIX
Col·lecció Granell-Martín





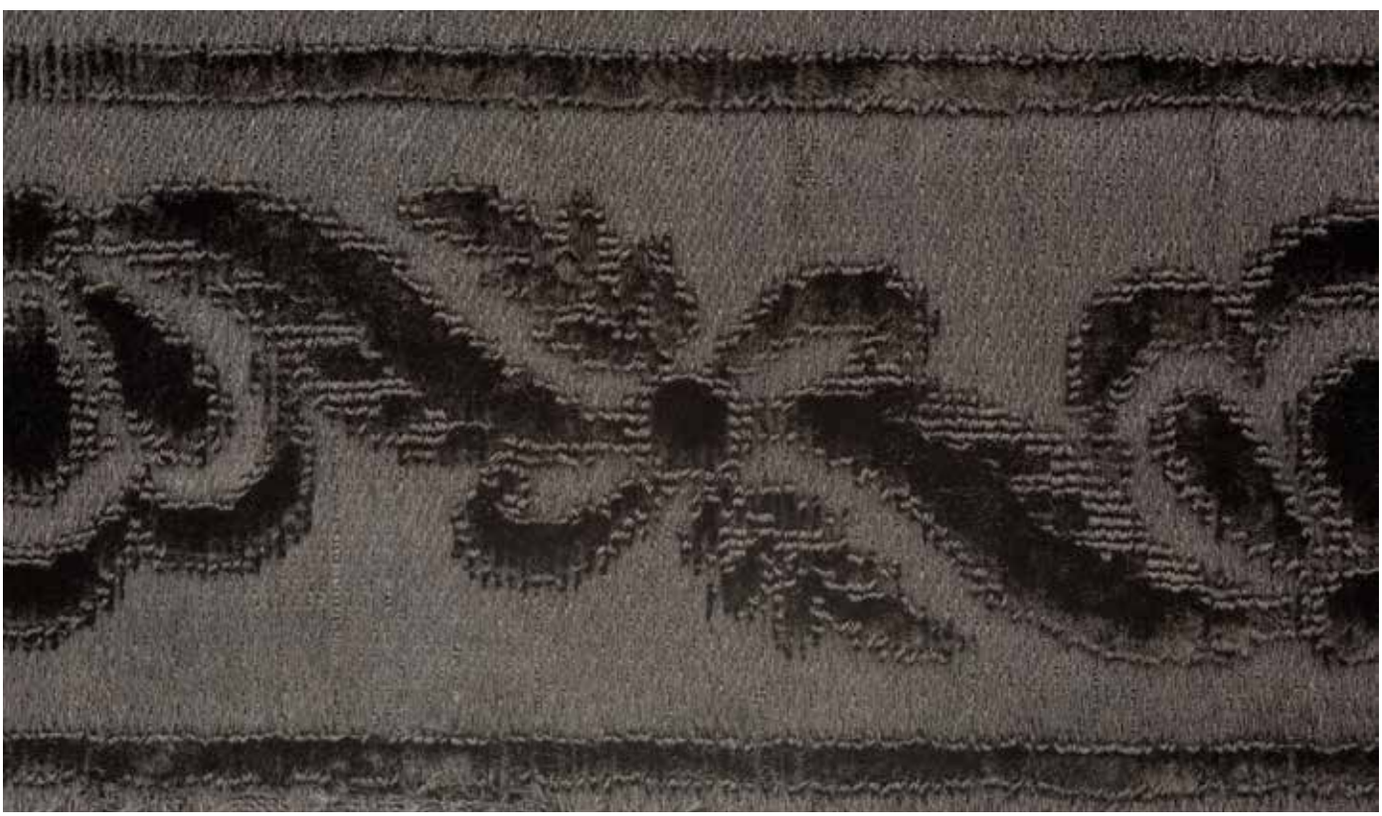
Vellut mostrejat *ciselé*

SANEFA DE PANY DE BASQUINYA

31,5 × 48,5 cm. Vora viva: 9 mm, llistada en blanc i roig. Seda. Teixit a la disposició. Ordit de lligament i de pèl en seda negra. Trama de fons en seda negra. Lligament de fons en setí. Vellut tallat i anellat.

Raport horitzontal i verticals incomplets. Disseny de punt i retorn, a la forma. No es conserva la part superior del pany.

València (?). Últim quart del segle XVIII, primers anys del XIX
Col·lecció Charo Cebrián



9. Domàs *palma*

Va ser creat a finals del segle XVII o principis del XVIII, probablement a Gènova. La primera referència documental escrita data de l'any 1744 en l'inventari dels béns de Francesco Maria Clavesana, on s'assenyalen quatre cortines portaleres[1]. En unes poques dècades, manufacturat en molts dels centres seders europeus, es va convertir en el disseny més intemporal, universal i reteixit dels darrers tres-cents anys. L'èxit del dibuix és degut a l'acoblament de diferents elements decoratius d'inspiració vegetal, d'un exotisme reelaborat, que conformen, amb els jocs de setí lluent i mat de ras pesat i ras lleuger, un disseny opulent, barroc i estilitzat. Tècnicament, és un dibuix simètric, de punt i retorn, amb un raport en vertical prou important[2], com era habitual en els teixits coetanis de l'estil *bizarre*. Un domàs, com veurem, que ha captivat tots els estaments socials: ha decorat, per centenars de vares, salons de palaus reials i aristocràtics, i ha sigut utilitzat, amb uns pocs pams, com a teixit principal d'algunes peces de mudar de la indumentària popular.

Conegut en la sederia italiana com a domàs *della palma*, per als velluters valencians és senzillament el domàs palma o, tan sols, «el palma». Tenint en compte l'èxit que tingué el disseny, és normal pensar que s'havia teixit a Lió o a Tours al llarg del segle XVIII, però no n'hi ha, curiosament, cap constància documental[3]. Encara que a França es conserven alguns ornaments litúrgics amb este dibuix, se'n desconeix la procedència. A la Gran Bretanya es va imprimir el seu disseny com a paper pintat[4], fruït de la cultura de les aparences i la democratització del gust, i el fet de tindre un preu més assequible va possibilitar que arribara a sectors més amplis de consumidors.

Del caràcter universal del domàs palma és significativa la nombrosa presència en moltes esglésies de l'estat de Minas Gerais (Brasil), no sols d'ornaments i paraments litúrgics, sinó també de frontals d'altar i retaules pintats sobre fusta o teixit inspirats en el disseny palma. Estes pintures varien «desde diseños primorosamente elaborados, hasta composiciones de gusto muy popular y primitivo »[5].

Es coneixen un gran nombre de colors i versions d'este domàs, amb raports retallats i amb motius del dibuix diferents. Però, almenys en la sederia valenciana, s'ha teixit majoritàriament en una varietat de tons carmesí, el color icònic i més demandat fóra i dins del nostre marc cultural i geogràfic, i en menor producció en tonalitats grogues. En diverses col·leccions valencianes, públiques i privades, es conserven cobertors, rodabalcons, dossers, cotilles o fragments de domassos amb el disseny *palma*, però la seua homogeneïtat en fa molt difícil la datació. En el

(1) Orsi Landini, R., y Cataldi Gallo, M. (2000): "Tessuti genovesi: tecnica e decori", *Arte e lusso della seta a Genova dal '500 al '700*. Gènova: U. Allemandi, pp. 104-105.
(2) Algun rastre italià de principis del segle XX arriba a les 3830 passades.
(3) Aribaud, Christine (1998): *Soieries en sacristie. Fastes liturgiques XVIIe-XVIIIe*. Toulouse: Musée Paul-Dupuy; Somogy éditions d'Art, pp. 110-111, 139.
(4) Aribaud, C., 1998, *op. cit.*, p. 110.
(5) Batista Dos Santos, Antonio Fernando (2009): *Los tejidos labrados de la España del siglo XVIII y las sedas imitadas del arte rococó en Minas Gerais (Brasil)*. Tesis Doctoral. València: Universitat Politècnica de València, pp. 617-621.

futur, és probable que les llistes de les vores vives dels teixits més antics puguen aportar més informació. En canvi, són molt pocs els paraments d'interior que es conserven *in situ:* la febra immobiliària i la poca o nul·la protecció i respecte als interiors de les construccions civils ha fet desaparéixer molts conjunts decoratius amb entelats[6].

La referència més antiga que trobem del disseny *palma* en les manufactures valencianes figura en un document de caràcter intern i administratiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda: Cuenta de las piezas de texidos de seda que de cuenta de la Compañía de los Maestros del Arte Mayor [...] a los Sres. Joseph Modrego Mayor y Menor para su venta [...] en 1 de julio de 1777[7], en què la peça amb el número 492 és un «Damasco Azul Palma». Cinc anys després, a l'octubre del 1782, en el Diario de las piezas de tejidos de seda que se trabajan por cuenta de la Compañia de los Maestros del Arte Mayor de la Seda,[8] les peces 2533, 2543 i 2535 apareixen definides com a «Damasco carmesí palma grande». Podem deduir que ja es teixia una versió diferent a la versió més comuna. En el llibre «Cuentas dadas por Vicente Rueño pertenecientes a la ferias de Belén y de los Llanos ajustadas en 16 de septiembre de 1782»[9] s'esmenta un peça de «Damasco negro Palma». També a principis del segle XIX, en el «Libro de Ventas de Texidos de Seda del Colegio, y Arte Mayor de esta Ciudad de Valencia. Empezado en el Año de 1805», es fa referència en diverses ocasions al domàs palma: «damasco negro palma, damasco carmesí palma, damasco plata palma»[10]. Entre les peces que s'esmenten en totes estes referències, és l'únic disseny que s'individualitza i s'anomena específicament. No hem trobat fins ara cap altre teixit o disseny amb nom propi. Atés que el palma ja era un domàs recurrent en l'últim quart del segle XVIII, no és estrany que en els arxius, locals o forans, es trobe més documentació que avance l'aparició d'este teixit icònic a València.

Des de finals del segle XIX –època a partir de la qual es disposa de documentació continuada dels obradors de producció– fins ara, ha sigut el disseny més teixit en les manufactures sederes valencianes. De la documentació administrativa de l'empresa Rafael Català es conserva la correspondència de la primera mitat del segle XX, amb nombroses comandes del domàs palma. També, almenys durant el tercer quart del segle XX, en la fàbrica de Paiporta es comptava amb dos rastres iguals del disseny palma, on es teixia ininterrompudament en un teler manual amb màquina Jacquard de quatre-centes agulles, amb el rastre arcaic de cartó, llançadora volant i amb un ample de 130 cm, i la producció diària no arribava a un metre. Cap als anys

(6) Com a mostra de la desaparició dels teixits de decoració d'interiors, podríem recordar els efectuats en el Museu Benlliure, on es va canviar, fa alguns anys, tot l'entelat de les parets de l'estudi del pintor, decorades amb diversos dissenys de domassos. També en l'última restauració del palau dels marquesos de Dosaigües, duta a terme en els anys 1952-54, es van canviar tots els teixits dels entelats històrics.
(7) Arxiu Col·legi de l'Art Major de la Seda, València, Lb. 2.3.2/8.
(8) Arxiu Col·legi de l'Art Major de la Seda, València, Lg. 3.4.3. lligall 28, núm. 4.
(9) Arxiu Col·legi de l'Art Major de la Seda, València, Lb. 2.3.2/1.
(10) Arxiu Col·legi de l'Art Major de la Seda, València, Lb. 2.4.3/6.

Laurent Pêcheux (1729-1821), *Retrat de Maria Lluïsa de Borbó-Parma* (1765). Galeria d'Art Modern del Palau Pitti, Florència.
En l'entelat del mur de fons destaca el disseny *palma*. És una de les múltiples variants del conegut domàs. Maria Lluïsa, futura muller de Carles IV, vist una bata a la francesa, amb un teixit rococó a la moda del moment.

seixanta del passat segle es va acoblar la mateixa màquina Jacquard a un teler mecànic, i la producció va passar a huit o nou metres diaris[11].

En els arxius de l'empresa sedera Garín, situada a Montcada, es conserva abundant documentació d'este icònic domàs a partir de la segona mitat del segle XIX. Tot i que s'han perdut molts fons documentals, es guarden diverses raquetes, comandes de clients, referències en els llibres de fàbrica, etc.[12]

La producció del domàs *dellapalma* no sols és omnipresent a València en els segles XIX i XX, a Gènova també era molt important i encara es continua teixint. En quasi totes les esglésies de Ligúria hi ha ornaments o paraments litúrgics amb este disseny. Dels inventaris de huitanta-sis esglésies de la diòcesi de Gènova, huitanta tenen alguna peça amb este disseny en el fons documental del seu patrimoni tèxtil[13].

El monestir de la Puríssima Concepció en Palma, a Mallorca, guarda una rica i extensa col·lecció d'ornaments litúrgics. La presència del domàs *palma* està representada per un vel humeral (núm. catàleg 8) de mitjan segle XVIII i un tern complet –casulla, dos dalmàtiques i els complements– (núm. de catàleg 41), també de mitjan del XVIII[14].

(11) Informacions facilitades per Paco Palomares, a qui vull agrair estes i altres informacions facilitades. Paco Palomares va entrar en l'empresa Rafael Català l'any 1953, després d'escalar tots els trams d'aprenentatge i oficialia; en 1985 va arribar a majordom de la fàbrica i es va jubilar l'any 2001. És el col·legial més antic del Col·legi de l'Art Major de la Seda, però no el més gran. En els anys seixanta, Paco Palomares va fer els tres cursos per a obtindre la mestria de velluter, que la Junta del Col·legi li va atorgar seguint, en gran part, les antigues proves i protocols que s'exigien tradicionalment.

(12) Informació transmesa per Arabella León, que va exercir com a conservadora de la Col·lecció Garín depenent de l'Ajuntament de Montcada.

(13) Orsi Landini R. i Cataldi Gallo M., 2000, *op. cit.*, p. 104.

(14) Masdeu, C., i Morata, L. (2002): «Catàleg del patrimoni tèxtil. Indumentària i ornaments», *Un llegat humà per a ús diví. Ornaments litúrgics del Monestir de la Puríssima Concepció*. Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma, pp. 68 i 86.

Estudi del pintor José Benlliure. Casa museu Benlliure. Ajuntament de València. Fotografia: Pérez Aparisi (c. 1960).

De l'omnipresència del *palma* i la versatilitat del seu ús entre les classes populars i els estaments privilegiats del antic règim poden servir exemples, com el retrat de Carles III amb armadura, pintat per Anton Raphael Mengs, en el Palau Reial de Madrid, on el domàs palma forma part de la decoració[15], o el retrat de Maria Lluïsa de Borbó Parma, futura reina d'Espanya i nora de Carles III, pintat per Laurent Pêcheux l'any 1756, que es troba en la Galeria del Palau Pitti, a Florència, on el domàs *della palma* entapissa el fons de l'escena[16].

Pel que fa als estaments més populars de la societat, hi ha una presència rellevant del palma. En la portada d'una publicació del Museu Municipal de Requena referida a la indumentària tradicional, hi ha una fotografia d'una cotilla confeccionada amb el palma provinent del llogaret de La Portera i datat cap al 1830[17]. Requena, població que mai havia pertangut al Regne de València, també va ser una població sedera, i fins i tot va gaudir d'un Col·legi de l'Art Major de la Seda. El domàs *palma* es va fabricar en les indústries locals fins a la desaparició d'esta activitat.

En l'exposició es presenta una cotilla de caràcter popular provinent dels fons del mateix Museu González Martí, confeccionada amb el disseny palma. Encara que és prou arriscat atribuir-li una data, es podria fixar en la primera mitat del segle XIX, de la mateixa manera que la cotilla de Requena. El color verd maragda i la tècnica de costura ens conduïxen a determinar esta datació.

(15) Benito García, Pilar (2015): *Paraísos de seda: tejidos y bordados de las casas del príncipe en los Reales sitios de El Pardo y el Escorial*. Tesis Doctoral. València: Universitat de València, p. 446. Disponible en: https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=59960 [Consulta: 28 del novembre del 2017].

(16) VV. AA. (2009): *Fastes de cour et ceremonies royales: Le Costume de cour en Europe (1650-1800)*. París: Réunion des Musées Nationaux, pp. 56-57, 257.

(17) (1997): *Museo Municipal de Requena. Aproximación a la indumentaria tradicional en el Campo de Requena-Utiel: 1789-1914.* València: Direcció General de Patrimoni Artístic-Generalitat Valenciana.

Domàs clàssic

COTILLA POPULAR

Mides màximes: 54 × 70 cm. Ordit i trama del teixit principal en seda verda. Lligament de fons setí. No s'ha pogut accedir a les vores vives, i els raports estan incomplets. Disseny de punt i retorn.

El dibuix d'esta cotilla és conegut en la sederia valenciana com a palma, i en la sederia italiana, com a *dellapalma*. Altres materials. Pell blanca (badana?), cotó color natural en lligament tafetà per al folre, fils de seda en brodats i repunts, cordó de seda aplicat.

En les comarques valencianes es conserven diverses cotilles de confecció popular amb el dibuix palma. Tant el model de la peça com el disseny han sigut utilitzats durant un llarg període de temps, però es fa difícil establir-ne la datació.
Una descripció més àmplia es pot trobar en: Liceras, M. V., i Vicente, M. V. (1994): *Fondos de indumentaria femenina en el Museo Nacional de Cerámica. Catálogo,* Ministeri d'Educació, p. 59.

Primera mitat del segle XIX (?)
Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries "González Martí". Número d'inventari: CE2/00009

Domàs clàssic bicolor

TEIXIT

112 × 50 cm. Vora viva: 6 mm. Llistada en verd i blanc. Seda. Domàs bicolor, ordit en seda morada i trames en seda taronja. El dibuix, conegut en la Fàbrica valenciana com a domàs palma, és poc habitual teixir-lo amb colors diferents per l'ordit i la trama. Disseny de punt i retorn.

Raport vertical: 71 cm. Raport horitzontal: 50 cm.

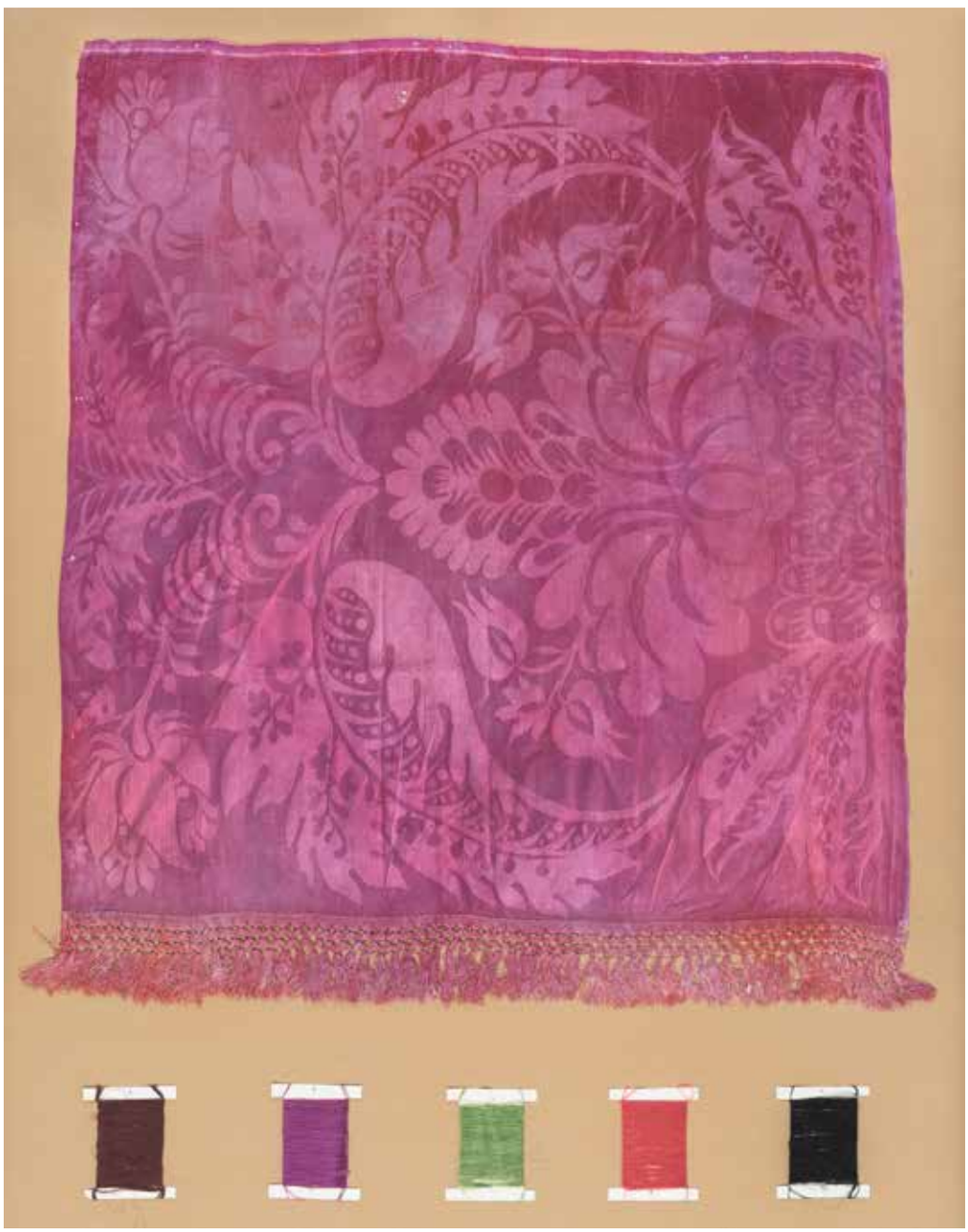
València (?). Segles XIX-XX
Col·lecció Josep M. Sabater

Domàs clàssic

FRAGMENT

49 × 54 cm. Vora viva dreta: 8 mm; la vora viva esquerra, si n'hi ha, està coberta per un serrell de passamaneria. Seda. Ordit i trama en seda carmesí. Disseny parcial del model *palma*. Raport vertical incomplet. Raport horitzontal: 53 cm. Dibuix de punt i retorn.

Mostra de fàbrica. Requena. Segle XX
Col·lecció Museu Municipal de Requena



10. Filadís

"que si no fá bona seda,
fará al manco..., filadís"
(*El virgo de Visanteta*, Josep Bernat i Baldoví)*

Una gran part de la producció dels capells del cuc de la seda presentava tares o es llançava a perdre durant el procés d'ofegament i del debanatge, o no tenia la qualitat suficient exigida, i per tant, no era apta per a ser utilitzada en els teixits manufacturats pels mestres velluters.

En la primera selecció del capells, una vegada trets de la botja, s'aparten «los capillos endebles, y chapas, los manchados, los que tiene el gusano muerto [...] y los pitos ó ahugereados». Després de ser sotmesos els capells a l'operació d'ofegament de la crisàlide, «se escogerà segunda vez para apartar los ocales que no se hayan advertido en la primera escogida, é igualmente separar los terciopelados, los manchados y los muertos [...], també «se encuentran muchos capillos, de que han salido las palometas»[1]

En els treballs posteriors del debanatge també apareixen capells i residus de fibra que no tenen la qualitat exigida: des dels capells que s'afonen en la perola, fins a les restes de seda que queden al principi i al final dels capells, o fins i tot els brins que es queden en la granereta o en les mans de la filadora i la menadora.

Tots els capolls defectuosos i les restes i subproductes que s'obtenen durant tot el procés fins a l'obtenció de la seda crua representen un alt percentatge sobre el total de la collita. Només els residus no debanats d'un capell se situen prop del 25 % del total del seu pes, mentre que la seda greja representa el 33,3 %[2]. En un quadro estadístic del 1824, realitzat pel Col·legi de l'Art Major de la Seda, s'informa que, referent a la sederia local en «Las 114.794 libras de seda consumidas [...] se le deve añadir los desperdicios que les corresponde desde la primera materia que son 37 308 libras [...] hasciende al total 152 102 libras en rama o madeja cuya producción es propia de este país»[3]. La seda de filadís –i les altres varietats de seda subalterna– representaven una quantitat important de matèria, que si, pel que sembla, no tenia massa eixida comercial, sí que devia tindre una eixida considerable en l'àmbit domèstic. Esta característica és pròpia del conjunt de la sederia valenciana. A Lió, la ciutat competidora, no hi havia sericicultura: la seda era importada de «Italie ou de la côte orientale de la Méditerranée et, en moindre quantité, d'Espagne»[4].

(*) Bernat i Baldoví, Josep (1845): *El virgo de Visanteta y el alcalde de Favara*. Benimàmet: Imp. de Llepa-crestes, p. 15. Edició facsímil, 1977. Sueca: Lletra menuda.
(1) Reboul, Santiago (1776): *Instrucción para la hilanza del organsin o seda fina pel*. València: Imp. Benito Monfort, pp. 11, 21-22.
(2) López-Amo Marín, Federico (1991): «Productes derivats del capoll de seda», *El món de la seda i Catalunya*, Terrassa: Museu Tèxtil, Diputació de Barcelona, p. 81.
(3) Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda de València. Lligall 3.5.1. Lligall 17, núm. 3.
(4) Ellis Miller, Lesley (2014): *Soieries. Le livre d'échantillons d'un marchand français au siècle des Lumières*. París: La Bibliothèque des Arts, p. 13.

Els capells exclosos en l'obtenció de la seda fina, junt amb els residus extrets en les operacions de debanatge, eren sotmesos a filatura, després d'una acció de neteja i maceració, seguint el mateix procés que s'utilitzava amb altres fibres com la llana, el cànem i el lli. El filatge casolà de la seda de qualitat inferior s'havia de compaginar amb el debanatge de la seda fina, treballs que –fins a les darreries del segle XVIII– es feien en l'àmbit domèstic.

Estos residus filats distaven molt de tindre la qualitat de la seda debanada, tenien un preu sensiblement inferior i estaven destinats, probablement, al consum de les classes populars. Però també es produïen diferents qualitats dins de la seda filada[5]: filadís, seda esqueixada, alducar... La producció de seda que s'obtenia a partir dels capells de baixa qualitat i dels residus del debanatge devia representar un percentatge molt significatiu del total de la producció. En canvi, la seda de baixa qualitat comercialment tenia una presència molt baixa. L'any 1796 la quantitat de seda alducar que es va vendre en el contrast de la ciutat de València només representava un 4,22 % sobre el total, i el seu preu era sensiblement inferior al de la seda debanada[6]. I la quantitat de seda alducar que es va exportar des de les terres valencianes entre el 1768 i el 1777 oscil·lava, tan sols, entre el 2,65 i el 7,11 del total de la seda greja[7].

El Col·legi de l'Art Major de la Seda, des dels seus inicis, sempre ha sigut molt exigent en allò que té a veure amb la qualitat dels fils de seda, especialment l'organzí utilitzat en els ordits. En el capítol 11 de les primeres Ordenances Gremials de l'Art de Velluters, del 1479, es prohibix la utilització d'altres tipus qualssevol de trama «sinó de seda pura, perquè aytal tela és dita falsa e deu ésser cremada»[8]. L'any següent, en el capítol 17 de les segones ordenances es torna a insistir en la prohibició, ampliant els tipus de fil prohibits: «no gos ni presomescha tramar de fil, filadís, cotó, cadarç, adduchar, primicholers, stumaretes, adducharets ni de qualsevol altra trama sinó de seda pura e fina»[9]. En les ordenances del 1736, en vigència fins a l'any 1869[10], també es dedica el capítol 88 a la prohibició «de texer ni fabricar [...] ningun género de Ropa que sea, así la tela como la trama, [...] de Algodón, Lino, Cáñamo, Cadarzos, hilo de Pita, Alducar, Iladillo, Maraña, Estambre ó Lana, además de la pena de diez libras, sean quemadas dichas Ropas pública-

(5) Els documents de l'Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda de València separen, amb molta claredat, la qualitat *alducar* del *filadís*. Actualment, ens resulta difícil diferenciar en les fibres de seda filada dels teixits antics si es tracta d'*alducar*, *filadís* o qualsevol altra qualitat. Sobre este i altres aspectes de la sericicultura valenciana es pot consultar: Bataller català, A., i Narbon Clavero, C. (2005): *Les paraules de la seda. Llengua i cultura sericícola valenciana*. Gandia: Centre d'Estudis i Investigacións Comarcals Alfons el Vell.

(6) Franch Benavent, Ricardo (2012): *Del «vellut»* al espolín. Estudios sobre la industria valenciana de la seda en la edad moderna. València: Obra pròpia, p. 214.

(7) Franch Benavent R., 2014, *op. cit.*, p. 194.

(8) Navarro Espinach, Germán (2017): *Art de velluters, el privilegio del Rey Fernando el Católico*. València: Autor-Editor, p. 35.

(9) Navarro Espinach, Germán (2011): «Las ordenanzas más antiguas de velluters, 1479-1491», *L'Art dels Velluters. Sedería de los siglos XV-XVI*. València: Consorcio de Museos, Generalitat Valenciana, pp. XxX-XxXIII.

(10) Navarro Espinach, Germán (1992): *El Col·legi de l'Art Major de la Seda de València*. València: Generalitat Valenciana, p. 95.

mente»[11]. Encara en 1802, el «Intendente general del Exercito y Reyno de Valencia», davant de l'abús «con que algunos usan en las Fábricas» de la seda alducar, en recorda la prohibició sota «pena del comiso del Telar y Tela, y de la pecuniaria que previenen las Ordenanzas»[12].

Els teixidors de lli amb llicència que atorgava el Col·legi de l'Art Major de la Seda podien teixir amb els fils de seda de qualitat baixa que els mestres velluters tenien prohibit utilitzar. Del 1766 al 1781 es conserva el llibre «donde se anotan las licencias» que els majorals del Col·legi concedien als teixidors de lli «para poder texer telas de alducar e hiladillo»[13]. El majorals concedixen poc més d'un centenar de llicències per al període comprés entre l'octubre del 1766 i el setembre del 1781.

Segons este llibre de llicències, sembla que el consum per part dels teixidors professionals –de lli o velluters– de la seda de segona qualitat era molt reduït, fet que confirma la memòria oral que el filadís –i les altres variants– es devien teixir en els telers casolans i, per tant, que estos tipus de fils no devien entrar en els circuïts comercials. Però les densitats, tant d'ordit com de trama, de les peces de filadís conservades, entre elles les que figuren en l'exposició, són de vint-i-cinc fils per cm, amb valors mitjans. Les densitats dels teixits de llenç casolà que ens han arribat estan al voltant de catorze fils per cm, en canvi, les densitats del fil de botiga estan més prop de les densitats del filadís, fet que concorda amb el «libro de licencias» del col·legi, amb un tissatge professional de la seda filada per part del gremi de teixidors de lli. Amb quantitats tan escasses? Una altra qüestió que caldria conéixer seria el tipus de tintura d'esta seda.

Des del 1766 fins al 1775 les úniques peces d'indumentària especificades en el llibre de llicències del col·legi són el «tapapies o guardapies» i els brials, encara que també es demanen llicències per a teixir «telas», sense cap altra especificació més. A partir del 1775 es diversifica l'ús del filadís i, encara que continua sent majoritària la presència dels *guardapies*, apareixen les faixes, generalment en color carmesí i, en menor proporció, en «morado». També figura en el llibre una llicència, aïllada cronològicament, atorgada al setembre del 1788, on s'indica que els teixits es destinaran a la confecció de «siete justillos» i una sotana. Els colors de les peces reportades en el llibre coincidixen també amb els que reporten els documents notarials i els teixits o peces de filadís que s'han conservat. Els colors majoritaris són el blau, el verd i, a prou distància, el groc, «cendal, negro, pajizo, plomo, colorado, tavaco». També apareixen units en diverses llicències els colors negre i morat (indistintament en trama i ordit), però sense especificar-ne la peça; es parla genèricament de *tela*. A banda dels tipus dels color de seda detallats, només apareixen dos tipus de fibres barrejades amb la seda: «tramada de estambre, tramada de algodón», que citen en una ocasió, fet que confirma que les altres fibres tèxtils no eren massa habituals en la composició del filadís[14].

Les notícies que ens reporta el llibre de llicències coincidixen, a gran trets, amb els documents notarials –cartes dotals, particions d'herències...–, on s'inventaria l'aixovar domèstic dels estaments populars. Segons els documents notarials, a Castelló de la Plana, entre el 1730 i el 1830, la utilització del filadís, només de seda o, en menor quantitat, barrejat amb llana per a la confecció de guardapeus o tapapeus, sobretot en les dones del poble, és el teixit més emprat amb molta diferència[15]. En la ciutat de València i en la comarca de l'Horta, entre el 1787 i el 1812, el filadís i l'alducar en la confecció dels guardapeus representen el 76 % dels teixits, segons les fonts documentals estudiades[16].

(11) Ordenances concedides per Felip V en 1736 al Col·legi de l'Art Major de la Seda de València. Manuscrit original. Col·lecció Josep M. Sabater.

(12) *Real Pragmática que declara el Modo y Forma [...] y Ordenanzas del régimen y gobierno del Colegio y Arte Mayor [...] en 1736*. Inclou altres documents. València, 1810. Edició facsímil. Librerías París-Valencia, 1991.

(13) Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda de València. Libro en donde se anotan las licencias que da el Colegio a los texedores de lino para poder texer telas de alducar e hiladillo, año 1766. Lb. 2. 4.3/9.

(14) Amb motiu de l'exposició «Els temps de la seda», l'IVCR+I (Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació. Generalitat Valenciana) va efectuar diverses analítiques de fils metàl·lics i fibres de seda. Es van analitzar 12 mostres de filadís: 3 verdes, 4 roges, 2 morades, 2 negres i 1 blava. Només una de les mostres analitzades és de llana i correspon a un fil de la trama d'una basquinya negra de filadís de la col·lecció de Josep M. Sabater (mostra núm. 5 TX47-13. Laboratori de materials, núm. de reg. 314/2016), peça que no es va mostrar en l'exposició.

(15) Roca, P., i Vidal, J. (2008): *Cent anys d'indumentària tradicional. Castelló de la Plana 1730-1830*. Castelló de la Plana: Ajuntament de Castelló, p. 54.

(16) Ferrandis Mas, Vicent (1982): «Elementos para el estudio de la indumentaria valenciana: el vestido de la mujer (1787-1812)», *Torrens*, núm. 1, p. 80.

Tafetà

FRAGMENT

55 × 42 cm. Seda de filadís. Tafetà. Ordit i trama en verd. Tintat en peça. Compte d'ordit: 22 fils. Densitat de trama: 18 fils.

Segle XVIII-primera mitat del XIX
Col·lecció Francisco Zanón

Tafetà

FRAGMENT

35 × 66 cm. Seda de filadís. Tafetà. Ordit i trama en roig. Tintat en peça. Compte d'ordit: 21 fils. Densitat de trama: 26 fils.

Segle XVIII-primera mitat del XIX
Col·lecció Francisco Zanón

Tafetà

DOS FRAGMENTS

Mides màximes: 75 × 53 cm. Vora viva: 5-7 mm. Seda de filadís. Tafetà. Ordit i trama en blau. Tintat en peça. Compte d'ordit: 22 fils. Densitat de trama: 19 fils.

Segle XVIII-primera mitat del XIX
Col·lecció Francisco Zanón

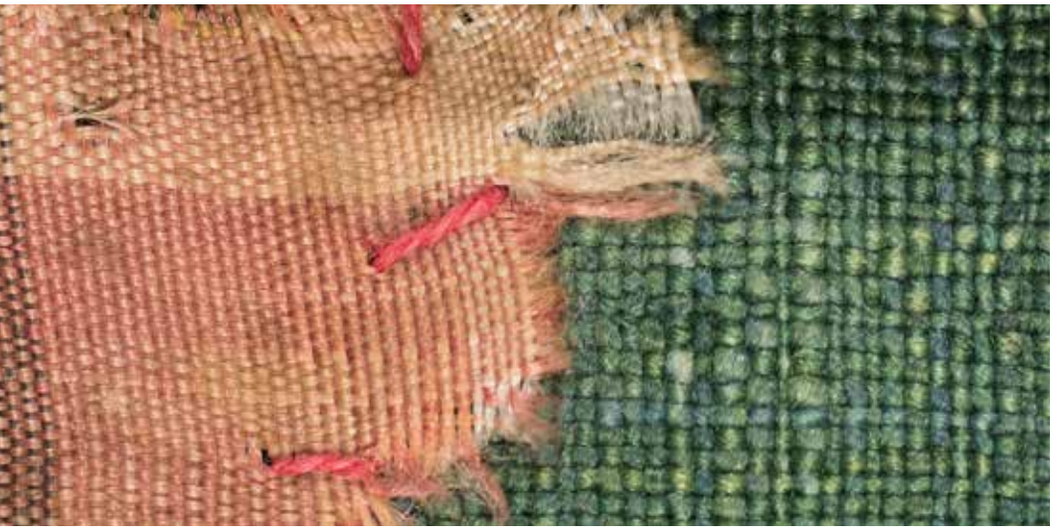
Tafetà de filadís / Tafetans de seda fina policromats *quadrillé* i *chiné a la branche*

COBERTOR

Mides màximes: 195 × 171 cm. Probablement remuntat a partir d'un guardapeus o dos guardapeus. Sis caigudes de 86 × 65 cm. Vora viva: 6-8 mm. Seda de filadís. Tafetà en color verd maragda. Densitat o compte d'ordit: 22 fils. Densitat de trama: 25 passades. Hi ha una caiguda que, a més de tindre una tonalitat de verd més fosca, també varia la densitat d'ordit, que és de 27 fils per cm.

El cobertor té una sanefa d'aplicació retallada, perimetral per tres costats, com correspon a la tipologia tradicional dels cobertors. Esta aplicació també devia formar part de la decoració del guardapeus. La sanefa és una aplicació d'un tafetà policromat *quadrillé* i, a més a més, *chiné a la branche*. Este aplicació està conformada per dos tafetans molt semblants. A un dels tafetans de decoració també se li ha aplicat un altre acabat: un tipus de perforació directa sobre el teixit, utilitzat per a ornar els vestits femenins del XVIII. Dos llistes de tafetà de seda rosa emmarquen la sanefa en paral·lel.

Últim quart del segle XVIII-primeries del XIX (?)
Col·lecció Josep M. Sabater



11. Historicisme i eclecticisme

Després dels convulsos anys de l'aventura napoleònica, Europa torna al vell orde i s'inicia una recuperació de l'activitat en les fàbriques sederes. Als consumidors tradicionals dels teixits més rics, la monarquia i l'aristocràcia, se suma ara, ja plenament consolidada, la burgesia, una classe social sempre àvida de novetats. El mercat dels teixits d'alta gamma s'amplia.

Lió es consolida i es reafirma, encara més si cap, com el centre seder europeu de referència[1]. No sols perquè els seus dissenys i les noves creacions tècniques i estètiques que introduïxen marcaran una tendència indiscutible i capdavantera, sinó també perquè els seus productes s'exporten, sense possibilitat de competència, a tots els mercats mundials. La mateixa Amèrica del Sud, per la seua condició de colònia de la monarquia espanyola i mercat tradicional de la sederia valenciana, cau en l'àrea d'influència lionesa. Cap als anys 1820-1825 els fabricants francesos presenten teixits destinats especialment a Mèxic en les exposicions de productes industrials. Fins i tot l'empresa Saint-Olive, que va obtindre alguna medalla en aquelles exposicions internacionals, s'especialitza en l'exportació arreu d'Amèrica del Sud.[2]

Mentrestant, la sederia valenciana continua el seu procés de decadència, amb alguns anys puntuals de recuperació, que la conduirà a l'afonament quasi total cap al 1870[3]. Els seders valencians, els mestres i els editors (fabricants i comerciants) es debatran entre el proteccionisme a uns teixits que s'allunyaven del gust majoritari i la necessària modernització tecnològica de les fàbriques i les xarxes comercials per a ser competitius. El mateix Juan Antonio Miquel –l'intrèpid fabricant valencià, en l'encertada definició de Pilar Benito–, que en la primerenca data del 1818 instal·la a València uns telers Jacquard burlant el zelós control de l'Estat francés, clamava dos anys abans en nom del Col·legi de l'Art Major de la Seda, per un fèrria política proteccionista que impossibilitara tant l'exportació de la seda crua valenciana com la importació de teixits francesos.[4]

La modernització de les instal·lacions sericícoles i del debanatge i torciment, així com de les fàbriques de tissatge, es va produir amb molt de retard. A València, els telers amb màquina Jacquard no tenen una presència significativa fins al 1850, més de trenta anys després que s'implantaren massivament a

(1) En 1801 la ciutat de Lió comptava amb 6500 telers, i en 1844 en tenia 50 000, xifra, probablement, un poc exagerada. Bouzard, Marie (1999): *La soierie lyonnaise du XVIIIe au XXe siècle*. Lyon: Editions Lyonnaises d'Art et d'Histoire, p. 12. En 1795, a València hi havia 2616 telers; en 1833, passen a ser 1576, i en 1859-60, poc abans de l'afonament, 1728. Mantinez Santos Isern, Vicente (1981): *Cara y cruz de la sederia valenciana (siglos XVIII y XIX)*. València. Institució Alfons el Magnànim, pp. 147, 172 i 231..

(2) Gastinel-Coural, Chantal (2002): «La Restauration et la Monarchie de Juillet, d'un empire à l'autre», *Les grandes heures de la soierie lyonnaise, Dossier de l'Art*, núm. 92, pp. 74-77.

(3) Curiosament, també per aquells any la sederia de la ciutat de Lió va sofrir una forta crisi, a causa de la pèrdua de la seua competitivitat. Tassinari, Bernard (2012): *La soie à Lyon. De la Grande Fabrique aux textiles du XXIe siècle*. Lió: Editions Lyonnaises d'Art et d'Histoire, p. 101.

(4) Rodríguez García, Santiago (1959): *El arte de las sedas valencianas en el siglo XVIII*. València: Institució Alfons el Magnànim, pp. 249-251.

Lió. Pocs anys després, la sederia catalana esdevindria la més important d'Espanya i desplaçaria la valenciana.

La sederia local també patia d'una manca de dissenys, i calia «no solo mejorar las condiciones técnicas de la fabricación, sino practicar de manera sistemática el espionaje de los diseños y modelos franceses», així com altres aspectes complementaris com els tints i els brodats[5]. La sederia valenciana no va completar mai l'activitat de les seues fàbriques amb altres manufactures com el brodat fins a la segona mitat del segle XIX. També per aquells anys s'iniciava la carrera frenètica pels tints químics, que va afectar no sols la seda, sinó també totes les altres fibres tèxtils com la llana i el cotó.

En estos anys els productes de la sederia valenciana s'hagueren d'adaptar a les demandes del consum. En 1824 la part més significativa de la producció corresponia, com era lògic, al teixits senzills, els manufacturats amb telers de lliços. Els 280 telers de velluts, tant els mostrejats com els lliços i les pelfes, la variant més econòmica, mantenien la producció de les dècades anteriors. Però el domàs, amb només 20 telers, i els espolins, amb 12 telers, reduïren molt la seua presència. Els 12 telers de basquinyes encara mantenien una producció acceptable, i això ens indica que esta falda tan singular encara es mantenia en ús per aquells anys. I escalen posicions en les estadístiques, amb un percentatge molt significatiu els mocadors «de lavor» i «lisos», destinats al públic femení. També tenen una producció important els teixits destinats particularment als consumidors masculins: 50 telers de jupetins (que apareixen junt amb les batàvies) i 40 telers de faixes[6]. Estes estadístiques globals es corresponen amb les que estan documentades d'un cas en concret: la fàbrica Garín[7]. En esta empresa, d'una dimensió important en l'època, apareixen cap al 1840 els teixits per a jupetins amb una gran varietat[8]. Fins i tot es fabriquen «jupetins a la forma que salían del telar listos para coser y forrar». Les faixes es manufacturen en el color més recurrent, el carmesí, però també en rosa i «caña». Pel que fa als mocadors, es teixixen «de crespón, ligeros como los de espumilla con ligamento tafetán y tinte en pieza». La varietat de mocadors de pit, en dissenys, colorit i mides, sembla ser prou ampla. Cal destacar que la fabricació de mocadors, de vegades amb dissenys invariables i durant llargs períodes de temps, i de faixes es manté en la sederia valenciana fins a ben entrat el segle XX[9].

En 1855, amb motiu del IV Centenari de la Canonització de Sant Vicent Ferrer, la Reial Societat Econòmica d'Amics del

(5) Martínez Santos Isern, V., 1981, *op. cit.* , p. 223.
(6) Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda de València. Lligalls 3.5.1. Lligall 17, núm. 3.
(7) Vicente Conesa, María Victoria (1997): *Seda, oro y plata en Valencia. Garín, 258 años*. València: TRP Comunicación, p. 34.
(8) A València, la producció de teixits d'una qualitat relativament alta i d'un certa complexitat tècnica, destinats específicament a la confecció de jupetins: pelfes, velluts llaurats i espolinats, velluts *quadrillé*, etc., degué ser important i singular. La producció de teixits per a confeccionar cotilles i guardapeus també tingué una demanda significativa, més enllà del mercat local.
(9) Inventario practicado el 31 de marzo de 1914. Manuscrit. Pertany a una coneguda empresa sedera valenciana. Col·lecció Josep M. Sabater.

País, de València, va organitzar una exposició de caràcter local[10]. Hi participaren alguns fabricants de teixits de seda a més d'altres expositors tèxtils i industrials. Acompanyant diverses mostres de dissenys i lligaments intemporals o tradicionals de la sederia valenciana, com ara velluts, setins, domassos i teixits destinats a la decoració de la llar (brocatells i setins mostrejats) i els destinats als ornaments litúrgics, alguna fàbrica presentà teixits molt relacionats amb la moda: «glasés de quadros con listas, groses escoceses, pañuelos gro tornasolados» i teixits destinats exclusivament a vestits de dona («gros labrados, con cenefas labradas y floreadas, de gro con volantes labrados y de franja, de volantes listados, de groses espolinados y flores sueltas»). Esta diversitat de teixits ens remeten directament als dissenys dels vestits femenins de la moda romàntica. La sederia valenciana, o una part almenys, encara continuava oferint novetats i continuava lligada a la modernitat i a la indústria de la moda.

Els ornaments litúrgics en el segle XVIII, potser com un reflex de la frivolitat i mundanitat del moment, es confeccionaven amb teixits civils. La sederia valenciana cap a finals del segle, i en este aspecte pot ser siga capdavantera, es preocupa per estos dissenys específics, amb la profusió de símbols catòlics segons els temps dels rituals de la litúrgia. La sederia lionesa, en canvi, no s'interessarà per este camp fins a més tard, cap al 1805, quan el catolicisme francés es rearma espiritualment i pren un nou vigor gràcies al moviment promogut per Chateaubriand[11]. En 1795 apareix per primera vegada, en el concurs de «flores y ornatos aplicados a los tejidos» que convocava la Reial Acadèmia de Sant Carles, un treball per a ornaments litúrgics: «un dibujo para una capa pluvial, para espolín de seda de colores». El dibuix proposat no era massa específic, però en 1804 la descripció és molt més concreta: «paño para la adoración de la Cruz en el Viernes Santo [...] y alusiones a la Pasión de Jesuscristo»[12]. En el Museu de Belles Arts de València es conserven alguns models per a teixits de temàtica religiosa: al·legories de l'eucaristia, motius de la passió, composicions marianes, cortina de sagrari, etc. Alguns d'estos no tenen data, però els dissenys pertanyen a la primera mitat del segle XIX. La composició i els motius decoratius d'estos models per a teixits litúrgics són plenament equiparables a altres models de temàtica profana, en què predomina la composició amb grotescos. No sabem si alguns d'estos dibuixos van arribar a materialitzar-se en un teixit, ja que no en tenim cap evidència, però es probable que sí. Dels dissenys dels teixits espolinats més coneguts i que molts d'ells encara es continuen teixint, es pot afirmar que una gran part es destinaven originàriament a la confecció d'ornaments. De molts d'ells, compartits per diverses fàbriques, es fa difícil conéixer-ne l'origen i la data de creació, però d'altres, sense cap dubte, són còpies directes i calcades de dissenys francesos de la segona mitat del segle XIX[13].

En les calaixeres de la sagristia de l'ermita de Santa Llúcia de la ciutat de València es guarda un humeral que forma part d'un conjunt litúrgic, del qual hi ha constància documental que es va teixir en una fàbrica valenciana l'any 1857. La composició del disseny recorda molt el *voile épistolier* teixit en 1844 per Le Mire père e fils, destinat al Mobilier de la Couronne[14]. El mateix disseny del conjunt de Santa Llúcia que es va teixir a València en 1857 estava present trenta anys després, en 1887, com el disseny més important en el catàleg d'una altra fàbrica[15]. Un símptoma de l'immobilisme dels dissenys de la sederia local?

(10) Arxiu de la Reial Societat d'Amics del País de València. Expediente de la exposición pública general conmemorativa del Cuarto Centenario de la canonización de San Vicente Ferrer. Caixa 135, lligall II, signatura 03. Any 1855. Disponible en: http://hdl.handle.net/10251/22581. [Consulta: 4 de desembre de 2017].

(11) Berthod, Bernard (2002): «Un domaine méconnu: le vêtement liturgique au XIXe siècle», *Les grandes heures de la soierie lyonnaise, Dossier de l'Art*, núm. 92, p 34.

(12) Rodríguez García, S., 1959, *op. cit.*, pp. 175-179.

(13) Els catàlegs de subhastes de teixits antics oferixen informacions sobre l'origen d'alguns dissenys. En el catàleg de la casa Olivier Coutau-Bégarie, de la venta de l'1 de juliol del 2011, en la pàgina 3, trobem la foto d'una mostra lionesa pràcticament idèntica al disseny *Cáliz Corona* de la casa Garín.

(14) Gastinel-Coural, C., 2002, *op. cit.*, pp. 76 -77.

(15) Catàleg de la *Fábrica de Tejidos de Seda y Oro. Especialidad de ornamentos para el culto Divino. Vda. e hijo de J. Guerrero*. València, 1887, làmines 1 a 4. No deixa de ser curiós que esta fàbrica, amb vocació de cobrir el mercat internacional, «las posesiones españolas y el extranjero», oferia els preus de tots els seues teixits per vara valenciana, i no figura en cap lloc del catàleg una taula d'equivalències. En canvi, en algunes peces fetes a la disposició, les mides figuren en centímetres.

En la sederia europea dels primers anys d'este període es continuaren utilitzant els motius decoratius d'èpoques immediatament anteriors, amb preferència pels dissenys d'inspiració neoclàssica per damunt dels dissenys Imperi. També a València ocorre el mateix: els pocs dibuixos per a teixits que es conserven de l'Acadèmia de Sant Carles recorren als programes decoratius neoclàssics fins a la segona mitat del segle XIX pràcticament. Però l'esperit del Romanticisme, amb un retorn per l'enyorança i l'exotisme, també arribarà a les arts decoratives. Els dissenys dels teixits es diversificaran amb tota mena de *revivals* arcaïtzants, historicistes i fantàstics. La recreació de motius gòtics, otomans o àrabs, renaixentistes, perses, orientals (xinesos o japonesos), barrocs (naturalistes o rococó), ompliran pràcticament tot el segle XIX fins a l'arribada del Modernisme.

En la sederia valenciana, els primers dissenys documentats per a telers amb màquina Jacquard [16], que gaudixen interrompudament del gust d'un ampli sector de la societat valenciana, caldria incloure'ls també dins d'este festival arcaïtzant. A València, i com va succeir en les ciutats sederes italianes i en la mateixa Lió, estos teixits amb dissenys d'inspiració dihuitesca es destinaren originàriament als paraments i vestits litúrgics. Posteriorment, serien adoptats per la indumentària de les classes populars més rurals a València i en certs llocs d'Itàlia. Finalment, entrarien a formar part de l'imaginari dels vestits a l'antiga durant un curt i ràpid procés de temps. Caldria contextualitzar estos teixits espolinats, certament tan fossilitzats com interioritzats per una part important dels valencians, dins de les propostes de les modes i novetats europees de les arts aplicades al tèxtil, i no dins d'unes suposades influències franceses o d'un mitificat i singular segle XVIII valencià. Els dissenys i els teixits de la sederia valenciana en esta època també responen a les demandes i a les exigències de la moda. I les creacions destinades al mercat local, encara que condicionades, tal vegada per una demanda estèticament més conservadora –provinent de l'Església i les classes populars–, també reflectixen elements decoratius de la modernitat i van ser elaborades amb tècniques de tissatge prou complexes. Hem de superar la visió esbiaixada, folklòrica i reduccionista de la sederia valenciana del segle XIX.

(16) Formen part d'este grup de teixits, entre altres, els dissenys *Carpio*, *Francia, Reina*, etc. També podríem incloure dins d'estos dissenys mitificats altres dibuixos historicistes d'inspiració Imperi, com el *Óvalos* o el *Jardines*, este últim, encara que no és espolinat, també s'hi ha d'incloure.

Lampàs espolinat

TEIXIT

86 × 56 cm. Vora viva: 7 mm. Seda i fils metàl·lics. Ordits de fons i de lligament en cru. Trames de lligament en cru i palla. Teixit tècnicament complex. Diverses trames metàl·liques: entorxat envoltat de làmina d'argent, entorxat daurat, rissat daurat, etc. Trames espolinades en seda, una d'elles en serreta.

Raport vertical: 44 cm. Raport horitzontal: 27 cm. Disseny de punt i seguit. Dos camins.

Encara que el disseny d'este teixit pertany a l'estil rococó (1745-1770), és molt evident la seua relació amb una mostra de la fàbrica valenciana Garín. Es conserva un teixit d'esta sederia, datada entre el 1846 i el 1878, del disseny anomenat *capilla,* en què les coincidències amb la nostra peça són evidents, no sols per l'estil, sinó també per les semblances tècniques i, fins i tot, pels tipus de fils emprats (1). D'altra banda, segons les anàlisis efectuades en l'Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació sobre els fils entorxats daurats, la làmina que el forma és de plata daurada i presenta estries en la superfície interna, la qual cosa ens indica que es van utilitzar processos d'electròlisi per al daurat (mostrat TX 47-3) i, per tant, deduïm que este teixit no potser anterior a la segona mitat del segle XIX.

València (?). Tercer quart del segle XIX (?)
Museu Nacional de Ceràmica i
Arts Sumptuàries "González Martí"
Número d'inventari: CE2/00951 B

---

(1) VICENTE CONESA, María Victoria (1997): *Seda, Oro y Plata en Valencia. Garín, 258 años*. València: TRP Comunicación, pp. 74 i 75.

Setí *liseré* de trames llançades

TEIXIT

41,5 × 53 cm. Vora viva: 5 mm. Seda. Ordit llistat en blau cel i blanc. Trama *liseré* en blanc. Trama llançada contínua en canvis de diferents colors. Raport vertical: 34 cm. Raport horitzontal: 27 cm. Dibuix de punt i seguit. Dos camins. En mal estat de conservació.

Este fragment va pertànyer a la decoració original de la sala de te *chinesca* del palau dels marquesos de Dos Aigües. Esta estança formava part de la important reforma que féu Vicente Dasí en el Palau entre els anys 1854 i 1865. La introducció d'este tipus d'habitació era pròpia dels nous hàbits i costums de les elits europees de l'època. La seua decoració va seguir el gust per l'exotisme de l'Orient imperant en les arts decoratives del moment: «les visions d'un Orient fastuós i daurat, farcit de llegendes fantàstiques, font de plaers i sensualitat, es va anar consolidant»[1].

Tant les parets com el mobiliari del nou saló de te es va entapissar amb el mateix teixit, «una riquisima tela labrada con paisajes y figuras chinescas». Per la premsa de l'època sabem que tots els dissenys del conjunt, «el dibujo de los muebles, el de sus telas y adornos es original» de Federico Noguera y Picó[2]. Per aquells anys, les màquines Jacquard predominaven en la sederia valenciana, però no es pot assegurar que esta *colgadura* es teixira en un teler Jacquard.

València, c. 1860
Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries "González Martí". Número d'inventari: CE2/00913

---

(1) Casamartina i Parasols, Josep (2004): «Miratges del paradís», *Miralls d'Orient*. Terrassa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, p. 76.

(2) Mas Zurita, Elvira (2011): «El Palacio del Marqués de Dos Aguas. La sala chinesca», *Archivo de Arte Valenciano*, núm. 92, pp. 203-213. Agraïm a Elvira Mas la informació facilitada.

Saló xinés del palau del marqués de Dos Aigües. Fotografia. Ca. 1932.
Arxiu fotogràfic. Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries "González Martí".

Grodetur liseré espolinat

BOSSA

Mides màximes: 28 × 47 cm. Mides del teixit: 18 × 14 cm. Seda. No s'han visualitzat vores vives. Ordits de lligament en seda blava. Dos trames *liseré* en blau i blanc. Trames espolinades policromades.

Raports incomplets. Disseny simètric de punt i retorn (?). Ornada en el perímetre per dos tipus de randa en seda crua. La randa de la boca de la bossa és un tul brodat. Llista de seda crua mostrejada.

Este tipus de disseny apareix sovint en el teixit de les cotilles populars valencianes. Els fons d'indumentària del Museu "González Martí" guarda dos cotilles confeccionades amb uns dissenys molt semblants (núms. d'inventari: CE2/00007, CE2/00002 i CE2/00013). També es conserven peces semblants en diverses col·leccions privades. Probablement, este teixit és anterior a la introducció de la màquina Jacquard i de possible atribució valenciana.

Finals del segle XVIII, primera mitat del XIX
Col·lecció Granell-Martí

Grodetur liseré espolinat

BOSSA

Mides màximes: 20 × 8,5 cm. Seda, fibres vegetals i cartó. No s'han pogut visualitzar les vores vives. Ordit en verd. Ordit suplementari decoratiu, *poil traînant*, en verd i lligament de setí. Dos trames *liseré* en dos tons de verd. Una trama espolinada.

L'altre teixit que conforma la bossa és de fibres vegetals engomades (cotó?). Amb lligament tafetà, amb efectes cromàtics i de lligament diferents.

En el disseny hi ha un personatge, probablement un xinés, amb un para-sol.

Col·lecció Granell-Martin

Domàs *grodetur*

FRAGMENT D'UNA CAIGUDA DE GUARDAPEUS

Probable fragment del pany d'un guardapeu pel tipus de vora del remat inferior del teixit. 61 × 53 cm. Vora viva: 6 mm, llistada en blanc i rosa. Seda. Ordit en seda blava. Trama de lligament i trama *liseré* en seda blava. Teixit de fons en *grodetur*, efectes de decoració en setí d'ordit.

Raport vertical: 40 cm. Raport horitzontal: 17 cm. Disseny de punt i seguit a tres vies.

Fragments i peces d'indumentària, especialment de guardapeus, amb este disseny i lligaments semblants es conserven en diverses col·leccions privades. En el santuari de la Mare de Déu de les Santes, a Cabanes, es guarda un vestit del Jesuset amb el mateix dibuix[1].

Finals del segle XVIII-primera mitat del XIX
Col·legi de l'Art Major de la Seda de València
Número d'inventari: T-251

(1) Allepuz Marzà, X., i Castellet Casanova, S. (2002): *Indumentària i joies de la Mare de Déu de les Santes (Cabanes)*. Cabanes: Ajuntament de Cabanes (Fig. 19. Vestit de Jesús).

Quatre etiquetes

6 × 6,7 cm cadascuna. Paper. Cartel·la dins d'un marc soguejat en relleu.

1. FABRICA DE JOSÉ JUAN / CASCO DE MANTILLA / 51 (escrit a mà) / VALENCIA. En lletra menuda i fora del marc: LIT. ESTELLÉS. PORCHETS, VALª

2. FABRICA DE DOMINGO LLOMPART É HIJO / CORTE DE CHALECO DE FELPA LABRADA / 057 (escrit a mà) / VALENCIA. En lletra menuda i fora del marc: LIT. ESTELLÉS. PORCHETS, VALª

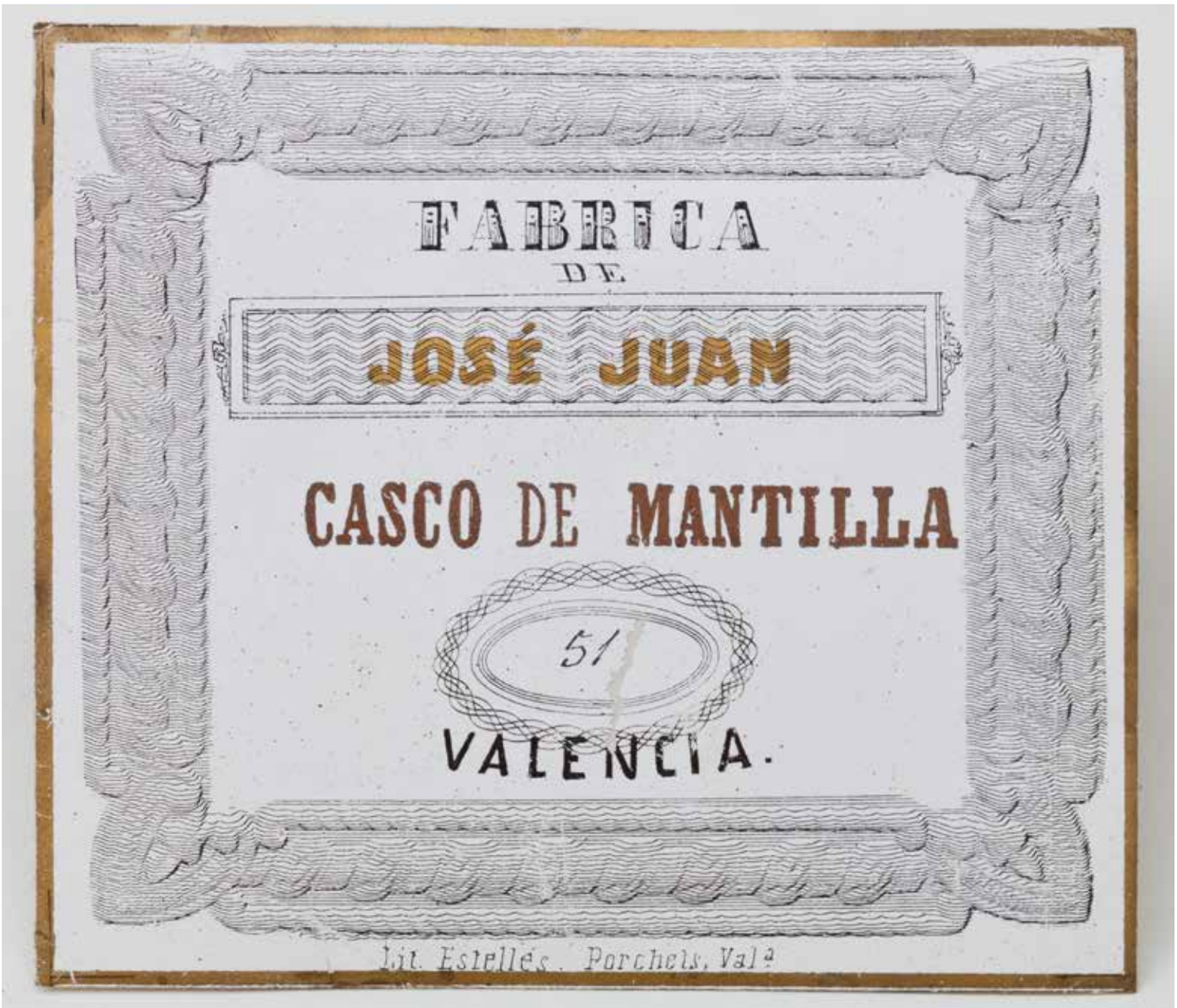
3. FABRICA DE MARIANO MONFORTE / TIRA DE TERCIOPELO / 70 (escrit a mà) / VALENCIA. En lletra menuda i fora del marc: LIT. ESTELLÉS. PORCHETS, VALª

4. FABRICA DE MARIANO MONFORTE / DOBLETE / 26 (escrit a mà) / VALENCIA. En lletra menuda i fora del marc: LIT. ESTELLÉS. PORCHETS, VALª

La utilització d'un mateix model d'etiqueta amb un disseny comú, per part de diferents fabricants, era prou habitual en la València de l'època. Un cas semblant va ser la utilització per diverses farmàcies d'un mateix disseny d'etiqueta, però personalitzada.

La impremta Estellés es trobava en la plaça dels Porxets, situada molt prop de la plaça del Mercat. Este conjunt d'etiquetes també es poden datar, com els teixits, cap a 1850-1865. En 1867 la raó social de la litografia passa a nom de la viuda.

València. Litografia Estellés. Cap a 1850-1865
Col·leccions Reials. Patrimonio Nacional
Palau Reial de Madrid. Número d'inventari: 10196202


FABRICA
DE
JOSÉ JUAN
CASCO DE MANTILLA
51
VALENCIA.
Lit. Estelles. Porchels. Valª

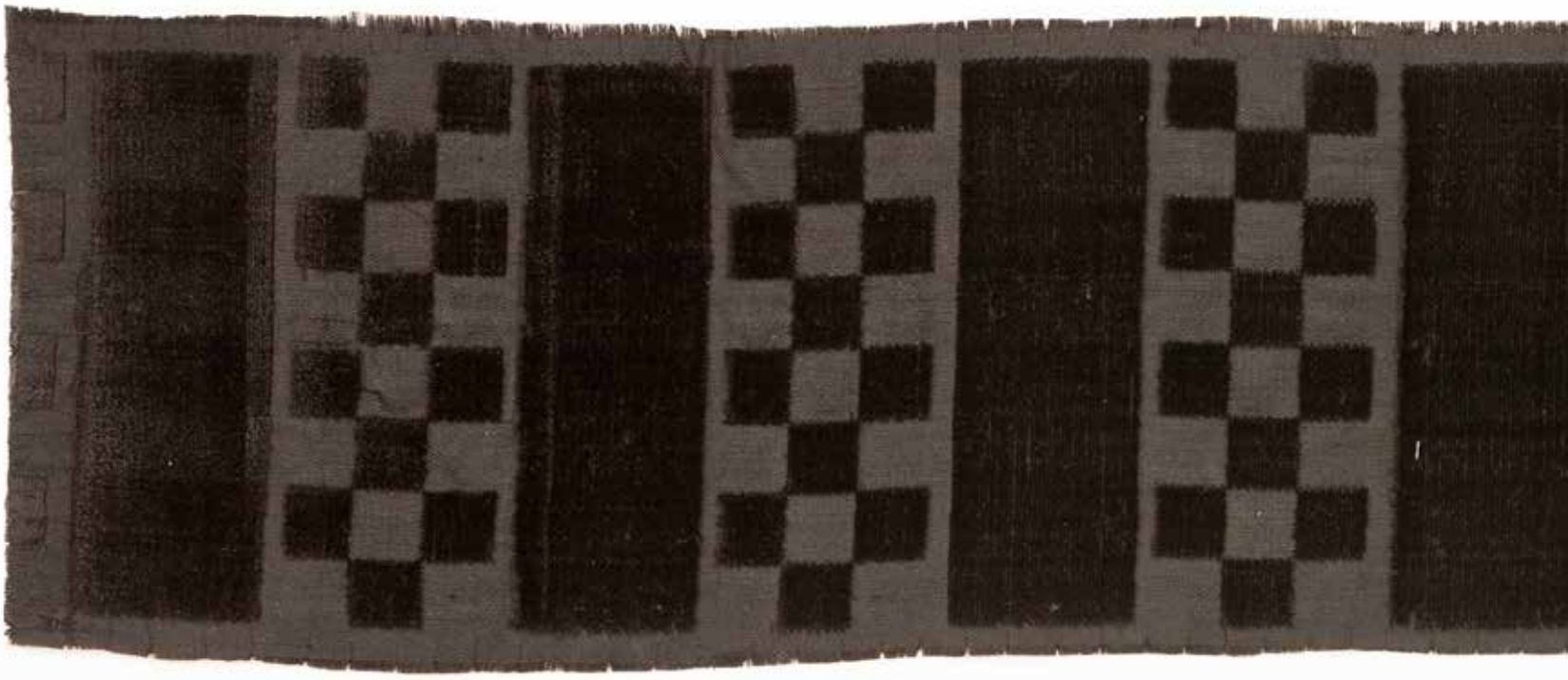
Vellut *petit façonné*

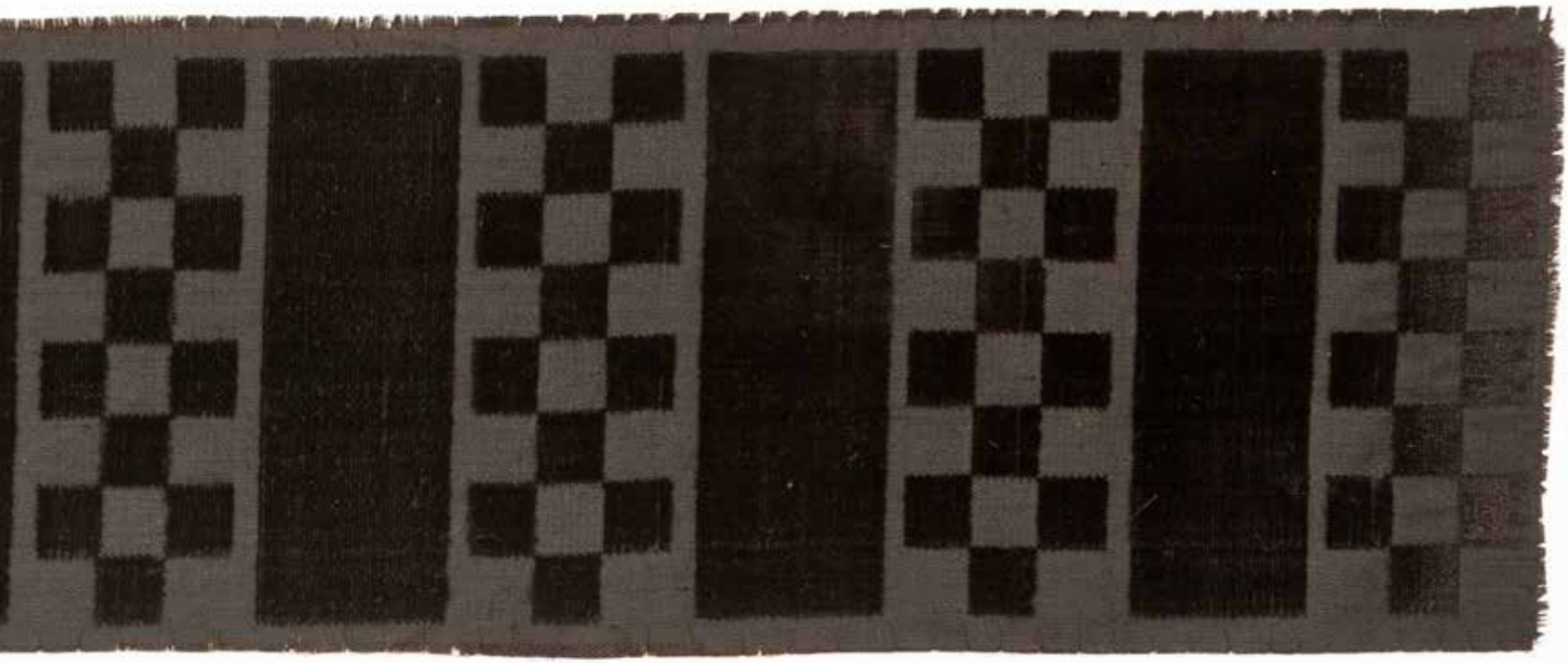
MOSTRA DE TEIXIT AMB ETIQUETA

47 × 9,5 cm. Ordit de lligament i ordit de pèl en seda negra. Trama en seda negra. Lligament de fons en sarja.

Etiqueta en paper. Cartel·la amb un marc soguejat en relleu. Llegenda: FABRICA DE MARIANO MONFORTE / TIRA DE FELPA LABRADA PARA MANTILLA / 63 (escrit a mà) / VALENCIA. En lletra menuda i fora del marc: LIT. ESTELLÉS. PORCHETS, VAL[a]

Teixit. València. Mariano Monforte. Cap a 1850-1860
Col·leccions Reials. Patrimonio Nacional
Palau Reial de Madrid. Número d'inventari: 10196135





Domàs *grodetur*

MOSTRA DE CINTA AMB ETIQUETA

49 × 12,5 cm. Ordit i trama en seda negra. Lligament de fons en *grodetur*, mostrejat en setí. Es rematen les vores vives amb un festó realitzat amb les mateixes passades de la trames.

Etiqueta en paper. Cartel·la amb un marc soguejat en relleu. Llegenda: FABRICA DE MARIANO MONFORTE / CINTA LABRADA / 75 (escrit a mà) / VALENCIA. En lletra menuda i fora del marc: LIT. ESTELLÉS. PORCHETS, VAL[a].

Teixit. València. Mariano Monforte. Cap a 1850-1860
Col·leccions Reials. Patrimonio Nacional
Palau Reial de Madrid. Número d'inventari: 10196138

Domàs *grodetur*

MOSTRA DE CINTA AMB ETIQUETA

48 × 10 cm. Ordit i trama en seda negra. Lligament de fons en *grodetur*, mostrejat en setí. Acabat moaré. Es rematen les vores vives amb un festó realitzat amb les mateixes passades de la trames.

Etiqueta en paper. Cartel·la amb un marc soguejat en relleu. Llegenda: FABRICA DE MARIANO MONFORTE / CINTA LABRADA / 76 (escrit a mà) / VALENCIA. En lletra menuda i fora del marc: LIT. ESTELLÉS. PORCHETS, VAL[a].

Teixit. València. Mariano Monforte. Cap a 1850-1860
Col·leccions Reials. Patrimonio Nacional
Palau Reial de Madrid. Número d'inventari: 10196139

Vellut *petit façonné*

MOSTRA DE TEIXIT AMB ETIQUETA

Mostra. 49,5 × 18,5. Seda. Vora viva: 12 mm. Ordit i trama de lligament en seda negra. Ordit de pèl policromat en gris, verd i rosa.

Etiqueta en paper. Cartel·la amb un marc soguejat en relleu. Llegenda: FABRICA DE MARIANO MONFORTE / GUARNICION DE FELPA PARA PAÑUELOS / 59 (escrit a mà) / VALENCIA. En lletra menuda i fora del marc: LIT. ESTELLÉS. PORCHETS, VAL[a].

Teixit. València. Mariano Monforte. Cap a 1850-1860
Col·leccions Reials. Patrimonio Nacional
Palau Reial de Madrid. Número d'inventari: 10196133

Tafetà *quadrillé*

MOSTRA DE TEIXIT AMB ETIQUETA

18 × 50 cm. Seda. Ordit amb faixes llistades en tres colors. Trames amb el mateix colorit que l'ordit. Disseny policromat a tres camins. Raport vertical, 18 cm. Raport horitzontal, 50 cm.

Etiqueta en paper. Cartel·la amb un marc soguejat en relleu. Llegenda: FABRICA DE MARIANO MONFORTE / FULAR / 45 (escrit a mà) / VALENCIA. En lletra menuda i fora del marc: LIT. ESTELLÉS. PORCHETS, VAL[a].

València. Mariano Monforte. Cap a 1850-1860
Col·leccions Reials. Patrimonio Nacional
Palau Reial de Madrid. Número d'inventari: 10196142

Grodetur liseré espolinat

MANTELL

Sis fragments. Mides màximes: 126 × 62,5 cm. Vora viva: 6 mm. Ordit i trama de lligament en seda crua. La trama *liseré* és una làmina metàl·lica, amb efecte parcial de tissú. Raport vertical: 9,3 cm. Raport horitzontal: 14 cm. Disseny de punt i seguit amb quatre camins.

En el santuari de la Mare de Déu de les Santes, a Cabanes (la Plana Alta), es guarda un mantell i el vestit del Jesuset amb un disseny i tipus de lligaments molt pròxim[1]. També a Orpesa (la Plana Alta) es conserva un mantell de la Mare de Déu de la Paciència, amb disseny i lligament molt semblant restaurat per IVCR+i en 2014[2].

Mitjan segle XIX (?)
Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries "González Martí". Número d'inventari: CE2/00952

(1) Allepuz Marzà, X., i Castellet Casanova, S. (2002): *Indumentària i joies de la Mare de Déu de les Santes (Cabanes)*. Cabanes: Ajuntament de Cabanes. (Fig. 31: mantell. Fig. 33: vestit de Jesús).

(2) Tríptic editat pel Servici de Conservació i Restauració de Béns Culturals de la Diputació de Castelló i l'IVCR+i de la Generalitat Valenciana.

Canalé *liseré* de trames llançades

MANTELL

Cinc fragments. 71 × 124 cm. Vora viva: 7 mm, llistada en blanc i roig. Seda i fils metàl·lics. Ordit en seda crua. Trama de lligament *liseré* en seda blanca. Trames llançades en sedes policromades. Trama llançada alterna de làmina metàl·lica daurada. Raport vertical: 15,5 cm. Raport horitzontal: 6,5 cm. Disseny de punt i seguit. Sis vies o camins. Mal estat de conservació.

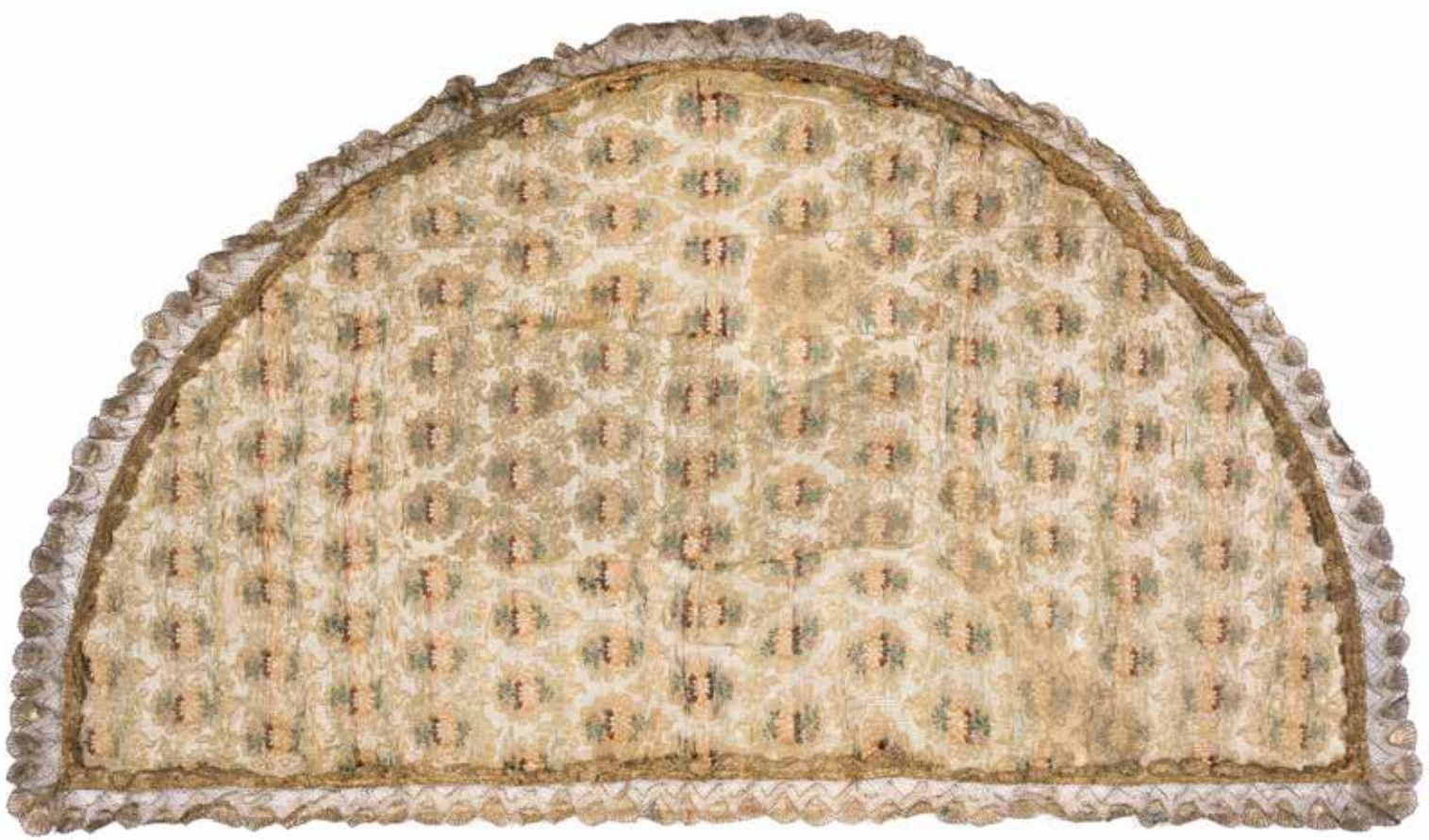
Este tipus de teixit es va fabricar a València ben entrat el segle XX i rebia el nom de *lampassete*. Es conserven en diverses col·leccions peces o teixits de *lampassetes* espolinats o de trames llançades amb dissenys molt similars. A Lió, almenys des de començament del segle XIX, és conegut com a *lustrine* i era fabricat per a ser exportat als països de l'Orient[1]. També des de València, en el segle XX, la sederia local exportà teixits semblants al Magrib.

Voltada per dos randes metàl·liques perimetrals, en làmina i fil entorxat. Folre de tafetà de seda crua.

Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries "González Martí". Número d'inventari: CE2/001029

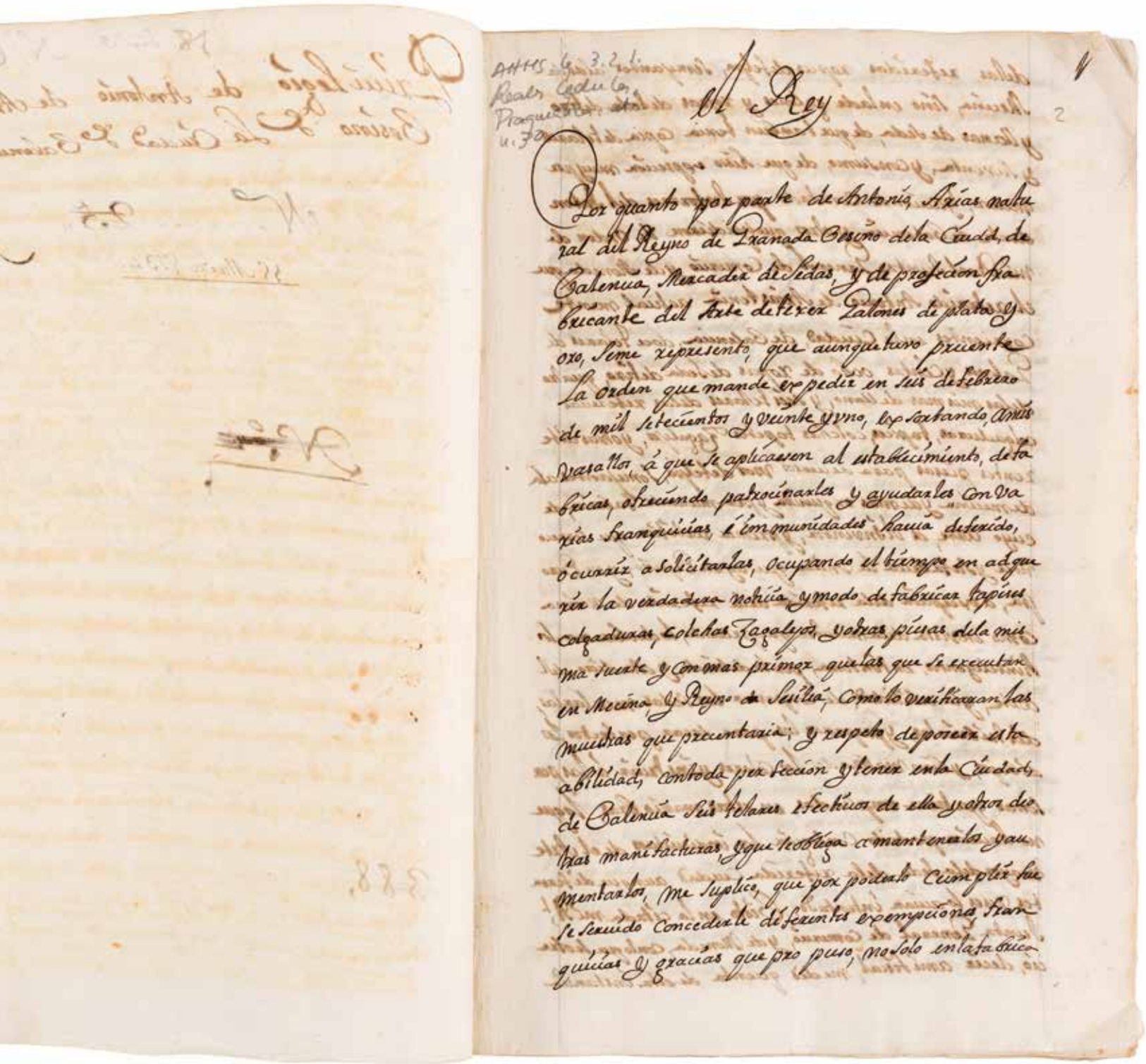
---

(1) VV. AA. (2002) *L'Art de la soie Prelle 1752-2002. Des ateliers lyonnais aux palais parisiens*. París: París-Musées, pp. 118-119.



12. Documents de l'arxiu

Col·legi de L'Art Major de la Seda de València



AHHS. G. 3.2.1.
Reales Cedulas
Prag. 1.70

1

2

A Rey

Por quanto por parte de Antonio Arias natural del Reyno de Granada Cosino de la Ciudad de Valencia, Mercader de Sedas, y de profesion fabricante del Arte de tirar Palones de plata y oro, se me representó, que aunque tuvo presente la orden que mande expedir en sus de febrero de mil setecientos y veinte y uno, exceptando, a los Vasallos, á que se aplicasen al establecimiento, de fabricas, ofreciendo patrocinarles y ayudarles con varias franquicias, é inmunidades hasta diferido, ocurrir a solicitarlas, ocupando el tiempo en adquirir la verdadera noticia y modo de fabricar tapices colgaduras, colchas Zagalejos, y otras piezas de la misma suerte y con mas primor que las que se executan en Mecina, y Reyno de Sevilla, como lo verificaran las muestras que presentaria; y respecto de poseer esta abilidad, con toda perfeccion y tener en la Ciudad de Valencia sus Telares efectivos de ella y otras diversas manifacturas, y que se obliga a mantenerlos y aumentarlos, me suplica, que por poderlo cumplir fuese servido concederle diferentes exempciones franquicias y gracias que pro puso, no solo en la fabrica

Còpia de la Reial Cèdula de Felip de Borbó en la qual concedix diferents «exenciones, franquicias y gracias» a Antonio de Arias, «natural del Reyno de Granada, vecino de la Ciudad de valencia, mercader de sedas, y de profesion fabricante de arte de texer galones de plata y oro». Atorgada el 12 de març del 1734.

15 de març del 1734
Manuscrit en paper. 7 fulls. 30 cm.

En la portada del document que es conserva en el Col·legi de l'Art Major de la Seda de València l'escrivà que la redacta, en data indeterminada, esmenta molt clarament quina era la condició i l'estatus professional d'Antonio de Arias en 1734, moment de la concessió del privilegi: *galonero*. No era mestre velluter de l'Art Major, el seu rang era inferior, tan sols era mestre de l'Art Menor. Simplement *galonero,* sembla que escrit amb un punt de displicència. No serà fins a set anys després, al maig del 1741, i a petició del mateix Antonio de Arias, que el Col·legi valencià li concedix la Mestria. Però abans es va seguir tot un protocol, dins del qual es va incloure una inspecció a la «Morada de Antonio de Arias Maestro Cintero y Galonero» per part de «los Mayorales y peritos». El rang no era qüestió baladí. L'única peça que es coneix d'Antonio de Arias datada per ell mateix en 1740 es va teixir un any abans que el Col·legi de l'Art Major de la Seda l'acceptara com a mestre velluter. Una obra cabdal, tècnicament i artísticament, de la llarga història de la sederia valenciana va ser teixida..., per un mestre seder subaltern, per un *galonero*.

La concessió com a reial fàbrica es feia pel sistema «de fabricar colgaduras, colchas, tapices, zagalejos y otras diferentes piezas para diversos usos de felpas [...] de cuyo arte es el inventor, y primer artífice [...] y su fabrica la única que hay en España, y en Europa, a excecion de Mecina». Pel document també ens assabentem dels tipus i quantitats de telers que tenia en el seu establiment, que no n'eren pocs: «doze telares de galones, ocho de ropas de seda de tiro, cuatro de llano y seis de las referidas colgaduras». A part dels sis telers per a les pelfes de Messina, en tenia huit de muntura doble per a teixir teles mostrejades i només quatre per a fer teixits llisos. No hi ha dubte que Antonio de Arias era un teixidor molt especialitzat.

La relació dels avantatges atorgats pel monarca és prou ampla: dotze anys, amb dotze telers, de monopoli per a la fabricació de «las piezas semejantes a las de Mecina»; exempció d'impostos reials i municipals, entre altres, per cent lliures de seda, deu cànters de vi, deu arroves d'oli, deu de sabó...; exempció dels drets de trànsit dels gèneres «a las Indias», fins arribar a Cadis; exempció de quintes, fins i tot per als seus treballadors; dret d'ús d'armes ofensives i defensives, etc. Però, malgrat el privilegis concedits, les invencions promogudes o perfeccionades per Antonio de Arias no tingueren continuïtat.

El document també inclou uns altres privilegis formals, ara diríem que d'imatge, que tenien les reials fàbriques: el dret d'utilitzar l'escut «de mis Reales Armas» en els seus establiments i en les llotges on s'havien de vendre els seus gèneres. També tenien el dret d'assenyalar «en el final de la pieza y texidos el nombre y marca que explique ser de su fàbrica». Este dret concedit a Antonio de Arias, i que ell va utilitzar, ens ha permés conéixer moltes dades de la seua única creació tèxtil que s'ha conservat. I gràcies a l'existència d'esta reial cèdula, s'ha pogut saber que a Joseph Navarro y Noguera, un altre fabricant valencià, també se li va concedir el títol de reial fàbrica.

549. Lligall 3.1.2/30


N.º 60
Privilegio de Antonio de Arias Galonero
Vecino de la Ciudad de Valencia año 1734

Expedient sobre la negativa dels veedors del Col·legi de l'Art Major de la Seda de València a bollar un «corte de bestido» de vellut matisat, teixit per la raó comercial «Viuda de Tomás Emperador e hijo».

2 a 12 de maig del 1789
Manuscript en paper. 2 fulls. 30 cm.
Dos mostres de teixit de vellut

Inclou el recurs presentat el 2 de maig del 1789 per la raó comercial «Viuda de don Tomás Emperador e hijo» a la negativa del bollat. S'argumenta, entre altres raons, que la peça s'havia teixit a imitació de les fabricades per «los cinco Gremios mayores de la Corte [...] imitando cierto género mui superior y de gusto, de León de Francia», que el compte del pèl «excede en mucho a la cuenta prescrita por ordenanza [...] siendo por ello dignas estas telas de divisa superior a la ordinaria». Expressen que abans del tissatge del vellut es dirigiren als veedors perquè assenyalaren quina era la divisa que calia col·locar en les vores vives. Des del Col·legi se'ls va indicar que «pusiese la de felpa ordinaria». Reben la indicació amb «abatimiento», perquè es

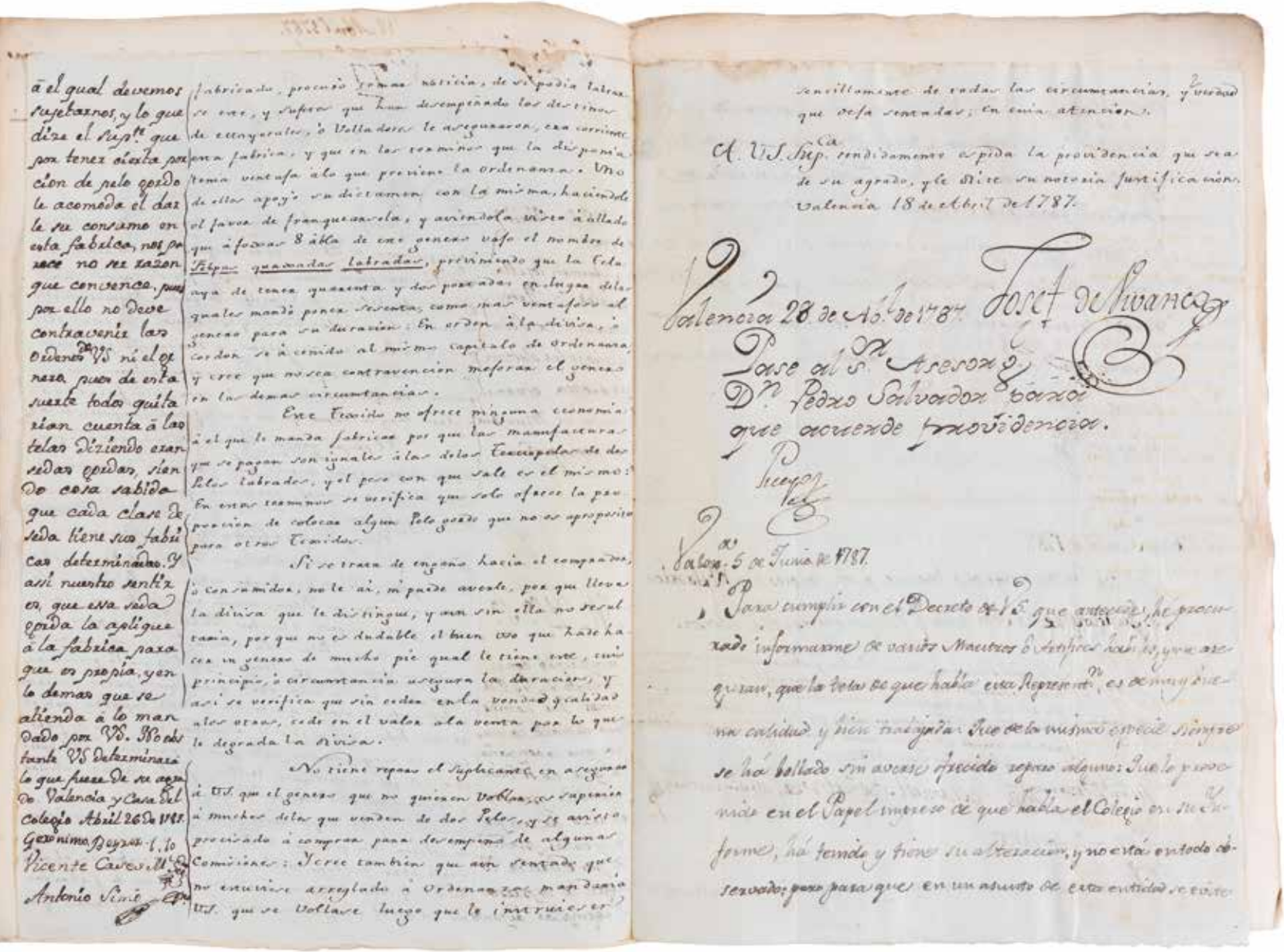
tracta de «un genero tan superior en valor y primor». Adjunten al document dos mostres de vellut. Una d'elles correspon a la peça que els veedors s'han negat a bollar; l'altra correspon a una peça anterior que, segons el demandants, era de la mateixa qualitat i compte que la presentada a bollar i, en canvi, en el seu moment, s'havia donat per correcta la divisa de la vora viva que ara no era admissible.

Els veedors, el mateix 11 de maig, informen els majorals del col·legi que, després de llegir el memorial presentat per «Viuda de don Tomàs Emperador e hijo» expressen que el teixit en questió «es un género bueno, por llevar doblado pelo del que previene la ordenanza de los terciopelos labrados, pero como solo consta la tela (es referixen a l'ordit de lligament) de 40 portadas (que esto lo pone en silencio el memorial)» en lloc de les seixanta portades estipulades. Per esta raó, els veedors consideren, encara que amb algunes prevencions, que no es deu bollar el «citado corte de bestido» i que la divisa correspon a «lo que previene la ordenanza para las felpas». I acaben els veedors el seu informe amb una declaració d'intencions: «deseamos que las fabricas tengan el mayor lucimiento y se adelanten ó bien por la invencion ó por imitacion» i recomanen que el col·legi es dirigisca «a la superioridad [per a] que se establezca una regla fixa en que no aya duda ni interpretaciones».

822. Lligall 3.3.2/40

Expedient sobre el bollat d'una peça de «felpa cuaxada labrada» teixida per Joseph de Vivanco. S'inclouen, entre altres documents, el recurs del fabricant a la negativa dels veedors de bollar la peça, l'informe dels veedors del col·legi i l'informe dels «veedores y visitadores de la real Fabrica de Texidos». Informes i resolució.

18 d'abril del 1787 a 12 de juny del 1787
Manuscrit en paper. 3 fulls
Mostra de vellut amb un segell de lacre.



Valencia 28 de Abr.l de 1787. Joseph de Vivanco

Pase al Sr. Asesor D.n Pedro Salvador Garcia que acuerde lo que sea de justicia.

Valencia 5 de Junio de 1787.

Para cumplir con el Decreto de V.S. que antecede, he procurado informarme de varios Maestros ó Artifices hábiles, y me aseguran, que la Tela de que habla esta Representn. es de muy buena calidad y bien trabajada. Que de la misma especie siempre se há bollado sin averse ofrecido reparo alguno: Que la provenida en el Papel inserso de que habla el Colegio en su Informe, há tenido y tiene su alteracion, y no está entodo observado; pero para que en un asunto de esta entidad se evite

sencillamente de todas las circunstancias, y verdad que debe tenerse; en esta atencion.

A V.S. Sup.ca rendidamente espida la providencia que sea de su agrado, y le dire su notoria justificacion. Valencia 18 de Abril de 1787.

A el qual devemos sujetarnos, y lo que dize el Sup.te que por tener ésta posicion de pelo opido le acomóda el dar le su consumo en esta fabrica, nos parece no se razon que convence, pues por ello no deve contravenir las ordenes de V.S. ni el Gerez, pues de esta suerte todos quitarian cuenta á las telas diziendo eran sedas opidas, siendo cosa sabida que cada clase de seda tiene sus fabricas determinadas. Y assi nuestro sentir es, que esta seda opida la aplique á la fabrica para que es propia, y en lo demas que se atienda á lo mandado por V.S. Mas estante V.S determinará lo que fuere de su agrado. Valencia y Casa del Colegio Abril 26 de 1787.

Geronimo Reyzac

Vicente Caveso

Antonio Sirio

fabricado, precisó tomar noticia, de si podia labrarse esta, y supuesto que han desempeñado los dos Veedores, ó Valladares le aseguraron, era corriente una fabrica, y que en los terminos que la dispone, toma vista á lo que previene la ordenanza. Uno de ellos apoyó su dictamen con la misma, haciendole el favor de franquearla, y aviendola visto á ballado que á formar 8 ála de este genero vaso el nombre de Felpas quadradas labradas, previniendo que la Cola haya de tener quarenta y dos pasadas en lugar de las quales mandó poner sesenta, como mas vent ajoso al genero para su duracion: En orden á la divisa, ó cordon se á tenido al mismo capitulo de ordenanza, y cree que no sea contravencion moforar el genero en las demas circunstancias.

Este Texido no ofrece ninguna economia á el que le manda fabricar por que las manufacturas que se pagan son iguales á las de los Texidos de dos Pelos labrados, y el poco con que sale es el mismo: En estos terminos se verifica que solo ofrece la proporcion de colocar algun Pelo gordo que no es aproposito para otros Texidos.

Si se trata de engaño hacia el compador, ó consumidor, no le ai, ni puede averle, por que lleva la divisa que le distingue, y sin ella no se vende, por que no es dudable el buen uso que hace ha este genero de mucho pie qual le tiene este, cuyo principio, ó circunstancia asegura la duracion, y assi se verifica que sin ceder en la bondad y calidad de los otros, cede en el valor de la venta por lo que le degrada la divisa.

No tiene reparo el Suplicante en asegurar á V.S. que el genero que no quieren bollar, se supenia á muchos de los que venden de dos Pelos, y es aviso procurado á comprar para desempeño de algunas Comisiones: Y cree tambien que aun sentado que no estuviese arreglado á Ordenanza, mandaria V.S. que se bollase luego que le interesa es

El 8 d'abril del 1787 Joseph de Vivanco «del comercio de esta ciudad [...] lleva corrientes por su cuenta una porcion de telares de texidos de seda», presenta un recurs per la negativa dels veedors a bollar unes peces. «Este genero se forma de sesenta portadas de tela [...] y en lugar de los dos pelillos solo lleva uno como la felpa, aunque tan gordo que a las veces iguala su peso a los dos pelillos». Tot i reconéixer que els teixits presentats no s'ajusten a les ordenances, «sale un genero que en su bondad compite con el de dos pelos, y aun excede a muchos de los que se fabrican, en comprovacion de lo qual acompaña a Vd. Muestra del que no quisieron vollar». Joseph de Vivanco justifica la utilització d'una seda «de pelo gordo a que no podia dar otro destino util». Conclou el seu escrit el comerciant, «si se trata de engaño hacia el comprador, ó consumidor, no le ai, ni puede averle, por que lleva la divisa que le distingue».

L'informe dels veedors al recurs presentat, amb data del 26 d'abril, és prou expeditiu: «no se deve permitir por ser el rizo de un pelo y estar prohivido». Pel que fa a la utilització d'un pèl més gros, si al fabricant «le acomoda el darle su consumo en esta fabrica, nos parece no ser razón que convence [...] pues de esta suerte todos quitarian cuenta a las telas diciendo eran sedas gordas [...] y assí nuestro sentir es, que esa seda gorda la aplique á la fabrica para que es propia, y en demás que se atienda a lo mandado».

El Col·legi de la Seda demana un peritatge als veedors de la «Real Fabrica de Texidos de Seda de esta Ciudad». L'informe es totalment favorable al bollat de les peces presentades per Joseph de Vivanco: «que la hallan fabricada con perfección, bien cerrada, y de perfecta calidad en su clase, y por consiguiente bollable segun las Ordenanzas».

816. Lligall 3.3.2/34

Expedient del plet entre el Col·legi de l'Art Major de la Seda i els comerciants «Mariano Espinosa Padre é Hijo» i el mestre Clemente Saliza pel bollat d'una peça que «ni bien es felpa ni bien terciopelo». Inclou: denúncia, informes, recursos, memorials i resolució.

20 d'octubre del 1792 al 7 de gener del 1793.
Manuscrit en paper. 10 fulls.
Mostra de vellut.

vienen de America los encargos de terc
tenidos (lo que sin duda ignoran Bolladores
Jenitos) y los Supp.tes están prontos á jurar
que no pueden llebar mas portadas sempi
tenidos porque le quitarian su lucimie
que no hay ordenanza que nos sirva de
para ello, y sin duda este es el motivo qu
los Bolladores a su adbitrio unos veces
bollan otras no, como en los antecedentes
a esta les ha sucedido; sino que aque
deporacion de que le preguntaron al Mae
de quien era la Pieza, y esto que devia
vales en todo caso, para tratarle con
genecia, y en caso de no poderla o no qu
la Bollar debolberselo, como lo hizieron
en una de D.n Jose Modrego en la misma
ocasion; sirvió quizas para explicar
resentimiento que de los Supp.tes podrian
tenor; porque sabiendo los Bolladores
el colegio que su fabrica es de las mas
ditadas de Valencia y que aun en el
(como se puede ver en sus telares) no ha
quarido usar de la libertad que el
concede; antes al contrario tienen dad
orden a sus Maestros que para tra
las bollen antes en el colegio y que no
exemplar que nunca hayan presenta

pieza que haya merecido castigo; como
los mismos lo pueden decir y es publico y
notorio; parece que devian haverle tracta-
do con mas honor viendo su buena Fe sien
do un asumto dudoso que no hay ordenanza
para ello y que los Intendentes antecesores
han mandado bollarlas como sucedió con
una de D.n Jose Lapayese: en estas circunstan-
cias y que nada ganan los Supp.tes en el
concepto de los Sentes, por una disposicion
que no está autorizada; por tanto

A V.S. suplican humildemente
se sirva mandar que devuelban imme-
diatamente la Pieza puesta su bolla, y
al mismo tiempo prevenirles que en ade-
lante procedan con mas justificacion, p.a
de esta manera evitar sinsabores á los
Fabricantes denota ofreciendo los Supp.tes
por su parte no molestarles jamas en pedir
les su bolla, pues con la suya propia
vá la Ropa vastante acreditada, que
es Gracia que espera de la notoria
justific.n de V.S. Valencia y 23 octubre
de 1792 = Mariano Espinosa P.e é Hij.

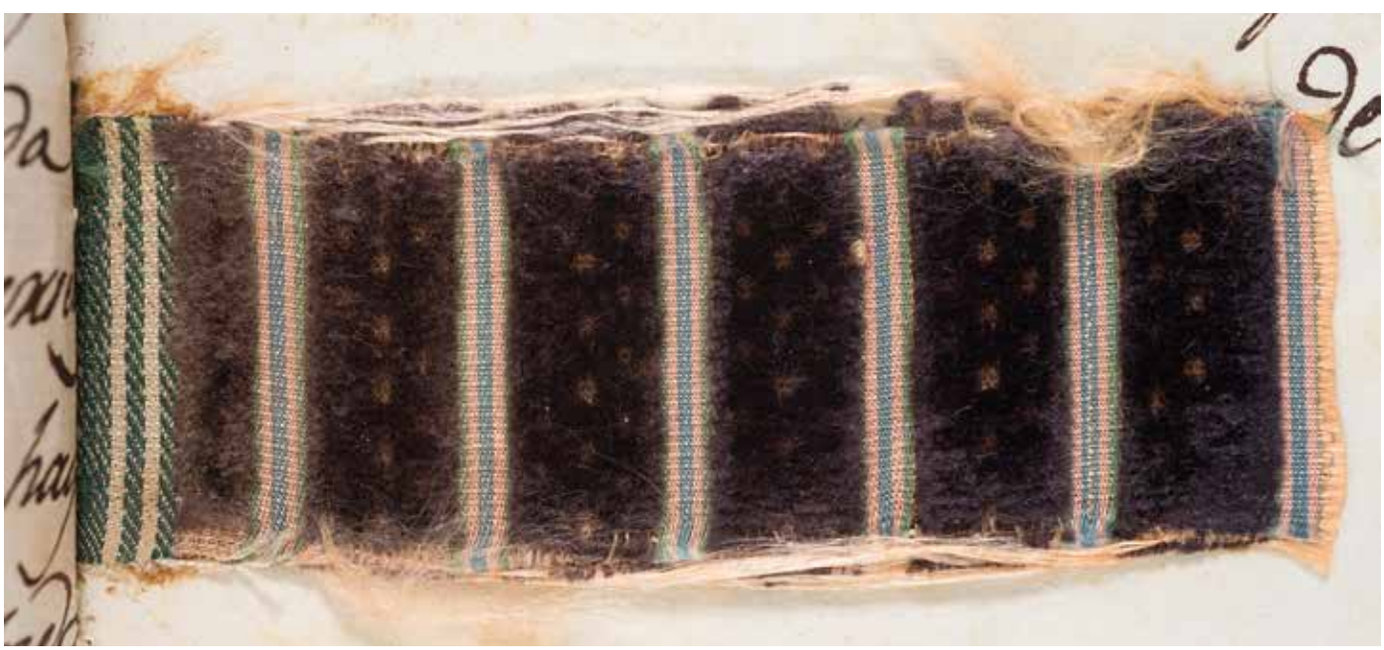
nanza, si bien nuestros podidos... Mariano

Més enllà de l'aspecte tècnic del plet, prou difícil, ja que es tracta d'un teixit relativament complex, «dos fábricas unidas en una», del conjunt dels documents transcendixen altres implicacions, de tipus personal i, potser també, de topeties gremialistes. Mariano Espinosa a més «de un comerciante de los de mejor fama es Maestro del Arte Mayor de la seda, reputado y tenido por mui inteligente, como lo acredita aver sido uno de los mayorales y vehedores en los años pasados. Su fabrica es una de las mas acreditadas de Valencia [...] no ha querido usar de la libertad que el Rey concede» per a fabricar teixits que no s'ajusten a les ordenances. Les relacions entre el Col·legi i els dos litigants no devien de ser massa cordials, i trobem en els documents greuges i acusacions mútues: «sufrieron el sonrojo [...] devian de haverle tratado con más honor [...] memorial tan siniestramente fundado [...] con alboroto y altaneria».

La peça en disputa, segons els distints veedors dels dos peritatges realitzats, és un teixit «que ni bien es felpa, ni bien terciopelo [...] tiene divisas de terciopelo, que no le corresponden [...] una pieza con divisas de terciopelo, con faxas de terciopelo morado, y el centro dorado, y rayas de setin listado, en la que allamos, en las faxas de cortado que son de catorce puas cada una, le faltan dos ylos por pua de tela, que corresponde al total de ellas catorce portadas de tela menos [...] suponiendo seria terciopelo matisado, siendo así que no tiene matíz, quando para este es necesario mucha mas porcion de pelo, del que necesita para el raiado».
Segons el comerciant, «la pieza de terciopelo matizado, cuya es la muestra adjunta [...] se compone de dos fábricas unidas en una, á saver: Raso en 80 portadas y terciopelo matizado: a la de Raso le corresponden indubitablemente las orillas que lleba, y en quanto al terciopelo si tubiese la tela solas 40 portadas le correspondia una divisa; pero es el caso que esta tiene cinquenta y dos portadas es decir doce mas que excede a una divisa, y ocho menos para las dos [...] que no pueden llevar mas portadas semejantes texidos porque le quitarian su lucimiento [...] es conocida en el comercio de Valencia y de toda España, por terciopelo matizado, ni con otro nombre vienen de America los encargos de semejantes texidos (lo que sin duda ignoran bolladores y peritos)».

El 4 de gener del 1793 es dicta resolució: se li torna la peça a Mariano Espinosa, i el mestre Clemente Saliza és condemnat a pagar una multa, les costes de l'expedient i a posar un segell «de fabrica libre con arreglo a las Reales Cedulas y Ordenes».

849. Lligall 3-3-2/67



Cartes dirigides als majorals del Col·legi de l'Art Major de la Seda de València per Joseph Navarro y Noguera, el seu apoderat a Madrid davant de la Junta General de Comerç. Madrid, entre el 2 d'octubre del 1726 i el 9 de novembre del 1748. València, 29 de novembre del 1726.

16 cartes hològrafes. 15 són de Joseph Navarro, i 1 és la resposta d'un majoral del col·legi, datada a València el 29 de novembre del 1726, en contestació a una carta, desconeguda, de Joseph Navarro del 13 de novembre del 1726.

Manuscrits en paper. Plec i folis. 30 × 21 cm.

Sabem, per via indirecta, que el fabricant valencià, Joseph Navarro y Noguera, va obtindre el privilegi de ser reial fàbrica per la cèdula del 12 de març del 1734 que li atorgava este mateix privilegi a Antonio de Arias. No tenim, per ara, cap altra notícia més de Joseph Navarro, excepte estes cartes hològrafes. Pel que es pot deduir, encara que tenia la seua fàbrica a València, va viure molts anys a Madrid, on, a més de les seues activitats empresarials, va ser apoderat o representant del Col·legi de l'Art Major de la Seda de València en la cort durant un llarg període de temps: almenys vint-i-dos anys, entre el 1726 i el 1748. La correspondència amb el col·legi degué ser prou fluida i constant, però les cartes conservades deuen ser només una part de tot el conjunt. Falten llargs períodes de temps: díhuit anys en total. Les cartes van dirigides, genèricament, als majorals del col·legi; però, segons les dates, ho fa amb diferents fórmules: en 1726 es dirigix als «Señores Mayorales del Arte mayor de la seda, o Señores del Arte mayor de la seda»; en 1728, a Julian Iranzo; en 1733, torna a utilitzar la fórmula, «Señores Mayorales del Arte mayor de la seda»; en l'única carta del 1737 a Felipe Carreras, majoral primer del col·legi durant eixe any, i en les dos del 1748, a Vicente Vilanova.

Els assumptes i les gestions que Joseph Navarro va tractar a Madrid apoderant el col·legi valencià són prou diverses: va fer alguna visita al monarca a El Escorial; intervingué en el litigi contra Miguel Alapont; mantingué relacions amb els seders de Toledo i Sevilla i amb la Junta de Comercio; col·laborà amb Pedro Masanet (o Maset), un altre apoderat del Col·legi a Madrid. Però no res que ens puga aportar informacions sobre la seua activitat professional i mercantil.

En l'exposició es presenten uns fragments d'un mateix teixit. Un dels fragments conserva una part de la tirella amb la inscripció «DE NAVARRO». Pel tipus del disseny del teixit, clarament naturalista, es pot datar entre 1732-1745. No es pot assegurar amb total fiabilitat que els fragments signats que s'exposaren van ser manufacturats en la fàbrica del valencià Joseph Navarro y Noguera, però, a quin altre fabricant o comerciant se li poden atribuir?

1325. Lligall 3.7.1/7, n. 1-16

8 24

Muy Sr. mio. En el correo pasado no di Respuesta
a la favorecida de V.m de 19 del q.e de pina, p.r
diligenciar entre semana lo que V.m me encarga
ron sobre el yn forme, y haviendo tratado con el
oficial mayor de la secretaria, me dize q.e todavia
no podia venir dho yn forme, y q.e en viniendo
se hara quanto se pudiera, y que el Govierno
de ese colegio continue en la misma forma q.e
asta aqui, y p.r lo que mira a los fabricantes
de medias en su prevencion se resolvera, a pro
porzion, del modo q.e vinieren, atendiendo
a las Reglas de el colegio m.s cong.s no dudo del
mejor exito, p.a cuio fin contribuire como lo
tengo ofrezido, y no ocurriendo otra cosa que
de p.a Servir a V.m de q.e Nro S.r les g.de
m.s a Madrid y Ag.o 29 de 1733

B.l M.o de V.m
su Mas de y S.r o S.r

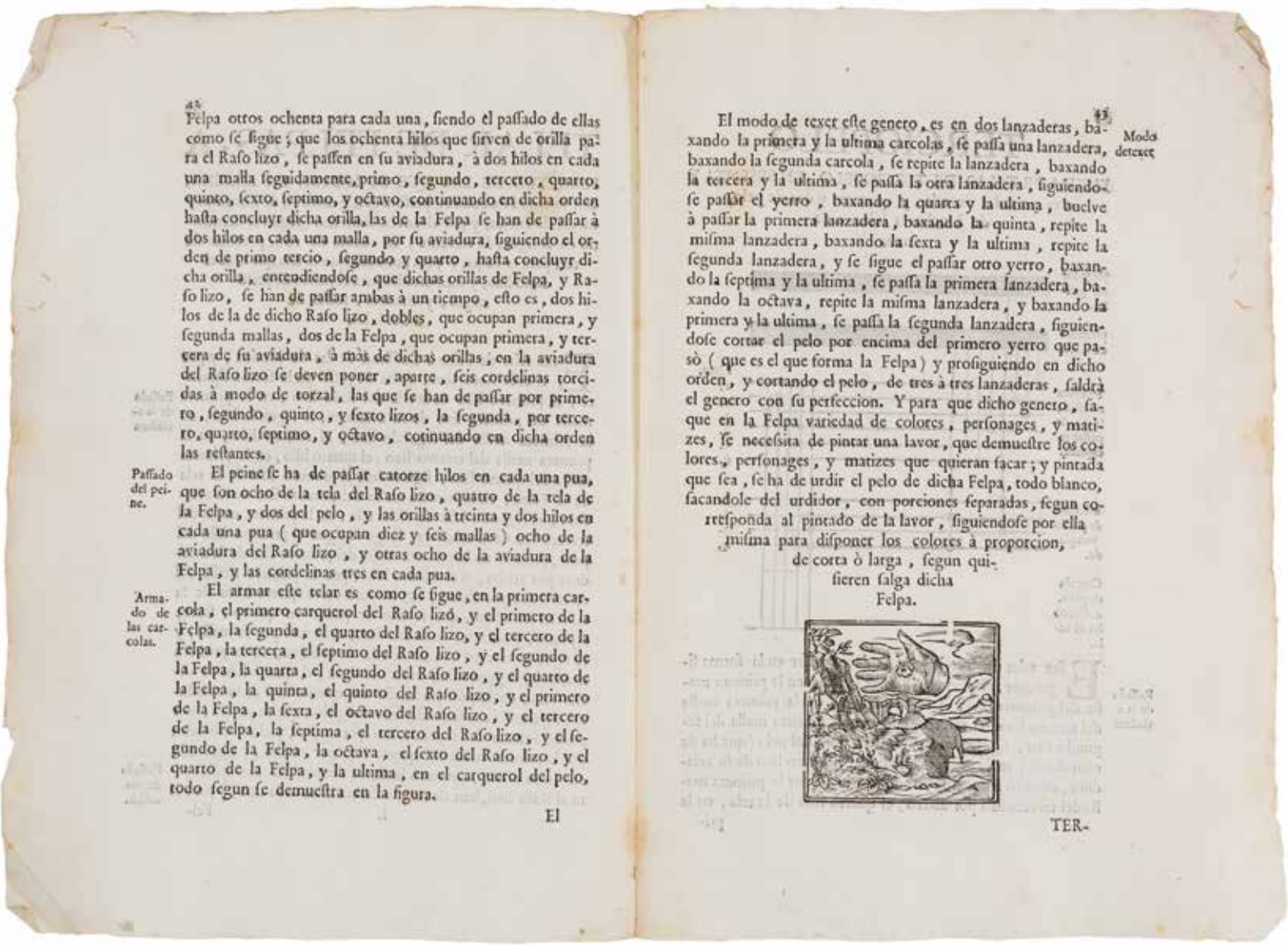
Joseph Navarro y
Vizquerra

S.r Thayorale del Parm.o de la Seca

Llibre de fàbrica de Seda. Explicació de tots els telers propis de cada teixit, així com el seu funcionament.

Sense portada. No consta títol, data ni peu d'impremta. Finals de la primera mitat del segle XVIII (?).

Imprés. Sense enquadernar. Consta de 140 pàgines, impreses en trenta-cinc plecs de doble full. Falten dos plecs corresponents a les pàgines 9, 10, 11 i 12; i 129, 130, 131 i 132, i un plec està incomplet en el qual falten les pàgines 61 i 62.



42

Felpa otros ochenta para cada una, siendo el passado de ellas como se sigue; que los ochenta hilos que sirven de orilla para el Raso lizo, se passen en su aviadura, à dos hilos en cada una malla seguidamente, primo, segundo, tercero, quarto, quinto, sexto, septimo, y octavo, continuando en dicha orden hasta concluyr dicha orilla, las de la Felpa se han de passar à dos hilos en cada una malla, por su aviadura, siguiendo el orden de primo tercio, segundo y quarto, hasta concluyr dicha orilla, entendiendose, que dichas orillas de Felpa, y Raso lizo, se han de passar ambas à un tiempo, esto es, dos hilos de la de dicho Raso lizo, dobles, que ocupan primera, y segunda mallas, dos de la Felpa, que ocupan primera, y tercera de su aviadura, à màs de dichas orillas, en la aviadura del Raso lizo se deven poner, aparte, seis cordelinas torcidas à modo de torzal, las que se han de passar por primero, segundo, quinto, y sexto lizos, la segunda, por tercero, quarto, septimo, y octavo, continuando en dicha orden las restantes.

Passado del peine. El peine se ha de passar catorze hilos en cada una pua, que son ocho de la tela del Raso lizo, quatro de la tela de la Felpa, y dos del pelo, y las orillas à treinta y dos hilos en cada una pua (que ocupan diez y seis mallas) ocho de la aviadura del Raso lizo, y otras ocho de la aviadura de la Felpa, y las cordelinas tres en cada pua.

Armado de las carcolas. El armar este telar es como se sigue, en la primera carcola, el primero carquerol del Raso lizo, y el primero de la Felpa, la segunda, el quarto del Raso lizo, y el tercero de la Felpa, la tercera, el septimo del Raso lizo, y el segundo de la Felpa, la quarta, el segundo del Raso lizo, y el quarto de la Felpa, la quinta, el quinto del Raso lizo, y el primero de la Felpa, la sexta, el octavo del Raso lizo, y el tercero de la Felpa, la septima, el tercero del Raso lizo, y el segundo de la Felpa, la octava, el sexto del Raso lizo, y el quarto de la Felpa, y la ultima, en el carquerol del pelo, todo segun se demuestra en la figura.

El

43

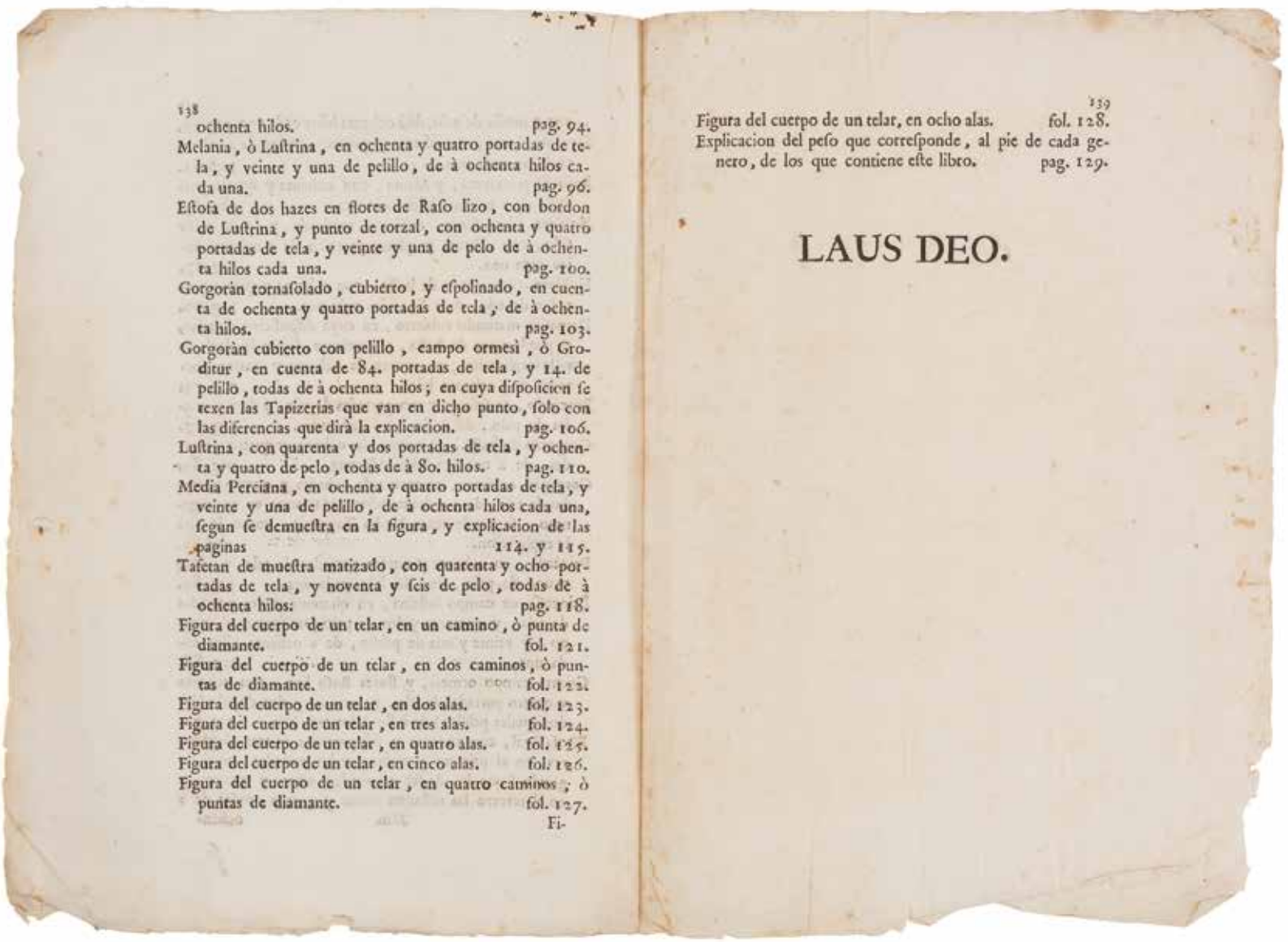
Modo de texer. El modo de texer este genero, es en dos lanzaderas, baxando la primera y la ultima carcolas, se passa una lanzadera, baxando la segunda carcola, se repite la lanzadera, baxando la tercera y la ultima, se passa la otra lanzadera, siguiendose passar el yerro, baxando la quarta y la ultima, buelve à passar la primera lanzadera, baxando la quinta, repite la misma lanzadera, baxando la sexta y la ultima, repite la segunda lanzadera, y se sigue el passar otro yerro, baxando la septima y la ultima, se passa la primera lanzadera, baxando la octava, repite la misma lanzadera, y baxando la primera y la ultima, se passa la segunda lanzadera, siguiendose cortar el pelo por encima del primero yerro que pasò (que es el que forma la Felpa) y prosiguiendo en dicho orden, y cortando el pelo, de tres à tres lanzaderas, saldrà el genero con su perfeccion. Y para que dicho genero, saque en la Felpa variedad de colores, personages, y matizes, se necessita de pintar una lavor, que demuestre los colores, personages, y matizes que quieran sacar; y pintada que sea, se ha de urdir el pelo de dicha Felpa, todo blanco, sacandole del urdidor, con porciones separadas, segun corresponda al pintado de la lavor, siguiendose por ella misma para disponer los colores à proporcion, de corta ò larga, segun quisieren salga dicha Felpa.

TER-

La funció dels llibres de fàbrica era pedagògica: explicar el muntatge del teler en funció del teixit a manufacturar. Cada tipus diferenciat de teixit requerix una muntura diferent del teler. S'acompanya cadascun dels teixits relacionats amb un esquema o plànol figurat on es disposa com deuen passar-se els fils de l'ordit –o dels ordits en els teixits complexos– pels diferents llisos del conjunt de l'aviadura. En la biblioteca del Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa es conserva un exemplar fotocopiat complet, procedent de la biblioteca Soler i Vilavella, de Barcelona. En el catàleg de l'exposició celebrada l'any 1917, «Tejidos españoles anteriores a la introducción del Jacquard» es reproduïx la pàgina 44 d'este llibre de fàbrica sense cap altra informació complementària[1].

1081. Lligall 3.5.1/22.

(1) Artiñano, Pedro Mg. de (1917): *Catálogo de la exposición Tejidos españoles anteriores a la introducción de Jaquard*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, p. 19.



138

ochenta hilos. pag. 94.
Melania, ò Luſtrina, en ochenta y quatro portadas de tela, y veinte y una de pelillo, de à ochenta hilos cada una. pag. 96.
Eſtofa de dos hazes en flores de Raſo lizo, con bordon de Luſtrina, y punto de torzal, con ochenta y quatro portadas de tela, y veinte y una de pelo de à ochenta hilos cada una. pag. 100.
Gorgorán tornaſolado, cubierto, y eſpolinado, en cuenta de ochenta y quatro portadas de tela, de à ochenta hilos. pag. 103.
Gorgorán cubierto con pelillo, campo ormesì, ò Groditur, en cuenta de 84. portadas de tela, y 14. de pelillo, todas de à ochenta hilos; en cuya diſpoſicion ſe texen las Tapizerias que van en dicho punto, ſolo con las diferencias que dirà la explicacion. pag. 106.
Luſtrina, con quarenta y dos portadas de tela, y ochenta y quatro de pelo, todas de à 80. hilos. pag. 110.
Media Perciana, en ochenta y quatro portadas de tela, y veinte y una de pelillo, de à ochenta hilos cada una, ſegun ſe demueſtra en la figura, y explicacion de las paginas 114. y 115.
Tafetan de mueſtra matizado, con quarenta y ocho portadas de tela, y noventa y ſeis de pelo, todas de à ochenta hilos. pag. 118.
Figura del cuerpo de un telar, en un camino, ò punta de diamante. fol. 121.
Figura del cuerpo de un telar, en dos caminos, ò puntas de diamante. fol. 122.
Figura del cuerpo de un telar, en dos alas. fol. 123.
Figura del cuerpo de un telar, en tres alas. fol. 124.
Figura del cuerpo de un telar, en quatro alas. fol. 125.
Figura del cuerpo de un telar, en cinco alas. fol. 126.
Figura del cuerpo de un telar, en quatro caminos, ò puntas de diamante. fol. 127.

Fi-

139

Figura del cuerpo de un telar, en ocho alas. fol. 128.
Explicacion del peſo que correſponde, al pie de cada genero, de los que contiene eſte libro. pag. 129.

LAUS DEO.

















Glossari

Introducció

«hoc la color, més no sap de la llista»
Ausiàs March, Poema XXIII*

L'obligada inclusió d'un glossari de termes tècnics o de significació molt específica que deu acompanyar l'edició d'estudis molt concrets era, inicialment en el nostre cas, una tasca un tant complicada, o almenys a mi m'ho va semblar. Les aportacions que ens precedixen són pràcticament inexistents, i la terminologia normalitzada del CIETA (Centre International d'Étude des Textiles Anciens), utilitzada pels museus, els especialistes i els historiadors del tèxtil arreu del món, no s'ha treballat gens en l'àmbit valencià, i poc en la resta del nostre domini lingüístic. No tenim cap vocabulari pactat, estàndard i normalitzat, i en este camp els valencians tenim l'obligació cívica de ser promotors i capdavanters, encara que només siga per a recuperar la memòria i dignificar la llarga, complexa i significativa història d'este aspecte de la sederia autòctona, i per a contextualitzar-la dins del conjunt de la sederia europea. En l'àmbit de l'Estat espanyol, els estudis dels teixits antics no es troben tampoc en millor situació, tot i que en els últims anys ja s'han fet algunes aportacions destacables.

D'una banda, la sederia valenciana, actualment reduïda a una presència quasi testimonial, es veu abocada a un irreversible procés d'aculturació per la pèrdua dels seus punts de referència i de l'extinció del poder normatiu exercit pel Col·legi de l'Art Major de la Seda des de la seua fundació, amb la conseqüent endogàmia, a causa de l'aïllament, de les poques fàbriques que subsistixen. D'altra banda, cal assenyalar que els canvis tecnològics uniformitzen i creen una dependència de les restes de l'actual industria vellutera valenciana als nous i constants invents del tissatge, iniciada ja a mitjan segle XIX i que se succeïxen a una velocitat de vertigen.

A tot este panorama cal afegir la dificultat que ens suposa la recuperació del ric i ampli vocabulari seder valencià per l'entrecreuament de llengües i l'ús, diguem-ne subterrani, de la parla pròpia[1]. Els documents escrits a partir del Decret de Nova Planta –i alguns anteriors també– estan redactats exclusivament en castellà, tot i que la llengua parlada habitualment en les fàbriques, i ben viva, era el valencià: «la brasa colgada, que per baix la cendra crema». El castellà, més enllà de l'obligada oficialitat, no era ni tan sols la segona llengua sedera; per davant caldria posar el francés, i en els segles XV i XVI, l'italià. I no es cap exageració. El Col·legi de l'Art Major de la Seda de València, en el segle XIX, a més de les classes de dibuix aplicat a raqueta, tecnologia tèxtil, o administració i comptabilitat, impartia classes de francés. També és una prova de la puixança del valencià quan (1840-1850) s'introduïxen en les nostres fàbriques sederes les màquines Jacquard –tecnologia punta en el seu moment– i els velluters valencians recrearan una terminologia tèxtil, de caràcter oral recorrent a imatges i objectes de la vida quotidiana: *gàbia, sorra, maquineta, rastre* i *rastret, mamelleta,* etc., de la mateixa manera que s'havia fet en segles anteriors amb altres paraules: *ramalet, buc, campana, raqueta* o *pèl*. Almela i Vives ja va assenyalar en 1963 que «la formación de un vocabulario técnico de la industria sedera valenciana repararía resultados interesantes»[2].

Este glossari, com la resta de l'exposició, a més de servir de modest cicerone, té vocació d'inventari. Hem intentat recuperar termes específics i particulars de la sederia valenciana que, en molts

(*) Per facilitar la comprensió del vers d'Ausiàs March, transcric la «traducció» a la llengua actual que va fer Joan Fuster dels versos que el precedixen. «L'ull de l'home neci no és tan ofuscat / que no jutge per gentil el vostre cos; / no el coneix tal com l'home subtil: / el color, sí, però no res sap de la textura». March, Ausiàs (1978): *Antologia poètica. A cura de Joan Fuster.* València: Tres i quatre, pp. 52-53.

(1) La sericicultura valenciana sí que ha sigut objecte d'un treball de recuperació de termes propis. Bataller Català, A., Narbon Clavero, C. (2005): *Les paraules de la seda. Llengua i cultura sericícola valenciana.* Gandia: Ceic Alfons el Vell. També altres àmbits geogràfics valencians, amb presència d'activitats tèxtils, han sigut objecte d'estudis terminològics. Tormo Colomina, J. (1995): *El llenguatge tèxtil alcoià. La influència de la indústria tèxtil en la parla, la toponímia i la cançó popular alcoiana.* Alcoi: Diputació d'Alacant. Sanchis Carbonell, J., i Satorre Calabuig, V. (1995): *Vocabulari tèxtil de la Vall d'Albaida.* Ontinyent: Ajuntament d'Ontinyent.

(2) Almela Y Vives, Francisco (1963): *El barrio sedero de Valencia*. València: [s. n.], p. 31.

casos, tenen també la seua equivalència en el vocabulari i els conceptes tècnics del CIETA. Però això només és un intent, una mínima part, una lleugera espigolada. Com a màxim, aspirem a obrir un camí que hem de recórrer en el mínim temps possible, perquè els testimonis humans que ens pot reportar l'antiga saviesa de la sederia valenciana tenen ja una edat respectable.

«Tafetán verde listado con pecas, medio fondo azul y blanco, tafetán de muestra verde celedón, grodetur morado fino, cetín fuerte color de sombra de pozo, raso matizado campo azul, saya doble blanco nieve, raso liso tripa de sapo, doblete ojo de rey, estampado plata á aguas, cartolina inglesa panzacola fino», etc., són alguns dels teixits que trobem relacionats en documents mercantils del Col·legi de l'Art Major de la Seda de València, datats entre finals del segle XVIII i el començament del XIX. Paraules poètiques i evocadores que encisarien els consumidors de l'època, seduïts per les últimes novetats de la moda, però que a nosaltres ens costa d'imaginar el seu aspecte. Podem fer-nos una idea del punt de lligament del teixit de fons, però és impossible captar les línies dels dissenys, la subtilitat de les textures o els matisos del colorit. De moment, no podem definir-los ni analitzar-los tècnicament, ni tampoc podem relacionar amb rigor les mostres de teixits conservades amb els noms que apareixen en els documents.

Este glossari no ha entrat en el joc dels termes poètics –o comercials i mediàtics– dels teixits més ostentosos de l'època daurada de la sederia valenciana, que, per altra part, són un *divertimento* suggestiu i atraient. Hem intentat definir, comprendre i explicar els teixits amb un plantejament que siga mínimament rigorós i acadèmic, des de l'analítica tècnica dels lligaments i les matèries primeres fins a la contextualització històrica i estètica del disseny.

Per a elaborar este glossari s'ha partit dels termes que hem utilitzat a l'hora de redactar el catàleg dels teixits i de les peces exposades en esta mostra. Posteriorment, s'ha contrastat esta terminologia amb un ampli ventall de textos (llibres, revistes i catàlegs) publicats principalment en francés, anglés i italià, i que seguixen les normes del CIETA. També s'hi han inclòs alguns termes valencians referits al tissatge en general, o als telers en particular, per a significar la importància de la terminologia de la sederia local. Podíem haver ampliat este apartat del glossari molt més, ja que les seues possibilitats són múltiples, però hi hem desistit perquè ultrapassava els objectius de l'exposició i del text que l'acompanya. Cal dir que, en este aspecte, el glossari es ressent de l'arbitrarietat de la tria.

Poder assimilar molts dels matisos de la complexitat tècnica del teixits i arribar a confeccionar el present glossari ha sigut un llarg camí que s'ha pogut fer amb l'ajuda, els consells i els suggeriments de molts especialistes del fet tèxtil seder[3], i som conscients que encara queda molt per fer. Les fonts d'informació i de coneixement provenen, bàsicament, de dos àmbits molt diferenciats. D'una banda, el món acadèmic i museístic, i d'una altra, els mestres velluters i els operaris més veterans de les fabriques tradicionals de la sederia valenciana. Considere que és important assenyalar el meu treball professional, una part del qual s'ha fet «a peu de teler»; revisant i analitzant les mostres dels teixits, els dissenys, els efectes, els lligaments i els colorits. Este glossari també és deutor de la síntesi o experiència personal que m'ha permés estudiar la sederia valenciana des del lloc privilegiat d'una torre de guaita, i amb diverses mirades (no exemptes d'apassionament, que tot cal dir-ho).

(3) A començament dels anys huitanta del segle passat vaig iniciar, com qui no volia la cosa i amb ànim diletant, els estudis de telers, teixits i indumentària popular en el *Museo de Artes y Tradiciones Populares* (Universitat Autònoma de Madrid) en els cursos impartits, entre altres, per Guadalupe González-Hontoria i María Pía Timón Tiembla. Instal·lat de nou a València vingueren les aportacions de María Luisa Llorens, editora tèxtil i bibliotecària del Col·legi de l'Art Major de la Seda; Ana Schobel, en aquells anys restauradora del *Museo Nacional de Antropologia* (Madrid); Mercé Fernández, historiadora i restauradora tèxtil de l'IVCR+i (València); Victoria Conesa, historiadora i restauradora tèxtil; Victoria Bernabeu, especialista en tècnica de teixits Jacquard; Sílvia Saladrigas, documentalista del *Centre de Documentació i Museu Tèxtil* (Terrassa); María José Cordón, restauradora tèxtil de l'IVCR+i (València); José María Doménech, contramestre encarregat; Vicente Enguídanos, l'últim velluter; Paco Palomares, l'últim majordom de la sederia valenciana; Francisco Martínez Altés, contramestre. A totes estes persones, el meu respecte i reconeixement.

ACABAT
Tractament aplicat a un teixit després del tissatge. Hi ha diversos tipus: moaré, estampació, gofrat, perforacions, engomat (que aporta un efecte d'envernissat), etc. En general, els acabats solen tindre una finalitat decorativa. Però a la seda –tret del moaré i l'envernissat– no se sol aplicar cap acabat. L'estampació de la seda ha sigut, històricament, un acabat poc significatiu fins ben entrat el segle XIX.

ACANALAT
Teixit que presenta canals o estries paral·lels en el sentit de la trama. Estes estries que, segons el tipus de lligament, poden ser poc o molt pronunciades es conformen per mitjà de bastes d'ordit. Hi ha una gran varietat de teixits acanalats: *grodetur*, *gros de Nàpols*, otomà, *canutó, falla, cannetillé,* etc.

AIGÜES
Vegeu la definició de **moaré.**

ALA
Terme que s'usa en la sederia valenciana. Cadascuna de les repeticions del disseny en l'ample del teixit. Vegeu la definició de **punt i seguit**

ALA I PUNTA
Terme que s'usa en la sederia valenciana. Vegeu la definició de **punt i retorn.**

ALDUCAR
Varietat de seda de qualitat inferior que s'obtenia dels capells defectuosos o dobles.

ÀNIMA
Fil de seda, lli, metall, cànem o cotó, envoltat en espiral per un altre fil o làmina, generalment metàl·lica, o per una altra fibra tèxtil. Segons que s'envolte l'ànima de manera més o menys oberta o compacta i segons el color del fil de l'ànima s'obtindran efectes diferents, com ara les tonalitats, el daurat o l'argentat. Exemple: una espiral oberta deixa veure el color de l'ànima i permet crear un fil amb dos tonalitats. Exemple: una ànima de color negre i una làmina en daurat o argentat creen un efecte d'un fil metàl·lic envellit.

ARCADA
Vegeu la definició de **ramalet.**

Acabat

Acanalat

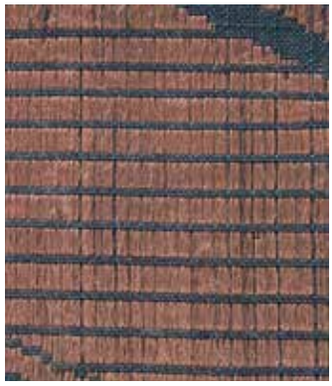
AVIADURA
Conjunt de l'aparell dels lliços d'un teler. Tant en el teler de muntura única com en el **teler de muntura mixta** l'aviadura du a terme la preparació i selecció dels fils de l'ordit per al tramatge del teixit de fons. Vocable en ús en la sederia valenciana.

BARRAT
Es diu d'un teixit en què s'entreveuen franges horitzontals colorejades en el sentit de les trames. Este efecte, generalment no desitjat, es produïx quan es canvia el color d'una o més trames llançades alternativament.

BASTA
Segment d'un fil o grup de fils de l'ordit o de la trama comprés entre dos punts de lligament. Les trames decoratives se solen nugar amb bastes més o menys llargues per a fer un efecte de relleu i per a crear una massa compacta i uniforme de color. L'efecte lluent del setí en l'endret del teixit s'obté per mitjà de bastes d'ordit. Pel fet de no tindre punts de lligament intermedis, les bastes més llargues es diu que *suren*. En el revers del teixit, els fils d'ordit o de trama també poden formar bastes.

BATÀVIA
Teixit amb una variant del lligament en sarja que, probablement, no era de massa qualitat. S'utilitzaven fibres de seda –crua i filadís– cotó i llana. No apareix en les ordenances tradicionals.

Camí



Cannelé simpleté

Cannetillé

BROCAT

Terme que no té cap significació tècnica específica, encara que ja apareix l'any 1480 en les ordenances gremials dels velluters valencians. S'aplica genèricament a un teixit mostrejat amb trames metàl·liques o de seda.

BROCATELL

Teixit i lligament complex. Es considera una variant del lampàs. Es caracteritza per tindre una superfície en relleu amb lligament ras que destaca sobre un fons produït per la trama o les trames decoratives. L'efecte de relleu es crea amb la utilització d'una trama de lligament –no visible a l'endret– generalment de cànem o lli, i amb la combinació de tensions entre els diferents ordits i trames. El brocatell sol ser bicolor, però també s'han utilitzat dos o més trames decoratives, llançades i/o espolinades, que poden ser metàl·liques.

Per la seua rigidesa ha sigut un teixit poc utilitzat en la vestimenta civil, però s'ha usat ocasionalment en la confecció de cotilles de la indumentària popular valenciana. En els segles XVI i XVII es va generalitzar prou en la confecció d'ornaments i en tapisseria.

BROXAT

Terme sense cap significació tècnica concreta. Teixit, generalment de seda, entreteixida amb fils de plata o d'or o una combinació dels dos. També s'ha utilitzat com a sinònim d'espolinat.

CAMÍ

Vegeu la definició d'**ala.**

CAMPANA

Aparell de **ramalets** que en els telers de mostres –tant en els de llaços com en el Jacquard– tenen la funció de realitzar els motius del disseny en el teixit. Vocable propi de la sederia valenciana.

CÀNEM

Fibra tèxtil d'origen vegetal. El seu ús estava prohibit per les ordenances gremials com a trama del brocatell: «y la lanzadera que debe llevar de hilo, no puede ser de cáñamo, sino de lino bien blanqueado ántes de teñirse» *(Real Pragmática que declara el modo y forma... 1684)*.

CANNELÉ

Vegeu definició d'**acanalat.**

CANNELÉ SIMPLETÉ

Lligament amb efectes decoratius format per les bastes d'un ordit de pèl superposades sobre el teixit principal que queda ocult. Alguns historiadors de lligaments antics del nostre àmbit lingüístic han proposat la utilització del vocable **contramostrat**.

CANNETILLÉ

Lligament derivat del ***cannelé simpleté*** format per les bastes d'un ordit suplementari, amb forma de quadrats o rectangles

Brocatell

superposats que sobreïxen del teixit de fons, generalment en *grodetur*.

CHEF DE PIÈCE

Cap de peça. Vegeu la definició de **tirella.**

CHINÉ À LA BRANCHE

Teixit decorat amb la tintura dels fils d'ordit abans del tissatge. La tintura es feia per grups de fils (en francés *branche*, branca) pel procediment de reserva. La dificultat d'este teixit rau molt més en el procés del tint que en el tissatge. A Lió els teixidors de *chiné* pertanyien al Gremi de Tintorers.

Una vegada posat l'ordit en el teler, es teixia amb una única trama, generalment monocroma, en teler de llisos. El lligament més utilitzat era el *grodetur* o alguna de les seues variants, però també s'ha teixit *chiné* amb altres lligaments, com ara el setí i el vellut. Els motius decoratius, una vegada finalitzat el tissatge, feien un efecte poc definit, difuminat o migrat.

Es va utilitzar preferentment en la segona mitat del segle XVIII. A començament del segle XIX es va extingir la seua fabricació per l'alt cost que comportava. Va ser una especialitat de la sederia lionesa. A València no hi ha constància documental de la seua fabricació, encara que és probable que s'utilitzara sense massa especialització.

COLGADURA

Durant els segles XVIII i XIX, conjunt d'elements tèxtils (tapissos, brodats, passamaneries, teixits, etc.) utilitzats en la decoració i l'ornamentació. En exteriors, s'usa generalment en la decoració puntual de celebracions o festes de vies públiques o edificacions. En interiors, pot tindre un caràcter efímer o temporal o formar part de la decoració fixa d'una cambra. En moltes ocasions, el programa decoratiu formava un conjunt, i els motius del disseny s'adaptaven generalment «a la disposició», als diferents elements: cortines, parets, mobles, sanefes, etc.

COMPTE

Quantitat o nombre dels fils de l'ordit. Es pot referir tant a la totalitat de l'ordit com a les **portades** (en el tissatge antic) o, més modernament, a la quantitat de fils per centímetre. Es diu d'un teixit que té un *compte ric* o un *compte pobre* segons la major o menor **densitat** dels fils de l'ordit.

A València, en les ordenances del 1480 el gremi de velluters s'establia que «qualsevol que texirà o farà texir en menys compte, sia o sien encorreguts en penes».

Chiné à la brance

Cordellina

CONTRAMESTRE

En les fàbriques de la sederia valenciana, operari que s'ocupa del manteniment mecànic dels telers i d'adaptar-los al disseny de cada tipus de teixit.

El contramestre encarregat és el responsable de dirigir i coordinar el treball de tots els contramestres d'una fàbrica.

CORDELLINA

Fils en sentit de l'ordit que conformen la zona exterior de la vora viva. La seua funció és afermar la volta de les trames al canviar de sentit la llançadora. Encara que a vegades s'han utilitzat cordellines de cotó o lli, estes fibres estaven prohibides per les ordenances gremials.

En ocasions la vora viva només està formada per la cordellina, però no és el cas dels teixits més rics i complexos produïts per la sederia valenciana, ja que les ordenances gremials reglamentaven el nombre de llistes, o **divises**, i el colorit de les vores vives.

CORP

Terme tècnic referit generalment al vellut mostrejat. És sinònim d'ordit suplementari. La utilització de dos o més *corps* és una tècnica utilitzada per a obtindre efectes de policromia en els velluts.

DENSITAT DE TRAMA

Quantitat de passades per centímetre. Pot referir-se tant a la passada de fons com a la de les trames decoratives, la densitat de les quals no té per què coincidir. Entre unes i altres sí que

es dóna una proporció regular que s'expressa gràficament, per exemple, la proporció 3:2 indica que per cada tres passades de la trama de fons el teixit conté dos passades de decoració.
En la densitat de trama no és aplicable el concepte de **compte**, que sols es reserva per a la densitat d'ordit.

DENSITAT D'ORDIT

Quantitat de fils per centímetre. Si el teixit té més d'un ordit, la densitat es referencia en cadascun dels ordits. Les densitats dels diferents ordits no solen coincidir. S'expressa amb una proporció numèrica, per exemple, la proporció 4:3 assenyala que per cada quatre fils de l'ordit de fons el teixit té tres fils de l'ordit de lligament. Vegeu la definició de **compte.**

DISPOSICIÓ. «TEIXIT A LA DISPOSICIÓ»

Disseny no repetitiu. En el cas particular de la indumentària, el dibuix del teixit s'adapta a les necessitats decoratives de la peça o del patronatge, per exemple, la caiguda d'una basquinya, els davanters d'un jupetí, el perímetre d'un mocador, etc. També s'han utilitzat teixits a la disposició per als ornaments litúrgics i per als conjunts tèxtils de la decoració d'interiors.

DIVISA

Sinònim del conjunt de llista o llistes que té un teixit en les vores vives segons marquen les ordenances, per exemple, «La divisa es de solo un vion» (Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda, lligall 3.3.2/ 34).
Per als comerciants i els consumidors, la qualitat i la riquesa d'un teixit es determinava per la quantitat de llistes o vions que ostentava la vora viva. Com més divises hi havia, el teixit era de millor qualitat.

DOMÀS

Teixit mostrejat amb un únic lligament: el setí o ras. El disseny es produïx per la inversió del lligament en l'anvers i en el revers del teixit, alternant les zones lluentes amb les mats. Encara que tècnicament és un teixit sense revers, convencionalment es considera l'endret el camp del disseny, la superfície més lluenta, la que es forma a partir de les bastes d'ordit. Si el color de la trama és diferent al color de l'ordit, rep el nom de domàs bicolor.
En la sederia valenciana, tècnicament la part mat del lligament es diferencia de manera molt clara de la part lluenta. Esta rep el nom de *setí pesat*, ja que en l'operació de tissatge els lliços alcen una proporció gran de fils d'ordit. Es parla de *setí lleuger* en referència a la part mat del disseny, ja que els lliços alcen, proporcionalment, prou menys fils d'ordit. El setí pesat exigix més esforç físic al teixidors.
A partir del segle XVIII, per al tissatge del domàs s'introduïxen altres lligaments com el domàs *grodetur*.

DOMÀS CLÀSSIC

Domàs teixit amb un únic lligament: el setí.

EFECTE

Aspecte particular d'un teixit que es diferencia d'altres motius de la decoració o del teixit de base pels canvis de lligaments, trames o tipus de fil. Motiu o part d'un disseny.

ENTORXAT

Cordó o fil compost per una ànima de metall, seda o qualsevol altra fibra, a l'entorn del qual s'enrotlla en espiral un fil o làmina d'or o de plata. Els entorxats, segons el color dels fils utilitzats i l'obertura de l'espiral, poden tindre efectes molt variats.

ESPOLÍ

Llançadora de mides reduïdes que servix per a teixir les trames espolinades. Tècnicament, el terme *espolí* no definix cap teixit específic ni és aplicable a cap tipus de teixit diferenciat.

ESPOLINAT

Teixit en què s'apliquen trames espolinades, discontínues i parcials, que no solen formar part del teixit de fons, i sols actuen en els efectes decoratius. La pràctica totalitat dels teixits simples i complexos poden ser espolinats, com ara el **tafetà** espolinat, el **setí** espolinat, el ***grodetur***, el **domàs,** el **vellut**, etc.

ESTIRADOR

Operari que, en el teler de llaços, manipulava el ram (grup de fils nugats als **ramalets**) per a formar la decoració d'un teixit. El seu treball es coordinava amb l'acció del teixidor per a evitar errors en el disseny i agilitzar el tissatge, que sempre era molt lent. L'estirador es guiava per la raqueta per a fer el seu treball. No sembla que els estiradors formaren part del Gremi de Velluters. A vegades esta faena la feien els xiquets.

ESTREGAT

En el teler, estesa dels fils de l'ordit compresa entre el plegador de darrere i la campana –en els telers de muntura mixta–, o entre el plegador de darrere i els lliços –en el teler de muntura

Corp

Domàs clàssic

Espolinat

Filadís

simple. Com més llarg és l'estregat més augmenta la capacitat d'elasticitat de la fibra i s'evita un possible trencament de fils durant l'operació de tissatge. La llargària de l'estregat depenia del tipus de teler i del teixit que s'havia de manufacturar: en els de domàs calia un estregat prou llarg. Terme encara en ús en la sederia valenciana.

FÀBRICA

Cadascuna de les quatre especialitats tècniques que podien tindre els mestres velluters valencians a partir de finals del 1719: *llano*, mostrejat, vellut i *fondo* («por cuanto son quatro las fabricas principales de tejidos de seda pertenecientes privativamente a este Arte y Colegio», Ordenances del Col·legi de l'Art Major de la Seda del 1736).

En un teixit sinònim de lligament o artifici: «Dicha pieza se compone de dos fabricas unidas en una» (Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda, lligall. 3.3.2. Exp. 67).

També solia usar-se per a designar tot el conjunt seder d'un àmbit geogràfic. Fàbrica valenciana, fàbrica lionesa, etc.

FAÇONNÉ

Vegeu la definició de **mostrejat**.

FAIXA

Secció o part d'un ordit, generalment, amb un color diferent a la resta.

FILADÍS

Fil de seda, i el teixit resultant, que s'obté a partir de capells defectuosos i restes de seda de poca qualitat. A diferència de la «seda fina» és filava després d'un procés de neteja i maceració, com es feia amb el cànem i el cotó. El teixit filadís està sempre lligat amb punt de tafetà.

La utilització del filadís en el gremi de velluters estava prohibit per les ordenances gremials. Era prou utilitzat entre les classes populars per a la confecció tant en la roba d'ús personal com en la roba de la llar.

FINO DE LA TELA

Ample d'un teixit sense comptar les vores vives. «Que sin mas enumeracion en los anchos se comprende el fino de las telas y no las orillas», Juan Bautista Felipot, 24 de juliol del 1784. Rodríguez García, Santiago (1959): *El arte de las sedas valencianas en el siglo XVIII*. València: Institució Alfons el Magnànim, p. 406. «la marca ó ancho de los texidos de Seda [...] de fino á fino». Carta-orden de la Real Junta General de Comercio, Madrid, 16 de març del 1780. Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda de València, lligall 3.1.2/74.

FORMA
TEIXIT «A LA FORMA»

Vegeu definició de teixit «a la disposició». Son termes sinònims.

Forma

Grodetur

Liseré

Llavorat

GRODETUR

Variant del lligament tafetà caracteritzat per la inserció de dos trames independents en una única calada. Fa l'efecte d'un teixit **acanalat** per trama poc pronunciat. En els teixits mostrejats, les dos trames d'este lligament poden actuar independentment: una, amb funció de lligament, i l'altra, amb efecte ***liseré***.
Els mocadors adomassats, mostrejats i/o policromats, molt utilitzats en la segona mitat del segle XIX, són coneguts popularment com a mocadors de gro, encara que este lligament no sempre participava en el teixit.

LÀMINA

Banda estreta de metall, en color daurat o argentat, que s'obté per laminació. En els teixits es pot emprar envoltant una ànima i rep el nom de fil **entorxat**, o pot usar-se directament i es coneix amb el nom de **làmina.**

LAMPÀS

Teixit i lligament complex amb múltiples variants. Es caracteritza per la utilització de dos ordits i dos trames com a mínim. Un ordit actua com a teixit de fons, i amb la trama de lligament és visible per l'endret, i l'altre, generalment en l'envers, és el que lliga les trames decoratives.
En el segle XVIII els teixits amb un mínim de complexitat tècnica i riquesa decorativa solien tindre dos ordits. En l'actual tissatge electrònic el lligament lampàs es rarament utilitzat.

LISERÉ

Trama de fons o de lligament que abandona parcialment la seua funció per a formar part de la decoració del teixit.

LLANÇADORA

Peça de fusta amb forma de barca que durant el procés de tissatge encreua la trama amb els fils de l'ordit. Porta dins una bitlla intercanviable amb el fil de la trama. L'any 1733 s'inventa la primera llançadora mecànica.
En la sederia valenciana, cap a la dècada dels setanta del segle XX, s'introduïren els primers telers de pinces que, paulatinament, substituïren els telers de llançadora.

LLAVORAT

Vegeu la definició de **mostrejat**.

LLI

Fibra vegetal. En la sederia hispànica només es permetia el seu ús en el brocatell, com a trama de lligament.

LLIGAMENT

Sistema de tissatge repetitiu amb el qual els fils verticals de l'ordit s'encreuen amb els horitzontals de les trames, passant per dalt o per baix segons la seqüència del model elegit.
Tres són el lligaments bàsics: **tafetà, sarja** i **setí** o **ras**. D'estos deriven, amb moltes variants, tots els altres.
Quan en el teler es disposen dos o més ordits, els lligaments s'anomenen *complexos*. També, amb moltes variants, en són tres: **lampàs, brocatell** i **vellut.**

LLOM

Part d'una peça de teixit per on es doblega, pel sentit de l'ordit, amb el dret cap a dins, per aplicar-li l'acabat de **moaré.** També s'aplica a la part de qualsevol altre teixit, generalment prou

ample, que es doblega per la mitat a la llarga per a facilitar-ne la manipulació i el transport. En els tallers de modisteria i sastreria també s'usa este terme amb el mateix sentit per a tallar en doble una peça d'indumentària.

MAJORDOM

En la sederia valenciana, cap de fàbrica. S'ocupa de dirigir, organitzar i planificar tot el procés productiu d'una fàbrica.

TEIXIR (O TREBALLAR) A MANS

Treball que executava un mestre velluter que teixia per compte d'un altre mestre, d'un fabricant o d'un comerciant. També es podien facilitar al teixidor els dissenys i els fils que calien. Terme documentat en el segle XV que encara s'usa en la sederia valenciana.

MÀQUINA JAQUARD

Mecanisme que, per mitjà d'un **rastre** de cartons perforats fa pujar o baixar les agulles dels **ramalets** en cada passada per a crear la decoració mostrejada d'un teixit. El funcionament de la màquina Jacquard es basa en el desenrotllament mecànic de la combinació binària del buit i el ple. No sols va substituir totalment el treball de l'estirador sinó que també va acurtar el temps del tissatge.
El primer prototip de la màquina Jacquard data del 1800, però no va ser plenament operativa fins a ben entrada la segona dècada del segle XIX. En la sederia valenciana el seu ús no es va generalitzar fins als anys 1840-1850.

MIGNONETTE

Zona estreta del teixit de fons, de pocs mil·límetres i sense motius decoratius, compresa entre la vora viva i el disseny mostrejat, que tenia, i té, la finalitat de facilitar als costurers i tapissers l'encarament, o casament, ajustat i exacte dels dissenys.

MOARÉ

Acabat que s'aplica a un teixit generalment de seda i amb un lligament en *grodetur*. L'acabat clàssic del moaré s'obtenia introduint el teixit doblegat pel llom en una premsa de dos cilindres, que, per mitjà d'una pressió forta, deformaven les estries del gro. A la llum, la deformació de l'acanalat produïx un efecte de reflexió canviant. Amb anterioritat al segle XVIII l'acabat moaré era conegut com a **aigües**.

MOSTREJAT

Dibuix teixit en una tela que s'obté per mitjà de l'encreuament del fils de l'ordit o els ordits i les trames. Tècnicament, el tissatge d'este teixit requerix un **teler de muntura mixta.** Els teixits brodats –d'aplicació– o estampats –acabats– no entrarien dins d'esta categoria.

NOBLESA

Terme emprat en la sederia valenciana per a significar un efecte de riquesa o complexitat en un teixit. En els teixits mostrejats, amb trames llançades o espolinades, efecte decoratiu suplementari que pot presentar el camp del teixit de fons. Es pot obtindre per mitjà dels diferents lligaments de l'ordit o dels ordits amb les trames de fons o les trames *liseré*. No té cap significació tècnica concreta.

ORDIT, ORDIM

Conjunt dels fils longitudinals d'un teixit, disposats en el teler entre els dos plegadors. Els teixits complexos podien tindre dos o més ordits que actuen amb funcions diferents: **ordit de fons**, **ordit de lligament**, **ordit decoratiu**, i en el vellut, **ordit o ordits de pèl i pelet.**
En els teixits de lligaments simples també es poden afegir un o més ordits suplementaris i parcials (que no arriben a cobrir tota la superfície del teixit) amb efectes decoratius. Estos ordits són coneguts com a ***poil traînant,*** o efecte de «perdut».

ORDIT DE FONS

En els teixits complexos, ordit principal destinat al tissatge del teixit principal o de base.

ORDIT DE LLIGAMENT

Ordit suplementari que té la funció de nugar les trames suplementàries o decoratives, generalment en el revers del teixit.
A vegades, i parcialment, també apareix a l'endret del teixit, a manera de bastes amb efectes decoratius.

ORDIT DE PÈL

Vegeu **pèl.**

ORGANZÍ

Fil de seda que s'obté directament del debanatge del capell del cuc de la seda. S'utilitza per a l'ordit i generalment està torçut. La grossària de l'organzí, en la segona mitat del segle XVIII, varia segons el tipus de teixit: de 4 a 5 capells per al vellut, de 5 a 6 per a teixits de *llano*, i de 7 a 8 per al teixits mostrejats.

Mignonette

Moaré

Point-rentré

PÈL

Terme que en la sederia valenciana sol usar-se com a sinònim de l'ordit de fons.

PELET

En els teixits de vellut, fils que sobreïxen sobre la superfície de l'ordit de lligament, destinats a fer l'efecte avellutat. Per extensió, també s'aplica a qualsevol ordit de lligament. Terme encara en ús en la sederia valenciana.

PELFA

Teixit semblant al vellut, però de qualitat inferior, amb un compte més pobre tant en l'ordit de lligament com en el de pèl. Alguna varietat de pelfa sembla que tenia el pèl més curt.

PEQUÍN

Teixit a llistes, en el sentit de l'ordit, que s'obté amb la utilització de lligaments diferents. Molt utilitzat en l'últim quart del segle XVIII dins del concepte decoratiu de llistes verticals de l'estètica neoclàssica.

PETIT FAÇONNÉ

Teixit amb motius decoratius senzills, generalment geomètrics, amb raports molt curts i que es teixien en un teler de lliços. Els efectes decoratius dels teixits *petit façonné* es poden obtindre per mitjà de trames *liseré* suplementàries (espolinades o llançades) i d'ordits suplementaris. Tècnicament és un teixit intermedi, més complex que un de llis i més senzill que un de mostrejat.

POIL TRAÎNANT

Ordit o ordits suplementaris, generalment parcials, destinats únicament a la decoració. Solen ser policromats (per a reforçar-ne l'efecte decoratiu) i nugats amb lligaments diferents del teixits de fons, generalment de bastes llargues. Este ordit aporta un efecte llistat al conjunt del disseny.

POINT-BERCLÉ

Vegeu la definició de ***point-rentré.***

POINT-RENTRÉ

Efecte de disseny en el qual només participen les trames decoratives del teixit. S'obté per l'alternança imbricada de les bastes de dos trames del mateix color, però amb diferent tonalitat. Esta combinació produïx una nova tonalitat dins de la mateixa gamma del color i aporta al disseny un efecte pictòric de tridimensionalitat o profunditat. La seua invenció s'atribuïx al dibuixant lionés Jean Revel (1684-1751). Es conserva una raqueta datada en 1732 i firmada pel dissenyador. A partir de la dècada dels anys trenta del segle XVIII s'ha usat molt està tècnica.
La utilització del *point-rentré* a València sembla que va ser prou coetània a la seua invenció, ja que està documentada durant el període naturalista (1732-1745). A Venècia, en canvi, es va introduir amb posterioritat a l'any 1765.

PORTADA

En les antigues ordenances gremials, grup o faixa composta per huitanta fils d'ordit. El nombre de portades determinava la qualitat o **compte** d'un teixit. Vocable encara en ús en la sederia valenciana.

POSADA EN CARTA
Vegeu **raqueta**.

PUNT I RETORN
Disseny d'un teixit ordenat simètricament a un costat i l'altre d'un eix central en el sentit vertical o de l'ordit. Per al tissatge del mostrejat d'un teixit, esta classe de disseny permet la utilització conjunta o emparellada de dos ramalets, units a un sol fil del ram en el teler de llaços, o a una sola agulla en la màquina Jacquard.
Col·loquialment, rep el nom de dibuix en espill.

PUNT I SEGUIT
Disseny d'un teixit en què el motiu o motius decoratius no tenen cap tipus de simetria. En estos dissenys cada fil del ram, en el cas del teler de llaços, o cada agulla, en el cas de la màquina Jacquard, actua individualment. Quan el disseny de punt i seguit és d'una sola via, cal duplicar el nombre de llaços o agulles, passant de quatre-centes o huit-centes.

QUADRILLÉ
Efecte decoratiu que s'obté per l'encreuament de fils d'ordit amb fils de trames, de diferent color, formant dissenys reticulars o en escacs. No té cap significació tècnica.
A finals del segle XVIII en la sederia valenciana s'utilitza el terme *quadrillado*. Exemple: «Rizo quadrillado ciruela el pelillo fino» (Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda de València, lligall 2.3.2/6, 1784); «Tafetán quadrillado rosa» (Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda de València, lligall 3.4.3, 28/4, 1782).

RAMALET
Fil o cordell generalment de cànem i actualment de fibres sintètiques que en les muntures, tant en un teler Jacquard com en un teler de llaços, enfilen els grups dels fils d'ordit que actuen en l'elaboració del disseny. Huit-cents són el total de ramalets que tenien normalment els telers de muntura doble que es corresponien amb els màxims punts de lligament que podia tindre la decoració d'un teixit. Estos huit-cents ramalets corresponien a una màquina de 400 o de 800 agulles segons fóra el disseny, amb una sola via, en punt i retorn o punt i seguit. També hi havia **telers de llaços** o **màquines Jacquard** amb 800, 1200 o 2000 ramalets, i molt rarament es muntaren telers amb un major nombre de ramalets.


Punt i retorn


Punt i seguit

RAPORT HORITZONTAL
Mida de la totalitat del disseny en el sentit de la trama.

RAPORT VERTICAL
Mida de la totalitat del disseny en el sentit de l'ordit.

RAQUETA
Nom que pren en la sederia valenciana la **posada en carta.** Representació gràfica figurada del disseny d'un teixit sobre paper o cartó quadriculat. Les línies verticals representen els fils d'ordit, i les línies horitzontals, les trames.

RAS
Vegeu la definició de **setí.**

RAS DE SICÍLIA
Este tipus de lampàs bicolor va ser molt utilitzat en el segon i el tercer quart del segle XVIII. En diferents museus i col·leccions privades es conserven fragments, gipons i guardapeus confeccionats amb ras de Sicília. A França també apareix esta nomenclatura. En les ordenances espanyoles de l'època (1737) també apareix el ras de Sicília: «la Princesa asombrada y espolinada, que muchos llaman Ras de Sicilia».

RAS LLEUGER
Vegeu la definició de **domàs.**

RAS PESAT
Vegeu la definició de **domàs.**

Quadrillé

Ras

Sarja

Seda laxa

RASTRE

En els telers Jaquard, conjunt dels cartons perforats, ordenats d'acord amb el dibuix d'una raqueta, que són necessaris per a teixir un disseny.

RASTRET

Totalitat dels cartons perforats, d'acord amb la seqüència del lligament, que són necessaris per al tissatge del fons dels teixits complexos. El rastret s'instal·la en la maquineta del teler Jaquard, que actua sobre l'aviadura pujant o baixant els lliços.

S. T. A.

Terme tècnic aplicat a la seda laxa. Acrònim de *seda sense torsió aparent*.

SARJA

Teixit i lligament simple que es caracteritza per les línies diagonals que apareixen en tot el camp del teixit. Línies que poden ser en sentit S o Z, segons que el punt de lligament es desplace cap a l'esquerra o cap a la dreta. En els teixits mostrejats, les trames de decoració es lliguen prou sovint amb este punt.

SEDA

Fil que s'obté a partir del cuc de la seda o *Bombyx-mori*. Es poden traure també fibres de seda d'altres erugues, però tenen una valoració comercial inferior.

SEDA CRUA

Vegeu **seda greja**. La seua utilització estava prohibida per les ordenances gremials: «de limpia y fina seda, prohibiendose totalmente la cruda».

SEDA DEBANADA

Fil de seda que s'obté del debanatge simultani de diversos capells de seda. Era l'únic tipus de seda, «seda pura e fina», que les ordenances gremials permetien utilitzar als mestres velluters valencians. L'ús de qualsevol altre tipus de seda estava durament castigat, «aital tela es dita falsa e deu ésser cremada [...] e no res menys encorregut en pena de cinquanta florins d'or per cascuna».

SEDA FILADA

Vegeu la definició de **filadís.**

SEDA GREJA

Fil primer que s'obté del debanatge dels capells de la seda. Conté una proporció alta de sericina que haurà de ser eliminada en tractaments posteriors.

SEDA LAXA

Fil de seda que aparentment no ha estat sotmés a cap procés de torciment. Estos fils solen tindre prou caps i s'utilitzen com a trames. Els fils de seda laxa cobrixen més el fons d'un teixit de base que els fils torçuts i creen uns efectes decoratius amb una superfície llisa i amb relleu.

Seda torçuda

Tafetà

Tirella

Trama llançada

SEDA TORÇUDA

Fil de seda al qual se li ha aplicat una torsió. Se sol utilitzar com a fil d'ordit per la seua elasticitat i resistència. Segons el sentit de la torsió, i per a facilitar-ne la comprensió visual, convencionalment es diu torsió en Z o torsió en S.

SEDA XAP

Vegeu la definició de **filadís.**

SERRETA

En la sederia valenciana**,** fil de seda amb forma de dents de serra, que, per la seua grossària, se sol utilitzar com a trama espolinada. La serreta està composta de dos fils: un de molt tensionat, envoltat d'un altre amb poca tensió.

SETÍ (o ras)

Lligament i teixit bàsic que, a l'endret, produïx un acabat llis i lluent amb les bastes de l'ordit. El punt de lligament és molt dissimulat i les trames són pràcticament imperceptibles a l'endret. Es parla d'un ras de 5, 7, 8, 9, etc., segons la seqüència o el curs del punt de lligament. És el lligament únic del domàs clàssic.

TAFETÀ

És el lligament més bàsic. El fil de la trama passa, alternativament, per baix i per dalt entre dos fils contigus de l'ordit. En la passada següent s'alternen els fils, i els que passaven per baix ho faran ara per dalt, i així successivament. Només té dos seqüències determinades pels fils parells i senars de l'ordit. Si els fils de la trama són de diferent color dels de l'ordit, es produïx un efecte **tornassolat.** Teixit de seda amb lligament tafetà.

TELA

En les ordenances gremials, sinònim d'ordit. Terme que encara és viu en la sederia valenciana.

TELER

Màquina destinada a manufacturar teixits per mitjà de l'encreuament dels fils de l'ordit amb els de la trama. La complexitat del teler està en relació directa amb la complexitat dels lligaments del teixit.

TELER DE LLAÇOS

Teler de muntura mixta, anterior a la màquina Jacquard, per mitjà del ram, els ramalets o grups de ramalets del qual eren accionats manualment per l'**estirador.**

TELER DE LLIÇOS

Teler amb muntura simple, o aviadura, destinat al tissatge de teixits sense mostra o amb motius decoratius molt simples. Estos últims teixits són tècnicament coneguts com a ***petit façonné*.**

TELER DE MUNTURA MIXTA

Teler utilitzat per al tissatge de teixits mostrejats. Una muntura està constituïda per l'**aviadura** per a fer el teixit de fons, i l'altra està constituïda pel conjunt de **ramalets** i el ram en el **teler de llaços**, o per la **màquina Jacquard** i els seus complements.

TIRELLA

Tira estreta que es fa al cap i al remat d'una peça de tela. La funció de la tirella era garantir la integritat i la mida d'una peça des del punt de fabricació fins a l'arribada al comerç, per a

Traspillar

Vellut

evitar qualsevol manipulació o frau. Les reials fàbriques tenien el privilegi de teixir en la tirella de les peces la raó comercial o el nom del mestre velluter «poniendo en el final de la pieza y texidos el nombre y marca que explique ser de su fabrica» (Privilegi de Felip de Borbó a Antonio de Arias, març del 1734).

TORNASSOLAT

Efecte canviant que es produïx per la reflexió de la llum en un teixit de tafetà quan els fils de la trama són de diferent color als fils de l'ordit.

TRAMA

Fil transversal que s'encreua perpendicularment amb els fils de l'ordit per a formar un teixit. En els teixits mostrejats, el fil de la trama, especialment en les trames decoratives, no sol tindre torsió, amb la qual cosa és més estobat i cobrix més la superfície del fons. També sol tindre més caps, o siga, més grossària que els fils de l'ordit. Les trames, fins a la introducció dels moderns telers de pinces, s'intercalaven entre els fils de l'ordit per mitjà de la **llançadora.** Segons actuen en el teixit, les trames es poden classificar en **trama de fons** o **de lligament, *liseré*, espolinada** i **llançada.**

La varietat de fibres, textures, materials i manufactures emprades en la filatura ha produït una àmplia diversitat de trames: trames convencionals, de fils metàl·lics (**làmina, entorxats** i **rissats**), **serreta, xenilla,** etc.

TRAMA DE FONS O DE LLIGAMENT

En els teixits de lligament complex la seua funció és nugar l'ordit de fons.

TRAMA ESPOLINADA

Trama generalment decorativa, suplementària, i sovint discontínua, que s'inserix entre els límits del motiu del dibuix. S'aplica amb una **llançadora** menuda o **espolí** i, com que no sol formar part del teixit de fons, es pot considerar una trama aplicada inserida en el moment del tissatge. A més d'alleugerir la textura i el pes del teixit, economitza materials i permet usar fils de diferents grossària i textura, com ara **entorxats**, **serretes**, **xenilles**, etc., fils de molt difícil utilització com a trames llançades.

TRAMA LLANÇADA

Trama suplementària, amb efectes decoratius, que s'estén entre les dos vores vives. Només apareix en l'endret quan configura i forma part del disseny, i en el revers sol estar nugada per l'ordit de lligament als teixits complexos.

És en el revers dels teixits on es por comprovar amb més evidència la utilització de les trames llançades.

TRASPILLAR (traspuar)

Efecte de les trames llançades que, si estan nugades en el revers, modifiquen el color del teixit de fons i produïxen un efecte generalment no desitjat.

VELLUT

Teixit de lligament complex, amb un ordit de fons i un, o més ordits, de **pelet**. Un dels ordits actua com a lligament, i l'altre produïx el pèl que fa l'efecte avellutat. Per a obtindre esta textura s'inserix en l'ordit suplementari un ferro amb secció U –per a obtindre el vellut tallat–, o amb secció circular –per a obtindre l'efecte anellat. El teixit de base del vellut pot ser de lligaments diversos: tafetà, tafetà doble, setí, sarja, etc.

VELLUT A DOS, TRES O QUATRE *CORPS*

En un teixit de vellut s'usa esta denominació tècnica convencional per a indicar la presència de dos, tres o quatre ordits suplementaris. Cal usar dos o més ordits de pèl per al tissatge de velluts policromats, i a vegades tenen efectes llistats quan es combinen **faixes** de diferents colors.

A València, durant el segle XVIII, estos velluts eren coneguts com a «terciopelos de dos, tres cuerpos».

VELLUT DOBLE

Lligament de fons d'un teixit de vellut, variant del tafetà, en què la seqüència de la trama encreua dos fils de l'ordit en compte d'un.

Vellut mostrejat

Vora viva

Xenilla

VELLUT *CISELÉ*

Vellut que combina l'efecte bucle o anellat, que sol ser mat, i l'efecte tallat, que és més lluent. Els fils anellats són més baixos que els tallats, i la llum s'hi reflectix de manera diferent. L'efecte anellat se sol utilitzar, de vegades, per a perfilar i ombrejar motius decoratius.

VELLUT MOSTREJAT

Vellut amb un disseny o programa decoratiu. Per al tissatge d'este vellut es requerix un **teler de muntura mixta**. En el vellut mostrejat cada fil de l'ordit o dels ordits de pelet evoluciona de manera individual i no es presenten en el teler amb un plegador.

VIA

Vegeu la definició de **camí.**

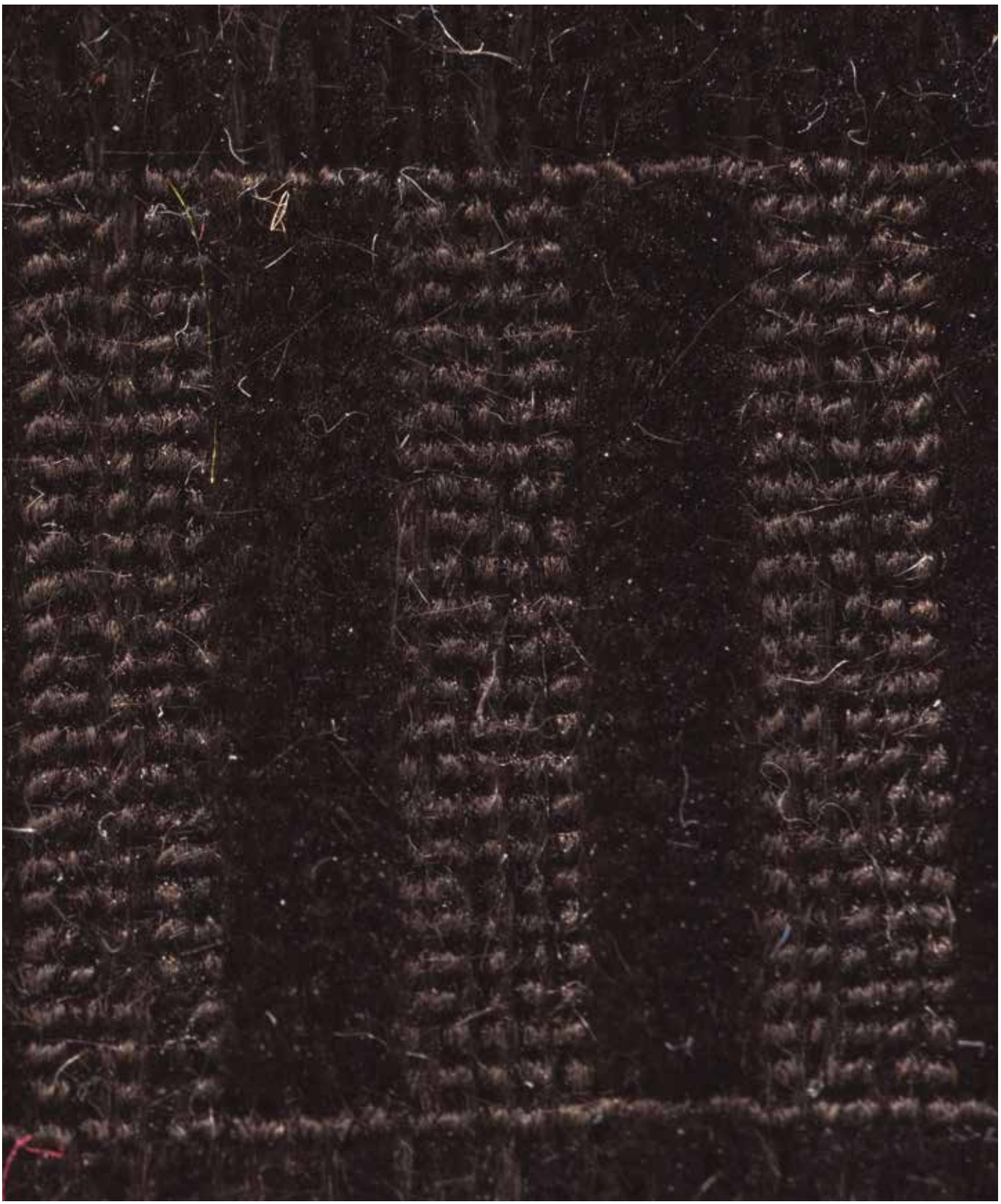
VORA VIVA

Franges paral·leles en els extrems de l'ordit que formen part del teixit, però no dels efectes decoratius, que generalment tenen lligaments i colors diferents als utilitzats en la resta del teixit. La funció de la vora viva es reforçar les bandes laterals del teixit i evitar que es desfile. Els fils que rematen la vora viva s'anomenen **cordellina.**

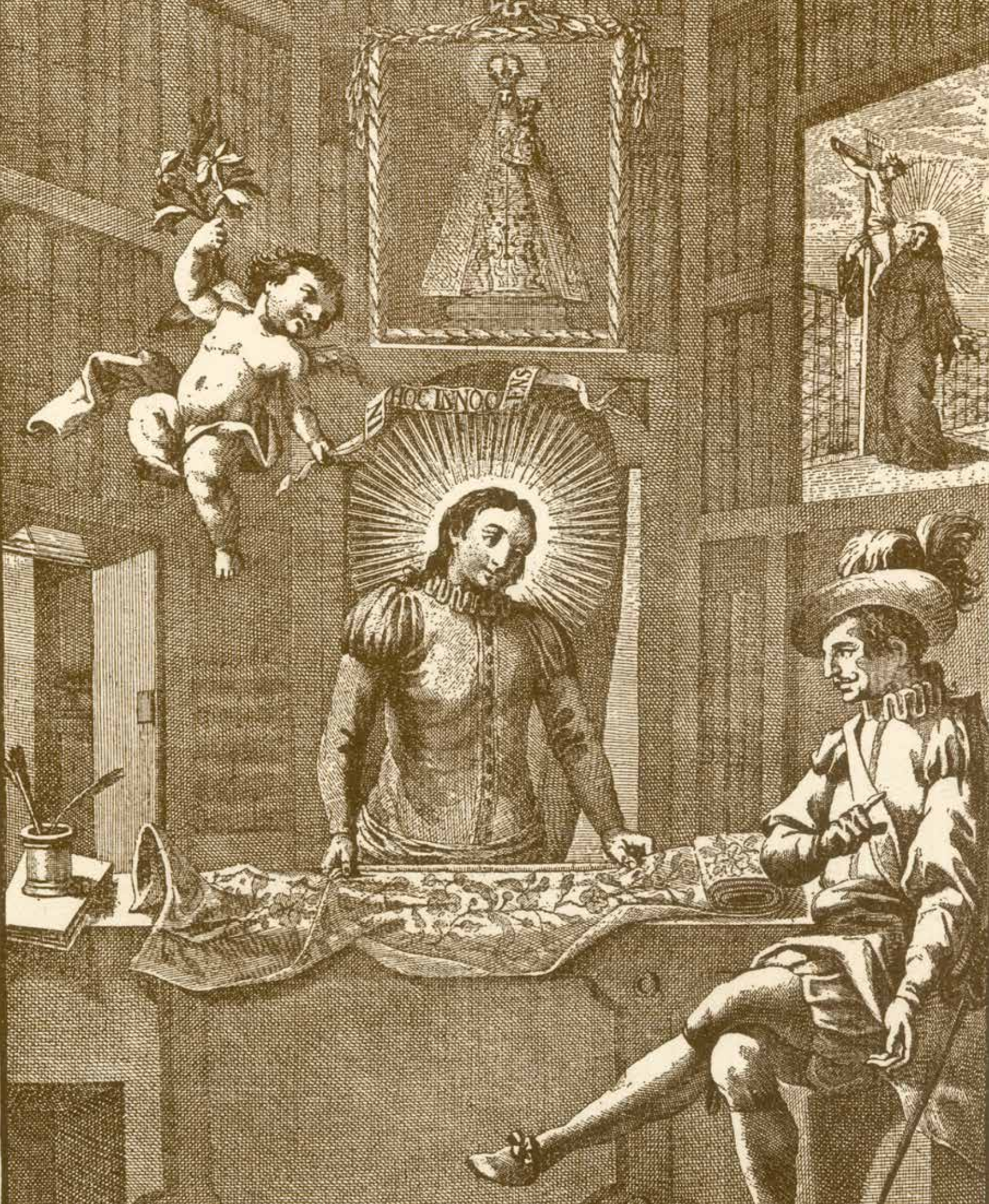
L'amplària de la vora viva varia entre uns pocs mil·límetres i els dos o tres centímetres. Les ordenances reials també establiren la utilització d'una o més llistes policromes dins de la vora viva per a indicar al comerciant i al consumidor final la qualitat del teixit.

XENILLA

Fil avellutat que s'obté de tallar en fines tires un teixit de tafetà de seda. Sembla que hi ha altres tipus de fil de xenilla no derivats del tafetà. S'utilitza habitualment com a trama espolinada per la grossària que presenta. Es va crear en l'època *bizarre*, però serà durant el període naturalista quan se li trauran les màximes possibilitats de matís a la seua textura. Deriva del vocable francés *chenille,* eruga.



Apèndix


HOC IS NOCENS

Mestres velluters i fabricants valencians

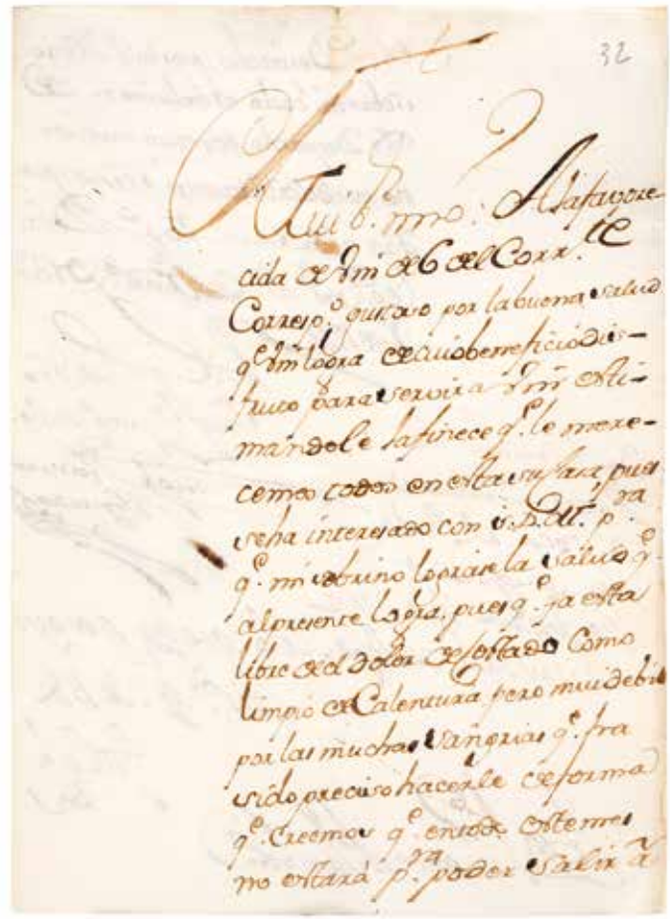
JOSEPH NAVARRO Y NOGUERA
(actiu entre 1726 i 1748)

Sabem, per via indirecta, que la seua fàbrica de València va tindre la consideració de reial fàbrica. En el document de Felip V, on es concedixen en 1734 els privilegis de reial fàbrica a Antonio de Arias[1], s'esmenta Joseph Navarro y Noguera com a «fabricante de sedas de Valencia», al qual també se li havien atorgat amb anterioritat els mateixos privilegis corresponents.

Joseph Navarro y Noguera va residir a Madrid, almenys durant vint-i-dos anys, entre l'octubre del 1726 i el novembre del 1748. Va exercir d'apoderat en la cort en representació del Col·legi de l'Art Major de la Seda de València, tasca que l'obligava a constants reunions i entrevistes segons la correspondència conservada, encara que prou incompleta, que remetia durant aquells anys als majorals del col·legi[2].

Segons es desprén de l'esmentat document de concessió a Antonio de Arias, Joseph Navarro va mantindre «dos executorias de pleitos litigados» amb els gremis de Madrid, «en que pretendieron embarazarle», en els quals intervingué el mateix rei fent costat a Joseph Navarro «atendiendo a la utilidad pública».

Entre els privilegis concedits a una reial fàbrica estava el fet de poder reportar en la tirella de les peces i teixits manufacturats «el nombre y marca que explique ser de su fabrica». En un dels tres fragments del mateix teixit corresponent al número 70 del catàleg porta en la tirella, que està incompleta, la llegenda «DE NAVARRO». Tot ens induïx a pensar que l'autoria d'este teixit correspon a la fàbrica de Joseph Navarro. A més del privilegi de marcar les peces, uns altres aspectes també ajuden a atribuir-ne l'autoria al fabricant valencià. L'estil del disseny pertany totalment al període naturalista (1732-1745), període totalment coincident amb la correspondència datada a Madrid (1726-1748). També les vores vives llistades informen d'un tissatge fet en els regnes de la Monarquia Hispànica. En



Carta de Joseph Navarro y Noguera. Madrid, 9 de novembre del 1748.

els fragments dels teixits es pot observar amb prou evidència la utilització –encara que poc desenrotllada– de la tècnica del *point berclé,* invenció lionesa posterior al 1732, que també és coincident amb l'època naturalista.

(1) Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda, València. Lligall 3.1.2. núm. 30.

(2) Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda, València. Lligall 3.7.1. Lligall 30.

ANTONIO DE ARIAS
(actiu entre 1734 i 1760)

Com molts altres destacats noms de la Fàbrica valenciana, Antonio de Arias no va nàixer a València. Era natural del «Reyno de Granada», però, des del 1734 almenys, ja era veí de la Ciutat. Exercia la professió de «fabricante del arte de texer galones de plata y oro» i era a més comerciant: «mercader de sedas».

Pel document de concessió de reial fàbrica a Antonio de Arias[1] en 1734 podem conéixer amb detall el conjunt del seu obrador:

12 telers de galons i llistes
8 telers de «ropas de seda, de tiro» (de llaços)
4 telers de «llano» (de lliços)
6 telers de «colgaduras, tapices, colchas, tapetes, zagalejos y otras diferentes piezas para diversos usos de la felpa, semejantes a las de Mecina». Estos telers especialitzats també deurien ser prou complexos, serien de muntura mixta i treballarien, alguns d'ells, amb dos plegadors d'ordit. El conjunt tecnològic de la fàbrica d'Antonio de Arias, a més de poder considerar-lo d'una magnitud, com a mínim, mitjana, també era prou especialitzat.

No deixa de ser curiós i un poc contradictori que en 1732, any en què Felip V li atorga els privilegis com a reial fàbrica, no tinguera el reconeixement com a mestre velluter per part del Col·legi de l'Art Major de la Seda de València. No seria fins al 1741 que se li va reconéixer, per part del col·legi, el títol de mestre, prèvia petició formal i protocolària del mateix Antonio de Arias. En l'escriptura d'atorgament del Magisteri, els majorals del col·legi fan constar que «estava trabajando en su casa, con sus telares, diferentes texidos de seda pertenecientes y privativos de dicho Colegio y sus colegiales [...] y no poder trabajar y no tener derecho y haver incurrido a las Ordenanzas»[2].

Poc abans de la concessió del títol de reial fàbrica, el Col·legi de l'Art Major de la Seda de València eleva una «representación»[3] al rei assenyalant «los daños y perjuicios, que general, y particularmente causaria Antonio de Arias, Galonero de dicha Ciudad, con las exorbitantes franquicias y absolutas inmunidades que pide». Les conseqüències previstes pel col·lectiu seder d'atorgar-se les franquícies al *galonero* són prou negatives: «total ruina, evidente fraude del bien público y de los Reales derechos de V. Mag. è inevitables perjuizios. El principal fundamento» de la petició d'Antonio de Arias «es suponerse inventor, y plantificador en España de la fábrica [...] a la imitación de Mesina; y esto no es así, porque antes de nacer Antonio de Arias, yà los Maestros del Colegio Suplicante trabajaron estos géneros, y de mejor calidad; y por no ser admitidos» (per les ordenances vigents) «no les prosiguieron». Segons el col·legi seder valencià, els velluts pintats o tintats amb reserva (*chiné à la branche*) ja es teixien molt abans d'arribar Antonio de Arias a València, però no es podien fabricar perquè no s'ajustaven a les normes de qualitat exigides per les ordenances. La representació del Col·legi elevada a Felip V degué tindre, en el seu moment, una àmplia difusió, de fet se'n feu una edició tipogràfica.

«La Real clemencia de V. Mag.» no sols no va tindre en consideració el dur informe presentat per col·legi, sinó que a més

(1) Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda, València. Lligall 3.1.2. n.30
(2) Rodríguez García, Santiago (1959): *El arte de las sedas valencianas en el siglo XVIII*. València: Institució Alfons el Magnànim, pp. 335-337. El document on s'atorga la Mestria de Velluter a Antonio de Arias pertany a l'Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda de València. De la mateixa manera que uns altres documents, no figura, o no s'ha pogut trobar, en el catàleg publicat en 1987 per Francisca Aleixandre.
(3) Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda, València. Lligall 3.7.4. Lligall 7. L'existència d'este document imprés, fins ara desconegut, dóna una visió diferent no sols de les aportacions tecnològiques d'Antonio de Arias, també de les seues relacions amb el Col·legi de l'Art Major de la Seda. El fet que este document s'imprimira posa de manifest el descontentament dels mestres seders amb els privilegis i les exempcions reials concedits a un *galonero*. La «humilde representación» del Col·legi valencià forma part d'un conjunt de documents amb una imprecisa datació i catalogació –fet absolutament normal, atesa la basta amplitud de l'Arxiu- que impossibilitava el seu coneixement.

Escrit del Col·legi de l'Art Major de la Seda a Felip V prevenint dels perjudicis que causaria la concessió del títol de Reial Fàbrica a Antonio de Arias.

✠

SEÑOR,

EL COLEGIO
DEL ARTE MAYOR DE LA SEDA
DE LA CIUDAD, Y REYNO
DE VALENCIA,

REPRESENTA
A VUESTRA MAGESTAD
LOS DAñOS, Y PERJUICIOS, QUE
general, y particularmente causaria Antonio
de Arias, Galonero de dicha Ciudad, con
las franquicias, y facultades
que pide,

POR
EL ESTABLECIMIENTO
DE CIERTA FABRICA
DE ALFOMBRAS, TAPICES, Y
COLCHAS, A IMITACION DE LA QUE SE
EXECUTA EN MESINA, Y REYNO
DE SICILIA.

els privilegis fiscals concedits a Antonio de Arias en 1734 se prorrogaren per mitjà d'unes altres reials cèdul·les en 1750, 1755 i 1760[4]. Amb tot, la fàbrica d'Antonio de Arias no tingué un gran èxit empresarial. En 1756 firma una escriptura de conveni amb cinc creditors on reconeix un dèficit de 2.268 lliures[5]. No arribà a tancar la seua fàbrica, «pero los caudales que eran necesarios para sostener esta manufactura [...] no los pudo suplir [...] y fue suficiente motivo para que decayese notablemente»[6].

Les iniciatives empresarials d'Antonio de Arias també arribaren a la sericicultura, i es refletixen en un document sense datar, però sembla que és posterior al 1734, en què sol·licita al rei que «se le conceda, en unión de otros, privilegio por veinte años para plantar la semilla de la seda de la China»[7].

L'any 1796 Antonio Pasqual de Arias figura en el lloc 10 entre els principals compradors de seda en el contraste de València, però en una relació de comerciants de l'any 1805 ja no hi apareix[8]. Per ara, no sabem si este Antonio Pasqual té alguna relació familiar amb el primer Antonio de Arias. D'este sabem que, en 1734, tenia un fill, Josep, que gaudiria dels mateixos privilegis i concessions que son pare. Per la data, este Antonio Pasqual podria ser el nét del fundador de la reial fàbrica.

(4) Larruga, Eugenio (1788): *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España. Tomo II. De las fábricas de seda, lana, lino, cáñamo, algodón y esparto de la provincia de Madrid*. Madrid: Imprenta Benito Cano, p. 66. Disponible en: <http://fama2.us.es/fde/memoriasPoliticasLarrugaT02.pdf>. [Consulta: 7 de gener del 2018].

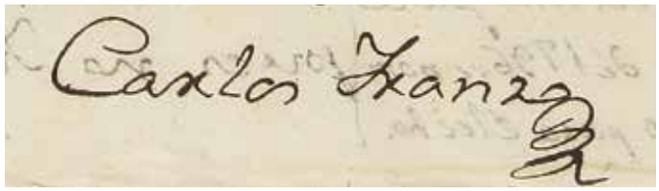
(5) Informació facilitada per Ricardo Franch Benavent.

(6) Larruga, E., 1788, *op. cit.*, pp. 66-67.

(7) Anònim (?), *Catálogo general de la librería de Victoria Vindel*. Madrid: Imp. de Góngora, p. 56. Informació facilitada per Mercè Fernández. Disponible en: <https://books.google.es/books?id=Z4xEAQAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false>. [Consulta: 7 de gener del 2018].

(8) Franch Benavent, Ricardo (2012): *Del «vellut» al espolín*. València: Obra pròpia, pp. 236-237.

Firma de Carlos Iranzo. 1798.



CARLOS IRANZO
(actiu entre 1770 i 1805)

De la Reial Fàbrica de Teixits de Seda de Carlos Iranzo se sap que, entre 1784 i 1795 va teixir una costosa *colgadura* per a Carles IV. Però no sabem res més de la manufactura, tan sols algunes dades de la seua persona.

Des de la seua fundació, en 1773, Carlos Iranzo va ser accionista de la Companyia dels Mestres del Col·legi de l'Art Major de la Seda. En la relació d'accionistes figura com a titular d'una quantitat d'accions més aïna modesta: 26, encara que, amb posterioritat i fins al 1779, en va comprar alguna més[1]. En el mateix llibre s'assenyalen tres accionistes més amb el cognom Iranzo: Blas, Ramón i Joseph. També, en 1794, Joaquin Iranzo, fill de mestre, va demanar al Col·legi de l'Art Major de la Seda una plaça de mestre seder per al braç «de llano».

Malgrat la modesta xifra d'accions propietat de Carlos Iranzo, va ser conseller de la Junta de la Companyia des de la primera reunió celebrada el 26 de setembre del 1773. Va continuar ininterrompudament com a conseller fins al mes de març del 1781, en què va ser nomenat tresorer[2].

En una relació de mestres i oficials del Col·legi de la Seda residents en les parròquies de Sant Martí i Sant Joan del Mercat, trobem dos referències de Carlos Iranzo però sense cap data. En la primera referència figura com a oficial, casat, de 25 anys, sense fills i que «vive a espaldas de la Congregación de la Parroquia de San Esteban». En la segona figura com a mestre, casat, amb un fill de 3 mesos i amb domicili en el carrer del Torn, en la Parròquia de Sant Martí.[3]

Apareix també Carlos Iranzo, amb el número 19, entre els principals compradors de seda en el Contraste de la ciutat de València, l'any 1796, amb un total de 6.029 lliures.[4] En 1805 apareix entre els 39 principals contribuents valencians, junt amb 16 contribuents més, l'activitat econòmica dels quals és la sederia.[5]

Al juny del 1798 presenta davant de la Intendència General del Regne un memorial on fa referència a las «muchas ocupaciones en su comercio y su avanzada edad».[6]

Num. 12

Señor D. Carlos Iranzo Tesorero de la Compañia de los Maestros del Arte mayor de la Seda de esta Ciudad, mandarà pagar V. à Bernardo Vazquez. Siete libras diez y siete sueldos y seis dineros mitad del valor de Recibo de Martin à 16 del corriente que con el Visto bueno de uno de los Señores Directores, intervencion del Contador, y Recibo del Interesado, le serán abonadas à V. en la cuenta de su Cargo. Valencia, y Marzo à Diez y seis de mil setecientos Ochenta y uno

Son 7 L 17 s 6 d

El Secr.º de la Compañia.
Agustin Aycart

Visto bueno.
Lopez Pedruzo

Tomé la razon.
Joaquin

Recibí del Señor D. Carlos Iranzo Tesorero de la Compañia de los Maestros del Arte mayor de la Seda de esta Ciudad, las Siete lib. diez y siete s. y seis d. que expresa el Libramiento antecedente por las razones que menciona. Valencia, y Marzo à Diez y seis de mil setecientos Ochenta y uno

Rebut de la Companyia dels Mestres de l'Art Major de la Seda de València expedit pel tresorer Carlos Iranzo. Any 1781. Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda, València. Lligall. 3-4-3/055.

(1) Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda, València. Lb. 2.3.1/1-2. Libro de Acciones de la Compañia de los Maestros del Colegio.
(2) Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda, València. Lb. 2.3.1/21. Libro de deliberaciones y Juntas de Consejo de la Compañia.
(3) Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda, València. Lligall 3-5-3. Lligall 3. Este document, amb data dubtosa del 1794, sembla relacionat amb «quintas y alistamientos».
(4) Franch Benavent, R., 2012, *op. cit.*, p. 237.
(5) Franch Benavent, Ricardo (1986): *Crecimiento comercial y enriquecimiento burgués en la Valencia del siglo XVIII*. València: Institució Alfons el Magnànim, pp. 146-147.
(6) Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda, València. Lligall 3.7.2. Memorials, lligall 1 a lligall 8, núm. 407.

Quarenta maravedis

SELLO QVARTO, QVARENTA MARAVEDIS, AÑO DE MIL SETECIENTOS NOVENTA Y OCHO.

407

M. Y. Ll.e Señor

Dn. Carlos Iranzo del Comercio de esta Ciudad y del Cuerpo de la Matricula, á V.S. con el mas atento R.

Informen los ejpctos: Que en uno de Junio del año pasado 1796 por el Colegio, y Arte mayor de la Seda, de que tambien es individuo mayor la Sedal Sup.te, se le nombro por Electo interino, durante la Ausencia de la Cexe y parecia sobre vana el Dn. Salbador Pons, y no presentaba instancia. mitiendo las muchas ocupaciones del Sup.te en su Comercio, y su abanzada edad el Desempeño del Referido encargo. paso con atento oficio al Colegio en 20 del mes dho, y año, con la Justa solicitud de que se le exonerase, de que no tuvo contestacion.

Mayo 27 de 1798.

M. Y. S.

En obedecimiento al Decreto de V.S. de 27 del proximo pasado Junio Dezimos: Que en la Junta de Prohoma y electos celebrada en 31 de Mayo del año pasado de 1796 se nombro para electo.

El Exponente bien persuadido, que las Causas porque pretendia, se le Relebase, havian merecido el devido aprecio en la atencion del Colegio pues no Ignoraba abia servido los

Recurs presentat per Carlos Iranzo davant de la Intendència General del Regne. 27 de juny del 1798.
Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda, València. Lligall. 3-7-2/07.

MANUEL (?) GAY

(actiu entre finals del segle XVIII i primers anys del XIX)

Segell de tinta sobre teixit de la Reial Fàbrica de Teixits de Seda de Miquel, Gay i cia. València. Mostra de fàbrica. Col·lecció Josep M. Sabater.

De la Reial Fàbrica de Teixits de Seda de Miquel, Gay i cia. de València es conserven en els magatzems de Patrimonio Nacional importants teixits i també documents escrits en els arxius reials. Pilar Benito, que ha estudiat amb deteniment i des de fa anys tant els teixits com els documents relatius a esta reial fàbrica, pensava «que Miguel Gay era una sola persona, pero en la documentación encontrada más recientemente, se aprecia con claridad que era una sociedad formada por Gay y Juan Antonio Miquel, [...] puede que el nombre de pila (de Gay) fuera Manuel, según se desprende de un documento publicado por Rodriguez García»[1].

El document que esmenta Pilar Benito i es va publicar en 1959 i va ser transcrit per Santiago Rodríguez[2]. Com que la redacció d'este document és un poc confusa, el vam buscar en el fons de l'Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda. En 1987, però, es va fer una nova catalogació de l'arxiu per Francisca Aleixandre i, ara per ara, no hem pogut trobar en els fons digitalitzats la còpia que s'ha fet de la totalitat de l'Arxiu dels mestres valencians[3]. Hem de donar per perdut este document?

En el document reportat per Santiago Rodríguez, datat al desembre del 1806, esmenta en dos ocasions la reial fàbrica com de «Don Miguel Gay y Compañia» i, en una altra, com de «Don Manuel Gay y Compañia». ¿La denominació de Manuel, podria tractar-se d'una errada del redactor del testimoni?, ja que se sap que Miquel i Gay eren dos persones físiques diferenciades i prou conegudes al si de la societat vellutera valenciana. En els diferents documents consultats –encara que tal vegada no exhaustivament– en l'arxiu del Col·legi de la Seda hi ha diferents mestres velluters i oficials de cognom Gay, però cap que s'anomene Manuel.

La relació comercial que establiren Juan Antonio Miquel i Manuel (?) Gay pogué ser la conjunció de dos aportacions ben diferenciades, però complementàries. Miquel, editor d'origen francés, ben relacionat amb la indústria lionesa, va tindre una relació mercantil i personal prou intensa amb Camille Pernon, i amb la Cort a Madrid. El soci local, el valencià Gay (Manuel?) va aportar a la societat els seus coneixements tècnics i les relacions i el control dels obradors dels mestres velluters valencians que treballaven per a la seua reial fàbrica, segons es desprén del document transcrit per Santiago Rodríguez.

Sembla que els Gay van ser una saga de velluters dels quals tenim referències documentals en la segona mitat del segle XVIII, que s'allarguen fins a la dècada dels anys seixanta del segle XIX[4].

(1) Benito García, Pilar (2009a): «Fiebre de seda en los palacios de Carlos IV», *Carlos IV mecenas y coleccionista*. Madrid: Patrimonio Nacional, p. 115.

(2) Rodríguez García, S., 1959, *op. cit.*, pp. 243-244.

(3) En la nova catalogació no figuren les referències anteriors a 1987, que són les que va utilitzar Santiago Rodríguez. Este no és l'únic cas d'un document publicat en el llibre del 1959 i que no l'hem pogut trobar en la nova catalogació. Pensem que, tal vegada, l'Arxiu del Col·legi de la Seda, entre 1959 i 1987, va ser parcialment espoliat.

(4) En diversos fons documentals del Col·legi de l'Art Major de la Seda es troben moltes referències a oficials i mestres amb el cognom Gay. Les aportacions que seguixen molt probablement estan incompletes. De moltes se'n desconeix la data i ens aporten notícies prou difuses. Ampliant la recollida d'informació i relacionant unes dades amb altres, potser podrien completar les relacions familiars i l'arbre genealògic de tots els Gay documentats.
«Francisco Gay. Hijo de maestro pidió plaza en 1800. Bautizado Parroquia de San Martín. Hijo de Mariano y Pasquala Sancho.
Antonio Gay. Hijo de maestro antes de serlo. Pidió plaza para el brazo de damasco en 1794. Casado con hija de maestro.
Josep Gay. Hijo de maestro antes de serlo. Pidió plaza para damasco en 1795. Hijo de Joaquín y Lucia Canet. Bautizado en la Parroquia de San Juan del Mercado.
Libro de Capitulos el año 1780-1781: Mariano Gay.
Joseph Gay, oficial, casado, de 49 años. Joseph Gay menor, casado de 27 años sin hijos. Calle de enfrente del Carmen, Parroquia de Santa Cruz. Joaquin Gay, oficial, casado, de 23 años sin hijos, calle de la Limera, San Andrés, en casa de su mismo padre. Mariano Gay, soltero, de 17 años.»
En els anys 1827-1828 Francisco Gay va ser primer majoral del Col·legi. En 1867 José Gay figura com a mestre velluter.

JUAN ANTONIO MIQUEL
(actiu a València entre 1795 i 1819)

De Miquel es pot dir que és, junt amb Joaquin Fos, el personatge més èpic i fantàstic de la llarga i ampla història de la sederia valenciana, tot i que els fets que va protagonitzar Miquel són, ara per ara, molt poc coneguts.

De Juan Antonio Miquel sabem que era francés i es va establir a València abans del 1802, data de la primera factura que es conserva de la fàbrica de Miquel, Gay i cia. Però, segons confessió del mateix Miquel, en 1806 ja feia deu anys que funcionava «su fábrica en Valencia, con las manos de los naturales del pays»[1]. No sabem per què va elegir València i quins eren el motius de la seua residència. Probablement fugia de la greu crisi existent en la sederia lionesa com a conseqüència de la inestabilitat política, o també podria actuar com a corresponsal i persona de confiança de Camille Pernon, industrial lionés, l'empresari seder més important de l'època a Europa. Amb Pernon, sembla que va tindre unes relacions mercantils i personals prou intenses.

Al maig del 1797 Miquel es va dirigir a Manuel Godoy per a demanar a Carles IV privilegis especials per a la manufactura de sedes que havia establit a València el també ciutadà francés Claudio Bodoy[2]. Entre Camille Pernon, Claudio Bodoy i Juan Antonio Miquel es va establir, sembla, una important relació comercial –tot induïx a pensar que amb pràctiques quasi d'oligopoli– per a fer-se amb diverses comandes de la Corona.[3] A l'octubre del 1803, en carta que adjunta a una factura que Camille Pernon presenta a la cort per a la realització d'una *colgadura* i les corresponents cortines, escriu que «Su Majestad tuvo a bien comisionarme por medio de Juan Antonio Miquel».[4]

Entre el 1802 i el 1806 la Reial Fàbrica de Miquel, Gay i cia., va teixir per a la Corona d'Espanya gran quantitat de teixits: «domassos en color carmesí i canya [...] domàs d'Índies or i blanc i una sanefa espolinada amb dibuix de roses i campanetes [...] domassos ombrejats amb colors or, blau i verd [...] rasos grocs espolinats en plata» (que encara es conserven en els magatzems del Palau Reial de Madrid) «uns altres rasos espolinats en plata sobre fons groc i un ombrejat marró».[5]

A l'octubre del 1803 la Reial Fàbrica de Miquel, Gay i cia., va rebre «una cajita que contiene los Retratos Pintados de SS.

(1) Benito García, P., I García Sanz, A. (1997): «Notícies sobre alguns encàrrecs dels Reis d'Espanya a les fàbriques sederes de València en el segle xviii», *Art de la seda en la València del segle xviii*. València: Fundació Bancaixa, p. 120.

(2) Claudio Bodoy va ser un industrial seder francés que es va establir a València cap al 1797. La concessió per part de la Monarquia del títol de Reial Fàbrica, amb els consegüents privilegis i exempcions fiscals, va provocar una protesta formal del Col·legi de l'Art Major de la Seda de València. En diverses dependències d'alguns *Reales Sitios*, es conserven diferents teixits manufacturats a la Reial Fàbrica de Claudio Bodoy. Entre ells cal destacar, encara que l'atribució no és del tot segura, unes cortines del Saló de Ball de la Casa del Labrador d'Aranjuez, la sanefa de les quals són uns sàtirs dansants, de gust etrusc, dissenyats per Jean-Démosthène Dugourc. Dissortadament no s'ha pogut mostrar en esta exposició cap teixit manufacturat per Claudio Bodoy.

(3) Benito García, Pilar (2006): «La decoración textil de la Casa del Labrador de Aranjuez. Un "jardín" interior inacabado», *Reales Sitios*, núm. 170, p. 59.

(4) Benito García, P., 2009a, *op. cit.*, p. 108.

(5) Benito García, P., i García Sanz, A., 1997, *op. cit.*, pp. 118-120.

MM. y varias muestras de oro y seda para hacerlos de tejidos en Valencia»[6]. En 1771 es teixiren a França, dissenyats per Philippe de Lasalle, els retrats de Lluís XV, de Caterina II de Rússia i de la comtessa de Provença[7], i tot fa pensar que els sobirans espanyols també volien veure teixides les seues imatges.

En 1806 Juan Antonio Miquel va ser nomenat Adornista de la Real Camara, i al juliol va jurar el càrrec.[8]

Al juny de 1808, i abans de fugir de València per la guerra del Francés, Juan Antonio Miquel, fins a aquells moments ciutadà estranger, va rebre la concessió de la nacionalitat espanyola «naturaleza de estos reinos». Al desembre del mateix any, a Sevilla, davant de la Junta Suprema Central Governativa, presenta un projecte per a alliberar Ferran VII, presoner de Napoleó en el Château de Valençay. El pla de rescat és aprovat i, al gener del 1809, Miquel inicia un viatge, delicat i arriscat, en què recorre Trieste, Suïssa, els Països Baixos i Anglaterra. Quan torna a Sevilla, encara que la missió ha fracassat, rep del Consell de Regència un reconeixement al seu *patriotisme*.

Totes les peces que s'havien teixit a València de la *colgadura* de columnes i verdures, embalades en huit caixes, se les endugué Juan Antonoi Miquel en la seua fugida. Per a evitar que la preciosa *colgadura* es convertira en botí de guerra per les tropes franceses, «s'embarquen en 1810 a Cadis» amb destinació Londres, on el fabricant –amb la nova ciutadania– i la seua família es refugiaren. Amb permís del govern britànic, les huit caixes amb els valuosos teixits es custodiaren a l'illa de Guernesey, en el canal de la Mànega.

Finalitzada la guerra del Francés, amb un salconduit de l'ambaixador de Lluís XVIII i el permís de Ferran VII, la *colgadura* comença el perible del retorn a València. Per Baiona i Vitòria-Gasteiz, arriben les caixes a Madrid.[9]

Joan Antoni Miquel, ja en solitari, reclama a Ferran VII la resta del pagament pendent de la *colgadura*. Inicialment el Rei no estava massa disposat a fer-se càrrec del deute, però al remat el va pagar i els teixits s'emmagatzemaren en el Palau Reial.

De tornada a València, després del llarg periple, Miquel obri de nou la seua fàbrica. Al febrer del 1816 presenta al Rei un memorial «exponiendo las causas de la decadencia del Colegio de Valencia y pidiendo remedio a ellas [...] pues aunque no es miembro de dicho Colegio, es fabricante en Valencia»[10]. No deixa de ser curiós –o simptomàtic– que un dels fabricants seders de València més importants (sense cap dubte el més mític i agosarat) ni va nàixer de bressol valencià ni mai va pertànyer a l'Art de Velluters.

En 1818 encara Juan Antonio Miquel introduiria a València, a través del Grau, les primeres màquines Jacquard. No degué ser una tasca fàcil poder traure del país veí la nova invenció que canviaria radicalment la manufactura tèxtil. L'Estat francés exercia un control policíac per a evitar l'espionatge industrial i l'eixida del territori d'una tecnologia que volia monopolitzar. Pilar Benito, la biògrafa de Miquel, per a assenyalar la data tan novella en què arriba a València la revolucionària màquina, recorda que Joseph Marie Jacquard no va rebre la legió d'Honor de mans de Lluís XVIII fins al novembre del 1819.[11]

Potser estes primeres màquines Jacquard no assoliren l'èxit esperable, però són un indicador que la sederia valenciana, en 1818, malgrat la davallada que s'intuia, encara gaudia d'un potencial extraordinari.

La sederia valenciana ha tingut Joseph Jacquard en una alta consideració des de fa dècades. Tal vegada és un reconeixement just, però és totalment injustificable l'oblit i el silenci en què es troben els mestres velluters i els fabricants locals que enlairaren la sederia valenciana a les més altes cimeres de perfecció tecnològica i creació artística. Cal rescatar la memòria de Joseph Navarro y Noguera, Antonio de Arias, Juan Bautista Felipot, Carlos Iranzo, la saga dels Gay, Claudio Bodoy, Juan Antonio Miquel, etc.

(6) Benito García, P., 2009a, *op. cit.*, p. 109.
(7) VV. AA. (1988): *Soieries de Lyon, commandes royales au XVIIIe siècle (1730-1800)*. Lió: Musée Historiques des Tissus, p. 114.
(8) Benito García, P., i García Sanz, A., 1997, *op. cit.*, p. 120.
(9) Benito García, Pilar (2009b): «"L'intrépide" fabricant de soieries Juan Antonio Miquel et l'introduction en Espagne du métier à tisser muni du mécanisme Jacquard en 1818», *Mélanges offerts à Pierre Arizzoli-Clémentel*. Edició de R. Masson. París: Artlys, pp. 54-55.
(10) Rodríguez García, S., 1959, *op. cit.*, pp. 249-251. L'original d'este document no s'ha trobat en els documents digitalitzats de l'Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda de València.
(11) Benito García, P., 2009b, *op. cit.*, pp. 58.

MARIANO MONFORT

(actiu en el tercer quart del segle XIX)

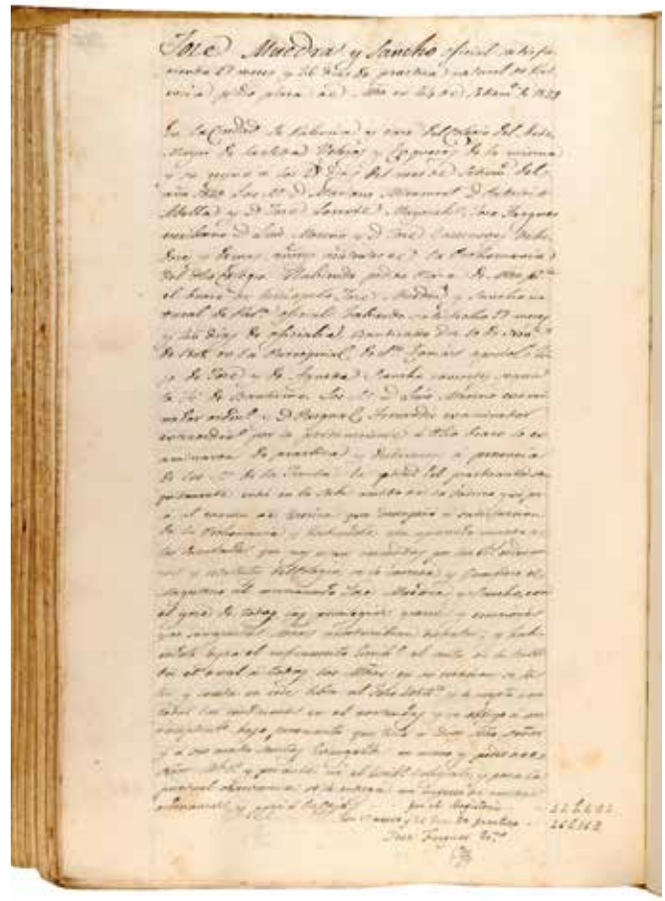
Els Monfort (amb el temps s'alternaria amb la grafia Monforte) són una família de velluters de la qual tenim notícies, per ara, des de finals del segle XVIII fins al 1876.

La fàbrica de Mariano Monforte a la qual fa referència l'etiqueta, podria pertànyer a Mariano Monfort y Parrés. Segons l'acta de concessió del magisteri que es conserva en el Col·legi de l'Art Major de la Seda[1], este Mariano fon batejat en la parròquia de Sant Martí el 9 de juliol del 1809. Era fill de mestre, i el seu pares van ser Mariano Monfort i Maria Joaquina Parrés. També es conserva l'acta de Magisteri de Mariano Monfort y Martín en l'arxiu del Col·legi[2], probablement el pare del nostre fabricant que va arribar a mestre velluter per al braç «de llano» en 1799. En 1793 Rafael Monfort y Martí, germà de l'anterior, arriba al magisteri seder.

Mariano Monfort y Parrés va demanar plaça de mestre el 28 de gener del 1831. Como era costum preceptiu, setmanes després la Junta de Prohomenia, presidida pels majorals i veedors, li atorga el títol de mestre «para el brazo de llano» el 3 de març del 1831.

La fàbrica de Mariano Monfort estava ubicada en el número 2 del carrer de Gràcia de València, molt prop de la plaça de la Mercé. Tenim dos referències documentals del lloc: l'una datada l'any 1867, en *El indicador de España*[3], i l'altra en la *Guia-indicador general de Valencia*[4] de 1876. En les dos publicacions apareix com a «fabricante de tejidos de seda».

Este Mariano Monfort degué ser un dels fabricants valencians més destacats de l'època. En 1867 el Col·legi de la Seda participà en els actes commemoratius del bicentenari de la capella de la Mare de Déu dels Desemparats. Entre els fabricants que cobriren les despeses que no pogué pagar el Col·legi, «dado los escasos fondos de que hoy puede disponer», s'esmenta Mariano Monfort, que va col·laborar en la festa de la seu i en la impressió del sermó[5].



Inscripció de Mariano Monfort y Parrés en el Llibre de Mestres que s'examinaren en el Col·legi de l'Art Major de la Seda de València. 3 de març de 1831. Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda, València. Lligall 2.2.1/7.

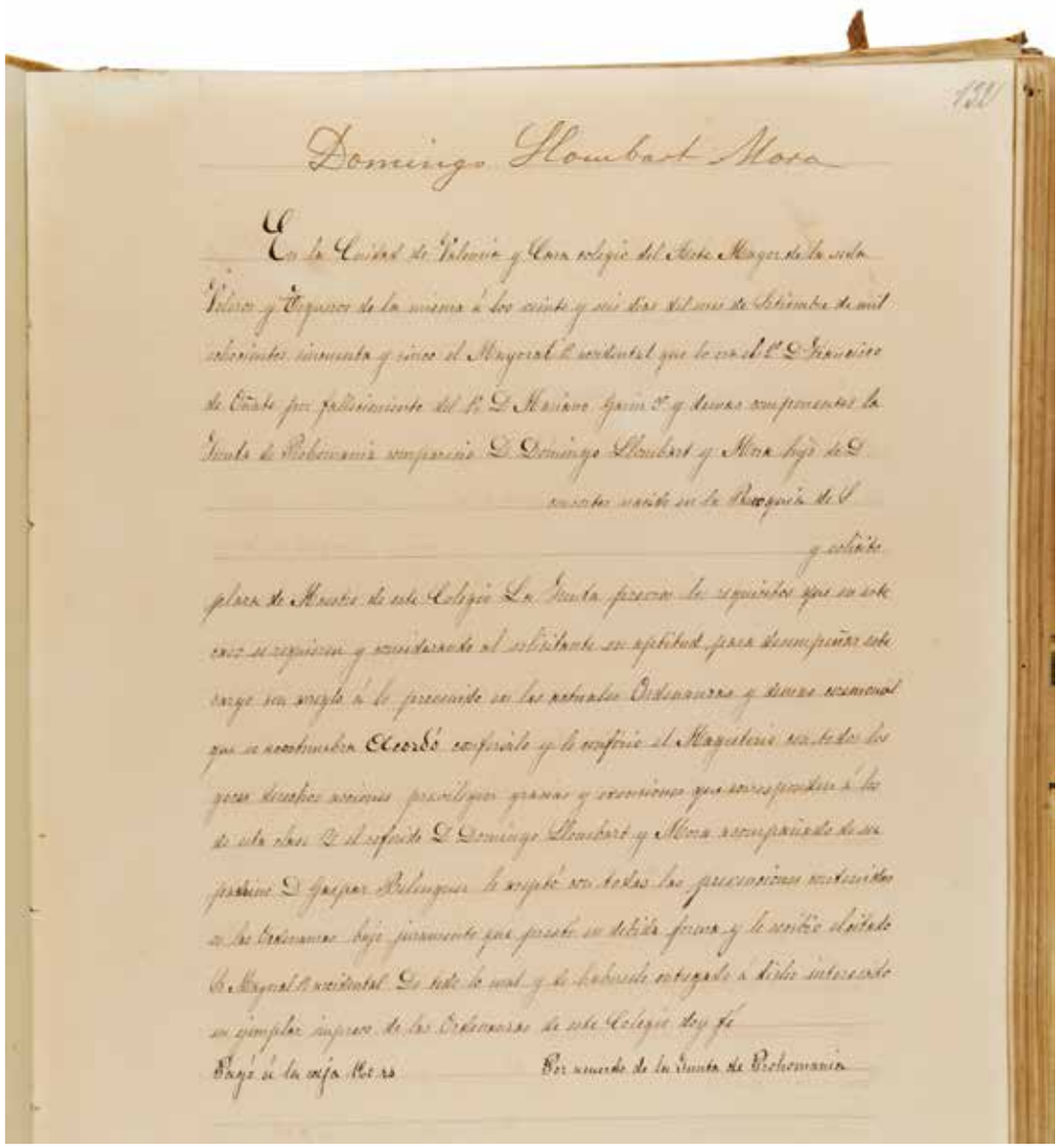
En la *Guia-indicador* esmentada també apareixen uns altres fabricants de teixits de seda amb el cognom Monfort. Ramón Monfort, en el carrer *Almas Presentacion*, 2. I Joaquin Monfort, que apareix amb dos entrades, una com a «fábrica de vapor de hilados y torcidos de seda», en el carrer *Maravilla*, 3, prop del carrer de Cavallers, i l'altra com a «fabricante de tejidos de seda» en el mateix carrer *Maravilla,* però en el número 3.

(1) Libro de Magisterios empezado en el año 1803. Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda, València. Lb. 2.2.1. Lb. 7.
(2) Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda, València. Lb. 2.2.1 Lb. 6.
(3) Informació facilitada per Rafael Solaz.
(4) Navarro Reverter, Carmelo (1876): *Guía-indicador general de Valencia*. València, p. 66.
(5) Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda, València. Lligall 3.5.3.

DOMINGO LLOMBART I FILL

En la *Guía-indicador general de Valencia*, de l'any 1876, apareixen dos entrades amb esta raó social. Una com a «fábrica de vapor de hilados y torcidos de seda», en el carrer d'Alboraia; i l'altra, com a «fabricante de tejidos de seda», en el carrer del Peu de la Creu, 5.

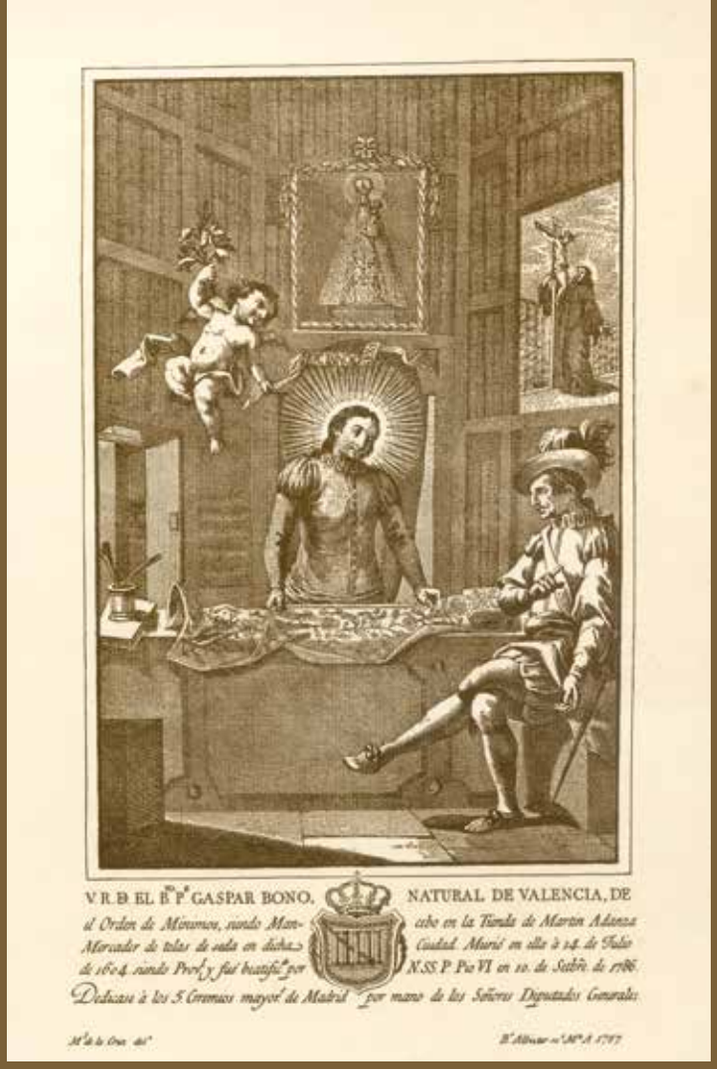
En el llibre de mestres del Col·legi de l'Art Major de la Seda, el 26 de setembre del 1855, «se confiere el magisterio a don Domingo Llombart y Mora». No consta en la inscripció el nom dels progenitors ni la parròquia on va ser batejat, encara que es va deixar un espai en blanc en l'acta de concessió amb esta finalitat.


Domingo Llombart Mora

En la Ciudad de Valencia y Colegio del Arte Mayor de la seda Velero y Torquero de la misma á los cinco y seis días del mes de Setiembre de mil ochocientos cincuenta y cinco el Mayoral Presidente que lo es el Sr. D. Francisco de Paula por fallecimiento del Sr. D. Mariano Garcia y demas componentes la Junta de Reclamaciones compareció D. Domingo Llombart y Mora hijo de D. [illegible] vecino de la Parroquia de S. [illegible] y estando plaza de Maestro de este Colegio La Junta pasando los requisitos que en este caso se requieren y considerando al solicitante en aptitud para desempeñar este cargo con arreglo á lo prevenido en las actuales Ordenanzas y demas reglamentos que se acostumbra Acordó conferirle y le confirió el Magisterio con todos los goces derechos honores preeminencias y exenciones que corresponden á los de esta clase. Y el referido D. Domingo Llombart y Mora acompañado de su padrino D. Gaspar Bolinches le recibió con todas las prevenciones necesarias en las Ordenanzas bajo juramento que prestó en debida forma y le entregó el título de Maestro Mayoral Presidente. De todo lo cual y de haberse entregado á dicho interesado un ejemplar impreso de las Ordenanzas de este Colegio doy fé

Bajo el dia mes y año — Por acuerdo de la Junta de Reclamaciones

Inscripció de Domingo Llombart Mora en el llibre de mestres que s'examinaren en el Col·legi de l'Art Major de la Seda de València. 26 de setembre del 1855. Arxiu del Col·legi de l'Art Major de la Seda, València. Lligall 2.2.1/8.



El beat Gaspar Bono dins d'una botiga de teixits, 1787

Manuel de la Cruz Vázquez (1750-1792).
Gravat per Bernardo Albiztur Tornaria (1744-ca.1807)
Facsímil. Col·lecció Josep M. Sabater

Són molt poques les il·lustracions que es coneixen de l'interior dels comerços de teixits. El gravat de Manuel de la Cruz presenta una visió idealitzada i arcaica del beat Gaspar de Bono on l'objecte no és la tenda en si mateixa, sinó l'activitat que com a dependent exercia abans de la seua vida religiosa en una botiga de sedes a València, ubicada molt prop del Mercat

Gaspar de Bono (València, 1530-1604), fill d'un teixidor de lli, va treballar en l'adolescència en una botiga de sedes, i posteriorment es va dedicar a la vida militar. Ingressà en el convent de Sant Sebastià de l'Orde de Mínims, on arribà a ser provincial. En l'atzucac on va nàixer, prop del carrer de Quart, es conserva la casa natalícia, i al juliol se li dediquen festes populars.

En 1786 va ser proclamat beat. Este gravat, datat en 1787, probablement es va fer en record de l'efemèride.

Comunicat per al cobrament de dividends dirigit als accionistes de la Companyia dels Mestres de l'Art Major de la Seda. València, c. 1780.

SE hace saber à todos los Interesados de la Compañia establecida por los Maestros del Arte mayor de la Seda de esta Ciudad de Valencia, y su Reyno, bajo el titulo de *Nuestra Señora de los Desamparados*, *S. Carlos*, y *S. Geronimo*, que en el mes de Noviembre de este año 17 se ha hecho la Liquidacion, y Utilidades, que ha producido desde primero de Noviembre del año mas proximo pasado, hasta ultimo de Octubre de este año; y resulta de dicha Liquidacion, que los beneficios que ha producido en este año, corresponden à libr. sueld. din. moneda corriente, *por ciento*, liquidos.

Los Interesados podràn acudir por sì, ò remitiendo sus Acciones à la Casa del Colegio, en donde tiene su Despacho la referida Compañia, para recibir de sus Directores, lo que toque al Fondo que tienen puesto. Con la prevencion, que este repartimiento de Utilidades empezarà à hacerse el dia 1 de Deciembre, hasta ultimo de dicho mes, en los dias *LUNES*, y *JUEVES*, desde las nueve horas, hasta las once de la mañana; y desde las dos, hasta las quatro de la tarde.

El disseny tèxtil en la sederia valenciana (1750-1850)

En 1753 s'instal·la a València la Reial Fàbrica dels Cinc Gremis Majors de Madrid per a la manufactura de teixits de qualitat que pogueren competir amb els estrangers. Per iniciativa de la monarquia, arriben a València tres dibuixants lionesos i un mestre seder, amb l'objectiu d'introduir junt amb els nous teixits les últimes novetats del disseny. Es crearen estudis per a la formació de dibuixants, però la iniciativa reial no tingué massa èxit[1]. També per iniciativa dels Cinc Gremis els dissenyadors valencians «debían de visitar Madrid una vez al año, para ver las novedades» i per a «hallar inspiración y poder adaptar los diseños a la producción española»[2], tal com feien els dissenyadors lionesos que també passaven «séjours formateurs à París»[3].

En 1778 es crea, també per voluntat del monarca, una «sala separada para el estudio de flores, ornatos y otros diseños adecuados para los tejidos» en la Reial Acadèmia de Sant Carles[4]. L'objectiu era molt semblant al que es va proposar amb els dibuixants lionesos: «suministrar a los fabricantes dibujos de flores, de diferentes ideas caprichosas, para variar las estofas y excitar su consumo». La sala per a la creació de dissenys per a teixits de seda va passar per diferents moments i circumstàncies, però va durar fins al 1855. L'èxit d'esta iniciativa va ser prou escàs. Per una banda, la mateixa Acadèmia de Sant Carles sempre va considerar esta sala com una activitat secundària, pròpia d'artesans i no d'artistes creatius, i per eixe motiu no se li va dedicar l'atenció que requeria. Per una altra, els fabricants i mestres seders es preocuparen molt poc de la qualitat dels seus dissenys.

El mateix any 1778 en què es crea la sala per a dissenys tèxtils, un grup de dibuixants professionals de la fàbrica sedera valenciana presenten un memorial en la Reial Societat Econòmica d'Amics del País[5], en què sol·liciten la creació «de una Oficina pública en la que concurran todos los Dibujantes que se reconozcan». El panorama que descriu l'informe, des de l'aspecte del disseny, que no de la qualitat del teixits, és negatiu: «el mal renombre que tienen las ropas de seda de mal gusto, que para expresar su inutilidad e imperfección es dicho comun decir ropa de España. Los fabricantes de Valencia tiene muy poca o ninguna emulacion en asortir sus fabrica de dibujos de nuevo gusto, y muchos de ellos realquilan por una miseria sus dibujos a otros [...] otros usurpan los dibujos que otros tienen particular encargo de ellos. Muchos de los dibujantes no tienen el menor asomo de dibujo pues de ellos quieren ser villuteros, leedores y dibujantes».

Sembla que la pirateria dels dissenys devia ser una constant en la sederia valenciana, i en este aspecte el dibuixants valencians no exageraven. En 1803 Carles IV hagué d'intervindre per a protegir la propietat intel·lectual dels dissenys de la Reial Fàbrica de Miquel, Gay i cia., «el Rey quiere que nadie pueda valer por compra clandestina de los dibujos que introduscan Don Miguel Gay y Compañia para su fábrica»[6].

Però malgrat el trist panorama que durant un segle va oferir la creació de dissenys destinats als teixits de seda, i malgrat també la poca documentació que s'ha conservat, hi hagué

(1) López Terrada, María José (2001): *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores 1600-1850*. València: Ajuntament de València, p. 112.
(2) Ellis Miller, Lesley (2004): «Comprando seda en el siglo XVIII en Madrid», *Datatèxtil*, núm. 10, p. 14.
(3) Bouzard, Marie (1999): *La soierie lyonnaise du XVIIIe au XXe dans les collections du Musée des Tissus de Lyon*. Lió: ELAH-Editions lyonnaises d'art et d'histoire, p. 8.
(4) Aldana Fernández, Salvador (1970): *Pintores valencianos de flores (1766-1866)*, València: Institució Alfons el Magnànim, pp. 262-263.
(5) Arxiu de la Reial Societat Econòmica d'Amics del País de València. Any 1778. C-7, VII. Memorials diversos, núm. 12. Disponible en: http://hdl.handle.net/10251/18978. [Consulta: 4 de desembre del 2017].
(6) Rodríguez García, Santiago (1970): *El arte de las sedas valencianas en el siglo XVIII*. València: Institució Alfons el Magnànim, p. 243.

Reconstrucció del raport complet del teixit de les vestidures de la Verge de la Dormició. Monestir de las Descalzas Reales. Madrid. (Números d'inventari: 00615773 i 00615774).

en tot moment una aportació autòctona de dibuixos i raquetes, tant per part de pintors que, amb dedicació més o menys esporàdica, crearen en algun moment dissenys destinats als teixits de seda, com per part de dibuixants dedicats específicament al disseny tèxtil.

En el Museu de Belles Arts de València es conserven un grapat de raquetes i models per a teixits. De molts, és prou evident que en el seu moment seria pràcticament impossible convertir el dibuix en un teixit, però d'uns altres no hi ha dubte que arribaren a utilitzar-se per a crear un teixit. Moltes de les inscripcions que acompanyen els dibuixos tenen anotacions de caràcter tècnic: «raso en tres alas, dos lanzaderas, una de guía y otra de matíz; un dibujo de ala y punta de estampado para basquiña en cuatrocientas cuerdas». Este teler de quatre-centes cordes seria el més estés en la sederia valenciana, com després del 1850 ho va ser la màquina Jacquard de 400 agulles, «estampado de dos alas en 400 cuerdas derecho y revés raso y nobleza; musumana de ala y falsa punta». Fins i tot sembla que va existir un establiment especialitzat per a la comercialització de dissenys tèxtils, ja que en alguns dels dibuixos figura la inscripció: «Se hallará por mayor en el establecimiento de grabado de D. F. Blasco»[7]. D'este conjunt de models per a teixits, destaquen les creacions especialitzades per a ornaments litúrgics i els destinats a les basquinyes.

Ara per ara, de les raquetes que es conserven en els fons del Museu de Belles Arts de València, només una s'ha po-

(7) Espinós Díaz, Adela (1997): «Catàleg de pintures al oli i dibuixos», *Art de la Seda a la València del segle XVIII*. València: Fundació Bancaixa, pp. 183-259.

Jerónimo Navases. Model per a teixit. Pintura al temple. Museu de Belles Arts. València. (Núm. de inv. 1746 A.E.). Procedència: Col·lecció de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles.

gut relacionar amb un teixit concret. La raqueta està firmada per Gerom Nabases[8] i no hi figura cap altra indicació tècnica, però no hi ha cap dubte que este disseny es va crear pensant en una futura adaptació a un teixit. Probablement, es podria tractar d'un encàrrec concret per part d'un editor, d'un mestre velluter o de la Reial Fàbrica dels Cinc Gremis de Madrid. Segons Salvador Aldana, «es muy posible que trabajara como pintor adaptador de flores a los tejidos» en esta reial fàbrica[9]. També es ben evident que Jerónimo Nabases, o Navases, tenia coneixements de les possibilitats tècniques dels telers i de la importància de la utilització de diferents lligaments, més enllà del recurs a trames policromades, per a enriquir l'estètica d'un teixit, com es pot observar en la garlanda del disseny tant en la raqueta com en el mateix teixit.

En la raqueta de Jerónimo Navases no figura cap data, però, si el dissenyador va nàixer l'any 1787 i obtingué un premi el 1804, la datació ha de ser posterior a este any. El dibuix és per a adaptar a un teixit de punt i retorn, o en espill; per això, en la raqueta només figura la mitat del disseny. Tot i que en estos anys ens trobem en ple període Imperi, els motius decoratius i la concepció del disseny, tècnicament molt ben resolts, són, certament, un poc arcaïtzants per a l'època. La formació academicista de Navases com a pintor de flors es reflectix en la raqueta amb una varietat de flors i motius vegetals.

Amb el teixit que reproduïx la raqueta de Jerónimo Navases es van confeccionar una capa i un mantell per a la imatge de la Mare de Déu de la Dormició, del monestir de «las Descalzas Reales de Madrid»[10]. Este monestir forma part de Patrimonio Nacional. El teixit recull amb prou fidelitat el disseny de Navases. Cal tindre en compte que probablement es va confeccionar un esquema específic per als estiradors del teler que pujaven i baixaven les cordes per a teixir el mostrejat del dibuix. En el disseny del teixit de fons de Navases no figura cap efecte de noblesa. Com sol ocórrer i deu ser una pràctica històrica, un mateix disseny aprofita per a teixir en una varietat de colors de fons –i fins i tot de lligaments– i també per a teixir fent canvis en la policromia de les trames.

La raqueta de Jerónimo Navases i les vestimentes de la Mare de Déu de la Dormició s'exposaren conjuntament en l'exposició «Art de la Seda a la València del segle XVIII», celebrada a València en 1997, però de manera inconnexa. No va ser fins a dos anys més tard, en 1999, que Ana García Sanz es va adonar de la coincidència.

Ara per ara és l'únic disseny, dels que es conserven en el Museu de Belles Arts de València, que s'ha pogut relacionar amb un teixit concret. No seria massa difícil que en el futur es pogueren trobar més coincidències, ja que en diverses col·leccions privades i en patrimonis familiars es conserven basquinyes, o fragments de teixits per a basquinyes, alguns dissenys dels quals recorden prou els programes decoratius d'algunes mostres per a teixits de la col·lecció del museu valencià.

(8) La raqueta, amb el número d'inventari 1746 A. E., i el teixit s'han reproduït en: Espinós Díaz, A., 1997, *op. cit.*, p. 234. García Sanz, Ana (1999): «Un textil valenciano en el Monasterio de las Descalzas Reales», *Reales Sitios*, núm. 140, pp. 74-75.

(9) Aldana Fernández, S., 1970, *op. cit.*, pp. 262-263.

(10) Números d'inventari: 00615773 i 00615774.

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE
DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES
SUBDIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS ESTATALES

MUSEO NACIONAL DE CERÁMICA Y ARTES SUNTUARIAS GONZÁLEZ MARTÍ