

I Coloquio de Investigadores en Textil y Moda

17 y 18 de noviembre de 2017

CENTRE DE DOCUMENTACIÓ I MUSEU TÈXTEL

Libro de Actas



I Coloquio de Investigadores en Textil y Moda

17 y 18 de noviembre de 2017

CENTRE DE DOCUMENTACIÓ I MUSEU TÈXTIL
Libro de Actas

LIBRO DE ACTAS DEL I COLOQUIO
DE INVESTIGADORES EN TEXTIL Y MODA
17 y 18 de noviembre de 2017

Centre de Documentació i Museu Tèxtil
Salmeron, 25 Terrassa
www.cdmt.cat

Publicación

COORDINACIÓN DE LA PUBLICACIÓN
Sílvia Carbonell (Centre de Documentació i Museu Tèxtil)

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Txeni Gil

CORRECCIÓN DE TEXTOS
Patricia Bueno (Fundación Historia del Diseño)

IMPRESIÓN
Printcolor

DEPÓSITO LEGAL
B 818-2018

ISBN
978-84-697-7760-2

ADMINISTRACIÓN DE LA PUBLICACIÓN
Fundación Historia del Diseño
C. Còrsega, 176, bajos interior
08036 Barcelona

Tel. 936 139 729
info@historiadeldisseny.org

© DE LOS TEXTOS
Los respectivos autores

© DE LAS IMÁGENES
Ver créditos fotográficos al final del libro

Impreso en diciembre de 2017

Organizan



Colaboran



Participa



Coloquio

ORGANIZACIÓN DEL COLOQUIO
Grup d'Estudis de Tèxtil i Moda
Centre de Documentació i Museu Tèxtil
Fundación Historia del Diseño

COMITÉ ORGANIZADOR
Isabel Campi, Sílvia Carbonell, Assumpta Dangla,
Neus Ribas, Sílvia Ventosa

COMITÉ CIENTÍFICO
Núria Aragonès, Assumpta Dangla, Andreu Dengra,
Mercè Fernández, Neus Ribas, Sílvia Rosés, Sílvia Saladrigas,
Sílvia Ventosa

SECRETARÍA CIENTÍFICA
Paqui Martínez, Neus Grau y Gràcia Escàbia
(Centre de Documentació i Museu Tèxtil)

SECRETARÍA GENERAL Y TÉCNICA
Cecília Jané y Patricia Bueno (Fundación Historia del Diseño)

SOPORTE TÉCNICO Y GRÁFICO
Quico Ortega, Carles M. Miralles y Francisco Fernández
(Centre de Documentació i Museu Tèxtil)

CON LA COLABORACIÓN DE
Diputació de Barcelona
Ajuntament de Terrassa
Fundació Institut Industrial i Comercial, Terrassa
Museu del Disseny de Barcelona
Museu d'Arenys de Mar

Y LA PARTICIPACIÓN DE
Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya

AGRADECIMIENTOS
Francina Díaz (fotografía cubierta)

I Coloquio de Investigadores en Textil y Moda

17 y 18 de noviembre de 2017

CENTRE DE DOCUMENTACIÓ I MUSEU TÈXTIL
Libro de Actas

Sumario

9 PRESENTACIONES

Jordi Ballart i Pastor | Alcalde de Terrassa

Josep Armengol | Presidente del Institut Industrial de Terrassa

Grupo de Estudios de Textil y Moda | Fundación Historia del Diseño

CONFERENCIA INAUGURAL

17 Lesley Miller

Historias entretejidas: 30 años de investigaciones textiles

ARTÍCULOS

29 Laura Ars y Carme Carreño

Del papel a la tela. Diseño de vestuario teatral

35 Cristina Balaguer, Eva Camí, Elisabet Cerdà, Rosa Flor Rodríguez y Sandra Vílchez

Creación de una biblioteca de tramas específica para alteraciones de materia textil creadas con Adobe Illustrator® y un vocabulario específico de estas alteraciones

38 Ana Balda Arana y Igor Uria Zubizarreta

Carbón y terciopelo. Miradas de Ortiz Echagüe y Balenciaga al traje popular

43 Silvia Bañares

Henriette Nigrin, la creadora del Delphos

48 María Barrigón Montañés, Pilar Benito García y M^a Lourdes de Luis Sierra

Textiles de las colecciones reales españolas: pasado, presente y futuro

56 Clara Beltrán Catalán y María Àngels López Piqueras

La fascinación por la indumentaria: la colección de vestidos regionales de María Regordosa de Torres Reina (1888-1920)

66 Núria Braut Cabo

Hollywood y la transformación del vestuario femenino durante la II Guerra Mundial: simbología, mimetismo e identificación entre el público y la estrella

71 Ana Cabrera Lafuente

Proyecto Marie S.-Curie *Interwoven*: investigación sobre el coleccionismo y exposición de tejidos relacionados con España en el Victoria and Albert Museum de Londres

76 Laura Casal-Valls

Un museo virtual de la moda: de proyecto a realidad

80 Dra. Rosa M. Creixell Cabeza y Victoria A. de Lorenzo Alcántara

Fabricando novedad: los oficios de la seda en la Barcelona de 1700, entre la tradición y la innovación

- 87 Assumpta Dangla
Marca y memoria. La estampación textil en Barcelona
- 90 Amalia Descalzo Lorenzo
Singularidad de la moda española en la época moderna
- 94 Lala de Dios
Explorando la historia y el presente del *craftivismo*
- 98 Elíizabeth Duque del Pozo
Revestimientos textiles en interiores. Su influencia a lo largo de la historia
- 102 Mariu Emilas Gil
Cristóbal Balenciaga y la creación del vestido de novia de Carmen Martínez-Bordiú, 1972. El proceso de creación de la prenda a través de la técnica Balenciaga
- 106 Saga Esedín Rojo
Tras el rastro de los chapines. Los zapatos de plataforma de corcho en España (siglos XIII-XVIII)
- 112 Santiago Espada y Arabella León Muñoz
Arte textil al servicio de las imágenes religiosas de diócesis del levante y sur de España. Siglos XIX y XX
- 118 Alexia Fontaine y Carmen Lucini
El museo de moda en el museo de modas vestimentarias y la *bodyteca* histórica
- 122 Asunción García Zanón
Inventando la tradición. Indumentaria e identidad como ejemplo de exposición compleja e interdisciplinar
- 127 Guillermo García-Badell
Texturas visuales y texturas táctiles en arquitectura y moda, dos perspectivas distintas desde el análisis de formas
- 131 Dr. Herbert González Zymla y Diego Prieto López
Los Alba y la moda en el siglo xv: contextos culturales y escenografía del poder
- 136 Juan Gutiérrez
El cuerpo en conflicto: entre la contracultura y la moda
- 140 Dra. M^a Antonia Herradón
Vestir las joyas
- 144 Laura Jiménez Martínez
Orígenes e historia del telar de tablillas. Una aproximación a través de las fuentes materiales e iconográficas
- 150 Joan Miquel Llodrà Nogueras
Sobre los encajes. Un largo camino por recorrer
- 153 Lucina Llorente Llorente
La historia de la decoración textil a través de la obra de Mariano Fortuny y Madrazo
- 157 Margarita López Antón
Las encajeras de Arenys de Mar y de Sant Andreu de Llavaneres en el siglo XIX. La importancia de las fuentes
- 161 Mercedes López García y Rosa Flor Rodríguez Rodríguez
Muñecas vs mujeres. ¿Es posible realizar un estudio de la moda a través de las muñecas?

- 166 M^ª Julia Martínez García, M^ª Luisa Vázquez de Ágredos Pascual y Rosa Caterina Bosch Rubio
Los tintes naturales: su estudio y posibles aplicaciones en moda y diseño
- 172 Mercedes Pasalodos Salgado
Instrucción de bolsillo. Todo lo que debe saber un soldado
- 178 Inês Pereira Guerreiro Jorge
**Entre mano y cuerpo, trama textil y red digital.
Un análisis de algunas obras de Anne Wilson y Kathrin Stumreich**
- 183 Marc Plata Puig
**Tirando del hilo: verificando la atribución de una cola de terciopelo
a Charles Frederick Worth**
- 188 Pablo José Portillo Pérez
Introducción a la historia y técnica de los encajes. Tipologías e identificación
- 194 Ruth de la Puerta Escribano
**Evolución histórica de la moda culta española a partir de los patrones
de sastrería. Del siglo XVI al siglo XX**
- 199 Neus Ribas San Emeterio
**Carmen Tórtola Valencia. La creación de una imagen
a través de la indumentaria**
- 206 María Roca Cabrera
**Tejidos españoles en el South Kensington Museum a través
del círculo Fortuny**
- 211 Laura Rodríguez Peinado
**Las manufacturas textiles andalusíes: caracterización
y estudio interdisciplinar**
- 215 Sílvia Saladrigas Cheng
Proyecto "Des-fragmento", puzles textiles medievales
- 219 Mtra. Martha Sandoval Villegas
**La segunda piel de una sociedad de Ultramar. Los tejidos que vistieron
a la Nueva España: el caso de las sedas**
- 223 Sílvia Ventosa
Proyecto de colección de arte textil en el Museo del Diseño de Barcelona
- 228 Yoshiko Yamamichi
Las medias en la moda barcelonesa del último tercio del siglo dieciocho
- 234 Créditos fotográficos

El Centre de Documentació i Museu Tèxtil celebra a Terrassa el primer Col·loqui d'Investigadors en Tèxtil i Moda, un certamen que compta amb la participació de reconeguts experts del sector tèxtil i la moda d'àmbit nacional i internacional, als quals donem la benvinguda a la nostra ciutat.

Sens dubte no és casual que el primer col·loqui sobre aquesta temàtica es celebri a Terrassa. Una ciutat que porta el tèxtil imprès amb força al seu ADN: aquest és un sector que va marcar la ciutat en el passat, que segueix formant part del seu dia a dia i que ens projecta cap al futur gràcies a la seva connexió amb àmbits com la recerca o la innovació, molt presents en els diferents graus i màsters universitaris que es poden cursar a la ciutat lligats a l'enginyeria i el disseny tèxtil.

El Centre de Documentació i Museu Tèxtil és un ferm exponent de la importància que el sector tèxtil ha tingut i manté actualment a Terrassa, a Catalunya i a la Unió Europea. La seva presència a la ciutat i la seva feina en la conservació, la restauració, la divulgació o la recerca són essencials perquè Terrassa continuï sent en l'actualitat un dels punts de referència més importants d'aquest sector.

Durant els dos dies en els que Terrassa i el Centre de Documentació i Museu Tèxtil acolliran aquest col·loqui tindrem l'oportunitat d'escoltar a una cinquantena d'experts que juntament amb els assistents al certamen, faran d'aquesta trobada una gran oportunitat de compartir recursos, coneixements i projectes al voltant del tèxtil, el disseny i la moda. ■

El Centre de Documentació i Museu Tèxtil celebra en Terrassa el primer Coloquio de Investigadores en Textil y Moda, un certamen que cuenta con la participación de reconocidos expertos del sector textil y la moda de ámbito nacional e internacional, a los que damos la bienvenida a nuestra ciudad.

Sin duda no es casual que el primer coloquio sobre esta temática se celebre en Terrassa. Una ciudad que lleva el textil impreso con fuerza en su ADN: este es un sector que marcó la ciudad en el pasado, que sigue formando parte de su día a día y que nos proyecta hacia el futuro gracias a su conexión con ámbitos como la investigación o la innovación, muy presentes en los diferentes grados y másteres universitarios que se pueden cursar en la ciudad ligados a la ingeniería y el diseño textil.

El Centre de Documentació i Museu Tèxtil es un firme exponente de la importancia que el sector textil ha tenido y mantiene actualmente en Terrassa, en Cataluña y en la Unión Europea. Su presencia en la ciudad y su trabajo en la conservación, la restauración, la divulgación o la investigación son esenciales para que Terrassa siga siendo en la actualidad uno de los puntos de referencia más importantes de este sector.

Durante los dos días en los que Terrassa y el Centre de Documentació i Museu Tèxtil acogerán este coloquio tendremos la oportunidad de escuchar a una cincuentena de expertos que, junto con los asistentes al certamen, harán de este encuentro una gran oportunidad de compartir recursos, conocimientos y proyectos alrededor del textil, el diseño y la moda. ■

Innovació i sostenibilitat, aquests són els principals reptes que es planteja el sector del tèxtil i la moda en aquests moments, sobretot en l'àmbit de la producció. I és per això que es fa necessària una estreta cooperació entre empreses, laboratoris d'anàlisi tèxtil, centres tecnològics, centres de disseny i docència, per poder reeixir en un nou paradigma econòmic on els factors que influeixen en el consum de la moda no es corresponen amb els dels models productius en els quals ens hem mogut els últims anys.

I si d'alguna cosa estem segurs a l'Institut Industrial de Terrassa, després de prop de cent quaranta-cinc anys al servei dels empresaris del tèxtil, és que el sector no ha parat mai d'anar endavant. Els industrials han hagut de reinventar-se constantment, repensar els negocis, reciclar-se al llarg dels anys i formar als seus equips, alhora que incidien directament en el desenvolupament de la ciutat, dotant-la de serveis bàsics com la canalització d'aigües (1943) o la instal·lació de l'enllumenat elèctric (1897) i modernitzant determinats àmbits de gestió. Els industrials tèxtils van impulsar la creació de la Cambra de Comerç i Indústria (1886), la Mútua de Terrassa (1900), el Museu Tèxtil Biosca (1946), l'Escola Superior de Pèrits Industrials (1901), la formació en Enginyeria Tèxtil (1904; convertint-se en l'única ciutat a Espanya en oferir aquesta formació), i l'Escola Tècnica Superior d'Enginyers Industrials (1948).

El desenvolupament de la ciutat de Terrassa no es pot entendre sense el coneixement del patrimoni industrial generat per la implicació i col·laboració dels industrials tèxtils. És per això que hem rebut amb satisfacció i gratitud la decisió del Grup d'Estudis de Tèxtil i Moda d'organitzar el I Col·loqui d'investigadors en tèxtil i moda a la nostra ciutat. ■

Innovación y sostenibilidad, estos son los principales retos que se plantea el sector del textil y la moda en estos momentos, sobre todo en el ámbito de la producción. Y es por ello que se hace necesaria una estrecha cooperación entre empresas, laboratorios de análisis textil, centros tecnológicos, centros de diseño y docencia para poder tener éxito en un nuevo paradigma económico donde los factores que influyen en el consumo de la moda no se corresponden con los de los modelos productivos en los que nos hemos movido en los últimos años.

Y si de algo estamos seguros en el Instituto Industrial de Terrassa, después de cerca de ciento cuarenta y cinco años al servicio de los empresarios del textil, es que el sector no ha parado nunca de seguir adelante. Los industriales han tenido que reinventarse constantemente, de repensar los negocios, de reciclarse a lo largo de los años y de formar a sus equipos a la vez que incidían directamente en el desarrollo de la ciudad, dotándola de servicios básicos como la canalización de aguas (1943) o la instalación del alumbrado eléctrico (1897) y modernizando determinados ámbitos de gestión. Los industriales textiles impulsaron la creación de la Cámara de Comercio e Industria (1886), la Mutua de Terrassa (1900), el Museo Textil Biosca (1946), la Escuela Superior de Peritos Industriales (1901), la formación en Ingeniería Textil (1904) que era la única ciudad en España en ofrecer esta formación, y la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales (1948).

El desarrollo de la ciudad de Terrassa no se puede entender sin el conocimiento del patrimonio industrial generado por la implicación y colaboración de los industriales textiles y es por eso que hemos recibido con satisfacción y gratitud la decisión del Grup d'Estudis de Tèxtil i Moda de organizar el I Coloquio de Investigadores en Textil y Moda, en nuestra ciudad. ■

Conceptes com tèxtil i moda fa temps que formen part dels estudis de molts investigadors que treballen des de disciplines tan diverses com la història, el disseny, l'art, la sociologia, l'antropologia, etc. Aquests estudis enriqueixen el nostre coneixement sobre un ric patrimoni moltes vegades poc conegut. Conscients d'aquesta diversitat, el Grup d'Estudis de Tèxtil i Moda, adscrit a la FHD, convoca aquest I Col·loqui d'Investigadors en Tèxtil i Moda amb l'objectiu de compartir les recerques recents sobre teixits i moda en l'estat espanyol, intercanviar coneixements i compartir experiències.

Aquesta primera convocatòria ha rebut una àmplia resposta per part de tots els investigadors, que en l'àmbit universitari i docent, museus, arxius, grups d'estudi i altres, estan treballant en aquesta temàtica, el que demostra el creixent interès per la moda i el tèxtil. En aquest resum dels treballs que es presenten en el Col·loqui, podreu apreciar la quantitat i la diversitat de propostes: història de la moda, col·leccionisme, art tèxtil, conservació, museus, indumentària popular, etc.

Estem convençuts que aquest I Col·loqui ens permetrà donar a conèixer molts dels estudis que s'han estat realitzant i probablement obrir la porta de noves investigacions i projectes. ■

Conceptos como textil y moda hace tiempo que forman parte de los estudios de muchos investigadores que trabajan desde disciplinas tan diversas como la historia, el diseño, el arte, la sociología, la antropología, etc. Estos estudios enriquecen nuestro conocimiento sobre un rico patrimonio muchas veces poco conocido. Conscientes de esta diversidad, el Grup d'Estudis de Tèxtil i Moda, adscrito a la FHD, convoca este el I Coloquio de Investigadores en Textil y Moda con el objetivo de compartir las investigaciones recientes sobre tejidos y moda en el estado español, intercambiar conocimientos y compartir experiencias.

Esta primera convocatoria ha recibido una amplia respuesta por parte de todos los investigadores, que en el ámbito universitario y docente, museos, archivos, grupos de estudio, entre otros, están trabajando en esta temática, lo que demuestra el creciente interés por la moda y el textil. En este resumen de los trabajos que se presentan en el Coloquio, podréis apreciar la cantidad y la diversidad de propuestas: historia de la moda, coleccionismo, arte textil, conservación, museos, indumentaria popular, etc.

Estamos convencidos que este I Coloquio nos permitirá dar a conocer muchos de los estudios que se han estado realizando y probablemente abrir la puerta de nuevas investigaciones y proyectos. ■

Historias entretejidas: 30 años de investigaciones textiles

Lesley Miller

Conservadora jefe de Tejidos, Victoria and Albert
Museum, Londres

Catedrática de Historia de la Indumentaria y de los Tejidos,
University of Glasgow

le.miller@vam.ac.uk

Introducción

Los organizadores del primer coloquio sobre la investigación textil en España me pidieron una reflexión sobre mi trayectoria como investigadora para la conferencia inaugural, lo cual ha sido una buena oportunidad para ver cómo se han ido entretejiendo el desarrollo de mis investigaciones con los avances en el campo de los estudios textiles en el mundo anglosajón. Cuando entré en este campo, hace más de treinta años, no existía Internet y había una literatura muy limitada; ahora hay Internet y varias y diversas literaturas que nos dejan escoger los métodos que vamos a adoptar como investigadores. Esta bibliografía resulta de una masa crítica de investigadores, con más oportunidades, pero también, por supuesto, más competición. Pocos tenemos el tiempo, los recursos o los talentos para comprender todos los aspectos de los tejidos y de la indumentaria, que abarcan saberes científicos, técnicos, iconográficos, históricos, teóricos, etc. Pero ahora, con el desarrollo de las redes de comunicación, podemos colaborar con personas con conocimientos que completan los nuestros. Por supuesto, el ámbito anglosajón ha sido muy diferente del ámbito español, y es ese contexto el que explica el porqué de las aplicaciones de mis investigaciones y como han podido cambiar, ampliarse y profundizarse. Mi carrera ha sido una mezcla de “visión y accidente”,¹ un estudio de caso de la adaptación al medio y curiosidad.

El contexto personal y profesional

Nací en Glasgow, en una ciudad con importantes tesoros españoles y en un hogar donde todas las mujeres de la familia se cosían sus vestidos, así como prendas para obras de teatro *amateur*, y más tarde para museos.² Durante la licenciatura

en Estudios Hispánicos, descubrí la edad de oro española y el Quijote (este último afortunadamente en su traducción en inglés). Después, en 1980, fui al Courtauld Institute of Art de Londres a hacer el único máster sobre Historia de la Indumentaria (History of Dress). Finalmente, en 1983 conseguí una beca en la Universidad de Brighton para el doctorado, defendiendo la tesis en la nueva disciplina de Historia del Diseño (History of Design) cinco años más tarde. Había un ambiente propicio para los estudios de este tipo en esa época, gracias a la fundación de asociaciones entusiastas de la indumentaria y de los tejidos y de fundaciones profesionales, como la Design History Society y la Pasold Research Fund entre los años 1960 y 1985.³

La enseñanza era la profesión lógica a seguir en Inglaterra en los años 80, y durante más de veinte años di clase en varias escuelas de arte y universidades regionales. Al principio, la mayoría de mis estudiantes eran futuros diseñadores, pero poco a poco llegué a enseñar también a los historiadores del arte y del diseño, historiadores de la sociedad y economía. Mi último puesto universitario en Winchester me permitió colaborar en la fundación de un máster de Historia de los Tejidos e Indumentaria en 1991. En 1999, en el mismo campus de la Universidad de Southampton, ya tenía todas las disciplinas textiles: arte, diseño, moda, historia y restauración; a todos los niveles: licenciatura, máster y doctorado.⁴

En 2005, dejé mi puesto como profesora en esta universidad regional cerca de Londres para ir al Victoria and Albert, un museo nacional con base en Londres, que tiene el objetivo de ser re-

Bretaña, que ahora pertenece a los museos municipales (Glasgow Museums Service). Una parte de su biblioteca importantísima se conserva en la Universidad de Glasgow.

1 Título de un libro importante sobre el desarrollo del Victoria and Albert Museum. BURTON, Anthony, *Vision and Accident. The Story of the V&A*, V&A, Londres, 1999.

2 La ciudad de Glasgow tenía una cultura mercantil e industrial, y por supuesto de coleccionismo y de museos públicos. La colección de Sir William Stirling Maxwell (1818-78), autor de la primera historia del arte español publicada en inglés (*Annals of the Artist of Spain*, 1848) era propietario de la colección más amplia de la escuela española en Gran

3 Costume Society (1964-) y Textile Society (1982-), Pasold Research Fund (1964-), Design History Society (1977-), y más tarde Courtauld History of Dress Association o CHODA (1991-2010; transformada en Association of Dress Historians o ADH, 2011-).

4 Hasta 2009, cuando se cerró el Textile Conservation Centre en Winchester. Sus cursos se reformaron al trasladarse a la Universidad de Glasgow en 2010 donde se enseña hoy un máster de *Textile Conservation* (MPhil.) y otro de *Dress and Textile History* (MLitt.).



Figura 1. La séptima y última sala de *Europa 1600-1815: Lujo, Libertad y Poder, 1760-1815*. ©Victoria and Albert Museum, Londres.

conocido como el museo líder a nivel global en arte, diseño y artes escénicas. Esto se consigue creando una experiencia de primera clase para los visitantes y los estudiosos en todas sus sedes y colecciones; priorizando y profundizando en la relevancia de las colecciones para la economía británica creativa y científica; extendiendo el alcance, la reputación y el impacto internacionales del museo; exponiendo lo mejor del diseño digital, y previendo una experiencia digital excepcional.⁵ El Departamento de Mobiliario, Tejidos y Moda (Furniture, Textiles and Fashion Department) custodia más de 80.000 piezas textiles, no asiáticas;⁶ somos siete conservadores para tejidos y moda; y la sección de restauración textil comprende doce personas (ocho restauradores para tejidos y moda, y cuatro especialistas para montar los trajes en maniquí⁷). Como conservadora (*curator*), con la misión de investigación, exposición y conservación de los fondos textiles, todas mis actividades se dirigen a estos princi-

pios. Esto quiere decir que la investigación se enfoca en los objetos y colecciones del Victoria and Albert y su interpretación para el gran público. En este museo he podido profundizar en ciertos temas que han sido una constante en mi carrera, pero también he tenido oportunidades inesperadas. Por ejemplo, mi gran responsabilidad entre 2010 y 2015 fue la dirección del equipo de conservadores que trabajaba sobre la renovación de las salas de las artes decorativas europeas de los siglos XVII y XVIII; y, por supuesto, abogué por presentar unas piezas de moda en estas salas, además de las colgaduras y tapices tradicionalmente expuestos allí [fig. 1].

Tres temas dominantes han aparecido y reaparecido durante mis investigaciones textiles, muchas veces varios años después del esfuerzo inicial. Normalmente, cuando una puerta se cerró, se abrió una ventana enseguida, pero también a veces la ventana se abrió varios años después de que la puerta se hubiera cerrado y era una ventana que daba a un territorio bastante diferente. En general, mi consigna ha sido: *carpe diem*. Aprovechar el momento.

5 V&A Strategic Plan, 2015-2020, <https://goo.gl/twvDHA>.

6 Los tejidos asiáticos se custodian en el Departamento de Asia (Asian Department); son aproximadamente 20.000 piezas.

7 Comparar estas cifras con el personal del Museo Nacional de Artes Decorativas de España es instructivo: en Artes Decorativas hay unos 3.000 tejidos, más tapices y otros tejidos de gran formato. En total no llegarán a 4.000 y nadie se dedica específicamente a ellos; hay una plantilla de 11 conservadores, incluida la dirección del museo y tres restauradoras. En el Patrimonio Nacional hay tres conservadores de tejidos y varias restauradoras. En el Museo del Traje hay entre tres y cuatro conservadores en los departamentos de tejidos y no hay restaurador. No quiero insistir, somos muy privilegiados, y poco comunes, en el V&A.



Investigaciones de máster

Durante las investigaciones del máster, lo que me interesaba eran las convenciones en la representación de las clases sociales en el arte: la diferencia entre lo que se vestía en los retratos de la realeza y la nobleza y en las representaciones del pueblo, sean los sayones de los pasos de Semana Santa sean los pícaros de las novelas. Por supuesto, tenía que empezar con la lectura de las obras de Carmen Bernis, la pionera de la historia de la indumentaria española desde los Reyes Católicos hasta el Siglo de Oro.⁸ En 1981, ella había llegado a tiempos de Felipe II. Por eso escogí el período después para mi tesina sobre “Aspectos de los trajes masculinos en España entre 1600 y 1636: modas cortesanas y problemas populares”;⁹ lo escogí también porque me intrigaba mucho el éxito de la golilla de Felipe IV, tan diferente de los cuellos ingleses de esas décadas. Me serví de los libros de sastrería para explorar el corte y la construcción, la terminología y, hasta cierto punto, los tejidos usados. Teníamos en Londres dos de los tres libros y el primero acababa de ser traducido en inglés [fig. 2].¹⁰ Las leyes suntuarias recogían no solamente los nombres y variedades de los tejidos y decoraciones de la indumentaria, sino también la jerarquía y el valor social de cada tipo. Las comedias y las novelas añadieron los detalles de etiqueta y conducta, y llegué a interpretar con más seguridad los cuadros y la escultura, así como las representaciones literarias.

Todas las fuentes eran impresas, salvo los terciopelos que vi (sin entenderlos) en el Museo Nacional de Artes Decorativas en Madrid. Fue

8 BERNIS, Carmen, *La indumentaria en tiempos de Carlos V*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1962.

9 MILLER, Lesley E., “Aspects of Men’s Dress in Spain, 1600-1636. Courtyly Developments and Popular Problems”, tesina de máster, Courtauld Institute of Art, 1982.

10 ALCEGA. Juan de, *Tailor’s Pattern Book 1589*, facsímil, Ruth Bean, Bedford, 1979.

Figura 2. Frontispicio, Juan de Alcega, *Libro de geometria, pratica y traca*, 1589. ©Victoria and Albert Museum, Londres.

un trabajo de seis meses y, por supuesto, de novata, y ahora me parece muy básico. Sin embargo, en esta época todavía no existía mucho sobre el tema: teníamos todavía que esperar la publicación de *Los trajes del Quijote* de Carmen Bernis, el congreso organizado por Amalia Descalzo en el Museo del Traje en 2007, y sus actas publicadas en 2014, y la exposición reciente del Museo de Santa Cruz en Toledo (2015), inmortalizada en su catálogo, para entender el desarrollo de la investigación y los temas que se deben profundizar.¹¹ En este contexto, me alegra que Yale University Press acabe de aceptar el libro de Amanda Wunder que tratará de una manera muy original el siglo xvii. Se titula *El estilo español: la moda y la experiencia en tiempos de Felipe IV*.

Me resulta interesante el hecho de que salga este libro sobre este tema en inglés, treinta años después de que la casa editorial de Batsford me contratara para escribir un libro sobre la indumentaria española de la edad de oro para una nueva serie sobre “La Indumentaria y la Civilización” –fue un libro que no llegué a escribir, por estar terminando con mucho sufrimiento la tesis–. De hecho, no publiqué nada sobre el Siglo de Oro hasta 2006, cuando apareció mi primer ensayo en un libro sobre la visita del Príncipe de Gales a Madrid en 1623 (Carlos pasó tres meses en Madrid intentando sin éxito conseguir la mano de la hermana de Felipe IV¹²). Después de

11 BERNIS, Carmen, *El traje y los tipos sociales en El Quijote*, El Viso, Madrid, 2001; COLOMER, José Luis y Amalia DESCALZO (dir.), *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos xvi y xvii)*, CEEH, Madrid, 2014; Toledo, *La Moda Española en el Siglo de Oro*, Fundación Cultura Deporte, Castilla-La Mancha, 2015.

12 MILLER, Lesley Ellis, “Dress to Impress. Prince Charles Plays Madrid, September to May 1623”, en *The Journey of the Prince of Wales to Madrid in 1623*, dir. Alexander Samson, Ashgate Publishing, Aldershot, 2006, cap. 2, pp. 27-50; “An Illustrious English Gentleman Dressed the Spanish Way: The Visit of the Prince of Wales to Madrid in 1623”, en

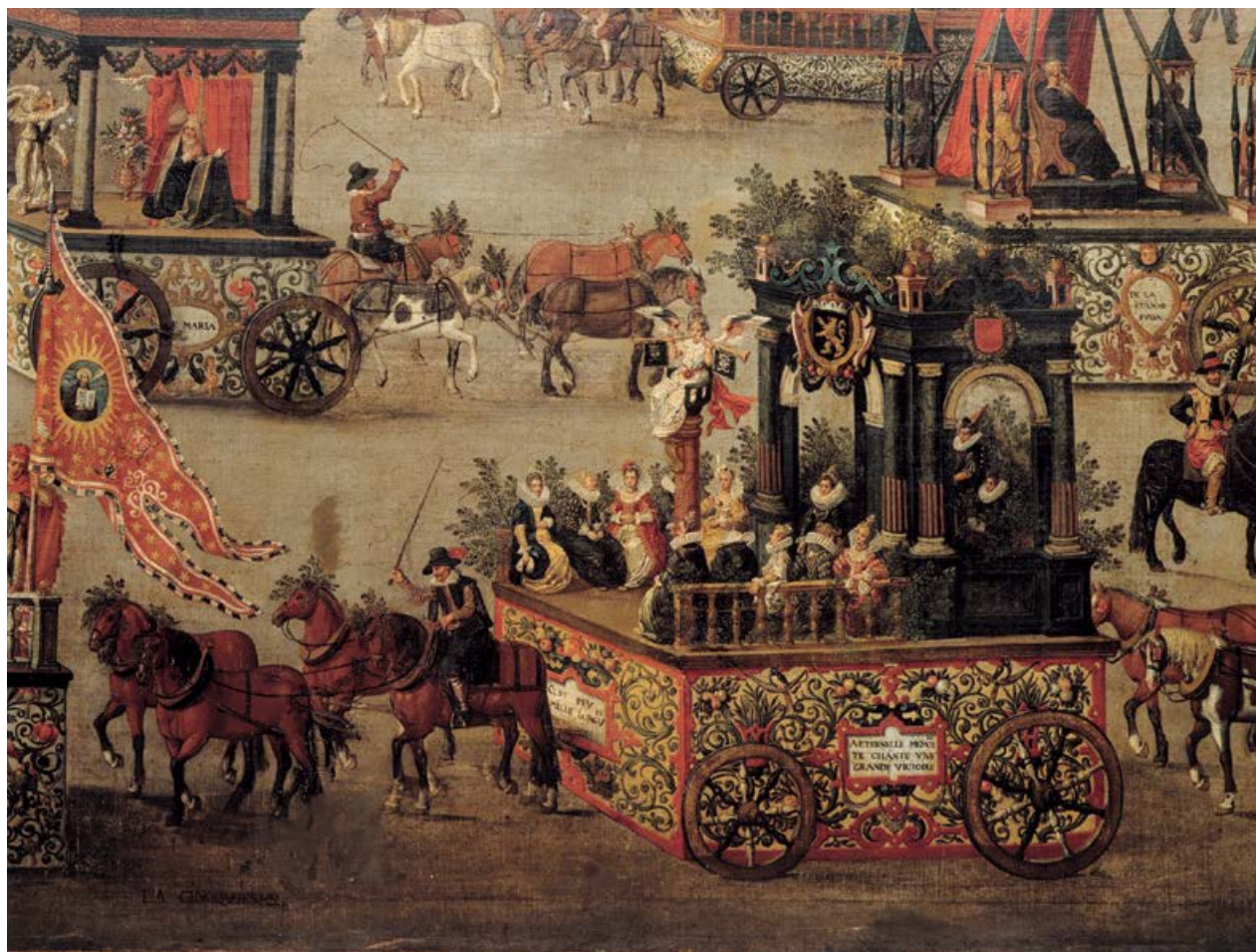


Figura 3. Detalle de *El triunfo de la Archiduquesa Isabel en el Ommegang de Bruselas*, por Denys van Alsloot, 1616. V&A 5928-1859. ©Victoria and Albert Museum, Londres.

asistir a un congreso sobre este tema en 2003, llegué a casa frustrada y decidida a coger mis apuntes y explicar a los historiadores del arte que la clave para interpretar sus fuentes visuales se encontraba en los vestidos, y que el Príncipe de Gales adaptó sus trajes para los eventos en Madrid, y que, por supuesto, también Felipe IV adecuó su magnificencia durante los tres meses que estuvo Carlos en la capital española. En 2004, presenté este trabajo sobre el Príncipe en el primer coloquio anglo-español en Winchester School of Art (University of Southampton), titulado “Culturas textiles: España e Inglaterra, 1550 hasta el presente”. Aprovechamos la conmemoración de las bodas de Felipe II con María Estuardo en la catedral de Winchester en 1554 para montar este coloquio. Más tarde, en 2007, presenté una versión más amplia en Madrid.

También hay que resaltar el hecho de que estas investigaciones han contribuido a un proyecto realizado en el museo el año pasado. En 2007, nuestro Consejo de Investigación, el AHRC (Arts

and Humanities Research Council), nos proporcionó a tres instituciones (Queen Mary College, Universidad de Londres, el V&A y el Centro de Restauración Textil de la Universidad de Southampton) unos fondos para seminarios sobre indumentaria y tejidos entre 1500 y 1800 destinados a estudiantes y especialistas durante dos años.¹³ Para celebrar el aniversario de los diez años del inicio de este proyecto, el Consejo propuso divulgar los conocimientos no solamente a los participantes de esos seminarios, sino también al público interesado. Para ello, la School of Historic Dress desarrolló con el museo dos proyectos para su divulgación en el museo, en los colegios, y en la web: el primero, es una película con un soneto de John Donne, un poeta contemporáneo de Shakespeare, que explica el vestir y desvestir de dos actores y la terminología del vestuario en el poema; el segundo, comprende dos

Vestir a la Española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII), dir. José Luis Colomer y Amalia Descalzo, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2014, tomo II, pp. 293-316.

13 Bibliografías y actividades de la AHRC, Early Modern Dress and Textiles Network, 2007-2009, <http://goo.gl/KE1kKA>.



Figura 4. Maniqué de Isabel Clara Eugenia ©Victoria and Albert Museum, Londres.

muñecas vestidas correctamente para que los colegas aprendieran como se vestían en 1615; los sujetos son Isabel Clara Eugenia y Alberto, arquiducos de Austria (la primera es la protagonista de un cuadro fundamental en las salas Europa 1600-1815 del Victoria and Albert¹⁴). Recientemente, la coordinadora de nuestro Departamento de Educación me contó que el vestir y desvestir de estos pequeños maniqués delante del cuadro no sólo anima a los adolescentes, sino también a los adultos, más mayores [figs. 3-4].

Investigaciones de doctorado

Volvamos a 1983, cuando comencé mis investigaciones de doctorado sobre los diseñadores franceses –o mejor dicho lioneses– del siglo XVIII. El doctorado me forzó a cambiar de dirección y a separarme de España durante casi cinco años. Al principio fue difícil, porque había esperado seguir mi senda española profundizando en las implicaciones y los efectos de las leyes suntuarias. Pero poco a poco me di cuenta de que estaba aprendiendo nuevos métodos, gozando de interesantes fuentes archivísticas y museológicas, y recogiendo datos que iban a permitirme hacer

comparaciones útiles en el porvenir. A escondidas rellenaba varias carpetas con documentos sobre asuntos españoles –para “después”–. Estas carpetas incluían los dibujantes franceses invitados a Valencia para mejorar la industria local de mediados del siglo XVIII, y los que iban a vender sedas francesas a la corte española, incluso cuando Carlos III intentaba estimular y apoyar a la sedería nacional. El más querido para mí era François Groggnard (1748-1823), que se paseaba por Madrid buscando y consiguiendo comisiones para su fabricante en Lyon de vestidos para la corte y los tejidos que todavía están colgados en la Casa del Campo de El Escorial y la de El Pardo, publicados por Pilar Benito del Patrimonio Nacional.¹⁵ Mi interés por la venta empezó con Groggnard y su misión en España, y después se extendió a Inglaterra donde tenemos un libro de muestras que los fabricantes franceses mandaron a Londres, justamente después de la Guerra de los Siete Años (1756-1763) [fig. 5].¹⁶

En 2015, se publicó en la web del Pasold Fund mi *Diccionario de diseñadores o dibujantes* [fig. 6], el cual nació como anexo de mi tesis y se transformó durante casi treinta años en diccionario, o instrumento de trabajo.¹⁷ Al principio era un sencillo método de guardar todos los datos que iba coleccionando durante el doctorado y tras la tesis, cuando investigaba más profundamente ciertas carreras individuales. Finalmente, me di cuenta de que podría ser útil a otros investigadores, y por supuesto nadie iba a publicarlo como libro. Las bases de datos no existían en la forma actual en 1983, cuando me enfoqué en la enseñanza, los

15 MILLER, Lesley Ellis, “Shopping for Silks in Eighteenth Century Madrid”, *Datatèxtil*, número 10, 2004, pp. 4-17; “Fidélités trompeuses: la consommation d'étoffes de soie françaises à Madrid, 1759-1789”, en *Autour des Van Loos: peinture, commerce textile et espionnage industrielle* (dir. Christine Rolland), Presses Universitaires, Rouen, 2012, pp. 143-152; BENITO, Pilar, *Paraísos de seda. Catálogo de tejidos y bordados de las Casas del Príncipe de El Pardo y El Escorial*, en prensa.

16 V&A, T.373-1972. Ver MILLER, Lesley Ellis, *Selling Silks. A French Merchant's Sample Book of 1764*, V&A, Londres, 2014.

17 MILLER, Lesley Ellis, *Dictionary of Eighteenth-Century Silk Designers*, Pasold Research Fund, Resources 2, 2015. <http://goo.gl/y5JuW9>; “Designers in the Lyon Silk Industry, 1712-87”, tesis doctoral no publicada, Brighton Polytechnic, 1988, Vol. II.

14 TIRAMANI, Jenny y BARSBY, Harriet, “Elizabethans Undressing: an interpretation of Elegy XX by John Donne (circa 1600)”, <https://goo.gl/W3JDSt> (7 agosto 2017); The School of Historical Dress, <http://goo.gl/iPDJFm>.



Figura 5. Libro de muestras de seda, Francia, 1764. V&A T.373-1972. ©Victoria and Albert Museum, Londres.

saberes, el trabajo y el desarrollo profesional y social de los dibujantes, para evaluar si el sistema francés ofrecía mejores oportunidades que lo que se experimentaba en Inglaterra en la misma época. Pero lo bueno es que ahora una estudiante de doctorado de la Escuela de Comercio de Lyon está creando una base de datos para evaluar la aplicación de teorías sociológicas a las redes profesionales y familiares de la sedería de Lyon.¹⁸ Así, una nueva generación puede continuar la investigación empezada entre 1983 y 1987.

Durante estos años me serví de archivos notariales, municipales, parroquiales y nacionales. Los documentos incluían los contratos de matrimonio, de aprendizaje y de trabajo; los testamentos y los inventarios después de la muerte o de la bancarrota; los registros de los gremios y de las parroquias; los procesos criminales; las memorias y los diarios; la prensa, las guías y diccionarios comerciales. También, por supuesto, siendo historiadora de los tejidos y la indumentaria, me serví de la cultura material: dibujos, tejidos, libros de muestras y cuadros. Descubrí el gran placer de cruzar estos “documentos” para llegar a con-

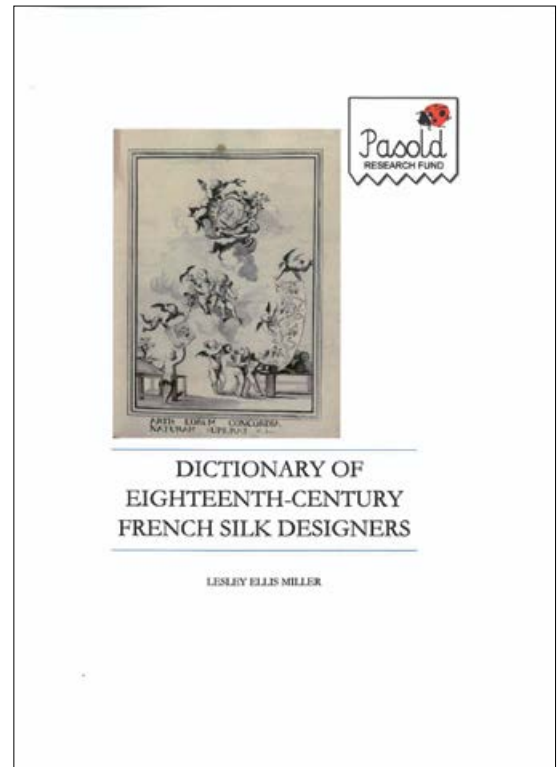
clusiones que cuestionan las creencias populares o tradicionales, y para narrar una historia viva. Como buscaba dibujantes tanto anónimos como bien conocidos, podía valorar más agudamente el ambiente y el éxito de los conocidos, y el desarrollo del oficio. Mi primer artículo salió siete años después de la tesis, y se trató de Jean Revel (1684-1751), un dibujante entonces supuestamente bien conocido del cual existen dibujos y muchos documentos familiares que contaban una vida fuera de lo normal.¹⁹ Fue el primero de varios artículos revisando las carreras de estos dibujantes: siguieron Jacques-Charles Dutilleu (1718-82), Nicolas Joubert de l’Hiberderie (1725/9-después de 1775) y Philippe Lasalle (1723-1804).²⁰ De este modo, se desarrolló mi apetito por la biografía o micro-historia como método de análisis que nos

19 MILLER, Lesley Ellis, “Jean Revel: fine artist, designer or entrepreneur?”, *Journal of Design History*, número 8:2, 1995, pp. 79-96.

20 MILLER, Lesley Ellis, “Manufactures and the Man: A Reassessment of the Role of Jacques-Charles Dutilleu”, en *Textile History*, número 29:1, primavera 1998, pp. 19-40; “Representing silk design: Nicolas Joubert de l’Hiberderie and *Le dessinateur pour les étoffes d’or, d’argent et de soie* (Paris, 1765)”, en *Journal of Design History*, número 17:1, 2004, pp. 29-53; “The Marriage of Art and Commerce: Philippe Lasalle’s Success in Silks”, en *Art History*, número 28:2, Spring 2005, pp. 200-26; “Departing from the Pheasant and the Peacock: the Role of Furnishing Textiles in the Career of Philippe Lasalle (1723-1804)”, en *Furnishing Textiles*, Riggisberger Berichte, Riggisberg, 2009, pp. 79-90; “Philippe de Lasalle et les innovations”, en *Les objets qui racontent l’histoire. Inventions et innovations dans la soierie lyonnaise*, Musée des Tissus, Lyon, 2009, cap. 5, pp. 57-65.

18 Laura Dupin, doctoranda en la EM Lyon Business School.

Figura 6. Portada del *Dictionary of Eighteenth-century French Silk Designers*, 2015. www.pasold.co.uk (Frontispicio de Inventaire Chappe, Grande Fabrique, Tomo VII, Vol. II. ©Archives Municipales de Lyon).



ayuda a responder a las cuestiones más grandes de la historia. Además, hay mucho en común entre la biografía de un hombre o mujer y el análisis matizado de un objeto.

Estas investigaciones pueden continuar en el museo porque encajan perfecta y directamente con su misión. Por ejemplo, durante la renovación de las salas “Europe 1600-1815”, pude ser una de las investigadoras principales en un gran proyecto europeo sobre la creatividad y la innovación en Europa entre 1500 y 1800.²¹ Después he tenido la oportunidad de mejorar la documentación y el análisis de las colecciones por la supervisión de una doctoranda y pos-doctoranda, y por contribuir a un proyecto de nuestro Departamento de Investigación.²²

Investigaciones inesperadas: Balenciaga

Finalmente, hay que comentar la investigación que me escogió a mí y no yo a ella, y su trayectoria desde 1988. Conocí por primera vez a Cristóbal Balenciaga en Lyon, cuando el Musée des Tissus montó la primera exposición retrospectiva en Francia en 1985, trece años después de su muerte. Era una joya de exposición en un ambiente que recordaba un poco a su taller de costura en París: edificio antiguo, estilo neoclásico, pavimentos a cuadros, barandillas de madera y hierro. No hubiera creído que tres años más tarde alguien fuera a contratarme para escribir una monografía sobre él.

Este libro fue un accidente.²³ La casa editorial Batsford era la única que se interesaba por la indumentaria y la moda en esa época en Inglaterra,

y en 1987 iniciaron una serie sobre los diseñadores de moda más influyentes del siglo xx. Por supuesto, Balenciaga se encontraba en la lista. Como los títulos precedentes al mío de la serie sobre “La Indumentaria y la Civilización” no se vendían bien, la casa quería cambiar de dirección. Y me beneficié otra vez del hecho de hablar español. Balenciaga se volvió mi héroe –y, por supuesto, conocer el Siglo de Oro español es una ventaja para el estudio de la obra y del contexto social de Balenciaga–. La primera versión del libro apareció en 1993, escrito para los estudiantes diseñadores; la segunda y más larga edición en 2007, para acompañar la exposición sobre la edad de oro de la alta costura en el Victoria and Albert (y traducida en español); y la tercera, aún más larga y mucho más lujosa, en 2017 para acompañar la exposición *Balenciaga: Shaping Fashion*. La historia de mi experiencia de escribir y después de muchos años revisar y ampliar un libro resulta interesante, porque siempre hay que modelar un libro según el tiempo que tienes, el lugar donde estás, la bibliografía existente y la misión de la publicación: en resumen, muchas consideraciones antes de decidir el programa de investigación. Recordemos que empecé antes de la llegada de Internet a finales de los años ochenta, y en 2015 terminé manejando esta herramienta de investigación, que tiene sus ventajas y desventajas. Además, ahora hay muchos

21 “Fashioning the Early Modern: Innovation and Creativity in Europe, 1500-1800”, líder del proyecto, Professor Evelyn Welch, Kings College London; investigadores principales en el Victoria and Albert, Universidades de Copenhague, Estocolmo y Helsinki; un millón de euros de HERA (Humanities in the European Research Area), 2010-2013. <http://goo.gl/6pn5eo>.

22 Supervisión de Tabitha Baker, “The Embroidery Trades of 18th-century Paris and Lyon”, con Professor Giorgio Riello, Universidad de Warwick, 2015-18; de Ana Cabrera, “Interwoven”, Marie Curie Post-doctoral Research Fellow (no. 701704), 2016-18; James Leman Album, VARI, Andrew Mellon Foundation, 2016-18. <http://goo.gl/GQ6udM>.

23 MILLER, Lesley Ellis, *Cristóbal Balenciaga*, Batsford, Londres, 1993.

investigadores que conocen a Balenciaga mucho mejor que yo; por ejemplo, nuestros colegas del País Vasco, Miren Arzalluz, Ana Balda, Mariu Emilas e Igor Uria. En cambio, en 1987 éramos pocos los que intentábamos entenderlo.

En 1988, la casa editorial Batsford me dio dos años para escribir 25.000 palabras, y 1.000 libras esterlinas para comprar nueve fotografías en color y cincuenta en blanco y negro y negociar los permisos de publicación. ¡Menuda faena! Cuando acepté la propuesta, enseñaba a tiempo parcial en Stoke-on-Trent, que no se ubica cerca de París o de España. Cuando recibí el contrato, ya tenía trabajo a tiempo completo. Por eso, me llevó cuatro años escribirlo con dos viajes a París, uno a Madrid, y varios a Londres, incluso al Victoria and Albert Museum. Los límites se notan enseguida. El contexto más amplio también cuenta. En 1988, Balenciaga se había muerto sólo quince años antes; todavía vivían sus sobrinos, amigos y empleados; la casa parisina todavía existía y acababa de comenzar a reformarse; y Marie-Andrée Jouve, la archivera de la casa, protegía y organizaba los archivos, realizaba varias exposiciones, como la de Lyon, y publicaba su primer libro sobre Balenciaga en 1989. En España, nadie quería hablar mucho del contexto comercial –de la Guerra Civil y del franquismo–, igual que en Francia nadie quería escrudiñar París durante la Segunda Guerra Mundial. Tenía que respetar las sensibilidades sin perder de vista el objetivo del historiador. Es muy diferente la tarea del historiador del siglo XVIII por razones obvias.

El libro aunaba por primera vez mis estudios españoles y franceses, con un toque británico, porque, con un plazo de dos años, la única manera de hacer las investigaciones era intentar situar al hombre y su carrera en un contexto más amplio, buscando testimonios orales de sus colaboradores británicos en vez de los españoles o franceses y de buscar fuentes inglesas; como los archivos de Harrods o los vestidos donados a los museos británicos (que son de un gusto específico). Los huecos que encontré al comenzar mis

investigaciones me llevaron a hacer varias preguntas sobre los mitos y leyendas ya establecidos por los periodistas de la prensa de moda e intentar construir un modelo adecuado que pudiera servir a los estudiantes con la ambición de convertirse en diseñadores de moda. Las más importantes eran: ¿Por qué se fue a París a la edad de 40 años en vez de continuar solamente en España? ¿Cómo funcionaba el negocio, no solamente en París sino también en España? ¿Cómo se hacían los vestidos y cuáles eran las verdaderas innovaciones? ¿Cómo eran sus relaciones con la prensa y la clientela?

La segunda fase de Balenciaga empezó en 2005, cuando llegué al Victoria and Albert, que tiene un departamento dedicado a ediciones del museo y se dirigen a un público más amplio y bien informado, incluso a los estudiantes diseñadores e historiadores: los responsables me pidieron 35.000 palabras y ellos negociaron las noventa y cinco imágenes. Gracias a la creación de la Fundación Balenciaga y la construcción del Museo Balenciaga en Getaria, y a varias exposiciones retrospectivas celebrando el aniversario de la casa parisina, había una creciente bibliografía científica sobre el maestro, y de buena calidad. También salían retazos de la vida de los empleados de las casas derivados de testimonios orales. Unas riquezas inesperadas en 1988. Diez años más tarde nuestra casa editorial me pidió 40.000 palabras y 160 imágenes (70 % de los fondos del museo) y me ofreció un formato más impresionante. Esta última edición sirvió para acompañar a la exposición que propuse en el Victoria and Albert en 2015, una exposición con un enfoque apropiado y original para el museo y sus públicos. Mis colegas Cassie Davies Stroder y Stephanie Wood fueron las comisarias de la exposición, mientras yo revisaba el libro; un trabajo de equipo.²⁴ Nos centramos en nuestros fondos, en las clientas representadas, en los métodos de fabricación de los trajes, y el legado de

²⁴ Lamentablemente no podía ser comisaria por ser jefe de departamento.



Figura 7. Vestido de tafetán color de cereza, Cristóbal Balenciaga, 1954. V&A T.427-1967.

Balenciaga. Para profundizar en el tema de los métodos de fabricación colaboramos con restauradores, artistas y estudiantes de moda.

Las colaboraciones representan algunos de los más importantes avances de los últimos años en la historia de los tejidos y de la indumentaria: en este caso, los restauradores hicieron análisis de varias materias y montaron los vestidos; Nick Veasey, un artista, exploró por radiografía algunas piezas para ver el interior [figs. 7-8]; y los estudiantes de máster del London College of Fashion hicieron las *toiles* de ciertas piezas, lo que les enseñó las prácticas museológicas, las de la alta costura de los años 50 y 60, y el corte innovador de Balenciaga. A nuestros visitantes (de la exposición y la web) les explicamos lo que no se ve cuando los trajes se montan en maniquí, o cuando visten el cuerpo de las clientas. Creo que estos son proyectos imposibles sin los recursos del museo, pero reflejan algunos de los métodos de investigación que enriquecen el desarrollo de la misma. Además, en los seminarios con estudiantes, profesores y periodistas, aprendí lo que una nueva generación de diseñadores y artesanos no entendían de la alta costura –para remediarlo en el libro–. Las nuevas investigaciones también tenían como enfoque los fabricantes europeos de los tejidos que inspiraron el diseño de moda de Balenciaga, y tengo con Victoria De



Figura 8. Radiografía del vestido tafetán color de cereza, 2016. ©Nick Veasey.

Lorenzo, estudiante multilingüe del máster del Victoria and Albert, una deuda enorme por su tenaz búsqueda de los nombres de los más desconocidos en España, Francia, Inglaterra, Italia y Suiza. En conclusión, Balenciaga va persiguiéndome no solamente en el museo, sino también en las tiendas; y no voy a tirar mis apuntes por si acaso vuelvo a necesitarlos algún día.

Conclusión

Finalmente, el círculo se cierra porque todos los caminos llevan a Glasgow. En 2013 la Universidad de Glasgow me propuso la nueva cátedra de Historia de los Textiles e Indumentaria: un día por semana para enseñar a los estudiantes del nuevo máster de *Dress and Textile Histories*, alguna clase sobre museología y sobre mi enfoque de investigación textil. ¿Nuevo curso? Sí y no. El antecedente era el máster de Winchester, que fundamos en 1991 y que se trasladó a mi ciudad natal y mi facultad de licenciatura en 2010. Sigo en Londres en el museo, y voy una vez al mes a Glasgow para recordar a la nueva generación de investigadores textiles que sin tejidos, no hay moda, y sin el pasado no entendemos el presente. Vuelvo también al Siglo de Oro español, gracias a mi colega Hilary Macartney de la Universidad de Glasgow, investigadora principal de un fascinante proyecto colaborativo sobre la Dama del



Figura 9. *La dama del armiño*, atribuido a El Greco, ca. 1577-80. ©CSG CIC Glasgow Museums Collection.

Armiño [fig. 9] y un grupo de retratos españoles del siglo XVI que se encuentran en museos municipales. Generosamente, me ha pedido que colabore con ella y otros colegas conservadores y científicos evaluando todas las teorías alrededor de la identidad de la dama y de su pintor.²⁵ *Carpe diem* no es sencillamente mi consigna, sino

también un lema que suena con las ambiciones del primer coloquio de investigadores textiles en España. Esperemos que estas ambiciones resulten en una red colaborativa que perdure y anime la investigación rigurosa y profunda del patrimonio español y de sus conexiones con el ámbito global. ■

25 "Unwrapping an Icon. The Lady in the Fur Wrap". Colaboradores: University of Glasgow, Glasgow Museums, National Trust for Scotland, Museo del Prado. <https://goo.gl/PcPvLs>.

Bibliografía

- ALCEGA, Juan, *Tailor's Pattern Book 1589*, facsímil, Ruth Bean, Bedford, 1979.
- BENITO, Pilar, *Paraísos de seda. Catálogo de tejidos y bordados de las Casas del Príncipe de El Pardo y El Escorial*, en prensa.
- BERNIS, Carmen, *La indumentaria en tiempos de Carlos V*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1962.
- BERNIS, Carmen, *El traje y los tipos sociales en El Quijote*, El Viso, Madrid, 2001.
- BURTON, Anthony, *Vision and Accident. The Story of the V&A*, V&A, Londres, 1999.
- COLOMER, José Luis y Amalia DESCALZO (dir.), *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, CEEH, Madrid, 2014.
- MILLER, L.E. "Aspects of Men's Dress in Spain, 1600-1636. Courtly Developments and Popular Problems", tesina de máster, Courtauld Institute of Art, 1982.
- MILLER, Lesley Ellis, "Designers in the Lyon Silk Industry, 1712-87", tesis doctoral no publicada, Brighton Polytechnic, 1988, Vol. II.
- MILLER, Lesley Ellis, *Cristóbal Balenciaga*, Batsford, Londres, 1993.
- MILLER, Lesley Ellis, "Jean Revel: fine artist, designer or entrepreneur?", en *Journal of Design History*, número 8:2, 1995, pp. 79-96.
- MILLER, Lesley Ellis, "Manufactures and the Man: A Reassessment of the Role of Jacques-Charles Dutilleul", en *Textile History*, número 29:1, primavera 1998, pp. 19-40.
- MILLER, Lesley Ellis, "Representing silk design: Nicolas Joubert de l'Hiberderie and *Le dessinateur pour les étoffes d'or, d'argent et de soie* (Paris, 1765)", en *Journal of Design History*, número 17:1, 2004, pp. 29-53.
- MILLER, Lesley Ellis, "Shopping for Silks in Eighteenth Century Madrid", en *Datatèxtil*, número 10, 2004, pp. 4-17.
- MILLER, Lesley Ellis, "The Marriage of Art and Commerce: Philippe Lasalle's Success in Silks", en *Art History*, número 28:2, primavera 2005, pp. 200-26.
- MILLER, Lesley Ellis, "Dress to Impress. Prince Charles Plays Madrid, September to May 1623", en *The Journey of the Prince of Wales to Madrid in 1623*, dir. Alexander Samson, Ashgate Publishing, Aldershot, 2006, cap. 2, pp. 27-50.
- MILLER, Lesley Ellis, *Cristóbal Balenciaga. The Couturiers' Couturier*, V&A, Londres, 2007.
- MILLER, Lesley Ellis, "Departing from the Pheasant and the Peacock: the Role of Furnishing Textiles in the Career of Philippe Lasalle (1723-1804)", en *Furnishing Textiles*, Riggisberger Berichte, Riggisberg, 2009, pp. 79-90.
- MILLER, Lesley Ellis, "Philippe de Lasalle et les innovations", en *Les objets qui racontent l'histoire. Inventions et innovations dans la soierie lyonnaise*, Musée des Tissus, Lyon, 2009, cap. 5, pp. 57-65.
- MILLER, Lesley Ellis, "Fidélités trompeuses: la consommation d'étoffes de soie françaises à Madrid, 1759-1789", en *Autour des Van Loos: peinture, commerce textile et espionnage industrielle* (dir. Christine Rolland), Presses Universitaires, Rouen, 2012, pp. 143-152.
- MILLER, Lesley Ellis, "An Illustrious English Gentleman Dressed the Spanish Way: The Visit of the Prince of Wales to Madrid in 1623", en *Vestir a la Española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, dir. José Luis Colomer y Amalia Descalzo, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2014, tomo II, pp. 293-316.
- MILLER, Lesley Ellis, *Dictionary of Eighteenth-Century Silk Designers*, Pasold Research Fund, Resources 2, 2015. <https://www.pasold.co.uk/resource-page>.
- MILLER, Lesley Ellis, *Balenciaga. Shaping Fashion*, V&A, Londres, 2017.
- TIRAMANI, Jenny y BARSBY, Harriet, "Elizabethans Undressing: an interpretation of Elegy XX by John Donne (circa 1600)", <https://goo.gl/u3cFL9> (7 agosto 2017).
- TOLEDO, *La Moda Española en el Siglo de Oro*, Fundación Cultura Deporte, Castilla-La Mancha, 2015.

Agradecimientos

Fue un privilegio dar la conferencia inaugural del primer coloquio sobre la investigación textil en España y quiero agradecer cumplidamente a los colegas del CDMT por haberme acogido tan generosamente durante los últimos 25 años, y a Ana Cabrera, Pilar Benito y Hilary Macartney por su constante apoyo intelectual y por su cuidadosa relectura de este artículo.



creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual CC BY-NC-SA

Del papel a la tela. Diseño de vestuario teatral

Laura Ars
Museu de les Arts Escèniques
lauraarsri@gmail.com

Carme Carreño
Museu de les Arts Escèniques
carrenopc@institutdelteatre.cat

El presente artículo pretende señalar la importancia en el ámbito teatral del diseño de vestuario, una disciplina usualmente desatendida. Sin pretensiones académicas, se espera dar luz sobre un arte injustamente olvidado. La fugacidad de la representación escénica ha provocado un cierto descuido, tanto por parte de la crítica como del espectador, respecto a la trascendencia del vestuario en la construcción de la obra teatral. El diseño de vestuario, tan relevante para la creación del personaje dentro del espacio escénico está, en el caso catalán, poco y débilmente documentado. Sin embargo, una de las grandes colecciones del Museu de les Arts Escèniques (MAE) es la de figurinismo.

Acto I, escena IV en el bosque de Arden, Rosalina, vestida de hombre con Cèlia de pastora y Pedradetoc, Escenografía y vestuario de Fabià Puigserver.

Lo que revela el vestuario

La tela es desde hace milenios una parte inherente al ser humano, con la cual no solo se busca la comodidad ante la inclemencia del tiempo y el espacio que se ocupa, sino también una cierta representatividad y definición como persona –individual o parte de un colectivo– dentro de la sociedad. El vestuario es el conjunto de telas que, siguiendo un diseño razonado, convierten al actor en un personaje determinado. Precisa, concreta y delimita unas características particulares. En este proceso de creación participan diversas figuras, con los puntos de vista de las cuales tendrá que trabajar el diseñador de vestuario: el autor original de la obra, quien mediante el texto dramático aporta los elementos básicos para construir el personaje, tales como edad, sexo, características físicas y psicológicas, así como contexto social y moda; el director escénico que, con su mirada personal, puede mati-



Escena de *Al vostre gust* donde apreciamos en su conjunto el decorado y el diseño de vestuario.



zar o ignorar cualquiera de las indicaciones anteriores y aportar otras propias; el actor al cual se ha de adaptar la tela y la talla, pero al que el vestuario también ha de facilitar la interpretación, adecuándose física y emocionalmente a su lectura del personaje; y, finalmente, el espectador, que por su realidad social –realidad espacio-tiempo– comprenderá unos códigos u otros.

Por tanto, de la interpretación o síntesis que el diseñador desarrolle de los ítems por los cuales se ve interpelado, surgirá el diseño principal de vestuario. No obstante, es necesario tener en cuenta que antes de obtener un resultado final el diseñador topa aún con otras problemáticas, como los materiales o la adecuación al espacio escénico. Se trata por consiguiente de un trabajo muy elaborado, en el que participan muchos *inputs* de orígenes diferentes. Para dibujar una pequeña muestra de este complejo proceso, exponemos la comedia *As you like it* (*Al vostre gust*) de William Shakespeare en la versión presentada en el Teatre Lliure de Barcelona por Lluís Pasqual y Fabià Puigserver el año 1983.

Personajes shakespearianos: disfraz, travestismo o caracterización

Al vostre gust tiene mucho que ver con el disfraz. El argumento de la comedia se basa en la novela de Thomas Lodge *Rosalina* o *El legado áureo de Eufue*, publicada el año 1590. Rosalina es la protagonista de la comedia, quien escapa al bosque de Arden cuando es expulsada de la corte después del exilio de su padre, el duque. Para pasar

desapercibida decide disfrazarse de hombre y hacerse llamar Ganímedes. La ambigüedad que transpira la obra teatral nos conduce claramente a la idea de metamorfosis, como por ejemplo en el travestismo. Rosalina se disfraza de hombre y actúa como tal, pero mantiene todavía con su enamorado Roland unas relaciones equívocas.

“Una obra debe vestirse, debe explicarse. Si es necesario prescindir de las acotaciones del autor –aunque por ejemplo los clásicos no daban– y remarcar, dar un paralelo plástico al sentido de la obra”¹

Fabià Puigserver²

La puesta en escena del Teatre Lliure contó con el diseño escenográfico y de vestuario del maestro Fabià Puigserver, figura capital en ambas disciplinas. Puigserver comprendía tanto la construcción del personaje como la del vestido, el tratamiento de la tela. Desde los años 70 del siglo pasado se dedicó a recuperar un trabajo de

1 Palabras de Fabià Puigserver en la entrevista realizada por Josep Maria Benet i Jornet publicada en el artículo “L’ofici d’escenògraf”, en la revista *Serra d’Or*, agosto de 1970.

2 Fabià Puigserver (Olot 1938 – Barcelona 1991) fue escenógrafo, figurinista, actor y director teatral. Pasó su infancia y juventud entre Francia y Polonia, donde recibió formación artística determinante para su futuro profesional. En 1959 regresó a Cataluña donde trabajó en el taller de Andreu Vallé pintando telones al estilo clásico mientras estudiaba escenografía en el Institut del Teatre. Tempranamente formó parte de grupos de teatro independiente experimentando con un lenguaje nuevo que aplicaría en los montajes del recién fundado Teatre Lliure (1976). Los últimos años de su vida proyecta la ampliación de un nuevo espacio que abrió sus puertas en el antiguo Palau de l’Agricultura de Barcelona el año 1991.

manufactura en la indumentaria teatral, especialmente mediante la sastrería propia del Teatre Lliure, punto de creación y reciclaje todavía vigente. Recuperó una elaboración cuidadosa del vestuario que había sido durante años eclipsada por las nuevas técnicas de iluminación o por la lejanía del espectador. Con la aproximación del público al espacio escénico, la desaparición del teatro a la italiana, la indumentaria se transformó en un elemento más de la escenografía. Los materiales utilizados, el terciopelo, los sombreros, se convirtieron en auténticos a poca distancia. El vestuario desbanca así en parte la escenografía y se convierte en elemento esencial de la creación atmosférica, evocación de un tiempo y un espacio.

Puigserver desarrollaba por tanto un trabajo creativo continuo y experimental, sin estudio previo, construyendo a partir de los materiales. Se observa en la imprecisión de los figurines del artista, en los que apenas encontramos indicaciones sobre componentes o colores. La forma cooperativista de trabajo del teatro independiente, fruto de un momento social convulso, de nuevos valores sociales, rompedora con los convencionalismos y en la cual el empirismo es fundamental, nos ha dejado imágenes documentales, pero escasa información escrita sobre el proceso de construcción.

Se pretende con todo esto conseguir una simbiosis perfecta entre el intérprete y el personaje presente en la obra; así como una perfecta sincronía entre vestuario y escenografía. En *Al vostre gust* se dispone un escenario que cambia sin eliminar elementos, que envuelve a los actores y que se transforma del jardín de palacio (Acto I) al bosque de Arden (Acto II) alzando sencillamente un artefacto cubierto de espejos con dos aperturas que simulan puertas. Esta distribución del espacio comparte con el texto shakespeariano la convivencia de la tradición y la modernidad en perfecta armonía. Puigserver se formó en su juventud en el taller de Vallvé,³ donde se pintaban

telones sobre papel o tela para vestir los teatros a la italiana. Aquí el bosque es uno de estos telones de fondo, con el detallismo pictórico y la figuración conveniente para que el espectador no pueda dudar que se encuentra en la naturaleza. El recurso del suelo de tela y la pared de espejo, espacio construido con gran fantasía, transportan a un palacio sutil y sugerido donde los actores y las coloraciones de sus vestidos llenan de calidez la sala, transmitiendo a los espectadores –casi inmersos en el espacio escénico– un mundo lleno de matices de alegría y de pasiones encontradas.

Re-Presentar un personaje

“...cuando haces un personaje tienes que hacerte desaparecer a ti mismo porque lo importante es el personaje, pero este personaje no puede estar vivo si no eres tú quien le das vida con tus resortes. Entonces aquí entra el engaño del actor por fingir que no eres tú cuando eres tú más que nunca; porque si no, ¿quién daría vida al personaje?”⁴

Lluís Homar⁵

Procedentes del Teatre Lliure, el MAE conserva 22 figurines para el montaje de *Al vostre gust* de Lluís Pasqual y Fabià Puigserver del año 1983.⁶ Se trata de una serie incompleta a lápiz, sin colorear y sin indicaciones de medidas, colores,

Aprendió el oficio con los maestros Salvador Alarma y Josep Mestres Cabanes y en 1946 montó su propio taller en Barcelona. Su estilo sigue la corriente más figurativa y realista, que transmitió a su alumno Fabià Puigserver.

4 Palabras del actor Lluís Homar que ganó el premio AET-Reus 1983 a la mejor interpretación masculina por el personaje de Roland en la versión de *Al vostre gust* de Lluís Pasqual.

5 Lluís Homar (Barcelona 1957) es un actor y director teatral. Fue junto a Lluís Pasqual, Fabià Puigserver y un colectivo de artistas cofundador del Teatre Lliure (1976), siendo su director artístico entre 1992 y 1998. Su carrera es muy extensa y ha sido premiado en diversas ocasiones, entre las más destacadas el Premio Goya al mejor actor de reparto en 2011.

6 Consultar el catálogo de Escena Digital del MAE en <http://colleccions.cdmae.cat>

3 Andreu Vallvé (Barcelona 1918-1979) fue pintor y escenógrafo.

texturas o tejidos. Sin embargo, aún con la falta de datos explícitos, los diseños de Puigserver sugieren una gran cantidad de ideas. Si tomamos como ejemplo el figurín para el personaje Pedradetoc, vemos como sus amplios pantalones y su gran capa no deja entrever su cuerpo, proporcionándole así una cierta ambigüedad sexual y situándolo en un tiempo lejano, aunque indefinido. Esconde su cabeza bajo una tela coronada con un simple sombrero de plumas. Las líneas y el trazo son tan esquemáticos que, observando únicamente el dibujo, no podemos saber de qué tipo de plumas se trata, aunque sí las distinguimos como ornamentación característica de la indumentaria renacentista. Respecto a los pies, el figurín calza unas zapatillas de cuadros (similares a las que usan los hombres del siglo xx para andar por casa) que, efectivamente, se observan en las fotografías a color. La fotografía proporciona así más información, confirmando la mezcla de tejidos, así como mostrando los colores de las telas, la calidez de la gama cromática –de acuerdo con la del espacio escénico–, o la extravagancia en la combinación de todo el conjunto: el sombrero de plumas verdes, la camisa de manga corta en tonos azules, la armilla amarilla y los

anchos pantalones de flores con las zapatillas de cuadros. Pedradetoc complementa su indumentaria con un paraguas, una cartera y un fardo. La riqueza de los colores sugiere la calidez de los tejidos y vestidos renacentistas, pero observando con atención las fotografías podemos identificar cada pieza con el vestuario contemporáneo. Por tanto, ¿qué nos indica que Pedradetoc es un bufón?

El escenógrafo viste así sus personajes, con una descoordinación e incoherencia perfectamente reflexionadas. Es necesario tener en cuenta que, principalmente, lo más importante es crear una atmósfera, evocar un espacio-tiempo. Extrayendo el figurín de Roland de contexto, Puigserver presenta un hombre joven, robusto y elegante, con escasa sofisticación en la indumentaria, pero cierta nobleza en el gesto. Como en el caso anterior, no encontramos ninguna referencia a los colores o tejidos. El figurín presenta formas, volúmenes e ideas primarias que luego captamos en el diseño final, pero que han sido filtradas por las necesidades materiales de la

Figurín de Fabià Puigserver para el personaje Pedradetoc y fotografía del ensayo de Ros Ribas.





confección. Para Febe, una pastora, Puigserver dibuja un vestido blanco con escote pronunciado, cuerpo ceñido y corona de flores: la enamorada se presenta joven, dulce y bonita, aunque el texto la describe como poco agraciada y grosera, porque su belleza se nos presenta según los ojos de Silvi, su enamorado.

Se merece una mención especial Ganimades, o la Rosalina masculina, el figurín de la cual no se ha conservado. Viste un jubón de terciopelo rojo, color que designaba las actividades rurales, y unas medias de punto, todo bien ajustado al cuerpo, dejando entrever perfectamente la figura femenina. Se trata pues de una presentación visual y física de las ambigüedades que se reiteran en todo el texto. La amistad de Roland y Ganimades crece sin que se descubra el engaño, las palabras de Rosalina no la delatan, pero el espectador no ve nunca a un hombre, la mujer está presente toda la representación gracias al juego de vestuario.

Figurines de Fabià Puigserver para Roland y Febe y fotografía de escena con los cuatro enamorados: Rosalina, Roland, Febe y Silvi.



“...Al vostre gust es el texto más misterioso de entre todos los que conozco, donde el propio título es de una misteriosa ambigüedad...”⁷

Lluís Pasqual⁸

⁷ Palabras de Lluís Pasqual en el programa de sala de la versión de *Al vostre gust* del Teatre Lliure, 1983, que él mismo dirigió.

⁸ Lluís Pasqual (Reus 1951) es el actual director del Teatre Lliure de Barcelona y fundador del mismo en 1976, juntamente con un colectivo de artistas, entre ellos el escenógrafo Fabià Puigserver. Ha dirigido el Centro Dramático Nacional de Madrid (1983-1989), el Théâtre de l'Odéon de París (1990-1996), la Biennale de Venecia (1995-1996), fue asesor artístico del Teatro Arriaga de Bilbao y formó parte del comisionado para el proyecto de la Ciudad del Teatro de Barcelona (1997-1999). Su producción artística es extensa y entre los premios recibidos destacan, en relación al presente artículo, el Premio Nacional de Teatro y Danza del año 1984.



Fotografía de escena con los personajes Gánimades (Rosalina) y Roland.

Además, Rosalina nos conduce, indudablemente, a la lectura de los roles de género en el mundo shakespeariano. Sus personajes femeninos son una imagen de la moral puritana a la que se adscriben, una demostración de los cambios en la sociedad contemporánea al autor. En Shakespeare, los roles femeninos toman un protagonismo que les permite capitanear el texto y conducir la acción: son el transmisor de ideas y valores de una sociedad en transformación. El escritor trata temas como la identidad sexual, el vanguardismo de las ideas puritanas, el engaño, la moralidad o la sexualidad, por lo que algunos autores como Howard Rochester lo leen en clave de feminismo. A su vez, parece necesario destacar que en ese momento estas valientes mujeres eran representadas por hombres. Quiere decir, que en *Al vostre gust*, pieza centrada en la metamorfosis, un hombre interpretaba una mujer que se hacía pasar por hombre. La ambigüedad era, por tanto y sin duda, la idea principal de la representación.

En conclusión, el vestuario y la escenografía consiguen crear un todo armónico acorde a la idea principal del texto: una apariencia fanta-

siosa, entre la realidad y el sueño, suspendida en un tiempo indefinido que es en parte próximo al nuestro, en parte evocación –con la intensidad de la luz, la calidad de los ropajes y los colores cálidos– del mundo renacentista shakespeariano. El conjunto transmite así un equilibrio y belleza plástica intensificados por esos espejos y esas vestiduras que preparan al espectador para sumergirse en una comedia de enredos. ■

Bibliografía

- ECHARRI, Marisa y SAN MIGUEL, Eva, *Vestuario teatral*, Ñaque, 1998.
- GRAELLS, Guillem-Jordi y URSINI, Giorgio, *Fabià Puigserver scénographe*, Union des Théâtres de l'Europe, 1995.
- GRAELLS, Guillem-Jordi y BUESO, Antoni, *Fabià Puigserver*, Diputació de Barcelona, 1996.
- NADOOLMAN LANDIS, Deborah, *Diseño de vestuario*, Blume, 2014.
- ROCHESTER, Howard, "El feminismo y el disfraz" en Revista de la Universidad Nacional de Colombia, 1986.
- SHAKESPEARE, William, *Al vostre gust*, traducción de Josep Maria de Sagarra, Institut del Teatre, 1983.



creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual CC BY-NC-SA

Creación de una biblioteca de tramas específica para alteraciones de materia textil creadas con Adobe Illustrator® y un vocabulario específico de estas alteraciones

Cristina Balaguer

Restauradora de tejido autónoma*

Eva Camí

Restauradora de tejido autónoma*

Elisabet Cerdà

Restauradora de tejido titular del CDMT

Rosa Flor Rodríguez

Restauradora de tejido autónoma*

Sandra Vilchez

Restauradora de tejido autónoma*

La conservación-restauración de un objeto aúna procesos que comprenden diferentes metodologías de trabajo. Se puede dividir en dos grandes bloques, uno que conlleva el estudio y análisis de la pieza y el otro compuesto por todos los procesos de restauración propiamente dicha. En el primer bloque, la pieza se estudia pero sin intervenir directamente sobre ella o muy levemente. La metodología de estudio usada puede abarcar desde la simple descripción visual, a los métodos más sofisticados como análisis RAM, microscopía electrónica o rayos X. Sin embargo, generalmente el estudio de las piezas textiles suele quedar en un término medio que comporta análisis técnicos (ligamentos y fibras), toma de medidas, documentación gráfica y descripción de daños. A partir de la información obtenida se tomarán las decisiones sobre cómo enfocar la restauración de la pieza. Ésta puede ser de tipo preventivo o con un mayor grado de intervención.

Este estudio preliminar, común en todas las especialidades, es ineludible a la hora de afrontar una restauración, sea del tipo que sea, ya que cualquier tipo de intervención directa es generalmente irreversible y puede tener consecuencias fatales. Por tanto, un estudio y análisis detallados son básicos antes de cualquier tipo de manipulación.

El paso esencial en el proceso del estudio previo a la restauración es la descripción de los daños y alteraciones que afectan a la pieza. Y aunque muchas alteraciones pueden ser comunes en todos los bienes culturales (polvo, suciedad, roturas, etc.), las piezas textiles sufren una serie de alteraciones específicas muy diferentes al resto de objetos.

Una dificultad a la que nos enfrentamos, es la gran variedad tipológica que podemos encontrar: tejidos planos o en tres dimensiones como la indumentaria; también como base de muñecas o maniquís; puede estar aplicado en libros o cajas; o en objetos constituidos por diferentes capas, como reposteros, pendones o indumentaria litúrgica, etc. A su vez, las piezas textiles pueden estar constituidas por diferentes materiales

como papel, pintura, metal, madera, etc. Hay que añadir que en general los textiles son objetos de uso, es decir, en su origen no fueron concebidos como piezas artísticas, lo que provoca unas alteraciones específicas. Muchas veces nos llegan habiendo sufrido multitud de intervenciones: lavados, zurcidos, recosidos, cambios de patrones, reaprovechamientos, etc. Todas estas características hacen que el proceso de análisis y representación del estado de conservación sea muy arduo y necesite de un lenguaje propio para definir de forma clara y concisa las alteraciones.

Aunque existe literatura sobre alteraciones en materiales textiles, no existe un glosario unificado donde estén definidas. Asimismo, los métodos usados para representarlas en un mapa de daños también son variopintos. Cada restaurador/a se ha ido creando sus propios códigos gráficos, y aunque tienen algunos puntos comunes, son más las diferencias. Estas metodologías personales se van ampliando y mejorando de una forma individual, lo que conlleva un desgaste de energía y de tiempo que sería innecesario con la existencia de unas herramientas comunes fáciles de usar y bien definidas.

Nuestro objetivo de trabajo ha sido doble: por un lado, la creación de un glosario que incluya la mayor cantidad de alteraciones que pueden afectar a un objeto textil, donde cada una de ellas se nombra, se define y se acompaña con una imagen. Por otro lado, la creación de una biblioteca de símbolos asociados a este glosario, que sirvan para plasmar las alteraciones sobre un mapa de daños. Nuestra intención es que sea una herramienta de acceso libre, viva y abierta, para los investigadores y trabajadores del mundo del textil.

Esta herramienta también la hemos concebido de una manera transversal. No va dirigida solamente a profesionales de la restauración, sino que pensamos que todos los especialistas, como conservadores, documentalistas, técnicos o tasadores, entre otros, también pueden hacer uso de ella y les facilitará el trabajo a la hora de describir el estado de conservación de las piezas.

*Colaboradora externa del CDMT

Glosario y biblioteca de tramas

Los objetos textiles pueden presentar múltiples problemáticas, por ello hemos decidido agruparlas en 10 categorías con un color concreto. Cada categoría contendrá una serie de alteraciones representadas con sus respectivos símbolos, los cuales tendrán el mismo color, tal y como se indica en la lista.

Los diez grandes grupos son los siguientes:

1. Pérdida de material (rojo)
2. Alteraciones de tipo biológico y/o microbiológico (verde claro)
3. Deformaciones (azul eléctrico)
4. Alteraciones cromáticas (amarillo)
5. Suciedad (azul cielo)
6. Descosidos (marrón)
7. Fragilidad (naranja)
8. Actos vandálicos (negro)
9. Intervenciones anteriores (fucsia)
10. Elementos ajenos a la pieza (verde oscuro)

El color nos permite distinguir de manera rápida a qué categoría genérica pertenece la alteración. Dentro de cada categoría, las diferentes alteraciones se representan con un símbolo específico.

1. Pérdida de material (rojo)
 - Lagunas/ agujeros
 - Cortes
 - Desgarros
 - Pérdida de urdimbre
 - Pérdida de trama
 - Desgaste/ erosión
 - Deshilachados
 - Grietas
 - Roturas

En este caso, todas estas alteraciones tienen asignado el color rojo y se diferencian entre ellas por su símbolo, propio de cada alteración.

En paralelo a la creación de la biblioteca de tramas se está elaborando un glosario de alte-

raciones, con sus definiciones correspondientes con apoyo fotográfico y su nomenclatura en catalán, castellano e inglés. Las imágenes son un apoyo para que el usuario tenga claro el aspecto de cada alteración.

Herramientas utilizadas

En cuanto a las herramientas informáticas que hemos utilizado, el programa con el que estamos finalmente realizando los diferentes patrones es Illustrator® de la empresa Adobe Systems Incorporated®. Se trata de un editor de vectores que mantiene su calidad y definición a cualquier escala.

Se ha estudiado la posibilidad de integrar la biblioteca final a un programa de libre acceso similar a Illustrator®. Hemos comprobado varios editores, entre ellos, Xara®, Xtreme®, Creative Docs® y Kencil®. Sin embargo, Inkscape®, es el que, por el momento, ofrece mayores perspectivas. Inkscape® es una buena alternativa porque posee parecidas capacidades a Illustrator® a la hora de gestionar archivos vectoriales y es un programa de código abierto disponible para Microsoft Windows®, MacOS® y Linux®. Además, existe una buena reciprocidad entre ambos programas, los archivos creados con Illustrator® se abren sin problemas en Inkscape®, permitiendo la edición, y viceversa.

Nuestro trabajo finalmente se ha realizado con Illustrator® por una cuestión práctica, ya que es el programa que usamos habitualmente. En primer lugar, hemos realizado un conjunto de símbolos, casi siempre motivos individuales, asociados a todas las problemáticas descritas en el glosario. Todos estos símbolos repetidos formarán unas tramas sobre las zonas que nosotros seleccionemos sobre la imagen o dibujo de la pieza. Todo el conjunto, en forma de biblioteca ya que así es como trabaja este programa, podrá descargarse desde la web del Centre de Documentació i Museu Tèxtil, e instalarse en el propio ordenador, dentro de una carpeta específica de Illustrator®.

Junto a la biblioteca de símbolos, el usuario hallará un glosario ilustrado de las diferentes alteraciones. Además, estará disponible un manual de instalación con las rutas a seguir tanto para sistema Microsoft Windows® como MacOS®.

Una vez instalada la biblioteca en nuestro ordenador, ya podemos trabajar con los símbolos que contiene y crear las tramas a base de su repetición automática. La imagen de la pieza puede estar o bien dibujada mediante un programa vectorial, el mismo Illustrator® o Inkscape®, o bien ser una imagen en blanco y negro de baja intensidad, manipulada mediante un programa de tratamiento de imagen, ya sea Adobe Photoshop® o Gimp®, de libre acceso, para aplicar las tramas a continuación en capas superiores.

En resumen, el objetivo de la creación del glosario con una terminología clara para cada alteración y una biblioteca específica para materiales textiles¹ es ofrecer una herramienta de trabajo común a todos los profesionales del mundo textil.

Se trata de una propuesta que recomendamos para unificar criterios, pero también una herramienta para hacer más ágiles y eficientes los métodos de documentación. Asimismo, nos gustaría crear sinergias entre profesionales dedicados al textil, insistiendo en que no es de ninguna manera un proyecto cerrado, bien al contrario, pretendemos que sea una herramienta abierta a futuras ampliaciones o modificaciones.

Esperamos poder anunciar lo antes posible su puesta en funcionamiento. Así, en cuanto esté disponible todo el conjunto –biblioteca de tramas, manual de instalación y glosario de términos– se informará desde la web del CDMT, donde será descargable gratuitamente y quedará a disposición de los profesionales del textil que deseen utilizarlas. ■

1 De otros materiales sí que existen descargables en la web del CRB-MC (Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya) con glosario incluido. O en el artículo: Catálogo de simbología de apoyo a la representación gráfica del informe técnico de bienes muebles. *Revista ph*, [S.l.], jun. 1997. En este artículo se presenta un catálogo de simbología general, con un breve apartado para tejido sin incluir glosario.

Bibliografía

- BAGLIONI, Raniero; GONZÁLEZ LÓPEZ, M^a José; LÓPEZ ROMÁN, Antonio. 41. Catálogo de simbología de apoyo a la representación gráfica del informe técnico de bienes muebles. *Revista ph*, [S.l.], jun. 1997. <http://goo.gl/MfhqDJ>.
- BAGLIONI, Raniero; GONZÁLEZ LÓPEZ, M^a José; LÓPEZ ROMÁN, Antonio. 41. Catálogo de simbología de apoyo a la representación gráfica del informe técnico de bienes muebles. *Revista ph*, [S.l.], sep. 1997. <http://goo.gl/BjyyBi>.
- SALA i CASANOVAS, Maria, Manual Informàtic. Guia pràctica per a la utilització de la simbologia aplicada amb el programa Adobe Illustrator.

Enlaces de interés

- <http://www.adobe.com>
<https://helpx.adobe.com/es/illustrator/user-guide.html>
<https://inkscape.org>

Agradecimientos

Al Centre de Documentació i Museu Tèxtil, por su colaboración y por su ayuda.



cc creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual CC BY-NC-SA

Ana Balda Arana
Universidad de Navarra
ana.balda@gmail.com

Igor Uria Zubizarreta
Fundación Balenciaga
igor.uria@fbalenciaga.com

Carbón y terciopelo. Miradas de Ortiz Echagüe y Balenciaga al traje popular

Discurso expositivo

El pasado 6 de octubre de 2016 el Museo Balenciaga de Guetaria inauguraba “Carbón y terciopelo. Miradas de Ortiz Echagüe y Balenciaga al traje popular”. El objetivo de la muestra era visualizar la importancia de la indumentaria tradicional española como fuente de inspiración en el trabajo de José Ortiz Echagüe y Cristóbal Balenciaga, dos artistas considerados maestros en sus respectivos campos creativos, la fotografía y la moda. Este interés común en el traje popular no es casual. Balenciaga (Guetaria 1895 - Jávea, 1972) y Ortiz Echagüe (Guadalajara, 1886 - Madrid, 1980) fueron contemporáneos; en los años en los que Balenciaga comenzaba a trabajar como modisto en San Sebastián y Ortiz Echagüe hacía sus primeras fotografías por afición, la intelectualidad española de la generación del 98 imaginaba una España más moderna, pero necesitada de recuperar la tradición escondida en los distintos rincones del país, que vivía sus postrimerías y que era necesario documentar para no olvidar. En este ambiente cultural, el traje popular se veía como una realidad abocada a desaparecer a causa de la industrialización y modernización del país y que, por ello, había que preservar.

Ortiz Echagüe, dentro de esta atmósfera intelectual, recoge el testigo de los fotógrafos decimonónicos que ya habían tratado el tema del traje, como uno más, junto con el del paisaje y el de los monumentos, en el contexto del itinerario de sus viajes. Aunque se diferencia de ellos en dos aspectos fundamentales:

En primer lugar, emprende su proyecto de fotografiar el traje como un fin en sí mismo. Su corpus del traje es monotemático y sistemático. Dos características que están en el origen de la publicación de su libro *España. Tipos y Trajes*.

Y en segundo lugar, se preocupa de que sus imágenes perduren. La impresión de las fotografías siguiendo la técnica del carbón Fresson, para la que se necesitaba paciencia y habilidad, y que muchos fotógrafos habían abandonado ya, va a permitirle producir unas imágenes que iban



a perdurar muy bien en el tiempo.¹ Pero, además, el hecho de que la misma técnica implicara una intervención posterior sobre cada imagen, en la que él mismo decidía, como un pintor, la intensidad de los blancos y negros, dio lugar a un compendio de imágenes del traje popular con valor artístico en sí mismas.

En lo que se refiere a Cristóbal Balenciaga, existen dos importantes fuentes documentales

¹ Para profundizar en la técnica de impresión fotográfica utilizada por José Ortiz Echagüe consultar el Capítulo IV “Aspectos técnicos” del libro Asunción Domeño de *La fotografía de José Ortiz Echagüe: técnica, estética y temática*.

que confirman que el modisto desarrolló intencionadamente la estética del traje popular. La primera de ellas es el libro *El traje regional de España* de Isabel de Palencia. Se trata de una obra publicada en 1925, cuyo principal objetivo, como la propia De Palencia expresa en su prólogo, es realizar un estudio del traje popular² en el que se combinan textos explicativos y fotografías. Balenciaga utilizó el libro³ al crear sus colecciones, por ser una buena fuente para documentarse sobre el traje tradicional.

La segunda fuente es la colección de indumentaria histórica perteneciente al propio Balenciaga. A lo largo de su vida profesional, el modisto recopiló un buen número de piezas de indumentaria histórica, que adquiría en brocantes y anticuarios de París y Madrid. Esta colección incluye piezas de indumentaria francesa de los siglos XVIII y XIX, pero destacan en ella algunas piezas de indumentaria tradicional española. Del estudio de esta colección, de la que algunas de las piezas están parcialmente “deconstruidas”, se concluye que Balenciaga la fue engrosando, al menos en parte, con el fin de conocer cómo se habían confeccionado.

Balenciaga no fue el único, ni el primer modisto de la alta costura parisina, que se inspiró en el traje popular español. España y su pintoresquismo estaban de moda en París ya desde el siglo XIX, y el estallido de la guerra civil española contribuyó a incrementar este interés. La Exposición Internacional de París de 1937, con el Guernica de Picasso como gran reclamo del pabellón español, reforzó aún más la vigencia de la estética española.⁴ Cabe destacar que el

Guernica estaba acompañado, entre otras piezas y obras,⁵ de una selección de trajes regionales y de fotomontajes de la serie de “Tipos y Trajes” de José Ortíz Echagüe.⁶ Axel Madsen, biógrafo de Coco Chanel, sitúa a la *couturière* en la fiesta de inauguración del pabellón español⁷. Algunas piezas de sus colecciones sucesivas guardan interesantes paralelismos con el traje de la *baxerritarra* o de la andaluza;⁸ y esta estética se halla también en colecciones posteriores de otros reputados nombres de la alta costura francesa. Balenciaga no se pronunció, que se conozca, acerca de la razón por la que buscaba inspiración en el traje popular español. No es extraño deducir que, recién llegado a París y viendo el ambiente en la capital francesa, decidiera hacer su propia interpretación del mismo, al sentirse probablemente más legitimado para hacerlo que sus competidores, gracias al contexto cultural de los años de sus comienzos profesionales en San Sebastián.

Puesta en escena. Recorrido de la exposición

Antes de que Ortíz Echagüe decidiera acometer su proyecto de fotografiar el traje popular, existía ya un importante corpus en torno al tema. Diversos fotógrafos extranjeros viajaban al sur de España, movidos por la idea romántica de un lugar que conservaba vestigios de la civilización musulmana. Además de los monumentos, descubrirían también el paisaje y la originalidad de la vestimenta de las gentes que se iban encontrando. Estos fotógrafos fueron ampliando su ruta de

2 PALENCIA de Isabel, *El traje regional de España*, Voluntad, Madrid, 1926, p. 13.

3 Dato revelado por primera vez por Gutton, Marie-Laure. “Les chapeaux de Balenciaga, una création inspirée ». *Cristóbal Balenciaga, Collectionneur des Modes*, Musée Galliera, Paris, 13 abril - 7 octubre 2012, p. 28.

4 A lo largo de los dos años posteriores hubo otros dos acontecimientos culturales que pudieron consolidar esta moda de la estética española en París: en marzo de 1938 se celebró una exposición sobre Goya en L'Orangerie de las Tullerías de la capital francesa y durante los meses de junio, julio y agosto de 1939 se celebró en el Museo de Arte e Historia Natural de Ginebra una importante exposición de obras procedentes del Museo del Prado.

5 Para profundizar en el contenido del pabellón español en la Exposición Internacional de París de 1937, cfr. Alix Josefina, *Pabellón Español. Exposición Internacional de París. 1937*, Museo de Arte Reina Sofía, Madrid, 1987.

6 Aunque no se tiene certeza sobre el número exacto o las imágenes concretas que finalmente estuvieron expuestas, la investigación de Javier Ortíz Echagüe y Julio Montero sobre este particular, concluye que pudieron mostrarse unas cincuenta fotografías. ORTÍZ ECHAGÜE, Javier y MONTERO, Julio. “Documentary uses of artistic photography: Spain. Types and Costumes by Ortíz Echagüe”. *History of Photography*, Volumen 35, Número 4, noviembre 2011, p. 404.

7 MADSEN, Axel, *Coco Chanel*, Circe, Barcelona, p. 252.

8 “De Albaicín o de Triana, las gitanas han venido a París” decía Vogue a propósito de la colección de Chanel del verano de 1939. Vogue, agosto 1939. RÓDENAS, Virginia, “Genio y figura”, ABC, 25-11-2006, p. 70.

actuación hacia el norte, descubriendo que en la España del momento existía una gran riqueza y diversidad en las tradiciones y, particularmente, en las formas de vestir de los habitantes de zonas poco comunicadas entre sí. Así, el traje popular se convirtió en un objeto fotografiado.

La exposición *Carbón y Terciopelo*, dividida en tres salas, emulaba el viaje de aquellos viajeros fotógrafos.

En la primera sala se materializaba la importancia de la capa española y del manto y la basquiña en la historia de la indumentaria tradicional española. Las tres piezas –la primera en el ámbito masculino y las otras dos en el femenino– fueron elementos distintivos, comunes en toda la Península Ibérica, que uniformizaron durante siglos a hombres y mujeres de regiones geográficamente distantes entre sí. Esta particularidad llamó la atención ya a los viajeros del siglo XVIII.⁹

Para escenificar esta idea, se exponían fotografías realizadas por Ortiz Echagüe de tipos vestidos con la tradicional capa española y de mujeres ataviadas con mantos y basquiñas de color negro, junto a avanzadas interpretaciones de Balenciaga de esos clásicos, también en color negro. La variante del negro de Balenciaga destacó ya en sus primeras colecciones parisinas. “Lo mejor de la escuela es la nueva casa española, Balenciaga. Aquí el negro es tan negro que te golpea como un puñetazo. Grueso negro español, casi aterciopelado, una noche sin estrellas que hace que el negro habitual parezca casi gris”, publicaba *Harper's Bazaar* en septiembre de 1938.

Estos primeros fotógrafos retrataron también a los habitantes de la península en el desempeño de la dura labor y, en contraste, también durante la celebración de sus festividades. En todas aquellas imágenes destacaba la indumentaria utilizada para cada ocasión. Ortiz Echagüe y Ba-



lenciaga no fueron una excepción en esta doble mirada; ambos se fijaron con especial interés en el aspecto dual del traje popular.

En coherencia a esta noción, la segunda sala materializaba la mirada de los dos artistas a la indumentaria utilizada para la faena. Siguiendo un recorrido desde el sector de la ganadería y la agricultura, a la pesca y a la incipiente industria, sin olvidar a los poderes representativos de la España rural –alcaldes y clérigos–, se expusieron en ella obras de Ortiz Echagüe y Balenciaga que interpretaban la dimensión funcional y práctica del traje para la tarea.

Se descubría en las fotografías de Ortiz Echagüe seleccionadas la influencia noventayochista, que propugnaba la necesidad de vuelta a los valores de autenticidad, que aún pervivían en los enclaves ligados a la agricultura, la ganadería o la pesca, sin excluir de su trabajo la realidad de la inevitable modernización del país, a la que él mismo estaba contribuyendo, en su faceta de ingeniero.

La selección de las piezas de Cristóbal Balenciaga expuestas en esta sala, evidenciaban el modo en que el modisto aprehendió la funcionalidad de las prendas específicas de trabajo propias de su entorno –las de los pescadores, *baxerri-tarras* y trabajadores de la industria incipiente–,

9 “Todos tienen grandes capas que llevan siempre con ellos en la ciudad y en el campo. La capa, les sirve muy bien a distintos usos, a esconder su vestimenta cuando no vale nada, lo es que es muy frecuente, a cubrirles durante el invierno...”, SILHOUETTE, Etienne de, *Voyages*, t. III, París, 1739, p. 155-156.



para desarrollar propuestas cómodas y prácticas, idóneas para el nuevo tipo de mujer que se había gestado durante la segunda guerra mundial.

Continuando la argumentación, en la tercera y última sala, y siguiendo la ruta de vuelta de los fotógrafos viajeros desde el sur hacia el norte de la península, se homenajeaba la visión de Ortíz Echagüe y Balenciaga del traje de fiesta. La indumentaria popular cambiaba de aspecto, se enriquecía en formas, colorido y texturas, cuando sus portadores abandonaban la faena para descansar y celebrar ferias y romerías o para manifestar su religiosidad en festividades y ceremonias.

El énfasis de Ortiz Echagüe en el uso de la luz y de las tonalidades blancas para sus imágenes corales de celebraciones expuestas en esta sala, evidenciaban el empeño del fotógrafo en inmortalizar la vistosidad del traje popular de gala.

Con respecto a Balenciaga, las creaciones del modisto mostradas en este último espacio hablaban de su admiración por la acendrada riqueza artesanal de la indumentaria de fiesta y, sobre todo, de su singular capacidad para interpretarla en vanguardia de la moda, sin caer en el folklorismo.





Conclusión

A lo largo de este recorrido expositivo, el visitante ha podido apreciar y comprender cómo ambos maestros no sólo compartieron una visión común de revalorización del traje regional, sino que, además, lograron convertir ese traje en un concepto atemporal, gracias, sobre todo, a su gusto por la vertiente escultórica del traje.

Ortiz Echagüe pedía a los lugareños que posaran para él, pero al realizar las fotografías desenfoaba el fondo, para extraer unos primeros planos de personajes envueltos en la silueta rotunda, cuasi-escultórica, del traje popular. En esa falta de atención al escenario, y al primar la plasticidad del traje, Ortiz Echagüe descontextualiza a sus personajes, para convertirlos en portadores atemporales de la indumentaria tradicional. Una estética que favorecía la materialización de aquella idea de los intelectuales y artistas del 98: la pervivencia del traje en la memoria colectiva.

En cuanto a Balenciaga, el volumen y simplicidad asociados a sus prendas inspiradas en la iconografía popular, que escondían la silueta del cuerpo, fueron un recurso constante para la creación de una estética cómoda y apta para mujeres reales, de tipologías físicas variadas. A pesar de que el modisto no diseñó para el mercado

del *pret-a-porter*, esta estética holgada era especialmente idónea para ser copiada y reproducida en serie, y está en la base de la supervivencia del estilo Balenciaga. Cecil Beaton acertaba en su premonición de 1954 al referirse a la moda de Balenciaga como “aquella que permanecerá mucho tiempo después de que las caprichosas olas del momento hayan intentado reemplazarla”.¹⁰ ■

Bibliografía

Toda la bibliografía de referencia utilizada para el discurso expositivo puede consultarse en el catálogo editado para la ocasión: “Carbón y terciopelo. Ortiz Echagüe y Balenciaga. Miradas sobre el traje popular”, Fundación Balenciaga, Guetaria, 2016.

¹⁰ BEATON, Cecil, *The glass of fashion*, Weindelfeld and Nicolson, Londres, 1954, p. 268.



creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual CC BY-NC-SA

Henriette Nigrin sigue siendo hoy en día una figura bastante desconocida, salvo para algunos conocedores de la obra de Mariano Fortuny y Madrazo. Y generalmente en tal caso las referencias a ella suelen limitarse a su papel de musa y compañera.

Ciertamente, Henriette fue la musa de Mariano Fortuny y Madrazo: los numerosos retratos que de ella existen son todos obra del artista. Y también es cierto que Henriette fue la compañera de Mariano Fortuny durante cuarenta y ocho años de su vida.

Henriette nació en 1877 en la ciudad de Fontainebleau,¹ en concreto en la caserna de *l'École d'application de l'artillerie et du génie* en la cual su padre trabajaba como gerente de la cantina,² y en la que nacería también su única hermana. La familia se trasladaría al poco tiempo a la Rue Grande 112 de Fontainebleau.³ En ese lugar no sólo residiría la familia sino que el padre establecería su negocio, dedicado nuevamente a la restauración.

Henriette residiría en Fontainebleau hasta el año 1897, año en el que contraería matrimonio con Jean Eusèbe Bellorgeot, empresario de pinturas y junto al cual se trasladaría a residir a Marlotte.⁴

Ese pequeño pueblo (hoy Bourron-Marlotte) acogió durante buena parte del siglo XIX a pintores que acudían en busca de inspiración. Marlotte, Montigny sur Loing, Barbizon, Moret sur Loing, etc., formaban parte de los lugares preferidos por aquellos artistas que luego integraron lo que se conoció como la escuela paisajística de Barbizon. Ciertamente, los bosques de Fontainebleau y la proximidad del río Loing les ofrecían

un idílico ambiente que difícilmente podía brindarles la ciudad de París.

La pequeña población de Marlotte debió ser relevante en la vida de Henriette. Su única hermana Marie⁵ se trasladaría también a ese lugar junto con su marido (Lèon Nicault), el cual estaría al cargo de una charcutería.⁶ También en Marlotte nacería la primera sobrina de Henriette, Lucette, con la cual mantendría el contacto a lo largo de los años.

Mariano Fortuny y Henriette Nigrin se conocieron en torno al año 1901; en aquel entonces el artista, residente todavía en Venecia, se había instalado en París para el desarrollo de algunas de sus invenciones (como sería la Cúpula Fortuny). Por su parte, Henriette aparecía censada todavía junto con su primer marido en Marlotte.⁷ Sin embargo, se ignora cómo se conoció la pareja. Quizás Mariano viajó a Marlotte o quizás fue Henriette la que acudió a París junto con su entonces marido. Tampoco se conoce quien los presentó, aunque algunos autores han sugerido que pudo ser Federico de Madrazo Ochoa (conocido como "Cocó"), el cual era su vez era primo de Mariano Fortuny.⁸

Ello no sería de extrañar por cuanto a su vez Federico de Madrazo estaba emparentado con Reynaldo Hahn, reputado compositor francés de origen venezolano. Este guardaba una gran amistad con Magda Tagliaferro, compositora brasileña afincada en Francia, la cual tuvo durante muchos años una preciosa casa en Marlotte ("*la chansonnière*") que se convertiría con el paso del tiempo en lugar de encuentro para músicos y compositores de la época.⁹

1 Sobre los datos biográficos de Henriette Nigrin, ver BAÑARES, Silvia, "Una breve nota biográfica sobre Henriette Nigrin, creadora del Delphos", *Datatèxtil*, nº 36.

2 Desgraciadamente, la cantina ha sido recientemente derruida y tan solo quedan imágenes del pasado como testimonio del lugar.

3 Dicha vivienda se conserva todavía en una situación muy similar a la de finales del siglo XIX. El estudio comparativo de fotografías actuales con las de época, demuestra la poca variación de la misma en todos estos años

4 Grande Rue, hoy Rue Murger de Marlotte.

5 *Ibid* nota 1.

6 En rue de Montigny, hoy Armand Charnay 8 de Marlotte. Deseamos agradecer a Françoise Cantonnet su colaboración en la obtención de dichos datos.

7 *Ibid* nota 1.

8 DE OSMA, Guillermo, *Mariano Fortuny, arte, ciencia y diseño*, Ed. Olle-ro y Ramos, 2012, pág. 23.

9 ROESCH-LALANCE, M.C., *Bourron-Marlotte, si les maisons racontaient...*, Association des Amis de Bourron-Marlotte, 1986.

Túnica Delphos, seda.
Taller de Mariano Fortuny,
Venecia. CDMT 15200.

Sea como fuere, lo cierto es que en julio de 1902 Henriette obtiene la sentencia de divorcio de su primer marido; y que tras ello se desplaza a Venecia para compartir su vida con Mariano Fortuny, ciudad en la que residiría hasta su muerte en 1965.

La pareja, sin embargo, no legalizaría su unión hasta el año 1924, tras largos años de convivencia en común: se casaron el 29 de febrero en el ayuntamiento del VIII *arrondissement* de París y en la más estricta intimidad, por cuanto a esa celebración tan sólo acudieron Federico de Madrazo y Rafael de Ochoa,¹⁰ pintores y familiares también de Mariano Fortuny.

Sin embargo, Henriette no fue tan sólo musa y compañera: fue también una gran inventora y diseñadora, además de colaboradora de su marido.

De estas otras facetas se conocía sin lugar a dudas el trabajo que desarrolló en el Palacio Pesaro Fortuny durante todos esos años de convivencia. Sin embargo, su actividad como inventora ha pasado desapercibida hasta fechas recientes.

Tan sólo a partir del año 2016, en una maravillosa exposición realizada en el Museo Fortuny de Venecia, se dio a conocer al público en general que la inventora del famoso *plissé ondulé* (conocido también como “plisado Fortuny”) fue Henriette Nigrin. En ella se exhibía una copia de la solicitud de la patente relativa al sistema de plisado ondulado en la que Mariano Fortuny había escrito textualmente que “ce brevet est de la propriété de Madame Henriette Brassart qui est l’inventeur. J’ai pris ce brevet en mon nom pour l’urgence du dépôt... Le 10 Juin 1909 à Paris. Fortuny”.¹¹

Y al parecer esta actividad inventiva se extendió también a los métodos de impresión textil seguidos en el Palacio Pesaro Orfei. Según es-



cribía también el artista (en una biografía nunca publicada), “Ma Femme et moi, nous avons fondé, au Palazzo Orfei un atelier d’impression suivant un méthode entièrement nouvelle... Cette industrie a commencé par des châles en soie et s’est développée avec des robes”.¹²

Tan solo tras la muerte de Mariano Fortuny, Henriette hablaría sobre sus inventos, aunque

10 DE OSMA, G., *op. cit.*, pág. 48.

11 *Brevet d’invention. Office National de la Propriété Industrielle*, nº 414.119. *Genre d’étoffe Plissée Ondulée. Paris 10/6/1909*, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Mariutti Fortuny, Registro M 8.1.5.

12 FERRETI, D., “Ritratto di una musa”, en *Henriette Fortuny, Ritratto di una musa*. Museo Fortuny Venecia Palazzo Orfei, pág. 14.



Túnica Delphos, seda (detalle). Taller de Mariano Fortuny, Venecia. CDMT 15200.

ello sería de forma casi siempre tangencial, en relación con otros asuntos o decisiones. Así lo hizo, por ejemplo, en una carta dirigida a Elsie McNeill tras la muerte de su marido en la que le manifestaba que:

“...per quanto concerne al Delphos, dopo maturo esame, e ciò mi ha fatto ritardare a risponderti, sono venuta nella determinazione irrevocabile di cessare la produzione a carattere commerciale. Considerato poi che tali vesti, ancor più di tante altre, sono de la mia propria creazione, desidero che non siano riprese da altri, e pertanto al commercio della Delphos si deve porre la parola 'fine'”.¹³

A través de las pinceladas que nos han ido llegando sobre esta extraordinaria mujer, no cuesta imaginársela al cargo de todas las actividades desempeñadas en el Palacio Pesaro Fortuny, inventando, creando y cooperando con su marido en todo lo relativo a la experimentación textil. El propio Fortuny la fotografiaría en la tarea de pigmentar moldes de madera, los cuales hoy es sabido sin margen de duda que fueron utilizados para la impresión de los velos denominados genéricamente hoy en día como Knossos.¹⁴

13 Biblioteca Nacional Marciana, Fondo Mariutti-Fortuny M.1.10.25 y M.1.10.32.

14 Ver a título de ejemplo la última publicación que ha tratado sobre ello: LLORENTE, L., “Plissés et techniques d'impression”, en *Fortuny, un*

Esa actividad inventiva no sólo se desarrolló a nivel teórico, sino que se materializó en obras icónicas que gozaron de un gran éxito en su época y que hoy en día todavía admiramos: los vestidos conocidos como Delphos y Peplos, además de los chales a los que hemos hecho mención (y que entonces recibieron nombres tan sugerentes como Gandou, Algan, Alblan, Alro, Aldou y también Knossos), o la túnica Eleonora, son con toda probabilidad esos “otros tantos” vestidos a los que Henriette se refería cuando hablaba de sus propias creaciones.

Desde su llegada a Venecia en el año 1902 hasta la muerte de su marido en 1949, Henriette estuvo al frente del proceso creativo desempeñado en el Palacio Pesaro Orfei, lugar en el que además se vendían sus creaciones. Sin embargo, el palacio veneciano no era el único lugar de venta: Mariano Fortuny llegó a abrir diversas tiendas, tanto en Londres como en París: en Londres en Maddox Street y en París en la rue Marignan y posteriormente en la rue Charron.

La primera de las tiendas parisinas cerró en el año 1915 (probablemente a causa de la Primera Guerra Mundial, al igual que lo hicieron muchos otros creadores de la ciudad parisina). La segunda se inauguró en torno a 1922; curiosamente, algunos tarjetones publicitarios¹⁵ indican que la

Espagnol à Venise, catálogo de la Exposición, Palais Galliera, Paris Musées, 2017, pág. 105.

15 *Fortuny, un Espagnol à Venise, op. cit.*, pág. 168.

Túnica Delphos, seda (detalle).
Taller de Mariano Fortuny,
Venecia. CDMT 15200.

tienda se ubicaba en el 63 de Avenue des Champs Elysees y no en Rue Charron 67. Ello se debe probablemente a que en algún momento se debieron ampliar sus instalaciones dentro del mismo edificio, que al ser esquinero permitía que el local tuviera entrada por ambos lugares.

También es sabido que los vestidos ideados por Henriette no sólo se vendían de forma directa en el Palacio Pesaro Orfei, sino también a través de personas que actuaban a modo de representantes de la pareja. Así, personas como Elsie McNeill en Estados Unidos o la periodista María de Cardona en España, amigas ambas de la pareja, desarrollaron un papel fundamental en la promoción de las creaciones de Mariano y Henriette en sus respectivos países.

Documentos recientes demuestran que los precios a los cuales se vendían en Italia las creaciones de la pareja no eran nada desdeñables para la época. Así, una variante del Delphos se vendía entre 500 y 1.000 liras y el modelo Eleonora entre las 2.700 y 3.200 liras¹⁶ de la época.

Ciertamente, la actividad textil de la pareja no se limitaba a la producción en el palacio veneciano. A partir del año 1923 Mariano Fortuny inició una importante colaboración con Gian Carlo Stucky, la cual se acabaría materializando en la constitución de la Società Anonima Fortuny en la zona de Giudecca de Venecia. En ella Fortuny, gracias a una máquina de su invención, desarrollaría un nuevo sistema que permitía la impresión de gran metraje de tejidos de algodón. Esta empresa conoció momentos de gran éxito empresarial y también de profunda zozobra, debidos esencialmente a los vaivenes de la crisis de 1929 y de la Segunda Guerra Mundial.

Sin embargo, durante todo ese tiempo la producción de sedas y terciopelos en el Palacio Pesaro Orfei se mantuvo constante, salvo en aquellos escasos momentos en los que la coyuntura inter-



nacional dificultaba la importación de materias primas en el estado italiano.

Todo lo anterior permite concluir que el trabajo de Henriette contribuyó de forma constante y también relevante a la economía familiar.

Tras la muerte de su marido, Henriette cesó en su actividad creativa: se desprendió de la factoría de Giudecca tras su venta a Elsie McNeill y paralizó la producción de los vestidos que hasta ese momento la habían mantenido ocupada en Orfei. De hecho, y tras una supuesta autorización inicial, Henriette modificó su opinión e impidió que el Delphos (su invención más preciada) se siguiera fabricando en Giudecca bajo el control de la Condesa Gozzi.¹⁷

A partir de ese momento, dedicó los últimos dieciséis años de su vida a reorganizar y catalogar los bienes de su marido. Y también, siguiendo los deseos de éste, llevó a cabo numerosas donaciones a instituciones tan diversas como el Museo del Prado, el Museu Nacional d'Art

16 GROS, Ch., "Les ventes des robes Delphos et Eleonora", en *Fortuny, un Espagnol à Venise*, catálogo de la Exposición, Palais Galliera, Paris Musées, 2017, pág. 157.

17 *Ibid.* nota 1.

de Catalunya, al Museo de Reus, la Calcografía Nacional de Madrid o el Museo del Vetro de Venecia; y que finalmente, tras el rechazo de las autoridades españolas, cedió el que había sido su domicilio conyugal (hoy conocido como el Palacio Pesaro Fortuny) a la ciudad de Venecia.

En la actualidad, el Palais Galliera de París ofrece, dentro del año dedicado a España, una exposición monográfica sobre la obra de Mariano Fortuny; en ella, Henriette Nigrin tiene un papel fundamental.

Es de esperar que el papel de esta artista (quien fue también española por matrimonio) sea también reconocido y apreciado como se merece en nuestro país. ■

Bibliografía

- BAÑARES, Silvia, "Una breve nota biográfica sobre Henriette Nigrin, creadora del Delphos", *Datatèxtil*, nº 36.
- FERRETI, D., "Ritratto di una musa", en *Henriette Fortuny, Ritratto di una musa*. Museo Fortuny Venecia Palazzo Orfei, pág. 14.
- GROS, Ch., "Les ventes des robes Delphos et Eleonora", en *Fortuny, un Espagnol à Venise*, catálogo de la Exposición, Palais Galliera, Paris Musées, 2017, pág. 157.
- LLORENTE, L., "Plissés et techniques d'impression", en *Fortuny, un Espagnol à Venise*, catálogo de la Exposición, Palais Galliera, Paris Musées, 2017.
- OSMA, Guillermo de, *Mariano Fortuny, arte, ciencia y diseño*, Ed. Ollero y Ramos, 2012.
- ROESCH-LALANCE, M.C., *Bourron-Marlotte, si les maisons racontaient...*, Association des Amis de Bourron-Marlotte, 1986.



© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual CC BY-NC-SA

María Barrigón Montañés
Conservadora de Patrimonio
Nacional.

Pilar Benito García
Jefe de Servicio de Conservación
de Patrimonio Nacional.

M^a Lourdes de Luis Sierra
Jefe de Servicio de Restauración
de Patrimonio Nacional.

Textiles de las colecciones reales españolas: pasado, presente y futuro

Las Colecciones Reales de textiles, con sus más de 25.000 piezas, son las más ricas y extensas de cuantas se atesoran en España y de las más importantes del panorama internacional, al contar con colecciones únicas en su género.

El importantísimo conjunto medieval del Panteón Real del Monasterio de las Huelgas en Burgos está compuesto mayoritariamente por tejidos de los siglos XII al XIV. Como panteón de los reyes e infantes de Castilla, esta fundación real y religiosa cuenta todavía, a pesar del saqueo napoleónico, con notables restos de vestiduras, sudarios, almohadones y forros de los diferentes ataúdes depositados en los sarcófagos de piedra. El Monasterio, fundado en 1187 por Alfonso VIII y su esposa Leonor de Inglaterra, conserva el mejor conjunto de indumentaria civil medieval del mundo, tanto en cantidad como en calidad. La colección se completa con algunas donaciones de los monarcas al cenobio, como es el caso del Pendón de las Navas de Tolosa, con

los textiles del sepulcro de Fernando III de la catedral de Sevilla y con los del Monasterio Santa Clara de Tordesillas, sumando en total unas 250 piezas.

Por su parte, la Colección Real de Tapices (3.000 piezas) está compuesta por los paños atesorados por los monarcas españoles de la Casa de Austria desde finales del siglo XV hasta finales del siglo XVII, en su inmensa mayoría tejidos en telares flamencos [fig. 1], destacando series temáticas únicas en el panorama internacional como son los llamados *Paños de Oro*, las series encargadas por Carlos V y Felipe II, como *Los Honores y Vertumno y Pomona*, respectivamente, y series de carácter religioso como *Los Hechos de los Apóstoles* basada en cartones de Rafael o *La apoteosis de la Eucaristía*, regalada por Isabel Clara Eugenia – Gobernadora de los Países Bajos– al Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid para lo cual encargó a Rubens los cartones que servirían de modelo para su tejeduría.¹ A partir de la firma del Tratado de Utrecht, los paños de la colección



Figura 1. Tapiz, Combate naval ante la Goleta, Wilhem Pannemacker, Bruselas hacia 1554. N.º. inv. 10005919, Palacio Real de Madrid. ©Patrimonio Nacional.

1 GARCÍA SANZ, Ana, "Los tapices del Triunfo de la Eucaristía. Función y ubicación en el Monasterio de las Descalzas Reales", *Rubens. El Triunfo de la Eucaristía*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014, pp. 29-45.

Figura 2. Capa pluvial del Terno de las Calaveras, Obrador de Bordados, hacia 1586. Nº. inv. 10051204, Sacristía del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. ©Patrimonio Nacional.



son en su mayoría madrileños, de la Real Fábrica fundada por Felipe V en 1719 y cuya dirección artística fue encomendada desde el primer momento a los Pintores de Cámara del Rey. En ella trabajaron desde Michel-Ange Houasse, con su *Historia de Telémaco*, a Andrea Procaccini y Domenico Maria Sani, a quienes se deben por ejemplo los cartones para las series del Quijote, que en la actualidad alcanzan los 43 paños. Destacan asimismo los pintores de escenas costumbristas, como los hermanos Bayeu, Andrés de la Calleja o el mismísimo Francisco de Goya, responsables todos ellos de la decoración fija de las estancias reales en El Pardo y en El Escorial. En el siglo XXI, la colección se ha incrementado con algunos paños entre los que destaca el que la Real Fábrica tejió en 2003, siguiendo el cartón de Guillermo Pérez Villalta, con motivo del 25 aniversario de la Constitución Española, titulado *Alegoría de la Paz*.

El amplísimo fondo con que cuenta la Colección de Ornamentos Litúrgicos (11.500 registros) y la gran calidad de muchas de sus piezas, hace de ella otro conjunto único en su género también en el panorama internacional. Al grupo, verdaderamente excepcional en el mundo, de ornamentos conservados en el Monasterio de El Escorial y creados en el obrador de bordados instituido por Felipe II para dotar a su magna fundación de obras admirables [fig. 2], hay que sumar todos aquellos ornamentos que se custodian en las sacristías de los diferentes palacios españoles y en el resto de Fundaciones Reales, entre las que destacan los monasterios de las Descalzas Reales, la Encarnación y Santa Isabel en Madrid, Santa María la Real de Huelgas en Burgos o Santa Clara en la localidad vallisoletana de Tordesillas. En tan vasto conjunto, hay que decir que las piezas posteriores al siglo XVI no desmerecen en absoluto al conjunto filipino, sino más bien lo completan en riqueza y calidad con un nutrido grupo de obras bizarras y con bordados de inigualable calidad, como los de Pontifical realizado por el mejor Bordador de Cámara de la primera mitad del siglo XVIII, Antonio Gómez de los Ríos para el Palacio Real de Madrid.

También en la Real Armería de Madrid se conservan textiles interesantes, como son estandartes, enseñas, forros de arneses y sillas de montar o incluso prendas de indumentaria, destacando el conjunto de piezas turcas, algunas de ellas relacionadas con la Batalla de Lepanto, o dos bellísimos caftanes otomanos del siglo XVI.

A pesar de que las alfombras son textiles cuya utilización lleva inevitablemente a su deterioro, las Colecciones Reales cuentan con un conjunto importante. Se conservan en torno a 600 piezas, destinadas a cubrir los salones de los palacios, tejidas muchas en los telares de la Real Fábrica de Madrid a lo largo de los siglos XIX y XX. Pero también se conservan algunas piezas del XVIII, tejidas en talleres independientes ubicados en torno la antigua Calle Ancha de San Bernardo, a los que Carlos III les otorgó el título de Real Fábrica por su buen hacer. A las piezas de gran tamaño, hay que sumar sus suplementos como entrebalcones y entrepuertas, llegando a rondar unas 1.000 obras. Sin embargo, las más antiguas, vinculadas al Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, son obras de Cuenca y Alcaraz. Además de las alfombras de nudo, es obligado mencionar las tejidas en finísima técnica de tapiz por encargo de Carlos IV y el pequeño grupo de alfombras bordadas, entre las que destaca la maravillosa obra realizada con la técnica de cortaduras y que vistió los suelos del antiguo Alcázar de Madrid. Todos estos fondos permiten mostrar la evolución de las manufacturas de alfombras a lo largo de la historia.

La colección de textiles para decoración está formada por unos 6.000 elementos, tanto tejidos como bordados que tapizan paredes y mobiliario, que unidos a las cortinas forman las colgaduras de los distintos salones de los palacios, a lo que hay que unir toda la pasamanería (se conservan unas 3.000 piezas) que completa dichos adornos. Otro conjunto importante es el formado por piezas de las mismas características que las descritas, pero que se conservan en el antiguo Oficio de Tapicería. Este tipo de elementos provienen o bien de restos sobrantes de decoraciones textiles y por lo tanto en estado nuevo, o de elementos que cumplieron su función en una época concreta y, por un cambio decorativo o por el inevitable deterioro, fueron retirados del espacio que antes vestían. Todos estos conjuntos, que abarcan desde finales del siglo xv hasta el siglo xx, se nutren de obras de tal calidad y categoría que forman una colección de las más importantes del mundo en este ámbito textil [fig. 3]. Entre las piezas más antiguas destacan dos series de reposteros de época de Carlos V, que con el título de *Los Emperadores*, se atesoran en el Monasterio de las Huelgas de Burgos. Especial importancia tiene, por su parte, el grupo de textiles del siglo xviii, con las obras realizadas por los Bordadores de Cámara, los Talleres Reales y bordadores italianos, y con las sederías encargadas tanto a las Reales Fábricas de Tejidos de Seda, Oro y Plata establecidas en Talavera y Valencia, como a la famosa manufactura que Camille Pernon tenía establecida en la ciudad francesa de Lyon. A esto hay que sumar los encargos de sederías realizados por Alfonso XII y curiosas piezas como son los retratos tejidos por manufacturas catalanas como la de Benito Malveyh o la Escuela Industrial de Sabadell y la curiosa cotonada regalada a Isabel II por La España Industrial, con motivo de su visita a Barcelona en 1860.

Por último, la colección de indumentaria es un fondo heterogéneo que abarca desde finales del siglo xviii con el traje que perteneció al médico de Carlos IV, hasta principios del siglo xx, con uniformes de época de Alfonso XIII. Hay

que destacar el grupo de mantos de la Orden de Carlos III que pertenecieron a Fernando VII, Isabel II niña, Alfonso XII y Alfonso XIII, así como el manto de corte perteneciente a la Reina Victoria Eugenia, en terciopelo carmesí bordado en oro con guarnición de armiño.

Inventario, catalogación y difusión

Desde el inicio de la Edad Moderna, los llamados Oficios Reales, a cargo del Mayordomo Mayor de Palacio, nombrado directamente por el rey, eran los responsables del buen funcionamiento de la corte y se regían por estrictas Ordenanzas que marcaban las responsabilidades de cada uno, siendo las principales la redacción y mantenimiento al día de los inventarios, así como la presentación y seguimiento de las cuentas generales y de los gastos al día. Los más directamente relacionados con los textiles, eran dos: el Real Oficio de Guardarropa, perteneciente al grupo de los Oficios de la Cámara del Rey, era el responsable del servicio personal en los aposentos privados en todo lo referido a la indumentaria; por otro



Figura 3. Cuadro bordado, Don Quijote en el castillo del duque, Antonio Gómez de los Ríos, entre 1731 y 1741. N.º inv. 10199601. Palacio Real de Madrid. ©Patrimonio Nacional.

lado, las tareas del Real Oficio de Tapicería, dentro de los Oficios de la Casa del Rey, englobaban todo lo relacionado con el adecuado ornato de los espacios regios, desde el traslado de bienes al hilo de las jornadas o viajes reales, hasta mantener su buen estado de conservación, pasando por el cambio decorativo estacional de invierno a verano y viceversa, o la confección de todo tipo de piezas, además de las labores de conservación y lo que hoy llamaríamos restauración.

Hay también que reseñar que Felipe II condicionó el destino las colecciones reales de textiles a través de sus disposiciones testamentarias,² por las que desde su reinado se considerarían bienes inalienables de la corona las armas, la colección de la tapicería y las pinturas, estableciendo de esta forma el núcleo original de las Colecciones Reales. En lo referente a la colección del textil, estableció otra disposición en el codicilo por la cual las deudas que habitualmente se habían venido pagando tras la muerte de un monarca con la venta de piezas del Real Oficio de Tapicería (como tapices, bordados o tejidos de oro y plata), se fijaban cubiertas mediante los ingresos obtenidos de los maestrzgos, eximiendo de esta forma al nuevo monarca de tener que pagar por dichas piezas y por tanto preservándolas para sus descendientes.³ Con el transcurso de los siglos, los inventarios se fueron sucediendo, por lo que es relativamente sencillo trazar la historia de las colecciones.

Sin embargo, desde mediados del siglo XIX la Corona comenzó a mostrar su interés por la sistematización de los inventarios para un mejor conocimiento de las distintas colecciones regias. La difusión de la fotografía facilitaría esta labor de forma más metódica. Autores como Charles Clifford o Jean Laurent empen-

dieron los primeros inventarios fotográficos de algunas de las Colecciones Reales durante los reinados de Isabel II y Alfonso II.⁴ Este tipo de trabajo ya no se pararía nunca. En estos años, se puso especial atención a las series de paños flamencos del siglo XVI, por considerarse los de mayor relevancia, y que son los reseñados en 1903 en la publicación en dos volúmenes de la obra *Tapices de la Corona de España con la reproducción en fototipia de 135 paños*, impresa por Hauser y Menet y con un texto introductorio del Conde Viudo de Valencia de Don Juan, Juan Croke y Navarrot. Esta obra, sin ser un catálogo propiamente dicho, fue el resultado visible de cara al exterior del primer “Inventario y registro histórico de las Tapicerías de la Corona existentes en el Real palacio de Madrid en el año de 1880”, que Alfonso XII le había encargado al conde. En 1919, Elías Tormo y Francisco Javier Sánchez Cantón publicaron *Los tapices de la Casa del Rey N.S. y notas para el catálogo y para la historia de la colección y de la fábrica*, en una edición dirigida por el también erudito Pedro Miguel Artiñano.⁵ La obra, que estaba encuadrada con un tejido de la Fábrica Garín de Valencia con un precioso escudo real del que la manufactura aún conserva la puesta en carta, fue traducida al francés por Albert Mousset, pues se había redactado para la famosa “Exposición de Arte Español en París” de aquel año. Mucho después, en 1986, vieron la luz los catálogos de tapices de los siglos XVI y XVII⁶ y en 2000, la parte correspon-

2 El testamento y codicilo de Felipe II están disponibles en una transcripción de 1882 que puede consultarse en línea:

<http://goo.gl/9Hww4> [consulta: 20 de septiembre de 2017], así como en la edición facsímil transcrita y comentada por FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *Testamento de Felipe II*, Madrid: Editora Nacional, 1982.

3 “...dejo y mando graciosamente al dicho príncipe, mi hijo, todas las tapicerías que yo dejare, así ricas como las demás, sin que haya de pagar por ellas cosa alguna”, <http://goo.gl/TfZKXS> [consulta: 29 de septiembre de 2017], pp. 54-55.

4 UTRERA GÓMEZ, Reyes, “Álbumes de J. Laurent y Cía en la Real Biblioteca”, *Reales Sitios*, Madrid, 179, 2009, pp. 58-68.

5 Pedro Miguel Artiñano y Galdácano había realizado dos años antes, en 1917, el *Catálogo de la exposición de tejidos españoles anteriores a la introducción del Jacquard*, publicado.

6 Ambas obras recopilaban, en forma de catálogo, y de manera póstuma, todo el trabajo de investigación llevado a cabo durante toda la carrera profesional dedicada al estudio de la tapicería de Paulina Junquera de Vega. JUNQUERA DE VEGA, Paulina y HERRERO CARRETERO, Concha, *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: siglo XVI*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986; y JUNQUERA DE VEGA, Paulina y DÍAZ GALLEGOS, Carmen, *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Volumen II: siglo XVII*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986. Sobre la difusión de la colección en estos años: <http://goo.gl/yYy7fj> [consulta: 29 de septiembre de 2017], pp. 4-10.

diente a los tapices de tiempos de Felipe V.⁷ Posiblemente sea la colección de tapices la que ha tenido mayor difusión por medio de numerosas publicaciones y exposiciones, como las celebradas en The Metropolitan Museum of Art y las acometidas por el propio Patrimonio Nacional.

Durante los últimos años del XIX y los primeros del XX, los inventarios de otras disciplinas continuaron siendo misión del Real Oficio de la Tapicería en cuanto a los textiles para decoración, y por la Real Capilla en lo referente a ornamentos eclesiásticos. No será hasta el siglo XX en que se realizan las primeras publicaciones que fijaban su atención en estos tipos de obras. Así, algunas piezas de la Colección Real de textiles para decoración figuraron en el *Catálogo de la exposición de tejidos españoles anteriores a la introducción del Jacquard*, de 1917, obra del ya mencionado Pedro Miguel Artiñano y Galdácano, por la imprenta Mateu de Madrid, que al igual que la obra de Tormo y Sánchez Cantón, contaba con una preciosa encuadernación textil que recreaba un modelo español de brocatel del siglo XVI. La siguiente monografía que prestó atención a este tipo de obras fue la escrita por Juan José Junquera Mato, *La decoración en los Palacios de Carlos IV*, publicada en Madrid en 1979 y que llamaba la atención sobre las suntuosas colgaduras encargadas durante el último tercio del XVIII. Diferentes exposiciones dedicadas a las creaciones artísticas auspiciadas por los primeros monarcas de la casa de Borbón, incidieron sobre la riqueza de los ricos tejidos y bordados del siglo XVIII. En la actualidad, está en prensa el primer catálogo razonado de una parte de las colecciones de textiles de este tipo⁸ encargadas por Carlos IV.

En cuanto a los ornamentos litúrgicos, los mejor estudiados hasta el momento son los del Obrador de Bordados de El Escorial fundado por

Felipe II, en sendos y sistemáticos estudios realizados por Paulina Junquera y María Barrigón.⁹

La primera vez que el conjunto textil medieval de las Huelgas de Burgos fue puesto en valor fue en la excepcional monografía de Manuel Gómez Moreno, *El Panteón Real de las Huelgas de Burgos*, publicada en Madrid por el Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en 1946, en la que se estableció la primera clasificación histórica y técnica de todas las piezas extraídas de los sepulcros de los monarcas castellanos, siendo una obra con una concepción histórica tan moderna para la época, que aún hoy está en plena vigencia. Posteriormente, los estudios de Concha Herrero, y sobre todo el catálogo de la exposición “Vestiduras ricas. El Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340”,¹⁰ celebrada en el Palacio Real de Madrid, ampliaron el conocimiento de este riquísimo conjunto. En la actualidad, se está realizando el catálogo razonado de la colección que incluirá el análisis técnico de todas y cada una de las piezas.¹¹

Por último, no se puede dejar de mencionar el Inventario General de Bienes Muebles Histórico-Artísticos acometido por Patrimonio Nacional en 1991,¹² pionero en el panorama español que, lógicamente, incluía todas estas colecciones textiles. Dentro del programa de conservación de las Colecciones Reales, está prevista la revisión y actualización de todo este inventario, coincidiendo con los trabajos museológicos y

9 JUNQUERA DE VEGA, Paulina, “El Obrador de bordados de El Escorial, en *El Escorial 1563-1963. IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1963, t. II, pp. 551-582; BARRIGÓN MONTAÑÉS, María, “Hilos de oro tendidos, cortaduras y matiz: Joyas del obrador de bordados del Escorial”, *Reales Sitios*, 198, 2013, pp. 40-70.

10 HERRERO CARRETERO, Concha, *Catálogo del Museo de Telas Medievales*, Patrimonio Nacional, 1988; YARZA LUACES, Joaquín (comisario), *Vestiduras ricas. El Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2005.

11 El trabajo corre a cargo de la Conservadora de Textiles Medievales de Patrimonio Nacional, María Barrigón Montañés, que a fecha de hoy ha realizado los análisis técnicos del 85 % de las obras, habiendo publicado ya diversos artículos que avanza los resultados de su investigación entre los que destacamos en esta ocasión “Textiles and farewells: revisiting the grave goods of King Alfonso VIII of Castile and Queen Eleanor Plantagenet”, *Textile History*, 46/2, 2015, pp. 235-256.

12 Con un total aproximado de 170.000 asientos.

7 HERRERO CARRETERO, Concha, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional, III. Siglo XVIII. Reinado de Felipe V*, Madrid, Patrimonio Nacional.

8 BENITO GARCÍA, Pilar, *Paraísos de seda. Tejidos y Bordados de las Casas del Príncipe de El Pardo y El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional, en prensa.

museográficos del nuevo Museo de las Colecciones Reales, que será un gran escaparate de la riqueza patrimonial de todas las disciplinas artísticas y, de manera muy especial, de todas las artes textiles.

Restauración

Desde hace aproximadamente 25 años, Patrimonio Nacional cuenta con un departamento de restauración compuesto por especialistas de cada materia y por laboratorios auxiliares para la investigación de las obras en sí y de los tratamientos más adecuados. Hasta entonces PN había contado con restauradores de pintura y escultura y con un valiosísimo elenco de profesionales, herederos de los Talleres Reales, que cuidaban de otras disciplinas, como doradores, ebanistas, tapiceros, etc. Además de los componentes de los Oficios de la Real Casa, durante muchos años la Real Fábrica de Tapices había sido la encargada de acondicionar no solo la colección de tapicerías sino también otros elementos textiles.

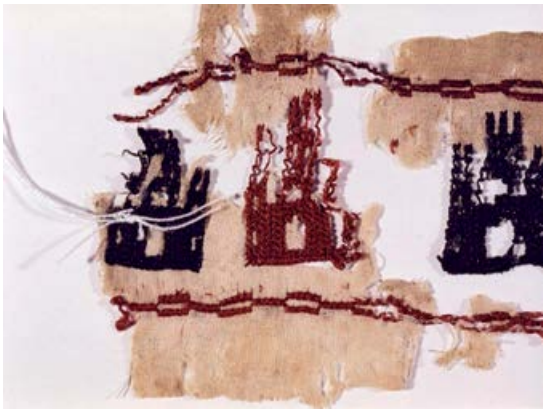
A finales de la década de los ochenta del pasado siglo, se unifican en el Departamento de Restauración todos estos profesionales con los que componen los talleres de pintura, escultura y los que conforman los nuevos de libros y documentos, metales y armería y textiles, estos últimos técnicos con titulaciones regladas, configurando unos equipos de restauración que son capaces de atender todas las necesidades dentro de la más estricta metodología restauradora.

En los distintos Palacios Reales, se habían realizado escasas restauraciones desde la Guerra Civil. Los trabajos llevados a cabo durante la dictadura se ciñeron a que los salones estuviesen abiertos al público con cierta dignidad, sin acometer ni restauraciones en profundidad ni estudios museográficos de gran calado. Con la llegada de la democracia, los palacios, como ámbitos de uso y representación de la Jefatura del Estado, clamaban por llevar su historia a un estado que pusiese en valor unas colecciones de artes decorativas sin parangón en España.

En los salones del Palacio Real de Madrid destacan las colgaduras textiles en sus tres grupos: murales, cortinajes y tapizados de mobiliario. En los años ochenta estos textiles presentaban tal grado de deterioro que fue necesaria la intervención en muchos de ellos. Después de estudiar los pros y contras de cada caso, a cada espacio se le dio el tratamiento que se estimó más adecuado. Algunos tejidos tuvieron que ser replicados en la misma fábrica en la que habían sido tejidos en origen, pues el estado de conservación de los originales no era admisible en salones de tan alta representación estatal. Tal fue el caso de la Cámara Oficial y la Antecámara Oficial. Los tejidos se copiaron exactamente igual a cómo eran en origen, introduciendo diferencias en los orillos para facilitar su identificación en el futuro, guardándose de los originales la mayor cantidad posible de fragmentos en mejor estado de conservación. Cuando se trataba de colgaduras bordadas y los tejidos de fondo que los recibían no soportaban ya el peso de esos bordados, se optó por la tradicional técnica del pasado. Se reprodujeron los tejidos de fondo, se limpiaron y restauraron los bordados y se aplicaron sobre los fondos nuevos. De estos trabajos son ejemplo el Salón del Trono, el Salón Gasparini y el dosel de la Capilla, perteneciente al mencionado Pontifical bordado por Antonio Gómez de los Ríos.

La tarea más importante y novedosa llevada a cabo en este campo ha sido la restauración de las colgaduras del siglo XVIII que se han conservado hasta nuestros días en los salones para los que fueron tejidas y diseñadas en las Casas del Labrador de Aranjuez y del Príncipe de El Pardo y de El Escorial. El tratamiento se ha realizado *in situ*, efectuando la limpieza mecánica y la consolidación por cosido sin retirar los paños de las paredes nada más que en circunstancias excepcionales y restaurando también las cortinas y el mobiliario a juego existente en cada sala. Los resultados obtenidos han sido muy satisfactorios tratándose de tratamientos tan poco invasivos.

En el capítulo de la colección de tapices, para las que PN no ha planificado talleres de restau-



ración, el Departamento proyecta y supervisa las obras que salen a licitación. Son numerosísimas las series que han sido restauradas durante este periodo que ahora no vamos a relatar por falta de tiempo, pero baste citar como ejemplo las series del *Apocalipsis*, *Los Triunfos*, *Los Pecados Capitales*, *Los Honores* o *Los Hechos de los Apóstoles*.

La restauración de la colección de indumentaria litúrgica se va realizando poco a poco, según las necesidades que surgen o bien por Actos de Estado o bien por depósito para exposiciones propias o ajenas. Así, por ejemplo, en la actualidad se está acometiendo la restauración de piezas de los monasterios madrileños de la Encarnación y las Descalzas Reales.

Pero sin duda una de las colecciones más emblemáticas de PN en el campo textil es la de tejidos medievales procedente del enterramiento real del Monasterio de las Huelgas. La ingente y delicada labor de restauración se ha venido realizando en este conjunto desde 1984 hasta la fecha. Se pueden establecer tres grandes etapas para la realización de estos trabajos. En primer lugar, los llevados a cabo durante 1984 en el antiguo ICROA (antecedente del actual IPCE) por un equipo compuesto por Purificación Cereijo, Camino Represa, Pilar Borrego y Lourdes de Luis, liderado por Chica Mantilla. La segunda de las etapas, y la más fructífera, tuvo lugar entre 1985 y 1988, ligada al montaje del nuevo Museo de Telas Medievales en el Monasterio de las Huelgas. Emplazados ya en el Palacio Real de Madrid, en esta ocasión el equipo estuvo formado por Purificación Cereijo, Lourdes de Luis y Carlos Torreiro. La tercera de las etapas transcurrió alrededor de 2005, al hilo de la ya mencionada exposición "Vestiduras Ricas" y de la remodelación y ampliación del Museo en un proyecto auspiciado y coordinado por Lourdes de Luis y en el que participaron Purificación Cereijo, Mónica Moreno, Arancha Platero y Lidia Santa-



Figuras 4 y 5. Fragmento de una almohada procedente del Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas de Burgos, s. XIII. N^o. inv. 00651958. Fotografía de un detalle antes de la restauración y fotografía final tras el proceso llevado a cabo en 2014. ©Patrimonio Nacional.

lices. Desde entonces, se han venido realizando restauraciones de piezas puntuales en medida de las posibilidades [figs. 4 y 5], contando en el Departamento de Textiles con Purificación Cereijo, y desde 2007 con Adela Martínez.

Además de seguir atendiendo a los préstamos para exposiciones y realizar toda la investigación necesaria para acometer con rigor las distintas restauraciones, ¿a qué nos enfrentamos ahora? Indudablemente, a las obras que van a formar parte de la inauguración del Museo de Colecciones Reales, que, dado su planteamiento museológico, abarcan todas las épocas, estilos y morfologías dentro del campo textil. ■

Bibliografía

- BARRIGÓN MONTAÑÉS, María, "Hilos de oro tendidos, cortaduras y matiz: Joyas del obrador de bordados del Escorial", *Reales Sitios*, 198, 2013.
- BARRIGÓN MONTAÑÉS, María, "Textiles and farewells: revisiting the grave goods of King Alfonso VIII of Castile and Queen Eleanor Plantagenet", *Textile History*, 46/2, 2015.
- BENITO GARCÍA, Pilar, *Paraísos de seda. Tejidos y Bordados de las Casas del Príncipe de El Pardo y El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional.
- DE ARTIÑANO Y GALDÁCANO, Pedro Miguel, *Catálogo de la exposición de tejidos españoles anteriores a la introducción del Jacquard*, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1917.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *Testamento de Felipe II*, Editora Nacional, Madrid, 1982.
- GARCÍA SANZ, Ana, "Los tapices del Triunfo de la Eucaristía. Función y ubicación en el Monasterio de las Descalzas Reales", *Rubens. El Triunfo de la Eucaristía*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2014.
- HERRERO CARRETERO, Concha, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional, III. Siglo XVIII. Reinado de Felipe V*, Patrimonio Nacional, Madrid.
- HERRERO CARRETERO, Concha, *Catálogo del Museo de Telas Medievales*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1988.
- JUNQUERA DE VEGA, Paulina, "El Obrador de bordados de El Escorial, en *El Escorial 1563-1963. IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1963, t. II.
- JUNQUERA DE VEGA, Paulina y HERRERO CARRETERO, Concha, *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: siglo XVI*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1986.
- JUNQUERA DE VEGA, Paulina y DÍAZ GALLEGOS, Carmen, *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Volumen II: siglo XVII*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1986.
- UTRERA GÓMEZ, Reyes, "Álbumes de J. Laurent y Cía en la Real Biblioteca", *Reales Sitios*, Madrid, 179, 2009.
- YARZA LUACES, Joaquín (comisario), *Vestiduras ricas. El Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2005.



cc creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual CC BY-NC-SA

La fascinación por la indumentaria: la colección de vestidos regionales de María Regordosa de Torres Reina (1888-1920)

El coleccionismo de arte en Cataluña vivió una época dorada a finales del siglo XIX y la primera mitad del XX, coincidiendo con el nacimiento de los museos y la celebración de las exposiciones municipales de Bellas Artes. En un momento en que el mercado bullía, fueron muchos los personajes que lograron reunir importantes colecciones de arte, con una predilección por la pintura y la escultura del periodo medieval, pero también por las artes decorativas. Así, hubo una gran afición por la indumentaria y sus complementos, y por los fragmentos de tejidos antiguos, que eran intercambiados entre los coleccionistas como si de cromos se tratase. Nombres célebres como los de Miquel i Badia, Josep Pascó, Gaspar Homar, Ricard Viñas, Lluís Tolosa, Celestino Dupont o Manuel Rocamora reunieron importantes conjuntos de arte textil.¹

También existió un núcleo femenino que atesoró importantes colecciones, como María Regordosa, María Barrientos, Amelia Borrell de Vilanova, María Junyent o Carmen Tórtola Valencia, entre otras. De manera general, las colecciones que crearon estaban formadas principal-

mente por abanicos, mobiliario, joyas, muñecas, peines, textil (encajes, bordados, indumentaria, etc.), y otras artes decorativas, aunque algunas también coleccionaron pintura. No obstante, la historiografía posterior apenas se ha ocupado de ellas y sus nombres han ido cayendo en el olvido, al igual que sus colecciones, muchas de las cuales se hallan en paradero desconocido.² Nuestro trabajo se centra en recuperar a una de estas figuras, la de María Regordosa [fig. 1], que poseyó una importante colección de trajes regionales de la que nos ocupamos en la presente comunicación.³

La indumentaria popular: contexto y características

Por lo general, el traje popular que actualmente conocemos es el que vestían las clases populares en los siglos XVIII y XIX. En realidad, era una imitación tosca de los vestidos que llevaban las clases superiores urbanas, quienes seguían la moda internacional.⁴ La indumentaria popular

1 Muchas de las colecciones que formaron actuaron como germen de los museos textiles catalanes. Por ejemplo, del Museu Tèxtil de Terrassa (Ricard Viñas, Lluís Tolosa) y también del Museu del Disseny de Barcelona (Gaspar Homar; -algunos fragmentos de tejido de su colección se hallan en el Museu Episcopal de Vic-, Josep Pascó, Manuel Rocamora). Otras colecciones, lamentablemente, fueron a parar a instituciones del extranjero o se dispersaron tras su venta, como la de Francisco Miquel i Badia, conservada en parte en el Smithsonian Cooper-Hewitt National Design Museum de Nueva York, o la de Celestino Dupont, de la cual hay algunos ejemplares en el Metropolitan Museum of Art de la misma ciudad. Para más información vid. ALSINA, Eulàlia, "La colección de artes decorativas de Francisco Miquel i Badia (1840-1899)", en *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2011, pp. 18-34; BELTRÁN, Clara, *Celestino Dupont (1859-1940) y el comercio de antigüedades en Cataluña: de la esfera privada al ámbito internacional*, Trabajo de Fin de Máster, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2014; BELTRÁN, Clara, "L'antiquari Celestí Dupont (1859-1940). Col·leccionisme i comerç d'art a la Catalunya entre els segles XIX i XX", en *Col·leccionistes, antiquaris, falsificadors i museus. Noves dades sobre el patrimoni artístic de Catalunya al segle XX*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2016, pp. 81-123; CARBONELL, Sílvia, "La formació dels museus tèxtils a Catalunya" en *Col·leccionistes, antiquaris, falsificadors i museus. Noves dades sobre el patrimoni artístic de Catalunya al segle XX*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2016, pp. 125-155; CARBONELL, Sílvia, "Los inicios del coleccionismo textil en Cataluña", *Datatèxtil*, número 21, Terrassa, 2009, pp. 1-26; CARBONELL, Sílvia, *El col·leccionisme i l'estudi dels teixits i la indumentària a Catalunya: segles XVIII-XX*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2016.

2 No es el caso de la colección de Tórtola Valencia, que sí que se conserva en instituciones catalanas. En concreto, los tejidos se hallan en el Museo de Arenys de Mar y el Museu Tèxtil de Terrassa, y la indumentaria teatral en el Centre de Documentació Museu de les Arts Escèniques de Barcelona. Igualmente, se conserva la colección de muñecas y vestidos de María Junyent en el estudio de Oleguer Junyent, de la calle Bonavista 22 de Barcelona; y también la de muñecas de Lola Anglada, en el Museu Romàntic Can Llopis de Sitges. Para más información, vid. CAPELLÀ, Pere, "El col·leccionisme de joguines a Catalunya en temps de Lola Anglada", en *Antics i nous col·leccionistes. Materials per a la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2016, pp. 13-38.

3 La colección de María Regordosa, además de por trajes regionales, estaba formada por joyas de todas las épocas, abanicos, tapices flamencos, mobiliario, instrumentos musicales y peines. Por razones de espacio, en esta aportación no podemos profundizar en su interesante biografía ni en el resto de la colección y su posterior periplo. Un estudio más amplio está en proceso de preparación y será presentado en el I Congreso Internacional sobre la Exposición Iberoamericana (Sevilla, 1929), que se celebrará el próximo mes de mayo de 2018 en Sevilla (9-11 de mayo) y será publicado bajo el título: *La colección de María Regordosa de Torres Reina (1888-1920) en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929)*. Una aproximación reciente a la coleccionista fue realizada por LÓPEZ, M. Àngels, "María Regordosa de Torres Reina i la seva fascinació pel col·leccionisme", *Butlletí del Reial Cercle Artístic, època II*, número 27, Barcelona, 2008, pp. 3-4; y por PÉREZ, Yolanda, *Per camí de cendres: la confiscació i l'èxode de les col·leccions d'art privades de Barcelona durant la guerra civil (1936-1939): trajectòries de les col·leccions Muntadas i Rocamora*, Tesis doctoral inédita, Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Història, Departament d'Història de l'Art, 2015, pp. 284-293.

4 COMBA, Manuel, *Trajes regionales españoles*, Ediciones Velázquez, Madrid, 1977, pp. 12-13; GARRICH, Montserrat y VENTOSA, Sílvia, *Els vestits populars a Catalunya*, Brau Edicions, Figueres, 2010-2014, p. 36.



Figura 1. María Regordosa retratada por Oleguer Junyent. Arxiu Fotogràfic de Barcelona. Fons Armengol-Junyent (AFB_C3_192_021).

El interés por la indumentaria popular en España se remonta a finales del siglo XIX, en el contexto de la crisis de 1898, cuando se alzaron las voces críticas de algunos intelectuales en contra del régimen de la Restauración, al que hacían responsable de los grandes problemas que, en todos los sentidos, afrontaba el país.⁷ Estos alertaron sobre la necesidad de “profundizar en las raíces patrias”.⁸ Al mismo tiempo, se comenzó a reivindicar la cultura y costumbres de cada región, para contribuir a crear una España más rica y diversificada. El objetivo final era diseñar un nuevo perfil de nación en concordancia con la Europa contemporánea. Será entonces cuando el gusto por el llamado traje regional o popular se generalizará en los medios literarios y artísticos, favoreciéndose su difusión.⁹

Así, son muchos los pintores que nos han dejado constancia de una gran variedad de trajes populares en sus obras.¹⁰ De igual modo, no debemos olvidar el legado de los alumnos de la

variaba en función de diversos factores como la situación geográfica, el clima, el paisaje, la accesibilidad a la zona o la simbología; características que le otorgan un carácter identitario.⁵ Además, hemos de distinguir entre el traje popular de diario, realizado con materiales más toscos y sin apenas decoración, y el festivo, donde se empleaban telas y complementos ricos. Estos trajes se utilizaron de manera habitual hasta finales del siglo XIX, cuando la producción en serie y los avances en los medios de transporte entre poblaciones repercutieron negativamente en la pervivencia de las tradiciones locales, entre ellas la de dicho grupo indumentario, que tendió a uniformizarse. Es entonces cuando el interés pasó a centrarse en el vestido festivo, que es el que actualmente podemos contemplar en las actividades lúdicas, como fiestas y bailes tradicionales.⁶

5 COMBA, Manuel, *Trajes regionales...*, op. cit., pp. 12-13; SOUSA, Francisco de, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Istmo, Madrid, 2007, pp. 268-270.

6 SOUSA, Francisco de, *Introducción...*, op. cit., pp. 260-261. Según este autor, “Ante el progresivo abandono de la indumentaria popular se aceleró la simplificación en ella. Se produce la identificación entre el traje festivo y el de diario, primando las características del primero, lo que ofrece una realidad distorsionada, excesivamente folclórica, en la que

el traje popular se presenta casi como un disfraz, siendo una reconstrucción ficticia de la vestimenta de una zona, que elige la de la fiesta como representativa de cada área”.

7 Entre estas voces destacan las de algunos miembros de la Generación del 98 y de la Institución Libre de Enseñanza. Una muestra de la labor cultural ejercida por este proyecto pedagógico fue la creación del Museo de Instrucción Primaria, que albergó diversas colecciones, entre las que destaca una de bordados y encajes, entre otros fondos textiles, que actualmente se conservan en el Museo Pedagógico Textil Complutense, en Madrid. Cfr. HERRADÓN, M^a Antonia, “Icono y Patrimonio. El Traje popular en la Edad de Plata”, *Palabra Vestida II*, Diputación Provincial de Soria, Soria, 2017 (en prensa).

8 CARRETERO, Andrés, “Museo del traje: breve presentación”, *Indumentaria: Revista del Museo del Traje*, número 0, Madrid, 2007, p. 19.

9 *Ibid.*, p. 19; HERRADÓN, M^a Antonia, “Icono y Patrimonio...”, op. cit.

10 Destacan, entre otros, los pintores Ignacio Zuloaga, Fernando Álvarez de Sotomayor, Carlos Vázquez Úbeda y, sobre todo, Joaquín Sorolla. De este último es fundamental la célebre serie *Regiones de España*, un encargo de Archer Milton Huntington para decorar la biblioteca de la Hispanic Society de Nueva York, realizado entre 1913 y 1919. El propio pintor poseyó una colección de trajes, que fue adquiriendo a raíz del encargo y que retrató a modo de boceto documental previo. Para más información cfr. VV. AA., *Sorolla y su idea de España. Estudios preparatorios para la Hispanic Society of America* (cat. de la exposición), Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, Museo Sorolla, Madrid, 2009; VV. AA., *Fiesta y color. La mirada etnográfica de Sorolla* (cat. de la exposición), Fundación Museo Sorolla - Palacios y Museos, Madrid, 2013.

Escuela Madrileña de Cerámica de la Moncloa, que desde 1912 recogieron en sus viajes de estudio las tradiciones populares españolas a través de sus pinturas.¹¹ También fueron fundamentales en su divulgación el grabado y la fotografía,¹² junto a las diferentes técnicas publicitarias, que incluían indumentaria popular en la iconografía de los productos anunciantes (carteles, envases, calendarios, cromos, etc.¹³). Paralelamente, se iniciaron estudios exhaustivos sobre el tema, que derivaron en diversas publicaciones aparecidas a partir de los años veinte.¹⁴ Muy significativas fueron, a su vez, las contribuciones de Luis de Hoyos y su método etnográfico, iniciado en 1922, con el que se formaron los alumnos que integraron el Seminario de Etnografía y Artes populares de la Escuela Superior de Magisterio de Madrid;¹⁵ y de su hija Nieves de Hoyos, que continuó su labor.¹⁶

11 Respecto a la Escuela Madrileña de Cerámica de la Moncloa, también llamada Escuela de la Florida, vid. BECERRIL, Margarita, "La Escuela Madrileña de Cerámica de la Moncloa", *Tipos y trajes de Zamora, Salamanca y León*, Caja de Zamora, Zamora, 1986, pp. 117-129.

12 Por ejemplo, el *Semanario pintoresco español*, que comenzó su andadura en 1836, incluía en sus ejemplares numerosas imágenes con grabados de trajes populares. En cuanto a la fotografía, es relevante la obra de ORTIZ, José, *Tipos y trajes de España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1930, que contiene numerosas fotografías, aunque realizadas de manera estereotipada. Cfr. SOUSA, Francisco de, *Introducción...*, op. cit., p. 264.

13 Los carteles publicitarios fueron utilizados, sobre todo, durante las dos primeras décadas del siglo xx, tanto por organismos oficiales como por iniciativas privadas. Como ejemplo del primer caso citaremos los carteles con representaciones de figuras vestidas con el traje típico del lugar correspondiente, que encargó el Patronato Nacional de Turismo, en un intento por promocionar el territorio español. Respecto a las iniciativas privadas, numerosas firmas comerciales publicitaron sus productos utilizando el traje popular como reclamo publicitario. Cfr. HERRADÓN, M^a Antonia, "Icono y Patrimonio..." op. cit.

14 Algunos trabajos pioneros sobre indumentaria popular fueron los de: CAMPOS, Fernanda, *Estudio del traje regional segoviano*, Talleres Voluntad, Madrid, 1924; ARCO, Ricardo, *El Traje popular altoaragonés: aportación al estudio del traje regional español*, V. Campo, Huesca, 1924; PALENCIA, Isabel de, *El traje regional de España. Su importancia como expresión primitiva de los ideales estéticos del país*, Editorial Voluntad, Madrid, 1926; ORTIZ, José, *Tipos y trajes...*, op. cit.

15 Sus obras: HOYOS, Luis de, "Etnografía española: cuestionario y bases para el estudio de los trajes regionales", en *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnología y Prehistoria*, vol. 1, Madrid, 1922, pp. 91-129; y HOYOS, Luis de, "El método etnográfico en el estudio de la indumentaria regional en España", en *Asociación Española para el Progreso de las Ciencias, Congreso de Barcelona*, Madrid, 1929, pp. 81-99, han servido de base para el estudio de generaciones posteriores.

16 Cfr. HOYOS, Luis de y HOYOS, Nieves de, *Manual de Folklore. La vida popular tradicional*, Revista de Occidente, Madrid, 1947; HOYOS, Nieves de, *El traje regional*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1959.

El interés por la indumentaria popular culminó con la celebración de la Exposición del Traje Regional e Histórico de 1925, la primera que se celebraba en España sobre el tema.¹⁷ Los diferentes comités provinciales hicieron una gran labor de indagación para localizar ejemplares que se pudieran conservar en las diferentes provincias, tanto de propiedad pública como privada. Precisamente, en esta muestra se exhibieron cuatro de los vestidos de la colección Regordosa. En concreto uno de maja, uno de burguesa catalana, uno de salmantina –el de armuñesa con sobina– y uno de ibicenca, que se mostraron conjuntamente por proceder de la misma colección.¹⁸

La colección de trajes regionales de María Regordosa

María Regordosa, mujer de gran cultura y dotada de una sensibilidad especial para las artes, no permaneció inmune a la fascinación de su época por la indumentaria popular, y logró reunir una

17 Luis del Hoyos fue el director técnico de la muestra. Años antes, en 1914, se había celebrado a instancias de la Comisaría Regia del Turismo y de la Cultura Artística Popular, en su intento por promocionar España en el extranjero, la exposición *Sunny Spain* en la Earl's Court de Londres, muestra que fue criticada porque carecía del rigor científico con el que sería tratada posteriormente la de 1925. Cfr. HERRADÓN, M^a Antonia, "Icono y Patrimonio..." op. cit.

18 En el catálogo de la muestra se señalaba: "Destacando de un tapiz en que luce una romería en los jardines del Retiro, de tiempos de Goya, fabricado con cartones de la época, hay una típica calesa. Dentro de ella van el calesero y una maja. La calesa y las figuras que están en ella son propiedad de D. Ricardo Torres, y proceden de la colección que formó su esposa, doña María Regordosa. Son también de la misma colección, y por ello se expusieron juntas, tres guapísimas muchachas tocadas, la una con su mantilla, la otra con un sombrero de la isla de Ibiza, de donde es el traje, y la otra luciendo un traje de salmantina, los tres de gran riqueza. El muchacho, que viste un traje de la época, era de la propiedad de D. Moisés Sancha, dueño de la conocida sastrería de su nombre, que acaba de regalar esa figura con otras para el futuro Museo [...]". *Exposición del traje regional: guía: Madrid-1925, Palacio de Bibliotecas y Museos*, Imp. de "Artes de la ilustración", Madrid, 1925, p. 30. Además de la guía de la exposición, la revista que editaba la Sociedad de los Amigos del Arte, también daba cuenta de ello: "Madrid se exhibe, en proyección histórica, ajeno a lo actual. Sobre un tapiz de época goyesca se destaca una calesa que guía el calesero y luce dentro la gracia picante de una maja. Carruaje y figuras son propiedad de D. Ricardo Torres, y pertenecen a la colección que formó su esposa, D^a María Regordosa. Por tal motivo se han colocado a continuación maniqués de la expresada procedencia, con trajes de catalana, que va a misa de parida, tocada de blanca mantilla; de salmantina y de muchacha, con ancho sombrero, de Ibiza", VEGUE, Ángel, "La exposición del traje regional", *Arte Español. Revista de la Sociedad de Amigos del Arte*, año XIV, vol. VII, número 6, 1925, p. 214.

importante colección de trajes regionales femeninos; aunque, por desgracia, a causa de su prematura muerte no la pudo completar, como hubiera sido su deseo.¹⁹ Estaba compuesta por trece trajes, de los cuales diez eran de mujer adulta: valenciana, murciana, ibicenca, *pubilla* y burguesa catalanas, segoviana, charra, dos de armuñesa (Salamanca) y uno de maja; y tres infantiles: uno de niña segoviana, y dos de recién nacido.²⁰

Eran todos trajes de fiesta que destacaban por la riqueza en los materiales (sedas, brocados, terciopelos, blondas...) y por su delicada elaboración, con primorosos bordados. Se exhibían sobre maniqués que se adornaban, a su vez, con espléndidas alhajas u otros complementos de su colección de indumentaria, como los abanicos.²¹

Sabemos que María Regordosa comenzó a coleccionar indumentaria en 1915, gracias a una noticia aparecida en la revista *Vell i Nou*, en la que se señala, además, que su intención era legar su colección de trajes a los museos de Barcelona.²²

No conocemos los trajes de la colección Regordosa físicamente, sólo disponemos para su estudio de algunas fuentes de la época que los describen, además de fotografías en blanco y ne-

gro.²³ A pesar de ello, hemos conseguido aportar algunos datos novedosos.

Por un lado, hemos detectado errores importantes en la identificación de los trajes representativos de la provincia de Salamanca en las fuentes antiguas.²⁴

Por otro, a nivel cronológico, los trajes aparecen en las fuentes datados como más antiguos de lo que en realidad son –catálogos de exposición, fotografías y artículos–, e incluso algunas de ellas entran en contradicción.²⁵ Así, tras

19 María Regordosa falleció el 13 de junio de 1920 a consecuencias del parto de su primer hijo, Román Torres Regordosa.

20 Los maniqués que vestían los trajes de burguesa catalana y de segoviana en las diferentes muestras llevaban un bebe en sus brazos. En la colección Regordosa hay dos trajes de armuñesa, uno de ellos con tocado de sobina.

21 La exhibición de los trajes sobre maniqués era habitual en la época y solían confeccionarlos artistas escultores especializados. Por ejemplo, Lambert Escaler se encargó de realizar los maniqués que vestían las reproducciones de vestidos de época, reconstruidos por Oleguer Junyent, que habían sido exhibidos en la sección retrospectiva de la Exposición del Mueble de 1923, y que fueron recuperados para la nueva Sala Documental de la Historia del Vestido del Museo de Artes Decorativas, inaugurada en 1935. Desconocemos quién fue el artista que realizó los maniqués de la colección Regordosa.

22 Así, el 1 de julio de ese año, la revista publicaba en la sección "Antiguitats", bajo el titular "Una col·leccionista de trajes regionals": "La gentilíssima Maria Regordosa [...] ha començat de poc, amb un gran èxit, una col·lecció de trajes antics i moderns de teles de les comarques ièbriques. El propòsit de la distingida col·leccionista, al començar el seu recull, és digne de lloança i d'exemple, ja que's promet oferir la seva col·lecció al Museu de Barcelona, un cop la tingui completa; cosa que, a dir veritat, aportaria un gran benefici als molts estudis que's poden fundar damunt d'aquests documents. La nostra felicitació més sincera a la senyoreta Regordosa, pels seus projectes i per les seves nombroses adquisicions", *Vell i Nou*, año 1, número 4, Barcelona, 1-7-1915, p. 14.

23 *Sala Maria Regordosa: catàleg: expositor: D. Ricardo Torres Reina. Exposició Ibero-Americana (1929-1930: Sevilla, Andalusia)*, A. G. Belart, Barcelona, 1929; *Catàleg del Palácio de Bellas Artes: secció de arte antiguo*, Imprenta de la exposició, Sevilla, 1930, pp. 179-204; *Magatzems Jorba: exposició de vestits regionals i d'època: del 31 de maig a 1er d'agost de 1933, quart pis, secció de comunicacions: expositors Ricard Torres Reina, Lluís Tolosa i Giralt, Comtessa de Vilardaga*. Magatzems Jorba, Barcelona, 1933; *Catàleg de la col·lecció Maria Regordosa de Torres Reina exhibida per Amics dels Museus de Catalunya al Museu de les Arts Decoratives del 2 al 30 de juny del 1935*, Barcelona, Junta de Museus, 1935; "Noves sales al Museu de les Arts Decoratives" y "Exposició de la col·lecció Regordosa", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. V, número 51, agosto, 1935; pp. 229-242; FERRÉ, Adelaida "Els vestits regionals de la sala Regordosa", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, número 69, Barcelona, febrero 1937, pp. 33-42; PALENCIA, Isabel de, *El traje regional...*, op. cit. (hay una fotografía del vestido de armuñesa con sobina, lám. 97). Se conservan fotografías de los vestidos en el Arxiu Mas de Barcelona, en el Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona y en el Museo del Traje de Madrid (vestido de maja con calesa). Un estudio actual sobre la indumentaria popular catalana también muestra una fotografía del vestido de *pubilla* de la colección Regordosa y una descripción del mismo. Vid. GARRICH, Montserrat y VENTOSA, Sílvia, *Els vestits populars...*, op. cit., p. 23.

24 Hemos podido constatar que en la colección Regordosa no existía ningún traje de candelaria, a diferencia de lo que afirman los diferentes catálogos de exposición de la época, en los que se basaron otras fuentes contemporáneas y posteriores que hicieron referencia a la colección, lo que ha contribuido a perpetuar el error. Vid. *Catàleg: expositor: D. Ricardo Torres Reina...*, op. cit.; *Catàleg del Palácio de Bellas Artes: secció de arte antiguo...*, op. cit.; *Magatzems Jorba: exposició...*, op. cit.; *Catàleg de la col·lecció Maria Regordosa...*, op. cit. Así, por ejemplo, en el trabajo de Adelaida Ferré sobre la colección Regordosa, se proporciona una descripción del traje identificado como de Béjar, que se corresponde, en realidad, con el de armuñesa con sobina. Lo mismo ocurre con la descripción del traje erróneamente identificado como de candelaria, que es, en realidad, de armuñesa (Cfr. FERRÉ, Adelaida, "Els vestits regionals de la sala Regordosa"..., op. cit., pp. 35-37). En cuanto a las fotografías del Arxiu Mas, la correspondiente al traje de armuñesa con sobina (cliché número 57408) la identificaban como de candelaria (fue corregido posteriormente con bolígrafo).

25 El traje de valenciana y el de *pubilla* catalana figuran como del siglo XVIII en todos los catálogos, pero las dataciones del resto de los trajes varían. Por ejemplo, los de ibicenca y segoviana (mujer adulta, niña y recién nacido), aparecen datados en los catálogos de la Exposición Iberoamericana (1929) y en el de los almacenes Jorba (1933), como del siglo XVII, mientras que en el catálogo de la muestra del Museo de Artes Decorativas (1935) figuran como de la primera mitad del siglo XIX. Lo mismo ocurre con el de murciana, que en las muestras de 1929 y 1933



consultar a diversos especialistas, hemos podido determinar que, con toda probabilidad, son en realidad de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. El error en la datación probablemente se debe al desconocimiento que había en materia de indumentaria popular en la época. Además, una mayor antigüedad contribuía a dotar de mayor valor a las piezas.

No obstante, el hecho de ser trajes “modernos” no le resta interés a la colección, pues fueron ejemplares muy destacados y apreciados en la época, elaborados con telas de gran calidad y en excelente estado de conservación en el momento de su exhibición.

A la hora de describir los vestidos de la colección Regordosa, hemos considerado pertinente basarnos en los criterios etnográficos de distribución por áreas geográficas establecido por Luis de Hoyos.²⁶

figura como del siglo XVIII, mientras que en la de 1935 se cataloga como de la primera mitad del XIX. Por su parte, la datación de los trajes de salmantina también entra en contradicción en las diferentes publicaciones. Así, en los catálogos de la Exposición Iberoamericana y en el de Jorba, el de arnuñesa con sobina figura como del siglo XVII y los de arnuñesa –erróneamente identificado como de candelaria– y charra, como del XVIII; mientras que en el catálogo de 1935, el de charra (erróneamente identificado como de arnuñesa), como del XIX, el de arnuñesa con sobina (mal identificado como de Béjar), como del XIX, y el de arnuñesa (erróneamente identificado como de candelaria) como del XVIII. El de burguesa catalana, únicamente aparece catalogado en la exposición de 1929, datado como de la época de Isabel II. Vid. *Catálogo: expositor: D. Ricardo Torres Reina...*, op. cit.; *Catálogo del Palacio de Bellas Artes: sección de arte antiguo...*, op. cit.; *Magatzems Jorba: exposició...*, op. cit.; *Catàleg de la col·lecció Maria Regordosa...*, op. cit.

26 Según Luis de Hoyos, estas áreas geográficas son tres, cada una de ellas dividida en varias regiones: nórdica, subdividida en región cantábrica (Santander, Asturias, Galicia) y vasca, pudiendo incluirse la pirenaica, que no incluye la aragonesa; central, subdividida en oeste o leonesa extremeña, serrana central, desde Cáceres a Soria, aragonesa y manchega o central; y mediterránea, subdividida en catalana-balear, levantina (Valencia y Murcia), y andaluza. Cfr. SOUSA, Francisco de, *Introducción...*, op. cit., pp. 265-266.

Figura 2. Maniqués con trajes de valenciana (izda.), murciana (centro) e ibicenca (dcha.). Fichas de piezas de la exposición “Col·lecció Maria Regordosa de Torres Reina”, 1935. Museu del Disseny de Barcelona.

En general, advertimos que los trajes que se corresponden con la vertiente mediterránea (*pubilla* y burguesa catalanas, valenciana, murciana e ibicenca) [figs. 2 y 4], se distinguen por el empleo de unos tejidos ligeros, adecuados al clima suave de la zona, y por unos tonos claros, en consonancia con el cromatismo y la luminosidad del paisaje. Las prendas de la colección más características de esta zona son: el jubón, el mocador de pit, la falda y el delantal. El jubón puede estar confeccionado en terciopelo o satén.²⁷ Las mangas, muy estrechas, en ocasiones llegan hasta la altura del codo, como es el caso de los trajes de valenciana y de *pubilla* catalana, si bien este último ejemplar cubre el antebrazo con unos mitones sujetos por una hebilla en la parte superior. La falda, muy amplia, realizada con seda, a veces brocada, suele estar decorada con motivos florales en tonos pastel, como en el traje de valenciana o murciana. El mocador de pit, de seda o de tul, aparece bordado con sedas y lentejuelas doradas, en el caso de la *pubilla* catalana y la murciana, y con chenilla de colores vivos, en el de la valenciana.²⁸ El delantal puede ser de seda o de terciopelo oscuro decorado con cenefas, como

27 El jubón es una prenda muy utilizada también en los vestidos del área central, como veremos más adelante. Se trata de una especie de chaquetilla muy ajustada al cuerpo y ceñida a la cintura. Vid. CAMPOS, Fernanda, *Estudio del traje...*, op. cit., p. 11.

28 La manteleta iba colocada sobre la espalda y los hombros, se cruzaba por delante del pecho y se ataba en la espalda. Vid. SOUSA, Francisco de, *Introducción...*, op. cit. p. 462.



Figura 3. Maniqués con trajes de segoviana y segoviana niña (izda.) y armuñesa (con sobina) (dcha.). Fichas de piezas de la exposición "Col·lecció Maria Regordosa de Torres Reina", 1935. Museu del Disseny de Barcelona.

en el traje de murciana.²⁹ En cuanto al tocado, la *pubilla* catalana lleva la característica *gandalla*.³⁰ Por su parte, la murciana y la valenciana utilizan una peineta sobre el moño posterior y, en el caso de la valenciana, otras dos peinetas más pequeñas sobre los característicos rodetes con trenzas, colocados sobre las orejas.³¹

El traje de ibicenca acusa diferencias sustanciales con el resto de indumentaria de la cuenca mediterránea, tanto en el vestido como en el tocado, si bien mantiene las características de la manteleta de los anteriores ejemplos. Viste una *gonella* negra de *burell* o estameña, con mangas sueltas, de quita y pon, y falda recta.³² El curioso delantal lleva el tercio superior bordado con sedas policromas, al modo de los tejidos coptos y gobelinos. Cubre el cabello con el llamado

cambuix, capillo de algodón sobre el que lleva un sombrero de paja y fieltro de ala ancha, decorado con un ramo de flores.³³

En cuanto al traje de burguesa catalana, a pesar de estar catalogado dentro de la colección de trajes regionales, estaría más en la línea de un traje de ceremonia utilizado en las ciudades, seguramente para asistir a una misa de parida.³⁴ Se distingue del resto de trajes por la espléndida mantilla de terno de blonda blanca que cubre la cabeza y el cuerpo hasta más abajo de la cintura.³⁵

Todos los maniqués calzan medias blancas y zapatos negros, excepto la *pubilla* catalana y la ibicenca, esta última con alpargatas blancas.³⁶ Por último, todos los trajes se complementan con espléndidas alhajas de materiales preciosos y pedrería.³⁷

A diferencia de los trajes de la zona mediterránea, los de la zona central de la colección Regordosa están confeccionados con unos tejidos más gruesos (los de charra, armuñesa y segoviana) [fig. 3], apropiados para los períodos más fríos del año, a excepción del de maja. Son, por lo general, de colores sobrios aunque, como veremos, en los trajes de la provincia de Salamanca, abundan los tonos vivos. Salvo el vestido de maja, todos los trajes de esta zona tienen en común varias prendas, como el jubón, el dengue, el manteo y el mandil. El jubón, en general de terciopelo o paño negro, suele llevar las mangas largas con

29 El traje de valenciana ejemplariza a la perfección el empleo de colores claros en todas las prendas, incluso en el jubón, que es amarillo, a diferencia del resto, que son negros. Asimismo, la profusa decoración floral en tonos vivos sobre fondo claro otorga al conjunto una armonía y un carácter alegre inigualables.

30 La *gandalla* de la colección Regordosa es una reddecilla de punto de media que recoge los cabellos, con un enorme lazo en la parte superior, que cae sobre las sienes, y una borla que cuelga del extremo inferior.

31 En el caso de la valenciana, además de las peinetas, utiliza unas *agulles* o rascamoños con gruesas cabezas de filigrana dorada adornadas con pedrería.

32 La *gonella* es una prenda de origen arcaico aunque evolucionada en su hechura. Para mayor información *vid.* MATEU, M. Lena, "Metodología y experiencia en la investigación etnohistórica: la evolución de las *gonelles* en Ibiza según la documentación escrita y gráfica (siglos XVIII-XIX)", *Revista de dialectología y tradiciones populares*, volumen 58, número 1, Madrid, 2003, pp. 85-152; MATEU, M. Lena, "La participació eivissenca, de la mà del mestre Albert, en l'exposició del 'Traje regional a Madrid (1925)", *Eivissa*, número 52, Eivissa, 2012, pp. 72-81.

33 En el Museo Etnológico de Barcelona se conserva un ejemplar con características similares (Número de registro MEB 1942-3-28 al 33).

34 *Cfr.* VEGUE, Ángel, "La Exposición del Traje regional"..., *op. cit.*, p. 211.

35 Lleva en sus brazos un recién nacido vestido con un largo faldón y una capa con capucha de fina batista blanca bordada.

36 En el caso de la *pubilla* catalana, según GARRICH, Montserrat; VENTOSA, Sílvia, *Els vestits populars...*, *op. cit.*, p. 23, los zapatos deberían ser de tela brocada o de piel con una hebilla.

37 Excepto la ibicenca, todas lucen largos pendientes de filigrana y piedras preciosas. Es peculiar del área mediterránea adornar el cuello con una cinta de terciopelo negro de la que puede colgar una cruz de cristal de roca, como es el caso de la *pubilla* catalana, o un camafeo, como en el de la murciana. De un gran sentido simbólico son las joyas que porta la ibicenca: un rosario de filigrana y coral y una larga cadena alrededor del cuello de la que pende un relicario. Muy diferentes son las alhajas que luce la burguesa catalana, un collar compuesto por camafeos a juego con los pendientes y el broche. Todas coinciden en sujetar el pañuelo de pecho con un alfiler.



Figura 4. Portada del catàleg de la *Exposició de vestits regionals i d'època* de los almacenes Jorba (1933) y contraportada con el traje de *pubilla* catalana. Colección particular.

puños bordados, como en el caso del traje de armuñesa. Ejemplos diferentes son los jubones que visten la charra y la segoviana con montera.³⁸ El primero, en forma de almilla, muestra las mangas de la camisa interior bordadas a juego con el dengue, y en el segundo se perciben las haldetas y los cordones que cierran la chaquetilla por su parte anterior, dejando ver la camisa de corchados.³⁹ Encima del jubón va el dengue, que en el traje de armuñesa está confeccionado en satén azul claro con bordado de sobrepuesto en sedas de colores y lentejuelas, y rematado por un fleco dorado; en el de charra es blanco bordado en seda verde y oro, y en el de la armuñesa con sobina está realizado con paño rojo bordado con sedas policromas.⁴⁰ El manteo, que lo encontramos en paño rojo o terciopelo negro, está decorado con bordado de sobrepuesto y tirana de seda en

38 La segoviana con montera va acompañada por una niña peinada y vestida de manera similar. En cuanto al recién nacido que lleva en brazos, viste un cuerpo muy escotado de seda y oro. Los puños de las mangas son de terciopelo negro bordado con lentejuelas doradas. El faldón, de paño rojo, va decorado con cenefas en ocre y negro. De la faja cuelga la bolsa de los Santos Evangelios que contiene una Custodia bordada con lentejuelas, lo que indica que se trata de un traje de cristianar. El gorrito, de color rojizo, lleva una tira de tela plegada y cosida en pequeñas tablas que enmarca la cara del niño.

39 Denominada así por el tipo de bordado que lleva, del mismo nombre. Para mayor información *vid.*: CAMPOS, Fernanda, *Estudio del traje...*, *op. cit.*, p. 10.

40 El dengue es una prenda que cruza el pecho y se ata en la espalda a la altura de la cintura, de manera parecida a la citada manteleta, habitual en el área mediterránea. *Cfr.* SOUSA, Francisco de, *Introducción...*, *op. cit.*, p. 455.

el traje de armuñesa; con felpillas, en el de armuñesa con sobina; en oro, en el de charra; y con tiranas y galones, en la segoviana con montera.⁴¹

El mandil o delantal suele estar muy ornamentado. Por ejemplo, el del traje de armuñesa está confeccionado con paño negro con bordado de sobrepuesto en seda y granitos de vidrio, rematado por un volante o faralar. Distinto es el de la armuñesa con sobina, pues se trata de un mandil de picote bordado con felpillas policromas, según motivos del bordado salmantino y lentejuelas. Respecto al tocado, es donde se observan más diferencias entre los diversos ejemplares. El maniquí de la armuñesa lleva un complicado peinado, que consiste en dos rodetes de trenzas sobre las orejas y un moño de picaporte en la parte posterior, del cual prende una cinta llamada siguemepollo, considerada como un símbolo de soltería; peinado que, por otra parte, es más propio de las charras.⁴² Extraña es la sobina, tocado con abundantes bordados que enmarca la cara y que luce una de las armuñesas.⁴³ La charra

41 El manteo era una especie de falda en capa. Se solían usar varios superpuestos, dependiendo de si hacía frío o calor. En ocasiones, el manteo superior podía servir para guarecerse del frío o de la lluvia. *Cfr.* HOYOS, Nieves de, *El traje regional...*, *op. cit.*, p. 16. Para mayor información *vid.* también: CAMPOS, Fernández, *Estudio del traje...*, *op. cit.*, pp. 11-13.

42 *Cfr.* GARCÍA, Antonio y DOMÍNGUEZ, Juan, *El traje regional salmantino*, Espasa-Calpe, Madrid, 1940, p. 13.

43 HOYOS, Nieves de, *El traje regional...*, *op. cit.*, p. 15; GARCÍA, Antonio y DOMÍNGUEZ, Juan, *El traje regional...*, *op. cit.*, p. 15. Respecto a la sobina de la colección Regordosa, se trata de un cuadrado de paño rojo que encuadra el rostro abrochándose por debajo de la barbilla. Está bordado profusamente con lanas y sedas, principalmente negras y adornado con una puntilla de plata. En la mitad superior de su contorno



Figura 5. "Sala Regordosa" del Museu de les Arts Decoratives de Pedralbes (1935). Arxiu Fotogràfic de Barcelona (AFB_C_121_195).

cubre la cabeza con un gran pañuelo de lienzo blanco bordado y festoneado, colocado como una mantilla. La segoviana luce la típica montera, especie de mitra episcopal utilizada como símbolo de autoridad.⁴⁴

Finalmente, destaca un vestido de maja confeccionado en tul blanco decorado con lentejuelas doradas y una amplia cinta de terciopelo blanco en la cintura. Sobre la cabeza lleva una espléndida mantilla de tul festoneada, bordada en oro y sujeta por una peineta colocada en la nuca.

Respecto al calzado, en todos los casos se usan medias de lana blanca y zapatos negros, preferentemente con hebilla. En cuanto a las joyas utilizadas, son unos dignos complementos para la exquisitez de estos trajes.⁴⁵

lleva una cinta ancha plisada de seda negra tirada hacia atrás, formando una especie de aureola alrededor de la cabeza.

44 La montera es el complemento del traje denominado de "alcaldesa de Zamarramala", que es el que se muestra en la colección Regordosa. Era tradición que lo vistieran en festividades señaladas las mujeres casadas que, de manera simbólica, ejercían la autoridad de alcaldesa. Cfr. HOYOS, Nieves de, *El traje regional...*, op. cit., p. 18. Para más información vid. CAMPOS, Fernanda, *Estudio del traje...*, op. cit., p. 14; PALENCIA, Isabel de, *El traje regional...*, op. cit., p. 75. La montera de la colección está formada por dos triángulos de terciopelo negros vueltos hacia atrás y unidos por una borla de seda. Los laterales son de seda púrpura decorados con galón de plata y por seis pequeños conos truncados recubiertos de hilo de plata a cada lado. Va colocada sobre una mantilla blanca de un tejido labrado muy fino con adornos de encaje y lentejuelas doradas, que cubre la espalda y se recoge en el pecho con tres flores.

45 En esta zona son muy habituales las arracadas, que en la colección Regordosa podemos encontrar de diversos modelos. Por ejemplo, la

Exposiciones y periplo posterior

Tras la mencionada Exposición del Traje Regional e Histórico de 1925, los vestidos de María Regordosa se mostraron nuevamente en dos ocasiones más: en la Exposición Iberoamericana de 1929, celebrada en Sevilla,⁴⁶ y en la Exposició de vestits regionals i d'època de los almacenes Jorba (1933) [fig. 4].⁴⁷ Finalmente, en 1935, fueron depositados en el Museu d'Arts Decoratives de Barcelona, ubicado en el Palacio de Pedralbes.⁴⁸ Los maniqués se instalaron en vitrinas, en el antiguo *boudoir* de la reina, bautizado como "Sala María Regordosa" [fig. 5]. La nueva sala estaba presidida por un retrato póstumo de la coleccionista, realizado por el pintor Jaume Pizà Roig

charra las lleva de oro y perlas; las de la armuñesa, llamadas pendiente de calabaza, están formadas por una argolla de la que pende una gran bola de la que cuelgan, a su vez, unas cadenas con pajarillos, y las de la segoviana con montera constan de un arete de plata del que penden tres gajos, cada uno de los cuales formado por seis bolitas de coral rematados por otra de plata. Por su parte, la armuñesa con sobina lleva también un largo collar de filigrana de plata y coral, del que cuelga un relicario. En cuanto a la maja, va enjorada con un exuberante collar formado por diversas piezas de filigrana y pedrería engarzadas, a juego con los pendientes.

46 Se exhibió la práctica totalidad de la colección en el Palacio de Bellas Artes (sección de arte antiguo) y ocupó toda la sala 14, bautizada para la ocasión como "Sala Regordosa".

47 Vid. *Sala María Regordosa: catálogo: expositor: D. Ricardo Torres Reina...*, op. cit.; *Catálogo del Palacio de Bellas Artes: sección de arte antiguo...*, op. cit.; *Magatzems Jorba...*, op. cit.

48 Fueron depositados por su esposo Ricardo Torres Reina, "Bombita" (1879-1936), siguiendo los deseos que había manifestado su esposa en vida.

en 1924. Con motivo del depósito se realizó una muestra monográfica de toda la colección.⁴⁹

El depósito fue retirado en 1941 por el hijo de la coleccionista y el torero, Román Torres Regordosa, pues tras el conflicto bélico –durante el cual los trajes fueron trasladados a la iglesia de Sant Esteve de Olot para su salvaguarda–, no se había vuelto a habilitar la “Sala Regordosa”. De esta forma, las circunstancias hicieron que los deseos originales de la coleccionista, que en vida había manifestado su intención de donar su colección de trajes regionales a los museos

barceloneses, no pudieran verse cumplidos, como tantas veces ocurre con las colecciones particulares. Desde entonces no se había vuelto a tener noticias del destino posterior de la colección. Con motivo de la presente investigación y tras una exhaustiva búsqueda, podemos confirmar que hemos localizado la práctica totalidad de las prendas que integraban los vestidos en el Museo del Traje de Madrid. Las piezas formaron parte de un lote adquirido en mayo de 1991 a la consultora de arte Edmund Peel Fine Art, S.L.⁵⁰ ■

49 Fue organizada por la asociación dels Amics dels Museus de Catalunya, impulsada por el pintor Pedro Casas Abarca, presidente de la asociación y amigo íntimo de Ricardo Torres, al que había conocido en los círculos taurinos. Los principales diarios de Barcelona se hicieron eco de la inauguración de la exposición, acontecida el domingo 2 de junio, a la que acudieron diversos representantes de las instituciones políticas y culturales, así como otros miembros de las altas esferas sociales de la ciudad. Además de la inauguración de la Sala Regordosa, se celebraba la apertura de tres salas más. El acto, que tenía que ser una fiesta, fue empañado por la repentina enfermedad del torero, que le privó de asistir. Cfr. “Noves sales al Museu de les Arts Decoratives”..., *op. cit.*; *Diario de Barcelona*, 4-6-1935, p. 13; *Diario de Barcelona*, 2-6-1935, p. 3; *Diario de Barcelona*, 7-6-1935, p. 11.

50 Para su localización ha sido indispensable, por un lado, la ayuda de Antonio Martín y Enrique Borobio, especialistas en indumentaria regional, y la de Concha Herranz, conservadora de indumentaria del Museo del Traje, que nos ha confirmado que los vestidos se conservan en dicho museo y nos ha ayudado a localizar las diferentes prendas. Una información más detallada de cada traje, su número de inventario y su periplo hasta llegar al Museo del Traje será publicada próximamente en las actas del III Seminario “La Palabra Vestida”, celebrado en el Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) el 8-9 de diciembre de 2017.

Bibliografía

- ALSINA, Eulàlia, “La colección de artes decorativas de Francisco Miquel i Badia (1840-1899)”, en *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2011, pp. 18-34.
- ÁNÓNIMO, “Antiguitats”, *Vell i Nou*, año 1, número 4, Barcelona, 1-7-1915, p. 14.
- ANÓNIMO, “Noves sales al Museu de les Arts Decoratives” y “Exposició de la col·lecció Regordosa”, *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. V, número 51, agosto, 1935; pp. 229-242.
- ARCO, Ricardo, *El Traje popular altoaragonés: aportación al estudio del traje regional español*, V. Campo, Huesca, 1924.
- BECERRIL, Margarita, “La Escuela Madrileña de Cerámica de la Moncloa”, *Tipos y trajes de Zamora, Salamanca y León*, Caja de Zamora, Zamora, 1986, pp. 117-129.
- BELTRÁN, Clara, *Celestino Dupont (1859-1940) y el comercio de antigüedades en Cataluña: de la esfera privada al ámbito internacional*, Trabajo de Fin de Máster, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2014.
- BELTRÁN, Clara, “L'antiquari Celestí Dupont (1859-1940). Col·leccionisme i comerç d'art a Catalunya entre els segles XIX i XX”, en *Col·leccionistes, antiquaris, falsificadors i museus. Noves dades sobre el patrimoni artístic de Catalunya al segle XX*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2016, pp. 81-123.
- CAMPOS, Fernanda (Escuela Normal de Maestras de Segovia), *Estudio del traje regional segoviano*, Talleres Voluntad, Madrid, 1924.
- CAPELLÀ, Pere, “El col·leccionisme de juguines a Catalunya en temps de Lola Anglada”, *Antics i nous col·leccionistes. Materials per a la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2016, pp. 13-38.
- CARBONELL, Sílvia, “La formació dels museus tèxtils a Catalunya” en *Col·leccionistes, antiquaris, falsificadors i museus. Noves dades sobre el patrimoni artístic de Catalunya al segle XX*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2016, pp. 125-155.
- CARBONELL, Sílvia, “Los inicios del coleccionismo textil en Cataluña”, *DataTèxtil*, número 21, Terrassa, 2009, pp. 5-27.
- CARBONELL, Sílvia, *El col·leccionisme i l'estudi dels teixits i la indumentària a Catalunya: segles XVIII-XX*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2016.
- CARRETERO, Andrés, “Museo del Traje: breve presentación”, *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, número 0, Madrid, 2007, pp. 13-22.
- Catálogo del Palacio de Bellas Artes: sección de arte antiguo*, Imprenta de la exposición, Sevilla, 1930, pp. 179-204.

- Catàleg de la col·lecció Maria Regordosa de Torres Reina exhibida per Amics dels Museus de Catalunya al Museu de les Arts Decoratives del 2 al 30 de juny del 1935, Barcelona, Junta de Museus, 1935.
- COMBA, Manuel, *Trajes regionales españoles*, Ediciones Velázquez, Madrid, 1977.
- D'IVORI, Joan, *Vestits típics d'Espanya*, Orbis, vol. I: Catalunya, Balears i València, Barcelona, 1935.
- Exposición del traje regional: guía: Madrid-1925, Palacio de Bibliotecas y Museos*, Imp. de "Artes de la ilustración", Madrid, 1925.
- FERRÉ, Adelaida "Els vestits regionals de la sala Regordosa", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, número 69, Barcelona, febrer 1937, pp. 33-42.
- GARCÍA, Antonio; DOMÍNGUEZ, Juan, *El traje regional salmantino*, Espasa-Calpe, Madrid, 1940.
- GARRICH, Montserrat; VENTOSA, Sílvia, *Els vestits populars a Catalunya*, Brau Edicions, Figueras, 2014.
- HERRADÓN, M^a Antonia, "Icono y Patrimonio. El traje popular en la Edad de Plata", *Palabra vestida II*, Diputación Provincial de Soria, Soria, 2017 (en prensa).
- HOYOS, Luis de, "Etnografía española: cuestionario y bases para el estudio de los trajes regionales", en *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnología y Prehistoria*, vol. 1, Madrid, 1922, pp. 91-129.
- HOYOS, Luis de, "El método etnográfico en el estudio de la indumentaria regional en España", en *Asociación Española para el Progreso de las Ciencias, Congreso de Barcelona*, Madrid, 1929, pp. 81-99.
- HOYOS, Luis de; HOYOS, Nieves de, *Manual de Folklore. La vida popular tradicional*, Revista de Occidente, Madrid, 1947.
- HOYOS, Nieves de, *El traje regional*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1959.
- LÓPEZ, M. Àngels, "Maria Regordosa de Torres Reina i la seva fascinació pel col·leccionisme", *Butlletí del Reial Cercle Artístic*, època II, número 27, 2008, pp. 3-4.
- Magatzems Jorba: exposició de vestits regionals i d'època: del 31 de maig a 1er d'agost de 1933, quart pis, secció de comunicacions: expositors Ricard Torres Reina, Lluís Tolosa i Giralt, Comtessa de Vilardaga*, Magatzems Jorba, Barcelona, 1933.
- MATEU, M. Lena, "Metodología y experiencia en la investigación etnohistórica: la evolución de las *gonelles* en Ibiza según la documentación escrita y gráfica (siglos XVIII-XIX)", *Revista de dialectología y tradiciones populares*, vol. 58, número 1, Madrid, 2003, pp. 85-152.
- MATEU, M. Lena, "La participació eivissenca, de la mà del mestre Albert, en l'exposició del 'Traje regional' a Madrid (1925)", *Eivissa*, número 52, Eivissa, 2012, pp. 72-81.
- ORTIZ, José, *Tipos y trajes de España*, Espasa Calpe, Madrid, 1930.
- ORTIZ, José, *España tipos y trajes*, Publicaciones Ortiz-Echagüe, Madrid, 1957.
- PALENCIA, Isabel de, *El traje regional de España. Su importancia como expresión primitiva de los ideales estéticos del país*, Editorial Voluntad, Madrid, 1926.
- PÉREZ, Yolanda, *Per camí de cendres: la confiscació i l'èxode de les col·leccions d'art privades de Barcelona durant la guerra civil (1936-1939): trajectòries de les col·leccions Muntadas i Rocamora*, Tesis doctoral inédita, Universitat de Barcelona. Facultat de Geografia i Història, Departament d'Història de l'Art, 2015, pp. 284-293.
- RÀFOLS, Josep Francesc, "L'Exposició de vestits regionals i d'època als Magatzems Jorba", *Butlletí dels museus d'art de Barcelona*, Vol. 3, número 29, 1933, pp. 304-208.
- Sala María Regordosa: catálogo: expositor: D. Ricardo Torres Reina. Exposición Ibero-Americana (1929-1930: Sevilla, Andalusia)*, A. G. Belart, Barcelona, 1929.
- SOUSA, Francisco de, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Istmo, Madrid, 2007.
- VEGUE, Ángel, "La exposición del traje regional", *Arte Español. Revista de la Sociedad de Amigos del Arte*, año XIV, vol. VII, número 6, 1925, pp. 207-224.
- VV. AA., *Sorolla y su idea de España. Estudios preparatorios para la Hispanic Society of America* (cat. de la exposición), Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, Museo Sorolla, Madrid, 2009.
- VV. AA., *Fiesta y color. La mirada etnográfica de Sorolla* (cat. de la exposición), Fundación Museo Sorolla - Palacios y Museos, Madrid, 2013.
- VELLINO, "Els vestits de Maria Barrientos i els ventalls de Maria Regordosa", *Vell i nou*, número 8, 1915, pp. 1-4.

Agradecimientos

Enrique Borobio (Diputación de Soria), Josep Capsir (Museu del Disseny, Barcelona), Sílvia Carbonell (Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Terrassa), Enric Carranco y Jordi Carreras (Balclis), Salvador García Arnillas (Museu Etnològic, Barcelona), Concha Herranz (Museo del Traje, Madrid), M^a Antonia Herradón (Museo del Traje, Madrid), Rosa Lorenzo (Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca), Antonio Martín Ramos (presidente de la Asociación Etnográfica Don Sancho de Zamora), Esther Miguel Alonso (Especialista en estudios sobre la tradición), Carmina Pairet (L'Arca de l'Àvia, Barcelona), Xavier Rausell (Escuela de indumentaria Cànem), Ricardo Torres (descendiente de Maria Regordosa), Sílvia Ventosa (Museu del Disseny, Barcelona).



creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual CC BY-NC-SA

Hollywood y la transformación del vestuario femenino durante la II Guerra Mundial: simbología, mimetismo e identificación entre el público y la estrella

La moda traduce comportamientos, sentimientos, incluso convicciones, al tiempo que se define como testimonio inequívoco y de primera fila de los acontecimientos que afectan a la sociedad. Sirviéndose de poderosos medios a su alcance como el cine, su carácter ecléctico se postula como la perfecta herramienta para vehiculizar hábitos y códigos sociales. En el contexto de la II Guerra Mundial, y concretamente en EUA, el carácter testimonial de la moda y sus dictámenes llegó a provocar desde las pantallas de cine, un alto grado de fetichismo y mimetismo del público femenino con las estrellas cinematográficas. Hollywood retrataría el nuevo papel de la mujer como cabeza de familia de lo que se llamó el “frente doméstico”, así como su incorporación al mundo laboral sustituyendo a los hombres que luchaban en el frente, y cómo las restricciones provocadas por la guerra afectaron tanto su cotidianidad como su forma de vestir. Una moda que tuvo que adaptarse y reinventarse desde la sobriedad del racionamiento.

La moda de cada época refleja el momento político y económico de cada nación, especialmente en tiempos de guerra. Cuando el 14 de junio de 1940 las tropas alemanas ocuparon París, muchos diseñadores se vieron obligados a un exilio temporal. La Alemania nazi deseaba convertir Berlín en la nueva capital mundial de la moda, pero finalmente serían EUA y Gran Bretaña quienes dictarían en tiempo de guerra las normas de vestir.

En ambos países se impuso el racionamiento de materiales a partir de 1940, destinados exclusivamente a uso militar, inconveniente que, por otro lado, favorecería el desarrollo y la innovación textil de los materiales sintéticos.

El papel de la mujer durante la II Guerra Mundial

Como ya sucedió durante la I Guerra Mundial, la mujer volvió a contribuir en el esfuerzo de guerra substituyendo a los hombres en sus puestos de trabajo. Dentro de la industria de defensa, trabajaron como electricistas, soldadoras y re-



Figura 1. Geraldine Hoff Doyle, no fue consciente de que había inspirado la imagen de *Rosie the riveter*, hasta que cuatro décadas más tarde se reconoció en una revista de 1984 al ver una reproducción del icónico cartel creado por J. Howard Miller en 1942.

matadoras, convirtiéndose una de ellas (Geraldine Hoff Doyle) en la famosa “Rosie the riveter” [fig. 1], icónica figura de la II Guerra Mundial y protagonista de una campaña del Gobierno destinada a la contratación de trabajadoras dentro de la industria de armamento.¹

¹ En 1942, un fotógrafo de la United Press Internacional realizó una serie de fotografías de una joven obrera, en una fábrica de metal a las afueras de Detroit. Imágenes que encantaron al artista gráfico J. Howard Miller que, contratado por la Westinghouse para diseñar una serie de carteles de motivación dirigidos a las obreras, incorporaría el rostro de la joven a la figura de la obrera que vestida con un mono de trabajo muestra su bíceps bajo el famoso lema *We Can Do it!*, desde el icónico cartel de la II Guerra Mundial. En <http://goo.gl/CM6imt>.

El pantalón abanderó la revolución de la comodidad y la autonomía femenina. De Inglaterra se importó el *Sirene Suit*, un mono pantalón muy práctico que empezaron a usar las mujeres en las fábricas.² La adaptación de la lencería llegaría con Wilson Goggles y su *soft-bra*, un sujetador plastificado que amortiguaba el movimiento brusco derivado de la manipulación de las máquinas.

Por otro lado, la campaña gubernamental de reclutamiento del Women's Army Corps (WAC), no limitó la incorporación femenina únicamente al cuerpo de enfermeras.³ La Office of the Quartermaster General (OQMG) colaboró con industriales textiles decidiendo las medidas de chaquetas y faldas, modelos de gorras, calzado e insignias, y el color más adecuado a cada cuerpo del ejército. Destacados diseñadores como Mainbocher o Edith Head contribuyeron a la adaptación de algunos uniformes. Entre 1942-1945, Hollywood produjo aproximadamente 1.700 filmes, 500 de género bélico. Algunos de ellos reflejarían el papel de las mujeres en el ejército, como *Women in War*, (J. H. Auer, 1940), retratando el día a día del cuerpo de enfermeras británico, o *Cry Havoc* (Richard Thorpe, 1943), el de un grupo de enfermeras en Filipinas.

Hollywood: moda y II Guerra Mundial

Los historiadores que analizan el siglo xx encuentran en el cine una herramienta de indiscutible valor, que respalda sus estudios ya sea desde el documental o la ficción. Aunque Hollywood no dejó de producir otros géneros como los musicales, wésterns o comedias, una parte muy significativa de los filmes rodados en aquellos años

retrataría directamente el conflicto bélico, ya fuera en el frente de batalla o desde la resistencia de la población civil que abanderaría lo que se llamó el frente doméstico, donde las mujeres serían actrices protagonistas.

Los diseñadores de moda ejercieron de estrategas ante la crisis mundial de la industria textil. El Ward Production Board (WPB) estableció en marzo de 1942 la regularización L-85, que establecía la cantidad de ropa permitida en la fabricación de ropa y las características que debía cumplir.⁴ Esta Junta de Producción de Guerra también puso sus ojos en la industria cinematográfica, creando una oficina encargada de revisar que toda película o fotografía hecha en Hollywood cumplieren las regularizaciones de la WPB.⁵

En Hollywood los diseñadores optaron por reutilizar y reciclar el vestuario de otras producciones. El talento de creadores como Edith Head, Adrian o Jean Louis, mantuvo el sello de elegancia y sofisticación a pesar de las restricciones, reduciendo el presupuesto y el tiempo de confección de los vestuarios.

Bautizada como “la mirada americana”, la moda creada por Claire McCardell sería la respuesta a las necesidades de la mujer trabajadora durante la Guerra, y su *ready to wear*, la versión americana del *prêt-à-porter*. Diseños informales y prácticos, con un toque sofisticado. Popularizó el *denim*, experimentó con fibras artificiales y elevó de categoría a tejidos sencillos como el algodón o el lino. Actrices como Ava Gardner, Lauren Bacall

2 Era una prenda muy práctica que se ponía rápidamente incluso encima del pijama, si era necesario salir de casa rápidamente hacia un refugio antiaéreo. Incluso Churchill pidió que se le confeccionara uno a medida.

3 Antes de la II Guerra Mundial, el papel de las mujeres en el ejército era muy limitado. Pero a partir de 1942, reclamó una mayor presencia de éstas en las Fuerzas Armadas. El WAC les permitió demostrar su valía, y al finalizar la guerra el número de mujeres alistadas llegaría a 150.000. BRAYLEY, M., *World War II Allied Women's Services*, Gran Bretaña, 2001, p. 15.

4 Las blusas no podían tener pliegues ni volantes, y solamente un bolsillo. Se redujo el vuelo y medida de las faldas, imponiéndose la falda tubo o “lápiz”. Los vestidos solo podían tener dos botones y ojales en cada puño, y los de noche vieron muy reducida la cola y el vuelo. Estas y otras regulaciones pueden consultarse en MAGGINIS, Tara, “She Saves Who Sews for Victory: Home Sewing on the American Home Front”, *Costume the Journal of The Costume Society* (UK), 1992. Volume 26, Issue 1 (01 January 1992), pp. 60-70.

5 Era necesario que las normas de racionamiento fueran respetadas de manera generalizada por todos y cada uno de los departamentos de los estudios (escenografía, fotografía, stock, vestuario, etc). Las dos oficinas principales tenían su sede en Washintong DC y en Hollywood. MASON, Meghann, *The Impact of World War II on Women's Fashion in the United States and Britain*. A Thesis Submitted in partial fulfillment of requirements for the Master of Arts Theatre. College of Fine Arts. University of Nevada, Las Vegas, 2011, p. 5. <http://goo.gl/zngcWU>.



Figura 2. Modelo de Ferragamo de 1942 que combina el patchwork de gamuza multicolor y suela de cuña forrada del mismo tejido. Museo Ferragamo, Florencia.

o Katherine Hepburn lucieron sus diseños tanto en la pantalla como en su vida privada, un estilo seguido de cerca por sus fans desde las portadas de revistas especializadas en moda y cine. Amplios pantalones, camisas y jerséis de algodón, monos de punto con capucha para deportes de invierno, o vestidos y prendas de baño con escote halter.⁶

El racionamiento también afectó a la industria del calzado, y el zapato de cuña [fig. 2] que Salvatore Ferragamo había diseñado para la actriz Ida Lupino en 1935, adquirió gran popularidad. Se sustituyó la suela de cuero por la de corcho, mucho más ligero y asequible, combinándola con nuevos tejidos.⁷

En tiempo de guerra las medias se convirtieron en preciado objeto de deseo. Tras Pearl Harbor, Dupont retiró el nylon del mercado, destinándose exclusivamente a uso militar.⁸ A partir de entonces sería casi imposible conseguir un par de medias, por lo que las mujeres aplicaron tinte a sus piernas, pintando con un lápiz de ojos una línea posterior que simulaba la costura de estas [fig. 3]. Una efectiva técnica que generaría un exitoso negocio alternativo,⁹ publicitándose

6 Ligado al cuello, el escote popularizado por la diseñadora permite lucir hombros y espalda, dando un toque sexi tanto a las prendas de baño como a los vestidos, y desde los años cuarenta no ha abandonado el vestuario femenino.

7 La cuña resultó sumamente práctica en tiempo de guerra, ya que el cuero se destinó exclusivamente a la fabricación de botas militares. Los modelos de Ferragamo combinaron la suela de corcho con tejidos como la caña, el fieltro o el ganchillo. Las necesidades militares de cuero, caucho, lana y algodón tenían prioridad ante la demanda civil.

8 La nueva fibra era resistente a la abrasión, excepcionalmente fuerte, brillante e impermeable. Muy adecuada para la fabricación de paracaídas y tiendas de campaña.

9 Para las menos expertas, se diseñó un dispositivo que unía un mango de destornillador, un clip de bicicleta y el lápiz de ojos facilitando el dibujo preciso de la costura. Las mujeres podían acercarse a los grandes almacenes, donde expertas dependientas les mostraban como



Figura 3. Ilustración que reproduce cómo las mujeres trazaban con soltura la costura de sus medias "invisibles", gracias al dispositivo que unía un mango de destornillador, un clip de bicicleta y el lápiz de ojos. Otra muestra más del ingenio femenino en tiempos de guerra.

en revistas de moda y en los noticiarios proyectados antes de los filmes, de la mano de jóvenes actrices como Kay Bense.

El poder de convocatoria de las estrellas: mimetismo e ideal estético

El juego establecido de proyección e identificación entre público y estrella no menguó durante el conflicto. El vestuario cinematográfico transformaría dogmas de moda imponiendo arquetipos y estilos. Pero la realidad se imponía al encenderse las luces de las salas de cine, y las mujeres idearon estrategias para vestir como sus adoradas estrellas desde el espíritu ahorrador de la época.¹⁰ Frente a la adversidad, americanas y europeas convirtieron su belleza, hasta entonces un arma de seducción, en una de guerra.

aplicar los diferentes tintes que las principales firmas cosméticas, como Elisabeth Arden o Helena Rubinstein, se apresuraron a lanzar al mercado. En algunos salones de belleza se ofrecían demostraciones en directo. MASON, Meghann, *op. cit.*, p. 21.

10 Se hizo imprescindible aprender a reformar su vestuario y "alargar" la vida de las prendas: cómo hacer una falda de unos pantalones masculinos, transformar vestidos viejos en ropa infantil, o convertir una chaqueta masculina en un abrigo. La industria de patrones para coser en casa creció considerablemente. Revistas de moda americanas y europeas aconsejaban como reutilizar prendas antiguas y arreglar otras. Por ejemplo, el coser diferentes motivos en las puntas de los dedos de los guantes viejos para darles un nuevo estilo, o también cómo una misma blusa podía parecer otra distinta, solo cambiándole el cuello o los puños. MAGGINIS, Tara, *op. cit.*, p. 68.



Figura 4. A la izquierda, Veronica Lake luciendo su icónica melena (*Peek-a boo-bang*) en 1942. En el recuadro de la derecha, ilustración del nuevo peinado (*Victory Rolls*).

Hollywood y la cotidianidad de la población civil: vistiendo el frente doméstico

Ante la consigna gubernamental de retratar el esfuerzo de la población civil, títulos como *La Señora Miniver* (*Mrs. Miniver*; W. Wyler, 1942), *Desde que te fuiste*, (*Since you Went Away*; J. Cromwell, 1943) o *Compañero de mi vida* (*Tender Comrade*; E. Dimitrych, 1943), entre otros, ejemplificarían dicha consigna desde la esencia más pura del cine clásico de Hollywood, y el vestuario de las tres producciones reflejaría en las diferentes escenas como la frivolidad y sofisticación de los años anteriores a la guerra dieron paso a la sobriedad y austeridad derivadas de las restricciones impuestas por el conflicto [fig. 5].

Finalizada la Guerra, Wyler firmaría el que muchos expertos consideran el mejor y más sinceramente crítico retrato del regreso a casa de los soldados, *Los mejores años de nuestra vida* (*The Best Years of our Lives*, 1946). El director quiso que no se diseñara ningún vestuario específico, y pidió a los actores que compraran ellos mismos la ropa en grandes almacenes. Quería que la llevaran antes de iniciar el rodaje, buscando el aire de una ropa austera, vivida. Escaso maquillaje, rodada en blanco y negro, vestuario despojado del glamour de Hollywood..., Wyler experimentaría con un tipo de nuevo "realismo", que se alejaba del concepto de Hollywood en el sentido clásico.¹³

A modo de conclusión, el conflicto supuso la llamada a filas de la independencia femenina, que, encorsetada hasta entonces en su rol de ama de casa, se negaría a abandonar la autonomía conquistada cuando finalizó la guerra. Analizar el universo femenino en tiempos de guerra pue-

Algunas actrices se convirtieron en verdaderos iconos de estilo, y el mimetismo desmesurado con un determinado *look* se vivió aquellos años intensamente. Quizás el caso más emblemático fue la sofisticada melena (de nombre, *peek-a boo-bang*) que lució en 1942 Verónica Lake en *Contratado para matar* (*This Gun for Hire*; F. Tuttle). El mechón lateral que tapaba uno de los ojos provocó que el cabello de algunas obreras quedara enganchado en las máquinas, forzando una petición "formal" del Departamento de Defensa a la Paramount para que "solicitará" a la actriz un cambio de peinado, al menos durante la guerra.¹¹ Un recogido que pasaría a la historia con el emblemático nombre de *Victory Rolls* [fig. 4].¹²

11 La actriz había aparecido en un reportaje de la revista *Life*, donde advertía a sus fans de que, con ese peinado, su pelo se podía incendiar al fumar... RAMOS RODRIGUEZ, M., "Cine y Moda en Hollywood: Décadas de los cuarenta y cincuenta", *Revista Latente*, abril 2007, p. 189. Finalmente, en 1943 la actriz se vio forzada a protagonizar uno de los *News Reels* propagandísticos que se proyectaban antes de los filmes, recomendando las ventajas del nuevo peinado a sus fans, un recogido que permitía llevar gorras, turbantes, redecillas y sombreros sin problemas.

12 El origen del nombre se atribuyó entonces o bien a la V que el peinado dibujaba en la parte posterior de la cabeza (la victoria de la retaguardia doméstica), o quizás a una maniobra de los pilotos del combate cuando realizaban un "roller" para salir de la zona de conflicto.

13 BART, P., *El Secreto de los filmes que triunfaron*, Barcelona, Ma Non Tropo, 2009, p. 223.



Figura 5. Fotograma de *La Señora Miniver* (*Mrs. Miniver*, W. Wyler, 1942). Sobriedad y austeridad en un vestuario claro reflejo de las restricciones impuestas por el conflicto bélico.

de verse a menudo como algo frívolo en medio de la oscuridad de un conflicto bélico, pero durante la II Guerra Mundial cuidar su vestuario y maquillaje permitió a la mujer conservar la femineidad y cordura necesarias para afrontar tan dura prueba.

Más allá del sentimiento puramente patriótico, la moda de aquellos años dejaría huella en la de décadas posteriores. Los avances en moda y tecnología textil acaecidos durante la II Guerra Mundial y su impacto tendría consecuencias a largo plazo. El racionamiento vistió la moda femenina de nuevos materiales y fibras sintéticas que se siguen utilizando en la actualidad. Aquella guerra impulsó la investigación textil produciendo fibras como el teflón y sobre todo la lycra.

Frente a la discontinuidad de carácter político, cultural o económico, la moda aporta continuidad, dibujando nuevas siluetas desde su papel testimonial como cronista social del pasado y del presente, porque como afirma Ludmila Kybalová: “La moda refleja el estilo general de vida de una sociedad; cada uno en particular está sujeto a ella de manera espontánea y con entusiasmo, o pasiva e inconscientemente... Es un componente cultural del vivir de cada día, es su ilustración en vivos colores”.¹⁴ ■

14 KYBALOVÁ, Ludmila, *Das Grobe Bilderlexicon der Mode*, 1966. BEATON, Cecil, *El Espejo de la Moda*, Barcelona, Parsifal Ediciones, 1990, p. 149.

Bibliografía

- BART, Peter, *El Secreto de los Filmes que triunfaron*, Ma non Troppo, Barcelona, 2009.
- BEATON, Cecil, *El Espejo de la Moda*, Parsifal Ediciones, Barcelona, 1990.
- BRAYLEY, Martin, *World War II Allied Women's Services*, Osprey Publishing, Gran Bretaña, 2001.
- MAGINNIS, Tara, “She Saves Who Sews for Victory: Home Sewing on the American Home Front”, *Costume the Journal of the Costume Society*, 26, Londres, 1992.
- MASON, Meghann, *The Impact of World War II on Women's Fashion in the United States and Britain*. A Thesis Submitted in partial fulfilment of the requirements for the Master of Arts Theatre. College of Fine Arts, University of Nevada, Las Vegas, 2011.
- RAMOS RODRIGUEZ, María José, “Cine y Moda en Hollywood: Décadas de los cuarenta y cincuenta”, *Revista Latente*, Abril, 2007.



creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual CC BY-NC-SA

Proyecto Marie S.-Curie

Interwoven: investigación sobre el coleccionismo y exposición de tejidos relacionados con España en el Victoria and Albert Museum de Londres

Ana Cabrera Lafuente*
a.cabrera@vam.ac.uk

El Victoria and Albert Museum (V&A) conserva una de las colecciones de tejidos más extensas y variadas del mundo. Una de las razones de ello es su temprana fundación, en 1854, en la estela de la Exposición Internacional de Londres de 1851¹ y en relación con la influencia alemana en el Reino Unido, a través de la figura del Príncipe Alberto, entre otros.²

Su creación se debe al interés en crear un museo y escuela [fig. 1] que enseñara a los estudiantes modelos para el desarrollo de productos de calidad para el mercado; tras esta razón económica se hallaba la pujante industria británica de tejidos, cerámica, loza, encajes, cristal, etc.³ Esta institución inglesa fue pionera en la idea de un museo como salvaguarda de los objetos creados a lo largo de cada periodo y en la enseñanza de la historia de estas piezas a estudiantes, artesanos, industriales y visitantes, en general.⁴

El principio didáctico del museo determinó que en su exposición primara el despliegue de la mayor cantidad de objetos, organizados por materiales, temas decorativos y cronologías [fig. 2⁵], frente a otros criterios como el contexto histórico o la procedencia. Por esta razón, y para la mejor exposición de los tejidos y otras piezas [fig. 3], H. Cole, el primer director del museo, creó una serie de vitrinas que permitían disponer varios fragmentos juntos.⁶

El trabajo del V&A en sus primeros años fue pronto imitado por otras instituciones, como el MAK de Viena o el Musée des Arts Décoratifs de París. Uno de los últimos en unirse fue el Museo Nacional de Artes Industriales de Madrid, hoy



Figura 1. Una de las salas dedicadas a la formación "Educational room", hacia 1868-1869. Fotografía de Isabel A. Cowper (V&A 67559. ©Victoria and Albert Museum, Londres).

Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid (MNAD). Esta relación, el estudio de varios conjuntos de tejidos y las prácticas del coleccionismo textil entre 1854 y el fin de la segunda guerra mundial, son los objetivos del proyecto que estoy desarrollando en el V&A.

El proyecto *Interwoven*

El Proyecto, cuyo título completo es *Interwoven: Collecting, Displaying and Understanding Textiles in Decorative Arts Museums: Comparative Approaches in London and Madrid*, es una beca Marie S.-Curie Fellow (Individual Fellowship), dentro del programa Horizon 2020 de la Comisión Europea, de 2 años de duración. Una de las prioridades de este tipo de beca/proyecto es el intercambio de experiencias y la oportunidad de adquirir nuevas habilidades.

* Este trabajo se enmarca dentro de la beca Marie S.-Curie, del programa Horizonte 2020 de la Unión Europea (Grant Agreement No. 703711, *Interwoven*).

1 Von Plessen, 2011, pp. 11-23.

2 Bryant, 2011, pp. 25-40.

3 Baker y Richardson, 1999.

4 Conforti, 1999, pp. 23-37.

5 Burton, 1999, pp. 41-73; *Ibidem*, 2011, pp. 53-61.

6 Burton, 1999, p. 84. <http://goo.gl/DsBTaF>.



Figura 2. ▲ Una de las salas del V&A dedicadas a cerámica, el conocido como “South Court”, ca. 1886 (V&A E.1103-1989. ©Victoria and Albert Museum, Londres).



Figura 3. ► Retrato de H. Cole, primer director del V&A, 1880 (V&A PH.835:68-1987. ©Victoria and Albert Museum, Londres).

Dada la amplitud de la colección textil del V&A, el proyecto se desarrolla en 4 estudios de caso relacionados con tejidos, amparados bajo el análisis de la influencia del V&A en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid entre 1912 y la Guerra Civil, los años fundacionales del Museo.⁷ Esta etapa no es casual, ya que sabemos que los conservadores del MNAD fueron becados por la Junta de Ampliación de Estudios para visitar museos del Reino Unido, Francia, Alemania, etc.⁸

Los estudios de caso pretenden analizar mejor el coleccionismo, el papel de los tejidos y su exposición en los museos de artes decorativas, en el marco del estudio comparativo entre ambos museos.

Caso 1: Tejidos medievales de la Península y su papel en la educación y en las industrias creativas: se analizan los distintos puntos de vista que han tenido estos tejidos en la investigación inglesa y española. Este estudio se relaciona con un proyecto I+D que dirige la Dra. Laura Rodríguez Peinado sobre los tejidos andalusíes (en este mismo volumen).

Caso 2: Terciopelos 1550-1700: como ejemplo de transferencia y desarrollo tecnológico: este caso se centra en el análisis de las ma-

terias primas y ligamentos, especialmente de los hilos metálicos,⁹ en relación con la posibilidad de diferenciar centros de producción, dado que los terciopelos eran considerados italianos en el siglo XIX.

Caso 3: Bordado negro inglés y sus orígenes, siglos XIV-XVI: según los investigadores ingleses, este bordado –una de las producciones inglesas más reconocidas entre los siglos XVI y XVII– tiene su origen en los tejidos traídos por Catalina de Aragón en los inicios del siglo XVI. Creemos que la comparación de los bordados españoles e ingleses, junto con un estudio de las fuentes, podrá aclarar algunas de las cuestiones en relación con su origen.

Caso 4: Indumentaria litúrgica (del Renacimiento al siglo XIX): en este apartado se trata de conocer el concepto de este tipo de coleccionismo entre dos instituciones de distinta tradición religiosa. La importancia dada a la iconografía, comercio o exposición de estas piezas serán los puntos a analizar.

Desarrollo del proyecto

El proyecto comenzó en julio de 2016 y durante los primeros 3 meses el trabajo se desarrolló principalmente en dos vertientes: por un lado, en

7 Villalba y Cabrera, 2006, pp. 117-123.

8 Villalba, 2015, pp. 50-56. Tal y como se presentó en la exposición del centenario del MNAD: *Tal como éramos*.

9 Para realizar los análisis como parte de mi formación dentro de la asignatura “Técnicas de análisis aplicadas al material arqueológico”, Institute of Archaeology, UCL.



Figura 4. Casulla de terciopelo, forma parte de un terno, procedente del Monasterio de Casbas (Huesca) conservado entre el V&A y una colección particular. El terciopelo se ha caracterizado por sus hilos metálicos y tintes (V&A T.372-1976. ©Victoria and Albert Museum, Londres).

los distintos cursos de introducción del museo inglés, desde la seguridad y evacuación, a la base de datos, etc.; y, por otro, en la documentación de los tejidos que podrían participar en los distintos estudios de caso, a través de una búsqueda sistemática de los libros de registro del departamento de tejidos (más de 50 volúmenes).

Estos libros contienen información relativa al tipo de piezas, con una breve descripción, medidas, fecha del ingreso en el museo, nombre del vendedor, precio, número de referencia de los informes sobre su adquisición y, en muchos casos, la copia de sus cartelas.

Estos datos se han trasladado a una tabla que intenta recoger la misma información de los tejidos seleccionados (tipo de tejido en relación con los estudios de caso, nombre del vendedor, número de expediente de adquisición e informes, clasificación y si ha sido modificada a lo largo del tiempo hasta la información actual¹⁰).

¹⁰ Esta información recoge tanto la fecha de la modificación como el responsable de la misma.

Se ha hecho una primera selección de alrededor de 1.250 tejidos. Este número se debe principalmente a dos razones: el alto porcentaje de piezas (especialmente las medievales y la indumentaria litúrgica) que no tienen fotografía que ayude a su descarte o inclusión en la selección; y la riqueza de las clasificaciones, que hace necesario un estudio del tejido para conocer su posible contexto.

Tras este primer trabajo de documentación, se pasó a la investigación de archivo¹¹ y al estudio de los primeros tejidos. Para poder realizar los análisis, tras la formación en las clases de técnicas de análisis aplicadas a materiales arqueológicos, se empezó por los terciopelos [fig. 4]. El siguiente grupo han sido los tejidos medievales y la indumentaria litúrgica, todavía sin terminar, aprovechando la colaboración del Dr. Francisco García García, becario Erasmus+ que se incorporó al proyecto durante 3 meses (marzo a mayo de 2017). Y por último, el estudio del bordado en negro inglés se abordará entre el otoño de 2017 y el invierno de 2018.

¹¹ Un ejemplo del tipo de informe se puede ver en: <http://goo.gl/dqUbyS>.



Figura 5. Sala de tejidos, en la sección conocida como "Brompton boilers", ca. 1857 (V&A 4972-1910. ©Victoria and Albert Museum, Londres).

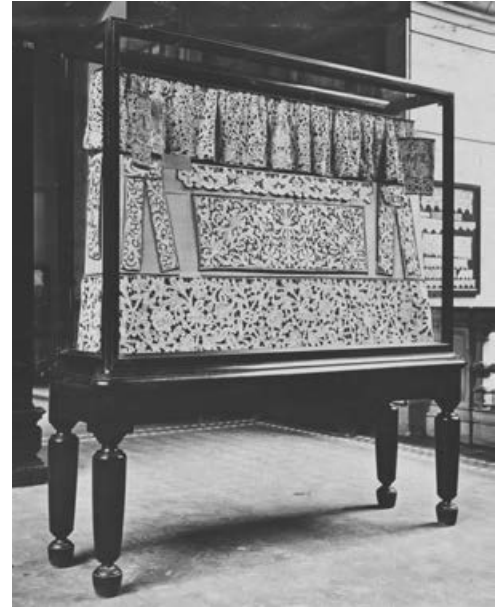


Figura 6. Vitrina con encajes, ca. 1875 (V&A 577-1875. © Victoria and Albert Museum, Londres).

Conclusiones preliminares

El trabajo desarrollado hasta ahora nos ha permitido entrever el papel del V&A en el coleccionismo de tejidos y su liderazgo en la exposición de estas manufacturas [figs. 5-6]. Hay que destacar que al realizar una revisión sistemática de las adquisiciones, se ha podido reconocer el ambicioso programa del museo, desde tejidos de la Antigüedad Tardía procedentes de las necrópolis egipcias, hasta encajes ingleses contemporáneos, indumentaria pakistani o bordados populares.

La información, dada su extensión y, en muchos casos, la riqueza de los informes,¹² es un buen ejemplo del estado de la cuestión sobre los tejidos históricos, sus talleres y su evolución. Destacan los informes mensuales de J.F. Riaño, una fuente inestimable del mercado de obras de arte del último cuarto del siglo XIX.¹³ Gracias a su interés y su conocimiento de que H. Cole quería tanto piezas antiguas como contemporáneas, el V&A tiene una selección de tejidos de la Fábrica Garín de Valencia y de la de Molero en Toledo.¹⁴

Quisiéramos destacar dos aspectos relacionados con este trabajo de documentación. Por un lado, el papel que determinados coleccionistas

y marchantes de arte¹⁵ jugaron en la extensión de algunos tipos de tejidos e ideas sobre el desarrollo de los mismos. En muchos casos, esta relación tiene como consecuencia que fragmentos del mismo tejido o del mismo juego de indumentaria litúrgica [fig. 4] se encuentren en distintas colecciones.

Por otro, la variedad de términos histórico-artísticos para denominar estas manufacturas. Es notable que las medievales ofrezcan un mayor número de términos que las de la Edad Moderna. Entre las primeras nos encontramos con: *Saracenic* [fig. 7], *Levantine*, *Arab*, *Italian*, *Sicilian*, *Hispano-Moresque*, *Moorish*, o *North Africa*, una combinación de denominaciones geográficas y artísticas para intentar dar un contexto a tejidos cuya cronología y lugar de producción es todavía difícil de asegurar.

La gran variedad de colecciones que comparten tejidos y piezas de indumentaria litúrgica nos hace ver la importancia del trabajo en red, compartiendo información sobre proyectos de investigación o estudios de caso que harían posible un mayor desarrollo de la investigación y la creación de masa crítica suficiente para que avance el conocimiento de estas manufacturas.

La posibilidad de trabajar en otra institución permite conocer otros sistemas de trabajo y tradiciones de investigación que, en nuestro caso, nos ha llevado a replantearnos algunas de las

12 Con informes realizados por artistas como William Morris, el arquitecto H.D. Wyatt, o el español J.F. Riaño,

13 Trusted, 2006.

14 De esta última nos encontramos el catálogo de la Fábrica Molero en el expediente de adquisición.

15 A destacar F. Bock, R. Forrer, Krauth y Schultze y S. Baron, entre otros.



Figura 7. El tejido del centro (522-1892) fue adquirido como *Saracenic*, y en la actualidad está clasificado como italiano. Montado sobre una acuarela que completa la decoración (V&A 55-1892). ©Victoria and Albert Museum, Londres).

ideas de partida; además la posibilidad de poder centrarse exclusivamente en la investigación, sin ninguna tarea de gestión, permite una continuidad en el trabajo difícil de realizar de otra manera.

La documentación de los tejidos estudiados, las fotografías realizadas y los resultados de los análisis van a volcarse en la base de datos del V&A y esperamos que puedan ser consultados a través de su catálogo online. ■

Agradecimientos

Este trabajo no hubiera sido posible sin la colaboración del Dr. Lesley Miller, Clare Browne, Suzanne Smith, Ruby Hodgson, Nicholas Smith del V&A, Marcos Martinon, Agnese Benzolli y Tom Gregory, Institute of Archaeology, UCL, y Francisco de Asis García García.

Bibliografía

- BAKER, M. y RICHARDSON, B. (eds.), *A grand design: art of the Victoria and Albert Museum*, Londres, 1999.
- BRYANT, J., "Albertopolis: The German source of the Victoria and Albert Museum" en BRYANT, J. (ed.), *Art and design for all. The Victoria and Albert Museum*, Londres, 2011, pp. 25-40.
- BURTON, A., *Vision and accident. The story of the Victoria and Albert Museum*, Londres, 1999.
- BURTON, A., "Collecting to inspire: early museum acquisition, displays and design reform", en BRYANT, J. (ed.), *Art and design for all. The Victoria and Albert Museum*, Londres, 2011, pp. 53-62.
- CONFORTI, M., "The idealist enterprise and the Applied Arts" en BAKER, M. y RICHARDSON, B. (eds.), *A grand design*, Londres, 1999.
- TRUSTED, H., "In all cases of difference adopt Signor Riaño's view. Collecting Spanish decorative arts at South Kensington Museum in late 19th century" en *Journal of History of Collections*, 18, pp. 228-236.
- VILLALBA, M., "Rafael Doménech y el Museo Nacional de Artes Decorativas. Génesis de una colección" en *Además de*, nº 1, 2015, pp. 43-56.
- VILLALBA, M. y CABRERA, A., "El Museo Nacional de Artes Industriales, hoy Museo Nacional de Artes Decorativas (1912-1927)", en *Revista de Museología*, nº 36, 2006, pp. 117-123.
- VON PLESSEN, M.L., "Art and design for all: The Victoria and Albert Museum", en BRYANT, J. (ed.), *Art and design for all. The Victoria and Albert Museum*, Londres, 2011, pp. 11-24.



cc creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual CC BY-NC-SA

Laura Casal-Valls

Doctora en Historia del Arte e ideóloga
y directora del proyecto Walden Gestió
del Patrimoni Històric y Cultural

www.museudelamoda.cat / www.walden.cat
laura.casalv@gmail.com / gestio@walden.cat

Un museo virtual de la moda: de proyecto a realidad*

En Cataluña la moda ha tenido a lo largo de la historia (y tiene aún) un papel importante en el panorama industrial y comercial. En muchos de los museos catalanes se conserva un importante número de piezas de indumentaria, a pesar de que la mayoría de ellas son prácticamente desconocidas para el gran público.

El Museu Virtual de la Moda de Catalunya es un proyecto que desarrolla una propuesta de gestión y transferencia del conocimiento a través de una plataforma web, que pretende ser un gran repositorio virtual que permita conocer gran parte de este patrimonio.

Con la voluntad de reunir y de hacer converger todos los elementos que forman parte de la moda histórica en un espacio de consulta abierto, el proyecto trata de responder al reto social del acceso universal a un patrimonio relevante en Cataluña, ya sea por su significación social y cultural como también por su importancia como vector económico y comercial.

¿Por qué un museo virtual de la moda?

La virtualidad forma parte de nuestras vidas en facetas que hace años nunca hubiésemos imaginado. Desde compras *online* a las colecciones de imágenes que todos llevamos en nuestros móviles y que conforman, de alguna manera, un museo particular.

Pero, ¿y si además de estas imágenes personales, en el móvil pudiéramos tener también las imágenes de un patrimonio desconocido? ¿Y si creásemos un gabinete de curiosidades a gusto del consumidor?

El Museu Virtual de la Moda de Catalunya, MVMC, pretende poner al alcance del público todas las piezas históricas de vestir conservadas

en Catalunya con el fin de activar un patrimonio olvidado, y pretende hacerlo a través de las plataformas que hoy en día nos acompañan en nuestra cotidianidad: el móvil, la tableta o el ordenador.

Los objetivos principales del proyecto se centran en contribuir al conocimiento de la historia de la moda local, crear un relato histórico sobre la moda local catalana, activar y dar a conocer el patrimonio histórico del vestido y la moda conservado en los museos catalanes, elaborar una gran base de datos que permita obtener información de calidad sobre las piezas con capas de contenido y conseguir un viaje interactivo y sensorial a través de las piezas.

Los orígenes de la idea: el consumidor sensorial

A veces son otros los que encuentran las palabras justas que explican y argumentan las ideas propias. Algo así ocurrió mientras leíamos *L'esthétisation du monde: Vivre à l'âge du capitalisme artiste* de Gilles Lipovetsky y Jean Serroy¹ (Paris, Gallimard, 2013).

En este libro los autores planteaban un estudio del capitalismo desde un nuevo punto de vista, su capacidad de hacer más bello el mundo y el universo de la cotidianidad. El primer capitalismo, el que se veía representado, por ejemplo, en los Grandes Almacenes de finales del siglo XIX, presentaba una visión bella y cautivadora del mundo, que apelaba a las emociones y a la capacidad sensorial del consumidor. Fue precisamente el concepto de "consumidor sensorial", es decir, el que consume a través de los sentidos, el que nos dio la clave para poder justificar este proyecto. Buscábamos transmitir el patrimonio del vestido de una manera sensorial, emulando la misma forma en la que nos relacionamos con la moda contemporánea.

* El Museu Virtual de la Moda de Catalunya fue el proyecto ganador del Premi Lluís Carulla 2016 (Fundació Carulla). Esta comunicación es un resumen del proyecto de más de 150 páginas presentado en la convocatoria del premio, en el que se analizaban las necesidades y posibilidades de un Museo Virtual de Moda, además de desarrollar, de forma detallada, la propuesta. El proyecto se desarrolla desde la Asociación Walden Gestió del Patrimoni Històric i Cultural (www.walden.cat).

¹ LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean, *L'esthétisation du monde: Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Éditions Gallimard, Paris, 2013.

Revisión del modelo museístico actual

Las instituciones museísticas buscan, desde hace tiempo, un enfoque que se aleje del modelo ochocentista, basado en la relación entre la vitrina, el objeto y la breve información ofrecida en los pequeños carteles que acompañan las piezas. El objetivo es el de ofrecer al visitante nuevos discursos y nuevas vivencias. Más allá de la experiencia directa de la visita, a menudo los museos encuentran en la digitalización de sus colecciones y la consulta *online* una forma de acercarse a un público distinto, acostumbrado a la consulta y al conocimiento a través de las nuevas tecnologías e internet. Sin embargo, a pesar del esfuerzo que supone la digitalización de colecciones, la consulta sigue siendo estática: una visualización de datos que aporta, generalmente, información básica de la pieza (cronología, tipología de objeto, autor...) en un intento de virtualizar los conocidos carteles.

Otras iniciativas, impulsadas también desde museos, como la base de datos IMATEX, del Centro de Documentación y Museo Textil de Terrassa, son una herramienta muy valiosa para aquellos que muestran interés por la historia del vestido y del textil, pero sin embargo están pensadas para un usuario con cierto conocimiento de la materia.

El desarrollo del proyecto del Museo Virtual de la Moda elaboró un estudio y un análisis de las colecciones *online* de distintos museos y, a pesar de la diversidad de propuestas analizadas, la conclusión a la que se llegó fue clara: ninguna de las soluciones aportaba herramientas nuevas que rompieran la frontera de los datos estrictamente técnicos de las piezas, para conseguir captar la atención de un nuevo público. De la misma forma, se observó que las capas de contenidos y de información no eran muy frecuentes (salvo, por ejemplo, el caso del Metropolitan Museum), como tampoco las búsquedas por filtros variados, que permiten flexibilidad en los resultados de la búsqueda.

Es importante remarcar en este punto que en 2015-2016, cuando se desarrolló este análisis,

iniciativas como la de Google (“We wear culture”) eran inexistentes. Sin embargo, el proyecto de Google parte de piezas ya documentadas, mientras que la plataforma que estamos desarrollando implica la documentación de patrimonio local prácticamente desconocido.

Análisis de nuevas soluciones: las plataformas de venta de moda *online*

Partiendo de las conclusiones anteriores, se determinó que la solución para poder experimentar con la moda histórica, de una forma similar a como lo hacemos con la moda contemporánea, no la encontraríamos en el modelo clásico de museo. No se trataba solamente de elevar las piezas a su dimensión museística, sino también de situarlas como objetos en relación con el mundo. Nos dimos cuenta de que para conseguir una correcta vivencia de la colección debíamos buscar la manera de reproducir la forma en la que hoy consumimos moda, para intentar así reproducir las mismas relaciones sensoriales que se desarrollan con el vestido, pero en un ámbito distinto: el museográfico. Por lo tanto, el modelo que debíamos revisar y analizar, en la dimensión virtual, eran las plataformas de venta de moda *online*, puesto que es precisamente en estos espacios virtuales en los que se rompe la barrera de la información virtual a través de la experiencia. Así, estudiamos distintas páginas dedicadas a este tipo de comercio, centrándonos sobre todo en la búsqueda por filtros.

Todas las plataformas analizadas presentaban una estructura muy similar en relación con la arquitectura web, el diseño y los motores de búsqueda. Todas ellas coincidían en la manera de acercar las piezas al cliente/visitante a través de la experiencia (el color, la forma) o la necesidad (marca, talla, precio).

Consideramos que este aspecto del consumo estético y sensorial es muy importante a la hora de plantear también el consumo de cultura y el aumento de visitantes a un museo. En algunas de dichas plataformas incluso remitían a *celebrities* o personajes conocidos que habían llevado

la pieza. Este tipo de recursos de búsqueda y de aporte de información adquirirían una doble dimensión en el ámbito histórico, puesto que permiten introducir distintas realidades contextuales que se consideran muy importantes para comprender la pieza y lograr una experiencia más amplia.

Tercer nivel de análisis: otras soluciones

Una vez recogidas las aportaciones de plataformas tan distintas a los museos como las de comercio en línea, seguimos buscando soluciones que permitieran visualizar datos de forma interactiva y agradable. De todas las analizadas, dos de ellas llamaron nuestra atención y daban respuesta a una de las inquietudes de nuestro proyecto: la representación del tiempo. El tiempo, un elemento difícil de representar, se solucionaba en algunos de los museos analizados mediante el uso de líneas cronológicas o *line times* (The Kyoto Costume Institute o el Musée des Arts Decoratifs de París), que daban una pista sobre la representación de este concepto tan abstracto. Sin embargo, fueron dos aportaciones del *New York Times* las que brindaron la solución que estábamos buscando. El primer caso, *The Red Carpet Project*,² es una plataforma interactiva que permite al visitante consultar los vestidos llevados en la alfombra roja de los Oscars desde 1995. Esta solución permite una búsqueda a partir de dos filtros principales: el color y el estilo. Por otro lado, el mismo *New York Times* presentaba la *Front Row to Fashion Week*,³ que muestra los desfiles de la semana de la moda neoyorquina a partir de tiras de imágenes que entran en movimiento mediante el contacto con el cursor.

A través del análisis de estas plataformas y de un estudio previo del tipo y número de piezas conservadas en los distintos museos catalanes, así

como del análisis del público y de los resultados de las encuestas de hábitos y prácticas culturales del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno del Estado español,⁴ se establecieron las bases sobre las cuales debíamos desarrollar el Museo Virtual de la Moda de Catalunya.

Características y desarrollo del proyecto

Un proyecto de estas características permite activar un patrimonio poco conocido y que, sin embargo, se ha podido constatar que es muy amplio. El porcentaje de activación previsto, una vez finalizada la documentación de las más de 6.000 piezas que se conservan es del 95 %, respecto al 6 % actual.⁵ La cifra del 95 % es estimada, puesto que hay que tener en cuenta que no todas las piezas conservadas se encuentran en las condiciones de ser estudiadas y fotografiadas, o han sido tan modificadas que la información que pueden aportar llega demasiado sesgada [fig. 1].

Las colecciones de vestido conservadas en los museos catalanes se encuentran, en su gran mayoría, poco estudiadas, pero sin embargo son un buen ejemplo de la historia del vestido en Cataluña. Se trata de colecciones fragmentadas, localizadas en muchos museos distintos, de forma que el diseño de una plataforma que las reuniese en un solo espacio supondría permitir una visualización en conjunto que de otra forma sería imposible. La correcta interacción con las piezas, el diseño de la base de datos sobre la que debíamos trabajar, así como el diseño de la arquitectura web y de los recorridos de navegación eran fundamentales.

2 *The Red Carpet Project*, *New York Times*, Erik Hinton, Joanna Nikas, M. Valencia Prashad y Ben Koski, 2014 (última consulta 26/9/2017). <https://goo.gl/FJ4LHc>.

3 *Front Row to Fashion Week*, *New York Times*, Mike Bostock, Shan Carter, Erik Hinton y Ruth La Ferla Febrero 2014 (última consulta 26/9/2017). <https://goo.gl/mLE4Jp>.

4 *Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España 2014-2015*, Subdirección General de Estadística y Estudios, Secretaría General Técnica Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, septiembre 2015. <https://goo.gl/EtTFZP>.

5 Para tener una idea del número de piezas existentes preguntamos a todas las instituciones cuántas piezas de indumentaria conservaban en su museo y cuántas de ellas estaban expuestas o podían ser vistas por los visitantes. A partir de estos datos se calculó el porcentaje de piezas expuestas respecto al total de piezas guardadas en los almacenes.



Figura 1. El equipo de Walden encargado de desarrollar el proyecto, que cuenta con una conservadora especialista en fotografía patrimonial, se desplaza a los museos que conservan piezas, con los que previamente han firmado un convenio de colaboración, y fotografía y documenta los elementos patrimoniales que entran a formar parte del MVMC. Montaje de un vestido del Museu Marès de la Punta d'Arenys de Mar. ©Walden Gestió del Patrimoni.

gables que presentarán información de contexto, del autor (si existe), una bibliografía y una serie de enlaces a páginas externas que ampliarán la información de la pieza.

El futuro del museo

El Museu Virtual de la Moda de Catalunya se podrá consultar on-line en de marzo de 2018. El fin de la primera etapa de este proyecto supondrá la creación de la plataforma web adecuada a las intenciones del proyecto, que supone una inversión importante, así como la documentación y fotografía de varios centenares de piezas procedentes de más de 20 museos. A partir de este momento, el equipo encargado del desarrollo del MVMC trabajará para encontrar financiación y poder realizar campañas de documentación de las piezas restantes, tanto de vestir civil como también de otras tipologías de indumentaria.

La intención final de un proyecto de estas características es la de enderezar la memoria de este patrimonio en Cataluña y empezar a reconocer su importancia de una manera global. ■

Descripción de la plataforma

La plataforma web estará articulada por un elemento principal, que será el catálogo de piezas. En él se reunirán todas las piezas estudiadas. Cada una de ellas estará acompañada de una ficha que contará con los datos principales (denominación, cronología, autor, firma...) y aquellos necesarios para permitir la búsqueda por filtros más sensorial (color, tacto). Además, se permitirá buscar piezas por el tipo de ornamentación, material, autor..., de forma que el usuario podrá acceder a informaciones tan concretas como, por ejemplo, el número de vestidos azules con lazos del siglo XVIII conservados.

Acceder al patrimonio histórico a través de este tipo de búsquedas no solamente permite entrar en contacto con estas piezas, sino también jugar, de forma sensorial, con las colecciones.

Las piezas se acompañarán de una breve descripción, que completarán y acompañarán las fotografías (frontal, lateral, espalda y, si se considera necesario, también de detalle o del interior) de todas ellas.

Además, se brindará la posibilidad de acceder a nuevas capas de contenidos mediante despla-

Agradecimientos

Queremos agradecer a la Fundació Carulla el Premi Lluís Carulla 2016, que ha permitido iniciar este proyecto. Sin el empuje que este premio supone, probablemente el Museu Virtual de la Moda no hubiese visto la luz.

Del mismo modo, queremos agradecer muy sinceramente a todos los museos e instituciones que han contestado a nuestra invitación a participar con ilusión y optimismo y a todos los profesionales que nos han abierto las puertas de sus almacenes y han puesto a nuestra disposición su tiempo y sus conocimientos.

No podemos olvidar que fue Xurxo Insua quien me convenció de que aquello que yo soñaba, se podía hacer.

Y finalmente, la autora del artículo quiere agradecer encarecidamente a su equipo el trabajo y la dedicación que cada uno de ellos pone en el MVMC. Sin ellos tampoco hubiese sido posible.



cc creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada CC BY-NC-ND

Fabricando novedad: los oficios de la seda en la Barcelona de 1700, entre la tradición y la innovación

“...el comprador se vuelve delicado y difícil, exige esfuerzos de genialidad y ejecución... para variar y aportar esa chispa de originalidad que seduzca los ojos del comprador, acostumbrado a ver todo lo que se hace cada año de nuevo”.¹

La cita que abre nuestra ponencia proviene del primer manual publicado en Europa (1765) destinado a la educación del diseñador de sedas. Su autor, Joubert de l'Hiberderie, perteneció a la élite de diseñadores de la francesa ciudad de Lyon.² En esta ciudad se manufacturaban las sedas más deseadas de Europa. ¿Su secreto? La capacidad de satisfacer al mercado con las novedades, es decir, adaptándose a la demanda con propuestas cíclicas que determinaban la moda.³

De este modo “francés” y “moda” quedaron asociados. En España, esta confluencia se vio reforzada por la propia monarquía, Borbones de ascendencia francesa, que potenciaron con sus gustos y sus formas la apertura a todo aquello francés. En este sentido, es importante destacar las grandes manufacturas de producción sedera financiadas por la hacienda pública: las Reales Fábricas de Tejidos de Seda, Oro y Plata, como las de Talavera de la Reina o Valencia. Dichas manufacturas suntuarias fueron concebidas

para reducir las importaciones de sedas (legales o ilegales) de Francia.

Si nos centramos en el caso de la ciudad de Barcelona, epicentro de nuestra ponencia, cabe decir que nunca fue una de las provincias elegidas para la instalación de una de estas fábricas reales. Entre los distintos motivos o circunstancias que explican dicha situación, debe remarcar fundamentalmente el hecho que la sedería catalana, en el siglo XVIII, mantuvo un patrón empresarial basado en manufacturas de pequeñas o mediana envergadura, muy alejadas del modelo de los grandes talleres lioneses o por extensión de las reales fábricas.⁴ No se debe olvidar que Barcelona, a diferencia de otras zonas de la península, carecía de materia primera para una producción a gran escala,⁵ compitiendo, además, con la pujante industria de las indianas.⁶ A pesar de estas circunstancias, en principio adversas, la producción de sedas en Barcelona experimentó un crecimiento en la segunda mitad del siglo XVIII, ampliando sus tradicionales mercados –local y ciudades mediterráneas– en parte gracias a la apertura a las colonias.⁷

4 MOLAS, Pere, *Los Gremios Barceloneses del siglo XVIII: La Estructura Corporativa ante el Comienzo de la Revolución Industrial*, Confederación Española de Cajas de Ahorros, Madrid, 1970, p. 347.

5 *Ibid.*, pp. 427-428.

6 Ver: SÁNCHEZ, Alex, “La Indianería Catalana: ¿Mito o Realidad?”, *Revista de Historia Industrial*, año 1, Barcelona, 1992, pp. 213-232; THOMSON, James, “Explaining the ‘take off’ of the Catalan Cotton Industry”, *Economic History Review*, año 58, número 4, [s.l.], 2005, pp. 701-735; VICENTE, Marta, *Clothing the Spanish Empire: Families and the Calico Trade in the Early Modern Atlantic World*, Palgrave MacMillan, Nueva York, 2006; SÁNCHEZ, Alex (ed.), *Indianas 1736-1847: Los Orígenes de la Barcelona Industrial*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2013.

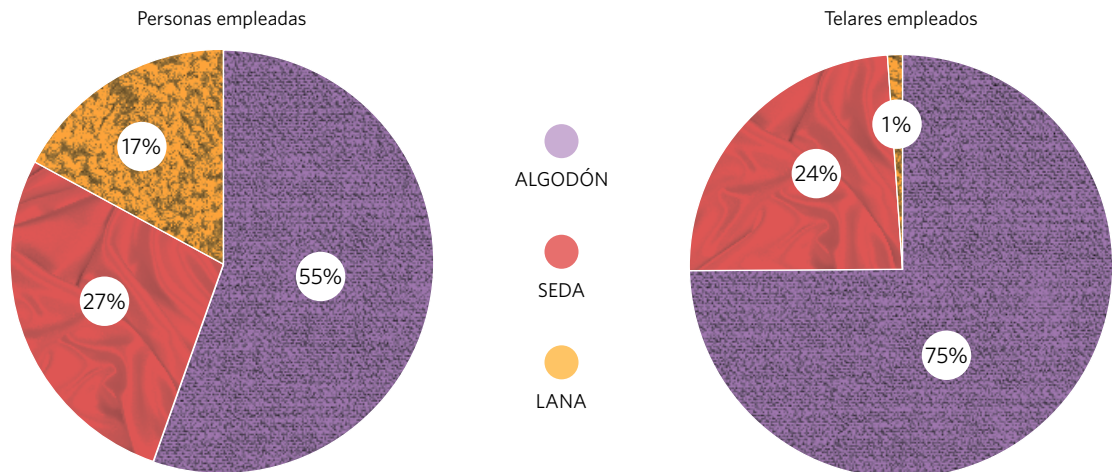
7 SEGURA, Antoni, “La Seda a Catalunya”, en *El Món de la Seda i Catalunya*, Diputació de Barcelona, Barcelona, 1991, pp.153,157. En relación al comercio con América de los pañuelos de seda, ver el caso del maestro velero de Manresa Pau Sagristà con taller en Manresa, almacenes en Barcelona y Cádiz y cuyos pañuelos de seda eran exportados a América: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), Junta de Comerç (J.C.), vol. 36, ff. 55-91; AHCB, J.C., vol. 30, ff. 56-355. Otro caso destacable es el de Agustí Miret comerciante a quien Isidre Catalá, actuando como veedor, concede permiso para pintar doscientas docenas de pañuelos de seda con destino a Lima, AHCB, J.C., vol. 29, ff. 163-171. Testimonio de la relevancia de la industria de pañuelos de seda de Barcelona para con el comercio exterior, queda reflejado en la intención de servirse de estos pañuelos para el comercio de esclavos. Cuando en 1777, tras el Tratado de San Idelfonso, Portugal cedió a España las islas situadas en la costa oeste africana de Annobón y Fernando Poo, una de las primeras preocupaciones por parte de los españoles fue la de

1 (Traducción del Autor) “...l'Acheteur devint délicat & difficile: il exige des efforts de génie & d'exécution (...) pour le varier et pour lui donner cet air de nouveauté & ce piquant qui flatte les yeux de l'Acheteur, accoutumé à voir tout ce que se fait chaque année de nouveau.”, en JOUBERT DE L'HIBERDERIE, Antoine Nicolas, *Le dessinateur por les fabriques d'etoffes d'or, d'argent et de soie, avec la traduction de fix Tables raisonnées tirées de l'Abecedarario Pittorico imprimé à Naples en 1733*, Chez Sébastien Jorry, Paris, 1765, pp. 33, 38.

2 Ver MILLER, Lesley Ellis, “Representing Silk Design: Nicolas Joubert de l'Hiberderie and Le Dessinateur pour les Étoffes d'Or, d'Argent et de Soie (Paris: 1765)”, *Journal of Design History*, año 17, número 1, Oxford, 2004, pp. 29-53.

3 Ver PONI, Carlo, GERVAIS, Carla y GERVAIS, Pierre, “Mode et Innovation: les Stratégies des Marchands en Soie de Lyon au XVIIIe siècle”, *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, año 45, número 3, [s.l.], 1998, pp. 589-625; STYLES, John, “Fashion and Innovation in Early Modern Europe”, en *Fashioning the Early Modern Dress, Textiles, and Innovation in Europe, 1500-1800*, Oxford University Press and Pasold Research Fund, Oxford, 2017, pp. 57-83.

Gráfica 1. Porcentajes obtenidos siguiendo los datos del "Censo de Manufacturas de 1784", Archivo General de Simancas, Dirección de Rentas, II Remesa, leg. 503.



Este crecimiento acusado al que aludimos queda perfectamente reflejado [gráfica 1] en el "Censo de manufacturas de 1784",⁸ donde la producción de seda en la ciudad se mantuvo en segundo lugar hasta finales de siglo, solo por detrás de la industria del algodón. Por lo tanto, es pertinente preguntarnos ¿por qué y cómo una provincia que carecía de inversión pública, de la materia prima y que además tenía una devoradora competencia en las indianas, mantuvo y vio crecer su producción?

La historiografía⁹ ha respondido a esta pregunta argumentando que Barcelona atrajo mercado mediante una producción de sedas de inferior precio. Lejos de rebatir esta realidad, esta ponencia pretende aportar nuevos argumentos para subrayar la importancia de la innovación en los diseños y modelos. Aspecto que queda revelado en las fuentes consultadas, donde el concepto de "novedad" se considera un factor esencial para el mantenimiento y crecimiento de la industria sedera de la ciudad.

Fabricando novedad: Isidre Catalá. Pañuelos y Sedas Pintadas

Dadas las circunstancias expuestas anteriormente –escasa inversión pública, inexistencia de pro-

informarse de las géneros con los que podrían comerciar con esclavos. Entre los tejidos que podrían usarse para este fin, se menciona la de los pañuelos de seda, citando específicamente los de las fábricas de Barcelona: "En cuanto a los pañuelos de seda ingleses, con un precio de un peso cada uno, Argelejo considera que podían imitarse en las fábricas de Barcelona, que podrían incluso enviar otros de una vara o tres cuartos de colores rojos y alegres o bien negros" en: DE CASTRO M.L. y DE LA CALLE, M.L., *Origen de la Colonización Española en Guinea Ecuatorial*, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Valladolid, Valladolid, 1992, p. 57.

⁸ Archivo General de Simancas, Dirección general de Rentas, II Remesa, leg.497 y leg.503.

⁹ SEGURA, Antoni, *op. cit.*, p. 157.

ducción propia para la materia primera, etc.–, la estrategia de los sederos barceloneses derivó en la producción de artículos de semi-lujo, categorizados como tales al confluír en ellos los aspectos de innovación e imitación.¹⁰ Es decir, imitan productos exóticos o foráneos de rango superior, pero en ese "imitar" se produce un proceso de investigación y experimentación que conduce a la innovación.¹¹ Cabe destacar entre estos artículos de semi-lujo los pañuelos de seda.

El éxito de pañuelos de seda en la industria barcelonesa tiene su correspondencia en los casos extensamente estudiados por la literatura científica en Inglaterra o Francia.¹² El estudio del caso barcelonés, periferia respecto a los grandes centros productores, permite entender como la demanda y producción de bienes de semi-lujo no se circunscribe exclusivamente a los grandes centros económicos.¹³ Siendo un terri-

¹⁰ BERG, Maxime, "New Commodities, Luxuries and their Consumers in Eighteenth-century England", en *Consumers and Luxury*, Manchester University Press, Manchester, 1999, pp. 63-85; COQUERY, Natacha "The Language of Success: Marketing and Distributing Semi-Luxury Goods in Eighteenth-Century Paris", *Journal of Design History*, año 17, número 1, Oxford, 2004, pp. 71-89.

¹¹ BERG, Maxime, *op. cit.*, p. 80.

¹² Ver entre otros: MCKENDRICK, Neil, BREWER, John y PLUMB, J. H. (eds), *The Birth of a Consumer Society: The Commercialization of Eighteenth-Century England*, Europa Publications, Londres, 1982; BERG, Maxime (ed), *op. cit.*; STYLES, John, *The Dress of the People: Everyday Fashion in Eighteenth-Century England*, Yale University Press, New Haven, 2007; ROCHE, Daniel, *A History of Everyday Things: The Birth of Consumption in France, 1600-1800*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000; FAIRCHILD, Cissie, "The Production and Marketing of Populuxe Goods in Eighteenth-Century Paris", *Consumption and the World of Goods*, Routledge, Londres y Nueva York, 2013, pp. 228-249; COQUERY, Natacha, *op. cit.*, pp. 71-89.

¹³ En este sentido cabría destacar: MORENO, Belén, "Luxury, Fashion and Peasantry: The Introduction of New Commodities in Rural Catalan, 1670-1790", en *The Force of Fashion in Politics and Society from Early Modern to Contemporary Times*, Ashgate Publishing, Burlington, 2010, pp. 67-97. En este capítulo, Moreno proporciona valiosa información en tanto que subraya como a lo largo del siglo XVIII el consumo de produc-

torio donde no se daba el cultivo de gusanos de seda, los talleres se veían obligados a importarla, afectando a los costes de producción. Desde esta perspectiva, es fácilmente comprensible que una tipología como los pañuelos de seda pintados se volvieran tan populares: eran un producto innovador a precios razonables para la clientela, que no necesitaba mucho material en su elaboración y con el valor añadido del diseño.

La moda de los pañuelos de seda o “mantillas de sarga de seda anchas”,¹⁴ se diseminó en la década de los años 30, “por las personas más principales de la corte”.¹⁵ Su éxito conllevó que el gremio de veleros, conscientes del valor de estos pañuelos como producto innovador, animase “a los fabricantes para que se esmerasen en hazer [sic] variar muestras inventando nuevos tejidos con tal esfuerzo lo habían tomado estos fabricantes que ya eran más de diez distintos los tejidos inventados...”.¹⁶

Entre estos sobresalía Isidre Català i Vives (1724-1787). Reseguir la trayectoria empresarial de este maestro velero permite constatar el interés por la novedad en los artículos de semi-lujo y su éxito en el mercado. Establecido por cuenta propia y con taller abierto al menos desde 1749,¹⁷ Català, a partir de finales de la década de los años sesenta, es frecuentemente citado como el “inventor” de las sedas a la chinesca.¹⁸ Con este calificativo se le estaba reconociendo su pericia para “igualar”, es decir imitar, las sedas pintadas de la China, a partir de “líquidos y penetrantes colores sin mezclas de aceites, gomas ni otros gé-

neros ofensivos”.¹⁹ A ello se suma el dominio de una técnica novedosa para cualquier oficial del ramo: la de perfilar en dorado los motivos dibujados.²⁰

La elaboración de sus novedosos pañuelos a la chinesca obtuvieron rápidamente aceptación entre la clientela barcelonesa, aspecto que conllevó que, en 1769, el gobierno²¹ le concediese una pensión vitalicia de 200 pesos anuales.²² A cambio este debía “escribir un libro con (...) todas las circunstancias, que fe requieren para la perfección de los colores, su distribución y dar los perfiles de oro (...) [para que] puedan conservarlos en la memoria”.²³ Para proteger el negocio de Català se establecía que los oficiales, una vez abrieran fabrica, se comprometían a no imitar los diseños del maestro en el término de dos años, a desarrollar nuevos motivos decorativos, teniendo la obligación de marcar sus tejidos, para evitar cualquier confusión con el propio Català. Cabe decir que los productos de Català estaban vendidos inclusive antes de su finalización.²⁴

Català baso su éxito fundamentalmente en dos aspectos. En el dominio de la solidez de los pintados sobre la seda, y recurriendo al diseño

tos textiles entre clases rurales aumenta significativamente, mientras que entre las clases artesanas y profesiones liberales se mantiene.

14 Dichos pañuelos sustituyeron a los de muselina. AHCB, Gremi de Velers de Barcelona, serie 03.03, doc. 299.

15 AHCB, Gremi de Velers de Barcelona, serie 03.03, doc. 299. El documento también sirvió para la anulación del impuesto de Bolla que cargaba un 15 % sobre la producción y venta de los tejidos de seda que tuvo lugar en 1770 y, posteriormente, en 1777 fue anulado sobre todos los tejidos (lana, seda, lino, etc.). Biblioteca Nacional de Catalunya (BNC), Junta de Comerç (J.C.), LVIII, 20.

16 AHCB, Gremi de Velers de Barcelona, sèrie 03.03, doc.299.

17 BNC,J.C., LIV, 17, f.102v

18 BNC,J.C., LIV,5, f.6; BNC,J.C., LIV, 16.

19 BNC,J.C., LIV,17, f.102r; en BNC,J.C., LIV, 10, se habla más ampliamente de los colores que produce a razón de ser demandado por dos aprendices, quienes aseguran no haberseles proporcionado las recetas adecuadas. En el texto de su defensa, Català comenta sobre algunos de los colores específicos que fabrica.

20 BNC, J.C., LIV, 1, f. 3r.

21 Real Cédula de su Magestad [sic] expedida en 28 de de mayo de 1769 a favor de Isidro Català por sus Fabricas de Texidos de Seda, Pintados y Lisos por la Obligación de Enseñar los Secretos de los Colores etc. BNC, J.C, LIV, 10.

22 Para una mejor idea del valor monetario de la gratificación: una pensión de 200 pesos equivalía aproximadamente a 3000 reales de vellón, teniendo en cuenta que 1 peso eran 15 reales de vellón y 2 maravedís. Mientras que un pañuelo de seda pintado se vendía a entre 16 y 28 reales de vellón.

23 Real Cédula de su Magestad [sic] expedida en 28 de de mayo de 1769 a favor de Isidro Català por sus Fabricas de Texidos de Seda, Pintados, y Lisos por la Obligación de Enseñar los Secretos de los Colores etc., BNC, J.C., LIV, 10 fol. 3.

24 ‘quasi [sic] siempre tenia vendido los texidos [sic] mui [sic] antes de concluirse y unos compradores espresavan à [sic] los otros... y muchos davan [sic] gratificaciones a los pintadores y entre ellos al resto para que apresurase el trabajo y concluyese el pintado’ Y no eran pocos los pintadores pues ‘en algunas ocasiones había contado treinta pintadores...’ AHCB, J.C. vol. 28, f. 135r.



Figura 1. Anónimo, Vista del Mercado del Born, c. 1775, óleo sobre tela, 77,5 x 177,5 cm, Museo de Historia de la Ciudad de Barcelona (MHCB 10946), Barcelona.



Figura 2. Anónimo, Vista del Mercado del Born (detalle), c. 1775, óleo sobre tela, 77,5 x 177,5 cm, Museo de Historia de la Ciudad de Barcelona (MHCB10946), Barcelona.

como herramienta esencial para aportar novedad a sus modelos, complaciendo la demanda del público. No es de extrañar, por ello, que uno de los primeros discípulos que admitiese en su taller en 1771 fuese al pintor Francisco Tramullas, citado como fabricante de indianas.²⁵ Quien, no olvidemos había sido pensionado en París por la Junta de Comercio y por lo tanto conocedor directo de las modas francesas.²⁶

Un año después, en 1772, las fábricas de Tramullas y la de Catalá, fueron visitadas por los responsables de la Junta de Comercio, con el fin de demandar al ministro de Hacienda, Miguel Murquí, la creación de una escuela de pintados a la chinesca, alegando que había suficiente demanda y consumo de dicho producto, indicando:

²⁵ BNC, J.C., LIV, 8.

²⁶ CREIXELL, Rosa y MIRALPEIX, Francesc, "Los Álbumes de Dibujos de la Máscara Real en Honor de la Infanta María Antonia Fernanda de Borbón (Barcelona, 1750)", *Ars Longa*, número 24, Valencia, 2015, pp. 117-133.

"Reconocemos que la principal circunstancia para semejante Fábrica [la de pintados a la chinesca], es que estén bien instruidos en el arte del dibujo, porque la composición de los colores fácilmente es aprendida con el libro que escribió y enseña Catalá; y esperamos que con la gratificación que el año pasado dio Usted a los Hermanos Tramullas Maestros Pintores para que enseñen el arte del dibujo a 20 o 25 muchachos..."²⁷

Distribución y venta

La aceptación de los pañuelos de seda queda manifiesto también en los cuerpos interesados en su distribución y venta, siendo los veleros quienes obtuvieron dicho privilegio. La mayoría de los cuales, entre ellos el propio Catalá,²⁸ abrieron sus talleres e instalaron sus tiendas en la zona del Borne y la calle Moncada,²⁹ como testifica la pintura anónima *El Mercat del Born* [fig. 1], con la representación de puestos de tejidos [fig. 2].

Pero como sucedía con otros productos no podemos omitir que fueron distribuidos por individuos de oficios afines, como los sastres,³⁰ o por gremios de venta al por menor no autoriza-

²⁷ BNC, J.C., LIV, 7, ff. 5-6.

²⁸ BNC, J.C., LIV, 1; En 1767 disponía de dos talleres con telares: 12 telares estaban en la Plaza del Born y 8 en "otra casa", BNC, J.C., LIV, 1. Comprando entre 1769 y 1771 dos casas más en la Plaza de Sobrereros y Montcada, argumentando que necesitaba más espacio para telares y mesas de pintar. BNC, J.C., LIV, 5.

²⁹ "...altras butigas de robas en est de la Argetaria, barris de Santa Maria, del Born y Carrer Montcada; en lo carrer Ample las més de las butigas són de brodadors, pasamaners, quinquillaires y altres de este género...", en D'AMAT, Rafael, Baró de Maldà, *Viles i Ciutats de Catalunya*, Editorial Barcino, Barcelona, 1994, p. 87.

³⁰ AHCB, Gremi de Velers de Barcelona, sèrie 03.02, codi 11.

Figura 3. ▶ Precios a los que los fabricantes de Barcelona regularmente venden los pintados de seda a la chinesca, cada carra, medida y moneda catalana reducida a reales de vellón y su proporción por cada vara de Castilla, 1772, Biblioteca Nacional de Cataluña, Junta de Comercio, LIV, 7, f. 7.

Figura 4. ▼ Vestido Watteau, ca. 1750-1760, seda pintada, Museo del Traje (CE009319), Madrid. Izquierda: Vista trasera, fotografía por José Luis García Romero. Derecha: Detalle, fotografía por Victoria de Lorenzo.

LIV, 7, 7

Precios à que los Fabricantes de Barcelona, regularmente venden los Pintados de Seda à la Chinesca, cada carra, medida y moneda cast^a, reducida à Reales de Vellon, y su proporción por cada Vara de Castilla.

Carra y mod. Castellana	2 ^a Vellon La carra	2 ^a Vellon Vara de Castilla
Fajetas doble... a 2 6	64 x 18 mm	34 x 26 mm
Rano canullo... a 2 6	64 x 18	34 x 26
Rano doble... a 2 7	75 x 10	40 x 26
Mues con opus a 2 8	86 x 2	46 x 43
Cho con oro y pl ^a a 2 9	96 x 27	52 x 5

Damascos pintados a 16 à 28 x 28 x Vellon cada var^a / 2



dos. Situación que explica los numerosos pleitos abiertos y el fracaso de control por parte de los veleros.³¹

Otro aspecto a considerar, esencial para los consumidores, es el precio que adquiriría este producto semi-lujoso. La diferencia de precio [fig. 3]³² entre un pañuelo de seda pintado, el tejido de seda pintado necesario para un vestido y el coste de un kilo de arroz subraya la particularidad de los artículos de semi-lujo. Partiendo

de la base que 1 kg de arroz en Barcelona tenía un precio equivalente a 1,21 real de vellón de Castilla,³³ vemos como el pañuelo de seda pintado más barato (16 reales de vellón) equivalía a unos 13 kg de arroz. Relativamente gravoso si lo comparamos con el gasto necesario para la confección de un vestido tipo Watteau [fig. 4] para el cual se necesitarían al menos 15 varas castellanas,³⁴ es decir, que equivaldría a 510 reales de vellón o lo es lo mismo, el equivalente al precio de 421 kg de arroz.

31 Los pleitos entre el Gremio de Veleros contra miembros del Gremio de Botiguers de Teles (llamados Mercaderes de lienzo, paños y sedas desde 1766) y el de estos dos contra el de Julians Mercers Vells en los que se requisan en continuación pañuelos, evidencia la preocupación de los veleros por controlar la venta. Ver, por ejemplo, la causa contra el mercader Thomas Llimona (ca. 1738-ca. 1807) por la vulneración de las ordenanzas relativas a los pañuelos de seda, AHCB, Gremi de Velers de Barcelona, sèrie 03.02, codi 221 seguido del requisamiento de pañuelos pintados de seda con Isidre Català como veedor de pintados a la chinesca, AHCB, Gremi de Velers de Barcelona, serie 03.02, codi 233. Otros pleitos por parte del Gremio de veleros contra el de Julianes Merceros por la venta de pañuelos de seda están recogidos por MOLAS, Pere, *op. cit.*, p. 455.

32 BNC, J.C., LIV, 7, f. 7.

33 La comparativa con el precio del arroz se ha usado para entender el valor adquisitivo del dinero entre una necesidad básica y un producto "innecesario" suntuario. El precio del kilo de arroz en real de vellón de Castilla se ha obtenido teniendo en cuenta que el contenido teórico de plata en un real de vellón de Castilla era de 2,42 gr. Mientras que 100 kg de arroz en Barcelona tenían un valor en gramos de plata de 294 (según el contenido de castilla). De modo que 100 kg de arroz en Barcelona costaban 121 reales de vellón castellanos, por lo que 1 kg de arroz costaría 1,21 real de vellón. Ver: FELIU, Gaspar, *Precios y Salarios en la Cataluña Moderna*, vol. I, Banco de España, Madrid, 1991.

34 Una vara castellana equivale a 83 cm.



Figura 5. Cintas de seda pintadas. Arriba: Cinta adamascada pintada (izquierda recto, izquierda reverso), ca. 1760-1788, Biblioteca Nacional de Cataluña, Junta de Comerç, LIV, 17. Abajo cuatro cintas de seda rayadas y pintadas, ca. 1760-1788, Biblioteca Nacional de Cataluña, Junta de Comerç, LIV, 17.

Desafortunadamente, entre las colecciones de tejidos conservados no se han localizado pañuelos de seda pintados del período. Pero en cambio, si se han conservado algunas muestras de cintas³⁵ que nos permiten conocer los motivos que se comercializaban.

Dadas las características materiales de este adorno –menor tamaño que un vestido, de seda pintadas pero no brocadas o espolinadas– las categoriza también como bienes de semi-lujo. Centrándonos en la cinta de falsa plata adamascada [fig. 5], podemos observar la técnica del pintado sobre zonas brillantes con la intención de obtener una sensación de brocado. Lo que el pintado permite, además de una mayor rapidez de producción respecto al brocado, es posponer la coloración a la tejeduría. De este modo, el maestro podía acumular producto liso para ser pintado convenientemente según la moda del momento [fig. 5]. Por otro lado, la conservación de estas cintas demuestra la solidez de los colores y apreciar que, tal y como se exponía en relación a la habilidad de Catalá, no quemaban el tejido.

Sabemos que el control de las cintas pintadas también estaba bajo la supervisión de Catalá, y que todo aquel maestro extranjero que quisiera establecer fábrica de cintas pintadas debía ser examinado por el maestro sedero barcelonés. Así sucedió en el caso de François Laval en

1786.³⁶ Laval no fue el único maestro francés establecido en la ciudad. En este sentido, cabe destacar que la llegada de talento francés a la sedería barcelonesa aumentó en la década de los años ochenta, motivado por los acontecimientos revolucionarios.

Talento extranjero

Entre los franceses que tenían fábricas en Barcelona,³⁷ destaca Francisco Patras como uno de los más prominentes, quien abrió la legislación gremial a la experimentación. Fue su origen lionés y su habilidad para reproducir las modas francesas lo que le permitió establecerse, formando una compañía con el maestro terciopelero local Pablo Navarra en 1783.³⁸ Junto a este consiguió en cuatro años influir directamente en la legislación de la manufactura nacional, además de la concesión del escudo de armas. En 1787, tras ganar una demanda, que implicó el requisamiento de sus tejidos y telares, se aprobó la Real Cédula que revocaba el control sobre el número de telares permitidos y reconocía los procesos de experimentación e imitación en la elaboración sedera en todo el ámbito nacional.³⁹ En este sentido, queda patente como la promoción de la imitación de los modelos de sedas francesas conllevaba a la innovación, quedando estos conceptos a priori antagónicos hermanados.

En conclusión, podemos indicar que los sederos barceloneses no fueron ajenos al deseo de novedad. Ante la compleja coyuntura de la sedería barcelonesa, se propició la investigación en

³⁵ La procedencia de estas cintas de seda pintadas es difícilmente discutible dado que se encuentran conservadas entre la documentación relativa a los pintados de seda a la chinesca.

³⁶ BNC, J.C., LIV, 19.

³⁷ Barón de Maldá destaca, por ejemplo, como las tiendas de bordadores y pasamaneros son en su mayoría de franceses. D'AMAT, Rafael, Baró de Maldá, *op. cit.*, p. 87 pie de página 24.

³⁸ François Patras llegó a Barcelona en 1783 "...con los conocimientos que tenía desde [su] tierna infancia' y que viene 'por disputas domésticas en Lyon donde estaba por director de una fábrica de Pedro Paullion constaba de más de 100 telares corrientes, no me presenté aquí como aventurero o malhechor, sino como un hombre disgustado por casualidad a quien la fortuna lo condujo [sic] a esta monarquía en el feliz reinado [sic] de un soberano que fomenta y patrocina las artes" donde permaneció hasta su muerte (ca. 1795) AHCB, J.C., vol. 43/428.

³⁹ Real Cédula del 22 de Junio de 1787: aparece mencionada en AHCB, J.C., vol. 43 ff. 80-84 y *Mercurio de España*, Julio 1787, pp. 256-259.

modos y productos con los que satisfacer dicha demanda. La potenciación de un producto de semi-lujo, como los pañuelos o cintas pintadas de seda, así como el talento de aquellos individuos locales o foráneos capaces de innovar, manifiesta

la capacidad de los oficios de la seda de Barcelona en conjugar una manufactura de mediana envergadura tradicional, con la imperante y necesaria adaptación a los ciclos de la moda, la modernidad. ■

Bibliografía

- BERG, Maxime, "New Commodities, Luxuries and their Consumers in Eighteenth-century England", en *Consumers and Luxury*, Manchester University Press, Manchester, 1999.
- CREIXELL, Rosa y MIRALPEIX, Francesc, "Los Álbumes de Dibujos de la Máscara Real en Honor de la Infanta María Antonia Fernanda de Borbón (Barcelona, 1750)", *Ars Llonga*, número 24, Valencia, 2015.
- COQUERY, Natacha "The Language of Success: Marketing and Distributing Semi-Luxury Goods in Eighteenth-Century Paris", *Journal of Design History*, año 17, número 1, Oxford, 2004.
- DE CASTRO M.L. y DE LA CALLE, M.L., *Origen de la Colonización Española en Guinea Ecuatorial*, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Valladolid, Valladolid, 1992.
- D'AMAT, Rafael, Baró de Maldà, *Viles i Ciutats de Catalunya*, Editorial Barcino, Barcelona, 1994.
- FAIRCHILD, Cissie, "The Production and Marketing of Populuxe Goods in Eighteenth-Century Paris", *Consumption and the World of Goods*, Routledge, Londres y Nueva York, 2013.
- FELIU, Gaspar, *Precios y Salarios en la Cataluña Moderna*, vol. I, Banco de España, Madrid, 1991.
- JOUBERT DE L'HIBERDERIE, Antoine Nicolas, *Le dessinateur por les fabriques d'étoffes d'or, d'argent et de soie, avec la traduction de fix Tables raisonnées tirées de l'Alphabet Pittorico imprimé à Naples en 1733*, Chez Sébastien Jorry, Paris, 1765.
- MCKENDRICK, Neil, BREWER, John y PLUMB, J. H. (eds), *The Birth of a Consumer Society: The Commercialization of Eighteenth-Century England*, Europa Publications, Londres, 1982.
- MILLER, Lesley Ellis, "Representing Silk Design: Nicolas Joubert de l'Hiberderie and Le Dessinateur pour les Étoffes d'Or, d'Argent et de Soie (Paris: 1765)", *Journal of Design History*, año 17, número 1, Oxford, 2004.
- MOLAS, Pere, *Los Gremios Barceloneses del siglo XVIII: La Estructura Corporativa ante el Comienzo de la Revolución Industrial*, Confederación Española de Cajas de Ahorros, Madrid, 1970.
- MORENO, Belén, "Luxury, Fashion and Peasantry: The Introduction of New Commodities in Rural Catalan, 1670-1790", en *The Force of Fashion in Politics and Society from Early Modern to Contemporary Times*, Ashgate Publishing, Burlington, 2010.
- PONI, Carlo, GERVAIS, Carla y GERVAIS, Pierre, "Mode et Innovation: les Stratégies des Marchands en Soie de Lyon au XVIII^e siècle", *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, año 45, número 3, [s.l.], 1998.
- ROCHE, Daniel, *A History of Everyday Things: The Birth of Consumption in France, 1600-1800*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- SÁNCHEZ, Alex (ed.), *Indianas 1736-1847: Los Orígenes de la Barcelona Industrial*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2013.
- SÁNCHEZ, Alex, "La Indianería Catalana: ¿Mito o Realidad?", *Revista de Historia Industrial*, año 1, Barcelona, 1992.
- SEGURA, Antoni, "La Seda a Catalunya", en *El Món de la Seda i Catalunya*, Diputació de Barcelona, Barcelona, 1991.
- STYLES, John, "Fashion and Innovation in Early Modern Europe", en *Fashioning the Early Modern Dress, Textiles, and Innovation in Europe, 1500-1800*, Oxford University Press and Pasold Research Fund, Oxford, 2017.
- STYLES, John, *The Dress of the People: Everyday Fashion in Eighteenth-Century England*, Yale University Press, New Haven, 2007.
- THOMSON, James, "Explaining the 'take off' of the Catalan Cotton Industry", *Economic History Review*, año 58, número 4, [s.l.], 2005.
- VICENTE, Marta, *Clothing the Spanish Empire: Families and the Calico Trade in the Early Modern Atlantic World*, Palgrave MacMillan, Nueva York, 2006.



creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada CC BY-NC-ND

Marca y memoria. La estampación textil en Barcelona

Assumpta Dangla
Museóloga y experta en historia
de los estampados
assumptadangla@gmail.com

Los primeros estampados que se produjeron en Catalunya datan de la década de 1730 y ya a mediados de 1780 Barcelona era la capital europea de fabricación de indianas. Esta nueva actividad conllevó una serie de efectos en el desarrollo de una nueva economía y sociedad en Catalunya. Los primeros compraban el tejido y lo estampaban con moldes de madera. En las primeras manufacturas de indianas se hacía solamente el estampado. Posteriormente se fueron incorporando el arte de tejer y la hilatura, y con la entrada de la mecanización y la construcción de los vapores esto condujo a la creación de grandes fábricas donde se ejercía el ciclo completo del algodón. Las primeras manufacturas de indianas permitieron la acumulación de capital, la concentración en el núcleo urbano de la ciudad de Barcelona y el establecimiento de unas dinámicas de trabajo. Esto se tradujo en un ascenso de la economía durante el siglo XVIII y la ocupación de un gran número de personas, habiendo hasta 18 especialidades distintas en cada centro de producción de indianas. El siglo XIX, especialmente en la segunda mitad, vio nacer grandes fábricas donde se hilaba, tejía y estampaba, de forma que la actividad textil se convirtió en «La industria» del país. El crecimiento de las manufacturas de estampación iba en aumento y la actividad se extendió a otros centros de Catalunya, empezando por la comarca del Maresme, en la costa norte de Barcelona.

Años más tarde, ya en 1931, en la localidad de Premià de Mar (Maresme), se instaló la primera fábrica del Estado que estampaba tejidos con serigrafía. En esta población, la empresa Lyon-Barcelona introdujo la nueva técnica, más conocida en el sector como “estampación a la lionesa”. Es interesante ver cómo la presencia de esa fábrica impulsó la creación de talleres satélite donde se colocaban las pantallas a los moldes de lionesa, se preparaban y grababan, y casas particulares donde se dibujaban los fotolitos con el diseño original del estampado. Puede decirse que esta actividad fue el motor económico de Premià de Mar desde 1931 hasta la década de

1990, y ocupó gran parte de su población activa. Premià de Mar era un referente a nivel estatal en la exportación de moldes y este aspecto no se ha estudiado en profundidad. Otra empresa nacida en Premià de Mar, Can Sanpere, introdujo una serie de novedades en la estampación de tejidos de *jacquard* y exportaba a Estados Unidos y Canadá sus productos para decoración. Estos son sólo algunos de los datos que nos han aportado los trabajos de investigación y el estudio de la escasa bibliografía.

Además, hubo y hay otros centros de producción que desde el siglo XVIII hasta la actualidad se distribuyen en diferentes localidades de la provincia de Barcelona. Ciudades como Igualada, Mataró, Manresa, etc., tuvieron manufacturas de indianas y, más tarde, grandes fábricas. De estos centros y los anteriores se tienen como testimonios la documentación administrativa de empresa u objetos que se conservan en museos y en colecciones privadas, que aportan informaciones complementarias. Para citar un ejemplo, recientemente se ha editado el libro *Indianes*, que reúne dos documentos inéditos y de alto valor artístico y documental: un recetario de colorantes y un conjunto de dibujos originales del primer cuarto del siglo XVIII. Se han estudiado estos valiosos documentos y se ha trazado un discurso a través de la historia, química aplicada, técnica y diseño de los estampados. Es por eso fundamental conocer la historia de los estampados de Catalunya, y especialmente de la provincia de Barcelona, por la repercusión que tuvieron en la sociedad y en el sustento de muchas familias, además de los intercambios producidos a todos niveles.

La estampación de textiles se puede estudiar desde diferentes perspectivas por medio de un recorrido transversal. Para entender la complejidad del proceso de elaboración de un estampado, hay que conocer aspectos diversos de historia, ciencia, técnica y diseño. Es interesante estudiar la historia económica y social, teniendo en cuenta los cambios y la incidencia que esta actividad ejerce en la economía y en las personas al servi-

cio de la estampación. La transferencia de tecnología ha sido otro campo de estudio, que permite conocer cuáles son los inventos que se van sucediendo y que dan un abanico más grande de posibilidades para hacer nuevos estampados. En el campo de la ciencia, con los nuevos descubrimientos sobre colorantes se añaden más tonalidades a los coloridos. Y, por último, podemos conocer diferentes aspectos que ofrece el diseño, el valor añadido de la pieza. Justamente el diseño en Catalunya destaca por la adopción de un lenguaje internacional, muy atento a unas tendencias que cada vez se suceden más rápidamente, pero también mantiene un carácter propio. Es decir, las circunstancias económicas y sociales, los adelantos, las transferencias de tecnología, los descubrimientos de nuevos colorantes y la entrada de nuevas tendencias conllevan cambios en el diseño de los tejidos y forman parte de su historia. En el transcurso de las investigaciones hechas y las que vendrán, consideramos que dos de los aspectos más importantes son la recogida de memoria oral y prestar atención a las personas que han hecho posibles estos cambios.

Tras unos años de estudios hemos detectado una cierta urgencia por recuperar la memoria viva de la actividad de estampación, de modo que ha pasado a ser nuestra prioridad. Pasado, presente y futuro son importantes para tener una visión general del fenómeno de la estampación textil en Barcelona ciudad y provincia. En ese sentido, hay mucho trabajo que hacer. Los estudios de estampados surgen tradicionalmente de las instituciones donde se conservan las colecciones y de centros de investigación tales como las universidades. En Catalunya, el Museu de l'Estampació de Premià de Mar, el Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, el Museu d'Història de Sabadell, el Museu del Disseny y el Museu d'Història de Barcelona, entre otros, han publicado bibliografía sobre sus colecciones o presentado sus fondos en exposiciones de las cuales se han editado catálogos. Hay también alguna iniciativa privada relevante. Las universidades han puesto su foco de atención es-

pecialmente en la historia económica e historia de la química y de transferencias de tecnología. La mayor parte de esta bibliografía se puede consultar en línea, en la revista digital *Datatèxtil*, en el repositorio de tesis doctorales y en las actas de comunicaciones a congresos de carácter nacional e internacional donde se han presentado informaciones inéditas, o en formato tradicional en bibliotecas de museos y universidades.

Los trabajos de investigación nos han permitido y permitirán recrear pasado, presente y futuro. Nos hemos propuesto hacerlo desde la experiencia de las personas, a través de la recogida de memoria oral. Por lo que respecta a los trabajos de recuperación de testimonios de profesionales, abarcan las empresas que estaban en funcionamiento durante los siglos XIX y XX, las fábricas, talleres de grabado y diseñadores que han cesado su actividad en un pasado reciente, las que continúan en activo, y las que han emergido como una promesa de futuro. Hay personas que aún recuerdan el trabajo de sus antepasados, quizás una o dos generaciones atrás, otros profesionales que hace pocos años estaban a pleno rendimiento y personas que trabajaban en estudios de diseño, talleres o empresas que aún conservan la memoria de esta actividad. También centramos el interés en las experiencias de las personas que se encuentran en activo y aquellos que día a día innovan o investigan para que sus actividades puedan prosperar.

Así, centrados en las personas, se quiere llegar a unos objetivos a corto, medio y largo plazo. En primer lugar, se quiere ampliar el conocimiento sobre cómo trabajaban en las fábricas, estudios y talleres, cuál era su experiencia personal, las vinculaciones que tenían con otros profesionales, sus fuentes de inspiración y transferencias de conocimiento, las dinámicas y relaciones con el extranjero... En resumen, el día a día de las personas que estaban al servicio de una actividad marcada por la estrecha relación entre profesionales de distintas especialidades. Para conocer lo más característico de la estampación en nuestro territorio y tener una vista

panorámica e interdisciplinar surgen múltiples preguntas. Algunas se han respondido en parte en estudios ya publicados y en los conocimientos adquiridos en el curso de las entrevistas más recientes. En los trabajos de memoria oral preguntamos y también nos preguntamos: ¿Se puede considerar Barcelona como centro de creación de tendencias en estampados? ¿Qué es lo auténtico, lo genuino del diseño de estampados en Barcelona y cuáles son sus características u originalidad? O tal vez, ¿en qué medida se copiaba o se creaba a partir de influencias del extranjero? Y quizás, ¿qué instrumentos de grabado eran inventos y recursos propios de los profesionales de Premià de Mar? ¿Cómo era el día a día en la fábrica? ¿Con qué tiempos contaban para entregar los moldes, cuáles eran los precios, las condiciones de trabajo? ¿Qué repercusión tiene o tuvo la actividad de estampación en la economía de las ciudades con centros de producción? ¿Cuál era el circuito de fabricación y las relaciones que se establecían entre profesionales de diferentes especialidades? Y muchos más interrogantes que se van sucediendo a medida que avanzan las investigaciones. Todas las respuestas son variadas, y en el recorrido se va dibujando una panorámica general de la actividad de estampación textil en Barcelona ciudad y provincia.

En segundo lugar, nos hemos propuesto un objetivo a medio plazo que consiste en la difusión de este conocimiento. A partir de los trabajos más recientes de memoria oral que están en curso, ha nacido la necesidad de crear un relato sobre la estampación textil para acercarla al público en general. Se han realizado desde hace tiempo entrevistas a personas con experiencia en el ámbito. Cuando se estudia la actividad de un profesional a menudo surgen anécdotas sobre otros profesionales o fábricas con las que trabajaba en su día a día, y todo suma un conocimiento que relaciona unos artífices con otros. Muchos dibujantes vendían sus diseños a diferentes fábricas, que a su vez trabajaban codo con codo con uno o varios grabadores. Las experiencias que se recogen en las entrevistas enriquecen el

discurso, y poco a poco se puede confeccionar un relato sobre la estampación. Las investigaciones últimas nos han hecho plantear que, para explicar la historia del estampado, es idóneo crear un discurso que comprenda desde la idea primera del diseño original, pasando por los distintos procesos y manos por las que discurre el estampado, hasta la pieza acabada, comercializada y su uso final, si se dispone de esa información. En los últimos estudios hemos orientado los trabajos en este sentido. Hemos puesto el foco de atención en el trabajo de las personas en las fábricas, talleres y estudios, en el papel de profesionales anónimos o con escaso protagonismo, en sus relaciones y en el ciclo que sigue el estampado. Es así como rescatamos la memoria y la experiencia diaria de las personas que trabajan en cada proceso, yendo de lo particular a lo general, de la experiencia individual a unas constantes que marcan el circuito de creación de una pieza estampada, y a la inversa.

El objetivo a largo plazo es ofrecer una panorámica de la actividad de estampación en Barcelona ciudad y provincia, para significarla dentro del contexto europeo. Con ello se puede ofrecer una visión de conjunto, panorámica e interdisciplinar, basada en el relato, para dar a conocer al público general aspectos inéditos de la estampación en el territorio. La amplitud del campo de estudio requiere un grupo de trabajo que reúna investigadores de distintas ramas del conocimiento y, a partir de los trabajos de memoria oral, elaborar un relato sobre el fenómeno de la estampación textil en la ciudad y provincia de Barcelona. ■



cc creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual CC BY-NC-SA

Singularidad de la moda española en la época moderna

La Edad Moderna es una de las etapas más atractivas de la historia de la indumentaria en Occidente, no solo por el interés que la sociedad estamental de aquel tiempo concedía al vestido, sino también por alcanzar la democratización de éste a través de las reivindicaciones por la igualdad que lograría en 1793 la abolición de las leyes suntuarias. En lo que respecta a España, el atuendo “a la española” fue imitado en toda Europa. La creación del verdugado y del cartón de pecho en el siglo XVI fueron determinantes en la evolución de la indumentaria femenina en Occidente y, especialmente, en el traje de corte dieciochesco. Uno de los aspectos más reseñables de este período es la singularidad que presentan determinadas prendas y las llamativas siluetas que su uso dibujó, muy en consonancia con los estilos artísticos que se fueron sucediendo. Su impacto en la sociedad, especialmente en aquellos que siguieron fielmente los dictados de la moda, fue duramente criticado, al ser tachadas las prendas de estrafalarias o culpables de “trampa o engaño”, por haberse ideado para disimular, tapar o encubrir algún defecto o deformidad.

Desde que en el siglo XIV se empezaron a confeccionar prendas que modelaban el cuerpo humano, cada generación ha ido creando vestidos con hechuras que alteraban las formas naturales del cuerpo: en ocasiones con la finalidad de dar respuesta a sus deseos particulares; en otras, siguiendo los dictados de la moda. Dentro de este espacio cronológico que nos ocupa, fue España en el siglo XVII el país que dio origen a unas prendas, tanto femeninas como masculinas, que hicieron de la moda española un fenómeno verdaderamente notable. También contribuyó a su singularidad el apartamiento del vestido del estilo internacional imperante en toda Europa, que seguía por lo general los dictados de la corte verallesca. Las diferencias entre el atuendo español y el francés se observan en las instrucciones que el viajero James Howell ofrece en su libro, *Instructions for Forreine Travell*, escrito en 1642. En él exhorta al viajero a seguir la moda española en cuanto ponga el pie en España: “Pues de la mis-

ma manera que un español parece un espantajo en Francia, vestido con su propio atuendo, también un francés parece ridículo en España”.¹

Lo singular en el vestido masculino “a la española”

El auténtico vestido español,² conocido internacionalmente por su austeridad subrayada por el negro intenso de sus tejidos, debe su singularidad a la rigidez y forma de cada una de las prendas que lo componen: el cuello de golilla, la ropilla y los calzones. Estas piezas estaban cortadas y confeccionadas con la intención de controlar considerablemente los movimientos del cuerpo, hasta el punto de crear un lenguaje corporal que caracterizó la apariencia de los españoles. Carlos García escribía en 1617: “Los españoles van derechos, reposados y graves, sin hablar palabra y hacer otros meneos ni acciones que las que le pide modestia y prudencia [...]. Caminan con tanta flema, sosiego y reposo, que quien les viere por la calle pensará que salen de una grave enfermedad”.³

De entre estas prendas, la que mayor expectación provocó en la sociedad de aquel tiempo fue el cuello de golilla, que tras la pragmática de 1623 destronó los costosos cuellos de lechuguilla del siglo anterior. Fue del propio rey Felipe IV de quien partió la idea de adoptar el cuello de golilla, posiblemente para disimular su abultada nuez. Calificada por el Consejo Real como “máquina e invención diabólica”, resulta sin duda la pieza que más contribuyó a la creación de la identidad del atuendo español. Aunque presentaba similitudes estructurales con la prenda internacional, llamada en Francia *rotonde*, la función fue muy

1 SHAW FAIRMAN, P, *España vista por los ingleses del siglo XVII*. Col. Temas, Madrid, 1981, p. 217.

2 Sobre la indumentaria masculina en este período, véase DESCALZO, A., “El traje masculino español en la época de los Austrias”, en *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, vol. I, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2014, pp. 15-38.

3 GARCÍA, C., *La desordenada codicia de los bienes ajenos (1619) y La oposición y conjunción de las dos grandes luminarias de la tierra* (París, 1617), Libros de Antaño, VII, Madrid, en BERNIS, M. *El traje y los tipos sociales en El Quijote*, Madrid, El Viso, 2001, p. 204.



Anónimo. *Vista de Sevilla*. Ca. 1650-1660. Fundación Focus-Abengoa. Sevilla.

diferente, como nos deja entrever un viajero que visita nuestro país en 1619, al señalar: “Ils estiment une espece de rotonde faite de carton[...] qu’ils appellent golille; c’est une invention bien incommode et qui contrainst fort, comme le reste de leurs vetements. Elle vous fire le mouvement du col et de la tête et vous rend l’air grave, malgré que vous en ayez”.⁴

Aunque la golilla fue cambiando de forma y de tamaño, su función fue la misma hasta su decadencia a principios del siglo XVIII. En 1698, atravesando Carlos II una de sus múltiples enfermedades no pudo conceder ninguna audiencia, alegando que la enfermedad “no le permitía aún ponerse la golilla, severa e incómoda prenda de vestir, indispensable a causa de ello, en cualquier ceremonia”.⁵

Parece evidente que las prendas que componían el atuendo del seiscientos adoptaron las formas en función de los gestos y las actitudes de la sociedad del momento. Los jubones y las ropillas aprisionaron los torsos masculinos, y los calzones fueron tan exageradamente estrechos que

dificultaban los movimientos. Un escandalizado Ezcaray escribía en 1691: “Qué más incentivo de luxuria que ver a los hombres con unos calzones tan ajustados, que en la misma estrechez manifiestan la forma del muslo, y algo más que por decencia callo”.⁶

El sentido escenográfico de este vestido se observa también en el protagonismo que alcanzaron las medias y los zapatos. En 1617, Carlos García comentaba lo siguiente: “El español trae las medias tan tirantes y bruñidas que con gran pena le podrían asir de ellas con unas pinzas de hierro”. Tal tirantez tenía la finalidad de resaltar las pantorrillas masculinas, gesto entonces de moda. En este sentido, aquellos no bien dotados no dudaron en engañar a la vista con rellenos. En *La Paloma de Toledo* de Lope de Vega, uno de los personajes cuenta que en la corte se podrán vender “moños, dientes, cabelleras, pantorrillas y caderas, abayalde y soliman[...] quien en el mundo por ley suplir puede como el Rey faltas de naturaleza”.⁷ Antonio Brunel en su viaje por España en 1655, destacaba que “sus zapatos son de la forma del pie, y para los elegantes son muy estrechos de suela y de empeine; un pie pequeño y una gruesa pantorrilla son tan estimados que

4 MOREL-FATIO, A., “El traje de golilla y el traje militar” en *La España moderna*, LXIX, 1984, pp. 130-144.

5 MAURA, Duque de, *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, 1990, p. 511.

6 EZCARAY, Fray A., *Voces de dolor: nacidas de la multitud de pecados que se cometen por los trages profanos, afeytes, escotados...que...ha introducido el infernal Dragón...*, Sevilla, Tomás López de Haro, 1691.

7 LOPE DE VEGA, *La Paloma de Toledo*, s. I, s. N., Biblioteca Nacional de España, sig. T/55351/21

los galanes se sujetan el pie con cintas para hacerlo parecer más pequeño y sufren por ello gran martirio, al mismo tiempo que con algún relleno falso de la pierna fingen por entero el parecer ir a la moda”.⁸

Lo singular en el vestido femenino

El vestido masculino, a pesar de sus características y prendas de hechuras contrastadas, no alteró llamativamente la silueta natural del hombre, como sí ocurrió con la silueta femenina. Nunca el vestido femenino se había alejado tanto de la anatomía natural de la mujer como en el siglo XVII. El vestido y la efusión barroca de la sociedad del momento se asociaron en la representación más fantástica del cuerpo femenino, en la que la cosmética colaboró dramáticamente.

En su viaje por España, Thomas Williams señalaba al hacer una descripción detallada del vestido femenino: “Es imposible para un hombre saber qué tipo tiene una española mientras está vestida”.⁹ Cotilla, guardainfante y chapines fueron las piezas indispensables de este atuendo tan alejado de la razón. Todas ellas tuvieron su origen en los siglos precedentes.¹⁰ Y aunque siguieron los mismos principios y fines de sus antepasados, en el siglo XVII llegaron al culmen de la exageración, suscitando al respecto comentarios como este de Alonso de Cabrera: “Veréis una dama aderezada y compuesta al uso, que se lleva los ojos tras sí; pues toda de pies a cabeza es mentira. La blancura del afeitte; lo rojo del color, postizo; lo rubio, de la lejía; engarrotado el cuello; el talle del pecho, cartón; el molde, de la verdugada; la estatura del chapín. ¿Hay falsedad como ésta, que miente con todo su cuerpo?”¹¹

8 BRUNEL, A., en GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, 1962, tomo II, pp. 427-428.

9 SAW FAIRMAN, P., *Op. cit.*, Madrid, 1981, p. 214.

10 Sobre el origen y descripción de las prendas, véase BERNIS, C. y DESCALZO, A., “El traje femenino español en la época de los Austrias” en *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, vol. I, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2014, pp. 15-75.

11 CABRERA, A. de, *Sermones de P. Fra. Alonso de Cabrera de la Orden de Predicadores*, Librería editorial de Baylly-Baillièere e Hijos, Madrid, pp. 258, 259.

Es una constante en los relatos de los viajeros extranjeros que visitaron nuestro país el informar de la costumbre que las españolas tenían de pintarse. Algunos autores comentan el hecho sin más, pero la mayoría censura esta práctica: “Todas se pintan de blanco y de rojo, desde la reina a la mujer del zapatero, viejas y jóvenes, excepto las viudas”. Sir Richard Wynn tuvo en 1623 la oportunidad de contemplar a las madrileñas en una tarde de paseo: “De todas las mujeres, me atrevería a jurar que no había ni una que fuera sin pintar; y lo hacen de manera tan visible que uno creería que llevan más bien caretas que sus propios rostros [...]”.¹²

Los afeites resultaban instrumentos ilusorios para inquietar las almas, al igual que todo el atuendo femenino. En palabras de James Howell, “lo que las mujeres llaman aquí chapines deberían más bien llamarse zancos; pues son tan altos que, cuando se los quitan, se despiden de la mitad de su cuerpo”.¹³

Pero sin duda el más engañoso fue el guardainfante, pues al igual que su antepasado el verdugado, se ideó para ocultar embarazos. La irrupción del guardainfante fue repentina y se propagó con una rapidez sorprendente. Aunque fue duramente criticado por importantes representantes de la Iglesia y prohibido por pragmática sanción, el guardainfante triunfó entre la población femenina fuera y dentro de la corte. Fue determinante en la creación de esta artificiosa silueta la cotilla, cuya función consistía en aplastar completamente los pechos femeninos. La condesa D’Aulnoy comentaba en una de sus cartas: “Me pusieron un guardainfante de un tamaño terrible (porque es preciso llevarlo cuando se visita a la reina). No sabía qué hacer con aquella extraña máquina. No puede una sentarse [...]. Por fin, me puse los chapines, más para romperme la cabeza que para andar sobre ellos”.¹⁴

12 SAW FAIRMAN, P., *Op. cit.*, Madrid, 1981, p. 210.

13 *Ibidem*, p. 215.

14 D’AULNOY, M.C., *Relación del viaje de España*, Akal, Madrid, 1986, pp. 375-376.

Como conclusión a estas breves líneas, es necesario considerar que fue en el siglo xvii cuando el vestido español, por sus llamativas hechuras, se convirtió en único en su especie. Se apartó voluntariamente del respeto a las formas naturales del cuerpo y dio vida a siluetas extraordinarias que atrajeron la atención de moralistas, literatos, legisladores, cronistas, y también la de innumerables extranjeros que visitaron nuestro país, por lo extraña y sugestiva que resultaba su indu-

mentaria. Sin embargo, esos vestidos, en contra de lo que pudiera parecer, no fueron producto del capricho, sino de la correcta interpretación de una sociedad sensible a un gusto de época, de estilo efectista y formas distorsionadas, reinante en la arquitectura, las artes plásticas y el ámbito artístico en general y que hoy conocemos en la historia del arte y la cultura con el nombre de Barroco. ■

Bibliografía

- BERNIS, C. y DESCALZO, A., "El traje femenino español en la época de los Austrias" en *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos xvi y xvii)*, vol. I, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2014.
- BRUNEL, A., en GARCÍA MERCADAL, J., *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, 1962, tomo II.
- CABRERA, A. de, *Sermones de P. Fra. Alonso de Cabrera de la Orden de Predicadores*, Librería editorial de Baylly-Baillièere e Hijos, Madrid.
- D'AULNOY, M.C., *Relación del viaje de España*, Akal, Madrid, 1986.
- DESCALZO, A., "El traje masculino español en la época de los Austrias", en *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos xvi y xvii)*, vol. I, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2014.
- EZCARAY, Fray A., *Voces de dolor: nacidas de la multitud de pecados que se cometen por los trages profanos, afeytes, escotados...que...ha introducido el infernal Dragón...*, Sevilla, Tomás López de Haro, 1691.
- GARCIA, C., *La desordenada codicia de los bienes ajenos (1619) y La oposición y conjunción de las dos grandes luminarias de la tierra (París, 1617)*, Libros de Antaño, VII, Madrid, en BERNIS, M., *El traje y los tipos sociales en El Quijote*, Madrid, El Viso, 2001.
- LOPE DE VEGA, *La Paloma de Toledo*, s. I, s. N., Biblioteca Nacional de España, sig. T/55351/21.
- MAURA, Duque de, *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, 1990.
- MOREL-FATIO, A., "El traje de golilla y el traje militar" en *La España moderna*, LXIX, 1984.
- SHAW FAIRMAN, P., *España vista por los ingleses del siglo xvii*. Col. Temas, Madrid, 1981.



cc creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual CC BY-NC-SA



Figura 2. Joana Vasconcelos. *Mary Poppins*, 2010. Punto y ganchillo a mano sobre lana, malla industrial, tejidos, adornos, poliéster, cables de acero. 700 x 600 x 600 cm. Colección de la artista. Cortesía Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles y Haunch of Venison, Londres. ©Luis Vasconcelos/Unidade Infinita Proyectos.

tidas donde se comparten conocimientos y –aspecto a no olvidar– se realizan también un gran número de transacciones económicas.

A partir de los años 80, la artesanía se embarca en una búsqueda del prestigio social perdido y cobra fuerza lo que aquí se ha llamado artesanía de vanguardia, o artesanía de autor, ese tipo de práctica artesanal que en inglés se engloba bajo la denominación *studio craft*. Se valora sobremanera la calidad, los conocimientos, la innovación basada en la tradición y, por supuesto, al autor, esta artesanía es personalista y busca exaltar la figura del creador/artesano/artista. Se busca de alguna manera equiparar la artesanía con el arte, en un momento en el que precisamente el arte se interesa cada vez más por los procesos y materiales propios de la artesanía [fig. 2] y en el que el diseño ha expandido tanto su campo de actuación que ya es definido como una disciplina que resuelve problemas, en lugar de un procedimiento racional para la producción industrial de objetos. En la actualidad se vive un momento cada vez más híbrido, en el

que las clásicas divisiones jerarquizadas entre la artesanía, el arte y el diseño se difuminan y los creativos transitan con comodidad por uno y otro campo. Por consiguiente, resulta claro que las características del *craftivismo* y la artesanía de autor contemporánea son totalmente dispares y hasta opuestas y que tampoco sus objetivos son comunes.

Por el contrario, resulta evidente que el movimiento “Hazlo Tu mismo” y el *craftivismo* tienen muchos rasgos en común, aunque no sean exactamente sinónimos. Como ya se ha dicho, uno de estos rasgos compartidos sería el aprovechamiento intensivo de los recursos que Internet pone a disposición de *crafters*, *makers* y asimilados. Otro sería una exaltada valoración de la creatividad personal que, dicho sea de paso, resulta del todo contradictoria con la proliferación de *tutorials* y patrones listos para ser descargados y copiados sin coste alguno. Otro más, en fin, sería el desinterés –o más directamente ignorancia– por la calidad técnica y estética y los cánones del llamado buen gusto convencional, aunque esto en el *craftivismo* puede ser intencional y parte del mensaje.

Para Greer el *craftivismo* sería, en última instancia, un producto de la Revolución Industrial y de la evolución del feminismo. Las feministas ac-



Figura 3. ◀ ©Craftivist Collective.

Figura 4. ▼ Fair Fares Now ©Craftivist Collective.



tuales, la llamada tercera ola del feminismo, han comenzado a valorar de nuevo las actividades domésticas –incluidas las labores del hogar o la cocina– tan despreciadas por la segunda ola del feminismo, aunque con frecuencia añadiendo un matiz de sátira, o ironía. Este nuevo tipo de activismo surge de la constatación de la enorme dificultad, por no decir la imposibilidad, de lograr cambios de importancia mediante acciones políticas directas. Su forma de actuar es enviando mensajes subversivos de forma indirecta y sin estridencias, utilizando las tradicionales labores femeninas –especialmente el punto y el bordado– pasadas en ocasiones por un baño de ironía, sátira y hasta cinismo.

Por supuesto, hay grados en este activismo artesanal textil. Cuando se pregunta a cualquier grupo de *knitters* por qué se dedican a cubrir de ganchillo bolardos y farolas, las respuestas suelen ser del tipo “para dar color a la ciudad” o “para poner un poco de alegría en las calles”, aunque la intención de hacer visible el trabajo, y aumentar la autoestima, de grupos de mujeres “corrientes” y anónimas sin duda está ahí, aunque no esté explicitado, y puede que ni siquiera las propias autoras de la acción sean conscientes de este efecto. Cuando una organización como Economistas sin Fronteras organiza reuniones y recoge pequeñas piezas realizadas a ganchillo para confeccionar una manta y cubrir la estatua de Clara Campoamor, diputada republicana que se distinguió por su activismo en pro del voto femenino, y además conecta esta actividad con un grupo de tejedoras peruanas, las Manuelas, el activismo feminista y social es más evidente, si bien podría denominarse un activismo *light*, por

tratarse más bien de un proyecto de concienciación a través del conocimiento de una figura histórica del feminismo en España y de la realidad sociocultural de otras tejedoras.

Precisamente Sarah Corbett, otra de las figuras del *craftivismo* y fundadora del Craftivist Collective (<https://craftivist-collective.com>), habla de *gentle protest*, una protesta amable, un término ya utilizado por Gandhi, probablemente el primer *craftivista avant la lettre* cuando organizaba reuniones para hilar algodón y así boicotear las importaciones de telas de algodón inglesas. Corbett describe el colectivo como un grupo inclusivo comprometido a introducir cambios positivos en sus propias vidas y animar a los demás a hacerlo. La idea es cambiar después el mundo en la misma forma. Para esta filosofía es mejor iniciar debates y promover la colaboración que proferir gritos en manifestaciones y buscar la confrontación. La amabilidad puede constituirse en una gran fuerza y una acción silenciosa puede resonar con tanta fuerza como el más fuerte de los gritos [fig. 3].

A modo de ejemplo, el proyecto *A Railway Adventure* consistió en la organización de una serie de encuentros en estaciones de tren, donde se bordaban pequeñas piezas con frases alusivas o representaciones de trenes. El objetivo era reclamar una rebaja en los precios de los billetes que, según las convocantes, eran tres veces más caros que en el resto de Europa. Las piezas fueron posteriormente entregadas al ministro de transportes, que se declaró emocionado por el tiempo y trabajo invertido en su realización... y preocupado por la continuación de las sentadas y su repercusión en la imagen del gobierno [fig. 4].



Figura 5. Kerstin Lidström en colaboración con el network Gastric. Performance "Own Our Own Time I". Julio 2011. Gjógv, Islas Faroe. ©Gunnar Bäckman.

En definitiva, el *craftivismo* preconiza la utilización del proceso de hacer para involucrarse en determinadas cuestiones, influir sobre ellas y provocar cambios. La práctica de la artesanía serviría para posicionarse sobre temas globales,

provocar la reflexión, comenzar conversaciones y alentar y empoderar –tanto física como virtualmente– a las personas para que sean parte del cambio ante situaciones de injusticia, desigualdad y prejuicios [fig. 5]. ■

Bibliografía

- BLACK, Anthea y BURISCH, Nicole, "Craft Hard, Die Free: Radical Curatorial Strategies for Craftivism in Unruly Contexts", en *The Craft Reader*, editado por Glenn Adamson, Berg, Oxford, 2010.
- BRYAN-WILSON, Julia, COLLINS, Liz, GSCHWANDTNER, Sabrina, MAZZA, Cat y SMITH, Allison, "The Politics of Craft: A Roundtable", en *The Craft Reader*, editado por Glenn Adamson, Berg, Oxford, 2010.
- CLARK, Garth, "How Envy Killed the Crafts", en *The Craft Reader*, editado por Glenn Adamson, Berg, Oxford, 2010.
- CORBETT, Sarah, *A Little Book of Craftivism*, Cicada Books, Londres, 2013.
- CORBETT, Sarah, *How To Be a Craftivist: the Art of Gentle Protest*, Unbound, Londres, 2017.
- GREER, Betsy, *Knitting for Good. A Guide to Creating Personal, Social, and Political Change Stitch by Stitch*, Trumpeter Books, Boston, Massachusetts, 2008.
- GREER, Betsy, *Craftivism. The Art of Craft and Activism*, Arsenal Pulp Press, Vancouver, 2014.
- JORGE, Inês, "A teia de Penelope: Encontros e desencontros", Tesis doctoral.
- LEVINE, Faythe y HEIMERL, Cortney, *Handmade Nation. The Rise of DIY, Art, Craft, and Design*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 2008.
- LIPPARD, Lucy, "Making Something from Nothing (Towards a Definition of Women's 'Hobby Art')", en *The Craft Reader*, editado por Glenn Adamson, Berg, Oxford, 2010.
- SENNETT, Richard, *The Craftsman*, Penguin Books, Londres, 2009.
- STEVENS, Dennis, "DIY: Revolution 3.0-Beta", *American Craft* 69, núm. 5 50-2 O/N, 2009.
- VAN TUINEN, Sjoerd, "The Cosmic Artisan: Mannerist Virtuosity and Contemporary Crafts", en *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*, Rowman & Littlefield International, Londres, 2017.
- WATERHOUSE, Jo, *Indie Craft*, Laurence King Publishing Ltd, Londres, 2010.



creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual CC BY-NC-SA

Revestimientos textiles en interiores. Su influencia a lo largo de la historia

A través de este artículo se pretende ofrecer una aproximación de la influencia del textil como revestimiento, desde sus posibles inicios hasta nuestros días. Los textiles son una fuente de información alternativa, como cualquier otra obra de arte, sobre aspectos como los gustos, las modas, la economía, el comercio y la historia.

A lo largo de la historia ciertos productos fueron utilizados como moneda de cambio, siendo los tejidos uno de ellos. Gracias a este intercambio se ha podido estudiar desde diferentes puntos de vista: económico, cultural, político y comercial.¹

Los objetos textiles presentan una problemática, las fibras, que han hecho que los vestigios históricos sean muy escasos.² Gracias a grandes hallazgos arqueológicos, tenemos referencias del uso de los textiles en el Paleolítico, con una finalidad protectora y ornamental, aunque también eran utilizados como elemento de intercambio. Todo esto cambió con el Neolítico;³ la confección de tejidos se fue perfeccionando, pasando de una función utilitaria a ornamental, como decoración de paredes y lugares de culto para venerar a sus dioses.⁴ América del Sur es un punto de referencia en el desarrollo y producción del arte textil.⁵

La técnica del tapiz surge como necesidad de decorar los tejidos destinados tanto a la indumentaria como a la decoración (tejidos de reves-

timiento en paredes y mobiliario). El arte textil alcanzó su mayor auge en épocas muy remotas en China y Egipto respecto a otros lugares. China introdujo a través de la Ruta de la Seda materiales, técnicas y diseños por todo Occidente a partir de la Dinastía Han.

El tapiz fue utilizado por todas las antiguas civilizaciones, sobre todo por el pueblo mesopotámico (sumerios, babilónicos, persas y armenios), que probablemente transmitirían este arte al mundo egipcio.

Los sasánidas controlaron la entrada y salida de la seda en rama procedente de China, que utilizaron para la creación de ricos tejidos, brocados y damascos para todos los tipos de elementos de la corte. Los persas influyeron en el arte textil egipcio, aunque no por ello se quiere decir que no contaran con una producción previa. En esta época, los tejedores mostraron desde las primeras dinastías un perfecto conocimiento en la elaboración de finos tejidos con el producto nacional, el lino. Su uso casi exclusivo y el difícil proceso de teñido llevaron al gusto por los tejidos sin decoración, hasta que se introdujo el gusto oriental.⁶ La producción textil abastecía sobre todo a la indumentaria, a la práctica de la momificación y al ornamento de los edificios.⁷

La herencia egipcia paso al pueblo copto,⁸ para quienes el tapiz fue un medio de expresión.⁹ Estos tejidos fueron un puente entre la Antigüedad Oriental, Bizancio y la Edad Media.

De Grecia y Roma poco ha llegado hasta nuestros días, solo pequeños fragmentos. Contamos con las fuentes bibliográficas, sus relieves, la pintura y su dominio del mosaico. Se puede destacar el uso del tejido no solo en la indumentaria,

1 *España y Portugal en las rutas de la seda: diez siglos de producción y comercio entre oriente y occidente*, Publicacions Universitat de Barcelona, Barcelona, 1996.

2 Al ser de origen orgánico, son más perecederos en comparación a lo que sucede con otras artes.

3 En esta época, el hombre se vuelve sedentario a raíz del cambio climático. Se establece en una zona concreta donde se origina la agricultura y la ganadería. Disminuye el número de pieles obtenidas de la cacería, pasando a un segundo plano y teniendo menor disponibilidad de elementos de vestir, por lo que las teorías encajan con el nacimiento del tejido en esta época. La vida cotidiana de las comunidades nómadas evolucionó de formas muy distintas.

4 ALVARADO, L, *Trabajos en telar*, Libros G, Buenos Aires, 2006, pp. 5-6.

5 En la zona que ocupa actualmente la región norte del Perú se han descubierto tejidos realizados con fibras vegetales "de textura flexible", datados hacia el 8500 a. C.

6 RODRÍGUEZ, Laura, "El arte textil en la antigüedad y la Alta Edad Media", 2012.

7 El Imperio egipcio contaba con la ribera del río Nilo rodeado de tierra árida y seca. Existió un contraste de temperatura entre el día y la noche. Utilizaron los finos tejidos de lino para decorar y minimizar el calor en las horas de mayor temperatura, tanto en el exterior como en el interior.

8 El término copto hace referencia a egipcios que profesaron la fe cristiana.

9 El Museo de las Artes Decorativas y Textiles de Lyon y en el Centro de Interpretación y Museo Textil de Tarrasa cuentan con ejemplos.

sino también en el revestimiento vertical y en el mobiliario de asiento. De Roma destacamos las insignias que utilizaba el ejército romano, con una fuerte carga simbólica. Los destacamentos de una legión portaban el llamado *vexillum*,¹⁰ bandera con forma cuadrada que llevaba bordados el número y el título de la unidad.¹¹ También poseían un amplio repertorio de estandartes conmemorativos e identificativos.

Pasando al Imperio Bizantino,¹² inicialmente se elaboraron tejidos de gran belleza y riqueza que presentaban motivos religiosos.¹³ A nivel textil se produjo poca innovación y evolución, pero algo en que si destacaron sus emperadores fue en demostrar y sostener su categoría y nivel a través de los textiles. La relación con el mundo persa, musulmán, sirio y egipcio fue reflejada en los tejidos, siendo difícil identificar algunos de los textiles de esta época como producción bizantina. En importantes mosaicos bizantinos se puede observar como utilizaban los textiles como elemento decorativo para plasmar momentos históricos,¹⁴ ensalzar las riquezas y la suntuosidad del poder monacal. Aunque no existen abundantes ejemplos, podemos destacar un avance tecnológico significativo en el Imperio Oriental respecto al Occidental, probablemente debido a su cercanía con el Oriente lejano y Egipto.¹⁵

La importancia de los textiles musulmanes se centra en su carácter nómada, dedicado al comercio entre Oriente y el Mediterráneo. Poseían

ricas telas y tapices de interior. La decoración era y sigue siendo una parte importante de la vida musulmana. Por ello, la tradición textil hispanomusulmana se remonta al año 711, cuando los árabes se instalan en la península y demuestran sus conocimientos en creación y producción textil. Se encontraron con una manufactura sencilla, elaborada con telar vertical y centrada en el ámbito privado.¹⁶ El taller musulmán denominado *tiraz* estaba dedicado a la confección de tejidos de lujo, adornados con hilos de plata y oro empleados en indumentaria, tapizados y tapices de interior, decoración ceremonial y presentes reales. En el período Nazarí destacaron los cortinajes que se elaboraban para los palacios, aunque empiezan a decaer por la presión que ejercen las manufacturas italianas.

Los primeros tapices occidentales fueron confeccionados entre los siglos XI y XIII en el norte de Europa y su estilo estaba influenciado por los tapices coptos y bizantinos. Los llamados Tapiz de la Creación y Tapiz de Bayeux son dos claros ejemplos del poder del arte textil como objeto de transferencia histórica, educativa y funcional. Son dos piezas únicas entre los pocos bordados del románico que aún se conservan en la actualidad.¹⁷

A partir del gótico podemos empezar a decir que el textil evoluciona a pasos agigantados. No es de extrañar que a partir del siglo XIII se posicionase como un elemento de carácter funcional (dividía grandes espacios, absorbía el eco y protegía del frío), ornamental (era parte importante de la decoración de iglesias y palacios) y suntuoso (fue un objeto que demostró el poder adquisitivo del que lo poseía, así como su ubicación de

10 En 1996 se descubrió en un yacimiento situado en Egipto los restos de un *vexillum* de lino basto y teñido en escarlata.

11 DANDO-COLLINS, Stephen, *Legiones de Roma: La historia definitiva de todas las legiones imperiales romanas*, La esfera de los libros, Madrid, 2012.

12 Pueblo que mediante espionaje conoció el secreto de la producción sedera a principios del siglo VI de China.

13 La exhortación del año 726 d. C. prohibió el culto a las imágenes. Muchos de los textiles con motivos religiosos fueron destruidos. Afortunadamente, algunos de ellos fueron ocultados y descubiertos siglos después.

14 Mosaico de Teodora en la Iglesia de San Vital de Rávena.

15 ALFARO, Carmen, "Nuevas aportaciones para la historia de la evolución tecnológica en el bajo imperio, antigüedad y cristianismo". *Revista Antigüedad y Cristianismo*, 25 (1991), 409-422.

16 RODRÍGUEZ, Laura, "La producción textil en Al-Andalus: origen y desarrollo", en *Anales de Historia del Arte*, vol. XXII, núm. Especial (II), Madrid, 2012.

17 Ejemplo 1: en su origen fue utilizado como baldaquino en el altar de la Sta. Cruz del atrio catedralicio. Ejemplo 2: se cree que fue encargado por Odón, obispo de Bayeux, para loar la gesta de su hermanastro Guillermo el Conquistador, al cual le debía el obispado, siendo expuesto en 1077 en la catedral de Bayeux durante su consagración. No se trata de tapices, son paños bordados donde los hilos siguen las siluetas de los motivos decorativos que en ellos aparecen.

creación). Fue tan importante que a finales del siglo XIV no se concebían debidamente decorados palacios, castillos o edificios religiosos si carecían de tapices. Se desarrolla la técnica del trapiel.¹⁸ Existen focos de producción muy importantes¹⁹ gracias al apoyo que dio la monarquía a esta actividad.

Si el tapiz evolucionó en el gótico, durante el Renacimiento se produce un *boom*. La burguesía, siendo el eje del comercio, se interesó por el arte creando el concepto de *mecenazgo*.²⁰ Los tapices van a tener un gran éxito, sirviendo para decorar y cubrir paredes proporcionando calor al hogar.²¹ Francia, Italia y Países Bajos fueron los países con mayor producción de tapices.

La península ibérica no fue una fuerte productora de este tipo de tejidos, ya que la corona disponía de productos realizados en Bruselas. Existía poca necesidad y solo la nobleza y la corte eran clientes de este tipo de productos. Pero si había una producción textil situada en el sur.²²

Los primeros tejidos estampados en algodón llegaron a Europa en el siglo XVIII a través de las rutas comerciales y los primeros fueron los portugueses. Se distinguieron por su ligereza, la variedad de diseños y colores que se mantenían en el tiempo, y por ser lavables y económicos. Se llegó a una "guerra comercial" al verse amenazadas las industrias textiles nacionales y estableciendo leyes de protección a estas industrias locales. A finales de siglo se levantan estas prohibiciones tras perfeccionar la técnica y la producción en Europa. Estos tejidos se utilizaron en la indu-

mentaria, e inundaron los revestimientos de las paredes de palacios y casas de la alta sociedad.²³ Los diseños fueron variopintos, escenas costumbristas, flora y fauna, *chinoiserie* o motivos de estilo italiano.²⁴

Paralelamente a esta revolución que afectó a toda Europa, en España se funda la Real Fábrica de Tapices.²⁵ Con altibajos, ha sabido continuar en el tiempo y competir con otros países de la época.²⁶

En el siglo XIX William Morris²⁷ fundó varias empresas, abarcando la fabricación de textiles a través de un profundo estudio del material. Además, llevó a cabo la creación de tapices, alfombras y bordados con una gran variedad de diseños.

Las exposiciones universales fueron lugar de demostración de nuevas creaciones y permitieron llegar a un nuevo público.

Durante el período Art Nouveau se abandonó la calidad pictórica y se empezó a dar mayor importancia a la relación entre las formas y los materiales utilizados. Se comienza a dar protagonismo al textil decorativo, a utilizarlo dentro de una escena.

Tras la finalización de la primera guerra mundial se volvió la normalidad y surgieron nuevas ideas y movimientos intelectuales, culturales y artísticos. La Bauhaus fue la representante de una rebelión en la creación textil contemporánea, repercutiendo en medio mundo.

18 Técnica en la que se intercalan los hilos de colores para crear sombras y volúmenes. Se consigue un realismo en las composiciones y en las escenas que no se había conseguido con anterioridad.

19 En Arrás se caracterizaba por figuras muy alargadas y estilizadas. Tournai utilizó la perspectiva en sus composiciones y los tapiceros, y Flandes aportó la técnica del trapiel.

20 Protección o ayuda económica que ejerce un mecenas. En este período destacó Pannemaker (licero), Michiel Coxie, Giovanni Da Udine y Julio Romano (pintores), o Maurice Dubout (tejedor).

21 Los tapices también se colocarán en los laterales de los doseles de las camas llamados *goteras*; los que rodean a las columnas se denominarán *machones* y los situados sobre las puertas *sobrepuertas*.

22 La industria estaba en Granada, Toledo, Sevilla, Jaén y Murcia, encontrándonos con terciopelos bordados y brocateles.

23 Principalmente se utilizaron los revestimientos estampados de algodón en el verano, cambiándolos en el invierno por otros de seda y lana.

24 SCHOEBEL, Ana, "La estampación textil en Europa: transformación de un proceso artesanal indio en una industria modelo europea", Reproducción digital, IPHE.

25 Fundada por Felipe V de Borbón en 1721. Se realizaban tanto tapices como alfombras. Señalar la labor que realizaban los jefes, encargados y mozos para custodiar, conservar, colgar y descolgar los tapices y los paños de los aposentos reales según la estación, armar doseles, adornar fachadas de palacios en juramentos reales, entradas oficiales y procesiones religiosas importantes.

26 HERRERO Concha, *Notas sobre la conservación y difusión de la colección de tapices de la Corona de España*, El Grupo Español del IIC, Madrid, 2003.

27 En 1854 visitó la fábrica de Gobelinos redescubriendo las artes textiles. Creador del movimiento Arts & Crafts.

Se realizaron grandes estudios en la industria química sobre comportamiento y uso de nuevos materiales que afectaron positivamente al sector textil, como por ejemplo el nylon.

A partir de mediados de siglo xx hasta nuestros días el textil ha experimentado un continuo cambio en cuanto a su fabricación, procesos, materiales, usos y cambios de moda.²⁸ Su mayor competidor ha sido el papel pintado, pero estos dos materiales han sabido entrelazarse cómodamente en nuestros hogares.²⁹ ■

Bibliografía

- ALFARO, Carmen, "Nuevas aportaciones para la historia de la evolución tecnológica en el bajo imperio, antigüedad y cristianismo", *Revista Antigüedad y Cristianismo*, 25 (1991).
- DANDO-COLLINS, Stephen, *Legiones de Roma: La historia definitiva de todas las legiones imperiales romanas*, La esfera de los libros, Madrid, 2012.
- HERRERO, Concha, *Notas sobre la conservación y difusión de la colección de tapices de la Corona de España*, El Grupo Español del IIC, Madrid, 2003.
- RODRÍGUEZ, Laura, "La producción textil en Al-Andalus: origen y desarrollo", en *Anales de Historia del Arte*, vol. XXII, Núm. Especial (II), Madrid, 2012.
- RODRÍGUEZ, Laura, *El arte textil en la Antigüedad y la Alta Edad Media*. El Grupo Español del IIC, Madrid, 2003.
- SCHOEBEL, Ana, *La estampación textil en Europa: transformación de un proceso artesanal indio en una "industria modelo" europea*, El Grupo Español del IIC, Madrid, 2003.
- THOMAS, Michel, MAINGUY, Christine y POMMIER, Sophie, *Historia de un arte: El tapiz*, Skira, Génova, 1985.

28 El campo de la arquitectura y el diseño de interiores han sido dos factores que han llevado al textil a su máximo exponente.

29 THOMAS, Michel, MAINGUY, Christine, POMMIER, Sophie, *Historia de un arte: El tapiz*, Skira, Génova, 1985.



cc creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada CC BY-NC-ND

Cristóbal Balenciaga y la creación del vestido de novia de Carmen Martínez-Bordiú, 1972. El proceso de creación de la prenda a través de la técnica Balenciaga

Esta comunicación está basada en la última creación del modisto Cristóbal Balenciaga. En 1972, tras haber cerrado sus casas de costura cuatro años antes, el *couturier* recibe el último encargo de su vida: la creación del vestido de novia de Carmen Martínez-Bordiú, nieta de Franco, para su boda con Alfonso de Borbón Dampierre, Duque de Cádiz.

Esta prenda fue diseñada por el modisto en París y creada en la Casa “Felisa-Jose Luis” de Madrid, donde se encontraba lo que había sido *la flor y nata* de la casa de alta costura de Balenciaga en España: Felisa Irigoyen, maestra de la sección de Fantasía de EISA en Madrid, y sus mejores cortadoras y oficialas. Ellas fueron las encargadas de realizar la costura de este vestido.

Balenciaga hizo un estudio pormenorizado de la clienta a través de películas y fotografías. Posteriormente realizó dos diseños para que ella eligiese uno de ellos y más tarde se llevó a cabo la costura del vestido en el que intervinieron siete personas. Este proceso riguroso y exquisito fue realizado a lo largo de mes y medio. Las pruebas de la prenda se las realizó personalmente Balenciaga a la novia. Algo que el modisto solo hacía con unas pocas clientas.

A continuación se presenta parte de la entrevista realizada a Emilita Carriches, *cortadora* en la disciplina de Fantasía y la persona que dirigió la costura del traje nupcial; así como un resumen de la conversación mantenida con la última clienta del *couturier*: Carmen Martínez-Bordiú, para la elaboración de la obra *Balenciaga: mi jefe*.

Emilita Carriches fue una de las primeras manos de Balenciaga. Entró en la casa de Madrid en 1947 y permaneció hasta 1968. Además de dirigir la costura y preparativos del vestido de la novia, la vistió para la boda y estuvo junto a ella durante todo el día para que la prenda estuviese impecable a lo largo de la jornada.

Para la costura del vestido, en Felisa-José Luis contaban también con las oficialas que habían ayudado a Carmen Carriches en 1960 con el vestido de Fabiola.

Balenciaga trabajó varios días en la biblioteca de su apartamento de París. Allí compartió con Ramón Esparza sus diferentes ideas y este realizó los dos figurines que el modisto presentó a la novia. Y también en París recibieron a los representantes de la firma suiza Abraham que llegaron con diversas piezas de raso para el vestido.

En 2007 entrevisté a Emilita Carriches en relación a la costura de esta prenda nupcial. Ella me relató con gran detalle y satisfacción cómo fue realizada.

Emilita, ¿recuerdas el primer encuentro entre Balenciaga y Carmen Martínez-Bordiú en la casa Felisa-José Luis de Madrid?

¡Claro! El Sr. Balenciaga vino con Ramón Esparza de París a finales de enero para reunirse con la novia, con su madre, la marquesa de Villaverde, y su abuela, Carmen Polo. Una tarde se encontraron los cinco junto con Felisa Irigoyen en la casa de costura. El Sr. Balenciaga les enseñó dos dibujos para explicarles cómo eran los modelos que había diseñado y eligieran uno de ellos. El que escogieron era muy sencillo, muy sobrio y regio.

Recuerdo que aquel día ellas llevaron dos o tres coronas para decidir cuál era la más adecuada.

Y una vez que se eligió el modelo, ¿Balenciaga volvió a Felisa-José Luis para ver cómo iba evolucionando el trabajo?

¡Sí, sí, claro! Vino unas cuatro o cinco veces más porque era él quien le probaba a la novia. Ya sabes que él probaba a muy pocas clientas, pero a Carmen le probó personalmente.

El Sr. Balenciaga cuando venía no entraba por la entrada principal, sino por la puerta por donde accedía el personal, porque ya sabes que él era muy discreto y, además, como Carmen Martínez-Bordiú ofreció una rueda de prensa el día que anunció su compromiso y dijo que el vestido se lo iba a hacer Balenciaga, había mucho interés en esto por parte de los periódicos y revistas. Y el



hecho de que él llevara tres años retirado todavía creó más expectación. Y como sabes, a él no le gustaba nada aparecer en la prensa.

Y a partir de ese primer encuentro, ¿cómo se fue desarrollando el proceso de creación de la prenda?

Bueno, una vez que se eligió el modelo que se iba a hacer, la Srta. Felisa, como maestra, fue la que hizo el patrón. Este se hizo a partir del dibujo, que se tomó como referente. Se colocó una *toile* sobre un maniquí y se le fue dando forma, moldeándolo hasta que tomó la forma del vestido, pero no siempre era necesario hacer el patrón desde cero. Porque como decía el Sr. Balenciaga: «Un patrón no se tira nunca, porque de un patrón siempre puede salir otro».

Esto quiere decir que a lo mejor ya existían diferentes *toiles* en el taller que básicamente eran iguales a los elementos fundamentales (japonés, ranglan, delantero, falda...) de la prenda que se iba a realizar. Si así era, había que montar estas *toiles* para luego hacer modificaciones concretas: añadir una cola, cambiar el escote, subir o bajar

el talle... Trabajando de esta forma, es decir, a partir de lo que ya existía, era como muchas veces se creaba el nuevo patrón.

La primera prueba se realizaba para adaptar este nuevo patrón al cuerpo de la clienta y también darle la línea definitiva que iba a llevar la prenda. Entonces era cuando ya se podía cortar la tela y comenzar con la costura.

En este caso, una vez que la Srta. Felisa tuvo listo su trabajo, Balenciaga volvió para realizar la primera prueba a la novia.

¿Cuántas pruebas fueron necesarias?

Fueron cuatro. No fueron muchas, porque el Sr. Balenciaga podía llegar a hacer gran número de pruebas en contra de lo que la gente cree: que con tres pruebas era suficiente para hacer una prenda. No era así. A veces con tres, ya habías terminado. Y otras veces eran bastantes más. Y él, que era tan perfeccionista, podía llegar a probar cantidad de veces. En la primera, el Sr. Balenciaga le probó la *toile* a Carmen. La ajustó a sus medidas y a partir de ese momento se empezó a hacer el vestido. Y con tres pruebas más el vestido estaba acabado. Nos llevó un mes y medio más o menos.

¿Y cuál fue exactamente tu cometido?

Yo fui la cortadora que dirigí la costura del vestido. Corté la tela y supervisé cada paso en todo el proceso.

Durante las pruebas iba observando el trabajo de Balenciaga para luego afinar la prenda. El afinado es algo muy delicado que tiene que ser perfecto. Si no es así, se puede estropear una prueba.

Y el día de la boda fuimos Ramón Esparza y yo al Palacio del Pardo. Vestimos a la novia y pocos minutos antes de la ceremonia le cosimos el manto al vestido. Esto lo hicimos así porque el manto tenía siete metros de largo y hubiera sido imposible coserlo antes. No solo porque había que transportarlo al Pardo, sino también porque no hubiera sido posible vestir a Carmen con las dos piezas unidas. No era que tuviese gran peso,

al contrario, porque el tejido era un raso muy grueso pero ligerísimo, de la firma Abraham.

Estuve todo el día a su lado, para que el vestido estuviese perfecto en todo momento. Estuve allí hasta las doce de la noche, hasta el final. Desvestí a la novia y le quité la corona.

¿Podrías describirme cómo se llevó a cabo la costura?

Fue un trabajo muy laborioso, sobre todo porque el delantero y las mangas llevaban un bordado que hicimos sobre tiritas de tul que luego fueron cuidadosamente recortadas. En el bordado predominaban las flores de Lis, emblema de la Casa Borbón. Y el contorno del manto también iba bordado, pero se trataba de otro dibujo.

Todavía conservo revistas (*La Actualidad Española*, *Semana* y el diario *Ya*) que hablaban del acontecimiento como «la boda del año». Y en estas revistas se describía esto sobre el bordado: «[...] para dicho trabajo se utilizaron veinte carretes de hilo de plata, más de 10.000 perlas, 2.500 brillantes pequeños, 2.200 medianos y 1.700 grandes, además de nácar y cristal».

Imagínate si fue arduo, que en este bordado trabajaron cuatro personas: Elena de la Fuente, Socorro Martínez, Angelines y Charo –no recuerdo sus apellidos– durante muchísimas horas. Empleamos catorce metros de doble ancho, de raso natural color blanco con un precioso reflejo gris rosáceo.

Los zapatos se los hizo el zapatero de la calle Velázquez con el que trabajaba la casa Felisa-José Luis. Eran unos zapatos de salón (para todos los vestidos de novia se utilizaba el mismo modelo de zapato). Nosotras le entregábamos 30 cm de tela –la utilizada para el vestido– y él se encargaba de forrarlos. Trabajaba maravillosamente.

Tras entrevistar a Emilita Carriches, tuve ocasión de encontrarme con Carmen Martínez-Bordiú y conversar con ella sobre su vestido de novia y su experiencia como clienta de Balenciaga.



Durante nuestro encuentro, estuvimos hablando sobre por qué eligió a Balenciaga para que le hiciese el vestido nupcial, cómo era el modelo elegido, cómo fueron sus encuentros con el modisto, qué opinión le mereció el *couturier*, qué recordaba de las pruebas y cómo se sintió con la prenda el día de la boda.

Carmen no había vestido hasta entonces de Balenciaga. Sin embargo, conocía muy bien su trabajo; consideraba al modisto un artista, el maestro de todos los *couturier* de alta costura del momento y quería que el traje de novia fuese hecho por él.

Carmen recordaba que durante la rueda de prensa que se celebró el mismo día de su compromiso, informó que su traje sería una creación de Balenciaga y añadió: “Yo no conozco a Balenciaga personalmente, pero ha estado viendo fotos mías. Como considero que es un genio de la costura, supongo que me hará un vestido que vaya bien con mi personalidad y además, será bonito. A mí, sobre todo me gustaría que fuese muy sencillo. La parafernalia no me va ni me gusta”. Carmen Martínez-Bordiú (revista *La Actualidad*).

Durante nuestra conversación, Carmen recordó con detalle las pruebas que Balenciaga le hizo personalmente. Pruebas que a ella se le hicieron eternas y en las que él le hizo andar una y otra vez por el salón.

Balenciaga estudió el cuerpo de Carmen y su movimiento para que la prenda se adaptase perfectamente a este, para que no se moviera un ápice, para que cayese perfecta. Por eso, a Carmen le hizo andar tanto durante las pruebas y previa-



mente estudió imágenes de ella: porque observaba a conciencia el movimiento de sus brazos, la longitud de los pasos que daba, la inclinación de la cabeza, la largura del cuello... la estaba analizando en profundidad.

Algo que valoró especialmente fue la belleza de la nuca de la novia y la esbeltez de su cuello. Y para destacarlos, los dejó al descubierto. Para ello, la situación del manto y la línea del peinado fueron fundamentales. Su saber hacer llevó a Balenciaga, una vez más, a construir el vestido desde un concepto arquitectónico y concluir en una prenda regia, importante y a la vez de una simplicidad exquisita. Armónica en su conjunto

y deliciosa en el detalle. Carmen recordaba perfectamente, más de treinta años después, que el día de su boda se sintió encantada con aquel vestido y que, desde luego, cubrió las expectativas que tenía con respecto a él en todos los aspectos: personalidad, belleza y comodidad.¹ ■

1 El vestido de novia de Carmen Martínez-Bordiú fue donado al Museo de la Indumentaria de Barcelona, pasando a formar parte de sus fondos y de donde ha salido en repetidas ocasiones para ser exhibido en diferentes muestras tanto en España como en otros países.

Bibliografía

EMILAS, M., *Balenciaga: mi jefe*, Editorial Círculo Rojo, 2017.

Agradecimientos

Gracias a Emilita Carriches y Carmen Martínez-Bordiú por contribuir con su testimonio a la elaboración de la obra *Balenciaga: mi jefe*.



cc creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual CC BY-NC-SA

Tras el rastro de los chapines. Los zapatos de plataforma de corcho en España (siglos XIII-XVIII)

Este artículo tiene por objetivo presentar brevemente el trabajo que realicé durante mi segundo año de máster en la Escuela del Louvre, leído en septiembre de 2016. A lo largo de casi un año investigué en torno a unos zapatos españoles con suela de corcho, los chapines, utilizados por mujeres de todas las clases sociales en diversas ocasiones de la vida cotidiana, y objeto tanto de las duras críticas de los moralistas como de la fascinación de galanes y poetas.

Podemos definir un chapín como un tipo de calzado con suela de corcho de tamaño variable: los hay de discretas plataformas y los hay de altura extraordinaria (la suela del ejemplar español más alto identificado alcanza 21 centímetros).¹ Por otro lado, el chapín carece de puntera (a excepción de los ejemplares más antiguos, cerrados por delante), no tiene talón y se calzaba sobre una servilla, una especie de calcetín de cuero muy fino y flexible. La mayoría de las fuentes primarias, especialmente a partir del siglo xv, indican que los chapines eran zapatos de mujer.

A pesar de haber sido un complemento extremadamente presente en el atuendo de las españolas durante cinco siglos, este calzado no había sido objeto de ningún trabajo monográfico. En cualquier caso, había pasado más desapercibido para los historiadores que los *pianelle* italianos, zuecos de plataforma de madera de siluetas diversas y altura, por lo general, extravagante (las suelas de algunos ejemplares de *pianelle* alcanzan 40 centímetros).

Primero, abordaré el trabajo desde un punto de vista metodológico: qué elementos habían sido ya tratados por otros autores, qué fuentes consulté y qué preguntas traté de resolver. Después, haré una breve exposición de la historia de estos zapatos que tanto arraigo tuvieron en la tradición vestimentaria española.

Circunstancias y desarrollo de la investigación

El uso de los chapines en España no fue en absoluto algo anecdótico, ya que se mantuvo a lo largo de varios cientos de años y concernió a mujeres de todas las clases sociales. Por ello, con toda la razón, podemos considerar este calzado como un elemento muy representativo de la indumentaria española. Sin embargo, no se le había consagrado todavía ningún estudio amplio y exhaustivo. Bien es cierto que el trabajo de máster al que este artículo se refiere no partió de cero y que algunos investigadores se habían interesado ya por este tema. Citaré las cuatro referencias principales: en primer lugar, el artículo de Francisco Danvila, “Los chapines en España”, publicado en el *Boletín de la Real Academia de la Historia* en 1888, es rico en anécdotas sobre la historia y el porte de los chapines y ofrece muchas pistas para su estudio, pero, desgraciadamente, el autor no cita rigurosamente sus fuentes, lo cual dificulta la verificación de algunos datos. En segundo lugar, el artículo “El chapín y otros zapatos afines”, de Ruth Matilda Anderson, publicado en los *Cuadernos de la Alhambra* en 1969, es la referencia en la cual se apoyan todos los estudios posteriores. Anderson basa su investigación en documentos de archivo tales como el *Libre del mustaçaf* de Valencia, una valiosa recopilación de leyes suntuarias de la España musulmana. En tercer lugar, las obras de Carmen Bernis, quien nunca dedicó un estudio completo a los chapines, pero que aludió a ellos en diversas ocasiones en sus escritos sobre la moda española. Por último, he de mencionar los artículos de Elizabeth Semmelhack, conservadora del Bata Shoe Museum de Toronto, quien se ha interesado por los *pianelle* italianos y los chapines españoles.

Cada uno de estos trabajos tenía un punto fuerte –su análisis de la iconografía, o de los archivos, o de la tradición popular...–, pero ninguno había emprendido un estudio basado a partes iguales en las fuentes arqueológicas, iconográficas y textuales y, sobre todo, ninguno había establecido un inventario de los chapines españoles conservados.

¹ Se trata del par conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena.



Figura 1. Par de chapines, España, finales del siglo XIV. León, Gradefes, monasterio Santa María la Real.

Así pues, mi objetivo fue que las conclusiones de mi trabajo se basaran esencialmente en un conjunto de fuentes de primera mano –ejemplares de chapines conservados, obras de arte y literatura–, que aportasen un conocimiento lo más acertado posible sobre la manera en que estos zapatos fueron fabricados, llevados y percibidos por sus contemporáneos. Una de mis tareas principales fue la de identificar un máximo de chapines existentes, verlos y estudiarlos personalmente. Esto requirió varios viajes y visitas: al Musée International de la Chaussure de Romans-sur-Isère, en Francia; al Monasterio Santa María la Real de Gradefes, en León, que conserva el par más antiguo conocido por ahora [fig. 1]; al Museo de la Alhambra de Granada; al Museu del Disseny de Barcelona; y al Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Otras dos instituciones que conservan chapines españoles son el Victoria and Albert Museum de Londres y el Kunsthistorisches Museum de Viena, pero no me fue posible acudir a ellas en persona. Sin embargo, sus chapines fueron igualmente tenidos en cuenta en mi estudio. La observación minuciosa de cada uno de los zapatos que encontré me ayudó a comprender la manera en que habían sido fabricados y a adivinar la forma en que las mujeres debían andar con ellos.

Precisamente, el tema del caminar sobre chapines era uno de los puntos importantes a abordar en mi trabajo. ¿Cómo andaban las españolas con aquellas plataformas, en ocasiones de altura exagerada? ¿Qué cadencia tenían sus pasos? Estas preguntas parecen venir naturalmente a la cabeza ante unos zapatos de morfología tan pe-



Figura 2. Anónimo, "In Spania die Medlach", *Códice de Trajes* (o *Códice Madrazo-Daza*), 1501-1600, n. p. España, Biblioteca Nacional, Res/285.

Notemos que sólo la joven que toca el pandero cuadrado calza chapines, mientras que las otras dos se han descalzado. Esto –y otras imágenes similares– nos hacen pensar que bailar con chapines no era nada fácil.

culiar y, sin embargo, habían sido muy poco tratadas en los trabajos preexistentes. Para intentar responderlas, la observación de los chapines, de las fuentes iconográficas (especialmente los grabados y las ilustraciones de tratados sobre la moda y el traje) [fig. 2], y las alusiones encontradas en fuentes literarias, fueron de mucha ayuda. Más allá de eso, pude tener la experiencia de la marcha sobre plataformas de corcho, ya que acudí a un maestro guarnicionero que fabricó para mí un par de chapines con sus servillas [fig. 3].

Recopilada toda la información posible, traté de dar respuesta en mi trabajo a las preguntas: ¿Quién llevaba chapines? ¿Cómo se calzaban? ¿En qué ocasiones? ¿Cómo se caminaba con ellos? La insistencia sobre la importancia del contexto que rodeó la moda de estos zapatos responde a una visión sociológica, y no puramente formal, de la moda, que comparto con quien fue mi director, el Dr. Denis Bruna, conservador en el departamento Moda y Textil del musée des Arts Décoratifs de París.

Una breve historia de los chapines españoles

El origen de los chapines en España es algo difuso, puesto que se confunde con el de los zapatos de plataforma de corcho llevados por los árabes de Al-Andalus, que eran, a su vez, la adaptación de una tradición grecorromana. En la antigua Grecia, según algunas evidencias arqueológicas y fuentes escritas, ya se utilizaban zapatos con suela gruesa, de madera o de corcho. Continuando esta costumbre, las mujeres romanas calzaron zapatos con plataformas de corcho, especialmente en invierno, para mantener sus pies aislados de la humedad y el agua de las calles. Así lo indica Plinio el Viejo en su *Historia natural* al hablar del alcornoque, árbol de cuya corteza se obtiene el corcho.² Sin duda, los chapines –o, más bien, sus predecesores– llegaron a la península ibérica con la dominación romana, y fueron más adelante adoptados por los árabes de Al-Andalus, que les dieron el nombre de *alcorques*. Tanto antes como después de la Reconquista, los chapines fueron igualmente una parte importante del vestuario de las mujeres cristianas.

Mi estudio comienza en el siglo XIII (aunque incluya referencias a algunos documentos anteriores) porque este es el momento a partir del cual las fuentes se vuelven más abundantes. Sin embargo, es entre la segunda mitad del siglo XV y finales del XVII estas son más ricas. En el XVIII, prácticamente desaparecen.

La industria chapinera tuvo una gran importancia en la península ibérica, y estos zapatos se convirtieron en verdaderos emblemas de la destreza de los artesanos españoles. Probablemente, Valencia fue uno de los primeros centros en los que se reguló el oficio de *tapiner* (fabricante de *tapins* o chapines): ya en el siglo XIII, el gremio de *tapiners* estaba separado en esta ciudad del de los zapateros.³ Los chapines valencianos fueron siempre los más apreciados. Sabemos que la pro-



Figura 3. Par de chapines fabricados por Domingo Salcedo Ravelo, Tenerife, agosto de 2016.

pia Isabel de Castilla encargó varios pares al *tapiner* Jaime Bonfill para sí y para sus hijas.⁴

Pero si las reinas se dejaron seducir por esta moda, también lo hicieron las campesinas. En el libro *El traje y los tipos sociales en El Quijote*, Carmen Bernis afirma que las villanas no usaban chapines, mientras que para las cortesanas eran imprescindibles.⁵ Quizá esto fuera cierto hasta el siglo XVI, pero a partir de entonces, la iconografía nos ofrece numerosos ejemplos de campesinas, hilanderas y villanas calzándolos también [fig. 4]. Evidentemente, los había de diferentes calidades, y mientras que los de las mujeres nobles eran del más fino cordobán o estaban incrustados de piedras preciosas, los de las más humildes eran casi siempre lisos y de un cuero más rudimentario o de tejido. Quizá, en los chapines de las mujeres de las clases más bajas, predominaba aquel carácter eminentemente práctico, ya evocado por Plinio, del corcho como aislante ideal de un suelo fangoso o húmedo.

2 AJASSON DE GRANDSAGNE, François-Étienne (trad.), *Histoire naturelle de Pline l'Ancien*, libro XVI, C.L.F. Panckoucke, Paris, 1831, p. 29.

3 BERNIS, Carmen, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. Vol. I, Las mujeres*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1978, p. 47.

4 *Ibid.*, p. 46.

5 BERNIS, Carmen, *El traje y los tipos sociales en El Quijote*, Ediciones del Viso, Madrid, 2001, p. 449.



Figura 4. Anónimo, *Bourgeoise De Villerealle dans la Castille neuve*, 1572. Paris, BnF, colección Gaignières, Ob-11-Pet. Fol. En este caso, la palabra *bourgeoise* –burguesa– designa a la habitante de un burgo o ciudad. Esta hilandera (así como otras mujeres “trabajadoras” representadas en diferentes imágenes) es la prueba de que los chapines no eran una exclusividad de la clase noble.

En el caso de las mujeres de clases privilegiadas, que llevaban una vida más bien recluida,⁶ las pocas ocasiones de que disfrutaban para salir a la calle constituían momentos idóneos para exhibir estos zapatos. Uno de los momentos estelares para mostrarse era el trayecto entre su casa y la iglesia. Según varios testimonios iconográficos y literarios, las mujeres necesitaban la ayuda de algún caballero para caminar [fig. 5]. Laurent Vital, cronista flamenco que acompañó a Carlos V durante su primera visita a la península ibérica (1517-1518), escribió:

*“He visto varios buenos maridos, alegres a más no poder por ver a sus mujeres ornadas, [...] maquilladas y resplandecientes, subidas a sus altas pantuflas, conduciéndoles con una mano, y con la otra sosteniéndoles el brazo, por temor a que diesen un traspie [...]”*⁷

Caminar con chapines altos era, sin duda, algo complicado, especialmente a partir de la aparición del verdugado en el siglo xv y del cartón de pecho en el xvi: el conjunto del atuendo era entonces rígido y compresivo, y dificultaba los movimientos naturales. Si además se carecía de práctica, la tarea podía parecer imposible. Así describió su experiencia Madame d’Aulnoy cuando tuvo que vestirse “a la española” para ir a visitar a la Reina al Alcázar de Toledo:

*“Me pusieron un guardainfante de una magnitud espantosa [...]. No sabía qué sería de mí con esa extraña máquina [...]. Para terminar, me puse unos chapines, más bien para romperme el cuello que para caminar con ellos”*⁸

Los chapines se prestaban a la descripción de situaciones cómicas en literatura, e incluso se acuñó una palabra, “chapinaço”, para describir el golpe asestado con dicho zapato por las mujeres para “vengar con él sus injurias”.⁹ A algunos, los chapines les irritaban por “ridículos”:

*“Digote que nuestros sentidos están en ayunas de lo que es mujer y ahitos de lo que le parece. Si la besas te embarras los labios; si la abrazas, aprietas tablillas y abollas cartones; si la acuestas contigo, la mitad dejas debajo la cama en los chapines”*¹⁰

6 Así lo hacen creer testimonios de Cesare Vecellio, Mme. d’Aulnoy y Miguel de Cervantes.

ROSENTHAL, Margaret y JONES, Ann Rosalind (trad.), *Cesare Vecellio’s Habiti Antichi et Moderni. The Clothing of the Renaissance World*, Thames & Hudson, Londres, 2008, p. 336.

LE JUMEL DE BARNEVILLE, Marie-Catherine (Madame d’Aulnoy), *Relation du Voyage d’Espagne*, Éditions Desjonquères, Paris, 2005, p. 107. CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Primera Parte, Capítulo XXXIII, n. p., edición en línea: <http://goo.gl/XsC3AF>, consultado el 6 de junio de 2016.

7 VITAL, Laurent, “Premier voyage de Charles Quint en Espagne, de 1517 à 1518”, en GUICHARD M., *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, tomo III, F. Hayez, Bruselas, 1881, p. 255-256.

8 LE JUMEL DE BARNEVILLE, Marie-Catherine (Madame d’Aulnoy), *Relation du Voyage d’Espagne*, op. cit., p. 332.

9 COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Melchor Sánchez, Madrid, 1674, p. 197.

10 QUEVEDO, Francisco de, *El mundo por de dentro*, Red Ediciones, Barcelona, 2012, p. 22.



Figura 5. Christoph Weiditz, “Estas son las damas de compañía” y “Así se vestían las mujeres ricas de Barcelona o del reino de Cataluña”, *Trachtenbuch*, 1529, Pl. n.º 71 y 72. Núremberg, Germanisches Nationalmuseum.
Esta dama de la nobleza, probablemente de camino a la iglesia, no solo es ayudada por un caballero que le tiende la mano, sino también por sus damas de compañía, que le llevan la cola (y que calzan también ellas chapines, pero de una altura más moderada).

A otros, les parecían un reflejo de la vanidad femenina.¹¹ Por el contrario, para otros, constituían un objeto de deseo por ornar el precioso pie femenino. Así, para Hernando, en *La discreta enamorada* de Lope de Vega, la visión del chapín de su amada Fenisa es sublime:

*“Ese chapín enlutado,
que del pie los puntos sabe,
que pisa el suelo, más grave
que un frisón recién herrado [...]”*¹²

Poco antes del siglo XVIII, cuando las referencias escritas a los chapines desaparecen casi por completo, la literatura de carácter popular y realista del Siglo de Oro nos ofrece multitud de anécdotas en las que se ven envueltos estos carismáticos zapatos.

Conclusión

Históricamente, los chapines constituyeron una parte fundamental de la indumentaria femenina española. El estudio de los ejemplares conservados (difíciles de datar con precisión), los inventarios, las leyes suntuarias, las imágenes y la literatura nos ayudan a contextualizarlos y a conocerlos más en detalle. Tras al menos cinco siglos estando a la moda, desaparecieron sin embargo en el siglo XVIII, quizá a causa de un nuevo tipo de calzado originario de Oriente, el tacón, que desde comienzos del XVII había empezado a suscitar la curiosidad de los ciudadanos europeos. ■

¹¹ Como a Hernando de Talavera, confesor de Isabel la Católica: CASTRO, Teresa de, “El tratado sobre el vestir, calzar y comer del arzobispo Hernando de Talavera”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Hª Medieval*, t. 14, UNED, 2001, p. 11-92.

¹² LOPE DE VEGA, Félix, *La discreta enamorada*, versión de Vern Williamsen, 1984, p. 76, edición en línea: <http://goo.gl/H5ba3F>, consultado el 13 de enero de 2016.

Bibliografía

Fuentes primarias

- CASTRO, Teresa de, "El tratado sobre el vestir, calzar y comer del arzobispo Hernando de Talavera", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Hª Medieval*, t. 14, UNED, 2001. (1ª edición del tratado: 1477).
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Melchor Sánchez, Madrid, 1674. (1ª edición: 1611).
- LE JUMEL DE BARNEVILLE, Marie-Catherine (Madame d'Aulnoy), *Relation du Voyage d'Espagne*, Éditions Desjonquères, Paris, 2005. (1ª edición: 1691).
- LOPE DE VEGA, Félix, *La discreta enamorada*, versión de Vern Williamsen, 1984, edición en línea: <http://goo.gl/H5ba3F>. (1ª edición: 1604).
- QUEVEDO, Francisco de, *El mundo por de dentro*, Red Ediciones, Barcelona, 2012. (1ª edición: entre 1606 y 1623).
- ROSENTHAL, Margaret y JONES, Ann Rosalind (trad.), *Cesare Vecellio's Habiti Antichi et Moderni. The Clothing of the Renaissance World*, Thames & Hudson, Londres, 2008. (1ª edición del libro de Vecellio: 1590).
- VITAL, Laurent, "Premier voyage de Charles Quint en Espagne, de 1517 à 1518", en GUICHARD M., *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*, tomo III, F. Hayez, Bruselas, 1881.
- WEIDITZ, Christoph, *Das Trachtenbuch*, s.l., 1530-1540. Ejemplar conservado en el Germanisches Nationalmuseum de Núremberg, consultado en línea: <http://goo.gl/4iSxgZ>.

Libros y artículos

- ANDERSON, Ruth Matilda, "El chapín y otros zapatos afines", *Cuadernos de la Alhambra*, nº 5, Granada, 1969, pp. 17-43.
- BERNIS, Carmen, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1962.
- Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. Vol. I, Las mujeres*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1978.
- El traje y los tipos sociales en El Quijote*, Ediciones del Viso, Madrid, 2001.
- DANVILA, Francisco, "Los chapines en España", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, nº 12, Madrid, 1888, pp. 330-345.
- OLIVER ASÍN, Jaime, "'Quercus' en la España musulmana", *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y de Granada*, vol. 24, nº 1, 1959, pp. 125-182.
- SEMMEHACK, Elizabeth, "Reveal or conceal: chopines and the display of material wealth in early modern Valencia and Venice", en *The matter of art: materials, practices, cultural logics*, Manchester University Press, Manchester, 2014, pp. 283-308.
- "Above the rest: chopines as trans-Mediterranean fashion", *Journal of Spanish Cultural Studies*, Londres, enero 2014, pp. 1-23.

Agradecimientos

Quisiera expresar mi profundo agradecimiento hacia las personas siguientes:

El Dr. Denis Bruna, director de mi trabajo, por su disponibilidad, su apoyo y su confianza.

Los conservadores de cada museo que visité por permitirme amablemente el acceso a sus colecciones, así como la Madre Superiora y las hermanas del monasterio Santa María la Real de Gradefes, por haberme dejado estudiar de cerca el antiguo par de chapines allí conservado.

La Dra. Elizabeth Semmelhack, conservadora del Bata Shoe Museum de Toronto, por el gentil envío de sus artículos sobre chapines y por haber resuelto algunas de mis dudas al comienzo de este trabajo.

Los responsables de la casa Eldacorcho, por haber aceptado el extraño cargo de fabricar dos plataformas en corcho para un par de chapines, y Domingo Salcedo Ravelo, maestro guarnicionero, por haber accedido a dar forma a estos zapatos con una excelente disposición de ánimo.



creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada CC BY-NC-ND

Arte textil al servicio de las imágenes religiosas de diócesis del levante Español. Siglos XIX y XX

El arte textil decimonónico puesto al servicio de las imágenes religiosas, denominadas “de vestir”, para su exorno y ornato, son obras de arte de trascendental valor histórico y artístico que tienen la misma consideración e importancia que cualquier creación procedente de otra disciplina artística. Este rico y valioso patrimonio cultural es, a su vez, un capítulo de gran relevancia dentro del ámbito de las Artes Decorativas y merece un estudio pormenorizado, pues la mayoría de los ejemplos que se conservan a lo largo de la geografía levantina son prácticamente desconocidos. El desinterés que ha despertado este tipo de creaciones artísticas entre estudiosos del arte es generalizado y, aunque ciertamente de modo puntual se han realizado algunas aportaciones significativas sobre este tema en particular, es mucho lo que está aún por estudiar.

Nuestro objetivo al arrastrar las líneas que prosiguen, es la puesta en valor de este particular ámbito del arte textil, pues sucede con frecuencia que el interés o la atención que se le dedica a éstos históricos y antiguos textiles es justo el tiempo de una mirada fugaz. Sin embargo, son creaciones de labor extremadamente compleja, de gran preciosismo y fragilidad, e incluso piezas únicas. En ellas maestría técnica y artística confluyen creando tejidos y bordados que, cargados de simbolismo, son complementos imprescindibles para cubrir la desnudez de esta imaginería vestidera levantina, española, e incluso italiana o centroeuropea.

En procesiones, besamanos, besapiés, estancia en camarines y altares y en definitiva durante el ciclo litúrgico cristiano, las imágenes “de vestir” de Cristo, la Virgen María y otros santos pertenecientes a las diócesis del levante español, lucen ricos e históricos atuendos que vienen a ser y conforman la segunda piel de esta particular imaginería. Hay que tener en cuenta que la imagen de vestir, género de la escultura casi definido en la Baja Edad Media, es una tipología que queda *non finita* por parte del escultor, a fin de ser completada por camareras o vestidos que,

mediante ricos textiles u otros complementos provenientes del arte de la orfebrería, acabarían efímeramente la creación artística iniciada por el escultor, quedando así compartido el mérito de la apariencia final de la imagen.¹ Tal era la importancia del buen arte y uso de exornar la desnuda piel de las imágenes de vestir, que artistas como Francisco Salzillo o Nicolás de Bussy se implicaron en mencionada labor, dando instrucciones precisas sobre el correcto atuendo para la imagen así como los textiles y materiales que se debían utilizar en él.

Un núcleo importante de las piezas textiles que se conservan se datan en el siglo XIX. Aún siendo en sí mismo el inicio de una industrialización, ésta es escasa y tímida y da perdurabilidad a técnicas poco avanzadas. Esto, junto con las distintas crisis de pebrina (una a finales del siglo XVIII y otra que se inicia en 1854), hace que a finales de este mismo siglo la crisis del textil sea profunda. Así pues, la industria textil no constituyó un elemento clave capaz de dinamizar el mundo agrario. Tampoco fue la seda el motor de la industrialización y por tanto no afianzó la economía levantina. Algunos factores como la subordinación de la sedería a la sericultura, la dependencia del mercado internacional o los desacuerdos dentro del propio negocio sedero, explican la crisis en la que el sector se ve inmerso durante el siglo XIX.² Todo junto desencadenó la decadencia de una industria que había crecido con una tecnología preindustrial y una organización del trabajo arcaica y poco productiva.³

A pesar de este marco, en la primera mitad siglo XIX se introduce el telar Jacquard en Valen-

1 La imagen de vestir se trata de una tipología escultórica donde la labor artística del imaginero queda concentrada en la talla de cabeza y manos, siendo el resto un candelero o armazón interno articulado. Ciertamente es también que debido al gusto por vestir las imágenes, tallas de bulto redondo románicas o barrocas, fueron adaptadas para ser revestidas de textiles o superponerle los mismos.

2 MARTÍNEZ SANTOS, V., *Cara y cruz de la sedería valenciana (siglos XVIII-XIX)*, Alfons el Magnànim, Diputació de València, 1981, pp. 258-263.

3 BORRELL JORDÀ, R.M.³, *La industria en el desarrollo del área metropolitana de Valencia*, Universitat de València, Valencia, 1986, pp. 106.



Figura 1. Detalles del bordado del manto “de los pajaritos” de Nuestra Señora de la Luz, Murcia. Fuente: S. Espada.

cia⁴ y algunas empresas emprenden una tímida modernización, cambiando parte de sus telares y maquinarias por otras más avanzadas y modernas, así como la organización del trabajo con una reducción y especialización de trabajadores. En cuanto a diseños, las primeras décadas del siglo XIX las protagonizan la decoración de temas neoclasicistas, aun en convivencia con los barrocos. Progresivamente en el tiempo estos temas decorativos tornarán en historicistas y eclécticos. A medida que avanza el siglo, aumenta el número de manufacturas y los tejidos se convierten en dibujos que se estandarizan, aunque siempre se mantienen los encargos concretos y únicos. Por otra parte, se mantienen las compras de tejidos a otros lugares como Francia e Italia, con un carácter también de exclusividad, pues eran piezas especiales destinadas a imágenes sagradas muy veneradas.

El traje o manto que hemos denominado “de los pajaritos” de Nuestra Señora de la Luz (Murcia) es una obra, hasta el momento creída

4 CONESA VICENTE, M^ª V., *Seda, oro y plata en Valencia*, TRP Comunicaciones S.A., Valencia, 1997, pp. 42.

desaparecida, cuya fabrica atribuimos al taller de las monjas dominicas de Santa Ana de Murcia y llevada a cabo en pleno siglo XIX. El particular carácter de sus diseños y creaciones y la gran similitud con otras piezas documentadas, lleva a asociar esta pieza con su taller. El conjunto se compone de manto, corpiño, cinturilla, falda y traje para el niño Jesús, en los que perdura el corte de la indumentaria barroca “a la francesa”, primorosamente bordados sobre tisú de oro. Una elegante y simétrica cenefa, cuya decoración simbólica está conformada por motivos florales y vegetales (rosas, margaritas y claveles entre otras), recorre todo el perímetro del manto, siendo rematada sus dos esquinas con dos pintorescas palomas que reposan sobre un ramillete de espigas de trigo. El manto lleva bordado en el centro un amplio ramillete, sujeto con lazada, del mismo tipo de flores que el resto del diseño, sobre las que se posan otras tres palomas. La misma decoración se repite en el resto de piezas pero sin los “pajaritos” que dan nombre a este traje. Todo el bordado está realizado con distintos tipos de hilos de oro entrefino y pedrería en varios colores, siendo toda la pieza guarnecida con encaje “de concha” de oro igualmente entrefino con lentejuelas [fig. 1].



Figura 2. Anverso de la túnica del Cristo del Prendimiento de Cartagena. Antiguo Cristo del Prendimiento, obra de Francisco Salzillo luciendo la túnica y detalle del bordado. Fuente: S. Espada.

Fruto de los contactos comerciales con el resto de Europa y el gusto por creaciones más internacionales es la túnica del Cristo del Prendimiento de Cartagena. Esta significativa obra fue confeccionada en 1891 en Lyon, centro neurálgico del arte textil de toda Europa, bajo el diseño del arquitecto Francisco Paula Oliver. Durante la restauración borbónica y tras la reactivación de la actividad industrial y comercial de la minería en 1840, una importante burguesía, nueva clase emergente, hizo de las procesiones de la Semana Santa cartagenera un escaparate en el que mostrar su poder y la bonanza del momento. En ese contexto surge esta pieza donde, sobre terciopelo de seda color escarlata se borda, mediante la técnica de “la cartulina”, un diseño resultante de la fusión de los estilos barroco e imperio.⁵ Este responde a una composición simétrica integrada por elementos vegetales de carácter simbólico, como hojas de acanto, cardinas, rosa o espigas de trigo. Destaca la composición frontal protagonizada por dos palmas cuyos tallos se cruzan para enmarcar un esbelto cáliz, clara representación

de la eucaristía y prefiguración de los acontecimientos de la pasión y muerte de Cristo⁶ [fig. 2].

En cambio, la saya de la Virgen de Redován es una muestra de la estandarización consecuencia de la nueva industrialización. Es decir, no se trata de diseños exclusivos, sino que eran seleccionados del repertorio que las fábricas ofrecían. Data de finales del siglo XIX y es obra, posiblemente, de los talleres de Garín. El motivo es un Palma P brocado en realce sobre un fondo tisú de plata. Esta técnica se utilizó mucho durante el siglo XIX para simular los bordados, se metía mecha de algodón como trama y se engrosaba el dibujo dejándolo en relieve.⁷ El diseño está elaborado en oro briscado y glasé para así proporcionar textura y contraste a las hojas y flores. Se trata de un ramo central acompañado de una orla de hojas de cardo con cierto carácter geométrico que recuerda al estilo imperio, muy utilizado en Valencia en esta época. Está tejido en telar Jacquard por lo que el dibujo es continuo en la pieza y las distintas caídas no están cuadradas, lo cual era habitual. Rematado en la parte inferior por un fleco de canutillo, en el cuello por galón de oro y algunos detalles con encaje metálico.

La moda y estilos en boga del momento trasladados a la indumentaria y al exorno textil al

5 Técnica de bordado característica de talleres lyoneses y empleada desde la primera mitad del siglo XVIII. Esta consiste en aplicar al soporte el diseño pasado a cartulina y cubrirlo con pasadas de hilo “torzal redondo”, sujetos tan solo en el extremo de cada pasada. TURMO, Isabel, *Bordados y bordadores sevillanos, siglos XVI a XVIII*, Edita Laboratorio de arte Universidad de Sevilla. 1955, pp. 17-24.

6 Es en este bordado frontal, de gran carga simbólica, donde se concentran exclusivamente una mayor variedad de puntos de bordado, pues el resto de la pieza está bordada íntegramente con la técnica de “la cartulina”, técnica que caracteriza los trabajos de los talleres franceses y de Lyon.

7 El Palma P de Garín, es un diseño que será muy seleccionado a lo largo del siglo XX por cofradías para indumentaria sacra.



Figura 3. Detalles del bordado del manto de la marquesa de la Laguna de Nuestra Señora de la Fuensanta, Patrona de Murcia. Fuente: S. Espada.

servicio de la imagen, queda ejemplarmente plasmado en el manto “de la marquesa de la Laguna” de Nuestra Señora de la Fuensanta de Murcia, ofrendado en 1912 fruto de la devoción de D^a Gloria Laguna.⁸ El taller parisino de la Casa Wort, pionero de la alta costura, del que salieron creaciones para reinas y aristócratas europeas, fusionó de modo magistral fe, simbolismo y vanguardia modernista en este tesoro textil para la reina y patrona de Murcia. Sobre terciopelo de

seda color marfil y con hilos de plata y oro, cristales de roca y de colores, nácar, perlas cultivadas, lentejuelas de plata, circonitas y otras piedras preciosas e incluso cuero y pintura, se bordó todo un celestial diseño de estilo *art nouveau*. El contenido del mismo, cargado de iconografía y simbología mariana, se ha dispuesto sobre el soporte en cenefas perimetrales protagonizadas por rosas que se entrelazan, ángeles y querubines pintados al óleo, estrellas, cruces, palmas y un gran jarrón de rosas símbolo del cabildo catedralicio [fig. 3].

De inspiración romántica, y ejemplo de esa revisión histórica que se hace durante el siglo XIX para retomar de alguna manera ornamentaciones de otras épocas, es el manto de la Coronación de la Virgen de los Desamparados de la Basílica de Valencia, denominado así por

⁸ Este traje se compone de manto, corpiño, falda y vestido para el niño Jesús.



Figura 4. Manto de la Coronación de Nuestra señora de los Desamparados de Valencia y detalle de su bordado. Fuente: A. León.

ser el lucido por la imagen el 13 mayo de 1923 en el acto de su coronación. Se trata de un manto bordado en oro sobre tisú de plata que data de finales del siglo XIX. El motivo principal son crisantemos en realce que se entrelazan con hojas de cardo y discurren por la parte inferior del mismo. El motivo central es un ramo de crisantemos desde el que se distribuye el bordado de forma simétrica, abriéndose hacia los costados del manto y trazando así un dibujo continuo. Para dar profundidad a las piezas se utilizan diferentes puntos, y algunos de los pétalos y hojas van rematados por lentejuelas y apliques de pedrería. El resto del manto está salpicado de pequeños crisantemos que van ascendiendo hasta llegar a la parte superior central donde encontramos una dedicatoria⁹ bordada superpuesta en el tisú (recortada, posiblemente, de un tisú anterior dada la superposición, pero también por la distinta oxidación de la pieza). Todo el conjunto está rematado por un fleco de canutillo de oro.

El traje del niño sigue la misma decoración, aunque se complementa con encajes de concha de oro entrefino que rematan el petillo y los manguitos.

El conjunto es una pieza de gran belleza y el textil más antiguo que posee la Virgen de los Desamparados de Valencia. Ha sido recientemente restaurado, llevándose a cabo una trasposición de los bordados a un nuevo tisú [fig. 4].

En conclusión, estas creaciones textiles, con diseños muchas veces suministrados por pintores u otros artistas, son expresión de fe y ostentación, inherentes a la iconografía a las que están asociadas. Se erigen en un singular patrimonio cultural, prácticamente desconocido y escasamente valorado, que, en condiciones muy limitadas en cuanto a su conservación y restauración, requiere de inmediatas actuaciones que generen las estrategias adecuadas para su preservación y disfrute de las generaciones venideras. Llevar a cabo este estudio nos ha permitido reflexionar acerca de la importancia de esta indumentaria sacra, no solo como el patrimonio cultural que representa, sino como testigo tanto de la evolución histórica de las modas y sus transformaciones estéticas y formales, como de otros aspectos de índole técnica, histórica, social, e incluso económica. ■

9 Se lee: "Obsequio de la M.I.Sra. Dña Matilde Ludena de Vallier camarera de la Ima Virgen con motivo del 2º centenario en 1867".

Bibliografía

- BORRELL JORDÀ, R. M^a, *La industria en el desarrollo del área metropolitana de Valencia*, Universitat de València, Valencia, 1986, pp. 106.
- CAPITANIO, Antonella, *Statue vestite, prospettive di ricerca*, Pisa University Press, Pisa, 2017.
- CONESA VICENTE, M^a V., *Seda, oro y plata en Valencia*, TRP Comunicaciones S.A., Valencia, 1997, pp. 42.
- EISMAN LASAGA, Carmen, *El arte del bordado en Granada: siglos XVI al XVIII*, Servicio de publicaciones universidad de Granada, 1989, pp 31-45, 158-239.
- FERNÁNDEZ DE PAZ, Ester, *Los talleres del Bordado de las cofradías*, Editora Nacional, 1982, pp. 11-219.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. A., *Estética y retórica de la semana santa murciana; el periodo de La Restauración como fundamento de las procesiones contemporáneas* (tesis doctoral), Universidad de Murcia. Murcia. 2014, pp. 375-494.
- FLORIANO CUMBEÑO, Antonio, *El bordado*, Editorial Alberto Martín, Barcelona, 1942.
- MARTÍNEZ SANTOS, V., *Cara y cruz de la sedería valenciana (siglos XVIII-XIX)*, Alfons el Magnànim, Diputació de València, 1981, pp. 258-263.
- OLIVARES GALVAÑ, Pedro, *El cultivo y la industria de la seda en Murcia (siglo XVIII)*, Academia Alfonso X El Sabio, Murcia, 1976, pp. 5-40, 92-130, 135-235, 275-289.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel, *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI-XIX*, Editum, Murcia, 1999, pp. 177-214, 310, 31.
- PÉREZ VILLANUEVA, Antolín, *Los ornamentos sagrados en España*, Editorial Labor, Buenos Aires, 1935.
- SÁNCHEZ RICO, J. I., BEJARANO RUIZ, A., ROMANOV LÓPEZ-ALFONSO, J., *Imago Mariae. El arte de vestir vírgenes*, Editorial Jirones de azul, Sevilla. 2015.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, José Luí, *Iconología simbólica en los bordados populares toledanos* (tesis doctoral). Universidad complutense de Madrid. Madrid, 2014, pp. 29-67, 226-458.
- TURMO, Isabel, *Bordados y bordadores sevillanos, siglos XVI a XVIII*, Edita Laboratorio de arte Universidad de Sevilla. 1955, pp. 17-24.



cc creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual CC BY-NC-SA

El museo de moda en el museo de modas vestimentarias y la *bodyteca* histórica

Resumen

“El museo de la moda” es un modelo de institución que se ha impuesto de manera progresiva desde la década de 1980.

Desde un punto de vista museológico, baste como prueba la multiplicación de exposiciones temporales y las salas permanentes de museos especializados. Las publicaciones generales, sobre todo escandinavas y anglosajonas, son ejemplos evidentes de la importancia de este fenómeno. Sin embargo, atentos a la llegada masiva de la moda a las colecciones de museo, hemos intentado en este estudio examinar y revisar los elementos esenciales que configuran el “museo de la moda” actual, que para nosotros siguen siendo elementos históricos.

Los investigadores de las últimas décadas navegan entre la idea de *dress museology* y de *fashion museology*. Hoy intentamos distinguir cuatro variantes distintas de desarrollo museográfico que podrían determinar en el futuro una idea de museo de modas vestimentarias.

En esta breve intervención intentaremos valorar la trayectoria del traje en el museo y detallar las características de la museología en evolución: organización transversal de las colecciones, exposiciones interculturales, discursos interdisciplinarios y museografía antropológica.

Desde un punto de vista museográfico, baste recordar la importancia de la introducción de los soportes expositivos innovadores desde 1992 en las salas de exposiciones temporales, procedentes del trabajo de investigación museográfico de la “Bodyteca histórica” albergada en España por el CDMT de Terrassa y tutelado en Francia por el INP (Institut National du Patrimoine). ■

Observamos desde 1980 un fenómeno que va en aumento: la moda en el museo. Exposiciones *blockbuster* sobre creadores de moda y múltiples publicaciones de monografías. Todo ello acompañado de múltiples actividades para dar visibilidad a los “conservatorios” y archivos de casas de alta costura, al tiempo que el museo adopta los códigos de comunicación propios a la industria de la moda... La prensa, por su parte, emula la aparición de la moda contemporánea en las salas de exposiciones, y se muestra favorable a la transgresión de las fronteras entre el mundo del museo y el mundo de la economía de producto. Los llamados “museos de moda” parecen encarnar una cierta modernización de las instituciones. Es más, esta tendencia se impone en la esfera cultural como un nuevo modelo de museo.

Desde el punto de vista de la museología, la realidad del museo de la moda como nueva categoría de museo nos parece que queda truncada e introduce aspectos poco nítidos en las prácticas destinadas a las colecciones de indumentaria. Por una parte, el discurso sobre el objeto parece quedar incompleto, ya que no se consideran todas las tipologías de *artefactos* de la vestimenta; por otra parte, esta tendencia provoca una ruptura hacia el interés de las colecciones más antiguas y quizás menos efectistas. Ante la insistencia de hablar del traje “a la moda” o de alta costura, en lugar de valorar la indumentaria para no parecer pasado de moda, parece que el museo se encuentra en situación de estrés. Las ciencias humanas y sociales nos muestran que la moda es un concepto “mochila”, una puerta abierta a la comprensión del fenómeno vestimentario: la historia de la cultura de las apariencias, la economía y la sociología del parecer, los sistemas técnicos e industriales de la confección. Pensamos que tanto por parte del museo, como por parte de la investigación, una *nouvelle vague* está de camino. Tanto el interés que la modas vestimentarias suscitan en la esfera cultural, como la atención otorgada por los universitarios, participan a mantener la atención por las colecciones más antiguas y estimulan la



reflexión museológica hacia este tipo de objeto museal de mayor importancia en los espacios patrimoniales. Los “museos de la moda” hacen su aparición hacia 1980, y nacen de una fórmula museística más antigua, designada como “museo del traje”.

Algo confundidos por este aterrizaje inesperado de la moda en el museo, nos hemos concentrado en enmarcar y examinar los fundamentos de un museo de la moda que podamos considerar dentro de un concepto histórico. Nos hemos preguntado el porqué de tanta efervescencia y para encontrar respuesta hemos ido en busca de la esencia del problema, que podemos observar mejor si lo inscribimos en un periodo patrimonial largo.

Para comprender el fenómeno de la moda en el museo, e imaginar nuevas perspectivas de desarrollo, nos ha parecido necesario valorar los factores que acercan la noción de patrimonio a lo que hemos llamado *artefactos* vestimentarios. Asimismo, nos ha parecido importante especificar las condiciones en las que emergen las primeras colecciones e instituciones museísticas especializadas, así como observar la evolución del perfil museológico de estos establecimientos y su discurso frente al objeto artístico. Hemos hecho pues la elección de estudiar las colecciones de indumentaria con el objetivo de distinguir lo fundamental de la historia patrimonial y museal del vestido. Nuestro objetivo es demostrar el interés histórico del fenómeno museal de la moda desde una primera mirada

patrimonial, al tiempo que se establecen nuevas perspectivas, partiendo de un análisis de la situación actual: la forma del paisaje museal, las tendencias de la investigación en ciencias humanas y sociales, los avances de las prácticas en conservación y, para finalizar, las expectativas culturales de este tipo de patrimonio. Nuestra investigación tiene como objetivo participar en una verdadera museología del patrimonio del vestido, partiendo del nacimiento de los museos e intentando establecer una nueva categoría de conocimientos sobre la historia cultural del traje: su génesis patrimonial y su trayectoria cultural, en definitiva.

Para poder desglosar el mito novedoso de la moda en el museo, nos hemos concentrado en los periodos de reconstrucción discursiva y de elaboración de prácticas específicas de este tipo de colecciones. Se trata de un intento de calificar los paradigmas de éste y de los momentos en los que se puede observar una relación particular con el objeto de indumentaria en el contexto del museo. Es lo que hemos llamado “los regímenes de la musealidad”, en relación directa a los conceptos de régimen de historicidad propuesto por el historiador francés François Hartog.

Hemos destacado cuatro regímenes de musealidad. Un primer periodo caracterizado por un tratamiento arqueológico y etnológico del vestido; le sigue un segundo marcado por el nacimiento de una reflexión museológica específica; tras éste, un despliegue del modelo de museo de la moda; y para terminar con los paradigmas actuales, la explosión de colecciones, exposiciones transculturales, discursos transversales e interdisciplinarios, y de una museografía antropológica, que nos acercan a un futuro “museo de modas vestimentarias”. ■

Alexia Fontaine
Museo-Consulting

En este territorio de la museología contemporánea cabe destacar algunos hallazgos museográficos que han acompañado la puesta en espacio de indumentaria, trajes, vestimenta y moda con una intención original e innovadora desde 1990, con la intención de apoyar los diferentes discursos de historia, moda y sociedad.

Con la intención primera de valorar el objeto por el objeto y ante la dificultad de dar respuesta a soportes expositivos de indumentaria en las reglas más estrictas del arte de la prevención y de la conservación, un grupo de profesionales inspirados da un salto cualitativo hacia el maniquí o soporte morfológico a medida, en la sede del Museo de Artes Decorativas de París hacia 1985. En 1992 nace la “Bodyteca histórica” con ánimo de prestar servicio a los museos de sociedad tanto en etnografía y traje, artes del espectáculo, historia militar, o moda contemporánea. Escultura aplicada a la historia de la silueta y a la evolución de las morfologías desde el siglo xvii hasta finales del siglo xx, configuran hoy un fondo de excepción cuyo tutor en España es el Museo y Centro de Documentación Textil de Terrassa.

La puesta en espacio de la indumentaria merece una atención especial, por su dificultad de manipulación y su exigencia de interpretación. Teniendo en cuenta la fragilidad de las materias orgánicas y de los componentes de los textiles, la idea de exposición permanente desaparece, dejando paso a la idea de permanente-temporal en rotaciones de ciclos cortos que permite preservar la integridad de los materiales. Después de recapitular las diferentes etapas que constituyen el trabajo de la puesta en exposición y cómo se articulan hoy teoría y práctica, constatamos que desde hace 20 años las exposiciones temporales se han formalizado, permitiendo valorar un trabajo colectivo de los aspectos de la concepción-realización referentes a la museografía. Se han clarificado las nociones, se han puesto de manifiesto las diferentes prácticas y se han definido las nuevas profesiones.

No hay receta y cada caso es un ejercicio de estilo único. El estudio del maniquí o del “cuerpo sugerido” específico a la “bodyteca histórica” nos ayuda a acercarnos a la antropología y a la arqueología de la silueta. Algunos autores nos inspiran con textos que recorren la historiografía del cuerpo, dándonos una visión vertiginosa de su representación en todos los campos, de la religión a la medicina, del juego y el deporte a la guerra, de la vida cotidiana al mundo del trabajo, de la cultura popular al arte del refinamiento. Ya sea a finales del siglo xvii, momento en que se inicia nuestro estudio de siluetas, o a finales del siglo xx, al que pertenecen nuestras últimas realizaciones, la visión del cuerpo y su interpretación son para nosotros una elección difícil. Nos situamos siempre frente a un conjunto de alternativas que no están en los libros de historia, pero que si aparecen en la impronta dejada por aquél que vestía el traje: apariencia, vanidad, dictadura de una sociedad específica, difícil dilema el de acertar. El maniquí ausente o recordado ha sido la base de nuestra investigación y de nuestras realizaciones en cartón, resina o poliámida. Pueden servir para restituir las formas interiores del traje, que se recortan a medida y transmiten volúmenes hasta el último detalle. La ausencia total de cabezas, manos y pies da al conjunto un aspecto intemporal, en el que el traje se valora como obra de arte. Este tipo de maniquí y este tipo de presentación exige una complicidad absoluta entre la calidad de los soportes y el de las técnicas de iluminación.

En el caso de nuestros últimos trabajos en España –Museo del Traje de Madrid, Museo del Ejército de Toledo, Museo Balenciaga en Getaria, Disseny Hub de Barcelona–, ha sido necesaria la complicidad de costureras de teatro y sastres de alta costura, artistas plásticos, historiadores y documentalistas, especialistas en textil, escenógrafos, y la complicidad incondicional de los profesionales de la conservación-restauración y de la documentación. Más allá de ser un elemento mediático, la exposición es hoy un dispositivo de transición de varios discursos que acompa-

ñan la selección de las obras presentadas. No se limita a la puesta en espacio de una propuesta científica o artística, sino que supone la exploración de las herramientas necesarias para que los diferentes públicos puedan comprender el tema que se presenta en las salas.

Para no falsear el volumen ni la historia de una obra, el maniquí-soporte debe adaptarse al objeto y no al revés. La preservación es una actitud cultural, símbolo del cuidado y la atención con que tratamos nuestros objetos de memoria. Es una actitud colectiva, de investigación y de la puesta en exposición atenta e intencionada.

Hoy la alianza entre museología, museografía y prevención es un éxito compartido que nos permite transgredir y navegar entre los diferentes discursos propuestos, en una sociedad cultural que se quiere abierta, múltiple, interdisciplinaria, multicultural, sensible a una cultura de contenidos diversos y de prácticas ricas en intercambios, con el objetivo único que a todos nos estimula: transmitir a los que vendrán detrás nuestro principios intelectuales, técnicos y artísticos de alto nivel, generosos, lejos de la impostura y con un entusiasmo sin fronteras. ■

Carmen Lucini
Museografía



cc creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual CC BY-NC-SA

Inventando la tradición. Indumentaria e identidad como ejemplo de exposición compleja e interdisciplinar

El 23 de noviembre de 2016 se inauguró en la sala X del Museu Valencià d’Etnologia la exposición temporal de producción propia “Inventant la tradició. Indumentària i identitat”. Esta muestra fue comisariada por Francesc Xavier Rausell, investigador de indumentaria tradicional valenciana y Asunción García Zanón, conservadora del Museu Valencià d’Etnologia. Como en todas las exposiciones de estas características, los trabajos de preparación comenzaron con casi dos años de antelación, con el encargo por parte de la dirección del museo de poner en marcha una muestra que presentara al público las colecciones de indumentaria y textil del museo.

Intenciones y guión científico

Acorde con la filosofía de trabajo del Museo, consistente en presentar proyectos valientes y rompedores que buscan incitar a la reflexión por parte de los visitantes, se eligió un título provocativo, “Inventant la tradició”, tomado prestado del historiador británico Eric Hobsbawm y un claro homenaje a su obra. Una cita suya abría la muestra.¹

Con esta exposición pretendíamos reflexionar en torno a los procesos de creación de la identidad colectiva de los valencianos y las valencianas. Podíamos haber elegido como objeto de estudio cualquier otro elemento propio de la cultura valenciana, como la arquitectura (barracas, alquerías, *massos*, *riu-raus*, etc.), la lengua, la música, la alimentación, el paisaje o símbolos como la bandera o el himno. Pero escogimos hablar de la indumentaria tradicional por varias razones, la más importante de las cuales es el hecho de que la imagen del labrador y la labradora de la huerta de Valencia se ha convertido en la más icónica, la más representativa dentro y fuera de las nuestras fronteras. Desde el momento en que han pasado a considerarse representativas, estas prendas de vestir tienen la intención de ser

inmutables, de reflejar un pasado casi estático y lejano que nos vincule a nuestros antepasados y nos proporcione un sentimiento de pertenencia a algo más grande e importante que nosotros mismos, el sentimiento de formar parte de una comunidad que existe y perdura en el tiempo. Pero la realidad es que esta indumentaria ha estado y está sujeta al devenir histórico, a manipulaciones, mistificaciones y cambios o préstamos de la moda imperante. Con un claro punto de origen, la *Renaixença* valenciana, la ropa más característica y definitoria del pueblo valenciano ha pasado por diversas fases hasta llegar a la actualidad. La búsqueda de un modelo reconocible e identificador ha dado lugar a cierta uniformización, que ha acabado por relegar al olvido, en muchas ocasiones, otros modelos tan identitarios como este.

La muestra apostó pues por el vestido basado en los labradores de *l’Horta de València*, y no abordó otras ropas festivas valencianas de carácter icónico, representativo o ritual, como las que pueden usarse en las fiestas relacionadas con los moros y cristianos, el *Sexeni* de Morella o las hogueras de Alicante, entre otras muchas, entendiéndose que estas merecían su propia reflexión y una muestra que ayude a su comprensión histórica y actual dentro del panorama festivo tradicional.

Se trató el valor identitario y de pertenencia que supone vestirse de una forma u otra: el género, la edad, el estatus social, la costumbre, los cánones de belleza imperantes en cada época o la pertenencia a una o varias colectividades. Elementos que constituyen aquello que distingue un individuo y lo hace único y personal. Este papel identificador que aporta el vestido tradicional aporta un factor de identidad colectiva. Por eso, la exposición nos hablaba de cómo surge esa idea de identidad valenciana, simbolizada en unas prendas de vestir que pretenden ser representativas de nuestra esencia. Y también de las influencias que estas han recibido de los movimientos socioeconómicos y políticos, de las corrientes internacionales, y de la propia evolu-

¹ HOBSBAWM, Eric y RANGER, Terence, *La invención de la tradición*, Barcelona, Ed. Crítica, 2012.



Figura 1. Tránsito desde la sala previa a la exposición.
©Museu Valencià d'Etnologia.

ción de las modas populares que se adaptan a los nuevos usos de los valencianos y las valencianas. Se expusieron piezas propias de aquello que se reconoce como indumentaria tradicional valenciana y de moda internacional, mezcla intencionada para poner de relevancia las conexiones y préstamos de ambas, con el refuerzo que proporcionaron objetos e imágenes que nos ayudaron a remarcar las diferentes etapas históricas del recorrido expositivo [fig. 1].

El marco cronológico expuesto comenzaba hacia 1830 y finalizaba en la década de 1980. Se realizaban varias miradas al pasado, desde el periodo romántico donde se mostraban piezas que nos hablaban del ascenso de la burguesía y de unas clases obreras en crecimiento, a figuras como la mujer burguesa vista como ángel del hogar y vestidos que nos mostraban los tipos de ropa utilizados por las mujeres en las fábricas. Este trazado también mostraba las formas adoptadas en los Juegos Florales y la Renaixença, en la creación de las imágenes idílicas de la vida en la fértil huerta de Valencia, el glorioso pasado *velluter* de la ciudad, la revolución de los transportes y de la comunicación, la aparición de la sociedad de masas, de corsés y pantorrillas, de las milicianas y de los Coros y Danzas de la Sección Femenina, de las falleras mayores y de los vestidos de

“cucaracha”, de toreros y de la moda a la antigua o del siglo XVIII, etc.

La exposición finalizaba con unas piezas cedidas por el diseñador Francis Montesinos de su colección “Patrimonio Montesinos”, presentada en la Mercedes Benz-Fashion Week de septiembre de 2016, una muestra evidente de la influencia que el vestido tradicional de labrador valenciano puede tener en la configuración de los patrones actuales.

La exposición quedaba así distribuida en los siguientes conjuntos:

- Presentación de los fondos y los trabajos del Museu Valencià d'Etnologia.
- Introducción a la exposición.
- Romanticismo: 1830s-1870s.
- Cambio de siglo: 1870s-1910s.
- La modernidad, la Segunda República y la Guerra Civil: 1920s-1940s.
- Franquismo y postguerra; 1940s-1975.
- Transición y democracia: 1975-1980s
- El siglo XVIII
- La indumentaria tradicional valenciana en la moda del siglo XXI

Piezas y fondos

La exposición exhibió 380 piezas de indumentaria que fueron acompañadas por un centenar de objetos (documentación, obra gráfica, cerámica,



recortes de prensa y complementos). La mayoría de los fondos pertenecían a las colecciones del museo. Con cerca de 14.000 piezas, fue verdaderamente complicado elegir aquellas adecuadas. En la elección había que contemplar aspectos como el estado de conservación de las piezas, que condicionaba notablemente su exhibición, así como su idoneidad respecto al discurso. Fue necesaria la restauración de numerosos vestidos y complementos. Esta restauración se realizó de forma coordinada entre el departamento de restauración del Museu Valencià d’Etnologia y el Institut Valencià de Conservació i Restauració de Bens Culturals de la Generalitat Valenciana (IVC+R de CulturArts Generalitat Valenciana), que también se encargó de la realización a medida de los 52 maniqués necesarios.

Diseño y estructura de la exposición

El visitante podía contemplar primeramente una sala de almacenamiento de indumentaria, en claro reflejo del trabajo de conservación y mantenimiento que el Museo ha hecho en su Unidad de Fondos y Conservación. Posteriormente, accedía a una gran pasarela ordenada de forma cronológica donde se establecía un diálogo entre los vestidos tradicionales valencianos, las formas extranjeras, la moda urbana burguesa y proletaria, y la iconografía social que contribuyó a la configuración de esta de indumentaria. Para organizar espacialmente la muestra, los di-

Figura 2. Visión general de la primera planta de la exposición.
©Museu Valencià d’Etnologia.

señadores Aureli Domènech y Antonio Herrero consideraron oportuno romper las habituales formas de presentación de vestidos. Aquellas que optan por una sucesión de maniqués y apoyos presentados de manera lineal (generalmente a modo de escaparate), o aquellas que optan por un modelo más escenográfico en el cual los maniqués escenifican una escena en una narración figurativa. En su lugar, se optó por configurar un desfile inverso, en el que el visitante desfilaba mientras era contemplado desde las gradas por los maniqués. Las gradas y las sillas, al igual que en los desfiles de moda más clásicos, formaban un espacio totalmente blanco en el que los colores y las formas de las piezas destacaban. En la parte opuesta de la sala, y frente a las gradas, los objetos, complementos de moda, prensa, pinturas y fotografías se mostraban en vitrinas, con el color “rojo carruaje inglés” como predominante, en un intento por recrear una museografía clásica y acumulativa que nos hablara de la “patrimonialización” de las piezas por parte de los museos [fig. 2].

Esta propuesta más inusual, estaba relacionada con la forma con la cual el Museu Valencià d’Etnologia presenta sus fondos etnológicos en sus exposiciones permanentes y muestras temporales, buscando hacer del espectador un agen-



Figura 3. Busto modificado. Autor: Asunción García Zanón.

te activo de la experiencia expositiva.² En este punto resulta importante destacar la importancia de la elección del equipo de diseño a la hora de plantear un proyecto expositivo. Debe existir una relación fluida entre comisario y diseñador, puesto que éste último debe comprender y saber plasmar en la sala todo aquello que el primero quiere expresar, en ocasiones más allá incluso del mismo guion científico.

2 DOMÈNECH, Aureli y HERRERO, Antonio, "Buscant un relat visual i museogràfic" en *Inventant la tradició. Indumentària i identitat*, Museu Valencià d'Etnologia. Diputació de València, Valencia, 2016.

Producción y equipo de trabajo

Todo proyecto expositivo tiene, por necesidad, un componente multidisciplinar muy elevado. Si bien el guion científico fue redactado obviamente por los comisarios, en cuanto se inició la fase de selección de piezas la participación de Emilia Rueda, restauradora del museo, fue imprescindible. Uno de los elementos que más reflexión necesitó fue la elección de los maniqués. Tras valorar las posibilidades que ofrecía el mercado, la idoneidad respecto a la conservación de las piezas y, cómo no, el presupuesto disponible, se optó por emplear bustos de poliuretano expandido con fundas de algodón. Estos bustos fueron modificados acorde con las medidas y siluetas de cada conjunto, acoplándoseles también cabezas de porexpan forrado [fig. 3].

Gran parte de las piezas necesitaron algún tipo de intervención. Las de menor importancia se realizaron en los laboratorios de restauración del museo, sin embargo otras necesitaron restauraciones más complejas, que se llevaron a cabo en los laboratorios de Valencia y Castellón del Institut Valencià de Conservació i Restauració-CulturArts (IVC+R) de la Generalitat Valenciana, por parte de su personal. La adecuación de los bustos tuvo lugar en la sede del IVC-R de Castellón, de manera que fue necesario trasladar allí tanto los bustos como las cabezas y las prendas para las que debían modificarse. A su regreso a Valencia, los conjuntos se completaron con el resto de prendas (faldas, complementos, joyas, etc.) y se les añadieron los peinados de papel. La logística y los traslados corrieron a cargo del personal de la Unidad de Fondos, Colecciones y Restauración del museo.

La producción fue coordinada por la Unidad de Exposiciones y en ella intervinieron diversas empresas. Los comisarios, los diseñadores y el personal de la Unidad de Fondos y Restauración colocaron las piezas en la sala [fig. 4].

En cuanto a los materiales de difusión de la exposición, se encargó al diseñador gráfico Eusebio López el "paquete" habitual del museo: car-



Figura 4. Maniqués en la sala durante el montaje.
©Museu Valencià d'Etnologia.

tel, tríptico e invitación, en formatos adecuados para su impresión en papel y difusión en red. En el cartel se utilizó una imagen de la primera Señorita España, la valenciana Pepita Samper, posando junto a la *Dama d'Elx*, aparecida en ABC en 1929 [fig. 5]. En la sala se exponía el conjunto que aparece en la imagen junto a una reproducción de la Dama.³

Por lo que respecta al catálogo, se decidió un formato “mixto”, con artículos de expertos relacionados con los contenidos de la muestra y fotografías de los conjuntos de indumentaria acompañadas de las fichas catalográficas de las mismas. Se consideró importante incluir sendos artículos que dejaran constancia del diseño de la muestra y de la restauración de las piezas. La coordinación corrió a cargo de Robert Martínez Canet, conservador del museo.

Los compañeros de la Unidad de Difusión y Didáctica se encargaron, a lo largo de los meses en que la muestra estuvo expuesta, de la elaboración de materiales de difusión y de su divulgación en los medios de comunicación. También coordinaron las visitas guiadas, realizadas tanto por las guías del museo como por los comisarios.

La exposición se clausuró el 30 de abril de 2017. ■

3 Consultar: <http://goo.gl/xZbReR>.



Figura 5. Invitación a la inauguración. La base es el cartel de la exposición. Autor: Eusebio López sobre una fotografía de Novella perteneciente al fondo gráfico del periódico ABC.



© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual CC BY-NC-SA

Texturas visuales y texturas táctiles en arquitectura y moda, dos perspectivas distintas desde el análisis de formas

Guillermo García-Badell
Centro Superior de Diseño de Moda de Madrid,
Universidad Politécnica de Madrid (CSDMM-UPM)
guillermo.garciabadell@upm.es

Las formas se pueden analizar a partir de sus variables y las relaciones que se establecen entre éstas. Esta idea, que desde la primera escuela de la Bauhaus (en Weimar, en 1919) viene aplicándose en todos los ámbitos artísticos y académicos, distingue en primer lugar entre las variables visuales y el resto de variables formales.

Cualquier análisis exige establecer ciertas categorías, y esta división inicial, entre lo que se ve, lo que se huele, lo que se toca, lo que se oye, y lo que se saborea, parece tan lógica como oportuna. No obstante, si bien desde el análisis de formas se busca distinguir entre los sentidos, muchas veces éstos se relacionen unos con otros y, en particular, la vista suele anticipar al resto, especialmente al tacto.

El objeto del presente texto es, por lo tanto, revisar primero estos conceptos para después explicar su aplicación en el análisis de dos ámbitos distintos: el de la Arquitectura (donde incluso lo táctil tiende a percibirse a través de la vista), y el de la Moda (donde, por el contrario, incluso lo puramente visual anticipa una sensación táctil).

1. Texturas visuales frente a texturas táctiles, introducción desde las variables formales

a. Análisis de formas en la Bauhaus

No es necesario, para el objetivo del presente artículo, adentrarse en cómo nació la Bauhaus, probablemente la escuela de diseño más conocida y prestigiosa de la historia. Basta entender que desde los inicios de la escuela todos los alumnos (independientemente del ámbito del diseño en el que después quisieran especializarse) debían hacer un primer “curso preliminar”, donde se les enseñaban unos fundamentos básicos del diseño. A lo largo de la historia de la famosa escuela alemana, ese curso estuvo marcado por la personalidad de su profesor, pero siempre mantuvo unos conceptos básicos de análisis de formas.

De hecho, desde el primer curso preliminar, dirigido por Johannes Itten, podemos ver

una aproximación casi pragmática a ese análisis, separando sistemáticamente sus variables visuales (colores, texturas y formas) de sus otras variables (referentes al tacto, el olfato, el gusto y el oído) (Itten, 1975).

b. Texturas visuales

Si queremos analizar cualquier forma, primero la miramos. Al verla distinguimos su volumen, o más bien su contorno, lo que en inglés puede llamarse *shape* y que no deja de ser la “figura” en términos de análisis de formas. Probablemente, después, nos llame la atención su color. Sin embargo, casi ningún objeto que nos rodea tiene un color plano, todos tienen un cierto grano, es lo que llamamos “textura visual”. Sólo entonces, una vez hemos observado el objeto, lo tocaremos y comprobaremos que su tacto no corresponde siempre a lo que prometía su vista: lo duro, áspero, suave, o puntiagudo que es no tiene por qué tener relación con su aspecto visual.

Las formas tienen pues una “textura táctil” y otra “textura visual”. A partir de esta primera, y obvia, separación sobre la que ya trabajaban en la Bauhaus desde los años 20 (Itten, 1975, Moholy-Nagy, 1997), se ha profundizado tratando en algún caso de establecer categorías dentro de estos dos clases principales de texturas (Wong y Thevenet, 2002):

- La “textura decorativa” sería aquella que es simplemente un agregado, un dibujo por encima del objeto, un estampado de puntos en una camiseta o una cuadrícula en la hoja de un cuaderno.
- La “textura mecánica” sería aquella provocada por la herramienta utilizada.
- La “textura espontánea”, por último, sería aquella que no depende tanto de la herramienta en sí misma, pero de la forma de utilizarla.

c. Textura táctil

Una camiseta de rayas, al tocarla, puede ser completamente lisa. Las texturas táctiles no

tienen por qué coincidir con las visuales y requieren, por lo tanto, otro tipo de categorías (Wong y Thevenet, 2002):

- La “textura natural asequible” sería aquella que, de manera natural, tiene cada material: la rugosidad de cualquier piedra por ejemplo.
- La “textura natural modificada” sería aquella que conseguimos con un tratamiento sobre el material: podemos pulir más o menos una piedra.
- La “textura organizada” sería aquella que aparece cuando juntamos de una determinada manera piezas de esos materiales: piedras más o menos grandes, colocadas más o menos ordenadas.

2. Las texturas en Arquitectura, donde incluso lo táctil es visual

a. Estructura, factura y textura según Moholy-Nagy

A pesar de querer separarlas para su análisis, lo cierto es que en la mayoría de los materiales la textura visual y la táctil se confunden. De hecho, propiedades físicas, visuales y táctiles se confunden en la visión de Moholy-Nagy (1997), que distingue entre:

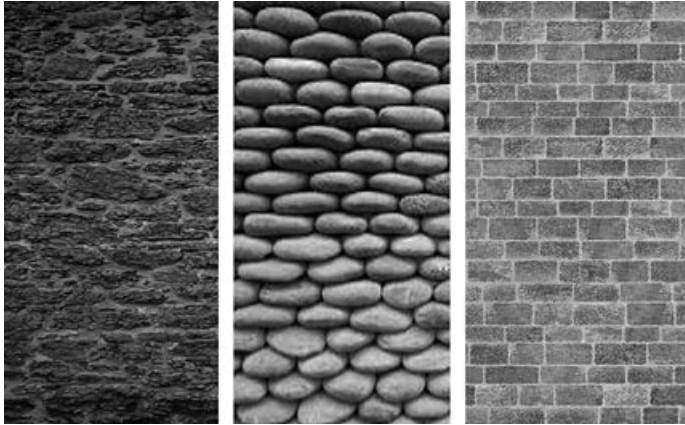
- La “estructura” correspondería a la forma inalterable de un material, aquella que proviene de su organización interna, algo así como la formación física-geológica de una roca.
- La “textura” correspondería a como esa “estructura” se va organizando, desde el interior hacia afuera, hacia la superficie.
- La “factura”, por último, correspondería a la apariencia final, a cómo a raíz de una “estructura” interna, las leyes físicas y geológicas han organizado los elementos con una determinada “textura” que, finalmente, tiene una imagen superficial final, una “factura”.

b. Estructura, factura y textura según Josef Albers

La perspectiva de Moholy-Nagy parte casi de la naturaleza de los materiales, de cómo se for-

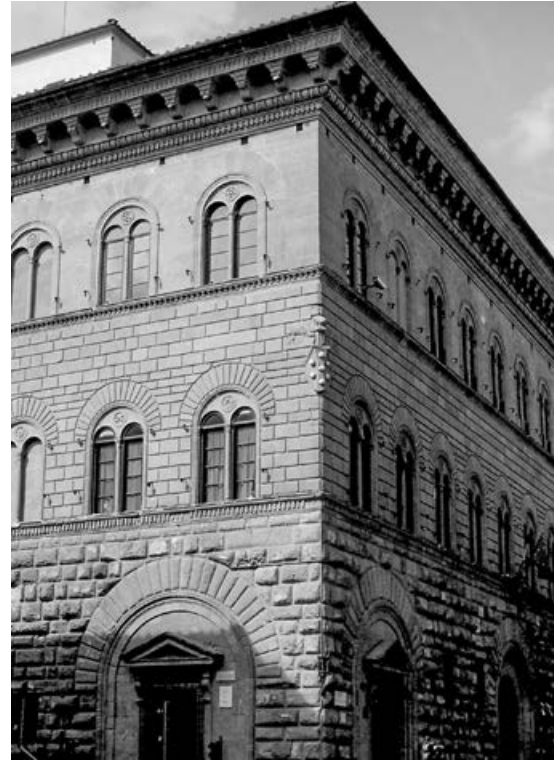
man, y de cómo su desarrollo conlleva unas características visuales y táctiles determinadas. Por otro lado, Joseph Albers utilizaba las mismas categorías que Moholy-Nagy, pero variaba un poco el enfoque. En lugar de analizar los materiales de dentro hacia afuera, intentaba centrarse en el aspecto superficial (aun reconociendo que este aspecto respondía a unas características internas). Para Albers:

- La “estructura” se refería a un aspecto natural, casi sin tratar, de los materiales, a cómo es su superficie en relación a las características internas. A modo de ejemplo, podemos pensar en Mies Van der Rohe, en la honestidad con la que emplea cada material, y en cómo en su Pabellón de Barcelona (1928-1929) la diversidad de texturas se consigue combinando distintos tipos de mármol (travertino, dos mármoles verdes y ónice africano), y no modificando un mismo material con diferentes tratamientos.
- La “factura”, por su parte, sería la textura resultante de los procesos superficiales aplicados sobre los materiales. Una misma piedra tiene distinta textura en función de su “factura”; en función de si es pulida, abujardada, o apomazada. Le Corbusier, en toda su obra, refleja una enorme sensibilidad hacia este concepto. Parece que el resultado final y el proceso deben estar íntimamente unidos. Así, sus fachadas de hormigón no esconden el aspecto de los encofrados utilizados, y alcanzan, como en el Convento de Sainte Marie de la Tourette (1957), una expresividad casi mística de este material.
- La “textura” para Joseph Albers es el resultado visible de los dos conceptos anteriores. Simplificando, sería el resultado visible, la textura de una fachada. Volviendo a los ejemplos clásicos de la arquitectura, podemos mirar hacia la Villa Mairea (1938), donde Alvar Aalto nos da una lección de cómo combinar distintos materiales (planos blancos en la fachada, hormigón, cerámica, piedra, madera), para conseguir un auténtico collage de texturas.



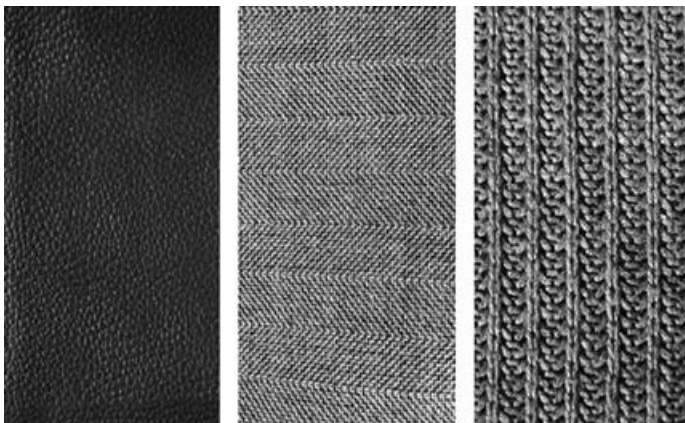
▲ Estructura, fractura, la textura en los materiales constructivos.

► Palacio de Medici-Ricardi de Michelozzo di Bartolomeo (1444-1460).



c. La percepción de la textura por un conjunto de luces y de sombras

Tanto Albers como Moholy-Nagy (1997), parten de las características físicas de los materiales para explicar su aspecto. En ese sentido, las texturas, según se describen en la Bauhaus están muy cercanas a su carácter material y, por lo tanto, de su componente táctil. No obstante, no solemos ir tocando las fachadas de los edificios: las texturas en arquitectura se perciben fundamentalmente por la vista, y no dejan de ser un conjunto de luces y de sombras (Kepes, 1944). No hay más que pensar en los palacios del Renacimiento italiano, donde la superposición de niveles corresponde a una superposición de texturas. En el Palacio de Medici-Ricardi de Michelozzo di Bartolomeo (1444-1460), por ejemplo, la composición de huecos y macizos y la disposición de distintos tipos de sillares buscan, fundamentalmente, una superposición de texturas visuales, de luces y de sombras que finalmente dibujen el conjunto de la fachada.



3. Las texturas en Moda donde incluso lo visual anticipa lo táctil

a. Los conceptos de Joseph Albers aplicados al análisis de textiles y moda

Los conceptos de “estructura”, “factura” y “textura” definidos por Albers no sólo pueden aplicarse a la arquitectura, sino que pueden utilizarse en el análisis de textiles. No en vano, su proximidad con el trabajo artístico de su mujer Anni Albers es evidente en toda su concepción teórica del análisis de formas:

- La “estructura”, en los textiles, se referiría a las características físicas de la fibra utilizada. Se pueden distinguir las fibras naturales (como el cuero, la seda, o el lino) de las artificiales (regeneradas como la celulosa, o artificiales como el poliéster).
- La “factura” se referiría a cómo esas fibras se convierte en hilos, y cómo esos hilos se tejen para obtener una tela (lisa, twill o satén).
- La “textura” es el resultado final, el aspecto del tejido. En este caso es indisoluble de su tacto: la ropa, al contrario que la arquitectura, está diseñada y fabricada para estar siempre, ya sea directa o indirectamente, en contacto con nuestro cuerpo.

◀ Estructura, fractura, la textura en diferentes textiles.

b. Texturas visuales en moda, estampados

Indudablemente, la estructura de las fibras y la factura de los hilos y de la urdimbre condicionan el tacto y vista de todos los textiles. No obstante, si hablamos de características visuales en moda, debemos dedicarle un apartado a los estampados.

Los estampados pueden conseguirse por la combinación de hilos de distinto tamaño y color, pero pueden ser un dibujo aplicado directamente sobre el textil. En cualquier caso, al analizar moda distinguimos generalmente las siguientes categorías de estampados:

- lisos
- geométricos
- de puntos o de lunares
- de rayas
- de cuadros

En realidad, un estampado no es otra cosa que esa estructura visual de claros y oscuros, de luces y de sombras a la que se refería Kepes (1994), y sobre la que, además, hemos introducido un color. A partir de ahí, como texturas visuales que son, cada una de estas categorías de estampados puede distinguirse por el tamaño de su motivo, por el patrón de la repetición del mismo (la dirección y la distancia con la que se multiplica), y por la geometría de esa repetición (Wong y Thevenet, 2002).

Conclusión. Lo visual y lo táctil, paradojas distintas entre arquitectura y moda

La ropa siempre está en contacto con nuestro cuerpo. Las prendas, a pesar de tener diferentes partes, siempre pueden cogerse con las manos. El origen de las fibras, el tamaño de los hilos y la urdimbre empleada condiciona el aspecto visual de los tejidos pero, por encima de todo, condiciona su peso, su flexibilidad, su aspereza..., en definitiva, condicionan su tacto. Incluso en los casos en los que se aplica un estampado superficial, éste tiene unas consecuencias táctiles. La paradoja es clara, los elementos decorativos se

transforman en sensaciones táctiles al vestirnos. Incluso la más visual de las características de un tejido se percibe mediante el tacto.

En arquitectura es posible distinguir cada elemento constructivo. Cada uno de ellos, por separado, puede cogerse entre las manos. La construcción, de hecho, es una disciplina tremendamente táctil y, por eso, no es extraño sorprender a los arquitectos tocando con las manos las paredes de sus edificios favoritos. No obstante, un edificio entero es inabarcable con las manos y se contempla, en su conjunto, gracias a la vista. Las texturas, que en origen eran características táctiles de los materiales, se traducen en un conjunto de luces y sombras. La paradoja es la contraria que en moda, en arquitectura incluso las características táctiles de los materiales acaban percibiéndose como texturas visuales. ■

Bibliografía

- ITTEN, Johannes, *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later*, Wiley, 1975.
- KEPES, Gyorgy, *Language of Vision*, Paul Theobald, 1944. Reeditado por Dover Publications, 1995.
- MOHOLY-NAGY, László, *La nueva visión y Reseña de un artista*, Infinito, 1997.
- WONG, Wucius y ALSINA THEVENET, Homero, *Fundamentos del diseño*, Gustavo Gili, 2002.



creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual CC BY-NC-SA

Los Alba y la moda en el siglo xv: contextos culturales y escenografía del poder

Dr. Herbert González Zymla
Departamento de Historia del Arte I, UCM
hgonzale@ucm.es

D. Diego Prieto López
Centro Superior de Diseño de Moda
de Madrid, UPM
diego.prieto.lop@gmail.com

El linaje de los Álvarez de Toledo, Señores de Valdecorneja y Oropesa desde 1366 por concesión de Enrique II a favor de García Álvarez de Toledo Meneses (1320-1370), Condes de Alba desde 1439 por concesión de Juan II a favor de Fernando Álvarez de Toledo Sarmiento (h. 1398-1464) y Duques de Alba desde 1472 por concesión de Enrique IV a favor de García Álvarez de Toledo (?-1488), es uno de los más complejos de la nobleza castellana de la Baja Edad Media.¹ Entre los siglos XII y XVI, la combinación de una inteligente política matrimonial y una zigzagueante posición política durante cada uno de los conflictos internos de la monarquía castellana, les fue consolidando, poco a poco, como una de las dinastías nobiliarias más pujantes, influyentes y poderosas del reino.² Al analizar las fuentes históricas de las que disponemos, se comprende que su ascenso político durante los siglos XV y XVI fue paralelo a la consolidación de los Trastámara en los tronos de Castilla y Aragón. La creciente importancia del protocolo cortesano a finales del siglo XV y la necesidad de escenificar visualmente el poder, explican los crecidos gastos en telas ricas, tapices, sastres, pieles y el uso simbólico de determinados colores, emulando la etiqueta de las Cortes de Juan II de Castilla y de los Reyes Católicos.³

Los Alba legitimaban su linaje retro trayéndolo a su condición de descendientes de un hijo del emperador bizantino Isacio Commeno, llamado Pedro Commeno, que se había establecido en Castilla, al servicio de Alfonso VI, en 1053.

Los servicios que había prestado al monarca castellano en la conquista de Toledo en 1085, se tradujeron en la concesión de importantes reconocimientos y oficios reales. En gratitud por tales dádivas, Pedro cambió su apellido, sin renunciar al linaje imperial en el que había nacido, de *Commeno a Toledo*. Tan ilustre origen explica por qué los Alba usaron durante la Baja Edad Media y el Renacimiento, entre otros títulos, el de *Porfirogenetas*, literalmente “nacidos en pórforo”, o lo que es lo mismo “nacidos en púrpura”.⁴ Séneca, en sus *Cuestiones Naturales*, relacionó la variedad de tonalidades del cielo en la aurora y el crepúsculo con las tonalidades de las telas teñidas de púrpura, expresando una idea muy visual: quienes vestían de púrpura, se vestían del cielo.⁵ El uso del color para expresar el linaje explica por qué Cristóbal Passini pintó, entre 1567 y 1571, en la parte más alta de la cúpula semiesférica que cierra la armería del castillo palacio de Alba de Tormes, sobre un celaje de intenso color azul, el escudo de los Álvarez de Toledo, compuesto por quince jaqueles, ocho puntos de plata, equipados de siete de azur, timbrado con la corona ducal, adornado con el collar de la Insigne Orden del Toisón de Oro, con ocho banderas y guirnalda clásicas de hojas de laurel y frutas, usando como horizonte la imposta de la cúpula, rodeado de un crepúsculo de tonos anaranjados y rojizos [fig.1], como si la púrpura imperial de quienes eran porfirogenetas rodeara el escudo y se vistiera el linaje de los colores del cielo.⁶

1 El presente artículo se enmarca en el conjunto de actividades del Grupo de Investigación Consolidado: Análisis y Documentación de Arquitectura, Diseño, Moda & Sociedad. Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Centro Superior de Diseño de Moda de Madrid. Universidad Politécnica de Madrid.

2 MARTÍN BERRIO, Raúl, “Los Álvarez de Toledo y la política española”, *Los Álvarez de Toledo: nobleza viva*, Valladolid, 1998, pp. 125-142. SALAZAR Y ACHA, Jaime, “Orígenes históricos de un gran linaje”, *Los Álvarez de Toledo. Nobleza viva*, Valladolid, 1998, pp. 21-53. CALDERÓN ORTEGA, José Manuel, *El Ducado de Alba. La evolución histórica, el gobierno y la hacienda de un estado señorial (siglos XIV-XVI)*, Madrid, 2005. MENÉNDEZ PIDAL, Faustino, *La nobleza en España: ideas, estructuras, historia*, Madrid, 2008.

3 DOMÍNGUEZ CASAS, R. *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, 1993.

4 El sustantivo *πορφύρη* era usado en griego clásico para aludir al color de la piedra de pórvido y al famoso tinte. Las emperatrices bizantinas daban a luz en una cámara del Sacro Palacio Imperial de Bizancio cuyos suelos y paredes estaban recubiertas de pórvido, en una cama cuyo ajuar estaba teñido de púrpura. Los nacidos en ese contexto quedaban legitimados como herederos al trono imperial, de modo que el uso del título *porfirogeneta*, *πορφυρογενετα*, equivale a “legitimado en el poder”.

5 SENECA, Lucio Anneo, *Sobre la felicidad; sobre la brevedad de la vida; de la clemencia del emperador Nerón; Ideario de Séneca; Cuestiones Naturales*, Madrid, 2010, I, 3. HELLER, Eva, *Psicología del color*, Gustavo Gili, Barcelona 2010, p. 195.

6 A. C. D. A: C. 47-106. GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert, “El castillo palacio de Alba de Tormes, simbolismos clásicos en un edificio medieval”, *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V. Clasicismo y poder en el arte español*. Bolonia, 2014, pp. 65-80. BALL, Philip, *La invención del color*. México, 2004, pp. 257-262. PASTOUREAU, Miche, *Una historia*

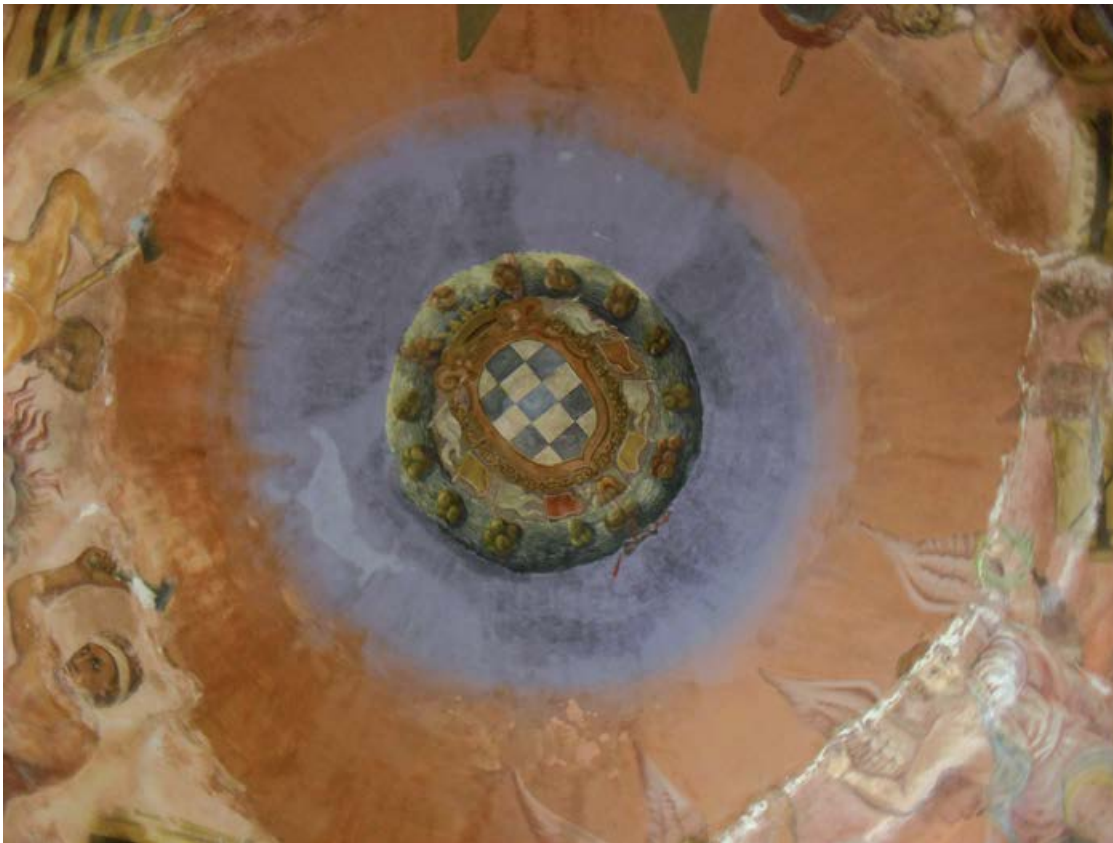


Figura 1. Cristóforo Passini, Giovanni Passini y Miguel Ruíz de Carvajal, fresco con el escudo de los Álvarez de Toledo rodeado de celajes en púrpura, 1567, Castillo de Alba de Tormes.

El *Libro Maestro*, conservado en el Archivo de la casa Ducal de Alba, permite saber que los salones de sus residencias se decoraban, desde finales del siglo xv, con ricos tapices que, además del valor decorativo, hacían más cálidos los interiores. En 1473 consta la compra de tejidos y dos tapices que desarrollaban la historia de *Jaffé*, a Pedro García de Medina y a su hijo Álvaro, mercaderes de Medina del Campo, por 110.000 maravedíes: “Una cámara de verdura en la que había 4 paños con sus goteras, 1 antepuerta y 12 cojines y 2 paños de la historia de Jaffé, y un paño de verdura”.⁷ Jaffé es un personaje del *Antiguo Testamento*, sucesor de Abimelec, hijo de Gedeón, que, según el *Libro de los Jueces*,⁸ hizo en el templo de Mispá voto de sacrificar a la primera persona que encontrara al regresar a su casa si venía a los Amonitas y, para su desdicha, esa persona fue su única hija [figs. 2 y 3]. Aunque el tapiz no se ha conservado, la temática iconográfica y la

cronología de la compra permiten identificarlo como una réplica de la serie de colgaduras tejidas hacia 1470 en Tournai o en Arrás por Pasquier Grenier para el duque de Borgoña Felipe el Bueno, compuesta de seis escenas, desarrolladas en dos colgaduras, cuyas composiciones eran obra de Rogier van der Weyden.⁹ Además de estas ricas colgaduras, en 1474 consta que fueron entregados 160.000 maravedíes a dos agentes que tenían que viajar a Flandes para comprar tapices. Regresaron en 1475 con cuatro paños de cama con la sobrecama, cuatro paños de sala, el dosel rico y otro dosel de ras, que fueron pagados por los vecinos de Piedrahita y cuyo valor fue de 165.837 maravedíes. En 1477, con motivo de la boda de Mencía Enríquez, hija del I Duque de Alba, fueron enviados dos criados a Flandes para comprar más tapices y paños ricos tasados en 76.575 maravedíes.¹⁰ Aunque no tenemos datos detallados sobre lo que compraban estos agentes

9 Del tapiz del voto de Jaffe se conoce un ejemplar que pudo ser de Juana Enríquez, la madre de Fernando el Católico, conservado en la Seo de San Salvador de Zaragoza. REAU, Louis, *Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, Tomo I, vol. 1, 1995, pp. 277-279. CAMPBELL, Lorne, “Manufactura bruselense (?) según Rogier van der Weyden”, *Rogier van der Weyden y los reinos de la Península Ibérica*, Madrid, 2015, pp. 138-141.

10 A. C. D. A: *Libro maestro del Estado de Alba*, C. 301, 344. FITZ-JAMES-STUART Y FALCÓ, Jacobo, *Contribución al estudio de la persona de Don Fernando Álvarez de Toledo, III Duque de Alba*. Madrid, 1919, pp. 33 y 34.

simbólica de la Edad Media Occidental. Buenos Aires, 2006. FERNÁNDEZ URIEL, Pilar, *Púrpura. Del mercado al poder*, Madrid, 2010.

7 A. C. D. A: *Libro maestro del Estado de Alba*, C. 301, 49.

8 *Biblia del Peregrino*. Libro de los Jueces, 11 y 12.



Figura 2. Detalle del relator y Jetté recibiendo la embajada de Galaad que le pide auxilio en su guerra contra los Amonitas, tapiz del voto de Jetté, tejido por Pasquier Grenier, bajo diseños de Rogier van der Weyden h. 1470, Museo de la Seo de San Salvador Zaragoza.



Figura 3. Detalle de Jetté enviando una carta al rey de los Amonitas pidiéndole su rendición y batalla en la que Jetté vence al Rey de los Amonitas, tapiz del voto de Jetté, tejido por Pasquier Grenier, bajo diseños de Rogier van der Weyden h. 1470, Museo de la Seo de San Salvador Zaragoza.

y la identificación del tapiz de Jetté es solo una conjetura razonable, los datos citados nos permiten afirmar con seguridad que los Alba vestían sus residencias con tapices flamencos de la máxima calidad.

Tanta importancia daban los Alba a sus tapices que entre 1484 y 1486 tenían un oficial en nómina, llamado Pedro González, citado como “repostero de tapicería”, que percibía 6.000 maravedíes de quita y 500 de jornal de 25 peones para sacudir y emparamentar la tapicería y las alfombras. El 6 de febrero de 1527 mandó el II Duque de Alba, Fadrique Álvarez de Toledo, a Jorge Suárez, su mayordomo de las rentas del pan, dar merced a la viuda del tapicero Hernando de la Peña, 10 fanegas de trigo anuales. El 11 de mayo de 1527 el Duque fijó el sueldo del tapicero Melchor de Baeza en una quitación de 10.000 maravedíes y 20 fanegas de trigo, salario mantenido en 1530 en la misma cantidad.¹¹ Ese mismo año, el Duque pagó posada y comida a

tres oficiales tapiceros llamados a Alba y venidos desde Flandes. En el inventario de 1531, hecho tras la muerte del II Duque, se citan 76 paños de Ras, 15 de ellos con figuras.¹²

El *Libro Maestro* ha permitido documentar gastos en telas y sastres para confeccionar ricos vestidos. Desde 1479 se compraron brocados “verde rico” o “de pelo”, por 9.250 maravedíes la vara, terciopelos, rasos, aceituníes, fustanes de Brujas, Londres y Ruán, cordobán, etc. En la década de 1480 se registra en nómina un sastre llamado Jaques, quizá un franco-flamenco, que se encargaba del corte y confección de los trajes del Duque y su familia, hechos según los dictámenes de la moda franco-flamenca. En la década de 1490 está documentado como sastre Juan Mateos. Una buena parte de las telas ricas que se compraban no estaban destinadas a la confección de vestimentas, sino a cubrir las paredes

11 A. C. D. A.: C. 301, 157. C. 22, nº 75. CALDERÓN ORTEGA, José Manuel, *El Ducado de Alba. La evolución histórica, el gobierno y la hacienda de un estado señorial (siglos XIV-XVI)*, Madrid, 2005, pp. 275-276 y 368.

12 Las tapicerías eran tan ricas que se prestaban a los templos para festividades religiosas y a los concejos para entoldar y cubrir los muros en las entradas de personajes. En 1541 se llevó a Toledo en dos carretas la mejor tapicería del Duque para adornar la ciudad. Fitz-James-Stuart, *op. cit.* 1919, p. 33.

de algunas habitaciones del Castillo de Alba de Tormes para hacerlas más confortables. Según los inventarios de 1480 y 1546, la capilla dedicada a San Marcos, tenía las paredes revestidas de terciopelo verde y de raso carmesí.¹³

La confección de ropas de abrigo usando pieles de animal era en el siglo xv una prerrogativa exclusiva de los estamentos privilegiados. En 1477 se documenta en el *Libro Maestro* la compra de 900 martas cibelinas a 1.360 maravedíes por cada una, y la compra de pieles de armiños y grises,¹⁴ usadas para confeccionar un abrigo nuevo para el Duque. En el Palacio de Liria se conserva una tabla pintada al óleo en cuyo anverso se representa la Anunciación y en el reverso la Epifanía. La escena de la Anunciación [fig. 4] incluye la representación del I Duque como orante, arrodillado sobre un reclinatorio, levemente girado de tres cuartos, con larga melena de pelo marrón, que le cae por la espalda. Luce armadura de placas y, sobre ella, el abrigo de piel de marta, usado como expresión del lujo; a los pies, un morrión con penacho de dos plumas, roja y verde, añade un toque de exotismo. La tabla, que debió formar parte de la predela de un retablo, tiene pintado el escudo de la casa ducal. Al fondo, a través de una ventana abierta al paisaje, se ve una fortaleza que es una representación del Castillo de Alba visto desde los apartamentos que los Duques tenían en el Monasterio Jerónimo de San Leonardo. La atribución de esta tabla al Maestro de la Virgo inter Virgines se debe a Diego Angulo, que la comparó con una tabla del Museo Suermond de Aquisgrán. Carlos Fitz James Stuart la compró a Carderera, su poseedor en el siglo xix, que identificó al orante como Fernando Álvarez de Toledo, I Conde de Alba, pero la compra de las martas para confeccionar el abrigo y su representación sobrepuesto a la armadura, nos induce a pensar que el representado debe de ser el



Figura 4. Anunciación con García Álvarez de Toledo, I duque de Alba, orante, vestido con armadura de placas y abrigo de martas, óleo sobre tabla, Maestro de la Virgo inter Virgines, hacia 1472, Fundación Casa de Alba.

I Duque, García Álvarez de Toledo, y por tanto, posterior a 1477.¹⁵

Entre los oficiales al servicio del Duque se cita al “repostero de la plata”, encargado de guardar las joyas, mantener ordenado, limpio y vistoso el “aparador de la plata”. Fue habitual que los Duques empeñaran sus joyas para afrontar los gastos de representación extraordinarios, bien en la corte ducal, bien junto a los Reyes. Los documentos de empeño son una fuente interesante para conocer cuáles eran sus joyas, qué uso hacían de ellas y el valor que tenían. La más sobresaliente era “un riquísimo collar de oro con el rubí balax grande, llamado del Rey Salomón, ornado con 7 esmeraldas, 11 rubíes medianos, 1 diamante, 12 perlas gruesas y las 144 perlas menores”, descrito cuando fue empeñado en 1475, al mercader milanés Polo de Ondegardo, para asu-

13 Fitz-James-Stuart, *op. cit.* 1919, p. 31.

14 A. C. D. A.: C. 157, nº 36, *Libro maestro del Estado de Alba*, C. 301, 561. Calderón, *op. cit.* 2005, p. 276.

15 ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, “El maestro de la Virgo inter Virgines: la tabla del primer conde de Alba” en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid, 1925, nº II, pp. 193-196. ALBA, Fundación, “Maestro de la Virgo inter virgines”, *El legado Casa de Alba*, Madrid, 2012, pp. 118-119.

mir los gastos ocasionados con motivo de unas justas amparadas por el Duque, cuyo montante ascendió a medio millón de maravedíes, usados para pagar los 974.460 maravedíes que costaron los brocados usados para confeccionar la ropa del Duque en ese evento.¹⁶

A los camareros les correspondía “tener e guardar todas las joyas del señor [...] e paños et todas las cosas que pertenescen para cumplimiento et aposento de la cámara et debe recabdar e traer todos los dineros que el señor ha de traer consigo para dar et para despende”.¹⁷ Entre otras obligaciones debían custodiar y mantener en orden la armería, especialmente las armas de parada usadas en alardes, desfiles, recepciones y audiencias, ayudar al Duque a calzarse, vestirse, desnudarse, ponerle la armadura y administrar los perfumes y aceites (algalía, ámbar, agua de azahar, etc.). En 1476 están documentados como camareros Porrás y Salvador Girón, siendo “reposteros de cama”, Antón de Alba y Antón de

Salvatierra, que tenían la obligación de hacer la cama del Duque, colgar doseles, cortinas, aderezar tarimas, fabricar efímeros para fiestas y torneos, así como cuidar de la silla y mesa donde comía el Duque. Percibían cada uno un sueldo anual de 1.200 maravedíes, a lo que sumaban 800 para sus vestidos.¹⁸ Hoy les llamaríamos jefes de protocolo, pues de la eficacia de su oficio dependía buena parte de la imagen que los Duques proyectaban de sí mismos.

La conclusión que se puede extraer, usando los datos que hemos entresacado a partir de los documentos manuscritos y la iconografía, nos permite afirmar que el nivel de sofisticación que alcanzó la Corte Ducal de los Álvarez de Toledo, en su intento de emular, sin superar, a los Reyes, convirtió sus residencias en un sofisticado escenario de poder, donde la imagen del Duque y su familia se cuidaba con esmero para que fuera en todo momento esplendente y cuyos paradigmas deben buscarse sobre todo en Flandes. ■

¹⁶ Calderón, *op. cit.* 2005, pp. 48-49 y 146-147.

¹⁷ PÉREZ BUSTAMANTE, Rogelio, *Los oficios de la casa, corte y chancillería en Castilla durante la Baja Edad Media*. Madrid, UCM, tesis doctoral inédita, 1973, pp. 51-55.

¹⁸ Calderón, *op. cit.* 2005, pp. 271-275.



creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual CC BY-NC-SA

En esta comunicación expondremos algunas consideraciones y posibles líneas de investigación relativas a la relación dialéctica entre el cuerpo y la moda, aplicadas al contexto español desde el tardofranquismo hasta los primeros años de la democracia. Esta demarcación del campo de estudio es fruto de la investigación realizada por el autor para la exposición *Tino Casal, el arte por exceso*,¹ así como del desarrollo inicial de la tesis *El hábito, la piel, el hueso. Estudio cultural sobre la incidencia de la moda en la construcción de masculinidades en España (1972-1986)*, dentro del Programa de Doctorado en Arquitectura, Diseño, Moda y Sociedad por la Universidad Politécnica de Madrid.

El análisis de la evolución del lenguaje formal de la indumentaria y la imagen personal durante el período de transición, que fue también el de la transición del modelo de la alta costura al *prêt-à-porter* y los estilos de vida, evidencia un incremento de la atención a cuestiones relativas a la forma y conducta corporales. Desde la industria de la moda se plantean nuevas propuestas y estrategias, de mano de firmas confeccionistas y diseñadores de vanguardia que, con el apoyo de promotores, publicistas y demás profesionales de la comunicación, acometen la transformación del sistema de la moda española, en el sentido más barthesiano, reelaborando los códigos que hasta entonces había definido la alta costura.² El nuevo vocabulario afecta al objeto (materia, color, forma, motivos, acabados), a su presentación (comercio, pasarelas) y a sus representaciones mediáticas, centrando toda la narrativa de la moda en los cuerpos jóvenes y atractivos y tratando de hacer suyo el discurso de emancipación

femenina. Simultáneamente, el clásico esquema de transmisión vertical, *trickle-down effect*, deja paso a una creciente permeabilidad de los campos sociales, permitiendo flujos horizontales e incluso revirtiéndose el proceso en ocasiones (*trickle-up effect*).³ De tal modo, entendemos que el análisis de esas transformaciones en la industria de la moda tiene que tomar en consideración las manifestaciones que se generan fuera de los grupos hegemónicos, y especialmente en la contracultura, donde se hizo más patente el conflicto entre la herencia de la represión franquista y la emergencia de nuevos *habitus* que se revelan en la actitud corporal.

La biografía de Tino Casal, al que siguiendo la teoría clásica de la difusión de las innovaciones habría que encuadrar en la categoría de los *innovadores*,⁴ nos descubre un relato que es el de la construcción de una identidad a partir de un lenguaje que tiene menos de artístico que de corporal. Como apunta Germán Labrador en su análisis de los relatos bioliterarios de la contracultura transicional,⁵ la experiencia creativa fue ante todo vivida, experimentada en la propia carne antes, o incluso con independencia, de la elaboración de un discurso artístico al uso. Casal fue aficionado al travestismo desde niño, escenógrafo y amante del baile. Fue valorado desde sus tempranos inicios en el mundo de la música por sus dotes vocales, pero también, y al menos en la misma medida, por su presencia sobre el escenario y sus constantes aportaciones en todo lo relativo a la imagen de sus grupos. Durante

1 Celebrada en el Museo del Traje de Madrid, entre el 15 de noviembre de 2016 y el 19 de marzo de 2017.

2 Barthes apunta a lo que llama el *fashion group*, los tiranos de la moda, como únicos responsables de las mutaciones en el sistema de signos de la moda. En España, ilustran el nuevo lenguaje máximas como aquella de Francis Montesinos, quien “querría haber acabado con la elegancia”, o el título del segundo desfile de Jesús del Pozo, “El cuerpo liberado”, celebrado al poco de la muerte de Franco, o el conocido slogan “la arruga es bella”, con el que Luis Carballo logró transmitir la redefinición de la dialéctica cuerpo-traje que proponía Adolfo Domínguez desde finales de los setenta.

3 Squicciarino planteaba otros posibles modelos, como el de virulencia o contagio, que ya describió Tarde, o el que denominó modelo de “marionette”, que definiría una “relación piramidal disfrazada entre clases sociales” con un esquema de tipo “consumo-dependencia”. SQUICCIARINO, Nicola, *El vestido habla*. Cátedra, Madrid, 1986, p. 164 y ss.

4 “Innovators are active information seekers about new ideas. They have a high degree of mass media exposure and their interpersonal networks extend over a wide area, usually reaching outside of their local system”. ROGERS, Everett, *Diffusion of Innovations* (3a ed.). The Free Press, Nueva York, 1983, pp. 22-23.

5 LABRADOR MÉNDEZ, G., *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Akal, Madrid, 2017.

la década de los setenta, alejado del mundo de la música, *se diseñó* hasta convertir su propio yo en imagen de marca, avanzando en España las estrategias de reificación de la identidad que exploraban las subculturas juveniles en el extranjero.⁶ Representa a la perfección la figura del nuevo sujeto-objeto, cuyo fetiche de éxito lo conduce a la comercialización del *yo*, a la elaboración de una imagen que parte de una actitud corporal. La juventud, la esbeltez y el bronceado, que el músico lograba mediante el uso de productos cosméticos, fundamentaron su ideal de belleza. El maquillaje, los tintes de pelo, los *piercings* y, por supuesto, una obsesiva atención al atuendo y a toda la parafernalia decorativa que ornaba sus espacios domésticos y de trabajo, completaron una imagen compleja y original con la que logró una radical distinción, que a la postre le resultaría muy útil para su proyección mediática.

Su caso entronca con la mentalidad de una generación entera, que aspiraba a superar las constricciones que habían dominado la relación con la propia corporeidad. En palabras del filólogo Luis García-Torvisco, se produce en el tránsito a la década de los ochenta la emergencia de “un discurso ‘travesti’ en un sentido cultural, un discurso excesivo, retórico, material, un discurso formal que se solaza en su propia materialidad, un discurso, en definitiva, *camp*, literal y ‘literalizado’ al mismo tiempo, el cual, como una de sus más directas consecuencias, viene a develar la estructura discursiva de las diferencias sexuales y, en un sentido más general, de la identidad misma”.⁷ Un discurso que pivota sobre el cuerpo como centro de todas las operaciones encaminadas a la conquista de espacios de libertad,

*transgressive bodies*⁸ que contraponen el exceso a la mentalidad disciplinaria del franquismo.

Considerando la compleja construcción de esos discursos, y tomando como objeto de estudio casos particularizados como el de Casal, Alaska, Ocaña, McNamara y una larga lista de personajes, conocidos o no, que participaron de la renovación de las formas de presentación de la persona, proponemos hacer uso de la fenomenología interaccionista de Goffman, cuya metáfora teatral parece idónea para el análisis de esa cultura del espectáculo y el simulacro que describieron Debord y Baudrillard. Goffman define la fachada como la “dotación expresiva de tipo corriente empleada intencional o inconscientemente por el individuo durante su acción”.⁹ La introducción de un alto grado de autoconsciencia en la puesta en práctica de las fachadas, facilita el acceso a las claves de las estrategias de presentación, difíciles de analizar por su carácter refractario.¹⁰ Se trata de abordar el análisis de los diversos aspectos que conformaron esas fachadas de modernidad: el medio (*setting*) nos conduce a la reapropiación de los espacios públicos, a los locales nocturnos, a las vidas mancomunadas en pisos de puertas abiertas, pero también a la translocación, al contacto directo con ciudades como Londres o Nueva York de las que procedían las referencias culturales; las dotaciones de signos (*sign equipments*) nos hablan del capital cultural construido con esas referencias, a menudo extranjeras, un capital compartido por los agentes que operan en el estrato de la contracultura; y la fachada personal, que Goffman desglosa en apariencia y modales, comporta el

6 Dave Rimmer sitúa el inicio de esta estrategia en el movimiento neorromántico, que asumiría en el contexto subcultural el *dressed for success* que se impone ya en la década de los ochenta. Precisamente de la fusión del nuevo romanticismo con ciertos rasgos del *glam* y el *punk* nacería el estilo híbrido de Tino Casal. RIMMER, Dave, *New Romantics. The Look*. Omnibus Press, Londres, 2003, pp. 66-67.

7 GARCÍA-TORVISCO, Luis, *La narrativización del excesivo YO de la “Movida” en Patty Diphusa (1983-1984) de Pedro Almodóvar*. Actas XVI Congreso AIH, Centro Virtual Cervantes.

8 PAVLOVIC, Tatiana, *Despotic Bodies and Transgressive Bodies. Spanish Culture from Francisco Franco to Jess Franco*. State University of New York Press, Albany, 2003.

9 GOFFMAN, Ervin, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2004, p. 32.

10 Tal y como resulta infructuoso el análisis lógico de la actividad del *coolhunter* actual, figura que tiene antecedente en sujetos como Tino Casal. Ver BERGUA AMORES, José Ángel: “Diseñadores y tribus. Una aproximación sociológica a la creatividad en el ámbito de la moda”, en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* (Reis), nº 124, 2008, p. 55.

análisis de las formas indumentarias, cuidados físicos, actitudes y modos.

El diseño de moda contemporáneo está en constante relación con la creatividad colectiva, a su vez receptora e intérprete de los sucesivos flujos de moda. La moda ha visto enriquecida la carga comunicativa que siempre la ha definido, obligando al sujeto inmerso en la sociedad reflexiva a responsabilizarse de su propia fachada de una forma inédita en la historia. La disolución de los referentes tradicionales permite una mayor flexibilidad en las apariencias, pero mientras la permutabilidad del sistema moda en cuanto a las formas de sus producciones materiales parece infinita, el ejercicio de sus dispositivos de poder se ha redirigido hacia la forma corporal, donde los cambios se generan con una marcada voluntad de permanencia. Ahí es donde, a nuestro parecer, es posible leer con mayor nitidez la presencia de varios conflictos que deben ser analizados en la dialéctica entre las operaciones de la moda y las modificaciones de las distintas técnicas corporales. Proponemos establecer tres campos diferenciados para abordar las distintas formas de ese conflicto, sin perjuicio de la transversalidad del análisis en atención a la permeabilidad que mencionábamos más arriba. Así, según los distintos mecanismos de producción de contenidos, distinguimos entre: a) la moda que presentan los medios, moda oficial, de amplia difusión, en la que se reconoce la tensión entre los principios de emancipación del cuerpo y la persistencia de los dispositivos disciplinarios y heteronormativos, centrados especialmente en la conservación del dimorfismo sexual; b) la moda de vanguardia, la propuesta por los pioneros del *prêt-à-porter* y la moda juvenil, hasta mediados de los ochenta prácticamente contracultural, rupturista, identitaria y fuertemente marcada por las expectativas de emancipación; y c) la moda de calle, dentro de la cual cabe distinguir sus manifestaciones convencionales, sujetas a lo que se comunica desde el primer nivel que hemos establecido, y la que jóvenes como Tino Casal improvisaron desde el conocimiento parcial del fenómeno de las sub-

culturas o tribus, que transformaba el paisaje de Londres como luego lo haría con el de Madrid y otras capitales de España.

Sobre los tres niveles es posible proyectar una mirada biopolítica, que clarifique la relación de las corrientes de moda con la gestión de los cuerpos en la España finisecular, entendiendo ya no solo el vestir sino la moda en el sentido más amplio como *práctica corporal contextualizada*. La lucha por los derechos de la mujer y los homosexuales, la revisión de los roles de género, la exaltación del consumo, la secularización y la emergencia de valores como la expresión del yo o la calidad de vida, están estrechamente vinculados a la propagación del mecanismo moda como vehículo de las nuevas políticas sobre los cuerpos, tanto “hegemónicas” como de “resistencia”.¹¹ Si por una parte cambian los modos de producción y relación, si los cuerpos se liberan de cargas y constricciones, también debemos observar cómo operan las nuevas formas de dominación, que en la impostura de la levedad de las modas tienden a enmascararse tras los discursos de la búsqueda de la felicidad y la satisfacción personal. ■

11 El verdadero ser de la moda “radica, siguiendo a Barthes, en el hecho de constituir un signo y ese es el modo de ‘ser’ de la moda, no su ‘aparecer’. Aceptando este hecho toda la moralidad relativa a la moda debe ser descartada. Todo aspecto crítico, cualquier movimiento ‘anti-moda’ (...) está condenado a ser asumido por la moda en su evolución interna y pasa a ser parte constitutiva de ella”. VARELA, Cristina, *Arte/moda. Desplazamientos, contagios e interacciones. El contexto local gallego transversalizado por el contexto internacional (1980-2008)*. Tesis doctoral, Universidade de Vigo, 2012, p. 29.

Bibliografía

- BERGUA AMORES, José Ángel, "Diseñadores y tribus. Una aproximación sociológica a la creatividad en el ámbito de la moda", en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* (Reis), nº 124, 2008.
- BARTHES, Roland, *El sistema de la moda y otros escritos*, Paidós, Barcelona, 2003.
- CAYUELA SANCHEZ, Salvador, *La biopolítica en la España franquista* (Tesis doctoral). Universidad de Murcia, 2010.
- ENTWISTLE, Joanna, *El cuerpo y la moda: una visión sociológica*. Paidós, Barcelona, 2002.
- ENTWISTLE, J. y WILSON, E., *Body dressing*. Berg, Oxford, Nueva York, 2005.
- HEBDIGE, Dick, *Subcultura, el significado del estilo*. Paidós Comunicación 157, Barcelona, 2004.
- GARCÍA-TORVISCO, Luis, "La narrativización del excesivo YO de la 'Movida' en Patty Diphusa (1983-1984) de Pedro Almodóvar", Actas XVI Congreso AIH, Centro Virtual Cervantes.
- GOFFMAN, Ervin, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2004.
- GUTIÉRREZ, Juan, *Tino Casal, el arte por exceso*, Catálogo de la exposición temporal celebrada en el Museo del Traje, Ministerio de Cultura, Madrid, 2017.
- LABRADOR MÉNDEZ, Germán, *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Akal, Madrid, 2017.
- MARTÍNEZ BARREIRO, Ana, "La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas" en *Papers* 73, 2004, pp. 127-152.
- PAVLOVIC, T, *Despotic Bodies and Transgressive Bodies. Spanish Culture from Francisco Franco to Jess Franco*, State University of New York Press, Albany, 2003.
- POLHEMUS, T. y PACODA, P., *La rivolta dello stile*, Alet Saggi, Padova, 2009.
- QUINTANA, Gerardo, *Tino Casal, más allá del embrujo*, T&B editores, Madrid, 2007.
- RETANA, Camilo, "Los cuerpos disciplinados, esos cuerpos que importan. (Apuntes para una genealogía de la moda)". [En línea]. VIII Jornadas de Investigación en Filosofía, 27 al 29 de abril de 2011, La Plata.
- RIMMER, Dave, *New Romantics. The Look*, Omnibus Press, Londres, 2003.
- ROGERS, Everett, *Diffusion of Innovations* (3ª ed.), The Free Press, Nueva York, 1983.
- SQUICCIARINO, Nicola, *El vestido habla*, Cátedra, Madrid, 1986.
- VARELA, Cristina, *Arte/moda. Desplazamientos, contagios e interacciones. El contexto local gallego transversalizado por el contexto internacional (1980-2008)*. Tesis doctoral, Universidade de Vigo, 2012.
- VV. AA., *Despulla't. Un diàleg entre el vestit i el cos / Desnúdate. Un diàleg entre el vestido y el cuerpo*. Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, Terrassa, 2009.
- VV. AA., *Francis Montesinos* [Catálogo razonado]. IVAM, Valencia, 2004.

Agradecimientos

Circuit de Museus Tèxtils i de Moda a Catalunya



cc creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual CC BY-NC-SA

La colección de joyería del Museo del Traje, CIPE (Madrid) reúne diversidad de alhajas, entre ellas botones, broches y hebillas, piezas fabricadas a millares, acopiadas por centenares, incorporadas por decenas a las colecciones públicas sin contexto alguno, olvidadas en los almacenes de nuestros museos y, en definitiva, marginadas por la investigación y la museografía españolas. Bajo el lema *Vestir las joyas*, alusivo a la muestra celebrada en 2013, donde estas series pudieron verse por vez primera en su contexto, se presentan aquí las líneas maestras de la investigación en curso centrada en ellas. Un análisis que pretende sobrepasar el mero formalismo, así como su discriminatoria y errónea vinculación con la frecuentemente denostada indumentaria popular, para abordar cuestiones técnicas, iconográficas, de origen, autoría, distribución, uso, etc.

Vestir las hebillas

Se trata de la serie mejor conocida hasta ahora gracias al estudio de varias colecciones españolas, públicas y privadas, de manera que ya se dispone de una amplia nómina de piezas sobre las que trabajar en varias e inspiradoras direcciones.¹ A lo largo del siglo XVIII las hebillas para calzado, ligas, corbatines y cinturones, se transformaron, sobre todo las primeras, en verdaderas joyas. Y si, por ejemplo, Isabel de Farnesio tenía unas de oro, diamantes y piedras preciosas,² es raro el inventario de la época que no contenga, al menos, un par de plata. Este cierre, desarrollado en España siguiendo un estilo internacional difundido mediante las revistas de moda, está documentado, entre otros, en dibujos de aspirantes a plateros [fig. 1]; informes y aranceles de aduanas sobre importaciones; nóminas de los comercializados en territorio nacional; relaciones de cartas de dote y testamentarias



Figura 1. Diseño de hebillas para zapato. Llorens Carreras i Pou, 1786. *Llibres de Passanties*, Libro V, fol. 239. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

de la familia real, nobles, burgueses o clérigos. Además, pinturas, grabados y esculturas dan fe de los modelos utilizados, y de quiénes y cómo los usaban; los libros de avisos avalan hasta qué punto eran apreciadas por sus dueños, detallando cómo eran las desaparecidas y la recompensa ofrecida para recuperarlas, mientras que las noticias sobre ventas indican dónde se adquirirían. A tan formidable aparato documental e icono-

¹ Algunas de las líneas de trabajo desarrolladas hasta la fecha se anotan en la bibliografía.

² ARANDA HUETE, Amelia, *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1999, p. 171.



Figura 2. Hebilla de plata. Germán Pesquero García, Salamanca, 1865-1870. N.º inv. 65485. ©Museo Arqueológico Nacional (Madrid). Foto: Ángel Martínez Levas.

gráfico se suma el ofrecido por las propias hebillas, condensado en las marcas, símbolos exclusivos de los plateros de oro y plata presentes en las conservadas y a veces en las descritas, que informan de artífices y centros de producción.³ También el derivado de su estudio en su ubicación primitiva, porque conocer las dimensiones del calzado ayuda a fijar si su uso era masculino o femenino.

En España, su cronología se extiende hasta avanzado el siglo XIX, por ejemplo en zapatos masculinos para traje de corte [fig. 2], evolucionando desde modelos fundidos y cincelados a mano hasta los laminados y estampados mecánicamente. Con toda esta información parece

plausible trazar en fechas próximas un mapa de cuándo y cómo la hebilla para el calzado se vistió en España. Sin embargo, para otras tipologías, como las que servían a los cinturones, queda todavía mucho trabajo por hacer.

Vestir los broches

Menos información se dispone por ahora sobre los broches, joyas cuya función en relación con la indumentaria, unir dos partes de una pieza textil para acomodarla al cuerpo, se documenta desde la Edad Media hasta principios del siglo XX. Pequeños, fundidos o estampados, se componen generalmente de dos partes independientes y ajustables, incorporan orificios u argollas para coserlos sobre una base textil, y su decoración cincelada o grabada compone un sinfín de modelos [fig. 3]. Vinculados en principio con el traje tradicional, lo cierto es que se han empleado

3 Están confirmados, entre otros, los de Antequera, Barcelona, Córdoba, La Coruña, Figueras, Madrid, Palencia, Reus, Salamanca, Santiago de Compostela, Sevilla, Solsona, Tarragona, Toledo, Valencia, Valls, Zamora y Zaragoza.



Figura 3. Broches de plata. Varios autores, talleres españoles, s. XIX. N.º inv. CE000155, CE000158, CE00169, CE001975, CE003592, CE007383, CE007384, CE009839, CE009896, CE009934, CE011570, CE013472. ©Museo del Traje, CIPE (Madrid).

Figura 4. Broche de cinturón, Saunders & Shepherd, Chester, 1894. Nº inv. CE113514. ©Museo del Traje, CIPE (Madrid).



para cerrar capas masculinas –desde las pluvias a las españolas–, chaquetas, jubones y una amplia gama de ropas de hombros, como mantelitas, mantones, mantillas, sereneros o pañuelos, populares o no. Algunos han permanecido sobre las prendas, informando de su versatilidad en España al menos entre 1775 y 1875; otros presentan marcas de platero como las comentadas, participando de sus lugares y circunstancias de fabricación.⁴ Sobre ellos hay que recordar, sin embargo, su empleo en otros momentos históricos, en relación con la moda: así, espectaculares broches de acero ponen el foco en los cinturones que ciñen hacia 1820 el traje bajo el pecho, mientras que setenta años más tarde volvieron a estar de moda como accesorios indispensables, ahora para marcar convenientemente la cintura y definir la silueta de la *Belle Époque*. Es el caso de la joya firmada por Saunders & Shepherd en 1894, de minuciosa decoración a base de roleos vegetales de inspiración renacentista [fig.4]. A diferencia de lo apuntado más arriba, es en estas ocasiones cuando los broches están provistos de vástagos verticales en su reverso, uno a cada lado, sobre los cuales se cose la banda textil.

En resumen, la catalogación completa de estos preciosistas cierres reserva todavía muchas sorpresas. Es desde luego el paso previo, necesario e imprescindible, no sólo para entenderlos como joya sino también para poderlos exponer en relación con la indumentaria a la que auxiliaron.

Vestir los botones

Henri Clouzot describió el camino recorrido por el botón como un relato maravilloso en el que el hada, que se llama Moda o Historia, transforma un pequeño disco de madera o de hueso en una obra de orfebrería decorada con esmalte, enriquecida con diamantes o perlas, cincelada, niela-

da, facetada, recortada o dorada.⁵ El cénit de esta aventura se alcanzó en Europa en el siglo XVIII, cuando la casaca masculina lució botonaduras con decenas de piezas de gran diámetro, distribuidas en el borde del delantero, el entorno de las carteras, el nacimiento de los pliegues del faldón y las vueltas de las mangas. Cierre y adorno a partes iguales, su condición seductora y brillante cambió tras la Revolución Francesa, cuando la indumentaria masculina se instaló en la sobriedad. A partir de ahí el botón joya sólo se mantuvo –supuestamente– en el denominado traje tradicional, una afirmación necesitada de un análisis amplio y sosegado. Durante el Ochocientos, camisas, chaquetas, pero sobre todo chalecos y calzones masculinos van a presentar en todas las regiones españolas un festival de primorosos botones de oro y plata, formalmente herederos de dos tipos propios de la centuria anterior, los planos y los esféricos o semiesféricos [fig. 5].

Entre los planos, los *de plancha*, circulares u octogonales, fundidos o laminados, con un diámetro de entre 3 y 4 cm, decorados con ondas, motivos florales, hojas de palma y laurel, e iniciales del propietario. Llevan un mecanismo característico del botón tradicional español,⁶ compuesto por asa, reasa y muletilla, para sujetarlos a la prenda sin necesidad de coserlos, dotándolos de holgura y flexibilidad, que los distingue de aquellos que si se unían al soporte. Su variante más lujosa incorpora un animal en relieve,⁷ y la más espectacular se configura a partir de 1868 con auténticas monedas de plata.⁸ Entre los esféricos, los *de cabeza de turco*, empleados con frecuencia en pareja para cerrar el cuello de la camisa masculina, y el conocido como

5 PARENT, Albert, *Le bouton à travers les âges*, Paris, 1935, p. 3.

6 PERRY, Jean, *Traditional Jewellery in Nineteenth-Century Europe*, 2013, p. 111.

7 Fechados durante los tres primeros cuartos del siglo XIX, se caracterizan por el contraste de color de la base, de plata sobredorada o en su color, en relación con el animal sobrepuesto, de plata, plata sobredorada o bronce. En chalecos salmantinos forman conjuntos de dieciocho botones.

8 Este modelo se extiende a partir de 1868, cuando la peseta sustituyó al real como moneda de curso legal, y estuvo de moda en toda España.

4 En unos casos remiten a grandes centros plateros nacionales como Córdoba o Salamanca. En otros, a firmas especializadas en fabricar y vender reproducciones de piezas antiguas entre las décadas de 1940-1950, caso de López, fundada en Madrid en 1918 por Pedro López Palomar.



Figura 5. Botones. 1750-1875. CE016981, CE000445, CE000441, CE090592, CE000442, CE008096, CE011415, CE070058, CE013049, CE090514, CE005568, CE040216, CE005282. ©Museo del Traje, CIPE (Madrid).

botón charro, cuyo uso generalizado por ambos sexos está documentado en toda España⁹ desde el siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX. Tiene una cabeza semiesférica achatada, en forma de flor de ocho pétalos, conformada y decorada con todos los recursos de la filigrana. Heredero de modelos dieciochescos y anteriores, a costa de sustituir las partes macizas, y también las guarniciones de piedras preciosas o esmaltes, por estructuras laminares y filiformes. Poco se ha puntualizado hasta ahora de sus talleres de fabricación y de su cronología precisa, aspectos sobre los que es necesario profundizar, al igual que sobre los contextos de su uso, no ceñidos probablemente ni a núcleos rurales ni a prendas al margen o en los límites de la moda. Se trata de un análisis que debe poner en juego tanto algunas de las fuentes escritas, citadas ya en el caso de las hebillas, como la cronología establecida desde las propias prendas testigo y también desde la arqueología, en concreto a partir de los enterramientos, ahora cuando las excavaciones de los cementerios intramuros empiezan a menudear.

En definitiva, hebillas, broches y botones tienen todavía muchos secretos que desvelar. Frente a su trivial apariencia y a su minusvalorada condición, están dotados de singulares cualidades ornamentales. Enfocados al servicio de prendas y complementos del vestir, constituyen una parte nada despreciable de la historia de la joyería y, en definitiva, merecen ser reconocidos como

miembros de pleno derecho de nuestro Patrimonio Cultural. Este milagro, esperado por muchos, sólo tendrá lugar cuando se consideren sin fisuras objeto de investigación histórico-artística, y objeto de análisis integral y riguroso, tarea a la que el Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico de Madrid, viene aplicándose desde hace algún tiempo. ■

Bibliografía

- ARANDA HUETE, Amelia, *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1999.
- HERRADÓN FIGUEROA, M^ª Antonia, "Las hebillas, joyas olvidadas", *Indumenta, revista del Museo del Traje*, Número 1, Madrid, 2008, pp. 105-125.
- HERRADÓN FIGUEROA, M^ª Antonia, "Aportaciones al estudio de la platería barcelonesa", en *Estudios de Platería San Eloy 2009*, Universidad de Murcia, Murcia, 2009, pp. 335-348.
- HERRADÓN FIGUEROA, M^ª Antonia, "Aportaciones al estudio de la platería cordobesa", en *Estudios de Platería San Eloy 2012*, Murcia, 2012, pp. 257-273.
- HERRADÓN FIGUEROA, M^ª Antonia, "Una aproximación a la hebillas neoclásica en España", en *Estudios de Platería San Eloy 2016*, Universidad de Murcia, 2016, pp. 251-165.
- HERRADÓN FIGUEROA, M^ª Antonia, "Las hebillas en los *Llibres de Passanties*", en *Actas del 3.er Congreso Europeo de Joyería*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2017 [en prensa].
- PARENT, Albert, *Le bouton à travers les âges*, Communauté des Maîtres Boutonniers de Paris, Paris, 1935.
- PERRY, Jean, *Traditional Jewellery in Nineteenth-Century Europe*, Victoria & Albert Museum, Londres, 2013.

⁹ Uno de los ejemplos más interesantes y más tempranos forma parte del Tesoro de Cabezón, con una cronología entre 1800 y 1825, y característicos rombos convexos. Aunque también se fabricaron en oro, la mayor parte de los conservados son de plata o plata sobredorada. Su tamaño es variable, lo mismo que el desarrollo de la cabeza, dependiendo de su lugar de uso: así, los del puño de las camisas son los más pequeños y planos, mientras que los de chalecos y calzones, así como los de los jubones femeninos, son mayores y casi esféricos.



cc creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual CC BY-NC-SA

Orígenes e historia del telar de tablillas. Una aproximación a través de las fuentes materiales e iconográficas

El sistema de tablillas o cartones es una técnica textil ancestral mediante la cual se obtienen cintas trenzadas. Fue redescubierta por Lehman en el siglo XIX gracias al análisis de unas cintas a medio tejer conservadas en el Museo de Historia de Copenhague. Durante la primera mitad del siglo XX se realizaron los primeros estudios y publicaciones sobre el tema.¹

La técnica se basa en tejer empleando un número determinado de cartillas, generalmente cuadradas, perforadas con dos o más orificios, por los que pasan los hilos. El giro de las tablillas sobre sí mismas produce un cambio en la posición de los hilos de urdimbre, generando diferentes caladas. Esta solución es una alternativa al empleo de lizos, permitiendo alternar caladas de manera mecánica. Al pasar la lanzadera, la trama queda invisible en el interior y se va generando un tejido cuyo patrón varía en función del número de cartillas, el color, número y colocación de los hilos en S o Z,² y del número y dirección de los giros. El resultado final es un tejido resistente de doble cara con amplias posibilidades ornamentales.³

A diferencia de otras técnicas textiles, ésta suele dejar una huella inconfundible en el acabado, siendo posible reconocer su uso incluso en pequeños fragmentos, ya que cada tablilla entorcha sus hilos formando un cordón independiente del resto del entramado. Éstos, cuando se entorchan demasiado, exigen un cambio en el

sentido de rotación.⁴ En tramas simples es algo más difícil de reconocer, porque los resultados, a simple vista, son similares a los obtenidos mediante otras técnicas. Pero cuando las tablillas siguen una secuencia determinada, con el fin de obtener un patrón, la torsión de los hilos de urdimbre produce una deformación que nos ayuda a detectar la técnica. La manipulación de las tablillas, además de dejar rastro,⁵ puede conducir a una repetición regular de errores en el patrón, que de otro modo no sucedería [fig. 1].

A lo largo de la historia, las tablillas se elaboraron en cerámica, cuero, pergamino endurecido, asta, hueso, marfil, espina de pez, madera, corteza y piedra. La arqueología nos proporciona ejemplos cuya morfología responde a polígonos regulares redondeados (para evitar que los hilos se enganchen), siendo el cuadrado el más extendido. Las perforaciones quedan siempre cerca de los vértices, pudiendo tener un agujero central como refuerzo, y permiten diferentes soluciones en los patrones.

Entre las ventajas de esta técnica se encuentra su portabilidad, pues para ponerla en práctica únicamente se necesitan tablillas e hilos, algo que permitió su rápida expansión geográfica. Entre los inconvenientes, encontramos que la técnica sólo se puede aplicar en pequeño formato a piezas donde el ancho del tejido está limitado al número de tablillas que el tejedor puede manejar cómodamente con las manos. El sistema es ideal para tejer cintas estrechas de gran resistencia: bridas, estolas, cinturones, cenefas, ligaduras de polainas, calzas y tocados,⁶ diademas unisex⁷ o

1 Estetinger Dameldorf (1911).

2 Los modos de pasar los hilos a través de los orificios de las cartillas son dos; las posiciones se conocen como "S" y "Z" y la nomenclatura responde a la similitud entre la morfología de dichas letras y la posición que adquieren los hilos con respecto a la cara (anverso-reverso) de cada una de las cartillas, cuando los hilos entran y atraviesan los orificios de las mismas. La disposición de los hilos en "S" o "Z" se traduce en el patrón como motivos simétricos invertidos a modo de reflejo de un espejo, y puede ser cambiada lo largo de la elaboración del tejido girando lateralmente la carta.

3 Cabe señalar que las posibilidades ornamentales de la técnica no se limitan a la obtención de patrones de diseños geométricos, pues las tablillas también permiten tejer, siguiendo los fundamentos de la tapicería, tejidos de doble cara con motivos "libres" (caligrafía, animales, etc.) caso, por ejemplo, del cinturón del Obispo Witgarius datado ca. 865, Städtische Kunstsammlungen, Asburgo.

4 Estos puntos de reversión de los giros, son descritos por expertos como S. Sage como una característica propia del tejido en tablillas.

5 Por ejemplo, cuando se efectúa un cambio en la dirección de los giros de las tarjetas, aparecen en ambas caras del tejido unas líneas invertidas.

6 En algunos relieves de los capiteles de la iglesia zamorana de San Pedro de la Nave (siglo VII), cintas de este tipo parecen decorar las cabezas de algunos de los santos como S. Tomás; mientras que un ejemplo de uso femenino queda atestiguado por el fragmento textil procedente de la tumba femenina Bj. 707 de Bjrká, Suecia (siglo X).

7 En algunos relieves de los capiteles de la iglesia zamorana de San Pedro de la Nave (siglo VII), cintas de este tipo parecen decorar las cabezas de algunos de los santos como santo Tomás; mientras que un



Figura 1. Elaboración de cenefa de lana tejida en telar de tablillas. Realizada por Laura Jiménez con telar islandés del siglo x (réplica). Tablillas cuadradas de madera de haya (réplica). Fotografía: Laura Jiménez (2016).

vittae,⁸ que sujetaban los cabellos de las mujeres. La técnica también fue empleada para elaborar los arranques⁹ de tejidos de mayores dimensiones, con el fin de proteger sus bordes. Entre los materiales empleados se documentan esparto, cáñamo, lino, lana, algodón, pelo animal (caballo, tejón) e incluso humano,¹⁰ seda e hilos de oro y plata.

Sobre los orígenes del sistema del telar de tablillas, existe largo debate desde comienzos del siglo xx, momento en el que los investigadores Van Gennep y Jequier,¹¹ en una publicación de 1916, atribuían la paternidad de la técnica a los egipcios, situándola en el IV milenio a. C. y defendiendo su desarrollo a partir del II milenio a. C. Para ello se basaban en el estudio iconográfico de algunas piezas de la estatuaria egipcia de la XVIII dinastía, que presentaban aparentemente cenefas tejidas con tablillas. Por otro lado, fundamentaron su teoría en un estudio preliminar

del conocido como “cinturón de Ramsés III”¹² (ca. 1200 a. C.), conservado en el Museo de Liverpool. Tras décadas de debate, este cinturón se desestimó como evidencia tras la publicación de los estudios de Peter Collingwood, quien argumentó por análisis estructural que el cinturón de lana no pudo ser tejido mediante el sistema de las tablillas,¹³ al presentar en un tramo una variación repentina y drástica en la densidad de la urdimbre. Algo que podría deberse a la eliminación progresiva de grupos de hilos (como menciona la ficha técnica del Museo de Liverpool que hace referencia al cinturón). Y aunque pudo ser tejido sin tablillas,¹⁴ mediante la arqueología experimental se ha conseguido reproducir¹⁵ el patrón utilizando el sistema de tablillas.

Investigadores como Lehmann o Robinson atribuyen la paternidad de la técnica a los babilonios, basándose en estudios iconográficos de la estatuaria tradicional.¹⁶ Flanagan, sin embargo, sitúa el origen de la técnica en China y atribuye su expansión a los monjes sasánidas, quienes la exportarían a Persia, desde donde pudo pasar a Europa. A nivel arqueológico contamos con el

ejemplo de uso femenino queda atestiguado por el fragmento textil procedente de la tumba femenina Bj. 707 de Bjrká, Suecia (siglo x).

8 DE SEVILLA, I., *Etimologías*, Cap. XXXI, Edición Bilingüe preparada por José Oroz Reta y Manuel Marcos Casquero, Introducción general de Manuel Díaz Díaz, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.

9 Es el caso de gran parte de los tejidos de la Edad del Bronce celta datados en el I milenio a. C. Por ejemplo uno de los fragmentos hallados en la tumba de Hohmichele (s. IV a. C.). Esto constata la combinación de la técnica de las tablillas con otros telares como es el vertical de origen neolítico.

10 CROCKET, C., *Card Weaving*, Watson-Guption, 1991, pp. 7-20.

11 CROCKET, C., *op. cit.*

12 Un cinturón de origen desconocido atribuido por un cartucho nominativo a Ramses III.

13 COLLINGWOOD, P., *The Techniques of Tablet Weaving*, Faber and Faber, Londres, 1982.

14 Por ejemplo, en un telar primitivo o mediante la técnica del *inkle weaving*, un sistema similar a la tapicería, que no incluye el uso de tablillas.

15 Como por ejemplo Jenn Heaton o Susan Styrchak.

16 Podemos ver mantos ribeteados, por ejemplo, en el personaje femenino de la estela funeraria de Marqasi. Datada en el I milenio a. C. y conservada en el Museo del Louvre, Francia.

reciente descubrimiento (2014) de un pantalón¹⁷ procedente de la necrópolis de Yanghai en la Cuenca de Tarim, China (I milenio a. C.), que parece incluir fragmentos tejidos con tablillas. Por su parte, Knapp sitúa su nacimiento en Bukhara. Bartles encontró paralelismos entre los ejemplos encontrados en el Cáucaso y en Islandia, defendiendo un desarrollo local paralelo dada la gran distancia entre ambas regiones. Pero esta teoría pierde fuerza si tenemos en cuenta los contactos comerciales existentes entre zonas tan distantes como Egipto y Escandinavia ya en el II milenio a. C. Así se desprende del descubrimiento (2014) en una tumba femenina en Olby, Dinamarca, de una cuenta de vidrio azul procedente del mismo taller que suministraba piezas de vidrio a Tutankamón (ca. 1323 a. C.).¹⁸

En nuestro país, las primeras manifestaciones vinculadas a la actividad textil se hallan en cuevas andaluzas y proceden de contextos del Neolítico Final.¹⁹ Se trata de fusaiolas y de piezas de telar (pesos) realizadas en piedra o arcilla. Existen también otro tipo de piezas de telar, conservadas en el Museo Arqueológico de Murcia, con una morfología que recuerda a tablillas tos-



Figura 2. Tablillas de tejer realizadas en barro. Procedentes de Llano de la Virgen, Coín. V-IV milenio a. C. Museo Arqueológico de Málaga. Fotografía: Laura Jiménez. (2017).

cas, con un número variable de orificios en sus ángulos redondeados.

De este momento, conservamos unas piezas prácticamente idénticas catalogadas como “tablillas de telar” expuestas en el Museo Arqueológico de Málaga. Se trata de unas piezas de barro de formas cuadradas y rectangulares, procedentes del yacimiento de Llano de la Virgen, Coín, y datadas entre el 4000-3500 a. C. Aunque no podemos excluir la posibilidad de que tan sólo sean pesos de telar vertical,²⁰ de ser tablillas estarían entre las más antiguas conocidas [fig. 2].

Las evidencias textiles más antiguas en la zona mediterránea se remontan a ca. 800 a. C. y nos trasladan a la necrópolis de Sasso di Fubara, Villanova, Norte de Italia. Se trata de un fragmento tejido en telar de tablillas triangulares, de patrón geométrico que recuerda a los motivos de las tumbas etruscas. Procedente de la ciudad griega de Kerameikos, en una tumba²¹ de la familia Alcibades, conocemos un fragmento de tejido de seda (ca. 400 a. C.) que si bien por su patrón *ripsgevege* podría tratarse de una pieza foránea de origen etrusco o centro europeo, las representaciones murales de Akrotiri, en Thera, hacen pensar que la técnica ya se conocía en Grecia ca. 1500 a. C.

17 Se trata del pantalón más antiguo conocido hasta la fecha en todo el mundo. Una prenda originaria de los pastores nómadas de Asia Central, concebida para montar a caballo. Confeccionado en lana, este pantalón ofrece como refuerzo a la altura de las rodillas, unas franjas que aparentemente responden a patrones tejidos realizados con tablillas. Teniendo en cuenta que la llegada del pantalón a Europa es fruto de las influencias de persas y escitas en contacto con los pueblos germanos y con los propios romanos, la teoría de Flanagan resulta interesante. Además, las conexiones entre China y Centroeuropa eran una realidad ya en el I milenio a. C. y productos como la seda están presentes en varias tumbas celtas de la Edad del Bronce. VV. AA., *Bunte Tuche Gleiches Metall. Frühe Kelten der Hallstattzeit*, Keltenmuseum Heuneburg, VS-BOOK Karl Schulze, Torsten Verhülsdonk, Herne, 2007.

18 Según los análisis de espectrometría de plasma, la pieza procede del mismo taller que suministró el vidrio para realizar el vaso del faraón Tutankamón (1323 a. C.). El hallazgo supone “Un descubrimiento sensacional sobre las rutas comerciales de Dinamarca y las antiguas civilizaciones de Egipto y Mesopotamia en la Edad de Bronce hace 3.400 años”, tal y como mencionaron los arqueólogos responsables (Jeannet Varbeeg de la Universidad de Aahus, Flemming Kaul del Museo Nacional de Dinamarca y Bernanrd Gratuze de la Universidad de Orleans en Francia). Confirma el comercio existente entre ambas regiones, la presencia en Egipto de cuentas de ámbar importadas desde Escandinavia durante la Edad del Bronce.

19 Así lo mencionan los paneles informativos del Museo Arqueológico de Murcia.

20 Así aparecen referenciadas piezas similares en el estudio de FERNÁNDEZ RUIZ, Juan, “La Necrópolis del Llano de la Virgen, Coín (Málaga)”, *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, núm. 17, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, Campus de Teatinos, 1995, p. 259.

21 Tumba HTR73.

Los primeros testimonios en Centro Europa nos remiten a las tumbas de los príncipes celtas de la Edad de Bronce, de las zonas colindantes a las Minas de Sal de Austria, a la Cultura Hallstatt y La Tène (Oeste de Europa). Contamos con restos arqueológicos de tejidos realizados en tablillas procedentes de Hohmichele,²² Herberdingen,²³ Apremont,²⁴ Hochdorf-enz.²⁵ En todos ellos encontramos enterramientos en túmulos que incluyen ricos ajuares, carro y caldero²⁶ y tejidos ostentosos que servirían para forrar las cámaras funerarias y para cubrir los calderos rituales. El gran número de hallazgos textiles y la riqueza de sus contextos funerarios evidencian que estas cintas estaban en auge entre los celtas, y en las zonas fronterizas al Imperio Romano,²⁷ donde se importaban tejidos procedentes de Gaul e indumentarias germanas.²⁸ Resulta más

que probable que la gran eclosión textil en Hallsatt se viera potenciada por las relaciones comerciales con la Grecia Clásica.²⁹

En la península ibérica encontramos, además de la tablilla más antigua conservada (s. iv a. C.), un fragmento de tejido carbonizado realizado en esparto procedente de la misma tumba, la número 200 del yacimiento íbero de El Cigarralejo, Murcia. En Thorsberg, Jutlandia, se halló una capa con ribete tejido en telar con 178 tablillas (s. iv). Son contemporáneas las 25 tablillas de madera recuperadas del yacimiento copto de Gayet, Antinoo o la representación de una orante que viste túnica decorada con clavis que, al menos aparentemente, parecen reproducir el patrón *ramshorn*,³⁰ en la catacumba paleocristiana de los Jordanes, Roma. Las cintas también están presentes en el mundo merovingio,³¹ anglosajón y visigodo.³² Pero la mayoría de los hallazgos arqueológicos altomedievales proceden de Escandinavia y sus zonas de influencia durante la Era Vikinga: Bjrka, Lund, York, Oseberg... En éste último lugar, se halló el barco funerario donde fue enterrada (s. ix) la reina vikinga Åsa Haraldsdottir, con un rico ajuar que incluía un telar de 52 tablillas. El uso de cintas elaboradas mediante este sistema se expandió por toda Europa durante los siglos VIII y IX, gracias al impulso de las relaciones comerciales promovido por la corte carolingia.³³ Durante la Baja Edad Media y los siglos XIV y XV las fuentes materiales e iconográficas se multiplican en Europa, especialmente en

22 Allí se halló el más antiguo (ca. 700 a. C.) fragmento textil elaborado con total seguridad mediante el sistema de las tablillas.

23 En la tumba HaD1 se hallaron fragmentos que reproducen desde patrones simples hasta complejos motivos con meandros, cruces y esvásticas. Símbolos que los pastores pre-iranios ya usaban como números (V milenio a. C) cerca de Susa; región donde se encontraron un grupo de cuarenta cartillas cuadradas, de 3 mm, realizadas en marfil y que se remontan al III milenio a. C. Al no estar todas perforadas, hay discusión sobre si se trata o no de cartillas, por lo que no hemos creído oportuno presentarlas como el ejemplo más antiguo.

24 En la tumba de un príncipe celta se hallaron varios fragmentos de tejidos realizados con tablillas. Uno de ellos de al menos 35 tablillas [Hundt 1970, 67]. BARBER, Elisabeth W., *Prehistoric Textiles: The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages with Special Reference to the Aegean*, Princenton University Press, 1992.

25 El yacimiento de Hochdorf-enz pertenece a una época de transición entre los periodos HD1 y HD2 (ca. 550-500 a. C.). En él se hallaron varios fragmentos estudiados por Hundt (1970), M Clieschik (1980), Banck Burgess (1990). Los fragmentos parecen estar inspirados en modelos foráneos mediterráneos como los de Sasso di Fubara, aunque su origen pudo ser también autóctono. Tal y como señalan varios autores, las cintas más sencillas parecen de producción local mientras que las de patrones complejos parecen ser importadas. [*Bunte Tuche Gleibendes Metall. Frühe Kelten der Hallstattzeit*. Keltenmuseum Heuneburg. VS-BOOK Karl Schulze, Torsten Verhülsdonk. Herne, 2007].

26 Elementos rituales que responden a una práctica elitista de posible origen mediterráneo ¿Grecia?, presente también en la Europa Atlántica, Nórdica e incluso en la Península Ibérica. Ejemplo de esto último es el Caldero de Cabárceno (ca. 900-650 a. C.) hallado en dicha localidad Cantabra, fruto del comercio de larga distancia con las Islas Británicas.

27 Por ejemplo, dos tablillas, una en estado fragmentado, halladas en Dejnbjerg, Jutlandia (ca. 200 a. C) de periodo La Tène. Conservadas en el Museo Nacional de Dinamarca.

28 Prendas como el pantalón fueron incorporadas al "traje clásico" gracias al contacto de los romanos con los pueblos celtas y germánicos.

29 El intercambio de tejidos de lujo por vasijas griegas y sus contenidos [Hundt 1969, 71; Barber 1992]. Lo que explica la presencia de gran cantidad de cerámica griega en yacimientos celtas como el de Heuneburg, así como la presencia en Grecia de suntuosos tejidos en seda realizados con tablillas y de posible origen centroeuropeo.

30 Motivo recurrente en cintas de este tipo.

31 Por ejemplo, se hallaron fragmentos de tejidos realizados en telar de tablillas en la tumba de la reina Arnegunda, enterrada en San Denis en el siglo vi.

32 Creemos reconocer este tipo de cenefas en lo que Isidoro de Sevilla, denomina *vittae*, cuando habla, en sus *Etimologías*, de los adornos de la cabeza de la mujer.

33 De este momento es, por ejemplo, el cinturón de Witgarius (ca. 865) conservado en el Städtische Kunstsammlungen de Habsburgo.

escenas de género y en representaciones del tema de la Anunciación,³⁴ pues según la tradición iconográfica la Virgen se encontraba tejiendo en el momento en el que sucedió este acontecimiento.

La técnica continuó vigente en los siglos posteriores, pero a partir del siglo xvii su uso comenzó a decaer en Centroeuropa. Sin embargo, perduró en Islandia, Rusia y la península balcánica entre otras zonas. Durante los siglos xix y xx conocemos, gracias a fuentes escritas,³⁵ el empleo del telar de cartillas dentro de la comunidad de judíos habitantes en Yemen,³⁶ donde la producción de ostentosas cintas tejidas en oro y plata se destinaba al comercio con la aristocracia musulmana del país. Tras la segunda guerra mundial la producción de estas lujosas cintas quedó reducida al monopolio de unas pocas familias judías, hasta casi desaparecer. Paralelamente, en Europa comenzaban los primeros esfuerzos por la recuperación de la técnica, que vuelve a estar presente en varias regiones de Oriente Próximo, África, Sudamérica y Europa.

Aunque a día de hoy aún no ha sido posible determinar con exactitud el lugar de invención de esta técnica, la cual parece surgir de manera simultánea en varias zonas geográficas distantes tales como el Antiguo Egipto, Persia, China o la Cuenca Mediterránea; todo parece indicar que es en esta última zona donde se han hallado los testimonios arqueológicos más antiguos conocidos por el momento, los cuales se remontan en torno al v-iv milenio a. C. en lugar de situarse en la Península Itálica del I milenio a. C. Sea como fuere, su difusión territorial debió ser,

como ya señalaran algunos autores, una realidad en el I milenio a. C. Siendo muchas las fuentes que atestiguan su uso durante los últimos 3.000 años. Así mismo, recientes descubrimientos arqueológicos ponen en evidencia, una vez más, el intenso contacto comercial y cultural entre los diferentes pueblos de la antigüedad. La rápida expansión de la técnica del telar de tablillas debió ser consecuencia directa de ello. ■

34 Algunos ejemplos son: la Anunciación del Fol. 34 r. del Gran Libro de Horas del Duque de Berry; la Anunciación del Fol 1 v. Tres Bellas Horas de Notre-Dame. Ms. Nal 3093. (ca. 1375-1400 / 1400-1425); o la Anunciación del Fol. 24 r. Libro de Horas Ms. M 453, Biblioteca Morgan.

35 Autores judíos como Kafeh o Habara hablan de la técnica "Al-Tizig" (de tablillas) y del "tejido de *silsulim*" (cenefas tejidas con plata brocada).

36 KLEIN, A., "Tablet Weaving by the Jews of San'a (Yemen)", *The Fabrics of culture: the anthropology of clothing and adornment*, III International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences, De Gruyter Mouton, Ed. Justine M Cordwell, Ronald A Schwarz, Chicago 1973, pp. 427.

Bibliografía

- BARBER, Elisabeth W, *Prehistoric Textiles: The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages with Special Reference to the Aegean*, Princeton University Press, 1992.
- CROCKET, Candance, *Card Weaving*, Ed. Watson-Guptill, 1991, pp. 7-20.
- DESROBIERS, A. y RAST-EICHER, A., "Luxurious Merovingian Textiles Excavated from Burials in the Saint Denis Basilica, France in the 6th-7th Century", *Textile Society of America Symposium*, Washington, 2012.
- ERWIN, Thor, *Viking clothings*, The History Press, Reino Unido, 2007.
- FERNÁNDEZ RUÍZ, Juan, "La Necrópolis del Llano de la Virgen, Coin (Málaga)", *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, núm. 17, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, Campus de Teatinos, 1995, pp. 243-271.
- GRÖMER, Karina, "Tablet-woven Ribbons from the prehistoric Salt-mines at Hallstatt, Austria - results of some experiments", *"Hallstatt Textiles" Technical Analysis, Scientific Investigation and Experiment on Iron Age Textiles*, Ed. Peter Bichler, Karina Grömer, Regina Hofmann-de Keijzer, Anton Kern and Hans Reschreiter, pp. 81-90.
- HONOUR, H., FLEMING, J., *Historia del Arte*. Ed. Reverte S.A. Barcelona. 1987, p. 122.
- JAMES, S., *Exploring the world of the Celts*, UK, 1993.
- JIMÉNEZ, Laura, *La Indumentaria Civil De Las Élités Cristianas Peninsulares Durante La Alta Edad Media durante los siglos v-viii. Una aproximación desde las Fuentes Materiales e Iconográficas*, Trabajo Final Máster en culturas medievales, Universidad de Barcelona, 2016.
- KLEIN, A., "Tablet Weaving by the Jews of San'a (Yemen)", *The Fabrics of culture: the anthropology of clothing and adornment*, III International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences, De Gruyter Mouton, Ed. Justine M Cordwell, Ronald A Schwarz, Chicago, 1973, pp. 425-445.
- PRICE, Neil, "Viking burials: Dramas for the Dead?", *Jornadas Vikingas*, Alicante, 2015. Disponible online en: <https://www.youtube.com/watch?v=i2FDZ8FoDdY>.
- RASMUSSEN, L. y LÖNBORG, B., "Dragtresten i grav ACQ, Köstrup.", *Fynske Minder Odense bys Museer*, 1993, pp. 175-182.
- RÆDER KNUDSEN, L., "Analysis and Reconstruction of Two Tablet Woven Bands from the Celtic Burial Hochdorf", en *North European Symposium for Archaeological Textiles 5*, 1994. pp. 53-60.
- SEVILLA, I. de, *Etimologías*, Cap. XXXI, Edición Bilingüe preparada por José Oroz Reta y Manuel Marcos Casquero, Introducción general de Manuel Díaz Díaz, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.
- STADLER, R., *Die Tracht der frühkeltischen Frau. Eine Rekonstruktion nach Vorbildern aus Südwestdeutschland*, Esslingen, Stuttgart, 2014.
- THURSFIELD, Sarah, *The Medieval Tailor's Assistant. Making common garment 1200-1500*, Ruth Bean, Carlton, Bedford. Edición digital: Saurom.
- VV. AA., *Kelten selbst erleben. Kleidung, Spiel und speisen-selbst gemacht und ausprobiert*, Ed. Theiss, Stuttgart, 2012, pp. 12-47.
- VV. AA., *Bunte Tuche Gleibendes Metall. Frühe Kelten der Hallstattzeit*, Keltenmuseum Heuneburg, VS-BOOK Karl Schulze, Torsten Verhülsdonk, Herne, 2007.

Agradecimientos

Juan José Otero, María José Martínez, Arnau Moratona, Eduardo Jiménez.



creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas CC BY-NC-ND

En 2015 se publicaba, para satisfacción de los amantes del patrimonio artístico, un ambicioso trabajo de investigación, en dos lujosos volúmenes, dedicado al palacio de la Generalitat de Catalunya.¹ Pese al rigor y exhaustividad con que son tratados todos los temas, sorprende ver como el capítulo referente al textil no hace mención alguna a los extraordinarios encajes de bolillos pertenecientes a la capilla de dicho palacio. Realizados entre 1927 y 1930 por la casa Castells, son auténticas filigranas en hilo que pasan hoy por ser una de las últimas grandes obras suntuarias en esta técnica llevadas a cabo en nuestro país antes de la contienda del 36.²

No es éste el único caso en el que se produce un descuido de tal guisa, personalmente, decepcionante. Si de por sí el patrimonio textil, comparado con otras disciplinas, todavía carece del reconocimiento que merecería en el ámbito académico –hecho reprochable en Catalunya, donde este campo ha sido el eje vertebrador de su economía–, los encajes, variedad del tejido todavía menos valorada, continúan siendo los grandes ausentes en buena parte de la bibliografía artística, catalana y española.

Algo parecido sucede en algunos espacios expositivos, dentro y fuera de nuestras fronteras. A diferencia de otras artes decorativas o aplicadas, los encajes, en la mayoría de casos, brillan por su ausencia (sic) en los museos de bellas artes y en los de arte sacro o popular. Cuando, contrariamente, alguna pieza es exhibida, el espectador suele encontrarse con muy poca o nula información referente a aquella.³ Sin embargo, es justo reconocer que de un tiempo a esta parte, el arte del encaje

ha sido representado debidamente en algunas exposiciones temporales de temáticas específicas.⁴

¿Cuáles son los motivos que provocan esta poca atención hacia el encaje, tanto a nivel académico como público? ¿Desconocimiento? ¿Ignorancia? ¿Falta de información? ¿De divulgación? Quizás un poco de todo; nada, no obstante, que no tenga solución, a largo o corto plazo. Sólo es necesario tomar conciencia del valor real de esta variedad del tejido, en todos los niveles: artístico, histórico, económico, social o etnológico.

Pero hasta que este momento llegue, es largo el camino a recorrer. Para empezar, es su visualización, y por tanto su normalización, uno de los aspectos a tener más en cuenta. Para ello conviene divulgar los fondos conservados en museos y en instituciones, de la índole que sean.⁵ Además de los catálogos museísticos en abierto disponibles en internet, las redes sociales y aplicaciones varias ayudan a difundir, muchas veces sin esa intención, verdaderas obras dignas de ser inventariadas y estudiadas y que quizás, de otra manera, permanecerían ocultas a interesados en el tema.

Fue por esta vía como, por ejemplo, aumentó el catálogo de piezas elaboradas en *ret fi*, delicado encaje en fondo de tul típico de la parte norte de la costa barcelonesa.⁶ Gracias a Instagram y a Facebook se supo de la existencia, con esta técnica, de un bello mantel de altar en la basílica de Antequera; de un velo para la virgen de la Esperanza Macarena; de un pañuelo de finales del XIX donado al tesoro de esta misma virgen, o de alguna que otra alba en el Museo Sacro El Tesoro de la Concepción, en La Orotava.⁷

Gracias a las comunidades internautas, se despliega ante nuestros ojos un inconmensura-

1 VV. AA., *El Palau de la Generalitat de Catalunya: art i arquitectura*, Departament de la Presidència de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2015.

2 Llodrà, Joan Miquel, «La fi d'una època. Les puntes de la Reial Capella de Sant Jordi», en VV. AA., *Els Castells, uns randers modernistes*, Ajuntament d'Arenys de Mar, 2007, pp. 194-205.

3 Celebramos la decisión de la dirección del Museu de la Seu de Girona de encargar un primer catálogo de los encajes expuestos en sus salas con tal de solventar esta carencia.

4 Ejemplo de ello es la exposición “Modernisme. Arts, tallers, indústries”, celebrada en La Pedrera, en Barcelona, entre el 2015 y el 2016. Ver catálogo.

5 Los problemas presupuestarios y de personal de muchos museos impide a menudo llevar a cabo esta tarea.

6 La variedad de nombres con los que son definidos técnicas, puntos y tipologías exige, de manera inminente, la creación de un tesoro que facilite el estudio y clasificación de encajes, pero que sirva también para fijar un saber, una tradición oral de gran riqueza.

7 Agradecemos a Natalia Álvarez, de la Junta de Patrimonio del citado museo, las imágenes facilitadas.

ble patrimonio textil. Son muchas las cofradías o los amantes del arte sacro, entre otros, que despliegan para nuestro regocijo cantidades ingentes de encajes, en todo tipo de técnica y tipología.⁸ Qué mejor, con el tiempo, que llegar a crear, como sucede en otros campos, un corpus que permita un estudio interdisciplinar, científico y documental de las grandes piezas confeccionadas con encajes.

Lo mejor de las imágenes disponibles en la red es comprobar no sólo la existencia de este tesoro textil sino, mejor aún, su uso actual, hecho que ha facilitado su conservación. Pero cabe tratar también sobre los encajes desaparecidos a lo largo de la historia por motivos muy diversos, otro interesante tema de estudio.⁹ Investigando la alba confeccionada para la exposición vaticana de 1887 en honor de León XIII, pudimos documentar otros encajes, verdaderas obras de arte, realizados para el mismo evento y todavía conservados, intactos, en la Sacristía Apostólica del Vaticano.¹⁰ En este apartado no sólo entran en juego las grandes obras suntuarias para la indumentaria o ajuar litúrgico, sino otras de tipo civil, piezas, hasta hoy en paradero desconocido, documentadas a través de fuentes escritas, fotografías o pinturas. ¿Por qué tan sólo estudiar a través de los óleos de Madrazo o López las joyas de Isabel II y no sus espléndidas blondas y randas?

El encaje –conservado o no, suelto o aplicado– merece toda nuestra atención. No obstante, faltan todavía muchos estudios de tipo técnico y estético que permitan no sólo completar su historia dentro del territorio peninsular, sino ponerlo en relación con el rico y variado contexto europeo, una realidad artística, social y económica de la que participa plenamente, de la que en buena

parte es deudora pero a la que también nutre con piezas, técnicas y personajes de relevancia. Resulta imprescindible en este sentido el trabajo, codo con codo, con encajeras y encajeros.

A partir del encaje pueden derivarse otras tesis, más allá de lo histórico-artístico, vinculadas a aspectos de tipo social, etnológico y antropológico. Una de los principales tiene como protagonista a la mujer, cuyo papel es indiscutible en esta industria artística, ya sea como trabajadora anónima¹¹ –motor de una economía doméstica sumergida¹²–; como proyectista –con Aurora Gutiérrez Larraya encontramos uno de los más destacados ejemplos del primer cuarto del siglo xx¹³–; como pedagoga –Josefa Huguet en la Escuela del Hogar o las hermanas Raventós en l'Escola de Puntaires de Barcelona–; como historiadora –Adelaida Ferré, Pilar Huguet o Carmen Baroja de Caro–; o como coleccionista –en el caso catalán, con la bailarina Carmen Tórtola Valencia o Francesca Bonnemaïson¹⁴–.

Igual cantidad de nombres –quizás más tratados por la historiografía– la encontramos con el sexo opuesto. Sirva de ejemplo el historiador del arte Joaquim Folch i Torres, con quien el fondo textil del antiguo museo de artes decorativas de Barcelona tomó forma definitiva.¹⁵ Tres encajes de esta antigua colección, expuestos hoy en la exposición “Extraordinaries” del Museu del Disseny de Barcelona, nos ofrecen otros aspectos que es necesario estudiar alrededor de esta variante del

8 Desgraciadamente, en términos generales, las cofradías y hermandades prestan más atención a los tejidos bordados que a los encajes.

9 Además de por su propia fragilidad o por causa externas –robos, guerras...–, hay que señalar aquí lo que de negativo sobre el ornato y la indumentaria litúrgica tuvieron las directrices del Concilio Vaticano II. Muchos encajes quedaron relegados en armarios y otros fueron eliminados directamente.

10 LLODRÀ, Joan Miquel, “Encajes para León XIII. Un tesoro del Sagrario Apostólico”, en *Datatèxtil*, núm. 25, 2011.

11 Haría falta estudiar también el mito y la simbología de la encajera en Catalunya, tratado no sólo en las artes visuales sino también literarias.

12 En este apartado son interesantes algunas de las aportaciones de Àngels Solà Parera, como por ejemplo, “Las mujeres como negociantes en la producción de encajes de Barcelona en el siglo XIX”, en *Percorsi di lavoro e progetti di vita femminili*, Pisa, 2010, pp. 47-55.

13 LLODRÀ, Joan Miquel, “Aurora Gutiérrez i Adelaida Ferré. L'art de la punta al coixí a l'entorn del modernisme”, en *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. XXI, Barcelona, 2008, o “Aurora Gutiérrez Larraya, una artista catalana a Madrid”, comunicación del II Congreso Coup de Fouet de Barcelona, junio de 2015.

14 El Museu d'Arenys de Mar conserva las colecciones de la artista y la pedagoga en espera de ser catalogadas y estudiadas.

15 En “Les puntes y les puntaires a Catalunya” (*La Veu de Catalunya. Pàgina Artística*, núm. 85, 3-VIII) Folch denuncia en cierta manera la ausencia de estudios acerca de este campo.

tejido.¹⁶ La blonda policroma de la casa Fiter no sólo nos conduce a introducirnos en una de las empresas encajeras más importantes del estado, sino a tratar también del papel de los encajes catalanes en las exposiciones internacionales realizadas a lo largo del siglo XIX, dentro y fuera del estado; su mercado, distribución, aceptación, etc.¹⁷ Asimismo, lleva a centrarnos en la figura del proyectista –muchos de ellos todavía anónimos o no documentados– y su formación académica, más allá del aprendizaje gremial del taller.¹⁸

Por su parte, el encaje de Venecia de la firma Jesurum nos permite hablar de la presencia en las colecciones catalanas de uno de los fabricantes internacionales más reconocidos, fundador de la escuela de encajes de Burano y teórico de la materia, y así mismo de otros industriales, igualmente reconocidos en su época, como Josep Margarit, proveedor de la Real Casa, o Josep Fiter Inglés, destacado comerciante, historiador de esta técnica en Catalunya y de los primeros en reclamar la creación de un museo dedicado exclusivamente al encaje, siguiendo otras localidades europeas.¹⁹ Encajes como el de Jesurum, además, dejan testimonio también del gusto por técnicas, por así decirlo, extranjeras en detrimento de las nacionales, hecho, lamentablemente, todavía vigente.

El último de todos los encajes expuestos en las salas del Museu del Disseny, un cuello y puños de *reticella* florentina, nos lleva a hablar no tan solo de quien lo realizó, la encajera italiana María Bartolozzi, sino también un tema importante a lo largo del XIX: las reproducciones de obras célebres del pasado, tema también muy vinculado a la formación de los profesionales.²⁰ Muchas de

estas copias todavía se conservan hoy en nuestros museos y merecen ser conocidas. Sirva como ejemplo un punto de Catalunya ejecutado por la encajera Clotilde Pascual a partir del original perteneciente a la colección de encajes de Josep Pascó, de las mejores en su clase a nivel europeo.²¹ Ni Pascual ha sido tratada como se merece en la bibliografía, ni esta colección, propiedad hoy del Musée des Tissus et des Arts Decoratifs de Lyon, es para nada de fácil consulta.

Es cierto que en los últimos años han aparecido numerosos trabajos con los encajes como protagonistas, muchos de ellos liderados por el Museu d'Arenys de Mar. Insistimos, no obstante, en el subtítulo de esta comunicación: un largo camino por recorrer, un camino lleno de bifurcaciones, pero cuya meta final, si la hay, es completar la historia del textil catalán y español en toda su complejidad. ■

Bibliografía

- FOLCH I TORRES, Joaquim, "Les puntes y les puntaires a Catalunya", *La Veu de Catalunya. Pàgina Artística*, núm. 85, 3-VIII.
- LLODRÀ, Joan Miquel, "Aurora Gutiérrez i Adelaida Ferré. L'art de la punta al coixí a l'entorn del modernisme", en *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. XXI, Barcelona, 2008.
- LLODRÀ, Joan Miquel, "Encajes para León XIII. Un tesoro del Sagrario Apostólico", en *Datatèxtil*, núm. 25, 2011.
- LLODRÀ, Joan Miquel, "La fi d'una època. Les puntes de la Reial Capella de Sant Jordi", en VV. AA., *Els Castells, uns randers modernistes*, Ajuntament d'Arenys de Mar, 2007.
- SOLÀ, Àngels, "Las mujeres como negociantes en la producción de encajes de Barcelona en el siglo XIX", en MARTINELLI, A. y SAVELLI, L. (eds.), *Percorsi di lavoro e progetti di vita femminili*, Felice Editore, Pisa, 2010.
- VV. AA., *El Palau de la Generalitat de Catalunya: art i arquitectura*, Departament de la Presidència de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2015.

16 Los orígenes de esta colección, rica en ejemplares y técnicas, se remontan a finales del siglo XIX.

17 Procedente del Museu Tèxtil i de la Indumentària de Barcelona, núm. reg. 3131.

18 Cuando se trata de formación, no puede olvidarse el rol jugado por algunas instituciones femeninas como la Escuela del Hogar en Madrid o la escuela Lluïsa Cura de Barcelona, entre muchas otras, todavía hoy sin estudiar.

19 Procedente del Museu Tèxtil i de la Indumentària de Barcelona, núm. reg. 3077

20 *Idem*, núm. reg. 3064.

21 Encaje conservado en el Museu d'Arenys de Mar, junto con otras piezas donadas por la familia de la encajera.



creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial CC BY-NC

La historia de la decoración textil a través de la obra de Mariano Fortuny y Madrazo

Lucina Llorente Llorente
Museo del Traje. UPM
lucina.llorente@meccd.es

Para decorar sus tejidos, Fortuny encuentra inspiración en todas las culturas y períodos históricos. Conocedor del mundo teatral y convencido de la unidad indivisible del espectáculo, Fortuny ha investigado durante mucho tiempo para fundir en una única actividad tanto sus conocimientos aprendidos, como los resultados de sus investigaciones técnicas y artísticas sobre el color y la calidad plástica de los tejidos bajo las luces, con especial interés en los cambios de tonalidad, los efectos de claros-curos y la sensación de relieve. El resultado de la inusual combinación de su singularidad estética y la rara perfección técnica que ha conseguido, resultarán muy reconocidas por cuantos estudien o tan solo disfruten de su obra.

Subyacente a cada una de sus obras, hay una ardua labor de concatenación entre los motivos y el país o la cultura de que proceden. Pero Fortuny no se queda en la mera copia de la forma, sino que profundiza en el significado y simbolismo de los motivos decorativos que emplea.

Estudia cómo cada cultura los ha interpretado y elige, de entre todos, los más elegantes y los más sofisticados, por muy complicada que pueda llegar a resultar su ejecución. Aquí es donde Fortuny se aleja de los diseñadores textiles, y su capacidad artística le permite tomar un elemento y engrandecerlo hasta convertirlo en una obra de arte. Piezas las suyas dignas de cubrir las paredes y vitrinas del mejor de los museos, no solo de arte textil, sino de Arte en general.

En el recorrido por la historia textil de Fortuny, hay que hacer una parada especial para reconocer el papel destacado de los tejidos coptos. De ellos extrae las formas geométricas basadas en líneas rectas: el cuadrado, el rectángulo, los rombos y las estrellas de ocho puntas aisladas o inscritas dentro de figuras geométricas, que decoran prendas de tipología norteafricana. También aparecen en esos tejidos algunas formas curvas, como los círculos, las cintas, los florones, los zarcillos de vid y la palma, ésta terminada en punta y decorada en su interior con elementos vegetales planos.



Figura 1. Tejido Nazarí, Granada, mediados del siglo XIV. Museo del Traje, Madrid. MTO88659.

Sus *knossos*¹ presentan motivos decorativos de origen cretense, tanto geométricos (meandros abiertos y cerrados, cintas ondulantes, bandas con decoración de grecas, líneas en zigzag, espirales y ajedrezado), como vegetales (rosetas, palmetas, flores de papiro, lirios y hojas de vid). De la misma procedencia aparecen también animales, tanto reales como fantásticos.

El gusto por el arte árabe lleva a Fortuny a elegir diversos elementos figurativos y cromáticos con que estampar sus telas. Su aproximación parte de los tejidos hispano-musulmanes; profundizando en sus raíces desemboca en las sedas persas sasánidas, y aprovecha el intercambio artístico con aquellas procedentes de otras culturas de igual nivel artístico, como son las de India y China. La colección de tejidos históricos de Fortuny, que atesora el Museo del Traje de Madrid, incluye un tejido hispanomusulmán del siglo XIV, de estilo nazarí, trabajado en Granada [fig. 1]. De este tipo de tejidos Fortuny incorpo-

¹ Chal de forma rectangular que debe su nombre al palacio cretense en cuyos elementos decorativos se inspira.

ra la decoración de *secka*,² decoraciones inspiradas en el estilo almohade, donde el espacio queda completamente compartimentado en red geométrica, dentro de la cual aparecen inscritas otras figuras geométricas hasta cubrir totalmente el espacio disponible. Le interesa la escritura árabe, tanto cúfica como cursiva, que convertida en elemento decorativo incorpora a sus propios diseños.

Especial mención hay que hacer de los animales afrontados con rayos, pájaros alados, leones y dragones que aparecen en los tejidos del siglo XIV de Lucca y que una vez más encuentran su origen en los temas de la Persia sasánida.

Para los textiles inspirados en el mundo árabe de los siglos XVI y XVII, toma los elementos persas del período safavi, como los arabescos, las flores y los animales, ordenados en siembra sobre el fondo. Asimismo, se deja influir por los elementos turcos otomanos, de formas geométricas y vegetales, disfrutando de la interpretación de las hojas de helecho de gran tamaño y las granadas cerradas de penachos [fig. 2].

De los motivos del Renacimiento, Fortuny siente pasión por el tema de la granada, asociada a la fertilidad de la tierra, la primavera y la continuidad de las estaciones. La representa en cada momento de su evolución histórica: desde su desarrollo vertical, ondulado y ascendente del período del gótico flamígero, a su inscripción en una red romboidal en el Renacimiento pleno [fig. 3], para volverla a descomponer en un momento posterior. Siente también una gran atracción por los tejidos bizantinos, que posteriormente derivarán en los tejidos italianos que tendrán su momento álgido en el Renacimiento y el Barroco.

Junto a la granada del Renacimiento, incorpora a su repertorio decorativo el cardo típico de Venecia y los pequeños ramos de flores enlazados por tallos vegetales de Florencia. Los zarcillos de acanto, los grutescos, los jarrones, las



Figura 2. Capa de tres picos. Mariano Fortuny y Madrazo. Museo del Traje UPM. MT088368.

ánforas y los vasos ornamentales del siglo XVI, serán también otros motivos muy frecuentes en sus tejidos.

Las composiciones ampulosas de los tejidos italianos del siglo XVII también fueron objeto de la atención de Fortuny, cuyos motivos recreó. Buenos ejemplos son los terciopelos decorados con coronas, y jarrones con cornucopias, que vendrán a ocupar el lugar que antes tenía la granada, así como arquitecturas, animales y figuras fantásticas dotadas de gran movimiento.

En el siglo XVIII, Francia toma el testigo en el liderazgo de las tendencias del mundo textil que antes había tenido Italia. En esta época de gusto francés es donde Fortuny encontrará nuevos motivos decorativos: rocallas, trepantes, imitación de encajes, motivos chinos, listados, cintas serpenteantes, instrumentos musicales o delicadas florecillas rococós. Estos elementos se instalan en tejidos tanto para aplicaciones decorativas, como en los destinados a indumentaria. Al repertorio francés se sumarán elementos neoclásicos de finales del XVIII, debido a la gran repercusión en el arte que representó el descubrimiento de las ciudades romanas de Pompeya y Herculano.

² Consiste en una doble trama romboidal en dos planos compuesta por arcos decorativos superpuestos a partir de la clave de los inferiores.



Figura 3. Diseño de granada de Mariano Fortuny y Madrazo. Museo del Traje UPM. MT088527.



Figura 4. Diseño de Mariano Fortuny y Madrazo. Museo del Traje UPM. MT088570.

En el Extremo Oriente, por el que Fortuny sentía especial fascinación, también encuentra inspiración en los tejidos de Japón y sus diseños del siglo XIX, tan simbólicos y abstractos. Pocos artistas como él son capaces de fundir elementos de diferentes orígenes y transformarlos en un diseño moderno especialmente original [fig. 4].

También en América encuentra inspiración Fortuny. Revisando los diseños textiles de la cultura precolombina, destacan los motivos que utilizan un esquema de cuadrícula, con cuadrados a modo de casetones en cuyo interior se dibujan cuadrados y triángulos, con relleno de líneas paralelas y pequeñas grecas y dibujos en zigzag. Planteamientos similares encontramos en la Isla de Java, cuyo sistema de estampación por reserva fue objeto de estudio profundo por parte de Fortuny.

Pero Fortuny no sólo encuentra motivación en el pasado. Su interés e involucración en los nuevos rumbos del arte y la moda le permiten participar de los motivos decorativos del momento e incorporarlos a sus repertorios. Compartió los ideales de los artistas pertenecientes al

modernismo, que le llevan fundamentalmente a reinterpretar el pasado con una visión profundamente moderna de los elementos decorativos. A veces sus resultados son más bien eclécticos e historicistas, en tanto que otras veces muestran una modernidad visionaria.

Si hay un momento especial en su trayectoria profesional fue el descubrimiento de los ballets rusos, que llegan a París en 1910 con un vestuario impactante y novedoso. Sus trajes, diseñados por León Bakst, están inspirados en el Oriente más romántico, y en ellos predominan los colores llamativos, incluso chillones. Para el vestuario de estos ballets empleaban telas muy ricas, algo inusual tratándose de vestuario escénico, y elección que coincide con las que emplea Fortuny. Esta fue una razón importantísima que justifica que se incorporen a los armarios de las mujeres que no pertenecían a la escena. Son prendas bellísimas, trabajadas con telas de la mayor calidad, que lejos de parecer vestuario escénico parecen salidas de los increíbles cuadros de Carpaccio y otros pintores renacentistas. En el caso de estas piezas, la integración es tal que habría que pensar en una influencia recíproca en-

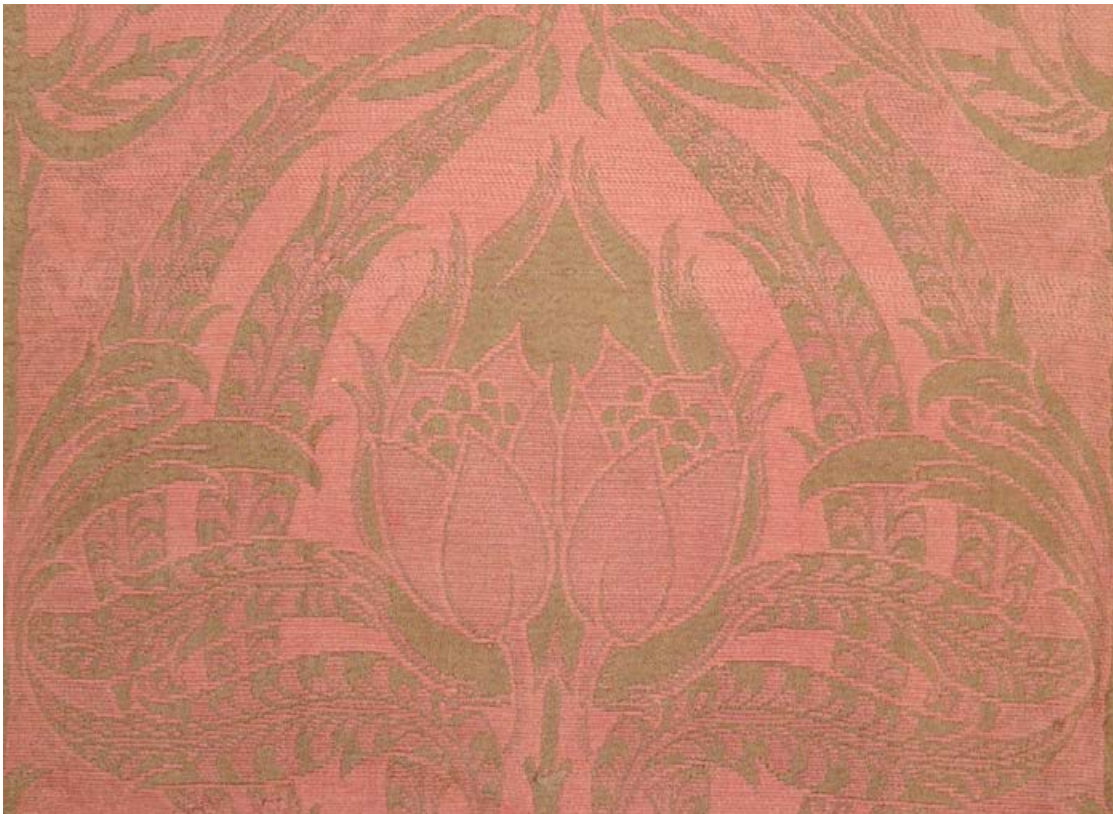


Figura 5. Diseño de Mariano Fortuny y Madrazo. Museo del Traje UPM. MT088711.

tre los diseñadores rusos y las decoraciones tan fascinantes de Fortuny. Bakst le ofrece una gama de color más amplia, descubriendo amarillos, naranjas y carmines, cargada de orientalismo.³ Por su parte, Fortuny aporta la ejecución perfecta de los motivos decorativos y su adaptación a los diferentes trajes.

Es importante señalar que de cada período histórico y estilo artístico, Fortuny no sólo toma los elementos decorativos, sino que con fidelidad histórica se ajusta a la paleta cromática de cada momento: desde los colores primarios de la Edad Media, hasta los más bellos logrados en el momento álgido del Renacimiento y el Barroco en Europa, aun con muy variadas procedencias; la variada paleta francesa del siglo XVIII, con sus colores fuertes inspirados en la naturaleza de época bizarra; la transición a los pasteles del rococó y la recuperación de los colores clásicos en el Neoclasicismo; la sucesión de colores del siglo XIX, hasta centrarse en su tiempo y en los nuevos colores.

Instalado en las tendencias del nuevo siglo XX, una vez más su paleta cambia y se adapta a los nuevos gustos de la época. El mundo de la moda vive un momento especialmente artístico e intelectual. Los diseñadores son conscientes de

la necesidad de contar con telas decoradas como si fueran cuadros. Se establecen asociaciones entre diseñadores y pintores. Elsa Schaparelli con Dalí, Coco Chanel con Picasso, Paul Poiret con Duffy, y los casos excepcionales de Sonia Delaunay y Mariano Fortuny, que asumen tanto la parte artística como el diseño formal del traje. Los colores rosas pálidos, los desvanecidos malvas, así como nuevos colores como el blanco cisne, gris amanecer, jojova, malva, rosa salvaje, verde roca, uva, marrón, azul golondrina... serán los grandes protagonistas [fig. 5].

Cuando se estudia una obra de Fortuny, todos sus ingredientes están justificados. La forma, el color y la decoración son perfectamente identificables con una cultura y un momento determinado. Junto al gusto y habilidad de Fortuny, este rigor artístico contribuye a explicar la fascinación que en todos produce la contemplación de sus obras. ■



creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual CC BY-NC-SA

3 OSMÁ, Guillermo de. *Fortuny, Proust y los ballets rusos*, Editorial Elba, Barcelona, 2010.

Las encajeras de Arenys de Mar y de Sant Andreu de Llavaneres en el siglo XIX. La importancia de las fuentes

Margarita López Antón
margarida.lopez@e-campus.uab.cat

Resumen

Este trabajo pretende ampliar la información existente sobre la participación de las mujeres y los niños en el mercado de trabajo del siglo XIX en Cataluña. Se centrará en el trabajo de las encajeras, realizando un análisis comparativo de dos poblaciones de la comarca del Maresme: Arenys de Mar y Sant Andreu de Llavaneres. Se analizará, en primer lugar, la información que proporcionan las fuentes oficiales y especialmente si existe subregistro de la ocupación de mujeres y niños. Y en segundo lugar, en qué medida la edad, el estado civil y el número de hijos influyeron en la oferta de trabajo femenino de dichas poblaciones.

Palabras clave: Encaje, manufactura rural, tasa de actividad femenina, trabajo de las mujeres, Maresme

Introducción

La contribución del trabajo de las mujeres, aunque desvalorizado e invisible, fue fundamental en la industrialización de Cataluña y sin él no se puede entender íntegramente ni el desarrollo económico ni la evolución social de la Cataluña contemporánea (Nash, 1988:159). Pero este trabajo es especialmente difícil de reconocer, porque las fuentes estadísticas históricas registran de manera muy deficiente el trabajo de las mujeres y de los niños y niñas (Humphries y Sarasúa, 2012).

¿Qué podemos decir al respecto en relación al trabajo de las encajeras? Sabemos que el arte de hacer encajes a bolillos por parte de las mujeres proviene de épocas muy antiguas. Según Fiter (1881:6): “En el Antiguo Testamento, se nos habla ya de la fina tela labrada cargada de dibujos; Isaías nos menciona las redecillas que en su tiempo usaban las mujeres; el Libro de los reyes nos describe los entretejidos de filamento que adornaban el Templo de Salomón; y baste, para probar la importancia que a este trabajo concedían los hebreos, mencionar los retratos de la mujer fuerte, que nos pintan elaborando encaje á

los palillos y el de la hija del rey, que se presenta á su padre con traje recamado de bordados y de franjas, semejantes al encaje”.

Es por tanto una manufactura rural muy antigua y muy intensiva en trabajo y que en la etapa anterior a su mecanización ocupaba a miles de mujeres, cuyas ganancias eran vitales para el sustento de toda la familia. Según Boy (1840:420,421), “Cataluña, donde hay pueblos enteros en que las mujeres no se ocupan en otra cosa, y que envían de su trabajo muchos encajes á las Américas”. De igual manera se expresa Fiter (1881), “En Cataluña emplea esta industria por cálculo aproximado, unas 4.000 obreras, y en la Mancha se contarán unas 1.000”.

Por tanto, Cataluña fue durante el siglo XIX uno de los principales centros productores de encaje en España, junto con las zonas de Almagro, en La Mancha (Sarasúa, 1995), y Camariñas, en Galicia (García Colorado, 1990). Las puntas de Arenys eran muy reconocidas y existía una red de mujeres y niñas que dedicaban su vida a este arte y/o negocio.

¿Dónde están estas mujeres y niñas? ¿Qué nos dicen las fuentes históricas al respecto?

Estudio de caso: Arenys de Mar

Francisco de Zamora a finales del XVIII realiza una descripción detallada de aquellos pueblos catalanes cuyas mujeres trabajan haciendo puntas.¹ En la Tabla 1 se puede comprobar como Arenys de Mar era el pueblo con mayor número de mujeres ocupadas en esta actividad. Madoz (1845:523,525) en relación a esta población habla en los mismos términos, “Los tejidos de malla y encajes son muy comunes á las mujeres y aun á los niños”; “Las mujeres y niños se dedican al tegido de malla, blondas y encajes”. Faura y del Castillo (1879:766) atestiguan para Arenys a finales del XIX la continuación de dicha actividad, “Las mujeres y niños se emplean en la confección de tejidos de malla, blondas y encajes”.

¹ No se ha encontrado la información relativa a las regiones de Tarragona, Tortosa y buena parte de Lérida.

Tabla 1. Poblaciones catalanas donde mujeres y niñas trabajaban las puntas, 1785-1790

Población	Comarca	Número de mujeres trabajando	Volumen de negocio (libras catalanas)	Enseñanza de puntas
Olot	La Garrotxa	Hay dos escuelas de niñas, una de coser y otra de <i>puntas</i> , a que asisten muy pocas muchachas, porque aquí cada casa es una escuela	—	Sí
Solsona	Solsonès	Se hacen algunas <i>puntas</i> , y hay muchachas que ganan 5 y medio	—	—
Martorell	Vallès Occidental	En este pueblo se hacen <i>puntas</i> , y lo mismo en Piera, Masquefa y los demás hasta Igualada	—	—
Sant Celoni	Vallès Oriental	Se hacen algunas <i>puntas</i>	—	—
Hostalric	La Selva	Las mujeres hacen <i>puntas</i>	—	Sí
Palamós	Baix Empordà	Las mujeres hacen encajes	—	—
Tosa	La Selva	Todas las mujeres y muchachas de este pueblo trabajan <i>puntas</i> de mediana calidad	—	—
Lloret	La Selva	Las mujeres hacen <i>puntas</i>	—	—
Blanes	La Selva	Las mujeres hacen <i>puntas</i> . Se fabrican <i>puntas</i>	—	—
Mataró	Maresme	Las mujeres y niñas de cuatro a cinco años trabajan encajes finos y blondas	—	—
Malgrat	Maresme	700 mujeres y muchachas	25.550	Sí
Pineda de Mar	Maresme	750 mujeres	27.375	Sí
Calella	Maresme	> 1.000 mujeres	De 38.000 a 39.000	Sí
Sant Pol de Mar	Maresme	300 mujeres	9.800	—
Canet	Maresme	> 1.000	De 38.000 a 39.000	Sí
Arenys de Mar	Maresme	1.500	55.000	Sí
Caldes de Estrac	Maresme	100	3.300	—
Vilassar de Mar	Maresme	Hacen <i>puntas</i> .	—	—
Vilassar de Dalt	Maresme	Las mujeres se ocupan de hacer <i>puntas</i>	—	—
Premià de Mar y Premià de Dalt	Maresme	En uno y otro se hacen <i>puntas</i>	—	—

Fuente: *Diario de los viajes hechos en Cataluña*, Francisco de Zamora (1785). Elaboración propia.

La principal fuente primaria utilizada para Arenys de Mar ha sido los padrones de población. El primer padrón hallado fue el de 1824. Se trabajó con 16 padrones que cubrían una centuria y el resultado del estudio de los padrones ha sido igual de sorprendente que decepcionante. En una serie temporal de 100 años sólo se ha podido encontrar 1 encajera, y ha sido para 1924, fecha fuera de la época de estudio [tabla 1]. Se han utilizado otras fuentes primarias que, aun siendo interesantes, no han ayudado a sacar a la luz a esas 1.500 encajeras que Francisco de Zamora indicaba para finales del XVIII. Entre las fuentes utilizadas se han trabajado 102 Libros de Matrículas de la Contribución Industrial y de Comercio de Arenys de Mar desde 1826 hasta

1925.² Fuentes empresariales,³ como los Libros de cuentas de la Casa Artigas de los años 1913 al 1915⁴ (negocio fundado por Rosa Muñoz en 1888 y posteriormente regentado por sus hijos); igual que los Talonarios de entrega de hilo y trabajo a las encajeras 1919 al 1920.⁵

2 Archivo Histórico Fidel Fita. Ayuntamiento de Arenys de Mar. Libros de Matrículas de Contribución y Comercio de 1826 al 1925.

3 Lamentablemente no he encontrado fuentes empresariales de la época de estudio. He consultado los siguientes archivos: Archivo Nacional de Cataluña, Centro de Documentación y Museo Textil de Tarrasa (CDMT), Biblioteca de Catalunya, Museo de la Ciencia y de la Técnica de Cataluña, Archivo Histórico Fidel Fita de Arenys de Mar.

4 Archivo Histórico Fidel Fita. Ayuntamiento de Arenys de Mar. Libros de Cuentas de la Casa Artigas del 1913 al 1915.

5 Archivo Histórico Fidel Fita. Ayuntamiento de Arenys de Mar. Talonarios de entregas de hilo y trabajo a las encajeras del 1919 al 1920.

Lamentablemente el fracaso de búsqueda de fuentes a través de los Archivos Parroquiales fue igual de infructuoso, pero esta vez por motivos diferentes, por la negativa constante desde el Obispado de Gerona a consultar los archivos de la parroquia de Santa María.

Estudio de caso: Sant Andreu de Llavaneres

Francisco de Zamora en su Diario de los viajes hechos en Cataluña desde 1785 hasta el 1790 no menciona en ningún momento esta población. Madoz (1847:490) dice, “PROD.: trigo, garbanzos, legumbres y algunas frutas; pero su cosecha principal es la del vino, que se gradúa en 4.000 cargas anuales; cria solo el ganado para la labranza, y caza de conejos y perdices y pesca de mar. IND.: 2 fáb. de tejidos de algodón, una con 40 telares y otra con 20, y fabricación de empresas. COMERCIO: exportación de vino y de hongos para Mataró, Barcelona y América; é importación de algunos art. Que faltan”. Riera (1886:22,23) menciona, “cuenta con 1.226 hab.”; “Aun cuando la ind. que más domina en esta localidad es la agrícola, se ejercen por algunos de sus moradores todas aquellas profesiones y of. mecánicas de mayor necesidad”.

Ninguno de los tres autores hace referencia alguna a los encajes y puntas. Por tanto, podríamos llegar a la conclusión de que esta población no merecía ser investigada, conclusión que hubiera sido completamente errónea. Nuevamente, la principal fuente primaria utilizada han sido los padrones de población, concretamente el de 1826 por su riqueza en los datos a nivel de profesiones.⁶

Esta vez el resultado es positivamente sorprendente. En 1826 Sant Andreu de Llavaneres tenía una población total de 1.353 habitantes, de los que 642 eran hombres y 711 mujeres. Sin tener en cuenta la edad, 349 mujeres y niñas tenían ocupación, lo que representa un 49,09% de la población femenina. De estas, 315 se dedicaban a

encajes y blondas lo que significa que el 90,26% de las mujeres y niñas que trabajaban se ocupaban en este sector.

Esto nos permitirá realizar un estudio completo de la población y de la ocupación de la misma. Se podrá hallar la tasa de actividad masculina, femenina e infantil. A partir de aquí se estudiará de qué manera las variables edad, número de hijos y estado civil influyen en el nivel de ocupación de las mujeres. Además, se podrá ver la estructura sectorial de ocupación, incluyendo el estudio del trabajo infantil.

Conclusiones

El trabajo de mujeres y niñas fue vital para la supervivencia familiar, pero la reconstrucción del mismo comporta dificultades metodológicas y lentitud en la obtención de datos. La casi desaparición de las trabajadoras de las estadísticas oficiales para el siglo XIX hace ardua esta tarea.

Con el estudio de las encajeras de Arenys de Mar y de Sant Andreu de Llavaneres hemos podido ver dos caras de la misma moneda y comprobar cómo las fuentes delimitan y marcan los éxitos o fracasos de nuestras investigaciones, por ende la importancia vital de las mismas. ■

6 Museo Archivo Municipal Sant Andreu de Llavaneres. Ayuntamiento de Sant Andreu de Llavaneres. Padrón de habitantes de 1826.

Bibliografía
Fuentes primarias inéditas

Archivo Histórico Fidel Fita de Arenys de Mar
Padrones de 1824 a 1924.
Libros de Matrículas-Contribución industrial
y de comercio de Arenys de Mar de 1826 a 1925.
Libro de Cuentas de la Casa Artigas. Del 1913 al 1915.
Talonarios de entregas de hilo y trabajo
a las encajeras. Del 1919 al 1920.
Museo- Archivo Municipal de Sant Andreu de Llanerres
Padrón de habitantes del 1826.

Fuentes secundarias:

BOY, J., *Diccionario Teórico, Práctico, Histórico y Geográfico de Comercio*, Barcelona, 1840.
FAURA, R. Y CASTILLO, R., *Diccionario Geográfico-Estadístico e Histórico-Biográfico de España y sus posesiones de ultramar*, Tomo I, Barcelona, 1879, pp. 764-767.
FITER INGLÉS, J., *La fabricación de los encajes: su historia, su porvenir*, 1881.
GARCIA COLORADO, C., "El encaje de Almagro y Camariñas", en *Atrio* (2), 1990, pp. 81-92.
HUMPRIES, J. y SARASÚA, C., "Off the record: Reconstructing women's labor force participation in the european past", en *Feminist Economics*, 18(4), octubre 2012, pp. 39-67.
NASH, M., "Treball, conflictivitat social i estratègies de resistència: la dona obrera a la Catalunya Contemporània", en *Mes enllà del silenci*, Generalitat de Catalunya, 1988, pp. 153-171.
MADOZ IBÁÑEZ, P., *Diccionario geográfico - estadístico - histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, tomo II, 1845, pp. 520-526.
Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar, Madrid, tomo X, 1847, pp. 490.
RIERA SANS, P., *Diccionario Geográfico, Estadístico, Histórico, Biográfico, Postal, Municipal, Militar, Marítimo y Eclesiástico de España y sus posesiones de ultramar*, Barcelona, 1886, pp. 22-23.
SARASÚA GARCÍA, C., "La industria del encaje en el Campo de Calatrava", en *Arenal*, 1995, pp. 151-174.
ZAMORA DE, F., *Diario de los viajes hechos en Cataluña*, Barcelona, 1790.

Muñecas vs mujeres.

¿Es posible realizar un estudio de la moda a través de las muñecas?

Mercedes López García
mercelopez.documentacio@hotmail.com

Rosa Flor Rodríguez Rodríguez
rflor79@gmail.com

Las muñecas han existido desde la antigüedad. Sin embargo, su función como difusoras de la moda describe a un tipo de muñeca muy concreta denominada Pandora, surgida entre el siglo XVII y XVIII, y también a las muñecas de producción parisina fabricadas entre 1850 y 1890, denominadas “parisiennes”.¹

Las Pandora fueron una forma de difundir y comercializar la indumentaria de la corte francesa por todo el país y entre las cortes extranjeras. Eran de madera, articuladas y reproducían tanto vestidos como ropa interior, peinados y complementos con todo detalle. Estas muñecas transitaban de una corte a otra hasta finales del siglo XVIII, pero paulatinamente perdieron protagonismo frente a la ilustración de moda.²

Sin embargo, a mediados del siglo XIX la fabricación de muñecas de porcelana en Francia había alcanzado el nivel de industria y su especialización dio lugar a la aparición de las “parisiennes”, o muñecas maniquí, fabricadas por diversas empresas.³ Su figura era la de una mujer esbelta, con indumentaria, peinado y maquillaje que reflejaban las últimas modas de París, no en vano los talleres donde se confeccionaban eran afines a los de la alta costura femenina. El éxito de estas muñecas fue tal que diversas revistas femeninas incluían patrones para la confección de sus vestidos y consejos sobre los tejidos y el estilo de los complementos.⁴

De esta manera las muñecas volvían a utilizarse como medio de difusión de la moda, además de servir, dentro de la familia, como aprendizaje en las técnicas de confección para las niñas, que ensayaban a pequeña escala la realización de los vestidos y de la ropa interior femenina,⁵ a la que dedicaremos especial atención.

Tipología y características generales: la ropa interior entre 1860 y 1910

La indumentaria femenina de la segunda mitad del XIX se elaboraba con tejidos de seda, y con ellos también se confeccionaban los vestidos para muñecas maniquí: telas labradas, terciopelos, damascos, rasos, muarés, etc. Además de los tejidos labrados, los vestidos y complementos se adornaban con encajes, lazos y cintas de pasamanería. A medida que avanzaba el siglo los cambios principales se produjeron en la silueta, que varió desde la forma de reloj de arena con falda muy voluminosa de la década de 1860, hasta la silueta vertical de principios del siglo XX, pasando por el volumen posterior que el polisón daba a las faldas y por la silueta sinuosa de finales del siglo XIX. Estas formas se generaban, en gran medida, gracias a prendas de ropa interior que ajustaban y expandían el volumen del cuerpo.

Como hemos mencionado en la introducción, las muñecas maniquí eran reflejo de las modas cambiantes de este período y esto es algo que parece bastante evidente. Pero en este artículo nuestro objetivo ha sido el de ir más allá y analizar una parte de la indumentaria menos visible y que, en principio, en una muñeca pensamos que no tendría por qué seguir las mismas pautas, ni en cuanto a cantidad de piezas ni tampoco respecto a su tipología: la ropa interior.

Para ello, en primer lugar, vamos a analizar qué prendas formaban la lencería y cuáles eran sus características generales. La ropa interior se confeccionaba con tejidos de lino,⁶ algodón y cáñamo. El motivo era facilitar su mantenimiento ya que, al estar en contacto directo con la piel y para evitar focos infecciosos, se sometían a lavados constantes, por esta razón el color más común era el blanco.⁷ La ropa interior formaba

1 PEERS, Juliette, *The fashion doll. From Bébé Jumeau to Barbie*, Berg, Nueva York, 2004, p. 15.

2 DEJEAN, Joan, *La esencia del estilo*, Nerea, Donostia, 2008, pp. 63-66.

3 Algunos fabricantes franceses fueron Maison Huret, Madame Rohmer, François Gaultier, Jumeau o Bru Jeune et Cie. BRISTOL, Olivia, *Guía del coleccionista de muñecas*, Editorial El Drac, Madrid, 2000, pp. 66-71.

4 PEERS, Juliette, *op. cit.*, p. 24.

5 DELPIERRE, Madeleine, *La mode et les poupées. Du XVIII siècle à nos*

jours, Musée de la Mode et du Costume, Paris, 1982, p. 14.

6 Cabe destacar que a menudo en lencería se habla de tejidos de lino y este nombre designaría a telas de lino muy finas, elaboradas con ligamento tafetán. CASTANY, Francisco, *Diccionario de Tejidos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1949, pp. 209-210.

7 PASALODOS, Mercedes, *El traje como reflejo de lo femenino. Evolución*

parte de la denominada ropa blanca⁸ y era labor de la futura novia confeccionar un ajuar con la mayor destreza y finura en los detalles, aunque también se podían comprar estas prendas en comercios especializados.

Las revistas de la época destinadas al público femenino recogían imágenes y explicaciones de los tejidos y decoraciones recomendables para cada pieza.⁹ Entre las telas más utilizadas destacan la batista, el cambray o el nansú.¹⁰ En cuanto a la decoración se utilizaban encajes, entredoses, cintas, guipures y bordados, generalmente en color blanco. La aplicación de los adornos y de los bordados solía ser manual, aunque las costuras principales de las prendas podían hacerse a máquina. Según la capacidad económica de la joven, tanto encajes como cintas bordadas podían estar realizados mecánicamente, y por lo tanto ser más económicos, o ser manuales.

Dentro de las prendas interiores podemos encontrar la camisa de día, que junto con el pantalón, estaba en contacto directo con la piel. Su forma no era ajustada y generalmente no tenía mangas. Con largo por debajo de la rodilla, los adornos se concentraban en el escote y el canesú.

El pantalón femenino, cuya implantación había sido duramente criticada,¹¹ ya era un elemento imprescindible dentro del ajuar. El largo varió según las modas, desde el tobillo hasta por debajo de la rodilla, y era una prenda amplia, ge-

neralmente con abertura en la entrepierna y que se ajustaba a la cintura por medio de una cinta en la parte posterior. Los bajos de las perneras eran la parte más decorada.

El corsé era la pieza que daba forma a la silueta, ya que ajustaba la cintura y comprimía vientre y pecho. Se llevaba encima de la camisa y su silueta evolucionó entre 1860 y 1910,¹² pero los materiales con los que se realizaba fueron similares durante este periodo. Tejidos de mayor gramaje como cutí, sarga o raso a menudo formaban el exterior, mientras que si tenía forro solía ser de tafetán de lino o algodón. La decoración se centraba en el escote, vivos decorando el perímetro y puntadas decorativas delimitando los canales por los que pasaban las ballenas¹³ y también en los extremos de los mismos. El corsé se abrochaba por delante, mediante una fila de corchetes de metal, pero se ajustaba por la espalda gracias a una abertura de ojete por los que pasaban cordones.

La enagua interior,¹⁴ junto con el corsé, fue una de las prendas interiores que más cambios sufrió, ya que se adaptaba a la silueta de las faldas. La función general de las enaguas era la de armar el vestido y solían adornarse a conjunto con otras prendas como el pantalón. La decoración se concentraba en el bajo, donde se añadían volantes, encajes, plisados y otros elementos para dar volumen. Su longitud debía ser inferior

y significado. *Madrid 1898-1915*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2004, p. 378-380.

8 El diccionario de la Real Academia Española la define como: "Conjunto de prendas de tela de hilo, algodón u otras materias, usualmente sin teñir, que se emplean debajo del tejido exterior, y, por ext., las de cama y mesa". Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=WhTo2TW> (Consulta: septiembre 2017).

9 Algunas de las revistas son: *El Correo de la Moda*, *Gaceta de las Mujeres*, *Correo de las Damas*, *La Moda Elegante* o *El Eco de la Moda*, entre otras.

10 Para conocer con más detalle las características de estos tejidos recomendamos consultar: CASTANY, Francisco, *Diccionario de Tejidos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1949.

11 También denominados calzones, ya se utilizaban por damas célebres como Juana de Arco o Catalina de Médicis, pero este hecho era gravemente criticado por la iglesia. Sin embargo, su uso generalizado no se dio hasta el siglo XIX, con la llegada de las crinolinas. GAVARRÓN, Lola, *Piel de ángel. Historias de la ropa interior femenina*, Tusquets, Barcelona, 1988, p. 61 y p. 155.

12 En 1860 el corsé suele ser sin tirantes y cubre desde parte del pecho hasta por debajo de la cintura, pero la zona más ajustada es la cintura. A medida que avanza el siglo el bajo se alarga y en la última década proyecta el pecho hacia delante y las caderas hacia atrás, definiendo la silueta sinuosa propia de la Belle Époque. A principios del siglo XX, sin embargo, la silueta se estiliza y se vuelve más vertical, comprimiendo las caderas. SALLEN, Jill, *Corsets. Historical Patterns & Techniques*, Batsford, Londres, 2008.

13 Las varillas utilizadas en los corsés se denominan ballenas porque proceden de este animal, concretamente de las láminas córneas y elásticas que tiene la ballena en la mandíbula superior, y que se pueden cortar en tiras más o menos anchas. En esta época se utilizaban para mantener los cuerpos rígidos al insertarlas entre el tejido exterior y el forro.

14 El hecho de que en esta época se llevaran diversas enaguas a la vez hacía que se denominara a esta, que iba dispuesta sobre el pantalón, enagua interior, para diferenciarla de las otras. BANDRÉS, Maribel, *El vestido y la moda*, Larousse, Barcelona, 1997, p. 142.



Figura 1. ▲ Dos momentos dentro de la colocación de la ropa interior femenina: a la izquierda el maniquí lleva la camisa de día, el pantalón y el corsé. A la derecha se ha añadido la enagua y el cubrecorsé.

N. Reg. 19268, 19269, 19270, 19271 i 22817, Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, en adelante CDMT.

Figura 2. ► (derecha arriba) Vista de los tejidos a través del cuentahilos y análisis al microscopio de las fibras. Las imágenes *a* y *c* corresponden a una camisa de día femenina, el tejido tiene una densidad de 48 hilos/cm por urdimbre y 42 pasadas/cm por trama, con torsión S a un cabo. Las imágenes *b* y *d* son de un pantalón de muñeca, la densidad es de 42 hilos/cm por urdimbre y 38 pasadas/cm por trama, con torsión Z a un cabo. Camisa de día N. Reg. 19271 CDMT; pantalón de la muñeca N. Reg. 32, Museu Romàntic de Sitges.

Figura 3. ► (derecha abajo) Prendas de mujer: *a*) enaguas N. Reg. 19268 CDMT; *c*) enaguas N. Reg. 12680 CDMT; *e*) pantalones N. Reg. 19270 CDMT. Prendas de muñeca: *b*) enaguas de la muñeca N. Reg. 34 Museu Romàntic de Sitges; *d*) pantalones de la muñeca N. Reg. 34 Museu Romàntic de Sitges y *f*) enaguas de la muñeca N. Reg. 34 Museu Romàntic de Sitges.

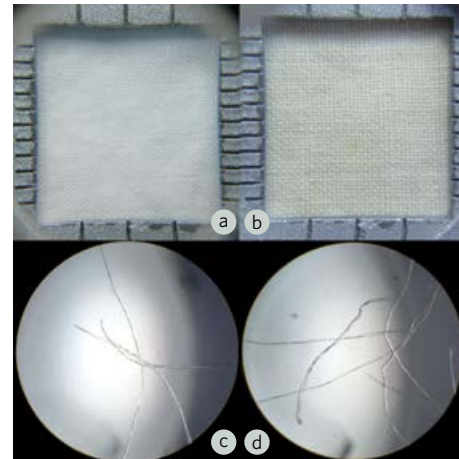


Fig. 2

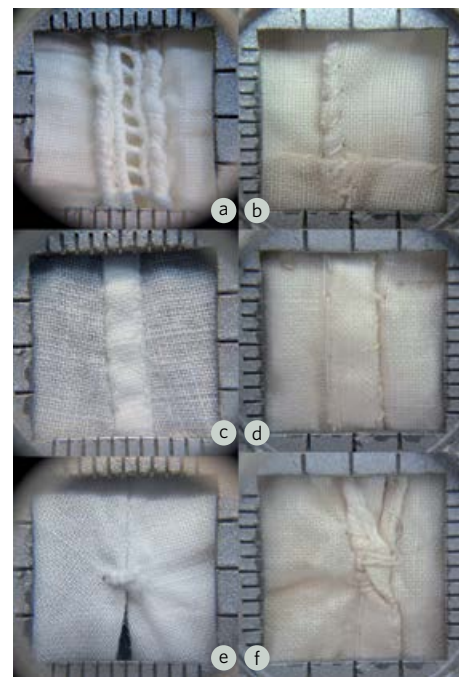


Fig. 3

a la de la falda ya que, como sucedía con las otras prendas interiores, no debía ser visible.

El cubrecorsé era una blusa que se puso muy de moda a finales del siglo XIX y se colocaba sobre el corsé. Generalmente sin mangas o con manga corta, se abrochaba por delante, con botonadura oculta y la decoración se concentraba en el escote y el canesú. Al igual que en la camisa de día, esta decoración debía trabajarse con gran finura para no ser voluminosa [fig. 1].

Prendas de mujer y prendas de muñeca

A partir del estudio de 45 prendas femeninas y 43 de muñecas, hemos seleccionado algunos ejemplos que nos han parecido representativos para comparar las características entre ellas. En la columna de la izquierda de las siguientes imágenes aparecen los detalles de la ropa interior de mujer y en la de la derecha los de muñeca.

Hemos podido apreciar que los tejidos son muy similares ya que, excepto en el caso del corsé, el resto de piezas analizadas están confeccionadas con tejidos de algodón de ligamento tafetán e incluso las densidades son similares [fig. 2].

Por otro lado, en las prendas de mujer las costuras principales están cosidas con costuras francesas o costuras pulidas hacia un lado, con punto invisible como la de la imagen *c*, mientras que en las de muñeca vemos el mismo ejemplo de costura pero cosida de una manera menos pulida (imagen *d*). Otros ejemplos de costura son los sobrehilados a mano (imagen *a* y *b*) y los refuerzos en aberturas, como la trabilla de festón, cosida a mano de forma discreta, en el extremo de la abertura de entrepierna de un pantalón femenino (imagen *e*), frente al mismo ejemplo pero realizado con diversas puntadas en unas enaguas de muñeca (imagen *f*) [fig. 3].

En la decoración vemos paralelismos muy evidentes, como los pliegues de lencería, aunque los de esta camisa de día de mujer (imagen *a*) están cosidos a máquina, mientras que en los pantalones de muñeca (imagen *b*) las costuras son manuales punto atrás. La utilización de elementos como el entredós o el encaje *valenciennes* es común en ambos conjuntos de ropa (imagen *c* y *d*), sin embargo los bordados con iniciales solamente los hemos hallados en prendas femeninas. En prendas de muñeca hemos encontrado otros trabajos de aguja decorativos, como lorzas o fruncidos con punto de abeja (imagen *f*) [fig. 4].

Finalmente hemos querido hacer una comparativa entre dos corsés que nos han parecido muy similares. A pesar de que los tejidos son diferentes, raso el primero y espiga el segundo, las dos telas son de algodón y ninguno de los corsés tiene forro. La cinta que ajusta el corsé es del mismo tipo, trencilla con herretes de metal en los extremos. Las ballenas son diferentes porque en el corsé femenino son de metal mientras que en el de muñeca son ballenas auténticas. Sin embargo, en ambos casos las ballenas están encapsuladas en vainas hechas con la misma cinta con la que se perfila el perímetro [fig. 5].

Conclusión

A partir de los ejemplos expuestos podemos extraer una serie de conclusiones. En primer lugar, que la tipología de prendas de ropa interior analizadas es similar entre mujeres y muñecas, excepto en el caso del corsé y del cubrecorsé. Cabe destacar que hemos encontrado muy pocos ejemplos de corsé y ninguno de cubrecorsé. La razón podría venir por el hecho de que el cuerpo de la muñeca podía fabricarse con la silueta deseada y al ser más rígido no necesitaba ajustarlo mediante el corsé. Por lo tanto, el cubrecorsé, prenda relacionada con la anterior, no era necesario.

Los tejidos, sin embargo, sí que son los mismos y en las piezas analizadas de muñeca hemos podido determinar que no han sido reaprovechadas o confeccionadas a base de pedazos de

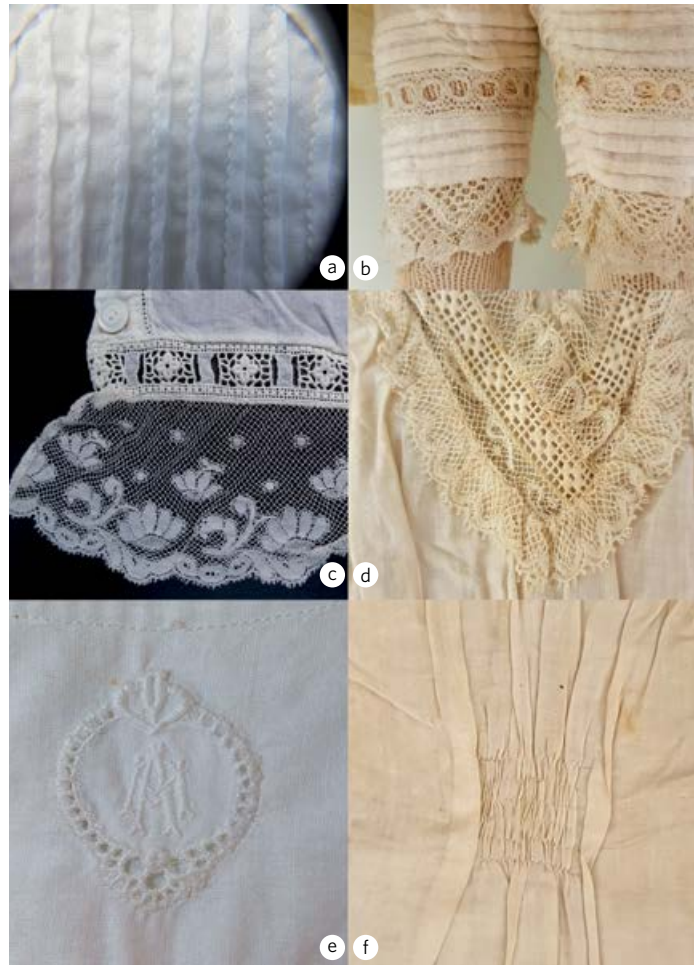


Figura 4. Prendas de mujer: *a*) camisa de día N. Reg. 19923 CDMT; *c*) cubrecorsé N.Reg. 12680 CDMT; *e*) enaguas N. Reg. 12680 CDMT. Prendas de muñeca: *b*) pantalones de la muñeca N. Reg. 22426 CDMT; *d*) y *f*) camisa de día de muñeca N. Reg. 22474 CDMT.

tela, a diferencia de la indumentaria exterior, en la que hemos detectado que esto sí sucedía.

En cuanto a la manera de confeccionarlas, algunas prendas como los pantalones o las camisas de día de muñeca siguen patrones similares a los de las prendas femeninas. Sin embargo, en el caso de las enaguas esto se simplifica, ya que a menudo están confeccionadas con un solo paño, mientras que las enaguas de mujer están formadas por tres paños como mínimo, a parte de los volantes. Por lo que respecta a la confección de la ropa interior femenina, nos ha sorprendido observar costuras hechas a máquina combinadas con pulidos manuales de gran finura,¹⁵ en contraposición a las prendas de las muñecas que están confeccionadas totalmente a mano, pero de una forma más burda.

15 A pesar de la introducción de la máquina de coser a mediados del siglo XIX, se recomendaba realizar las prendas de lencería totalmente a mano hasta bien entrado el siglo XX.



Figura 5. Comparativa entre el corsé femenino N. Reg. 22817 (imágenes a, c y e) y el de muñeca N. Reg. 22445 (imágenes b, d y f), ambos del CDMT.

Finalmente, a pesar de que se utilizan los mismos elementos decorativos, la cantidad de adornos y aplicaciones en las prendas de las muñecas son claramente inferiores.

Por todo ello, podemos concluir que en las prendas de las muñecas se intuye la moda de la época y pueden utilizarse como ejemplo en cuanto a la tipología de tejidos y adornos, pero no sirven como estudio para seguir los patrones y la complejidad decorativa de la ropa interior de las mujeres. ■

Agradecimientos

Queremos agradecer al Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa y al Museu Romàntic de Sitges las facilidades con las que hemos podido estudiar las piezas descritas en este artículo.

Bibliografía

- BANDRÉS, Maribel, *El vestido y la moda*, Larousse, Barcelona, 1997.
- BOUCHER, François, *Historia del traje en occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2009.
- BRISTOL, Olivia, *Guía del coleccionista de muñecas*, Editorial El Drac, Madrid, 2000.
- CARBONELL, Mercedes, *Tratado de corte y confección por el sistema decimal*, Imprenta Hijos de Domingo Casanovas, Barcelona, 1916.
- CASTANY, Francisco, *Diccionario de Tejidos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1949.
- DEJEAN, Joan, *La esencia del estilo*, Nerea, Donostia, 2008.
- DELPIERRE, Madeleine, *La mode et les poupées. Du XVIII siècle à nos jours*, Musée de la Mode et du Costume, París, 1982.
- GAVARRÓN, Lola, *Piel de ángel. Historias de la ropa interior femenina*, Tusquets, Barcelona, 1988.
- LYNN, Eleri, *Underwear Fashion in Detail*, V&A Publishing, 2014.
- O'HARA, Georgina, *Enciclopedia de la moda*, Destino, Barcelona, 1989.
- PASALODOS, Mercedes, *El traje como reflejo de lo femenino. Evolución y significado. Madrid 1898-1915*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2004. Tesis disponible en: <http://eprints.ucm.es/2536/> (Consulta: septiembre 2017).
- PEERS, Juliette, *The fashion doll. From Bébé Jumeau to Barbie*, Berg, Nueva York, 2004.
- PENA, Pablo, *El traje en el Romanticismo y su proyección en España, 1828-1868*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2008.
- RIVIERE, Margarita, *Diccionario de la moda*, Grijalbo, Barcelona, 1996.
- SALLEN, Jill, *Corsets. Historical Patterns & Techniques*, Batsford, Londres, 2008.
- VIRGILI, Enriqueta, *Método profesional de corte y confección parisién*, Imprenta de la Casa Provincial de Caridad, Barcelona, 1907-1910. Disponible en Biblioteca Digital Hispánica: <http://goo.gl/RuwnLd> (Consulta: septiembre 2017).
- WAUGH, Nora, *Corsets and crinolines*, Theatre Arts Books, Nueva York, 2004.



cc creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada CC BY-NC-ND

M^a Julia Martínez García
m.julia.martinez@uv.es

M^a Luisa Vázquez de Ágredos Pascual
m.luisa.vazquez@uv.es

Rosa Caterina Bosch Rubio
rosacaterinabr@gmail.com

Los tintes naturales: su estudio y posibles aplicaciones en moda y diseño

Un poco de Historia

El color ha formado parte de los distintivos sociales de la mayoría de las culturas desde la Prehistoria. Algunos colores constituyeron un símbolo de estatus social importante en la Antigüedad, como por ejemplo el púrpura,¹ el azul índigo o el rojo vino, llamado también púrpura real o púrpura de Tiro, y el color amarillo semejante al color del oro. Se puede considerar que la historia de los tintes comienza con estos colores, particularmente con el color rojo y sus variedades, asociadas siempre al color de la sangre, con toda la connotación simbólica que esto conlleva.² Las materias primas naturales con las que se hicieron estos tintes son muy variadas, al igual que su origen: vegetal, animal e incluso mineral. En este último caso estaríamos hablando de colorear un textil y no de teñirlo,³ pero el uso de esta técnica también se remonta a periodos muy antiguos [fig. 1].

Estos colorantes fueron de uso común hasta el descubrimiento de la malveína por Perkins. La patente de este tinte en 1856 marca el inicio de la era de los tintes obtenidos por síntesis química. La consecuencia de esta innovación fue el nacimiento de una nueva tecnología del teñido y la pérdida progresiva del uso de plantas e insectos para la elaboración de tintes.

Procesos básicos de extracción y fijación de los tintes naturales

La elaboración de tintes naturales requiere de unos conocimientos metodológicos y de una destreza adquirida. La buena fijación del tinte al textil precisa de un buen lavado y mordentado previo. El lavado será necesario para eliminar la lanolina y la suciedad en la lana, así como las

queratinas en las fibras vegetales: algodón, cáñamo o lino. Si queremos seguir un tratamiento totalmente natural de las fibras, este lavado debería hacerse con un baño templado de raíz de saponaria (*Saponaria officinalis* L.),⁴ planta usada desde el antiguo Egipto. Se trata de una especie que crece en estado salvaje cerca de cementerios y terrenos calcáreos, fácil de conseguir.

El mordentado es necesario para fijar sólidamente el tinte a las fibras. Los mordientes naturales pueden ser de origen mineral, vegetal y animal. Suelen usarse más a menudo los de origen



Figura 1. Banda egipcia coloreada con pigmento ocre. Colección Katoen Natie, Ref. 703-05 (foto Hugo Maertsen).

1 ALFARO, Carmen y TÉBAR, Estibaliz, "Aspectos históricos, económicos y técnicos de la producción de púrpura en la Ibiza romana", en *PV I*, PUV, Valencia, 2004, pp. 195-211.

2 MARTÍNEZ GARCÍA, M. Julia, "Imitaciones, adulteraciones y sucedáneos de la púrpura marina: las noticias de las fuentes y los restos textiles" en GARCÍA SÁNCHEZ, M. y GLEBA, M. (eds), *Vestimenta, Textiles in Ancient World*. PUB, Barcelona, 2017.

3 DELAMARE, François y GUINEAU, Bernard, *Colors, the Story of dyes and pigments*, Nueva York, 2000.

4 MARTÍNEZ GARCÍA, M. Julia, "Aspectos técnicos de la fabricación de los colorantes empleados en la vestimenta femenina de época romana: fuentes escritas y experimentación" en ALFARO, C., MARTÍNEZ GARCÍA, M. J. y ORTIZ, J. (eds.), *MSEMA II*, PUV, Valencia, 2011, pp. 207-210.



Figura 2. Preparando la gualda (*Reseda luteola* L.) para el baño de tinte en el Atelier Antique V 1,4 de Pompeya (Italia). M.-P. Puybaret/M. J. Martínez (foto C. Alfaro).

mineral, como el alumbre o sus sales,⁵ por ser los que contribuyen a la obtención de un color puro. Otras sales minerales usadas con este fin son los sulfatos de hierro y de cobre, los cuales alteran el color final de la fibra, favoreciendo con ello matices diversos a partir de un único baño de tinte.

En la historia de los mordientes podemos encontrar noticias sobre el uso de sustancias animales tan insólitas como la sangre, la bilis de tortuga, o la leche, entre otras.⁶ También algunas partes de las plantas ricas en taninos, o algunas cortezas de frutos, como la granada, se han utilizado y siguen utilizándose como mordientes. Éstos suelen actuar sobre las fibras haciendo que el color vire hacia tonalidades marrones o verdosas.

Estos pasos previos al teñido son imprescindibles para que el color del tejido sea duradero, independientemente de la materia prima utilizada.

Con la fibra preparada para recibir y aceptar el colorante, se sumerge en un baño de tinte o en una tina de fermentación, en función de la so-

lubilidad del principio activo colorante. El baño de tinte es un medio para extraer materias tintóreas solubles en agua. Se trata de una decocción en agua caliente de las partes de la planta secas, pulverizadas o cortadas, que posean una mayor cantidad de principio activo.⁷ En el caso de las rubiaceas serán las raíces y en el caso de la gualda podríamos utilizar ramas y espiguillas [fig. 2].

En los colorantes a la tina o indigoides (*Indigofera tinctoria* L., *Isatis tinctoria* L.), el proceso requiere de una mayor destreza, ya que son varios los factores a tener en cuenta en su elaboración. Estos indigoides son insolubles en agua y para preparar la tina se requiere un proceso de fermentación, una reducción en medio básico. A pesar de su complejidad tenemos constancia de su elaboración en el 3000 a. C.⁸

Tintes vegetales del Viejo y el Nuevo Mundo

En Europa, Asia y América existen muchos recursos naturales que están sin explotar u olvidados. La utilización de tintes naturales en diseño textil, indumentaria, moda y accesorios, es un conocimiento poco desarrollado, al que no se le da mucha importancia. Sin embargo, desde hace algún tiempo existe en muchos países un creciente interés en el uso y conocimiento de estos productos alternativos.

Las especies autóctonas son las más fáciles de obtener, y a la hora de elegir las deben tenerse en cuenta: propiedades tintóreas, baja toxicidad y que no sean especies en peligro de extinción. Muchas partes de plantas y arbustos son aptas para teñir, pero hay tres especies cuyo uso se remonta a épocas muy tempranas y acaba imponiéndose entre los tintoreros de toda Europa.⁹

5 MARTÍNEZ GARCÍA, M. Julia, "Mordientes orgánicos y drogas fijadoras prescritas en los Papiros *Graecus Holmiensis* y *Leiden X*" en ORTIZ, J., ALFARO, C., TURELL, LL., MARTÍNEZ, M. J., PV V, *Textiles and Dyes in Antiquity Textiles, Basketry and Dyes in the Ancient Mediterranean World*, PUV, Valencia 2016, pp. 245-255.

6 HALLEUX, Robert, *Les Alchimistes grecs, Papyrus de Leyde, Papyrus sw Stockholm*, Ediciones Bide, 1981, París.

7 MARTÍNEZ GARCÍA, M. Julia, "Aspectos técnicos de la fabricación de los colorantes empleados en la vestimenta femenina de época romana: fuentes escritas y experimentación" en ALFARO, C., MARTÍNEZ GARCÍA, M. J. y ORTIZ, J. (eds.), *MSEMA II*, PUV, Valencia, 2011, pp. 207-210.

8 BALL, Philips, *Bright Earth: Art and the Invention of Colour*, Vintage Books, Londres, 2002.

9 MARTÍNEZ GARCÍA, M. Julia, *Sucedáneos, adulteraciones y falsificaciones de materias primas tintóreas en la industria textil del Mediterráneo*

Figura 3. Mujeres de la localidad maya de Sahcaba recolectando las hojas del índigo para la extracción del tinte (foto M. L. Vázquez).

Son los llamados tintes *standard*: la granza (*Rubia tinctorum* L.; *Rubia peregrina* L.), el pastel (*Isatis tinctoria* L.) y la gualda (*Reseda luteola* L.). El *grand teint* siempre eligió el colorante que mejor se fijara a las fibras textiles o, como decían los alquimistas, la tintura idónea, perfecta, *κρῶναβλη*.¹⁰ Estas especies se pueden encontrar silvestres, pero también se cultivaron desde antiguo.¹¹

En América, los recursos naturales fueron utilizados hábilmente por los pueblos aborígenes para desarrollar sus actividades artesanales. Fue a través de los adornos, la vestimenta, los diseños y los colores creados por las diferentes culturas, como se difundió su identidad socio-cultural. Entre estos tintes destacamos:¹²

- Achiote o *annato* (*Bixa orellana* L.)
- *Xochipalli* (*Cosmos sulphureus* L.).
- *Zacatlaxcalli* (*Cuscuta* sp.).
- *Quappachtli* (*Dolichocarpus* sp.).
- Palo de Brasil (*Caesalpinia braziliensis*).
- *Indigofera suffruticosa* L.

Sus propiedades tintóreas fueron aprovechadas desde tiempos muy antiguos en distintas culturas mesoamericanas, como la olmeca y la maya, al igual que en las prehispánicas del área andina. Ya en el Preclásico mesoamericano y el Formativo andino se cultivaron y/o recolectaron estas plantas, y se identificaron en ellas las partes que contenían el principio tintóreo, que se extraía con los procedimientos más adecuados en cada caso, lo que garantizó su almacenamiento y uso.

La calidad y belleza cromática de muchos de ellos explican que la realeza española incentivara su producción, recolecta y procesamiento



entre los siglos XVI y XVIII. El objetivo fue incrementar la producción y exportación de estos tintes a nuestras costas peninsulares, desde las que se exportaba hacia otros puertos de Europa, lo que relegó a un papel secundario tintes autóctonos de tanta importancia como el pastel, ahora suplantado con frecuencia por el azul índigo.¹³ Igualmente, el achiote americano, desde finales del siglo XVII y en el siglo XVIII embelleció numerosas prendas de los monarcas de Versalles, convirtiéndose en un tinte distintivo del poder y la realeza en la Francia de la Época Moderna.¹⁴

En las comunidades indígenas de antiguas culturas americanas, como la maya, el cultivo de plantas tintóreas, su procesamiento y el teñido artesanal continúan siendo actividades lideradas por mujeres que han aprendido este arte y ciencia de generación en generación [fig. 3]. Mantenerlo no sólo supone conservar una sabiduría de origen milenario y perpetuarla en el tiempo, sino también controlar una serie de actividades productivas que favorecen su empoderamiento en la comunidad a la que pertenecen, al generar economía y desarrollo local.

neo Antiguo: la transmisión de una tradición técnica a través de los papiros del Egipto romano. Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, 2014, <https://roderic.uv.es>; distribuido bajo licencia Creative Commons de Reconocimiento-No Comercial 3.0.

10 ZÓSIMO, "Sur le blanchiment" en M. Berthelot, *Collection des anciens alchimistes grecs*, G. Steinhil, París, 1887.

11 Plinio, *NH.*, XIX, 24, XVII.

12 MARTÍNEZ GARCÍA, M. Julia y VÁZQUEZ DE AGREDOS, M. Luisa, "Dyes crocuses of the Old and New World", Poster presentation DHA 35, Pisa, 2016.

13 VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, M. Luisa et al., "Kermes and Cochineal; Woad and Indigo. Repercussions of the Discovery of the New World in the Workshops of European Painters and Dyers in the Modern Age", en *Arche* 2: 131-136, Universidad Politécnica de Valencia, España, 2007.

14 VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, M. Luisa et al., "Annatto in America and Europe. Tradition, Treatises and Elaboration of an ancient colour", en *Arche* 4-5: 97-103. Universidad Politécnica de Valencia, España, 2009-2010.



Figura 4. Exposición de muestras de seda, lana y algodón teñidos con gualda y cochinilla usando diferentes mordientes. Taller práctico dirigido por M. J. Martínez, La Orotava, Tenerife (foto M. J. Martínez).

Con la introducción de las técnicas naturales de teñido en determinadas parcelas de nuestra sociedad y la adquisición de estos tintes en mercados justos estaríamos contribuyendo al avance, desarrollo, y “(des)explotación” colonialista de estas comunidades.

Naturaleza, diseño y color: el arte de teñir

Cabría reflexionar sobre el porqué debemos enseñar la historia de los tintes en el grado de diseño y moda, en las escuelas de artes y oficios, e incluso ir más allá y conseguir que se incluya dentro de los certificados de profesionalidad oficiales. Empezar a enseñar el arte de teñir con materias naturales a los alumnos en nuestras aulas y laboratorios es una necesidad y nuestro reto.

Podríamos dar múltiples razones, pero en un campo en el que prima el ingenio, la inspiración, la innovación y el arte en sí mismo, el conocimiento de las materias primas, los procesos de teñido natural en función de las fibras y sus aplicaciones en alta costura, moda alternativa, o textiles decorativos implicaría un toque atractivo y de exclusividad, con el valor añadido de reconciliarnos con un medio ambiente degradado y corrompido por el uso indiscriminado de sustancias químicas difícilmente degradables.

Paradigmático entre los grandes artistas españoles, Mariano Fortuny, fascinado por las prendas clásicas, investigó y experimentó en el campo de los tintes naturales obteniendo unos colores innovadores y exclusivos en sus diseños: “sembla addirittura un mago miracoloso” reza *Le Figaro*.¹⁵ ¿Por qué no imitar al artista y ense-

ñar a los estudiantes una técnica que les permita revalorizar sus diseños?

Actualmente, se han puesto de moda los talleres de tintes en entornos rurales, ferias y fiestas populares, generalmente orientados a buscar el disfrute de los participantes, más que su formación. Tal y como hemos señalado anteriormente, para teñir hay que seguir unos pasos, una metodología sencilla, pero ordenada. Salvo contadas excepciones, como los cursos impartidos por maestros del tinte, como M^a Nöelle Vacher, Ana Roquero, Michel García o M. P. Puygbaret entre otros, el conocimiento botánico adquirido en los talleres de ferias y eventos es muy básico. Es fácil que se confundan procesos de mordentado con fijación, baño de tinte con tina, etc.¹⁶ Con el tema de los indigoides, pocos diferencian entre la fermentación de la caña para producir el colorante y la fermentación producida en la propia elaboración de la tina de tinte.¹⁷ Sin embargo, podríamos cubrir estas carencias en el mundo académico del diseño de moda e interiorismo, con la inclusión de una Historia de los tintes desde la Antigüedad hasta Época Moderna, una reproducción en laboratorios de recetas de diferentes épocas, y la actualización de las mismas adecuándolas a las materias primas y recursos que hoy tenemos a nuestro alcance. La formación encaminada a formar diseñadores competentes debe partir de un rigor documental y de unas bases metodológicas claras y precisas, que permitan creaciones sobresalientes y duraderas.

La creación de Proyectos como *Tintartec*¹⁸ [fig. 4] o la introducción de Modelos de Proyecto serios podrían servir como actividades prácticas complementarias, que podemos plantear a los

15 “Le stoffe di Mariano Fortuny”, en *Il Marzocco*, 7 mayo 1911. Fondo Mariutti - Biblioteca Marziana, Venecia: Rasegna stampa, R.E. 3 (stoffe), 221.

16 MARTÍNEZ GARCÍA, M. Julia, “Mordientes orgánicos y drogas fijadoras prescritas en los Papiros *Graecus Holmiensis* y *Leiden X*” en ORTIZ, J., ALFARO, C., TURELL, LL., MARTÍNEZ, M. J., PV V, *Textiles and Dyes in Antiquity Textiles, Basketry and Dyes in the Ancient Mediterranean World*, PUV, Valencia 2016, pp. 245-255.

17 CARDON, Dominique, *Teintures précieuses du Méditerrané*, Paris, 2003; BALFOUR-PAUL, Jenny, *Indigo*, Archetype Books, Londres, 2006.

18 MARTÍNEZ GARCÍA, M. Julia, “TintArtEc”, Proyecto presentado en *Textiles and Dyes in the Mediterranean World, Vth PURPUREAE VESTES International Symposium*, Abadía de Montserrat, Barcelona, 2014.



Figura 5. Fotografía artística de *Arrel*, una de las piezas del proyecto *Peregrina*, siendo vestido por la actriz Aina Garcia-Zuazaga. Mallorca (foto Ángel Romaguera).

alumnos que cursen estas disciplinas para iniciarse en el mundo de los tintes naturales.

Mariano Fortuny, que siempre estuvo al día en todas las novedades culturales que acontecían a su alrededor, comenzó a apreciar la posibilidad de poner en valor los antiguos diseños griegos en sus prendas, e incluso ir más allá y darles a sus telas el color que posiblemente tendrían esos vestidos. Investigó y realizó pruebas siguiendo recetas griegas antiguas que adaptó al tipo de diseño que pretendía emular. Su aprendizaje en el mundo de los tintes naturales fue un aprendizaje por descubrimiento, pero no todos los futuros diseñadores poseen los medios para realizar este tipo de investigaciones. Por tanto, proponemos facilitar al futuro diseñador unos conocimientos técnicos que sin duda dotarían de una mayor calidad y un valor añadido a sus trabajos. Una formación básica, teórico-práctica, que empezaría en las escuelas de diseño.

Un Modelo de Proyecto

Peregrina es un proyecto artístico ideado por la artista R. C. Bosch y la modista A. Vallo-ri en colaboración con diferentes artistas mallorquines.¹⁹ El proyecto consiste en una serie de piezas textiles y de joyería que na-

cen como homenaje al arte de la tintura y los colores de la planta silvestre *Rubia peregrina* L. La finalidad última del proyecto es la de crear nuevas relaciones con el campo para reinventar una cultura que las jóvenes generaciones están perdiendo, a la vez que también se promueve la educación artística y ambiental.

Mediante *Peregrina* sus autoras buscan crear una propuesta de gran riqueza cultural, donde pasado y presente se encuentran para ofrecer una alternativa a las políticas de producción y consumo. R. C. Bosch investiga la historia local de la planta y tiñe las telas con las raíces de ésta, reproduciendo recetas tradicionales del Mediterráneo, experimentadas y reinventadas en los talleres de diversos maestros artesanos: F. Piñol y Michel García. El procedimiento seguido para mordentar las telas ha sido de tipo químico, usándose el sulfato de aluminio para lograr colores luminosos y verdaderos.

Esta planta era conocida por los viejos comerciantes del Mediterráneo como “roge de Mallorca” y por los mallorquines como *rogeta*. Es una liana que nace de forma espontánea en nuestras islas y se conoce su importancia y técnicas de cultivo desde antiguo.²⁰

19 BOSCH, Rosa Caterina [web de la artista]. Rosa Caterina. <http://rosacaterina.com>.

20 BERNAT, Margalida, *Els “III Mesters de la llana” paraires, teixidors de llana i tintorers a Ciutat de Mallorca (s. XIV-XVII)*, Palma, 1995.

El componente estético tiene un papel importante a nivel educativo, pues cada pieza representa algún detalle botánico de esta planta. Las formas de la *peregrina* son representadas por los diseños y confecciones de A Vallori y las joyas de A. Pont. Cuatro son los vestidos que reúne el proyecto, los cuales han sido bautizados con atributos propios del imaginario popular y botánico de la pequeña liana: *Enfiladissa* (enredadera), *Raspallengua* (raspa-lengua), *Beina* (vaina) y *Arrel* (raíz) [fig. 5].

El proyecto persigue la excelencia artística, medioambiental y educativa mediante el trabajo en equipo y la transformación de conocimientos y tradiciones en objetos políticos. Igualmente, pretende servir de ejemplo a las reivindicaciones de M. J. Martínez. Con este artículo, aspiramos a valorar e incorporar el patrimonio histórico inmaterial en la práctica educativa, ya sea a través de los valores inherentes de los proyectos artísticos o de las enseñanzas en los centros y facultades de arte y diseño del futuro. ■

Bibliografía

- ALFARO, Carmen y TÉBAR, Estíbaliz, "Aspectos históricos, económicos y técnicos de la producción de púrpura en la Ibiza romana", en *PVI*, PUV, Valencia, 2004.
- BALL Philips, *Bright Earth: Art and the Invention of Colour*, Vintage Books, Londres, 2002.
- BALFOUR-PAUL, Jenny, *Indigo*, Archetype Books, Londres, 2006.
- BERTHELOT, Marcellin, *Collection des anciens alchimistes grecs*, G. Steinheil, París, 1887.
- BERNAT, Margalida, *Els "III Mesters de la llana" paraires, teixidors de llana i tintorers a Ciutat de Mallorca (s. XIV-XVII)*, Palma, 1995.
- BOSCH, Rosa Caterina [web de la artista]. *Rosa Caterina*. <http://rosacaterina.com>.
- BOSCH, Rosa Caterina [web del proyecto cromático de la artista]. *Tinctorum*. <http://tinctorum.com>.
- BUGALLO, Cristina, *La Gran Vida*, IB3. Video de la exposición de las piezas: <https://goo.gl/nV1NgZ>.
- CARDON, Dominique, *Teintures précieuses du Méditerrané*, París, 2003.
- DELAMARE, François y GUINEAU, Bernard, *Colors, the Story of dyes and pigments*, Nueva York, 2000.
- HALLEUX, Robert, *Les Alchimistes grecs, Papyrus de Leyde, Papyrus sw Stockholm*, Ediciones Bide, 1981, París.
- MARTÍNEZ GARCÍA, M. Julia, "Aspectos técnicos de la fabricación de los colorantes empleados en la vestimenta femenina de época romana: fuentes escritas y experimentación", en ALFARO C., MARTÍNEZ GARCÍA, M. J. y ORTIZ, J. (eds.), *MSEMA II*, PUV, Valencia, 2011.
- MARTÍNEZ GARCÍA, M. Julia, *Sucedáneos, adulteraciones y falsificaciones de materias primas tintóreas en la industria textil del Mediterráneo Antiguo: la transmisión de una tradición técnica a través de los papiros del Egipto romano*. Tesis Doctoral de la autora, Universidad de Valencia, 2014, <http://roderic.uv.es>; distribuido bajo licencia Creative Commons de Reconocimiento-No Comercial 3.0.
- MARTÍNEZ GARCÍA, M. Julia, "Mordientes orgánicos y drogas fijadoras prescritas en los Papiros *Graecus Holmiensis* y *Leiden X*" en ORTIZ, J., ALFARO, C., TURELL, LL., MARTÍNEZ, M. J., *PVI V, Textiles and Dyes in Antiquity Textiles, Basketry and Dyes in the Ancient Mediterranean World*, PUV, Valencia 2016.
- MARTÍNEZ GARCÍA, M. Julia, "Imitaciones, adulteraciones y sucedáneos de la púrpura marina: las noticias de las fuentes y los restos textiles", en GARCÍA SÁNCHEZ, M., GLEBA, M. (eds), *Vestiaria, Textiles in Ancient World*, PUB, Barcelona, 2017 (en prensa).
- MARTÍNEZ GARCÍA, M. Julia y VÁZQUEZ DE AGREDOS, M. Luisa, "Dyes crocuses of the Old and New World", Poster presentation, *DHA 35*, Pisa, 2016.
- MATEU, Margalida, "La planta amb què els antics tenyien la roba", *Ara Balears*, 2016, Palma, <https://goo.gl/jmkT37>.
- VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, M. Luisa et al., "Kermes and Cochineal; Woad and Indigo. Repercussions of the Discovery of the New World in the Workshops of European Painters and Dyers in the Modern Age", en *Arche 2*: 131-136, Universidad Politécnica de Valencia, España, 2007.
- VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL M. Luisa et al., "Annatto in America and Europe. Tradition, Treatises and Elaboration of an ancient colour", en *Arche 4-5*: 97-103, Universidad Politécnica de Valencia, España, 2009-2010.



creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada CC BY-NC-ND

Ante la deficiente formación de los soldados franceses y tras el desastre de la guerra franco-prusiana (1870-1871), se inicia en Francia un debate y reflexión acerca de los nuevos caminos hacia los que debía orientarse la instrucción de los soldados. El analfabetismo representaba un grave problema para la población civil y militar. Más allá de otras iniciativas oficiales de mayor alcance, los pañuelos de instrucción contribuyeron a soslayar esta realidad. La convivencia de imagen y texto proporcionaba una lectura fácil que se apoyaba en lo visual. Un recurso de uso más cómodo que un sencillo manual al uso; más ligero, más ilustrado y perfectamente reutilizable a pesar de la suciedad o de otras circunstancias que lo pudieran alterar. Esta iniciativa fue inmediatamente incorporada en otros países, adaptándose, no obstante, a las realidades concretas de cada estado.

Los pañuelos estampados engloban una gran diversidad de variantes, atendiendo a los temas que en ellos se esbozan. Acontecimientos históricos, conmemoraciones, aniversarios, asuntos cotidianos, cuestiones de higiene y medicina o temas morales fueron los contenidos que primeramente se trataron. El Musée des Traditions et Arts Normands, Château de Martainville, tiene una importantísima colección de estas diferentes categorías de pañuelos estampados, a través de los cuales se puede seguir su evolución. Si los pañuelos estampados representan un documento vivo de la historia de un país o de una comunidad, los pañuelos de instrucción, además, surgieron con una voluntad pedagógica y un gran sentido práctico. En un trozo de tejido de algodón con ligamento tafetán se ofrece información de manera sencilla, clara y fácilmente asimilable al combinarse imagen y texto. Por su versatilidad ocupaban poco espacio en el equipo del soldado y más allá de permitir recordar o revisar algún detalle olvidado, podían tener otro uso: llevarse anudados al cuello, servir para suturar una herida o de guía instructiva a soldados de otro cuerpo en un momento concreto. Por otro lado, el desarrollo de la industria

permitió la posibilidad de producirlos a gran escala y venderlos a un precio asequible. La idea de convertir un pedazo de tejido de forma cuadrangular¹ destinado al uso del soldado vino de la mano del comandante Pierre Perrinon² [fig. 1] de la guarnición de Rouen. El 23 de octubre de 1874 presentó una patente bajo el título “Mouchoir & foulards d’instruction publique militaire et civile”, siendo aprobada en los primeros días de enero de 1875: “Notre idée est celli ci, repondre le plus largament e le plus rapidement possible parmi le citoyen francais, de tout age, les notions (...) Traire des diverses connaissance militaire ou civile qu’ il est indispensable de connaitre dans les diverses positions on ils peuvent se (...): cela a l’aide de mouchoir ou foulard on se (...) imprimer le texte de diverses matières...”. Su diseño se reduce a un gran cuadrado central acompañado de veintiséis casillas perimetrales. En la memoria se describe el objeto y finalidad de esta propuesta y establece los diferentes contenidos que se pueden desarrollar para mejorar la formación: acerca del montaje y desmontaje de un arma; sobre los principios del tiro; las ocupaciones y deberes de un centinela tanto en campaña como en la guarnición; instruir sobre los principios de higiene y primeros auxilios; extractos de la ley de reclutamiento o de la ley electoral; sobre aspectos prácticos en caso de nacimiento, matrimonio o todo lo que le pudiera resultar útil al ciudadano de entonces.

En Francia esta propuesta se oficializó a partir de la circular del Ministerio de la Guerra del 29 de noviembre de 1880,³ en la que se estableció

1 La forma cuadrada del pañuelo resultará ser la más apropiada para la exposición de los motivos, ya que permite un desarrollo ordenado de los mismos y resultará también ventajosa para la estampación por medio de rodillos de cobre. En tiempos de María Antonieta, por medio de la patente de 1784 se estableció que los pañuelos debía medir lo mismo de ancho que de largo.

2 Institut national de la propriété industrielle. Déposé par Pierre Perrinon pour “Un mouchoir ou foulard d’instruction publique, militaire ou civile”. N° 105411.

3 Journal militaire, n° 274, 24 de noviembre de 1880. La circular fue firmada por el Ministro de Guerra Fabre. Se fijó el precio máximo en cincuenta céntimos. Fueron estampados en la casa Renault en Rouen. En todos los pañuelos salidos de esta fábrica se indica “Noir indestruc-

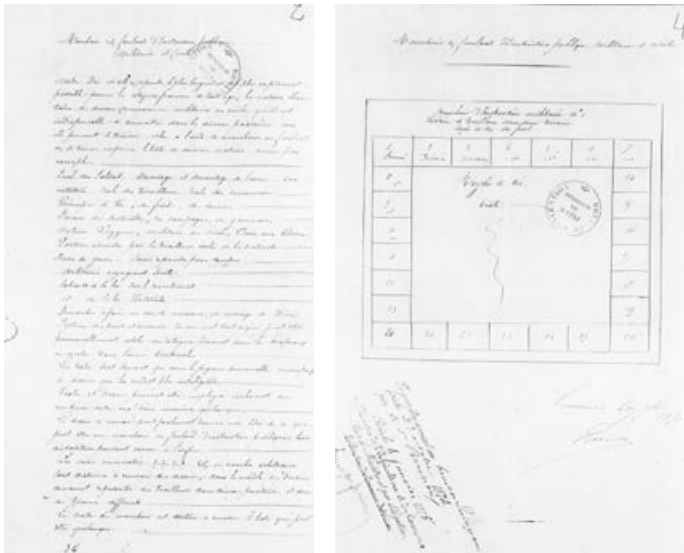


Figura 1. Pierre Perrinon "Mouchoir & foulards d'instruction publique militaire et civile".

el formato casi cuadrangular del pañuelo de setenta por setenta y cinco centímetros de lado y se definieron trece modelos de pañuelos de instrucción,⁴ aunque los primeros pañuelos impresos aparecieron en torno a 1875.

La ciudad francesa de Rouen fue el centro productor de los pañuelos ilustrados más importante del país, pasando a ser conocidos como pañuelos impresos de Rouen. El taller de grabado que Alexandre Buquet (1814-1843)⁵ fundó en 1840 se especializó en el grabado de planchas y rodillos de cobre destinados a toda clase de tejido de algodón, que con posterioridad imprimían otros talleres como los de Bataille, Lamy-Godard y Renault. Sobre un fondo beige, la impresión se realiza en color negro y las partes de color rojo, azul u ocre se reservan como enmarcado del conjunto de la composición o para alojar algún motivo decorativo de cintas, guirnaldas o cartelas. Aunque estos pañuelos parten de un esquema compositivo donde la combinación de imagen y texto es indispensable, hay variantes de diseño, teniendo en cuenta que estuvieron en

uso hasta 1909.⁶ El desarrollo de los contenidos se ordena desde el centro hacia fuera. El asunto principal se estructura a partir de un cuadrado o círculo que ocupa una importante superficie del pañuelo, donde suele colocarse el título que da nombre al pañuelo o al modelo. El resto de imágenes y textos se articulan de forma ordenada para permitir su fácil lectura, incluso sin que sea necesario tener extendido todo el tejido.

Tanto el texto como las imágenes resultan de una gran elegancia, de ejecución cuidada, imprescindible para satisfacer la finalidad y el uso para el que fueron destinados. La claridad de las imágenes y del texto se logró gracias a los avances en las técnicas de estampación. El desarrollo de la mecanización de la impresión fue un paso definitivo. De la utilización de moldes grabados de madera en el último tercio del siglo XVIII para la estampación de indianas, se pasó a cilindros de madera para una impresión en continuo. Con el tiempo, el rodillo de cobre reemplazó al de madera, siendo el sistema empleado en la estampación de estos pañuelos. Una fabricación en serie que permitiría abaratar los costes, teniendo en cuenta la amplísima demanda que se desarrolló.⁷ También fueron definitivos los avances en el campo de los tintes: la introducción de los tintes

tible" "Breveté S.G.D.G." y "Modèle déposé".

4 N° 1 Démontage-remontage du fusil Chassepot modèle 1866; n° 1 bis: Démontage-remontage du revolver 1873; n° 2: Démontage-remontage du fusil 1874 (Gras); n° 3: Cavalerie, instruction sur le cheval; n° 4: Démontage-remontage de la carabine de cavalerie 1890; n° 4 bis: Instruction pour le paquetage; n° 5: Artillerie de campagne; n° 6: Aide-mémoire du réserviste; n° 7: Secours aux blessés, hygiène; n° 8: Placement des effets; n° 9: Fusil 1886 (Lebel); n° 9 bis: Fusil 1886 modifié 1893 (Lebel); n° 10: Ponts militaires-Passages des rivières.

5 Tissu d'Histoire. Histoire de Tissu. L'atelier Buquet, illustrateur de mouchoirs à Rouen au 19^{ème} Siècle. Musée des Traditions et Arts Normands, Château de Martainville, 1999.

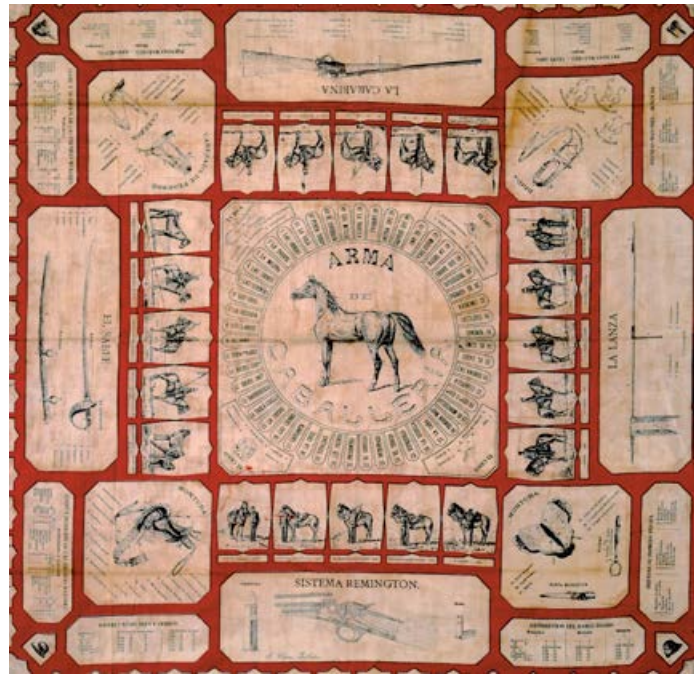
6 Por una circular del 2 de marzo de 1909 los pañuelos de instrucción fueron suprimidos.

7 Don Adjuntorio Blancafort, vecino de Barcelona, presentó el 4 de junio de 1884 una solicitud de patente de invención para la estampación de telas mediante la aplicación del fotograbado sobre un cilindro de metal: "La aplicación del fotograbado sobre los cilindros de cobre o zinc o combinaciones de estos dos metales, empleados en la fabricación de estampados, nos permite obtener resultados tan económicos que podrán destinarse a muchas aplicaciones, desconocidas hasta el momento o que no habían podido emprenderse por lo caros que resultaban los productos. Con este procedimiento se podrán obtener a precios muy económicos las telas estampadas conteniendo anuncios industriales o comerciales que tanto contribuyen a la extensión del comercio y al desarrollo de la industria, así como los anuncios de acontecimientos notables venideros como corridas de toros y caballos, fiestas públicas. Se fabricarán también telas estampadas con mapas para la enseñanza de la geografía en las escuelas, así como también alfabetos, modelos de toda clase de escrituras, figuras, cuadros y explicaciones, que nos den a conocer los elementos de las ciencias, artes, agricultura y comercio y, en una palabra, de todos los ramos del saber humano. Podrán estamparse también telas con destino al ejército y marina en las que se representen modelos de toda clase de armamentos, buques, artillería, instrucciones para el uso de las armas, ordenanzas y todo cuanto debe saber el marino y el soldado". Oficina Española de Patentes y Marcas. Archivo Histórico Exp. 4319.

artificiales y la fijación de los mismos mediante un sistema que utilizaba vapor simplificaron los procesos.

Aproximadamente dos años después de la oficialización en Francia del uso de estos pañuelos, el 15 de julio de 1882 a las 13.10 h de la tarde, presentaba en el gobierno civil de la provincia de Madrid, don José Chacón y Lerdo de Tejada⁸ un expediente en el que solicitaba una patente de invención para “tener derecho a la explotación exclusiva por veinte años por la estampación sobre telas de todas las clases de la instrucción del soldado de Caballería con figuras y texto explicativo, cuya invención es propia y nueva”.⁹ Lo interesante de este expediente es que junto con la memoria se conserva el pañuelo estampado que a continuación vamos a pasar a describir.

Sobre el fondo claro destaca la intensidad del color rojo y la tinta negra reservada para los dibujos y el texto. En una de las esquinas aparece la firma manuscrita: “Madrid 14 de julio de 1882/ José Chacón y Lerdo de Tejada” [fig. 2]. La propuesta del comandante Chacón,¹⁰ aunque aparentemente dista del modelo francés, comporta una serie de elementos muy cercanos.¹¹ La infor-



mación tanto gráfica como textual se organiza de forma ordenada y legible a partir del centro.¹² En este caso, todo el diseño parte de formas cuadradas y rectangulares orquestadas a partir de un círculo central inscrito en un cuadrado achatado en las esquinas, cuyo protagonista es un rotundo caballo dispuesto de perfil, donde se lee “Arma de Caballería”, con una tipografía para la “ce” en forma de herradura y puntos de remaches para el resto de las letras que componen la palabra “caballería”. En este primer nivel de información, el contenido está relacionado con la anatomía del caballo. En torno a dicho círculo se despliegan cincuenta y una pestañas o lengüetas numeradas, donde se describen las diferentes partes del animal, marcadas a su vez sobre el equino con sus correspondientes números. Las esquinas de este primer cuadrado se dedican a la boca, al ojo y al casco visto desde la base y de perfil. En cada uno de los lados del cuadrado se distribuyen cinco viñetas donde se explica paso a paso cómo montar a caballo, la posición del lancero antes de montar y sobre el caballo, el cazador a caballo,

8 Don José Chacón y Lerdo de Tejada nació en Sevilla en 1850 y falleció en Barcelona en 1897. Ingresó como alumno en la Academia de Ingenieros en 1865. Dos años más tarde ingresó también como alumno en la Academia de Caballería. En 1872 se encontraba en la Academia del Estado Mayor, siendo ascendido en 1874 a teniente del cuerpo del Estado Mayor. Fue destinado a Cuba en 1876, regresando dos años más tarde por enfermedad. Formó parte de la comisión encargada del levantamiento de planos en Cataluña. En 1886 obtuvo el grado de coronel del ejército por sus conocimientos y por amor a la profesión militar que revela en la obra titulada *Guerras Irregulares* y al año siguiente fue destinado al Instituto Geográfico y Estadístico. También participó en la publicación *Narración de la Guerra Carlista*. Recibió diferentes condecoraciones, entre ellas, la medalla del Cuerpo de Geodestas o la medalla conmemorativa de la campaña de Cuba con distintivo rojo. Archivo General Militar de Segovia, Leg. CH-48.

9 Oficina Española de Patentes y Marcas. Archivo Histórico Exp. 2574. Véase el mapa topográfico de Olot (1886) o el de Cornellá de Terri (1875). Biblioteca Virtual del Ministerio de Defensa.

10 *Ibidem*. “La composición y dibujo son completamente originales y están grabados en un cilindro de acero; la estampación puede hacerse en telas de diversas clases y precios, yendo unida a esta memoria un ejemplar de estampación hecho sobre tela de algodón”.

11 En el caso de *les mouchoirs d'instruction militaire n° 3 cavalerie* diferentes círculos concéntricos organizan el contenido partiendo del núcleo central dedicado a la marcha militar propia del cuerpo y un importante letrero o cartel en el que se indica el modelo de pañuelo y “Déposé”/ “Bréveté S.G.D.G.”/ “Noir indestructible”/ Manufacturé de E. Renault à

Rouen”. En otra de las casillas con escena: “A. Buquet, Dessin et Gravure”.

12 “El pañuelo de Instrucción para el arma de Caballería, tiene por objeto difundir la enseñanza de todo lo que debe saber el soldado, entre los de la referida arma. Por esta razón, empleando las figuras y los textos explicativos (sic), en dicho pañuelo están estampados las nomenclaturas de las partes del caballo, de la montura, brida, cabezada de pesebre, cabezón, estribos, lanza, sable y carabina, la instrucción elemental del recluta a caballo, el manejo de la carabina, del sable y de la lanza, algunas maniobras de los tiradores en guerrilla, la relación de las prendas mayores del vestuario, armamento y equipo del soldado de caballería, los haberes mensuales y diarios de todas las clases de tropas y la distribución del haber diario”. Exp.2574.



Figura 2. Pañuelo del arma de caballería. Patente del comandante José Chacón y Lerdo de Tejada. Oficina Española de Patentes y Marcas. Archivo Histórico Exp. 4319.

cómo limpiar el caballo, el cazador con traje de gala, el lancero con traje de gala y cómo sujetar al caballo para herrarlo.

En el espacio que surge entre cada una de las cinco viñetas distribuidas en los lados, hay cuatro cuadros identificados con los letreros siguientes: dos dedicados a la montura, en los que se describen cada una de las partes de la silla, y otros dedicados a la brida y a la cabezada del pesebre. Por debajo de estas viñetas, cuatro grandes rectángulos dedicados a la carabina, al sable, a la lanza y al sistema Remington.

Por real orden del 11 de marzo de 1875¹³ la lanza, el sable y la tercerola fueron las armas reglamentarias para los lanceros.¹⁴ En dicho documento se dice: “Lanza. De dos metros, cinco decímetros y un centímetro de longitud inclusa (sic) la moharra y regatón banderola de tela ligera de lana, formando tres bandas iguales, encarnadas en los costados y amarilla en la central. (...)”.

13 *Reglamento de uniformidad para los Cuerpos del arma de Caballería. Real orden de 11 de marzo de 1875.* En este reglamento no se incluye el pañuelo. Se distingue entre prendas mayores, como el ros, el capote o el corraje que pertenecen al regimiento y las prendas de primera puesta que se descuentan de los haberes que perciben los soldados. Sin embargo, en la obra *La vida militar en España*, publicada en 1888, en el capítulo dedicado a “El Uniforme”, entre las prendas que deben componer el equipo de “primera puesta”, se distingue entre “pañuelo de mano”, con un coste de veinticinco céntimos, y el “pañuelo de instrucción” que en ese momento se podía adquirir por sesenta y dos céntimos.

14 En el siglo XIX durante un corto período todos los regimientos de caballería se denominaron lanceros.

El sable semirrecto siguiendo el modelo de 1860 y la vaina con dos anillas fijas como se indica claramente en el dibujo del pañuelo. La carabina que se describe en el dibujo indicando cada una de sus partes es la tercerola modelo Remington, que por real orden de 27 de febrero de 1871¹⁵ se aprobó, destinándose el fusil para la infantería y la tercerola¹⁶ para la caballería. En otro de los recuadros, se muestra la sección de la carabina donde se aprecia el cierre de tipo basculante denominado en España sistema Remington. Debajo del dibujo figura el nombre del grabador “J. Clapes, Grabador”.¹⁷

Para concluir, alrededor, ajustándose al desarrollo perimetral del pañuelo, en diferentes casillas vemos húsares, cazadores y lanceros instruyendo sobre el uso de la carabina, del sable y de la lanza, cada una de ellas identificadas con su correspondiente letrero. En las esquinas cuatro escenas dedicadas a diferentes maniobras, descritas en un breve texto. Finalmente, otras tarjetas en las que se habla de la distribución de los haberes de diario, prendas mayores de vestuario,

15 La Orden de 26 de enero de 1875 dispuso que el fusil Remington fuera el único usado por el ejército. Estuvo vigente hasta que fue sustituido por el fusil Mauser español en 1893.

16 La tercerola es una carabina más corta y ligera, destinada fundamentalmente para la caballería. El fusil, dado su peso y longitud, no era apropiado para este cuerpo.

17 Posiblemente se identifique con Francesc Clapés Trabal, grabador y aguafuertista, nacido en Badalona en 1862. Carecemos de más datos que nos permitan desarrollar la figura del grabador que firma el pañuelo.

montura y armamento y la duración y el coste de las prendas mayores.¹⁸

Desconocemos si finalmente este modelo de pañuelo se normalizó y se incorporó al equipo del cuerpo de caballería.¹⁹ Desde luego, ni en el Reglamento de uniformidad para los cuerpos del Arma de Caballería de 1875, ni en el reglamento que se recoge en la real orden de 11 de junio de 1892, ni en las modificaciones a este reglamento reunidas en las sucesivas colecciones legislativas, se mencionan los pañuelos de instrucción para esta arma como parte del equipo del soldado, ni para la tropa, ni destinado a los oficiales.²⁰

Sin embargo, del siguiente pañuelo que vamos a hablar, el “Pañuelo de Instrucción Militar. Descripción del fusil modelo 1871. Sistema Remington” [fig.3], se conserva alguno en colecciones de museos nacionales²¹ y en el Musée de l’ Impression sur Etoffes de Mulhouse. En el mercado de coleccionismo también se pueden localizar algunas de estas piezas, aunque se suele indicar que son modelos de pañuelos de instrucción “raros”.

El pañuelo que nos ocupa formalmente sigue muy de cerca los modelos franceses números 1, 2 y 3.²² A partir de un cuadrado central, una ancha banda roja sobre la que destaca una orla de hojas de laurel. Alrededor veinte viñetas en las que se describen diferentes escenas tácticas acompa-

ñadas de su texto explicativo. En cada esquina, dos castillos y dos leones. Todo el pañuelo queda enmarcado por una doble línea de contorno negra y una ancha banda de rojo intenso, donde se aprovecha para colocar el sello estampado de la fábrica que lo ha producido. En este caso, en dicho borde está estampado: “Borrás”.²³

En el cuadrado central podemos distinguir tres bloques de información: la descripción del fusil, modelo 1871 Sistema Remington, con las principales piezas que lo conformaban, las reglas para el tiro y la limpieza del arma. La facilidad en el manejo, debido a su sencillez y al sistema de retrocarga, permitió que se implantara rápidamente en algunos ejércitos, como en el caso español. Entre otras características, presentaba una gran precisión y mayor alcance. En el *Reglamento para la carga y manejo del fusil sistema Remington*, que elaboró la junta de jefes del ejército, se estableció que “además de la carga y manejo de dicha arma, contuviese su descripción completa, modo de armarla y desarmarla, limpieza, conservación y precauciones que deben tenerse presentes para prevenir su pronto deterioro, dando además una ligera idea de sus municiones y manera de utilizar las cubiertas de los cartuchos disparados”.²⁴ La longitud del fusil con bayoneta alcanzaba ciento ochenta centímetros y sin ella, ciento veintisiete. Las partes de las que se compone son: el cañón, el cuerpo o estuche, mecanismo, caja, aparejo (guarniciones), baqueta y bayoneta.

18 Se sigue el Reglamento de uniformidad para los cuerpos del Arma de Caballería de 1875.

19 Se trata, por lo tanto, de un ejemplar único que se conserva junto al expediente en el Archivo Histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas.

20 Sin embargo, en la obra *La Vida Militar en España*, en el capítulo dedicado a “El Uniforme”, se distingue entre pañuelos de mano y de instrucción entre las piezas de primera puesta para el arma de infantería. Costando, entonces, veinticinco céntimos el primero, y sesenta y dos el segundo. *La Vida Militar en España*, p. 42.

21 Este pañuelo de instrucción que pasamos a comentar es de la colección del Museo del Ejército de Toledo: Inventario 208152. El Museo Histórico Militar de Valencia conserva otro similar. Con motivo del vigésimo aniversario del citado museo se organizó una exposición donde pudo verse dicho pañuelo: <http://goo.gl/KXvp9Z> (Consulta 20/8/2017).

22 Mouchoir d’instruction n°1: Le fusil Chassepot, Mouchoir d’instruction n°2: Démontage remontage du revolver 1873 y Mouchoir d’instruction n°3: Démontage remontage du fusil 1874 (Gras). En el modelo francés la orla de hojas de laurel se reemplaza por una cinta zigzagueante.

23 Una primera serie o grupo de esta tipología de pañuelo salió de la fábrica Borrás, siendo el grabador C. Geoffroy. La fábrica de Pablo Sansalvador, también en Barcelona, pudo realizar otra serie, cuyo grabador fue J. Alberti, con taller en la calle Ali Bey, 1. Esta particularidad de dos fabricantes diferentes, cada uno con su propio grabador, es una singularidad única en Europa. Véase: *Avec Armes et Bagages. Dans un Mouchoir de Poche*; 2012, p. 102. Sin embargo, en el mercado del coleccionismo hemos localizado otro pañuelo de instrucción de este mismo tipo que lleva estampada la firma “Guadalj? y Pellerin. Barna”. <https://goo.gl/bBLzCA> (Consultado 27/8/2017). Atendiendo a esto, debieron ser tres las fábricas barcelonesas que estamparon este modelo de pañuelo.

24 *Reglamento para la carga y manejo del fusil*, 1868, p. 4. Sólo cuatro años antes se había patentado el sistema Remington de Rolling-block: <http://goo.gl/CGqwMT> (Consulta 28/8/2017).



Figura 3. Pañuelo de instrucción militar. Descripción del fusil, modelo 1871. Sistema Remington. Museo del Ejército (Toledo). Inventario 208152 (Imagen Autorizada por el Museo del Ejército).

A las singularidades ya comentadas respecto de este pañuelo de instrucción, cabe señalar el error tipográfico al grabar la palabra “Remington”, que se mantiene en todos los pañuelos que fueron estampados en las tres fábricas barcelonesas.

Otro pañuelo que hemos podido localizar en el mercado²⁵ es el titulado “Artillería Campaña”, con un diseño diferente. Aunque se mantiene el esquema general de recuadro central, el despliegue de pequeñas casillas es más segmentado y la presencia de las bandas de color rojo intenso, que hemos visto en los ejemplos señalados más arriba, queda relegada en este modelo al perímetro exterior.

A modo de conclusión, tenemos que señalar que ninguno presenta importantes alteraciones en los tintes y que los daños atienden a roturas de las fibras. Estos modelos de pañuelos que hemos

presentado nos relatan una realidad de uso que no se corresponde muy bien con la pervivencia de los mismos en las colecciones de los museos nacionales, aunque por las búsquedas que hemos realizado son piezas que con cierta frecuencia salen a subasta en el mercado *online*. ■

Bibliografía

- BARADO, Francisco y CUSACHS, José, *La vida militar en España*, Tipo-litografía de los sucesores de N. Ramírez y Cía., Barcelona, 1888.
- Catálogo de Exposición: *Tissu d'Histoire. Histoire de Tissu. L'atelier Buquet, illustrateur de mouchoirs à Rouen au 19^{ème} Siècle*, Musée des Traditions et Arts Normands, Château de Martainville, 1999.
- Catálogo de Exposición: *Avec armes et bagages. Dans un mouchoir de poche*, Musée de l'Armée, 2012.
- MORENO LUCAS, Manuel, *Reglamento para la carga y manejo del fusil Sistema Remington*, Imprenta del Gobierno y Capitanía general por S.M., Habana, 1868.

²⁵ No tenemos más datos para contrastar y el análisis es meramente visual.



cc creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual CC BY-NC-SA

Entre mano y cuerpo, trama textil y red digital. Un análisis de algunas obras de Anne Wilson y Kathrin Stumreich

En esta comunicación se examinan algunas instalaciones de las artistas-artistas Anne Wilson (n. 1949) y Kathrin Stumreich (n. 1976), que incluyen materias primas textiles y dónde se exploran dicotomías como mano/cuerpo y manual/digital. La asociación de diferentes técnicas de tejido y de herramientas digitales en estas obras proporciona reflexiones sobre la materialidad del objeto hecho a mano y la inmaterialidad de la creación digital, sobre la evocación y/o la inclusión del cuerpo. En su proceso de trabajo, Wilson y Stumreich producen un diálogo entre manualidad y tecnología, demostrando que estos dos campos son compatibles. En cambio, las piezas analizadas sugieren que tanto la artesanía como la tecnología generan enlaces, bien en el sentido literal, bien en el sentido figurado. Simbólicamente, tales enlaces pueden referirse a las relaciones sociales que están siendo optimizadas y transformadas por las tecnologías de la información y comunicación.

Las piezas de Wilson y Stumreich se inscriben en el concepto de “artesanía digital” que designa el encuentro entre “el conocimiento tácito de la artesanía”¹ y la creación digital. Consecuentemente, corresponden a la descripción de B. A. Harrington acerca de la exposición “The New Materiality: Digital Dialogues at the Boundaries of Contemporary Craft”, presentada en el Fuller Craft Museum de Massachusetts en 2010, al incorporar “tecnología digital, o ‘nuevos medios’” y métodos manuales, originando una “nueva materialidad”.² Asimismo, las creaciones examinadas discuten lo que Larry Shiner denomina las

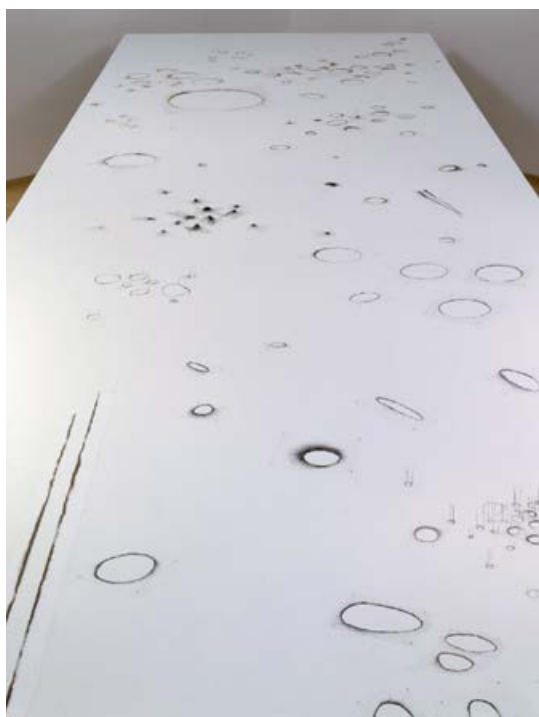


Figura 1. *Feast*, Anne Wilson, 2000. Pelo humano e hilo con tejido y alfileres sobre mesa de madera. 80 x 167,6 x 670,6 cm. Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Chicago. Fotografía de James Isberner.

“condiciones putativas de la práctica artesanal como la función, la habilidad y la materialidad”.³

En su labor plástica, Anne Wilson (n. 1949) explora la dicotomía manual/digital en instalaciones formadas por materiales orgánicos y/o frágiles, tales como tejidos, pelo humano, alfileres, alambres y vidrio. Sus creaciones integran objetos funcionales que pierden la utilidad original, mientras se evoca la función perdida. Por otra parte, la mezcla de técnicas de tejeduría y herramientas digitales proporciona la subversión de los requisitos de la habilidad y la materialidad.

1 Traducción del original: “Digital craft grows in relevance as computational media invade material design. (...) The tacit knowledge of handwork meets digital creation.” Michael Nitsche et al., “Teaching Digital Craft,” in *CHI EA '14 CHI '14 Extended Abstracts on Human Factors in Computing Systems*, ACM New York, Nueva York, 2014, 719-30, doi: <http://goo.gl/qJjYTi>. Sobre esta definición, véanse también las siguientes obras: Malcolm McCullough, *Abstracting Craft: The Practiced Digital Hand* (Massachusetts: MIT Press, 1996); Malcolm McCullough, “The Hand, Across Twenty Years of Digital Craft” (Stanford: TEI 2015, 2015), 1-6.

2 Traducción del original: “«New Materiality» represents a wide variety of craft media in objects that all incorporate digital technology, or ‘new media’, in some manner.” B. A. Harrington, “New Materiality and the Sensory Power of Craft,” *Furniture Matters* (Asheville: The Furniture Society, September 2010), 6-7, <http://goo.gl/tDCRFi>.

3 Traducción del original: “The disciplines of the studio craft movement in particular have been riven by disagreements, and the emergence of a “craft-as-art” tendency since the 1950s has even thrown into question such putative conditions of craft practice as function, skill, and materiality.” Larry Shiner, “«Blurred Boundaries»? Rethinking the Concept of Craft and Its Relation to Art and Design,” *Philosophy Compass* 7, número 4 (2012): 230-44, doi: <http://goo.gl/dqoQei>.



Figura 2. ▲ *Topologies*, Anne Wilson, 2002-2008. Encaje, hilo, tejido, alfileres, soporte de madera pintado. Dimensiones variables. Fotografía de Anne Wilson studio.

Figura 3. ▼ *Feast*, Anne Wilson, 2000. Detalle. Fotografía de Anne Wilson studio.



En el año 2000, Wilson empezó a crear composiciones constituidas por manteles desgarrados, perforados y cosidos que eran colocados en plataformas horizontales, de los que es ejemplo la pieza *Feast* [fig. 1]. En una fase posterior, la artista cubrió dichas superficies con pequeñas construcciones de encaje negro encontrado que eran después escaneadas, filtradas e impresas en papel, y nuevamente cosidas en las estructuras iniciales, produciendo obras como *Topologies* [fig. 2].

Tales plataformas se asemejan a mesas, cuya naturaleza funcional incita a un análisis de acuerdo con el libro *A Theory of Craft: Function and Aesthetic Expression* de Howard Risatti. Esta obra encierra una taxonomía de objetos basada en su capacidad para satisfacer las necesidades fisiológicas del cuerpo, es decir, su “función aplicada”.⁴ Dicha clasificación divide los objetos en las tres categorías siguientes, junto con una cuarta referente a la arquitectura:

4 Traducción del original: “I believe this differences disappear as soon as one begins to look at craft from the point of view of function. When this is done, the relationship between material, technique, and form becomes clear and meaningful, because practical physical function, what in the past would have been called «applied function,» is that element that has been common to crafts objects for millennia (...)” Howard Risatti, *A Theory of Craft: Function and Aesthetic Expression* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2007), 17-18.

- a) Contenedores, como jarras, tazones y vasos;
- b) Coberturas, como vestuario, mantas y colchas;
- c) Soportes, como camas, mesas y sillas;
- d) Abrigos

Según esta taxonomía, las bases de los “dibujos físicos”⁵ de Anne Wilson pertenecen a la categoría de *soportes*. Considerando el significado literal y figurativo del vocablo, un soporte constituye un apoyo físico o psicológico prestado a algo o alguien.

En tal acepción, estas plataformas pueden representar mesas de comedor que proporcionan el convivio familiar, conduciendo a una reflexión sobre la familia como fuente de protección, así como sobre la prevalencia de dicha noción en la actualidad. Sin embargo, también pueden simbolizar mesas de costura que rinden homenaje al trabajo manual, doméstico y femenino, o aludir a la mujer como *soporte* fundamental de la familia, contrariando las representaciones convencionales de la mujer como ser frágil y pasivo. Además, el título *Feast*, traducible por la palabra *banquete* –la cuál puede referirse a una fiesta, al acto de comer o al acto sexual–, vuelve cada una de estas piezas en un “paisaje del cuerpo”⁶ [fig. 3], aproximándolas de las consideraciones feministas del cuerpo como instrumento de control.⁷

El nombre de la segunda instalación, *Topologies*, comporta un sentido adicional, puesto que la topología es una “rama de las matemáticas que trata especialmente de la continuidad y de (...) las

5 Traducción del original: “In this new project, the webs and networks of found black lace are deconstructed to create large horizontal topographies, ‘physical drawings’ that are both complicated and delicate.” “Texts/Credits,” 2008, <http://goo.gl/Ad3p57>.

6 Traducción del original: “These hairy holes and tears form a topography, a landscape of the body.” Hattie Gordon, “Anne Wilson’s Feast,” *Art Journal* 61, número 3 (2002): 22-27, <http://goo.gl/gswtbn>.

7 Véanse, por ejemplo, las siguientes obras: Michel Foucault, *Discipline and Punish* (Nueva York: Vintage, 1979); Sandra Lee Bartky, *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression* (Nueva York: Routledge, 1990); Susan Bordo, *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body* (Berkeley: University of California Press, 1993).

Figura 4. *Topologies*, Anne Wilson, 2002-2008. Detalle.
Fotografía de Anne Wilson studio.



propiedades de las figuras (...).⁸ Asimismo, en esta obra las propiedades del encaje son exploradas a través de su desconstrucción y de la creación de amplias topografías horizontales [fig. 4].

Según se menciona en el sitio *web* de Anne Wilson, *Topologies* “es un proceso de observación cercana, de disección, y de recreación en constante evolución”.⁹ De hecho, las impresiones digitales adquieren una forma física al ser cosidas a mano e incluidas en la topografía, junto con el encaje encontrado y reconstruido.

El proyecto contiene múltiples referencias, en particular, a sistemas materiales e inmateriales de relaciones; a tramas textiles y a la *world wide web*; a vistas microscópicas de estructuras celulares y vistas macroscópicas de ciudades. Ninguno de estos temas es privilegiado en detrimento de los otros, al igual que en la sociedad de la información actual, en que la explosión de información borra las jerarquías entre contenidos distintos.

Análogamente, Kathrin Stumreich (n. 1976) investiga los enlaces entre la tejeduría y la electrónica, en parte debido a una formación académica que abarca campos como la moda, la filosofía, la etnología y el arte digital.¹⁰ Su trabajo no sólo se inscribe en la “nueva materialidad” descrita por B. A. Harrington, sino también reflexiona sobre la capacidad de la artesanía y de la tecnología para producir conexiones, ya sea literales, ya sea simbólicas.

En algunas piezas, Stumreich también aborda el tema de la movilidad. La instalación *Der Faden* [fig. 5] comprende una bobina que puede ser instalada en diferentes vehículos, como tranvías y bicicletas. A medida que el vehículo es conducido, el hilo se desenrolla, mientras se *desenredan* y descubren nuevos lugares. El rastro del cordel es

registrado por un micrófono piezoeléctrico¹¹ que amplifica el sonido resultante y crea un mapa a gran escala del itinerario.

A su vez, los transeúntes escuchan el sonido del desvelamiento y forman sus propias fantasías acústicas.¹² Tal como sugiere Douglas Davis relativamente a los efectos de la reproducción digital sobre la obra de arte, en *Der Faden* la utilización de un aparato tecnológico ocasiona la transferencia del aura para el momento de recepción por el observador, posibilitando que él recree la obra e intervenga en su materialización.¹³ Asimismo, la instalación se inscribe en una de las tendencias de la artesanía digital definidas por Malcolm McCullough, en particular, el *arte interactivo público*, ya que es una pieza participativa y ambiente que envuelve al público en un *viaje* personalizado e inmerso en la realidad.

Consecuentemente, *Der Faden* incita a la reflexión sobre la pasividad física inducida por los dispositivos occidentales de representación –desde la perspectiva lineal hasta el cine con tecnología 3D– y sobre la disolución de las fronteras territoriales, intensificada por Internet. También en este sentido la obra se integra en el arte interactivo público definido por McCullough, puesto que incita más a la participación del cuerpo que a la de la mano, incorporando los sentidos corporales a través de la “integración de la presencia, movimiento”,¹⁴ y sonido.

Por último, *Der Faden* constituye un evento temporario que trasciende el objeto (la bobina) y su función tradicional (enredar el hilo para la tejeduría), desafiando así los cánones del arte y

8 “Topología,” 2017, <http://dle.rae.es/?id=a3CYsK9>.

9 Traducción del original: “This work is a constantly unfolding process of close observation, dissection, and recreation.” “Texts/Credits.”

10 Kathrin Stumreich estudió en el Departamento de Moda de la Academia Real de Bellas-Artes en Antuérpia, filosofía y etnología en la Universidad de Viena, en el grado de Artes Digitales de la Universidad de Artes Aplicadas de Viena y aún posee formación en el área de la fisioterapia.

11 Un micrófono piezoeléctrico es un dispositivo que detecta vibraciones a través del contacto con objetos sólidos.

12 Cf. Mats Gustafsson and Hans Falb, “Konfrontationen Nickelsdorf 2010,” 2010, <http://www.konfrontationen.at/ko10/sound.html>.

13 Douglas Davis, “The Work of Art in the Age of Digital Reproduction (An Evolving Thesis: 1991-1995),” *Leonardo* 28, número 5 (1995): 381-86.

14 Traducción del original: “However it is through physical presence, not the hand per se, by which you participate, and the sensory integration is less about haptic orientation than the integration of presence, motion, sound, and light, (at least light usually liberated from propriety screens, and usually layered into valued venues.)” McCullough, “The Hand, Across Twenty Years of Digital Craft,” 1-6.



Figura 5. *Der Faden*, Kathrin Stumreich, 2010. Bobina montada en tranvía. Fotografía de Benjamin Tomasi.

de la artesanía. De este modo, la artesanía es integrada en la tecnología de punta y, por consiguiente, en la contemporaneidad.

Conclusiones

En esta comunicación, fueron discutidas las dicotomías mano/cuerpo y manual/digital en obras de Anne Wilson y Kathrin Stumreich que incorporan textiles. Al combinar técnicas de tejeduría y herramientas digitales, tales creaciones evocan y subvierten la artesanía tradicional, contestando aún la presunta rivalidad entre manualidad y tecnología. La materialidad del artefacto es así enredada en la inmaterialidad del aparato digital, originando una “nueva materialidad”.¹⁵

La fusión de métodos manuales y digitales en las piezas analizadas también suscitó la idea de que la artesanía y la electrónica elaboran conexiones, en un plano no sólo literal, sino también figurativo. De hecho, las obras de Wilson y Stumreich contienen referencias al tejido urbano y a las interacciones sociales que están siendo alteradas por las tecnologías de información y comunicación.

Con respecto a la dualidad mano/cuerpo, pudo verificarse que la utilización de tecnología por las dos artistas-artesanas permite incorporar aspectos de interactividad y movilidad, evo-

cando el cuerpo en su temática y/o incluyendo el cuerpo del espectador.

Las piezas de Wilson y Stumreich comentan los requisitos putativos de la práctica artesanal referidos por Larry Shiner, puesto que evocan la función en su contenido, pero no dependen de ella; envuelven habilidad, pero son experimentales; son fundadas en objetos físicos, pero se desmaterializan a través de procesos digitales. Tal desmaterialización aproxima estas piezas del movimiento *artesanía de estudio*.¹⁶

En resumen, las obras examinadas revelan que la incorporación de textiles en procesos manuales y digitales permite transmitir ideas complejas, así como articular habilidades intelectuales y técnicas –o sea, lo que en la Grecia antigua se llamaba *techné*. ■

Agradecimientos

Lala de Dios



cc creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual CC BY-NC-SA

15 Harrington, “‘New Materiality’ and the Sensory Power of Craft,” 6-7.

16 La denominación *artesanía de estudio* resulta de la traducción de la expresión *studio craft* que designa un movimiento surgido en Europa, en Estados Unidos y en Japón tras la Segunda Guerra Mundial.

Bibliografía

- BARTKY, Sandra Lee, *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*, Routledge, Nueva York, 1990.
- BORDO, Susan, *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body*, University of California Press, Berkeley, 1993.
- DAVIS, Douglas, "The Work of Art in the Age of Digital Reproduction (An Evolving Thesis: 1991-1995)", *Leonardo*, 28, número 5, 1995, pp. 381-86.
- FOUCAULT, Michel, *Discipline and Punish*, Vintage, Nueva York, 1979.
- GORDON, Hattie, "Anne Wilson's Feast", *Art Journal*, 61, número 3, 2002, pp. 22-27, <http://goo.gl/rrzoeT>.
- GUSTAFSSON, Mats, and Hans Falb. "Konfrontatioenen Nickelsdorf 2010", 2010, <http://goo.gl/ZDfvuw>.
- HARRINGTON, B. A., "'New Materiality' and the Sensory Power of Craft", *Furniture Matters*, Asheville, September 2010, <http://goo.gl/tDCRfi>.
- MCCULLOUGH, Malcolm, *Abstracting Craft: The Practiced Digital Hand*, MIT Press, Massachusetts, 1996.
- "The Hand, Across Twenty Years of Digital Craft", *TEI 2015*, Stanford, 15-19 de enero, 2015.
- NITSCHKE, Michael, Andrew Quitmeyer, Kate Farina, Samuel Zwaan, and Hye Yeon Nam. "Teaching Digital Craft", en *CHI EA '14 CHI '14 Extended Abstracts on Human Factors in Computing Systems*, pp. 719-30, ACM New York, Nueva York, 2014, doi: <http://goo.gl/qJjYTi>.
- RISATTI, Howard, *A Theory of Craft: Function and Aesthetic Expression*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2007.
- SHINER, Larry. "«Blurred Boundaries»? Rethinking the Concept of Craft and Its Relation to Art and Design", *Philosophy Compass* 7, número 4 (2012), pp. 230-44, doi: <http://goo.gl/L8Hthd>.
- "Topología", 2017, <http://dle.rae.es/?id=a3CYsK9>.

Tirando del hilo: verificando la atribución de una cola de terciopelo a Charles Frederick Worth

Marc Plata Puig

Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa

Universitat de Barcelona

mplatapuig@gmail.com

La extensa colección del Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa cuenta con piezas que datan desde el siglo I d. C. hasta prácticamente la actualidad. Las tipologías son diversas, pero si algo tienen en común la gran mayoría es su anonimidad: nos es imposible saber quién las cosió, tejió, bordó o diseñó –siendo este último término más moderno–, y las que lo sabemos, se sitúan a partir de 1850.

Una de ellas fue objeto de mi Trabajo de Final de Grado; una espléndida cola de terciopelo color burdeos (N. reg. 15396) atribuida a Charles Frederick Worth, padre de la *haute couture* y pionero en signatura de piezas. Esta atribución fue hecha por su antiguo propietario, Dominique Miraille (fundador del Musée de la Mode), quien afirmaba que perteneció a Hélène Koechlin y que fue adquirida por ella hacia 1882, cuando su marido Louis Andrieux fue embajador francés en España.

No obstante, en el informe de adquisición de 1996, redactado por la entonces historiadora del museo Sílvia Carbonell, se hace manifiesto que

no hay razones suficientes para confirmar que la pieza salió de los talleres de Worth, pero tampoco para descartarlo. Mientras es cierto que aparentemente parecía de una calidad excelente, no había la característica etiqueta de The house of Worth ni indicios de ella, así como tampoco ningún estudio que aportara pruebas de su legitimidad [fig. 1].

Despertado el interés, decidí realizar un estudio exhaustivo de la pieza con el objetivo de poder extraer cualquier ápice de información contenida en ella. Los tejidos, las decoraciones, la confección y el patronaje fueron estudiados minuciosamente, así como también su estado de conservación. Por otro lado, se hizo una búsqueda histórica intentando ordenar la poca información existente e indagando en nuevas fuentes para poder ubicarla.

Este breve artículo es una recopilación de las diversas pruebas obtenidas durante el trabajo, con el objetivo de respaldar o desmentir la atribución, o al menos crear una base con fundamento sobre la autoría de C. F. Worth.

La huella de Worth: ¿Qué nos revelan los materiales?

La pieza consta de tres partes principales: la cola, la banda que va de la cintura hacia el hombro y el cinturón de la parte posterior. El tejido exterior es un terciopelo 100 % seda de color burdeos, suave y de pelo corto muy tupido. El forro es de raso de seda, en un tono rosa pálido. Todas las costuras están hechas a mano, mayoritariamente con hilo torzal de seda. Se sujeta al cuerpo con una cinta *gros-grain* y un corchete que seguramente tapaba el vestido.

En el lado derecho, bajando desde la cintura, encontramos un magnífico bordado con motivos florales, formado por diferentes

Figura 1. Aspecto de la pieza después del tratamiento. ©Marc Plata.



hilos y piezas metálicas. Las flores, que guardan un gran parecido con el lilo (*syringa vulgaris*) están organizadas en un ramo. Todo el perímetro de la cola y la banda está decorado con pasamanería de *chenille* de seda marrón, chispeado con capuchones metálicos [fig. 2].

El estudio del ligamento del terciopelo realizado en tándem con la documentalista del museo, Silvia Saladrigas, fue arduo y satisfactorio a la vez. El análisis reveló que el tejido utilizado es uno de los más apreciados, no siendo otro que el *terciopelo de Lyon*, conocido por su calidad y su lenta ejecución. Durante el Segundo Imperio Francés (1852–1860), Napoleón III quería reactivar la economía francesa, y una de las medidas adoptadas fue la estimulación de la sedería francesa, mediante el uso profuso de tejidos de alta calidad. Worth, como *couturier* de la emperatriz Eugenia de Montijo, sumado a su predilección por la calidad, se vio obligado a usar abundantemente estos tejidos. En 1870, el número de telares en Lyon se había doblado desde la apertura de The House of Worth, en 1858, como resultado de la intensa demanda. Además, se sabe que algunos fabricantes enviaban a Worth los muestrarios para recibir su aprobación y que tejían anchos especiales.

El bordado es también una buena fuente de información, no solo a nivel técnico, sino también a nivel histórico. En las flores y troncos encontramos cuatro tipos diferentes de hilo, además de pequeñas bolas y chapas poliédricas. Algunos elementos están rellenos por varias capas de hilo de algodón que le dan al bordado un aspecto pesado y voluminoso. Frente a la imposibilidad de extraer muestras del hilo metálico y analizarlos químicamente, el estado de conservación y la observación de la superficie fueron fuentes de información nada menospreciables para hacer una aproximación sobre materiales, sin olvidar una profunda indagación bibliográfica. La hipótesis sostiene que los hilos del bordado están hechos de cobre laminado en plata por ambas caras. La superficie de plata de los cuatro hilos metálicos, llena de puntos verdes resultan-



Figura 2. Vista lateral del bordado y la pasamanería de *chenille*.
©Quico Ortega - CDMT.

tes de la oxidación del cobre subyacente, además del ennegrecimiento típico de la plata y la superficie rojiza que puede apreciarse en las zonas erosionadas, fueron los elementos que ayudaron a forjar tal conclusión [fig. 3].

En términos cualitativos, esta conclusión podría llevar a pensar que no sería propio de Worth el uso de materiales no nobles, es decir, usar cobre laminado en vez de solo plata. No obstante, la búsqueda bibliográfica reveló que a partir de la Edad Media, el uso de hilos de metal puro había ido menguando a favor de las laminaciones, no solo por el precio y la dificultad de obtención, sino sobre todo por la fragilidad de dichos materiales (especialmente la plata). Es decir, los hilos laminados en oro o plata tenían mucha mejor maleabilidad y eran menos quebradizos, motivo por el que muchos bordados de gran calidad se efectuaban con ellos.



Figura 3. Vista frontal de la pieza una vez montada en su maniquí de exposición. ©Marc Plata.

Para finalizar este apartado y enlazarlo con el próximo, me gustaría retomar el parecido del bordado con el lilo, ya que podría ser una pista de su origen francés. Se sabe que a finales del siglo XIX el lilo estaba en boga en Europa, pero sobre todo en Francia, ya que el prolífico cultivador de flores Pierre Louis Victor Lemoine (1823-1911) estaba creando la mayoría de las variedades de este arbusto que conocemos hoy en día (unas 200) y fue muy popular en esos días. Se encuentran, por ejemplo, varios cuadros impresionistas con lilo contemporáneos a la cola. Quizás con un toque simbólico, el parecido no deja de ajustarse al origen francés de la cola.

De Hélène Koechlin a las reservas del CDMT

La adquisición de la cola fue fruto de un ofrecimiento al centro, en 1996, por parte de Dominique Miraille. La documentación de la época, ya

citada, es un informe de ofrecimiento redactado por Sílvia Carbonell donde, aparte de mostrarse dubitativa a la hora de la atribución de la pieza a Worth y aludir al buen estado de conservación, confirma que han podido fechar la pieza gracias a la corta permanencia de Louis Andrieux en la Corte española como embajador en 1882.

Partiendo de esta información, contacté otra vez con Dominique Miraille, que aportó la poca información de la que disponía –teniendo en cuenta que hacía casi 20 años de la venta–. Se transcribe a continuación:

“La familia Koechlin a la que compré la cola de corte era de Toulouse. Es la familia del compositor (los descendientes, claro). ¡Es lo único que puedo decirte sobre la procedencia! Sobre Worth: todos los vestidos y piezas en aquella casa eran de C. F. Worth. Y supongo que esta pieza es de la misma procedencia. Es mi opinión, por el estilo, los tejidos y bordados. Por supuesto es de la mejor calidad. No puedo decirte nada más sobre esta pieza, lo siento”.

De estas dos fuentes documentales se extraen, pues, la ya mencionada presunta propietaria, Hélène Koechlin, el período de adquisición y, además, es nombrada como “manto de corte”, información relevante para conocer su función dentro de su armario.

El compositor de Toulouse del que habla Miraille, una vez estudiado el árbol genealógico de los Koechlin, resultó ser Charles Louis Eugene Koechlin (1867-1950), primo hermano de Mme. Koechlin.

Por lo que a la función de la cola se refiere, a pesar de haber muchas variables, todo parece indicar que se trata de un manto de corte. El manto de corte es una pieza social, que se llevaba como símbolo de etiqueta y de respeto en eventos tales como recepciones, bodas reales, coronaciones... Generalmente se llevaba desde la cintura, siempre sobre del vestido, que a menudo no era del mismo tejido. No fue hasta la década de 1850 que se empezó a llevar desde las espaldas, hecho que se atribuye directamente a C. F. Worth. Como cualquier costumbre, tiene sus variables en las



Figura 4. A la derecha, podemos observar el vestido de la princesa rusa (©Indianapolis Museum of Art) y a la izquierda el de Mrs. Fairchild (©Wisconsin Historical Museum. N. reg. 1945.960,a). Ambos proceden de The House of Worth y tienen parecidos con la pieza estudiada.

diversas cortes, pero tanto por longitud como por majestuosidad parece indicar que se trata de un manto de corte.

Hélène Koechlin (1851-1928) se casó en segundas nupcias con Louis Andrieux (1840-1931), y lo acompañó siempre en sus viajes. La prensa española hizo un seguimiento constante, desde su elección hasta la llegada y también durante su corta pero intensa estancia en Madrid. Las recepciones y las visitas hechas y recibidas ocuparon gran parte del tiempo. Los duques de Fernan Nuñez (embajador español en Francia) vinieron expresamente a Madrid para recibir a los Andrieux. Celebraron en su honor una gran recepción con toda la élite madrileña. Fueron presentados a los reyes Alfonso XII y María Cristina, motivo por el que eran necesarios varios requisitos de etiqueta, como el de llevar un manto de corte. Así pues, si el manto fue llevado a la corte española en aquellas fechas, podría ser esta primera recepción oficial, descrita con emoción por el propio Andrieux, en que Mme. Koechlin la habría lucido y que, por tanto, había sido encargada con anterioridad a Worth. Aunque no hay una conexión directa entre Worth y Mme. Koechlin, sabemos gracias a un artículo del diario *La Opinión* que la gente de su entorno acudía

al *couturier*. Justo antes de marcharse de París los Andrieux dieron una gran cena de despedida. En ella, la Sra. Arellano lucía un magnífico vestido de Worth “que parecía sacado del guardarropa de la princesa Lambelle”.

Worth traspasó fronteras, y mujeres de alrededor del mundo acudieron a él para hacerse los vestidos para ser presentadas en las cortes europeas. La americana Frances Fairchild (1845-1924), coetánea a los Andrieux, fue la esposa del Gobernador de Wisconsin, cónsul en Francia. En 1880, la familia se trasladó a Madrid, ya que él había sido nombrado ministro plenipotenciario en España. Para tal ocasión, Mrs. Fairchild se dirigió a Worth y se hizo confeccionar un vestido de corte, de terciopelo lila y raso lavanda, actualmente conservado junto a su documentación en el Museo de Wisconsin.

En 1888, la princesa rusa Maria Maximiliana Romanovskya de Leuchtenberg acudió a Worth con el mismo objetivo, resultando de tal encargo un vestido de terciopelo verde y falda de moaré blanco, con un magnífico bordado alrededor de la cola, propiedad del Museo de Wisconsin [fig. 4].

Si observamos ambos vestidos, se puede comprobar el gran parecido que tienen con la pieza

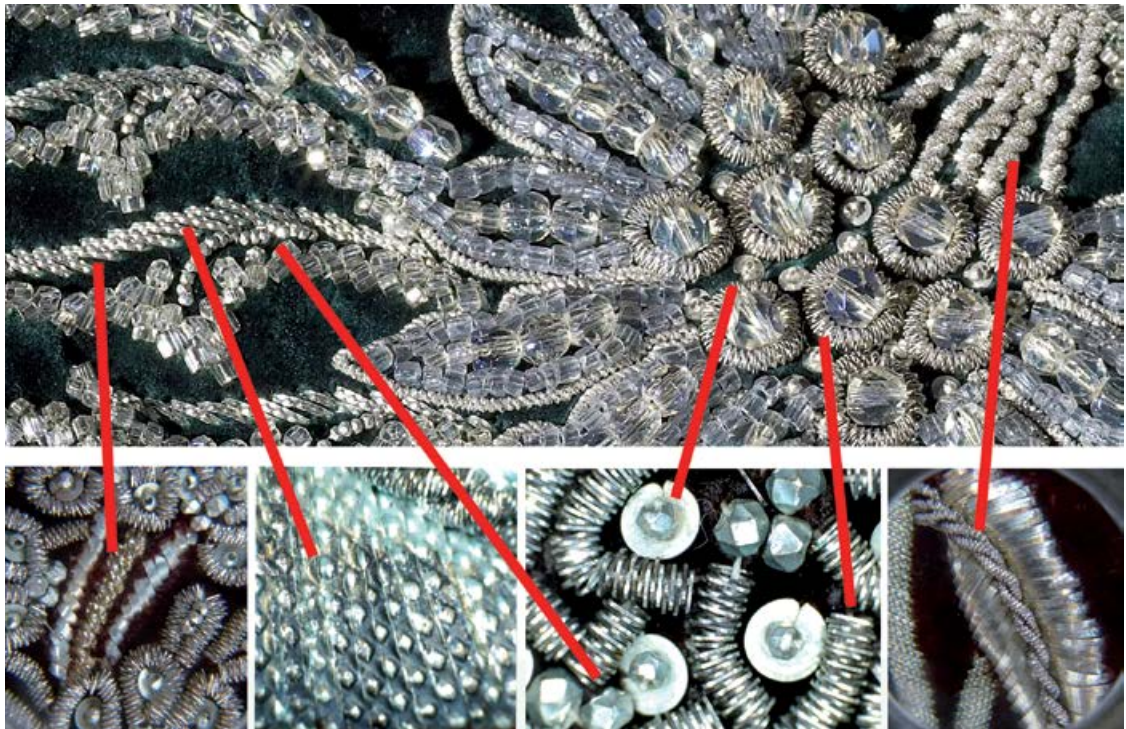


Figura 5. Comparación del bordado de la princesa rusa (superior) con el de Mme. Koechlin. Comparten varias piezas metálicas, además de los hilos gofrados. ©Indianapolis Museum of Art y ©Marc Plata.

estudiada, no solo en forma, sino también en los materiales usados. Todo apunta que la cola podría haber ido acompañada de un vestido de características similares, con el corpiño tapando el corchete. Cabe remarcar que se pudieron observar de cerca las piezas del bordado del vestido ruso y que coinciden con las del lilo, hecho muy remarcable si se tiene en cuenta el origen de su dueña. Además, se ha podido observar que la mayoría de piezas de Worth tienen su etiqueta en la parte interior del corpiño (cinta reductora), ya que el atuendo se concebía como un conjunto, tal y como pasa en el vestido de Mrs. Fairchild. Por lo tanto, esto podría explicar el porqué de la falta de etiqueta, ya que la cola solo sería una de las partes [fig. 5].

Para finalizar, es necesario decir que esto es una muestra de diferentes pruebas que pueden respaldar o no la atribución. En cualquier caso, siempre será una atribución y solo lo dejaría de ser si se encontrara documentación de la época. Como futuras líneas de trabajo, lo ideal sería poder estudiar y comparar otras piezas de Worth y profundizar en los análisis de materiales, así como encontrar imágenes de Mme. Koechlin, como las de Mrs. Fairchild luciendo su bello vestido. ■

Bibliografía

- ANDRIEUX, Louis, *A travers la republique*, Editorial Payot, París, 1926.
- CASTANY SALADRIGAS, F., *Diccionario de Tejidos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1949.
- DESLANDRES, Yvonne, *El traje imagen del hombre*, Colección Los 5 sentidos, Editorial Tusquets, Barcelona, 1985.
- KARATZANI, Anna, "Metal threads: the historical development", en TZACHILI, I & ZIMI (eds), *Textiles and Dress in Greece and the Roman East: A Technological and Social Approach*, Ta pragmata Publications, Atenas, 2007.
- MANSEL, Philip, *Dressed to Rule, Royal and court costume from Louis XVI to Elizabeth II*. Yale University Press, 2005.
- La Opinión*, año IV, nº 756, Palma de Mallorca, 4 de abril de 1882.

Agradecimientos

A mi familia, en especial a mis padres, y a todo el personal del Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa que, con una gran profesionalidad, me han tratado como uno más del equipo. A todos, muchas gracias.



creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial CC BY-NC

Introducción a la historia y técnica de los encajes. Tipologías e identificación

Los encajes no siempre han tenido la consideración que se merecen y han solido ser los grandes olvidados por los estudiosos del arte. Esto puede deberse a muy diversas causas, entre las cuales podemos destacar:

- Son piezas puramente decorativas, sin funcionalidad definida, tan solo la de ornamentación de prendas de vestir y piezas de ajuar doméstico.
- Proceso de elaboración doméstico: eran las niñas las que aprendían de sus madres el oficio de encajera.
- Obras anónimas: no llevan fecha ni autoría ninguna a diferencia de otras artes textiles como bordados, alfombras o tapices.
- Desconocimiento generalizado de la técnica.
- Pocos ejemplares de épocas antiguas, haciendo muy complicado el poder llevar un orden cronológico histórico.
- Repetición continua, a partir del siglo XIX, de modelos clásicos de los siglos XVI-XVIII

A pesar de todo esto, la importancia que han tenido los encajes es fundamental. Ejemplo de ello es la intención de los grandes pintores de la historia de representar lo más fidedignamente posible los encajes en los retratos. Muy interesantes son los realizados del siglo XVI al XVIII, cuando los encajes viven su época de mayor desarrollo.

Existen multitud de definiciones de lo que es un encaje, pero casi ninguna es completa, ya que cada una aporta un dato o excluye algún tipo de encaje. M^a Ángeles González Mena, estudiosa del encaje en España, entiende que el encaje es “toda estructura de una sola o varias hebras que se unen entre sí por combinaciones variadas formando nutridos y fondo en una unidad armónica decorativa y regida por una cadencia o ley interna”.

Breve historia de los encajes

No se ha podido afirmar a ciencia cierta el origen de los encajes, ni a nivel geográfico ni histórico. Algunos autores creen que el encaje es una variante resultante de cortar los fragmentos de tejido que quedaban sin bordar. M^a Ángeles González afirma que se puede hablar de labor de encaje en España desde época muy lejana, poniendo como ejemplo los elementos decorativos de las esculturas de las damas íberas (Dama de Elche), y los restos hallados de trabajos tramados unidos a unos palos en tumbas egipcias.

Muchos estudiosos no hablan de encaje como tal hasta el siglo XV, cuando realmente se empieza a utilizar este término, ya que anteriormente a la misma labor anudada, trenzada o tramada se le había ido denominando con otros nombres según la fibra utilizada, como por ejemplo pasamanerías para trabajos realizados con fibras muy gruesas; randas o caireles para aquellos en los que se empleaban hebras semigruesas durante la Edad Media y el Renacimiento; o encajes si la hebra era muy fina (a partir del siglo XV-XVI).

Aunque se da en otras partes del mundo, como en Oriente, se puede decir que se trata de un trabajo eminentemente europeo y han sido países como Italia, Flandes, Francia y España quienes se han disputado a lo largo de los tiempos la hegemonía de ser el origen del mismo. En función del autor que se estudie, cada uno de ellos tira de sentido patriota para determinar el origen de los encajes en su país, si bien es cierto que Lefébure, tras estudiar una colección de encajes venida desde España hasta el Museo de Lyon, afirma que España jugó un papel fundamental en el origen de estos trabajos, sin llegar a afirmar el país de origen.¹

¹ LEFÉBURE, Ernest: *Catálogo de encajes*: “Podemos, gracias a esta colección, decir hoy día que España poseía al mismo tiempo que estos dos países –refiriéndose a Italia y Flandes– y en épocas tan lejanas, encajeras muy hábiles que no solamente practicaban con igual fortuna el manejo de los bolillos, sino que daban a sus encajes un carácter de ornamentación y una originalidad de técnica tan especial, que no sabemos si los españoles han precedido o sucedido a los italianos o flamencos en su fabricación... España desde fines del siglo XVI, ha creado modelos de ornamentación que no son copias inspiradas en un estilo exterior y géneros de encaje con un carácter absolutamente original”.

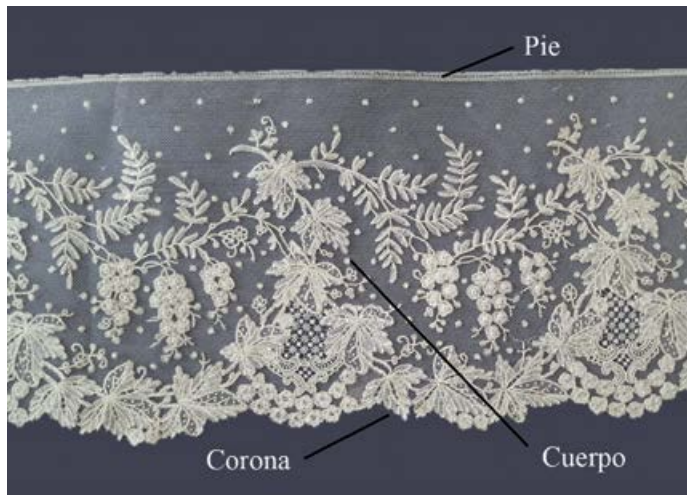


Fig. 1

En cuanto a los motivos utilizados, se puede decir de forma general que los encajes más antiguos son los más gruesos y densos en decoración, mientras que los más finos son más modernos.

La geometría se ha dado siempre en el arte desde antiguo, por lo que en los encajes también, siendo a veces estos motivos prácticamente obligados en función de la labor. Posteriormente, en el Renacimiento, derivó en motivos naturales y figurativos. También existen motivos artificiales, que tienen un marcado carácter simbólico.

Los encajes se aplicaron a la indumentaria femenina en primer lugar (en mangas y cuello) para en el siglo XVII pasar a la moda masculina (puños, corbatas e incluso en las botas) y eran símbolo de clase y poder social.

Una señal inequívoca de la importancia que han tenido los encajes en diferentes épocas y según la moda, es que se ha favorecido² en ocasiones la producción (Colbert, en 1664 lleva a Francia a las mejores encajeras), mientras que en otras ocasiones se han dictado pragmáticas que restringían el uso de estas piezas, consideradas como lujo excesivo en indumentaria.

A finales del siglo XIX surgen nuevos modelos con las tendencias artísticas propias de la época, pero comenzaron a dejar de ser artesanales y por tanto a decaer. Hoy en día quedan focos donde las mujeres se dedican a la labor encajera, ya sea a la aguja o a bolillos

Partes de un encaje

Ya sea a bolillos, a la aguja o a máquina, todo encaje se construye de la misma forma, y precisa de una serie de elementos que le aportan riqueza y

lo hacen único. Las partes del encaje a tener en cuenta para su estudio y descripción son: cabeza, pie y cuerpo³ [fig. 1].

Clasificación de los encajes

Existe una gran problemática a la hora de clasificar los encajes. Los factores que aumentan esta problemáticas son, entre otros, que los estudios realizados suelen ser muy localistas, la falta de una nomenclatura clara, o la multitud de procesos empleados y que se dan en el mismo tiempo y espacio.

Pero existen una serie de elementos que permiten determinar los diferentes estilos. Estos son:

- **Constructivos:** marcan la diferencia entre las dos grandes técnicas, encajes a la aguja (anudados, bucleados y enlaces) y encajes de bolillo (torsiones, trenzas y enlaces).
- **Primarios:** estructurales, formales u ornamentales, estudiando el nutrido (la forma) y el fondo (la base). Posteriormente, los nutridos pueden agruparse con diferentes movimientos, como son la yuxtaposición, asociación, movimiento y reposo.⁴
- **Secundarios:** referencia al aspecto artístico ya que conforman la estética. Se tiene en cuenta la cadencia, el contraste, la luz, la textura y la plasticidad.⁵
- **Complementarios:** se tiene en cuenta tanto la estructura física (banda, entredós, radial) como los materiales (lino, algodón, seda, hilos metálicos...).

3 Pie: es la parte por la cual se une el encaje a la pieza de indumentaria. Suele ser recto. Realizado a la vez o de forma separada y luego aplicado. Cabeza: es el borde que queda libre. Suele ser de líneas más o menos sinuosas en función de la tipología. Algunas se rematan con vaquillas. Cuerpo: es el centro o estructura del encaje propiamente dicho, donde se centra la decoración.

4 Principio estético de yuxtaposición: los motivos se alternan en toda la labor; principio de asociación: motivos en grupos armónicos; principio de movimiento: poseen estructuras dinámicas; principio de reposo: siguen una estructura rígida.

5 GONZALEZ MENA, M^a Ángeles, *Catálogo de encajes*, Instituto Valenciano de Don Juan, Madrid.

2 Luis XIV (1643-1715) en Francia, Jorge II (1726-1760) en Inglaterra o Carlos III (1759-1788) en España, impulsaron los centros encajeros con políticas proteccionista para que produjesen en sus países.

Los encajes pueden clasificarse de diferentes maneras, pero quizás la más extendida y meticulosa sea la que se hace atendiendo a los utensilios utilizados para la elaboración del encaje. De esta clasificación nacen los dos grandes géneros: encajes a la aguja y encajes de bolillos. También existen los mixtos, en los cuales se mezclan ambas técnicas. Además, estos encajes pueden ser manuales, considerados como los auténticos encajes; mecánicos, o de imitación; y mixtos, que llevan una parte mecánica y otra manual, como los encajes de aplicación sobre tul mecánico o encajes bordados.

No hay unanimidad entre los estudiosos a la hora de precisar qué encajes fueron primero, si bien es cierto que en tumbas egipcias se han encontrado utensilios que hacen pensar que realizaban labores de bolillos, lo que no quita que, paralelamente y en otros lugares, se pudiesen hacer encajes a la aguja.

Los diversos utensilios y materiales empleados en la propia elaboración del encaje determinan aspectos básicos que hacen diferenciables los trabajos de encajes de estas dos grandes familias.

Encajes a la aguja

Vienen de las redes y nudos. Según Ma Ángeles González Mena, “la denominación encaje a la aguja se aplica a todos aquellos que son realizados con el uso exclusivo de una aguja común u otras similares. La hebra empleada es continua y evoluciona sobre sí misma, uniéndose por medio de gran variedad de puntos” [fig. 2].

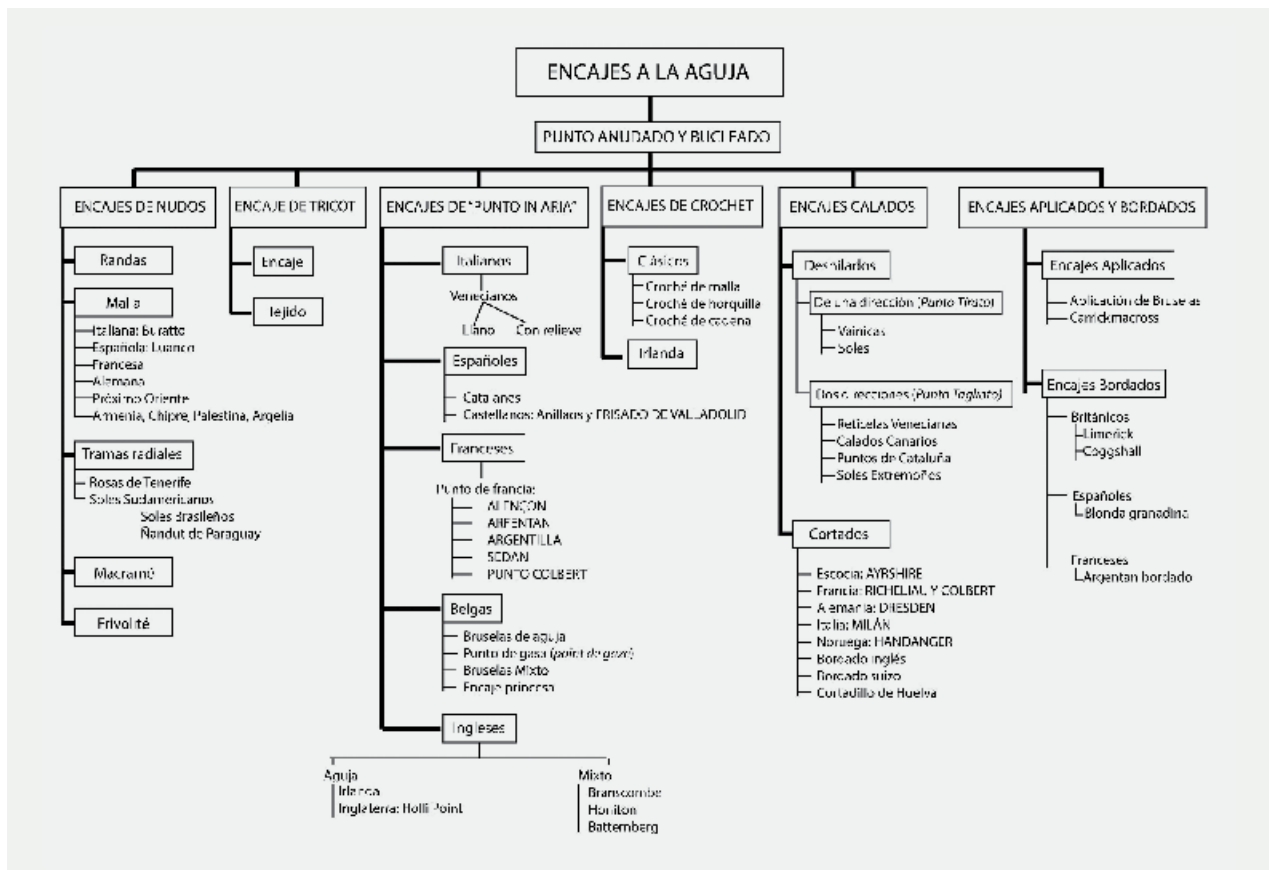
Para su realización se precisan diferentes agujas, un soporte semirrígido y un pergamino o lienzo donde se dibuja la gráfica y el diseño a seguir. Con la aguja común se consiguen los trabajos más finos de esta técnica, y con los ganchillos y lanzaderas se realizan otro tipo de encajes (Crochet, Frivolité).

Dentro de los encajes a la aguja existen diversos géneros y subgéneros con especificaciones técnicas que marcan la diferencia entre ellos. Estos géneros y sus características principales son:



Fig. 2

- **Anudado:** el procedimiento es el mismo, que pasa por la realización del punto de nudo partiendo de una hebra continua. La base son nudos que forman bucles, utilizando enlaces sencillos y regulares, marcando la carencia. Serían los más antiguos y parten de los trabajos de red para pescar. Son la base del encaje y se pueden utilizar para ser bordados posteriormente. A su vez, dentro de esta familia hay diferentes géneros y dentro de ellos especies que varían según la zona geográfica. Estos subgéneros son: randa, malla, encajes de trama radial, macramé y Frivolité (caracterizado por las vaguillas decorativas de los dibujos curvilíneos)
- **Calados:** requiere de un soporte textil previo del cual se sacan tramas, calando los espacios ordenadamente. Se considera encaje si esta labor de eliminación de trama supera el 50 % del total de los hilos. Tienen en común el punto botonero para crear los motivos. Se distinguen a su vez dos especies, en función del procedimiento. Se denominan *punto tirato* si el deshilado se realiza en una sola dirección, *punto tagliato* si es en las dos direcciones y aquellos encajes que surgen de cortar los hilos. Pueden considerarse como enlace entre el bordado y el encaje en



sí. Llegó un momento en que los hilos que se quitaban eran tantos que no permitían un trabajo amplio y surgió la necesidad de hacer una serie de bridas que mantuvieran unidos entre sí los motivos. Estos encajes se identifican por sus formas geométricas, ya que se ven delimitados por el propio ligamento base del tejido utilizado, normalmente tafetán

- **"Punto in aria"**: surge a finales del siglo xv y se desarrolla hasta mediados del siglo xvii. Aunque no se puede especificar el lugar de origen, la parte norte de Italia fue muy importante, como por ejemplo Venecia, que era punto fundamental para el comercio con Oriente y el resto de Europa

- **Ganchillo**: encaje de una sola hebra continua formado por bucles entrelazados. Solo se precisa de aguja o ganchillo, realizándose al aire. Puede hacerse en redondo o en banda
- **Encajes aplicados**: se forman al aplicar los motivos a un fondo de tul, ya sea manual o mecánico
- **Encajes bordados**: puede considerarse una variante del anterior, ya que los motivos se bordan sobre un fondo de tul (esquema 1)

Encajes de bolillos

Quizás este tipo de encajes tenga más similitud con el propio tejido, ya que son varias hebras de hilo enrolladas sobre unos palos llamados boli-

llos, que se entrecruzan siguiendo movimientos manuales ordenados.

Para su elaboración se precisa de una almohadilla o mundillo, bolillos, hilos, un patrón que seguir y alfileres.

La diferencia principal con los encajes a la aguja es el empleo de los bolillos. Los movimientos básicos de este tipo de labor son las **torsiones** y **trenzados** de las fibras, que deben mantener la misma tensión durante toda la labor. El número de bolillos empleados puede variar sustancialmente, desde unos 12 a varios cientos. Para fijar la labor conforme se va trabajando se utilizan los alfileres, y sobre ellos se producen dichos cruces y torsiones. Esto hace que quede cierto espacio, lo que marca la diferencia visual más importante con los encajes a la aguja, no apareciendo nudos [fig. 3].

Probablemente esto llevó a este tipo de labor a extenderse más universalmente y desarrollarse con mayor complejidad. Además, fueron los más empleados en la ornamentación de indumentaria, lo que ayudó a su expansión y desarrollo.

La nomenclatura que se le da a los diferentes puntos, y por tanto a las especies dentro de la gran familia de los encajes de bolillo, ha sido muy local, es decir, cada lugar e incluso cada encajera han denominado según su criterio a los diferentes puntos.

Sin entrar en materiales y puntos utilizados en estos trabajos, sí que se debe recalcar la diversidad de fibras textiles empleadas dependiendo de la época y la zona geográfica, como por ejemplo el lino hasta 1833, el cáñamo, algodón, seda (finales del XVIII) o hilos metálicos dorados y plateados.

Existen multitud de variantes, ya que se han ramificado ampliamente. La expansión de los encajes llevó consigo que muchos de los procedimientos o motivos se viesen influenciados por otros de diversos países, lo que hace que existan aún más especies diferentes. Aun así, los motivos decorativos pueden ser indicadores tanto del lugar de origen como de la época. Así, por ejemplo, en el siglo XVII los encajes de bolillos suelen mos-

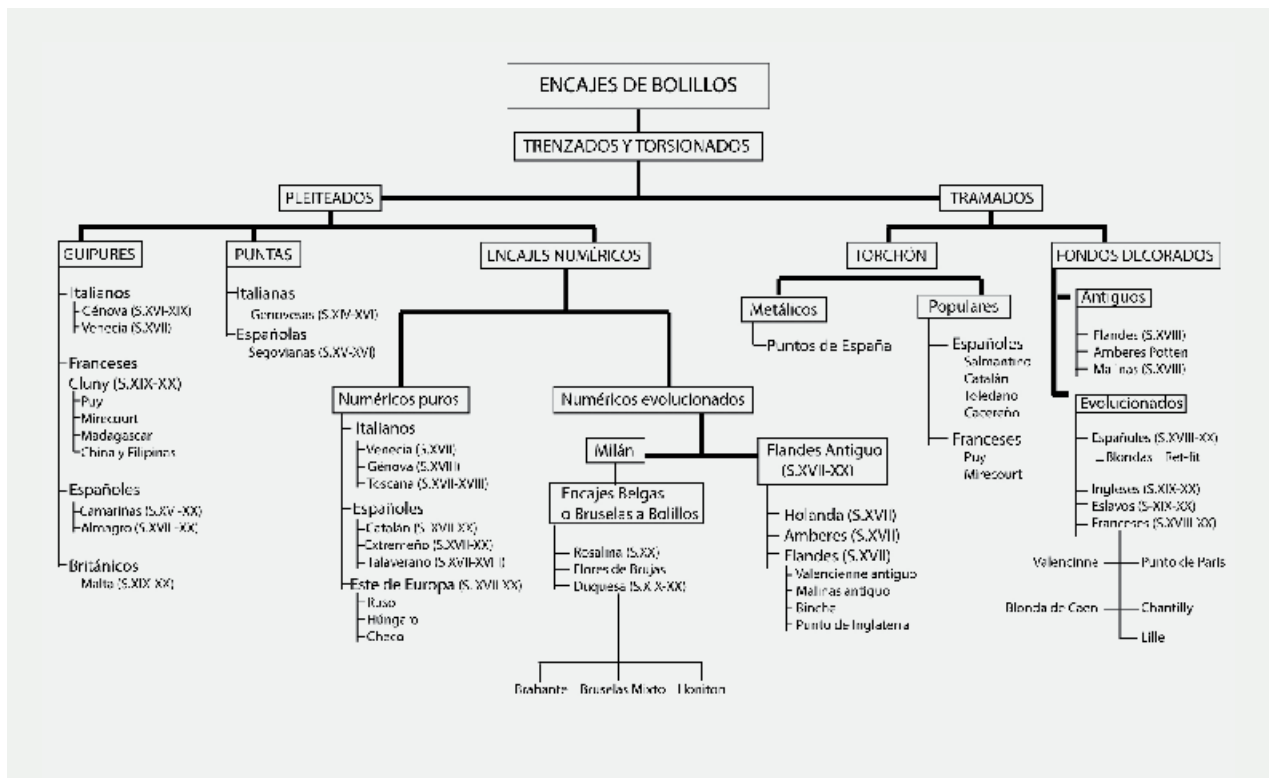


Fig. 3

trar formas geométricas o abstractas; en el XVIII aparecen formas naturalistas, con líneas, flores o guirnaldas; y en el siglo XIX los fondos toman mayor importancia. Es precisamente en este siglo cuando crece la complejidad de catalogación, ya que se repiten modelos de siglos anteriores.

Se pueden diferenciar dos grandes familias, dentro de las cuales se desarrollan los diversos subgéneros. Estas son:

- **Encajes pleiteados:** tienen como base de ejecución y evolución la trenza en sentido oblicuo hacia pleitas perpendiculares. Dentro de ellos se encuentran:
 - Guipures: fondos con barretas torsionadas, y si el fondo es muy enriquecido lleva vaguillas. Se caracteriza por utilizar el punto de guipur. Se fabricaron en Francia, Italia y España (principalmente en Camariñas y Almagro).
 - Puntas.
 - Encajes numéricos: dentro de ellos hay subespecies en función del origen y de donde se realizan. Se emplean doce bolillos para la cinta a punto de trapo. Su decoración pasa por ser movimientos sinuosos. Los más conocidos con los llamados



Numéricos Rusos. En Sevilla se hacían de igual manera, pero utilizando un hilo más fino y con una decoración menos abigarrada; o en Huelva, conocidos también como puntas capitanas.

- **Encajes tramados:** los fondos son reticulados y se desarrollan a la par que los nutridos a partir de líneas estructurales oblicuas, siendo una unidad fondo y nutrido. Los dos grandes subgéneros dentro de él son:
 - Encajes de torchón: se trabajan conjuntamente fondo y nutridos. Sus diseños son muy elementos, siendo muy frecuentes el empleo de conchas y hojas, y motivos geométricos que se repiten continuamente. Se practican de forma popular en Bélgica, Francia y España
 - Fondos decorados. ■

Bibliografía

- ALVAREZ MORO, Concepción, *Catálogo de encajes y bordados. Legado Díaz Velázquez*, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Sevilla, 2008.
- BRANDÉS OTO, Maribel, *El vestido y la moda*, Editorial Larousse.
- DORADO, María, *Los tejidos. Su origen, cualidades y utilización*, Tomo II, Editorial Ir Indo, 2000.
- GONZALEZ MENA, M^a Ángeles, *Catálogo de encajes*, Instituto Valencia de Don Juan, Madrid, 1976.
- LEFÉBURE, Ernesto, *El bordado y los encajes*, Fascimil Editorial Maxtor, Valladolid, 2006.



creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual CC BY-NC-SA

Ruth de la Puerta Escribano

Doctora en Geografía e Historia, docente de Estilismo en *Vestuario y Complementos en Tevian* (Escuela Técnica Superior de Asesoría de Imagen Personal y Comunicación)
ruth.puerta@uv.es

El tiempo transcurre. En ese largo caminar la moda ha reflejado la esencia del pasado dejando su huella en las fuentes de información primaria. La geometría plasmada en los tratados de sastrería ha influido en la estructura de las prendas de vestir y complementos. La ropa interior ha determinado el volumen exterior del traje. Como consecuencia, la moda de Alta Costura entre los siglos XVI al XX ha generado varios cambios de imagen presentes incluso en la actualidad. Los corsés de Madonna, las faldas de Jean Paul Gaultier, el atuendo de los *dandys*, hunden sus raíces en el pasado.

Estructura geométrica trapezoidal de la moda española de los Austrias

Durante el reinado renacentista de Carlos V, el auge de España como primera potencia económica mundial propició que fuera el primer país en la edición de tratados de sastrería desde el siglo XVI al XVIII, con el precedente de *Il libro del sarto* (Giacomo dal Conte, Milán, siglo XVI). Estudiados en mi tesis doctoral,² y expuestos al público por Mercedes Pasalodos,³ fue a partir del alavés Juan de Alcega⁴ en 1560 con su *Geometría y trazas para el oficio de sastres*, que se iniciara la codificación del saber del corte de prendas. Los siguientes sastres españoles imitarían el sistema de patronaje de aquél: Diego de Freyle⁵ (Sevilla, 1588), Baltasar Segovia⁶ (Barcelona, 1617),

1 PUERTA, Ruth de la, *Estudio de las miniaturas*, Facsímil, Grial, 2004.

2 PUERTA, Ruth de la, *Usos y Costumbres del vestido en la Valencia Moderna*, 1999, tesis doctoral: <http://goo.gl/VJKtYH>. Publicada con el título *La Segunda piel* (Generalitat Valenciana, 2006). Los libros de sastrería los di a conocer en el artículo "Los Tratados del arte del vestido en la España Moderna", Archivo Español de Arte, CSIC, 2001, nº 293, pp. 46-65.

3 PASALODOS Mercedes, *De la geometría a los pespuntos*, BNE, 2015. <http://goo.gl/pxQAHH>.

4 Edición facsímil por la BNE s/f. <http://goo.gl/myQTZ5>.

5 Folger Skakespeare Library, sig. TT. 575, F8 cage, versión digital: <http://goo.gl/XLE8va> (la digitalización no es completa).

6 BNC, Ms.876. De la obra de Baltasar Segovia sólo se conoce un ejemplar impreso conservado en la Biblioteca Nacional de Francia: *Libre de geometria del offic de sastre*, E. Liberós, Barcelona, 1617. Existe una copia manuscrita en la Biblioteca de Cataluña por Joan Romeu y Alverti, Edición/Producción de 1805-1806. La segunda obra está digitalizada.

Evolución histórica de la moda culta española a partir de los patrones de sastrería. Del siglo XVI al siglo XX



Figura 1. Patrones de *Jubón de hombre al uso* y *de mujer*. Diego de Freyle. 1588. Folger Shakespeare Collection. Washington.

Francisco de la Rocha⁷ (Valencia, 1618), Martín de Andújar⁸ (Madrid, 1640) y Juan de Albayceta⁹ (Zaragoza, 1720).

Bajo los Austrias, la moda adquirió una estructura geométrica de corte principalmente trapezoidal. Fue el caso de la estructura interior ahuecadora, el *verdugado* (Alcega; aros verdes de mimbres forrados de tela y cosidos a la falda¹⁰). Para el cuerpo, sobre la camisa interior se llevaba un *cuerpo bajo*, de raja, de tirantes (antecedente del corsé) y un *jubón* rectangular, ceñido, de manga larga (Alcega). Freyle dio patrones de varios *jubones* de hombre con la cintura recta y de mujer rematados en pala curva [fig. 1].

La ropa exterior oprimía el cuerpo con vestidos de cuerpo entero y conjuntos de dos piezas. Los vestidos unisex: la *saya* (escote cuadrado y a caja) y el *sayo vaquero* (escote a caja rematado en cuello de lechuguilla, con piezas rectangulares de adorno colgantes desde los hombros), fueron usados por mujeres, hombres y niñas¹¹ (Freyle y Segovia) [fig. 2]. Otros vestidos de encima eran la *galera*, que dejaba ver la falda de abajo y la *ropa*, de terciopelo, abierta por delante (Rocha). Como conjuntos de dos piezas, mujeres y niñas lucie-

7 BNE, R/1675, Biblioteca digital Hispánica: <http://goo.gl/oCECUo>.

8 BNE, R/2493, Biblioteca Digital Hispánica: <http://goo.gl/M4UyVE>.

9 MNT, C.I.P.E. FA-0249, UCM, Versión digital: <http://goo.gl/fEpWNo>.

10 COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana*, Luis Sánchez, Madrid, p. 595. PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la, *Patrones y vestidos en la Literatura artística del vestido en España. Del siglo XVI al XX*, Reproexpres, 2009, I parte, p. 101.

11 COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *op. cit.*, p. 950; PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la, *op. cit.*, I parte, p. 105.

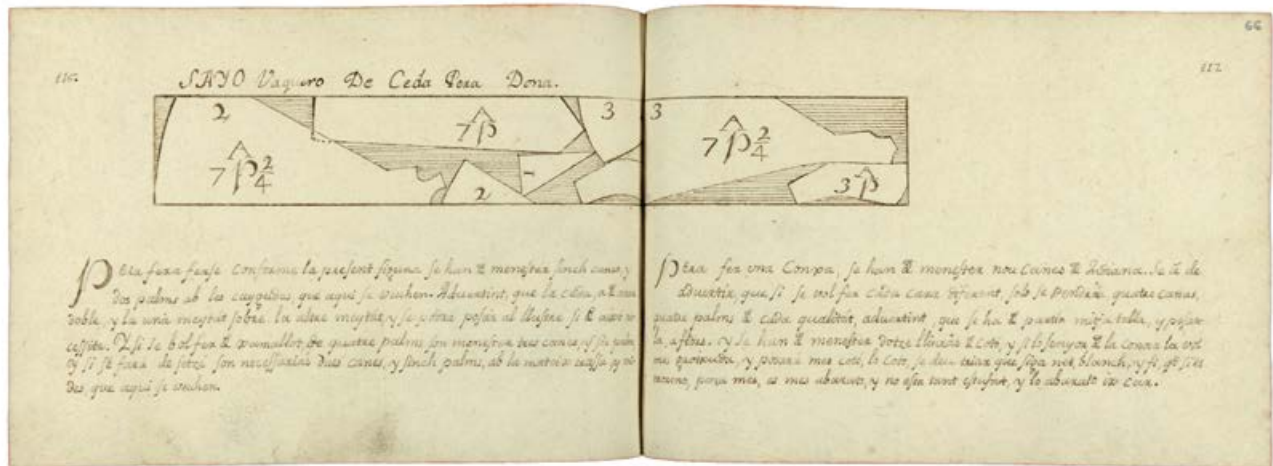


Figura 2. Patrón de Sayo vaquero de seda per a dona. Baltasar Segovia. 1618. Biblioteca de Catalunya. Barcelona.

ron faldas: la *saya* de paño con cola (Alcega) y la *basquiña* de seda o damasco, sin cola (Freyle). La *basquiña* se llevaba con el *cuerpo bajo* (Alcega) y la *saya* con la *cuera* (Alcega) o *el sayuelo* (Freyle). *Cuera* y *sayuelo* tenían el mismo patrón base, pero la *cuera* llevaba una especie de hombreras y el *sayuelo* no. Para abrigarse, las mujeres recurrían a grandes mantos semicirculares y a la ropa y sobrerropa (Freyle y Rocha).

En el siglo XVII, se importó el *guardainfante* francés¹² (plataforma ovalada y circular de mimbre colocada a la altura de las caderas). En España éste se complicó a la plataforma, aros de madera, hierro o alambre colgados con cintas o cuerdas.¹³ Fue prenda no solo cortesana sino también de la aristocracia española, a la vista del retrato de la marquesa de Guadalest ataviada con *jubón* y *basquiña* sobre *guardainfante* (Anónimo, colección particular, siglo XVII). Con Carlos II se llegó al momento de mayor exageración formal y se pasó del *guardainfante* al *sacristán* (estructura de cin-

co o seis aros de latón sujetos con cintas).¹⁴ Bajo el *jubón*, se estilaron los ajustados cuerpos de tirantes, el *justillo* sin varillas y la *cotilla* con varillas de *ballenas*.¹⁵ Los incómodos cuellos de lechuguilla, prohibidos por Felipe IV en 1623, se sustituirían por la *valona* y la *golilla* masculina.

La geometría masculina del siglo XVI se plasmó en diversas prendas. El conjunto en boga se denominaba *vestido entero*, compuesto de *ropilla*, *calzón* y *ferreruelo* (Freyle). Además, Freyle dio patrones de un “jubón de seda para hombre al uso”, de talle recto, y otro femenino rematado en una pala curvada. La modalidad de *jubón estofado*, propio de la corte francesa y española, rematado en pico en la ingle, imitaría el efecto de la coraza para dignificar a un caballero o mostrar que éste estaba bien alimentado¹⁶ (Retrato de Don Juan de Austria, Alonso Sánchez Coello, Prado, 1574). Formalmente se asemejaba al patrón femenino, a la vista de los retratos cortesanos.

Encima del jubón, los hombres se pusieron una prenda sin mangas o de manga corta, llamada *cuera* (de cuero) o *coletto* (otras telas) (Retrato de Felipe II, Juan Pantoja de la Cruz, Prado,

12 B.N.CARRANZA, Alonso de, *Rogación en detestación de los grandes abusos en los trages y adornos nuevamente introducidos en España*, Imprenta de María de Quiñones, Madrid, 1636, p. 22.

13 BERNIS, Carmen, *Velázquez y el guardainfante*, separata de V Jornadas de Arte, CSIC, Madrid, 1991, p. 54.

14 DESCALZO, Amalia, “El traje femenino español en la época de los Austrias” dentro de *Vestir a la Española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, Volumen I, pp. 69, 70.

15 Diccionario de Autoridades, 1723, pp. 337, 645. DE LA PUERTA ESCRIBANO, Ruth, *Patrones y vestidos*, I parte, pp. 110-111.

16 <http://goo.gl/Qngpue>.

siglo xvi). Era el antecedente del chaleco. Las calzas se acortaron, ensancharon y llevaron *cuchilladas* y *bragueta* en la segunda mitad del siglo xvi (Retrato del príncipe don Carlos, Alonso Sánchez Coello, Prado, 1564). En el siglo xvii, Rocha ofreció patrones de calzones largos que muestran el cambio formal que sufrió la prenda al ser holgados y largos hasta debajo de la rodilla. Como abrigo, se usaron varios tipos de capas cortas, de corte semicircular, provistas o no de *capilla* o capucha: el *ferreruelo* (sin *capilla*) (patrón de Rocha y retrato del infante Don Carlos, Velázquez, Prado, 1626), el *tudesco* (con mangas de adorno) y el *bohémio* (forrado de piel en el retrato del príncipe Carlos, Alonso Sánchez Coello, Prado, 1564).

En el siglo xvii, el conjunto de moda seguía compuesto por “calzón de seda, ropilla y jubón al sesgo” (al bias, Rocha), denominado *vestido* por Andújar, “dispuesto en arpón a la larga” (al bias). Por tanto, la diseñadora Madelaine Vionet no fue la creadora sino la difusora de este corte de tela en las primeras décadas del siglo xx. A finales del siglo xvii, el estilo barroco francés se extendió desde la corte de Luis XIV suplantando al español dominante desde el siglo xvi. Con Carlos II convivieron el austero estilo español femenino y el nuevo estilo pomposo francés masculino mezclado con prendas españolas.¹⁷

Estructura de campana de la moda española y francesa barroca, rococó y romántica

En 1720, Albayceta dio patrones de *ropas de levantar* por diferentes trazas, esto es, con o sin rastreo, a flores o sin ellas, provistos de pliegues en delantero y espalda [fig. 3] y *jubones* y *baquiñas* de seda a flores, indicio de que esta prenda no se confeccionaba exclusivamente en color negro. También proporcionó los patrones maculinos de un *vestido* siguiendo la costumbre española (*ropilla* y *calzón*), cortado *al través* (al bias) y *al hilo*

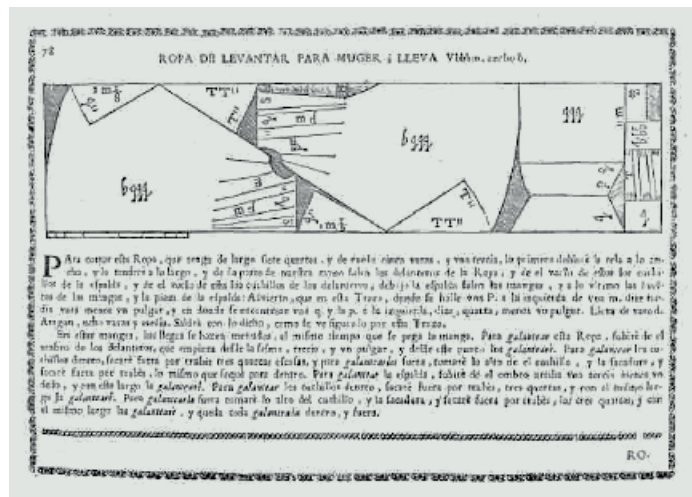


Figura 3. Patrón de Ropa de levantar para mujer. Juan de Albayceta. 1728. Universidad Complutense. Madrid.

en *arpón*, y junto a ellas aparecía ya el novedoso conjunto de origen francés compuesto por *casaca*, *chupa* y *calzón*.

El tratado de François Alexandre Pierre Garsault, *Art du tailleur*,¹⁸ se difundiría en *La Encyclopédie* por Diderot y D’Alambert (París, 1751-1780),¹⁹ donde se editaron algunos grabados de ropa interior femenina (camisa y *cotilla*), de vestidos con forma de campana –la *bata*, *robe a la française* o Watteau [fig. 4]– y la *casaca* masculina que tanta influencia ejercerían en la moda española. Formalmente, la *bata*, el más elegante y novedoso vestido dieciochesco de estilo Luis XV, se distinguía por los pliegues que caían sobre la espalda desde los hombros. En el siglo xix, la moda de estilo romántico recuperó la línea dieciochesca mediante la *crinolina* (estructura de aros de crin de caballo con cintas bajo la falda); después el *polisón* desplazaría el volumen a la parte posterior del cuerpo.

17 PUERTA, Ruth de la, “La Moda de los Austrias a los Borbones. El siglo xvii”, en *Indumentaria. Barcelona. 1700*, Ciutat del Born, Ayuntamiento de Barcelona, 2013.

18 BNE 12/84386. M. DE GARSULT, *Art du tailleur*, Delatour, París, 1769, editado en facsímil del original en Valladolid (Maxtor, 2012). <http://goo.gl/14x9zg>.

19 *La Encyclopédie. Arts de L’habillement*, Intelivre, 1996.



Figura 4. Grabado del *Art du tailleur*. Garsault Françoise Alexander Pierre. Siglo XVIII. Gallica. Bibliothèque Nationale de France.

Tras la Revolución Francesa y la democratización de la moda,²⁰ se generaría el estilo imperio o neoclásico, a base de vestidos sueltos de talle debajo del pecho, un respiro para la mujer, pero no hay patrones que reflejen este estilo. En el siglo XIX revistas como *Le cabinet des Modes*²¹ y *The word of Fashion and Continental Feuilletons*,²² carecían de patrones, pero desde 1861 en España periódicos como *La Moda Elegante ilustrada*, sí ofrecerá láminas y patrones de las nuevas modas románticas.²³

20 PAZ GAGO, Chema, *El Octavo Arte. La Moda*. Hércules de Ediciones, 2016, p. 43.

21 <http://goo.gl/QeCF3G>.

22 <http://goo.gl/nRjsCZ>.

23 <http://goo.gl/aJxVh2>.

Figura 5. ▼ Grabado del *Arte del corte de sastrerías para caballeros*. Müller. 1926. Colección particular.



Estructura de la moda en S en época del modernismo

A finales del siglo XIX, el sastre francés Lavèze,²⁴ difundiría los patrones del traje de amazona, de similar hechura que el traje sastre femenino ajustado, de línea en S modernista, para la mujer trabajadora; para el dandy, modelos nuevos de chaqueta (*veston*, *jaqueta*, *frac* de gran librea, recto, cruzado, con capa o pelerina), capa española, *redingote* de uniforme, *sobretudo*, *toga* de abogado y pantalones largos.

En 1926, el sastre alemán Müller,²⁵ dio patrones del traje de etiqueta social masculino: *frac*, *chaqué*, americana, *sobretudo*, pantalones y *breeches* para montar a caballo; no proporcionó patrones de prendas femeninas [fig. 5]. Los vestidos tubulares de talle bajo preferidos por las *flappers* de cabello *garçonne*, se difundirían a través de fotografías y revistas de moda.

En conclusión, el manejo de fuentes primarias como los tratados de sastrería, permite conocer el léxico apropiado de la historia del traje español. Expresiones difundidas en los tratados tenían significados semejantes a los actuales: “ir al uso” = ir a la moda, “a la manera de” = a la moda de, “al través o al sesgo” = al biés, “vestido entero” = conjunto. Asimismo, reflejan los cambios estructurales de las prendas a la moda española: de la estructura rígida trapezoidal de los siglos XVI y XVII, se pasó a la de campana de origen francés en los siglos XVIII y XIX y la voluminosidad comenzó su decadencia en el siglo XIX con el estilo imperio. ■

24 LAVÈZE, *Curso de corte del sastre de París*, Casa de los sastres ilustrados, París, Colección particular.

25 MÜLLER, Francisco Javier, *Arte del corte de sastrerías para caballeros*, Casa editorial Deutsche Bekleidungs-Akademie M. Müller, Munich, 1926, pp. 2-3. Colección particular.

Bibliografía

- ALBAYCETA, Juan de, *Geometría y trazas pertenecientes al oficio de sastres... donde se contiene el modo, y orden de cortar todo genero de vestidos españoles, y algunos extranjeros*, imprenta de Francisco Revilla, 1720.
- ALCEGA, Juan de, *Libro de geometría, practica y traça: el qual trata de lo tocante al oficio de sastrer, para saber pedir el paño, seda, o otra tela que sera menester para mucho genero de vestidos...* Impreso en Madrid, en casa de Guillermo Drouy en 1589.
- BERNIS, Carmen, *Velázquez y el guardainfante*, separata de V Jornadas de Arte, CSIC, Madrid, 1991.
- BERNIS, Carmen, *El traje y los tipos sociales en el Quijote*. Ediciones del Viso. 2001.
- BERNIS, Carmen, *El traje de la Duquesa Cazadora tal como la vio Don Quijote*. Revista de "Dialectología y tradiciones populares", Tomo XLIII (1988).
- CARRANZA, Alonso de, *Rogación en detestación de los grandes abusos en los trages y adornos nuevamente introducidos en España*, Imprenta de María de Quiñones, Madrid: 1636,
- CONTE Giacomo dal, *Il libro del sarto milanés del siglo XVI*, custodiado en la Biblioteca Querini Stampalia de Venecia.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana*, Luis Sánchez, Madrid, 1611.
- DESCALZO, Amalia, "El traje femenino español en la época de los Austrias" dentro de *Vestir a la Española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, Volumen I.
- DESCALZO, Amalia, *Guía del Museo Nacional del Traje*, Madrid.
- DIDEROT Y D'ALAMBERT, *La Enciclopedia de las Ciencias, las artes y los oficios* editada en París de 1751 a 1780.
- FREYLE, Diego de, *Geometría y trazas para el oficio de sastrer*, Imprenta Fernando Diaz, Sevilla, 1588.
- GARSAULT, Pierre et FRANÇOIS Alexandre, *Art du tailleur: contenant le tailleur d'habits d'hommes, les culottes de peau, le tailleur de corps de femmes et enfants, la couturiere et la marchande de modes* por M. de Garsault (imp. de Delatour, París, 1769). Editado en facsímil del original en 1769 en Valladolid (Maxtor, 2012) París.
- LADEVÈZE, *Curso de corte del sastrer de París* por, publicado por la casa de los sastres ilustrados de París. Siglo XIX. *La Encyclopédie. Arts de L'habillement*, Intelivre, 1996.
- MÜLLER, Francisco Javier, *Arte del corte de sastrerías para caballeros*, Casa editorial Deutsche Bekleidungs-Akademie de Munich, 1926.
- PASALODOS, Mercedes, Folleto de la Exposición *De la geometría a los pespuntos*. B.N. 2016.
- PAZ GAGO, Chema, *El Octavo Arte. La Moda*. Hércules de Ediciones, 2016
- PUERTA, Ruth de la, *La Segunda piel*, Generalitat Valenciana, 2006.
- PUERTA, Ruth de la, *Patrones y vestidos en la Literatura artística del vestido en España. Del siglo XVI al XX*, Reproexpres, 2009.
- PUERTA, Ruth de la, *El libro del sarto*, Ed. Grial, 2004.
- PUERTA, Ruth de la, *La Moda de los Austrias a los Borbones. El siglo XVII*, en "Indumentaria. Barcelona. 1700", Ciutat del Born, Ayuntamiento de Barcelona, 2013.
- ROCHA, Francisco de la, *Geometría y traça perteneciente al oficio de sastres*, Pedro Patricio Mey, Valencia, 1618.
- SEGOVIA, Baltezar, *Llibre de geometría*, Esteve Libreros, Barcelona, 1617; fue copiado por Joan Romeu y Alverti, Edición/Producción de 1805-1806.
- VENTOSA Silvia, *Guía del Museu del Disseny de Barcelona*, 2016.

Agradecimientos

- Mariló Mascuñán, diseñadora de moda valenciana.
- Félix Muradás García, Servicio de Información Bibliográfica, Biblioteca Nacional de España.
- Carmen Roig, Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla", Universidad Complutense.
- María Prego de Lis, bibliotecaria, Dpto. Documentación, Museo del Traje, CIPE, Madrid.
- Silvia Ventosa Muñoz, Museu del Disseny de Barcelona, Departament de Col·leccions Tèxtil i Moda.
- Mercedes Pasalodos Salgado, historiadora del traje.



creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas CC BY-NC-ND

Carmen Tórtola Valencia.

La creación de una imagen a través de la indumentaria

Neus Ribas San Emeterio

Historiadora y directora del Museu d'Arenys de Mar
ribassn@arenysdemar.cat



Carmen Tórtola Valencia como "La Tirana", 1915. ©Autor MAE. Institut del Teatre.

Breve biografía

Carmen Tórtola Valencia nació en Sevilla en 1882. Durante su infancia, la familia se trasladó a Inglaterra, donde quedó al cargo de una familia inglesa cuando sus padres se trasladaron a México y murieron poco después. En 1908 inicia su carrera como bailarina en el Gaiety Theatre de Londres. Su primera actuación en España fue en 1911, donde revolucionó la escena con su estilo de baile libre. En los años 20 empieza a actuar en América y tiene un gran éxito en toda Sudamérica hasta su retirada en 1930. Desde esta fecha hasta su muerte en 1955 vivió recluida en su casa de Barcelona, recopilando y ordenando toda la información que se había publicado sobre su figura y manteniendo su variada colección de

objetos en compañía de su amante Àngels Magret Vila. Tórtola Valencia destacó por una formación cultural que le permitió relacionarse con intelectuales y artistas y su afición al coleccionismo de todo tipo de objetos. En este artículo estudiaremos los tejidos, los vestidos y los encajes que coleccionó y se conservan en el CDMT,¹ el Museo de Arenys de Mar² y el CDMAE.³ Estos elementos le permitieron crear una imagen que seguidamente analizaremos.

"La Maja", el exotismo de la mujer española

Mantillas, velos, grandes abanicos y colores negros forman parte de la indumentaria que la bailarina utiliza en algunos de sus espectáculos y que la hicieron muy famosa. En la España del primer cuarto del siglo xx se desarrolla un movimiento simbolista vinculado al arte decó, que se combina con elementos regionalistas y del folclore. Este movimiento, según Francesc Fontbona,⁴ tiene su representante intelectual en la figura de Valle-Inclán, pero muchos son los artistas que participan: escritores como Manuel Machado y Antonio de Hoyos Vinent –gran amigo de Tórtola Valencia–, pintores como Zuloaga, Romero de Torres, Anglada Camarassa, Ismael Smith, Anselmo Nieto y Beltrán Masses; ilustradores como Penagos, José Francés, el canario Nestor y el mexicano Ricardo Montenegro; músicos como Enrique Granados y Manuel de Falla. Muchos de ellos colaboran en revistas como *Blanco y Negro*, *España* y sobre todo *La Esfera*. Tórtola Valencia se relaciona con algunos de estos artistas: exquisitos, decadentes, dandis, influidos por

1 En el Centre de Documentació Museu Tèxtil de Terrassa se conserva una colección de 1717 tejidos, <http://www.cdmt.cat>.

2 El Museu d'Arenys de Mar tiene depositada la colección de encajes que el Colegio del Arte Mayor de la Seda de Barcelona adquirió a Àngels Magret, <http://museu.arenysdemar.cat>.

3 En el Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques se conserva el grueso de la colección formada por la indumentaria teatral, fotografías y recortes de prensa reunidos por la misma Tórtola Valencia, <http://colleccions.cdmae.cat>.

4 Frente a los que consideran que Tórtola Valencia es una representante del modernismo, Fontbona la sitúa más claramente en el movimiento *noucentista* y art decó.



los prerrafaelistas ingleses, que realizan un arte decorativista⁵ y que recrean una imagen de la España negra, con referencias andaluzas, desarrollando una iconografía de la mujer morena de cabellera oscura, mirada profunda y vestida con mantilla y mantón.

El españolismo se internacionaliza durante la Primera Guerra Mundial y el período de entreguerras. En la ciudad de Nueva York se venden mantillas, las bailarinas Antonia Merce, Sevillanita y Tórtola Valencia actúan en esta ciudad y la obra *Goyescas* de Enrique Granados (1916) se estrena en el Metropolitan Opera House. *El Sombrero de Tres Picos* de Falla se estrena el 22 de julio de 1919 en el Teatro Alhambra de Londres, interpretada por los Ballets Rusos de Diáguilev con coreografía de Leonide Massine, escenografía y vestuario de Picasso.

La bailarina aportará en este imaginario una de sus composiciones más populares: “La Maja”, su representación más conocida será *La Tirana*,⁶ inspirada en una actriz madrileña de finales del siglo XVIII. Tórtola Valencia desarrolla esta imagen inspirándose en cuadros de Goya y en artistas más próximos como Zuloaga, se viste con

Mantilla de blonda de la Col·lecció Carmen Tórtola Valencia deposite del Museo de Arenys de Mar. Museo de Arenys de Mar número de registro 526. Fotografía: David Castañeda.

volantes de encaje, mantilla y pericón⁷ –abanico de grandes dimensiones para la danza–, con una imagen provocativa y sensual. Algunos de los encajes que utilizó para componer esta imagen se conservan en el Museo de Arenys de Mar.

Tórtola Valencia posará para diversos artistas como “La Maja”. Uno de los cuadros más conocidos es el que le hace Anselmo Miguel Nieto⁸ en 1915. El artista la reproduce sonriente, mirando directamente al espectador con una mantilla blanca, que podría ser la que se conserva en el Museo de Arenys de Mar con el número de registro 1976,⁹ una pieza mecánica de seda blanca con grandes flores. Radicalmente distinto es el retrato de Beltrán Masses, excelente representante del arte decó; el pintor y la bailarina coincidieron en París en 1918 y la retrató para *La maja maldita*.¹⁰ En este cuadro Tórtola Valencia posa

7 La colección de encajes que se conserva en el Museo de Arenys de Mar cuenta con dos pericones, uno de los cuales aparece en una fotografía de la artista de 1928, <http://goo.gl/4kDrVt>.

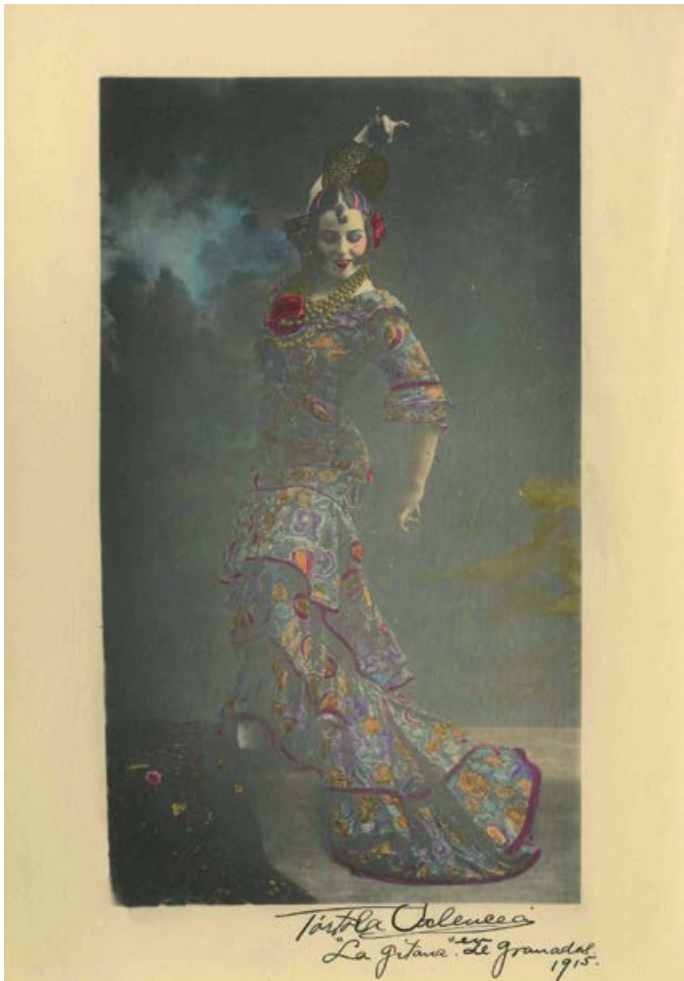
8 *La vida artística - Una exposición interesante. La Esfera*, 29 de enero 1916, Año III, núm. 109.

9 <http://goo.gl/UQqaPN>.

10 El cuadro, de un coleccionista particular, aparece en el artículo *La maja maldita de Federico Beltrán Masses: la seducción por la modelo de M. Antonia Salom de Tord*, Associació Catalana de Crítics d'Art, EMBLE-CAT, Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat, Núm. 3, 2014 ISSN 2014-5675.

5 Aitor Quiney Urbieto en *Exquisitos, Refinados y Decadentes: ilustradores en la órbita de Beardsley y Néstor. De Barcelona a Madrid*, estudia estos ilustradores y sus influencias.

6 Francisco de Goya pintó a la actriz en 1799, el cuadro se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, <https://goo.gl/bi3UWr>.



Carmen Tórtola Valencia con el vestido del espectáculo *La Gitana* diseñado por Ignacio Zuloaga. ©Autor MAE. Institut del Teatre.

frente al pintor con actitud sensual y provocadora. La bailarina lleva mantilla negra, como la pieza número 526 de blonda catalana,¹¹ y está vestida con una pieza también de encaje transparente. Bertrán Malses hace una recreación de *La Maja* de Goya e incorpora los diferentes elementos asociados al españolismo: negros y rojos, la guitarra y la mantilla. Otra representación de “La Maja” la realizará el artista mexicano Ricardo Montenegro para la portada del libro *Flirt*, del periodista mallorquín Pedro Ferrer Gibert.¹²

La culminación de este personaje será una fotografía promocional del espectáculo *La Tirana* realizada por el fotógrafo Adolf Mas. En 1917, Esteve Monegal, propietario de la empresa Myrurgia, utiliza esta imagen para la promoción

11 Se trata de una mantilla grande con una pieza rectangular, con volantes de encajes alrededor. Esta pieza se coloca sobre los hombros y los volantes se dejan caer sobre la espalda y otro volante se coloca alrededor de la cabeza, <http://goo.gl/14zkHn>.

12 FERRER GIBERT, Pedro, *Flirt*, Oliva de Vilanova Impresor, Barcelona, 1916.

del perfume *La Maja*. El artista Eduard Jener será el encargado de realizar el famoso dibujo de promoción. Jener, colaborador de la empresa Myrurgia durante más de 30 años, enlaza con este *noucentisme* que pone su mirada en el españolismo.

La composición que hace Tórtola Valencia de “La Maja”, se conoce también a través de la prensa. En un artículo de Federico García Sanchíz en *Nuevo Mundo*, con dibujos de Exoristo Salmerón “Tito”, describe como la bailarina sorprende a sus admiradores vistiéndose como “La Maja”, en una especie de *performance* entre la espontaneidad y la creatividad.

*“Tórtola llevaba un vestido de maja como una hoguera. Penacho de humo y niebla negra semejaba la mantilla. La bailarina aventaba el fuego de sus propias carnes con un abanico de cola de pavo real. Aquella noche estrenaba Tórtola ese vestido, y la danza denominada Tirana, ya célebre.”*¹³

La indumentaria para la danza

A principios del siglo xx, en toda Europa la danza se convierte en un espacio donde algunas mujeres pueden expresar su creatividad. Una de las figuras más conocidas será Isadora Duncan, que hará de sus espectáculos una expresión artística. La danza de este periodo transforma la figura de la mujer en una nueva estética, donde la bailarina es un “objeto” libre y sensual que se expone públicamente sobre el escenario. Según Jordi Luengo López “(la) máxima representante en el espacio urbano de ocio nocturno fue Tórtola Valencia, al apelar sensualmente a la originalidad y a la *performance* de su cuerpo para exteriorizar ‘su arte’”.¹⁴ Artistas, músicos y bailarinas se aliaron para crear obras con una visión romántica

13 GARCÍA SANCHÍZ, Federico, *Intimididades de la farándula*, Nuevo Mundo, 24 de julio de 1915, Año XXII, nº 1.124.

14 LUENGO LÓPEZ, Jordi, *Un telón entreabierto, introducción a nuevas miradas del cabaret desde la perspectiva de género*, Lecturas de género, nº 11.

del españolismo, músicos como Falla, Albéniz o Granados, artistas como Zuloaga, Smith, Anglada Camarasa y bailarinas como Tórtola Valencia, La Argentina, Pastora Imperio... Estas mujeres fueron parte activa en la creación de estas obras.

No es segura la colaboración de estos artistas con Tórtola Valencia en la realización de su vestuario, el único caso documentado es el de Ignacio Zuloaga.¹⁵ Entre ellos dos se establece una colaboración que quedó patente en un cuadro que el pintor le hizo y la documentación y la correspondencia que se conserva de su amistad. El pintor diseñó un vestido para el espectáculo *Danza Gitana* con música de Granados en 1915.¹⁶ En el CDMAE se conserva el vestido y material fotográfico, un vestido de bata de cola con flores y hojas de colores rosados, ocre y volantes rojos,¹⁷ que reúne similitudes con las pinturas que realiza el pintor. Entre las fotografías se puede ver a la bailarina luciendo el vestido y otra en la que se ve al pintor tocando la guitarra y Tórtola Valencia bailando.

Una de las personas que seguramente colaboró con la artista fue José de Zamora, conocido como Pepito Zamora, figurinista, cartelista, escenógrafo, periodista y personalidad vinculada al mundo de la moda, se formó en París con el modista Paul Poiret. Zamora vistió a Concha Piquer, Chelito y Tórtola Valencia. Junto a Hoyos Vinent y Tórtola Valencia formó un grupo que influyó decisivamente en escritores, artistas e ilustradores que retrataban un mundo frívolo donde las protagonistas son mujeres misteriosas, extravagantes, seductoras... Desgraciadamente, el trabajo de José de Zamora ha quedado olvidado.¹⁸

15 "Sin embargo, todos los originales de mis trajes son de mi exclusiva creación, exceptuando uno que es diseño del ilustre Zuloaga". Entrevista a Tórtola Valencia al diario *Heraldo de Madrid* al 23 de enero de 1929.

16 Idoia Murga Castro en su artículo "Música y pintura encarnadas. Las bailarinas de Falla y Zuloaga" en el catálogo de la exposición *Ignacio Zuloaga y Manuel de Falla. Historia de una amistad* de 2015, documenta la relación entre Zuloaga y Carmen Tórtola Valencia.

17 <http://colleccions.cdmae.cat/catalog/bdam:252764>.

18 Luis Antonio de Villena ha escrito algún artículo sobre esta figura y en 1988 se realizó una exposición en el Teatro Albéniz de Madrid y un



Carmen Tórtola Valencia en Bogotá en 1924 luciendo un cuello de encaje de Irlanda. ©Autor MAE. Institut del Teatre.

Finalmente, son los vestidos conservados en el CDMAE los objetos que mejor nos informan sobre el vestuario teatral de Tórtola Valencia, reciclando y combinando diferentes tejidos en composiciones eclécticas llenas de barroquismo y color, que se ponen en función del espectáculo y el lucimiento de la artista. En la colección de encajes del Museo de Arenys de Mar se conserva una mantilla que podemos asociar a un vestido conservado en el CDMAE, para el espectáculo *La Maja Blanca*, con el número 252861.¹⁹ Es la mantilla, número 1974²⁰ con una pieza rectangular bordada en seda y volantes negros de encaje mecánico; los volantes son de dos tipos, dos diseños diferentes y de mala calidad, una pieza sin valor, que la artista hizo para su espectáculo.

catálogo con el título, *Aproximación al arte frívolo; Tórtola Valencia y José de Zamora*, Teatro Albéniz, diciembre 1988-enero 1989, coordinación, documentación y catalogación, Andrés Peláez y Fernanda Andura.

19 <http://colleccions.cdmae.cat/catalog/bdam:252861>.

20 <http://goo.gl/pY1oB3>.



Carmen Tórtola Valencia en su casa de Barcelona, 1926. ©Autor MAE. Institut del Teatre.

El conjunto de espectáculos de Tórtola Valencia conforman un grupo variado. Desde el folclore español, el exotismo de *La Serpiente*, la inspiración clásica de *La Bayadera* o *Salomé*, este variado repertorio permite que la bailarina experimente con todo tipo de tejidos. En algunas entrevistas, Tórtola Valencia afirma que su fuente de inspiración se encuentra en los museos que visita y probablemente los viajes que realiza. En sus giras por Sudamérica entró en contacto con los intelectuales y artistas de Perú, Chile, México... De esta relación y su interés por las culturas precolombinas surge la colección de objetos que ahora se conservan en la Fundación Jordi Clos,²¹ la bailarina también adquirió tejidos de este periodo. El espectáculo *La danza incaica* que la artista presentó en 1927 en Lima y el vestuario son un trabajo de recreación y reinención de este mundo exótico.²²

21 En 2009 se inauguró la exposición *Art Funerari Precolombí, la pasió de Tórtola Valencia* en el Museu Egipci de Barcelona, Fundació Arqueològica Clos, comisariada por Victòria Solanilla, que mostraba la colección adquirida por la bailarina junto a otras piezas de la Fundació Arqueològica Clos.

22 Isabel y Montserrat Bargalló Sánchez en su artículo "Al compàs del passat: Carmen Tórtola Valencia i la seva fascinació per Amèrica" estudian la relación de la artista con la cultura sudamericana y su relación con los diferentes artistas e intelectuales de estos países.

La colección de tejidos del CDMT también debió ser fuente de inspiración para la realización de la indumentaria teatral. En esta colección, que se puede consultar a través de la base de datos IMATEX,²³ encontramos 1717 piezas de una variada tipología: tejidos europeos desde el XVI, otros de China, Turquía, Irán, India, Marruecos y una selección de tejidos precolombinos.

La imagen de la diva

Frente a sus admiradores, Tórtola Valencia compone una imagen de mujer liberada, cosmopolita y culta con toques de diva excéntrica.²⁴ Para crear esta imagen, se viste con piezas y túnicas de aires orientalistas, se cubre con pieles de tigre, turbantes, y utiliza los encajes para componer este vestuario original y único.

23 <http://imatex.cdmt.es/cat/pubindex.aspx>.

24 M. Dolores Ramírez Almazán analiza el trabajo de la periodista Carmen de Burgos entrevistando a diversos artistas de la época, entre ellos Tórtola Valencia, publicados en el libro *Confidencias de artistas*. Según Ramírez, la periodista explica la aparición de un nuevo modelo femenino, la diva definida por elementos como la belleza, el exotismo o la fascinación que es capaz de ejercer sobre el público.

“Vemos aquí que entra la Tórtola Valencia con un peinado de princesa araucana o azteca, el sombrero en la mano y un chal arcaico. Pasa arrogante, disfrutando de la admiración y las señoras, las damiselas y los caballeros le iban poniendo una alfombra de miradas que ella pisaba.”²⁵

Esta actitud de mujer libre se complementa con el modelo femenino de la *femme fatale*. Su amigo Hoyos de Vinent en la novela *La zarpa de la esfinge*, dedicada a ella, realiza un retrato de este símbolo femenino inspirado en Salomé, personaje que también interpretó la bailarina. En este círculo de intelectuales decadentistas, formado por Antonio de Hoyos, Álvaro Retana, Néstor, José de Zamora, Tórtola Valencia ejerce el papel de musa admirada por todos ellos que alaban en sus artículos su actitud y manera de vestir.

“Sus vestidos de calle parecen desafiar a la fantasía más audaz, están tramados con telas preciosísimas, extrañas y suntuosas; más tus sombreros se resisten a colocarse sobre su tocado de javanesa.”²⁶

El concepto de diva reúne los elementos de ideal de belleza, la idea de la sacralidad y la excepcionalidad del personaje que es capaz de destacar sobre la común de las personas. Tórtola Valencia cumple con todos ellos, destaca por su belleza, es una fabuladora que relata a los periodistas historias increíbles atribuyéndose un cierto poder mágico y es una bailarina admirada por los intelectuales y artistas de la época por su capacidad creativa.

Aunque Tórtola Valencia era una mujer al margen de las convenciones y las modas, parece que colaboró en algún momento posando en algunas sesiones fotográficas. La periodista Carmen de Burgos, *Colombine*, realiza un artículo

sobre la habilidad de Tórtola Valencia de “modernizar” la mantilla como “sombrero-mantilla”, decorando la cabeza con un sombrero sobre el que se coloca un velo de encaje, como se puede apreciar en fotografías de 1915-1916. Estos velos podrían ser el número 1967 o el número 520²⁷ de la colección depositada en el Museo de Arenys de Mar.

“La mantilla en el sombrero de Tórtola está colocada con un arte que parece que se ciñe al cabello. En este caso no ha matado al sombrero, ni el sombrero la mató a ella...”²⁸

Algunas de las piezas de la colección de encajes muestran como utilizaba tejidos de forma creativa. En algunas piezas se puede apreciar que han sido manipulados, combinando entredoses y volantes de encajes o bordados de diversas formas, estilos y épocas. Un caso documentado es el cuello de encaje de Irlanda que luce en una fotografía realizada en Bogotá en 1920. Este cuello, que se conserva en el Museo de Arenys de Mar con el número 401,²⁹ lo transformarían posteriormente en un tapete incorporando un centro de encaje de cinta probablemente del siglo xvii.

Es evidente que Tórtola Valencia compone una imagen de mujer moderna con una estética muy cuidada apoyándose en el vestuario y los complementos. El fondo documental que se conserva en el CDMAE es una prueba de como veía por su imagen, tanto en sus años de artista famosa, como en los años de reclusión en su casa de Barcelona ordenando toda la documentación, consciente de su proyección futura.

La casa de Tórtola Valencia era una extensión de su personalidad, una casa repleta de objetos

25 Paradox en *L'Esquella de la Torratxa*, 28 de junio de 1917.

26 RETANA, Álvaro, “Tórtola Valencia”, en *La Ilustración Española y Americana*, Año LIX, nº 6, 15 de febrero de 1915.

27 La pieza 1967 es un velo para sombrero de blonda de color negro, <http://goo.gl/oKooVK>; el número 520, <http://goo.gl/yK7M3b> es un trabajo de aplicación, fondo de tul con motivos realizados con bolillos.

28 Colombine, “Del mundo femenino. El sombrero mantilla”, en *Nuevo Mundo*, 12 de diciembre de 1915.

29 El encaje de Irlanda es un tipo de trabajo muy popular durante el primer cuarto del siglo xx que se realizaba con ganchillo. <http://goo.gl/P2m3mL>.

de sus diferentes colecciones: imágenes religiosas, cuadros y tejidos que cubren los muebles y las paredes componiendo un escenario. Estos objetos la acompañaban en sus viajes en diversos baúles, las habitaciones de hoteles y evidentemente su casa de Barcelona. Diversos periodistas hablan de una casa que parece un museo donde se acumulan todo tipo de objetos, muchos de ellos obtenidos en anticuarios. En esta casa y en los diferentes camerinos, la artista se retratará vestida de odalisca o maquillada y peinada sobre un fondo teatral.

Conclusiones

Carmen Tórtola Valencia cultivó a lo largo de su vida una imagen de misterio que fomentó de manera inteligente, tanto en las entrevistas, las sesiones fotográficas, los retratos e ilustraciones, siempre rodeada de intelectuales y artistas que la adoraban. Las colecciones de tejidos del CDMT, los encajes propiedad del Colegio del Arte Mayor de la Seda que se encuentran depositadas en el Museo de Arenys de Mar y todo el fondo que se conserva al CDMAE se convierten en herramientas para estudiar su figura poliédrica. ■

Bibliografía

- BARGALLÓ I SÁNCHEZ, Isabel y Montserrat, "Al compás del pasado: Carmen Tórtola Valencia y su fascinación por América", en *Arte Funerario Precolombino, la pasión de Tórtola Valencia*, Fundació Arqueològica Clos, Barcelona, 2009.
- CAULFIELD, Carlota, "Tórtola Valencia bajo la mirada de Carmen de Burgos y Antonio de Hoyos. Moda y tipismo español", en *Monographic Review*, Texas Tech University, vol. XXV, 2009.
- CLAYTON, Michelle, "Touring History: Tórtola Valencia Between Europe and the Americas", en *Dance Research Journal*, vol. 44, nº 1, 2012.
- CLUA, Isabel, "Ídolos de frivolidad: La espectacularización del cuerpo femenino y las celebrities del fin de siglo", en *Lectures du genre dans la production culturelle espagnole et hispano-américaine*, nº 11, 2013.
- LUENGO LÓPEZ, Jordi, "Un telón entreabierto, introducción a nuevas miradas del cabaret desde la perspectiva de género", en *Lectures du genre dans la production culturelle espagnole et hispano-américaine*, nº 11, 2013.
- MASCATO REY, Rosario, "Valle-Inclán, contemplateur", en *Moenia: Revista lucense de lingüística & literatura*, ISSN 1137-2346, nº 12, 2006.
- MURGA CASTRO, Idoia, "Música y pintura encarnadas. Las bailarinas de Falla y Zuloaga", capítulo del catálogo de la exposición *Ignacio Zuloaga y Manuel de Falla. Historia de una amistad*, Madrid, Patronato de la Alhambra y el Generalife, Granada, 2016.
- PRIMO CANO, Carlos, "La maja maldita, retrato tardío de una femme fatale", en *Creneida*, 3, 2015). <http://www.creneida.com>, ISSN 2340-8960.
- QUERALT DEL HIERRO, Pilar, *Tórtola Valencia, una mujer entre sombras*, Editorial Lumen, Barcelona, 2005.
- QUINEY URBIETA, Aitor, "Exquisitos, refinados y decadentes: Ilustradores en la órbita de Beardsley y Nestor. De Barcelona a Madrid", en *Moralia, Revista de estudios modernistas*, nº10, Moya (Gran Canaria), 2012.
- SALOM DE TORD, M. Antonia, "'La Maja maldita' de Federico Beltrán Masses: la seducción por la modelo", en *EMBLECAT, Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat*, nº 3, 2014, ISSN 2014-5675.
- VV. AA., *Myrurgia 1916-1936. Belleza y glamour*, Lunwerg Editores, Barcelona, 2003.
- VV. AA., *Miralls d'Orient*, CDMT, Terrassa, 2007.



creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada CC BY-NC-ND

Tejidos españoles en el South Kensington Museum a través del círculo Fortuny*

Los protagonistas del coleccionismo textil durante su auge en el último tercio del siglo XIX formaron un grupo heterogéneo en el que destacaron artistas, eruditos, profesores, industriales o historiadores. Mariano Fortuny Marsal (1838-1874) formó parte de este fenómeno logrando reunir un importante conjunto de tejidos antiguos. Gracias a sus relaciones en el mercado del arte y su matrimonio con Cecilia Madrazo, miembro de la saga de artistas, se desarrolló en el ambiente artístico e intelectual de la época. Federico Madrazo organizaba reuniones y exposiciones en el estudio de Madrid y el matrimonio fue ampliando su círculo.¹ En los diferentes destinos donde residieron, París, Roma o Granada, Fortuny recibió multitud de visitas, constituyendo una red de amistades con intereses comunes en la historia de los vestigios del pasado.

Juan Facundo Riaño y Montero² (1828-1901), formó parte de este círculo gracias a su amistad con Federico Madrazo³ y el embajador británico Henry Austen Layard.⁴ En 1870 Layard había recomendado a Riaño como asesor artístico del

South Kensington Museum, donde trabajó hasta 1877 aconsejando en la adquisición de piezas para formar la colección de arte español de esta institución. La fundación de los primeros museos de artes decorativas a mediados del siglo XIX estuvo directamente relacionada con la fiebre del coleccionismo textil. El museo inglés Victoria & Albert Museum fomentó desde 1899 una política de adquisiciones de objetos artísticos, para servir de inspiración en la creación de productos seriados de la industria, así como a obradores y artesanos que se estaban extinguiendo.

El perfil profesional de Riaño y sus relaciones sociales y profesionales en España, le convertían en el candidato ideal para el puesto de asesor artístico, *art referee*, de la institución inglesa. Su misión consistía en la localización de objetos en venta que pudieran interesar al museo –antigüedades, reproducciones, fotografías o manufacturas que pervivían en la industria tradicional– y la redacción de informes mensuales dando cuenta de los precios y valoración artística de los ejemplares recomendados para su adquisición.⁵ Durante estos años, adquirió una cantidad considerable de tejidos, así como orfebrería o cerámica.

En 1875, tras la repentina muerte de Fortuny, se celebraron dos subastas con sus colecciones de antigüedades, objetos de taller y obras de arte. Riaño informó al museo de la venta de París que iba a tener lugar en el Hôtel Drouot y de la publicación del catálogo del *Atelier*.⁶ Destacó la importancia de algunas piezas de cerámica.

* Esta investigación se ha desarrollado dentro del programa Ayudas para la contratación de personal investigador en formación de carácter predoctoral (ACIF/2016/407) convocado por la Generalitat Valenciana. Miembro del Grupo de investigación VALuART de la Universitat de València.

1 El padre de Cecilia Madrazo compaginó su carrera artística con sus cargos como director del Museo Nacional del Prado y director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

2 Fue una autoridad en el campo de las artes decorativas, licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Granada, su ciudad natal, posteriormente se trasladó a Madrid donde realizó estudios de lengua árabe. En 1863 fue nombrado catedrático de Bellas Artes de la Escuela Superior Diplomática.

3 (AMNP) Archivo Nacional del Prado. Archivos Personales, Colección Familia Madrazo. Agenda de Federico Madrazo 19 de febrero de 1868.

4 Layard había sido arqueólogo en Asiria y posteriormente embajador británico en Madrid (1869-1877). Formó una colección de pintura y antigüedades españolas. El matrimonio Layard visitó en dos ocasiones a los Fortuny durante su estancia en Granada. Allí frecuentaron anticuarios y admiraron los tejidos históricos de la catedral tal y como describía su esposa Enyd en su diario, "las vestiduras de terciopelo rojo brocado, que eran más exquisitas que las de Toledo". 9 de mayo de 1871, LAYARD, Enid, *Diaries*, <http://goo.gl/jw56HJ> (Fecha de consulta: 05-VIII-2017).

5 La relación de Riaño con el South Kensington ha sido estudiada en profundidad por Marjorie Trusted, conservadora del Victoria and Albert Museum; TRUSTED, Marjorie, "In all cases of difference adopt signor Riaño's view", *Journal of the History of Collections*, vol. 18, número 2, 2006, pp. 225-236; TRUSTED, Marjorie, "Gayangos's Legacy: His Son-in-Law Juan Facundo Riaño (1829-1901) and the Victoria and Albert Museum" en *Pascual de Gayangos: A Nineteenth-Century Spanish Arabist*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2008, pp. 205-222.

6 El catálogo, *Atelier de Fortuny. Ouvre posthume. Objets d'art et de curiosité: armes, faiences hispano-moresques, étoffes et broderies, bronzes orientaux, coffrets d'ivoire, etc.*, Paris, 1875, fue editado por Charles Davillier. El *connoisseur* y Federico Madrazo se conocieron gracias a Fortuny, que escribió a su suegro para que lo recibiera en Madrid: "Conoce nuestro país mejor que nosotros y es amante de antigüedades de las que posee una interesante colección". (AMNP). Archivos Personales, Colección Familia Madrazo (en catalogación), correspondencia de Mariano Fortuny a Federico de Madrazo, París, 28 de abril de 1870.



Figura 1. Dalmática de terciopelo de seda y plata, España, siglo XVI (nº inventario 766-1919). Victoria & Albert Museum, 'The Clothworkers' Centre for the Study and Conservation of Textiles and Fashion, Londres. Fotografía de la autora.

ca procedentes de la Alhambra, una arqueta de marfil hispano-musulmana del siglo XII forrada de seda, esmaltes, armas, tapices y sedas brocadas, remarcando que la sección de tejidos españoles e indumentaria eclesiástica era la colección privada más importante que existía. No se tiene constancia que el museo realizara adquisición alguna.⁷ Sin embargo, nuestra investigación nos ha permitido realizar una aportación: una dalmática de terciopelo negro del siglo XVI de la colección Fortuny, adquirida por el pintor Henry Wallis en 1875, pasó a formar parte del fondo del Victoria and Albert Museum en 1919⁸ [fig. 1].

El South Kensington no solo estaba interesado en el valor artístico de piezas antiguas para cumplir sus objetivos didácticos. Además, siguiendo los postulados de John Ruskin, se bus-

caba la función social del arte para instruir a la sociedad a través de una renovación del gusto y de las industrias con aspiraciones artísticas. Siguiendo indicaciones del director, Henry Cole, Riaño comentaba que en el mercado de Madrid aparecían constantemente nuevos diseños que eran dignos no solo de enriquecer la colección en Kensington, sino también capaces de transmitir a los trabajadores novedosos modelos para la ornamentación. El asesor sugirió la adquisición de manufacturas modernas –cerámica, vidrio o joyas– que transmitieran un carácter local o artístico adecuado a los intereses del museo y aconsejó especialmente un conjunto de textil:

“Ejemplares de seda tejidos con oro y plata fabricados en Valencia. Estas sedas se utilizan para indumentaria eclesiástica y principalmente se exportan a Hispano América. En general se trata de buenos diseños. Con la inclusión de estos ejemplares, la colección de sedas españolas estaría completa.”⁹

El comité dio el visto bueno a la recomendación de Riaño y dos meses después mandó instrucciones para que se gestionara la compra de los tejidos. El asesor se puso en contacto con la sucursal madrileña de la firma valenciana, *Mariano Garín e hijo*, una empresa sedera fundada en 1820 que había mantenido la tejeduría manual, a pesar de la feroz competencia que suponía la mecanización de los telares en la tardía revolución industrial española.¹⁰ Se trataba de un pedido peculiar, pues era la primera vez que vendían este tipo de muestras de 22 pulgadas, el tamaño necesario para dar cabida al *rapport* completo

7 Se han revisado varios ejemplares manuscritos de los catálogos del *Atelier* de Fortuny localizados en el Archivo del Museo Fortuny de Venecia y se ha descartado que el South Kensington Museum adquiriera algún ejemplar de la sección textil.

8 El nombre “Wallis” aparece manuscrito junto a la referencia 101 del catálogo, en donde se describe el faldón de la dalmática con una decoración de formas vegetales y motivos de cartelas de cuero recortado que rodean al medallón, cuya imagen –cráneo y huesos de calaveradota el uso piadoso al que la pieza estaba destinada. (DAVILLIER, Baron, *Atelier...*, 1875, p. 131). Tres años después de la muerte del pintor inglés, el museo adquirió a través de su hijo Harold Wallis un conjunto de tejidos e indumentaria eclesiástica por 900 libras (Nominal File: Henry Wallis, Ref. MA/1/W329, f. 19/4317).

9 (AVAM) Archivo del Victoria and Albert Museum. Riaño J.F. Nominal Files. Pt. 5, 1874-1875, MA/1/R741/5. Informe del 28 de febrero de 1875.

10 Actualmente la firma *Garín 1820* continua fabricando estos tejidos con los telares del siglo XIX y con gran esfuerzo ha mantenido a lo largo de los tres últimos siglos el fondo histórico –edificio, maquinaria, cartones, bocetos, puestas en carta, tejidos y documentación–, que en 2013 fue adquirido por el Ayuntamiento de Moncada, Valencia.

Figura 2. Tabla de identificación de los diseños adquiridos por Juan Facundo Riaño a Mariano Garín e hijo en 1875.

ARCHIVO GARÍN	VICTORIA & ALBERT MUSEUM			
	NOMBRE	NÚMERO DE INVENTARIO		
Caliz corona	1202-1875			
Desamarrados	1203-1875			
Marco	1204-1875			
Palma	1205-1875	1238-1875		
Soria	1207-1875	1216-1875	1223-1875	
Jazmín	1208-1875			
Domaset	1209-1875	1220-1875		
Rosas y espigas	1210-1875	1214-1875	1215-1875	
Globo	1211-1875			
Pinzón-Borlas	1212-1875			
Rica	1213-1875	1221-1875		
Francia	1217-1875			
Ovalos	1218-1875			
Caliz estrella	1219-1875			
Caroio	1222-1875			
Zorca	1224-1875			
Claveles	1225-1875			
Primavera	1226-1875			
Blasco	1227-1875			
Alcazar	1228-1875	1229-1875		
Jazmín cito	1230-1875			
Pinzón-Jarrón	1232-1875			
Jardines o Emila	1236-1875			
Reus	1239-1875	1240-1875		
Medal on	1241-1875			
Agapito	1242-1875			
Culegrón	1244-1875			

de cada uno de los modelos.¹¹ Garín recomendó 100 ejemplares por valor de 110 libras esterlinas, mientras que el asesor consideró que 50 o 60 muestras serían suficientes para lograr un conjunto representativo de los diseños más artísticos.¹² Tras 4 meses de espera, el museo decidió no gastar más de 50 libras en las sedas y Riaño seleccionó 47 ejemplos, principalmente de uso eclesiástico, entre los cuales incluyó pocas sedas con oro y plata para que la suma no alcanzara un precio excesivo.¹³ Cada muestra llevaba una etiqueta con el precio por metro y el precio del fragmento; finalmente el total del pedido ascendió a 37 libras.¹⁴ Riaño organizó el envío de las sedas y la factura a través de la embajada británica y Layard programó el 11 de diciembre de 1875 la salida del paquete.¹⁵

Se trataba de una colección formada por modelos de motivos variados, 5 tejidos lisos –3 tisús con oro y 2 rasos–, 6 damascos y 36 tejidos labrados.¹⁶ Algunos de los dibujos se repetían en diferentes colores, materiales o técnicas de tejeduría; de esta manera se recogía un amplio muestrario para inspirar a los artistas y se disponía de ejem-

plares suficientes para depositar en las escuelas de diseño como ejemplo a las nuevas creaciones¹⁷ [fig. 2]. Se ha elaborado una tabla que permite la identificación de este conjunto, estableciendo la correspondencia entre los números de inventario y el nombre de cada dibujo en el archivo Garín, para poner en valor la procedencia de la colección textil valenciana adquirida por Riaño¹⁸ [fig. 3 y fig. 4].

Tras finalizar su colaboración con el South Kensington Museum, Juan Facundo Riaño obtuvo el cargo de director del Museo de Reproducciones Artísticas (1878), posteriormente fue Director General de Instrucción Pública (1881-1883), bajo cuyo mandato se creó el Museo de Instrucción Primaria en 1882. Riaño participó en la adquisición de parte del material pedagógico –mapas, láminas, mobiliario escolar y

11 22 pulgadas se corresponden con 55,88 cm.

12 (AVAM) Riaño J.F. Nominal Files. Pt. 6, 1875, MA/1/R741/6. Informe del 30 de junio de 1875.

13 (AVAM) Riaño J.F. Nominal Files. Pt. 6, 1875, MA/1/R741/6. Informe del 31 de octubre de 1875.

(AVAM) Riaño J.F. Nominal Files. Pt. 6, 1875, MA/1/R741/6. Carta de Riaño a Henry Cole, director de South Kensington Museum, 4 de diciembre de 1875.

(AVAM) Riaño J.F. Nominal Files. Pt. 6, 1875, MA/1/R741/6. Carta de Riaño a Henry Cole, director de South Kensington Museum, 7 de diciembre de 1875.

14 (AVAM) Riaño J.F. Nominal Files. Pt. 6, 1875, MA/1/R741/6. Informe del 30 de noviembre de 1875.

15 A través de la embajada británica en Madrid, Riaño enviaba sus adquisiciones al museo estando en continuo contacto con Layard. (AVAM) Riaño J.F. Nominal Files. Pt. 6, 1875, MA/1/R741/6. Carta del 8 de diciembre de 1875.

16 Se ha podido realizar un estudio de estos ejemplares *in situ* para seguir todo el proceso de la adquisición y sacar a la luz la identificación de los mismos. Para ello, se ha comprobado el resto de correspondencia de 1875 y registros de entrada del archivo del V&A Museum, así como la documentación del archivo Garín –puestas en carta, fichas de inventario, etc.–, que han servido para cotejar todos estos datos. Agradezco la colaboración e indicaciones de las conservadoras del V&A Museum, Dra. Mariam Rosser-Owen (Sección Oriente Medio), de la Dra. Majorie Trusted (Senior de Escultura) y la Dra. Lesley Miller (Senior de Tejidos y Moda).

17 Nos ha llamado la atención el aspecto del damasco Reus (1239-1975 y 1240-1975). Esta pieza presenta diferentes colores por el anverso gris perla y el reverso morado, esto se debe a los efectos que la luz causó en la seda durante el tiempo en el que fue expuesta.

18 La mayoría de estos datos se pudieron investigar durante la colaboración realizada en el Proyecto Museo de la Seda de Moncada. Agradezco a Arabella León Muñoz (antigua conservadora del Proyecto Museo de la Seda de Moncada) y a Elena Garín (gerente de "Garín 1820") que permitieran el acceso a parte de estos datos tras el cierre del proyecto.



Figura 3. Seda brocada, Valencia 1875 (nº inventario 1222-1875). Victoria & Albert Museum, The Clothworkers' Centre for the Study and Conservation of Textiles and Fashion, Londres. Fotografía de la autora.



Figura 4. Puesta en carta dibujo Carpío (nº inventario GPO0171). Museo de la Seda de Moncada, antigua fábrica Mariano Garín e hijo, ca. 1850.

bordados–, preocupándose de hacer la sección británica tan completa como le fue posible.¹⁹ Riaño entró en contacto con la Royal School of Art Needlework y la Leek Embroidery Society, firmas dedicadas a la fabricación de bordados en Inglaterra, a las que solicitó diferentes muestras para el museo y el permiso para ser reproducidas por las escuelas en España. Thomas Wardle, de la Leek Society, le transmitía, a través de la correspondencia, su inquietud por mejorar la decadencia de la técnica del bordado ocasionada por las influencias modernas en ambos países.²⁰

La colección de bordados del que pasó a llamarse Museo Pedagógico Nacional, llegó a ser muy valiosa y se inició con los donativos de Riaño y su esposa Emilia de Gayangos, que continuaron vinculados al círculo del mercado del coleccionismo [fig.5]. Años después, su hijo Juan Riaño Gayangos, primer embajador de Estados Unidos, todavía continuaba el contacto con la familia Madrazo, y tal y como comentaba Ricardo Madrazo a su hermana, la viuda de Fortuny, Riaño hijo supo sacar provecho de la colección de su madre: “Juanito Riaño se casa con una norteamericana, han encontrado que tenía guardado su



Figura 5. Limosnera del siglo XVIII donada por Emilia de Gayangos al Museo Pedagógico Textil (nº inventario 1048). Museo Pedagógico Textil de la Universidad Complutense de Madrid. Fotografía de la autora.

madre (q.e.p.d.) encajes ¡por valor de 20.000 duros! Es verdad que Emilia empezó a coleccionar antigüedades cuando nadie las buscaba”.²¹

La experiencia y contactos de Juan Facundo Riaño en el South Kensington, sin duda, le sirvieron en la fundación de este nuevo museo, entre cuyos objetivos se encontraba, también, la función didáctica de la colección de material adquirido. ■

19 (AMPN) Archivo del Museo Pedagógico Nacional. Caja 1 MPN/1/8/3. Carta de Juan F. Riaño a Geo. M. Hammer & Co, agosto de 1882. Agradezco a la Dra. Laura Rodríguez Peinado, profesora titular de la Universidad Complutense de Madrid, su ayuda e indicaciones.

20 (AMPN) Caja 1 MPN/1/7/5. Carta de Thomas Wardle de la Leek Embroidery Society a Juan Facundo Riaño, 13 de febrero de 1883.

21 (AMNP). Archivos Personales, Colección Familia Madrazo (en catalogación), correspondencia de Ricardo Madrazo a Cecilia Madrazo, Madrid, 25 de diciembre de 1903.

Bibliografía

- CARBONELL BASTÉ, Sílvia, "Los inicios del coleccionismo textil en Cataluña", *Datatextil*, 2009, nº 21, p. 4-7.
- DAVILLIER, Baron, *Atelier de Fortuny. Ouvre posthume. Objets d'art et de curiosité: armes, faiences hispano-moresques, étoffes et broderies, bronzes orientaux, coffrets d'ivoire, etc.*, París, 1875.
- DAVILLIER, Baron, *Life of Fortuny, with his work and correspondence*, Porter & Coates, Filadelfia, 1885.
- GERE, Charlotte; WAINWRIGHT, Clive, "The making of the South Kensington Museum, III: Collecting abroad", *Journal of the History of Collections*, vol. 14, nº 1, 2002, pp. 45-61.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos, "El hogar de los Fortuny", *Revista de ideas estéticas*, 1975, nº 131, pp. 213-230.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos, "Mariano Fortuny coleccionista de cerámica hispano-musulmana", *Goya*, 1978, nº 13, pp. 272-277.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos, "Recuerdos de mi vida", en *Federico de Madrazo, (1815-1894)*, Museo Romántico, Madrid, 1994.
- LAYARD, Enid, *Diaries*, <http://goo.gl/FVb44C> (Fecha de consulta: 05-VIII-2017).
- MIQUEL Y BADÍA, Francisco, *Fortuny, su vida y obras*, Centro editorial artístico de Torres y Seguí, Barcelona, 1887.
- NICOLÁS MARTÍNEZ, María del Mar, "La estancia en Granada de la familia Fortuny-Madrado (1870-1872)", *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 1990, nº 21, pp. 123-134.
- RIAÑO, Juan Facundo, *The Industrial Arts in Spain. South Kensington Museum Handbook*, Committee of Council on Education, Chapman and Hall, Londres, 1879.
- ROSSER-OWEN, Mariam, "Coleccionar la Alhambra: Owen Jones y la España Islámica en el South Kensington Museum", en *Owen Jones y la Alhambra. Catálogo de exposición*, Patronato de la Alhambra y el Generalife, Granada, 2011, pp. 42-69.
- TRUSTED, Marjorie, "In all cases of diference adopt signor Riaño's view", *Journal of the History of Collections*, vol. 18, nº 2, 2006, pp. 225-236.
- TRUSTED, Marjorie, "Gayangos's Legacy: His Son-in-Law Juan Facundo Riaño (1829-1901) and the Victoria and Albert Museum", en *Pascual de Gayangos: A Nineteenth-Century Spanish Arabist*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2008, pp. 205-222.
- STASOLLA, Maria Giovanna, "Il collezionismo di arte islamica fra Italia e Spagna nel XIX secolo. Il caso di Mariano Fortuny y Marsal", en *Arqueología, coleccionismo y Antigüedad. España e Italia en el siglo XIX*, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2006, pp. 661-685.
- VICENTE CONESA, M^a Victoria, *Seda, Oro y Plata en Valencia. Garín 258 años*, Valencia, 1997.



creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas
CC BY-NC-ND

Las manufacturas textiles andalúsies: caracterización y estudio interdisciplinar

Laura Rodríguez Peinado
Profesora Titular de Historia del Arte
Facultad de Geografía e Historia, UCM
lrpeinado@ghis.ucm.es

El proyecto de investigación “Las manufacturas textiles andalúsies: caracterización y estudio interdisciplinar” (HAR2014-54918-P¹), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, tiene por objeto el estudio de la producción textil andalusí y su relación con otros centros del Mediterráneo medieval, teniendo en cuenta que las redes comerciales y de intercambio favorecieron el comercio de materias primas –fibras y colorantes– y de ricos tejidos, así como las innovaciones tecnológicas, las técnicas y el repertorio ornamental, lo que complica la adscripción concluyente de piezas.

Estado de la cuestión

La historiografía especializada sostiene que gran parte de los tejidos conservados en contextos ibéricos fueron tejidos en al-Andalus, considerándose piezas exóticas en los reinos cristianos peninsulares,² donde llegaron formando parte de regalos diplomáticos y como consecuencia del saqueo con el avance de los reinos del norte, pero fue el comercio, indudablemente, la vía más importante para la adquisición de estos objetos de lujo, como muestra su diversidad advertida en las colecciones estudiadas, donde se incluyen piezas de distinta procedencia que serían adquiridas, en su gran mayoría, a partir de transacciones comerciales.³ Esta tesis también mantiene, por extensión, que los musulmanes tejían y



Figura 1. Detalle de casulla manufacturada con hilos de seda, lino y lana. Museo Diocesano Barbastro-Monzón (Huesca).

los cristianos consumían,⁴ y que la sofisticación técnica y el uso exclusivo de la seda y oro en estas telas eran propios de los telares instalados en territorio andalusí, mientras que aquellas donde la seda se mezclaba con otras fibras como el lino eran realizadas por mudéjares en territorios cristianos [fig. 1]. Este planteamiento no reconoce la capacidad y adaptación de las manufacturas, donde se tejerían productos destinados a un amplio mercado y a una clientela que adquiriría estas piezas en función de intereses económicos y estéticos, por lo que la utilización de unos materiales textiles no conllevaría necesariamente que los talleres estuvieran emplazados en al-Andalus o en territorios del norte y manejados por musulmanes, mudéjares o cristianos.⁵

1 Concedido por la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España, se concibe como una investigación interdisciplinar puesta en marcha por un equipo de historiadores del arte, arqueólogos, conservadores de museos y un científico de la conservación.

2 SHALEM, Avinoam, “The Otherness in the Focus of Interest. Or, if Only the Other Could Speak”, en WOLF, G. y SCHMIDT ARCANGELI, C. (eds.), *Islamic Artefacts in the Mediterranean World. Trade, Gift Exchange and Artistic Transfer*, Marsilio Editori, Venecia, 2010, pp. 29-44.

3 KINOSHITA, Sharon, “Locating the Medieval Mediterranean”, en WEISS, J. y SALIH, S. (eds.), *Locating the Middle Ages: The Spaces and Places of Medieval Culture*, Centre for Late Antique and Medieval Studies, Kings College, Londres, 2009, pp. 39-52.

4 DOUGLAS, Mary y ISHERWOOD, Baron, *The World of Goods. Towards an Anthropology of Consumption*. Routledge Editions, Londres y Nueva York, 1996, p. VIII.

5 Esta tesis fue defendida por GÓMEZ MORENO, Manuel, *El Panteón Real de las Huelgas de Burgos*, CSIC, Madrid, 1946, pp. 45-58, y la historiografía de la producción textil andalusí ha continuado manteniendo su vigencia atendiendo a la naturaleza de los materiales.

Propuestas y metodología

Este proyecto se propone definir y diferenciar la producción textil andalusí de producciones coetáneas partiendo de un estudio documental, histórico, epigráfico, técnico y analítico de tejidos inéditos o menos estudiados.

En las fuentes históricas y literarias la nomenclatura textil indica una diversidad geográfica notable⁶ y el cruce de registros documentales y comerciales proporciona un mapa del comercio que recorría todo el Mediterráneo y donde se comerciaba con tejidos de manufacturas de distinta procedencia.⁷ Sin embargo, la rigidez que se ha asignado a la frontera andalusí-cristiana, a las diferencias religiosas y a la clasificación que distingue objetos como hispanomusulmanes, mudéjares, cristianos, etc., han dificultado una visión integral.

El énfasis en el concepto de cultura material y sus sistemas de intercambio y transformación abre la discusión a la exploración de los valores culturales ibéricos medievales. Llegar a la especificidad que hace que estos objetos se denominen como “castellanos”, “catalanes”, “aragoneses”, etc., y no de forma genérica “cristianos”, permitirá aproximarse con mayor precisión a los mundos culturales donde funcionaban.

El mapa del comercio textil Mediterráneo medieval era amplio y los tejidos existentes en contextos ibéricos reflejan esa diversidad.⁸ Para poder comprobar dicha diversidad se hacen imprescindibles no solo los análisis técnicos, sino

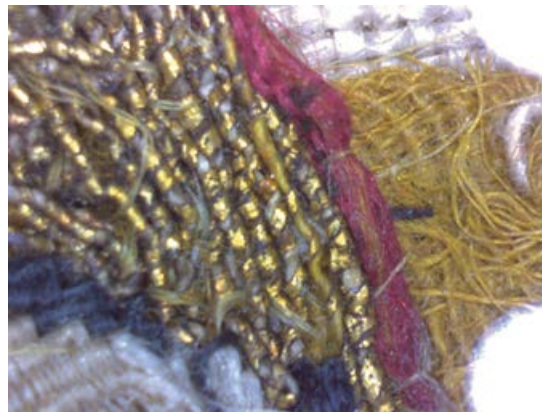


Figura 2. Detalle de los fragmentos de la figura 4.

los de materiales –fibras, colorantes, mordientes e hilos metálicos– [fig. 2], ya puestos en marcha en los anteriores proyectos que hemos desarrollado.⁹

Por tanto, metodológicamente se combina la documentación histórica y los métodos propios de la historia del arte, la arqueometría y los resultados de los análisis científicos, a partir de los cuales se obtiene una caracterización que puede ayudar a determinar los centros de producción y las vías de comercio y consumo.

Para documentar estas manufacturas es imprescindible recopilar las fuentes documentales islámicas y cristianas, donde se recogen todo tipo de noticias que afectan a las materias primas, artefactos, técnicas textiles, nombres de tejidos, función y valor de estos objetos en las sociedades que los producían y consumían. Las crónicas, los libros de viajes y obras específicas de trabajos agrícolas, como el tantas veces mencionado “Calendario de Córdoba” (961), dan no-

6 Este hecho queda patente en los diccionarios de términos textiles: MARTÍNEZ MELÉNDEZ, M^a del Carmen, *Los nombres de tejidos en castellano medieval*, Universidad de Granada, Granada, 1989; DÁVILA CORONA, Rosa M^a, DURAN PUJOL, Montserrat y GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo, *Diccionario histórico de telas y tejidos*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 2004.

7 KINOSHITA, Sharon, “Locating the Medieval Mediterranean”, en WEISS, J. y SALIH, S. (eds.), *Locating the Middle Ages: The Spaces and Places of Medieval Culture*, Centre for Late Antique and Medieval Studies, Kings College, Londres, 2009, pp. 39-52.

8 REMIE CONSTABLE, Olivia, *Trade & Traders in Muslim Spain. The Commercial Realignment of the Iberian Peninsula, 900-1500*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994; NAVARRO ESPINACH, Germán, “El comercio de telas entre Oriente y Occidente (1190-1340)”, en YARZA LUACES, J. (ed.), *Vestiduras Ricas. El Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2005, pp. 89-106.

9 RODRÍGUEZ PEINADO, Laura y CABRERA, Ana, (eds.), *La investigación textil y los nuevos métodos de estudio*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 2014 [publicación digital: <http://goo.gl/adtxBy>]; RODRÍGUEZ, Laura, CABRERA, Ana y PARRA, Enrique, “Egyptian Textiles from Late Antiquity and the Early Middle-Ages in Spanish Museums: Results from Three Interdisciplinary Research Projects”, en DE MOOR, A., FLUCK C. y LINSCHIED, P. (eds.), *Drawing Threads Together. Textiles and Footwear of the 1st Millennium AD from Egypt*, Lannoo, Tiel, 2013, pp. 108-124; RODRÍGUEZ, Laura, CABRERA, Ana, PARRA Enrique y TURELL, Luis, “Discovering Late Antique Textiles in the Public Collections in Spain: An Interdisciplinary Research Project”, en HARLOW, M. y NOSCH, M.L. (eds.), *Greek and Roman Textiles and Dress. An Interdisciplinary Anthology*, Oxbow Books, Oxford y Filadelfia, 2014, pp. 345-374.



Figura 4. ▲ Fragmentos de tejidos con técnica de tapiz. Catedral de Roda de Isábena (Huesca).

Figura 3. ► Fragmento de tejido. Museo del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos).



ticias importantes sobre esta actividad, así como obras poéticas donde se alude a la riqueza y función de estos objetos.

Por otra parte, hay que considerar estas piezas por su valor suntuario, lo que hizo que fueran apreciadas, codiciadas y utilizadas en ámbitos donde se valoraban por sus cualidades y riqueza, sin tener tanto en consideración como se pueda pensar el ámbito cultural y religioso donde se habían producido; por eso en los reinos cristianos fueron utilizadas en la indumentaria civil, religiosa e incluso para envolver reliquias [fig. 3], sin importar el simbolismo de su decoración ni el significado de sus inscripciones¹⁰ o, en todo caso, utilizando intencionadamente los

10 FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, "Que los reyes vestiesen paños de seda con oro e con piedras preciosas. Indumentarias ricas en los reinos de León y Castilla (1180-1300). Entre la tradición islámica y el Occidente cristiano", en VALDÉS FERNÁNDEZ, M. (ed.), *El legado de Al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, León, 2007, pp. 365-408.

tejidos con estos códigos ornamentales al servicio de intereses políticos y religiosos concretos.

La interpretación de los datos obtenidos mediante su caracterización y un estudio interdisciplinar puede facilitar la diferenciación de la producción textil andalusí, las relaciones con otras manufacturas y la influencia que sobre esta ejercieron tradiciones textiles como las sirias y egipcias [fig. 4], así como las bizantinas, anatólicas, iraníes e iraquíes, entre otras [fig. 5]. Determinar su valoración artística y estética. Reconocer y explorar la multiplicidad de contextos ibéricos en los que estos tejidos estuvieron presentes y, en última instancia, la especificidad de sus significados culturales, destacando el papel vital de estos objetos suntuarios en la creación de las identidades culturales ibéricas medievales más allá de su división religiosa, teniendo en cuenta que los modos de transmisión del gusto y el conocimiento técnico proporcionan un contexto para entender los usos y significados de los textiles medievales.¹¹ Sin este aparato histórico y teórico integral, el estudio de caracterización no tendría sentido en esta investigación.

Conclusión

En este proyecto, aún en proceso, se están estudiando conjuntos significativos conservados *in situ* y en museos, reevaluando piezas en sus aspectos formales, significativos y funcionales para establecer clasificaciones teniendo en cuenta la historia económica y social del Mediterráneo en la que se encontraba inmersa al-Andalus, que constituía un puente para difundir estos productos en distintos contextos ibéricos y cristianos donde asumieron significados culturales específicos por su carácter suntuario. ■

11 WALKER BYNUM, Caroline, *Christian Materiality: An Essay on Religion in Late Medieval Europe*, Zone Books, Nueva York, 2011, p. 62.



Figura 5. Fragmento de tejido con decoración oriental. Catedral de Roda de Isábena (Huesca).

Bibliografía

- DÁVILA CORONA, Rosa M^a, DURAN PUJOL, Montserrat y GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo, *Diccionario histórico de telas y tejidos*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 2004.
- DOUGLAS, Mary y ISHERWOOD, Baron, *The World of Goods. Towards an Anthropology of Consumption*. Routledge Editions, Londres y Nueva York, 1996.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, "Que los reyes vestiesen paños de seda con oro e con piedras preciosas. Indumentarias ricas en los reinos de León y Castilla (1180-1300). Entre la tradición islámica y el Occidente cristiano", en VALDÉS FERNÁNDEZ, M. (ed.), *El legado de Al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, León, 2007.
- GÓMEZ MORENO, Manuel, *El Panteón Real de las Huelgas de Burgos*, CSIC, Madrid, 1946.
- KINOSHITA, Sharon, "Locating the Medieval Mediterranean", en WEISS, J. y SALIH, S. (eds.), *Locating the Middle Ages: The Spaces and Places of Medieval Culture*, Centre for Late Antique and Medieval Studies, Kings College, Londres, 2009, pp. 39-52.
- MARTÍNEZ MELÉNDEZ, M^a del Carmen, *Los nombres de tejidos en castellano medieval*, Universidad de Granada, Granada, 1989.
- NAVARRO ESPINACH, Germán, "El comercio de telas entre Oriente y Occidente (1190-1340)", en YARZA LUACES, J. (ed.), *Vestiduras Ricas. El Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*, Patrimonio Nacional, Madrid, 2005, pp. 89-106.
- REMIE CONSTABLE, Olivia, *Trade & Traders in Muslim Spain. The Commercial Realignment of the Iberian Peninsula, 900-1500*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- RODRÍGUEZ, Laura, CABRERA Ana y PARRA, Enrique, "Egyptian Textiles from Late Antiquity and the Early Middle-Ages in Spanish Museums: Results from Three Interdisciplinary Research Projects", en DE MOOR, A., FLUCK C. y LINSCHIED, P. (eds.), *Drawing Threads Together. Textiles and Footwear of the 1st Millennium AD from Egypt*, Lannoo, Tielt, 2013.
- RODRÍGUEZ, Laura, CABRERA, Ana, PARRA Enrique y TURELL, Luis, "Discovering Late Antique Textiles in the Public Collections in Spain: An Interdisciplinary Research Project", en HARLOW, M. y NOSCH, M.L. (eds.), *Greek and Roman Textiles and Dress. An Interdisciplinary Anthology*, Oxbow Books, Oxford y Filadelfia, 2014.
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura y CABRERA, Ana, (eds.), *La investigación textil y los nuevos métodos de estudio*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 2014 [publicación digital: <http://goo.gl/KfsJNB>].
- SHALEM, Avinoam, "The Otherness in the Focus of Interest. Or, if Only the Other Could Speak", en WOLF, G. y SCHMIDT ARCANGELI, C. (eds.), *Islamic Artefacts in the Mediterranean World. Trade, Gift Exchange and Artistic Transfer*, Marsilio Editori, Venecia, 2010, pp. 29-44.
- WALKER BYNUM, Caroline, *Christian Materiality: An Essay on Religion in Late Medieval Europe*, Zone Books, Nueva York, 2011.



creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual CC BY-NC-SA

El proyecto “Des-fragmento” surge como una propuesta lúdica y visualmente atractiva que surge de la curiosidad y el interés que por mi parte se genera al querer saber cómo debían de ser percibidos en su momento los ricos tejidos medievales que hoy en día conservamos recortados, dispersos y repartidos entre distintas colecciones y museos. A esta razón se une, además, la clara conciencia de que estudiar fragmentos aislados no nos da, en muchas ocasiones, la visión física de lo que fueron en realidad estas piezas, ya que en muchos casos su complejidad, tanto técnica como de diseño, no se puede apreciar sino es valorando el tejido en su conjunto. Ello se hace muy evidente, por ejemplo, cuando hay presencia de epigrafías o diferentes motivos y técnicas repartidos a lo largo de la misma pieza.

Reconozco que el planteamiento del proyecto no es ni mucho menos una idea original. A base de recorta y pega, fotocopias, programas informáticos, reconstrucción del diseño sobre papel, y otros recursos varios, esta idea se ha utilizado en numerosas ocasiones, sobre todo desde el ámbito de la restauración textil en el que dicha práctica se ha utilizado para contextualizar mejor los fragmentos de tejido y presentar de manera más apropiada las piezas después de su tratamiento.

M. Flury-Lemberg y su equipo lo hicieron con la casulla, la dalmática, la capa pluvial de san Valero¹ y la dalmática del obispo Urtx (u obispo Abril),² Regula Schorta por su parte, ha trabajado la reconstrucción de los motivos de algunos de los tejidos medievales de la Fundación Abegg;³ igualmente, para piezas expuestas en distintas exposiciones, se ha utilizado este sistema para integrar la pieza sobre un fondo definido.

1 FLURY-LEMBERG, Mechthild, ILLEK, Gisela. “Der sogenannte Ornat des heiligen Valerius von Saragossa aus der Kathedrales von Lérida”, *Spuren kostbarer Gewebe*, vol. 3, Abegg-Stiftung, 1995, pp. 56-117.

2 FLURY-LEMBERG, Mechthild, ILLEK, Gisela. “Der Grabonat des Bischofs Pere d’Urg”, *Spuren kostbarer Gewebe*, vol. 3, Abegg-Stiftung, 1995, pp. 118-145.

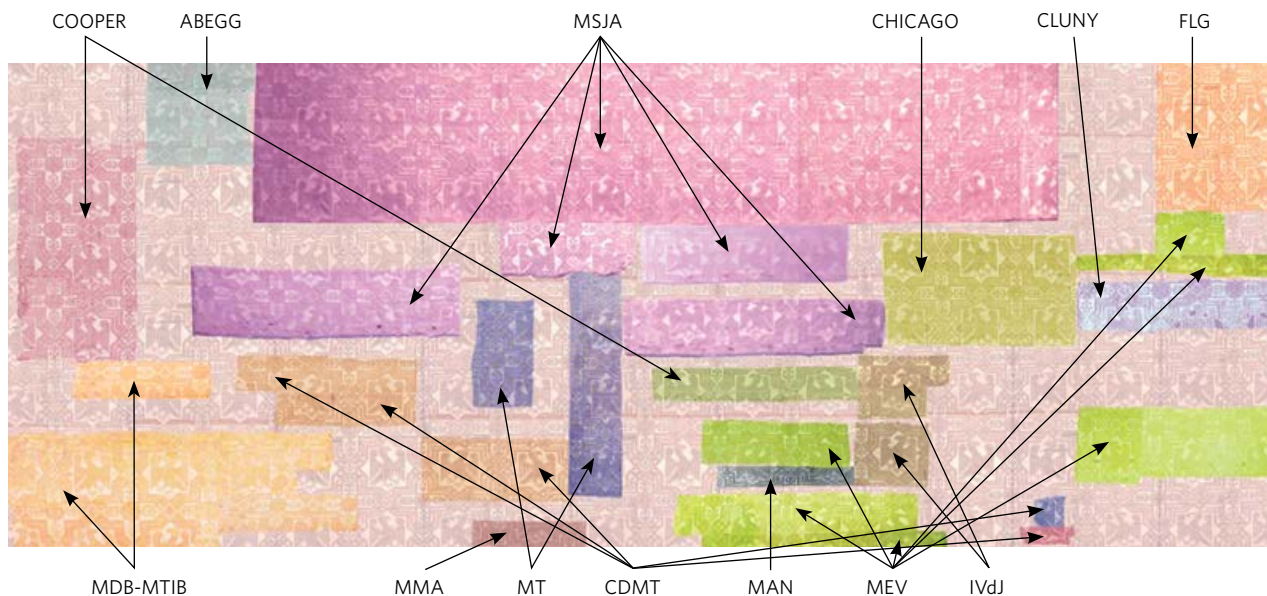
3 SCHORTA, Regula. “Beobachtungen zu frühmittelalterlichen Webtechniken anhand von zehn Seidenstoffen der Abegg Stiftung”, *Entlang der Seidenstrasse. Frühmittelalterliche Kunst zwischen Persien und China in der Abegg-Stiftung*, Rigrisberg Berichte, vol. 6 Abegg-Stiftung, 1998, pp. 62-71.

Sin embargo, la propuesta del proyecto “Des-fragmento” ha sido desde su inicio el de trabajar en la reconstrucción virtual agrupando el máximo número posible de fragmentos “hermanos”, reuniéndolos para intentar recomponer de esta manera el aspecto original del tejido y ver a la vez, cómo los diversos fragmentos provenientes de distintas colecciones, se relacionan entre ellos.

Las causas que han ocasionado tan notoria fragmentación en los tejidos medievales y su no menos notoria dispersión posterior, es un tema tratado por diversas autoras en sus publicaciones. Rosa María Martín lo hizo, entre otros, en el artículo *La dispersió dels teixits medievals: un patrimoni trossejat*,⁴ Sílvia Carbonell lo aborda en el capítulo de su tesis doctoral dedicado al coleccionismo de tejidos y a sus protagonistas,⁵ Julia Galliker trata este aspecto en su tesis doctoral sobre los tejidos bizantinos, ... A partir de sus trabajos y de manera muy resumida podríamos decir que las razones que han motivado esta “diáspora textil”, han existido desde época medieval: primero, por motivos de tipo religioso-simbólico, al ser considerados los tejidos como reliquias secundarias al haber estado en contacto directo con los cuerpos de personajes considerados santos o mártires; posteriormente, por cuestiones de afán coleccionista y valor crematístico a partir de inicios del siglo XIX, y ya, a partir de entonces y hasta mediados del siglo XX, encontramos que múltiples circunstancias se acumulan: los tejidos históricos pasan a ser elementos didácticos en la configuración del buen gusto, los diseños sirven de inspiración en las escuelas de diseño o se convierten en elementos de referencia para la industria textil ... para los tejidos, el resultado de todo ello, fue fragmentación, fragmentación y más fragmentación. Solamente así podemos

4 MARTÍN I ROS, Rosa Maria. “La dispersió del teixits medievals: un patrimoni trossejat”, *Lambard*, vol. XII, 1999-2000, pp. 165-182.

5 CARBONELL BASTÉ, Sílvia. *El coleccionisme i l'estudi dels teixits i la indumentària a Catalunya. Segles XVIII-XX. Tesis doctoral*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2016, pp. 31-137. <http://goo.gl/9cYbbU> [consulta da en 17/09/2017].



Composición a partir de los diferentes fragmentos del *Tejido de las Águilas* de Sant Joan de les Abadesses. Ver desarrollo de referencias en nota 7.

entender que, en algunos casos, un mismo tejido se halle hoy en día repartido entre más de 15 museos y colecciones de toda la geografía internacional.

Cuando se publica un catálogo siempre se intenta hacer mención a los fragmentos “hermanos” de la pieza estudiada o exhibida, pero esta enumeración de números de registro y localizaciones no nos aporta una imagen definida de la pieza.

La des-fragmentación virtual de las piezas es una posibilidad que, a pesar de lo obvia que parece, no ha sido realizada de manera sistemática hasta el momento. Lo más habitual es que cada colección presente “su pieza” aislada del contexto en el que se la puede incluir junto al resto de sus tejidos “hermanos”, desaprovechando la información que de esta re-composición virtual se puede extraer. Por ello, con la finalidad de poder estudiar mejor los aspectos técnicos e iconográficos de cada tejido, se inició el proyecto que ahora se presenta en este coloquio.

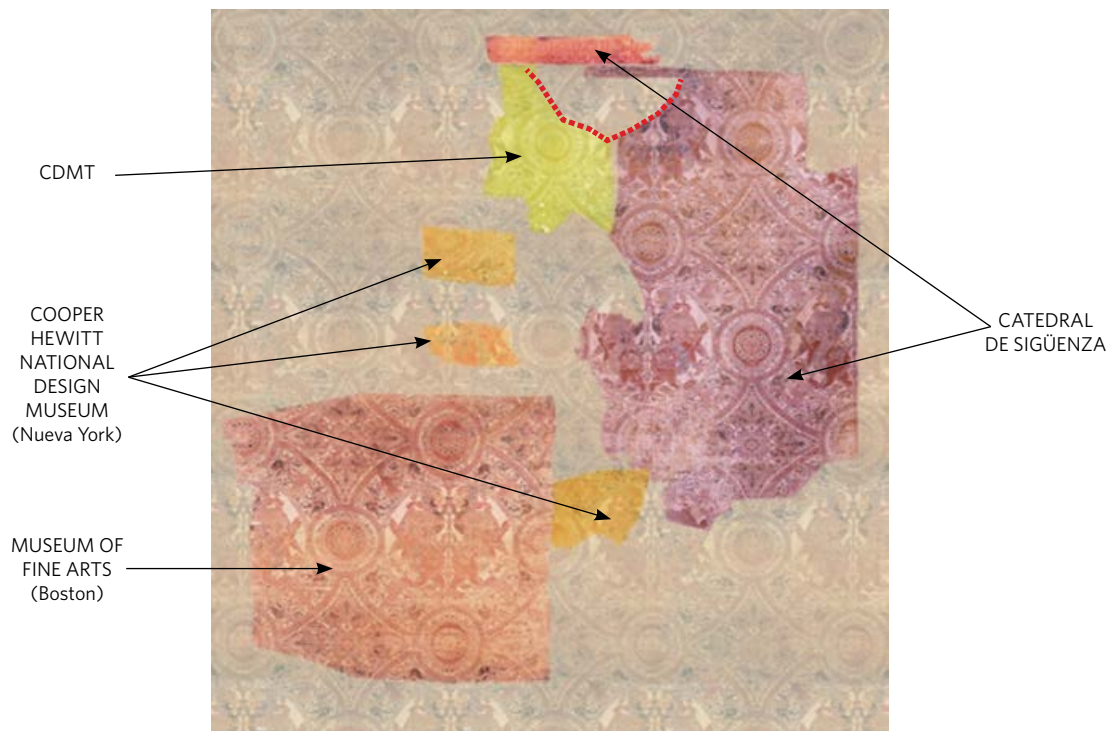
El objetivo propuesto, como ya hemos indicado, busca poder captar la pieza estudiada de manera global. Para ello, el primer paso ha sido intentar recopilar el máximo número posible de fragmentos y sus imágenes correspondientes, para posteriormente pasar a des-fragmentar(los) de forma virtual⁶ teniendo muy en cuenta el no falsear la realidad de ninguno de los fragmentos utilizados: es decir, sin recortarlos, ni sobreponerlos, ni eliminar parte alguna.

⁶ Para ello he trabajado con el programa Adobe Photoshop CS3®.

Sin embargo, soy consciente de que trabajar de esta manera impone una serie de limitaciones evidentes. La primera de ellas es el mismo punto de partida: trabajar con imágenes y no con los fragmentos reales supone no poder apreciar errores, densidades, matizaciones de color, desgastes, etc. ... que trabajando con los fragmentos reales pueden aportar numerosas pistas que no siempre son perceptibles en las imágenes. Por otra parte, existen las irregularidades propias de las piezas tejidas a mano, que no se adaptan a unas medidas constantes de un rapport ideal generado de forma virtual. Además, no siempre es posible localizar todos los fragmentos y aunque se localicen, a veces es imposible conseguir una imagen mínimamente útil de ellos, aparte de la diversidad de calidad de las imágenes que sí se obtienen. A ello hay que sumar que la fidelidad actual de los diversos fragmentos a la pieza original es cuestionable: pueden haber sufrido modificaciones, pérdidas, restauraciones...

Así pues, y teniendo presente todos estos aspectos, la propuesta que se hace de des-fragmentación busca ser siempre lógica y coherente con la pieza pero tiene en cuenta que, el hecho de no disponer, en muchas ocasiones, de ninguna referencia de la pieza original, hace que la misma sea siempre subjetiva y discutible.

El proceso de estudio comenzó con el *Tejido de las Águilas* de Sant Joan de les Abadesses, pieza de la que tenemos constancia de que existen diversos fragmentos en un total de 19 ubicaciones diferentes: MSJA 372; CDMT 53; MDB-MTIB 32947, 32950, 32955, 32956; MEV 1409; MAN 65474; FLG 1723; IVdJ 2083; MAN 65.474; ABEGG 209 a/b, 2643; CLUNY 13.310; MT 29.256, 27.693; CHICAGO 1953.305; COOPER



Composición a partir de los diferentes fragmentos del *Tejido de las Harpías* de San Pedro de Osma. Ver desarrollo de referencias en nota 7.

1902-1-253-a/b; WADSWORTH ATHENEUM 33.343; MMA 07.243.3; MRBA n.69b, (cat. Erre-
ra, 1927); KGM 9772 (Falke, 1913 fig. 273) PARÍS
colección Stephan Bourgeois (localización des-
conocida); FRANKFURT colección Rode (Falke,
1913 fig. 273).⁷

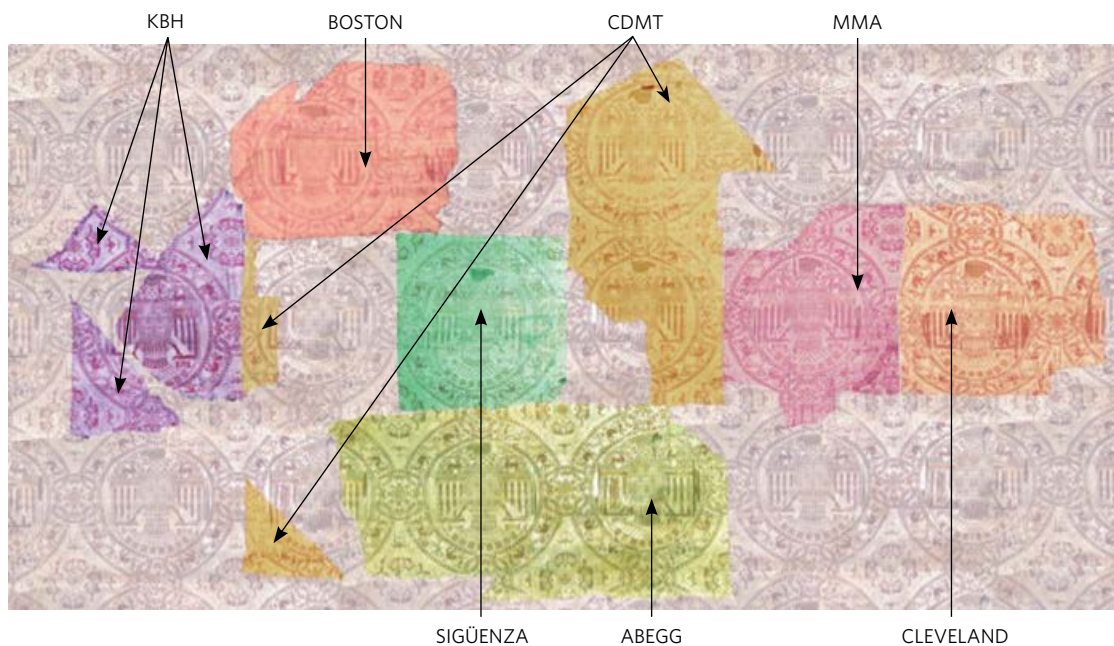
A esa primera experiencia de des-fragmentación, han seguido otras propuestas: la del “Tejido de las Águilas” de la catedral de Sigüenza, el “Tejido del Gilgamesh” de Sant Bernat Calvó de Vic, la del “Tejido de San Daniel” de la iglesia de Santa Ana de Barcelona, aparte de otras com-

posiciones iniciadas que se hallan en proceso siguiendo la misma línea.

Como conclusiones podemos concretar dos puntos:

- Se hace evidente que trabajar con el conjunto de fragmentos, aunque sólo sea de manera virtual, es mucho más enriquecedor que hacerlo con cada uno de los fragmentos de forma aislada. Como ya se comentaba en el inicio del artículo, hacerlo de esta manera ayuda a captar aspectos no percibidos de la pieza: permite visualizar la composición global del diseño, captar si los fragmentos unidos definen una pieza concreta (una dalmática tal vez en el caso del tejido de San Pedro de Osma y en el “Tejido del Gilgamesh”), ver si los motivos alternan en su orientación, si hay variación en ellos, si existen inscripciones, orillos, diversidad en los colores...
- Y, por otro lado, ha quedado patente que hoy en día, a partir de las facilidades técnicas de las que disponemos, es nuestra obligación compartir y difundir la información. Necesitamos crear corpus de piezas iguales o similares que nos ayuden a entender los múltiples aspectos que los tejidos medievales, y las piezas textiles en general, aportan a nuestro conocimiento de las sociedades que los crearon. Si los fragmentos estudiados

7 ABEGG: Abegg-Stiftung Foundation (Riggisberg, Suiza)
BOSTON: Museum of Fine Arts (Boston, EE.UU.)
CDMT: Centre de Documentació i Museu Tèxtil (Terrassa)
MDB-MTIB: Museu del Disseny de Barcelona - Museu Tèxtil i d'Indumentària (Barcelona)
CHICAGO: Chicago Art Institut (Chicago, EE.UU.)
CLEVELAND: Cleveland Museum of Art (Cleveland, EE.UU.)
CLUNY: Musée National du Moyen Âge-Thermes de Cluny (París, Francia)
COOPER: Cooper-Hewitt National Design Museum (Nueva York, EE.UU.)
FLG: Museo Lázaro Galiano (Madrid)
KBH: David Collection (Copenhague, Dinamarca)
KGM: Kunstgewerbemuseum (Berlín, Alemania)
IVdJ: Instituto Valencia de don Juan (Madrid)
MAN: Museo Arqueológico Nacional (Madrid)
MEV: Museu Episcopal de Vic (Vic, Barcelona)
MMA: Metropolitan Museum of Art (Nueva York, EE.UU.)
MRBA: Musées Royaux des Beaux-Arts (Bruselas, Bélgica)
MSJA: Museu de Sant Joan de les Abadesses (Girona)
MT: Musée des Tissus (Lyon, Francia)
SIGÜENZA: Museo de la catedral de Sigüenza (Guadalajara)
WADSWORTH: Wadsworth Atheneum Museum of Art (Hartford, EE.UU.).



Composición a partir de los diferentes fragmentos del *Tejido de las Águilas* de la catedral de Sigüenza.
Ver desarrollo de referencias en nota 7.

no se hubieran encontrado en las diferentes páginas web que los albergan, hacer la composición de cada conjunto hubiera llevado mucho más tiempo y, tal vez, el proyecto no hubiera sido posible.

Al tratarse de un proyecto abierto y en continua evolución, la idea de futuro es poder tener estas

composiciones disponibles en la misma página del Centre de Documentació i Museu Tèxtil (CDMT), asociadas a las fichas del banco de imágenes IMATEX, disponibles de este modo para aquellas personas interesadas en su consulta o en aportar nueva información y ampliar así los resultados propuestos, creando con ello un proyecto colaborativo de beneficio colectivo. ■

Bibliografía

- CARBONELL BASTÉ, Sílvia. *El col·leccionisme i l'estudi dels teixits i la indumentària a Catalunya. Segles XVIII-XX. Tesis doctoral*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2016, pp. 31-137. <http://www.tdx.cat/handle/10803/399345> [consulta a: 17/09/2017].
- DESROSIERS, Sophie. *Soieries et autres textiles de l'Antiquité au XVI siècle. Musée National du Moyen Âge-Thermes de Cluny. Catalogue*, Réunion des Musées Nationaux, París, 2004, pp. 252-253.
- FALKE, Otto von. *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, vol. II, Verlag Ernst Wasmuth Ag. Berlin, 1913: fig. 273.
- FLURY-LEMBERG, Mechthild; ILLEK, Gisela. "Der sogenannte Ornat des heiligen Valerius von Saragossa aus der Kathedrale von Lérida", *Spuren kostbarer Gewebe*, vol. 3, Abegg-Stiftung, 1995, pp. 56-117.
- FLURY-LEMBERG, Mechthild; ILLEK, Gisela. "Der Grabonat des Bischofs Pere d'Urg", *Spuren kostbarer Gewebe*, vol. 3, Abegg-Stiftung, 1995, pp. 118-145.
- Galliker, Julia. *Middle Byzantine Silk in Context: Integrating the Textual and Material Evidence*. Tesis doctoral: University of Birmingham, 2014, pp. 178-208.
- MARTÍN I ROS, Rosa Maria. "Teixits", *Catalunya Romànica*, vol. X, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1987, pp. 398-399.
- MARTÍN I ROS, Rosa Maria. "La dispersió del teixits medievals: un patrimoni trossejat", *Lambard*, vol. XII, 1999-2000, pp. 165-182.
- OTAVSKY, K., Muhammad Salim. *Mittelalterliche Textilien, I. Ägypten, Persien und Mesopotamien, Spanien und Nordafrika*. Berna: Abegg-Stiftung Riggisberg, 1995, pp. 209-210.
- SANCHEZ TRUJILLANO, María Teresa. "Catálogo de los tejidos medievales del Museo Arqueológico Nacional", c. IV (1), 1986, p. 100.
- SCHORTA, Regula. "Beobachtungen zu frühmittelalterlichen Webtechniken anhand von zehn Seidenstoffen der Abegg Stiftung", *Entlang der Seidenstrasse. Frühmittelalterliche Kunst zwischen Persien und China in der Abegg-Stiftung*, Riggisberg Berichte, vol. 6, Abegg-Stiftung, 1998, pp. 62-71.



creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual CC BY-NC-SA

La segunda piel de una sociedad de Ultramar. Los tejidos que vistieron a la Nueva España: el caso de las sedas

Mtra. Martha Sandoval Villegas
Facultad de Filosofía y Letras - UNAM
sanvimarines@gmail.com

*Quándo levantará los ojos al Cielo el que tienen por gloria la seda, y se divierte en sus colores, ya mirando las flores, y la hermosura del oro y plata en el vestido? Quándo te admirará la hermosura de los Cielos, y lo que Dios tiene preparado para los que le aman, si tus ojos se emplean en la tierra, en mirar si tienen buenos colores las telas de que has de vestir?*¹

Fray Antonio de Escaray (1691)

El franciscano radicado en Nueva España denunciaba toda clase de abusos que se cometían con el vestido; entre ellos, los tejidos ricos. Consciente que los discursos de los predicadores barrocos están llenos de exageraciones, alguna verdad habría. Los tejidos eran realmente caros. Los libros de sastres instruían la colocación de las plantillas o patrones para optimizarlos. En las prendas conservadas persiste un repertorio de estrategias para ahorrar hasta el último trozo; retazos empleados donde menor visibilidad tendrían. Las telas eran verdaderamente caras, pero sobre todo valiosas. El regodeo de lo bello, el bochorno de no tenerlas, el posicionamiento social, la adscripción de grupo, sumarse al juego de apariencias sociales, fueron algunos de sus valores.

No debe olvidarse que el periodo que se estudia vivió un cambio en la relación con la renovación del traje, por el fenómeno aún novedoso de la moda. Adscrito al mundo capitalista, pero donde lo social es tanto o más importante cuando hay posibilidad de movilidad social. Las mudanzas de estilos textiles afectaron tanto a indumentaria civil como a ornamentos religiosos. En ambos, se buscaba dignidad ante los espectadores, y si era posible esplendor. Los géneros estuvieron disponibles en el mercado para los dos

rubros, con la diferencia de que los primeros se reglamentaban por pragmáticas y ordenanzas, y los segundos se promovían por lo dispuesto por Dios en la celebración del culto, según el libro del Éxodo (cap. 28, vs. 40): “Para los hijos de Aarón harás túnicas. Les harás fajas y mitras que les den majestad y esplendor”.

“Geografía es destino” reza el dicho popular, condición fundamental para el reino distante de Nueva España, a la postre México. Punto de tránsito, recibía y despachaba mercancías desde Veracruz a Europa y desde Acapulco a Filipinas. Condición que convirtió a la Ciudad de México en receptora de una mezcla de cultura material de ambos océanos. Así lo prueban los listados de bienes de instrumentos legales. Descripciones con las que se asiste a una cámara de maravillas de objetos locales de prácticamente todo el mundo.

En época precolombina se tejía seda silvestre a pequeña escala, pero la implantación de la sericultura formal fue a iniciativa del conquistador Cortés. El clima era propicio, así lo manifiesta el evangelizador Motolinía hacia mediados del siglo XVI: “Se cría aquí tanta cantidad de seda que será una de las ricas cosas del mundo y este será el principal lugar del trato de la seda”.² El hilado y el tejido también se implementaron; el centro de México, Puebla y Oaxaca fueron los mayores productores. De la Península llegaron diversos especialistas del ramo, se organizó el gremio del Arte Mayor de la Seda y pronto se instalaron también otros gremios en torno a la industria textil. Los tejidos tuvieron un creciente éxito; en 1543 había tan solo en Ciudad de México 43 telares de terciopelo. Carrillo y Gariel comenta que se hicieron tafetanes y terciopelos con buenos colores, especialmente rojos y anaranjados.³ El auge llegó en 1562, cuando hubo suficiente producto

1 ESCARAY, Fray Antonio de, *Vozes del dolor nacidas de la multitud de pecados que se cometen por los trages profanos, afeytes, escotados y culpables ornatos que en estos miserables tiempos, y en los antecedentes ha introducido el infernal Dragón para destruir, y acabar con las almas, que con su preciosísima sangre redimió nuestro amadísimo Jesús*, Imprenta de Thomás López de Haro, Sevilla, 1691, p. 100, p. 151.

2 BENAVENTE MOTOLINÍA, Fray Toribio, *Historia de los indios de Nueva España*. Edmundo O’Gorman (Estudio, apéndices, notas e índice), México, Porrúa, 1969 (Sepan Cuantos, 129), p. 278.

3 CARRILLO Y GARIEL, Abelardo, *El traje en la Nueva España*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1959, p. 27.

Figura 1. Anónimo, *Verdadero retrato de la señora Doña María de los Dolores, Juliana Rita Nuñez de Villavicencio (1715-1749)*, ca. 1733, óleo sobre tela, 172 x 109 cm, Col. Particular (detalle). Foto en *El retrato novohispano en el siglo xviii*. Puebla de los Ángeles, Museo Poblano de Arte Virreinal, 1999, p. 98.

para cubrir mercado local y exportar a Perú y otras ciudades intercontinentales.⁴

Pronto vino el declive de una industria prometedora. Este obedeció a tres razones principales: 1) prohibición del comercio con Hispanoamérica; 2) arribo masivo de seda china más barata a partir de 1573 (tela y madeja); 3) Caída estrepitosa de mano de obra indígena (recurrentes epidemias en el último tercio del siglo xvi). La seda siguió cultivándose, pero sobre todo tejiéndose con material chino mayormente. En 1596 se prohibió la resiembra de morera y otros insumos peninsulares como medida proteccionista. Igual motivo de la real cédula de 1679, que ordenó derribe de moreras y prohibió telares para seda. La sericultura novohispana no pudo remontar jamás de una crisis sostenida desde el último cuarto del siglo xvi, aunque se siguió cultivando y tejiendo discrecionalmente. Esta industria sobrevivió por la labor indígena que la atrajo a sus vestuarios tradicionales, especialmente en Oaxaca, lugar más importante de esta labor, así como por los telares que trabajaron sedas orientales.

Como se comentó arriba, de Filipinas entró seda en abundancia, alivio del pueblo, según palabras del virrey Alburquerque a Felipe V en 1703: “La nao de China, que es el socorro principal de todo el común, especialmente de los pobres, por lo más acomodado de su precio”.⁵ Analistas del comercio sostienen que las sedas orientales, en madeja o terminadas, acapararon el mercado por baratura, aunque de menor calidad. Además, los tejidos europeos al llegar incrementaban su precio en relación al que tenían



en Europa, no solo por costos de transporte, sino por el halo de prestigio y reconocida calidad y belleza, especialmente en las sedas labradas: producto y arte al mismo tiempo.

La Nueva España fue el mayor proveedor de plata de la Corona en el siglo xviii; comerciantes y mineros –mayormente– alcanzaron fortuna. Se otorgaron numerosos títulos nobiliarios a quienes hicieron cuantiosos préstamos o “donaciones graciosas” a la Corona. Los nuevos nobles y nuevos ricos accedieron rápidamente a un estatus que exigía objetos suntuarios acordes. La apariencia personal comunica rápidamente que se ha alcanzado fortuna. No es de extrañar que los retratos civiles se multiplicaran en este periodo.

Distintos tipos de sedas se pueden observar en el vestuario de retratos novohispanos. La mayor peculiaridad de estos es la variedad de su origen. Así, por ejemplo, el traje del retrato anónimo *María Juliana Rita Nuñez de Villavicencio* (c. 1735) representa una “chinería” con escenas cotidianas [fig. 1].⁶ Los motivos grandes hacen pensar que originalmente fue destinado para decoración, aunque es posible encontrar ejemplos semejantes para indumentaria.⁷ Mientras que en *Mujer con rebozo*, atribuida a Juan Rodríguez Juárez (Conaculta-INAH c. 1720), se muestra el traje

4 Para un mejor conocimiento de esto véase MARÍA Y CAMPOS, Teresa de, “Historia de la seda en México” en *Historia de la Seda en México, siglo xvi-xx*, Fomento Cultural Banamex, México, 1990, especialmente lo concerniente a “industria de la seda” y “decadencia”, pp. 34-79. Texto en que se ha basado esta parte.

5 FERNÁNDEZ DE LA CUEVA, Francisco, duque de Alburquerque, “Informe que rinde al monarca el virrey duque de Alburquerque acerca del estado general de la Nueva España”, México, 31 de marzo de 1703, publicado en TORRE VILLAR, Ernesto de la (comp. y ed.), *Don documentos virreinales, las instrucciones al virrey Luis de Velasco II y las instrucciones y memoria del segundo duque de Alburquerque*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 2010 (Documental, 28), p. 70.

6 <http://www.mfa.org/programs/lecture/made-in-the-americas>.

7 <https://goo.gl/8xYUDU>.



Figura 2. Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *Mujer con rebozo*, ca. 1720, óleo sobre lienzo, 83 x 62 cm, Museo Nacional de Historia, Conaculta-INAH, México (detalle). Foto en *Tesoros del Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec*, México, Museo Nacional de Historia Conaculta-INAH, 1994, p. 141.

cotidiano de una criolla rica, compuesto de cotilla de seda bizarra, rebozo o manto local y paño de cabeza oriental [fig. 2].⁸ En este se resume la mezcla cultural en la diversidad del vestuario.⁹ Por su parte, *María de la Luz Padilla* está representada con galas de un retrato protocolario. Pintado por Miguel Cabrera (c. 1760), ilustra un vestido de tisú europeo, probablemente lionés. El diseño es en “meandro asimétrico” de mediados del siglo XVIII [fig. 3].¹⁰ Este mismo modelo textil ha sido localizado por Jesús Pérez Morera en Canarias. Por otro lado, Lyon es con certeza el lugar de origen de la seda con que se observa a *sor María de la sangre de Cristo*, en el retrato que José de Alzibar le pintó en 1777 [fig. 4].¹¹ El diseño allí representado es el mismo con el que se elaboró un terno en la catedral de la Laguna, en cuyos archivos se menciona al lugar referido como productor.¹²



Figura 3. Miguel Cabrera, *Doña María de la Luz Padilla y Cervantes*, ca. 1758, óleo sobre lienzo, 109,37 x 83,97 cm, The Brooklyn Museum, Dick S. Ramsay Funds, Nueva York, EUA (detalle). Foto en *México en el mundo de las colecciones de arte*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1994, T. Nueva España 2, p. 251.

8 Un estudio de este retrato y su vestuario se puede consultar en: <https://goo.gl/KaRUFn>.

9 Esta obra se puede ver en <http://goo.gl/GArSUu>.

10 Pintura visible en <https://goo.gl/mCLiaq>.

11 Esta obra se puede observar en <https://goo.gl/MDSccx>.

12 PÉREZ MORERA, Jesús, “El arte de la seda: el tejido litúrgico en Canarias (Los ornamentos de la catedral de la Laguna)”, *Revista de Historia Canaria*, 184, abril 2002, pp. 299-300. La información del hallazgo en el archivo de la catedral sobre el origen francés es reciente. En el artículo que se cita aún se pensaba que su origen era Valencia. Comunicación personal, 2016.

Gracias a un amplio corpus de inventarios de bienes novohispanos, podemos conocer la nomenclatura, precio y algunas veces la procedencia de insumos como la seda. Términos como primavera, brocado, lama, tisú, lampazo, lustre, lustrina, nobleza, raso labrado, raso de china, pequín, persiana, listado, imperial y damasco dan cuenta de ello. De seda abundaron también los forros de múltiples prendas y aderezos como cintas, bordados y encajes. De las tipologías que se localizaron, los brocados dejan de mencionarse al comenzar el siglo XVIII, las primaveras al mediar, y las persianas sólo se ubican en la segunda mitad del mismo. El resto se pueden encontrar a lo largo de toda la centuria, siendo la lustrina la más abundante y, por mucho, el material del que está hecho el vestido más caro de la muestra:

1746. “Otro vestido de lustrina de oro, basquiña y casaca abierta, forrado en tafetán de granada nácar, guarnecido con galón de Milán ancho y angosto, calado de oro, bricho correspondiente, cordones y botones, con listón azul, en guardapolvos y cintura, 1652 pesos 7 ½ reales”.¹³

Los tejidos de seda tuvieron distintas procedencias, entre las que se encuentran China, Francia, Inglaterra, Toledo, Castilla, Valencia y la local. Aquí unos ejemplos:

1746. “Dos dichos (pañuelos), el uno cuapastle y el otro de seda, de la tierra, a ocho reales cada uno, 2 pesos”.¹⁴



Figura 4. José de Alzibar, *Sor María Ignacia de la Sangre de Cristo*, 1777, óleo sobre lienzo, 182 x 109 cm, Museo Nacional de Historia, Conaculta-INAH, México (detalle). Foto tomada de Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México*, México, Grupo Financiero Bancomer, 1995, T. 1, p. 71.

1725. “Otra dicha casaca de nobleza de Valencia, guarnecida con galón de plata fina, 70 pesos”.¹⁵

Algunos museos y colecciones particulares, pero sobre todo recintos religiosos, conservan sedas del periodo virreinal. Los mejores ejemplares están por descubrirse en recintos religiosos, de los que han sido explorados las catedrales de México y Puebla. En cuanto a indumentaria civil, el Museo Nacional de Historia resguarda ejemplares fuera de contexto mayormente. Con los avances que desde universidades, museos como éste y otros han hecho en el conocimiento de las sedas históricas, es posible declarar que la fantasía barroca, la exuberancia naturalista, el rococó de flores danzando con cintas y otras, circularon y sobreviven a una dura batalla contra el tiempo y el descuido, pruebas de la intensa relación interoceánica y cultural con esa parte del orbe que dio en llamarse Nueva España. ■

13 Si bien el traje es sumamente rico, según la descripción, el costo suena muy elevado, especialistas señalan que los precios de las cartas de dote en ocasiones eran inflados para obtener un monto final mayor. Archivo General de Notarías de la Ciudad de México (en adelante AGN^oM), Juan José Arroyo, notaría 19, “Recibo de dote que otorga Juan José Gómez de Parada, a favor de Gertrudis Gallo y Villavicencio (Alhajas de donación y regalías)”. México, 1746, Vol. 143.

14 AGN^oM, Juan A. Arroyo, notaría 19, “Doceava diligencia de la descripción de bienes de Sebastián de Asiburú Arechaga, ropa blanca”. México, 1746, Vol. 143, Vol. 3, fs. 788r-790r.

15 Archivo General de la Nación de México, *Vínculos y mayorazgos*, “Testamentaria de José Gil de Rivera”. México, 1725, Vol. 45, exp. 3, inventario 2.



creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada CC BY-NC-ND

Proyecto de colección de arte textil en el Museo del Diseño de Barcelona

Silvia Ventosa
Museo del Diseño de Barcelona
sventosa@bcn.cat

Las colecciones textiles y de moda del Museo del Diseño de Barcelona conservan principalmente tejidos del siglo III al XX y vestidos del XVI al XXI. Pero la colección de tapices, de los siglos XVI a principios del XX, ha quedado fijada en el tiempo: no refleja la revolución que representó el arte textil desde la década de 1960 hasta hoy.

El Museo también alberga una colección denominada “artes de autor” de joyería, esmalte o cerámica artísticas, que experimentaron extraordinarios cambios de concepto y expresión en los años 60. También artistas textiles trabajaron en esta dirección en España y especialmente en Cataluña, y adquirieron renombre internacional. A pesar de que el movimiento tiene cerca de cincuenta años, se observa hoy cierta continuidad, especialmente representada por movimientos sociales como el *craftivismo*, acciones de activismo realizadas con técnicas textiles artesanales.

Este proyecto pretende poner en relieve la importancia que ha tenido el arte textil en España, produciendo unas obras que sobresalen por su investigación técnica y formal, así como por su experimentación estética, que en algunos casos han adquirido relieve internacional. Se trata de estudiar quiénes han sido y son los protagonistas del arte textil y sus principales obras para formar una colección, representación coherente de las obras más innovadoras de arte textil en España. La selección será realizada con criterios contemporáneos por una comisión de expertos que trabajará con el Museo. Esta propuesta tiene relación con una de las actuales líneas de investigación del Museo que relaciona arte, artesanía y diseño.

Esta iniciativa consta de cuatro fases. La primera consiste en una selección de piezas de arte textil de los años 60 a la actualidad. Se propone seleccionar unos artistas y de cada uno de ellos la(s) obra(s) más significativa(s), con la ayuda de los propios artistas o de sus herederos. Un criterio básico es el de la innovación desde la propia disciplina textil, desde el punto de vista del concepto, de los materiales, las técnicas o la forma,

descartándose obras de las artes plásticas que utilizan textiles como meros recursos técnicos. En segundo lugar se quiere organizar una exposición de las piezas seleccionadas, que en una tercera fase revertirá en la formación de una nueva colección. Simultáneamente, se hará difusión del arte textil, fomentando y organizando acciones de *craftivismo* y talleres creativos.

El arte textil

El arte textil contemporáneo comprende esculturas textiles y tapices. Históricamente, el tapiz es una obra tejida en un telar de alto lizo, que cubre una pared, con la función de decorar y proteger del frío mansiones y castillos. En la década de 1960 cambia el concepto de tapiz y se produce una verdadera revolución. Según Francesc Miralles (Miralles 2009), “En Aubusson, el renacimiento del tapiz tiene un principio básico; dejar de hacer del tapiz una especie de cuadro enmarcado de guirlandas y colgado en medio de una pared”. Aparece un movimiento artístico denominado *La Nouvelle Tapisserie* o *Fiber Art* que parte de las Bienales del Tapiz de Lausana desde 1962. En estos encuentros, se muestran las obras de una generación de creadores que trabajan con las manos para transmitir radicalmente nuevas ideas artísticas. Los tapices se vuelven abstractos y se separan de la pared. Este movimiento transformará el tapiz clásico en una forma de arte en el espacio, e investigará con materiales inusuales nuevas posibilidades técnicas y expresivas, diferentes de la pintura y la escultura.

En las décadas de 1960 y 1970 se produce en España y especialmente en Cataluña una renovación de lenguajes artísticos. En este contexto, *La Nouvelle Tapisserie* tiene un gran impacto no sólo en el mundo artístico sino en la sociedad, ya que el arte textil se pone de moda, con versiones populares, como el macramé en las escuelas. Un precursor de este movimiento en Cataluña fue Tomás Aymat, que crea la Manufactura Aymat de tapices y alfombras en Sant Cugat del Vallès (Barcelona), y fue su director desde 1920 a 1944. Más adelante, en 1955, Miquel Samaranch com-



pra la Manufactura, donde se transforman cartones de Picasso, Guinovart o Miró en tapices.

Se distinguen dos etapas en el arte textil español: de 1960 a 1985, y de 1985 a la actualidad. En la etapa inicial, los artistas más relevantes se agrupan en dos corrientes: la primera en torno a Josep Grau Garriga y la Escola Catalana del Tapís, y la segunda formada por artistas independientes, como Aurelia Muñoz y Maria Teresa Codina, que hacen de la investigación su *leitmotiv*, usando técnicas tradicionales o nuevas como el alto y bajo lizo, aplicación y *patchwork*, bordado, macramé y nudos, *braiding* (trenzado) o *tufting* (relleno), y materiales textiles o no textiles. Se alejan de los límites bidimensionales del tapiz y juegan con el espacio en sintonía con las Bienales de Lausana.

La Escola Catalana del Tapís

En 1961 se organiza una exposición en la sala Parés de Barcelona, con un manifiesto para consolidar una escuela autóctona del tapiz, como un centro de creación y de formación de artesanos y artistas. En este contexto se crea en 1963 la Escola Catalana del Tapís en la Casa Aymat, de la mano de Miquel Samaranch y Josep Grau-Garriga. Este artista se forma en la manufactura Aubusson con Jean Lurçat y aporta una nueva concepción del arte textil, superando la idea de un pintor que produce cartones que los artesanos ejecutan. Usa materiales diversos y técnicas

Josep Grau Garriga, La Crosta, 1984; Aurèlia Muñoz, Ens aeri, 1978; Maria Assumpció Raventós, Mare Nostrum, 1984. Exposición permanente Colección Museu del Tapís Contemporani - Casa Aymat, Sant Cugat del Vallès.

de alto lizo para obtener volúmenes y texturas, transformando tapices en esculturas monumentales que se convierten en símbolos identitarios y alegorías de hechos históricos. Josep Royo y Carles Delclaux son sucesivos directores artísticos, el primero reconocido por sus tapices en colaboración con Joan Miró. Cuando cierra la Casa Aymat a finales de los años 1970, Delclaux realiza tapices en el marco de la Escola Municipal d'Art en Girona. Assumpció Raventós, entre los dos grupos, se desmarca del telar y da a su obra un cierto sentido lírico.

El grupo de artistas independientes

Más que un movimiento, se trata de una mezcla de estilos y personalidades dedicados a la experimentación conceptual y matérica. Maria Teresa Codina trabaja con todo tipo de fibras textiles y otros materiales, en una línea abstracta y conceptual: "No se realiza una pieza textil para hacer un objeto bello, sino para desarrollar la manifestación de un pensamiento". Se fija en el proceso y las materias más que en el objeto acabado, y le da un contenido social. Desde 1959 trabaja con yute de tela de saco, hasta exponer balas de paja o haces vegetales entre 1969 y 1971. Investiga el diálogo entre la luz y el espacio. A partir de 1967



I Exposición Internacional de Experiencias Artístico-Textiles, Madrid, 1969. Maria Teresa Codina, *Arbre Estel*, 1968 (primer plano); fondo izquierda, Aurelia Muñoz, *Macra Totem y Homenaje a Gaudí*, 1969. Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid. Foto Portillo.

realiza obras tridimensionales cinéticas. En la exposición “El tapís a Catalunya al segle xx” (La Fontana d’Or, Girona, 1977) presenta una montaña de paja sobre una sábana, sorprendiendo a público y a periodistas.

Según diferentes críticos de arte, la artista más internacional es Aurelia Muñoz. Desde 1960, es seleccionada en numerosas Bienales de Lausana, con proyectos que demuestran una búsqueda incesante de materiales, técnicas y volúmenes. Empieza con telas estampadas y *patchwork* de motivos geométricos (1960-1968), pasando luego al bordado para una mayor libertad de ejecución. Los *Collages* textiles (1969-1983), así como las obras con anudados, le permiten jugar con el espacio. Su preocupación por integrar obras en el entorno (1978-1983) la lleva a la serie “Pájaros-cometa”. Posteriormente (1980-2009) utiliza papel hecho a mano para presentar esculturas monumentales y escrituras con influencia oriental.

Otros artistas textiles

En el panorama español destacan Julián Ruesga (Sevilla) y Raúl Comba (Donostia), Juan Carlos Navarro (La Coruña), Carmen Lucini y Maria Ortega (Madrid), así como Ana Roquero (Madrid), que crea tapices de lino blanco con sombras y transparencias que tratan la luz como un vitral.

En Cataluña, la Asociación de Artistas y Artesanos del Fomento de las Artes Decorativas, creada en 1973, cuenta con un grupo inquieto y con numerosos proyectos colectivos. Cabe destacar los artistas textiles Manolo Allué, Lluïsa Ramos, Melcior Martí, Mercè Diogène, Dolors Oromí, Anita Gandhal, Assumpció Espada, Carme Sesplugues o Àngels Sans. En la Escola Masana de Barcelona, centro de formación de artes aplicadas, trabajaron en este campo Antoni Ventós y Jordi Holguera, y actualmente las profesoras y artistas Cécile Dédieu, Teresa Lanceta y Francesca Piñol. Maria Teresa Pla crea mini textiles tridimensionales en *sprang*, técnica de redes previa al punto de media y al tejido, formando capas de tejidos transparentes. Teresa Conte destaca por sus obras expresionistas donde mezcla tapiz y bordado, para crear volúmenes de colores vibrantes. Lisa Rehsteiner realiza instalaciones



Ana Roquero, *Invernadero*, 1984. Foto Juan Laguna.



▲ Annie Michie, *Bodies Quilt*, 1987. Foto Sue Ormerod.
 ◀ Francesca Piñol, *Traces*, 2016.

minimalistas en espacios interiores y exteriores, a veces con una sola cuerda. Desde 1972, Marióna Sanahuja crea tapices de alto lizo de cuerdas de lana, yute y retales. En los años 1980 cambia a *collages* temáticos, de arquitecturas modernistas y paisajes urbanos. Después emplea la costura y el bordado para obras minimalistas, como signos de un lenguaje sutil. Marga Ximénez es diseñadora de moda y artista textil. En la década de 1980 crea esculturas textiles y al mismo tiempo es impulsora y difusora de arte textil, poesía, arte conceptual, con denuncia feminista. Charlotte Houman presenta obras entre artesanía y diseño, como sus cortinas de agujeros y relieves, con efectos especiales de luz y sombras. Teresa Rosa Aguayo mantiene un taller abierto al público con telares. Su obra personal es conceptual, minimalista y poética. Francesca Piñol investiga desde los años 80 en la frontera entre el tejido manual y el tejido digital.

Tom Pupkiewicz crea esculturas minimalistas de papel hecho a mano. Teresa Lanceta trabaja desde 1985 en tapices inspirados en las alfombras de motivos geométricos de las mujeres del Medio Atlas (Marruecos). En un contexto bien diferente, Annie Michie aplica fotografías personales o borda poemas sobre lienzos blancos.

El proyecto dará a conocer nuevas tendencias y otros artistas contemporáneos.

Craftivismo: el arte textil conquista la calle

El movimiento *La Nouvelle Tapisserie* quería cambiar el mundo en los años 60, o al menos los espacios habitados, para convertir alfombras y tapices en arte textil contemporáneo al alcance de todos. De alguna manera este objetivo revive en el *craftivismo*, que suma artesanía y activismo, y potencia nuevas formas de ocio y de vida.

Se trata de realizar labores textiles en espacios públicos, acciones colectivas y solidarias para intentar cambiar, o al menos mejorar, el mundo. Reemplazar consumir por pensar con las manos. Para contrarrestar el poder de la tecnología, las prácticas *Do-it-yourself* consisten en elaborar artesanalmente ropa y otros productos con una intención diferente de la tradicional, trabajando con las manos y recuperando materiales, en el marco de la sostenibilidad. Más que producir, se trata de compartir vivencias y conciencia social.

La importancia y la oportunidad de incluir el arte textil en el Museo

En las colecciones del Museo, las artes de autor como la joyería, la cerámica y el esmalte están bien representados, pero para el arte textil contemporáneo se necesita crear un espacio, ya que ha sido y es una expresión artística relevante en el Estado español y a nivel internacional desde

Knit in day "Per un consum responsable de roba", Barcelona, 2016. LabArt con la colaboración del Museu del Disseny de Barcelona. Foto: Sílvia Ventosa.

los años 60. Esta colección partirá de una exposición, en la que se escogerán las piezas más significativas, tanto históricas como actuales. Por otro lado estas obras se conectarán con talleres de *Do-it-yourself* y acciones de *craftivismo*, en un marco de conciencia social y cultural, que aportarán nuevos públicos al Museo, y permitirán que sea un espacio abierto para los ciudadanos, no sólo para ser visitado, sino para ser utilizado para acciones sociales. ■



BIBLIOGRAFIA

- CONSTANTINE, Mildred, LENOR LARSEN, Jack, *Beyond Craft: The Art Fabric*, Van Nostrand Reinhold Company, Nueva York, 1972.
- DELACAMPAGNE, Christian, *Josep Grau-Garriga*, Cercle d'art, París, Ediciones la Polígrafa, Barcelona, 2000.
- DENGRÀ, Andreu, VENTOSA, Sílvia, *Aurèlia Muñoz. Recerques infinites, Fibres, textures i espai*, catálogo de la exposición, Barcelona, 2012.
- EBERHARD, Giselle, JUNET, Magali, *From Tapestry to Fiber Art, The Lausanne Biennials 1962-1995*, Skira, Fondation Toms Pauli, Milan-Lausanne, 2017.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel, *Mariona Sanahuja*, prefacio Fram Kitagawa, Gendai Kikakushitsu, Tokio, 1989.
- KUENZI, André, *La nouvelle tapisserie*, Bibliothèque des Arts, París; Lausanne, 1981.
- MIRALLES, Francesc, *Escola Catalana de Tapís: el tapís contemporani català*, Museu de Sant Cugat y Centre Cultural Caixa Terrassa, Terrassa, 2009.
- MIRALLES, Francesc, *María Asunción Raventós*, Maestros actuales de la pintura y escultura catalanas, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1977.
- PORTER, Jennelle (ed.), *Fiber sculpture 1960-present*, Prestel, Nueva York, 2014.

ROSSELLÓ, Josep Maria et alt., *Miró-Royo: la Farinera de Tarragona, el teler del món*, Museu d'Art Modern, Diputació de Tarragona y Viena Edicions, 2008.

Tejidos marroquíes. Teresa Lanceta, catálogo de la exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000.

Agradecimientos

Teresa Rosa Aguayo, Lluís Campins, Maria Ortega, Francesca Piñol, Ana Roquero y Marga Ximénez.



cc creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada CC BY-NC-ND

Las medias en la moda barcelonesa del último tercio del siglo dieciocho

Las medias en la historiografía europea y española

La historiografía europea que estudia el cambio del consumo y/o la moda en el siglo XVIII, ha puesto de manifiesto la importancia de las medias en ambos fenómenos. Las medias de seda y de otras fibras se convirtieron en uno de los artículos estrella de las nuevas manufacturas de lujo y de “populuxe” en las grandes ciudades de Europa en la segunda mitad del siglo, debido a la gran demanda que de ellas había en la llamada “revolución del consumo” y que se podía atender gracias a la difusión de los telares de hacer punto (*stocking frame*). Así, a las medias de lana o de lino hechas con agujas, casi siempre por mujeres, se añadieron las confeccionadas con seda y, más tarde, las de algodón, fabricadas con telar en el taller de los artesanos.

Según Fairchild, que ha estudiado el negocio de los artículos de “populuxe” en el París de la segunda mitad del siglo XVIII, el consumo de las medias se generalizó tanto, incluyendo a las clases media-baja y baja de la ciudad, que no sólo aumentó el número de *bonnetiers* (de 88 maestros en 1715 a 500 o 600 en 1776), cuyo gremio tenía el privilegio de fabricarlas y venderlas, sino que también proliferaron diferentes tipos de fabricación ilegal (Fairchild 1993). Otros estudios revelan que tanto en Inglaterra como en Francia, las medias de seda de mejor calidad seguían siendo caras durante todo el siglo XVIII, pero a partir de mediados de la centuria aparecieron como alternativa las hechas de algodón o de estambre que valían sólo un tercio o un séptimo de lo que costaban las primeras (Chapman 2002: 17). Hombres y mujeres consumían medias, pero para los primeros eran un complemento clave con el que expresaban su masculinidad en el vestir (Generd 2015:3), y las medias blancas de seda eran el signo distintivo de la *gentry*, mientras que las azules de estambre lo eran de la clase trabajadora (Eger 2003: 192). Suponemos que algo similar pasó en España, pero como el tema no ha sido estudiado ni en su vertiente productiva ni en la estético-ar-

tística, no sabemos casi nada de la historia de estas piezas de vestir, ni de cómo se desarrolló su moda.

En Barcelona se introdujeron los telares de hacer medias de seda desde Francia en 1684 por iniciativa de un comerciante rico, Narcís Feliu, en cuyo proyecto se involucraron varias personas (Solà 2010: 112). Su fabricación al principio estuvo fuera del control gremial hasta 1745, cuando estos artesanos se agregaron al gremio de los *barreters d'agulla* (Molas 1970, 512). Aunque el oficio de *mitger* (mediero) se suele categorizar como una rama del sector sedero, en realidad estos maestros fabricaban artículos –medias, gorros, guantes, redes, mangotes y otros– de diferentes fibras como lana, estambre, algodón, lino y otras (Yamamichi, en prensa). La fabricación de medias de seda hechas con telar alcanzó su auge en Barcelona en el último tercio del siglo XVIII, respondiendo a la demanda local, española y colonial, alimentada ésta por la liberalización del comercio colonial (Solà y Yamamichi 2016; Yamamichi 2014, en prensa). Además de este negocio bajo control gremial, estaba permitido, por una ordenanza municipal de 1636, que las mujeres vendieran en los encantos y en las plazas públicas géneros pequeños producidos por ellas mismas. Es natural pensar que estas mujeres continuaron haciendo y vendiendo medias hechas con agujas.

El objetivo de esta comunicación es doble. Por un lado, saber qué tipo de medias hacían y vendían los *mitgers* de Barcelona, y por otro conocer qué tipos de medias se encontraban en el ropero de la gente. Así, nos acercaremos a la realidad del negocio, el consumo y la moda de este complemento de vestir en la Barcelona del período enunciado. Para ello hemos mirado, por un lado, el *stock* de medias de diecinueve *botigues de mitgers* de Barcelona que fallecieron entre 1772 y 1803, según sus inventarios *post-mortem* conservados en el Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB). Por otro, la ropa de porte especificada de ochenta hombres de las clases medias que hicieron inventario entre 1772 y 1815, dejando para otra ocasión el análisis de la que tenían las mujeres según la misma fuente [figs. 1 y 2].



El variado stock de las botigues de los mitgers de Barcelona

El análisis del *stock* de las mercancías encontradas en estos diecinueve inventarios muestra que las tiendas en conjunto ofrecían una gran variedad de productos. Cabe destacar que casi todos los *mitgers* vendían medias de seda y/o adúcar, siendo ésta la producción en venta más importante [tabla 1]. La presencia de las medias de algodón aumentó, pero su producción estaba concentrada en manos de unos pocos maestros, posiblemente por la dificultad técnica o por el elevado precio de los telares. Además, se percibe a partir de los años noventa la reducción del número de medias de lana, de estambre, de lino y de otras fibras.¹

Cabe señalar que los maestros más activos tenían dos tipos posibles de negocio. Su *stock* tenía varios tipos de medias –además de las medias de seda, otras de lana y estambre, bastantes artículos hechos con agujas–, como los casos de Sabater, M. Torras, y Arimon; o bien se especia-

Figura 1. (Izquierda) Medias de seda masculinas hechas con telar y bordadas a mano (1710-1730). Núm. Registro: 14615, IMATEX, CDMT. ©Centre de Documentació i Museu Tèxtil (CDMT), Terrassa.

Figura 2. (Derecha) Medias de seda masculinas hechas con telar y bordadas a mano (1710-1730). Núm. Registro: 14646, IMATEX, CDMT. ©Centre de Documentació i Museu Tèxtil (CDMT), Terrassa.

lizaban en un determinado tipo de medias –de seda o de algodón, todas hechas con telar–, como Vilardaga, Enrich, Garriga y Vidal [tabla 1]. Los espacios de trabajo y los créditos de la venta de los primeros muestran que su producción estaba orientada a atender tanto a una clientela local como a unos intermediarios. En cambio, los *mitgers* del segundo tipo vendían la mayoría de sus productos al por mayor, muchas veces directamente en las colonias. Saforcada (maestro con más productos y más variados) parece que participó en las dos tipologías de negocio.

En cuanto a los colores, entre las medias de seda predominaban las blancas o de color perla. También podían ser negras o grises, pero casi no constan de otros colores. En cambio, las de lana y de estambre eran tanto blancas como “de colores” o “teñidas”. En el caso de las de algodón, la mayoría de las veces no se indicaban sus colores,

¹ Era común el uso de la fibra que se llamaba el “fil de serò” o “de ceró”. “Fil de ceró” es “fil blanc, gruixut i fort, que s’usava antigament (Llofriu)”, según ALCÓVER, A.M. i MOLL, B.: *Diccionari Català-Balear*, Palma de Mallorca, 1980.

Tabla 1. El stock de medias en las *botigues* de los *mitjers* de Barcelona, 1772-1803 (total: 19 maestros)

nombre de los maestros y año del inventario	número de pares de medias						tipos de medias (variedades)
	total	medias de seda y de adúcar	medias de seda bordadas*	medias de lana y de estambre	medias de algodón	medias de lino y de otras fibras	
Sabater 1772	2.505	534	50	1.574	159	238	82
M. Torras 1776	5.316	427	115	2.916	397	1.576	90
Vilardaga 1790	1.956	1.956	1620	0	0	0	6
J. Torras 1791	48	48	0	0	0	0	2
Fargas 1791	206	206	24	0	0	0	7
Coll 1793	614	614	12	0	0	0	8
Torrents 1793	360	360	12	0	0	0	6
Arimon 1794	2.199	565	0	1.255	142	237	57
Del Sol 1794	565	565	106	0	0	0	11
Lleó 1796	682	682	402	0	0	0	26
Saforcada 1797	16.500	2.974	144	3.465	9.577	484	89
Enrich 1797	1.932	1.932	0	0	0	0	8
Garriga 1799	1.586	0	0	0	1.586	0	10
Gallisans 1799	234	234	0	0	0	0	32
Maynou 1799	315	315	0	0	0	0	2
Vidal 1800	1.320	600	0	0	720	0	3
Novell 1801	612	612	132	0	0	0	27
Costa 1801	48	48	0	0	0	0	2
Casamada 1803	432	432	0	0	0	0	4
Total	37.430 (100%)	13.104 (35,00%)	2.567	9.210 (24,61%)	12.581 (33,61%)	2.535 (6,77%)	

Elaboración propia a partir de la documentación notarial.

*Las medias de seda bordadas están incluidas en el número de medias de seda.

a lo mejor porque eran blancas en general. Pero los fabricantes especializados en los artículos de algodón tenían hilos de colores (azul y rojo) en su *stock* de materias primas. La mayoría de las medias eran lisas o bien no se indicaba su diseño. Aunque siguiendo las *Ordenanzas del gremio de fabricantes de medias* (1752), en el examen para pasarse a maestro los postulantes tuvieron que tejer un par de medias “con quadrillos abiertos a la repetición” y otro “con quadrillos de diferente color”, casi no hemos encontrado este tipo de medias en los registros. Tampoco se encontraron muchas medias bordadas [tabla 1], aunque no se puede descartar la posibilidad de que se bordaran después, siempre a mano de mujeres.

El precio medio de un par de medias de seda masculinas, según los datos de los vales y de los créditos registrados en los inventarios, era unas tres libras. Según la “estima de géneros” de un taller realizada en 1788, un par de medias de seda regular para hombres valía alrededor de dos libras y uno de seda fina de la mejor calidad con bordado, que se llamaba “a la limeña”, podía valer hasta cinco (AHPB, *Prats Cabrer*, 1104/37: 99-108). Las medias masculinas eran más caras que las femeninas porque eran más largas y a veces más trabajadas o fabricadas con materias de

mejor calidad, porque para los hombres eran un complemento de vestir clave, como nos hemos referido, mientras que para las mujeres no tenían esta importancia.

Las medias en el ropero de los barceloneses

Los ochenta inventarios *post-mortem* analizados pertenecen a hombres de las clases media y media-baja urbanas –que incluyen tanto los de algunos comerciantes y profesionales liberales acomodados, como los de los artesanos agremiados–, seguramente influidos por la “revolución del consumo” si esta ocurría. Si es así, la fuente descubre una realidad con sus características, aun teniendo en cuenta sus limitaciones. Hemos agrupado estas ochenta muestras en cuatro grupos según el sector social al que pertenecían, como se ve en la tabla 2.

El promedio del número de medias que tenían los integrantes de los cuatro grupos sociales que hemos establecido se movía entre los 14,38 pares de los comerciantes y los profesionales liberales acomodados y los 7,86 y 8,34 pares que tenían los hombres de los dos grupos menos acomodados [tabla 2]. Hubo algunos que tenían muchísimas medias, como el caso de un *veler* rico J. Català y Pujol, que tenía veintisiete, o de S. Saforcada, un

Tabla 2. Medias y otras prendas especificadas en los inventarios *post-mortem*, 1770-1815 (número promedio)

grupo social (entre paréntesis el número de personas)	medias (total)	medias (seda)	medias (algodón)	medias (lana, estambre)	medias (lino y etc.)	casacas	sábanas
artesanos acomodados (15)	11,87	3,21	0,93	0,36	6,29	5,4	59,21
artesanos ordinarios (35)	8,34	1,48	0,96	0,41	5,25	4,06	22,94
comerciantes y profesionales liberales acomodados (8)*	14,38	4,13	0,25	0	10	6,25	74,5
comerciantes y profesionales liberales ordinarios (22)*	7,86	1,47	0,26	0,1	6,56	3,91	26,77
total (80)	9,48	2,09	0,71	0,28	6,31	4,49	35,82
porcentaje respecto al total de las medias	100%	20,45%	6,73%	2,77%	59,90%		

Elaboración propia a partir de la documentación notarial.

*Los fabricantes no agremiados están incluidos en el grupo de los comerciantes y profesionales liberales.

mitger con una producción más activa al que nos acabamos de referir, que tenía veinticinco. Pero en general, el promedio de los pares que tenían estos hombres era modesto, si se compara con el de 13,5 pares que tenían los parisienses de las clases media-baja y baja del mismo período (Fairchild 1993: 232). Se supone que el fervor por poseer estas piezas, uno de los síntomas destacados de la revolución del consumo según Fairchild, no se difundía tanto, o que las medias no eran unos objetos prioritarios para la gente acomodada. La gente prefería invertir más dinero en la propiedad de ropa de casa, como las sábanas, que en las piezas de vestir [tabla 2].

En segundo lugar, está claro que las medias de seda, que valían unas dos o tres libras, eran un artículo de lujo al que no podían acceder fácilmente los artesanos o comerciantes ordinarios, puesto que como promedio sólo tenían un par y medio de ellas [tabla 2]. Tercero, el 70 % ciento de las medias que poseían los hombres de nuestros inventarios, indiferentemente de su condición económica, eran de lino o de otras fibras, unos géneros que tenían poca importancia en el *stock* de géneros de los *mitgers* [tabla 1]. Esto significa que estos tipos de medias se distribuían por otros canales, como las ventas por los buhones, las mujeres, o los fabricantes no agremiados.

Cuarta, los dos artículos de los que se hablaba más tanto en los consejos del gremio como en las cartas entre el gremio y la Junta de Comercio, es decir, las medias de seda de mejor calidad bordadas y las de algodón, que tenían mucha importancia en el *stock* de los *mitgers* (6,86 % y 33,61 %, respectivamente), casi no existían en el ropero de la gente aquí estudiada. No hemos encontrado que se mencionara la existencia de medias bor-

dadas. Las de algodón solo constan en el ropero de los que trabajaban en algún sector relacionado, como algunos sederos o fabricantes de indianas. Si se compara con la difusión de la ropa de algodón o de fibras mixtas de algodón y lino en la ropa de casa, como las colchas, las cortinas y las servilletas, o de los gorros de algodón hechos con agujas, esta ausencia merece una consideración. Tal vez por su elevado precio o por cuestión de moda, estos productos estaban destinados a mercados que no fueran locales.

Estos son algunos rasgos del negocio, el consumo y la moda de las medias masculinas en la Barcelona del último tercio del siglo XVIII, cuestiones sobre las que todavía resta mucho terreno por investigar. ■

Fuentes

Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB): Forés: 1008/12; Ribes: 1046/72-77, 82-83; Font i Alier: 1052/28-30; Fontrudona: 1064/27; Madriguera: 1085/2-27; Sanjoan: 1092/25-29; Gualsa Roig: 1096/14; Prats Cabrer: 1104/38-44; Plana Fontana: 1113/17-21; Sayrols: 1114/1-8, 35-38, 46-50; Morelló: 1117/1-2, 34-43; Cavalló Gras: 1122/2-3; Elias i Bosc: 1123/39-46; Borràs: 1132/3-4; Portell: 1142/35-48; Avellà i Navarro: 1149/1.

Bibliografía



creative commons

© Derechos de autor. Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual CC BY-NC-SA

Bibliografía

- BERG, M.; Clifford, H., *Consumers and Luxury: Consumer Culture in Europe, 1650-1850*, Manchester, Manchester Univ. Press, 1999.
- CARREFA, J.; RIBELLES Y HELIP, J., *Colección de trajes de España*, Madrid, Real Calcografía, 1825.
- CHAPMAN, S., *Hosiery and Knitwear: Four Centuries of Small-scale Industry in Britain, c. 1589-2000*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- EGER, E., "Luxury, Industry and Charity: Bluestocking Culture Displayed", en BERG, M. y EGER, E. (eds.), *Luxury in the Eighteenth Century. Debates, Desires and Delectable Goods*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2003.
- FAIRCHILD, C., "The Production and Marketing of Populuxe Goods in Eighteenth-Century Paris", en BREWER, J. y PORTER, R. (eds.), *Consumption and the World of Goods*, Londres/ Nueva York, Routledge, 1993.
- MOLAS, P., *Los gremios barceloneses del siglo XVIII*, Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorro, 1970.
- MOLINA, Á.; VEGA, J., *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004.
- SOLÀ, À., "Silk Technology in Spain, 1683-1800. Technological Transfer and Improvements", *History of Technology*, vol. 30, 2010.
- SOLÀ, À.; YAMAMICHI, Y., "Ofici i família a Barcelona, 1790-1817. El cas de tres gremis seders", en DANTÍ, J., GIL, X. y MAURO, I. (coords.), *Actes del VII Congrés d'Història Moderna de Catalunya: "Catalunya, entre la guerra i la pau, 1713, 1813"*, Comunicacions, 2016.
- TORRA FERNÁNDEZ, L., "Cambios en la oferta y la demanda textil en Barcelona (1650-1800)", *Revista de Historia Industrial*, 22, 2002.
- YAMAMICHI, Y., "Transmisión del oficio y familia en el mundo gremial. Los sederos de Barcelona, 1770-1817", *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, XXXI, 2014.
- YAMAMICHI, Y. (en prensa), "Los fabricantes de medias de seda de la Barcelona pre-industrial, 1770-1808", en SOLÀ, À. (ed.), *Gremios, trabajo, artesanos y género en el sur de Europa, siglos XVI-XIX*, Universitat de Barcelona/ Icaria.

Copyright de las imágenes

Imagen de portada | Campaña La Seda de Barcelona, 1964. Modelo: Francina (cortesía Francina Díaz)

Imágenes de las comunicaciones | pp. 18-22, ©Victoria and Albert Museum, Londres; p. 23, ©Archives municipales de Lyon; p. 26, ©CSG CIC Glasgow Museums Collection; pp. 29,30,32 (fotografía derecha), p. 33 (fotografía superior derecha), p. 34, ©Ros Ribas. MAE-Institut del Teatre; pp. 32-33 (dibujos), ©Fabià Puigserver. MAE-Institut del Teatre; pp. 38, 40, 41, 42, ©Cristóbal Balenciaga Museoa; pp. 44-46, ©Quico Ortega, CDMT; pp. 48-50, 54, ©Patrimonio Nacional; p. 57, ©Arxiu Fotogràfic de Barcelona, Fons Armengol-Junyet, pp. 60, 61, ©Museu del Disseny de Barcelona; p. 63, ©Arxiu Fotogràfic de Barcelona; p. 68 (figura 3, ilustración), ©Núria Braut; p. 69 (figura 4, ilustración), ©Núria Braut; pp. 71-75, ©Victoria and Albert Museum (Londres); p. 79, © Walden Gestió del Patrimoni; p. 83, ©Museo de Historia de la Ciudad de Barcelona; p. 84 (figura 3), ©Biblioteca Nacional de Catalunya; p. 84 (figura 4), ©José Luis García Romero/Museo del Traje, ©Victoria de Lorenzo; p. 85, ©Biblioteca Nacional de Catalunya; p. 91, ©Fundación Focus-Abengoa; p. 94, ©Enrique Moreno; p. 95, Luis Vasconcelos/ Unidad Infinita Proyectos; p. 96, ©Craftivist Collective; p. 97, ©Gunnar Backman; pp. 103-106, ©Revista La Actualidad Española (LAE); p. 107 (figura 1), ©Saga Esedín Rojo; p. 107 (figura 2), ©Biblioteca Nacional de España; p. 108, ©Saga Esedín Rojo; p. 109, ©Bibliothèque nationale de France; p. 110, ©Germanisches Nationalmuseum; pp. 113-115, ©Santiago Espada; p. 116, ©Arabella León; p. 119, ©Musée des Arts Décoratifs, París; pp. 123, 124 ©Museu Valencià d'Etnologia; p. 125, ©Asunción García Zanón; p. 126 (figura 4), ©Museu Valencià d'Etnologia; p. 126 (figura 5), ©Eusebio López; pp. 132, 133, ©H. González y D. Prieto; p. 134, ©Fundación Casa de Alba; p. 140, ©Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona; p. 141 (figura 2), ©Ángel Martínez Levas/ Museo Arqueológico Nacional; p. 141 (figura 3), ©Museo del Traje, CIPE; pp. 142, 143, ©Museo del Traje, CIPE; pp. 145, 146, ©Laura Jiménez; pp. 153-156, ©Museo del Traje, UPM; pp. 163-165, ©Mercedes López García y Rosa Flor Rodríguez Rodríguez; p. 166, ©Hugo Maertsen; p. 167, ©C. Alfaro; p. 168, ©M. L. Vázquez; p. 169, ©M. J. Martínez; p. 170, ©Ángel Romaguera; p. 173 ©Institut National de la Propriété Industrielle. SNA / Pôle archives numériques, París; pp. 174, 175, © Oficina Española de Patentes y Marcas. Archivo Histórico; p. 177, ©Museo del Ejército; p. 178, ©James Isberner; pp. 179, 180, ©Anne Wilson Studio; p. 181, ©Benjamin Tomasi; p. 183, ©Marc Plata; p. 184, ©Quico Ortega, CDMT; p. 185, ©Marc Plata; p. 186, ©Indianapolis Museum of Art, ©Wisconsin Historical Museum; p. 187, ©Indianapolis Museum of Art, ©Marc Plata; pp. 189, 190, 192, ©Pablo José Portillo; p. 194, ©Folger Shakespeare Collection, Washington; p. 195, ©Biblioteca de Catalunya; p. 196, ©Universidad Complutense de Madrid; p. 197 (figura 4), ©Bibliothèque Nationale de France; p. 197 (figura 5), ©Ruth de la Puerta; pp. 199-203, ©MAE, Institut del Teatre; p. 207, p. 209 (figura 3), ©Victoria & Albert Museum/foto: María Roca Cabrera; p. 209 (figura 4), ©Museo de la Seda de Moncada; p. 209 (figura 5); ©Museo Pedagógico Textil de la Universidad Complutense de Madrid/ foto: María Roca Cabrera; pp. 211-214, ©Laura Rodríguez Peinado; pp. 216-218, ©Silvia Saladrigas Cheng; p. 224, ©Museu del Tapís Contemporani - Casa Aymat; p. 225 (superior izquierda), ©Portillo; p. 225 (inferior derecha), ©Juan Laguna; p. 226 (izquierda), ©Francesca Piñol; p. 226 (derecha), ©Sue Ormerod; p. 227, ©Silvia Ventosa; p. 229, ©Quico Ortega, CDMT.

Organizan



Colaboran



Participa

