

El tejido brocado en el México virreinal: Telas ricas españolas, italianas y francesas

Brocade in Viceregal Mexico: Expensive Spanish, Italian and French Fabrics

Jesús Pérez Morera
Universidad de La Laguna
Departamento de Historia del Arte y Filosofía
<http://orcid.org/0000-0002-0275-0759>
jperezmo@ull.e

Recibido: 19-05-2018; Revisado: 08-09-2018; Aceptado: 10-10-2018

Resumen

La catalogación del tejido brocado o espolinado constituye una tarea que apenas se ha abordado debidamente a causa de su complejidad y dificultad intrínseca. A partir de la documentación de archivo y de la identificación de telas de seguro origen y datación, perseguimos definir las características técnicas y decorativas de los tejidos ricos y centros de fabricación españoles, italianos y franceses presentes en el mercado colonial durante los siglos XVI al XIX como base para futuras catalogaciones. Conservadas en diferentes iglesias y museos de México y las Islas Canarias, el caso sirve para ilustrar un comportamiento que, sin variaciones significativas, puede hacerse extensible al resto de Iberoamérica.

Palabras clave: Brocado, sedas labradas, ornamentos de iglesia, México, periodo colonial.

Abstract

The cataloguing of brocade or sprung fabric has received scant proper attention, due to its complexity and intrinsic difficulty. Based on archival documents and fabrics whose origin and dating are well established, we aim to define the technical and decorative characteristics of expensive fabrics. This, coupled with the identification of Spanish, Italian and French manufacturing centres with a presence in the colonial market during the sixteenth to nineteenth centuries, can serve as a basis for future cataloguing. Preserved in various churches and museums in Mexico and the Canary Islands, this case illustrates a practice that, without significant variation, can be extended to the rest of Latin America.

Keywords: Brocade, Carved Silks, Church Ornaments, Mexico, Colonial Period.

1. INTRODUCCIÓN

La historia y catalogación de los tejidos ricos, labrados con hilos de seda, oro y plata (lampazos, tisúes, damascos), tanto en España como en Europa, ha sido una materia tratada con frecuencia de forma imprecisa y superficial, cuando no simplemente obviada o marginada en los estudios generales sobre las artes decorativas o aplicadas, a pesar de la ingente cantidad de ornamentos y telas brocadas conservadas en nuestras iglesias y museos, en buena medida aún pendientes de inventario y clasificación. La exigua bibliografía existente, más volcada al arte del bordado, tapices o alfombras, abunda en información económica, sobre producción, comercio, directrices legales sobre la seda (RODRÍGUEZ GARCÍA, 1959; y GARZÓN, 1972), etc., pero poco aporta respecto a la identificación de los textiles con dibujos anteriores al siglo XIX.

La desaparición de sellos o marcas que guíen al estudioso, a diferencia de lo que sucede en pintura, escultura u orfebrería, donde firmas, inscripciones o punzones de platería aportan una información de inestimable valor, hace especialmente difícil determinar su procedencia o manufacturación. Datos dentro de amplios periodos temporales o con un origen muchas veces hipotético, en demasiadas ocasiones se adolece de falta de precisión o de rigor a la hora de su catalogación. Vagas y genéricas, tales clasificaciones no resultan fiables y es muy probable que se hagan pasar obras de un centro por otro. Ello viene acompañado de un exceso de «atribucionismo», sin una justificación estilística o documental segura, y muchas de las adscripciones, en cuanto a su naturaleza o cronología, son discutibles y deben ser tomadas con reservas.

En el caso de las antiguas colonias españolas en América, en las que confluyeron desde el siglo XVI al XIX las telas españolas y europeas con las orientales y la producción «de la tierra», esta problemática se hace extraordinariamente difícil. Con excepción de algunos contados artículos especializados (SANDOVAL, 2017a), monografías y capítulos sobre las artes textiles, siempre circunscritos a la antigua Nueva España, no hay trabajos de referencia sobre el tejido brocado en seda, al que incluso se llega a confundir con el bordado (ARMELLA, 2007: 125-143; y AA.VV., 1995: 368). Los puntuales estudios existentes se centran además en este último (ARMELLA y TOVAR, 1992) y en los tejidos de lana y algodón (ROMERO DE TERREROS, 1982: 207-221; AA.VV., 1991; 1994; y 1995: 348-351 y 369-370; BLUM, 2007: 148-156). Como es habitual, las escasas referencias a las sedas recogen noticias históricas sobre su producción, pero sin identificar tejidos concretos, y, cuando se hace, se corre el riesgo de confundir los centros de origen.¹ De esa palpable desorientación da una idea el registro como «trabajos chinos» de la mayor parte de los tejidos espolinados de la catedral de México,² atribución que las facturas e inventarios existentes en la misma iglesia metropolitana se encargan de desmentir. Citemos los pluviales y ternos realizados en Lyon (Figura 18) o Valencia (Figura 1). Resulta por ello de gran utilidad dar a conocer, a partir de la investigación de archivo, las telas fabricadas en cada lugar. Con esta contribución pretendemos ahondar en este panorama, analizando, en este caso, el impacto en los mercados de ultramar de la producción

1 Blum, por ejemplo, relaciona una posible manufactura española con el manto que lleva sor María Ignacia de la Sangre de Cristo (fig. 22), cuando en realidad debe ser un lampazo francés de hacia 1760 (fig. 21). BLUM, 2007: 153.

2 «Textiles», Inventario de bienes culturales muebles e inmuebles por destino, catedral de México, CONACULTA-INAH, 2004-2005.

española, italiana y francesa, del mismo modo que lo hemos hecho con las asiáticas y «criollas» (PÉREZ MORERA, 2018), y su vigencia en el tiempo como consecuencia de la evolución del gusto y las preferencias de la sociedad colonial a lo largo de los siglos XVI al XIX inclusive. La identificación de diseños, composiciones y técnicas de manufactura a través de imágenes documentadas es la base que queremos aportar para futuros inventarios.

En comparación con otras creaciones, la clasificación del tejido artístico constituye una labor mucho más difícil, compleja y problemática, sobre todo por las imprecisiones y las deficiencias de las descripciones de las fuentes manuscritas.³ Concisas y escuetas, pocas veces permiten identificar los textiles conservados, otorgarles una cronología precisa y menos aún determinar su lugar de fabricación, de modo que, por regla general, es tarea casi imposible cruzar las noticias disponibles con los testimonios que nos han llegado. Más fáciles de distinguir y documentar, por su mayor singularidad y su relación más explícita y detallada, son las obras bordadas. La costumbre de mencionar a los textiles de forma genérica, señalando solo su clase, color y pasamanerías, sin referencias a su procedencia o diseño, es otro obstáculo insalvable para la clasificación del exiguo número de ejemplares conservados en relación al interminable conjunto inventariado a través de los siglos. Solo en contadas ocasiones se hace alusión a los particulares motivos de su decoración: jarras, coronas, palmas o navíos. El calificativo de telas «turquescas» estuvo así en boga en México en el segundo tercio del XVIII para designar a los rameados florales de influencias orientales. Las de «primavera con flores de colores» o «primavera de flores» aparecen desde principios de la centuria anterior (1627), aunque no será hasta la llegada del «gran siglo» cuando los espolinados florales adquieran su máximo grado de expresión. «Telas muy antiguas», «telas antiguas color de grana» o «muy ricas» también se relacionan en el setecientos para indicar su antigüedad y valor.

Con mayor frecuencia se consigna su manufactura europea, española o mexicana: damasco o raso de la China, «damasco de España» (figs. 8, 9 y 10), «raso labrado de flores de España» (1734), «glasé de plata de León de Francia», damasco o tafetán de Granada, «raso de Toledo primavera salomónico» (1699), sarga de Sevilla, damasco y terciopelo de Génova. En este sentido, el caso de México sirve para ilustrar un comportamiento que, sin variaciones significativas, puede hacerse

³ Además de las actas de cabildos eclesíásticos, correspondencia, memorias de gastos extraordinarios, facturas y cuentas de fábrica espiritual de las catedrales de México y Puebla y escrituras notariales del Archivo General de Notarías de Puebla de los Ángeles (=AGNPA), las principales fuentes documentales que hemos utilizado han sido las series de libros y expedientes de inventario del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (=ACCMM), sección Inventarios, 16.1, leg. 2, exp. núms. 1-6; libros inventarios desde 1713 a 1939, núms. 4-19; y 20.5, caja 1, exp. 20; y del Archivo del Venerable Cabildo Catedral de Puebla de los Ángeles (=AVCCPA), actas de Cabildo, libro 1, inventarios 27/2/1553 y 5/8/1554; y libros inventarios desde 1596 a 1804; así como los inventarios de la hermandad y capilla de Aránzazu, de la archicofradía del Santísimo Sacramento y Caridad y del colegio de Doncellas de Nuestra Señora de la Caridad de la ciudad de México, desde 1581 hasta 1840, obrantes en el Archivo Histórico del Colegio de las Vizcaínas (=AHCV), E6-TI-V6, E6-TI-V2, E6-TII-V19, E7-TI-V1, E6-TIV-V1, E6-TIV-V1, E4-T5-V1 y E9-IV-V19. En el caso de las islas Canarias, las fuentes que nos sirven de apoyo documental proceden del Archivo de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria (=ACLP); del Archivo Zárate Cologan, depositado en el Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife (=AZC); del Archivo Histórico Diocesano de Las Palmas de Gran Canaria (=AHDLP); del Archivo Lugo-Viña y Massieu, en Tenerife (=ALVM); del Archivo Parroquial de El Salvador de Santa Cruz de La Palma (=APSSCP); del Archivo Parroquial de San Juan Bautista de Arucas (=APSJBA); y del Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava (=APCO).

extensible al resto de Iberoamérica en lo referente a su origen y fabricación. A lo largo del periodo colonial, los centros productores y exportadores fueron variando con el tiempo. Durante el siglo XVI y XVII, las provincias de ultramar prefirieron los géneros españoles (Toledo, Sevilla y Granada), a los que se unieron en el XVII los italianos (Génova y Milán); mientras que, en el setecientos, en especial en su segunda mitad, y en el XIX las sederías francesas de Lyon y las levantinas españolas de Valencia tomaron el relevo. Con indiferencia de su diseño, las sedas labradas estaban básicamente destinadas al consumo de la Iglesia y de la élite dominante, de modo que, a través de los canales comerciales de la época, llegaban prácticamente a todas partes. Su lucimiento por parte de los grupos privilegiados fue una de las formas más palpables de diferenciación y distinción social. De manera semejante, la Iglesia, según prescribían las sagradas rúbricas, sólo admitía esa fibra (en la práctica, los tejidos brocados de la misma clase, de uso indistinto), exceptuando la ropa blanca de sacristía, para las funciones litúrgicas. Trasunto de la grandeza y la majestad celestial, el prestigio de las catedrales, santuarios e iglesias, y por ende, de las villas y ciudades, se medía por el esplendor del culto en vestiduras sagradas, costosamente labradas o bordadas. La fragilidad de la seda, el deterioro por el continuo uso en misas y celebraciones y la costumbre de enterrar a los clérigos con las vestimentas sagradas propias de su condición han hecho desaparecer, sin embargo, la mayor parte de los textiles de los primeros siglos. El afán de renovación, de modernización al compás de los tiempos y de la evolución del «buen gusto», impulsaba asimismo a las principales iglesias y sedes episcopales, al uso de las catedrales de México y Puebla de los Ángeles, a deshacerse rápidamente, en periodos que a veces no superaban el medio siglo de antigüedad, de aquellos ornamentos que ya se consideraban anticuados o pasados de moda, muchas veces ofrecidos de limosna a los templos, conventos y capillas que lo solicitaban o lo necesitaban por su pobreza.

2. TELAS RICAS DE ESPAÑA, EUROPA Y ORIENTE

Con independencia de su diverso origen, las telas ricas fabricadas en los diferentes centros sederos españoles o europeos se importaban de Sevilla y Cádiz, cuyos puertos canalizaban y monopolizaban el tráfico y la exportación a las colonias americanas. Hasta ellos llegaban las sedas y géneros textiles procedentes tanto del resto de la Península Ibérica, en especial de Toledo, Granada y Valencia, como de otras partes del Viejo Mundo, particularmente de Génova y Lyon, para su embarque a las Indias.

Se comercializaban en piezas de tela, embaladas a su vez en lienzo. Para refrendar la calidad de los materiales empleados, iban, por lo común, marcadas al principio o al final del rollo con sus correspondientes sellos de fábrica, lamentablemente desaparecidos, ya que se cortaban en el momento de su uso. En mayo de 1601, los capitulares de la catedral poblana acordaron, de esa manera, enviar a pedir a España dos piezas «de telas negra y blanca de oro y plata, labrada la negra y la blanca de blanco y oro más blanco que negro, una pieza de cada tela», cada una de ellas al menos con 32 varas de largo. Otras veces se adquirían directamente a la llegada de la flota, de forma que en 1599 el obispo Romano propuso comprar los géneros necesarios para hacer un ornamento rico con los que celebrar las honras fúnebres de reyes, obispos y prebendados, en atención a hallarse todo a buen precio «agora questá la flota acá». Al mismo tiempo, los administradores de la iglesia mayor de Puebla participaron

en el comercio de exportación a Europa de la grana cochinita. En 1591 el capitán Alonso Hidalgo llevó en su nao a los reinos de Castilla 10 arrobas de esta materia tintórea, principal pigmento empleado en el teñido de la seda, registradas a cuenta de la catedral y consignadas a Alonso Pérez de Salazar, jurado de Sevilla. Diez años más tarde, en 1602, acordaron comprar con el dinero de la fábrica, para enviar en el regreso de la flota, otras 10 arrobas de grana de Tlaxcala, «que al presente anda al precio acomodado de 70 a 75 pesos la arroba».⁴ Para canalizar todos estos encargos solicitados a España, el cabildo eclesiástico se valió de corresponsales en Sevilla y Cádiz. A mediados del siglo XVIII, actuó como tal don Lorenzo Careu, quien, tras recibir los 5.000 pesos que le envió el maestrescuela Nogales en el navío del general Regio, dio aviso epistolar, el 19 de febrero de 1751, de tener en su poder 500 varas de glasé blanco y encarnado tejido en Lyon, media pieza de tela negra y 600 varas de galón, prontos a embarcar en el «Navío “Triumphante” o “El Jorge”, que estaban a la carga», así como otras 500 varas de terciopelo carmesí de Génova que el tesorero Méndez de Cisneros le encargó para completar la colgadura del templo.⁵ En la flota de 1766, llegaron nuevos géneros para la fábrica catedralicia: dos medias piezas de 65 varas de «terciopelo negro de Ytalia», a 5 pesos la vara; 31 piezas de «encajes de Lorena entreanchos», a 3 pesos la pieza; y 479 varas y ½ de bramantes floretes; de cuyo importe dio cuenta el comerciante don Anselmo Martínez, con inclusión de las varas de crudo empleadas en abrigar las telas, «petates, guangoches y bodegas» en Veracruz, fletes y derechos de avería hasta el pueblo de Xalapa.⁶ Desde 1720 hasta 1776, se celebró en este último lugar la feria más importante de Nueva España. Dependiente de la llegada de la flota que salía de Cádiz, en ella se adquirían las sedas labradas españolas o francesas. Allí compró en 1770 el tratante don Bernardino de Zamesa por encargo de don Francisco Ignacio de Yraeta, mayordomo tesorero de la cofradía de Aránzazu de ciudad de México, una pieza de 40 varas de «tissú, fondo de plata y rameage de oro con matices de seda», a 18 pesos la vara,⁷ con la que se confeccionó el terno blanco que aún posee la capilla del Colegio de las Vizcaínas, probablemente tejido en las manufacturas de Lyon (Figura 4).

Los capitulares mexicanos se valieron por su parte de un antiguo miembro del cabildo eclesiástico, Antonio López Portillo, canónigo de la catedral Valencia y antes de la iglesia metropolitana de México, para la fabricación de cinco piezas de espolín destinadas a 52 capas pluviales (Figura 1). Remitidas en 1775 en tres cajones, su embalaje fue precintado y sellado con el plomo y sello de la Real Aduana de Valencia por orden del ministro de Hacienda para impedir su registro en Cádiz con «los consiguientes manoceos» y maltrato de unas piezas con otras en su reacomodo. Tras su remisión por los comerciantes Diego Cadalso y Domingo Oriortua, corresponsales en aquella plaza, el envío llegó a Veracruz en la flota de 1776. La prohibición vigente de extraer «efectos de flota» a otro paraje que no fuese la feria de Xalapa movió al deán y cabildo catedralicio a solicitar del virrey Bucarelli, como vice-patrono del templo, decreto favorable para no dilatar por más tiempo su conducción hasta la capital virreinal. Dos meses después, en octubre de 1776, la casa de comercio de Pedro Antonio Cossío fletaba el transporte

4 AVCCPA, actas de cabildo, 5. Puebla de los Ángeles, 14 de noviembre de 1597, fol. 98r; 18 septiembre de 1599, fol. 149r; 4 de mayo de 1601, fol. 194v; 12 de abril de 1602, fol. 233r; y 19 de septiembre de 1603, fol. 288r.

5 AVCCPA, libro de fábrica espiritual (1750-1751), fol. 104r.

6 AVCCPA, leg. de fábrica espiritual, cuentas. Puebla de los Ángeles, 28 de enero de 1766, fol. 12r.

7 AHCV, E15-TI-V3, n° 68, cuenta de la hechura del ornamento de tisú de plata y oro. Ciudad de México, 10 de julio de 1770.

con el dueño de mulas Diego Antonio Roxas, vecino de Santa Ana Chautempam, que se obligó a llevar a la ciudad de México los tres cajones «empetatados y arpillados con crudo», marcados y numerados, con peso de 22 arrobas y 5 libras, «bien pesados, enjutos, limpios y acondicionados».⁸

3. LAS SEDAS ESPAÑOLAS

En España, Toledo contó con la industria sedera más importante de todo el reino durante el siglo XVI y hasta 1650 aproximadamente, cuando ya su decadencia era imparable. Convertida en una «gran máquina» textil, fabricaba en masa tejidos de seda de elevado precio con destino al mercado indiano y a satisfacer las demandas de la corte, establecida en Madrid desde 1561 (MONTEMAYOR, 1996: 120-132). Consumía así tres cuartos de la seda en rama producida en su conjunto en la Península Ibérica, para lo que necesitaba abastecerse de Murcia y especialmente de Granada, el centro mayorista por excelencia. La revuelta de las Alpujarras (1568-1570) y la expulsión de los moriscos (1609) hicieron que, a la postre, el foco principal de la sericultura española se trasladara a la zona levantina y, durante el siglo XVIII, Valencia fue el mayor núcleo productor, manufacturero y exportador. El arte de los sederos toledanos tuvo en la Real Fábrica de Tejidaos de Seda, Oro y Plata de Talavera de la Reina, establecida en 1748, una nueva expresión. Aunque produjo telas ricas de gran calidad, son muy escasas las piezas que se han identificado (FERRER y RAMÍREZ, 2007: 30-33). Las noticias documentales confirman el gusto por sus sedas matizadas entretejidas con hilos de oro y plata y su penetración en los mercados de ultramar durante la segunda mitad del siglo XVIII. En 1765, los canónigos de la catedral de Las Palmas escribieron al arcediano José Marcos Verdugo y Albiturriá, a la sazón diputado en la corte, para que comprase, dentro o fuera del reino, o en su defecto mandase tejer, 96 varas de tela, a precio entre 18 y 20 pesos la vara, con la circunstancia que para su mayor duración fuese «dable y sin ojilla, que su fondo no sea damasco sino alguna otra cosa aparente para su conserbación y que, siempre que se pueda lograr, el que tenga por fondo vn tejido con el mismo oro o plata». Un año después remitió un terno blanco de tisú de oro y plata, cuya tela, al no hallarla en Madrid con las calidades solicitadas, fue realizada en la Real Fábrica de Talavera.⁹ A finales de la misma centuria, en 1793, don Fernando Hurtado de Mendoza, vecino de la isla de Tenerife en Icod de los Vinos, acudió a la casa Juan Cologan e Hijos al objeto de encargar «al mejor fabricante de Talauera (u otro paraje que lo desempeñe)» 8 varas y media «de tisú fondo de oro y ramasón de plata con matises violados, escusando quanta ojilla se pueda a fin de conservación de la tela, formando en el dibujo la mejor obra por ser para túnica de una imagen»; 21 varas de lampazo «fondo azul turquí, nada selesteste, con ramasón de oro y plata, a sauer, como dos partes de ramasón de oro y vna de plata en su colocación, evitanto toda la ojilla o en casso de ponerla para algún brillo sea muy corta porción»; otras 7 varas de lampazo «fondo plomado, color senisento, ramasón de oro para vna capa del Señor San Francisco»;

⁸ ACCMM, correspondencia, caja 3, exp. 11, 1775-1778.

⁹ ACLP, libro copiadador de cartas (1744-1768). Las Palmas, 12 de noviembre de 1765; y libro inventario del tesoro y demás alhajas de la sacristía mayor (1765), fol. 22r.

y 40 varas de galón de oro, «obra salomónica, del ancho y figura de la muestra, procurando del menos cargado de peso».¹⁰

3.1. Toledo

Desde finales del siglo xv, la ciudad imperial se hizo famosa por su manufactura de terciopelos, realizados en un principio imitando a los genoveses, florentinos y venecianos. Terciopelos de Castilla o de Toledo, lisos o brocados con dibujos picados o labrados (Figura 5) y en todos los colores, figuran en abundancia en las relaciones catedralicias de México y Puebla de 1588, 1596, 1605, 1627, 1632, 1642 y 1653. Se empleaban solos o en alternancia con terciopelos de otros colores, llanos o labrados, y con raso y damasco de Castilla, restringidos en unos casos a cenefas o en combinación en otros con bordaduras ricas de imaginería desplegadas sobre cenefas, capilletas y faldones. El inventario practicado en 1642 por muerte del padre Pedro de Montiel, sacristán mayor de la catedral de Puebla, es pródigo en referencias: cuatro ternos completos, dos casullas y cinco capas de terciopelo de Castilla. A los obispos Diego Romano (1578-1606) y Alonso de la Mota (1608-1625) pertenecían además dos baldoquines y cuatro sitiales de terciopelo verde, carmesí, morado y azul de Castilla, con almohadas y cojines del mismo género.

El terciopelo, y en menor medida el raso y el tafetán de Castilla, era también el tejido predilecto para los fondos de los bordados de imaginería, al menos hasta mediados del siglo xvii, tal y como atestiguan los mencionados inventarios de México y Puebla, que incluyen numerosas piezas bordadas sobre telas de esta clase (mangas de cruces, ternos, capas, frontales, gremiales). Igual aceptación tenían los damascos de Castilla, en colores carmesí, blanco, azul y verde. A 7 pesos la vara compró en 1599 el cabildo poblano 14 varas de damasco de Castilla que las monjas de Santa Catalina habían prestado a la fábrica catedralicia para ornamentos. A ellos hay que agregar otros tejidos como el tafetán de Castilla, con el que estaban hechos nueve paños de doseles verdes y carmesíes, de 56 piernas, adquiridos en 1603 a Bernardino de Soria,¹¹ el raso y algunas telas preciosas como el «pañó de seda y oro de Castilla». Buen número de casullas estaban forradas en bocacé (lienzo teñido) del mismo origen, verde, azul, amarillo o negro.

3.2. Las fábricas toledanas del siglo xviii: los ornamentos de los Medrano y los Molero

Durante el siglo xviii, las manufacturas toledanas alcanzaron un prestigio extraordinario gracias a la confección de tejidos litúrgicos realizados en seda, oro y plata, con un trabajo altamente organizado que les permitió tener una gran producción, ávidamente solicitada por las más importantes catedrales españolas, americanas y aun europeas. Las fábricas más conocidas de la ciudad fueron la de los Medrano y la de los Molero. Ambas solían firmar sus ternos y ornamentos en la parte de la capa pluvial que quedaba cubierta por el capillo, donde se tejía el nombre del fabricante, el lugar y, a veces, el año. Sus obras tenían la particularidad de ser tejidas enteras en el telar en forma y en pieza. Esta particularidad técnica, exclusiva

¹⁰ AZC, cartas. Icod de los Vinos, 28 de septiembre de 1793.

¹¹ AVCCPA, actas de cabildo, 5. Puebla de los Ángeles, 3 de diciembre de 1599, fol. 156r; y 5 de septiembre de 1603, fol. 286v.

de estas dos grandes sederías, hizo factible la elaboración de un gran número de conjuntos en serie y en menor tiempo, reutilizando los mismos diseños para ternos distintos. Así, es posible encontrar repetidos dibujos semejantes en distintos colores litúrgicos y en diversos templos y catedrales. Los temas ornamentales, cuya unidad decorativa se extendía al conjunto de toda la pieza, eran de gran tamaño y de tipo vegetal, con influencias orientales (MARTÍN I ROS, 1999: 65-66).

A las famosas fábricas toledanas acudió don Juan Antonio Lardizával y Elorza, obispo de Puebla, para hacer un suntuoso obsequio a su catedral: un ornamento con brocados en oro, reputado por «lo más rico que tiene esta Santa Yglesia», que fue estrenado el 8 de diciembre de 1724. Compuesto de casulla, tres capas, dos dalmáticas, dos ambores y paño de púlpito, «menos paño de cáliz, que no bino», estaba elaborado en tela blanca de oro, «floreo con filetes de grana y las zenefas con filetes verdes». En 1766 se dice que era «de tela turquesca de oro», errada calificación, desmentida en un inventario posterior, derivada probablemente de sus grandes ramajes de connotaciones orientales. Con arreglo al característico sistema de los telares toledanos, «toda su fábrica» era de «una sola piesa», sin cortes ni costuras, «con sus rótulos tejidos en las bolsas de las capas». Sin duda, fue realizado por la firma de Alonso Medrano, que pocos años antes, en 1721, había tejido un terno similar de tela blanca de oro, también con perfiles sombreados y matizados en grana y verde, para el monasterio de El Escorial (Madrid). Al mismo diseño responde el terno rojo de la catedral de Cádiz (1729) y otros dos realizados para la de Tui y para la magistral de Alcalá de Henares en 1730, ambos con parejos fondos blancos con sedas rojas y verdes. El terno de Puebla constituía uno de los primeros encargos facturados por Medrano, solo superado en antigüedad por el desaparecido terno de San Román de Toledo (1713), los de las catedrales de Toledo y Pamplona (1714) y por el mencionado de El Escorial (1721). Del taller de los Medrano es otro ornamento completo y dos capas del Museo de Arte Religioso de Bogotá.

Durante el último tercio del siglo XVIII, la otra gran manufactura de la ciudad imperial, la de los Molero, alcanzó su máximo grado de esplendor bajo la dirección de Miguel Gregorio Molero, hijo del fundador, quien hacia 1768 renovó la tecnología y los diseños de sus talleres, con grandes y estilizados ramajes de influencias chinescas y exóticas. Por entonces, ejecutó masivos encargos para las principales iglesias de Nueva España. Según consta por un memorial de 1770, la casa Molero envió distintos ternos para las catedrales de México y Puebla de los Ángeles (FERRER y RAMÍREZ, 2007: 104-110). En marzo de 1771 el sacristán mayor, licenciado Joseph Pinedo, recibió del tesorero del templo metropolitano de México, don Juan de Villar Gutiérrez, nada menos que 30 capas «que han venido de España fabricadas en Toledo de cuenta de esta Sta. Yglesia»: 28 encarnadas para todos los señores capitulares fechadas en 1769, «grandes, medianas y chicas», una «más especial» con destino al preste y otra blanca. Un año después, en marzo de 1772, el tesorero entregó al sacristán otras 25 capas blancas y un ornamento encarnado de la misma fábrica. Con anterioridad, el arzobispo don Francisco Antonio Lorenzana (1766-1772) había donado una casulla blanca, pluvial con broches sobredorados y gremial con flores de oro sobre campo de plata «de fábrica de Toledo». Prueba de la alta estima y consideración que gozaban los tejidos toleda-

nos entre los canónigos mexicanos es la carta que el tesorero de la catedral dirigió al virrey en 1776 sobre la demora de los pluviales blancos y rojos encargados a Valencia, razón por la que había sido necesario echar mano, en los días precisos, «de las ricas y costosas capas de Toledo, hechas para solos los de primera clase y funciones que se celebran con el aparato de este rito, por lo que se ha ajado y no poco el juego de las blancas».

El inventario de 1864 da cuenta de un sinnúmero de ornamentos «toledanos», en todos los colores litúrgicos, que se guardaban en los cajones de la sacristía y en la oficina: ternos enteros para las misas solemnes y para las misas privadas, con casulla, dalmáticas y capa pluvial, acompañados o no de gremial, almaizal, velo, libretes, palias, portapaces, bolsa, paño de púlpito y tellices de silla, así como casullas y capas sueltas blancas, rojas, verdes, moradas y negras, y un dosel y un telliz de tumba de tela negro de oro y seda. Repartido entre el Museo Nacional del virreinato (Tepotzotlán) y la catedral de México, de todo este ingente conjunto perviven en la actualidad los pluviales rojos de tela de oro sobre fondo adamascado, un terno del mismo color, otro morado, seis pluviales negros de tela de oro y plata con perfiles en seda verde, dos frontales y 16 tellices para sillas de la misma clase, así como diversas casullas, dalmáticas y capas negras y encarnadas pertenecientes a ornamentos completos o vestimentas sueltas (Armella, 2007: 2, 8, 73-74, 86, 110-111 y 116). Con arreglo a las formas de comercialización de la casa fabricante, las piezas van firmadas bajo el capillo con inscripción en capitales romanas dentro de cartela lobulada con el nombre de Michael Molero y las fechas de 1769 y 1772 o sin ella en el caso de las capas rojas, negras y moradas de tela de oro y plata.¹² Excepcional en la producción de las fábricas toledanas, es el motivo figurativo de la imagen de Nuestra Señora de la Asunción, titular del templo metropolitano, que introducen las capas rojas (fig. 2). Tejida en el escudete del capillo dentro de sol de ráfagas, sobre la tiara y las llaves de San Pedro, la composición parece inspirarse en el modelo rubeniano (Viena) grabado por Bolswert. Los pluviales de la catedral de Morelia ostentan, por su parte, la fecha de 1777. Por un inventario de 1788, sabemos que, por entonces, el templo mayor de Michoacán poseía un terno de primera clase de tisú, del pontifical del obispo Juan Ignacio de la Rocha (1777-1782), dos ternos encarnados de tela de oro, uno morado de tela de plata y oro, uno negro de tisú y una casulla suelta morada, todo de la «fábrica de Toledo» (SIGAUT, 1991: 249). Tras la muerte de Miguel Molero en 1801, la fábrica, ahora bajo la dirección de su sobrino José Hernández Delgado, realizó otro terno blanco para la santa iglesia catedral de México inspirado en el estilo del Primer Imperio, ejecutado con máquina Jacquard y firmado por la Real Fábrica de Molero, Hernández y Compañía en Toledo en 1820¹³. De la misma Real Fábrica son los ternos y ornamentos existentes en la catedral de Guadalajara, fechados en 1803 y 1804¹⁴, y en el santuario de Guadalupe (San Luis Potosí).

12 «MICHAEL MOLERO, TOLETANUS FECIT TOLETI ANN. 1769» (pluviales rojos); «MICHAEL MOLE/RO, TOLETANUS. FE/CIT. TOLETI. ANNO./ 1772» y «MICHAEL MOLE/RO, TOLETANUS. FE/CIT. TOLETI» (pluviales negros, rojos y morados).

13 «REAL FABRICA/DE MOLERO, HERNAN-/DEZ, Y CA. EN TOLEDO./ AÑO DE 1820».

14 Datos facilitados por el investigador Ricardo Cruzaley Herrera.

3.3. Granada

Principal centro sedero español en los siglos *xvi* y *xvii*, de Granada se importaron sobre todo damascos y tafetanes para colgaduras, ternos y casullas, en especial durante la segunda mitad del *xvii* y en las primeras décadas de la centuria siguiente. Nueve paños de terciopelo y damasco de Granada, que sumaban 34 piernas, formaban parte del pontifical de don Diego Osorio Escobar y Llamas (1656-1673), obispo de Puebla. En las adiciones efectuadas a partir de 1688, figuran 14 casullas guarnecidas con sevillaneta, seis blancas, seis verdes y dos negras, así como la colgadura carmesí donada en 1690 por el deán Diego de San Juan Victoria, todo ello de damasco de Granada. En esa década, en tiempos del deán Diego Malpartida Centeno, la catedral de México se proveyó de 1.120 varas destinadas a confeccionar una suntuosa colgadura «de terciopelo carmesí y damasco texida en Granada, laboreado, que se imbió a mandar a texer allá». Según el inventario de 1689-1704, la integraban 80 paños de 14 varas de largo cada uno, de damasco y terciopelo alternantes, para los ocho pilares centrales del templo, los cuatro del presbiterio y los cuatro del cimborrio, los dos medios pilares de la capilla de los Reyes y los dos medios del coro. Con la tela sobrante, se hizo un terno de damasco carmesí, amén de tres casullas que se forraron con tafetán rosado de Granada, según consta en 1698.

Las relaciones de alhajas de otras iglesias de México confirman la demanda de los mismos géneros durante este periodo. Diversos frontales y casullas de damasco carmesí o morado de Granada «con flores de jarras» o «con flores de joya» se incluyen entre los ornamentos de la capilla de Aránzazu en 1699 y 1703. Jarrones floridos dentro de óvalos lanceolados entrelazados por coronas en composiciones en losange (Figura 8), junto a ramilletes formados por flores, granadas y tallos de perfiles rectilíneos y angulares que se distribuyen en sembrado a derecha e izquierda consecutivamente (Figuras 9 y 10), aparecen en distintos «damascos de España» o «de Granada» que hemos podido localizar y documentar (PÉREZ MORERA, 2002: 291-294; y 2017: 73-76). Con 95 varas de «damasco de Granada» traídas «de España» por el mercader Joan Isidro confeccionó el sastre Francisco de Valladares 20 casullas (cinco de cada color litúrgico) para la iglesia de la Concepción de La Orotava en 1673-1679. Variante del mismo modelo, con la figura heráldica de la flor de lis como principal rasgo diferenciador (fig. 10), es el terno carmesí la iglesia de Santa María de Betancuria (Fuerteventura), realizado entre 1669 y 1678 con «damasco carmesí de Granada».¹⁵

3.4. Sevilla

Heredera de las sederías hispanomusulmanas, las manufacturas sevillanas florecieron desde el reinado de Juan II. De la vasta producción de los siglos *xvi* y *xvii* solo resta, sin embargo, un reducido número de ejemplares (DÍAZ, 1996: 53). Hasta la primera mitad del setecientos, sus telares se especializaron, tal y como refleja la documentación, en ricas sedas brocadas con pesados y costosos entorchados de brillos metálicos cuyos hilos pasaban del haz al envés. Para Diego de Escacena, alcalde mayor del arte de la seda, las fábricas españolas, y en particular las de Sevilla, había sido emulación de toda Europa. En la representación que elevó en 1746 instó

¹⁵ AHDLP, 8. Parroquial, libro I de cuentas fábrica de Nuestra Señora de la Concepción de Betancuria (1636-1704), fol. 113v.

a prohibir, además de la extracción de la seda en rama, los tejidos extranjeros de menos ley que los naturales, «ni en ancho, ni en colores, ni en calidad de las telas», razones por la que se vendían a menos precio (GARZÓN, 1972: 70-77). Esta fue la causa de su final, sobre todo desde mediados del XVIII, cuando los más ligeros y brillantes textiles franceses de glasé, tisú o lampazo desplazaron definitivamente a las pesadas y pasadas de moda telas de oro y plata españolas. A partir de entonces, los encargos se dirigen a otros centros a la cabeza de la producción y del diseño, en primer lugar, a las sederías lionesas, en tanto que las valencianas fueron las preferidas para los terciopelos y damascos.

La correspondencia dirigida por los canónigos de la catedral de Las Palmas a sus proveedores reflejan muy bien esa situación. En 1751 mandaron fabricar en Sevilla «la tela de oro y plata con fondo blanco color de porcelana» para un baldoquín, 36 varas de tela violada, color tinta en grana, con ramos de oro y plata para un vestido de Nuestra Señora de la Antigua, encargo que ampliaron en 1754 a 650 varas de terciopelo «de color carmesí cochinilla y no de otro y que su tejido sea de tres pelos y de la mejor calidad, satisfacción y lucimiento y en todo igual y de vn mismo color», con destino a una colgadura para la capilla mayor, considerando que allí se podía hacer «mui bueno a semejanza de la colgadura que no había muchos años se había hecho para aquella Santa Yglesia [de Sevilla]»; así como el tejido para dos ternos, uno de «damasco blanco del mejor y más fuerte para la duración y otro de tela de oro carmesí que sea apretada y de duración sin ojilla, lantejuela ni otra cosa que ceda y hilo de oro». El cierre de la fábrica de Sevilla obligó, sin embargo, a tejer el género en Valencia (de acuerdo a una muestra que se envió del terciopelo viejo de la colgadura), al igual que el damasco; mientras que la más sofisticada tela rica encarnada de oro para el terno fue solicitada a Lyon, de donde llegó en 1755 (Figura 3), todo a satisfacción del cabildo catedralicio, que quedó «muy gustoso con la calidad de los géneros» recibidos.¹⁶

Aunque en la ciudad del Guadalquivir podían adquirirse telas procedentes de las mejores sederías de Europa, expresiones tales como se «mandó texer» o de la «fábrica de Sevilla», además de noticias precisas sobre la necesidad de armar telares nuevos con el fin de cumplimentar los encargos, no dejan duda alguna sobre su fabricación en la capital hispalense. Para el terno blanco rico de primera clase, los canónigos de la catedral de Las Palmas determinaron la compra, en 1725, de 103 varas de «tela blanca de Sevilla de plata y oro, fondo en damasco, la mejor que se pudiere hallar y discurrir», bien «quajada y sin flores de zeda, aunque tenga algunos perfiles mezclados con el oro, de suerte que no desdiga a la mayor grauedad y decencia que se quiere en dicha tela». El encargo quedó a la dirección del prebendado canario Conrado Monteverde y Brier, canónigo hispalense, que se vio precisado a mandar «armar telar para su fábrica», visto que el terno que por entonces se estaba tejiendo para la catedral de México no había resultado de su agrado «por las flores encarnadas y ramos verdes que tiene». Fallecido Monteverde, los capitulares recurrieron un año después al también canario Pedro Massieu y Monteverde, oidor de la Real Audiencia de Sevilla, para un segundo pedido: 32 varas de tela morada «bien quajada de oro» de igual manera, de 9 o 10 pesos la vara. Como en la vez anterior, por lo poco habitual de ese color en los tejidos profanos, se le dio facultad para preparar un nuevo telar o bien, dado lo gravoso que sería,

16 ACLP, libro copiadador de cartas (1744-1768). Las Palmas, 5 de marzo de 1751, 19 de agosto de 1754, 27 de agosto de 1754, 7 de noviembre de 1754, 26 de enero de 1755, 14 de marzo de 1755, 29 de noviembre de 1755 y 16 de septiembre de 1756.

tejer la tela «a continuación de otra de diferente color, con que se escusa el costo de formar de nuevo el dibujo y sólo se añade el de yngerir la zeda morada en la otra tela». Tan complacidos quedaron con lo lindo y «presioso de la tela» (Figura 14), que, tras recibirla y examinarla en cabildo, se apresuraron a escribir de nuevo con el fin de «mandar texer al mismo maestro diez y ocho varas más sin diferencia de la primera tela, que no dejaría de quedarse con muestra».¹⁷

Como muestran sus telas brocadas, una de las principales características de estos tejidos «bien cuajados de oro» era su singularidad y su elevadísimo costo, que obligaba a montar telares especiales y a emplear casi en exclusiva hilos de oro y plata, de ahí que el calificativo de «tela rica» con el que comúnmente eran distinguidos sea el que mejor los representa. Junto a la abundancia de hilos metálicos, la calidad de los tintes, venidos a través del comercio con las colonias de ultramar como la grana cochinilla, también les daba una inusual riqueza, caso de los tejidos morados o carmesíes, específicamente denominados como «tela de carmesí y oro cochinilla». En estos géneros macizos con rameados en oro y plata, la seda de color se usa únicamente para definir los perfiles y contornos de hojas, flores y frutos. Otra de las particularidades de los brocados sevillanos fue su carácter ex profeso o exclusivo en el caso de los encargos más suntuosos. Se hicieron así diseños singulares para clientes particulares o para satisfacer determinados pedidos, de modo que los costosos ternos de iglesia o vestidos de imágenes, tejidos a propósito para determinadas advocaciones religiosas de Cristo o de la Virgen, incluyen en su ornato motivos y símbolos sagrados alusivos a su uso y a su destino, rítmicamente intercalados entre la decoración: el jeroglífico con la S y el clavo entrelazados, marca con la que se tatuaba a los esclavos en la mejilla y signo adoptado como su emblema por las cofradías sacramentales y otras hermandades y esclavitudes cristológicas, un corazón traspasado bajo corona o el anagrama con el Nombre de María. En dos tamaños diferentes, el signo S/clavo figura en un velo del Santísimo Cristo de La Laguna (Figura 12) confeccionado con la misma tela con ramos en oro y plata tejida en 1702 para un terno rico (RODRÍGUEZ MORALES, 2016: 134); el corazón traspasado en un traje de Nuestra Señora de las Angustias de la catedral de La Laguna, de hacia 1715 (Figura 13); y el anagrama de María en un manto de estilo bizarro de la Virgen del Carmen del convento de Santa Clara de la misma ciudad, fabricado en 1718 por encargo del regidor don Gonzalo Machado de la Guarda¹⁸, y en el estandarte de tela pasada de la Virgen del Rosario de Santa Cruz de La Palma, remitido también de la capital hispalense poco antes de 1725 por el mencionado oidor Massieu y Monteverde.¹⁹

Desde principios del siglo xvii y hasta bien avanzada la centuria siguiente, los «ornamentos ricos» o de «tela rica» realizados en Sevilla fueron estimados entre los más preciosos. A sus telares se solicitaron las mejores sedas para confeccionar los ornamentos con los que dar el mayor esplendor al culto divino. Sus efectos de oro y plata también fueron los preferidos para los mantos, trajes y túnicas de las esculturas vestideras de mayor devoción de la Virgen María o Jesús Nazareno, cuyas lujosas indumentarias contribuían de forma esencial a la magnificencia de su iconografía. Así lo prueban los regios conjuntos que los canónigos de la catedral de

17 ACLP, libro copiadador de cartas (1720-1744). Las Palmas, 5 de marzo de 1725, 24 de abril de 1725, 30 de julio de 1725, 3 de agosto de 1725, 3 de diciembre de 1725, 15 de febrero de 1726, 30 de septiembre de 1726 y 13 de julio de 1728.

18 ALVM, libro de cuentas de don Pedro Massieu y Monteverde (1712), fol. 36v. Sevilla, abril de 1718.

19 APSSCP, libro de cuentas de la cofradía del Rosario (descargos). Santa Cruz de La Palma, 19 de junio de 1725.

Las Palmas encargaron para la Virgen de la Antigua desde al menos 1610. Se trata de géneros como la «lama», el «brocato», la «sarga de Seuilla», la «tela pasada», que recibía tal nombre porque en ella la seda pasaba al envés en las flores o labores; así como la simple y más generalizada denominación de «tela» o «tela rica», todas ellas incluidas dentro de la familia de los brocados. Con «sarga de Sevilla», se hicieron poco después de 1712 un terno blanco y otro morado para la catedral de Puebla, este último ofrecido en limosna por los capitulares años más tarde al convento de la Soledad; y de «lama» o «sarga de Sevilla» era un terno blanco de los espolios del obispo Benito Crespo de Solís (†1737) que fue donado al templo de la Santísima Trinidad. Otro terno completo de «brocato o sarga de Seuilla blanco de oro» constituía el primer ornamento de la capilla de Aránzazu (México) en 1699. Hasta mediados del siglo XVIII, los obradores sevillanos gozaron de la predilección de los capitulares de la catedral de Las Palmas, monopolizando los mejores encargos de tejidos ricos para todas las ceremonias: doseles «de primavera», baldoquines, palios o vestidos de imágenes y sobre todo ternos en todos los colores litúrgicos. Un importante grupo de paramentos litúrgicos fue realizado entre 1648 y 1650, coincidiendo con la peste que asoló la ciudad de Sevilla, circunstancias por la que fue necesario hacer una información especial para la «seguridad de los ornamentos». Para su compra y fabricación, se hicieron sucesivas remesas de dinero en diferentes letras, cuyo importe ascendió a la elevada cantidad de 57.828 reales; mientras que el terno pontifical de tela pasada blanca que se mandó tejer en Sevilla en 1685 importó 36.215 reales, sumas que superaban, por ejemplo, a la construcción de cualquier gran retablo de la época en madera tallada. De todos ellos han pervivido el terno morado de tela pasada de oro que en 1650 entregó a los capitulares el tesorero don Francisco de Betancor,²⁰ labrado con óvalos o piñas en hilo de oro integradas por ces y motivos vegetales geométrizados que forman una trama compacta (Figura 11); un terno blanco de tisú de oro y plata para las festividades de primera clase y otro terno rico morado de persiana de oro (fig. 14), el primero remitido por el canónigo don Conrado Monteverde en 1726 y el segundo por el oidor don Pedro Massieu en 1728; y un terno morado de oro y plata realizado en 1826 con un vestido de lampazo violado de la Virgen de la Antigua que igualmente se acordó solicitar a la capital hispalense a mediados del siglo XVIII.

A Sevilla también llegaban, en grandes cantidades, géneros más económicos fabricados en Granada o en Valencia, como el tafetán, el brocatel y el damasco de Granada o los damascos de Valencia. Estos y otros tejidos de seda más corrientes y de menor precio podían adquirirse directamente en las tiendas, como la persiana, el tafetán doblete, el terciopelo o el raso ordinario. Además de tejidos lisos y brillantes de seda como la «capichola de Sevilla», frecuentemente mencionada en los archivos mexicanos, mayor importancia tuvieron los géneros de pasamanería, listonería y telares de lo estrecho, de modo que las fábricas y tiradores del oro sevillano surtieron en abundancia a Nueva España y al archipiélago canario de todo tipo de guarniciones, galones, franjas, puntas, encajes y flecos, en especial la «sevillaneta», género de guarnición, en sus variedades de «oro fino», «oro falso», «oro y plata», «ordinaria», «plata» y «hojuela de plata», pródigamente citado en la documentación de los siglos XVII y XVIII.

20 ACLP, libro copiadador de cartas (1638-1655), fol. 341v-343. Las Palmas, 16 de agosto de 1648; libro de cuentas particulares (1596-1675), fol. 155r. Las Palmas, 5 de septiembre de 1648; y libro del tesoro (1639-1653), fol. 249r. Las Palmas, 1 de julio de 1650.

3.5. Valencia

El siglo XVIII representó el periodo de mayor esplendor de las sederías valencianas, paralelo a la intensa decadencia que experimentaron entonces los tradicionales centros textiles castellanos o andaluces. A lo largo de la centuria, Valencia llegó a concentrar las tres cuartas partes de los telares de seda de todo el reino. Controlada por el poderoso Colegio del Arte Mayor de la Seda, sus manufacturas apenas tenían salida en el mercado interior y estaban destinadas casi exclusivamente al consumo colonial a través de las remesas de tejidos a Cádiz, donde se procedía a su venta a los cargadores de Indias (FRANCH, 1996: 201 y 220-221). Las reformas borbónicas pretendieron elevar la producción levantina para responder a la siempre superada demanda del mercado indiano con la concesión de franquicias y exenciones de impuestos en los puertos de embarque. A mediados del setecientos, las estofas españolas se igualaron virtualmente en hermosura y apariencia a las francesas e italianas, al punto de confundirse. Para evitar las exportaciones clandestinas camufladas en esa semejanza, en 1786 la corona quiso imponer un nuevo sello con el fin de distinguir los géneros nacionales, marca que también fue falsificada (RODRÍGUEZ GARCÍA, 1959: 28-31).

De «damasco encarnado de Valencia con flores blancas» o lampazo era el ornamento entero realizado para la capilla de Aránzazu poco antes de 1737. Un espléndido encargo, con dibujos tejidos ex profeso integrados por motivos alusivos a la aparición de la Virgen de Guadalupe al indio Juan Diego, fue remitido por don Juan Bautista de Labat e Hijo, comerciantes de la ciudad de Valencia, a la catedral metropolitana de México, tal y como pormenoriza una detallada factura expedida en 1775, a nombre del canónigo Antonio López Portillo: 254 varas valencianas en cinco piezas «de espolín campo de damasco blanco, con flores de oro y perfiles de seda carmesí a ymitación del bordado»; y otras 218 varas en otras cinco piezas de «espolín carmesí fuerte con flores de plata en dibujo alusivo al hallazgo de Nra. Señora por Juan Diego». Con ellas se confeccionaron 24 capas de todos los tamaños, cinco casullas, dos dalmáticas, un paño de púlpito y un frontal de color blanco y otras tantas piezas encarnadas²¹, de las que se conservan en la actualidad 2 casullas, 2 dalmáticas, 15 capas y 2 frontales de este último color. Guirnaldas de flores distribuidas en losange con el anagrama de María coronado sobre creciente lunar y la figura del indio Juan Diego con tilma y flores en sus manos se disponen sobre su fondo adamascado (Figura 1).

De las cartas y facturación comercial conservadas en las Islas Canarias se desprende que el damasco y en menor medida el terciopelo «de Valencia» (1792) constituían los géneros más vendidos. Según escribían los capitulares de la catedral canariense, el damasco que «se texe en Valencia» se consideraba el mejor.²² En 1755, encargaron a sus telares una pieza de 80 o 100 varas de damasco blanco para hacer casullas para las capillas del templo; y, en vista del cierre de la fábrica de Sevilla, el terciopelo carmesí cochinilla, de la mejor calidad y duración, para una colgadura, conforme a una «muestresita del que en su colgadura tiene al presente esta Santa Yglesia que, aunque es ia muy viexo, se conoce su buena calidad». Tales tejidos eran reexpedidos hacia el archipiélago y hacia el Nuevo Mundo a través de Sevilla y Cádiz, como reflejan la contabilidad y correspondencia de la casa Massieu, la de los canónigos de la catedral de Las Palmas con sus agentes comerciales o los registros

21 ACCMM, correspondencia, caja 3, exp. 11. Valencia, 4 de abril de 1775.

22 ACLP, libro copiadador de cartas (1744-1768). Las Palmas, 14 de marzo de 1755.

de la casa Cólogan. En 1719, el oidor de la Real Audiencia de Sevilla, el palmero Pedro Massieu y Monteverde, embarcó a Indias, a su cuenta y riesgo, 44 varas de damasco azul anteado por mano de su paisano don Lorenzo de la Cruz, residente en Cádiz, el mismo que le había remitido de Valencia don Tomás Martínez Galindo por el mes de septiembre. Una muestra de damasco fue enviada a Sevilla en 1762 por su sobrino, el coronel don Felipe Manuel Massieu de Vandale, gobernador de las armas de la isla de La Palma, al administrador de la casa de su difunto tío con objeto de hacerla llegar, a su vez, «a Valenzia, al mismo fabricante, para que arreglado a ella remita dos piezas que tengan zerca de 200 varas» (Pérez Morera, 2002: 299). Junto al damasco y el terciopelo, el espolín y el gro, canutón o acanalado (distinguido por sus característicos fondos acanalados de canutón, preferentemente en color grana y perla) se comercializaban en menor medida. Un corte de saya de «gros de Valencia» con cenefa fue adquirido en Cádiz en 1785 a solicitud de don Nicolás y don Juan Próspero de Torres, vecinos de la localidad de Icod de los Vinos. A la Virgen Difunta de la iglesia de la Concepción de La Orotava pertenece una saya de esta clase de tejido con jarrones floridos espolinados en sedas de vivo colorido combinadas con entorchados metálicos, sobre fondos blancos de gro o canutón, que presenta las clásicas composiciones de ramos simétricos y piramidales en losange que definen las sedas valencianas desde 1780 aproximadamente en adelante (PÉREZ MORERA, 2017: 85).

En el siglo XIX, las manufacturas valencianas continuaron realizando tejidos labrados según la tradición del siglo anterior. Sobresale la casa Garín e Hijos, famosa sedería fundada en 1820 que se especializó en la fabricación de ornamentos sagrados. Premiada por el papa Pío IX (con el uso del escudo pontificio) y por la Real Sociedad Económica de Amigos del País, «con las mayores recompensas en cuantas exposiciones han concurrido», su ingente producción se halla profusamente repartida tanto en las Islas Canarias como en las antiguas colonias americanas, uno de sus principales mercados de exportación. El catálogo editado en 1868 señala al respecto que Mariano Garín e Hijo mantenían relaciones comerciales «con toda la Península, Canarias, Puerto Rico y Cuba y cualquier otra posesión española y el extranjero», al igual que el de 1908 (Vicente Conesa, 1997: 36). Sus diseños y sedas de iglesia llegaron a lugares tan distantes como las lejanas misiones de California²³ y algunas de sus composiciones de mayor éxito, como las denominadas «Rica» y «Globo», de la primera y de la segunda mitad de la centuria, están representadas en el ropero litúrgico de la catedral de Puebla (casullas roja y morada de canutón, Figura 15; casulla de raso verde espolinado, Figura 16), en el Museo de Arte Religioso de Santa Mónica de la misma ciudad o en la catedral de México. Los roperos litúrgicos de las Islas Canarias se hallan repletos de sus ornamentos prácticamente en todas las iglesias. Al modelo conocido, según los patrones conservados en el archivo familiar de la fábrica, como «Cáliz Corona», corresponden los ejemplares más ricos, labrados en oro, plata y sedas, como evidencian los ternos conservados en las parroquias de Telde, Santa Catalina de Tacoronte, Peña de Francia del Puerto de la Cruz, estrenado el Jueves Santo de 1864, así como las casullas del Museo de Arte Sacro de Icod de los Vinos y del Museo de la esclavitud del santuario del Cristo de La Laguna (PÉREZ MORERA, 2002: 298-299). No todos pueden adjudicarse, sin embargo, a Garín, de modo que el terno rojo de espolín de la iglesia de Arucas (Gran Canaria), con fondo carmesí con ramos de seda de color de oro, fue realizado en la fábrica de tejidos de

²³ Véase una casulla marrón de la misión de San Luis Rey de Francia en Oceanside (California). BARGE-LLINI (2009: 322, n° 240).

sedas de don Juan Miguel de San Vicente (Valencia) en 1857 conforme al dibujo denominado en este caso «de la Estrella» en lugar de «Cáliz Corona»²⁴.

4. TEJIDOS ITALIANOS. GÉNOVA Y MILÁN

Desde la baja Edad Media, las prósperas ciudades-repúblicas italianas se situaron a la cabeza del tejido artístico y, durante el siglo xvii, Italia, en especial las sederías genovesas, venecianas o milanesas, siguieron marcando las pautas en el diseño textil. Una primera y aislada referencia que hemos localizado sobre las sedas italianas data de 1605, cuando se inventarian en la catedral de Puebla dos capas bordadas de cordoncillo de plata sobre raso amarillo y carmesí «de Ytalia». Otra casulla de «tela de plata de milán sembrada con flores de lis leonadas» formaba parte del ajuar de la capilla de Belén de la catedral de Las Palmas en 1609,²⁵ cuyos canónigos mandaron traer en 1648, aprovechando la partida del navío del mercader inglés José Lambel desde el puerto de Garachico «a las costas de Ytalia para traer mercaderías a estas islas», 64 varas y media de tela blanca, «la más rica y mejor que se hallare», la misma cantidad de tela colorada de labores y 56 varas y media de «tela morada de labores de oro buena»; efectos que, hacían hincapié, debían de ser ligeros por el clima caluroso del Archipiélago²⁶. El encargo no llegó a materializarse y se hizo finalmente en los telares de Sevilla. Como grandes plazas mercantiles del comercio ultramarino, en esta última ciudad y en Cádiz se adquirirían también los géneros ricos procedentes de Italia. Tela blanca de Milán «con labores grandes» se compró de este modo en Sevilla en 1659 para un vestido de la Virgen de la Antigua y 13 varas de «lama de Nápoles» trajo en 1676 desde Cádiz el racionero Jacinto de Mendoza.²⁷

Promediada la segunda mitad de la centuria, las sedas de Génova y Milán fueron las preferidas para confeccionar con ellas los ornamentos de primera clase, en detrimento de las españolas y orientales, así como de las vestimentas con complementos bordados. Los canónigos poblanos se decantaron en particular por la «tela de Milán», estofa especialmente rica tejida en oro y sedas en diversos colores. El inventario de 1656 recoge los primeros testimonios, donados, a título particular, por el obispo don Alonso de la Mota (1608-1625) y por el chantre don Luis de Góngora: una capa de «tela blanca de Milán» con cenefas bordadas, obsequio del primero, y un frontal de «tela de Milán oro y negro» ofrecido como presente por el segundo a la Virgen de la Soledad que, cuando era necesario, servía en el altar mayor. Con «la tela que se trujo de Milán a costa de la fábrica desta Santa Yglesia», el maestro Juan de Triana, sastre de la catedral, confeccionó, por orden capitular, dos ternos, uno de color negro y otro morado que se estrenaron en 1686. En noviembre de ese año, el cabildo mandó traer de Milán, con los mil pesos que se habían remitido a España a cuenta de la fábrica espiritual y los 500 legados por el canónigo Florián de Reinoso, las varas de tela necesarias para montar otros dos ternos enteros, uno blanco y otro colorado, para las fiestas de primera clase.²⁸ Años después, en 1693, se adquirió nuevo género, «riquísimo», a 10 pesos la vara, para un segundo terno

24 APSJBA, cuentas de fábrica, leg. n° I, ingresos y gastos extraordinarios (1852-1858), factura n° 35.

25 ACLP, libro del tesoro, fol. 114v. Las Palmas, julio de 1609.

26 ACLP, libro copiador de cartas (1638-1655), fols. 331r-332r. Las Palmas, 1 de abril de 1648.

27 ACLP, libro de cuentas particulares (1596-1675), fols. 236v y 285r.

28 AVCCPA, actas de cabildo, 18. Puebla de los Ángeles, 5 de noviembre de 1686, fol. 277r.

blanco de tela de Milán, con flores de oro, destinado a la celebración del Corpus. Para la catedral de México también se hizo un terno rico de tela bordada sobre gorgorán blanco relacionado por primera vez en 1713 como «nuevo flamante» y que, según se dice en 1743, llamaban «el de Milán», con bordados en oro y broches de plata doble. Las pasamanerías de Milán, en forma de galones, puntas, flecos y encajes de oro y también de plata, se aplicaron, al mismo tiempo, con profusión a ornamentos, colgaduras, doseles y tellices, durante la segunda mitad del siglo xvii y la primera mitad del siguiente, como reiteran las repetidas relaciones de inventario de México y Puebla.

Aparte de la tela de Milán, el damasco y el terciopelo de Italia o de Génova fueron los géneros preferidos para colgaduras y paños de iglesia desde principios del siglo xviii, en sustitución de los damascos y tafetanes granadinos. 1.700 varas de terciopelo carmesí de seda «mui fino» fueron encargadas por don Juan Francisco Vergalla, tesorero de la catedral de Puebla, a don Andrés Murguía «para que se fabricase de quatro pelos» con destino a la colgadura de la iglesia. Tejidas en «la Ytalia el año de 1719», llegaron a Nueva España a principios de 1724 junto con seis arrobas de galón y flecos de oro de Milán. El mismo tesorero hizo por esos años una tumba para los entierros de los señores capitulares compuesta por caja, cielo, paño de mesa grande y almohada de «terciopelo negro de Ytalia». Otras 500 varas de terciopelo carmesí de Génova fueron remitidas en 1751 por don Lorenzo Careu, corresponsal en Cádiz, para completar la colgadura del templo. De igual forma que la catedral poblana, la de México se dotó de una nueva colgadura de terciopelo carmesí «mui rico» formada por 18 piezas grandes para las columnas del cuerpo de la iglesia y dos medianas para los pilares de las tribunas del coro. Hecha en tiempos del tesorero Cevallos Villagutierre (1750), vino a sustituir a la anterior de tafetán y terciopelo de Granada.

Las sedas genovesas no sólo se usaron para colgaduras y tapicerías sino también, a pesar del alto «rapport» de sus brocateles y damascos, para ternos y ornamentos de iglesia desde el siglo xvii. Un terno de «terciopelo carmesí de Italia nuevo» y otro de «terciopelo llano de Italia» se mencionan en 1653 en la catedral de México, mientras que en 1683 se añade un frontal de «damasco verde de Italia» al inventario del Colegio de Doncellas de ciudad de México. Otras seis casullas negras del mismo damasco con sevillaneta de oro fino hechas por el chantre doctor Cisneros y una morada con galón fino de los espolios del obispo Álvarez de Abreu figuran en 1764-1765 en la catedral de Puebla. Formados por estilizados ramajes vegetales de gran tamaño, sus característicos diseños, como el damasco «Palma» o a «la Palma» y otras composiciones parecidas, se mantuvieron vigentes a lo largo de los siglos xviii y xix. Más raros son los estampados sobre seda, como el vestido de «raso blanco estampado de Ytalia» que el capellán del Colegio de Doncellas, don José María Arozcueta regaló a su patrona, la Virgen de la Caridad, con anterioridad a 1813.

5. TEJIDOS FRANCESES. LAS SEDERÍAS LIONESAS

Desde el siglo xvii las sederías francesas adquirieron fama y reputación universal y, bajo el reinado de Luis XIV, Lyon se convirtió en el principal centro productor y creador en el campo del tejido artístico. En sus telares se fabricaba la «lama de

Francia», suerte de tela rica realizada con hilos de oro, plata y sedas policromas, con efectos y brillos metálicos, de la que se hizo uso para ornamentos de primera clase, vestidos de imágenes o vestiduras pontificales. A los espolios de don Diego Osorio (1656-1673), obispo de Puebla, pertenecían una casulla y capa de lama de Francia encarnada que pasaron a formar parte, con unas dalmáticas que se le añadieron, de un terno, bien tratado, inventariado en 1712. Un terno blanco de igual naturaleza se halló de nuevo en la inspección realizada poco tiempo después, cuya casulla procedía también de espolio episcopal. La «lama de Francia de aguas» o con efectos de aguas aparece en ciudad de México desde fines del siglo anterior. Dos casullas encarnadas existían en la capilla de Aránzazu en 1699 y otra verde en la sacristía de la catedral de México en 1713. De manera paralela, se citan ornamentos de «corte francés», como la casulla «mui rica de tela blanca» donada por el arcediano Ignacio Cevallos Villagutierre en abril de 1769, con formato trapezoidal a diferencia del clásico patrón de guitarra de la casulla española.

A lo largo de los siglos XVIII, los encargos a Lyon fueron en aumento, sobre todo a partir de 1750. Durante la segunda mitad del setecientos, las sederías españolas, víctimas del contrabando, el comercio clandestino y las falsificaciones amparadas en su semejanza con los productos nacionales, se mostraron incapaces de resistir la penetración de los géneros franceses e italianos. Más comerciales y económicas y de mejor brillo y apariencia, con ocasión de la guerra contra Inglaterra, la monarquía autorizó en 1797, ante la presión de los comerciantes gaditanos, el embarque nada menos de tres cuartas partes de sedas extranjeras en cada envío (RODRÍGUEZ GARCÍA, 1959: 29-30), dato que por sí solo refleja la enorme magnitud de esta invasión. En 1751 los canónigos de la sede poblana solicitaron así 500 varas de glasé blanco y encarnado, «tejido en León de Francia», para dos ternos pluviales, compuestos por 24 capas cada uno, que don Lorenzo Careu, corresponsal de la seo angelopolitana en Cádiz, remitió por orden del maestrescuela don Antonio de Nogales. Con galones y flecos de oro fino y forro de capichola doble carmesí de Sevilla, las 24 capas de «glasé de plata color grana» para uso de los señores capitulares se estrenaron al año siguiente y perduraron hasta principios del siglo XIX.²⁹ Para prestar un servicio semejante, la catedral metropolitana de México adquirió en esas fechas otro gran número de ornamentos de glasé de plata destinados a los días de primera clase, seguramente de igual procedencia. El inventario de 1743 recoge seis casullas de tal clase para los señores capitulares y 23 capas pluviales de glasé nuevas, así como, en las adiciones hechas a posteriori, un ornamento «mui rico» de glasé de plata con flores de lo mismo hecho por el tesorero doctor Ignacio Cevallos Villagutierre promediado el siglo y una casulla, pluvial y gremial de glasé «mui rico» negro con fondo de oro de los espolios del arzobispo Rubio y Salinas (1765). Una pieza de glasé de oro de 34 varas y media de largo se empleó, además, en la hechura de una tumba, almohada y media casulla para las exequias del cuerpo capitular.

De glasé de oro y plata es una bella casulla de la catedral de Puebla (Figura 19), cuyo diseño se ajusta a una puesta en carta de hacia 1780-1800 del Musée des Tissus de Lyon (ARIBAUD, 1998: 71 y 118, n° 116) (Figura 20). Sus motivos de cordones y

²⁹ AVCCPA, libro de fábrica espiritual (1750-1751), fol. 104r. En 1804 ya solo quedaban trece capas de glasé de plata color grana, reducidas a 10 en la revisión del señor Vargas.

borlas, cintas y guirnaldas, con ramos simétricos aislados de tipo romboidal en el centro, son reflejo de los nuevos gustos neoclásicos. Este tipo de composiciones en losange caracterizarán las estofas francesas del siglo XIX, algunas de inusitada riqueza, como el terno de tisú de plata y oro de la catedral metropolitana de México (casulla, dalmáticas, pluvial y frontal) o de la iglesia de Santa Ana de Garachico, con ramilletes de flores, cintas entrelazadas, borlas pendientes, racimos de uvas y espigas (Figura 18), idéntico al tejido en 1830-1831 por Putinier y Compañía de Lyon para la iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma (PÉREZ MORERA, 2002: 305-306, fig. 8). Otro ornamento «francés» de tela de plata y oro de primera clase, con casulla y dalmáticas, se inventaría en 1864.

En el caso de las islas Canarias, las crónicas y registros mercantiles reflejan la introducción de los efectos europeos como resultado del comercio vinícola con el Norte de Europa y del contrabando con el Nuevo Mundo. El jesuita Mathías Sánchez, rector del colegio de La Orotava entre 1729 y 1736, en su *Semi-Historia*, describe cómo funcionaba este flujo de compra-ventas. Los malvasías isleños que cargaban holandeses, hamburgueses y franceses se pagaban en «géneros» (textiles en un alto porcentaje) de tales países, tráfico para el que había un cónsul inglés en el Puerto de La Orotava y otro francés en Santa Cruz o La Laguna, y que «los mejores géneros, como el lienzo más fino, encages, telas, bordados, que llevan a las Canarias los Estrangeros, es con el fin de embarcarlos a Indias en los navíos de Registros» (SÁNCHEZ, 2008: 181-182). Los libros de contabilidad de la Casa Cóllogan, conocida firma mercantil establecida en el Puerto de la Cruz, certifican la reutilización de Canarias como base para reexportar desde las islas a América los tejidos europeos en lienzo o seda labrada. En 1715, el navío la «Santa Rita», que zarpó desde Tenerife rumbo a La Habana, llevó así cuatro piezas de «lampazo de Francia», de 35 ½, 24, 23 7/8 y 28 ½ varas respectivamente, a 35 reales la vara, dos con fondo verde y flores de plata, una con fondo azul y flores de oro y otra de color de perla con flores de oro, aparte de una pieza de 20 varas de raso verde de Inglaterra con flores encarnadas.³⁰ En el periodo de 1785 a 1793, las facturas de entradas de mercancías arrojan un resultado indiscutible. Con excepción de los damascos, importados por lo general de Valencia o de Sevilla a través de Cádiz, todas las telas brocadas (lampazos y tisúes) encargadas para diferentes iglesias, conventos, cofradías y particulares fueron, sin excepción, pedidas a las manufacturas de Lyon: una treintena de piezas o cortes de lampazo con flores o ramos de oro fino (diez de ellas sobre fondo blanco, seis de fondo azul, cinco fondo carmesí fino, dos color carmelita, una de oro y plata fondo de color de ciruela y otra color ceniza); dos de tisú de oro y plata y otra superior, una de tafetán doble y de mantos y otras cuatro de terciopelo de tres pelos de color violado fino y púrpura, además de un amplio surtido de galones de diversos anchos y pulgadas, flecos, puntas y encajes, hilos, hojillas, canutillos y lentejuelas de diferentes clases y tamaños de oro fino y plata. Embalados en Lyon dentro de cajones encerados, los rollos de tela eran transportados en carruaje por tierra hasta Lille, en Flandes (ocasionalmente hasta Ruan), para continuar desde allí hasta ponerlos a bordo

30 AHPT, AZC, libro copiador de facturas de Valois-Geraldin (salida), núm. 148. Tenerife, 25 de febrero de 1715.

en el puerto de Dunkerque. Los gastos incluían el flete a Hamburgo, comisión en Londres y derechos de aduana y consulado en el puerto de Santa Cruz.³¹ A través de la misma casa comercial, llegó de Lyon el género para dos ternos ricos que aún se conservan en la iglesia de la Concepción de La Orotava: uno encargado por el mayordomo de fábrica Domingo Valcárcel y Llarena en 1787, denominado a posteriori como el segundo de tisú; y el conocido «terno del Corpus» que, tras su llegada en 1821, pasó a ser el de primero de su género. Tanto uno como otros muestran fondos de tisú de plata con composiciones romboidales organizadas en losange, el primero con grandes flores en sembrado formadas por ramajes en oro, con perfiles en color rosado y tallos florales en tonos verdes; y el segundo con pequeños ramilletes de flores espolinadas en rojo y verde, dispuestas dentro de redes formadas por estilizadas hojas de laurel en oro y lentejuelas (PÉREZ MORERA, 2017: 76-80). Estas innegables evidencias documentales obligan a replantearse la procedencia de la mayor parte de los espolinados florales del XVIII, especialmente los de su segunda mitad, que, a la luz de las noticias de archivo que han ido aflorando, habría que considerar como franceses.

Prueba de la difusión de los tejidos lioneses tanto en Nueva España como en el archipiélago canario es el retrato de Sor María Ignacia de la Sangre de Cristo, pintado en 1777 por José de Alcívar (Figura 22), con capa de tela de plata semejante a un tejido de lampazo azul con entorchados de oro propiedad de la imagen de la Concepción de La Laguna, importado de Francia en 1765 a través de la casa de Comercio de Casalón y Compañía.³² Su composición, a base de líneas verticales ondulantes que dibujan meandros de cintas de imitación de encajes, con formas lobuladas intercaladas con otras lanceoladas en disposiciones helicoidales, que aparentan conchas o rocallas, de las que sobresalen flores y ramilletes, dispuestas con asimetría, es característica de los estilos florales del rococó de influencia francesa (Figura 21). Las tramas lanzadas tejen adornos a la vez en la decoración y en el fondo, en el que se dibujan motivos más pequeños y arquitecturas orientales (templetes y pagodas), reflejo de la moda de las «chinoiserías» que por entonces triunfaba en Europa. De probable origen lionés es el traje de tisú que luce doña María de la Luz y Padilla y Cervantes, marquesa de Santa Fe de Guardiola, en el retrato pintado hacia 1758 por Miguel Cabrera (Figura 24). Con esta misma clase de género, de extraordinaria calidad y belleza, se confeccionó el vestido o gala que el obispo auxiliar de Puebla de los Ángeles, don Miguel Anselmo Álvarez de Abreu, ofreció en 1751 a la titular de su parroquia de bautismo en agradecimiento por haber llegado a salvamento a su nuevo destino (PÉREZ MORERA, 2016: 251-252). Adquirido en Cádiz antes de pasar a América, los motivos florales se ordenan, conforme a los diseños asimétricos en

31 AZC, libro copiado de factura de la compañía Bernardo y Juan Cologan (entrada), núm. 161; y libros copiadores de facturas de la compañía de Juan Cologan e Hijos (salida), núms. 163, 164, 165, 166 y 167.

32 Numerosas muestras del mismo tejido, con la única diferencia del color azul, rosado, rojo o morado del fondo y con entorchados espolinados en oro o plata, existen en diversas iglesias de las Islas Canarias, así como en el Museo Tèxtil de Terrassa (registro nº 4660), este último catalogado como seda labrada española del siglo XVIII (MORRAL I ROMEU y SEGURA I MAS, 1991: 74 y 128). Las noticias sobre su importación a través de esta casa comercial nos obligan, sin embargo, a situar el origen de esta clase de lampazos en Francia y, específicamente, en Lyon, principal centro sedero y del diseño textil de Europa en el setecientos, cuya influencia en las manufacturas valencianas fue, por otro lado, determinante (PÉREZ MORERA, 2016: 252-256).

boga, en meandros en forma de líneas verticales ondulantes, con flores exóticas, capullos, frutos, formas bulbosas y estilizadas hojas lanceoladas de contornos lobulados y nervios marcados, que caracterizaron el estilo «exuberante» o «lujuriante» de las décadas anteriores (Figura 23). Su factura recuerda a otro excepcional traje de gala perteneciente a su homónima de la iglesia de la Concepción de La Orotava, cuya exquisita realización, con pictóricas parejas de pájaros que posan sobre ramajes ondulantes de oro entorchado, hace pensar de nuevo en las manufacturas lionesas (PÉREZ MORERA, 2017: 95-96). Según los registros de aduana, se hizo con una pieza de nueve varas de tisú de plata y oro embarcada en el navío Nuestra Señora de Montenegro, que había llegado de Liorna y Cádiz³³ (FRAGA GONZÁLEZ, 1979: 208). Como se ha pretendido ilustrar, el estudio del tejido artístico representa una parte de la historia y del arte colonial. Si bien la producción y comercialización del textil son temas bien conocidos y tratados por la historiografía, la identificación de sus testimonios materiales plantea una complejidad insólita. Su investigación debe combinar el examen estilístico de la obra de arte como primer documento, en especial a través del análisis del diseño, los motivos y la composición de las telas con dibujos, con las fuentes de archivo, que, además de desmontar afirmaciones basadas únicamente en la catalogación del tejido desde su exterioridad, aporta valiosa información sobre géneros textiles, su origen (español, europeo, asiático o autóctono), fabricación y evolución a través del tiempo, reflejo de las relaciones, canales y rutas comerciales seguidas, las influencias culturales recibidas y las modas y formas dominantes en cada momento.

6. BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1991): *México. Esplendores de treinta siglos*, The Metropolitan Museum of Art, New York.
- AA.VV. (1994): *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España 2*, Azabache, México.
- AA.VV. (1995): *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, R. Gutiérrez (coord.), Ediciones Cátedra, Madrid.
- ALGOU, H. (1931): *Le décor des soieries françaises d'origine a 1815*, Les éditions G. van Oest, Paris.
- ARIBAUD, C. (1998): *Soieries en Sacristia. Fastes liturgiques XVII-XVIII siècle*, Somogy Éditions D'Art, Paris.
- ARMELLA DE ASPE, V. (2007): *Hilos del Cielo. Las vestiduras litúrgicas de la Catedral Metropolitana de México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- ARMELLA DE ASPE, V. y TOVAR DE TERESA, G. (1992): *Bordados y bordadores*, Grupo Gutsa, México.
- BARGELLINI, C., y KOMANECKY, M. K. (2009): *El Arte de las Misiones del Norte de la Nueva España. 1600-1821*, Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, México.

³³ Con anterioridad, en 1755, el mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava entregó al vicario Bartolomé de Llarena 1.740 reales «para aiuda de vn manto de lampaso que se a encargado a Francia» para la misma imagen. APCO, libro de cuentas de la cofradía de la Inmaculada, 188, 2, fol. 21v. La Orotava, 15 de mayo de 1755.

- BLUM, D. E. (1997): *The Fine Art of Textiles. The Collections of the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.
- BLUM, D. E. (2007): «Los textiles en las colonias iberoamericanas», en *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1829*, Fondo de Cultura Económica, México: 148-156.
- DÍAZ ALCAIDE, M. D. (1996): «El arte textil en Sevilla. Siglos XVI al XVIII», *Espacio y Tiempo, Revista de Ciencias Humanas* 10: 49-64.
- FERRER GONZÁLEZ, J. M., y RAMÍREZ RUIZ, V. (2007): *Tapices y textiles de Castilla-La Mancha*, AACHE Ediciones, Guadalajara.
- FRAGA GONZÁLEZ, M. C (1979): «La aristocracia y la burguesía canarias ante el Arte. Importaciones artísticas», en *Anuario de la UNED (Centro Asociado de Las Palmas)* 5: 165-217.
- FRANCH BENAVENT, R. (1996): «La sedería valenciana en el siglo XVIII», en *España y Portugal en las rutas de la seda. Diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*, Universitat de Barcelona, Barcelona: 201-222.
- GARZÓN PAREJA, M. (1972): *La industria sedera en España. El arte de la seda de Granada*, Archivo de la Real Chancillería, Granada.
- HERRERO GARCÍA, M. (2014): *Los tejidos en la España de los Austrias. Fragmentos de un diccionario*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid.
- MARTÍN I ROS, R. M. (1999): «Tejidos», en A. BARTOLOMÉ ARRAIZA (dir.), *Las Artes Decorativas en España. Summa Artis. Historia General del Arte*, t. II, Espasa Calpe, Madrid: 7-80.
- MORRAL I ROMEU, E., y SEGURA I MAS, A. (1991): *La Seda en España. Leyenda, poder y realidad*, Lunwerg Editores, Barcelona.
- MONTEMAYOR, J. (1996): «La seda en Toledo en la época moderna», en *España y Portugal en las rutas de la seda. Diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*, Universitat de Barcelona, Barcelona: 120-132.
- PECK, A. (2013): *Interwoven Globe. The Worldwide Textile Trade, 1500-1800*, Thames & Hudson, London.
- PÉREZ MORERA, J. (2002): «El arte de la seda: el tejido litúrgico en Canarias (los ornamentos de la catedral de La Laguna)», *Revista de Historia Canaria* 184: 275-316.
- PÉREZ MORERA, J. (2010): «Imperial Señora Nuestra: el vestuario y el joyero de la Virgen de las Nieves», en *María, y es la nieve de su nieve, favor, esmalte y matiz*, Obra Social y Cultural de CajaCanarias, Santa Cruz de La Palma: 38-87.
- PÉREZ MORERA, J. (2016): «El guardarropa y el joyero de la patrona. Del vestido profano de aparato al traje concepcionista», en J. A. LORENZO LIMA (ed.), *La Laguna y su parroquia matriz. Estudios sobre la iglesia de la Concepción*, Instituto de Estudios Canarios-Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, La Laguna: 227-269.
- PÉREZ MORERA, J. (2017): «Textil», en A. RODRÍGUEZ PADRÓN (coord.), *El Tesoro. Catálogo del Museo Sacro de la Parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción de La Orotava*, Gobierno de Canarias-Parroquia Matriz de Ntra. Sra. de la Concepción, La Orotava: 64-99.
- PÉREZ MORERA, J. (2018): «El tejido brocado en el México virreinal: sedas orientales y criollas», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 49: 1-21.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, S. (1959): *El arte de las sedas valencianas en el siglo XVIII*, Institución Alfonso El Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Valencia.

- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2016): *Todo es de plata. Las alhajas del Cristo de La Laguna*, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, Tenerife.
- ROMERO DE TERREROS y VINENT, M. (1982): *Las artes industriales en la Nueva España*, Banco Nacional de México, México.
- ROTHSTEN, N. (1990): *L'étoffe de L'élegance*, Thames & Hudson, Paris.
- SÁNCHEZ, M. (2008): *Semi-Historia De las Fundaciones, Residencias, o Colegios que tiene la Compañía de Jesús en las Islas Canarias*, transcripción, estudio introductoria y notas por F. FAJARDO SPÍNOLA, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna.
- SANDOVAL VILLEGAS, M. (2017a): «La segunda piel de una sociedad de Ultramar. Los tejidos que vistieron a la Nueva España: el caso de las Sedas», en *I Coloquio de Investigadores en Textil y Moda*, Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Barcelona: 219-222.
- SANDOVAL VILLEGAS, M. (2017b): «Los caminos de la moda hacia Nueva España: comercio, personas, libros y papeles», *Nierika. Revista de estudios de arte* 11, 7-25.
- SCOTT, P. (1993): *The Book of Silk*, Thames & Hudson, London.
- SIGAUT, N. (1991): *La catedral de Morelia*, El colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, México.
- THORNTON, P. (1965): *Baroque and Rococo Silks*, Faber and Faber, London.
- VICENTE CONESA, M. V. (1997): *Seda, Oro y Plata en Valencia. Garín, 258 años*, Vda. de Mariano Garín S. A., Valencia.



Figura 1. Espolín con flores de plata. Valencia, 1775. Labrado con motivos alusivos a la aparición de la Virgen de Guadalupe al indio Juan Diego. Capa pluvial. Catedral de México (México). Foto: CONACULTA-INAH.



Figura 2. Fábrica de Miguel Molero: Capa pluvial. Toledo, 1772. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán (México). Foto: CONACULTA-INAH



Figura 3. Tela encarnada de oro. Lyon, 1755. Casulla. Catedral de Las Palmas (Gran Canaria). Foto: Jesús Pérez Morera.



Figura 4. Tisú de oro, plata y sedas. ¿Lyon? Adquirido en la feria de Xalapa en 1770. Dalmática. Colegio de las Vizcaínas. Ciudad de México (México). Foto: Jesús Pérez Morera.



Figura 5. Terciopelo labrado de Castilla. Toledo, último tercio del siglo XVI. Casulla. Iglesia de Santo Tomás. Ixtlán (Oaxaca). Foto: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.



Figura 6. Brocatel de Castilla. Toledo, último tercio del siglo XVI. Iglesia de San Andrés. San Andrés y Sauces (La Palma). Foto: Jesús Pérez Morera.



Figura 7. Zurbarán: Misa del Padre Cabañuelas, 1638. Monasterio de Guadalupe. Cáceres (Extremadura).

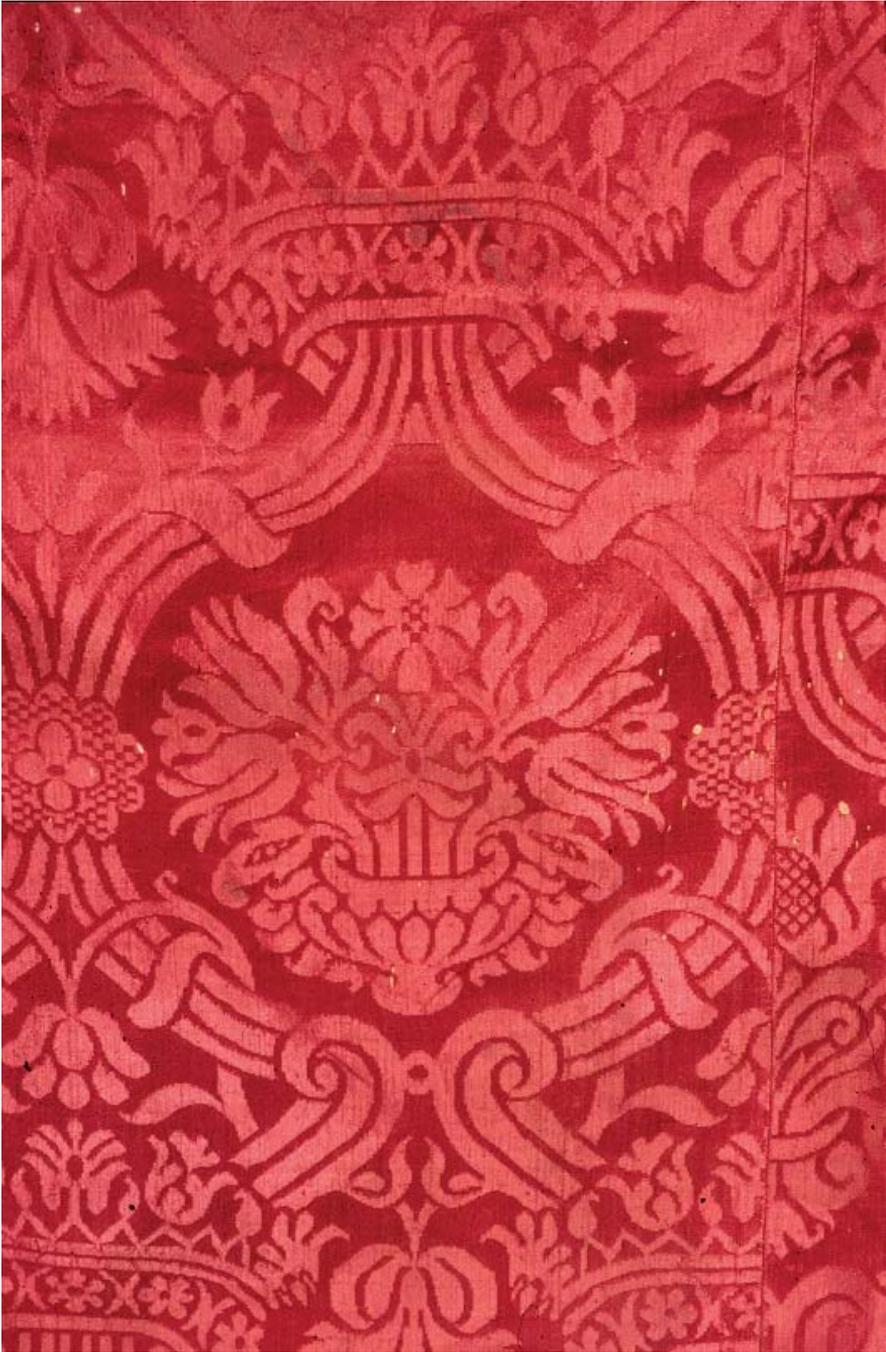


Figura 8. Damasco de España. Granada o Sevilla, c. 1690-1700. Frontal de altar. Iglesia de Nuestra Señora de Candelaria. Tijarafe (La Palma). Foto: Jesús Pérez Morera.



Figura 9. Damasco de España. Toledo, Granada o Sevilla, siglo XVII. Dalmática. Iglesia de Santa Ana. Garachico (Tenerife). Foto: Jesús Pérez Morera.



Figura 10. Damasco de España. ¿Granada? c. 1670. Capa. Iglesia de El Salvador. Santa Cruz de La Palma (La Palma). Foto: Jesús Pérez Morera

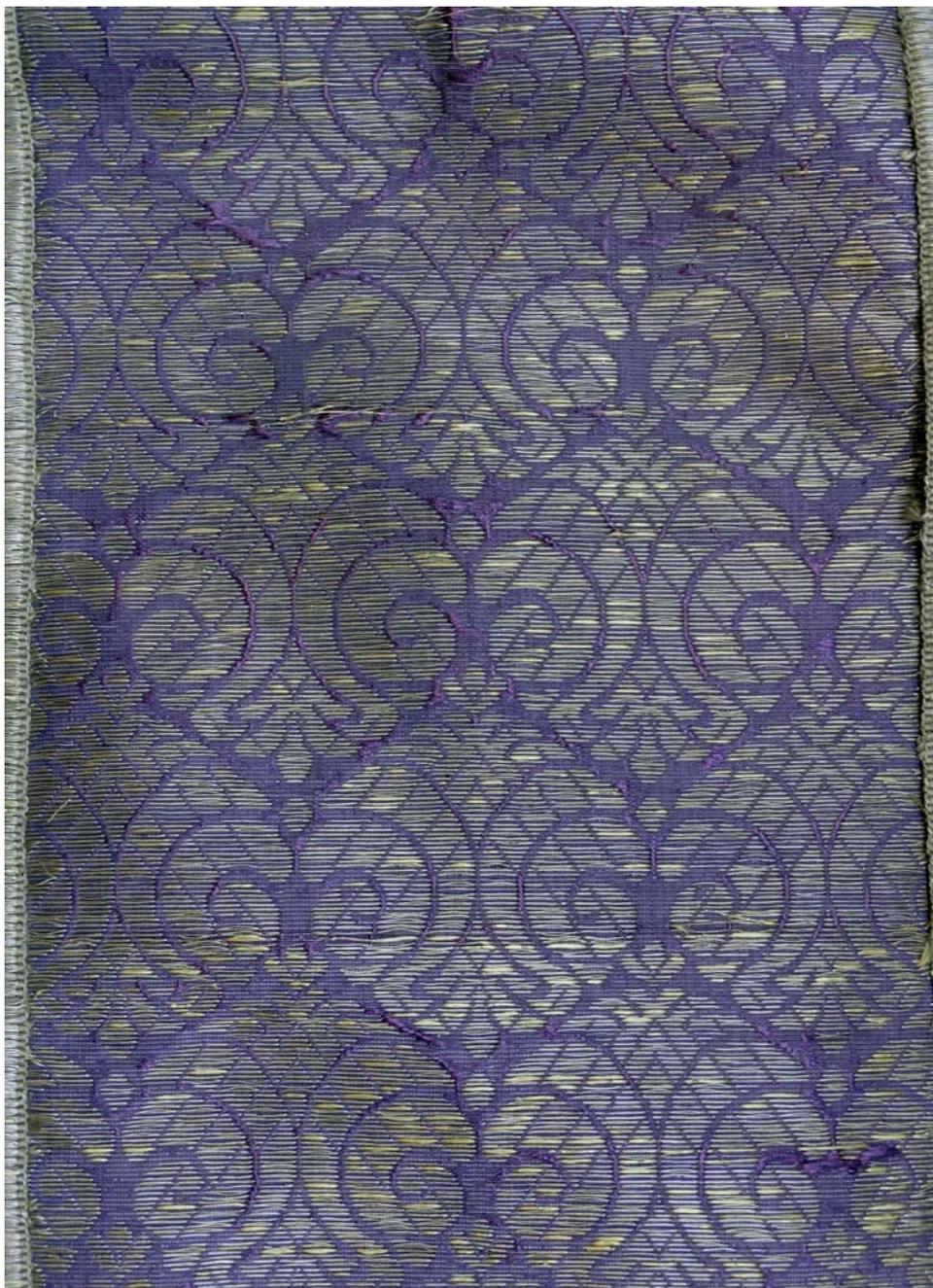


Figura 11. Tela pasada de oro. Sevilla, 1648. Capa pluvial. Catedral de Las Palmas (Gran Canaria). Foto: Jesús Pérez Morera.



Figura 12. Tela rica con ramazón de oro y plata y el jeroglífico S-clavo. Sevilla, c. 1702. Velo. Santuario del Cristo de La Laguna. La Laguna (Tenerife). Foto: Jesús Pérez Morera.



Figura 13. Tela rica con ramazón de oro y plata y el motivo del corazón traspasado. Sevilla, c. 1715. Traje de la Virgen de las Angustias. Catedral de La Laguna. La Laguna (Tenerife). Foto: Jesús Pérez Morera.



Figura 14. Persiana de oro morada. Sevilla, 1726-1728. Casulla. Catedral de Las Palmas de Gran Canaria (Gran Canaria). Foto: Jesús Pérez Morera.



Figura 15. Casa Garín: Tejido espolinado sobre gro o canutón. Valencia, siglo XIX. Diseño «Rica». Casulla. Catedral de Puebla (México). Foto: Museo Amparo, Puebla de los Ángeles.



Figura 16. Casa Garín: Raso espolinado. Valencia, siglo XIX. Diseño «Globo». Casulla. Catedral de Puebla (México). Foto: Museo Amparo, Puebla de los Ángeles.



Figura 17. Tisú de plata y oro. ¿Lyon? c. 1761. Traje de la Virgen de la Concepción. Iglesia de la Concepción. La Orotava (Tenerife). Foto: Jesús Pérez Morera.



Figura 18. Tisú de oro y plata. Lyon, c. 1830. Terno. Iglesia de Santa Ana. Garachico (Tenerife). Foto: Jesús Pérez Morera.



Figura 19. Glasé. Lyon, hacia 1780-1800. Casulla. Catedral de Puebla (México). Foto: Museo Amparo, Puebla de los Ángeles.



Figura 20. Puesta en carta con el mismo diseño. Lyon, c. 1780-1800. Lyon. Foto: Musée des Tissus, Lyon.



Figura 21. Lampazo azul de oro. Lyon, c. 1765. Casulla. Iglesia de Santiago Apóstol. Realejo Alto (Tenerife). Foto: Jesús Pérez Morera.



Figura 22. José de Alcívar: María Ignacia de la Sangre de Cristo, con capa de lampazo semejante al tejido anterior. México, 1777. Museo Nacional de Historia. Ciudad de México (México). Foto: Museo Nacional de Historia.



Figura 23. Tisú de oro, plata y sedas. ¿Lyon? c. 1750. Traje de la Virgen de la Concepción. Iglesia de la Concepción. La Laguna (Tenerife).
Foto: Manuel Hernández González.



Figura 24. Miguel Cabrera: María de la Luz Padilla y Cervantes, con traje de tisú semejante al tejido anterior. México, c. 1758. Brooklyn Museum. Nueva York.
Foto: Brooklyn Museum.