La seda en Italia y España (siglos XV-XVI). Arte, tecnología y diseño*

Silk in Italy and Spain (15th–16th centuries). Art, Technology and Design

Germán Navarro Espinach **
Universidad de Zaragoza (España)

Resumen

Las imágenes del pasado son valiosas para reconstruir la historia de la tecnología y de los diseños textiles. Estudios realizados en Italia y España sobre el arte de la seda en los siglos XV-XVI constituyen una de las mayores contribuciones en ámbito internacional. Este artículo expone algunos ejemplos significativos de producción artística de la época para obtener informaciones en perspectiva comparada sobre la cultura de la seda en el Mediterráneo occidental. Finalmente, se presenta un estudio en curso sobre el diálogo de civilizaciones textiles entre Europa y América.

Palabras clave: Seda; Arte; Italia; España; siglos XV-XVI.

Abstract

The images of the past are valuable to reconstruct the history of textile technology and design. Studies carried out in Italy and Spain on the art of silk in the 15th-16th centuries are one of the greatest contributions to the international research. This paper analyzes some significant examples of artistic production to obtain information in comparative perspective about the silk culture of the Western Mediterranean. Finally, a work in process on the dialogue of textile civilizations between Europe and America is considered.

Keywords: Silk; Art; Italy; Spain; 15th-16th centuries.

● **Enviado em: 10/03/2016**
● **Aprovado em: 01/06/2016**

* El presente estudio forma parte del proyecto *Identidades urbanas Corona de Aragón – Italia: redes económicas, estructuras institucionales, funciones políticas (siglos XIV-XV)*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España durante 2012-2015 (ref. HAR2011-28861). Asimismo, se integra en el marco de actividades del Grupo Consolidado de Investigación CEMA de la Universidad de Zaragoza.

** Profesor de Historia Medieval en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza y Doctorado Europeo en Historia por la Universidad de Valencia. Director de la Revista *Aragón en la Edad Media* y Gerente de *Museari, Museu de l'Imaginari*.
Véase https://unizar.academia.edu/germannavarroespinach

1. Introducción

Durante el mes de agosto de 2015 he realizado una estancia de investigación como profesor invitado en el Laboratório de Estudos Medievais (LEME) da Universidade de São Paulo (USP). Al final de la misma impartí una conferencia sobre *Las rutas de la seda en la Edad Media: Iconografía y textiles* para el Programa de Pós-Graduação em História de Arte da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).[1] También durante los días 24 y 25 de ese mes de agosto pronuncié otras dos conferencias para el Programa de Graduação em Artes Visuais do Instituto de Arte da Universidade de Brasília (UnB) sobre *El arte islámico en la España medieval y Las rutas de la seda entre Asia, Europa y América*.[2] Incluso, el día 26 tuve el honor de realizar una de las conferencias inaugurales del seminario internacional *Métodos Visuais & Cultura das Imagens*, organizado por el Programa de Pós-Graduação em Arte (UnB), en torno al tema *Educación para la diversidad sexual. Imágenes de la Edad Media*.[3] Y acerca de esa misma cuestión aún ofrecí una última conferencia para el Núcleo de Ação Educativa do Museo da Diversidade Sexual de São Paulo el día 30 de agosto en colaboración con Ricard Huerta, profesor de la Universidad de Valencia, con el título general *Educación Artística y Diversidad Sexual*.[4] Teniendo en cuenta todas esas actividades y dado que sobre la diversidad sexual publicaré en Brasília el texto de la citada conferencia inaugural en el volumen de actas del mencionado seminario internacional, aquí me gustaría exponer algunos de los aspectos más interesantes que he tratado en la otra vertiente temática de mi estancia brasileña, es decir, el arte de la seda en el Mediterráneo, sobre la cual edité hace más de una década un balance de mis investigaciones.[5]

Se trata de un campo de estudio de larga tradición que ahora tiene un protagonismo destacado en España gracias a un programa cultural de ámbito mundial que comienza este mismo año. En efecto, Valencia ha sido designada como *Ciudad de la Seda 2016* dentro del proyecto *Rutas de la Seda UNESCO 2016-2020*. La variedad e importancia de los actos previstos es considerable. En mayo, por ejemplo, se llevará a cabo la apertura del nuevo

1 Agradezco tanto al Dr. Marcelo Cândido da Silva (USP), coordinador del LEME, como a la Dra. Flavia Galli Tatsch (UNIFESP), profesora de Arte Medieval y miembro también del LEME, su invitación para la estancia y la impartición de la conferencia respectivamente.

2 Mi agradecimiento al profesor Biagio D'Angelo, director del Instituto de Arte (UnB), por invitarme a impartir ambas conferencias.

3 Doy las gracias por su invitación al profesor Belidson Dias (UnB), coordinador del Programa.

4 Un último agradecimiento para Franco Reinaudo, director del Museo, por habernos invitado a impartir esta conferencia.

5 NAVARRO, G. "El arte de la seda en el Mediterráneo medieval". *En la España Medieval*, Madrid, 2004, n. 27, pp. 5-51.

Museo del Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia. De igual modo, los días 26-28 de octubre tendrá lugar un seminario internacional sobre *La rutas de la seda en la historia de España y Portugal*, que coordinaré en la Universidad de Valencia junto al profesor Ricardo Franch, catedrático de historia moderna. Por consiguiente, la seda vuelve a estar de actualidad para UNESCO como ya lo estuvo hace tres décadas con aquel proyecto integral de estudios titulado *Rutas de la Seda, Rutas del Diálogo*. La iniciativa coincidió con el programa del Consejo de Europa denominado *Itinerarios de la Seda en Europa*. Entonces como ahora el objetivo fundamental es promover la investigación y reconsideración de la seda en su papel transmisor de saberes y formas de vida entre Oriente y Occidente. Construir una Unión Europea más consciente de su rico pasado pluricultural del que el Islam también formó parte con aportaciones fundamentales entre las que cabe señalar precisamente la introducción de la industria de la seda en el continente europeo.[6]

Los dos países que mayor impulso han dado a las investigaciones en estos años han sido, sin duda, Italia y España. En 1992 el Istituto Datini de Prato convocó una semana de estudios sobre la seda en Europa y años después la Fondazione Giorgio Cini celebró un coloquio en Venecia sobre la seda en Italia.[7] Por su parte, la Comisión Española de la Ruta de la Seda de UNESCO impulsó la realización de un seminario internacional que después vio la publicación de sus actas en forma de libro. Por cierto, se cumplen ahora veinte años de la edición. Antes de dicho seminario se habían organizado hasta dos exposiciones cuyos catálogos devienen otro resultado académico destacado.[8] Y desde entonces no han dejado de realizarse exposiciones y publicaciones de todo tipo con lo que ello significa a nivel de saturación de datos y de dificultad para establecer síntesis interpretativas generales. En España, por ejemplo, sólo en 2012 coincidieron hasta cuatro muestras diferentes con sus respectivos catálogos: *A la luz de la seda. Colecciones de tejidos nazaríes del Museo Lázaro Galdiano y del Museo de la Alhambra* (Granada-Madrid); *La Gran Ruta de la Seda. Caucas i Àsia Central* (Museu Valencià d'Etnologia); *La Ruta de la Seda. Antiguos tejidos chinos* (Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid); y *L'Art dels Velluters. Sedería de los siglos XV-XVI* (Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana).

6 FONTANA, J., *Europa ante el espejo*, Barcelona, Crítica, 2000; CARDINI, F., *Nosotros y el Islam. Historia de un malentendido*, Barcelona, Crítica, 2002.

7 CAVACIOCCHI, S. (ed.), *La seta in Europa, secc. XIII-XX*, Firenze, Le Monnier, 1993; MOLLÀ, L., MUELLER, R. C., ZANIER, C. (eds.), *La seta in Italia dal Medioevo al Seicento. Del baco al drappo*, Venezia, Fondazione G. Cini, 2000.

8 *España y Portugal en las Rutas de la Seda. Diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*, Universidad de Barcelona, 1996. El volumen fue publicado en inglés en 1998. Los catálogos de las exposiciones son MORRAL, E., SEGURA, A., *La seda en España. Leyenda, poder y realidad*, Barcelona, Lunwerg, 1991; y *El món de la seda i Catalunya*, Terrassa, Museu Tèxtil, 1991.

En suma, mis objetivos aquí son tres. En primer lugar, insistir en el valor de las imágenes del pasado para reconstruir la historia de la tecnología y del diseño textil. En segundo lugar, plantear los avances más recientes que se han producido al respecto en el ámbito de la historia de la seda, con especial atención a los estudios desarrollados en Italia y España sobre los siglos XV-XVI. Y en tercer y último lugar, analizar algunos ejemplos significativos de la producción artística de aquella época que, sometidos a una perspectiva comparada en el horizonte del Mediterráneo occidental, permiten focalizar el análisis sobre el diálogo de civilizaciones textiles que mantuvieron a la postre Europa y América.

2. El valor de las imágenes del pasado para la historia de la tecnología

Más de tres mil quinientas miniaturas de la época del rey Alfonso X el Sabio de Castilla permitieron hace muchos años lanzar un primer alegato contra el menosprecio por las imágenes que muchos historiadores tenían y aún hoy siguen reflejando en sus investigaciones. Su autor escribía en el prólogo del estudio que tendemos a relegar las imágenes de épocas remotas a su mero valor estético y no sabemos descifrar el significado que transmitían a sus contemporáneos.[9] En ese sentido, sigue siendo necesario reelaborar un análisis crítico de las mismas que sirva para darles un valor profundo como fuentes históricas. Una imagen dice lo que el autor quiso contarnos pero a la vez transmite implícitamente muchas más cosas del mundo que representó sin que tras una primera contemplación nos desvele todo. Decenas de veces hay que mirar una imagen para descubrir en ella algo nuevo. En el caso de la Edad Media, las necesidades informativas de muchos oficios se tradujeron mejor con imágenes que con palabras. El vocabulario de los estatutos profesionales a veces nos desconcierta y los tratados técnicos no siempre nos aclaran con nitidez los procedimientos empleados por los artesanos. Sin embargo, en muchas ocasiones cuando ilustran sus discursos con miniaturas, dibujos o grabados no necesitamos especiales conocimientos para poder interpretar cómo trabajaban porque en nuestro mundo actual son similares las maneras de hacerlo. Por el contrario, cuando la imagen que representan es completamente distinta a los usos de hoy es el texto quien tal vez pueda ayudarnos a comprender cómo se hacía una operación o cómo funcionaba cierto artefacto. Con todo, siempre quedarán cosas que se resistan a nuestra

[9] MENÉNDEZ, G., *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1986, pp. 7-14.

interpretación e incluso a la posibilidad de saber con qué nombre eran calificadas por las gentes de su tiempo.

A título comparativo son muy interesantes los estudios que se han dedicado a las imágenes visuales y mentales surgidas tras la colonización europea de América. En los siglos XV-XVI –la cronología que aquí nos ocupa– dichas ilustraciones funcionaron como agentes efectivos en la construcción de una idea estereotipada del Nuevo Mundo.[10] Para entender la iconografía que produjo ese choque de civilizaciones las relaciones entre texto e imagen deben ser planteadas de forma sistemática.[11] Estamos ante el reto de una historia transcultural que nos explique cómo Europa construyó su propia cartografía, llegando a representarse con cuerpo de mujer como reina del mundo, una auténtica *Europa Regina* como aparece en mapas del siglo XVI.[12] Como problema añadido está el grado de conocimiento que tenemos sobre los intereses estéticos que tenía la sociedad de finales de la Edad Media. Desde luego, la conciencia del goce estético y la expresión verbal del mismo tuvieron un desarrollo muy tardío en aquella época.[13] Por ello, la historia, la historia del arte y la historia de la literatura han de trabajar juntas en sentido transversal, rompiendo sus fronteras académicas en pos de la convergencia de intereses temáticos.[14]

La transferencia de tecnología a través de la ruta de la seda entre Asia, Europa y América ha de abordarse también en perspectiva transcultural haciendo hincapié en los intercambios recíprocos establecidos entre los tres continentes y no sólo con explicación unidireccional de lo sucedido desde Oriente hacia Occidente.[15] En el fondo nuestra ambición ha de ser explicar, ver qué ocurre, como planteaba Ernest Gombrich en la entrevista que le hizo Didier Eribon.[16] Otra cosa bien distinta es si para ello nos adentraremos en la psicología de la percepción estética respecto a los grandes artistas famosos o bien desviaremos la mirada hacia series de miniaturas, dibujos o grabados insignificantes para deducir de ellos procesos de producción industrial cuya reconstrucción detallada está por hacer en gran parte. La inventiva y la seriación de las imágenes medievales de carácter técnico nos ayudarán a

10 SANFUENTES, O., *Develando el nuevo mundo. Imágenes de un proceso*, Santiago, Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009; GALLI, F., *A construção da imagem visual da América: gravuras dos séculos XV e XVI*, Tesis Doctoral, Universidade Estadual de Campinas, 2011.

11 SEBASTIÁN, S., *Iconografía del Indio Americano. Siglos XVI-XVII*. Madrid, Tuero, 1992, pp. 116-137.

12 SCHNEIDMÜLLER, B., "Fitting Medieval Europe into the World: Patterns of Integration, Migration and Uniqueness", *Transcultural Studies*, Heidelberg, 2014, 2, pp. 8-38.

13 ECO, U., *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1997.

14 PALOS, J. L., CARRIÓ-INVERNIZZI, D. (dirs.), *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008.

15 BERNABÉU, S., MARTÍNEZ, C. (eds.), *Un océano de seda y plata: el universo económico del Galeón de Manila,* Sevilla, 2013.

16 GOMBRICH, E., ERIBON, D., *Lo que nos cuentan las imágenes*, Madrid, Debate, 1992, p. 146.

comprender bien los procesos de producción con la repetición de contenidos.[17] Si un grupo de ilustraciones distintas procedentes de diferentes ámbitos del Mediterráneo occidental coinciden en representar de igual modo un tipo de actividad artesanal eso será valioso para avanzar en su interpretación. Eso sí, habrá que explicar cada una de las imágenes en su contexto histórico y en relación con otras semejantes englobables en cuestiones concretas. En cuanto testimonios de los saberes técnicos de una época su significado dependerá en última instancia del ambiente social en el que fueron producidas. Y va a ser sobre todo la antropología histórica la que nos permita recuperar la cultura artesanal en un espacio y un tiempo concretos, a la vez que intentamos entender la mirada de entonces en contraste con la nuestra actual.[18] Se trata pues de situar los objetos antiguos de la cultura material en su ámbito original aunque seamos conscientes del grado de idealización que pudieron sufrir al ser representados en comparación a cómo eran en la realidad.[19] Cierto, sus creadores no fueron conscientes de todas las pautas de percepción que introducían implícitamente en las imágenes que ilustraron. De esa prevención dependerán los resultados de la investigación que se transfieran a la enseñanza de la historia en las aulas.[20] Mi experiencia paralela en el tema de las imágenes medievales de la diversidad así me lo sugiere.[21]

3. Hilar y torcer seda a partir de tres series de dibujos y grabados

Varios ejemplos de imágenes comparadas ayudan a reconstruir los procesos de hilado y torcedura de la seda en los siglos XV-XVI. Son un referente claro de la manera en que el arte puede contribuir a la historia de la tecnología. Me refiero a las ilustraciones que aparecen en un *Trattato dell'Arte della Seta* (Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia, 1487), la colección de dibujos del pintor milanés Giuseppe Arcimboldo sobre la cultura sedera (Museum of Fine Arts of Boston, 1586), y la serie de grabados titulada *Vermis Sericvs* del

17 BASCHET, J., "Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie", *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1996, 51-1, pp. 93-133.

18 HASKELL, F., *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Madrid, Alianza, 1994; BURKE, P., *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005; GOMBRICH, E. H., *La evidencia de las imágenes*, Barcelona, Sans Soleil, 2014.

19 LE GOFF, J., *Una Edad Media en imágenes*, Barcelona, Paidós, 2009.

20 NAVARRO, G., "Cultura visual y enseñanza de la historia. La percepción de la Edad Media", *Educación Artística. Revista de Investigación*, Valencia, 2011, 2, pp. 153-160.

21 NAVARRO, G., "Iconografía de la homofobia. Una propuesta de trabajo para secundaria", *Aula de Secundaria*, Barcelona, 2014, 19, pp. 10-14; NAVARRO, G., "Las imágenes de la diversidad sexual en la Edad Media". En: HUERTA, R., ALONSO-SANZ, A. (eds.), *Educación artística y diversidad sexual*, Universidad de Valencia, 2015, pp. 61-78; y NAVARRO, G., "Educación para la diversidad sexual. Imágenes de la Edad Media". En: DIAS, B. (ed.), *Métodos Visuais & Cultura das Imagens*, Universidade de Brasília, en prensa.

pintor flamenco Jan Van Der Straet (British Museum, 1580-1590).[22] Las tres son además series de iconotextos, es decir, imágenes explicadas por los autores bien con frases breves, bien con descripciones detalladas de carácter técnico o bien con observaciones personales sobre los procesos de producción ilustrados. Dichos procesos los vengo estudiando desde mi tesis doctoral y no voy a entrar aquí en una revisión profunda.[23] Me interesa más el juego combinado de imágenes que repiten situaciones y posturas. Los dibujos de las figs. 1 y 2 de Arcimboldo coinciden con el grabado de la fig. 3 de Der Straet en ilustrar de modo similar la recolecta de hojas de morera para la cría de gusanos de seda y su colocación en estanterías de madera para anidar las larvas en lugar protegido.

El grabado de Der Straet (fig. 4) muestra idéntica escena que el dibujo de Arcimboldo (fig. 5) a la hora de representar la fase de extracción del hilo tras hervir los capullos en agua antes de que las crisálidas los rompan para salir. A su vez el tratado de Florencia (fig. 6) presenta a unos hombres haciendo la misma labor de plegado de las madejas de seda bruta que la mujer esbozada por Arcimboldo (fig. 7). Las similitudes entre el tratado y los dibujos se repiten en más ocasiones. Sucede también con el par de mujeres que hilan la seda en unos aparatos giratorios (figs. 8 y 9) o con los hombres que accionan unos tornos circulares de seda (figs. 10 y 11). La división sexual del trabajo resulta equilibrada entre ambos sexos en unas fases u otras según las imágenes, en contraste con la ausencia de referencias a las mujeres en los textos de las ordenanzas corporativas redactadas por los maestros, como si ellas no participasen en el proceso de producción. Uno de los méritos de estas figuras para el análisis histórico es precisamente visibilizar el trabajo de una numerosa mano de obra femenina de la seda con el que las corporaciones masculinas se muestran indiferentes. Por otro lado, la fig. 10 es la representación más antigua que se conoce sobre un torno circular de seda de esta complejidad. En el Civico Museo della Seta Abbeg de Garlate o en el Museo Laboratorio Aldini Valeriani de Bologna se conservan máquinas de este tipo accionadas tanto por energía humana como bajo el formato de molinos hidráulicos de seda que ya existían en la Italia del siglo XIV.[24]

---

22 GARGIOLLI, G., *L'arte della seta in Firenze. Trattato del secolo XV*, Florencia, 1868; CRIPPA, F., "Disegni praghesi sulle attività seriche nel'500", *La Seta*, 1991, 43/1, pp. 48-51; y BARONI, A., *Jan van der Straet, detto Giovanni Stradano, flandrus pictor et inventor*, Milán, Jandi Sapi Editori, 1997.

23 NAVARRO, G., *Los orígenes de la sedería valenciana (siglos XV-XVI)*, Ajuntament de València, 1999; Véase también NAVARRO, G., "La producción y el comercio de tejidos de seda en la Corona de Aragón en el siglo XV". En: BROUQUET, S., GARCÍA, J. V. (eds.), *Mercados del lujo, mercados del arte. El gusto de las elites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2015, pp. 415-434.

24 CRIPPA, F., "Il torcitoio circolare da seta: Evoluzione, machine superstiti, restauri", *Quaderni Storici*, 1990, 73, pp. 169-212; y BATTISTINI, F., "Le principale tappe della diffusione del torcitoio circolare per seta nell'Italia del centro-nord (secoli XIV-XVIII)", *Società e Storia*, 1995, 69, pp. 631-640:

4. Los diseños de los tejidos en la pintura de la época

Sin duda, el diseño textil tiene una problemática especial para la historia de la tecnología sedera. En más de veinticinco años de estudio no he encontrado mucha documentación sobre cómo se hacía la decoración de los tejidos y con qué modelos de referencia. Recuerdo especialmente dos noticias. En la ciudad de Valencia en el año 1412 los canónigos de la catedral firmaron un contrato notarial con un maestro sedero veneciano de nombre Luigi di Giovanni para que confeccionara doce piezas de paños de oro y seda para los ornamentos litúrgicos de la sacristía. Las indicaciones del obispo y del capítulo fueron bien claras. El diseño debía ser el mismo que el de una tela azul de muestra con adorno de piñas que le proporcionaron o bien tener otra dibujo semejante que les agradara. Bastantes años después, el 11 de mayo de 1436, ese mismo maestro veneciano fue contratado por un tendero de nombre Macià Martí para que le tejiera un paño de seda copiando el diseño de dos capas de color carmesí que estaban en la catedral de Valencia. Pero el tendero quería que el paño fuera verde y no de ese color. Además estaría brocado en oro como esas capas pero siempre sobre campo verde con obrajes y hojas también verdes, con unas hojas más grandes que formasen un circuito de seda carmesí de grana y un florón de oro en medio. El diseño que debía copiar tenía bordados incluso otros florones de oro fino. Imitar los lujosos diseños de los tejidos de seda de la catedral que estaban a la vista de los feligreses en las ceremonias litúrgicas debía ser un modo habitual de decidir la decoración que tendrían los paños encargados por la burguesía.[25]

Hace pocos años se produjo el hallazgo mediante radiografía de escritos de letra gótica ocultos en el interior del tejido de dos casullas de seda muy similares conservadas en la catedral de Segorbe y en la Hispanic Society de Nueva York respectivamente. Según los datos existentes la de Nueva York procede del monasterio valenciano de la Cartuja de Vall de Crist, donde fue donada por el rey Pedro IV de Aragón, de hecho tiene una tira de pergamino cosida en el forro de una de ellas: *Franjas doro del Rey D. Pedro*.[26] La excepcionalidad de estas piezas es absoluta. El gran problema de los restauradores y conservadores de los museos y colecciones de tejidos es precisamente saber dónde se confeccionaron las piezas que estudian y qué maestro fue el autor. Lo primero es difícil saberlo incluso teniendo documentado el lugar para el que originariamente fueron realizadas, como sucede en esas dos casullas de seda

25 NAVARRO, *Los orígenes de la sedería*..., citado, pp. 111-112.

26 PÉREZ, C., JAÉN, G., "Hallazgo de manuscrito oculto en dos casullas. Ejemplo del estudio paralelo de tejidos conservados en la geografía valenciana con piezas de la colección de The Hispanic Society of America". En: *L'Art dels Velluters. Sedería de los siglos XV-XVI*, Valencia, 2011, pp. CXXVII-CXXX.

que contenían escritos. De hecho, nada se dice de cuál fue la ciudad donde se confeccionaron, posiblemente Valencia. La segunda cuestión, la de saber quién fue el maestro sedero autor de las piezas, yo diría que entra ya en el terreno de lo imposible. ¿Qué se ha investigado en los últimos años para superar estas limitaciones?

Uno de los estudios más importantes es el de Lisa Monnas comparando los diseños de tejidos representados en la pintura gótica y renacentista de los siglos XIV-XVI en Italia, Inglaterra y los Países Bajos con las piezas conservadas en los principales museos textiles.[27] La autora no sólo ha reevaluado la identificación y la clasificación de muchas de esas telas sino también se ha adentrado en la historia de la tecnología sedera de entonces demostrando de modo excelente cómo el arte tiene un inestimable valor para la historia textil y la cultura material del pasado. Al respecto, el año pasado el Abegg-Stiftung Museum de Riggisberg en Suiza organizó un coloquio internacional sobre la historia del terciopelo de seda en el siglo XV europeo, poniendo énfasis de nuevo en la necesaria conexión entre historiadores del arte y de la economía y entre éstos y los especialistas en indumentaria y restauración de tejidos que trabajan en centros museísticos diversos, con el objetivo de avanzar en sentido transdisciplinar.[28]

En ámbito español hay diversos trabajos que se han dedicado a estudiar los diseños de tejidos y la indumentaria medieval en la pintura gótica catalana, valenciana o aragonesa.[29] Hay pinturas verdaderamente significativas para ello. Puedo poner dos ejemplos. El primero de ellos es el del retablo de San Esteban del Museu d'Art de Catalunya (1493). Una pintura en temple de los artistas Vergós (fig. 12) que muestra la escena de un exorcismo al que asiste un romero mutilado rezando ante el santo para que la princesa Eudoxia quede libre de un demonio por cuya posesión la habían tenido que encadenar. Al margen de las herramientas que cuelgan de la parte superior y que aportan información interesante sobre útiles de herrería, nuestra mirada se concentra en ese diseño tradicional de piña que adorna la túnica de seda de la princesa. De modo similar, el retablo de San Sebastián de la Colegiata de Xàtiva, pintura al temple del artista Jacomart realizada en el segundo tercio del siglo XV, no sólo deja observar un pavimento cerámico en el suelo de sumo interés para los historiadores de este

27 MONNAS, L., *Merchants, Princes and Painters. Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings 1300-1550*, New Haven & London, Yale University Press, 2008.

28 NAVARRO, G., "Fifteenth Century Spanish Velvet Production". En: *Velvets of the Fifteenth Century*, Riggisberg, Abegg-Stiftung Museum, en prensa.

29 MARANGES, I., *La indumentària civil catalana, segles XIII-XV.* Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1991; ASTOR, M., *Indumentaria e imagen: Valencia en los siglos XIV y XV*, Ayuntamiento de Valencia, 1999; y SIGÜENZA, C., *La moda en el vestir en la pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000.

sector industrial, sino que concentra nuevamente nuestra atención en la vestimenta del caballero con ese minucioso diseño de seda negra sobre fondo blanco con los motivos vegetales típicos (fig. 13). Los patrones decorativos de Italia y España son absolutamente similares y repetitivos, máxime teniendo en cuenta la transferencia de tecnología promovida por artesanos y mercaderes italianos hacia España, Francia u otros países europeos en los siglos XV y XVI. Difícil será afirmar con rotundidad que un tejido fue confeccionado en tal o cual ciudad. Mucho menos, por supuesto, situar con precisión la datación del mismo a tenor de la permanencia de idénticos referentes decorativos durante décadas.

5. Las tradiciones textiles de Europa y América en contacto

Derivado de todo ello surge un tema de gran interés: ¿Esta tradición sedera europea de los siglos XV-XVI cómo conectó con las grandes civilizaciones textiles de América durante el proceso de colonización? Mi investigación en esta temática ha sido posible gracias a diversas estancias de investigación realizadas desde 2011 con idéntico objetivo en el Instituto de Historia Antigua y Medieval de la Universidad de Buenos Aires (Argentina), el Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (Chile), el Posgrado de Historia de la Universidad Nacional de San Marcos en Lima (Perú) y el Laboratorio de Estudos Medievais de la Universidade de São Paulo (Brasil). Por añadidura, este mismo año 2016 voy a desarrollar el proyecto titulado *Industrias textiles de América y Europa (siglos XV-XVI): un estudio comparado* mediante una nueva estancia de investigación en Colombia durante el mes de agosto por invitación del Decanato de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia en Medellín. Para ello cuento con financiación del Programa Ibercaja-CAI de Aragón en el marco del convenio de cooperación establecido desde 2014 entre dicha universidad colombiana y la Universidad de Zaragoza (España).

El objetivo principal de la misma es analizar los primeros tiempos de contacto entre ambos mundos a raíz de la colonización europea de América, con atención, entre otros temas, a la historia de la ruta de la seda. Se trata pues de un proyecto de investigación de alcance internacional que ha ido generando resultados y que ahora se completará con la recogida de nuevos datos y materiales. Al respecto, una de las exposiciones más interesantes que he tenido oportunidad de conocer ha sido la muestra itinerante *Hilos de América, Textiles originarios*, con más de 370 piezas de indumentaria de uso cotidiano y telas ceremoniales y decorativas procedentes de México, Guatemala, Panamá, Ecuador, Perú, Argentina y Chile. El catálogo de la exposición fue publicado por la Fundación Centro Cultural Palacio Casa de la

Moneda de Santiago de Chile en 2013. Con todo, fue en Perú donde tuve oportunidad de encontrar piezas verdaderamente interesantes sobre el tema que estaba investigando. Por ejemplo, en el Museo de Arte Religioso del Cusco se conserva una obra anónima del siglo XVII que lleva por título *Carro de San Cristóbal*. En ella aparece retratado un personaje con vestimenta singular. Es un alférez indígena que va ataviado con una túnica de lana de tradición inca adornando las mangas con puntillas de seda al estilo español (fig. 14). Dos civilizaciones textiles en un mismo personaje, lo indígena y lo europeo. Otro hallazgo más contundente ratifica esta coexistencia de tradiciones. En el convento de Copacabana de Lima hay una pintura anónima cusqueña del siglo XVIII que representa la boda que tuvo lugar en 1558 entre el caballero español Martín García de Loyola, sobrino de San Ignacio de Loyola, y la ñusta inca Beatriz Clara Coya (fig. 15). Dicho matrimonio también aparece representado en un lienzo del Museo Pedro de Osma en la misma ciudad de Lima (fig. 16). El interés de los jesuitas por empoderar a la elite indígena, ligándola a la corte española y a la santidad, llevó a encargar varias copias de este evento, dejando para la posteridad una información interesantísima para la historia de la indumentaria. La familia de la novia y ella misma van ataviados con tejidos lujosos propios de su tradición textil inca. El novio y sus parientes visten ricos paños europeos de seda y oro.

Mi proyecto en Colombia contempla un recorrido por las colecciones de tejidos antiguos existentes allí, así como la revisión de la producción científica especializada, las tesis doctorales en curso de realización y la valoración de las fuentes arqueológicas, etnográficas, iconográficas y escritas disponibles en los archivos, museos y fondos privados que se hayan podido conservar. La recogida de documentación está prevista que se realice tanto en las colecciones de textiles antiguos de Medellín como en las de Bogotá, capital del estado, sin descartar el desplazamiento a otros centros en busca de expertos, materiales o estudios significativos. Quiero analizar la Colección de Antropología del Museo Universitario de Antioquia en Medellín, que exhibe un fondo de hasta 18.000 piezas de cerámica, piedra, concha, metal y textiles precolombinos –la segunda más rica del país– aparte de una completa colección etnográfica. Así mismo, tengo previsto acudir al Museo de Antioquia en Medellín, que viene celebrando unas exposiciones bienales de arte financiadas por la empresa textil colombiana COLTEJER, preocupada también a través de su fundación por el estudio de tejidos precolombinos e hispánicos de la primera época de la colonización. Este museo tiene además una colección propia de arte colonial de enorme interés para la búsqueda de imágenes de indumentaria antigua como las que he comentado antes sobre Perú. También resulta interesante el Museo Etnográfico Madre Laura de Medellín pues conserva patrimonio cultural

indígena recogido por una comunidad de monjas misioneras consistente en vestidos y utensilios de todo tipo procedentes de Colombia, Venezuela, Ecuador, Bolivia, Guatemala, Panamá y México.

De igual modo, se estudiará el Museo Etnográfico Miguel Ángel Builes de Medellín, que expone los hallazgos etnográficos de los misioneros del Seminario de Yarumai. Tiene ocho salas organizadas por regiones con materiales artesanales representativos de muchas etnias del Amazonia. Muy importante también es el fondo del Museo de Trajes Regionales de la Universidad de América en Bogotá con colecciones especiales de tejidos prehispánicos y coloniales, además de un taller de investigación permanente sobre ese ámbito de estudio. Por último, se valorarán los materiales que guarda el Museo de Arte Colonial de Colombia en Bogotá con fondos importantes sobre indumentaria, tanto en el formato real de confección textil como en su propia representación en la pintura histórica de los siglos XVI-XVII. En definitiva, creo que las mutuas influencias entre Europa y América en el ámbito textil van a ofrecernos muchos materiales interesantes. Plantas y animales viajaron desde el Nuevo Mundo al Viejo Continente y a cambio la seda y la cultura agraria árabe se trasladaron con los europeos a América.[30] Hasta las formas de organización del trabajo en ámbito español cristalizaron al otro lado del Atlántico.[31]

[30] CAPOCACCIA, L., DORIA, G., DORIA, G., *1492-1992. Animali e piante dalle Americhe all'Europa*, Génova, Sagep Editrice, 1991. Véase además DEL RÍO, J., "Influencia de la cultura agraria árabe en la agricultura que implantaron los europeos en América" y GLICK, T. F., "Los cultivos árabes en la América del Norte colonial: glosas sobre el pensamiento agronómico de Jefferson". En: NUEZ, F. (ed.), *La herencia árabe en la agricultura y el bienestar de Occidente*, Universidad Politécnica de Valencia, 2002, pp. 411-424 y 425-445 respectivamente.

[31] NAVARRO, G., "La difusión del modelo español de cofradías y gremios en la América colonial (siglos XV-XVI)". En: FERNÁNDEZ, D., MONTOYA, K. E., LÉVANO, D. E., *Cofradías en Perú y otros ámbitos del Mundo Hispánico, siglos XVI-XIX*, Lima, Arzobispado de Lima, en prensa.

Figuras

Fig. 1 - Recolecta de hojas de morera según una colección de dibujos sobre la cultura sedera del pintor milanés Giuseppe Arcimboldo hacia 1586 (Museum of Fine Arts of Boston).

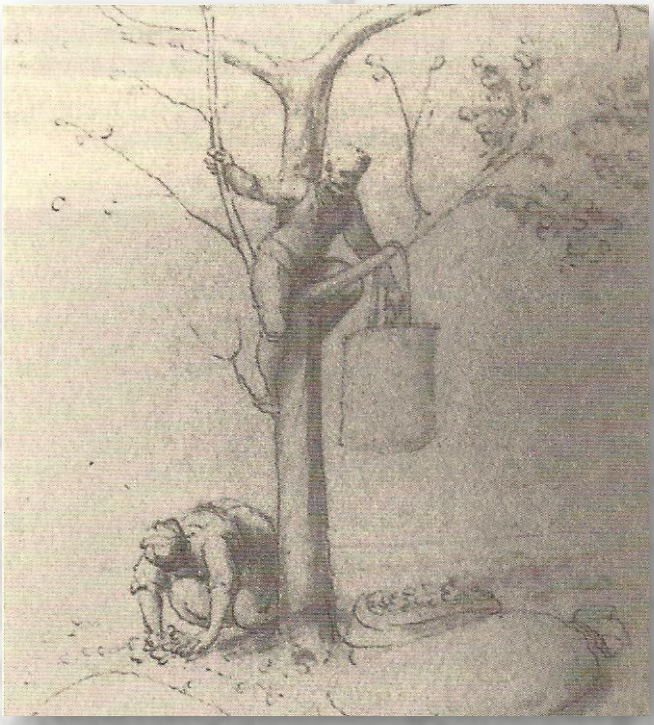


Fig. 2 - Colocación de las hojas de morera para la cría de gusanos de seda en unas estanterías según la colección de dibujos sobre la cultura sedera del pintor milanés Giuseppe Arcimboldo hacia 1586 (Museum of Fine Arts of Boston).

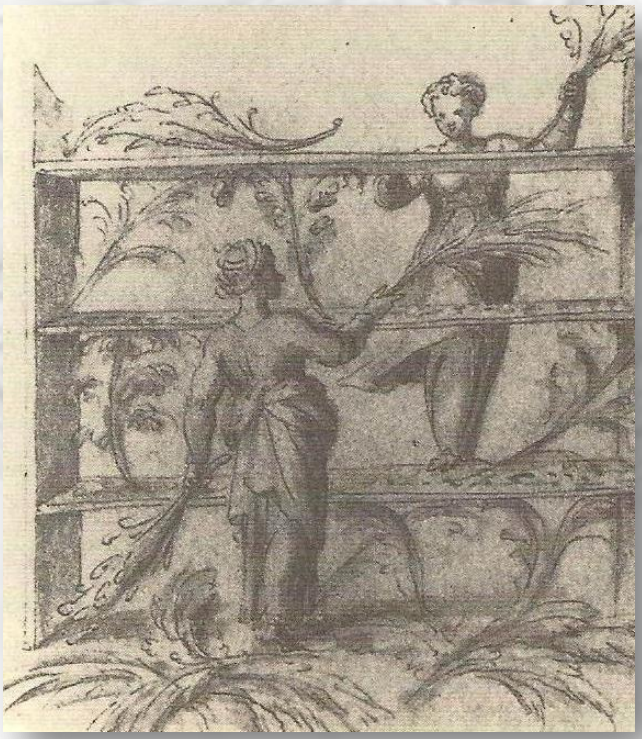


Fig. 3 - Colocación de las hojas de morera para la cría de gusanos de seda en unas estanterías según la serie de grabados *Vermis Sericus* del pintor flamenco Jan Van Der Straet hacia 1580-1590 (British Museum).



Fig. 4 - Extracción del hilo de seda tras hervir los capullos en agua antes de que las crisálidas los rompan para salir según la serie de grabados *Vermis Sericus* del pintor flamenco Jan Van Der Straet hacia 1580-1590 (British Museum).

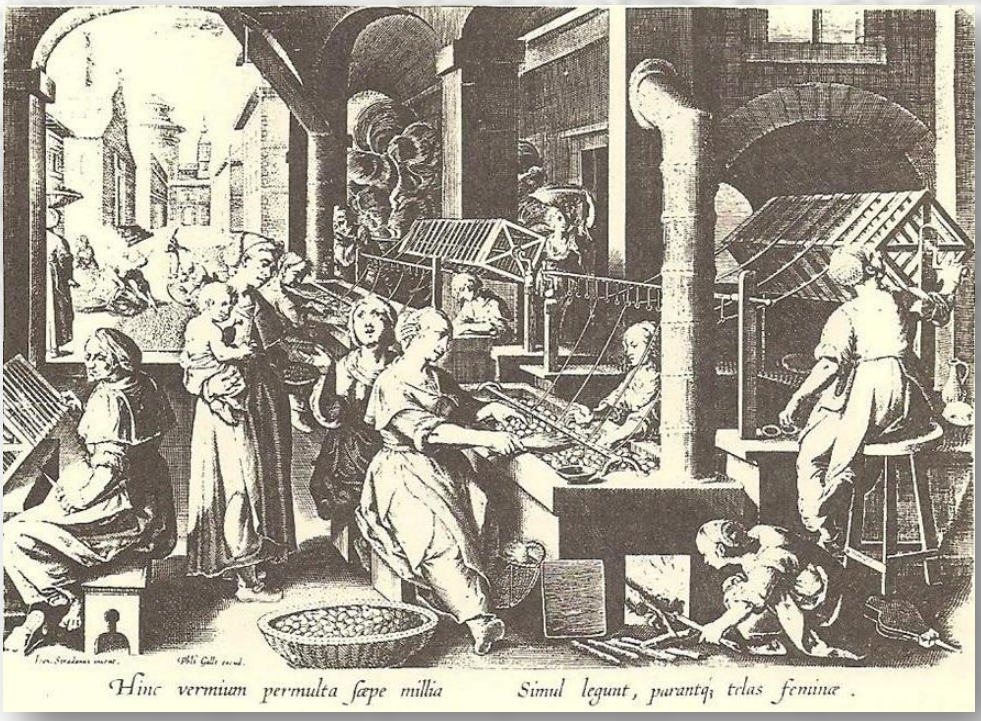


Fig. 5 - Extracción del hilo de seda tras hervir los capullos en agua antes de que las crisálidas los rompan para salir según la colección de dibujos sobre la cultura sedera del pintor milanés Giuseppe Arcimboldo hacia 1586 (Museum of Fine Arts of Boston).



Fig. 6 - Plegado de las madejas de seda bruta por hombres según un *Trattato dell'Arte della Seta* de 1487 (Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia).

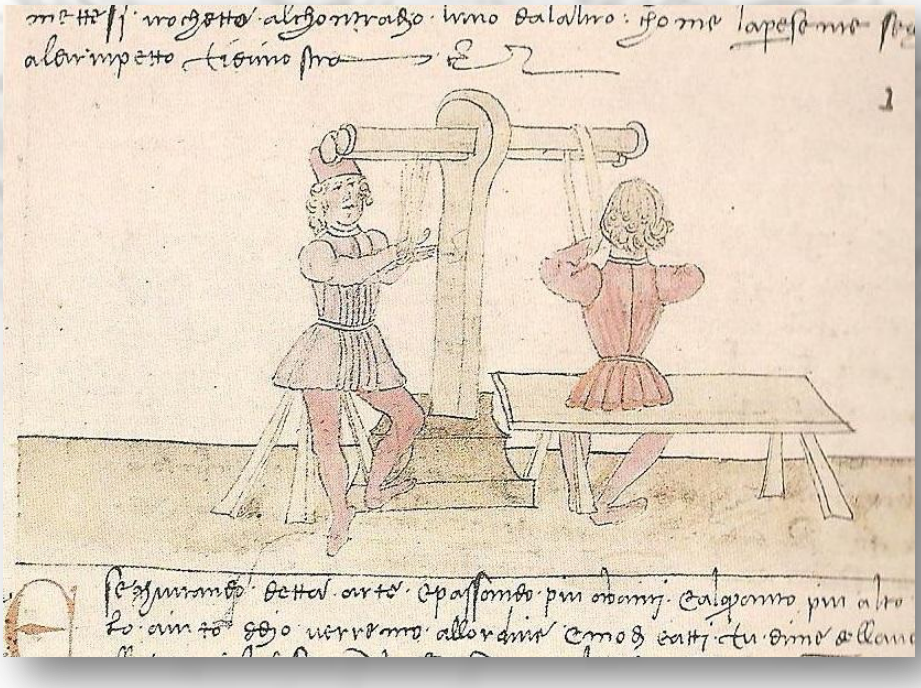


Fig. 7 - Plegado de las madejas de seda bruta por una mujer según la colección de dibujos sobre la cultura sedera del pintor milanés Giuseppe Arcimboldo hacia 1586 (Museum of Fine Arts of Boston).

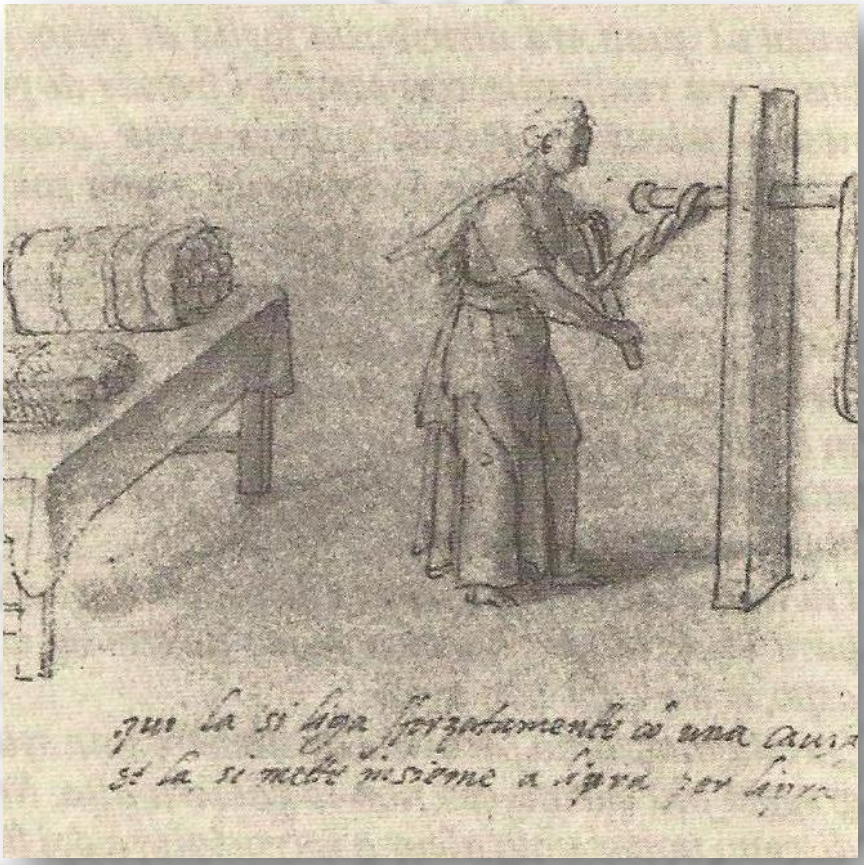


Fig. 8 - Hilado de seda en aparatos giratorios según un *Trattato dell'Arte della Seta* de 1487 (Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia).



Fig. 9 - Hilado de seda en aparatos giratorios según la colección de dibujos sobre la cultura sedera del pintor milanés Giuseppe Arcimboldo hacia 1586 (Museum of Fine Arts of Boston).



Fig. 10 - Torno circular de seda accionado por energía humana un *Trattato dell'Arte della Seta* de 1487 (Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia).

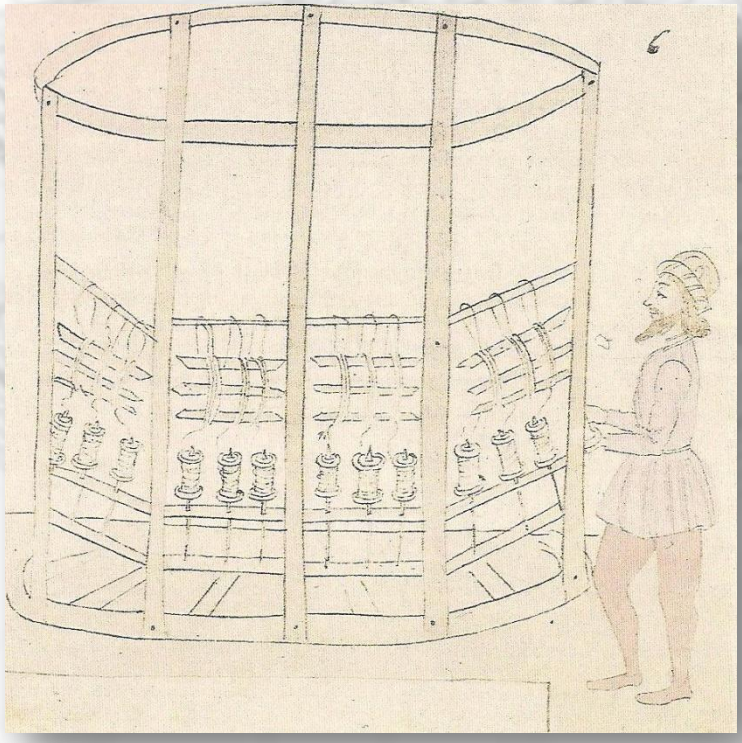


Fig. 11 - Torno circular de seda accionado por energía humana según la colección de dibujos sobre la cultura sedera del pintor milanés Giuseppe Arcimboldo hacia 1586 (Museum of Fine Arts of Boston).

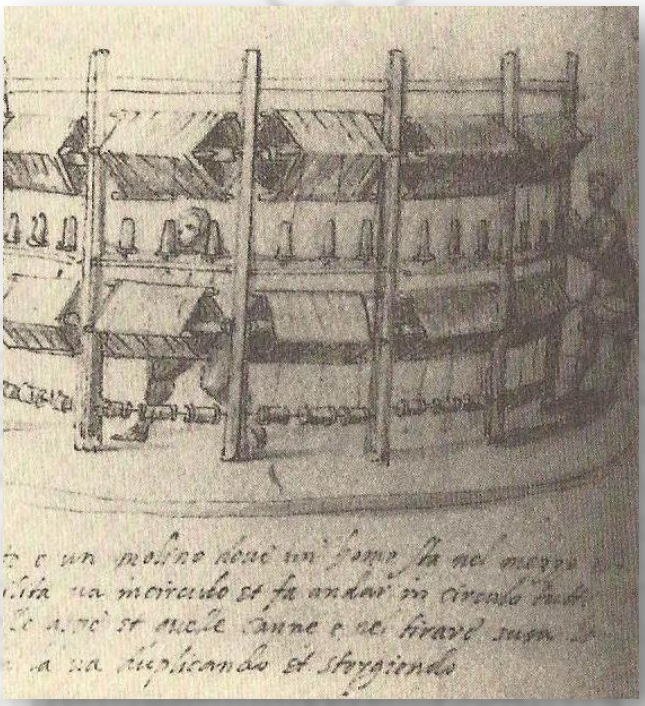


Fig. 12 - Detalle del retablo de San Esteban de los pintores Vergós realizado en 1493 (Museu Nacional d'Art de Catalunya).

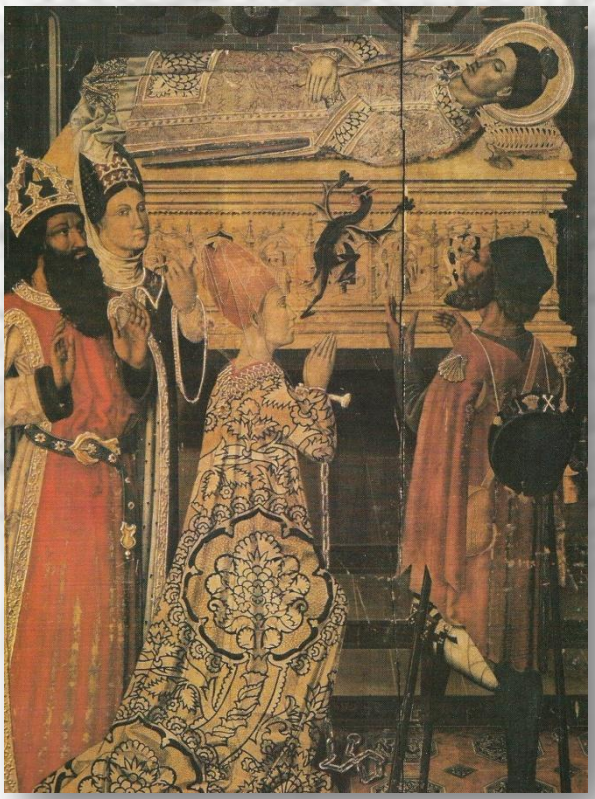


Fig. 13 - Detalle del retablo de San Sebastián del pintor Jacomart hacia el segundo tercio del siglo XV (Colegiata de Xàtiva).



Fig. 14 - Detalle de la pintura anónima del siglo XVII titulada *Carro de San Cristóbal* (Museo de Arte Religioso del Cusco, Perú).



Fig. 15 - Pintura anónima cusqueña del siglo XVIII que representa la boda que tuvo lugar en 1558 entre el caballero español Martín García de Loyola, sobrino de San Ignacio de Loyola, y la ñusta inca Beatriz Clara Coya (Convento de Copacabana, Lima).



Fig. 16 – Pintura anónima sobre el mismo matrimonio de la figura anterior (Museo Pedro de Osma, Lima).

