

## EL BORDADO EN ZARAGOZA EN EL SIGLO XVIII, ENTRE EL ESPLENDOR Y LA CRISIS. APUNTES PARA EL ESTUDIO DE LA CONSIDERACIÓN DEL ARTE DEL BORDADO EN LA EDAD MODERNA

ANA MARÍA ÁGRED A PINO \*

### Resumen

*El siglo XVIII es el último período de esplendor del arte del bordado. Se produce en esta época un notable auge del bordado cortesano, pero, a la par, hay signos de decadencia de esta manifestación en otros focos peninsulares. En Zaragoza trabajan en esta centuria un buen número de profesionales que nos han dejado obras de gran calidad. Además, uno de estos bordadores nos ha legado un breve texto en el que hace una defensa de su profesión como actividad liberal. Sus palabras constituyen una buena introducción para reflexionar sobre la consideración social del bordado en relación con otras manifestaciones artísticas, y la evolución de esta consideración hasta llegar al siglo XVIII.*

*Le XVIII siècle suppose le dernier période d'splendeur du art du broderie. On se produit dans cette époque un notable apogée du broderie courtisan, mais, au memme temps, il y a des signes de décadence de cette manifestation en des autres centres péninsulaires. Un bon nombre de professsionnels qui nous ontlegué des ouvres de grosse qualité travaillent en ce siècle à Saragosse. En plus, un de ces brodeurs nous a legué un bref texte dans le quel il fait un défense de sa profession comme une activité libéral. Ses termes constituent una bonne introduction por réfléchir sour la considération sociale du broderie en rapport avec des autres manifestations artistiques, e la evolution de cette considération jusqu'a arriber au XVIIIeme siècle.*

\* \* \* \* \*

### El bordado en el siglo XVIII

Aunque los estudios publicados hasta la fecha sobre el arte del bordado en España son más bien escasos, los distintos autores coinciden en señalar que los siglos XV y XVI constituyen la época más sobresaliente de esta manifestación artística en la Península Ibérica. En estas centurias se organizaron importantes talleres de bordado para satisfacer la demanda de catedrales, iglesias e instituciones religiosas<sup>1</sup>.

---

\* Profesora Asociada del Departamento de Historia del Arte en la Facultad de Humanidades de Teruel. Investiga sobre textiles y ornamentos en Aragón.

<sup>1</sup>EISMAN LASAGA, C., *El arte del bordado en Granada: siglos XVI al XVIII*. Granada: Universidad de Granada, Excma Diputación Provincial de Granada, 1989, p. 36; GONZÁLEZ MENA, M. A., *Catálogo de bordados*. Madrid: Instituto Valencia de don Juan, 1974, p. 39.

Admirados por las obras que los artífices de la aguja labraron en sus obradores, los historiadores especializados en el tema han dedicado una especial atención a este período.

Estos mismos estudiosos consideran que en los siglos posteriores se produce una progresiva decadencia en la calidad de las obras bordadas. M.<sup>a</sup> Ángeles González Mena señala que el bordado sigue teniendo gran esplendor «pero sus características se acentúan hasta llegar a deformarse»<sup>2</sup>. Por su parte, Santiago Alcolea considera que durante el siglo XVII «el gusto por lo decorativo y suntuoso se sobrepone a cualquier otro ideal artístico... Hay evidente decadencia de la imaginiería que durante estos siglos XVII y XVIII desaparece prácticamente, pues triunfa, como decimos, lo puramente decorativo». No obstante, este mismo autor señala que con el advenimiento de los Borbones, el bordado, como otras manifestaciones artísticas, cobró un nuevo auge<sup>3</sup>.

En efecto, las fuentes documentales revelan que el bordado áulico floreció de manera singular en el siglo XVIII<sup>4</sup>. Los monarcas encargaron en esta época, tanto conjuntos de ornamentos, —sobresale el espléndido pontifical ejecutado entre 1743 y 1756 por el bordador de Cámara Antonio Gómez de los Ríos<sup>5</sup>— como la decoración completa de diferentes salones del Palacio Real, que fueron forrados con telas ricamente bordadas, —cabe destacar el lujoso Salón de Gasparini, que debe su nombre a su diseñador, Matías Gasparini<sup>6</sup>— o piezas de mobiliario ornamentadas con labores bordadas<sup>7</sup>.

El auge del bordado en el ámbito cortesano revela la creciente demanda de objetos profanos adornados con bordados. A la proliferación de muebles enriquecidos con la aplicación de telas y a la costum-

<sup>2</sup>GONZÁLEZ MENA, M. A., op. cit., p. 40.

<sup>3</sup>ALCOLEA, S., *Artes decorativas en la España cristiana (siglos XI-XIX)*. v. XX. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1975. *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, pp. 396-399.

<sup>4</sup>En el siglo XVIII nacieron una serie de talleres reales por la necesidad de decorar el nuevo Palacio Real. Los muebles se hacían en el Taller de Ebanistas de la Casa Real y las tapicerías o alfombras en el Taller de Bordados. ECHALECU, J. M., Los Talleres Reales de ebanistería, bronces y bordados. *Archivo Español de Arte*, 1955, n.º 111, pp. 237-259.

<sup>5</sup>LÓPEZ CASTÁN, A., El bordado áulico en el Madrid del siglo XVIII: técnicas y estilo. *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, 1994, n.º LVI, p. 40; NIÑO, F., Una obra del bordador de cámara Antonio Gómez de los Ríos. *Archivo Español de Arte*, 1941, t. XIV, n.º 45, pp. 309-311; BARRENO, M. L., Capilla del Palacio Real de Madrid. Pontifical bordado. *Reales Sitios*, 1978, n.º 56, pp. 17-28.

<sup>6</sup>BARRENO, M. L., Palacio de Oriente. Salón de Gasparini o Pieza de Parada. *Reales Sitios*, 1975, n.º 43, pp. 61-68; NIÑO, F. y JUNQUERA DE VEGA, P., *Palacio Real de Madrid*. Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 1985, pp. 58, 70, 156...; CABEZA GIL CASARES, C., Bordados del Salón de Gasparini. *Reales Sitios*, 1992, n.º 114, pp. 11-28.

<sup>7</sup>Sobresalió el dosel y sillón para el Salón de Besamanos de la reina María Luisa de Parma. Para conocer una relación más completa de estos muebles ricamente ornados se recomienda la lectura de LÓPEZ CASTÁN, A., op. cit., pp. 35-43. El autor enumera en su trabajo los estudios pormenorizados que se han dedicado a estas piezas.

bre de entelar las estancias, se unió la moda en el vestuario, con unos trajes en los que la aplicación de pequeños motivos bordados fue frecuente. Un bordador, Bernardino Pandeavenas, nos ha dejado una relación exhaustiva de la extensión del bordado en el vestido: «*porque toda clase de bordado, de pasado y canutillo, así de oro como de plata se gasta con precisión en todo género de uniformes de la Real Cámara; el de lentejuelas, flecos de plata y oro, talcos y piedras, huevos muy comúnmente se gasta en vestidos de gala de señoras y señores...*»<sup>8</sup>.

Teniendo en cuenta los gustos y modas del siglo XVIII, no resulta extraño que en 1780 se contabilizaran un total de 250 bordadores en Madrid, entre maestros y oficiales<sup>9</sup>. Sin embargo, tras la lectura de estas cifras surge una interrogante acerca de si esta prosperidad del arte del bordado puede hacerse extensible a todo el territorio hispano por las mismas fechas. Y es a la hora de responder a esta pregunta cuando se constata que, frente a la abundancia de estudios que sobre el bordado en la corte madrileña han visto la luz en las últimas décadas, para el resto de España el panorama bibliográfico es menos halagüeño. En consecuencia, hay que abordar esta cuestión a partir de los datos fragmentarios que poseemos hasta el momento.

Así, sabemos que en el taller del monasterio de Guadalupe, donde trabajaron algunos de los artífices más importantes del bordado español en centurias anteriores, hay muestras de algunos destellos de su pasado glorioso<sup>10</sup>. Por otro lado, en las Ordenanzas que fueron presentadas por los bordadores de Madrid a la Junta General de Comercio en 1780, se dice que había maestros bordadores en Valencia, Barcelona, Zaragoza, Cádiz, Cartagena, Córdoba, Sevilla y Granada<sup>11</sup>.

No obstante, en algunos lugares se advierten indicios de cierta decadencia. Las causas de tal recesión son varias, pero ésta se produjo, en gran medida, porque los bordadores establecidos en estas ciudades dedicaban su trabajo a satisfacer al cliente que tradicionalmente había demandado en mayor medida obras bordadas: la Iglesia. En el siglo XVIII, el encargo de ornamentos por parte de catedrales, iglesias o monasterios había disminuido considerablemente. Muchas iglesias se encontraban en una situación difícil, de forma que la hechura de un terno bordado podía convertirse en una empresa desmedida

---

<sup>8</sup>Fragmento extraído de BARRENO, M. L., *Bordadores de cámara y situación del arte de bordar en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII*. *Archivo Español de Arte*, 1974, t. XLVII, n.º 187, pp. 295-296.

<sup>9</sup>Ibidem., p. 285.

<sup>10</sup>ALCOLEA, S., op. cit., p. 400.

<sup>11</sup>BARRENO, M. L., op. cit., 1974, p. 297.

para sus limitadas posibilidades económicas<sup>12</sup>. Fueron tales los problemas derivados de la adquisición de obras artísticas de valor por parte de las iglesias, que los distintos obispados dictaron en sus Constituciones Sinodales medidas tendentes a limitar los endeudamientos que se producían por esta causa<sup>13</sup>. En consecuencia, las instituciones religiosas, que en general estaban provistos de ornamentos de épocas anteriores, cuando éstos se encontraban en mal estado, prefirieron repararlos o aprovechar las imágenes y escenas bordadas de piezas cuyos tejidos eran inservibles, para colocarlas en prendas confeccionadas con telas nuevas<sup>14</sup>.

Por otro lado, el arte del bordado tuvo que competir en el siglo XVIII con unos tejidos cada vez más ricos, labrados con hilos metálicos y de seda, con los que se plasmaban sobre la superficie textil decoraciones que fueron variando rápidamente a lo largo de la centuria. El tejido presentaba varias ventajas: podía competir con el bordado por su riqueza y ornamentación y su coste era más bajo.

En consecuencia, el número de bordadores disminuyó y la calidad de las obras decayó. Esta decadencia, documentada en centros de

<sup>12</sup>En 1790, la parroquia de San Felipe de la capital aragonesa encargó al bordador Joaquín Lázaro la confección de un terno nuevo que había de utilizarse en las festividades principales de la iglesia. En un principio, la suma necesaria la adelantó don Martín Armendáriz, tras haberle prometido los mayordomos de la iglesia que se le restituiría la cantidad desembolsada. Sin embargo, en los años sucesivos se multiplicaron las quejas de don Martín Armendáriz ante la imposibilidad de cobrar su dinero. La parroquia, incapaz de asumir los pagos, llegó a considerar la conveniencia de vender la casa parroquial e incluso la plata de la iglesia. La cuestión se prolongó hasta 1801, año en el que la cofradía de la Minerva dio a la parroquia el caudal necesario para rescindir la deuda. ARCHIVO PARROQUIAL DE SAN FELIPE, *Cuentas de la muy ilustre cofradía de Minerva, 1745-1796*, p. 65; *Libro de Gestis de la parroquia de San Felipe y Santiago, 1729-1796*, ff. 154v, 156r, 168r; *Registro de Acuerdos de la parroquia de San Felipe y Santiago, 1795-1807*, ff. 24v, 47v, 96v, 106r.

<sup>13</sup>Por ejemplo, en las Constituciones Sinodales del obispado de Sigüenza de 1655, Título XXIV, capítulo 3 se dice lo siguiente: «Una de las mayores perdiciones que hemos hallado en las Iglesias, es averse dexado vencer los Provisores fácilmente de los ruegos, y importunaciones de los maestros de obras, y de los favores de que se han valido para que les diesen, y encargasen obras, no solo no necesarias, sino antes superfluas, y escusadas, como son, las que se han hecho de costosísimos bordados, y otras de plata de muchos marcos (...) todo lo qual no ha servido, sino de consumir los alcançes que tenían en su favor las iglesias, y dexarlas empenadas para muchos años (...). Por tanto mandamos, que de aquí adelante no se hagan bordados en las iglesias, sino todas las casullas, y demas ornamentos, con solo un galon de plata, y de oro que divida las zenefas (...) Constituciones Sinodales del obispado de Sigüenza. Compiladas por el obispo don Bartholome Santos Risoba en el Sínodo celebrado en Sigüenza en 1655. Impresas en Alcalá de Henares, 1659. Similares preocupaciones se advierten en las Constituciones Sinodales del obispado de Pamplona, ya en 1591. En concreto, en el Libro III, capítulo 7 se dice: «(...) mandamos, que de aquí adelante no se hagan en las yglesias ornamentos bordados, sino que se gasten telas de oro, y plata, y sedas con franjas, pasamanos: salvo si alguno por su devocion quisiere de su hazienda dar algun ornamento bordado a la yglesia (...)». Cita que se toma de GARCÍA GAIZA, M. C., *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Ancheta*. Pamplona: Instituto Príncipe de Viana. Diputación Foral de Navarra, 1969, p. 264.

<sup>14</sup>EISMAN LASAGA, C., El bordado artístico en Granada: promotores, clientes, artistas, sistemas de contratación y proceso de realización de las obras. En *Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte*, Murcia, 1988. Murcia: Universidad de Murcia, 1992, p. 59.

gran tradición en el campo del bordado como Granada<sup>15</sup>, no fue sin embargo general. Por ejemplo, en Zaragoza, los artífices de la aguja ejecutaron trabajos sobresalientes y su fama trascendió del ámbito local o regional. La relevancia de la capital aragonesa en este campo artístico, mantenida a lo largo de la centuria, ha de explicarse, en buena parte, por el esplendor alcanzado en siglos anteriores. Hay que tener en cuenta que en el siglo XVI el bordado experimentó en Zaragoza un notable florecimiento que se mantuvo en buena medida en la centuria siguiente<sup>16</sup>.

Los principales bordadores de la ciudad durante el siglo XVIII fueron José Gualba o Galba (...1752-h 1778) y los distintos miembros de la familia Lizuain. La dinastía fue iniciada por Manuel (...1723-h 1733), al que sucedieron en la profesión su hijo Francisco (...1733-1792) y sus nietos Francisco (...1795-1806...) y José (...1795-1829). Si destacan estos bordadores, a los que podrían añadirse otros varios, es porque no sólo realizaron obras numerosas en la capital aragonesa, para las catedrales de la ciudad, para distintas iglesias e incluso para el Ayuntamiento —Gualba fue incluso elegido bordador del municipio en 1753<sup>17</sup>—, sino porque alguno de ellos llegó a ser contratado para la ejecución de piezas diversas en puntos geográficos más o menos distantes<sup>18</sup>.

<sup>15</sup>Ibidem.

<sup>16</sup>En Zaragoza, en el siglo XVI, residieron bordadores de gran renombre que llegaron a formar auténticas dinastías. Es el caso, por ejemplo, de la familia Álvarez, cuyos miembros trabajaron de forma continua para la catedral de Zaragoza y de cuyo obrador salieron algunas de las piezas más ricas de las ejecutadas en la ciudad. ÁGREDA PINO, A. M., *El arte del bordado en Zaragoza en el siglo XVI: Agustín Álvarez*. *Revista Artigrama*, 1994-95, n.º 11, pp. 389-406. En Zaragoza, concretamente en el taller de Pedro González, aprendió el oficio el bordador Jacobo Ruitiner, hijo de un lencero alemán afincado en la ciudad. Jacobo Ruitiner llegó a ser bordador de su Majestad. Uno de sus descendientes, en concreto Diego Ruitiner, fue escogido por el rey Felipe II para hacerse cargo de dirigir los trabajos y diseñar los ornamentos que se realizaban en el taller de bordado del Monasterio de El Escorial. ARCHIVO PROTOCOLOS NOTARIALES DE ZARAGOZA [A.H.P.Z.], *Jaime Español*, 1530, ff. 126v-127r y *Martín de Gurra*, 1564, ff. 142v-143v. VILLANUEVA, A., *Los ornamentos sagrados en España. Su evolución histórica y artística*. Barcelona-Buenos Aires: Editorial Labor, 1935. Colección Labor. Sección IV. Artes Plásticas, p. 232 y ZARCO CUEVAS, P. FR. J., *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. Instrucciones de Felipe II para la fábrica y obra de San Lorenzo el Real*. t. III. Madrid: Editorial Cimboggio, 1990, p. 190.

<sup>17</sup>ARCHIVO MUNICIPAL DE ZARAGOZA [A.M.Z.], *Registro de Actos Comunes*, 1753, f. 95v.

<sup>18</sup>Así, José Gualba decoró en 1763 un terno para el convento de Santa Clara de Estella (Navarra), cuya notable similitud iconográfica y formal con otro conjunto del convento de San Benito de la misma población, hace pensar en la participación del mismo artífice en la hechura de estas piezas. GARCÍA GAINZA, M. C.; HEREDIA RIVAS, M. C.; RIVAS CARMONA, J. y ORBE SIVATTE, M., *Catálogo Monumental de Navarra. II\* Merindad de Estella Abaigar-Eulate*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana. Arzobispado de Pamplona. Universidad de Navarra, 1982, pp. 542 y 550. También fue José Gualba el encargado de bordar el terno del Corpus que se conserva en la catedral de Granada, entre 1770 y 1780. EISMAN, C., op. cit., 1989, p. 139.

Estos bordadores marcaron el final de una de las etapas más esplendorosas del bordado en Aragón. Por otro lado, estos artistas no sólo nos dejaron algunas obras de gran calidad, sino que uno de ellos, José Lizuain, nos legó un testimonio escrito que constituye un verdadero alegato en favor de su profesión. El contenido de su declaración es muy interesante, pues constituye un testimonio, por el momento único, de la defensa que hace de su actividad profesional un artífice de la aguja. La importancia de estas líneas, que se glosarán a continuación, reside en que permiten conocer la situación del arte del bordado y de los profesionales de la aguja en Zaragoza, y por ende en la Península Ibérica, en unas fechas en las que esta manifestación muestra unos signos de vitalidad, que no son sino el prolegómeno de una decadencia progresiva que se irá concretando a lo largo de las décadas sucesivas del siglo XIX, cuando los bordadores profesionales acabarán por desaparecer. En esta tesitura, las ideas expuestas por Lizuain nos sirven para reflexionar sobre la consideración del bordado en estos años y para atisbar, con una mirada retrospectiva y contextualizadora, la evolución de esta consideración a lo largo de la Edad Moderna.

### **Arte práctica o liberal. La consideración del bordado en la Edad Moderna**

En el año 1804, el bordador José Lizuain contestó a una misiva enviada por el Ayuntamiento de Zaragoza, que tuvo su origen en una petición de la Real Academia de San Luis de Zaragoza a la Audiencia de Aragón. En la misma, se interrogaba a las corporaciones gremiales sobre la utilidad del aprendizaje del dibujo. La respuesta de Lizuain fue la siguiente:

*«Muy señor mío: No es cierto que yo recibiese el oficio que con fecha de seis de octubre del año más cerca pasado dice vuesa merced me remitió relativo a que los profesores de las artes prácticas concurriesen a aprender el dibujo necesario, para sus respectivos oficios, pues yo soy bordador, de cuió arte liberal no hay gremio, y por consiguiente no hay oficio, ni menos he sido, ni hay mayordomo alguno; lo que hago presente a vuesa merced para que trasladandolo de noticia al Ilustrísimo Ayuntamiento lo tenga así entendido; y también considero que toda persona que se dedique al tal arte de bordar, es muy preciso, y aun necesario el que concurra a la Academia a aprender el dibujo, pues sin este requisito ninguno puede llegar a ser un buen profesor...»<sup>19</sup>.*

<sup>19</sup> A.M.Z., *Serie Facticia*, caja 46, número 20.

Las palabras de Lizuain contrastan con las opiniones expuestas por los gremios zaragozanos interrogados por el Ayuntamiento en las mismas fechas. En la mayor parte de los casos sus manifestaciones demuestran que siguen apegados a un sistema de aprendizaje tradicional, en el cual la formación teórica, y particularmente el dominio del dibujo, son secundarios. El mayordomo del gremio de guarnicioneros señalaba que *«no obstante las grandes ventajas que proporciona a esta arte el estudio del dibujo, no pueden verificarlo los aprendizes de este gremio, y todos los que han tenido aplicacion han sido perfectos guarnicioneros y silleros, segun lo han acreditado las obras bien acabadas de esta clase hechas por maestros de esta ciudad, que estan sujetas a ciertas reglas fijas que solo con la experiencia se adquieren...»* Por su parte, el gremio de los sastres exponía que *«no necesitan de concurrir a dicha Real Academia, pues en ella no pueden adquirir conocimiento de tejidos y demas manufacturas, como ni aprenden a llevar el dedal, la abuja, la medida para los vestidos...de modo que los conocimientos en el oficio se adquieren por la aplicacion practica...»*.

En general, los maestros de los distintos gremios creían que el aprendizaje del dibujo no era imprescindible, ya que hasta la fecha se habían hecho las obras de su competencia sin tener que saber los rudimentos de las técnicas dibujísticas. Para ellos la práctica en el taller era la mejor escuela. Por otro lado, eran conscientes de que la asistencia de los aprendices a la Academia, para perfeccionarse en esta materia, limitaría considerablemente los servicios que éstos podían prestar al maestro en el obrador. A este respecto decían los maestros cerrajeros y armeros: *«la ocupacion del aprendiz es bastante grosera, y pesada... barrer la botiga, y taller, picar el carbon, manchas y demas encargos que se le hacen dentro de la casa, son absolutamente, casi de continuo necesarios, y el concurrir a la escuela de dibujo de seis a ocho de la tarde ó noche es la en que han de hacer la mas notable falta, pues estan los muchachos sugetos todo el dia al trabajo, y ocupados en tales destinos...»*<sup>20</sup>. Esta respuesta prueba que los aprendices hacían en el taller de sus maestros tareas varias, entre las que se encontraban las puramente serviciales. El aprendiz de cualquier oficio, no era, en consecuencia, distinto de un criado doméstico<sup>21</sup>.

Por su contenido, la misiva enviada por Lizuain se aparta por completo de estas tendencias. Sin embargo, guarda relación con las ideas que los pensadores ilustrados plasmaron en sus escritos. Campo-

<sup>20</sup> A.M.Z., *Serie Facticia*, caja 46, número 20.

<sup>21</sup> Para ampliar las noticias acerca de las prestaciones que el aprendiz daba al maestro, se recomienda la consulta del estudio realizado por Carmen Gómez Urdáñez sobre la construcción zaragozana del siglo XVI. GÓMEZ URDÁÑEZ, C., *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*. t. II. Zaragoza: Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1987, pp. 46-47.

manes, en su *Discurso sobre el fomento de la industria popular*, abogaba por la inclusión del dibujo en el aprendizaje de los futuros artesanos. En el Plan Gremial, elaborado por la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País para reformar los gremios de Aragón, que fue aprobada por una Real Provisión el día 6 de mayo de 1782, se reglamentaba que los aprendices de cualquier oficio, además de instruirse en las particularidades de éste, debían adquirir otras enseñanzas complementarias. Así, tenían que aprender a leer, escribir, contar y dibujar. Los oficiales deberían perseverar en el estudio del dibujo para superar unos exámenes de maestría en los que tendrían que demostrar sus habilidades en esta materia, aplicada al oficio concreto del que se examinaban. El conocimiento del dibujo se convirtió en una verdadera obsesión para los reformistas ilustrados<sup>22</sup>. La propia Real Sociedad Económica Aragonesa premió en 1779 a Antonio Arta de Monteseuro, secretario de la clase de artes de la Sociedad, por su *Disertación sobre el aprecio y estimación que se debe hacer de las artes prácticas, y de los que las ejercen con honradez, inteligencia y aplicación*. El arte, en su opinión, estaba supeditado a una serie de reglas que se podían conocer sólo a través de un aprendizaje concienzudo. Este aprendizaje se obtenía por medio de las escuelas técnicas, entre las que destacaba la de dibujo, disciplina de la que el autor hacía una amplia defensa, remontándose hasta la Antigüedad<sup>23</sup>. La preocupación de la Económica Aragonesa por la enseñanza del dibujo cristalizó en la constitución de una Escuela de Dibujo para instruir a artesanos y artistas<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> FORNIÉS CASALS, J. F., *La Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País*. Madrid: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1978, pp. 110, 128-130. Las mismas ideas de la Real Sociedad Económica Aragonesa acerca de los beneficios del dibujo ya habían sido expuestas en un memorial anónimo fechado hacia 1619 y dirigido al rey Felipe III, cuyo propósito era obtener la aprobación del monarca para formar una escuela de dibujo. En el mismo se exponían las ventajas que se obtendrían de la apertura de dicha escuela, y entre otros argumentos se subrayaba que el dibujo era necesario para distintas materias de interés social como la arquitectura pública y militar, la maquinaria y artillería, la tapicería, la platería, y que también debían saberlo los ensabladores y entalladores, los relojeros y grabadores, los jardineros, canteros o bordadores. Concluían los autores este razonamiento señalando que «por experiencia se ha visto, que por carecer los naturales de esta parte, han faltado en la perfección, y así ha sido fuerza enviar a los reinos extranjeros por artífices, a muy grandísima costa...». El dibujo se concibe como medio fundamental para el adelanto de los oficios y de las manufacturas del Reino, y esta argumentación es la misma que en la centuria siguiente defenderán los pensadores ilustrados y las Sociedades Económicas. CALVO SERRALLER, F., *La teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1981, p. 169.

<sup>23</sup> FORNIÉS CASALS, J., pp. 166-168.

<sup>24</sup> El surgimiento de esta Escuela de Dibujo, su evolución y sus desavenencias con la Junta Preparatoria de la Real Academia de las tres Nobles Artes, han sido estudiadas por Forniés. *Ibidem*, pp. 390-402 y ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo y Enseñanza de las Bellas Artes en Zaragoza durante el siglo XVIII. Precedentes, fundación y organización de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis*. Zaragoza: Diputación General de Aragón. Departamento de Cultura y Educación, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1993, 283 p.



Las palabras de Lizuain pueden conectarse con las corrientes de pensamiento de su época en lo tocante a valorar una materia, el dibujo, como fundamento de una serie de conocimientos profesionales más concretos. Pero, paralelamente, sus declaraciones han de ser analizadas desde otros presupuestos. Además de hacer una defensa del dibujo para su propio trabajo, José Lizuain manifiesta que el bordado es un arte liberal del que no hay gremio. Subraya con orgullo su independencia de la tutela gremial y considera que su actividad, en tanto que liberal, merece un reconocimiento social mayor<sup>25</sup>. Nos encontramos con que a comienzos del siglo XIX un bordador hace una serie de reivindicaciones de su profesión que coinciden, en sus términos y propósitos, con las que en el siglo XVII, especialmente los pintores, llevaron a cabo. Durante ese siglo los artistas emprendieron una auténtica campaña para la defensa jurídica y doctrinal de su trabajo, que tendía a la consecución de una mayor promoción social. Esta campaña se desarrolló en distintas vertientes. Por un lado, los pintores emprendieron una serie de pleitos para evitar el pago de impuestos como la alcabala, que se cargaba sobre todo contrato de compraventa. El reconocimiento de su actividad como arte liberal les eximiría de la obligación de pechar. Por otro lado, para apoyar esta exención fiscal, se escribieron una serie de memoriales y tratados teóricos que defendían el carácter liberal de la pintura<sup>26</sup>. La coincidencia entre las demandas de José Lizuain y la lucha sostenida por los pintores siglos atrás sorprende en sí misma, pero, sobre todo, porque muchos años más tarde un bordador todavía ha de mantener una batalla que pintores o escultores ya habían ganado<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup>Para conocer el significado del calificativo «liberal» y de otros muy utilizados en el siglo XVII, especialmente por los pintores, se recomienda la consulta de un artículo de María Elena Manrique, en el que la autora analiza de forma clara y sucinta esta terminología. MANRIQUE ARA, E., De memoriales artísticos zaragozanos (I). Una defensa de la «ingenuidad» de la pintura presentada a las Cortes de Aragón en 1677. *Revista Artigrama*, 1998, n.º 13, pp. 277-278.

<sup>26</sup>Julián Gállego resalta la diferencia entre estos tratados teóricos escritos en España y los escritos de los tratadistas italianos. Los segundos sólo piensan en defender la nobleza de la pintura, mientras que los escritos producidos en nuestro país no dejan de ocuparse del carácter práctico que ese reconocimiento puede tener. GÁLLEGO, J., *El pintor, de artesano a artista*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1995. Biblioteca de ensayo, p. 31. Para conocer con detalle esta lucha llevada a cabo por los pintores durante el siglo XVII se recomienda la consulta de la obra mencionada de Julián Gállego y la de CALVO SERRALLER, F., op. cit., 699 p.

<sup>27</sup>Así, los pintores habían conseguido que la Cortes de Aragón del año 1677 reconocieran que el ejercicio de la pintura no era impedimento para que ninguna persona ocupara puestos honoríficos, o para que ingresara en el brazo de caballeros e hijosdalgo y obtuviera oficios honoríficos. Los pintores no tenían obligación de ingresar en el gremio y su actividad se consideró arte liberal y no oficio mecánico. MANRIQUE ARA, E., op. cit., pp. 279-280.

La exposición individual de Lizuain nos lleva a interrogarnos acerca de cuál era la consideración real de los bordadores en el siglo XVIII o comienzos del XIX y cómo se veía el arte del bordado en esta época y en las inmediatamente precedentes.

Si nos remontamos a un plano teórico, es posible constatar que en algunos de esos tratados generados en el siglo XVII para defender la nobleza y liberalidad de la pintura, hay alusiones más o menos explícitas al bordado. A comienzos del siglo XVII se publicó una obra escrita por Gaspar Gutiérrez de los Ríos con el título *Noticia General para la estimación de las artes y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles...* En la misma, el autor proporciona argumentos para separar las artes liberales de las mecánicas y dedica el libro tercero a las artes del dibujo, que él considera liberales: *«para probar que la pintura, escultura, y las demás artes del dibuxo, cuyo fin es imitar la naturaleza, como es la tapicería, platería, y el bordado, si es de matiz, no son mecánicas. Para lo qual me ha comovido más ver, que siendo liberales, y deviendo ser estimadas (que éste es el propio sustento que han tenido siempre), se ayan querido como otras cosas buenas atropellar y meter en el número de oficios y artes mecánicas...»*. Gutiérrez de los Ríos, al valorar el arte del bordado como liberal, lo coloca en el mismo apartado que la pintura, la escultura, la platería o la tapicería. Y lo hace porque todas estas manifestaciones tienen dos notas en común: la utilización del dibujo como punto de partida para componer las obras de cada disciplina, y el que todas ellas son capaces de imitar las formas y objetos de la naturaleza. Desde esta perspectiva resulta comprensible que Gutiérrez de los Ríos destaque el bordado matizado. Esta variedad de bordado, mediante la sutil gradación de los hilos de seda de tonalidades distintas, que se combinaban con las hebras de metal para conseguir efectos de brillo y transparencia, permitía obtener, en obras de calidad, unos efectos plenamente pictóricos<sup>28</sup>. El bordado matizado era el más apreciado porque imitaba la pintura y servía para representar escenas e imágenes naturalistas. Con frecuencia, se recurría a la comparación entre pintura y bordado para enaltecer la calidad de las

---

<sup>28</sup>Julián Gállego señala que la defensa que hace Gutiérrez de los Ríos de la tapicería, y quizá también del bordado, puede deberse a que él mismo era hijo de un tapicero, de forma que al elevar el arte de su padre, quiere hacer lo propio con su posición social y con la de su progenitor. GÁLLEGO, J., op. cit., pp. 63-71. El propio Julián Gállego señala que estas ideas de Gutiérrez de los Ríos no fueron compartidas por todos sus contemporáneos. Recuérdese que Las Hilanderas de Velázquez han sido interpretadas como una demostración de la superioridad del arte de la pintura, representado por Minerva, sobre la simple artesanía, simbolizada en la figura de Aracne. Ibidem, p. 64. Para conocer en profundidad la obra de Gutiérrez de los Ríos se recomienda la consulta de Gállego y la lectura de los fragmentos de la misma seleccionados por Calvo Serraller. CALVO SERRALLER, F., op. cit., pp. 59-84.

creaciones realizadas sobre las prendas litúrgicas. El padre Sigüenza, al describir los ornamentos blancos del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, resalta uno «con cenefas de oro matizado, *historiada la vida de Nuestro Señor, por extremo excelente y de primor grande, porque no parece puede llegar el pincel ni los colores donde llegó la aguja y la seda que va matizando el oro*»<sup>29</sup>.

En la decoración de estos ornamentos el dibujo se utilizaba para diseñar las escenas y delimitar las figuras que luego se macizaban con los hilos de oro y seda. En consecuencia, el valor del bordado matizado residía en que partía del dibujo y lograba imitar a la naturaleza. Precisamente la importancia del dibujo, y especialmente la capacidad para reproducir la realidad natural, fueron dos de los puntos en los que se basaron los tratadistas italianos y españoles para subrayar la superioridad de la pintura<sup>30</sup>. La literatura artística del Renacimiento sostuvo que el mérito de los grandes artistas de los siglos XV y XVI, consistió en volver a vincular el arte con la naturaleza<sup>31</sup>.

Volviendo al tratado de Gaspar Gutiérrez de los Ríos, hay que resaltar que maneja en su obra este autor otros razonamientos y pruebas que inciden en una vertiente jurídica o en la utilidad de las artes

<sup>29</sup>SIGÜENZA, Fr. R., *La fundación del monasterio de El Escorial*. Madrid: Turner Libros, 1988, p. 350.

<sup>30</sup>Calvo Serraller, al aludir al tema de la comparación entre la pintura y escultura, que se convirtió en un punto redundante en todos los tratados de arte escritos en los siglos XVI y XVII, señala que la igualdad entre ambas manifestaciones se establecía basándose en que su fundamento y fin eran idénticos, ya que las dos se basaban en el dibujo y la imitación, y que su desigualdad era sólo eventual. CALVO SERRALLER, F., *El pincel y la palabra: Una hermandad singular en el barroco español*. En VV.AA. *El Siglo de Oro de la pintura española*. Madrid: Biblioteca Mondadori, 1991, p. 199. Estos mismos principios fueron los que se manejaron a la hora de emparentar todas las artes del dibujo entre sí. Por otro lado, hay que tener en cuenta, al calibrar la importancia de que se valore el bordado por sus cualidades naturalistas, que en la España del siglo XVII era muy común referirse continuamente a la necesidad de aproximarse a la naturaleza, cuestión que se planteó antes en un plano moral y político que en el propiamente artístico. El regreso a la naturaleza se interpretó como un acto de sencillez, recuperación de la piedad religiosa o popular y como una exaltación de la vida rural por encima de la corrupción de las ciudades. Por lo que se refiere al arte, especialmente a la pintura, cabe decir que en los tratados teóricos se habla de la capacidad de los pintores españoles para reflejar el natural y se estima esta característica como genuina del modo de pintar español. Muy clarificadoras son, a este respecto, las apreciaciones que dedica Calvo Serraller al tema. CALVO SERRALLER, F., *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*. En VV.AA. *El Siglo de Oro de la pintura española*. op. cit., pp. 217-220.

<sup>31</sup>Panofsky subraya que junto a esta imitación fiel de lo real, se desarrolló en la literatura artística del Renacimiento el concepto de superación de la naturaleza, ya que el artista, eligiendo y corrigiendo, puede lograr en sus obras un grado de Belleza nunca totalmente realizado en la naturaleza. Se insta a los artistas a elegir lo más bello entre los objetos naturales. PANOFSKY, E., *Idea*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1981. Ensayos Arte Cátedra, pp. 46-49. La relación entre el arte y la naturaleza, su vinculación con la filosofía platónica y aristotélica, así como la evolución de estas concepciones, han sido analizadas en profundidad por el propio Panofsky. *Ibidem*, pp. 45-101 y LEE, R. W., *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid. Ediciones Cátedra, 1982. Ensayos Arte Cátedra, pp. 23-34.

del dibujo. Señala el autor que en las pragmáticas sobre el derecho a llevar ropas de seda, en las que se prohibía a distintos oficiales su uso, no se cita a los que se dedican a las artes del dibujo. Y como toda prohibición ha de entenderse aplicable en exclusiva a quienes se indica, los pintores, plateros, escultores, bordadores o liceros, no eran oficiales bajos, sino artistas liberales<sup>32</sup>.

En 1655 se publicó en Madrid un tratado titulado *Juicio de Artes y Ciencias*, cuyo autor firmó con el nombre de Claudio Antonio de Cabrera. Tiempo después se averiguó que la fecha de redacción de la obra había de adelantarse y que su autor era, seguramente, el escritor Diego de Saavedra y Fajardo. En la obra, Saavedra Fajardo nos describe una ciudad que encierra a las artes liberales, y entre ellas, si bien dependiendo de las primeras, están las artes plásticas. Nos habla el escritor de una calle espaciosa, a ambos lados de la cual habitaban los artífices del dibujo: «*En un soportal el Rey Athalo se entretenía en ver texer paños de varias figuras, muy preciado de su invención. Allí algunos troyanos se exercitaban en bordar, y matiçar, y muchos Flamencos dignos de inmortal fama copiavan en tapizes...*»<sup>33</sup>. Por lo que se infiere de estas palabras, Saavedra Fajardo destaca del bordado dos características, las mismas que había ponderado Gutiérrez de los Ríos en su escrito: es una de las artes del dibujo y presenta una variedad técnica importante, el matizado, que, podríamos añadir, es la que permite relacionar al bordado con la pintura y a ambas con la plasmación naturalista de la realidad.

Sin embargo, en los siglos XVI y XVII se constata que existe una notable diferencia entre los escritos teóricos, y la consideración real del bordado. La afirmación de esta disparidad puede sostenerse, a pesar de que la realidad nos proporciona al respecto ejemplos contradictorios. Así, en el famoso pleito, conocido como «pleito de Carducho», que sostuvieron los pintores con el fiscal del Real Consejo de Hacienda para no pagar el impuesto de la alcabala, se prdujeron declaraciones de ilustres personajes de Madrid en favor de estos artistas. Especialmente interesante, por lo que a este artículo se refiere, es la declaración de Lope de Vega, que puso como ejemplo de la importancia de la pintura un suceso histórico que le narraron sus padres. Lope de Vega contó en el proceso que cuando entró en Madrid en 1560 la reina doña Isabel de Valois, segunda esposa de Felipe II, todos los gremios salieron a recibirla «*en Zuiza y soldadesca*» y que sólo

<sup>32</sup> GÁLLEGO, J., op. cit., p. 70.

<sup>33</sup> CALVO SERRALLER, F., op. cit., 1981, pp. 446-457.

habían quedado eximidos los pintores, bordadores y plateros<sup>34</sup>. Estas palabras se convierten en un indicio de que los bordadores gozaron de un cierto reconocimiento que los distinguía de otros oficios y los situaba de nuevo junto a la pintura o la platería, es decir junto a otras artes del dibujo, a la hora de tener algunos privilegios. Entre estos privilegios pudo estar también el derecho a vestir ropas de seda. Ya Gutiérrez de los Ríos, como se recordará, afirmaba que en las pragmáticas en las que se prohibía llevar vestidos de seda a distintos oficiales, no se mencionaba a los artífices del dibujo. Al respecto parece que por iniciativa del maestro platero palentino Baltasar Álvarez, las artes del dibujo obtuvieron en 1552 un privilegio real en virtud de la cual sus artífices podían portar prendas de vestir confeccionadas con seda<sup>35</sup>. Para calibrar la importancia de estas disposiciones hay que tener en cuenta que estas pragmáticas tenían como objetivo preservar determinados símbolos, el uso de la seda entre ellos, que correspondían tan solo a las clases altas de la sociedad. Existían una serie de formas que servían visualmente para mantener la jerarquización social y el atuendo de una persona, uno de los elementos más visibles de la misma en sus apariciones en sociedad, era una de las más importantes<sup>36</sup>.

No obstante, a pesar de estos apuntes, la consideración social de los bordadores no parece que, en la realidad, fuera distinta de la de los artesanos. Si antes se ha mencionado el privilegio real obtenido en el año 1552, que permitía a los artífices de las artes del dibujo llevar prendas de seda, se puede ahora apuntar, en sentido contrario, la *Reformacion, prohibicion y limitacion de los vestidos, y atavios de personas...*

<sup>34</sup> GÁLLEGO, J., op. cit., pp. 115-123.

<sup>35</sup> ESQUIROZ MATILLA, M., Relaciones artísticas (plateros, escultores, pintores, bordadores y arquitectos) en Huesca en el siglo XVI. En *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1989. Colección Actas 15, p. 541. El contenido de esta pragmática fue conocido y usado por Gutiérrez de los Ríos en su defensa de las artes del dibujo. GÁLLEGO, J., op. cit., p. 70. Por su parte, Martín González, afirma que en diferentes pragmáticas se había tendido a reconocer el carácter liberal de la platería. En 1524 y 1551 se permitió a los plateros usar trajes de seda. Así mismo, a lo largo del siglo XVII los plateros mantuvieron una pugna por liberarse del pago de impuestos y de la obligación del repartimiento de soldados, aduciendo que la platería era un arte liberal. Martín González resalta que en su lucha por dignificar su función los plateros contaban con una ventaja: el uso de materiales nobles que exaltaban la divinidad y la realeza. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1984. Ensayos Arte Cátedra, pp. 102-103. Hay que señalar que también en el arte del bordado se utilizaban materiales de gran riqueza y suntuosidad, como la seda y el oro. No obstante, no tenemos constancia de que en esta época los bordadores lucharan como los plateros por el reconocimiento de su trabajo, y al no hacerlo nunca esgrimieron éste u otros argumentos para su defensa.

<sup>36</sup> Sobre este tema es muy interesante el estudio, que para época medieval y en el ámbito castellano, ha realizado José Damián González Arce. GONZÁLEZ ARCE, J. D., *Apariencia y poder. La legislación suntuaria castellana en los siglos XIII y XV*. Jaén: Universidad de Jaén, 1998. Colección Martínez de Mazas. Serie Estudios, p. 24.

aprobada en las Cortes de Monzón del año 1553. En esta reforma se hace constar de forma expresa la prohibición de que distintos oficiales, entre los que se incluyen los bordadores, llevaran ropas de seda. Los términos exactos son los siguientes: «*Otrosi, su Alteza de voluntad de la Corte expressamente prohíbe, y vieda, que los drogueros, cereros, çureros, plateros, pelayres, texedores, sastres, boteros, tundidores, juboneros, ropavajeros, çapateros, çurradores, curtidores, cordoneros, brosladores, pelliceros, horneros, panaderos, herreros, freneros, armeros, y otros que obran de martillo: boneteros, sombrereros, pintores, carpinteros, algeceros, pescadores, rejoleros, porteros, vergueros, libreros, impressores, tintureros, esparteros, corredores, esgremidores, merchantes, quinquilleros, (...) y otros qualesquiere oficios semejantes á los arriba dichos, ó mas baxos; obreros de villa, tragineros y labradores jornaleros, y otros que labran, ó cavan por sus manos, y con sus personas proprias, ni las mugeres de aquellos, no puedan traer, ni traygan seda alguna, excepto los hombres un ribete de seda al derredor de la capa, y sayo...*»<sup>37</sup>. El texto de la disposición demuestra que en el siglo XVI los bordadores no se consideraban distintos de otros artesanos, pero tampoco lo eran, a tenor del texto, los pintores o plateros. Hay, sin embargo, una jerarquización dentro de estos oficios, de manera que todavía se consideran más bajos otros como los obreros de villa<sup>38</sup>. Además, contamos con otra fuente, el *Formulario de actos extrajudiciales* de Miguel de Molino, impreso en 1523, en el que se hacía una relación de los tratamientos que los notarios habían de dar a las distintas personas. En la obra se distinguen distintas escalas: los argenteros, apotecarios o profesionales de otras artes sublimadas recibirían el tratamiento de muy discreto, muy virtuoso o muy honorable; los de otras artes inferiores el de muy honorable y los de los oficios más ínfimos el de honorable, abonado y honrado<sup>39</sup>. No se explicita en el texto de Molino los integrantes de las llamadas artes sublimadas. Pero, si examinamos algunos documentos notariales del siglo XVI en el que aparecen bordadores, observamos que por lo general éstos recibían el tratamiento de honorable u honrado. No obstante, algunos bordadores zaragozanos como Gaspar de Aguilera o Juan Agustín Álvarez fueron designados en los documentos notariales como magníficos, tratamiento que según Miguel Molino correspondía a médicos, astrólogos, filósofos, geometricos, ba-

<sup>37</sup> SAVALL Y DRONDA, P., PENEN Y DEBESA, S., *Fueros, observancias y actos de Corte del Reino de Aragón*. t. I. Zaragoza: Establecimiento tipográfico de Francisco Castro y Bosque, 1866, p. 375.

<sup>38</sup> Ya Carmen Gómez, al estudiar la situación económica y social de los oficiales de la construcción en el siglo XVI, recoge esta disposición de las Cortes de Monzón de 1553 y se hace eco de las diferentes escalas que se establecieron entre los oficiales citados.

<sup>39</sup> MOLINO, M., *Formulario de actos extrajudiciales de la sublime arte de la notaría: segun el estilo mas comun de aquella*. s. f. El contenido de los tratamientos, que figuran en el apartado «*intituciones*», ya ha sido citado y analizado por GÓMEZ URDÁÑEZ, C., op. cit., t. II, p. 81.

chilleres, licenciados en artes o a «algún gran artista». Este tratamiento puede ser indicio de la consecución de una mayor promoción social, si no por todos, si al menos por algunos bordadores. Sabemos, por los datos documentales, que Juan Agustín Álvarez disfrutó de una situación económica muy desahogada y logró ser infanzón. Esta condición y reconocimiento distó mucho de ser general y no caló en profundidad en la sociedad hispana. Cabe recordar que en un memorial de la Orden de Santiago de 1563, alusivo a los oficios viles y mecánicos, se incluía entre ellos a los «*plateros, pintores que lo tengan por oficio, bordador, cantero, mesonero, tabernero, escribanos que no sean secretarios del rey o de cualquier persona real, procuradores públicos y otros oficios semejantes...*»<sup>40</sup>.

Esta situación cambia en el siglo XVIII. Los ilustrados proclamaron la honra de los operarios y trabajaron activamente para que ésta les fuera reconocida. En una obra de Antonio Arteta de Monteseuro, ya citada en párrafos anteriores, se denunciaba que la falta de reconocimiento social de los artesanos impedía que éstos se esforzaran en perfeccionar sus producciones. Estas ideas de Antonio Arteta coincidían puntualmente con las expuestas por Rodríguez Campomanes en sus *Discurso sobre el fomento de la industria popular*. El trabajo, en opinión de los escritores económicos y políticos, ennoblecía porque hacía a los hombres útiles a la sociedad y permitían que ésta progresase<sup>41</sup>. Finalmente estas ideas adquirieron rango de ley. En el año 1783 el rey Carlos III, directamente influido por su primer fiscal, el conde de Campomanes, promulgó una Real Cédula en virtud de la cual se declaraba que las artes y oficios eran honestos y honrados y que «*el uso de ellos no envilece la familia, ni la persona del que los ejerce, ni la inhabilita para obtener los empleos municipales de la República en que estén vecindados los Artesanos ó Menestrales que los ejerciten: y que tampoco han de perjudicar los Artes y Oficios para el goce de prerrogativas de la Hidalguía, á los que la tuvieren legítimamente...*»<sup>42</sup>. La clasificación entre artes nobles y viles o mecánicas se va perdiendo progresivamente en esta centuria. Sin embargo, todavía quedan resabios de su diferenciación, y en buena medida éstos se adivinan en el caso concreto del bordado.

<sup>40</sup>Esta cita se toma de la obra, ya mencionada en varias ocasiones en estas líneas, de Julián Gállego. GÁLLEGO, J., op. cit., p. 156.

<sup>41</sup>FORNIÉS CASALS, J. F., op. cit., p. 166. Resulta interesante la explicación que da Antonio Arteta sobre las razones que condujeron a que en España los oficios no merecieran ninguna estimación. En su opinión, la prolongada reconquista de los reinos hispanos había favorecido el nacimiento de una casta guerrera que acabó ennoblecida, mientras que las profesiones manuales fueron adquiriendo el tinte de serviles y bajas. Ibidem, pp. 166-167.

<sup>42</sup>ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE ZARAGOZA [A.Hco.P.Z], *Libro del Real Acuerdo*, 1783, ff. 305r-310v.

Además, el bordado adquirió unas connotaciones negativas, recogidas en algunos escritos económicos de la época. Así, Ignacio de Asso inscribe el bordado en el apartado que dedica a las artes del lujo, junto a la platería o pasamanería. Considera que todas ellas son actividades inútiles y aún perjudiciales para la sociedad, ya que los desórdenes causados por la afición al lujo habían conducido a la ruina de las fábricas nacionales. No se libran tampoco de sus acusaciones la pintura y escultura, a las que también califica de artes de lujo, basándose en que se pagan a un excesivo precio si se compara con su escasa o nula utilidad. En una época en la que se reivindica el trabajo manual por los beneficios materiales y el progreso social y económico que de él derivan, las manifestaciones artísticas, que no tienen una utilidad práctica son censuradas por algunos escritores<sup>43</sup>.

Más matizadas son, sin embargo, las opiniones de Miguel Dámaso Géneres. Mantiene este autor la tradicional división de las artes en liberales y mecánicas por ser ésta «*propia y justa*», pero no deja de señalar el perjuicio que tal distinción ha ocasionado, y, en la línea de otros pensadores ilustrados subraya, sobre todo, el producido por la consideración de las segundas como viles y despreciables. Géneres agrupa las artes en necesarias o de lujo, pero, hace una evaluación más ponderada del lujo que Asso. Considera Géneres el lujo como propio de las naciones cultas y civilizadas. En un alarde de lucidez, califica de maniqueos a quienes crean que los hombres pueden alcanzar un estado de total frugalidad, ya que la realidad demuestra que el amor al lujo es común a las naciones de Europa. Géneres acaba defendiendo, aunque con prudencia, el lujo, admitiendo la fabricación de este tipo de artes, y erigiendo al Estado como moderador de los excesos de la población. El lujo, concluye, es signo de civilización y propicia el equilibrio de la balanza comercial de las naciones<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> Julián Gállego ya recogió y analizó las afirmaciones de Asso con respecto a la pintura y la escultura. GÁLLEGO, J., op. cit., pp. 177-178. Para ampliar esta noticia y profundizar en el conocimiento de las razones expuestas por Asso a la hora de rechazar particularmente el bordado o la platería, se recomienda la consulta de la obra de este autor. ASSO, I., *Historia de la economía política de Aragón*. Zaragoza: Guara editorial, 1983, pp. 160-173.

<sup>44</sup> Géneres, al hablar de los excesos de la vanidad, alude concretamente a algunas artes textiles, como el encaje, pero, a pesar de ello, valora el uso de las prendas de vestir de lujo, siempre que lo hagan personas prudentes y razonables. Los autores del prólogo de la edición facsímil del tratado de Géneres, Ernest Lluch y Alfonso Sánchez Hormigo, señalan que la defensa de Géneres del lujo se completa con una justificación premalthusiana del gasto, que aunque desde un punto de vista moral ha de ser moderado cuando es excesivo, desde una perspectiva económica es beneficioso como forma de agilizar la circulación monetaria. GÉNERES, M. D., *Reflexiones políticas y económicas. La población, agricultura, artes, fábricas y comercio del Reyno de Aragón*. Zaragoza: Gobierno de Aragón. Institución Fernando el Católico. Instituto Aragonés de Fomento, 1996, pp. 131-137. Se recomienda la consulta del prólogo de los autores mencionados, pp. 61-62.



El bordado fue rechazado por algunos autores por considerarlo arte de lujo, pero, también se vio condicionado porque, generalmente, no se tuvo en el siglo XVIII como una manifestación artística equiparable a la pintura, la escultura o el grabado. La Real Sociedad Económica, en su lucha porque los artesanos concurrieran a las escuelas de la Sociedad para aprender dibujo, señalaba en 1793 que el conocimiento era especialmente necesario para algunos gremios y entre ellos menciona a los de los bordadores, junto a los plateros, tallistas, tafetaneros, maestros de coches, cerrajeros, buidadores o guarnicioneros<sup>45</sup>. En la petición de la Real Academia de San Luis de Zaragoza, que dio origen a la respuesta de José Lizuain, se expresa que el fin de la institución era el adelantamiento de las «tres nobles artes»: la pintura, la escultura y la arquitectura, y también la consecución del progreso de las denominadas «artes prácticas», entre las que se incluye, como practicantes de las mismas, a los plateros, carpinteros, tallistas, ensambladores, doradores, bordadores, maestros de coches, cerrajeros, armeros, guarnicioneros, sastres, tafetaneros...<sup>46</sup>.

A pesar de ser ésta la opinión generalizada, hubo otras voces más favorables hacia el bordado que defendieron su afinidad con la pintura, la escultura o el grabado. Ceán Bermúdez, en su *Diccionario Histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, no sólo menciona el nombre de varios bordadores españoles, sino que en el prólogo de la obra justifica su redacción como una contribución que serviría para completar el tratado de Palomino, quien había realizado una densa biografía de algunos pintores, pero había omitido las alusiones a escultores, arquitectos grabadores, «y profesores de otras artes pertenecientes al dibuxo, cuyas obras excelentes eran no menos dignas de memoria». Ceán Bermúdez cita a los bordadores, junto a los pintores, escultores, plateros, vidrieros o rejeros y en la valoración de estas artes recurre a los argumentos esgrimidos por algunos autores en el siglo XVII: todas ellas tienen como principio fundamental el dibujo y son imitadoras de la naturaleza. Por último, Ceán Bermúdez, distingue entre estas artes y las de primera necesidad, y aunque reconoce la primacía de éstas últimas para conseguir el progreso de las naciones, no deja de subrayar, como ya hiciera Géneres, la asociación de las Bellas Artes con las personas sabias y de buen gusto, a la par que equipara a sus profesores con los profesionales de actividades consideradas siempre como liberales: «porque no quise negar su justo elogio á ninguna de aquellas artes, en que de qualquiera modo pueden brillar el genio y la pericia

<sup>45</sup>FORNIÉS CASALS, J. F., op cit., pp. 149-150.

<sup>46</sup>A.M.Z., *Serie Facticia*, caja 46, n.º 20.

*del dibujo... Aunque la pintura, la escultura y otras bellas artes, dimanadas del dibujo, é imitadoras de la naturaleza, no sean de tanto interés a la república, como la agricultura y otras de primera necesidad, han merecido en todos tiempos ser protegidas por el gobierno, admiradas de los sabios, y celebradas de las personas de buen gusto. Sus profesores fuerón siempre estimados en los países cultos, y sus nombres pasarán á la posteridad en proporcion del mérito de sus obras, como las de los filósofos, escritores, militares, y de otros ilustres varones»<sup>47</sup>.*

Finalmente, el arte del bordado era tenido en esta época como una actividad más propia del sexo femenino. El influjo de las ideas de Campomanes se hizo sentir especialmente. Proponía Campomanes que las mujeres se ocuparan de algunos oficios que tradicionalmente venían desempeñando los hombres. Entre estos oficios citaba aquellos que tenían que ver con la costura, los hilados, los bordados, los encajes o los adornos femeninos es decir, todas las actividades que requerían poca fuerza física. Las opiniones de Campomanes quedaron recogidas en una Real Cédula del año 1779 en la que se estimaba que había una serie de labores más adecuadas a la condición femenina que a la masculina, ya que los hombres *«por su robustez y fuerza parecia mas conveniente se aplicasen a la agricultura, armas, y marina»*. Además, por medio de esta Real Cédula, se trató de acabar con la exclusividad de los gremios, fomentando la enseñanza a las mujeres de las labores propias de su sexo, a pesar de la prohibiciones que contra esta enseñanza estuvieran recogidas en las ordenanzas gremiales<sup>48</sup>.

Siguiendo estas ideas la Real Sociedad Económica de Amigos del País promovió la creación de «Escuelas Patrióticas» para la educación de mujeres pobres en los oficios relacionados con el ramo textil. Así, se abrió en Madrid una Escuela de Encajes y Blondas patrocinada por la Corona<sup>49</sup> y una Escuela de Bordado, dependientes ambas de la Real Sociedad Económica de Madrid<sup>50</sup>. Paralelamente, los hermanos Suleau, de origen francés, establecen una fábrica de bordados y pintados, para enseñar a doce discípulas que fue protegida por Carlos III<sup>51</sup>.

<sup>47</sup> CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario Histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800, pp. IV, XXV y XXXV.

<sup>48</sup> A.Hco.P.Z., *Libro del Real Acuerdo*, 1779, ff. 52r-55r.

<sup>49</sup> LÓPEZ CASTÁN, A., Las escuelas femeninas de encajes en el Madrid ilustrado. En *Actas de las VIII Jornadas de Arte: La mujer en el arte español*, Madrid: Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez. Centro de Estudios Históricos. C.S.I.C. Editorial Alpuerto, 1997, pp. 265-270.

<sup>50</sup> BARRENO, M. L., op. cit., 1974 p. 274 y 284-295.

<sup>51</sup> Ibidem, pp. 283-284.

En Aragón, la Real Sociedad Económica de Amigos del País estableció una Escuela de Hilar a torno para formar a muchachas que quedaron a cargo de una maestra. La escuela funcionó hasta 1808 y en ella se enseñó a hilar lino, estambre, seda y cáñamo<sup>52</sup>. Así mismo, en 1784 se inauguró una Escuela de Flores de Mano y adornos para modistas y se barajó la idea de abrir una escuela de bordado para instruir a veinticuatro muchachas, que relevarían a los hombres, de «*semejante ejercicio mujerial*»<sup>53</sup>.

No obstante, a pesar de todo lo dicho, es en el siglo XVIII cuando advertimos signos de un más claro reconocimiento del arte del bordado, al menos en ciertos círculos, y en relación con algunos profesionales de la aguja especialmente conocidos y cualificados. En la Corte, la reina María Luisa concede gran importancia a los bordadores de cámara, especialmente a Juan López de Robredo, considerado por los historiadores como el mejor bordador del siglo. El propio duque de Frías, al dar noticia de la concesión de uniforme bordado a este artista, explica esta circunstancia señalando que el bordado es un arte liberal, como la pintura, la escultura y la arquitectura<sup>54</sup>.

No obstante, no está claro si estos indicios son extrapolables más allá del ámbito cortesano. En Aragón, si hubo un artista de la aguja que mereció la consideración y las alabanzas de sus conciudadanos, éste fue José Lizuain. El día 30 de abril de 1830 falleció este bordador y el alguacil de Zaragoza, Faustino Casamayor recogió la noticia y ensalzó con elogiosos calificativos la figura de este artífice: «*Este día murio de 58 años Don Josef Lizuain, natural de esta Ciudad, famoso Bordador, como lo acreditan sus obras por todo el Reino, y los ricos Ternos que tanto realzan las Sacristias de ambos Santos Templos de la Seo y del Pilar, y los excelentes Mantos de Nuestra Señora, y seran un recuerdo de su sobresaliente merito*»<sup>55</sup>. Para calibrar la importancia de la atención dedicada por Faustino Casamayor al fallecimiento del bordador, y sobre todo el hecho de que destacase sus cualidades y trabajo, tan sólo es necesario recoger la opinión de Martín González cuando considera que la utilización del adjetivo calificativo, con el propósito de destacar, acredita el reconocimiento de la personalidad del artista<sup>56</sup>.

---

<sup>52</sup> FORNIÉS CASALS, J. F., op. cit., pp. 339-347.

<sup>53</sup> Ibidem, pp. 357-361.

<sup>54</sup> BARRENO, M. L., op. cit., 1974, pp. 274-275.

<sup>55</sup> SAN VICENTE PINO, A., *Años artísticos de Zaragoza (1782-1833)*, sacados de los *Años Políticos e Históricos que escribía Faustino Casamayor, alguacil de la misma ciudad*. Zaragoza: iberCaja, 1991, pp. 329-330.

<sup>56</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., op. cit., p. 251.