

# Museu de la Seda de Moncada. El caso de la fábrica Garín

por ARABELLA LEÓN MUÑOZ. Conservadora del Museu de la Seda  
MARÍA ROCA CABRERA. Asesora del Museu de la Seda

**1** CARBONELL BASTÉ, Silvia, “Los inicios del coleccionismo textil en Cataluña”, en *Datatèxtil*, número 21, Terrassa 2009, pp. 4-7. ROCA CABRERA, María, “El coleccionismo textil y la pintura del siglo XIX”, en *Memoria y Significado. Uso y recepción de los vestigios del pasado*, Universitat de València, Valencia, 2013, p. 187-197. ROSINA, M. *Collecting Textiles. Patrons Collection Museums*. Turín, Allemandi & C., 2013, pp. 33-43. A lo largo de los años hemos visto como el desmantelamiento de las colecciones en ventas públicas o privadas ha entrañado la desaparición de información y sobre todo la pérdida de la comprensión global de lo que había supuesto en el pasado una industria sedera

**2** Los archivos de las empresas pierden coherencia cuando se separan las muestras tejidas, de la documentación, diseños o informaciones escritas.

Tejedores de seda desde el siglo XVIII, el origen de la fábrica sedera Garín se remonta a principios del siglo XIX. Desde sus inicios la firma ha conservado documentación en forma de muestras tejidas y archivos de papel. Esta colección formada por más de siete mil piezas constituye parte del fondo del Museu de la Seda de Moncada. Hasta hoy el corpus de la colección Garín se ha mantenido inaccesible para los investigadores por eso conforma una fuente inédita que aportará luz a los estudios relacionados con la historia del diseño textil y la evolución del gusto a partir del siglo XVIII, un patrimonio histórico fundamental para la difusión y estudio de la seda en nuestra cultura.

## Musealización de la fábrica Garín

En 2013 la fábrica Garín sufrió una transformación, tras 200 años dedicada a la industria de la seda, se convirtió en museo. Museo vivo, que mantiene la tejeduría artesanal y alberga una colección coherente gracias a la conservación de los archivos de producción preservados de forma sistemática. El Museu de la Seda se alejará del modelo tradicional, impulsando una actitud activa que fusiona pasado y presente. Un espacio cultural abierto a la investigación, a la educación y didáctica, así como a la creación.

En tiempos de crisis lo primero que peligran son las colecciones de tejidos antiguos, pues muchas empresas se ven obligadas a vender este patrimonio para obtener liquidez.<sup>1</sup> Sin embargo, Garín, consciente del valor de sus colecciones, impulsó una política de protección a su favor, haciendo grandes esfuerzos para preservar la colección textil unida a la documentación antigua y así salvaguardar este patrimonio cultural.<sup>2</sup> Desde su constitución el Museu



Etiqueta comercial de la fábrica Hermanos Garín e hijos (1877-1889). Archivo Museu de la Seda (AMS).

**3** Los tejidos y dibujos han sufrido el deterioro característico derivado de su manipulación continuada, traslados, obras en la empresa, además de varios desastres como la inundación de 1948 o el incendio de 1986, cuando mucha documentación se perdió o deterioró.

**4** En 1997 la colección de dibujos y tejidos fue ordenada e identificada por M<sup>a</sup> Victoria Vicente Conesa por encargo de la empresa Garín. Los inventarios informatizados de las dos últimas décadas del siglo xx están obsoletos y solo son accesibles los realizados a partir del año 2000.

de la Seda ha mantenido íntegramente la colección Garín y ha salvado de la dispersión el patrimonio de una sedería valenciana para hacerlo accesible a un amplio público, adecuándolo a una conservación más óptima.<sup>3</sup> El proyecto Museu de la Seda de Moncada, sólo se entiende a largo plazo, estableciendo unos términos de intervención así como de actuación.

Se ha considerado prioritario el inventariado del fondo y una vez conseguida la declaración de Colección Museográfica contemplada en el Artículo 69 de la Ley 5/2007 de Patrimonio Cultural Valenciano, se regularán las visitas al centro expositivo.

El total de los fondos rescatados de la Fábrica Garín está formado por un heterogéneo conjunto datado desde el siglo XIX y compuesto de 805 diseños en papel, 1056 puestas en carta, 200 cartones, más de 4000 piezas textiles antiguas, una veintena de piezas de indumentaria eclesiástica, un archivo histórico con material gráfico, biblioteca —publicaciones desde el siglo XIX, reseñas históricas, manuales técnicos o catálogos de exposiciones y de tejidos— y documentación —libros de fábrica, copias de protocolos notariales, facturas, libros de registro, nóminas, escandallos de tejidos, pedidos a proveedores, cartas de colores— y mobiliario industrial. El conjunto incluye once telares, urdidoras, perforadoras de cartones o encañadoras, que formarán parte del discurso expositivo, pero también, como patrimonio cultural, constituirán un binomio Museo-fábrica en pleno funcionamiento.

La singularidad de este conjunto museológico permite impulsar proyectos inaccesibles a un museo textil convencional. Teniendo en cuenta que se plantea un “museo vivo” donde se pueda ver tejer de manera tradicional, se buscará como línea principal la participación de la ciudadanía en el ámbito cultural para ofrecer actividades y conocimientos, no sólo para expertos sino también para los distintos segmentos poblacionales.

Se ha realizado un inventario informatizado que comprende una base de datos que asocia texto con un banco de imágenes.<sup>4</sup> En cada ficha de inventario se refleja tanto las características de cada pieza, como la relación con otras referencias de la colección para facilitar a los investigadores una consulta rápida y precisa. Entre los proyectos del Museu de la Seda también se encuentra la creación de un archivo en línea a través del cual se podrán realizar estas consultas de forma eficaz. Las consultas por vía telemática implican una reducción en la manipulación de las piezas textiles y papel que acusan un gran riesgo de deterioro debido a la fragilidad de las mismas.

En sus orígenes esta colección se formó como una herramienta de trabajo para la creación de nuevos productos, con un fin meramente comercial, ha sido el paso del tiempo el que la ha dotado de un interés en el ámbito de la historia. El estudio científico de la colección constituye de por sí, una forma de preservar la conservación de este patrimonio industrial. En las colecciones privadas la consulta a los fondos está totalmente restringida con el fin de evitar la copia de diseños. La transformación de la fábrica Garín en Museu de la Seda ha hecho posible el acceso al archivo. A través de las fuentes consultadas, los investigadores realizan sus estudios aportando informaciones precisas que aumentan el valor histórico de la colección y al mismo tiempo su valor de mercado.

5 A través del estudio del *Libro de encargos, 1889*. Archivo del Museu de la Seda de Moncada se constata que el 90% de los pedidos eran para uso eclesiástico.

## Proceso creativo

El fondo del Museo está formado por todo tipo de piezas que permiten reconstruir cada una de las etapas del proceso creativo y de fabricación de un tejido histórico, desde su concepción hasta la realización final de la pieza. El corpus de diseños, compuesto en su mayoría por dibujos de motivos vegetales y mitológicos, es ejemplo de la evolución del gusto y del mercado. Durante el siglo XIX la tendencia historicista fomentó la proliferación del uso de motivos *revival* en el diseño de las artes aplicadas. Los tejidos de esta época, utilizados principalmente para indumentaria eclesiástica, muestran tanto iconografía religiosa y elementos vegetales relacionados con la eucaristía —espigas, uvas o rosas— como modelos florales de inspiración francesa. El cambio de siglo introdujo las formas estilizadas del *Art Nouveau* y la abstracción de las vanguardias en el diseño de tejidos y los pedidos de la Iglesia disminuyeron en detrimento del mercado de la indumentaria tradicional y la tapicería.<sup>5</sup>

Los dibujos sobre papel constituían el primer paso en el proceso de creativo, estos bocetos están datados a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Una vez seleccionado el diseño este se adecuaba al proceso de tejeduría a través de las **puestas en carta** o raquetas. El dibujo se trasladaba a estos papeles

Telares manuales, siglo XIX. Museu de la Seda de Moncada. Fotografía Trelat Media.



cuadrículados, intentando mantener el trazo y habilidad del diseñador, para adecuarlo a su posterior lectura en un telar. Cada línea de cuadrículas verticales se correspondía con un hilo de la urdimbre y las horizontales con una pasada de la trama. Los colores del dibujo equivalían a los distintos ligamentos y en el reverso de la raqueta se pueden encontrar inscripciones referentes al tipo de tejido o las correspondencias que tenía que consultar el tejedor. Tanto en dibujos como en raquetas puede aparecer la fecha, el nombre del tejido y la calidad del mismo, por lo que en ocasiones este material gráfico ha servido para realizar dataciones aproximadas del origen de los diseños. En el anverso de las puestas en carta se imprimía el nombre del grabador o empresa grabadora de estos papeles.

El siguiente paso era el picaje de cartones. La máquina Jacquard teje el dibujo a través de las instrucciones dictadas por unos cartones perforados y la mano experta del artesano tejedor. El tejido resultante es un espolín, un brocado o un damasco de seda.

Puesta en carta dibujo *Hortensia*, primera década del siglo xx. AMS.



## Diseños Garín

**6** Algunos de ellos como el *Rica* o el *Nuncio* incluyen la fecha de realización del diseño, que bien podría ser el origen de la fecha del encargo del dibujo, o bien una rectificación posterior. Se han seguido las pistas que nos podían dar inscripciones a tinta o lápiz e incluso en el caso de los papeles cuadrículados de las raquetas, el nombre de los grabadores o impresores que los realizaban.

**7** Libros de Fábrica, Libros de Encargo o Libros Manual del Archivo del Museu de la Seda de Moncada.

**8** Charles Monneret et Jules Duserre aparecen como “marchands de gravures” en: MOUGIN-RUSAND, P, *Annuaire administratif et commercial de Lyon et du département du Rhône*, Lion, 1839.

**9** Libro Manual (1846-1851), pp. 24, II parte y 32, III parte.

**10** Fuente oral: información proporcionada por Rafael Martínez Soucase, segunda generación de encargados y tejedores en Garín desde 1944.

**11** En ocasiones se encargan nuevas puestas en carta para realizar modificaciones en los diseños anteriores.

El inventariado de la colección y una investigación exhaustiva de la documentación del archivo Garín ha servido para documentar de forma aproximada el origen de dibujos como *Carpio*, *Francia*, *Nuncio*, *Rica*. En primer lugar se ha estudiado el material gráfico, bocetos y puestas en carta.<sup>6</sup> A continuación se han cotejado estos datos con fuentes escritas del archivo documental, que además han ayudado a establecer el tipo de clientes, las modas —colorido y motivos más frecuentes— o las fluctuaciones en los precios.<sup>7</sup>

El *Carpio* y el *Francia* son dos de los dibujos más antiguos de Garín. Aunque sus puestas en carta sobre un papel impreso por “Monneret et Dusserre a Lyon”, comerciantes de grabados en 1839,<sup>8</sup> aparecen sin datar, podemos establecer el origen de estos diseños a mediados del siglo XIX. La documentación refleja **anotaciones** sobre estos dibujos, en 1850 el “Espolin Leon de Francia” aparece en la “Memoria de lo que presento a la exposición del año” y en 1852 el “Carpio costo el dibujo 20r”.<sup>9</sup> El *Carpio* y *Francia* se denominaban también, tal y como vemos en las puestas en carta, *Carpriet* y *Francieta*. Aunque se trata del mismo dibujo, se tejían dos versiones que dependían del número de colores utilizados en las flores, los primeros eran más ricos y por tanto de mayor precio de venta al público, con el paso del tiempo la denominación *Carpriet* o *Francieta* ha desaparecido.<sup>10</sup>

El origen del dibujo *Rica* también se puede datar a mediados del siglo XIX o fechas anteriores. Existen tres puestas en carta de este diseño, la única datada muestra la fecha de 1910.<sup>11</sup> Sin embargo, el aspecto sugiere que esta es la raqueta más reciente de las tres. Además uno de los otros dos diseños, el *Rica Seber*, está dibujado en un papel cuadrículado impreso por José Coromina, *Plazuela dels*



Cartones, con sus etiquetas originales, para telares, jacquard manuales. Siglo XIX. AMS.

12 VERNEDA RIBERA, Meritxell, *L'Art gràfic a Barcelona. El llibre il·lustrat 1800-1843*, Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2012, pp. 71. En esta tesis el taller de José Coromina se situa en 1800 en la calle del Governador. Un estudio anterior constata que ambas direcciones son la misma: COMAS I GÜELL, Montserrat, *La impremta catalana i els seus protagonistes a l'inici de la societat liberal (1800-1833)*. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2009, pp.377.

*Peixos casa nº 10*, profesor de la clase de Grabado de la Escuela de la Llotja de Barcelona (1814-1820)<sup>12</sup> y que siendo subdirector de la misma, falleció en 1834. Además documentación anterior a 1850 nos muestra anotaciones referentes al “Espolín la Rica”.

Del diseño *Nuncio* también existen dos puestas en carta y aunque solo una aparece datada con la fecha de 1904, sabemos que la segunda es anterior. Este dibujo fue encargado por el Nuncio apostólico en Madrid, Monseñor Antonio Rinaldi, Arzobispo de Heràclea, para asistir al *Te Deum* de la Jura del Rey Alfonso XIII en mayo de 1902. El *Nuncio* debió ser creado para este acontecimiento, pues no aparece reflejado en la documentación del XIX citada ni tampoco en los libros de encargos de este siglo.



Boceto para tejido jacquard de motivos zoomórficos. AMS.



Boceto *San Lucas*, segunda mitad del siglo XIX. AMS.

Espolín *Francia*, inicios del siglo xx. AMS.



## Conclusiones

13 Centre de Documentació i Museu tèxtil de Terrassa. De Madrid: Museo del Traje, Museo Sorolla, Museo del Romanticismo, Museo Nacional de Artes Decorativas, Museo del Prado. De Valencia: Casa Museo Benlliure, Real Colegio del Corpus Christi de Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, Museo Sacro de El Tesoro de la Concepción de la Orotava.

La transformación de la casa sedera Garín en el Museo de la Seda de Moncada ha convertido su archivo en una fuente de primera mano accesible a los investigadores. El fondo del Museo —documentación, archivo gráfico y archivo textil— es fundamental para el estudio de los tejidos históricos Garín conservados en diversas instituciones.<sup>13</sup> Se pretende poner en valor este patrimonio artístico-cultural, reivindicando su conservación para fomentar la investigación alrededor de la disciplina textil y evitar el desmantelamiento de otras colecciones.

Además se trata de un patrimonio cultural que es a la vez material industrial. Esta doble función permite que el uso del mismo revierta en la sociedad. Actualmente la colaboración del Museo con las empresas Garín y Gironés-Vila ha hecho posible la reproducción y reedición del diseño San Ildefonso utilizando la misma maquinaria y técnicas utilizadas en el siglo XIX. El proceso ha sido documentado con el archivo histórico de nuestra institución, que ha permitido la realización de la puesta en carta, el picaje y la tejeduría de este tejido histórico de forma tradicional, partiendo de los vestigios de antiguas muestras tejidas. ●

Espolín *Rica*. Centre Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa 386 ([ver detalle](#)).



#### BIBLIOGRAFIA

- ALFARO, Carmen; TELLENBACH, Michael; FERRERO, Rafael (eds.), *Textiles y Museología. Aspectos sobre el estudio, análisis y exposición de los textiles antiguos y de los Instrumenta Textilia*, Valencia, 2009.
- CARBONELL BASTÉ, Silvia, “Los inicios del coleccionismo textil en Cataluña”, en *Datatèxtil*, número 21, Terrassa 2009, pp. 4-7.
- COMAS I GÜELL, Montserrat, *La impremta catalana i els seus protagonistes a l’inici de la societat liberal (1800-1833)s*. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2009, pp. 377.
- GARÍN, Rosa, “Garín y los tejidos”, en *Datatèxtil*, número 9, Terrassa 2003, pp. 4-17.
- LEÓN MUÑOZ, Arabella, “En busca de la Seda, tras la pista de Garín”, en [www.grupoembolicart.com](http://www.grupoembolicart.com).
- MATHIEU, Jocelyne; TURGEON, Christine, *Collections, collectionneurs: Textiles d’Amérique et de France*, Québec, Les Presses de l’Université Laval, 2002.
- MUÑOZ-CAMPOS GARCÍA, Paloma, “Conservación preventiva de colecciones textiles: el primer paso”, en *Textil e indumentaria (Recurso electrónico): materias, técnicas y evolución*, Facultad de Geografía e Historia de la U.C.M., Madrid, 2003, pp. 261-271.
- ROCA CABRERA, Maria, “El coleccionismo textil y la pintura del siglo XIX”, en *Memoria y Significado. Uso y recepción de los vestigios del pasado*, Universitat de València, Valencia, 2013, p. 187-197.
- ROSINA, M. *Collecting Textiles. Patrons Collection Museums*. Turin, Allemandi & C., 2013, pp. 33-43.
- VERNEDA RIBERA, Meritxell, *L’Art gràfic a Barcelona. El llibre il·lustrat 1800-1843*, Tesis Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2012, pp. 71.
- VICENTE CONESA, M<sup>a</sup> Victoria, *Seda, Oro y Plata en Valencia. Garín 258 años*, Valencia, 1997.