

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Facultat de Geografia i Història



Trabajo Fin de Grado

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

Los ornamentos textiles litúrgicos y sus condiciones de exhibición: la triste historia del distanciamiento entre un objeto y su contemplador.

Presentado por:
Juan Manuel Martínez Galera
Tutora:
Dra. Encarna Montero Tortajada

VALENCIA 2016

ÍNDICE

Introducción	3
1. Los ornamentos litúrgicos textiles	4
1.1 Uso del tejido en la liturgia. Breve aproximación histórico-artística	4
1.2 Los colores y su simbología litúrgica	7
1.3 Principales materiales utilizados en la elaboración de textiles litúrgicos	10
1.4 Tipología de los ornamentos litúrgicos textiles	12
1.4.1 Ornamentos litúrgicos propios de los clérigos: diaconales, subdiaconales, sacerdotales y episcopales	12
1.4.2 Ornamentos de altar y de decoración del templo	18
2. La conservación y exposición de piezas textiles	21
2.1 Colecciones y objetos textiles	21
2.2 Factores de degradación y control de daños	22
2.3 Documentación y planificación de la conservación preventiva	27
2.4 Manipulación, almacenaje y transporte	30
2.5 Sistemas de conservación y de exposición	32
2.5.1 Tejidos planos	32
2.5.2 Tejidos tridimensionales	34
3. Estado de la cuestión en el territorio nacional y provincial de las colecciones textiles que contienen ornamentos litúrgicos	37
3.1 Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Tarrassa	39
3.2 Museu del Disseny de Barcelona	40
3.3 Museo del Traje y Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico (Madrid)	41
3.4 Colección Pedagógico Textil de la Universidad Complutense de Madrid	43
3.5 Museo Colección Lázaro Galdiano de Madrid	45
3.6 Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid	46
3.7 Colección textil del Colegio de los Infantes de Toledo	47
3.8 Museo Diocesano de Albarracín y Fundación Santa María de Albarracín	49

3.9 Museo de la Seda de Moncada (Valencia)	50
3.10 Exposición permanente Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Valencia	51
3.11 Museu Valencià d'Etnologia	52
3.12 Museo de la Seda del Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia	53
4. Ejemplo práctico: colección textil histórica de la Catedral de Valencia	55
4.1 Inventario: análisis de las piezas y toma de documentación	55
4.2 Propuesta de conservación de la colección textil	63
4.3 Proyecto museográfico de la colección textil permanente	64
4.4 Resultado y muestra expositiva del trabajo realizado en el Nuevo Museo Catedralicio.	66
4.4.1 Soportes de conservación en vitrinas	66
4.4.2 Soportes expositivos maniqués	67
4.4.3 Discurso del recorrido expositivo	67
Conclusiones	71
Anexo: Glosario de términos textiles	72
Bibliografía	80

INTRODUCCIÓN

El patrimonio textil, y en general, las mal llamadas artes menores, siempre ha sido un objeto secundario de estudio dentro de la Historia del Arte. Las artes aplicadas empezaron a tomar valor con los estudios de platería u orfebrería, al igual que los muebles. Los tapices se estudiaban para hacer referencia a artistas como Rafael o Goya, aunque poco a poco fueron adquiriendo importancia. Algo diferente sucede con los ornamentos litúrgicos, que todavía hoy están por estudiar de manera exhaustiva. Pocas son las colecciones textiles que incluyen este tipo de piezas en sus colecciones, muchas veces por poseer escasas obras. Sin embargo, son muchos los museos parroquiales, diocesanos o catedralicios que muestran parte de sus ornamentos litúrgicos a pesar de que las condiciones de exhibición no son las correctas, lo mismo sucede en los museos, ya que en muchas ocasiones no ayudan al espectador a entender el uso de las vestimentas.

En este sentido, la conservación preventiva cobra un papel importante, pues como disciplina de nuestra profesión de historiadores del arte, es un aspecto a tener en cuenta al realizar labores de inventarios, comisariado de exposiciones etc... ya que todo ello implica conocer las técnicas de conservación y propuestas de restauración. Debemos velar por la correcta conservación preventiva para no deteriorar más las piezas en pro de su perdurabilidad, desde las salas de reserva, los soportes expositivos, hasta las condiciones atmosféricas como la temperatura, la humedad o la luz.

El presente trabajo intenta mostrar por una parte un estado de la cuestión en cuanto a la bibliografía actual sobre ornamentos litúrgicos textiles, realizando una aproximación histórico-artística, de tipologías y usos dentro de la liturgia, a pesar de que el núcleo fuerte del TFG será la conservación y la exhibición de dichas piezas, análisis, factores de deterioro, manipulación, soportes tanto para el almacenaje como la exposición etc... Junto a ello, realizaremos un estado de la cuestión de los distintos museos o entidades en el territorio nacional que custodian y/o exhiben ornamentos litúrgicos, como es el Museo Textil de la Universidad Complutense de Madrid donde realicé las prácticas curriculares, y en la provincia de Valencia, como el Museo de la Seda de Moncada en el que estuve de becario. Terminaremos con un caso práctico que he realizado recientemente como es el inventario y proyecto museográfico de la colección textil de la catedral de Valencia en su nuevo museo.

1. Los ornamentos litúrgicos textiles

1.1 Uso del tejido en la liturgia. Breve aproximación histórico-artística

El uso de los tejidos¹ empleados en la liturgia de las primeras comunidades cristianas proviene en gran parte de las vestiduras romanas, como por ejemplo el uso del color púrpura para los emperadores que hasta nuestros días nos ha llegado con las vestimentas utilizadas por los cardenales. Los ornamentos litúrgicos son los utilizados en las celebraciones católicas, especialmente en los sacramentos como la Eucaristía; Las vestimentas de los clérigos fuera de los actos litúrgicos suelen tener ciertas connotaciones religiosas y una simbología propia, pero en este caso nos centraremos en los tejidos utilizados en las celebraciones litúrgicas.

Desde los primeros cristianos, incluso desde la tradición judía, la vestimenta dentro las celebraciones cobra cierta importancia. Los ministros (obispos, sacerdotes, diáconos etc...), y especial el presidente de la celebración, utilizaban las túnicas grecorromanas largas. Cuando en la vida profana se dejaron de utilizar estas vestiduras romanas se decidió seguir utilizándolas en el culto.

En cuanto a los materiales, la lana y el lino² fueron los más utilizados en los primeros siglos de nuestra era, hasta la llegada de la seda³ por la cuenca mediterránea procedente de China extendiéndose la ruta de la seda por Persia, Asia Occidental hasta llegar a los árabes en el siglo VIII por el norte de África a Sicilia y la Península Ibérica. No será hasta el siglo XI cuando los tejidos llegados de Bizancio y Siria sean adoptados por la Iglesia en las ceremonias litúrgicas.

La manufactura de los ornamentos litúrgicos en la España árabe es principalmente Almería, a partir del siglo IX, seguida de Córdoba, Málaga, Murcia, Sevilla y Granada, estos últimos cobraron importancia después de su conquista por los Reyes Católicos⁴. En esta primera época, es cuando la Iglesia, en España, encontró en la influencia árabe el lenguaje propio entre elementos cristianos y paganos, con una decoración a base de motivos

¹ Vid. glosario.

² Vid. glosario.

³ Vid. glosario.

⁴ VICENTE CONESA, María Victoria, 1992, p. 11.

geométricos como cenefas, enrejados, lacerías, estrellas e incluso inscripciones cúficas, usándose la seda como materia prima fundamental junto con hilos metálicos de oro y plata. También encontramos animales de otras culturas como la persa.

Posteriormente, a partir del siglo XIII a los ornamentos litúrgicos como las casullas se les empiezan a añadir tiras centrales a modo de escapularios, donde están representadas figuras de profetas y santos, con arquitecturas góticas y renacentistas, como arcos de medio punto o polilobulados⁵, que marcan una destreza técnica y artística de la época mediante distintas tipologías de tejidos, especialmente el bordado⁶.

Como ya hemos dicho anteriormente, los Reyes Católicos, en el siglo XV, conquistan el reino de Granada, y eso afectó a la industria sedera, teniendo que trasladarse a Toledo, Valencia o Murcia⁷, los centros sederos que trabajaban principalmente el terciopelo⁸.

De época renacentista y de la tradición terciopelera en Europa, podemos destacar las ciudades de Venecia, Génova, Lucca y Siena, cuyos brocados⁹ destacan sobre fondo dorado, en la tradición del Gótico Internacional. En España, en esta época, se hacen tejidos de terciopelo que pueden equipararse con los italianos mediante el uso de las tramas¹⁰ de oro y urdimbre¹¹ de seda amarilla como fondo sobre la que resalta la masa de pelo de seda, por lo general en color rojo, al estilo de la italiana del momento¹². Los principales motivos decorativos son las granadas, piñas y figuras geométricas con escapularios de escenas religiosas como la Pasión de Cristo, la Resurrección, la Institución de la Eucaristía etc... como si de una pintura renacentista se tratara.

A partir del siglo XV y XVI los telares¹³ de los centros sederos van adaptando otras técnicas como el damasco¹⁴, brocateles¹⁵ o brochados¹⁶ y brocados cuyos motivos decorativos

⁵ VICENTE CONESA, María Victoria, 1992, p. 11.

⁶ Vid. glosario.

⁷ VICENTE CONESA, María Victoria, 1992, p. 11.

⁸ Vid. glosario.

⁹ Vid. glosario.

¹⁰ Vid. glosario.

¹¹ Vid. glosario.

¹² VICENTE CONESA, María Victoria, 1992, p. 12.

¹³ Vid. glosario.

¹⁴ Vid. glosario.

¹⁵ Vid. glosario.

¹⁶ Vid. glosario.

van variando, como el follaje distinto, el empleo de los motivos geométricos con rombos, o el uso de coronas; o las aplicaciones de otras fibras como el lino y el cáñamo¹⁷. No será hasta el siglo XVII cuando el empleo del terciopelo se verá relegado por tipos de tejidos en seda más sencillos, dentro del ámbito eclesiástico. De esta disminución en la suntuosidad de los tejidos, es posible que surja como complemento para los ornamentos litúrgicos el bordado, utilizándose los hilos de oro, plata y sedas teñidas formando composiciones que se adornaban con pedrería y pasamanería. Todas estas piezas solían llevar flecos¹⁸ y sistema de cierre como broches¹⁹ o hebillas²⁰. Resulta casi una incongruencia que en la época barroca el uso de terciopelos disminuyera para utilizar, por ejemplo, rasos²¹ de seda, pero se favoreciera el bordado.

La expulsión de los moriscos por Felipe III entre 1609 y 1614 hizo que la industria textil artesana menguara, principalmente en Granada y Toledo, disminuyendo sus talleres, exceptuando Valencia que logra mantenerse llegando a establecerse artesanos procedentes de otros lugares de la Península²². De hecho, en 1686 el Rey Carlos II concede al gremio de terciopeleros de Valencia el título de Colegio del Arte Mayor de la Seda, estableciéndose un sistema gremial mediante maestros y aprendices.

Con la llegada en el siglo XVIII de Felipe V los motivos decorativos chinos son introducidos en España por la Compañía de las Indias Orientales y cuya influencia francesa hace que los ornamentos litúrgicos se empiecen a llenar de composiciones con ramos de flores, sin necesidad de utilizar escenas bíblicas. A partir de este siglo, y tras la tradición anterior, hace que el uso de los bordados eruditos sean los utilizados para realizar los motivos decorativos de la simbología religiosa, dejando como soporte los brocados con motivos florales o rasos de seda²³.

Los motivos decorativos van evolucionando a partir del siglo XIX, cuando a partir del neoclasicismo se introduce en España el llamado estilo pompeyano, correspondiente al reinado de Carlos IV, donde encontramos jarrones, vasos neoclásicos, hojas de acanto,

¹⁷ VICENTE CONESA, María Victoria, 1992, p. 12.

¹⁸ Vid. glosario.

¹⁹ Vid. glosario.

²⁰ Vid. glosario.

²¹ Vid. glosario.

²² VICENTE CONESA, María Victoria, 1992, p. 12.

²³ VICENTE CONESA, María Victoria, 1992, p. 13.

cortinajes, colgaduras y refinamiento en los motivos vegetales y florales²⁴. A mediados de este siglo y principios del XX, la industria sedera cae en declive a consecuencia de las guerras napoleónicas y las nuevas ideas revolucionarias francesas. Cabe destacar la introducción del telar Jacquard²⁵, que conseguía mejores resultados que con los métodos artesanales²⁶. De esta época, y de la revolución industrial, podemos encontrar distintas tipologías de tejidos que poseían una trayectoria histórica, aunque con la industrialización se intensifica su producción, como el damasco, brocatel, lampas²⁷ y tejidos otomanes²⁸. También se introduce el uso de la sedalina²⁹. Actualmente, en nuestra provincia de Valencia, podemos observar cómo funciona un telar Jacquard del siglo XIX en el Museo de la Seda de Moncada.

En España, tras la guerra civil española de 1936, surge la necesidad de llenar las iglesias de ornamentos litúrgicos. A partir del Concilio Vaticano II, en 1962, se simplifica el uso de los ornamentos litúrgicos en la liturgia actual, incluso de los materiales utilizados. Actualmente los tejidos son más ligeros y no tan pesados especialmente con el uso del rayón³⁰ y fibras sintéticas.

1.2 Los colores y su simbología litúrgica

Los tejidos utilizados en las celebraciones litúrgicas dentro del culto de la Iglesia Católica se confeccionan con determinados colores según las normas litúrgicas reguladas desde hace siglos y actualizadas. Los ornamentos litúrgicos que están sujetos a estas reglas son: la casulla, la dalmática, la capa pluvial, las palias, el manípulo, la estola, la bolsa de corporales y el cubrecáliz, conocido como terno. Al igual que los frontales de los altares o frontales de ambón. Todo este conjunto ha de tener una unidad de color según el propio tiempo litúrgico o sacramento a celebrar.

²⁴ VICENTE CONESA, María Victoria, 1992, p. 13.

²⁵ Vid. glosario.

²⁶ VICENTE CONESA, María Victoria, 1992, p. 13.

²⁷ Vid. glosario.

²⁸ Vid. glosario.

²⁹ Vid. glosario.

³⁰ Vid. glosario.

Durante los primeros siglos del cristianismo, se adoptaron las tradicionales vestiduras grecorromanas, hasta el siglo VIII cuando el blanco del lino toma la importancia como color propio de los ministros, con algunas bandas de púrpura u oro.

A partir del año 1000, empiezan a enriquecerse los ornamentos, con el uso del color oro o amarillo, azul, blanco, rojo, verde, negro y púrpura, utilizando los colores según las ceremonias, fiestas o solemnidades. Pero no es hasta el gobierno del Papa Inocencio III, cuando en 1216, se reconocen los colores litúrgicos oficiales del verde, rojo, morado, blanco, y negro. Con la reforma de San Pío V en el siglo XVI, en las rúbricas del misal de 1570, se adoptaron los cinco colores anteriores, incorporando el rosa para los domingo III de Adviento y IV de Cuaresma³¹. Dependiendo del tiempo litúrgico y las festividades se utilizan unos colores u otros. Asimismo, alguna normativa adicional completaba las disposiciones iniciales, como por ejemplo el brocado de oro, que podía sustituir al blanco, rojo y verde y el brocado de plata, que sólo podía sustituir al color blanco. Posteriormente, a partir de 1864, la Santa Sede concedió a España y a algunas naciones iberoamericanas, el uso del azul celeste para la fiesta de la Inmaculada Concepción³².

Tras el Concilio Vaticano II, y la reforma en el uso de los ornamentos litúrgicos en las celebraciones, se decidió que el morado se pudiese sustituir por el negro para los oficios de difuntos, utilizándose éste anteriormente para tal fin, dejando el resto de colores con el mismo uso. Otra de las reformas fue la de poder concelebrar los ministros, sacerdotes y obispos, cuando basta que lleve el color del día el celebrante, y los demás pueden ir de blanco o del mismo color que él.

El significado actual, tras las reformas del Concilio Vaticano II es el siguiente, a pesar de que todavía en la actualidad algunos sacerdotes pueden utilizar un color u otro para distintas celebraciones, como el morado o el negro:

- El blanco es signo de pureza, gloria y majestad³³, y es utilizado en las grandes fiestas del Señor, de la Virgen María, dedicaciones de iglesias y en tiempo de Navidad y Pascua³⁴.

³¹ VICENTE CONESA, María Victoria, 1992, p. 12.

³² VICENTE CONESA, María Victoria, 1992, p. 15.

³³ VICENTE CONESA, María Victoria, 1992, p. 15.

- El verde es emblema de esperanza, de juventud y de vida³⁵. Se usa a lo largo de todo el Tiempo Ordinario después de Navidad y Pascua, es decir, después de la Epifanía y de Pentecostés³⁶.
- El morado es muestra de penitencia, humildad y austeridad³⁷, por eso se usa en los tiempos fuertes preparatorios de las fiestas, en este caso en Adviento y Cuaresma, anteriores al Nacimiento y a la Resurrección de Jesucristo.
- El rojo significa amor mediante la sangre del martirio y también realeza³⁸. Por eso se utiliza en las fiestas de los Apóstoles, Evangelistas y Mártires, al igual que durante la Semana Santa, como el Viernes Santo, Pasión del Señor, o la fiesta de Pentecostés³⁹.
- El negro es signo de muerte y luto, usado en las misas de difuntos y pompas fúnebres⁴⁰. Tras el Concilio Vaticano II, se puede sustituir con el color morado.
- El rosa es un color mitigado del morado por lo cual quita austeridad y rigor penitencial⁴¹, dando así un carácter de alegría. Por eso es utilizado en los domingos justo anteriores de Navidad y Pascua, en el III domingo de Adviento, de *gaudete*, (alegraos), y en el IV de Cuaresma, de *laetare* (alégrate).
- El azul celeste es el color concedido a España a partir del siglo XIX, para ser utilizado en la fiesta de la Inmaculada Concepción y fiestas propias de la Virgen⁴².

El uso de estos colores en la confección de los ornamentos litúrgicos por una parte ayuda a mantener una unidad en el uso de las vestimentas y por otro ayudan al decoro, y a la estética festiva de cada celebración. Desde la Iglesia se habla del decoro festivo de toda la celebración respetando las vestiduras. En las constituciones del Concilio Vaticano II, en *Sacrosanctum Concilium* n°127⁴³, sobre la sagrada liturgia, se habla de este decoro cuando se dice que los ordinarios, al promover y favorecer un arte auténticamente sacro, busquen más una noble belleza que la mera suntuosidad. Esto se ha de aplicar también a las vestiduras litúrgicas.

³⁴ ÁGREDA PINO, Ana María, 2001, p. 300.

³⁵ ÁGREDA PINO, Ana María, 2001, p. 301.

³⁶ VICENTE CONESA, María Victoria, 1992, p. 15.

³⁷ VICENTE CONESA, María Victoria, 1992, p. 16.

³⁸ VICENTE CONESA, María Victoria, 1992, p. 15.

³⁹ ÁGREDA PINO, Ana María, 2001, p. 301.

⁴⁰ VICENTE CONESA, María Victoria, 1992, p. 16.

⁴¹ ÁGREDA PINO, Ana María, 2001, p. 302.

⁴² VICENTE CONESA, María Victoria, 1992, p.16.

⁴³ CONCILIO VATICANO II, Documentos, p.131.

1.3. Principales materiales utilizados en la elaboración de textiles litúrgicos

Los materiales utilizados para la confección de ornamentos, fueron en un principio, el lino y la lana. Posteriormente en la Alta Edad Media son, como para otras vestimentas civiles, la seda y los materiales nobles, como el oro y la plata.

El proceso de obtención y elaboración de los hilos de seda y del metal al igual que el de otras fibras posee distintas variedades para los distintos tipos de tejido que a lo largo de los siglos se emplearon para realizar ornamentos y otros textiles litúrgicos. El conocimiento de las distintas fibras nos puede ayudar a la identificación de los materiales utilizados y a su mejor conservación.

Los principales materiales son los tejidos de seda, lana, algodón, lino y otras fibras; muchas veces combinados con hilos de oro y plata. Podemos dividir las fibras⁴⁴ en dos grandes bloques:

- Naturales: fibras que a su vez se dividen en celulósicas y proteínicas. Dentro de las celulósicas o vegetales, encontramos el algodón, el lino, el yute, el cáñamo, el coco, la palma o el esparto. Las fibras proteínicas o animales son tres: la seda, la lana y el pelo, como por ejemplo, la lana.
- Artificiales y sintéticas: son fibras como el rayón o el poliéster, sobre todo a partir del siglo XX.

El algodón se extrae de la borra que crece sobre la semilla de la planta de la familia de las malváceas⁴⁵, y que está constituido básicamente por celulosa (carbono, hidrógeno y oxígeno). La fibra mide entre 15 y 40m, de la cual se obtiene un hilo resistente y flexible. Su color es blanco, amarillento y mate.

El lino y el cáñamo se extraen del tallo, por lo que son fibras rígidas, resistentes y duraderas, compuestas por celulosa y ácido péptico. La obtención de la fibra se obtiene mediante un proceso largo, mediante la trituración a golpes de la parte leñosa. El lino puede ser blanco, gris, o marrón y es más resistente que el algodón. El cáñamo es bastante más basto que el lino.

⁴⁴ CERDÀ DURÀ, Elisabet, 2012, p.15.

⁴⁵ LATAS ALEGRE, Dabí, 2014, p.39.

La lana se obtiene del pelo de las ovejas, está formada principalmente por queratina⁴⁶. Suele ser de color blanco, y es una fibra poco resistente pero muy elástica.

La seda, es la fibra utilizada en los tejidos más antiguos, en especial en los que conservamos en los ornamentos litúrgicos. La seda es el resultado de la secreción de la oruga *Bombix mori*. El gusano segrega la seda en forma de viscosa por unas glándulas, y atraviesa los canalículos en forma de dos filamentos que finalmente se solidifican en contacto con el aire⁴⁷. Es una fibra que posee una gran facilidad para absorber el tinte, y no es casualidad que se utilizara con tanta frecuencia a lo largo de la Historia.

Los metales son utilizados en la confección de tejidos, especialmente los eclesiásticos, mediante la utilización de hilos y laminillas de oro y plata, o cobre dorado u otros. Se emplean asociados con seda o algodón u otras materias textiles mediante la técnica del entorchado, en la que el alma del hilo suele ser seda y la lámina de metal envuelve el alma. A veces, el metal se aplasta y lamina y tiene aspecto de cinta y por eso carece de flexibilidad y elasticidad.

El oro se empleaba convertido en hilo a partir del siglo XVII y a lo largo del XVIII en forma de laminillas. Los tiradores de oro eran los encargados de transformar el oro en lámina metálica⁴⁸.

Son muchas, y muy complejas las tipologías de tejidos según las fibras. Por ejemplo, la lana se utilizaba para elaborar paños, en cambio con el lino y otras fibras se realizaban tejidos como el bocací, el cañamazo, la estopa, el fostán, el chamebote o el lienzo. Pero sin duda alguna han sido los tejidos elaborados con seda los más confeccionados mediante técnicas como el brocado, el damasco, el raso, el terciopelo; y ya con la introducción de los metales, tejidos como el tissú⁴⁹, el brocado y el espolín⁵⁰; estos últimos muy utilizados en los ornamentos litúrgicos textiles.

⁴⁶ LATAS ALEGRE, Dabí, 2014, p. 187.

⁴⁷ LATAS ALEGRE, Dabí, 2014, p.289.

⁴⁸ ÁGREDA PINO, Ana María, 2001, p. 138.

⁴⁹ Vid. glosario.

⁵⁰ Vid. glosario.

1.4 Tipología de los ornamentos litúrgicos textiles

Las vestimentas litúrgicas, a base de ricas telas, ha sido un signo de poder, jerarquía y de riqueza, que separaba a las clases privilegiadas y eclesiásticas de las más populares. Así es como durante mucho tiempo fue entendido el uso de los ornamentos litúrgicos dentro de la propia Iglesia. La configuración de los ornamentos utilizados en las distintas ceremonias litúrgicas se hizo de manera paulatina.

Los primeros cristianos usaron vestimentas cotidianas, pero poco a poco se fueron definiendo las distintas prendas litúrgicas y su uso jerárquico y funcional, debido a las preferencias que manifestaron los Padres de la Iglesia por ciertos tejidos y a causa de la progresiva complejidad de los oficios.⁵¹

Los ornamentos litúrgicos textiles, se clasifican según su uso y por la jerarquía eclesiástica, a pesar de que muchas de las piezas o elementos son comunes en los presbíteros o ministros de la celebración. Dividiremos los ornamentos en vestimentas de los clérigos o sacerdotes y ornamentos de altar y de decoración del templo.

1.4.1 Ornamentos litúrgicos propios de los clérigos: diaconales, subdiaconales, sacerdotales y episcopales

El amito es la primera pieza de textil litúrgica que se colocaban los clérigos, tanto diáconos, subdiáconos (acólitos), sacerdotes u obispos. Es descendiente del *palliolum* usado por los romanos, procedente del velo con el que se cubrían las vírgenes o el humeral del Sumo Sacerdote⁵². El amito tiene un significado alegórico que servía en defensa contra las tentaciones y la moderación de las palabras. Se colocaba primero sobre la cabeza y luego plegado al cuello, pues en la cabeza residían las acciones del Espíritu Santo y después en el cuello para poder proclamar la palabra de Dios al pueblo. También posee un aspecto funcional para separar la ropa interior no litúrgica de aquella.

⁵¹ ÁGREDA PINO, Ana María, 2001, p. 255.

⁵² ÁGREDA PINO, Ana María, 2001, p.263.

El alba es la vestidura blanca, generalmente de lino, que deriva de la usada por los dignatarios en el Imperio Romano⁵³. Del lino se pasó al empleo de la seda o algodón con grandes labores bordadas, especialmente en la parte inferior de la pieza, puños y mangas, que son las partes que se dejan al descubierto; o al uso a partir del siglo XVI de los encajes⁵⁴. Estos encajes pueden realizarse en distintos soportes de tejidos, como la batista⁵⁵ o el tul⁵⁶. Actualmente se utiliza el algodón, al igual que en los purificadores y otras piezas textiles litúrgicas. Antes del Concilio Vaticano II el amito significaba el lienzo con el que fue cubierto el rostro de Cristo, mientras que el alba simbolizaba la vestidura que le hizo poner Pilatos⁵⁷, al igual que la pureza e inocencia de corazón. En la actualidad el alba representa la pureza que el hombre recibe por los méritos del misterio pascual de Cristo. Tanto el amito como el alba son de color blanco, siguiendo la simbología de la pureza.

El cingulo es el elemento posterior del siglo XV⁵⁸ que se ciñe el clérigo alrededor de la cintura para ajustar el alba; puede ser de color blanco o del color litúrgico del día al igual que la estola, el manípulo y la casulla. El cingulo recuerda la castidad del sacerdote. Anteriormente tenía un significado que recordaba la Pasión de Cristo, pues el cingulo representaba las cuerdas con las que fue apresado Jesucristo en el huerto de los Olivos, y posteriormente azotado.

Actualmente, estos tres ornamentos, amito (aunque este casi no se utiliza), alba y cingulo suelen ser de algodón, y de color blanco, exceptuando el cingulo que puede variar según el color del día. En cuanto a la estola, la casulla, el manípulo, los corporales y la bolsa de corporales suelen ser del color del día litúrgico, y del mismo estilo artístico, es decir, tejido o bordado con la misma técnica, para que tuviera una misma unidad estilística.

La estola es una especie de banda que el sacerdote se coloca sobre el cuello y deja caer al igual que el obispo, aunque antes del Concilio Vaticano II el sacerdote la llevaba cruzada, mientras que el diácono la porta en diagonal sobre el hombro izquierdo. Deriva del paño o

⁵³ ÁGREDA PINO, Ana María, 2001, p. 258.

⁵⁴ Vid. glosario.

⁵⁵ Vid. glosario.

⁵⁶ Vid. glosario.

⁵⁷ “Entonces Pilato tomó a Jesús y mandó que lo azotasen. Luego los soldados le pusieron en la cabeza una corona que habían entretejido con espinas, y lo vistieron con un manto de púrpura; 3 y acercándose a él, le decían: «¡Salve, rey de los judíos!» Y le daban bofetadas”. *Jn*, 19, 1-3.

⁵⁸ ABELLÁN PÉRRER, Juan, 2002, p.79.

sudario llamado *orarium*⁵⁹. De la estola, al quedar sobre el alba y debajo de la casulla, sólo son visibles los extremos. Representa la inmortalidad del alma, al igual que representa autoridad y dignidad sacerdotal. Es símbolo de los poderes sagrados que recibe el sacerdote, como pastor que lleva su rebaño sobre sus hombros, como maestro que conduce a las almas hacia la vida eterna.

La casulla es la vestimenta que se coloca sobre la estola y el resto de ornamentos ya citados anteriormente. Deriva de la *paenula* o manto redondo y sin mangas de invierno, confeccionado con lana. A partir de los siglos I y II, se convierte incluso en un vestido de calle que sustituyó a la toga, y que posteriormente se utilizó en la Iglesia⁶⁰. La casulla es la vestimenta, junto con la dalmática, que más decorada suele estar, pues es la más visible durante la celebración eucarística. Existen varios tipos de casullas, como la de guitarra, la gótica y la actual. Antes del Concilio Vaticano II simbolizaba, al igual que el alba, la túnica púrpura que le colocaron a Jesucristo en su Pasión, como rey de los judíos; mientras que en la actualidad simboliza la caridad y también el yugo del Señor por apoyarse en los hombros.

La dalmática es una prenda con una especie de media manga con abertura. Fue introducida en Occidente por el emperador Cómodo en el siglo II como una prenda civil, pasando posteriormente al uso cristiano introducida por el Papa Silvestre I (314-335)⁶¹. Si la casulla es propia del sacerdote, la dalmática lo es del diácono, servidor en el altar del sacerdote. En un principio las dalmáticas fueron características de los obispos, pasando posteriormente a los diáconos. En las solemnidades los diáconos, subdiácono y el propio obispo podían llevar dos dalmáticas. La superior se denominaba túnica y la inferior tunicela. Otra parte que complementa a la dalmática es el cuello o collar, que se colocaba sobre la zona del cuello, en la nuca del clérigo⁶².

El manípulo era utilizado por todos los clérigos. Era de la misma hechura que la estola aunque bastante más corto. El presbítero se lo colocaba en el antebrazo izquierdo, encima de la manga del alba, como símbolo de los dolores del mundo, siendo el clérigo un paño de lágrimas. En el siglo IV los cónsules llevaban un paño semejante, que utilizaban para hacer

⁵⁹ ABELLÁN PÉRRER, Juan, 2002, p.81.

⁶⁰ ÁGREDA PINO, Ana María, 2001, p. 265.

⁶¹ ABELLÁN PEREZ, Juan, 2002, p. 79.

⁶² ÁGREDA PINO, Ana María, 2001, p. 256.

señales en los juegos públicos que presidían; se le llamaba *palla linostina* o *sudarium*⁶³. El uso del manípulo era el de enjugar las lágrimas o el sudor. Posteriormente fue usado por los diáconos, subdiáconos y sacerdotes. Suelen llevar al igual que las estolas tres cruces, una en su zona central y dos en los extremos. Utilizaban también un fiador para sujetarlo al brazo cuyo significado sería la representación de las cuerdas con las que ataron a Cristo a la columna.

La capa o capa pluvial, es el ornamento que deriva de la antigua *lacerna* romana⁶⁴. La principal funcionalidad que tuvo esta prenda fue la de proteger contra el mal tiempo. La capa poseía una gran abertura con cenefas en la parte del pecho hasta los pies y poseía un capuchón. En el siglo XIV, este capuchón se convirtió en una pieza decorativa en forma triangular o rectangular y terminada en punta⁶⁵. La capa se utilizaba en procesiones, bendiciones, letanías y otras ceremonias, especialmente en la bendición con la custodia, durante la exposición al Santísimo, así como en la procesión del Corpus Christi y otras celebraciones eucarísticas. En este caso, es uso exclusivo del sacerdote. Actualmente este tipo de ornamento sigue en uso.

No debemos olvidar que cuando se habla de Terno, se hace referencia al conjunto de ornamentos litúrgicos utilizados en una misma ceremonia, combinando estilísticamente entre sí, para tres ministros en un acto religioso de mucha solemnidad. Consta de casulla y capa pluvial para el oficiante y dos dalmáticas para diácono y subdiácono. Los complementos consisten en estola, manípulo, collares, bolsa de corporales, cubrecáliz y palias.

El capillo para comulgar o capa para viático se utilizaba desde el siglo XIV, cuando el sacerdote que administraba el viático usaba una especie de toalla sobre el cuello y las espaldas con el que cubría el píxide o pyxis en el que se llevaba la Eucaristía a los enfermos⁶⁶. Es una especie de capita abierta que posteriormente derivó al paño de hombros o humeral. Lo usaba el subdiácono o acólito para sostener la patena en el ofertorio y el Padre Nuestro, o al llevar la paz o el portador de la cruz en las procesiones. El sacerdote u oficiante también lo llevaba en el momento de la elevación de la Hostia ya consagrada. Por lo general es de color blanco o

⁶³ ÁGREDA PINO, Ana María, 2001, p. 261.

⁶⁴ ABELLÁN PEREZ, Juan, 2002, p. 88.

⁶⁵ ÁGREDA PINO, Ana María, 2001, p. 286.

⁶⁶ ÁGREDA PINO, Ana María, 2001, p. 270.

con hilos metálicos en oro y plata. Posee el nombre de humeral, paño de hombros o mantel para la comunión y para la paz.

En cuanto a los ornamentos textiles episcopales de los obispos nos encontramos especialmente con la mitra, que es el distintivo episcopal por excelencia. Proviene del cubridor de cabeza femenino que en los primeros siglos del cristianismo llevaban las vírgenes y anteriormente los sacerdotes hebreos⁶⁷. Suele estar confeccionada con rica tela y ornamentada con bordados y apliques de orfebrería.

El solideo, aunque también era utilizado por el sacerdote, también es distintivo de los obispos. Es una especie de sombrero redondo que recubría de forma especial la tonsura. Actualmente son de color negro, morado y blanco para obispos, cardenales y el Papa.

Los guantes también eran un distintivo episcopal. Solían hacerse de punto y se colocaban en las manos con bordados y aplicaciones de orfebrería con cruces u otro símbolo religioso.

En cuanto a las órdenes menores podemos hablar de los acólitos que sirven al altar vestidos con amito, alba, cíngulo y dalmática.

Existen otro tipo de ornamentos clericales que son utilizados, o eran utilizados hasta hace unas décadas por todos los clérigos; hablamos de la sotana, el manteo, el bonete, el roquete y la sobrepelliz.

La sotana y el manteo son prendas que usan las distintas jerarquías eclesiásticas⁶⁸, pues no es lo mismo un sacerdote que viste de negro, que un cardenal de morado, o el Papa de blanco. Es la túnica o el hábito talar propio de los clérigos, sustituido tras el Concilio Vaticano II por el *clergyman* de procedencia protestante.

El bonete es una especie de birrete o sombrero que se usaba en un principio para la calle y no durante el ceremonial litúrgico, pero siempre hay excepciones, al igual que la sotana utilizada con el roquete o la sobrepelliz. El sacerdote al inicio de la misa entraba con el bonete y se lo quitaba durante la ceremonia, excepto en la homilía.

⁶⁷ ÁGREDA PINO, Ana María, 2001, p. 272.

⁶⁸ ÁGREDA PINO, Ana María, 2001, p. 281.

El roquete es una túnica talar a modo de sencilla dalmática tejido de una sola pieza de color blanco. Solía ser de lino o actualmente de algodón con grandes decoraciones en encaje. Hay tres variedades de roquete: sin mangas, con mangas hasta el codo y con mangas estrechas y largas⁶⁹. El primero era utilizado por los niños del coro y acólitos encima de la sotana; el segundo tipo era utilizado en algunas ceremonias litúrgicas y el tercero correspondía a cardenales, obispos, abades, y canónigos. A veces se confunde con la sobrepelliz⁷⁰, siendo esta una túnica más larga y de la misma confección del roquete, pero con usos litúrgicos para administrar los sacramentos y también como hábito de coro, o sacristán. Tanto el roquete como la sobrepelliz, por su blancura, representan las virtudes de la justicia y la inocencia.

A continuación podemos observar un pequeño dibujo con algunos de los ornamentos más importantes que utilizaba o utiliza el sacerdote en la Eucaristía, ya que no todos se utilizan en la actualidad, como por ejemplo el manípulo; y que nos ayuda a visualizar algunos de los ya citados anteriormente [fig.1].



- | | |
|------------------------|----------------------------------|
| 1. Amigo | 10. Cubrecáliz |
| 2. Alba | 11. Corporal |
| 3. Manipulo | 12. Hujuela |
| 4. Estola | 13. Capa o capa pluvial |
| 5. Bolsa de corporales | 14. Humeral o paño de
hombros |
| 6. Cingulo | |
| 7. Casulla | |
| 8. Bonete | |
| 9. Dalmática | |

Fig.1 Dibujo de los ornamentos litúrgicos clericales más característicos

Fotografía procedente de www.bodacentroguatemala.com/bcornamentos.html [25 de abril de 2015]

Hasta ahora hemos desarrollado los ornamentos litúrgicos incluidos en el bloque propio de las vestimentas usadas dentro de la Iglesia por los clérigos. En el siguiente apartado nos centraremos en los ornamentos de altar y decoración del templo, dándole importancia a los paños de altar utilizados en la Eucaristía.

⁶⁹ ÁGREDA PINO, Ana María, 2001, p. 277.

⁷⁰ ÁGREDA PINO, Ana María, 2001, p. 278.

1.4.2 Ornamentos de altar y de decoración del templo

Cuando hablamos de altar, debemos ser conscientes de que es el elemento central en torno al cual gira toda la liturgia, al menos hasta el Concilio Vaticano II, pues en él se celebra el misterio de la Eucaristía. A partir dicho Concilio, la Iglesia añadió un elemento parecido al púlpito que es el ambón, una especie de atril desde el cual se proclama la palabra de Dios. Estos dos elementos marcan la liturgia de la Eucaristía.

El elemento que desde los primeros cristianos nos recuerda la cena pascual, es el mantel, que suele ser confeccionado de lino o algodón. Se utiliza para revestir el altar. A partir del siglo XV se utilizan tres manteles: el superior y más largo para cubrir la mesa del altar, y los dos inferiores que cubrían la mesa de piedra consagrada, pues contenía las reliquias de algún santo o mártir: actualmente, en la mayoría de las parroquias son dos. El uso de los manteles del altar simboliza por una parte la Cena en la que Cristo instituyó la Eucaristía, y por otra la sábana en la que fue envuelto su cuerpo en el sepulcro⁷¹.

Los frontales de altar son otro elemento característico, cuya calidad se asemeja a la del terno de casulla, dalmáticas, estolas, manipulo, palias, corporales etc... El textil confeccionado con tejidos labrados en oro, damascos, brocados, terciopelos y/o bordados, se utilizaba para adornar la parte anterior del altar. Actualmente en grandes parroquias y catedrales podemos encontrar frontales de altar, o los paños que recubren la parte inferior de las andas o custodias procesionales, que derivan del frontal de altar. Tras la reforma del Concilio Vaticano II, se añade a la liturgia el ambón, y este es recubierto con el paño de atril o de facistol.

Otros de los elementos utilizados en las iglesias son las cortinas de altar, utilizadas para adornar los lados del presbiterio mediante cortinas con intención de velarlo durante el momento más importante de la Eucaristía: la Consagración. Su color se adaptaba a la festividad litúrgica. Esta tradición ha llegado hasta nuestros días, en especial en el tiempo de Cuaresma y Semana Santa, utilizando estas cortinas para cubrir o tapar altares laterales, retablos e imágenes, conocidos también como destajos o cielos⁷².

⁷¹ ÁGREDA PINO, Ana María, 2001, p. 284.

⁷² ABELLÁN PEREZ, Juan, 2002, p. 107.

También algunas parroquias siguen utilizando el pabellón o *conopeus*⁷³ para cubrir el tabernáculo o sagrario. Es una especie de velo en forma de cortina.

Los ornamentos propios que se utilizan para la celebración de la eucaristía, y que en su mayoría suelen pertenecer al terno son: la bolsa de corporales, los corporales, la palia, los purificadores y el cubrecáliz.

La bolsa de corporales, pues era de uso obligatorio, ya que en ella se llevaban los corporales⁷⁴. Consiste en una especie de carpeta formada por dos cartulinas cuadradas forradas. El interior donde toca directamente con los corporales ha de ser de un tejido fino, un lienzo. Como vemos, al igual que los cálices y vasos sagrados han de estar dorados por el interior, también existen normativas para los textiles. El color era el propio del día, y solía ser del mismo tejido del terno o como mínimo de la casulla, estola y manípulo del sacerdote.

Los corporales son piezas de lienzo blanco, de lino o algodón que se extienden sobre el mantel del altar para poner encima el cáliz y la patena⁷⁵. Es de gran importancia pues en el corporal se coloca la Hostia consagrada, por eso se transportaban en la carpeta o bolsa de corporales por si caía alguna partícula del cuerpo de Cristo.

La palia es otro tipo de corporal que sirve para cubrir el cáliz durante la Eucaristía. También se utiliza para la patena, siendo la del cáliz cuadrada y redonda la de la patena. Esta última se conoce con el nombre de hijuela⁷⁶. Como la bolsa de corporales, es requisito indispensable que por la parte inferior que toma contacto con las especies, se confeccione con una especie de lienzo fino, mientras que la cara superior puede llevar cualquier tejido, como un bordado. También suele ser de color blanco, y con motivos alusivos a la consagración como el pan y el vino, las espigas, racimos, o el anagrama JHS, con alguna cruz etc... La palia suele ser también parte del terno, utilizado en grandes solemnidades.

Los purificadores son los paños que el sacerdote utiliza para limpiar, o purificar el cáliz y los demás vasos sagrados, después de administrar la comunión⁷⁷. Estos eran confeccionados como

⁷³ ÁGREDA PINO, Ana María, 2001, p. 256.

⁷⁴ ÁGREDA PINO, Ana María, 2001, p. 292.

⁷⁵ ABELLÁN PEREZ, Juan, 2002, p. 101.

⁷⁶ ÁGREDA PINO, Ana María, 2001, p. 291.

⁷⁷ ABELLÁN PEREZ, Juan, 2002, p. 101.

los corporales, de color blanco, y solían llevar algún tipo de encaje. Derivan de las toallas utilizadas en las primeras comunidades cristianas como el manípulo. Otro tipo de pequeña toalla es el manutergio⁷⁸, utilizada para secarse las manos después del lavado, anterior a la Consagración.

Por último, debemos hablar del velo o paño cubrecáliz⁷⁹, último elemento confeccionado para el terno. Consiste en un tejido cuadrado, que por lo general suele llevar pasamanería como galones⁸⁰ y bordados con cruces y motivos eucarísticos. La tela utilizada es la misma que la de la casulla, la carpeta de corporales, etc... Su uso es el de cubrir el cáliz y la patena hasta el momento de la Comunión. En la imagen siguiente podemos observar cómo se colocaba el cáliz y los distintos paños [fig.2].

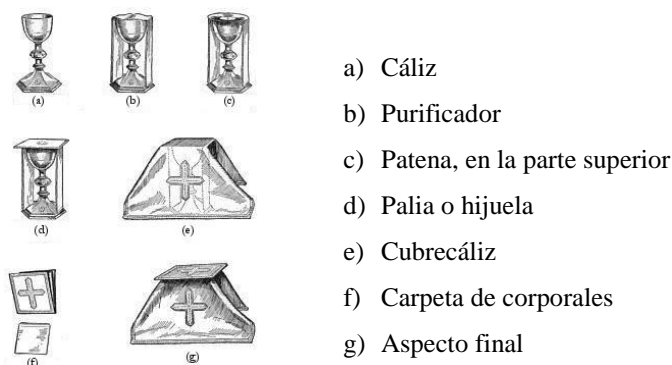


Fig.2. Colocación de los distintos paños que cubren el cáliz y la patena

De <http://onlypicsfine.club/pages/s/sacred-corporal/> [28 de abril de 2016]

Para terminar con este apartado citaremos algunos ornamentos utilizados durante las procesiones como son: los palios, los estandartes, los guiones o las banderas.

Los palios son utilizados principalmente durante las procesiones eucarísticas. Eran ricamente confeccionados con grandes bordados y encajes.

Los estandartes, guiones o banderas se realizaban con telas ricas como la seda, y se bordaban elementos cristianos e imágenes del santo al cual estaba dedicada la iglesia.

Las procesiones están marcadas por las imágenes de los santos, que en su mayoría son de vestir. Están confeccionadas de telas de gran riqueza tanto en el material como en la técnica.

⁷⁸ ÁGREDA PINO, Ana María, 2001, p. 289.

⁷⁹ ÁGREDA PINO, Ana María, 2001, p. 293.

⁸⁰ Vid. glosario.

2. La conservación y exposición de piezas textiles

Los ornamentos litúrgicos son piezas textiles, y como tales debemos tratarlos como cualquier otra pieza textil. Para ello tenemos que tener en cuenta una serie de aspectos importantes a la hora de realizar una buena conservación preventiva y una exposición en las mejores condiciones de exhibición.

Debemos entender la conservación preventiva como todas aquellas medidas y acciones que tengan como objeto evitar o minimizar futuros deterioros o pérdidas. La conservación preventiva es ya una realidad metodológica de trabajo, que abarca todos los aspectos que afectan a las colecciones custodiadas en un museo o colección, en este caso de naturaleza textil.

Dentro de la conservación preventiva existen tres conceptos fundamentales: conocer, evitar y minimizar⁸¹. Debemos conocer la colección en la que nos encontramos y sus características tipológicas; evitar los agentes de deterioro una vez que conocemos la colección; y por último, poner todos los medios necesarios para al menos minimizar sus efectos.

2.1 Colecciones y objetos textiles

Dentro de las colecciones textiles encontramos distintas tipologías, como encajes, bordados, ropa de mesa, alfombras, cortinas, tapices o indumentaria tanto civil como eclesiástica, como es el caso de los ornamentos litúrgicos. Debemos diferenciar los objetos textiles según su volumen en tejidos planos o tejidos tridimensionales⁸².

Como ya hemos dicho, lo primero que tenemos que realizar es conocer la colección textil en la que nos encontramos. Dependiendo del tipo de piezas, y atendiendo a su uso, podemos encontrar según la clasificación de María López Rey⁸³:

⁸¹ LÓPEZ REY, María, 2013, p.2.

⁸² CERDÀ DURÀ, Elisabet, 2012, p.13.

⁸³ LÓPEZ REY, María, 2013, p.6.

- Tapices
- Ajuar doméstico y textiles domésticos en general
- Indumentaria y complementos de moda
- Textiles litúrgicos
- Banderas y estandartes
- Reliquias
- Textiles funerarios
- Uniformes y material militar
- Textiles arqueológicos
- Muñecas y juguetes
- Encajes y bordados
- Muestrarios

En el caso que nos incumbe, los ornamentos litúrgicos textiles entrarían dentro del bloque de textiles litúrgicos, que se suelen conservar en conventos, parroquias y catedrales, y que en muchas ocasiones han sido reunidos en museos diocesanos.

2.2 Factores de degradación y control de daños

La conservación preventiva comienza definiendo los agentes de degradación de las colecciones textiles, ya que para evitarlas hay que conocer tanto los materiales que conforman dichas colecciones como los deterioros que se producen en las piezas y los agentes que los provocan. No podemos comenzar a analizar las distintas piezas textiles conocemos los factores que pueden dañarlas.

Existen distintos factores de degradación en los objetos textiles⁸⁴:

- Físico o mecánico
- Químico
- Físico-químico
- Biológico

⁸⁴ LÓPEZ REY, María, 2013, p.10.

El deterioro físico es aquel que modifica el comportamiento de un material, sin transformar su composición química; mientras que el químico es aquel que produce reacciones que alteran su composición química. El físico-químico es el que produce ambos, ya que en ocasiones, un deterioro físico degenera en un deterioro químico y viceversa.⁸⁵

Para entenderlo mejor, como ejemplo de deterioro físico podemos encontrarnos con pérdida del material, pliegues, deformaciones, desgastes, desgarros y lagunas. Mientras que el deterioro químico lo encontramos por ejemplo en la oxidación de los materiales como es el caso de los hilos de oro y plata. Si combinamos por ejemplo la oxidación de las fibras que acaban por romperlo y producir desgarros, nos encontramos ante un deterioro físico-químico.

Existe otro tipo de deterioro, como es el biológico, producido por la acción de microorganismos e insectos que provocan un daño físico afectando a la resistencia y químico alterando su composición. Los microorganismos abarcan gran parte de mohos, hongos, insectos, larvas y animales que atacan a las fibras penetrando en ellas o sobre ellas, y provocando cambios en la coloración de los tejidos, manchas y dañando la estructura de los tejidos, haciéndoles perder su consistencia física⁸⁶.

A continuación desarrollaremos los factores que afectan a los procesos de deterioro con mayor o menor velocidad. Son los factores en los que la conservación preventiva es fundamental para que las piezas textiles perduren, mejorando las condiciones externas dentro de los factores extrínsecos o antrópicos.

En conservación preventiva se habla de:

- Factores intrínsecos
- Factores extrínsecos
- Factores antrópicos

⁸⁵ LÓPEZ REY, María, 2013, p.10.

⁸⁶ LÓPEZ REY, María, 2013, p.12.

Los factores intrínsecos son aquellos derivados de la degradación natural de las fibras y los procesos de fabricación, tanto de los tejidos como en la manufactura de los objetos. Estos factores provocan deterioro físico y químico, ya que ciertos tipos de acabados en la confección de los tejidos provocan la ruptura o el desgarro de las cadenas moleculares de las fibras, lo que afecta a la resistencia de los tejidos⁸⁷. Como ya hemos dicho, la confección o manufactura, como por ejemplo la costura a máquina, puede provocar tensiones que derivan en desgarros. Por eso es tan importante que a la hora de restaurar las piezas se lleven a cabo los pertinentes puntos o costuras de restauración.

Cuando hablamos de factores extrínsecos, nos referimos a los provocados por los agentes del entorno como la luz, la humedad relativa, la temperatura, el polvo y la contaminación atmosférica, al igual que los microorganismos⁸⁸. Estos factores son de suma importancia tanto a la hora de conservar las piezas textiles como en su exhibición, pues habrá que tener en cuenta dichos factores en favor de su perdurabilidad.

La luz es uno de los agentes de deterioro más importante, pues provoca reacciones fotoquímicas, que rompen las cadenas moleculares, lo que conlleva una progresiva pérdida del color y un cambio en la resistencia del material, con la pérdida de firmeza y flexibilidad. Lo más importante es que es un daño acumulativo, y depende de la cantidad de luz, el tiempo de exposición y los componentes de la misma que inciden sobre las piezas⁸⁹. Lo ideal en las vitrinas y en las salas de exposición es una cantidad máxima de 50 luxes⁹⁰, y en las salas de almacenaje o depósitos, que no entre la luz natural y que estén completamente a oscuras el mayor tiempo posible. Es importante que exista una rotación en las piezas expuestas para que la luz no incida tanto en las piezas textiles.

La humedad o humedad relativa (humedad del aire) es el factor de deterioro ambiental que afecta a los textiles en cuanto a su higroscopicidad⁹¹ ya que las fibras se expanden y se contraen si la humedad relativa fluctúa mucho provocando un cierto estrés a la pieza hasta el punto de llegar a romper o rasgar las fibras generando pliegues o deformaciones⁹².

⁸⁷ LÓPEZ REY, María, 2013, p.11.

⁸⁸ CERDÀ DURÀ, Elisabet, 2012, p.18.

⁸⁹ LÓPEZ REY, María, 2013, p.12.

⁹⁰ CERDÀ DURÀ, Elisabet, 2012, p.19.

⁹¹ Capacidad de un material para absorber y ceder agua para estabilizarse con el ambiente en el que está.

⁹² LÓPEZ REY, María, 2013, p.11.

Por lo tanto, si no controlamos la humedad podemos llegar a perder flexibilidad y resistencia, al igual que decoloraciones y migración de los tintes. Además, todo ello favorece la creación de microorganismos. Los valores recomendados de humedad relativa deben de oscilar entre el 50 y el 55%, y ser constantes, dado que son perjudiciales tanto si los valores son altos como bajos⁹³.

La temperatura, está íntimamente ligada a la humedad relativa, ya que las oscilaciones en los grados provocan fluctuaciones en la humedad⁹⁴. Al igual que la humedad, la temperatura favorece a la acción de agentes biológicos. Lo ideal es que los grados oscilen entre los 18°C y los 20°C⁹⁵.

Por último el polvo y los contaminantes atmosféricos son de suma importancia, ya que afectan a la resistencia de los tejidos y pueden llegar a provocar reacciones químicas que deterioran los tejidos.

Todos estos factores se pueden regular con la acción del hombre y la tecnología para favorecer las mejores condiciones ambientales a la hora de conservar y exhibir las piezas textiles. Pero no debemos olvidar que a veces se dan daños intencionados o involuntarios, fruto de la negligencia de las personas. Estamos hablando de los factores antrópicos⁹⁶. No hay que olvidar que los textiles son objetos de uso, en especial la indumentaria, donde el contacto de los tejidos con el cuerpo, el sudor etc... hace que los tejidos se debiliten e incluso lleguen a desgastarse. Muchas veces en los museos o colecciones la mala manipulación y almacenamiento de las piezas no son los más adecuados provocando deterioros físicos, roturas, deformaciones y pliegues. Otras veces, los daños producidos por el hombre son mutilaciones que se han hecho en piezas textiles por motivos especialmente religiosos, como el corte de la túnica de un santo para hacer reliquias, o los distintos usos de una misma prenda. Todo ello lo debemos tener en cuenta, tanto a la hora de conservar, como a la hora de analizar piezas, pues no es de extrañar encontrarse con agujeros en las vestiduras de imágenes, que son el resultado del uso que le dan a las piezas, como realizar aberturas para las extremidades o los tornillos que sujetan las imágenes con el anda. Debemos tener en cuenta estos aspectos para no cometer los mismos errores, y para documentar las piezas.

⁹³ CERDÀ DURÀ, Elisabet, 2012, p.19.

⁹⁴ LÓPEZ REY, María, 2013, p.11.

⁹⁵ CERDÀ DURÀ, Elisabet, 2012, p.20.

⁹⁶ LÓPEZ REY, María, 2013, p.14.

A la hora de documentar una pieza, también debemos tener en cuenta las intervenciones realizadas, ya que es muy frecuente que las piezas hayan sido zurcidas, cosidas, o mal limpiadas con lejía y blanqueantes⁹⁷. Todo ello provoca tensiones, deformaciones, desgastes, incluso la desintegración de las piezas.

Por todo ello, y tras conocer e identificar los agentes de deterioro, debemos establecer un plan de control de daños para minimizar los posteriores deterioros en las piezas⁹⁸. Tendríamos que realizar un control climático de humedad relativa y temperatura, y aplicar las medidas para conseguir que las condiciones ambientales se mantengan, con el uso de una buena ventilación en almacenes y salas de exposiciones, al igual que utilizar materiales transpirables en las cajas y fundas de conservación.

Como ya hemos dicho anteriormente, la luz es un agente de deterioro importante y por ello se debe de evitar la luz natural, cegando ventanas o poniendo barreras físicas como cortinas y filtros en los cristales, al igual que programar la rotación de las piezas que se encuentren en la exposición con las de los depósitos, para que el tiempo de exposición a la luz de las piezas textiles no sea superior a tres meses.

Debemos evitar el polvo y la contaminación atmosférica mediante una buena limpieza de los espacios y la utilización de buenos soportes y materiales de conservación, para que las piezas textiles no tengan contacto con las vitrinas y a la hora de limpiar se puedan transportar fácilmente sin causarle demasiado estrés a las piezas.

Por último, para evitar los ataques biológicos debemos examinar cada textil a la hora de introducir una pieza nueva, o un préstamo en la colección, y si hay trazas de infestación realizar medidas preventivas como la aspiración y las salas de cuarentena, y si es necesario practicar la anoxia⁹⁹. Una vez que las piezas ya están en la colección debemos controlar la presencia de insectos, y las plagas, pues el textil es muy atractivo para los insectos y microorganismos.

⁹⁷ LÓPEZ REY, María, 2013, p.14.

⁹⁸ LÓPEZ REY, María, 2013, p.16.

⁹⁹ LÓPEZ REY, María, 2013, p.17.

2.3 Documentación y planificación de la conservación preventiva

Al inicio del este bloque se ha dicho que a la hora de conservar una colección textil, lo principal es conocerla, y para ello necesitamos realizar la documentación de cada una de las piezas, asignándoles un número de inventario, mediante fichas de catalogación. El número de inventario se ha de escribir con tinta libre de ácido en una cinta de algodón descrudado, que posteriormente se coserá a la pieza. Comúnmente se le llama veta¹⁰⁰.

En cuanto a la ficha de inventario, debemos tener en cuenta una serie de aspectos a documentar a la hora de analizar las piezas.

Lo primero a realizar es una descripción visual, y fotografiar o realizar dibujos de los detalles, describiendo todos los elementos que componen la pieza. Si podemos hacer una aproximación cronológica debemos ponerla. Posteriormente tomaremos todas las medidas básicas o máximas, ancho por alto. Con precisión anotaremos los materiales que integran la pieza para asegurarnos de su naturaleza, fibras etc...; y la tipología de ligamento¹⁰¹ como raso, sarga¹⁰², tafetán¹⁰³... al igual que los tintes. Finalmente, realizaremos un análisis del estado de conservación de la pieza, con los posibles daños, y deterioros; y una propuesta de tratamiento. Al final de la ficha de inventario dejaremos un apartado de observaciones por si se realizan restauraciones posteriores, montajes de exposiciones etc...

Los datos que deben de contener una ficha de inventario de una pieza textil son:

- Identificación de la pieza
- Descripción. Análisis de los materiales constitutivos
- Estado de conservación
- Propuestas de tratamiento de conservación y restauración
- Observaciones
- Bibliografía

¹⁰⁰ Vid. glosario.

¹⁰¹ Vid. glosario.

¹⁰² Vid. glosario.

¹⁰³ Vid. glosario.

A continuación se desarrollan los distintos apartados que deben de encontrarse en una ficha de inventario propia de una pieza textil:

IDENTIFICACIÓN de la pieza

Nº de registro o inventario

Denominación o nombre

Datación o cronología

Autor

Escuela o lugar de producción

Objeto o naturaleza

Análisis de la morfología de la pieza: Forma y medidas

Documentación gráfica

Anverso

Reverso

Otros

DESCRIPCIÓN. Análisis de los materiales constitutivos

Clasificación y tipología

Medidas

Materiales

Tejidos: fibras y ligamentos

Adornos y otros elementos: hilos metálicos, lentejuelas, piedras...

Técnicas

Componentes

Tintes: Calidad y colorido. Policromía de los hilos

ESTADO DE CONSERVACIÓN.

Daños: suciedad, manchas, deterioros, perdidas, roturas

Ataques biológicos

Intervenciones o restauraciones anteriores

PROPUESTAS de tratamiento de conservación y restauración

Sistema de montaje para exposición y almacenamiento: el plano o tridimensional

OBSERVACIONES

BIBLIOGRAFÍA

Incluimos traslado de obras, exposiciones, estudios etc...

Una vez que conocemos la pieza, la analizamos y la describimos en la ficha de inventario, es necesario realizar una propuesta de conservación, tanto a la hora de almacenar como para su exhibición, siempre buscando las mejores condiciones físicas para la pieza y su perdurabilidad, y si es posible una propuesta de restauración, por si se realizan intervenciones.

El plan de conservación preventiva es una herramienta básica para poder llevar a cabo un proyecto de conservación que resulte eficiente y eficaz. Su elaboración conlleva una fase de análisis y posterior diagnóstico, una fase de selección y programación de medidas preventivas y/o correctoras y un proceso de aplicación. De este modo nos permitirá obtener un diagnóstico detallado sobre los fondos patrimoniales en relación con los factores de degradación; establecer una serie de medidas correctivas; y diseñar un calendario de implementación de las medidas adaptadas a corregir los factores de degradación.¹⁰⁴

Para ello debemos realizar un trabajo de análisis en cuanto a los espacios¹⁰⁵:

- La ubicación de la pieza a conservar
- El entorno inmediato de la pieza (cajón, vitrina...)
- El contenedor inmediato donde se ubica la pieza
- El espacio donde se encuentra el contenedor (sala de reserva, de exposición)
- El espacio inmediato y el entorno de la reserva o la sala de exposición
- El edificio contenedor y su entorno

Podemos utilizar una ficha de conservación en las revisiones periódicas¹⁰⁶, donde se incluyan datos como: las condiciones ambientales (temperatura, humedad, polvo, luz); actividad biológica (roedores, insectos, hongos, bacterias); almacenaje, exposición, embalaje, soportes, contenedores; junto con el estado de conservación de la pieza, si aumenta o se mantiene, y propuestas de conservación y restauración.

Para la inspección de los espacios¹⁰⁷ podemos utilizar una ficha parecida, donde se incluyan los datos anteriores, dándole importancia a las condiciones de almacenaje, exposición, embalaje, manipulación y seguridad de las piezas que contienen y conservan. Estos últimos apartados lo veremos en los siguientes epígrafes.

¹⁰⁴ CARBONELL BASTÉ, Silvia; LÓPEZ, Roser, 2010, p.23.

¹⁰⁵ CARBONELL BASTÉ, Silvia; LÓPEZ, Roser, 2010, p.25.

¹⁰⁶ Encontramos modelos en CARBONELL BASTÉ, Silvia; LÓPEZ, Roser, 2010, p.26.

¹⁰⁷ Encontramos modelos en CARBONELL BASTÉ, Silvia; LÓPEZ, Roser, 2010, p.28.

2.4 Manipulación, almacenaje y transporte

Los objetos textiles requieren un tratamiento especializado, pues como materiales orgánicos que son, las fibras y los tintes favorecen el si no se realiza una buena conservación preventiva. Debemos ser conscientes, a la hora de conservar una colección textil, de que la correcta manipulación, almacenaje y transporte de las piezas textiles favorece el cuidado y la perdurabilidad en el futuro de las mismas.

Si manipulamos las piezas debemos saber que cuanto menos se manipulen, mejor, y siempre teniendo en cuenta los siguientes aspectos básicos¹⁰⁸:

- Durante el registro y la toma de documentación la mesa de estudio ha de estar limpia, forrada de tela suave fácil de lavar y la superficie lisa.
- Se ha de tener la máxima higiene en las manos del conservador, incluso llevar guantes de algodón o látex.
- Tener cuidado con los ciertos objetos como el cúter, tijeras, alfileres... y por supuesto no utilizar bolígrafos, sino lápices.
- Debemos proteger la pieza protegiéndola con tisú o papel pH neutro para evitar cualquier posible accidente y la acumulación de polvo.
- Se ha de realizar una planificación de la manipulación, como el recorrido que hará la pieza, cuidar la estabilidad con la utilización de bandejas, cilindros, perchas etc... así como el personal que necesitamos para mover la pieza según su tamaño, peso, fragilidad o complejidad.

Una vez que las piezas están catalogadas y/o manipuladas, debemos almacenar las piezas, y para ello debemos proyectar de manera adecuada las zonas destinadas al almacenaje de las colecciones textiles, puesto que las piezas pasarán la mayor parte de su existencia en estos espacios.

Los almacenes, en general, deben de estar aislados del exterior, para evitar los contrastes de temperatura y la entrada de luz. No es recomendable ubicarlos en zonas subterráneas o en áticos, ya que la humedad y la temperatura alcanzan valores extremos¹⁰⁹.

¹⁰⁸ CASTBONELL BASTÉ, Silvia, 2011, p. 8 y 9.

¹⁰⁹ LÓPEZ REY, María, 2013, p.32.

El mobiliario más adecuado para el almacenaje de los objetos textiles es el de metal, preferiblemente aluminio anodizado o acero inoxidable¹¹⁰. Si se utiliza la madera para el almacenaje debemos aislarla con materiales barrera como el Marvelseal 360°. La mejor forma de almacenar los textiles es en plano, en cajonera o planeros, o en armarios con perchas de conservación si se almacenan de manera vertical.

Todas las piezas, independientemente del método de almacenaje, se aspiran tanto por el interior como por el exterior para eliminar el polvo y la suciedad superficial, siempre y cuando no tengan elementos susceptibles de desprendimiento como abalorios o lentejuelas. Además todas las piezas se protegen con fundas o en cajas de forma individual o por grupos. Así se evita el polvo y los contaminantes atmosféricos y los efectos nocivos de la luz, incluso de la humedad y de la temperatura como amortiguador de los mismos¹¹¹.

A continuación podemos ver el proceso de aspiración superficial y siglado de piezas con cinta o veta, de fragmentos de camisas y hombrillos. En este caso, las fotografías muestran la pieza MTX003256 de la colección del Museo Textil de la Universidad Complutense de Madrid: hombrillo de indumentaria popular con ornamentación de randas mudéjares y celosía; realizado en lino; 13x18 cm; Siglo XVII [fig.3 y fig.4].



Fig.3 Aspirado. Fotografía del alumno, en adelante JM



Fig.4 Siglado. Fotografía: JM

Tras el control de actividad biológica, aspiración y siglado de las piezas, se realiza una funda de conservación con tejido de polipropileno también siglada con las piezas que hay en el interior [fig.5]. Finalmente se coloca en cajones de conservación [fig.6].



Fig.5 Funda de conservación. Fotografía: JM



Fig.6 Almacenaje. Fotografía: JM

¹¹⁰ LÓPEZ REY, María, 2013, p.34.

¹¹¹ LÓPEZ REY, María, 2013, p.35.

2.5 Sistemas de conservación y de exposición

A la hora de almacenar o exponer tejidos, los métodos más utilizados son el horizontal, el enrollado y el vertical, dependiendo de su morfología o estado de conservación se decide una manera u otra. En cuanto a su exhibición debemos valorar el estado de conservación y después decidir el sistema expositivo más apropiado, pues ya sabemos que el tejido es un material frágil, sujeto al deterioro por distintos agentes externos o la propia manipulación.

2.5.1 Tejidos en plano

El método horizontal se utiliza para los tejidos en plano o tridimensionales, y es el más utilizado y aconsejable ya que iguala el peso y las tensiones de la pieza¹¹².

La elaboración del soporte en plano se hace con cartón pluma libre de ácido, muletón y tela de algodón libre de apresto. Este soporte sirve tanto para la conservación como exposición [fig.7, fig.8 y fig.9].

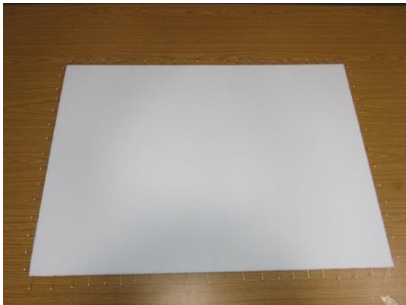


Fig.7 Cartón. Fotografía: JM



Fig.8 Soporte. Fotografía: JM

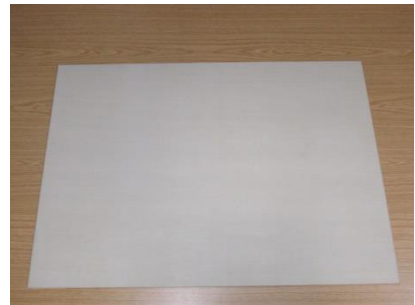


Fig.9 Soporte final. Fotografía: JM

Este tipo de soporte en plano sirve para la exhibición en vitrina [fig. 10].

A continuación encontramos un corporal expuesto con este sistema. [fig.11].



Fig.10 y fig.11 Vitrinas y textiles Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Fotografía: JM

¹¹² LÓPEZ REY, María, 2013, p.36.

Los tejidos en plano también se pueden conservar con un sistema de almacenamiento de tejidos enrollados¹¹³, ya que es práctico y se realiza mediante un sistema de rulos que a su vez se guardan en cajones. Se realiza mediante un rulo de almacenaje con Marvelseal [fig.12 y fig.13], material acolchado que suele ser muletón [fig.14], y un material protector como el ventulón¹¹⁴ [15]. Éste tipo de almacenaje se ha de utilizar con sistemas de barras para que el peso no recaiga en la parte inferior del rulo [fig. 16].



Fig.12 Marvelseal. Fotografía: JM



Fig.13 Adhesión. Fotografía: JM



Fig.14 Muletón. Fotografía: JM



Fig.15 Ventulón. Fotografía: JM



Fig.16 Sistema de almacenaje de rulos en planeros de conservación Museo Textil Universidad Complutense de Madrid, en adelante MTXUCM Fotografía: JM

En cuanto a la exposición con rulos, se puede utilizar con sistemas de camillas que permiten exponer una parte del tejido enrollado, como si de un pergamino se tratara [fig.17].



Fig.17 Tejido árabe. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Fotografía: JM

¹¹³ LÓPEZ REY, María, 2013, p.37.

¹¹⁴ Vid. glosario.

2.5.2 Tejidos tridimensionales

Por último el almacenaje en vertical se suele utilizar en piezas de indumentaria o tejidos tridimensionales, que ha de realizarse mediante colgadores y soportes como perchas, evitando deformaciones en las piezas¹¹⁵. En este sentido hablamos de la conservación y no de soportes de exhibición. En cuanto a la exposición de indumentaria textil, tratando ésta con objetos tridimensionales, podemos encontrar distintos tipos, pues se pueden conservar y exponer en plano o en maniquí. El material barrera de las perchas es el mismo que el de los rulos citados anteriormente: Marvelseal, muletón y ventulón [fig.18, fig.19, fig.20 y fig.21].



Fig.18. Percha y material barrera
Fotografía: JM



Fig.19 Muletón y Ventulón
Fotografía: JM



Fig.20 Aspecto final
Fotografía: JM



Fig.21 Almacenaje en vertical en armarios con funda de conservación en cada una de las prendas
MTXUCM
Fotografía: JM

¹¹⁵ LÓPEZ REY, María, 2013, p.39.

Ya hemos visto cómo se conserva de manera vertical una pieza tridimensional. Ahora veremos el sistema de almacenaje de un roquete, pieza de indumentaria religiosa, con sistemas de relleno y soporte plano; corresponde a la pieza MTX000800 del Museo Textil de la Universidad Complutense de Madrid [fig.22, fig.23, fig.24, fig.25, fig.26 y fig.27]. Los materiales utilizados son la guata¹¹⁶ para los rellenos y tejido de polipropileno o gasa¹¹⁷ muselina, aunque puede ser de algodón. Para los rulos pequeños se ha utilizado ventulón y la guata como material de relleno.



Fig.22 Elaboración del relleno
MTXUCM. Fotografía: JM



Fig.23 Rulos para los pliegues
MTXUCM. Fotografía: JM



Fig.24 Aspecto final con rellenos
MTXUCM. Fotografía: JM



Fig.25 Fijación de la pieza al soporte con cintas
MTXUCM. Fotografía: JM



Fig.26 Aspecto final con funda de conservación
MTXUCM. Fotografía: JM



Fig.27 Almacenaje en Planero
MTXUCM. Fotografía: JM

¹¹⁶ Ver glosario.

¹¹⁷ Ver glosario.

En cuanto los sistemas expositivos de las piezas volumétricas podemos observar que se utilizan los mismos materiales que en conservación [fig.28 y fig.29].



Fig.28 y Fig.29 Cajones expositivos de una casulla y manípulo. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Fotografías: JM

Sin duda alguna, en cuanto a la exposición de tejidos tridimensionales, la mejor forma de exhibirlos es en maniqués, siempre a la medida de las piezas, pues es verdad que el sistema de cajones permite que se puedan mostrar un mayor número de piezas, pero el sistema de maniquí nos involucra en la propia pieza, ya que nos muestra cómo sería su colocación en el cuerpo de la persona, y nos permite una mayor lectura dentro de la propia museografía en la exposición [fig. 30 y fig.31].



Fig.30 y fig.31. Casulla, y dalmática. Museo Lázaro Galdiano Madrid. Fotografía: JM

En estas fotografías podemos observar el sistema expositivo en maniquí de la casulla y de la dalmática, a pesar de que el manípulo y la estola no se deberían de exponer de tal forma, pues el peso que ejerce las piezas sobre sí mismas es muy fuerte. Encontramos también exposición de objetos en plano como el collar de la dalmática.

La exhibición de las piezas textiles requiere de un diseño museográfico importante, ya que las exposiciones deben ser atractivas al público, pero a la vez deben respetar las condiciones de los objetos, conservando las piezas textiles para su mayor perdurabilidad en el tiempo.

3. Estado de la cuestión en el territorio nacional y provincial de las colecciones que contienen ornamentos litúrgicos

A lo largo del todo el territorio nacional, existen una serie de museos en las que gran parte de su colección permanente es la textil. Otros en cambio poseen salas o depósitos donde albergan piezas de textil, indumentaria etc... especialmente los museos etnológicos y de artes decorativas.

A continuación analizaremos algunas de estas instituciones donde se custodia patrimonio textil, y en especial ornamentos litúrgicos, para poder comparar las condiciones de exhibición. En algunos casos podremos acercarnos a sus fondos. Hay que tener en cuenta que muchas de las piezas textiles que se conservan en los museos son fruto de donaciones, pues la Iglesia conserva gran parte de sus tesoros y no los expone al público. Sería interesante que en las catedrales, conventos e iglesias se realizaran inventarios y catálogos exhaustivos para el público en general y así acercar a la gente los fondos textiles que poseen en las sacristías.

Muchas de las colecciones custodiadas por la Iglesia, por desconocimiento, exponen parte de sus textiles en simples perchas, como podemos encontrar en nuestras casas, sin ser conscientes del daño que causan a las piezas. A continuación analizaremos dos ejemplos de mala praxis en dos museos eclesiásticos de España. Posteriormente veremos los museos del territorio nacional y provincial que custodian ornamentos litúrgicos en condiciones óptimas para la conservación y exposición de las piezas textiles.

En el **museo de la parroquia de la Santísima Trinidad de Alcaraz**, encontramos dentro de toda su exposición permanente, vitrinas con dalmáticas y casullas amontonadas, colocadas una detrás de otra sin orden ni concierto, con el único criterio museográfico de colocar las piezas mejores o de mayor elaboración técnica, al principio, tal y como observamos en las fotografías [fig. 32, fig.33 y fig.34]. A nivel museográfico el visitante no sabe distinguir los ornamentos litúrgicos. De hecho, no existen cartelas explicativas en cuanto a las piezas textiles. Es un claro ejemplo de lo que no se debe de hacer, tanto a nivel de conservación como de exhibición de las piezas.



Fig.32 Casullas y bolsas de corporales
Fotografía: JM



Fig.33 Casullas
Fotografía: JM



Fig.34 Dalmáticas y bolsas de corporales. Fotografía: JM

Otro museo cuya intencionalidad expositiva es mayor cara a la conservación pero con algunos aspectos que no favorecen a la exhibición de las piezas es el **monasterio de San Bernardo en Alcalá de Henares**. Fundado por la orden cisterciense en 1618, conserva una rica colección de ornamentos litúrgicos textiles, no en las mejores condiciones. A lo largo de la colección vemos estolas amontonadas, capas dobladas sobre sí mismas en lugar de estar estiradas, o dalmáticas en maniqués sin soporte en las mangas laterales. A lo largo del recorrido tampoco encontramos cartelitas informativas. [fig.35, fig.36, fig.37, fig.38 y fig.39]



Fig.35 y fig.36 Capas pluviales, estolas y frontal de altar. Fotografías: JM



Fig.37 Capa pluvial. Fotografía: JM



Fig.38 Terno casulla y dos dalmáticas. Fotografía: JM



Fig.39 Capas pluviales. Fotografía: JM

3.1 Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Tarrassa

El Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Tarrassa (CDMT) es uno de los centros pioneros en el estudio y conservación del patrimonio textil en España. Su principal finalidad es la de trabajar por la investigación y la conservación del patrimonio textil. Posee una gran base de datos denominada IMATEX, donde se puede consultar el catalogo del centro, fichas técnicas e imágenes de las piezas [fig. 40].

Dado que es un centro de documentación, toda la colección permanece custodiada en los almacenes [fig. 41 y fig.42], que son visitables con cita concertada, pues por motivos del consistorio solamente se realizan exposiciones temporales, no hay una permanente.

Si realizamos una búsqueda en su base de datos podemos encontrar casullas o fragmentos de estas; al igual que capas pluviales, estolas, corporales y demás ornamentos litúrgicos.

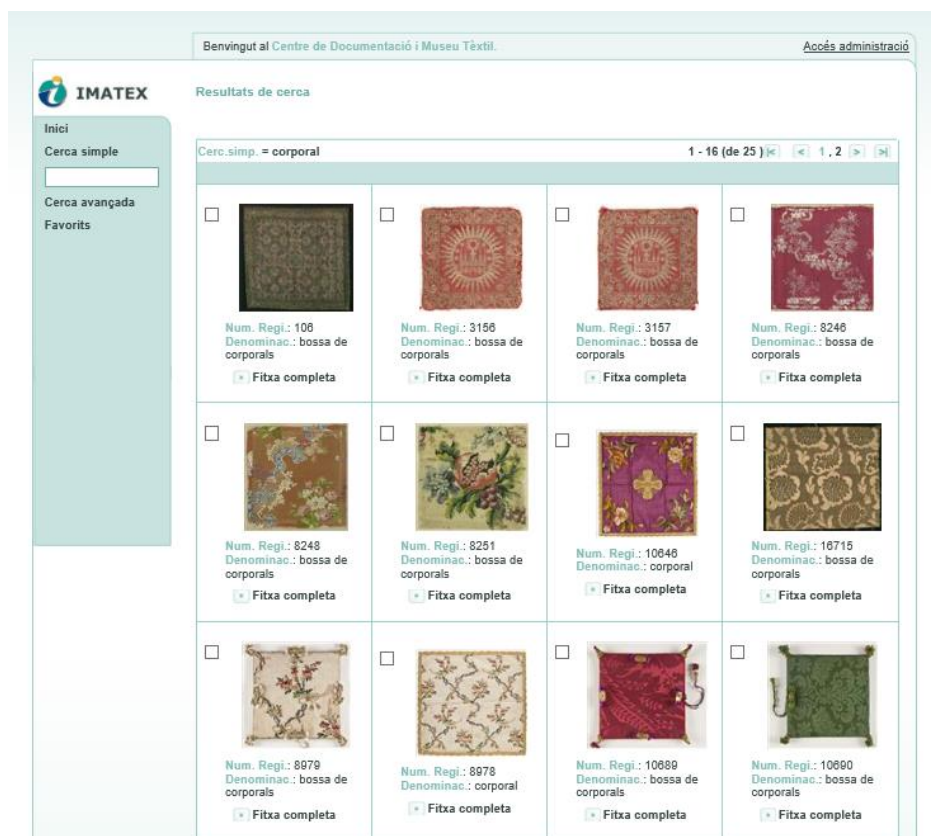


Fig. 40 Captura de imagen de la búsqueda de corporales en IMATEX¹¹⁸

¹¹⁸ IMATEX, http://imatex.cdm.t.es/_cat/pubIndexPub.aspx [10 de mayo de 2016].



Fig.41 Planero de conservación CDMT. Fotografía: JM



Fig.42. Capa pluvial. CDMT. Fotografía: JM

3.2 Museu del Disseny de Barcelona

Es un museo de nueva creación que reúne distintos museos que poseía la ciudad. Entre sus colecciones encontramos artes decorativas, artes textiles e indumentaria, artes gráficas y diseño de Moda. Al igual que el CDMT, posee un centro de documentación de consulta.

En este caso, el Museu del Disseny, sí que posee una gran colección de textil tanto civil como religiosa, expuesta al público. Al ser una creación reciente posee sistemas expositivos modernos, como es la utilización de cajones correderos con piezas textiles para ampliar así las obras expuestas en el museo.

En las fotografías podemos observar la exhibición de una casulla, una dalmática y un juego de casulla junto a otra dalmática de la colección permanente del museo [fig.43, fig.44 y fig.45]. Cabe destacar que las dos piezas están expuestas por el lado de la espalda del clérigo, pues era el lugar donde las labores de bordado y otras técnicas eran las más laboriosas, pues no debemos olvidar que hasta mediados del siglo XX, las celebraciones litúrgicas se realizaban de espaldas a los fieles.



Fig. 43 y fig. 44. Casulla y capa pluvial. Museu del Disseny de Barcelona. Fotografías: JM



Fig.45. Casulla y dalmática
Museu del Disseny de Barcelona
Fotografía: JM

3.3 Museo del Traje y Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico (Madrid)

El Museo del Traje es tanto centro de investigación de patrimonio textil como etnológico, como sucede con el Museu Valencià d'Etnologia. Entre sus tareas fundamentales, promueve el conocimiento de la evolución histórica de la moda en España. Su colección va ampliándose a lo largo del tiempo y reúne la que fue pasando por distintos nombres:

1925: Exposición del Traje Regional e Histórico

1927-1934: Museo del Traje Regional e Histórico

1934-1993: Museo del Pueblo Español

1993-2004: Museo Nacional de Antropología

2001: Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico¹¹⁹

¹¹⁹ MUSEO DEL TRAJE, Madrid, <http://museodeltraje.mcu.es/index.jsp?id=21&ruta=5>
[8 de mayo de 2016].

En cuanto a su colección destaca la indumentaria histórica, contemporánea, joyería y complementos. Posee un departamento de conservación, de técnicas textiles y tejidos, y de restauración, además de una biblioteca especializada, que se complementa con la del CDMT.

La institución cuenta con un club del Museo del Traje: *Museo a Mano*, para poner en valor el trabajo hecho a mano, donde se realizan actividades, charlas y cursos dirigidos a los miembros del grupo. Los cursos son muy interesantes, pues nos acercan a las distintas tipologías de tejido, como el punto, los encajes, o la retacería.

Al ser centro de estudio, al igual que el CDMT, posee una base de datos con el catálogo de las piezas custodiadas en el museo. Se trata de la plataforma DOMUS¹²⁰, un sistema de documentación y gestión museográfica desarrollada por el Ministerio de Cultura, utilizada también por otros museos estatales [fig. 46].

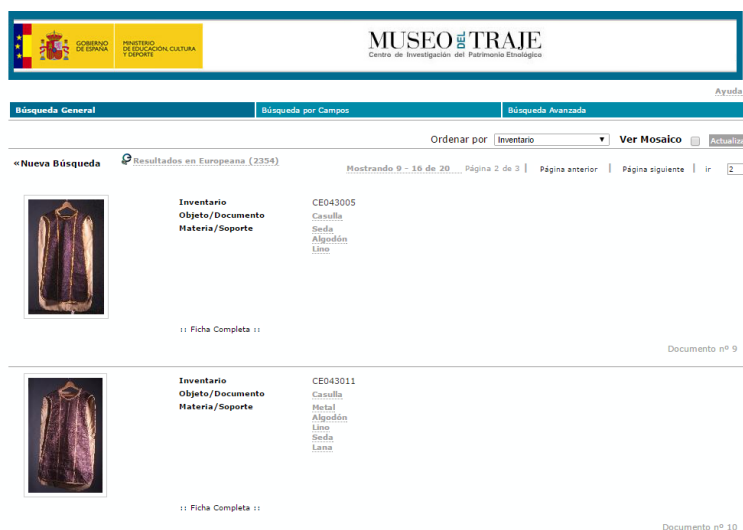


Fig.46. Captura de imagen de la búsqueda de casulla en DOMUS

En la reciente reapertura del museo en el pasado mes de octubre de 2015, se redistribuyeron las salas, pero a diferencia del Museo del Disseny, no se contempló en su museografía la exhibición de ornamentos litúrgicos, a pesar de que podemos acercarnos a su investigación mediante la base de datos DOMUS.

¹²⁰ DOMUS, Museo del traje, Madrid, <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?Museo=MT> [8 de mayo de 2016].

3.4 Colección Pedagógico Textil de la Universidad Complutense de Madrid

El Museo de la Colección Pedagógico Textil Complutense es uno de los Museos y Colecciones de la Universidad Complutense de Madrid. Está ubicado en el Centro de Arte Complutense (C_arte_C) de la universidad. Es un almacén visitable que posee una valiosa colección de piezas textiles.

La denominación del museo y su colección ha pasado por distintos nombres¹²¹:

- 1882: Museo de Instrucción Primaria
- 1883 hasta 1941: Museo Pedagógico Nacional
- 1941: Abolición del Museo. Sus fondos pasan a integrar el Instituto San José de Calasanz de Pedagogía. En ésta época se publica el Catálogo de Bordados Españoles en Madrid (1949)
- Desde 1974 hasta 1992 los fondos textiles pasan a la Facultad de Educación
- 1992-1997: almacenada su colección a la espera de unas mejores instalaciones
- En 1997 se realiza un largo y exhaustivo proceso de inventario junto con la conservación preventiva y restauración
- Entre 1997 y 2013 la colección estuvo ubicada en la Facultad de Ciencias de la Documentación. Desde Junio de 2013 sus fondos se encuentran en el Centro de arte Complutense

La Colección Pedagógico Textil Complutense tiene en su carácter propio, al igual que el resto de museos y colecciones de la UCM, un fin pedagógico e investigador, y por ello ha permitido reunir una importante y variada colección de piezas de arte textil que pueden agruparse en los distintos fondos. Junto a la función pedagógica está la de difusión mediante exposiciones y el préstamo de piezas, o los cursos que se realizan sobre patrimonio textil, conservación y restauración de piezas textiles.

¹²¹ Museo Pedagógico Textil UCM, Madrid, <https://www.ucm.es/m.textil> [8 de mayo de 2016].

Entre las piezas que conserva la colección, encontramos: ajuar e indumentaria popular, litúrgica y civil; encajes y muestras; complementos de indumentaria como zapatos, cintas y botones; muñecos/as con trajes populares; piezas de bordado como muestras de dechados y otras piezas textiles. En cuanto a ornamentos litúrgicos y otras piezas textiles de iglesia, encontramos albas, roquetes, y fragmentos de mantos de imágenes de vestir. En las fotografías que a continuación se añaden, podemos observar un roquete [fig.47 y 48] y fragmentos de un manto de Virgen [fig.49 y 50] pertenecientes a la colección. Se trata de piezas que se han consolidado para mejorar su conservación y poder exponerlas mediante un sistema de planeros, que es como se exhibe la colección al público.



Fig.47 y fig.48. MTX000800: Roquete. Ajuar litúrgico. Lino muy fino y encaje de aguja, de malla. 53 X 74 cm. Ornamentación de arcos apuntados en los que se incluyen sendos ramos florales. Escuela Madrileña. Siglo XIX Colección Pedagógico Textil Complutense. Madrid. Fotografía: JM



Fig.49 y fig.50. MTX001068: Ajuar litúrgico. Bordado erudito, matizado en hilos de seda. Tafetán de seda. 52 X 63 cm. Ornamentación de flores, capullos muy cerrados y grandes tallos con hojas. Siglo XVIII. MTX001069: Ajuar litúrgico. Bordado erudito, matizado en hilos de seda. Tafetán de seda. 35 X 62 cm. Ornamentación de flores, capullos muy cerrados y grandes tallos con hojas. Siglo XVIII Colección Pedagógico Textil Complutense. Madrid. Fotografía: JM

3.5 Museo Colección Lázaro Galdiano de Madrid

El museo, situado en Madrid, es de origen privado, pues deriva de una colección del editor José Lázaro Galdiano, que al morir en 1947 legó sus más de 12.000 piezas al Estado español junto con su residencia, que hoy alberga el museo¹²². Al ser un gran coleccionista encontramos desde pintura hasta piezas de artes aplicadas como orfebrería o tejidos antiguos. Podemos investigar sus fondos en la base de datos¹²³ de la colección dentro de la sección de textiles.

La exposición permanente posee una sala acondicionada para los textiles, mediante vitrinas con cajones correderos en las que el visitante puede ver un mayor número de piezas. A su vez las vitrinas actúan conservando los textiles. El control lumínico se realiza mediante un sensor que hace que se enciendan las luces de la sala solamente cuando se accede a ella.

En cuanto a los sistemas expositivos, observamos soportes en plano y volumétricos en cajones y en maniqués. Son sistemas que favorecen la exhibición de los textiles. En las piezas litúrgicas de la colección, encontramos: casullas [fig.51], capillos de capas pluviales [fig.52] ternos de dalmáticas [fig.53], casullas [fig.54], estolas, o corporales.



Fig.51. Casulla en soporte plano. Fotografía:JM



Fig.52. Capillo procedente de una capa pluvial. Fotografía: JM



Fig.53. Casulla y dalmática. Fotografía: JM



Fig.54. Detalle casulla. Anverso. Fotografía: JM

¹²² Museo Lázaro Galdiano, Madrid, <http://flg.es/museo/el-museo/historia-del-museo#.V2KMDyOLRdg> [15 de mayo de 2016].

¹²³ <http://database.flg.es/colecciones.asp> [5 de Mayo de 2016].

3.6 Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid

El museo de Nacional de Artes Decorativas (MNAD), ubicado en Madrid, posee piezas artísticas como alfombras, cerámica, orfebrería, mobiliario, tapices y piezas textiles. Sus fondos proceden del resto de museos estatales como el Museo del Romanticismo, el de América, el Centro Nacional de Vidrio de la Granja de San Ildefonso, el Museo Arqueológico Nacional, el Museo del Prado o el Tesoro del Delfín¹²⁴.

El MNAD utiliza la misma plataforma informática que el Museo del Traje, DOMUS¹²⁵. A diferencia del Museo del Traje, este museo sí que posee una sala expositiva destinada a una gran parte de su colección textil litúrgica. Comparte con el Museo Lázaro Galdiano el sistema de vitrinas y cajones tanto para exposición como de almacenaje [fig.55 y 56]. Cabe destacar que la sala expositiva de textil es bastante reducida, pues solamente posee una vitrina central con una casulla [fig.57 y 58] y una dalmática [fig.59 y 60]; junto con las vitrinas de pared.



Fig.55 y fig.56. Sistemas expositivos del MNAD. Fotografías: JM



Fig.57 y fig.58. Casulla. MNAD. Fotografías: JM

Fig.59 y fig.60. Dalmática. MNAD. Fotografías: JM

¹²⁴ MECD, Informe de las colecciones del museo nacional de artes decorativas, 2010, p. 1.

¹²⁵ DOMUS, MNAD, Madrid, <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?Museo=MNAD>, [18 de Mayo de 2016].

3.7 Colección textil del Colegio de los Infantes de Toledo

La colección de tapices, textiles y orfebrería que custodiaba la catedral de Toledo, desde el pasado año 2014, se puede visitar en el rehabilitado Colegio de Infantes. Se trata de una gran colección de artes aplicadas y en especial de textiles.

En el Colegio de los Infantes, encontramos 24 grandes tapices, de los 78 que adornan los muros de la Catedral de Toledo durante la procesión del Corpus Christi, con una gran tradición en la ciudad. Junto a los tapices, se conservan los cuatro pendones de los Reyes Católicos con el famoso lema “Tanto Monta”; al igual que el pendón de la toma de Orán por el Cardenal Cisneros en 1509 o el estandarte de la Batalla del Salado en 1340¹²⁶. En cuanto a los ornamentos litúrgicos, hallamos la casulla gótica, dalmáticas y capa pluvial del terno del cardenal Mendoza de 1482 [fig.61 y 62]; o la casulla, la capa y las dalmáticas del terno del cardenal Cisneros de 1513 [fig.64]; junto con frontales de altar, mitras o mangas procesionales del corpus, también de Cisneros. También se exhibe el terno del cardenal Alonso de Fonseca, de la misma época, en este caso de 1523-1534 [fig.66 y 67].

En cuanto a la museografía de la exposición de los ornamentos litúrgicos textiles, hay que destacar que se ajusta al espectador. Los objetos se han colocado de manera didáctica, como por ejemplo, disponerr en una misma vitrina un terno completo y utilizar cartelas con dibujos explicativos [fig.63, 65 y 68].



Fig.61. Terno Cardenal Mendoza. Fotografía: JM



Fig.62. Terno Cardenal Mendoza. Fotografía: JM

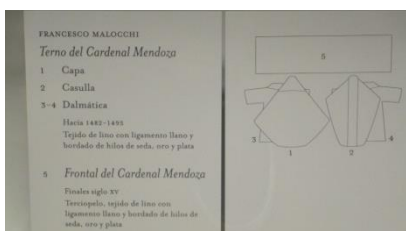


Fig.63. Cartela explicativa. Cardenal Mendoza. Fotografía: JM

¹²⁶ FERNÁNDEZ COLLADO, Angel , 2014, p.14.



Fig.64. Terno Cardenal Cisneros. Fotografía: JM

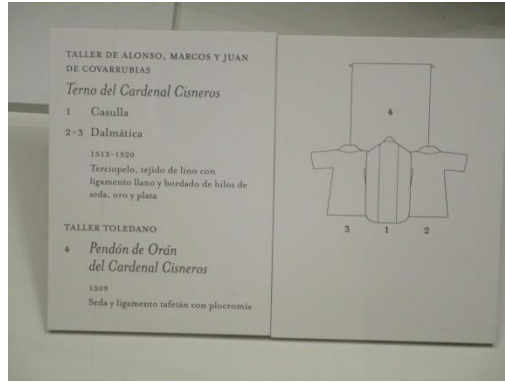


Fig.65. Cartela Explicativa. Fotografía: JM



Fig.66. Terno Cardenal Fonseca. Fotografía: JM



Fig.67. Terno Cardenal Fonseca. Fotografía: JM

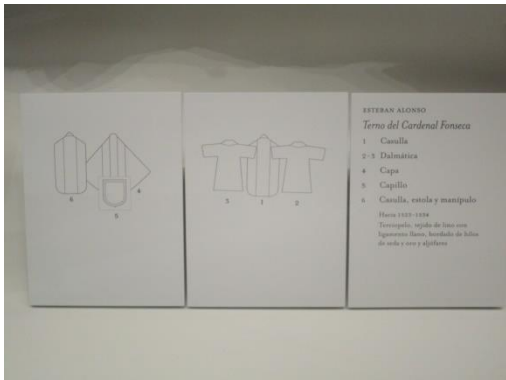


Fig.68. Cartela terno Cardenal Fonseca
Fotografía: JM



Fig.69. Vitrinas expositivas Colegio de los Infantes
Fotografía: JM

Como podemos observar, la exposición permanente de la colección textil del Colegio de los Infantes combina los sistemas de exhibición volumétricos de maniqués y el sistema de soporte en plano para los frontales o los capillos, a pesar de que se exhiban verticalmente [fig.69]. La exhibición de estos ornamentos favorece su buena conservación preventiva, pues no se somete las piezas a tensiones en las tramas, fibras etc... dando por supuesto que las condiciones ambientales como la temperatura y la humedad relativa son las adecuadas.

3.8 Museo Diocesano de Albarracín y Fundación Santa María de Albarracín

El museo, ubicado en las dependencias del antiguo Palacio Episcopal, posee una gran colección de arte sacro de la diócesis de Albarracín¹²⁷. En cuanto al patrimonio textil posee tapices flamencos del siglo XVI, además de ornamentos litúrgicos. En la fotografía podemos observar una de las salas y cómo la capa pluvial está colocada en maniquí y dentro de una vitrina, al igual que la dalmática y la mitra de la vitrina colindante. Observamos que la museografía ayuda al espectador a comprender los usos de la indumentaria religiosa [fig.70].



Fig.70. Indumentaria religiosa. Antigua capilla palacio Arzobispal de Albarracín

Fotografías: Fundación Santa María de Albarracín. Museo Diocesano

La fundación de Santa María de Albarracín se dedica al desarrollo cultural y económico de la zona, junto a la dinamización y promoción del legado cultural e histórico de Albarracín. La Fundación ha organizado actuaciones como la realización de cursos de conservación, restauración y gestión del patrimonio cultural tanto a nivel arquitectónico, escultórico como retablos, papel o documento gráfico, y tejidos [fig.71 y 72], poniendo en valor así la conservación y restauración de los bienes culturales de la comarca.



Fig.71. Dalmática. Orihuela del Tremedal

Fig.72. Estandartes procesionales. Albarracín

Fotografías: Fundación Santa María de Albarracín. Curso conservación y restauración textil 2015

¹²⁷ Fundación Santa María de Albarracín, <http://fundacionsantamariadealbarracin.com/museo-de-albarracin> [12 de junio de 2016].

3.9 Museo de la Seda de Moncada (Valencia)

La antigua fábrica de Garín, todavía hoy en funcionamiento desde el siglo XIX, ubicada en la localidad valenciana de Moncada, alberga el que será el Museo de la Seda de Moncada, el cual, todavía en la actualidad no posee la declaración oficial de colección museográfica. Entre su colección encontramos patrones, puestas en carta, libros de fábrica y muestrarios de tejidos de los siglos XIX y XX, pues la fábrica actuaba como tal, y las piezas textiles que conserva son en su mayoría esos muestrarios que se enseñaban a los clientes.

El museo alberga entre sus fondos algunas piezas de indumentaria religiosa como casullas, estolas o muestras para guiones o estandartes procesionales [fig.73, 74 y 75]. Gran parte de la producción industrial en ornamentos litúrgicos lo podemos encontrar en el Colegio Seminario Corpus Christi de Valencia, conocido como El Patriarca. Recientemente se están realizando estudios sobre los textiles del colegio [fig.76 y 77].

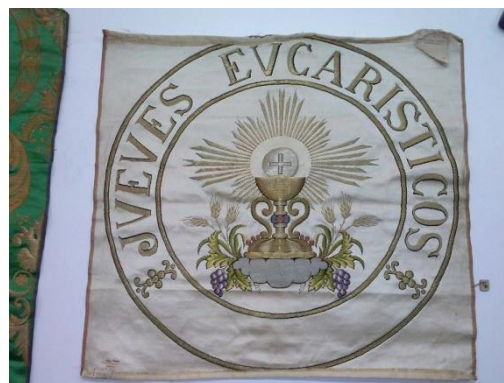


Fig.73. Muestra Custodia Fig.74. Muestra estola Fig.75. Muestra siglo XIX

Fig.73, 74 y 75 Colección Museo de la Seda de Moncada. Fotografías: JM



Fig.76

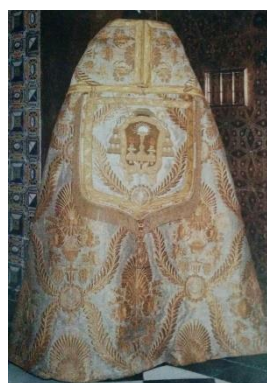


Fig.77

Fig.76. Indumentaria litúrgica hecha por Garín. Siglo XIX. Real Colegio del Corpus Christi, indumentaria

Fig.77. Capa pluvial hecha por Garín, con diseño *Cáliz Corona* y escudo del colegio en el capillo

Entre 1877-1889. Real Colegio del Corpus Christi

Ambas fotografías: Vicente Conesa, María Vicenta, *Seda, Oro y Plata*, TRP Comunicación, Valencia, 1997

3.10 Exposición permanente Hermanitas de los Ancianos Desamparados de Valencia

En la ciudad de Valencia, en la calle Madre Teresa Jornet, encontramos la Casa General de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados, donde podemos ver una exposición permanente para dar a conocer la historia de la congregación [fig.78 y 79].



Fig. 78 y fig.79. Exposición permanente Hermanitas Ancianos Desamparados. Valencia

Fotografías: Vibearth. Valencia. 2015

La congregación custodia grandes obras de piezas textiles, como ternos completos [fig. 80 y 81] o albas [fig.82, 83 y 84], que aparecen exhibidos en la exposición. Las vitrinas y maniqués están realizados con metacrilato, a la medida de las piezas y de tres tipos diferentes para cada una de las piezas: casulla, dalmática y capa pluvial, configurándose así ternos completos y favoreciendo la didáctica al espectador con un solo golpe de vista.



Fig.80. Terno bordado por la M. Tersea Jornet y sacras
sacras Fotografías: JM



Fig.81. Terno Bodas de Diamante de la Congregación y
Fotografías: JM



Fig.82



Fig.83



Fig.84

Fig.82, fig.83 y fig.84. Alba y cingulo del Padre Saturnino y objetos litúrgicos. Fotografía: JM

Como podemos comprobar, la museografía que aquí encontramos, favorece al visitante, pues el hecho de colocar el cingulo en el alba hace que sepamos la manera de vestirse de los clérigos con los dos objetos de indumentaria religiosa que observamos en la vitrina.

3.11 Museu Valencià d'Etnologia

Uno de los museos de la ciudad de Valencia que vela por el patrimonio textil, es el Museu Valencià d'Etnologia. Realiza estudios sobre la cultura del pueblo valenciano, preservando el patrimonio tanto material como intangible de la sociedad tradicional. Entre sus colecciones encontramos objetos de la cultura inmaterial, archivo fotográfico, documentos de antropología y testimonios de la memoria oral¹²⁸. Las distintas colecciones del museo se custodian en las salas de reserva ubicadas en Bétera, donde precisamente se encuentra su gran colección de textil, con indumentaria tradicional valenciana y ornamentos litúrgicos procedentes de la capilla de estilo bizantino del edificio donde se ubica el museo. Entre las piezas litúrgicas encontramos casullas, dalmáticas, estolas, albas y roquetes [fig.85 y fig.86].

En la exposición permanente, solamente encontramos piezas de ornamentos litúrgicos, una sotana y una casulla con estola y manípulo a juego, y que según la conservadora de indumentaria del museo, Asunción García Zanón, procede también de la capilla de la casa de la Beneficencia, antiguo convento, edificio en el que actualmente se ubica el Museo [fig.87]. En cuanto al soporte expositivo, es muy sencillo, ya que solamente posee una varilla central y una horizontal en la parte superior, a modo de percha, forrada para su conservación. La estola, colocada encima de la casulla, no favorece a la conservación de las piezas, y tampoco ayuda al espectador a comprender el uso de las piezas, dado que la estola se coloca en el interior entre el alba y la casulla. En cambio, el colocar una sotana detrás de la casulla, complementa a nivel museográfico la escena, pues ambos son vestimentas religiosas.



Fig. 85 y Fig. 86. Sala de reserva en Bétera del Museu Valencià Etnologia adelante MVE. Fotografía: J. Cruz Orozco

Fig. 87. Sotana y juego de casulla MVE Fotografía: A. García

¹²⁸ Museu Valencià d'Etnologia, <http://www.museuvalenciaetnologia.es/>, [12 de junio de 2016].

3.12 Museo de la Seda de del Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia

El Colegio del arte Mayor de la Seda, tras su rehabilitación gracias a la fundación Hortensia Herrero, se ha convertido desde el pasado 18 de Junio de 2016 en el Museo de la Seda de Valencia¹²⁹, mostrando a la ciudad un conjunto patrimonial que recuerda la potente industria sedera que poseyó siglos atrás. En el museo podemos encontrar elementos arquitectónicos del edificio, como un recorrido histórico-artístico desde la entrada de la seda en la península Ibérica por el Al-Ándalus hasta nuestros días.

El discurso museográfico del museo se basa en cuatro focos. Una primera sala [fig.88] donde encontramos la introducción de la seda en la península Ibérica con la llegada de los árabes, en el territorio de Al-Ándalus, de cuya época encontramos una casulla en terciopelo con motivos geométricos procedentes de los fondos del Ayuntamiento de Valencia [fig.89], hasta el siglo XV, siglo en el que tiene su origen el Colegio para unificar los criterios para la producción de la seda en Valencia, dados los conflictos que se originaban por la falta de calidad de algunos productores, naciendo así el *Gremi de Velluters* en 1479, hasta que en 1686 el rey Carlos II le otorgó al gremio ser elevado a Colegio del Arte Mayor de la Seda. De época el museo posee una casulla renacentista, con la introducción del damasco en la confección de la misma, técnica introducida por los Genoveses en tierras Valencianas [fig.90]. Junto a esta sala encontramos de época neoclasicista una casulla enmarcada, cuya conservación es muy cuestionable, pues está sujeta con alfileres, en lugar de líneas de fijación [fig.91 y fig.92]. De ésta época neoclasicista encontramos a la personalidad de Joaquín Manuel Fos, que constituyó el modelo francés artesano sedero innovador que trató de impulsar como la técnica del Muaré¹³⁰. Otra de las salas importantes es el archivo, que muestra algunos de los documentos más importantes del colegio. Un tercer espacio es el que conecta la capilla con piezas de ornamentos litúrgicos [fig.93] y el salón de la fama, con su espléndido suelo de cerámica valenciana de 1575. En cuanto a la capilla, cabe destacar las cuatro vitrinas [fig.94] que contienen una capa pluvial [fig.95], una dalmática [fig.96], y dos casullas; todas estas piezas están expuestas con soportes de metacrilato. Un último espacio es el del taller, donde se muestra distinta maquinaria industrial del siglo XIX, como un telar Jacquard.

¹²⁹ Museo de la Seda de Valencia. Colegio del Arte Mayor de la Seda, <http://www.museodelasedavalencia.com/>, [16 de junio de 2016].

¹³⁰ Vid. glosario.



Fig.88. Sala Al-Ándalus. Museo de la Seda de Valencia, en adelante MSV. Fotografía: JM



Fig.89. Casulla nazarí. MSV. Fotografía: JM



Fig.90. Casulla renacentista en damasco. MSV. Fotografía: JM



Fig.91. Sala fundación Colegio. MSV. Fotografía: JM



Fig.92. Casulla neoclasicista. MSV. Fotografía: JM



Fig.93. Capilla del Colegio. MSV. Fotografía: JM



Fig.94. Capa pluvial. MSV. Fotografía: JM



Fig.95. Casullas y dalmática. MSV. Fotografía: JM



Fig.96. Dalmática. MSV. Fotografía: JM

4. Ejemplo práctico: colección textil histórica de la Catedral de Valencia

En este apartado se presenta el trabajo y el estudio de investigación realizado en los fondos históricos textiles de la Catedral de Valencia fechadas hasta mediados del siglo XX, con la llegada del Concilio Vaticano II. Es un trabajo que todavía está en vías de desarrollo, pues el estudio es mucho más complejo y el inventario requiere de tiempo y dedicación. Junto a esta primera fase de catalogación de las piezas, se ha llevado a cabo un proyecto museográfico y de conservación de la colección en el nuevo museo catedralicio, al igual que la creación de los soportes para papel y textil de las vitrinas y maniqués de exhibición.

A continuación se desarrollan las tareas realizadas, como síntesis del trabajo a efectuar en una colección textil desde el análisis y documentación de las piezas hasta el resultado museográfico, que he llevado a cabo entre los meses de febrero y mayo de 2016.

4.1 Inventario: análisis de las piezas y toma de documentación

En el apartado 2.3 ya dejamos entrever la importancia del análisis de las piezas y de la documentación de las mismas, pues lo primero que debemos realizar cuando nos encontramos delante de una colección, es catalogarla. En este caso, la colección textil pertenece a la fase IV del catálogo de bienes muebles de la Catedral de Valencia que se está llevando a cabo desde el Museo Catedralicio. Los textiles, siempre han estado relegados a un segundo plano, dado que son objeto de uso, pero ya se tenía intención de integrarlos en el catálogo como fondos de la Catedral, en especial de los tejidos históricos. En concreto, el inventario de las piezas en esta primera fase ha abarcado hasta mediados del siglo XX y el Concilio Vaticano II, con la llegada de otro estilo en las vestiduras litúrgicas. Las piezas inventariadas hasta el momento asciende a más de 130, siendo el inventario un trabajo que está en proceso. Entre las piezas inventariadas se encuentran: juegos de casullas, dalmáticas, corporales, mantos de vírgenes, capas pluviales, y otras piezas como relicarios textiles.

Uno de los criterios a la hora de inventariar solamente hasta mediados del s.XX, ha sido la intención de exponer una pequeña muestra de los fondos textiles históricos en la exposición permanente del Nuevo Museo de la Catedral de Valencia. Para el análisis y la toma de datos, se ha utilizado como modelo la ficha del catálogo de los bienes muebles de la catedral, acomodándola a los distintos campos propios de la tipología del textil.

Lo primero que se realizó fue una base de datos en excel con los distintos campos que se volcarían en las fichas de inventario propias del catálogo de los bienes muebles de la Catedral de Valencia, y junto con ello una base de datos fotográfica que también se incluiría en las fichas de cada una de las piezas. A cada una de ellas se les dio una signatura con su número de inventario con las siglas de TX (Textiles) y tres cifras como por ejemplo: TX001.

Tras la toma de datos y la realización del inventario de parte de la colección textil, se realizó una primera elección de las piezas que iban a ser expuestas en la exposición permanente del nuevo museo inaugurado el pasado 8 de Junio de 2016. A continuación podemos ver las fichas de las piezas que actualmente se encuentran expuestas, en concreto las piezas con la signatura: TX001, TX003, TX131, TX132.



CATÁLOGO DE LOS BIENES MUEBLES DE LA CATEDRAL DE VALENCIA
FASE IV: COLECCIÓN DE TEXTILES DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

SIGNATURA: TX001

SIGNATURA	TX001
UBICACIÓN	Sacristía – Cajonera Izquierda Ábside

TÍTULO	Casulla rosa
DATACIÓN	Inicio siglo XIX
OBJETO	Casulla - Indumentaria religiosa
DESCRIPCIÓN FÍSICA	Casulla adamascada de seda en color salmón en la zona central y en los laterales brocado en trama con plata entorchada y fantasía de plata. Bordados, apliques y galones añadidos en plata. Motivos florales neoclasicistas. Forro marrón de algodón
MATERIAL	Seda e hilos metálicos
TIPOLOGÍA	Brocado, damasco y bordado
AUTOR	Desconocido
PRODECENCIA	Catedral de Valencia
SISTEMA EXPOSITIVO	En maniquí



TX001_ANVERSO



TX001_REVERSO



TX001_FORRO

REF FOTOS

MEDIDAS TOTALES

RAPPORT

NÚMERO DE PASADAS /cm

DETERIOROS

ESTADO DE CONSERVACIÓN

INTERVENCIONES

OBSERVACIONES

BIBLIOGRAFÍA

TX001_ANVERSO	TX001_REVERSO
TX001_FORRO	
118cm x 72cm x 0,04cm	
77cm x 20cm	
14	
Desgaste de la seda. Pérdida de bordados. Suciedad. Arrugas. Marcas de Doblez	
Regular	
Cinta de algodón de encaje añadida en el cuello. Posible cambio del forro.	
Mala conservación. Casulla guardada en plano pero del revés. Roces de los bordados y brocado. Malformaciones en la zona de los hombros	
Pieza expuesta en vitrina en sala del tesoro del Museo de la Catedral de Valencia desde el 8 de Junio de 2016	



CATÁLOGO DE LOS BIENES MUEBLES

DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

FASE IV: COLECCIÓN DE TEXTILES

DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

SIGNATURA: TX003

SIGNATURA

TX003

UBICACIÓN

Sacristía – Cajonera Izquierda Ábside

TÍTULO

Casulla modernista

DATACIÓN

Finales siglo XIX

OBJETO

Casulla - Indumentaria religiosa

DESCRIPCIÓN FÍSICA

Tejido en tisú¹³¹ de plata, con bordados en hilos de seda tintada, hilos metálicos y abalorios. Gran cromatismo. Uso de galones en oro entorchado. Motivos florales modernistas

MATERIAL

Seda, hilos metálicos y abalorios

TIPOLOGÍA

Tisú y bordado

AUTOR

Desconocido

PRODECENCIA

Catedral de Valencia

SISTEMA EXPOSITIVO

En maniquí



TX003_ANVERSO



TX003_REVERSO

¹³¹ Vid glosario.



TX003_FORRO

REF FOTOS

MEDIDAS TOTALES

RAPPORT

NÚMERO DE PASADAS /cm

DETERIOROS

ESTADO DE CONSERVACIÓN

INTERVENCIONES

OBSERVACIONES

BIBLIOGRAFÍA

TX003_ANVERSO	TX003_REVERSO
TX003_FORRO	
105cm x 70cm x 0,08cm	
No tiene	
18	
Desgaste de la seda. Perdida de bordados. Suciedad. Arrugas. Marcas de Doble. Forro con ataques biológicos.	
Regular	
Costura en los hombros	
Mala conservación. Casulla guardada en plano pero del revés con papel de embalaje. A consecuencia roces de los bordados y el tisú. Malformaciones en la zona de los hombros	
Pieza expuesta en vitrina en sala del tesoro del Museo de la Catedral de Valencia desde el 8 de Junio de 2016	



CATÁLOGO DE LOS BIENES MUEBLES
DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

FASE IV: COLECCIÓN DE TEXTILES
DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

SIGNATURA: TX131

SIGNATURA

TX131

UBICACIÓN

Archivo de la Catedral de Valencia

TÍTULO

Bolsa de reliquias

DATACIÓN

Siglo XIII

OBJETO

Bolsa de reliquias

DESCRIPCIÓN FÍSICA

Tejido en seda e hilos metálicos entorchados con técnica de tapicería. Motivos decorativos que alterna rombos o losanges en colores verde, salmón y granate. Posee tres borlas en la zona inferior

MATERIAL

Seda e hilos metálicos

TIPOLOGÍA

Tapicería

AUTOR

Desconocido

PRODECENCIA

Catedral de Valencia

SISTEMA EXPOSITIVO

En plano



TX131_ANVERSO

REF FOTOS	TX131_ANVERSO
MEDIDAS TOTALES	26,5cm x 23cm x 0,03cm
RAPPORT	No tiene
NÚMERO DE PASADAS /cm	Pasadas muy juntas
DETERIOROS	Desgaste de la seda. Suciedad. Marcas de doblez y arrugas
ESTADO DE CONSERVACIÓN	Buena
INTERVENCIONES	Limpieza en una restauración anterior y almacenada en una caja de conservación con soporte de lino
OBSERVACIONES	
BIBLIOGRAFÍA	Pieza expuesta en vitrina en sala de los códices del Museo de la Catedral de Valencia desde el 8 de Junio de 2016



CATÁLOGO DE LOS BIENES MUEBLES DE LA CATEDRAL DE VALENCIA
FASE IV: COLECCIÓN DE TEXTILES DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

SIGNATURA: TX132

SIGNATURA	TX132
UBICACIÓN	Tesoro de la Catedral. Aula Capitular

TÍTULO	Relicario Agnus Dei
DATACIÓN	Siglo XVIII
OBJETO	Relicario del tipo Agnus Dei
DESCRIPCIÓN FÍSICA	Tejido raso de seda blanco con bordados con hilos metálicos en plata y oro e incrustaciones de piedras y abalorios. Motivos decorativos florares que enmarcan una pieza central en alabastro. Posee cuatro tiras de papel con el nombre los santos y sus reliquias. La pieza se encuentra enmarcada.

MATERIAL

TIPOLOGÍA

AUTOR

PRODECENCIA

SISTEMA EXPOSITIVO

Seda, hilos metálicos, alabastro, piedras y abalorios

Bordado

Desconocido

Catedral de Valencia

En plano



TX131_ANVERSO

REF FOTOS

MEDIDAS TOTALES

RAPPORT

NÚMERO DE PASADAS /cm

DETERIOROS

ESTADO DE CONSERVACIÓN

INTERVENCIONES

OBSERVACIONES

BIBLIOGRAFÍA

TX131_ANVERSO

31cm x 41cm x 3cm

No tiene, no es un tejido en telar

No tiene, no es un tejido en telar

Desgaste de la seda. Tensiones en los bordados.

Buena

Pieza expuesta en vitrina en sala de los códices del Museo de la Catedral de Valencia desde el 8 de Junio de 2016

4.2 Propuesta de conservación de la colección textil

Como ya se ha desarrollado a lo largo de todo el trabajo, una tarea primordial en las colecciones textiles, al igual que el resto de bienes artísticos, es la conservación y almacenaje de las obras. Nos encontramos ante una colección de textiles litúrgicos cuyas piezas en su mayoría se encuentran almacenadas en cajoneras, sin orden ni concierto, con pliegues y malformaciones que hacen que el deterioro de las piezas vaya en aumento. En este caso la sacristía no posee de sistemas de almacenaje apropiados para los textiles, dado que los más modernos se pueden almacenar en los armarios actuales que posee la sacristía.

Para ello, tal y como se desarrolló en el apartado 2.4, el sistema propio de almacenaje es el sistema en plano o en vertical. Lo más conveniente dada la tipología de las piezas textiles, es realizar un sistema de almacenaje en planeros de aluminio, con distintas alturas, especiales para la conservación de las piezas, ya que el peso influye menos en las mismas.

La elección de la sala de los fondos de la colección textil está todavía en proyecto. Se ha previsto que la sala donde se colocarán los planeros [fig.97], dado que la colección no es muy extensa, sea la misma que la del resto de fondos. La sala seleccionada se ubica en la segunda planta del museo, junto a los despachos [fig.98], a pesar de que no es la más adecuada, dado que es la parte más alta del museo, y las condiciones de temperatura y humedad no son las más aconsejables, pero para ello se va a acondicionar con ayuda del arquitecto.



Fig.97. Sistemas de almacenaje Museo Balenciaga¹³²

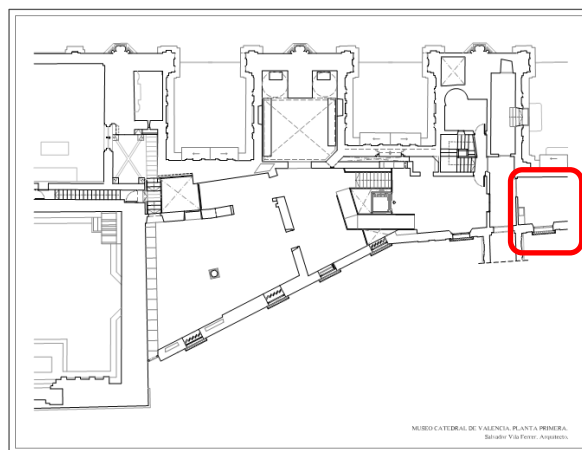


Fig.98. Planta segunda Museo de la Catedral de Valencia, en adelante MCV. En rojo, sala de almacenaje

Procedencia: Salvador Vila, arquitecto

¹³² EUNGROU, <http://eungroup.com/es/Noticias/el-arte-de-conservar-un-balenciaga-/?origen=actualidad&id=ddcb8c91-3462-4efd-857a-65e3f0f8ab72&pagina=0#!prettyPhoto>, [16 de Junio de 2016].

4.3 Proyecto museográfico de la colección permanente

El Nuevo Museo de la Catedral de Valencia se encuentra en las antiguas dependencias del anterior museo, que tras la rehabilitación de más de dos años, ha ampliado sus salas, se han musealizado incluso yacimientos arqueológicos romanos y árabes, junto con columnas y ventanas góticas. En la planta de la Catedral podemos observar el espacio del Museo [fig.99].

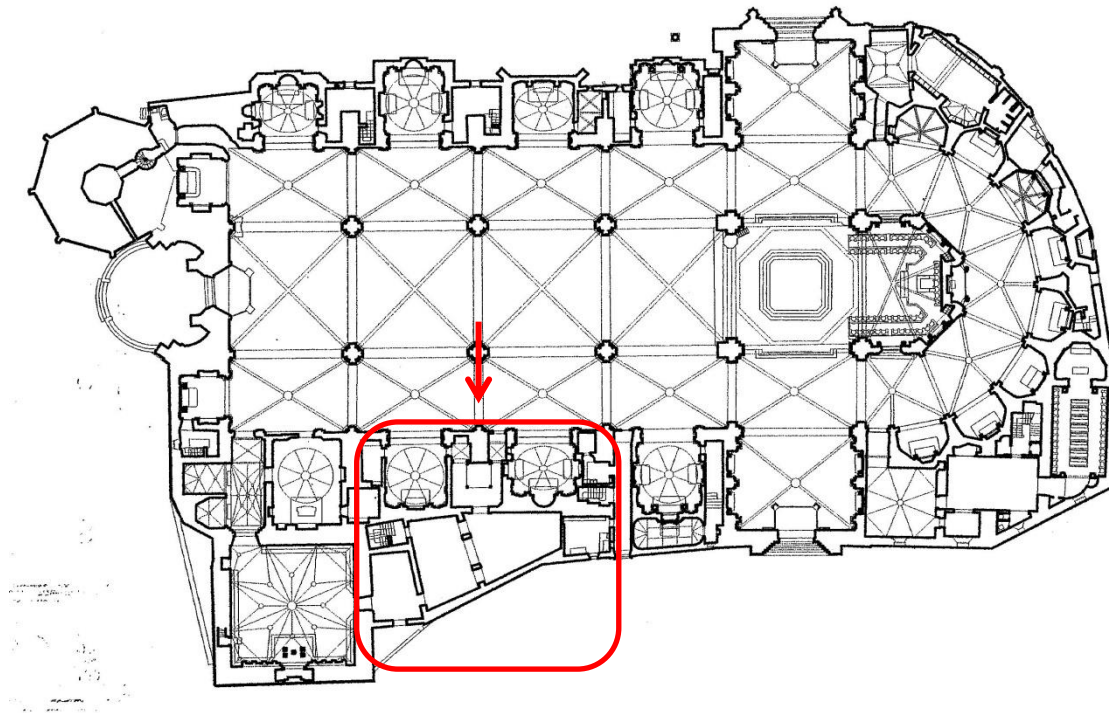


Fig.99 Planta de la catedral de Valencia. Espacio en el que se ubica el MCV. Procedencia. MCV

La colección de la exposición permanente posee un discurso museográfico en el que se ha creído importante incluir piezas textiles que enriquecen la colección del museo. A continuación se presentan los planos de la planta baja y de la segunda planta, con recuadros que nos indican donde se han colocado las vitrinas para exponer los objetos textiles. En la planta baja, dado al espacio que poseía la sala, se han colocado seis vitrinas para exponer tanto obras en papel como textiles, y para ello se ha realizado un soporte de conservación con material barrera a base de cartón libre de ácido y tejido de lino [fig.100]. En la segunda planta, en concreto en la sala del tesoro, con obras de orfebrería, se han colocado dos vitrinas para exponer piezas de indumentaria o tejidos tridimensionales [fig.101]. Se decidió escoger esta sala, dado que las piezas expuestas son dos casullas bordadas en oro y plata, y complementar las piezas de platería.

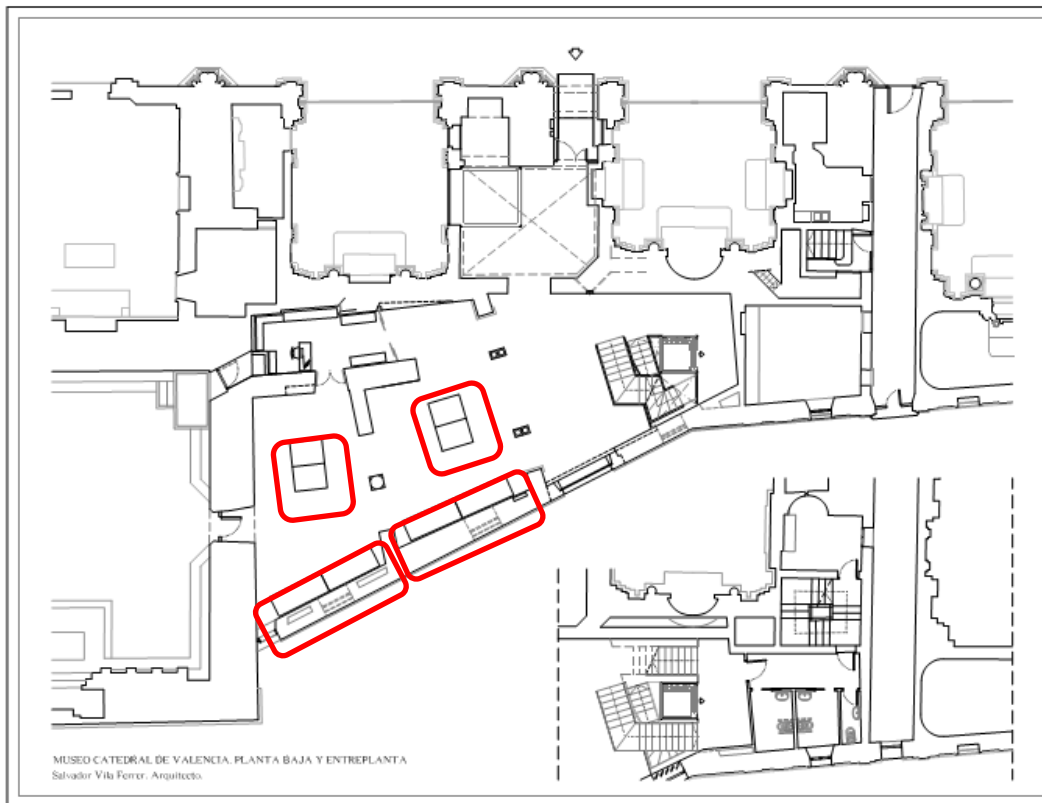


Fig.100. Plano de la planta baja y entreplanta del MCV. En rojo, vitrinas de exposición
 Procedencia: Salvador Vila, arquitecto

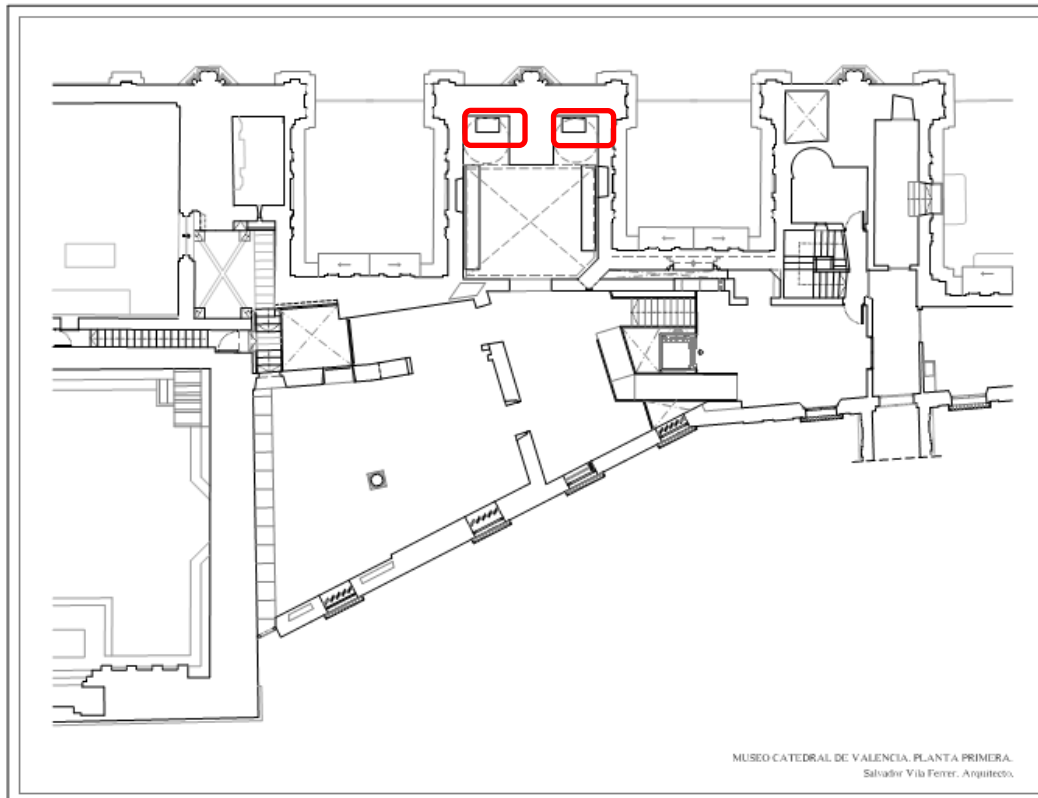


Fig.101. Plano de la planta segunda del MCV. En rojo, vitrinas de exposición
 Procedencia: Salvador Vila, arquitecto

4.4 Resultado y muestra expositiva del trabajo realizado en el Nuevo Museo Catedralicio

Tras la elección de las piezas a exponer, y el lugar donde se iban a ubicar, se realizaron los distintos soportes tanto para conservar las piezas con materiales barrera en las vitrinas como de exhibición en los maniqués.

4.4.1 Soportes de conservación en vitrinas

Dado que las vitrinas de la planta baja iban a exponer tanto obras en papel como de textil, se decidió realizar unos soportes de conservación para que las obras no estuvieran en contacto directo con la vitrina. En este caso, se realizaron soportes de las medidas totales de la base de las vitrinas con cartón libre de ácido y lino. Para el cosido de las piezas se utilizó cinta adhesiva y para la adhesión del lino con el cartón, cola de conservación. En las fotografías podemos observar el proceso de elaboración, desde la toma de medidas, hasta el resultado final en las vitrinas [fig.102, fig.103, fig.104 y fig.105].



Fig.102. Alisado del lino. MCV

Fotografía: JM

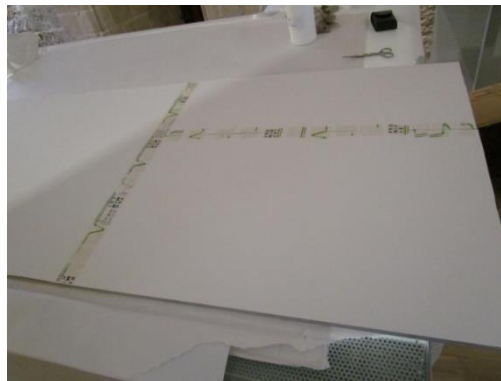


Fig.103. Cosido del cartón con cinta adhesiva. MCV

Fotografía: JM



Fig.104. Adhesión del lino en el soporte MCV

Fotografía: JM



Fig.105. Vitrina con soporte de conservación MCV

Fotografía: JM

4.4.2 Soportes expositivos maniqués

En cuanto a las vitrinas de la sala del tesoro de la segunda planta y los soportes utilizados para las dos casullas que se iban a exponer, se decidió encargar a una empresa externa la realización de maniqués de metacrilato articulados en las hombreras. Para ello se realizó una toma de medidas en papel continuo y se mandó a la empresa, para realizar los maniqués, dado que las piezas no pueden salir del museo. En las fotografías podemos ver el resultado de las dos piezas colocadas en sus respectivos maniqués hechos a medida, que permiten la exhibición y la correcta conservación de las piezas [fig.106 y fig.107].



Fig.106. Maniqués de metacrilato. MCV
Fotografía: JM



Fig.107. Casullas en soportes expositivos. MCV
Fotografía: JM

4.4.3 Discurso del recorrido expositivo

Las piezas textiles dentro de la exposición permanente van a sufrir distintas rotaciones, dado que el museo tiene establecido, de acuerdo con las condiciones de conservación de los objetos, que los textiles cambien de sitio y sean expuestos un máximo de tres meses para que la luz, la temperatura, humedad, y los distintos factores de deterioro no les afecten tanto, pues las piezas textiles son de una naturaleza muy frágil y susceptibles al deterioro a gran velocidad.

Los objetos textiles expuestos en las vitrinas de la planta baja son de un tamaño reducido. Dada su tipología tienen cierta relevancia para el museo, pues son obras únicas en la colección como son una bolsa de reliquias del siglo XIII y un relicario tipo *Agnus Dei* del siglo XVIII. Ambas piezas singulares comparten vitrina con un relicario de orfebrería. Corresponden a las piezas TX131 y TX132. [fig.108]



Fig.108. Piezas textiles. Vitrina nº3 de la planta baja del MCV. Fotografía: JM

En la sala del tesoro, ubicada en la segunda planta del museo catedralicio, se encuentran los objetos de orfebrería que se custodiaban en el tesoro de la Catedral de Valencia [fig.109 y fig.110]. En esta sala encontramos en un marco museográfico notable, las dos piezas de indumentaria litúrgica expuestas en la exposición permanente. Se trata de las piezas TX001 [fig.111 y fig.112] y TX003 [fig.113 y fig.114], de los fondos de la colección textil de la catedral.

Las casullas, colocadas en sus respectivos maniqués, y expuestas en vitrinas con espejo en la parte trasera, favorecen la exhibición de las mismas y hacen que el espectador participe con el objeto desde múltiples puntos de vista. En las vitrinas también se han expuesto dos piezas como la mitra del cardenal D. Agustín García Gascó-Vicente [fig.115] y un niño de Praga con vestiduras textiles [fig.116]. Estas últimas piezas no están incluidas en el inventario de los textiles de la primera fase del catálogo de los bienes muebles de la Catedral de Valencia, dado que ambas procedían del tesoro del aula capitular y no se inventariaron.



Fig.109. Entrada sala del tesoro. MCV Fotografía: JM



Fig.110. Interior sala del tesoro. MCV. Fotografía: JM



Fig.111. Vitrina 3 sala del tesoro. MCV. Fotografía:JM Fig.112. Interior vitrina 4 sala del tesoro. MCV. Fotografía:JM



Fig.113. Vitrina 4 sala del tesoro. MCV. Fotografía:JM Fig.114. Interior vitrina 4 sala del tesoro. MCV. Fotografía:JM



Fig.115. Mitra del Cardenal D. Agustín García Gascó-Vicente. MCV. Fotografía: JM Fig.116. Niño Jesús de Praga. MCV. Fotografía: JM

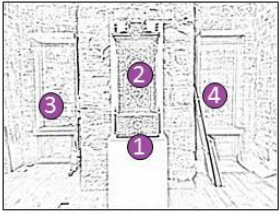
Para proporcionar una información general sobre las piezas expuestas se han realizado textos de apoyo con la ficha técnica de cada obra. A continuación podemos ver la cartela utilizada para las dos casullas expuestas, junto con el expositor y la custodia central [fig.117, fig.118 y fig.119]. Para las piezas más pequeñas se han utilizado cartelas de menor tamaño junto a los objetos expuestos.



Fig.117. Sala del tesoro. En rojo, cartela explicativa
Fotografía: JM



Fig.118. Soporte cartela
Fotografía: JM



1. Expositor del Santísimo Sacramento
Plata repujada en su color. Adornos dorados y sobredorada sobre alma de madera.
Bernardo Quinzá, escuela valenciana
Hacia 1795

2. Custodia
Plata dorada
Anónimo
S.XX
Esta pequeña custodia neogótica, exquisitamente cincelada y adornada con gemas, es una de las que se utilizan en la Catedral, aparte de la monumental que sale en la procesión del Corpus Christi.

3. Casulla rosa..
Casulla adamsada de seda en color salmón en la zona central y en los laterales brocatel en trama con plata entorchada y fantasía de plata. Bordado, apliques y galones añadidos en plata. Motivos florales neoclasicistas.
Industria sedera valenciana. Inicio del s. XIX

4. Casulla modernista.
Tisú de plata, con bordados en realce en hilos de seda tintada y abalorios.
Galones añadidos en oro entorchado. Motivos florales modernistas.
Artesanía valenciana.
Finales del s. XIX

Código
QR

Fig.119. Cartela explicativa con textos de apoyo. Museo de la Catedral de Valencia

Como podemos observar, el proceso de catalogación, estudio de las piezas, y museográfico, ha sido complejo, pues ha habido que seleccionar las piezas según un discurso expositivo concreto. La conservación preventiva para con las piezas textiles ha sido un importante apartado a tener en cuenta para que las obras no sufran deterioros como tensiones en las fibras etc.. realizando soportes y maniqués que favorecen la conservación de las piezas. Mediante sistemas como el uso de las cartelas con imágenes, o el uso de espejos en las vitrinas, se hace que el visitante pueda contemplar las obras en todos sus aspectos.

CONCLUSIONES

A lo largo del presente trabajo se han desarrollado una serie de aspectos relacionados con el estudio, la conservación y la exhibición de ornamentos textiles litúrgicos. Se ha mostrado un amplio abanico de técnicas y materiales utilizados en la conservación preventiva y exposición de colecciones textiles. No debemos olvidar que es una disciplina propia de la Historia del Arte, cuyo estudio es necesario en museos y exposiciones. Hemos podido comprobar que el textil es un objeto artístico de gran vulnerabilidad y que debe ser tratado de una manera especial, pues es susceptible de daños y deterioros, en muchos casos irreversibles, aunque con ayuda de la conservación se pueden reducir.

Los ornamentos textiles litúrgicos no han sido objeto de estudio habitual por parte de los investigadores, pues muchas de estas piezas se custodian en las catedrales, parroquias, conventos, ermitas y otros lugares de culto que y no son accesibles al gran público. Pero no sólo eso: como ya dijimos, los textiles pertenecen a las mal llamadas artes menores o artes aplicadas, que siempre han estado relegadas a un segundo plano, frente a las artes mayores como pueden ser la arquitectura, pintura o escultura. Hemos podido comprobar que los ornamentos litúrgicos poseen tan riqueza decorativa y destreza técnica que deben de ser custodiados y exhibidos para el patrimonio histórico-artístico de la sociedad. No debemos pensar que son sólo objetos de uso litúrgico, y como tal, no se deben de exponer, pues muchos de ellos son auténticas obras de arte con un espectacular cromatismo, que pueden equipararse a un tapiz o un lienzo.

Una vez conscientes del valor patrimonial que poseen los textiles y en este caso los ornamentos litúrgicos, debemos conocer las técnicas de catalogación, conservación y exhibición de piezas textiles. Se han mostrado una serie de aspectos a tener en cuenta y las técnicas para llevar estas tareas a cabo, finalizando el trabajo con un ejemplo práctico del nuevo museo de la Catedral de Valencia. Mi intención ha sido la de exponer y llevar a la práctica el trabajo real, a realizar, en una colección textil. Para ello se han realizado tareas de catalogación, conservación y museografía, junto con la realización de soportes para la exhibición de ornamentos litúrgicos y otras piezas textiles en la exposición permanente. Todo ello se puede llevar a cabo en cualquier otra colección textil, y ése es mi objetivo, que las piezas textiles puedan ser exhibidas en condiciones que favorezcan su conservación y perdurabilidad en el tiempo.

ANEXO: Glosario de términos textiles

Los términos que aquí se explican son por una parte bibliográficos y por otro, fruto del trabajo y experiencia de observación y estudio directo sobre la materia.

ALGODÓN

Fibra textil vegetal obtenida por la planta de la familia de las malváceas y cuyos tejidos importados destacan las indinas, los mahones y los tejidos asargados¹³³.

BATISTA

De “Baptiste”, nombre del primer fabricante, residente en la ciudad francesa de Cambray s.XIII¹³⁴. Tela muy fina muy tupida y lisa de lino o algodón, se usa para pañuelos de bolsillo, vestidos, camisas, delantales... La moda burguesa del sXIX se sirve de este tejido para pañuelos de bolsillo, camisas...

BORDADO

Acción de bordar (adornar con bordaduras una tela u otra materia). Los hilos que se emplean en el bordado pueden ser los mismos que sirven para el tejido (seda, lana y lino...) Los hilos de oro y plata son muy usuales en vestimentas religiosas.

Hay bordados planos y de más o menos volumen como los de realce o de aplicación.

Dependiendo de la materia del hilo están los de *en blanco* utilizados en mantelerías, *a canutillo* el realizado con abalorios, y el bordado de *cordoncillo*. También se utilizan *flecos* y objetos de pasamanería¹³⁵.

BROCADO

Tejido de seda con bordado en relieve de hilos de metal o de seda más brillante, formando dibujos de flores, animales o figuras geométricas. Hay brocados que mezclan en distintos porcentajes el rayón, la viscosa y el algodón, de ahí su textura y grosor.¹³⁶ En el ámbito de la indumentaria valenciana, es común llamar brocatel al tejido tipo damasco o al tejido que por motivos estéticos utiliza varias tramas de un sólo color, dando lugar a confusión. Suele confundirse por el brocatel en algunos diccionarios.

¹³³ LATAS ALEGRE, Dabí, 2014, p.39.

¹³⁴ LATAS ALEGRE, Dabí, 2014, p.57.

¹³⁵ LATAS ALEGRE, Dabí, 2014, p.63.

¹³⁶ LATAS ALEGRE, Dabí, 2014, p.69.

BROCATEL

Tejido formado por urdimbre de un color y varias tramas de colores diversos, de tal forma que el fondo de la tela es del color del hilo de la urdimbre, generalmente con aspecto de raso, y el dibujo lo forman bastas de los distintos colores de las tramas formando un efecto similar al bordado¹³⁷. También es llamado *a dos colores*.

BROCHADO

Tejido de seda mezclada con hilos metálicos, habitualmente oro y plata, o con uno u otro. Los metales ocupan la superficie de la tela de orillo a orillo. El reverso del tejido presenta las tramas de metal recorriendo toda la superficie de la tela¹³⁸.

Un tipo especial de brochado es el tejido espolinado, habitualmente llamado ESPOLÍN (también en este glosario).

BROCHE

Complemento que se usa para sujetar exteriormente alguna de prenda del traje, o por adorno. Se usan en vestimenta litúrgica como en capas pluviales.

DAMASCO

Tipo de tejido que debe su nombre a su ciudad de procedencia, compuesto de urdimbre de seda, rayón o algodón mercerizado y trama generalmente de rayón, cuyo dibujo se forma invirtiendo la base de raso con la que está tejido por lo que se forma un tejido a dos caras, siendo el envés el negativo del haz de la tela. La urdimbre y la trama pueden ser de distinto color formando el fondo con el color de la urdimbre y el dibujo con el color de la trama en el haz del tejido y viceversa en el envés¹³⁹. También es frecuente utilizar urdimbre y trama del mismo tono, pero de distinta materia, distinguiéndose el dibujo por el efecto brillo-mate de los diferentes hilos, por ejemplo con algodón (mate) y rayón (brillo). La característica principal es que es un tejido reversible. Se considera anverso a la cara que tiene brillantes al fondo y mate los dibujos.

¹³⁷ LATAS ALEGRE, Dabí, 2014, p.68.

¹³⁸ LATAS ALEGRE, Dabí, 2014, p.70.

¹³⁹ LATAS ALEGRE, Dabí, 2014, p.125.

ENCAJE

Tejido formado por hilos de seda, algodón, lino, oro o plata, torcidos o trenzados, de mallas, lazados o calados con motivos diversos¹⁴⁰. Hay distintos tipos de encaje como la PUNTILLA (también es este glosario).

ESPOLÍN, ESPOLÍ

Pequeña lanzadera que se usa para introducir la trama en los tejidos espolinados¹⁴¹. Comúnmente se confunde el término "espolín" y se usa para referirse a los tejidos que están elaborados con ellos.

ESPOLINADO (Tejido espolinado)

Tejido que además de la trama de fondo o no, cuenta con otra trama que, generalmente es de seda tintada en colores formando dibujos que se repiten. El reverso de la tela presenta las tramas, tanto de seda como metálicas, de manera que solo están en el trozo que en el anverso se ven perfectas, y por detrás se ve que esas tramas ocupan unos centímetros y no continúan. Se elabora en telares manuales como el Jacquard del S.XIX. Sin embargo, es algo que no ocurre en las sedas estrechas mecanizadas en las que en su reverso las flores son las que obtienen un color totalmente uniforme y el fondo adquiere horizontalmente la coloración del dibujo.

FLECO

Adorno de pasamanería compuesto de una serie de hilo o cordoncillos de hilo, lana, seda u otros, colgantes de una tira de tela y que sirve para guarnición de pañuelos, mantones, toallas, casullas, capas...¹⁴²

GALÓN

Tejido fuerte y estrecho, a manera de cinta de seda o lana, de hilo de oro o plata, que sirve para guarnecer o adornar diferentes objetos¹⁴³.

¹⁴⁰ LATAS ALEGRE, Dabí, 2014, p.134.

¹⁴¹ LATAS ALEGRE, Dabí, 2014, p.143.

¹⁴² LATAS ALEGRE, Dabí, 2014, p.154.

¹⁴³ LATAS ALEGRE, Dabí, 2014, p.159.

GASA, MUSELINA

Tela fina y transparente hecho de seda tejida muy suelta, con caída, en la que algunos hilos forman ondulaciones¹⁴⁴. Se usa con frecuencia para hacer vestidos drapeados, volados y chales, al igual que faldas con mucho vuelo.

GUATA

Material de relleno que se utilizaba para las sillas y colchones a partir del siglo XIX¹⁴⁵. Actualmente se utiliza como material de relleno en la conservación y restauración de tejidos. Posee una apariencia de color blanco.

HEBILLA

Pieza de metal u otro, generalmente con uno o varios clavos articulados en una varilla que la cierra por un lado, los cuales sujetan la correo, cinta, etc... que pasa por dicha pieza¹⁴⁶.

JACQUARD

Telar mecánico inventado por Joseph Marie Jacquard en el año 1801 y caracterizado por conseguir tejidos a partir de unas tarjetas perforadas que automatizan el telar y facilitan la labor del tejedor. Cada tarjeta corresponde a una línea de diseño y el conjunto de tarjetas forman el patrón que marcará el diseño de la tela¹⁴⁷.

LAMPÁS

Tejido de seda originario de China y Persia. Similar al damasco; cuenta con un fondo de raso y dibujos de dos tramas que representan flores, medallones, listas, etc. Los efectos de trama forman un tejido de punto asargado sobre el fondo raso.

El *lampás brochado* es aquel que cuenta con ramos de flores espolinadas en el interior de los medallones o entre los arabescos¹⁴⁸.

¹⁴⁴ LATAS ALEGRE, Dabí, 2014, p.160.

¹⁴⁵ LATAS ALEGRE, Dabí, 2014, p.176.

¹⁴⁶ LATAS ALEGRE, Dabí, 2014, p.177.

¹⁴⁷ LATAS ALEGRE, Dabí, 2014, p.183.

¹⁴⁸ LATAS ALEGRE, Dabí, 2014, p.187.

LIGAMENTO

Los tejidos están compuestos por urdimbre y trama. Se elaboran a partir de una urdimbre, que son los elementos verticales fijos entre los dos extremos del telar; y una trama, cuyos elementos de manera horizontal completan la estructura entrelazándose con la urdimbre. Su elaboración se realiza de modo que determinados hilos de la urdimbre se levantan mientras otros han bajado y entre ambos se introduce la lanzadera que lleva la trama en sentido horizontal. Por lo general, existen tres tipos de ligamentos, el raso, el tafetán y la sarga.

LINO

Tejido más utilizado en la conservación textil. Su naturaleza lo convierte en un tejido resistente. También es muy utilizado en la restauración de lienzos.

MUARÉ, MOARÉ O MOIRÉ

Tejido grueso, que da la impresión de llevar marcas de agua, se realiza sometiendo el tejido a presión por medio de cilindros grabados con el dibujo que se quiere obtener¹⁴⁹. El efecto que produce son unas irisaciones de luz producidas por el aplastamiento parcial del acanalado o grano del tejido. En 1755 el valenciano Joaquín Manuel Fos presentó una memoria al rey Fernando IV para el examen del invento del modo de dar las aguas y perfeccionar los muarés con la limpieza y hermosura de los tejidos extranjeros.

OTOMÁN, OTOMANO

Tela gruesa y dura de seda con una textura de líneas finas en relieve. Tejido con una fuerte trama de algodón que forma cordones muy perceptibles debido a que los hilos de la urdimbre son mucho más gruesos que los de la trama que pueden ser de lana o seda¹⁵⁰.

PUNTILLA

Tipo de encaje que se hace a mano con bolillos como la blonda, con aguja de coser o de ganchillo o con otras herramientas¹⁵¹.

¹⁴⁹ LATAS ALEGRE, Dabí, 2014, p.224.

¹⁵⁰ LATAS ALEGRE, Dabí, 2014, p.227.

¹⁵¹ LATAS ALEGRE, Dabí, 2014, p.134.

RASO O SATÉN

En otros tiempos era un tejido de seda con acabado brillante, ahora se suele elaborar a base de acetato para lograr el raso cristal tan usado en vestidos de novia. Tiene cuerpo y mucho brillo. También lo hay satinado o mate, y es bastante accesible¹⁵².

RAYÓN

El rayón fue la primera fibra manufacturada; se produce a partir de un polímero que se encuentra en la naturaleza (celulosa), por tanto no es una fibra sintética, sino una fibra celulósica manufacturada y regenerada. La fibra era vendida como "seda artificial" hasta que en 1924 se adoptó el nombre "rayón", siendo conocida en Europa además por el nombre de "viscosa".

SARGA

Es un tipo de tejido con ligamentos en diagonal. La tela está formada por un ligamento cuadrado de tres o más hilos o pasadas, con las evoluciones de los puntos de cruzamiento dispuestos oblicuamente, de manera que producen un efecto de diagonales.¹⁵³

SEDA

Tejido milenario de origen chino, extraído de los capullos de los gusanos de seda. Existen muchas variaciones: seda artificial, natural, salvaje rústica. En la seda salvaje, el hilado es imperfecto y por ello queda con la trama irregular. Tiene gran cuerpo.

SEDALINA

Tejido a base de algodón mercerizado. El químico Mercer, en 1844, inventó por casualidad un procedimiento que modifica las propiedades físicas y químicas de algodón mediante un tratamiento con lejía de sosa cáustica¹⁵⁴. Se consiguen las fibras adquiriendo el brillo y el aspecto de la seda. Tejido formado por una urdimbre de algodón y trama que incorpora en pequeña proporción la seda con el fin de formar dibujos a modo de brocados, siempre en el mismo tono que el fondo.

¹⁵² LATAS ALEGRE, Dabí, 2014, p.265.

¹⁵³ LATAS ALEGRE, Dabí, 2014, p.283.

¹⁵⁴ LATAS ALEGRE, Dabí, 2014, p.290.

TAFETÁN

Del persa “tâftah” (hilar), “täfteh” (brillante). Es una tela de seda lisa, delgada, muy tupida y ligeramente tiesa, que tiene un tacto crujiente como la seda. Es una tela de seda delgada, lisa, tupida y lustrosa con ligamento de tafetán, es decir, formada por un cruzamiento de los hilos pares de la urdimbre por un hilo de la trama y un cruzamiento de los hilos impares de la urdimbre por otro hilo también de la trama¹⁵⁵.

TEJIDO

El tejido es una estructura compuesta de dos series de hilos, una longitudinal y otra transversal, que se entrecruzan entre si formando una lámina más o menos resistente, elástica y flexible. La serie de hilos longitudinal se llama urdimbre y la transversal trama¹⁵⁶. Según el tipo de hilos, la densidad de URDIMBRE y TRAMA (términos también incluidos en este glosario), y el cruzamiento en sí de los hilos, se forman multitud de tejidos diferentes, de los que en la indumentaria valenciana podríamos destacar: Tafetán, raso, damasco, brocatel y espolines.

TELAR

Máquina para tejer, puede ser de uso manual o mecánico con el uso de la electricidad. Puede presentar diversas formas y una mayor o menor complejidad en el mecanismo. En el telar se colocan unos hilos paralelos, que formarán la urdimbre, y mediante un mecanismo especial estos hilos son elevados individualmente o en grupos, formando una abertura denominada calada a través de la cual pasa la trama¹⁵⁷.

TERCIOPELO

Tejido de seda velluda que regularmente se hace de tres pelos. Presenta el haz cubierto de pelo, relativamente corto, tupido y dispuesto perpendicularmente corto, tupido y dispuesto perpendicularmente a la superficie del tejido. Consta de dos urdimbres y una trama. La urdimbre inferior forma el cuerpo del tejido y la superior sirve para formar el pelo, que se entrelaza con la trama y la urdimbre inferior¹⁵⁸. El terciopelo puede ser liso o formando dibujos, labrados o listados etc... cortadas a una altura o a diferentes niveles.

¹⁵⁵ LATAS ALEGRE, Dabí, 2014, p.298.

¹⁵⁶ LATAS ALEGRE, Dabí, 2014, p.302.

¹⁵⁷ LATAS ALEGRE, Dabí, 2014, p.302.

¹⁵⁸ LATAS ALEGRE, Dabí, 2014, p.207.

TISSÚ O LAMÑE

Tejido de seda con hilos de oro o plata que pasan del haz al revés. Es un tejido cuya urdimbre es completamente metálica. Suele utilizarse en tejidos que posteriormente van a ser bordados, especialmente en ornamentos de iglesia¹⁵⁹. Se compone por una urdimbre y dos tramas de las cuales una es de la misma materia y las otras con hilos metálicos.

TRAMA

Ver LIGAMENTO

TUL

Tejido fino y etéreo hecho de seda, de algodón o de fibra artificial.

Tejido de punto reticulado que imitando al encaje forma una maya o calado continuo generalmente en octógonos. Es el tejido de los velos de la novia y las faldas vaporosas por excelencia¹⁶⁰. (Ej: Velo y tul con lentejuelas).

URDIMBRE

Ver LIGAMENTO

VENTULÓN

Material utilizado en ortopedia para el vendaje de las extremidades del cuerpo humano. En conservación y restauración se utiliza para material de relleno y soportes.

VETA

Cinta de algodón que se emplea como atadores de distintas prendas. También se utilizan para el siglado en colecciones textiles.

¹⁵⁹ LATAS ALEGRE, Dabí, 2014, p.309.

¹⁶⁰ LATAS ALEGRE, Dabí, 2014, p.318.

BIBLIOGRAFÍA

ABELLÁN PÉREZ, Juan. *Ornamentos y tejidos litúrgicos de la Iglesia parroquial de Lebrija en la época de los reyes católicos: Producción y comercio*. Lebrija: Muy Ilustre, Antigua y Real Hermandad de los Santos de Lebrija, 2002.

ÁGREDA PINO, Ana María. *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas: siglos XVI-XVIII. Aportación al estudio de los talleres de bordado y de las artes textiles en Aragón en la Edad Moderna*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, C.S.I.C. Diputación de Zaragoza, 2001.

CONCILIO VATICANO II. *Vaticano II Documentos*. Madrid: BAC, 35ª edición, 1967.

CASTBONELL BASTÉ, Silvia *et al.* *Manipulación, almacenaje y transporte de material textil*. Terrassa, Barcelona: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2011.

CARBONELL BASTÉ, Silvia; LÓPEZ, Roser. *Plan de Conservación Preventiva del Material Textil*. Terrassa, Barcelona: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2010.

CARBONELL BASTÉ, Silvia; VALENTÍN RODRIGO, Nieves. *El material textil. Susceptibilidad al biodeterioro*. Terrassa, Barcelona: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2009.

CERDÀ DURÀ, Elisabet. *La conservación preventiva durante la exposición de material textil*. Asturias: Ediciones Trea, 2012.

DEVER RESTREPO, Paula; CARRIZOSA, Amparo. *Manual básico de montaje museográfico. División de Museografía*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2009.

ESPINOZA M., Fanny; GRÜZMACHER G. María Luisa. *Manual de Conservación Preventiva de Textiles*. Santiago de Chile: Comité Nacional de Conservación Textil. Fundación Andes, 2002.

FERNÁNDEZ COLLADO, Angel (coor.) *Guía Catálogo. Tapices y Textiles de la Catedral Primada. Colegio de Infantes*. Colección “Primatialis Toletanae Memoria” nº22. Toledo: Edición Cabildo Catedral Primada, 2014.

FERRANDIS MAS, Vicent. *Ornamentos religiosos en las parroquias de Requena*. Requena, Valencia: Ayuntamiento de Requena, Centro de Estudios Requenenses, Junta de Cofradías de Semana Santa, 1995.

GARCÍA COLORADO, Concepción. *El Bordado Pictórico como expresión del arte sacro*. Málaga: Grupo Editorial 33, 2004.

GARDE LÓPEZ, Virginia (coor.); IZQUIERDO PERALLE, Isabel (coor.). *Criterios para la elaboración del Plan Museológico*. Madrid: Subdirección General de Museos Estatales Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales Ministerio de Cultura, 2005.

GONZÁLEZ MENA, María Ángeles. *Colección Pedagógico Textil de la Universidad Complutense de Madrid. Estudio e Inventario*. Madrid: Consejo Social de la Universidad Complutense de Madrid, 1994.

HERRERO CARRETERO, Concha, *Vocabulario histórico de la tapicería*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2008.

LATAS ALEGRE, Dabí. *Diccionario histórico textil. Tejidos, indumentarias y complementos en el Viejo Aragón*. Aragón: Prames, 2014.

LÓPEZ REY, María. “Conservación Preventiva en colecciones textiles”. En *Ciclo de conferencias: Patrimonio y conservación preventiva*. Asturias: ARA (Asociación Profesional de Conservadores y Restauradores del Principado de Asturias), 2013 p. 3-60.

MANTILLA DE LOS RIOS ROJAS, María Socorro; MORENO GARCÍA, Mónica. “La conservación de los tejidos”. *Arbor*, 2001, nº 169, p. 677-690.

MASDEU, Carmen; MORATA, Luz. “Restauración-conservación de materiales textiles”. *Datatèxtil*, 1999, nº1, p. 3-14.

MASDEU, Carmen; MORATA, Luz. *Restauración y conservación de tejidos*. Terrassa, Barcelona: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2000.

MECD; *Informe de las colecciones del Museo Nacional de Artes Decorativas*. Madrid: MECD, 2010.

PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. *La magnificencia del culto: estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la Diócesis de Cartagena*. Cartagena: Real Academia Alfonso X el Sabio, Obispado de Cartagena, Delegación Diocesana para el Patrimonio Cultural, 1997.

TOCA, Teresa. *Tejidos. Conservación, restauración*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2004.

VICENTE CONESA, María Victoria. *Ornamentos sacros en el museo de Mallorca. La donación del Rdo. Sr. Miguel Alomar Esteve*. Palma de Mallorca: Consellería de Cultura, Educació i Esports, 1992.

Id., *Seda, Oro i Plata: Garín 250 años*. Valencia: TRP Comunicació, 1997.

VILLANUEVA, Antolín P. *Los ornamentos sagrados en España: su evolución histórica y artística*. Barcelona: Labor, Biblioteca de iniciación cultural, 1935.

WEBGRAFÍA

<http://www.bodacentroguatelama.com/bcornamentos.html>, Boda Centro Ornamentos, [25 de abril de 2016].

<http://www.database.flg.es/colecciones.asp>, Catálogo Fundación Lázaro Galdiano, [15 de mayo de 2016].

<http://www.cdmt.es/>, Centre de Documentació i Museu Textil, [10 de mayo de 2016].

<http://www.circuitmuseustextils.cat/>, Circuit de Museus Tèxtils i de Moda a Catalunya, [10 de mayo de 2016].

<http://www.ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?Museo=MNAD>, DOMUS, MNAD, Madrid, [18 de mayo de 2016].

<http://www.ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?Museo=MT>, DOMUS, Museo del traje, Madrid, [18 de mayo de 2016].

<http://www.eungroup.com/es/Noticias/el-arte-de-conservar-un-balenciaga-/?origen=actualidad&id=ddcb8c91-3462-4efd-857a-65e3f0f8ab72&pagina=0#!prettyPhoto>, EUNGROUP, [16 de junio de 2016].

<http://www.fundacionsantamariadealbarracin.com/museo-de-albarracin>, Fundación Santa María de Albarracín, [12 de junio de 2016].

http://www.imatex.cdmt.es/_cat/pubIndexPub.aspx, IMATEX, [10 de mayo de 2016].

<http://www.museodelasedavalencia.com/>, Museo de la Seda de Valencia. Colegio del Arte Mayor de la Seda, [16 de junio de 2016].

<http://www.museodeltraje.mcu.es/index.jsp>, Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, [8 de mayo de 2016].

<http://www.flg.es/museo/el-museo/historia-del-museo#.V2KMDyOLRdg>, Museo Lázaro Galdiano, [15 de mayo de 2016].

<https://www.ucm.es/m.textil>, Museo Pedagógico Textil UCM, [8 de mayo de 2016].

<https://www.facebook.com/pages/Museu-de-la-SedaMoncada/453308644792020?fref=ts>, Museu de la Seda de Moncada, [14 de mayo de 2016].

<http://www.museudeldisseny.cat/es>, Museu del Diseny de Barcelona, [10 de mayo de 2016].

<http://www.museuvalenciaetnologia.es/>, Museu Valencià d'Etnologia, [12 de junio de 2016].

<http://www.onlypicsfine.club/pages/s/sacred-corporal/>, Onlypicsfine club, [25 de abril de 2016].