



Tejidos domésticos. La complejidad de su conservación, restauración y exposición

María López Rey

Resumen: Desde la más remota antigüedad, el hombre además de necesitar vestirse, tuvo la necesidad de vestir su hogar, de las casas más humildes a los más suntuosos palacios. A lo largo de la historia estas piezas textiles alcanzaron gran importancia como reflejo de la forma de vivir de cada sociedad en cada momento de la historia, alcanzando tal importancia que se convirtieron en patrimonio histórico, y por tanto en piezas “museables”. Como piezas de museos, a la hora de conservar, restaurar y exponer estos tejidos, es muy importante tener en cuenta su problemática específica, respetando su idiosincrasia, como objetos pertenecientes a un conjunto y a un contexto determinado.

Palabras clave: Textiles domésticos; Conservación-Restauración

Furnishing textiles. Complexity of preservation, conservation and exhibition.

Abstract: Since ancient times, men have felt the need not only to dress themselves but to dress their homes as well; from the humblest houses to the most sumptuous palaces. Throughout history these textiles achieved great importance as the reflection of the way of life of every society in every moment of history, reaching such importance that became both historical and museum pieces. As museum pieces, when it comes to preserve, conserve and exhibit these textiles, it is very important to take into account their specific problems, respecting their character as objects belonging to a collection and a certain context.

Key words: Domestic textiles; Conservation-Restoration

Entendemos por tejidos domésticos todos aquellos que forman parte de una casa, ya sean los que tienen una funcionalidad concreta (toallas, cortinas, alfombras y muebles tapizados) como los que sirven para decorarla (bordados, reposteros, encajes, dechados o tapices).

Desde la más remota antigüedad, el hombre ha tenido la misma necesidad de vestirse que de vestir su morada. Los tejidos han servido para dar personalidad y hacer únicas las casas, con independencia de que fueran viviendas humildes o suntuosos palacios [Figura 1].

Los tejidos domésticos tuvieron a lo largo de la historia tanta importancia como la indumentaria y, como ésta, seguían modas y modos. Cuando en el siglo XIX nacieron las

revistas de moda y los catálogos de los comercios, en estos siempre había una sección dedicada al hogar, e incluso publicaban plantillas y patrones con modelos de bordados o decoraciones para los ajueres domésticos. [Figura 2]. De ahí la relevancia de estos tejidos como reflejo de la forma de vivir de cada sociedad en cada momento de la historia, convirtiéndose en patrimonio histórico, y por tanto “museable”.

Encontramos esta tipología de tejidos en numerosos museos, palacios, casas-museo, etc. Como piezas de museos, a la hora de conservar, restaurar y exponer estos materiales textiles es muy importante tener en cuenta su casuística y respetar su idiosincrasia como objetos pertenecientes a un conjunto y a un contexto determinado.



Figura 1: Casa Mariñana. Museo del Pueblo de Asturias. ©María López Rey



Figura 2: Catálogo Casa Balcazar. Museo del Pueblo de Asturias. ©María López Rey

Problemas de conservación

Este tipo de obras tiene como principal problema de conservación su propia naturaleza de objeto de consumo. Según las modas y usos, se reutilizaban, se modificaban y se desechaban. Ocurre algo parecido a lo que hacemos ahora con los textiles que hay en nuestras casas, que al comprarlos en ningún momento pensamos que puedan acabar en un museo.

En el mejor de los casos, cuando se desechaban los tejidos, eran almacenados en sótanos o buhardillas. Al ser “rescatados”, presentan los problemas que pueden tener las obras mal almacenadas, con el agravante de que los tejidos son materiales muy sensibles y delicados. Aunque también es preciso tener en cuenta que muchos de los agentes de deterioro que afectan a los textiles continuarán produciéndose si en los museos no se toman las medidas preventivas necesarias para evitarlos. Eso sin contar con otros nuevos que podrán surgir allí.

Los textiles como material orgánico que son, sufren un envejecimiento natural. Ello es evidente en la oxidación de las fibras, que se hace patente sobre todo en los tejidos de algodón de color blanco, que aparecen amarillentos.

Por lo general, presentan gran cantidad de polvo y suciedad que les da un aspecto grisáceo. El polvo es un agente de deterioro muy dañino porque penetra en el interior de las fibras, las desgasta y hace que pierdan resistencia y flexibilidad. Además, el hecho de que hayan sido objetos de consumo, hace que aparezcan en los tejidos manchas de origen desconocido. En los manteles, por ejemplo, es muy frecuente encontrar manchas que podrían ser de comida o de vino. [Figura 3].

También era frecuente que los textiles domésticos, sobre todo los de gran tamaño, se guardasen doblados, con lo que han llegado a nosotros llenos de pliegues y deformaciones. En muchas ocasiones en esos pliegues se acumula la suciedad. Pero los pliegues y deformaciones también se deben a constantes cambios bruscos de temperatura y humedad, ya que una de las características principales de las fibras es su higroscopicidad¹. Esta higroscopicidad provoca un movimiento natural de los tejidos de dilatación y contracción. Si las variaciones de temperatura y humedad son grandes y prolongadas en el tiempo, pueden hacer que esa característica desaparezca, con el consiguiente estrés de la fibra, haciéndole perder su consistencia física. Existen situaciones en las que las consecuencias de este movimiento natural se acentúan, por ejemplo cuando existen bordados o costuras que impiden este movimiento, de ahí las arrugas alrededor de los mismos. Además, en el caso de las cortinas de tejidos pesados, su propio peso hace que se generen abolsamientos en los bajos. En ocasiones se dan ambos factores. Estos daños aparecen en los museos, por ejemplo en las cortinas y manteles, si al estar en exposición no se toman las medidas adecuadas.



Figura 3: Detalle de la suciedad en un paño. Museo Cerralbo. ©Sofía de Alfonso

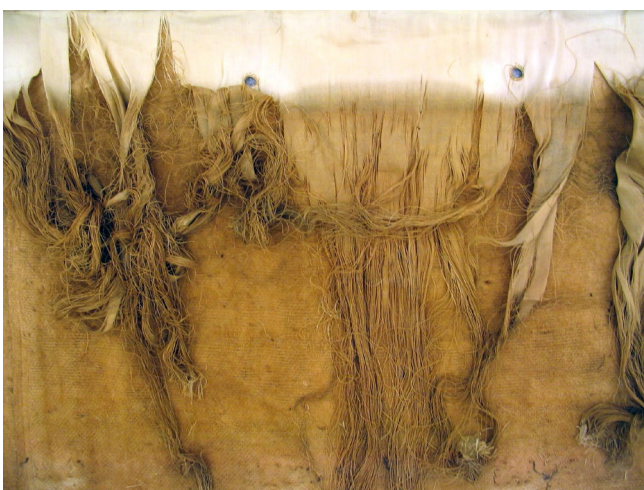


Figura 4: Detalle del deterioro por la luz. Friso de cortina CDMT 18295. ©María López Rey



Figura 5: Manchas de pintura. Mantel CDMT 20058. ©María López Rey

habituales en piezas que se exhiben en vertical y tienen mucho peso o este no está bien repartido, como sucede en las cortinas. También los elementos decorativos suelen aparecer descosidos o perdidos.

Existen daños originados en causas intrínsecas a los tejidos, como los desteñidos y sangrados de los hilos, ya que se producen migraciones de los tintes que manchan las superficies por una humedad ambiental muy alta.

Un agente de deterioro muy grave que afecta a los materiales textiles, tanto por el uso como por la exposición, es la luz. Las radiaciones lumínicas provocan reacciones fotoquímicas que comienzan con una progresiva pérdida de color y terminan afectando a la resistencia del material, con lo que pierden firmeza y flexibilidad. En los casos más graves se llega a la destrucción total del tejido. [Figura 4].

Tampoco debemos olvidar uno de los problemas más graves, dañinos e incluso destructivos que podemos encontrar: los ataques biológicos, ya sean hongos, insectos u otros animales. En ocasiones, el deterioro proviene de su lugar de origen, pero también es posible que la infestación se produzca dentro del museo. Los hongos e insectos, atacan tanto a los tejidos como a sus aprestos. Las consecuencias son la pérdida de resistencia y el deterioro químico por la acidez de las deyecciones que depositan sobre ellos. Los hongos producen decoloraciones y manchas de colores intensos. Los insectos provocan pérdida de la resistencia mecánica, por las perforaciones que infligen a las piezas. Por último, los animales causan daños mecánicos (los ratones, por ejemplo, pueden agujerear los tejidos) o daños químicos (este sería el caso de un tejido abandonado manchado de guano, al ser una sustancia muy ácida).

Ya hemos mencionado que los tejidos domésticos son objetos de consumo, por lo que han llegado a los museos con una "vida propia", habiendo sido sometidos a los usos más variados. Han servido, por ejemplo, para tapar los muebles mientras se pintaban las paredes del entorno. Lógicamente estos tejidos llegarán a nosotros con manchas de pintura. [Figura 5]. Así mismo han sufrido diferente tipo de intervenciones, no siempre respetuosas. Nos referimos a las mutilaciones y el cambio de formato para adecuarlos a un nuevo espacio o a un cambio de gusto. Además, se pueden incluir aquí las limpiezas inadecuadas a base de productos químicos dañinos, como la lejía y otros blanqueantes. Así mismo, los tejidos se zurcían o se colocaban parches en ellos para "arreglar" rotos y desgarros. Sin embargo, no debemos juzgar estas intervenciones porque siempre buscaban como único fin alargar la vida de estos tejidos, que en ocasiones eran el único patrimonio de una familia.

Tratamientos de conservación-restauración

Por el uso, encontramos desgastes que acabarán desgarrando el tejido, como ocurre frecuentemente con las tapicerías de sillas y sillones. Los desgarros también son

Conocidas las causas de alteración de los ajueres domésticos que se conservan en museos y colecciones, pasaremos a referir los tratamientos de conservación-



Figura 6.:Silla Clapés. Museo Gaudí. ©María López Rey

restauración que en ocasiones son precisos para asegurar su integridad. Estas intervenciones se aplican siguiendo los criterios de la restauración actual, basada en el estudio pormenorizado de la pieza. Por ello, el criterio fundamental es la mínima e indispensable intervención, es decir, el máximo respeto a la obra original. Además, todos los procesos deberán ser reversibles, sin causar perjuicio alguno a la pieza. Por último, es importante reseñar la discernibilidad de los procesos realizados con objeto de hacer distinguible el original de los añadidos nuevos².

El respeto por el patrimonio textil es algo relativamente reciente, pues con anterioridad este no se consideraba digno de ser conservado. El patrimonio textil cumplía una función, y cuando esta cesaba, se sustituía por un tejido nuevo. Un ejemplo de esta mentalidad, lo encontramos en el Salón de la Casa Lleó Morera conservado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña³. Gracias a la existencia de fotografías de época se pudo construir un montaje expositivo tal y como era en origen. En una restauración anterior del sofá escaño no se respetó la tapicería y fue sustituida por un tejido de características similares, pero perdiendo la decoración. Por suerte, al haberse conservado las tapicerías originales, una de ellas fue restaurada siguiendo los criterios actuales⁴ y, gracias a ello, podemos apreciar la decoración original pintada

con anilinas aunque, eso sí, descontextualizada, fuera de su lugar original.

En ocasiones, las sillerías y sus tapicerías no se conservan en la misma Institución, como las sillerías del salón de la Casa Ibarz de la Casa-Museo Gaudí⁵, de Barcelona, [Figura 6] diseñadas por Aleix Clapés, amigo y colaborador de Gaudí. En un momento dado, se decidió su sustitución por unas nuevas, se reprodujeron los motivos originales y emplearon los mismos materiales y tejidos. Algunos de los fragmentos retirados se conservan en el Centre de Documentación y Museo Textil (CDMT)⁶. No obstante, sin restar importancia a los fragmentos, nuevamente nos encontramos ante tejidos descontextualizados.

Afortunadamente la mentalidad ha cambiado, y aunque todavía queda mucho trabajo por hacer, los tejidos ya son considerados un patrimonio digno de ser conservado y con unas necesidades específicas. Los procesos de conservación-restauración deben adaptarse a lo que requiere cada obra. De hecho, aunque dos piezas aparentemente sean iguales, por norma general, cada una tiene una problemática concreta.

Tarea fundamental y primer paso en la intervención de cualquier tipo de bien cultural es la documentación. Cada pieza debe ser estudiada, pero es preciso recurrir también a otras fuentes de información como documentos, fotografías o pinturas donde aparezca la obra u obras similares. Todo ello nos aportará datos relevantes sobre como estos se usaban, colgaban, etc. Algo muy útil, por ejemplo en cortinas con pliegues, donde podemos comprobar la forma en que estos se realizaban.

El siguiente paso es la microaspiración previa destinada a eliminar el polvo y la suciedad superficial. Para piezas de pequeño formato se puede hacer uso de un microaspirador, pero dada su escasa potencia para las de grandes dimensiones es mejor emplear aspiradores de succión regulable, utilizando una pantalla protectora.

Es muy frecuente que las obras a las que nos venimos refiriendo estén constituidas por varios tejidos, elementos decorativos como pasamanerías o útiles para su exhibición, lo que las convierte en piezas muy complejas. Por ello, algunas veces es necesario el desmontaje de sus diferentes partes, proceso inusual en otro tipo de obras textiles, como la indumentaria. Las costuras originales son una parte muy importante de las obras, pero en ocasiones el beneficio de desmontar una pieza es mucho mayor que el perjuicio que supone la pérdida de esa información. Así, cada parte recibirá el tratamiento específico a sus necesidades y a sus características técnicas. A veces simplemente se debe desmontar la costura de un dobladillo, los motivos decorativos o el sistema de exhibición. Al desmontar las costuras es muy importante estudiar el modo en que están unidas, de ahí la trascendencia de realizar fotografías, dibujos, y todo aquello que nos ayude en el posterior montaje.

Como hemos mencionado anteriormente, los textiles del hogar han sido intervenidos en muchos casos de forma inadecuada. Estas intervenciones forman parte de la historia de cada pieza, y por ello solo serán eliminadas aquellas que dañen su integridad. Siguiendo este criterio, se suelen suprimir aquellas costuras que modifican las dimensiones originales para devolver la pieza a su estado primigenio. Sin embargo, en ocasiones la pieza tiene una ubicación concreta dentro del discurso expositivo de una colección y necesita conservar las dimensiones modificadas. En estos casos, se eliminan las costuras que están generando daños y se busca el método más adecuado o menos perjudicial para mantener esas dimensiones, como la introducción de un relleno para hacer el pliegue de modo que este no se marque. En cualquier caso, los fragmentos eliminados se conservan como parte de la documentación de la pieza.

Con las piezas desmontadas y libres de intervenciones anteriores, se procede a la limpieza, que puede constar de diferentes fases como en cualquier tejido histórico. Primero se realiza una limpieza mecánica con micro-aspiradores, brochas y esponjas⁷. Cuando es posible, se lleva a cabo una limpieza en medio acuoso, ya sea por inmersión o por capilaridad, y se tratan las manchas con ayuda de agentes químicos. [Figura 7]. En el pasado se empleaban disolventes químicos como el percloroetileno y tricloroetileno, productos que utilizan las tintorerías para la limpieza en seco, pero su toxicidad ha llevado a su abandono. Cuando las piezas



Figura 7: Proceso de limpieza acuosa. Toalla CDMT 19457. ©María López Rey

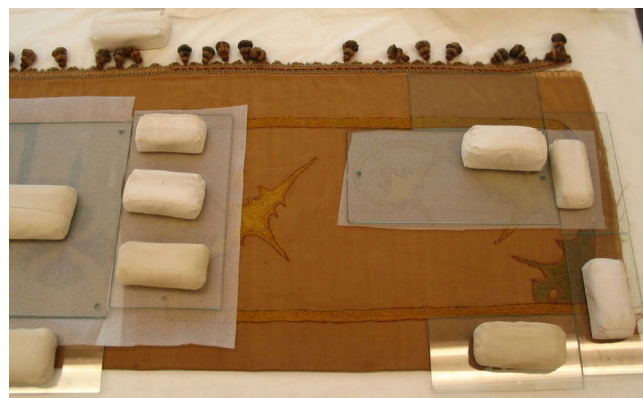


Figura 8: Proceso de alineado. Friso de Cortina CDMT 18237/a. ©María López Rey

presentan gran cantidad de suciedad y además son de grandes dimensiones y pesadas, se desaconseja la limpieza en medio acuoso si no se cuenta con un lugar adecuado y con las condiciones necesarias para ejecutarlo.

El siguiente paso es el alineado de las obras. Esta tarea consiste en devolver la ortogonalidad a los tejidos. Para ello debemos relajar las fibras empleando humedad. Por tanto, el alineado depende de si ha mediado limpieza en medio acuoso o no. En caso positivo se aprovecha la humedad del baño, "ordenando" los hilos de trama y urdimbre, para posteriormente colocar peso y dejar secar la pieza. Cuando existen zonas desgarradas, es necesario colocar los fragmentos en su lugar original y no crear nuevas deformaciones. Para acelerar el secado se emplean papeles secantes o bayetas sintéticas y se crean corrientes de aire con ventiladores. Cuando la pieza no se ha lavado previamente se debe aportar humedad, si bien de forma controlada, aplicando vapor frío y peso. Este método es muy lento y no siempre efectivo pues la fibra tiene "memoria". Los tejidos domésticos con frecuencia tienen bordados y decoraciones con mucho relieve, por lo que debemos utilizar entre el tejido y el peso un material que amortigüe la irregularidad, repartiendo el peso por igual, para no aplastarlos. [Figura 8]. En ningún caso se plancharán los tejidos, ya que el calor y la presión deterioran las fibras. También se deben alinear las pasamanerías, para ello lo mejor es aplicar humedad controlada con papeles secantes. En determinados casos, una vez eliminado el pliegue, la marca del mismo sigue existiendo. Ejemplo de ello sería la pérdida o marcado del pelo en la zona del pliegue en un tejido de terciopelo. La suciedad que no se ha podido eliminar del todo también deja marca en la zona de los pliegues.

Cuando los tejidos han perdido su consistencia física, necesitan un soporte de consolidación que se la devuelva. Este puede ser total o parcial. En los dos casos se colocan de forma que los ligamentos de ambos tejidos coincidan en la misma posición. Los soportes nuevos poseerán un ligamento fuerte pero a la vez adaptable a las características técnicas del tejido original con objeto de evitar deformaciones, pliegues, tensiones y roturas posteriores. Se emplearán

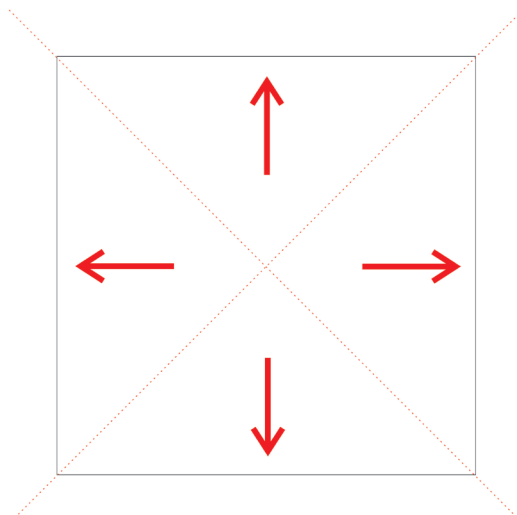


Figura 9: Esquema dirección del punto de restauración, siguiendo la caída de cada paño. ©María López Rey

soportes parciales cuando la consistencia se ha perdido en una zona, y se utilizarán soportes totales cuando las roturas ocupan toda la superficie de la obra; también cuando sin haber roturas, todo el tejido se encuentre desgastado y muy débil para soportar su propio peso. Debemos tener en cuenta las características originales de cada tejido, y si este es transparente, es preciso mantener esta transparencia.

La fijación de las lagunas se realizará mediante costura. Uno de los puntos más empleados es el punto de restauración. Siempre se cose en plano para evitar tensiones y deformaciones, debiendo utilizarse hilos de origen natural como la seda o el algodón.

En teoría, la dirección del punto de restauración viene marcada por la pérdida de hilos; sin embargo, en los tejidos domésticos hay que tener en cuenta la forma en que se expondrán, por lo que atenderán al sentido de la caída. Así, en una cortina está claro que van en sentido vertical, pero en un mantel, ¿qué dirección usamos?. Pues habrá que estudiar cada caso concreto. Por ejemplo, en un mantel que pertenece a un fondo que se expone permanentemente, haremos las líneas siguiendo la caída de cada paño [Figura 9]. Mientras que si se trata de una pieza que se expone solo en alguna ocasión, la línea irá sustituyendo los hilos que faltan. Los elementos originales que se encuentran descosidos, se fijarán mediante costura.

Una vez tratada cada parte, se procede al montaje de las mismas. Para ello, estas se van uniendo tal y como se encontraban en el momento de comenzar el tratamiento. Para las costuras se utiliza hilo de las mismas características que los originales, teniendo en cuenta que deberá ser lo suficientemente fuerte para mantener unidas ambas telas y a la vez flexible para adaptarse a los posibles movimientos de estas.



Figura 10: Galería de joyas. Museo Cerralbo. ©María López Rey

Es importante que las obras estén forradas. En caso de que los forros originales no se encuentren en buen estado de conservación o que hayan desaparecido, se sustituirán por otros nuevos, ya que cumple dos funciones fundamentales: proteger el reverso y ayudar a soportar el peso de la obra. Las obras de grandes dimensiones suelen plantear problemas, ya que cada tejido posee un movimiento propio que no pueden evitarse pero si minimizarse. Para ello se cosen líneas de fijación distribuidas regularmente por toda la superficie. Estas deben ser flexibles para adaptarse a los movimientos de los tejidos, y se realizan por lo general en el sentido de la caída. Pero como hemos comentado en la fijación de las lagunas, existen casos en los que no está nada claro en que sentido está la caída, por lo que se debe respetar esa peculiaridad. Si no estamos seguros de como se expondrá una pieza, es preferible efectuar las líneas en un único sentido para evitar problemas futuros.

Exposición

En teoría una colección textil para cumplir con todos los requisitos de conservación debería estar siempre almacenada, y nunca ser expuesta. Sin embargo, actuando así esta no podría difundirse ni conocerse, con lo cual perdería todo su interés. Partiendo de la base de que la exposición de tejidos siempre supone un riesgo, es preciso encontrar un equilibrio que permita el disfrute de las obras sin que se deterioren, evitando posibles



Figura 11: Museo Marítimo de Asturias. ©María López Rey

recreados y espacios neutros. Por espacios originales entendemos aquellos palacios o casas que exhiben los textiles concebidos para ese espacio concreto. Como espectadores los podemos apreciar de la misma forma en que lo hacían sus moradores. Un ejemplo lo encontramos en el Museo Cerralbo [Figura 10]. Mientras que los espacios recreados son los que encontramos en muchos museos que recrean los modos de vida de una época determinada o de un estilo de vida concreto. Para ello se emplean piezas de la época que quieren representar, algo que vemos en el Museo Marítimo de Asturias. [Figura 11]. Por último, los espacios neutros son aquellos diáfanos, donde se exhiben textiles del hogar dentro de un discurso expositivo, sin buscar ninguna recreación. El Centro de Documentación y Museo Textil de Terrassa (CDMT) organiza muestras temporales con sus colecciones siguiendo este esquema, hace unos años realizó la exposición *L'Herbari Modernista* donde, clasificando los tejidos por los motivos vegetales de sus decoraciones, se exhibieron algunos de diferente tipología. [Figura 12].

A la hora de planificar una exposición, las medidas de conservación variarán según sus características. Obviamente no serán las mismas en un espacio neutro que en otro recreado o en el original. Sin embargo, independientemente del tipo de exposición es muy importante que los tejidos domésticos se expongan en su



Figura 12: Exposición *L'Herbari. Modernista*. ©Quico Ortega. CDMT

riesgos y si estos no se pueden evitar, habrá al menos que minimizarlos.

Las exposiciones de tejidos suelen clasificarse en la bibliografía ^{8y9} según su formato, es decir como cerradas o abiertas, en función de si los textiles se exponen dentro de vitrinas o fuera de ellas.

Sin embargo, me gustaría proponer una clasificación diferente, según la relación de las obras a exhibir con el espacio donde se exponen: espacios originales; espacios



Figura 13. Exposición *Marieta, Petit negoci tèxtil*. ©Quico Ortega. CDMT



Figura 14: Paso de alfombra. Salón Chaflán. Museo Cerralbo. ©María López Rey

posición natural, para que se pueda apreciar su función originaria. Es decir, una cortina debemos disponerla en vertical, un mantel sobre una mesa y una colcha sobre una cama. Las recomendaciones sobre cómo exponer textiles proponen la utilización del plano horizontal o el inclinado, pese a que así pierden su esencia, su lectura correcta. [Figura 13].

En el momento de elegir las piezas a exponer en un espacio recreado o en uno neutro, se debe estudiar exhaustivamente el estado de conservación de las mismas, y no es recomendable exhibir aquellas que no estén en perfectas condiciones. En la selección de las piezas a exponer en los espacios originales su estado de conservación es también relevante, debiendo retirarse aquellas en que este no sea adecuado.

La exposición de las piezas siguiendo su forma original puede provocar daños, por eso debe buscarse una solución intermedia que aúne la lectura correcta con la conservación. En los espacios neutros las exhibiciones suelen ser de carácter temporal y no llegan a causarse deterioros. Mientras que en los espacios recreados, la mejor solución es rotar los tejidos sin que superen los seis meses en exposición, medida también válida para los espacios neutros, en el caso de que sean de carácter permanente. En los espacios originales la tarea es más complicada, por eso se deben tomar medidas complementarias como el



Figura 15: Detalle del forro de una cortina. Museo Cerralbo. ©María López Rey

uso de rellenos o suplementos que aunque no eliminan el agente de deterioro, lo minimizan. Por ejemplo, es habitual colocar pasos cuando es inevitable que los visitantes pisen una alfombra histórica. [Figura 14].

Otro problema grave que se debe resolver de cara a la exposición de los tejidos es el de la luz debido a que, como ya hemos mencionado, es uno de los factores que provocan su deterioro. En los espacios neutros es posible cegar la entrada de luz natural y utilizar unas condiciones lumínicas adecuadas a los textiles. Por el contrario en los espacios recreados y en los originales, al tratarse de casas o palacios, las ventanas y la entrada de luz natural forma parte del discurso museográfico, por ello se tomarán las medidas pertinentes de conservación preventiva recomendables para cualquier museo, como filtros en las ventanas, pero también es necesario buscar soluciones a problemas concretos. Por ejemplo en las cortinas, las más afectadas por la luz, se pueden forrar los forros, para que estos sean los que reciban la incidencia de la luz y se puedan ir sustituyendo periódicamente. De esta manera se evita que el deterioro afecte a la obra original. [Figura 15].

Independientemente del tipo de exposición, muchas obras van suspendidas por su parte superior: cortinas, frisos, tapices, etc. Para ello disponen de sus propios sistemas de exhibición, ya sean anillas, cintas o pasadores. Estos métodos fueron muy válidos en el pasado; de

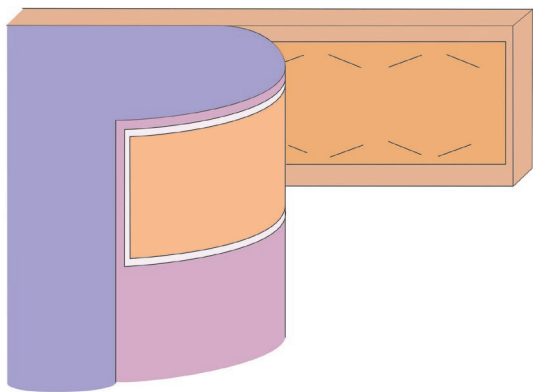


Figura 16: Esquema montaje velcro®. ©María López Rey



Figura 17: Detalle de trabilla doble en un pendón. ©María López Rey



Figura 18.: Detalle de una cortina y su alzapaño. Museo Cerralbo. ©María López Rey

hecho aun lo son para tejidos modernos, pero no para los históricos. Por eso se idean sistemas de exhibición que minimicen los daños y se busca sobre todo que se reparta el peso de la obra, que puede llegar a ser muy grande, de manera uniforme. En ocasiones se deben retirar esos sistemas inadecuados, que se conservan como parte de la documentación. En otras no se eliminan, pero estos se inutilizan sustituyéndose por otros métodos más adecuados. El sistema más empleado para facilitar la exhibición es el velcro®¹⁰, que se comercializa en diferentes tamaños, adaptándose a las necesidades de cada pieza. La parte suave del velcro® se cose a máquina a una tela de procedencia natural y posteriormente se fija al forro mediante punto de costura. En la pared se coloca la parte dura del velcro®, que suele graparse a una madera. [Figura 16]. Existen casos en los que se debe emplear el sistema de suspensión original, reforzando esa zona para que se reparta el peso. También se puede confeccionar una pieza en un tejido fuerte que queda oculto dentro de la obra, de forma que ese tejido nuevo sea el que soporte todo el peso. [Figura 17].

No debemos olvidar los elementos decorativos de las piezas, como los alzapaños de las cortinas, que nos obliga a doblar los tejidos que pueden llegar a marcarse. Sin ese motivo decorativo, la cortina pierde su forma. Para minimizar los daños, se debe soltar la cortina de forma periódica y realizar los pliegues en diferentes zonas. Además, si se introducen rellenos dentro de los pliegues se evitarán las marcas. [Figura 18].

Otras obras van apoyadas, como manteles, paños o tapetes. En muchos casos cuelgan de los muebles, marcándose los cantos de estos. Para evitar esas marcas, lo más adecuado es acolchar esas superficies. Además, así se evitará el contacto directo de los tejidos sobre la superficie de madera, en el caso de los muebles originales.

Muchas veces sobre los tejidos van expuestos otros objetos como jarrones, cajas, libros, etc. El peso de esos objetos, por mínimo que sea puede desgastar el tejido, por ello se recomienda moverlos regularmente, aunque solo sean unos centímetros, y colocar debajo materiales de

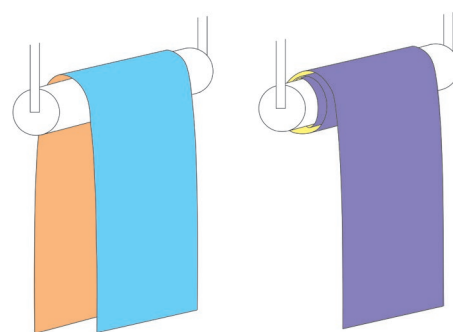


Figura 19: Esquema montaje tejidos enrollados. ©María López Rey

amortiguación como láminas de espuma de polietileno o filtros de pH neutro.

Por último, nos referiremos a los casos en los que el espacio expositivo al cual va destinado un tejido es más pequeño que el mismo, por lo que es preciso enrollarlo o colgarlo. Para enrollarlo se colocará un rulo del diámetro adecuado y para colgarlo se utilizará un soporte del ancho necesario. En ningún caso estos soportes pueden ser perjudiciales para la obra, por eso se acolcharán, permitiendo que la zona de soporte sirva de lecho para el textil. [Figura 19].

Como conclusión, me gustaría recalcar la importancia de los tejidos domésticos como reflejo de un modo de vida y la necesidad de conservar este patrimonio como símbolo de lo que fuimos. Estas colecciones deben ser siempre tratadas por conservadores-restauradores especializados en textiles, sin minusvalorarlos e intervenir en ellos de cualquier manera con costuras y zurcidos que a la larga los dañan. Además, cada caso debe estudiarse con detenimiento, pues no existen normas ni reglas fijas, y son los profesionales los que pueden aplicar su experiencia y conocimientos para encontrar la solución más beneficiosa.

Notas

[1] La R.A.E. la define como propiedad de algunas sustancias de absorber y exhalar la humedad según el medio en que se encuentran.

[2] El concepto de discernibilidad se incluye en todos los tratamientos de conservación-restauración. En este tipo de patrimonio estos se limitan a frenar y minimizar los daños, sin reconstruir ni rehacer ninguna parte del tejido. Por ejemplo si a un textil le falta parte del bordado, éste no se rehace, al no existir aquí el concepto de reintegración cromática de la pintura o la escultura.

[3] VV.AA. (2002): pp. 119-124.

[4] Esta tapicería fue restaurada por Carmen Masdeu y M^a Luz Morata.

[5] VV.AA. (2002): pp. 172-175.

[6] Estos fragmentos fueron restaurados también por Carmen Masdeu y M^a Luz Morata.

[7] Estas esponjas están compuestas por distintos materiales como melanina, caucho y látex, entre otros. La idoneidad de estos materiales y su comportamiento a largo plazo son el tema de mi tesis doctoral, Métodos y materiales de limpieza alternativos al medio acuoso en tratamientos de Conservación-Restauración de materiales textiles, que actualmente estoy realizando bajo la dirección de la Dra. Margarita San Andrés en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

[8] ESPINOZA, F. y GRÜZMACHER, M. (2002): p. 50.

[9] CERDÀ DURÀ, E. (2012): p. 35.

[10] VV.AA. (1998): ficha 13/4.

Bibliografía

CANEVA, G., NUGARI, M. P. y SALVADORI, O. (2004). *La biología en la Restauración*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa).

CARBONELL BASTÉ, S. y LÓPEZ MONSÓ, R. (2009). *Plan de Conservación Preventiva del Material Textil*, Monográficos conservación preventiva de tejidos, Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Terrassa.

CARBONELL BASTÉ, S. y VALENTÍN RODRIGO, N. (2009). *El material textil. Susceptibilidad al Biodeterioro*, Monográficos conservación preventiva de tejidos, Centre de Documentació i Museu Tèxtil. Terrassa.

CASTANY SALADRIGAS, F. (1949). *Diccionario de Tejidos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

CERDÀ DURÀ, E. (2012). *Material textil: La conservación preventiva durante la exposición*, Trea, Gijón.

ESPINOZA, F. y GRÜZMACHER, M. (2002). *Manual de Conservación Preventiva de Textiles*, Comité Nacional de Conservación Textil, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Fundación Andes, Santiago de Chile.

ESPINOZA MORAGA, F. y ARAYA MONASTERIO, C. (2000). "Análisis de materiales para ser usados en conservación de textiles", *Conserva*, 4 : 35-59.

FLURY-LEMBERG, M. (1988). *Textile Conservation and Research*, Editorial Schriften der Abegg-Stiftung Berna, Lausana.

HARRIS, J. (2010). *5000 years of textiles*, The British Museum, Londres.

HERRERO CARRETERO, C. (2009). *Vocabulario Histórico de la Tapicería*, Servicio de Publicaciones de Patrimonio Nacional, Madrid.

HOLLEN, N. (2001). *Introducción a los textiles*, Editorial Limusa, México D. F.

LANDI, S. (1987). *The Textile Conservator's Manual*. Editorial Butterworth & Co., Londres.

LENNARD, F. y HAYWARD, M. (2006). *Tapestry Conservation. Principles and Practice*, Editorial Butterworth & Co., Oxford.

MATTEINI, M. y MOLES, A. (2001). *La química en la Restauración*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa).

MASDEU, C. y MORATA, L. (2000). *Restauración y*

Conservación de textiles, Centre de Documentació i Museu Textil. (CDMT), Terrassa (Barcelona).

MUÑOZ CAMPOS, P. (2004). "Conservación y almacenamiento de tejidos. Problemas múltiples, soluciones prácticas", *Museos.es*, nº 0 : 72-79.

PERTEGATO, F. (1993). *I Tessili, restauro e degrado*, Editorial Nardini, Florencia.

PERTEGATO, F. (1994). *Restauro degli Arazzi*, Editorial Nardini, Florencia.

ROTAECHE GONZÁLEZ UBIETA, M. (2007). *Transporte, depósito y manipulación de obras de arte*, Síntesis, Madrid.

TÍMAR-BALAZSY, A. y EASTOP, D. (2002). *Chemical Principles of Textile Conservation*, Editorial Butterworth- Heineman, Oxford.

TOCA, T. (2004). *Tejidos. Conservación- Restauración*, Editorial Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

VV.AA. (2008). *Conservación preventiva y procedimientos en Exposiciones Temporales*, GE-IIC, Madrid.

VV.AA.(2006). *El herbario Modernista*, Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Terrassa.

VV.AA (2002). *La fábrica y los sueños*, Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Terrassa.

VVAA. (2012). *Manipulación, Almacenaje y Transporte de Material Textil*, Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Terrassa.

VV.AA. (1989) "Notas del Instituto Canadiense de Conservación", Fichas 13, edición española, por el Centro Nacional de Conservación y Restauración de Chile. Santiago de Chile.

VV.AA. (1989). *The Conservation of Tapestries and Embroideries*, Meetings at The Institut Royal du Patrimoine Artistique, The Getty Conservation Institute, Tokyo.



María López Rey

Restauradora

marialopezrey@yahoo.es

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia y Master en Conservación y Restauración por la Universidad Complutense de Madrid, actualmente realiza su tesis doctoral. Ha trabajado para diferentes instituciones como el Centro de Documentación y Museo Textil de Terrassa, Museo del Pueblo de Asturias y Museo Cerralbo, entre otros.