



LA BELLEZA DE LO OCULTO: LOS TEXTILES

**Trabajo de Fin de Grado
Curso 2016/2017**

**REALIZADO POR: AINARA
MONTES DE OCA FUENTES**

**DIRIGIDO POR: GERARDO
FELICIANO FUENTES PÉREZ**

**GRADO EN CONSERVACIÓN Y
RESTAURACIÓN DE LOS BIENES
CULTURALES.**

**FACULTAD DE HUMANIDADES,
SECCIÓN BELLAS ARTES,
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA**

LA BELLEZA DE LO OCULTO: LOS TEXTILES

Trabajo de Fin de Grado



Universidad
de La Laguna

Julio 2017

Quiero agradecer el apoyo, la atención y la confianza que me ha ofrecido mi tutor de prácticas, Gerardo Fuentes Pérez, así como el interés y los medios bibliográficos aportados y facilitados por la empresa CYRTA, especializada en la Conservación y Restauración de Tejidos Antiguos situada en Sevilla. También agradecer la desinteresada colaboración del Doctor don Jesús Pérez Morera especialista en este ámbito de la historia del arte. Así mismo, doy las gracias a mi familia, amigos y, de una manera especial, a Sallem Cáceres Pastor, mi pareja, por la paciencia y ayuda que me ha concedido en todo el proceso de estudio de este trabajo.

RESUMEN

A lo largo de la historia se le ha dado muy poca importancia a las artes suntuarias como pueden ser la orfebrería, la joyería o los textiles; así como la problemática que envuelve a este tipo de arte. En este Trabajo de Final de Grado se aborda el estudio llevado a cabo sobre los textiles conservados en la Iglesia de la Concepción de La Laguna, poniendo mayor atención en las diferencias encontradas, tanto técnicas como estilísticas, y en la dificultad de conservación para este tipo de patrimonio. Con todo esto, surge la necesidad de realizar una catalogación y clasificación del material encontrado analizando cada una de sus particularidades para evitar que ésta, “nuestra herencia” quede en el olvido.

PALABRAS CLAVE

Textil, litúrgico, bordado, fibra, catalogación, conservación.

ÍNDICE

1.INTRODUCCIÓN	9
1.1. Justificación del tema.....	9
1.2. Metodología y objetivos.....	10
2.PARROQUIA DE NTRA. SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN DE LA LAGUNA	11
2.1. Historia de la Iglesia.....	11
2.1.1. Objetos litúrgicos.....	14
3.EL TEXTIL EN LA HISTORIA	15
3.1. El textil litúrgico	17
3.1.1. Tipologías de textil litúrgico.....	18
3.2. El papel de la Iglesia en el desarrollo de los textiles en Canarias.....	22
3.2.1. El caso de la seda.....	23
3.3. Primeros talleres (bordadores, costureras, sastres.....)	25
3.4. Clasificación de las fibras textiles.....	26
3.4.1. Propiedades físicas.....	30
3.5. Las diferentes técnicas y estilos.....	34
3.6. Problemática de los textiles.....	36
3.6.1. Alteraciones y causas.....	37
3.7 Textil litúrgico antiguo de la Iglesia	40
3.7.1. Estado de conservación de las piezas encontradas.....	62
3.8. Propuesta de conservación-restauración	65
3.8.1. Conservación preventiva.....	66
4.PLANES DE DIFUSIÓN CULTURAL DEL OBJETO PATRIMONIAL	69
5.CONCLUSIONES	71

6.BIBLIOGRAFÍA.....	73
7.ANEXOS.....	75
7.1. Propuesta de ficha para catalogación.....	75
7.2. Catalogación del textil estudiado.....	77
7.3. Glosario terminológico.....	94
7.4. Insectos que atacan a los textiles.....	97

1.INTRODUCCIÓN

Este trabajo de Final de Grado (TFG) se encuentra dentro del plan de estudios propuesto por la Universidad de La Laguna para el último curso del grado en Conservación y Restauración de los Bienes Culturales, adscrito en la Facultad de Humanidades en la sección destinada a Bellas Artes y que pone cierre a cuatro años de esfuerzos y aprendizaje.

Este trabajo, que se ha ido desarrollado durante cuatro meses, expone de manera organizada la importancia de los textiles para el patrimonio, realizando en primer lugar un recorrido por la historia de la Iglesia y el papel que ésta jugó en el desarrollo de los mismos en Canarias, y más concretamente en la isla de Tenerife. Todo esto nos va adentrando en el mundo del textil y nos deja ver la problemática de este patrimonio tangible, lo que nos permite proponer soluciones para evitar su olvido, y con ello su pérdida total, estableciendo un plan de difusión del objeto patrimonial.

Por último, se exponen las conclusiones extraídas a partir de este estudio que recogen tanto la parte positiva como la parte negativa de esta experiencia.

1.1 Justificación del tema

Siempre me ha llamado la atención todo lo relacionado con los textiles por su belleza y delicadeza, pero nunca se han abordado estos temas a lo largo de los estudios universitarios. Esto se debe al poco interés que las artes suntuarias han tenido en los planes de estudios universitarios de bellas artes, como la orfebrería, joyería, vidrios, etc. que son consideradas las “artes ocultas”. Todos ellos son elementos que forman parte de nuestro patrimonio y que merecen un estudio más pormenorizado ya que poseen un gran valor histórico, artístico e iconográfico.

Con este trabajo quiero dar a conocer este patrimonio textil, hoy confinado al olvido, y que sirva como estímulo para trabajos futuros de esta naturaleza.

1.2. Metodología y objetivos

En un principio el tema planteado fue “El textil en Canarias”, un tema bastante más amplio que el resultante de la acotación acometida con posterioridad. Una vez elegido tema el siguiente paso fue comenzar a realizar una búsqueda pormenorizada de estudios al respecto por medio de los servicios que presta la biblioteca de la Universidad de La Laguna, a través del contacto mediante profesionales del campo de la conservación y restauración y empresas especializadas como CYRTA en la conservación y restauración de tejidos antiguos.

En este ámbito no se tiene una amplia bibliografía, ya que han sido temas poco estudiados, pero se han rastreado todos los documentos, revistas y publicaciones no solo a nivel de Canarias. Se ha desarrollado una gran labor por parte de la “Real Sociedad Económica de Amigos del País”, y también por parte de la Universidad de La Laguna.

A medida que se avanzaba en la parte teórica del trabajo nos fuimos dando cuenta de la escasez de fuentes sobre todo lo que tenía que ver con el tema de las artes suntuarias en general; fue entonces cuando se tomó la decisión de acotar el tema que finalmente se centraría tan solo en el textil litúrgico.

El primer mes y medio se dedicó exclusivamente a la revisión y búsqueda de la bibliografía tanto sugerida por el tutor como la encontrada a medida que avanzaba el proceso, de modo que finalizado este periplo ya teníamos un listado de la bibliografía que utilizaríamos dejándola siempre abierta.

Con las conclusiones de este primer viaje rápido por el mundo del textil litúrgico se procedió a la realización de un índice provisional que fue presentado al tutor que lo consideró apropiado. No obstante, siempre abierto a posibles cambios una vez avanzados los siguientes pasos.

A continuación, se fue desarrollando el trabajo y, se concertó una cita para el fotografiado de las piezas, que se realizó en la misma Iglesia de la Concepción para añadirles al trabajo y continuar con la búsqueda de información y completar este trabajo de fin de grado, resultado de muchos años de aprendizaje y de competencias adquiridas, que por fin hoy podemos poner de manifiesto.

Por último, cabe destacar también la utilización de recursos web como ayuda esencial para la obtención tanto de bibliografía como de artículos, y demás publicaciones que no se encontraban disponibles en formato físico en las bibliotecas de la isla, así como también para la obtención de documentación gráfica

2. PARROQUIA DE NTRA. SRA. DE LA CONCEPCIÓN DE LA LAGUNA

Las Iglesias en general son los lugares en donde los textiles se suelen conservar pero que debido a muchas razones todo ese dossier de tejidos perteneciente al pasado se encuentra sin uso, recluido en muebles y alacenas, corriendo el riesgo de perderse.

Todas las Iglesias llamadas “históricas”, contienen buena parte de ese ajuar textil, algunas de estas parroquias ofrecen un amplio ejemplo de toda esa riqueza y variedad, una de ellas la Iglesia de La Concepción de La Laguna, que se haya guardado en los espacios anejos. El número de piezas es abundante y ofrecen excelentes muestras de todo lo que es el apartado litúrgico.

Es por esto que, nos sentimos responsables de este patrimonio poco atendido y como es lógico, poco valorado por la sociedad.

2.1. Historia de la Iglesia

Dentro del panorama eclesiástico de Canarias las iglesias suponen un medio de difusión fundamental para todo tipo de artes.

En el caso de Tenerife estas iglesias de notable importancia dentro de la isla como pueden ser la Basílica de Nuestra Señora de la Candelaria, la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de la Orotava, o la Iglesia-Parroquia Matriz de Nuestra Señora de La Concepción de la Laguna, entre otras, cobran un cierto valor patrimonial incalculable a nivel cultural, artístico y económico.



Figura 1 (izq.). - Imagen de la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de la Orotava.¹



Figura 2 (drcha.). - Imagen de la Iglesia-Parroquia Matriz de Nuestra Señora de La Concepción de la Laguna.²

¹ Figura 1.- Imagen cedida de la web: http://www.xn--espaacultura-tnb.es/es/monumentos/tenerife/iglesia_de_nuestra_senora_de_la_concepcion_de_la_ortava.html

² Figura 2., Imagen cedida de la web: <http://www.nosvemosentenerife.com/2.html>

Este trabajo se desarrolla dentro de la Iglesia-Parroquia Matriz de Nuestra Señora de La Concepción de La Laguna, situada en la Plaza que le otorga su nombre en la citada ciudad.³ Fue declarada Bien de Interés Cultural en 1948, con la categoría de Monumento, con un estilo predominantemente barroco está bajo la advocación de la Inmaculada Concepción.

Tras la conquista de la isla y la celebración de la festividad del Corpus en 1496, se realizó el emplazamiento para levantar el edificio actual gracias al beneplácito Adelantado Alonso Fernández de Lugo.

La construcción de la Iglesia fue lenta debido a la creación de nuevas parroquias, tanto dentro como fuera de la ciudad, y por la escasa atención del primer adelantado, que había puesto su interés en la construcción de la Iglesia de los Remedios, en la Villa de Abajo.



Figura 3. - Postal de 1927 de la Iglesia-Parroquia Matriz de Nuestra Señora de La Concepción de La Laguna⁴

En 1530 se completa la primera fase de construcción, que se centró en la cabecera del templo. Posteriormente entre 1548 y 1558 se levantan las naves y los pies de la Iglesia.

En cuanto a la torre campanario, la primera se erige en 1577, arruinándose y volviéndose a levantar en 1630, corriendo la misma suerte que la anterior, por lo que en 1694 se comienza la actual, terminándose en 1697. Durante el siglo XVII continúan las intervenciones, se alargan las naves, se ensancha la capilla mayor y se refuerzan las paredes laterales del edificio. La nueva construcción resultó muy defectuosa debido a la rapidez de ejecución y a la escasez de medios, por lo que hubo que derribarla.

³ Según se recoge en capítulo III de la Historia de la Parroquia Matriz de Ntra. Sra. De la Concepción de la ciudad de la Laguna, de José Rodríguez Moure, La Laguna fue la primera población fundada en la isla de Tenerife, y por lo tanto su Parroquia de la Concepción la primera en ella establecida.

⁴ Figura 3.- Autor anónimo. Recuperada de la web <http://lalagunaahora.com/?p=10511>

La Iglesia original disponía de tres naves y diferentes capillas de patronazgo privado. Una de las intervenciones más representativa la realizada en el siglo XVIII por el arquitecto Diego Nicolás Eduardo. Éste añadió elementos neoclásicos en la cabecera del templo. Asimismo, se despojó todo lo relacionado con el carácter barroco que éste templo ofrecía, desapareciendo el coro situado en la nave central, también capillas laterales, y el retablo mayor. De esta manera se lograba que el interior respondiera a mensajes artísticos más clásicos.

Posteriormente, en el año 1974, debido al enorme deterioro en el que se encontraba el edificio, se produjo el hundimiento de varias naves y fue necesario realizar una reedificación.

La última intervención, realizada entre el 2003 y 2006 por los arquitectos Fernando Beautell y Juan Carlos Díaz-Llanos, restaura el templo de forma integral. La aportación más notable se produce en la torre en la que se recuperan los forjados de madera, el reloj original, y se acondiciona como espacio abierto al público.⁵ Esta unidad arquitectónica es el elemento más representativo e icónico de la ciudad de La Laguna. Se trata de un edificio en cantería, de planta cuadrada que se remata por un templete de cubierta plana.



Figura 4. - Imagen de La Plaza de la Concepción de La Laguna. ⁶

⁵ Bravo Miguel, *Historia de la Iglesia de la Concepción*. Recuperado de:
<http://miguelbravo.com/LAGUNAPATRIMONIO/CONCEPCION/concepcion.htm>

⁶ Figura 4.- Passaporte Antonio. Cromatografía (La Laguna segunda quincena de abril de 1931). Fototeca Nacional. Recuperada de la web <http://lalagunaahora.com/?p=17149>

En la pila de cerámica sevillana del siglo XV, datada de la época de la Conquista de Canarias, se bautizaron los primeros cristianos tinerfeños. La primera vivienda del Adelantado en Tenerife fue la casa de color amarillo que hay justo detrás de la Iglesia. Sus muros acogieron durante doce años (2002-2014) la sede provisional de la Diócesis de Tenerife, funcionando como Catedral de la Diócesis de Tenerife mientras se restauraba la Catedral de San Cristóbal de La Laguna.⁷

La Iglesia de la concepción de la Laguna cuenta con numerosas obras de destacados artistas tanto canarios como foráneos, que dejaron muestras de excelentes pinturas y esculturas, así como de orfebrería, textiles y mobiliario. Son conocidas las obras de Fernando Estévez, Luján Pérez y la del pintor Cristóbal Hernández de Quintana. También su interior cuenta con interesantes muestras



Figura 5.- Imagen de “La Predilecta” de José Luján Pérez, datada en 1803.⁸

2.1.1. Objetos litúrgicos

Teniendo en cuenta que se trata de una parroquia de larga historia no es extraño que cuente con piezas de orfebrería de incalculable valor conservadas en el llamado “Tesoro”, muchas de ellas utilizadas en acontecimientos litúrgicos destacados; custodias, manifestadores, cálices, copones, candelabros, etc. son muestras y testigos de aquel pasado.

Buena parte de ellas fueron realizadas en talleres canarios, sobresaliendo los de La Laguna durante el siglo XVIII, aunque también contamos con magníficas aportaciones foráneas, peninsulares y americanas especialmente.

⁷ Gobierno de Canarias, Consejería de Educación y Universidades. *Parroquia Matriz de N^{ra} Sra de la Concepción, San Cristóbal de La Laguna*. Recuperado de: http://www3.gobiernodecanarias.org/medusa/wiki/index.php?title=Parroquia_Matriz_de_N%C2%AA_Sra_de_la_Concepci%C3%B3n,_San_Crist%C3%B3bal_de_La_Laguna

⁸ Figura 5.- Anónima. Recuperada de la web <http://islapasionforos.mforos.com/1167537/6510002-jose-lujan-perez-barroco-canario/> 14

3. EL TEXTIL EN LA HISTORIA

La elaboración de los tejidos fue conocida desde los tiempos más primitivos, cuando el hombre mediante el entrelace y el cruzamiento de las fibras vegetales dio origen al arte de tejer. El tejido revolucionó la tradición de cubrirse solo con pieles animales. De las épocas prehistóricas solo se conservan restos de tejidos de esparto o cáñamo en algunas ciudades de Suiza.

Por otro lado, el arte decorativo de las telas surge miles de años antes de la Era Cristiana, en el Valle del Nilo y pueblos de Oriente, que utilizaban las propiedades de las plantas textiles para confeccionar tejidos decorados con motivos en colores diversos y de gran perfección técnica. En Egipto se sabe, por el hallazgo de relieves y pinturas murales que cuatro mil años a. de J.C. se conocían el cultivo y preparación del lino, el hilado de las fibras y el uso de el telar.⁹



Se puede decir que el gran acontecimiento que determinó la evolución general del tejido en la antigüedad fue la introducción de la seda en el Imperio Bizantino. El Imperio Romano, y algunos pueblos de Irán, en un principio se limitaban a importar seda en pequeñas cantidades una vez tejida. Al establecerle la capital del Imperio en Constantinopla, adquiere esta industria una extraordinaria importancia.

Figura 6.- Imagen de un fragmento de tejido elaborado con lino y lana procedente de Akhmin. Se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.¹⁰

Dando un salto hasta donde comienza nuestro interés, durante el siglo XV la Iglesia y la aristocracia siguieron la evolución del Manierismo en el último período del Renacimiento dando la bienvenida al arte barroco ya en el siglo XVI.

En la ciudad de Roma, donde se dio comienzo a este período barroco, la burguesía y el clero rápidamente se dieron cuenta de la repercusión de este nuevo arte, sirviéndose de él para comunicar sus mensajes a los espectadores y comisionando paulatinamente nuevas obras de arte para sustentar su plataforma ideológica y religiosa.

⁹ Rodríguez Peinado, Laura. *El arte textil en la antigüedad y la alta Edad Media*. Recuperado de http://ge-iic.com/files/Publicaciones/el_arte_textil_en_antigüedad.pdf

¹⁰ Figura 6.- Anónima. Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Recuperada de la web <http://imagenesdeegipto.blogspot.com.es/2012/06/blog-post.html><http://islapasionforos.mforos.com/>

El tema principal del estilo barroco fue el triunfo de la fe y alrededor del mismo toda la expresión artística se mueve hacia una representación muy llamativa utilizando una cascada de gran cantidad de elementos. Toda esta suntuosidad de las clases burguesas y el clero se podía ver en las vestimentas que lucían, realizadas con materiales de gran calidad y ejecución técnica.

Entre las telas de seda escogidas por los bordadores con mayor frecuencia para fijar sobre ellas los diferentes motivos ornamentales, se encontraban el terciopelo, el damasco, el brocado, el raso, el tisú, la lana y el tafetán. También puede bordarse sobre una red tejida a mano con hilos de oro o plata llamada malla.

El material predilecto en el bordado español, y uno de los soportes más suntuosos, fue el terciopelo, cuya aparición parece remontarse a finales del siglo XIII. Este tipo de material ha sido y sigue siendo la tela de seda más empleada para los bordados, existiendo numerosos testimonios escritos y materiales de su utilización al menos desde el siglo XVI.¹¹

Por brocado entendemos una tela de seda labrada y entretejida con hilos de oro y plata, de modo que el metal forma, en la cara superior, flores, palmas y rameados. Existen varios géneros, en función del relieve que adquiere su labor, pero el más estimado y lujoso se denomina de tres altos. A fines del siglo XVI se extendió el uso del brocatel, hecho con tramas y urdimbres dobles, unas de seda y otras de cáñamo o lino, con un coste menor al del brocado, pero con el mismo efecto vistoso y decorativo.

Por otro lado, el tisú presenta la seda trabajada con hilos de oro o plata. Comparte características con el terciopelo en cuanto a tacto y aspecto, aunque éste presenta un aspecto brillante debido al empleo de hilos metálicos. Es de por sí, un material muy caro y se utiliza normalmente en prendas de gran valor y significado litúrgico.

Asimismo, otro elemento fundamental en el arte del bordado es el hilo, que conforma las decoraciones propias de cada estilo y pueden ser de dos tipos: los hilos metálicos y los de sedas de colores.

Los de sedas de colores se utilizaban para dar más realismo a escenas figurativas y vegetaciones.

Los hilos metálicos atienden a los dorados y los plateados, que según la composición del metal utilizado pueden tener notables diferencias. Es decir, se denomina "hilo de oro" al hilo que utiliza oro fino y puro convertido en fina hebra, que es el menos utilizado por su alto coste económico; y al hilo de plata "sobredorado", ya que reproduce la superficie dorada del oro.¹²

¹¹ AGUILAR DÍAZ, Jesús. Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla. "EL ARTE DEL TEJIDO Y DEL BORDADO EN EL CONVENTO DE LAMERCED DE ÉCIJA". P.289-308

¹² Ibidem., p. 294

A partir del siglo XVII en adelante, y con las posteriores aportaciones del siglo XVIII, se establece una liturgia con todo un gran boato, apareciendo otras técnicas como la pasamanería, que consiste en elaborar, trenzando o entretejiendo cordones, forrando alambres y botones, galones, borlas, flecos...

Buena parte de este legado es el que ha llegado a nosotros y que ha dado lugar a este estudio.

3.1. El textil litúrgico

En el mundo occidental con la expansión del cristianismo se fomentó de manera notable el conocimiento de los diferentes tipos de tejidos, encontrándose entre los más utilizados el lino, la seda, el terciopelo, brocado, damasco, o raso, entre otros.

Se puede decir que las vestimentas empleadas en la celebración de la liturgia surgen de los trajes civiles grecorromanos, diferenciándose al principio únicamente en su calidad de ejecución y belleza.

En el Liber Pontificalis se señala que durante el papado de Esteban I (254-257) existía vestuario destinado exclusivamente a la celebración de los oficios. También este libro recoge la prohibición del uso del vestuario consagrado para el uso diario.¹³

Es por esto que, a finales del siglo VI se propone un cambio en la moda “profana” asociada a la introducción del vestuario bárbaro. Dando lugar a la necesidad de diferenciar el vestuario eclesiástico manteniéndose invariable, mientras que la moda civil se va modificando según las necesidades e influencias foráneas a través del tiempo.

Ya a partir del siglo XII se establecen las vestiduras litúrgicas para los diversos grados de la jerarquía eclesiástica y los colores de las mismas que permanecieron así hasta el Concilio Vaticano II.

Posteriormente, entre los siglos XIV-XV las vestiduras se van convirtiendo en ornamento, creciendo su decoración y perdiendo flexibilidad. El aumento de decoración y simbología presente se asocia a la función pedagógica del vestuario litúrgico, ya que la población laica no entendía latín, por lo que se utilizaron alegorías en las vestiduras para hacer llegar el mensaje religioso. Tras el Concilio Vaticano II, celebrado en 1965, se busca volver a lo más sacramental sin ninguna pretensión de riquezas.¹⁴

¹³ Pág. 30 “Liber Pontificalis, The book of the Popes”, Columbia University Press, New York 1916.

¹⁴ DARIAS PRÍNcipe, Alberto. “El papel de la iglesia en el desarrollo de los textiles en Canarias: el caso de la seda”. En Anuario de Estudios Atlánticos. Nº58, 2012.

“124. 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 y ornamentación sagrada”.¹⁵

A partir del siglo XIII, el Papa Inocencio III estableció como colores oficiales el blanco, negro, morado, verde, rojo, rosado, celeste, dorado y plateado. Estos colores fueron usados hasta el referido Vaticano II, en donde se suprimieron el negro, rosado y celeste.

3.1.1. Tipologías de textil litúrgico

La cantidad de piezas que pueden conformar el textil litúrgico de una Iglesia o que pueden encontrarse formando una colección es innumerable, lo que ha provocado que apenas se conserve un número reducido de estas piezas. Dentro de estos textiles litúrgicos se encuentran capas pluviales, casullas, dalmáticas, estolas, manípulos, cubrecozones, cubrecálizos, entre otros, y cuyo ámbito temporal de creación va desde el siglo XIX al XX.

Para dar sentido a todo esto, es importante saber que al conjunto de ornamentos que sirven para celebrar la misa solemne con tres oficiantes: presbítero, diácono y subdiácono, se denomina terno. Cada uno irá revestido con una prenda diferente que se describirán a continuación.

Dentro de las vestiduras interiores se encuentra el amito, el alba, el cíngulo y el manípulo.

- **Amito** (Fig. 7) es la vestidura litúrgica interior de forma rectangular con dos cintas en los extremos superiores. De color blanco con una cruz al centro. Usado por el sacerdote, el diácono y el subdiácono sobre la espalda y los hombros para celebrar algunas ceremonias.

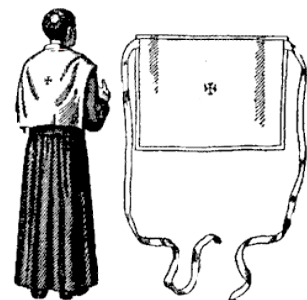


Figura 7

- **Alba** (Fig. 8) es la vestidura litúrgica interior de forma de túnica larga con mangas largas, en la parte delantera del cuello tiene una abertura y dos cintas. Prenda de color blanco. Tiene aplicación de decoración en la parte inferior y en los puños. Usada por los sacerdotes, diáconos y subdiáconos para celebrar algunas ceremonias.



Figura 8

¹⁵ Sacrosanctum Concilium. Documentos del Concilio Vaticano II. Recuperado de http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html

- **Cíngulo** (Fig. 9) es la vestidura litúrgica interior de forma de cordón con borlas en sus extremos. De color blanco. Usada por los religiosos para sostener el Alba.



Figura 9

- **Manípulo** (Fig. 10) es una insignia litúrgica mayor de forma rectangular estrecha con los extremos que se ensanchan gradualmente hasta formar unos triángulos que rematan en flecos, tiene al centro por la parte interior dos cintas. De color amarillo/dorado. Tiene decoración en base a motivos vegetales, al centro tiene una cruz. Utilizado por los sacerdotes, diáconos y subdiáconos sobre el brazo izquierdo cerca de la cintura.



Figura 10

Las vestiduras exteriores están comprendidas por la casulla, la dalmática, la estola y la capa pluvial.

- **Casulla**, (Fig. 11) propia del obispo y del presbítero, y únicamente utilizada en el sacrificio de la misa, ha modificado su forma sustancialmente, como veremos, a lo largo de los siglos. San Isidoro, en sus Etimologías, basa el nombre de "casulla" en el gran tamaño que tenía en sus orígenes, ya que "casulla" significa "casa pequeña".

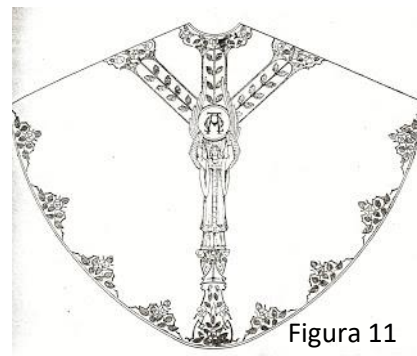


Figura 11

- **Dalmática**, (Fig. 12) utilizada por diáconos y subdiáconos para asistir en la misa, es una túnica amplia y larga con anchas bocamangas hasta los codos, abierta por los lados. Sus partes decorativas son los collares (piezas sobrepuestas en torno al cuello), las bocamangas, los antepiés o las zonas decorativas de los faldones. La dalmática se complementa con una pieza independiente, a



Figura 12

modo de cuello, conocida como "collerón", "collarín" o "alzacuello".

- **Estola**, (Fig. 13) que es una vestidura rectangular, larga y estrecha que pasa por el cuello y cae sobre el pecho. Se coloca sobre el alba (ropa blanca) y la llevan presbíteros y diáconos. Se trata de una prenda de origen hebreo, de carácter solemne.



Figura 13

- **Capa pluvial**, (Fig. 14) propia del obispo y presbítero, es una prenda concebida para abrigarse en las procesiones. Su forma extendida es la de un semicírculo. En sus orígenes llevaba una capucha, que con la evolución de las formas a través de los siglos se convirtió en un adorno consistente en una pieza de tela plana cuadrangular, conocida como "capillo", siendo la parte que recoge la decoración principal. La capa pluvial es abierta por delante y se cierra con un broche.

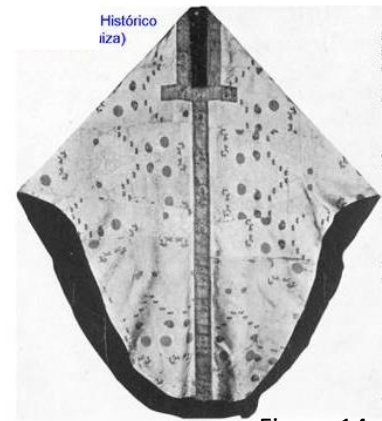


Figura 14

Otros elementos son:

- **Alzacuello o collarín**: Cuello rígido que se coloca superpuesto en los hombros y alrededor del cuello, sujeto mediante cordones con un pasado.
- **Antependio** (un paño que decora la parte frontal del altar y actualmente en desuso).
- **Bolsa de corporales** (dos piezas de cartón forradas de tela y unidas entre sí forman esta bolsa que sirve para conservar los corporales, piezas de lino que se colocan sobre el altar para disponer la Sagrada Forma y el Cáliz).
- **Capa Magna**: Capa caracterizada por una cola larga y ancha, también llamada cauda, y un capillo que cubre la parte superior del cuerpo. Propia de los cardenales, patriarcas, obispos y otros prelados del color correspondiente a la jerarquía eclesiástica del usuario.
- **Capillo**: Prenda usada para cubrir la cabeza que pasó a ser parte de los hábitos de varias órdenes religiosas. Se caracteriza por terminar en punta y de ordinario se lleva echada sobre la espalda.
- **Conopeo o cubrecopón**: Lienzo utilizado para cubrir el copón con las hostias consagradas.

- **Cubrecáliz:** Lienzo de forma cuadrada de la misma tela que la casulla, lleva la aplicación bordada de una cruz. Utilizada para cubrir el cáliz durante la misa. Actualmente se utiliza sólo en color blanco, antiguamente el color dependía del calendario litúrgico.
- **Esclavina:** Prenda que se coloca sobre los hombros que llega hasta la mitad del brazo. Puede estar totalmente cerrada o abierta por delante, pudiendo estar abrochada mediante botones.
- **Estolón:** Similar a una estola, pero más ancha, sin ninguna cruz. Usado por el diácono en los días que están prescritos los planetas plegados, también usado para el canto del Evangelio de la bendición de los Ramos.
- **Falda:** Prenda de gran amplitud usada por el Papa en las celebraciones de pontifical y en los consistorios, de color crema o blanco.
- **Frontal de altar o antipendio:** Paño que adorna el altar rodeándolo o sólo aplicado en la parte anterior, en lo posible debe ser del color correspondiente al momento del calendario litúrgico.
- **Humeral:** Velo humeral o velo de hombros, usado por el subdiácono en la Misa solemne para llevar el cáliz desde la credencia al altar y para sostener la patena desde el Ofertorio hasta el Pater Noster y el Preste para dar la bendición con el Santísimo. Vestimenta religiosa oblonga que se lleva alrededor de los hombros del sacerdote o del diácono durante ciertas partes de las misas solemnes.
- **Mantel:** Lienzo para cubrir el altar, se establece que son tres los manteles que deben cubrir el altar donde se celebra misa, estos deben ser de lino y el superior debe ser más largo y debe caer en los laterales. El mantel significa el corazón purificado por la penitencia y en un principio se retiraba después de la celebración litúrgica.
- **Mitra:** Accesorio para la cabeza de forma triangular de base recta compuesta por dos partes iguales articuladas mediante una tela a modo de fuelle, del borde posterior cuelgan dos bandas llamadas ínfulas. Corresponde a una insignia litúrgica de los Obispos y simboliza la caridad hacia Dios y hacia el prójimo y también los dos Testamentos; las ínfulas son el peso de la Ley que el obispo debe soportar.
- **Muceta:** Capucha forrada de piel con dos extremos largos que cuelgan en la parte delantera; originada en el periodo medieval y utilizada especialmente por los clérigos.
- **Paño de cáliz** (un cuadrado de tela confeccionado con los mismos materiales y mismos motivos decorativos que las vestiduras del terno, y cubre el cáliz hasta el momento de la Eucaristía).
- **Palio** es un toldo o dosel que sostenido por varales se utiliza en las procesiones para resguardar al sacerdote, reliquias o imágenes.
- **Planeta plegada:** Vestuario tipo casulla pero con la hoja delantera más corta que la trasera. Se utilizan en vez de la tunicela y la dalmática. Deben ser del color y forma de la casulla del celebrante y por las plegadas pueden usarse las

recortadas a ese fin o las casullas ordinarias dobladas por medio de cintas o de presillas.

- **Roquete:** *Túnica de mangas largas y estrechas, cuyo uso está reservado a los obispos y canónigos.*
- **Sobrepelliz:** *Túnica de mangas anchas y cortas de largo aproximado hasta un poco más abajo que la cintura, utilizado sobre la sotana de los eclesiásticos y aun los legos que sirven en funciones de Iglesia.*¹⁶

3.2. El papel de la Iglesia en el desarrollo de los textiles en Canarias

Con la conquista de las islas por parte de Castilla, surge la necesidad por evangelizar las comunidades primitivas canarias, y como sucedió en la Edad Media, la Iglesia fue el instrumento considerado más adecuado para incorporar los nuevos territorios al mundo de tradición grecolatina.

En esta cristianización, la Iglesia aportó todos los medios, entre los que se encontraban los objetos litúrgicos empleados para la celebración de la eucaristía; textiles, orfebrería, imágenes tanto pictóricas como escultóricas e, incluso, materiales para la construcción de los primeros templos.

Aunque las Islas ya se habían incorporado al mundo occidental tuvo que pasar cierto tiempo para que se establecieran los primeros talleres y maestros cualificados, ya que la principal necesidad era la organización general de las nuevas ciudades.

Los primeros artistas establecidos en las Islas no tenían mucha demanda, y no podían subsistir con los pocos encargos que tenían al principio. Muchos de los talleres cerraron y otros que se quedaron formaron escuelas. El principal proveedor para Canarias era Sevilla, aunque también Cádiz o Valencia exportaban sus materias.¹⁷

La institución que, durante todo el Antiguo Régimen, figuró como el mayor consumidor de textiles de alta calidad fue la catedral de Canarias, puesta bajo la advocación de Santa Ana, en Las Palmas de Gran Canaria; sin embargo, no debemos olvidar las parroquias más opulentas de las localidades más destacadas de otras islas, como la de Los Remedios de La Laguna, La Concepción de la Orotava, El Salvador en Santa Cruz de La Palma, etc.¹⁷

Las iglesias matrices como la de La Concepción de la Laguna, por el volumen de objetos que iba acumulando era la proveedora de las parroquias necesitadas, a las que entregaba piezas u objetos de poco valor.

¹⁶ Del Valle Tabatt, Francisca “*Protocolo de descripción de ornamentación litúrgica*” publicado por la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos de Chile (dibam). Recuperado de http://www.cdbp.cl/652/articles-26012_archivo_01.pdf

¹⁷ DARIAS PRÍNCIPE, Alberto. “El papel de la iglesia en el desarrollo de los textiles en Canarias: el caso de la seda”. En Anuario de Estudios Atlánticos. Nº58, 2012. P. 862

Si bien desde un principio las islas contaron con numerosos artistas, todos ellos procedentes de otras latitudes, el momento de mayor esplendor corresponde a los siglos XVII y XVIII. La riqueza (oro y plata) procedente de América motivó un desarrollo artístico de primer orden, sobre todo en la orfebrería y joyería, así como en la elaboración de hilos para llevar a cabo los distintos motivos que decoran los textiles (bordados, brocados, etc.)¹⁸

A medida que la sociedad se iba sofisticando, los tejidos que se confeccionaban también, incorporando a los talleres rudimentarios telares que facilitaban el trabajo.

En este sentido la Iglesia fue uno de los promotores del tejido, ya que por una parte la liturgia requería de unos textiles nobles, que estuvieran en concordancia con la importancia que adquirirían los oficios.

La aparición de nuevos textiles hizo posible la presencia de la seda, de la que se obtenían unos tejidos de gran calidad con los que se realizaban piezas como el damasco. Un tejido inseparable de la liturgia.

El damasco, cuyo nombre deriva de la capital de Siria de donde procede, es una tela fuerte de seda que con cierta frecuencia presenta un esquema de red con líneas romboidales, donde se encierran dibujos de distinto brillo formados con el propio tejido, siendo muy variado el repertorio ornamental, pudiéndose configurar a base de coronas, piñas, alcachofas, granadas o florones de distintos formatos y bien resaltados. Los efectos de la luz y mate se obtienen por la aplicación del mismo ligamento en positivo y negativo; de ahí que el tejido muestre la misma belleza por ambas caras. Granada y Valencia han venido siendo, desde el siglo XV, los principales centros productores españoles.¹⁹

Estos tipos de textiles solo podían ser adquiridos por una sociedad más opulenta y por la misma Iglesia.

3.2.1 El caso de la seda

Una de las materias primas que más auge tuvieron en la fabricación de textiles en Canarias fue la seda, aunque también se producían telas lisas como el tafetán, el lienzo o lino.

El cultivo de la seda surge en China hace más de 5000 años, su expansión se debió a los viajes que realizaban los comerciantes del siglo XI, que traían en sus navíos nuevas materias primas entre las que se encontraban las semillas de la planta de la morera.

¹⁸ Ibidem., op. cit, p. 864

¹⁹ Ibidem, óp. Cit. P.867

Poco a poco se fue expandiendo, dando origen a la llamada “Ruta de la Seda” que establecía una red mercantil entre diferentes puntos de Europa y Asia.

La introducción de la planta de la morera en Canarias vino de mano de los conquistadores, quienes introdujeron esta y otras plantas en las haciendas y casas señoriales que construyeron para establecerse en las islas. De esta aportación se fueron forjando los modelos que la sociedad utilizaría.

Poco a poco se fue desarrollando el cultivo de la planta del moral y la morera, así como la industria del gusano gracias a los agricultores del norte de la isla, extendiéndose por los pueblos de Buenavista, Lo Silos, El Tanque, Garachico, Icod, La Guancha, La Rambla, Los Realejos, La Orotava y la Matanza de Acentejo.²⁰

Por otra parte, la elaboración del tafetán tuvo cierto auge en consonancia con la seda sobre todo en la isla de La Palma, que exportaba sus productos a la isla Gran Canaria. En la producción de tafetán, la isla de Tenerife presentaba talleres en zonas del norte de la isla.

La industria de la seda que tuvo su auge con la colonización castellana se estableció de manera considerable en las islas, más notablemente en La Palma y Gran Canaria, y en menor medida la Gomera, demostrándose posteriormente que no hubo ni talleres ni tejedores en la isla grancanaria. Posteriormente se estableció la industria principal en las islas de La Palma y Tenerife.

En la isla de Gran Canaria el testimonio de Manuel Lobo Cabrera deja constancia de la existencia de obradores en la isla desde el año 1522. También comenta la manera de organizar los talleres en el siglo XVI:

*“había industriales que recogían seda de varios vecinos para su elaboración contando en sus talleres con diferentes técnicos en la labor, como un hilador de torno de seda, 1 tejedor de terciopelo, un tintorero de seda, todos ellos maestros; además de oficiales con varios menesteres que aportaban sus aparejos y materiales. Se pretendía al mismo tiempo enseñar el oficio admitiendo la presencia de aprendices. Asimismo, antes de esa fecha se venía practicando el cultivo y la producción sedera”.*²¹

Por otra parte, en el caso de la Gomera, fueron los señores de la isla los que implantaron esta manufactura, estableciendo talleres propios y creando relaciones comerciales. En los inicios del siglo XVI, se estableció en el Valle de Gran Rey la denominada “Casa de la seda”.

Todo esto provocó un gran aumento de la demanda en la producción de telas traduciéndose a su vez en un fomento de los trabajos de la seda en la isla que aun así era incapaz de cumplir con los encargos de la Catedral de Santa Ana. Es por esto que se

²⁰ NUÑEZ PESTANO, Juan Ramón; HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Carmen Luz; GARCÍA MARTÍN, José Ángel (1984). Las manufacturas textiles en Tenerife. La Laguna, 1984.

²¹ DARIAS PRÍNCIPE, Alberto. Óp. P. 873

crea una real célula del Emperador Carlos en el año de 1538, y Tenerife hace lo mismo para impulsar la producción en el norte de la isla, que ya contaba con numerosos telares.

Aunque las aportaciones externas a Canarias no son notables, destacan los tapices de la Catedral de Las Palmas, y de una manera particular los que se encuentran actualmente en el museo de arte sacro de Adeje, procedentes de talleres gobelinos (Francia o París) en el siglo XVIII, que pertenecieron a los condes de la Gomera y marqueses de Adeje.

Todas estas contribuciones dan lugar a diferentes oficios que trabajaban de manera individual la seda, el tafetán, el lino, etc., y que se encargaban de la confección de la cada una de las piezas ya nombradas en apartados anteriores.

3.3. Primeros talleres (bordadores, costureras, sastres...)

En la isla de Tenerife la mayoría de los trabajos se concentran en el norte de la isla, mientras que en el sur solo destacan los tapices del museo de arte Sacro de Adeje nombrados anteriormente.

En esta zona norte se encuentran abundantes ejemplos de piezas textiles que guardan en sus cajones los templos de Tenerife, como es el caso de la colección de textiles presente en la catedral de La Laguna. También en esta ciudad destaca el terno de tisú del corpus, uno de los ejemplos más importantes de los tejidos franceses procedente de la ciudad francesa de Lyon.²²

La economía canaria durante esta época giraba en torno a la producción y comercio de determinados cultivos de exportación demandados por los mercados internacionales, sobre todo europeos, por lo que los talleres establecidos suplían las necesidades tanto dentro como fuera de las islas.

La cantidad de talleres era cuantiosa por lo que no se puede establecer de manera concreta un grupo de artistas destacados dentro de las manufacturas textiles en las islas, si no que eran escultores o pintores los que ejercían estas labores textiles. Durante el siglo XVI y XVII las tareas de corte y confección, bordado y pasamanería fueron las que estuvieron bajo el dominio de estos artistas, cuyo género era principalmente masculino. En el siglo siguiente, se produce un cambio y son las mujeres las que se encargan de estas labores en exclusividad, siendo las religiosas de los conventos presentes en la isla las que se encargaban de las labores de bordado y pasamanería.²³

²² DARIAS PRÍNCIPE, Alberto. Óp. P. 593

²³ GARCÍA DE PAREDES, Eugenio. "Arte y función, lo efímero y lo eterno. Artes aplicadas en Canarias". En

Arte en Canarias [siglos XV-XIX] una mirada retrospectiva. Tomo II. Viceconsejería de Cultura y Deportes.

Canarias, 2001.

En el año 1559 se establece en la ciudad de La Laguna uno de los primeros bordadores documentados de la isla, Alonso de Ocampo de Rosales. A él el investigador Lorenzo Santa Rodríguez le atribuye la autoría del denominado Terno de la conquista, aunque también se documenta el trabajo de otros bordadores como Antonio de Arce y Juan de Salmerón a finales del siglo XVI.²⁴

A partir de aquí surge la necesidad de establecer cada uno de los diferentes oficios que iban surgiendo. Por un lado, se encontraba el oficio de la sastrería, un arte que consistía en la creación de prendas de vestir principalmente masculinas (traje, pantalón, chaleco) de forma artesanal y a medida para cada cliente. Por otro lado, los bordadores se encargaban principalmente de la ornamentación por medio de hebras textiles de las prendas confeccionadas.

Los tejedores, muy abundantes en las islas, eran los artesanos que se encargaban de realizar tejidos con ayuda de un telar que podía ser artesanal o industrial. El proceso de trabajo consistía en devanar las madejas, que se situaban en la devanadera, para hacer los ovillos; después se llenaban las cañuelas, es decir se enrollaba el hilo alrededor y se metían en la lanzadera, para poder empezar con las labores de tejido que consistían en urdido, asentado de la tela en el telar, enhebrado de lizos, enhebrado del peine, amarrado de la urdimbre y finalización del tejido.

Para demostrar la enorme riqueza que podría obtenerse en aquellos tiempos de un cultivo intensivo el oficio de tejedor comenzó a expandirse en las zonas rurales del norte de la isla, practicado por las mujeres como complemento de sus escasos ingresos en las actividades agrícolas.

Entre los siglos XVII y XVIII los telares manuales tuvieron un gran impulso en gran parte del norte, acentuado por la explosión demográfica, como el caso de Garachico, y la relativa incomunicación en las áreas rurales que debían autoabastecerse.

3.4. Clasificación de las fibras textiles

Las fibras se clasifican en dos grandes grupos, por un lado, las fibras naturales que pueden ser de origen animal o vegetal, y por otro las fibras químicas, que se subdividen en artificiales y sintéticas.

Las fibras naturales han existido desde hace miles de años, casi desde el inicio de los tiempos, y pueden obtenerse en la naturaleza. Dentro de las fibras naturales encontramos las fibras vegetales, compuestas de celulosa o las animales, compuestas por proteínas.

²⁴ RODRÍGUEZ, Gloria. La iglesia de el Salvador de Santa Cruz de La Palma. Excmo. Cabildo Insular de La Palma. La Palma, 1985.

Dentro de las fibras vegetales se encuentran el algodón, el lino, el yute y el cáñamo. En menor medida también pertenecen a este grupo el ramio, el bambú, la malva blanca, el fique, el sisal, el esparto y la rafia.

El algodón crece alrededor de la semilla de la planta y se caracteriza principalmente por su tacto suave y esponjoso. También presenta otras características que hace de esta fibra una de las más empleadas como son su durabilidad, su versatilidad y porque permiten la transpiración.



Figura 7.- Imagen de la planta de algodón ²⁵

El lino se produce a partir de la planta del mismo nombre y es la fibra más antigua en cuanto a su uso, ya que fue empleado desde el antiguo Egipto. El lino presenta características similares al algodón, pero los tejidos realizados con estas fibras se arrugan con más facilidad. ²⁶



Figura 8.- Imagen de la planta del lino²⁹

El yute es una planta tropical de la que se extrae dicha fibra. Junto con el algodón, son las dos fibras naturales más utilizadas a nivel mundial. Las fibras del yute se pueden blanquear y teñir con facilidad, y por lo general son menos resistentes y más frágiles que el lino y el cáñamo. Es especialmente sensible a los ácidos.²⁷

El cáñamo se obtiene de la planta del mismo nombre. La fibra que proporciona es muy estable y duradera y se considera la fibra textil de origen vegetal más larga, suave y resistente. La tela que se elabora con ella tiene diferentes calidades, según su uso, unas veces áspera, y otras más suave que el algodón. También tiene otras propiedades entre las que se encuentran que es un buen aislante, fresca y absorbente.²⁸



Figura 9.- Imagen de la planta del cáñamo ³⁰

²⁵ Figura 7. Imagen de la planta del algodón recuperada de <https://www.jardineriaon.com/cultivo-del-algodon.html>

^{26, 27, 28} Publicación empresa COAST. Todo sobre fibras textiles. <http://www.coatsindustrial.com/es/information-hub/apparel-expertise/know-about-textile-fibres>

²⁹ Figura 8. Imagen de la planta del lino. <https://www.jardineriaon.com/cultivo-del-algodon.html>

³⁰ Figura 9.- Imagen de la planta del cáñamo. <http://www.aznarshop.com/fibra-canamo-resistente.htm>

Dentro de este grupo también podría incluirse la seda, ya que proviene de una fibra proteica obtenida del capullo del gusano de seda.

En el grupo de las fibras de tipo animal se encuentra la lana, el mohair y la angora. Este tipo de fibras, por lo general, suele ser proteicas y su base es la proteína. Se diferencian de las fibras vegetales porque su sustancia básica es la albúmina, mientras que la sustancia básica de las fibras vegetales es la celulosa.

La lana se obtiene de las ovejas las cuales dependiendo de la raza darán una calidad diferente. Las de mejor calidad son las medinas, ya que poseen una gran capacidad de mantener el calor.

El mohair es la fibra procedente del pelo de la cabra de Angora, es muy similar a la lana de las ovejas por su composición química, pero diferente, en cuanto a que es más aislante, más delgado y liso, y con más brillo.

Las fibras de angora proceden de una variedad de conejo europeo. Las fibras que se obtienen son huecas con un diámetro de 14 a 16 micras, y es una de las fibras animales más sedosas. La lana de angora es muy suave al tacto, los pelos son ligeros, absorben bien el agua y secan fácilmente.

Dentro de las fibras de tipo animal también se encuentran en menor medida de producción de fibras procedentes de la alpaca, el buey, el camello, el caballo, el castor, la cachemira, guanaco, llama, nutria, vicuña y yak.

Las fibras naturales también pueden proceder de los minerales como los asbestos, las fibras de vidrio y las de carbono.

Las fibras de vidrio son probablemente las que más se utilicen, aunque no en la elaboración de ropa si no que tiene aplicaciones industriales y decorativas. Estas fibras son muy frágiles y los hilos se rompen con mucha facilidad, no se queman y no absorben humedad.

Las fibras químicas pueden ser fabricadas a partir de fibras de celulosa artificiales o fibras sin celulosa que son sintéticas.

Las fibras artificiales son aquellas que tienen en su composición celulosa pero no en su totalidad. Las fibras artificiales se clasifican en tres grupos de acuerdo con la materia prima de la que se obtienen: celulósicas, proteínicas y algínicas. Dentro de este grupo de las fibras artificiales celulósicas se encuentran el rayón, el acetato, el lyocell y el trioacetato.

El rayón fue la primera la primera fibra manufacturada producida a partir de un polímero presente en la celulosa. Es una fibra muy versátil con las mismas propiedades que otras fibras naturales como la seda, la lana, el algodón o el lino. Estas fibras pueden ser teñidas con facilidad y las propiedades que presenta son suavidad, ligereza y muy absorbente. También permiten la transpiración.³¹



Figura 9.- Imagen de hilos de rayón ³²

El acetato de celulosa tiene la apariencia de la seda y se caracteriza por su rápido secado y por ser una fibra que reacciona al calor pero que no absorbe muy bien la humedad.

El lyocell es la fibra más reciente, de ella se obtiene un tejido suave y resistente. Se ha desarrollado como alternativa ecológica ya que está hecha a base de pulpa de madera, por lo que es una fibra biodegradable. ³³

En el grupo de las fibras artificiales se encuentran las fibras de base metálica, que son las que se emplean en la fabricación de hilos de oro, plata o cobre que se utilizan en la realización de bordados.

Las fibras sintéticas son producidas a partir de productos derivados del petróleo por lo que son enteramente químicas y pueden obtenerse por polimerización, por policondensación y por poliadición. Dentro de este grupo están el Nylon y el poliéster.

El Nylon es un polímero que pertenece al grupo de las poliamidas fabricado con productos no renovables ni biodegradables. Es una fibra resistente, que no se arruga y que no se ensucia con facilidad, pero que reacciona a altas temperaturas.

Las fibras de poliéster se encuentran mezcladas con otras fibras. Es altamente resistente y seca rápidamente. Puede ser reciclado si no está mezclado con otras fibras ya que puede volver a fundirse. ³⁴



Figura 10.- Imagen de fibras de poliéster³⁵

³² Figura 9.- Imagen de hilos de rayón. <https://www.ienseco.com/single-post/2016/09/25/Las-fibras-textiles-Parte-III-Regeneradas>

^{33, 34} Publicación empresa COAST. Todo sobre fibras textiles. <http://www.coatsindustrial.com/es/information-hub/apparel-expertise/know-about-textile-fibres>

³⁵ Figura 10.- Imagen de fibras de poliéster. <http://h-fangfibre.es/1-5-polvester-short-cut-fiber.html/126613>

3.4.1 Propiedades físicas

A continuación, se exponen las propiedades y las características de cada una de las fibras nombradas en el apartado anterior, comenzando por las fibras naturales y continuando por las de origen químico. Todas las tablas han sido extraídas de COAST INDUSTRIAL®

Algodón

Propiedad	Características
Apariencia microscópica	Plano, retorcido y de cinta
Longitud	Fibra corta de rangos largos de 1 a 5.5 cm
Color	Si no es tratado es blanco cremoso en su forma natural
Lustre	Mediano, si no es tratado por lustre
Fuerza	Limpio/Claro
Elasticidad	Bajo
Resistencia	Bajo
Absorción de humedad	Excelente
Calor	Resistencia a fuego moderado / Se descompone después de exposición prolongada a temperaturas de 150 ° C / 320 ° F o más
Inflamabilidad	Quemaduras con facilidad

Tabla 1. Propiedades y características del algodón

Lino

Propiedad	Características
Apariencia microscópica	Sección transversal se compone de formas poligonales irregulares
Longitud	Fibra larga, 25 a 120 cms
Color	Blanquecino
Lustre	Alto
Fuerza	Bueno
Elasticidad	Bajo
Resistencia	Poco

Propiedad	Características
Absorción de humedad	Bueno
Calor	Resistencia a calor moderado
Inflamabilidad	Chamusca y flamea fácilmente

Tabla 2. Propiedades y características del lino

Lana

Propiedad	Características
Apariencia microscópica	Encrespado
Longitud	Fibra corta, hasta 40 cms
Color	Por lo general de color blanco cremoso, algunas razas de ovejas producen colores naturales como el negro, marrón, plata y mezclas aleatorias.
Lustre	Alto
Fuerza	Alto
Elasticidad	Bueno
Resistencia	Alto
Absorción de humedad	Inicialmente tiende a repeler, pero tiene buena absorción
Calor	Se convierte en áspera a 100°C / 212°C, se descompone ligeramente más alto
Inflamabilidad	Se quema a 204°C / 400°F, se carbonizará

Tabla 3. Propiedades y características de la lana

Seda

Propiedad	Características
Apariencia microscópica	Prisma triangular como estructura
Longitud	Filamento continuo
Color	Usualmente blanquecino y en ocasiones beige, café y gris
Lustre	Excelente
Fuerza	Bueno

Propiedad	Características
Elasticidad	Alto
Resistencia	Alto
Absorción de humedad	Bueno
Calor	Sensible y se descompone
Inflamabilidad	Se quema a 165°C / 330°F

Tabla 4. Propiedades y características d la seda

Rayón

Propiedad	Características
Apariencia microscópica	Las estrías se observan en la viscosa y rayón de alta resistencia Si no se lustra, se pueden ver manchas dispersas de pigmento
Longitud	Filamento
Color	Transparente a menos de que se tiña
Lustre	Alto
Fuerza	Buena a excelente El rayón regular tiene la fuerza justa Diversos tipos de tenacidad con buena fuerza
Elasticidad	Rayón regular: bajo Rayón de alta fuerza: buena
Resistencia	El rayón con alta resistencia de humedad es mejor
Absorción de humedad	Superior a la celulosa natural La fibra se hincha en agua Más débil húmedo
Calor	Pierde fuerza sobre 148°C / 300°F Se descompone ente 176°C/ 350°F y 204°C/ 400°F
Inflamabilidad	Se quema rápidamente si no es tratado
Conductividad eléctrica	Claridad - carga estática se puede reducir con acabados especiales

Tabla 5. Propiedades y características del rayón

Acetato

Propiedad	Características
Apariencia microscópica	Estrías más separadas que en el rayón viscoso Sección transversal lobulada
Longitud	Filamento
Color	Transparente excepto con pigmentos mate
Lustre	Brillante, semi brillante o mate
Fuerza	Moderado, menos que el rayón si está húmedo
Elasticidad	No muy alto, similar al rayón
Resistencia	Poco
Absorción de humedad	6% menos fuerza cuando está húmedo
Calor	Temperaturas de planchado satisfactorias de 135°C/ 275°F
Inflamabilidad	Poco a poco combustible
Conductividad eléctrica	Bueno

Tabla 6. Propiedades y características del acetato

Nylon

Propiedad	Características
Apariencia microscópica	Muy lisa y uniforme
Longitud	Filamento
Color	Blanquecino
Lustre	Alto lustre natural que puede ser controlado
Fuerza	Excepcionalmente alta
Elasticidad	Excepcionalmente alta
Resistencia	Muy buena
Absorción de humedad	3.80%
Calor	Alta resistencia, se funde a 250°C/ 482°F
Inflamabilidad	Se derrite lentamente, no soporta la combustión
Conductividad eléctrica	Baja, genera estática

Tabla 7. Propiedades y características del nylon

Poliéster

Propiedad	Características
Apariencia microscópica	Liso, uniforme, como vara, diferentes formas de sección
Longitud	Filamento
Color	Blanco
Lustre	Brillante o mate
Fuerza	Buena a excelente
Elasticidad	Regular a buena
Resistencia	Excelente
Absorción de humedad	Menos del 1%
Calor	Reblandecimiento o se pegue con temperaturas por encima de 204 ° C / 400 ° F
Inflamabilidad	Se quema lentamente
Conductividad eléctrica	Acumula carga estática

Tabla 8. Propiedades y características del poliéster

3.5. Las diferentes técnicas y estilos

Para entender mejor de lo que se está hablando es necesario conocer las diferentes clases de tejidos que existen. Se llama tejido al cuerpo obtenido en forma de lámina mediante el cruzamiento y enlace de dos series de hilos textiles, una longitudinal y otra transversal.

Hay tejidos que se han hecho con un solo hilo, que se enlaza consigo mismo, como en el caso de los géneros de punto por trama, el ganchillo, etc.; otros están formados por una serie de hilos, como el género de punto por urdimbre y algunos encajes; ciertos tules, por ejemplo, se hacen con más de dos series de hilos. Por lo general, llamamos “tela” a toda obra hecha con telar, a pesar de que existen también telas no tejidas. El tejido común, el más corriente y abundante, el más importante, está compuesto por dos series de hilos, longitudinal y transversal; la serie longitudinal se llama urdimbre y la transversal se llama trama, en la que cada una de sus unidades recibe el nombre de pasada. Los hilos de cada serie son paralelos entre sí.³⁶

³⁶ NIÑO MAS, Felipa. Antiguos Tejidos Artísticos Españoles. N°221, 1942. Pag. 7

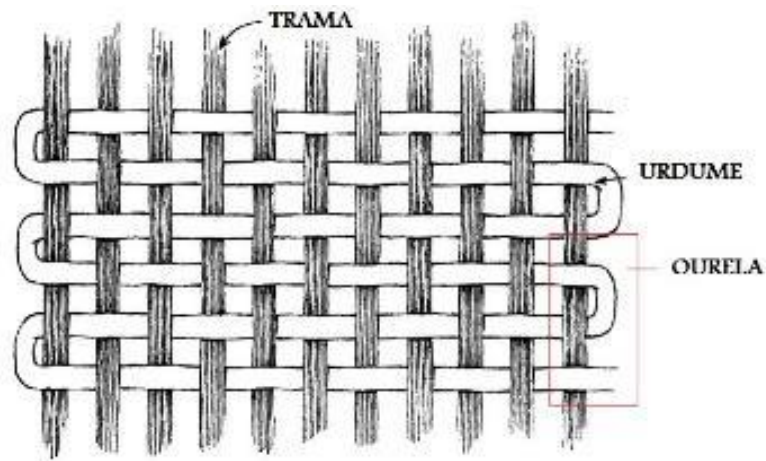


Figura 11.- Dibujo de un tejido donde se señalan la trama, la urdimbre y el orillo³⁹

Las telas pueden ser planas, de punto y no tejidas. Se entiende por tela plana, aquella que tiene poca o nula elasticidad, es decir, un tejido que no tiene elasticidad transversal ni longitudinal; el ancho de una tela plana es bastante regular (para efectos del tizado y del corte) y se debe tener cuidado con ciertos hilos y ligamentos para efecto de confección (costura deslizante según ligamentos).³⁷

Por otro lado, se entiende el tejido de punto como aquel que presenta mucha elasticidad, tanto en el ancho como en el largo, salvo el tejido de punto por urdimbre, el cual tiene elasticidad en el ancho, pero no en el largo, por lo cual su uso es preferido en cortinajes y toallas.

La industria que fabrica tejidos a partir de hilos en general se llama tejeduría, aunque existe gran variedad de géneros fabricados con fibras mixtas y cada uno de ellos se comporta de modo diferente.

Los tejidos se clasifican de acuerdo con su estructura y pueden ser tejidos sencillos o múltiples. Los sistemas o armaduras fundamentales de tejidos se reducen a tres: tafetán o lienzo, sarga y raso o satén. Todas las demás clases de tejidos son variantes de estos tres grupos.³⁸

Se denomina tafetán cuando en el sistema de tejido se utiliza como material textil seda o lienzo, ya que si hablamos de algodón o lino el sistema de tejido es mucho más sencillo. Es el ligamento usado con mayor frecuencia. El tafetán se origina cuando la trama pasa alternativamente por encima y por debajo de cada uno de los hilos de la urdimbre.

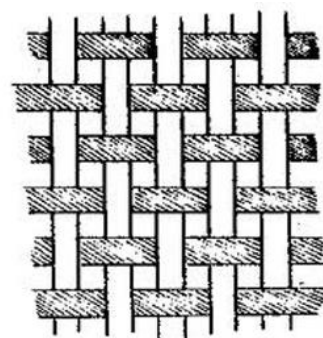


Figura 12.- dibujo del sistema tafetán⁴⁰

³⁷ y ³⁸ Ibidem. óp. Pag. 7-10

³⁹ y ⁴⁰ Figuras 11 y 12. <http://www.bondrap.com/ideas-y-news/tipos-de-tejido.aspx>

En la sarga, la trama pasa por encima de dos o más hilos de urdimbre, y solo por debajo de uno de ellos, el cual en las pasadas sucesivas es el inmediato, cambiando siempre un lugar, con lo que se origina un tejido en líneas diagonales. El ligamento de sarga es mucho más fuerte que el de tafetán.⁴¹

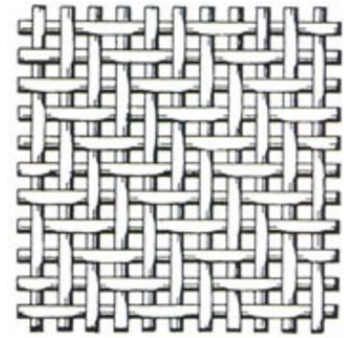


Figura 13.- dibujo del sistema sarga⁴⁴

El raso resulta de ligar el hilo de la trama con uno de urdimbre, pasando por encima de tres o más; pero en las pasadas siguientes no se desplaza un lugar, como en la sarga, sino que se alterna, es decir, que el tejido no sigue una línea diagonal si no que da una superficie lisa y brillante, por ocultar los hilos de la trama por lo general sin torcer.⁴²

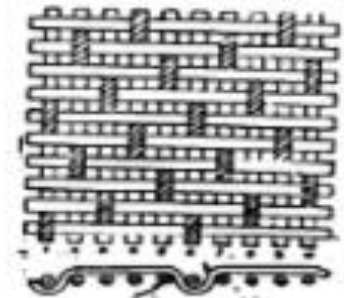


Figura 14.- dibujo del sistema raso⁴⁵

Dentro de los tejidos múltiples se encuentra el terciopelo ya que está hecho con dos clases distintas de urdimbres. Hay varios tipos de terciopelo, como el terciopelo cortado, llamado así por que se decora con líneas de dibujo sin pelo, como si fuera cortado a punta de tijera, destacando el tejido raso del fondo, por lo general, de distinto color.

Dentro de este grupo de tejidos también se encuentra el brocatel, que está hecho con tramas y urdimbres dobles, unas de seda y otras de cáñamo, para darle más cuerpo y consistencia al tejido. Se empleaban dos o más colores para lograr un efecto de relieve en la composición, por las distintas combinaciones de la trama y el colorido.⁴³

Por último, se incluyen los damascos ya que son tejidos de seda realizados en uno o dos colores, cuya decoración se consigue por la combinación de dos clases de tejido, normalmente tafetán en los motivos y raso corto en el fondo.

3.6. Problemática de los textiles

La complejidad del estudio de los tejidos y bordados en Canarias ha provocado que no se haya realizado una catalogación sistemática de lo que se conserva en las Iglesias, favorecido muchas veces por la falta de documentación y de bibliografía específica sobre la historia del diseño textil y el problema de establecer su origen.

La fragilidad de los textiles, junto con las técnicas empleadas en su fabricación, el deterioro por el uso en las numerosas misas y celebraciones del pasado y la costumbre

^{41, 42 y 43} NIÑO MAS, Felipa. Antiguos Tejidos Artísticos Españoles. Nº 221, 1942. Pág. 10

^{44 y 45} Figuras 13 y 14. <http://www.bondrap.com/ideas-y-news/tipos-de-tejido.aspx>

de enterrar a los clérigos con las vestimentas sagradas propias de su condición han hecho desaparecer la mayor parte de las piezas de los siglos XVI y XVII.⁴⁶

Asimismo, hay que tener en cuenta que los saqueos realizados por los piratas en siglos posteriores contribuyeron de manera notable a la pérdida de estas piezas. Canarias se encontraba en un punto estratégico dentro de la ruta de Indias, lo que favorecía a que numerosos navíos, entre ellos, algunos cargados de piratas y saqueadores pasaran por las islas llevándose consigo parte de ese patrimonio.

La otra parte que ha quedado se ha salvaguardado en muy malas condiciones en armarios o muebles al olvido del mundo, a la espera de una intervención que les asegure seguir formando parte de esas “artes menores” de nuestro patrimonio.

Aquí es necesario tener en cuenta que muchas veces, el origen de los deterioros es el producido por el uso, y en la mayor parte, la degradación es irreversible como en el caso de los desgarros, rotos, desgastes, manchas, deformaciones, etc. Por otro lado, se debe tener en cuenta el problema de las intervenciones no documentadas, realizadas por lo general con la intención de mejorar su aspecto estético, sin tener en cuenta su conservación, al margen de las intervenciones o modificaciones realizadas mientras las piezas estaban en uso, y que pueden constituir auténticos documentos históricos.

3.6.1. Alteraciones y causas

Los tejidos, como tal materia orgánica, se encuentran a la cabeza de los materiales más vulnerables dentro del conjunto de las obras de arte, hecho que viene motivado por su propia naturaleza extremadamente sensible a los agentes externos. También existe otro tipo de alteración interna, provocada principalmente por el comportamiento del propio material.⁴⁷

Hay numerosos agentes externos que contribuyen al deterioro de las piezas textiles. Estos pueden ser de origen químico, produciendo reacciones químicas que provocan la transformación del material; y de origen biológico que son producidos por la acción de microorganismos o insectos, pudiendo modificar su composición o afectar a su resistencia.

La velocidad con la que estos procesos deterioran el material depende de otros factores como la luz, la humedad relativa, temperatura, polvo y contaminación atmosférica. La combinación de estos factores provoca que la degradación sea mucho más considerable.

⁴⁶ PEREZ MORERA, Jesús. “El arte de la seda: el tejido litúrgico en Canarias (los ornamentos de la catedral de La Laguna)”. En Revista de Historia canaria. Nº184, 2002.

⁴⁷ Socorro Mantilla de los Ríos Rojas, María. Moreno García, Mónica. La Conservación de los Tejidos. Arbor CLXIX, 667-668 (Julio-Agosto 2001), pág. 677-690

Existen cuatro tipos de degradaciones: física o mecánica, química, físico-química y biológica.

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 de que alteran su composición. El físico-químico es aquel que produce ambos ya que, en ocasiones, un deterioro físico degenera en un deterioro químico y viceversa.

Por otro lado, el deterioro biológico es el producido por la acción de microorganismos e insectos, que provocan daño físico, químico o ambos. La velocidad con la que estos procesos deterioran los tejidos depende de dos grupos de factores, intrínsecos o extrínsecos.⁴⁸

Los factores intrínsecos son los que derivan de la degradación natural de las fibras y los procesos de fabricación. Estos daños se ven acelerados por el uso y las malas condiciones de conservación.

Los factores extrínsecos son los provocados por los agentes del entorno, como son la luz, la humedad relativa, temperatura, polvo y contaminación atmosférica.

La luz, tanto natural como artificial puede causar graves daños debido al gran poder degradatorio de las radiaciones tanto visibles como no visibles, así como su capacidad calorífica y su poder fotoquímico. Dentro de este tipo de radiaciones están en un extremo del espectro las radiaciones infrarrojas que se caracterizan por los efectos térmicos que producen favoreciendo las reacciones físicas y químicas. En el otro extremo se encuentran las radiaciones ultravioletas que poseen suficiente energía para iniciar reacciones químicas por sí mismas en algunos materiales. Su acción negativa se ve influenciada por la intensidad y el tiempo de exposición, ya que sus efectos son acumulativos.⁴⁹

La luz provoca la degradación de los colores de las fibras, la pérdida de resistencia de las mismas que las vuelve quebradizas, así como la degradación y pérdida de tramas o urdimbres.

En muchas de las causas de alteración intervienen de manera directa o indirecta dos factores fundamentales, la humedad y la temperatura.

La humedad relativa es el factor ambiental que más afecta a los textiles, ya que acelera los procesos de deterioro físicos, químicos y biológicos. Una de las características de las fibras es su higroscopicidad⁵⁰ un movimiento natural que se puede romper si la humedad relativa ambiental cambia mucho provocando la pérdida de la consistencia física general de la pieza llegando a provocar roturas, y generar pliegues y deformaciones.

⁴⁸ LÓPEZ REY, María. Conservación preventiva en colecciones textiles. Ciclo de conferencias: Patrimonio y Conservación preventiva

⁴⁹ Calvo, Ana. Conservación y restauración de pintura sobre lienzo. Ediciones del Serbal, 2002 – Pág. 129

⁵⁰ Capacidad de un material para absorber o ceder agua para estabilizarse con el ambiente en el que está.

La temperatura está estrechamente ligada a la humedad relativa. La temperatura alta favorece la acción de agentes biológicos, y acelera la velocidad de ciertas reacciones químicas que producen la alteración de algunos colores y la desintegración gradual de los tejidos.

El polvo es otro de los agentes de deterioro que se acumula sobre las piezas textiles dándoles un aspecto grisáceo que no permite la lectura correcta de la obra. Este penetra en el interior de las fibras, haciendo que estas pierdan resistencia y flexibilidad. La acumulación de polvo favorece el crecimiento de insectos.⁵¹

Los contaminantes presentes en la atmósfera reaccionan con la humedad ambiental provocando reacciones químicas que deterioran los tejidos, actuando como catalizador en la degradación natural de las fibras.

Uno de los deterioros más graves e irreversibles que pueden sufrir los textiles es el biodeterioro, que se puede clasificar en microorganismos, insectos y animales superiores.

Los microorganismos son mohos, hongos y levaduras que atacan las fibras penetrando en ellas o sobre ellas provocando cambios de coloración, manchas y pérdida de consistencia física.

Los insectos que atacan a las colecciones textiles son de diverso tipo y provocan deterioro físico, por la pérdida de resistencia debido a los pequeños orificios que dejan, y también deterioro químico por la acidez que producen las deyecciones que dejan en los tejidos. Los insectos que más atacan a los tejidos se encuentran en el anexo 7.4.

Los animales superiores como los roedores y palomas atacan a los textiles de forma accidental, como cuando los ratones roen los tejidos, dejando faltas y pérdidas en los tejidos.

Otros factores que también hay que tener en cuenta es el teñido de las piezas y las limpiezas llevadas a cabo por personas sin experiencia en restauración de este tipo de materiales.

⁵¹ LÓPEZ REY, María. Conservación preventiva en colecciones textiles. Ciclo de conferencias: Patrimonio y Conservación preventiva. Pág. 13

3.7. Textil litúrgico antiguo de la Iglesia

Dado que la cantidad de textiles dentro de la Iglesia es excesiva, ya que comprende textiles litúrgicos, mantelería utilizada en la realización de los oficios, y textiles pertenecientes a imágenes de vestir entre otros, vamos a centrar este estudio en las piezas pertenecientes al siglo XVIII y XIX que se encuentran confinadas en uno de los muebles dentro de la sacristía de la Iglesia.

Dentro de este mueble se encuentra una gran variedad de casullas, capas pluviales, estolas, estolones, dalmáticas que forman parte de ternos completos de gran riqueza en cuanto a materiales y estilos se refiere. Aparece también una pieza muy particular, similar a una casulla, que recibía el nombre de “planeta”. Se diferencia de la casulla porque la parte trasera es mucho más recortada, quedando larga por la parte delantera y a media espalda la parte trasera. Así se denominaba a la casulla en Italia donde aparece el término por primera vez en la *‘Vita San Fulgentii’*. Su uso fue abrogado previamente por Juan XXIII.

El mueble donde se encuentra el material se divide en cinco baldas y no presenta ningún tipo de organización, ni por colores ni por diferentes tipos de vestiduras, por lo que las piezas estaban desorganizadas y se fue sacando el material poco a poco empezando por la balda superior (Fig. 15). El mueble se encuentra en las dependencias de la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna.



Figura 15.- Fotografía del mueble donde se encuentran los textiles que vamos a comentar

Hay que tener en cuenta que no se ha llevado una catalogación o un control sobre este tipo de materiales por lo que definir algunos datos como el autor o la cronología exacta, complicaría enormemente el trabajo.

Se sacaron casi 20 piezas de las más antiguas pertenecientes a los siglos XVIII y XIX, y de mayor riqueza para su documentación, entre las que se encuentran:

- 4 humerales o paños de hombros
- 3 gremiales
- 3 magas procesionales que tienen el terno completo
- 2 capas pluviales
- 1 dalmática
- 1 alzacuellos o collarín
- 1 casulla
- 1 estola
- 1 palio.

Los humerales o paños de hombros presentan una forma rectangular ya que van colocados sobre los hombros del sacerdote para coger el copón con el Santísimo Sacramento o para salir en procesiones.

El primer paño de hombros de estilo barroco canario está realizado en seda y bordados con hilos de oro y colores. En los extremos presenta motivos vegetales bordados y en el centro el monograma de JHS también bordado en hilos de oro y rodeado de más motivos vegetales. Los bordes están rodeados de una cenefa que se repite en todo el perímetro y se rematan los laterales con flecos labrados en hilos de oro. En la parte superior presenta dos elementos metálicos que servían para unir ambos lados del paño una vez puesto.



Figura 16 (arriba). - Fotografía general del paño de hombros donde se aprecia el estilo, los materiales y los detalles que presenta.

Figura 17 (abajo). - Fotografía de uno de los detalles vegetales del anverso.



Figura 18. - Fotografía detalle de los enganches metálicos que presenta a ambos lados de la parte superior

El siguiente paño de hombros es mucho más elaborado, de estilo barroco, y también realizado en seda con bordados de oro y colores.

Presenta motivos vegetales de ascendencia gótica sobre seda de color crema forrada en lienzo. En los bordes presenta una cenefa de brocatel dorada; en los extremos flecos labrados en hilos de oro, y en la parte trasera presenta dos enganches para introducir un cordón que permita el cierre del paño al ser colocado.



Figura 19. - Fotografía general del paño de hombros



Figura 20 (arriba). – Fotografía detalle donde se aprecian los motivos decorativos de la pieza.

Figura 21 (abajo). - Fotografía detalle del reverso donde se ve uno de los enganches.

El siguiente, mucho más sencillo que los anteriores, realizado en seda roja bordada con motivos vegetales y ornamentales rematado en el borde con una cenefa de brocatel bordada con hilos de oro.



Figura 22 (arriba). – Fotografía general de la pieza.

Figura 23 (abajo). - Fotografía detalle donde se aprecia la decoración y la cenefa dorada.

El siguiente paño, realizado con una técnica mucho más pobre que los anteriores, está realizado en seda roja bordada sobre un forro de color verde, y rematada con una cenefa bordada en hilos de oro.



Figura 24 (arriba). – Fotografía general de la pieza.

Figura 25 (abajo). - Fotografía detalle donde se aprecia el anverso realizado con seda de color rojo, y el reverso con seda de color verde.

Los gremiales se utilizaban de manera práctica para no manchar la casulla una vez que el obispo estaba celebrando la ceremonia. Son normalmente paños de forma cuadrangular que presenta el mismo color que el resto de ornamentos.

El primer gremial es de estilo barroco, realizado en tisú de plata con bordados de oro y plata con motivos vegetales. Rodeado de una cenefa bordada de la que cuelgan dos borlas en la parte inferior.



Figura 26 (arriba). – Fotografía general de la pieza.

Figura 27 (abajo). - Fotografía detalle en la que se aprecia uno de los bordados vegetales realizado en oro y plata.

El siguiente gremial es mucho más actual que el anterior, realizado con tisú beige con motivos vegetales bordados en colores, principalmente azul y rojo. También presenta motivos ornamentales bordados en hilos de oro, y el borde del paño está rematado con una cenefa bordada en oro. La parte trasera presenta un forro de color rojo muy desgastado.



Figura 28 (arriba). – Fotografía general de la pieza.

Figura 29 (abajo). - Fotografía detalle en la que se aprecia uno de los bordados vegetales realizado en hilos de colores.



Figura 30. - Fotografía del reverso donde se aprecia el forro de color rojo que se encuentra en muy mal estado de conservación.

El último gremial, está realizado con sedas varias. Presenta bordados vegetales en el centro y ambos lados de la pieza y está rematado con una cenefa bordada con hilos metálicos.



Figura 31. - Fotografía general de la pieza



Figura 32. - Fotografía del detalle de los bordados vegetales del centro de la pieza.

A continuación, se sacaron las mangas procesionales. Todas tienen la misma forma de cilindro acabado en cono que es un adorno de tela que cubre parte de la cara de la cruz procesional de algunas parroquias. Todas las mangas que vamos a ver a continuación tienen un terno completo.

La primera manga es de color dorado, que simboliza triunfo y júbilo, por lo que se utiliza en las grandes fiestas. Esta realizada en seda bordada y presenta una decoración ornamental con motivos vegetales de ascendencia gótica y una cenefa de brocatel que recorre toda la manga de manera horizontal y vertical. Está rematada en la parte inferior con flecos y borlas realizados en hilos metálicos.



Figura 33 (arriba). – Fotografía general de la pieza.

Figura 34 (abajo). - Fotografía detalle en la que se aprecia la cenefa de brocatel y la tela de seda bordada con hilos dorados

La siguiente manga, de color rojo que representa el amor de Dios y la sangre derramada por los mártires. Este es el color del Espíritu Santo. Presenta detalles bordados en dorado sobre seda roja y cenefa de brocatel que recorre toda la manga a lo largo y ancho. Está rematada en la parte inferior con flecos realizados en hilos metálicos.



Figura 35 (arriba). – Fotografía general de la pieza.

Figura 36 (abajo). - Fotografía detalle en la que se aprecia la cenefa de brocatel y la tela de seda bordada con hilos dorados

La última manga, es mucho menos lujosa que las anteriores. Está realizada sobre una tela de lienzo y se encuentra totalmente bordada con detalles vegetales y rematada al igual que las anteriores con una cenefa de brocatel que recorre toda la manga a lo largo y ancho, y en la parte inferior con flecos realizados en hilos metálicos.



Figura 37 (arriba). – Fotografía general de la pieza.

Figura 38 (abajo). - Fotografía detalle en la que se aprecia uno de los bordados vegetales.

Seguidamente, continuamos con las capas pluviales que como ya se comentó en apartados anteriores tiene forma semicircular que se une a la altura del cuello o del pecho. Las capas que vamos a ver son bastante sencillas ya que las más suntuosas presentan un capillo.

La primera capa pluvial está realizada con terciopelo rojo, rematada en los bordes y el cuello con una cenefa de brocatel. Presenta dos cordones dorados terminados con una borla a la altura del cuello para dar cierre a la capa una vez colocada.



Figura 39. - Fotografía general de la capa donde se aprecia, sobre todo, su forma



Figura 40. - Fotografía detalle de una de las borlas realizada con hilos dorados.

La siguiente capa está realizada con tisú blanco sobre tela de lienzo con cenefas en brocatel que recorre las caídas en sentido vertical y rematada en el borde inferior con la misma cenefa. Presenta dos cordones terminados con borlas a la altura del cuello para atarla una vez colocada sobre los hombros.



Figura 41 (arriba). – Fotografía general de la pieza.

Figura 42 (abajo). - Fotografía detalle del cuello donde se aprecia la cenefa y los cordones.

La dalmática que se sacó tiene forma de túnica larga hasta las rodillas, con mangas largas y abiertas es de color morado cuyo significado es penitencia, oración y abstinencia. Presenta motivos vegetales sobre la tela y numerosas cenefas que recorren la pieza a lo largo y ancho de color plateado.



Figura 43. – Fotografía general de la pieza.



Figura 44. - Fotografía detalle de la tela donde se aprecia la decoración vegetal que presenta.

Acompañando a la dalmática un alzacuellos o collarín con la misma decoración que la dalmática, con el borde rematado en una cenefa en plata y en cuyos extremos presenta un cordón con una borla bordada que se ata en el centro del pecho una vez colocado.



Figura 45 (arriba). – Fotografía general de la pieza.

Figura 46 (abajo). - Fotografía detalle de la borla que remata los cordones.

La casulla que se sacó es de color morado y dorado. Realizada sobre tela y con un forro de seda roja presenta dos cenefas en brocatel que recorren la parte delantera en sentido descendente y se unen en la parte inferior formando un rectángulo. El cuello y los bordes también están rematados con la misma cenefa. Presenta una decoración ornamental vegetal con ascendencia gótica.



Figura 47. – Fotografía general de la casulla.



Figura 48. – Fotografía detalle de los bordados vegetales sobre la tela de seda morada

Por último, la estola que va colocada sobre la casulla, y que por lo tanto presenta los mismos motivos decorativos. Está rematada en sus extremos triangulares con flecos metálicos.



Figura 49. – Fotografía general de la casulla.



Figura 50. – Fotografía del detalle de la cenefa y de la tela de seda con decoración vegetal.

3.7.1. Estado de conservación de las piezas encontradas

En general, el estado de conservación de las piezas es bueno, ya que se han podido mantener en inmejorables condiciones hasta nuestros días, aunque algunas de ellas presentan numerosos deterioros que ponen en riesgo su estabilidad.

Entre los deterioros más comunes se encuentran manchas de diversa naturaleza presentes en la mayoría de piezas, como por ejemplo en los gremiales y paños de hombros. Se puede apreciar una mancha en el reverso del paño de hombros (Fig. 51) con número de registro 1 presente en la catalogación que se recoge en el anexo 1 del presente trabajo.



Figura 51. – Fotografía de la mancha presente en el reverso de uno de los paños de hombros.

También hay piezas que presentan desgarros provocados por la combinación de materiales muy diferentes como por ejemplo el caso del mismo paño de hombros (Fig. 52) que debido al enganche metálico que presenta en uno de sus extremos ha dado lugar a que las fibras hayan cedido perdiendo firmeza y estabilidad dando lugar a la rotura de las mismas.



Figura 52. – Fotografía de uno de los elementos metálicos de la pieza que ha provocado desgarros

Se encuentran, además, piezas cuyos hilos han perdido conexión y tan terminado deshilachándose y enredándose como se puede apreciar en el encaje realizado con hilos metálicos del primer gremial catalogado (Fig. 53). Y, provocando a su vez, pérdidas de material totales o parciales en zonas puntuales de las piezas, también visible en el mismo gremial (Fig. 54).



Figura 53. – Fotografía donde se aprecian los hilos enredados del encaje de uno de los gremiales.



Figura 54. – Fotografía detalle donde se ha producido una pérdida considerable de material

Por último, hay numerosas piezas que han sufrido pliegues y deformaciones provocadas por las malas condiciones de almacenamiento de las mimas, como por ejemplo otro de los paños de hombros (Fig. 55) que se encontraban salvaguardados en el mueble del que ya se habló anteriormente.



Figura 55. – Fotografía donde se aprecia la cantidad de pliegues que se han producido en la tela debido a su almacenamiento

3.8. Propuesta de conservación-restauración

El patrimonio textil que se ha mantenido conservado en iglesias y parroquias de toda la isla se encuentra en muy mal estado de conservación, debido a que las condiciones de almacenaje no son las adecuadas ya que en numerosas ocasiones el lugar de salvaguarda de estos objetos está determinado por el espacio que hay en las sacristías o cuartos que se han destinado al almacenaje de estos “tesoros”.

El textil que se conserva presenta numerosos daños entre los que destacan colores degradados y pérdida de resistencia de las fibras provocados por la acción directa o indirecta de la luz; manchas de diversa naturaleza; arrugas y deformaciones producidas por el mal almacenaje que han tenido estas piezas a través del tiempo; ataques de

hongos e incluso intervenciones anteriores consistentes en zurcidos, modificaciones o añadidos.

Lo ideal para este tipo de piezas de considerable importancia para la historia es restaurarlas o realizar intervenciones puntuales sobre ellas que les devuelvan la estabilidad evitando su pérdida. Como es lógico, las circunstancias tanto económicas como de otra consideración no permiten que esto se lleve a cabo por lo que la opción más factible para la conservación de este tipo de objetos es recurrir a la conservación preventiva.

La conservación preventiva comprende todas aquellas medidas y acciones que tengan como objeto evitar o minimizar futuros deterioros o pérdidas, realizadas sobre el contexto circundante al objeto sin tener en cuenta su antigüedad o condición.⁵¹ Este tipo de acciones tiene un carácter indirecto, ya que no interfieren con los materiales y sus estructuras y tampoco modifican su apariencia.

Para trazar un plan de conservación preventiva es necesario tener en cuenta tres conceptos fundamentales: conocer, evitar y minimizar.

- Conocer: es imprescindible conocer los materiales que conforman la colección y sus características, así como los agentes de deterioro que le afectan.
- Evitar: cuando se tiene conocimiento de los medios y el entorno se pueden tomar las medidas necesarias para evitar que los agentes de deterioro actúen.
- Minimizar: si realizando estas acciones es imposible evitar los agentes de deterioro, hay que poner todos los medios disponibles para al menos minimizar sus efectos.

3.8.1. Conservación preventiva

Dado que los materiales que hemos estudiado son textiles, la conservación preventiva consistirá principalmente en la correcta manipulación de los mismos, su almacenaje y en caso de que fuera necesario intervenciones de emergencia.

- Manipulación de textiles

Para manejar los textiles correctamente es muy importante tener en cuenta el tipo de material que tenemos entre manos y lo sensibles que pueden llegar a ser. Se deben siempre utilizar guantes de algodón para evitar la transpiración de las manos que contiene ácidos, humedad y sales.

⁵¹ LÓPEZ REY, María. Conservación preventiva en colecciones textiles. Ciclo de conferencias: Patrimonio y Conservación preventiva. Pág. 13

Además, siempre que se vayan a sacar de su sitio de almacenaje hay que considerar la posibilidad de colocar una tela debajo del textil para que no entre en contacto directo con la mesa o la superficie en la que se coloque.

Por último, es muy importante que no se cojan las piezas con una sola mano, por una esquina, manga o ninguna parte de la misma que sobresalga. La mejor forma de manipular tejidos es mediante soportes rígidos a modo de bandeja, ya que así se evita la manipulación directa.⁵²

- Almacenaje y embalaje de textiles

Lo primero que hay que tener en cuenta es disponer las piezas en una zona acondicionada para su almacenamiento.

Una de las principales características de estos materiales es su fragilidad ante las condiciones ambientales, por lo que el control ambiental debe ser estricto y someterse a revisiones periódicas. El lugar de almacenaje debe ser lo más aislado posible, evitar zonas con mucha humedad y cambios bruscos de temperatura.

También debe ser lo suficientemente amplio de manera que permita colocar los objetos, de manera que puedan ser manipulados correctamente. El mobiliario más adecuado para el almacenaje de piezas textiles es el de metal y no el de madera, ya que si se quisiera utilizar este material sería necesario aislarlo completamente con materiales de barrera como por ejemplo el Marvaseal 360®, film de polietileno aluminizado y poliamida.⁵³

Por último, es fundamental proteger todas y cada una de las piezas con fundas o cajas, o en su caso, con papel de seda entre cada una de ellas para evitar el polvo y los contaminantes atmosféricos, además de los efectos negativos de la luz, la humedad y la temperatura.

- Intervenciones de emergencia

Las intervenciones de emergencia se realizarán cuando la estabilidad física del objeto corra peligro llevando a cabo acciones de restauración. Estas acciones de conservación y restauración se sustentan en los criterios generales y aceptados a nivel internacional sobre intervenciones: el principio de la mínima intervención, en el respeto de la autenticidad del original y la reversibilidad de los procedimientos aplicados.

Estos criterios de intervención se recogen en un documento publicado por el Instituto de Patrimonio Histórico Español (IPHE) y se resumen en los siguientes puntos:

⁵² LÓPEZ REY, María. Conservación preventiva en colecciones textiles. Ciclo de conferencias: Patrimonio y Conservación preventiva. Pág. 2

⁵³ Ibidem. Óp. Pág. 24

1. *De acuerdo con las tendencias actuales y las recomendaciones de los organismos internacionales, la aplicación de estrategias de prevención del deterioro debe ser la línea fundamental de la conservación de los Bienes Culturales.*
2. *En función de la problemática de conservación del Patrimonio Histórico Español, paralelamente a las actuaciones de conservación preventiva, serán necesarias intervenciones más drásticas de conservación curativa y restauración, aplicadas en los casos más graves de deterioro que impliquen un riesgo de pérdida irremediable del bien cultural.*
3. *Previamente a cualquier intervención, se realizará una investigación interdisciplinar cuyos resultados se reflejarán en un informe. El equipo de trabajo estará integrado por científicos, historiadores del arte, arqueólogos, arquitectos, etnólogos y restauradores de diferentes especialidades. A partir de las conclusiones obtenidas se establecerán los criterios y la metodología de trabajo a seguir.*
4. *El principio de mínima intervención es de importancia trascendental. Toda manipulación de la obra implica riesgo, por tanto, hay que ceñirse a lo estrictamente necesario, asumiendo la degradación natural del paso del tiempo. Deben rechazarse los tratamientos demasiado intervencionistas que puedan agredir a la integridad del objeto.*
5. *La consolidación se realizará con productos y métodos que no alteren las propiedades físico-químicas de los materiales, ni la estética de la obra y se localizará solo donde se precise.*
6. *La limpieza, ya se haga a través de medios mecánicos o químicos, nunca debe alterar los materiales que componen la obra, ni su estructura, ni el aspecto primitivo de la misma. Tiene que ser homogénea, no deben admitirse limpiezas caprichosas que conduzcan a acabados engañosos o a la creación, de falsos históricos. Deben utilizarse productos de reconocida eficacia y, aun así, hay que realizar pruebas de disolventes localizadas en zonas discretas, como serán discretas las catas que sea necesario realizar, en cualquier caso, de reducido tamaño y en sitios poco visibles. La limpieza no ha de ser profunda en ningún caso, debiéndose conservar siempre la pátina que imprime el paso del tiempo en la obra, así como los eventuales barnices antiguos, siempre y cuando estos últimos no se encuentren tan alterados que modifiquen el tono original y dificulten la visión e interpretación de la obra.*
7. *Sólo se recurrirá a la reintegración cuando sea necesaria para la estabilidad de la obra, o de algunos de sus materiales constitutivos; en aquellos casos en los que concurran circunstancias especiales, la decisión deberá aportarse por un equipo profesional. Siempre se respetarán la estructura, fisonomía y estética del objeto con las naturales adiciones del tiempo. Son innecesarias las reintegraciones cuando las lagunas, una vez realizado el proceso de limpieza, quedan perfectamente integradas en el efecto cromático y estético del conjunto y no afectan a la estabilidad del objeto. Si es necesario realizar reintegraciones, se determinará previamente el criterio a seguir y la*

metodología de trabajo, siendo prioritario el máximo respeto al original. Siempre que sea posible, se recurrirá a cualquier documento, gráfico o escrito, que aporte datos fidedignos del aspecto original de la obra. Toda reintegración debe ceñirse exclusivamente a los límites de la laguna, se llevará a cabo con materiales inocuos y reversibles, claramente discernibles del original y a simple vista, a una distancia prudente, dejando especialmente reconocible la reintegración en las zonas adyacentes al original. Caso de ser necesaria, la protección final se aplicará teniendo en cuenta las recomendaciones dadas por el personal especializado, evitando la alteración del acabado primitivo, y respetando los estilos históricos.

8. *Finalizada la intervención se reunirá toda la documentación generada en el correspondiente informe. Se detallarán los criterios y metodología de trabajo adoptados, así como los productos empleados, localizándose las zonas donde éstos se han empleado e indicándose proporciones aplicadas y nombre científico de los mismos.*
9. *La obra tratada será reintegrada a su ubicación original siempre que ésta reúna las condiciones adecuadas; no obstante, se evitará esto en el caso de que la restauración haya sido motivada por el mal estado ambiental del lugar en que se encontraba, salvo que previa, o paralelamente, otra intervención haya subsanado dichos problemas y se pueda garantizar la conservación de dicha obra.*
10. *La conservación del Bien Cultural no acaba con la intervención. Es fundamental programar rutinas de control y seguimiento de las obras restauradas, así como planes de mantenimiento que aseguren su óptima conservación. Para evitar en lo posible los factores de riesgo será necesario dotar a quienes tienen la responsabilidad de velar por la obra, de las nociones fundamentales de conservación preventiva y comprometerlos en su control y mantenimiento.*

4. PLANES DE DIFUSIÓN CULTURAL DEL OBJETO PATRIMONIAL

Teniendo en cuenta todo lo anterior, surge la necesidad de realizar un plan de difusión que permita gestionar correctamente el patrimonio para evitar que este quede en el olvido y finalmente desaparezca. Hoy en día ya no se habla del patrimonio como simples objetos históricos que se encuentran reclusos en Iglesias, sino que tiene una concepción más amplia que incluye el contexto físico, social y cultural y el reconocimiento del valor de su uso.

Como a todos los objetos que forman parte del patrimonio, y dejando de lado las artes plásticas, se les ha dado un determinado uso a través de los tiempos, una vida útil que directamente les hace formar parte de un momento, y que nos cuentan una historia; una historia que determina un estilo de vida, una clase social, una tradición, etc.

Es posible atribuir una buena cantidad de valores diferentes al Patrimonio. En este sentido, podemos determinar algunos de ellos como el valor de uso, el valor material, el valor simbólico, el valor emotivo y el valor social. Es imposible la existencia de una cultura sin patrimonio y una sociedad sin memoria; el valor social convierte al patrimonio del presente en una realidad imprescindible para la comprensión de esas culturas y sociedades y a sí mismas y, también, para permitir su comprensión a generaciones posteriores.⁵⁴

El Patrimonio constituye un documento excepcional de nuestra memoria histórica y, por ende, clave en la capacidad de construcción de nuestra cultura, y que nos da la posibilidad de contrastar las actitudes, comportamientos y valores implícitos o adjudicados de la producción cultural a través del tiempo.

Surge aquí la necesidad de realizar un cambio y adaptar ese patrimonio a las nuevas generaciones, mucho más preparadas, que no se conforman con ver objetos en el interior de una Iglesia o un museo, si no que quieren de alguna manera interactuar con él.

⁵⁴ ibidem Óp. Pág. 34

5.CONCLUSIONES

Después de todo lo expuesto en este Trabajo de Fin de Grado (TFG), descubro la necesidad de abordar un espacio de la creación artística que por múltiples razones ha quedado rezagada por causas de operatividad litúrgica especialmente después de las decisiones llevadas a cabo tras del Concilio Vaticano II en 1965, que recomendaba una mayor austeridad y sencillez en las vestimentas y objetos del culto. Buena parte de estas antiguas indumentarias realizadas con materiales textiles de gran calidad quedaron arrinconadas en viejos muebles parroquiales condenados al olvido. Muchas de ellas han tenido la suerte de poderse conservar gracias al interés de la feligresía, así como de los componentes de muchas hermandades y cofradías. Sin embargo, hemos comprobado que ese interés está limitado a un grupo de personas muy reducido. Encontrándonos con un dossier de numerosas piezas en un estado lamentable, de absoluto abandono y conservación. Esta condición se debe, en gran parte al desconocimiento que los usuarios tienen de las artes suntuarias otorgándoles unos fines más bien domésticos. Sin percatarse del carácter histórico que nos ofrecen ya que a través de esas piezas textiles descubrimos todo un mundo de profesiones y oficios que se encuentran estrechamente relacionadas, tales como tejedores, bordadores, costureras, sastres, etc. Así como una visión amplia de la propia industria textil, y su evolución en el tiempo.

No cabe duda que estas obras de arte ocultas en dependencias de templos como las que nos ocupan si no reciben un uso adecuado, se verán abocadas a desaparecer, pues debido a la fragilidad de los materiales que componen sus respectivas estructuras que les otorgan su característica delicadeza. Por eso se hace necesario su recuperación, no tanto como uso litúrgico sino más bien como una reivindicación del patrimonio para el disfrute y deleite de los usuarios sin perder de vista la posibilidad de convertirse en un futuro en un objeto museístico.

Por tanto, se pudo trabajar con un excelente conjunto textil custodiado en la sacristía en la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna que nos ofrece una variedad de piezas de distintas etapas históricas de los siglos XVII, XVIII y XIX. Es difícil contar con algunas anteriores a estas fechas, momento de la creación de la referida parroquia. El mayor aporte pertenece a la etapa barroca (XVII-XVIII) momento en el que la Iglesia alcanzó su máximo auge en todas las expresiones artísticas, en cambio, en el siglo XIX, debido a razones sociales, políticas y económicas, el producto textil decae considerablemente simplificándose el producto, modelos y decoraciones de una manera notable.

El número de piezas estudiadas es solo un ejemplo representativo de lo existente en dicho templo; las más elaboradas sobre sedas, tisús y otros tejidos valiosos, en los que destacan bordados realizados en oro y plata, brocados, cenefas, hilos de plata y oro así como flecos, cordones, encajes, borlas, etc. El abandono se hace más palpable en los paños de hombros, gremiales y palios.

A pesar de que los feligreses han mostrado un evidente celo por la conservación y cuidado de estos textiles, su deterioro es bastante alarmante, aunque muchos de ellos ofrecen un estado de óptimas condiciones debido en gran parte a la calidad de los materiales y su excelente técnica de ejecución como, por ejemplo, capas, casullas, dalmáticas, estolas, estolones, etc.

Después de la observación de cada una de las piezas, del estudio pormenorizado de los materiales, técnicas, y de su estado de conservación se procedió al trabajo fotográfico para su clasificación. Sería deseable que se realizara una catalogación, pero la ausencia de datos históricos nos lo ha impedido, a pesar de que este estudio se centra especialmente en el reconocimiento del estado de conservación en aras de poder llevar a cabo una recuperación total, de cara al futuro, de todas estas valiosas e interesantes muestras textiles.

6. BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. La Conservación de los Tejidos. Arbor CLXIX, 667-668 (Julio-agosto 2001)
- AGUILAR DÍAZ, Jesús. Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla. "EL ARTE DEL TEJIDO Y DEL BORDADO EN EL CONVENTO DE LAMERCED DE ÉCIJA".
- CALVO, Ana. Conservación y restauración de pintura sobre lienzo. Ediciones del Serbal, 2002.
- DE LA CRUZ RODRÍGUEZ, Juan (1995). Textiles e indumentarias de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife, 1995
- DE LA CRUZ RODRÍGUEZ, Juan (2001). La seda en Canarias, pasado, presente y futuro.
- DÁVILA CORONA, R., DURAN PUYOL, M., GARCÍA FERNÁNDEZ, M. (2004). Diccionario Histórico de Telas y Tejidos. Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo.
- DARÍAS PRÍNCIPE, Alberto: Artículo "El papel de la iglesia en el desarrollo de los textiles en canarias: el caso de la seda", 2011.
- GARCÍA DE PAREDES, Eugenio. "Arte y función, lo efímero y lo eterno. Artes aplicadas en Canarias". En Arte en Canarias [siglos XV-XIX] una mirada retrospectiva. Tomo II. Viceconsejería de Cultura y Deportes. Canarias, 2001.
- LÓPEZ REY, María. Conservación preventiva en colecciones textiles. Ciclo de conferencias: Patrimonio y Conservación preventiva.
- LORENZO LIMA, Juan Alejandro [ed.]: La Laguna y su parroquia matriz. Estudios sobre la Iglesia de la Concepción. 2016.
- MENDIOLA UBILLOS, M^a Ángeles. Plantas para elaborar fibras textiles. Recuperado de http://ocw.upm.es/botanica/plantas-de-interesagroalimentario/contenidos/plantas_textiles.pdf
- NUÑEZ PESTANO, Juan Ramón; HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Carmen Luz; GARCÍA MARTÍN, José Ángel (1984). Las manufacturas textiles en Tenerife. La Laguna, 1984.
- NIÑO MAS, Felipa. Antiguos Tejidos Artísticos Españoles. N^o221, 1942
- PEREZ MORERA, Jesús. "El arte de la seda: el tejido litúrgico en Canarias (los ornamentos de la catedral de La Laguna)". En Revista de Historia canaria. N^o184, 2002.
- RODRÍGUEZ, Gloria. La iglesia de el Salvador de Santa Cruz de La Palma. Excmo. Cabildo Insular de La Palma. La Palma, 1985.

RODRIGUEZ MOURE, José (1915). Historia de la Parroquia Matriz de Ntra. Sra. De la Concepción de la ciudad de La Laguna. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. *El arte textil en la antigüedad y la alta Edad Media*. Recuperado de http://ge-iic.com/files/Publicaciones/el_arte_textil_en_antiguedad.pdf

Recursos web:

http://www.xn--espaaescultura-tnb.es/es/monumentos/tenerife/iglesia_de_nuestra_senora_de_la_concepcion_de_la_ortava.html

<http://www.nosvemosentenerife.com/2.html>

<https://parroquialaconcepciondelalaguna.wordpress.com/category/hermandades-y-cofradias/>

<http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/MDC/id/70572>

<https://elrincondecelestecielo.blogspot.com.es/2015/04/historia-de-las-fibras-textiles-y-los.html>

http://ge-iic.com/files/Publicaciones/el_arte_textil_en_antiguedad.pdf

<https://artdesingtextil.jimdo.com/glosario/>

<http://www.gobiernodecanarias.org/educacion/cultura/anaria/arte/arte.htm>

<http://www.coatsindustrial.com/es/information-hub/apparel-expertise/know-about-textile-fibres>

<http://eprints.ucm.es/34391/1/T36701.pdf>

<file:///C:/Users/ainar/Downloads/905-911-1-PB.pdf>

https://www.google.es/search?q=dalm%C3%A1tica&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjK5c7r59PUAhXpCsAKHTmgBxUQ_AUICigB&biw=1366&bih=662#tbm=isch&q=dibujo+capa+pluvial+&imgdii=Po4nqnaPHmpwwM:&imgsrc=aiFofiQRfgwxQM:

<http://vetusordomissae.blogspot.com.es/2011/04/1.html>

<http://lamisadesiempre.blogspot.com.es/2011/02/33las-vestiduras-sagradas.html>

[http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20HISTORIA%20CANARIA/184%20-%202002/12%20\(Jes%C3%BAs%20P%C3%A9rez%20Morera\).pdf](http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20HISTORIA%20CANARIA/184%20-%202002/12%20(Jes%C3%BAs%20P%C3%A9rez%20Morera).pdf)

http://ocw.upm.es/botanica/plantas-de-interesagroalimentario/contenidos/plantas_textiles.pdf

7. ANEXOS

7.1 Propuesta de ficha para una catalogación

La elaboración de una ficha de registro para cada una de las piezas es fundamental para tener una organización del material en estudio, así como para evitar su pérdida de cara al futuro. La necesidad de registro y documentación de obras artísticas nos hace ver la evolución histórica que ha ido sufriendo este campo.

El catalogo es más completo que el inventario, ya que en el inventario se lleva un registro de las obras que estamos listando y sirve para darles un orden y una clasificación, cada una con su número de identificación y ubicación; mientras que en la catalogación se lleva un registro exhaustivo de una serie de objetos sea cual sea su naturaleza o función.


En las fichas de registro de piezas, que pueden ser incluidas o no en un catálogo, generalmente se recogen: datos del autor, datos de la obra, descripción de la misma, datos históricos, estado de conservación y registro fotográfico. También se pueden incluir diagramas de daños y registros de préstamos de la obra si fuera necesario.

A nivel nacional existe una página web: *ceres.mcu.es*, que es La Red Digital de Colecciones de Museos de España. *Esta página recoge un catálogo colectivo en línea, reuniendo museos arqueológicos, de bellas artes, de arte contemporáneo, de artes decorativas, de etnología y antropología, de indumentaria, casas-museo, etc. En él participan numerosos museos de Andalucía, Aragón, Castilla-La Mancha, Castilla y León, Extremadura, Madrid, Murcia y Valencia, entre otros.*¹

¹ Ministerio de Cultura, Educación y Deporte. Red Digital de las Colecciones de Museos de España. Recuperado de <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>

FICHA DE REGISTRO DE LA PIEZA		
NOMBRE	Nº DE REGISTRO	
FOTOGRAFÍA		
DIMENSIONES MÁXIMAS	ALTO	ANCHO
CRONOLOGÍA	UBICACIÓN	
ESTADO DE CONSERVACIÓN		
DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA		
OBSERVACIONES		
AUTOR	ESTILO	
MATERIALES		
LOCALIZACIÓN		

7.2. Catalogación del textil estudiado

FICHA DE REGISTRO DE LA PIEZA		
Paño de hombros	Nº DE REGISTRO: 1/1	
		
DIMENSIONES MÁXIMAS	ALTO: 52.5 cm.	ANCHO: 284 cm.
CRONOLOGÍA: c.1800	UBICACIÓN: Mueble, balda 1	
<p>ESTADO DE CONSERVACIÓN: Regular. Presenta desgarros donde se encuentran los elementos metálicos, también algunos rotos en la seda que se encuentra bastante arrugada y manchas de diversa consideración.</p>		
<p>DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA: Se trata de un paño de hombros de forma rectangular realizado en seda blanca con hilos de oro y colores. En los extremos presenta motivos vegetales bordados y en el centro el monograma de JHS también bordado en hilos de oro y rodeado de más motivos vegetales. Los bordes están rodeados de una cenefa que se repite en todo el perímetro y se rematan los laterales con flecos labrados en hilos de oro. En la parte superior presenta dos elementos metálicos que servían para unir ambos lados del paño una vez puesto.</p>		
OBSERVACIONES: No hay observaciones		
AUTOR: desconocido	ESTILO: Barroco	
MATERIALES: Seda y bordados		
LOCALIZACIÓN: Dependencias de la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna. San Cristóbal de La Laguna.		

FICHA DE REGISTRO DE LA PIEZA		
Paño de hombros	Nº DE REGISTRO: 1/2	
		
DIMENSIONES MÁXIMAS	ALTO: 50 cm.	ANCHO: 219 cm.
CRONOLOGÍA: S. XVIII	UBICACIÓN: Mueble, balda 1	
ESTADO DE CONSERVACIÓN: Bueno. La tela presenta arrugas y desgaste debido al uso y pequeños agujeros y manchas en la parte trasera.		
DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA: Se trata de un paño de hombros de forma rectangular bordado con motivos vegetales de ascendencia gótica sobre seda de color crema forrada en lienzo. En los bordes presenta una cenefa de brocatel dorada. En los extremos flecos labrados en hilos de oro. En la parte trasera presenta dos enganches para introducir un cordón que permita el cierre del paño al ser colocado.		
OBSERVACIONES: No hay observaciones		
AUTOR: desconocido	ESTILO: Barroco	
MATERIALES: Seda, hilos de oro, plata y bordados		
LOCALIZACIÓN: Dependencias de la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna. San Cristóbal de La Laguna.		

FICHA DE REGISTRO DE LA PIEZA		
Gremial	Nº DE REGISTRO: 1/3	
		
DIMENSIONES MÁXIMAS	ALTO: 46 cm.	ANCHO: 108 cm.
CRONOLOGÍA: S. XVIII	UBICACIÓN: Mueble, balda 1	
ESTADO DE CONSERVACIÓN: Malo. Presenta desgarros, rotos, hilos enredados, manchas y suciedad.		
DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA: Se trata de un paño rectangular pequeño de color beige realizado en tisú de plata con motivos vegetales bordados en oro y plata, rematado en el borde con una cenefa de encaje.		
OBSERVACIONES: No hay observaciones		
AUTOR: desconocido	ESTILO: Barroco	
MATERIALES: Tisú de plata con bordados de oro, plata y encaje.		
LOCALIZACIÓN: Dependencias de la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna. San Cristóbal de La Laguna.		


FICHA DE REGISTRO DE LA PIEZA		
Paño de hombros	Nº DE REGISTRO: 1/4	
		
DIMENSIONES MÁXIMAS	ALTO: 51.5 cm.	ANCHO: 241 cm.
CRONOLOGÍA: S. XIX	UBICACIÓN: Mueble, balda 1	
<p>ESTADO DE CONSERVACIÓN: Bueno. El paño se encuentra en buen estado de conservación, solo presenta una mancha blanquecina en el centro. En la parte trasera presenta suciedad, pequeños agujeros y alguna mancha</p>		
<p>DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA: Se trata de un paño de hombros de forma rectangular, realizado en seda roja con bordados en oro. Presenta motivos vegetales y ornamentales rematado en el borde con una cenefa bordada con hilos de oro.</p>		
OBSERVACIONES: No hay observaciones		
AUTOR: desconocido	ESTILO: Clasicista	
MATERIALES: Seda y bordados con hilos de oro y plata		
LOCALIZACIÓN: Dependencias de la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna. San Cristóbal de La Laguna.		

FICHA DE REGISTRO DE LA PIEZA		
Paño de hombros	Nº DE REGISTRO: 1/5	
		
DIMENSIONES MÁXIMAS	ALTO: 55 cm.	ANCHO: 253 cm.
CRONOLOGÍA: S. XIX	UBICACIÓN: Mueble, balda 1	
ESTADO DE CONSERVACIÓN: Regular. El paño de hombros presenta bastantes pliegues y está deformado. Se han salido algunos hilos de los motivos centrales al igual que los de las cenefas de los bordes.		
DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA: Se trata de un paño de hombros de forma rectangular, realizado sobre una seda de color rojo, con bordados hechos en hilos de oro. Está forrado en su reverso con una seda verde y presenta el borde rematado con un encaje muy fino.		
OBSERVACIONES: No hay observaciones		
AUTOR: desconocido	ESTILO: Clasicista	
MATERIALES: Seda y bordados con hilos de oro.		
LOCALIZACIÓN: Dependencias de la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna. San Cristóbal de La Laguna.		



FICHA DE REGISTRO DE LA PIEZA		
Gremial	Nº DE REGISTRO: 1/6	
		
DIMENSIONES MÁXIMAS	ALTO: 46 cm.	ANCHO: 108 cm.
CRONOLOGÍA: S. XVIII	UBICACIÓN: Mueble, balda 1	
<p>ESTADO DE CONSERVACIÓN: Regular. El paño presenta bastante suciedad acumulada, los hilos de oro se han ennegrecido y los bordados de la cenefa están descocidos y enredados. La parte trasera presenta manchas, agujeros y bastantes arrugas.</p>		
<p>DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA: Se trata de un paño rectangular no muy grande de color beige con motivos vegetales bordados en colores (azul y rojo). También presenta motivos ornamentales bordados en hilos de oro. El borde del paño está rematado con una cenefa bordada en oro. La parte trasera presenta una tela a modo de forro de seda de color rojo.</p>		
OBSERVACIONES: No hay observaciones		
AUTOR: desconocido	ESTILO: Barroco	
MATERIALES: seda y bordados con hilos de oro y plata		
LOCALIZACIÓN: Dependencias de la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna. San Cristóbal de La Laguna.		

FICHA DE REGISTRO DE LA PIEZA		
Gremial	Nº DE REGISTRO: 1/7	
		
DIMENSIONES MÁXIMAS	ALTO: 51 cm.	ANCHO: 115 cm.
CRONOLOGÍA: S. XVIII	UBICACIÓN: Mueble, balda 1	
<p>ESTADO DE CONSERVACIÓN: Presenta un amarilleamiento general, además de manchas de diversa procedencia. En uno de los laterales la cenefa de encaje se ha desprendido de la tela.</p> <p>El reverso presenta bastante suciedad acumulada.</p>		
<p>DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA: Se trata de un paño rectangular no muy grande de color blanco con motivos vegetales bordados en colores. El borde del paño está rematado con una cenefa de encaje realizada en hilos de oro.</p>		
<p>OBSERVACIONES: Presenta una etiqueta en el reverso pegada con cinta adhesiva.</p>		
AUTOR: desconocido	ESTILO: Barroco	
MATERIALES: tela blanca con sedas varias		
<p>LOCALIZACIÓN: Dependencias de la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna. San Cristóbal de La Laguna.</p>		

FICHA DE REGISTRO DE LA PIEZA		
Palio	Nº DE REGISTRO: 1/8	
		
DIMENSIONES MÁXIMAS	ALTO: -	ANCHO: -
CRONOLOGÍA: S. XIX	UBICACIÓN: Mueble, balda 1	
ESTADO DE CONSERVACIÓN: Bueno. Presenta suciedad acumulada, manchas y algunas zonas presentan descosidos.		
DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA: Se trata de una especie de dosel realizado en seda con motivos vegetales y animales (pájaros y mariposas) bordados. Está rematado con flecos realizados en hilos metálicos y presenta varios cordones acabados en borlas.		
OBSERVACIONES: Dado que la pieza era muy grande no pudieron tomarse las medidas correctamente.		
AUTOR: desconocido	ESTILO: Clasicista	
MATERIALES: seda, bordados con hilos de colores, oro y plata y abalorios.		
LOCALIZACIÓN: Dependencias de la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna. San Cristóbal de La Laguna.		

FICHA DE REGISTRO DE LA PIEZA		
Manga procesional	Nº DE REGISTRO: 1/9	
		
DIMENSIONES MÁXIMAS	ALTO: 150 cm. (aprox.)	ANCHO: 80 cm. (aprox.)
CRONOLOGÍA: S. XVIII	UBICACIÓN: Mueble, balda 2	
<p>ESTADO DE CONSERVACIÓN: Bueno. Presenta suciedad acumulada. Hay hilos se han roto dejando pequeñas faltas en alguno de los bordados.</p>		
<p>DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA: Se trata de un adorno de tela con forma de cilindro acabado en cono realizado en seda, bordado con hilos de oro y plata con una decoración ornamental con motivos vegetales de ascendencia gótica y una cenefa de brocatel que recorre toda la manga de manera horizontal y vertical. Está rematada en la parte inferior con flecos y borlas realizados en hilos metálicos.</p>		
OBSERVACIONES: Forma parte de un terno que está completo		
AUTOR: desconocido	ESTILO: Barroco	
MATERIALES: seda, bordados con hilos de oro y plata		
LOCALIZACIÓN: Dependencias de la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna. San Cristóbal de La Laguna.		

FICHA DE REGISTRO DE LA PIEZA		
Manga procesional	Nº DE REGISTRO: 1/10	
		
DIMENSIONES MÁXIMAS	ALTO: 150 cm. (aprox.)	ANCHO: 80 cm. (aprox.)
CRONOLOGÍA: S. XVIII	UBICACIÓN: Mueble, balda 2	
ESTADO DE CONSERVACIÓN: Bueno. Presenta suciedad acumulada. En la cenefa hay hilos metálicos sueltos que se han descosido.		
DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA: Se trata de un adorno de tela con forma de cilindro acabado en cono. Presenta detalles bordados en dorado sobre seda roja y cenefa de brocatel que recorre toda la manga a lo largo y ancho. Está rematada en la parte inferior con flecos realizados en hilos metálicos.		
OBSERVACIONES: Forma parte de un terno que está completo		
AUTOR: desconocido	ESTILO: Barroco	
MATERIALES: seda, bordados con hilos de oro y plata		
LOCALIZACIÓN: Dependencias de la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna. San Cristóbal de La Laguna.		

FICHA DE REGISTRO DE LA PIEZA		
Manga procesional	Nº DE REGISTRO: 1/11	
 		
DIMENSIONES MÁXIMAS	ALTO: 150 cm. (aprox.)	ANCHO: 80 cm. (aprox.)
CRONOLOGÍA: S. XVIII	UBICACIÓN: Mueble, balda 2	
ESTADO DE CONSERVACIÓN: Bueno. Presenta suciedad acumulada y algunos hilos sueltos.		
DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA: Se trata de un adorno de tela con forma de cilindro acabado en cono. Está realizada sobre una tela de lienzo y se encuentra totalmente bordada con detalles vegetales y rematada con una cenefa de brocatel que recorre toda la manga a lo largo y ancho. Está rematada en la parte inferior con flecos en hilos metálicos.		
OBSERVACIONES: Forma parte de un terno que está completo		
AUTOR: desconocido	ESTILO: Barroco	
MATERIALES: seda, bordados con hilos de oro y plata y colores		
LOCALIZACIÓN: Dependencias de la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna. San Cristóbal de La Laguna.		

FICHA DE REGISTRO DE LA PIEZA		
Capa pluvial	Nº DE REGISTRO: 1/12	
		
DIMENSIONES MÁXIMAS	ALTO: 120 cm. (aprox.)	ANCHO: 80 cm. (aprox.)
CRONOLOGÍA: S. XVIII	UBICACIÓN: Mueble, balda 2	
ESTADO DE CONSERVACIÓN: Bueno. Presenta suciedad acumulada y alguna mancha.		
DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA: Se trata de una capa realizada con tisú blanco sobre tela de lienzo con cenefas en brocatel que recorre las caídas en sentido vertical y rematada en el borde inferior con la misma cenefa. Presenta dos cordones terminados con borlas a la altura del cuello.		
OBSERVACIONES: No hay observaciones		
AUTOR: desconocido	ESTILO: Barroco	
MATERIALES: tisú blanco, bordados con hilos de oro y plata.		
LOCALIZACIÓN: Dependencias de la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna. San Cristóbal de La Laguna.		

FICHA DE REGISTRO DE LA PIEZA		
Capa pluvial	Nº DE REGISTRO: 1/13	
		
DIMENSIONES MÁXIMAS	ALTO: 120 cm. (aprox.)	ANCHO: 80 cm. (aprox.)
CRONOLOGÍA: S. XVIII	UBICACIÓN: Mueble, balda 2	
ESTADO DE CONSERVACIÓN: Bueno. Presenta suciedad acumulada y alguna mancha.		
DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA: Se trata de una capa realizada con terciopelo rojo, rematada en los bordes y el cuello con una cenefa de brocatel. Presenta dos cordones terminados con borlas a la altura del cuello.		
OBSERVACIONES: No hay observaciones		
AUTOR: desconocido	ESTILO: Barroco	
MATERIALES: terciopelo rojo y bordados con hilos de oro.		
LOCALIZACIÓN: Dependencias de la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna. San Cristóbal de La Laguna.		

FICHA DE REGISTRO DE LA PIEZA		
Casulla	Nº DE REGISTRO: 1/14	
 		
DIMENSIONES MÁXIMAS	ALTO: 150 cm. (aprox.)	ANCHO: 60 cm. (aprox.)
CRONOLOGÍA: S. XVIII	UBICACIÓN: Mueble, balda 2	
ESTADO DE CONSERVACIÓN: Bueno. Presenta suciedad acumulada.		
DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA: Se trata de una casulla realizada sobre tela y con un forro de seda roja presenta dos cenefas en brocatel que recorren la parte delantera en sentido descendente y se unen en la parte inferior formando un rectángulo. El cuello y los bordes también están rematados con la misma cenefa. Presenta una decoración ornamental vegetal con ascendencia gótica.		
OBSERVACIONES: No hay observaciones		
AUTOR: desconocido	ESTILO: Barroco	
MATERIALES: seda, bordados con hilos de oro y plata		
LOCALIZACIÓN: Dependencias de la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna. San Cristóbal de La Laguna.		

FICHA DE REGISTRO DE LA PIEZA		
Estola	Nº DE REGISTRO: 1/15	
		
DIMENSIONES MÁXIMAS	ALTO: 10 cm. (aprox.)	ANCHO: 200 cm. (aprox.)
CRONOLOGÍA: S. XVIII	UBICACIÓN: Mueble, balda 2	
ESTADO DE CONSERVACIÓN: Bueno. Presenta suciedad acumulada.		
DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA: Se trata de una estola con forma rectangular acabada en triángulo. Está realizada en seda, presenta los bordes rematados con una cenefa en brocatel. Presenta una decoración ornamental vegetal con ascendencia gótica.		
OBSERVACIONES: pertenece al mismo terno que la casulla.		
AUTOR: desconocido	ESTILO: Barroco	
MATERIALES: seda, bordados con hilos de oro y plata		
LOCALIZACIÓN: Dependencias de la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna. San Cristóbal de La Laguna.		

FICHA DE REGISTRO DE LA PIEZA		
Dalmática	Nº DE REGISTRO: 1/16	
		
DIMENSIONES MÁXIMAS	ALTO: 120 cm. (aprox.)	ANCHO: 80 cm. (aprox.)
CRONOLOGÍA: S. XIX	UBICACIÓN: Mueble, balda 2	
ESTADO DE CONSERVACIÓN: Bueno.		
DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA: Se trata de una túnica larga hasta las rodillas, con mangas largas y abiertas de color morado. Presenta motivos vegetales sobre la tela y numerosas cenefas que recorren la pieza a lo largo y ancho de color plateado.		
OBSERVACIONES: Forma parte de un terno que está completo.		
AUTOR: desconocido	ESTILO: Clasicista	
MATERIALES: seda, bordados con hilos de plata		
LOCALIZACIÓN: Dependencias de la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna. San Cristóbal de La Laguna.		

FICHA DE REGISTRO DE LA PIEZA	
Alzacuellos o collarín	Nº DE REGISTRO: 1/17
	
DIMENSIONES MÁXIMAS	ALTO: - ANCHO: -
CRONOLOGÍA: S. XIX	UBICACIÓN: Mueble, balda 2
ESTADO DE CONSERVACIÓN: Bueno.	
DESCRIPCIÓN DE LA PIEZA: Se trata de un collarín realizado en seda con motivos vegetales. Presenta un borde rematado en una cenefa en plata y en cuyos extremos presenta un cordón con una borla bordada	
OBSERVACIONES: Forma parte de un terno que está completo.	
AUTOR: desconocido	ESTILO: Clasicista
MATERIALES: seda, bordados con hilos de plata	
LOCALIZACIÓN: Dependencias de la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna. San Cristóbal de La Laguna.	

7.3. Glosario terminológico

Bordador: Persona que tiene por oficio u ocupación bordar. Es un arte que consiste en adornar por medio de hilos una tela para embellecerla.

Borla: Es un ramillete de hilos o flecos enredados en la parte superior con una cuerda. Se usa como elemento decorativo.

Brocado: Del francés “broché”. Tela de seda bordada antiguamente con hilos metálicos, formando dibujos con motivos florales, arabescos, etc. Se teje utilizando tecnología de estampado Jacquard. El distintivo diseño Jacquard se suplementa con hilos de color o metálicos. Puede ser de un color o tejido en colores brillantes. Se usa para prendas formales de mujer, colchas, vestidos de época y en ornamentos de iglesias.

Brocado adamascado: Brocado de damasco con estampados florales dorados y plateados.

Brocatel: Es una variedad de damasco, algo grueso, urdimbre de seda y trama algodón, aunque se emplean otras materias como el fino estambre, junto con la seda, ostentando dibujos ornamentales de varios colores. Se emplea en tapicería, muebles y colgaduras, y cuando es totalmente se seda, para vestidos de señora.

Cachemir: Tejido de lana suave, airoso y ligero con un brillo apagado y bordado parcialmente, formado por una trama de tres capas de tejido de sarga. Está hecho con estambre fino y generalmente está impreso. Se usa para vestidos de mujer, chalets y bufandas. El nombre deriva de la lana de cachemir, del pelo de debajo con el que se fabricaba originalmente este tipo de tela.

Costurera: Persona que tiene por oficio la costura. La costura es un arte usada principalmente para producir ropa y artículos para la casa, tales como cortinas, ropa de cama, tapicería y mantelería. La mayoría de las costuras en el mundo industrial son hechas con máquinas de coser.

Damasco: De Damasco, ciudad de procedencia. Tejido de seda, de color unido (muchas veces tintado en pieza) pero caracterizado por el efecto de los dibujos Jacquard llamados adamascados, o sea, producidos por el mismo ligamento (sarga o raso) pesado en unos puntos y ligero en otros, o bien raso para conseguir el efecto de brillo en los dibujos y otro ligamento distinto en el fondo.

Fibra: se denomina fibra textil al conjunto de filamentos o hebras susceptibles de ser usados para formar hilos, bien sea mediante hilado, o mediante otros procesos físicos o químicos. Así, la fibra es la estructura básica de los materiales textiles.

Gobelino: nombre que viene de los tapices que se fabricaban en los célebres establecimientos que los hermanos Gobelín fundaron en París en el siglo XVII. Esta

compañía de tejedores fue transformada por el ministro de Luis XIV, Colbert, en 1662, en Manufactura Real y su dirección fue encomendada al pintor Charles Le Brun.

Hilo: conjunto de fibras textiles que han sido torcidas para darles más resistencia y que normalmente se utilizan para tejer o coser.

Liturgia: es la forma con que se llevan a cabo las ceremonias en una religión o en alguna otra institución u organización similar, es decir, al conjunto de actos que forman parte de su culto público y oficial.

Pasamanería: Artículo estrecho obtenido según las más diversas técnicas. Tapapuntos, cordoncitos, galones, cintas, etc.

Raso de seda: Del latín “seta” (seda). Tela de seda, o con urdimbre de seda o algodón mercerizado y con trama de otros materiales de superficie lisa y lustrosa. Muy usado antiguamente para vestidos de señora y decoración.

Sarga: Tejido con ligamento de sarga, produciendo las líneas diagonales típicas. Se usa para prendas exteriores, forrería, etc.

Sastre: Persona que ejerce el oficio de la sastrería, un arte que consiste en la creación de prendas de vestir principalmente masculinas (traje, pantalón, chaleco) de forma artesanal y a medida, o no, diseñando exclusivamente de acuerdo con las medidas y preferencias de cada cliente, sin hacer un uso estandarizado de numeración preexistente.

Tafetán: Del persa “taftah” (hilar), “tafteh” (brillante). Tejido espeso de hilo fino, ligeramente tieso, que tiene un tacto crujiente como la seda. Se emplea para vestidos de noche, aunque también para algunos abrigos.

Tapiz: Labor textil, generalmente de gran tamaño, bordada o tejida con lana, seda u otras fibras de distintos colores, en la que se reproducen figuras o imágenes y que se cuelga en una pared como adorno; tradicionalmente son hechos a mano.

Textil: fibras o materiales que pueden ser tejidos

Tela: se refiere a todos los tejidos sea cual sea su materia textil cuyo entrecruzado es el ligamento tafetán.

Telar: máquina para tejer, construida con madera o metal, en la que se colocan unos hilos paralelos, denominados urdimbres, que deben sujetarse a ambos lados para tensarlos (función que suelen cumplir las pesas) y mediante un mecanismo, estos hilos son elevados individualmente o en grupos, formando una abertura denominada calada, a través de la cual pasa la trama. Puede ser artesanal o industrial.

Tejido: todo artículo, género o producto resultante del entrelazamiento de uno o más hilos.

Terciopelo: Tejido cuyo haz está cubierto de pelo relativamente corto. Tupido y perpendicular a la superficie del tejido. También puede alternar pelo y bucle formando dibujos. Su aspecto puede ser liso, abordonado y labrado. Tipos:

- Terciopelo acrílico (velour)
- Terciopelo algodón (pana lisa)
- Terciopelo chiffon (terciopelo de seda)

Tisú: Tejido de seda con hilos metálicos que pasan del haz al envés. Tejiendo dibujos “Jacquard” y algunas veces simplemente bordados. Utilizados para ornamentos de iglesias, prendas de gran vestir, etc.

7.4. Insectos que atacan a los tejidos

Según lo publicado en el ciclo de conferencias: Patrimonio y Conservación preventiva, los insectos que más atacan a los tejidos son:

-ORDEN LEPIDÓPTERO

Tineola bisselliella, polillas.



-ORDEN COLEÓPTERO

Athrenus museorum, piojo de los museos



Attagenus pellium, escarabajo negro.



Attagenus piceus, escarabajo de las alfombras.



Anthrenus verbasci, piojo de los tejidos.



En menor medida:

-ORDEN DICTIÓPTERA

Blattella germánica, cucaracha germánica.



Blattella orientalis, cucaracha oriental.



-ORDEN THYSANURA

Lepisma saccharina, pececillo de plata.



Los insectos como las arañas, hormigas...no perjudican a los textiles, sin embargo, su presencia es indicativo de suciedad y puede atraer a otros insectos que si dañan los tejidos como las cucarachas.