

PRESENTACIÓ DEL PROGRAMA

Professor: Ruth de la Puerta Escribano

CURS: 2007-2008

Departament d'Història de l'Art. Facultat de Geografia i Història de la Universitat de València

CODI 14663

CURS 1 A

L'assignatura «Tècniques artístiques i Conservació de Béns Culturals Mobles» és teoricopràctica, d'un total de 4,5 crèdits distribuïts entre la teoria (3 crèdits) i les pràctiques (1,5 crèdits). Per tant, a continuació presente els objectius del programa (de tipus informatiu i formatiu, destreses i habilitats socials), l'estructura del programa, el temari teòric, les activitats pràctiques i les referències bibliogràfiques.

1. OBJECTIUS DEL PROGRAMA.

L'objectiu general de l'assignatura és presentar la història i les tècniques de l'art tèxtil centrat principalment en el període modern de l'Espanya dels segles XVI-XVIII, si bé he pretès donar una visió sincrònica dels processos històrics i tecnològics de l'art tèxtil anterior i posterior a l'edat moderna. És per això que he al·ludit a èpoques històriques anteriors i posteriors al període esmentat.

1.1. Objectius de tipus informatiu.

— Estudi a través d'imatges de les obres d'art mobiliari tèxtil fetes com a conseqüència de l'aplicació d'un procés tècnic principalment artesanal.

— Coneixement del nivell tecnològic artesanal aconseguit pel grup humà que va aplicar els processos tecnològics, és a dir, analitzant la tecnologia puntera del moment que va afavorir la creació dels objectes que millor il·lustren les activitats de l'home necessàries per al desenvolupament dels coneixements humans, amb especial incidència a Espanya.

— Història de l'art tèxtil a Espanya, l'evolució estilística a partir de l'aplicació de la tècnica i dels usos dels productes.

— Introducció a la metal·lúrgia, les tècniques, història i simbologia de la joieria espanyola.

1.2. Objectius de tipus formatiu.

L'alumne ha d'adquirir les destreses següents:

- Assimilar els coneixements bàsics de les tècniques de béns mobles tèxtils i vincular-les amb l'evolució estilística.
- Manejar correctament la terminologia i el vocabulari tècnic tèxtils.
- Catalogar objectes de l'art moble tèxtil espanyol.
- Aconseguir una lectura comprensiva de les fonts i de la bibliografia.

L'alumne ha d'adquirir les següents habilitats socials:

- Iniciar una comunicació oral adequada.
- Desenvolupar la capacitat d'anàlisi i de síntesi.
- Iniciar el raonament crític.
- Ser capaç de redactar un text escrit comprensible i organitzat, utilitzant el vocabulari tècnic de la matèria.

2. ESTRUCTURA I ANÀLISI DEL PROGRAMA.

El temari, l'he dividit en quatre grans blocs o unitats didàctiques, entre els quals es troba la primera unitat de caràcter introductori, d'extensió més breu, dedicada a familiaritzar l'alumne amb la terminologia, amb les fonts i amb la metodologia de treball de què se serveix l'historiador de l'art tèxtil. La segona unitat està dedicada a la figuració plana: els teixits. La tercera unitat didàctica es basa en la figuració tridimensional: els vestits. La quarta unitat didàctica es dedica als complements d'indumentària i a la joieria.

Unitat didàctica I: nocions conceptuals.

En la primera unitat didàctica, dividida en quatre temes, tracte de definir una sèrie de nocions bàsiques necessàries perquè l'alumne conega el marc conceptual que estudiarà, i també els aspectes metodològics i les fonts que necessita l'historiador de l'art tèxtil per a la investigació sobre aquesta art. D'aquesta manera, els objectius concrets que m'he proposat en aquest bloc temàtic són els següents:

- Comprendre que la història i l'evolució tècnica de l'art tèxtil és un fenomen complex, ampli, divers i dinàmic, i que la descripció i el tractament de conservació adequat requereixen l'assimilació de coneixements específics d'aquesta art.
- Reflexionar sobre el marc general en què s'enquadra l'art tèxtil dins de la resta de les tècniques artístiques, com ara l'art moble, la cultura, els béns culturals, el patrimoni cultural, i sobre els conceptes d'art tèxtil (artesanía, teixit, indumentària, vestit, moda, complement d'indumentària, etc.).
- Conèixer els diferents focus de l'art tèxtil a l'Espanya tradicional i les principals labors a cada zona.
- Entendre els diversos corrents metodològics per a la investigació sobre l'art tèxtil.

— Comprendre les fonts d'investigació que necessita utilitzar un historiador de l'art tèxtil per a la investigació sobre aquesta matèria. És a dir, fonts històriques, literàries, gràfiques i el contacte directe amb l'obra d'art. A més, és important manejar la font oral.

— Conèixer unes breus nocions sobre conservació de l'art tèxtil des de l'emmagatzematge fins al sistema de documentació.

Unitat didàctica II. La figuració plana. Els teixits.

Aquesta unitat didàctica consta de cinc temes en què tracte els aspectes relacionats amb l'art del teixit. Comença el tema amb una introducció sobre el paper dels teixits en la història i la varietat dels teixits, per posar en contacte l'alumne amb la peça des de la matèria primera d'origen natural i artificial, i també amb el procés de realització dels teixits. Partisc del procés de filada i continue amb el procés de tintatge i estampació de les teles. A més, explique de manera sintetitzada la història dels teixits a Espanya des de la prehistòria fins al segle XX a través de les obres d'art més emblemàtiques.

Altres temes que estudie són *l'art dels tapissos, l'art domèstica per a decorar i caldejar l'ambient*. Aquesta art hauria d'ocupar un lloc tan important com la pintura per la dificultat que implica aquesta tècnica, per l'habilitat que es requereix de l'artista que dissenya els tapissos i de l'artesà que els fa. Cal no oblidar els noms de grans genis de la pintura espanyola que van dissenyar també tapissos, com ara Francisco de Goya. El meu objectiu en aquest tema és que l'alumne siga capaç de conèixer la tècnica d'elaboració dels tapissos, el funcionament de la Reial Fàbrica de Tapissos de Santa Bàrbara, pionera en l'elaboració de tapissos (avui dia continua en actiu), la història dels tapissos a Espanya a través dels seus exemples més emblemàtics.

L'art de les estores, art domèstic per a ser trepitjat, constitueix també un motiu de reflexió en aquest apartat per les peculiars tècniques que s'han desenvolupat a nivell mundial (el nus persa i el nus turc), una art en què Espanya va aportar la seua pròpia tècnica de producció de nusos. Ara bé, a Espanya es van crear estores amb les tres tècniques mencionades. Intente que l'alumne es familiaritze amb les tècniques d'elaboració d'estores, el funcionament de la Reial Fàbrica de Tapissos de Santa Bàrbara, mestra en l'art de fer estores, la història dels tapissos a Espanya a través dels exemples més emblemàtics.

Els brodats, passamaneries i randes erudites esdevenen temes que provoquen interès i afecció a Espanya en diferents usos d'àmbit personal i domèstic. Espanya és el centre productor de brodats més antic, i ha generat peces que s'han convertit en signes d'identitat dels espanyols, com la mantellina. És difícil reconstruir-ne la història a causa de la fragilitat dels materials, que no ha permès la conservació d'exemplars antics, si bé hi ha notícia de la seua existència des del paleolític. Per tant, en aquest apartat pretenc que l'alumne conega les principals tècniques d'elaboració dels vistosos brodats erudits i populars espanyols, i també l'art decorativa de la passamaneria i la randa erudita a través de mostres dels museus que els custodien.

Unitat didàctica III. La figuració tridimensional. Els vestits.

Aquesta unitat didàctica està constituïda per cinc temes que aborden el vestit espanyol com a figures tridimensionals, amb incidència en els materials, les eines de treball, els llibres de sastreria, el procés tècnic d'elaboració, fins arribar a l'evolució formal de la moda, els usos i les característiques del vestit tradicional.

Espanya és pionera a Europa en l'edició de tractats de sastreria des del segle XVI, en ple Renaixement, com a conseqüència de la necessitat per part de les diverses professions de codificar el saber existent i acumulat durant l'edat mitjana, tractats que es van continuar editant al llarg del segle XVII. Al segle XVIII només s'edita a Espanya un tractat de sastreria. Les modes franceses ja dominen Europa, i això repercuteix tant en els dictats de la moda com en la literatura sobre el vestit. Al segle XIX prolifera l'arribada a Espanya dels tractats francesos. Al segle XX, per a la pràctica de l'ofici els sastres espanyols recorren a tractats estrangers i espanyols. En aquest apartat done a conèixer els tractats de sastreria manuals més importants des del segle XVI fins a la primera meitat del segle XX, que han estat mètodes de tall utilitzats pels sastres espanyols.

A Espanya, el vestit destaca per primera vegada amb la cultura ibèrica i queda profundament marcat per la presència àrab a partir del segle VIII. La peculiaritat i l'originalitat de la indumentària de la península al llarg de l'Edat Mitjana està en relació amb les peces de roba d'inspiració musulmana, i els seus moments més brillants són els segles XIII i XIV, sobretot en indumentària femenina. El segle XVI és el gran segle espanyol d'influència del vestit al nostre país. El segle XVII és el segle de la decadència en la indumentària, tot i ser el segle d'or de les arts i de les lletres. A Espanya se seguirà una moda pròpia i independent de la influència francesa, seguidora del corrent cortesà anterior, fins al segle XVIII, quan durant el regnat de Felip V s'imposen les modes franceses, que imperaran fins a principis del segle XX, i també les angleses. Ara bé, al segle XVIII té lloc el fenomen espanyol del purisme o *majismo*, que s'empararà del vestit de les classes altes i que els romàntics difondran per Europa. A partir del segle XX s'hi sumaran les modes americanes. En el període de la Guerra Civil (1936-1939) Espanya perd el ritme de la moda, i la postguerra suposa una etapa de restriccions, racionament i aïllament. Els anys 60 i 70, els anys del triomf dels moviments juvenils europeus, a Espanya es dona una resistència a aquestes modes contraculturals, que arribaran amb retard i sense el seu contingut ideològic inicial. L'alta costura espanyola entra en crisi a mitjan anys seixanta, i aconsegueix eixir-ne gràcies al *prêt à porter*. A finals dels setanta, amb l'aplicació del disseny de moda a la producció en sèrie industrial, la incidència dels creadors en la moda del carrer augmenta. En aquest apartat del tema és la meua intenció iniciar l'alumne en un breu recorregut històric del vestit i la moda a Espanya des de la prehistòria fins al segle XXI, a fi que comprenga que els grans canvis estilístics es produeixen com a conseqüència de nombrosos factors, entre els quals la tecnologia fa un paper de primer orde, a més de l'influx dels corrents estrangers i de l'aportació de les pròpies modes nacionals.

Al segle XIX es configura l'essència del vestit tradicional a les diverses àrees geogràfiques espanyoles. Hi ha una sèrie de trets comuns en el vestit tradicional de totes les regions, i també característiques pròpies que els distingeixen. Les primeres concerneixen l'estructura del vestit. Els trets típics de cada zona fan referència al teixit, els brodats, els complements, les joies, etc. Aquests últims es poden estudiar per zones geogràfiques segons la divisió de Nieves de Hoyos de 1954. Així, dins de la zona septentrional o cantàbrica, a Galícia les peces de roba són cerimonials per influència de la universitat i de la catedral. El calçat típic per a eixir al carrer es posava damunt d'un altre i era de fusta perquè havia de resguardar els peus de la humitat i de la pluja. A l'àrea basca, la roba de les llauradores era senzilla per la persistència de la tradició; la més personal era la de dol. A la zona central i a les valls pirinenques es va crear una indumentària senyorial per influx del Bearn; a la zona lleonesa de Salamanca persistia el llinatge ibèric primitiu, i es va tornar hieràtic el vestit de pagès de Salamanca pels rígids draps que s'usaven per resguardar-se del fred, cosa que quedava compensada pel ric colorit, la profusió ornamental de les teles i l'abundant quantitat de collars d'or i plata daurada de filigrana i de perleta amb què les dones es guarnien, com es veu en les dones del Lavadero, els collars de les quals els arriben fins als genolls. A la zona oriental i andalusa el vestit era lluminós, brillant, lleuger, d'aspecte festiu a causa de les suaus temperatures i de l'esperit alegre dels valencians. N'han destacat els *saragüells* per la seua originalitat. En aquest apartat presente les característiques del vestit tradicional a Espanya segons les diferents àrees geogràfiques.

Unitat didàctica IV. La figuració mixta. Els complements de mà i les joies.

Aquesta unitat didàctica és formada per quatre temes que inclouen una selecció de diversos complements d'indumentària com els ventalls, mantons de Manila i la joieria des del punt de vista tècnic (materials, eines de treball, tècnica d'elaboració), estilístic i històric.

Els complements del vestit han acompanyat el ser humà des dels primers temps i han esdevingut un element indispensable en la seua vida quotidiana. Amb el temps han arribat a constituir vertaderes obres d'art i d'artesanía, com els ventalls, les sabates, els mantons de Manila, per la bona qualitat dels materials emprats, per les destreses que requereix l'artesà que els elabora i pel lent procés d'elaboració. Espanya ha estat un centre productor de complements del vestit que n'ha exportat a la resta d'Europa i que han arribat a esdevenir-ne un símbol d'identitat, com ha estat el cas del ventall, la pinta o la mantellina. És per això que en aquest apartat tracte de donar a l'alumne una visió del vestit des del punt de vista del complement, perquè comprega el rerefons de la moda, és a dir, que darrere d'un objecte d'ús personal quotidià s'amaga tot un món artesanal de tallers en què intervenen diferents especialistes. L'evolució estilística dels complements depén de la moda de la vestimenta i dels corrents artístics. Per tant, en aquest apartat expose els materials, tècniques i processos d'elaboració de ventalls i mantons de Manila com a exemples d'un univers molt més ampli capaç de convertir-se en un altre temari per si mateix.

Les joies són peces d'or o plata, adornada amb pedres precioses o sense, que es posen les persones des de l'antiguitat, encara que en un sentit més ampli incloïa accessoris realitzats amb materials ordinaris, com ara pell, ploma, os, fusta i ceràmica, usats des de la prehistòria. La joia formava part del llenguatge de l'adornament personal, i és un element transmissor de missatges socials, des de l'estatus al poder econòmic i familiar, passant per l'estat civil i familiar i les creences. Hi havia joies per als vestits de cada ocasió, acompanyant els de festa, el diari, el tradicional, el de dol, el de boda. Així les coses, les joies adquirien en els vestits una significació que anava més enllà del mer adornament, com a prova de poder i riquesa de les classes dirigents i com a senyal de diferenciació del rang social. La cultura de la superstició, de la màgia, formava part del sentiment de religiositat popular estès entre la societat tradicional.

3. PRESENTACIÓ DEL PROGRAMA TEÒRIC DE L'ASSIGNATURA.

Introducció.

UNITAT DIDÀCTICA I. NOCIONS CONCEPTUALS.

Introducció.

Tema 1: Aproximació conceptual, metodològica i fonts per a l'estudi de la matèria, les tècniques artístiques i la conservació de béns culturals mobles.

Introducció.

- a) Concepte d'art. El problema de la jerarquitització de les arts.
- b) Concepte de tècniques artístiques.
 - 1) Conceptes de cultura, patrimoni cultural i bé cultural.
 - 2) Concepte de conservació de béns mobles.

Bibliografia.

Tema 2: Aproximació conceptual a l'art tèxtil.

Introducció.

2.1. Concepte d'artesanía. L'artesanía tèxtil a Espanya.

2.2. Concepte de teixit.

2.3. Conceptes d'indumentària i vestit.

2.3.1 Concepte d'indumentària.

2.3.2 Concepte de vestit.

2.4. Concepte de moda.

2.5. Concepte de complement d'indumentària.

2.6. Conservació tèxtil.

2.6.1. Conservacions prèvies a l'emmagatzemament.

2.6.2. La neteja del magatzem.

2.6.3. Els mobles del magatzem.

2.6.4. El clima.

2.6.5. La il·luminació.

2.6.6. La manipulació i l'utilitatge.

2.6.7. Conservació preventiva.

2.6.8. Deteriorament heretat.

2.6.9. Atenció dels teixits.

2.6.10. Emmagatzemaments. Problemes.

2.6.11. La documentació de l'objecte.

Bibliografia.

Tema 3: Metodologia d'investigació sobre l'art tèxtil.

Introducció.

3.1. El mètode formalista.

3.2. El mètode culturalista

3.3. El mètode iconològic.

3.4. El mètode sociològic

3.5. El mètode semiòtic.

3.6. El treball de camp etnogràfic.

Bibliografia.

Tema 4: Fonts per a la investigació sobre les tècniques artístiques i sobre l'art tèxtil.

Introducció.

4.1. Fonts històriques.

4.2. Fonts literàries.

4.3. Fonts gràfiques.

4.4. El contacte directe amb l'obra d'art.

Bibliografia.

UNITAT DIDÀCTICA II. LA FIGURACIÓ PLANA. ELS TEIXITS.

Introducció.

Tema 5: Els teixits. Art d'ús personal per a ser mirat.

5.1. Els teixits: matèries i tècniques d'elaboració.

Introducció.

- 5.1.1. Definició de teixit.
- 5.1.2. Les fibres d'origen natural.
- 5.1.3. Els tints naturals.
- 5.1.4. El teler de fibres d'origen natural.
- 5.1.5. Els lligaments dels teixits.
- 5.1.6. Les fibres d'origen químic.
- 5.1.7. Els acabats dels teixits impermeables.

5.2. Història del teixit a Espanya.

Introducció.

- 5.2.1. De la prehistòria fins a la invasió islàmica.
- 5.2.2. Els teixits musulmans.
- 5.2.3. Teixits mudèjars.
- 5.2.4. Teixits del segle XIV.
- 5.2.5. Teixits del segle XV.
- 5.2.6. Teixits renaixentistes. El segle XVI.
- 5.2.7. Teixits barrocs. Segles XVII i XVIII.
- 5.2.8. Teixits del segle XIX.
- 5.2.9. Teixits del segle XX.

Bibliografia.

Tema 6: Els tapissos. Art domèstic per a decorar i caldejar l'ambient.

Introducció.

- 6.1. Concepte i origen del tapís.
- 6.2. Tècnica d'elaboració del tapís.
- 6.3. Usos i evolució estilística del tapís.
 - 6.3.1. El tapís en els segles XIV-XV.
 - 6.3.2. El tapís en el segle XVI.
 - 6.3.3. El tapís en el segle XVII. La Fàbrica de la Casa de Santa Isabel (1734-1744).
 - 6.3.4. El tapís en el segle XVIII. La Reial Fàbrica de Tapissos de Santa Bàrbara (1744-1882).
 - 6.3.5. Nova Reial Fàbrica de Tapissos de l'Olivar d'Atocha. Des de 1882.

Bibliografia.

Tema 7: Les estores. Art domèstic per a ser trepitjat.

Introducció.

- 7.1. Concepte i origen de l'estora.
- 7.2. Tècnica i materials d'elaboració de l'estora.

- 7.3. Tallers d'Albacete, Chinchilla, Alcaraz, Liétor i Letur.
 - 7.3.1. Estores mudèjars (segles XIII-XIV).
 - 7.3.2. Estores de la sèrie de l'Almirall o heràldiques (segle XV).
 - 7.3.3. Estores de la sèrie Holbein (segle XV).
 - 7.3.4. Estores goticomorisques (segle XV).
 - 7.3.5. Estores renaixentistes (finals dels segles XV i XVI).
 - 7.4. Tallers valencians.
 - 7.5. Tallers de Conca.
 - 7.5.1. La sèrie de tipus *lotto*.
 - 7.5.2. La sèrie de brocats toledans.
 - 7.5.3 La sèrie de models turcs i perses.
 - 7.6. Tallers de Madrid.
- Bibliografia.

Tema 8: Brodats, passamaneries i randes erudites a Espanya.

Introducció.

8.1. L'art de la brodaria.

- 8.1.1. Definició de brodat.
- 8.1.2. Història i tècnica d'elaboració del vistós brodat erudit. Aplicacions.
 - 8.1.2.1. Antecedents del brodat.
 - 8.1.2.2. El brodat medieval.
 - 8.1.2.3. El brodat renaixentista al segle XVI.
 - 8.1.2.4. El brodat barroc.
 - 8.1.2.5. El brodat en els segles XIX i XX.

8.2. L'art de la passamaneria.

- 8.2.1. Definició de passamaneria i tipologia de passamans: borles, galons, flocs i cordons.
- 8.2.2. Història de la passamaneria.

8.3. L'art de la randa.

- 8.3.1. Concepte de randa.
- 8.3.2. La tècnica d'elaboració de la randa: de boixets i a l'agulla.

Bibliografia.

UNITAT DIDÀCTICA III. La figuració tridimensional. Els vestits.

Introducció.

Tema 9: Tècnica i tractats d'art sartorial a Espanya.

Introducció.

- 9.1. Antecedents de la sastreria espanyola. *El libro del sarto*. Segle XVI.
- 9.2. Els tractats de sastreria del segle XVI.
 - 9.2.1. El tractat de Juan de Álcega.
 - 9.2.2. El tractat de Diego de Freyle.
- 9.3. Els tractats de sastreria espanyola del segle XVII.
 - 9.3.1. El tractat de Baltasar Segòvia.
 - 9.3.2. El tractat de Francisco de la Rocha.
 - 9.3.3. El tractat de Martín de Andújar.

- 9.4. Els tractats del segle XVIII.
 - 9.4.1. El tractat de Juan de Albaiceta.
 - 9.4.2. L'*Enciclopèdia* francesa de les ciències, de les arts i dels oficis.
 - 9.5. Els tractats de sastreria del segle XX.
 - 9.5.1. El curs de tall del sastre de París L. Lavdevéze.
 - 9.6. Els tractats de sastreria del segle XX.
 - 9.6.1. El tractat del sastre M. Müller.
 - 9.6.2. El mètode de tall *La Confianza*.
 - 9.7. Coneixements científics en el procés d'elaboració del vestit a l'edat moderna.
 - 9.8. Procés d'elaboració del vestit a l'edat moderna.
 - 9.8.1. Fase de la presa de mesures al client.
 - 9.8.2. Fase de passar les mesures al teixit.
 - 9.9. La sastreria, una art mecànica o liberal?
- Bibliografia.

Tema 10: La història de la moda erudita a Espanya de la prehistòria a l'edat mitjana.

- Introducció.
- 10.1. La indumentària des de la prehistòria fins a la cultura ibèrica.
 - 10.2. La moda ibèrica (segles VII-II aC).
 - 10.3. La moda romana.
 - 10.4. La moda visigoda (segles VI-VII).
 - 10.5. La moda àrab a Espanya (segles VIII-XIV).
 - 10.6. La moda cristiana (segles VIII-XIV).
 - 10.7. La moda mossàrab del preromànic i del romànic (segles X-XI).
 - 10.8. La moda medieval del segle XIII.
 - 10.9. La moda medieval del segle XIV.
 - 10.10. La moda del segle XV.
- Bibliografia.

Tema 11: L'evolució de la moda culta espanyola renaixentista i barroca.

- Introducció.
- 11.1 La moda renaixentista del segle XVI.
 - 11.1.1. La moda femenina.
 - 11.1.2. La moda masculina.
 - 11.2. La moda barroca del segle XVII.
 - 11.2.1. La moda femenina.
 - 11.2.2. La moda masculina.
 - 11.3 La moda rococó del segle XVIII.
 - 11.3.1. La moda femenina.
 - 11.3.2. La moda masculina.
- Bibliografia.

Tema 12: L'evolució de la moda espanyola dels segles XIX-XXI.

Introducció.

- 12.1. La moda romàntica i neoclàssica del segle XIX.
 - 12.1.1. La moda femenina.
 - 12.1.2. La moda masculina.
- 12.2. La moda del segle XX. Els dissenyadors.
 - 12.2.1. Els dissenyadors modernistes i les avantguardes històriques a Espanya.
 - 12.2.2. Marià Fortuny.
 - 12.2.3. Pablo Picasso i el disseny per a vestuari teatral.
 - 12.2.4. Dalí, Schiaparelli i el surrealisme.
- 12.3. L'evolució de la moda femenina al segle XX.
 - 12.3.1. La moda de principis del segle XX.
 - 12.3.2. La dècada de 1920.
 - 12.3.3. La dècada de 1940-50.
 - 12.3.4. La dècada de 1960-70. El triomf de la moda alternativa.
 - 12.3.5. La dècada de 1980 i el disseny de moda.
 - 12.3.6. Els noranta, modisteria, sastreria i *prêt à porter*.
- 12.4. L'evolució de la moda masculina en el segle XX.
 - 12.4.1. La dècada de 1920-30.
 - 12.4.2. La dècada de 1940-50.
 - 12.4.3. La dècada de 1960-70. El triomf de la roba alternativa.
 - 12.4.4. La dècada de 1980 i el disseny de moda.
- 12.5. Els noranta: modisteria, sastreria i *prêt à porter*.
- 12.6. Les últimes tendències de moda.

Bibliografia.

Tema 13: El vestit tradicional a Espanya.

Introducció.

- 13.1. Origen del vestit tradicional a Espanya, concepte i tipologia.
 - 13.1.1. Nacionalisme, folklore i vestit popular.
 - 13.1.2. Concepte de vestit tradicional a Espanya.
 - 13.1.3. Diferents tipus de vestits.
- 13.2. Zones regionals del vestit tradicional a Espanya.
 - 13.2.1. Zona septentrional o cantàbrica.
 - 13.2.2. Zona occidental, amb Lleó, Zamora i Salamanca.
 - 13.2.3. Zona central.
 - 13.2.4. Zona oriental o àrea mediterrània.
 - 13.2.5. Andalusia.
 - 13.2.6. Les illes Canàries.

UNITAT DIDÀCTICA IV. La figuració mixta. Els complements i les joies.

Introducció.

Tema 14: Els ventalls. Complementos per a seduir i refrescar.

14.1. Història del ventall.

- 14.1.1. Els primers ventalls fins a l'era cristiana.
- 14.1.2. El ventall al segle XVI.
- 14.1.3. El ventall al segle XVII.

- 14.1.4. El ventall al segle XVIII.
- 14.1.5. El ventall al segle XIX.
- 14.1.6. El ventall al segle XX.
- 14.2. Tipologia del ventall espanyol i valencià.
 - 14.2.1. Per la seua estructura.
 - 14.2.2. Pel seu estil (segles XVIII, XIX, XX).
 - 14.2.3. Pel seu ús o funció.
- 14.3. Procés tècnic d'elaboració del ventall valencià.
 - 14.3.1. Procés d'elaboració del barnillatge.
 - 14.3.2. Procés d'elaboració del patró per a motlles de cartó.
 - 14.3.3. Telatge del país del ventall.
 - 14.3.4. Procés de calat.
 - 14.3.5. Procés d'elaboració del ventall de plomes.
 - 14.3.6. Procés de pintada del país del ventall.

Tema 15: Els mantons de Manila. Complementes per a cobrir i enlluernar.

Introducció.

- 15.1. Definició i orígens del mantó de Manila.
- 15.2. L'evolució dels dissenys i la simbologia dels motius ornamentals.
- 15.3. El procés tècnic d'elaboració del mantó de Manila.
 - 15.3.1. Els materials.
 - 15.3.2. Les tècniques de treball.
 - 15.3.3. El disseny i el dibuix del mantó de Manila.
 - 15.3.4. El brodat.
 - 15.3.5. La creació de flocadura.

Bibliografia.

Tema 16: Or, plata i tècniques mixtes.

Introducció.

- 16.1. La metal·lúrgia.
 - 16.1. Propietats dels metalls.
 - 16.2. Aliatges.
 - 16.3. Fosa.
 - 16.4. Recuita i decapatge.
- 16.2. Tècniques bàsiques.
 - 16.2.1. Preparació de diferents perfils.
 - 16.2.2. Llimar i esmerilar.
 - 16.2.3. Calar i perforar.
 - 16.2.4. La soldadura.
 - 16.2.5. El cisellat
 - 16.2.6. L'esmalt.
 - 16.2.6.7. Encastos i muntures.
- 16.3. Pas a pas.
 - 16.3.1. Penjoll cisellat de plata.
 - 16.3.2. Pinta d'or de valenciana.

Bibliografia.

Tema 17: La joieria culta i popular espanyola. Evolució històrica i simbolisme.

- 17.1. Definició de joia.
- 17.2. Tipologia de les joies espanyoles.
- 17.3. Antecedents de la joieria espanyola.
- 17.4. El segle XV. La joieria en els temps dels Reis Catòlics.
- 17.5. La joieria culta renaixentista del segle XVI.
- 17.6. La joieria del segle XVII. Transició del Renaixement al barroc.
- 17.7. La joieria en el segle XVIII. Barroc i rococó.
- 17.8. La joieria en el segle XIX. L'estil neoclàsic.
- 17.9. La joieria en el segle XX. Indústria i disseny d'autor.
- 17.10. Simbologia de les joies cultes.
- 17.11. La joieria popular a Espanya. Zones i característiques regionals.

4. ACTIVITATS PRÀCTIQUES DEL PROGRAMA DOCENT.

Les classes pràctiques constitueixen sens dubte l'autèntic taló d'Aquilles del sistema universitari espanyol, en bona part per la saturació d'alumnes que omplen les aules. No obstant això, resulta totalment imprescindible fer-ne ús, no sols per fer que l'alumne entenga aspectes que amb la simple audició quedarien desatesos, sinó també perquè moltes vegades aquest és el millor instrument per a desenvolupar les seues capacitats analítiques. Amb la vista posada en aquesta última observació, crec necessari que l'alumne es familiaritze amb els textos fonamentals de la literatura i de la teoria artística, tant per mitjà de la seua lectura com a través del comentari selectiu d'articles de manuals fonamentals com la *Historia de las artes aplicadas e industriales en España* coordinada per Antonio Bonet Correa (Càtedra, Madrid, 2002), *Las técnicas artísticas* de Corrado Maltese (Càtedra, 2001) i *Las técnicas artísticas* de J. Rivera (Historia 16, 1997). Considere que una de les majors responsabilitats del docent consisteix a incitar els seus alumnes a la lectura d'obres relacionades amb l'art estudiada, tant les de caràcter més general com altres més especialitzades, però ajustades sempre al caràcter de l'assignatura. A més, i dins de les anomenades classes pràctiques, tot i els problemes abans enunciats pareix necessari plantejar la necessitat de les visites a museus o monuments representatius de l'art estudiada. En el cas que ens ocupa, paga la pena visitar el Museu Nacional del Vestit de Madrid (col·lecció permanent, per comprendre l'evolució del vestit i els fons), la Reial Fàbrica de Tapissos de Madrid (elaboració de tapissos i estores artesanals), el Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries González Martí de València (fons d'indumentària) i l'Institut de Restauració Tèxtil de València (procés de conservació i restauració tèxtil) de la Generalitat Valenciana. Finalment, crec necessària la realització de treballs pràctics en grup i individuals, tant de referits a les conclusions extretes després de la visita als museus i institucions assenyalats com d'investigació per iniciar l'alumne en aquesta activitat.

A continuació passe a descriure les activitats corresponents a la part pràctica d'investigació de l'assignatura «Tècniques Artístiques i Conservació de Béns Culturals Mobles». Tal com ja he comentat en la presentació del programa teòric, a aquest mòdul pràctic se li ha assignat un crèdit i mig, que he distribuït en cinc pràctiques. No són activitats que es corresponguen de manera exhaustiva amb cap de les unitats temàtiques, sinó que tenen un caràcter més o menys globalitzador dels continguts. El caràcter integrador és progressiu en cada una de les pràctiques, i és plenament visible en l'última. Tal com es pot observar, la major part de les activitats les he plantejades amb una doble finalitat:

- a) D'una banda, amb cadascuna d'elles es pretén que l'alumne identifique els aspectes tècnics i històrics rellevants en la realització d'un bé cultural moble tèxtil.
- b) D'altra banda, totes les pràctiques s'han plantejat amb la pretensió que l'alumne exercite un tipus de tècnica etnogràfica per a l'obtenció de dades que li ajude a conèixer i descriure l'esmentada realitat.

Dit això, pase a presentar breument les quatre pràctiques incloses en el temari del mòdul pràctic de l'assignatura de «Tècniques Artístiques i Conservació de Béns Culturals Mobles». De cada una d'elles comentaré els objectius generals que es persegueixen i que responen a la divisió teoria / mètode, els continguts als quals fa referència i que ha de conèixer, i la descripció de la pràctica.

Pràctica 1: Concepte de bé cultural moble.

Objectius generals.

1. Analitzar diferents models de fitxes de catalogació d'obres d'art.
2. Familiaritzar-se amb una de les tècniques més comunes d'obtenció de dades: la construcció d'un qüestionari per omplir dades de la fitxa.
3. Omplir almenys cinc fitxes d'inventari de diverses peces d'art tèxtil: un teixit, un vestit, un ventall, una estora i un tapís.

Continguts.

A nivell teòric aquesta pràctica se centra, sobretot, en l'elaboració d'una fitxa d'inventari per catalogar béns culturals mobles del sector tèxtil. Ara bé, per a la seua realització cal que l'alumne domine, a més de la unitat didàctica 1, el tema 2, relatiu al concepte de bé cultural, i la normativa que recomana l'ICOM per a la catalogació de l'obra d'art.

A nivell metodològic, en aquesta pràctica s'empraran tècniques de metodologies d'investigació i anàlisi de l'obra d'art tèxtil.

Descripció de la pràctica.

A l'alumne se li proposa l'elaboració d'una fitxa d'inventari que incloga dades que expressen característiques de l'obra d'art (descriptors), dimensions, materials, el procés d'elaboració, els usos i la història de la vida del propietari, de manera que pugui elaborar una història completa de la peça. Les fitxes en qüestió s'han d'administrar a un nombre mínim de deu persones que cataloguen la mateixa categoria de peces, i d'altres a un grup de deu persones que cataloguen una altra categoria. A partir d'aquí s'extrauen conclusions sobre les semblances i les diferències trobades entre ambdues fitxes.

Pràctica 2. El procés tècnic d'elaboració i restauració del vestit i dels complements.

Objectiu general.

Amb aquesta pràctica pretenc que l'alumne siga conscient del llarg procés de realització de les obres d'art tèxtil, i de la diversitat de professionals que intervenen en el procés d'elaboració.

Conèixer un taller de restauració tèxtil amb la idea de comprendre la dificultat que implica la restauració d'obres tèxtils.

Continguts.

Els continguts d'aquesta pràctica són els temes relacionats amb els processos de producció del teixit, el vestit i els complements, a més de les nocions de conservació / restauració d'obres d'art tèxtil.

Descripció de la pràctica.

Per realitzar aquesta pràctica, l'alumne ha de fer un treball de camp en un grup de dues o tres persones en què visitarà, a triar, un taller artesanal, el taller d'un dissenyador de moda, una fàbrica tèxtil o un taller de restauració tèxtil, o bé farà una entrevista estructurada a l'artista i arreglarà el procés d'elaboració d'una peça des del departament de disseny fins al producte acabat i el procés de restauració d'un teixit, d'un vestit o d'un complement.

Pràctica 3: Els materials dels teixits.

Objectius generals.

1. Analitzar els diferents materials d'origen natural i artificial.
2. Relacionar les matèries primeres elementals de l'elaboració de vestits i complements amb els teixits acabats.
3. Conscienciar i sensibilitzar els alumnes sobre l'impacte de la destrucció del medi ambient i el canvi de vida sobre la producció de les matèries primeres d'origen natural.

Continguts.

A nivell teòric, en aquesta pràctica s'apliquen directament els coneixements dels temes sobre materials.

Igual que en la pràctica anterior, en aquesta és necessari el coneixement de la part de materials de cada tema.

Descripció de la pràctica.

A l'alumne, que formarà part d'un grup de tres o quatre, se li dóna a triar entre matèries d'origen natural i matèries d'origen artificial. L'activitat consta de dues parts diferenciades. En la primera part, l'alumne busca el material que ha seleccionat, és a dir, la matèria primera: seda, cotó, lli, llana... de manera que fa un treball de camp. Ha de contactar amb un pastor d'ovelles, un productor de llana, una fàbrica d'espòli de seda, una fàbrica industrial de teixit, visitar botigues de teixits per demanar-ne mostres que representen els primers estats de la matèria primera. A partir de la tècnica d'anàlisi de la matèria primera ha de confeccionar un catàleg de teixits amb les fitxes sobre cadascun en què s'indicarà el nom i les característiques de cada un. Juntament amb cada fitxa ha d'incloure's una seqüència de fotografies de cada teixit des de la matèria primera en estat pur fins a les diferents fases del procés d'elaboració dels teixits, bé realitzades per l'alumne mateix —i és allò recomanable— o bé siguin obtingudes d'Internet o de llibres. Posteriorment el treball de cada grup es posa en comú i es presenta el model de producció artesanal per comparar-lo amb l'industrial.

El conjunt de la classe, en la posada en comú, fa una taula de les semblances i diferències del procés d'elaboració dels teixits.

Pràctica 4: Disseny i documentació d'un vestit per a moda, cinema, teatre.

Objectius generals.

1. Aquesta pràctica pretén la comprensió del procés de creació d'un vestit per a moda, cinema, teatre, des de la manera de concebre un vestit fins al context històric per al qual es concep el vestit en qüestió.
2. Dissenyar un vestit de moda original o un vestit d'època amb gran rigor històric.

Continguts.

Aquesta pràctica requereix coneixements previs sobre història del vestit.

Comprensió dels mètodes de tall de sastreria.

Comprensió del paper del *coolhunter*, el dissenyador de moda i el figurinista de teatre i de cinema a l'hora de dissenyar el vestuari.

Descripció de la pràctica.

Aquesta pràctica se centra en l'aspecte de creació del vestit. A diferència de la pràctica anterior, en la qual analitzàvem el procés de realització d'un teixit, en aquesta pràctica ho mirem des del punt de vista del dissenyador de moda, figurinista de teatre i cinema. Així, el contingut fonamental d'aquesta pràctica és a la unitat didàctica III, en el tema de la moda contemporània. Per a dissenyar un vestit, l'alumne ha de fer de *coolhunter* i crear una línia de moda inspirada en gent normal del carrer: en un bar, cafeteria, platja, discoteca, grup musical, etc., que destaque per portar la roba d'una manera original i diferent del corrent de moda generalitzat. A continuació prendrà fotografies i descriurà la persona en què es va inspirar. Després elaborarà una fitxa tècnica amb el nom de la col·lecció, el seu ideari, les característiques del vestit proposat, indicant els materials i les mesures, acompanyat d'un dibuix d'elaboració pròpia a mà o per ordinador on mostrarà de manera senzilla el patró amb les línies de tall o costures. L'alumne que dissenye un vestit per a teatre, cinema o televisió ha de presentar un figurí per al vestuari d'una obra de teatre o film concret, acompanyat del nom de l'obra, l'autor, l'any de creació, el context històric, l'escenari i un apèndix documental amb textos de llibres i imatges de peces de museus del vestit, quadres de pintura obtinguts per Internet que demostrin que el seu disseny reproduceix una època amb rigor científic i que s'ha documentat bé. A més, l'alumne pot analitzar el vestuari d'algun personatge d'una pel·lícula on aquest destaque pel seu protagonisme, i raonar si el disseny s'ajusta a la realitat.

5. SISTEMA D'AVUACIÓ.

L'examen de l'assignatura representa el 50% de la nota (5 punts). El 50% restant s'obtindrà de la lectura obligatòria del llibre *Las técnicas artísticas* de J. Rivera (Historia 16, 1997), en un màxim de deu folis (1 punt) i del treball d'investigació individual o en grup d'un màxim de tres persones (4 punts), a triar entre una de les quatre activitats pràctiques descrites més amunt o un altre treball seleccionat per l'alumne mateix amb l'aprovació del professor. Com a suggeriment per als alumnes que vulguen fer un treball pràctic de pintura, recomane la lectura prèvia dels apunts de la mateixa assignatura impartida per la professora María Gómez, la còpia dels quals deixe en la secció de reprografia.

Ara bé, per a comptar la nota dels treballs i el resum del llibre s'ha de superar l'examen escrit. Aquest examen, de dues hores de durada, constarà de dues parts: una part teòrica i una altra de pràctica. En la primera (mitja hora de duració) es plantejarà una pregunta teòrica de reflexió a desenvolupar a partir del contingut del programa docent de classe. La part pràctica consistirà en el

comentari de cinc imatges a desenvolupar durant un quart d'hora cada una en què s'haurà d'explicar la imatge tenint en compte els màxims aspectes formals, tècnics i històrics: data, estil, context històric, lloc de producció, iconografia, tècnica o procés d'elaboració i materials i utilitatge o eines emprades en l'elaboració.

UNITAT DIDÀCTICA I. NOCIONS CONCEPTUALS.

TEMA 1: APROXIMACIÓ CONCEPTUAL A LES TÈCNiques ARTÍSTIQUES I CONSERVACIÓ DE BÉNS CULTURALS MOBLES.

Introducció.

Hi ha al llarg de la història de la humanitat una constant verdadera i profunda. És la constant que ens fa evolucionar i mirar cap endavant. L'interès per millorar les condicions de vida fa que el ser humà investigue nous procediments de realització d'objectes necessaris per a la vida quotidiana, tot canviant-ne l'estructura i la funció. Alguns d'ells arriben a convertir-se en veritables obres d'art que amb el temps formaran part del patrimoni universal i contribuiran a desenvolupar eixe coneixement que és la cultura d'un poble o nació. De l'atenció i conservació dels béns mobles s'encarreguen les institucions culturals.

En aquest tema veurem un seguit de conceptes necessaris per a entendre aquesta assignatura, que van des dels conceptes d'art i tècnica artística fins al de cultura, bé cultural moble, patrimoni i conservació de béns mobles.

1. Aproximació conceptual a la paraula *art*.

La paraula *art* deriva del llatí *ars, artis*, amb el significat de virtut, disposició i indústria per a fer alguna cosa. Entesa com a activitat, en art cal distingir allò natural i allò artificial, és a dir, el que existeix sense intervenció de la mà de l'home i el que existeix com a producte de l'activitat humana amb intel·ligència, tècnica, ciència i treball. Com a objecte, l'art és la producció plàstica d'objectes sensorials realitzats amb la intenció de comunicar quelcom. És un producte de la tècnica per a ser contemplat. Ja des de l'antiguitat clàssica el concepte d'art i d'ofici sembla que estigueren contraposats. De fet, Plutarc lloava la divisió entre les gents segons els seus oficis. En el Renaixement, l'interès dels artistes que justificaven la seua manera de fer va posar les bases de la divisió de les arts entre les tres grans (arquitectura, escultura, pintura) i de la diferenciació entre les arts i els oficis. Però també els renaixentistes unifiquen art, ciència i tècnica sota un sol concepte suprem: la idea i el disseny. Certament, en el Renaixement va haver-hi una lluita per part dels pintors, arquitectes i escultors perquè se'ls considerara artistes en comptes de mers artesans d'un ofici gremial. Per a això al·legaven diversos motius que variaven segons la professió. Els arquitectes adduïen que tenien coneixements de matemàtiques, perspectiva i geometria, com els científics, i havien d'aplicar-los en l'exercici del seu ofici. Prova d'això és la publicació de nombrosos tractats d'arquitectura que van editar els més notables arquitectes com Palladio, Vignola i Philibert de l'Orme. Després, pintors com ara Velázquez, Carducho i Pacheco van parlar de la noblesa de l'art de la pintura i van comparar-la amb la poesia, adduint que el pintor pintava amb les mans de la mateixa manera que el poeta escrivia amb la ploma sobre la naturalesa, la qual imitaven, i que per a això es necessitava enginy i talent. Així, a poc a poc tots els artistes van aconseguir un lloc destacat com a artistes entre els historiadors de l'art, disciplina que es forma al segle XVIII.

Des de la teoria de les arts emprada per Alberti s'han diferenciat tres grans gèneres artístics: arquitectura, escultura i pintura, que es van convertir en les arts majors en contraposició a les arts menors, que incloïen objectes artístics pertanyents al camp de l'ornamentació i de l'objecte més o menys útil. Sobre aquesta distinció entre arts majors i arts menors s'ha construït la pràctica pedagògica oficial, que destina les acadèmies de belles arts a l'ensenyança de l'arquitectura, l'escultura i la pintura, i assigna

altres centres a l'aprenentatge de les arts menors o decoratives: escoles d'arts i oficis, escoles d'arts aplicades i escoles de decoració.

La intenció d'elevat les arts ornamentals o decoratives a una categoria artística superior, arran dels estudis de Riegl des de finals del segle XIX, va permetre la divisió dels gèneres artístics universals en arquitectura, plàstica (escultura i pintura) i ornament. Una tripartició gens convincent segons l'opinió de José Fernández Arenas, per simplista i perquè segons ell la tècnica, la funció i l'expressió de l'obra no són suficients per a respondre les preguntes fonamentals de l'art, tal com es constata des de l'antropologia i des de la sociologia (qui, per a què, com i per a qui). S'han de tenir en compte altres elements com ara les categories de Semper (matèria, tècnica i finalitat) i la percepció sensorial.

Avui dia, la divisió en belles arts i arts de l'objecte continua sent objecte de revisió per part dels diversos historiadors de l'art. Així, José Fernández Arenas suggereix la importància de les arts efímeres, en contraposició a les fixes o perennes, les quals es manifesten en el camp de l'arquitectura, l'escultura i la pintura a més de les celebracions, festes, recepcions, en la vida ordinària: moda, maquillatge, pentinat, fenòmens artificials creats per l'home com a elements transitoris i fugaços (el foc, l'aigua, la il·luminació artificial, que pertanyen a l'activitat lúdica i festiva o a la celebració tant com la tècnica de l'espectacle: la dansa, el teatre i la música). Les arts efímeres manifesten, fins i tot millor que les perennes, el món simbòlic dels pobles. Aquest autor proposa una classificació dels oficis artístics a partir dels sistemes de producció, de les matèries utilitzades, de la seua configuració sobre el suport, i de les tècniques i els procediments. Però els oficis artístics no serien res sense la seua funció. La funció està assenyalada en totes les cultures segons l'espai de consum: festa o celebració festiva, litúrgica, anual, laboral, vocacional o d'oci. Així s'expressa aquesta divisió en la present taula.

SISTEMA	SUPORT	MATERIALS	TÈCNICA I PROCEDIMENTS
Objectes de creació	Espacial	Tots	Arquitectura, construccions públiques
	Tridimensional	Tots Fusta Ferro Metalls Pedres Palla, vímet Vidre Pell Fang, argila	Escultura, talla, fosa Ebenisteria, fusteria. Forja Orfebreria Glíptica Cistelleria Esmalt, Vidriera Modelatge de couro Ceràmica, art de tallar pedra
	Bidimensional	Diversos Murs, portàtil Pedra, Vidre Pedra, fusta Paper, pergamí Manual, imprès Fusta, linòleum Metall Pintura, seda	Dibuix Pintura Musivària Incrustació, marqueteria Teixit, tèxtil Còdex, rotllo, miniatura Llibre Xilografia, linoleografia Calcografia Litografia, serigrafia
Objecte d'impressió	Motlle: Alt relleu Baix relleu Pla		
Objectes de	Negatiu fotoquímic		

projecció		Transparent: Imatge fixa Cinta imatge mòbil Cinta imatge so	Paper Pantalla Pantalla	Fotografia (negre / color) Cinematografia (negre / color) Cine sonor
Objectes de generació		Suport electromagnètic: De so So / imatge Imatge (so)	Disc / cinta, CD Cinta Disquet, CD	Discografia Vídeo Ordinador, holografia
Objectes efimer d'art		Del cos humà De la naturalesa	Aliment Cabells Pell Vestit Aigua Foc Aire Terra	Gastronomia Perruqueria Maquillatge Moda Fonts Pirotecnia Art aeri Jardineria Música Dansa Teatre
Objectes de l'art de l'espectacle				

Taula de divisió dels objectes artístics de José Fernández Arenas.

Per la seua banda, Antonio Bonet Correa, catedràtic d'Història de l'Art Espanyol i vicerector de la Universitat Complutense de Madrid, en el pròleg del llibre *Historia de las artes aplicadas en España*, publicat per l'editorial Cátedra l'any 2002, assenyala que és incorrecte qualificar d'arts menors obres de creació de vegades excepcionals i gens servils. Aquest autor dóna compte dels termes usats incorrectament, a saber:

— Ha quedat abolida l'antiga distinció entre les arts *liberals* i les arts *mecàniques* perquè no es pot qualificar de menor una activitat artística que requereix un ofici manual, perquè això suposa considerar-ne els productes com una artesanía repetitiva i sense originalitat.

— També ha desaparegut la qualificació de *nobles i belles arts* en substitució de les d'arts *útils o utilitàries*, perquè aquesta qualificació es basava en la relació de bellesa-utilitat en el sentit que els valors estètics se sobreposaven als del seu mer ús utilitari. A això cal afegir un altre problema, i és que després de la revolució industrial, amb el desenvolupament de la indústria i el comerç, en posar en circulació productes manufacturats de caràcter utilitari fabricats en sèrie però embellits amb formes artístiques tretes dels models clàssics o d'estils històrics, el problema es va complicar perquè a la idea d'artesanía se li afegí la d'*art industrial*, terme usat ben sovint per designar les arts aplicades o decoratives.

— No es pot anomenar arts *industrials* les arts decoratives, tal com es presentaven a les exposicions internacionals del segle XIX les sales dedicades a les arts industrials diferenciades de les sales dedicades a les belles arts. També durant la segona meitat del segle XIX es van crear els museus d'arts decoratives, o especialitzats en objectes artístics i industrials. Com a conseqüència, allò que abans havia estat només objecte de les col·leccions principescues i de gabinet de l'aficionat s'exhibia ara al costat de les artesanies tradicionals i dels productes en sèrie de les indústries modernes. Paral·lelament, i a causa d'això, sorgeix un crític expert i especialista en la matèria, diferent de l'historiador de l'art, com l'arquitecte alemany Gottfried Semper, que en el seu llibre sobre *Tècniques i tecnologia* (1860-1863) és

qui més va contribuir a fer que els historiadors de l'art prestaren atenció a la fusteria, a l'ebenisteria, a la ceràmica, a la metal·listeria, als tèxtils i a d'altres labors artístiques. La seua idea que les tècniques productives configuren des del seu origen l'evolució de les formes artístiques va ser decisiva per a Alois Riegl, que des del seu lloc de conservador del Museu d'Arts Decoratives de Viena, i després des de la seua càtedra de la Universitat, va arribar a establir un panorama general de la gramàtica dels estils i dels seus problemes. Valorava l'objecte per la seua qualitat artística.

Des del catàleg de la Gran Exposició de Londres, celebrada al Crystal Palace, i la creació el 1851 del South Kensington Museum, dedicat a les arts aplicades i decoratives, es va plantejar al món anglosaxó un concepte del problema de l'art / indústria que encara està per resoldre en la seua totalitat. S'oposava el producte fet a mà, considerat artístic, al fet a màquina. A Anglaterra, William Morris, com a teòric de l'*Arts and Crafts Movement* al segle XIX, revalorava el treball artesanal, per la qual cosa va contribuir a enfrontar encara més a les obres aconseguides amb una tècnica mecànica les obres fetes a mà amb velles tècniques artesanals. Pels anys vint del segle XX, la Bauhaus i altres moviments d'avantguarda dels països molt desenvolupats van replantejar el problema del disseny industrial, de manera que van esborrar la frontera entre les obres d'art i els productes de la indústria, entre art / artesanía i art / indústria. Després, amb el dadaisme i sobretot amb el *Pop Art*, en una desesperada recuperació del mal gust i del *kitsch*, els objectes més ínfims i insignificants estèticament, destinats al consum de masses, es van elevar a categories insospitades. Així, l'artefacte més horrible, cursi i inútil, realitzat amb el material més abominable —el joguet de plàstic, per exemple—, gràcies a la voluntat de l'artista adquiria un valor afegit que podia arribar a ser meravellós. Per tant, la confusió entre les arts decoratives, aplicades i industrials era total.

Per la seua banda, Antonio Bartolomé Arraiza, director del Museu Nacional d'Arts Decoratives de Madrid, prefereix utilitzar el terme d'arts decoratives. Per a ell, arts decoratives són:

— «Tot el que l'home ha inventat per expressar la riquesa».

— «Els objectes que representen la posició dels seus posseïdors dins de cada estructura social. L'or i les pedres precioses, l'ambre, els unguents, les fustes nobles, el lli, la seda, etc., no estaven a l'abast de tothom, ni tampoc ara de qualsevol, i la seua posició implica molt més que la mera ostentació de l'adornament... Incomprensiblement, aquestes arts s'han deixat en l'àmbit de l'arqueologia, i s'ha reservat el terme d'arts decoratives a les produccions realitzades a partir de l'edat mitjana.»

— «Constitueixen la més alta expressió de la civilització i del refinament d'una societat, ja que en definitiva són una conseqüència del desenvolupament col·lectiu del gust. Arriben a més tipus de gent que altres manifestacions artístiques, com ara l'arquitectura. L'home no podia limitar-se a erigir temples i palaus, pintar-ne els sostres i les parets, i a esculpir portades o estàtues de déus i dirigents. La seua constant necessitat d'expressió artística és tal que necessita transformar en art tot allò que l'envolta: beu en copes d'or i vidre fi, menja en porcellanes del Buen Retiro, vesteix parets, sòls, taules i llits amb sedes, brocats, llins, tapissos, cuiros i estores d'exquisit gust».

L'estudi d'aquestes manifestacions artístiques, independentment de com se les vulga anomenar, ha estat vinculat més amb la tradició de l'artesanat que amb l'art pròpiament dit, com si el mestre d'obres que va alçar alguna de les nostres primeres catedrals no haguera estat molt més que un artesà. No obstant això, la divisió entre arts majors i arts menors és una realitat i, ho vulguem o no, hi ha les anomenades arts majors —arquitectura, escultura i pintura— mentre que es qualifica com a arts menors la resta de les manifestacions artístiques, cosa que dóna lloc a malentesos. Convindria oblidar les discussions terminològiques i pensar que les arts decoratives existeixen. És igual el nom que la història i els historiadors de l'art vulguen donar-los en cada moment.

Les arts decoratives ens faciliten la reconstrucció de les diferents formes de vida. Serien l'equivalent del que els antropòlegs anomenen la cultura material d'una societat qualsevol, desapareguda

o no. Són manifestacions pròximes a cadascun de nosaltres i reflecteixen l'evolució dels gustos i les modes, tal com ocorre amb la decoració d'interiors. En elles influeix la història:

1. La presència musulmana a Espanya des del segle VIII.
2. L'aventura americana.
3. L'ascens del casal d'Àustria com a gran potència ultramarina.
4. La decadència borbònica i els seus moments d'esplendor amb Carles III.
5. La revolució industrial, amb l'aplicació del disseny i la producció en sèrie.

1. La cultura islàmica és la que, sens dubte, deixà una empremta més profunda en l'àmbit de les creacions artístiques espanyoles. Els cronistes elogien la perfecció i la bellesa dels teixits, de les estores, de la ceràmica, les armes, les joies, els cuiros, etc. Ciutats com Damasc, Bàssora o Samarcanda serveixen de model de refinament per a crear el seu reflex a Granada o Còrdova. Durant els segles XV, XVI i XVII, es competeix a Espanya per enlluernar en la decoració domèstica i en l'ornament personal amb riques teles, joies, mobles, tapissos, estores. El segle XVI és el segle de referència a Espanya, destinació preferent per a la gran majoria dels artistes europeus. Són innombrables els argenters, vidriers, entalladors, ferrers, teixidors, ceramistes, que vénen de Flandes, d'Alemanya, França o Itàlia a establir els seus tallers a les ciutats espanyoles. D'això, en donen testimoni les col·leccions reials i de la noblesa.

De fet, l'aportació espanyola a l'art europeu és grandíssima. Hi ha un seguit de produccions que van influir fora de les nostres fronteres, com ara la moda de vestir del segle XVI, l'art del teixit de llana i seda, que va constituir una de les produccions espanyoles que van tenir major esplendor i fama fora de les nostres fronteres, sobretot els teixits d'Almeria. Les estores espanyoles són les produccions més característiques i originals de les arts decoratives al nostre país. Espanya, a través de la presència musulmana a la península Ibèrica, va ser el primer país europeu que va conèixer les estores orientals i en va gaudir, el primer que va aprendre les tècniques de producció i el primer que va aconseguir difondre-les i fer-les valorar arreu d'Occident. Respecte de l'art del brodat, les manufactures espanyoles van arribar a altíssims nivells de perfecció en el seu art. Els brodators espanyols van aprendre als segles XIII i XIV els nous mètodes que predominaven a Europa, de manera que els brodats espanyols de principis del segle XV no tenen ja parangó amb els de la resta d'Europa. L'edat d'or del brodat hispà comprèn des de mitjan segle XIV fins a la segona meitat del segle XVI. Van proliferar tallers de brodats a palaus i monestirs (Guadalupe, El Escorial) i hi hagué escoles a Salamanca, Ciudad Rodrigo, Valladolid i Granada, Toledo i Barcelona.

La indústria de la randa erudita utilitzada per adornar robes, ornaments, vestits i mobles es consolida al nostre país a finals del segle XV. En són testimonis els conjunts del monestir de Las Huelgas, a Burgos, Santo Domingo de Silos o Guadalupe, i els dipositats en el Museu Pedagògic Tèxtil de la Universitat Complutense o de l'Institut de València Don Juan.

Els cuiros espanyols estampats, policromats i daurats eren apreciats a Europa Central, i eren objecte d'un comerç important. Aquesta indústria i art va tenir el seu origen a l'Espanya musulmana, i Còrdova n'era la ciutat més important de fabricació, però també destacaven Ciudad Rodrigo, Valladolid, Ciudad Real, València, Barcelona, Lleida, Sevilla, Toledo. Els productes més apreciats van ser els guadamassils (cuiros adobats i adornats amb dibuixos de pintura i relleu). Van arribar a ser d'ús corrent a les cases reials espanyoles, i substituïren a l'estiu els tapissos de llana. La tècnica del guadamassil de cuir repujat, rebaixat, estampat, ferretejat, policromat i daurat passa d'Espanya a Itàlia, a França i als Països Baixos. S'aplica a retaules, frontals d'altar, domassos, tapets, gualdrapes, cortines, coixins, vestits, mobles i revestiments de parets. La utilització d'aquestes manufactures amb elements decoratius anà decaient a Espanya i arreu d'Europa, i es mantingué a Catalunya i València fins a finals del segle XVIII.

La ceràmica decorativa aconsegueix entre els pobles orientals una importància molt superior a la que té en la cultura grecoromana, perquè no s'aplica només a la fabricació d'objectes mobiliaris, sinó que s'utilitza també per a l'ornamentació interior i exterior dels edificis. Cap cultura no ha sabut traure tant de partit del fang com la musulmana, a la qual es deu la difusió arreu del món de la tècnica del vidriat i del reflex metàl·lic. És en aquesta art on Espanya manté durant la baixa edat mitjana una hegemonia artística i mercantil indiscutida a tot Europa. L'illa de Mallorca es converteix en el gran centre exportador de ceràmica fina daurada hispanomorisca, i d'aquesta regió exclusivament comercial pren el nom de majòlica, amb què són coneguts en les llengües romàniques aquests productes ceràmics. La gran creació de les terrisseries islàmiques és la ceràmica fina daurada, l'apogeu de la qual es va iniciar sota la dinastia abbàssida a Susa (Mesopotàmia) i a Al-Fustât, a Egipte. La ceràmica fina daurada es va exportar d'Orient a Al-Andalus a partir del segle X, i a la fi va fabricar-se amb èxit a les terrisseries de la regió. Els centres més importants d'elaboració de la ceràmica daurada en els segles XIII i XIV van ser Màlaga, Múrcia i Almeria. Però la fabricació de ceràmica fina daurada arriba al seu apogeu a la zona valenciana, on havia arribat procedent de Màlaga. Des del segle XIV adquireix tanta preponderància, desenvolupament i mestria que comença a apoderar-se dels mercats. Hi destaca Manises, el moment d'esplendor de la qual va van ser els segles XV i XVI, i d'on s'exporta ceràmica per abastar una rica clientela composta de pontífexs romans, cardenals d'Avinyó, sobirans d'Itàlia, etc.

La indústria del ferro adquireix gran preponderància a Espanya des dels primers temps de la Reconquesta. La producció hispanoàrab se centra especialment en objectes com ara arques, cofres, objectes de maneria i esporàdicament reixes, art que destacarà als segles XV i XVI a catedrals, esglésies i monestirs.

2. L'aventura americana va suposar un intercanvi d'idees i productes. A Espanya es va imposar la cultura de la ploma, que es va manifestar en l'art de vestir en posar-se de moda al segle XVII els vestits adornats amb plomes, com els *quifquemeles* o *guaypiles* portats de Nova Espanya, els quals van criticar els teòlegs espanyols. La ploma també es va usar en la realització de teixits.

3. L'ascens dels Àustria (segles XV-XVII inclusivament) a Espanya, com a gran potència ultramarina, amb la riquesa acumulada portada d'Amèrica, imposa un estil propi, el Renaixement espanyol, durant el seu regnat. En el terreny de la decoració d'interiors, per exemple, es caracteritza per les habitacions austeres com les de Felip II del monestir d'El Escorial, moblades amb pocs mobles, com els barguenyos, les taules amb fiadors, les butaques fraresques, decorades amb tapissos a les parets i estores a terra.

4. Les arts decoratives espanyoles comencen a llanguir des del segle XVII, és a dir, a perdre el prestigi i la qualitat de les èpoques precedents. Van influir en això raons polítiques i econòmiques juntament amb la qualitat, perfecció i competitivitat dels productes estrangers. Certament, la França de 1630 a 1760 imposarà la seua cultura i llengua per Europa. El rei Lluís XIV i el seu ministre Colbert, en el marc de la política econòmica proteccionista que duien a terme, organitzaren un seguit de manufactures en l'entorn de la cort per a la producció de porcellana, vidre, ceràmica fina, tapissos, estores, bronzes i altres objectes a fi d'adornar i mantenir els palaus reials. Un dels esdeveniments que van causar una major revolució va ser el descobriment de la porcellana europea a Meissen. Aquests productes francesos envairan les cases de la cort i de la noblesa, per la qual cosa molts palaus començaran a decorar-se a l'estil francès, com s'observa al Palau Reial de Madrid, al palau d'Aranjuez i al palau del marquès de Dosaigües, avui MNC de València. Crearan aquest estil rococó, d'amplis salons amb espills, sofàs i cadires entapissades amb teles de seda a joc amb les teles de les parets.

L'arribada dels Borbó al tron d'Espanya suposa una decadència quant a l'ús de l'estil renaixentista espanyol, i l'obertura decidida a les arts decoratives europees. Tant Felip V, educat en el

refinament de la cort de Versalles, com els seus fills Ferran VI i Carles III, impulsen les manufactures reials dedicades a la fabricació d'objectes de l'àmplia gamma d'arts decoratives per mitjà de l'obertura de fàbriques reials.

5. La revolució industrial suposa l'inici de la mecanització dels productes, la producció en sèrie i l'aplicació del disseny a la indústria.

1.2. Concepte de tècniques artístiques.

El mot *tècnica* és el conjunt de procediments i recursos que fa servir una ciència o art. El coneixement de la tècnica d'execució dels objectes és fonamental per a les intervencions de restauració a realitzar-hi. A més dels tractats i de l'examen de les obres, avui dia s'aplica un ampli ventall d'anàlisis científiques i de tècniques d'investigació que aporten dades fonamentals sobre la seua constitució, tecnologia i origen. D'altra banda, el coneixement de les diferents tècniques específiques de restauració és bàsic per a intervenir adequadament, seleccionar el tractament entre les diferents opcions possibles i justificar-ho críticament. En general, la tècnica no és exclusiva d'un període, d'un focus geogràfic o d'una acció personal; sens dubte, alguns materials, recursos i llenguatges denoten noves inquietuds paral·leles a les mentalitats del moment, per la qual cosa cal entendre la tècnica artística com un fet cultural. La versatilitat d'alguns artistes els va fer abordar més d'una tècnica. Així, des del Renaixement l'escultor és també pintor i té coneixements d'arquitectura (Miquel Àngel, Bernini). Així mateix van experimentar amb el gravat, l'escultura i la pintura (Picasso). Amb l'arribada de les avantguardes històriques el tòpic de la parcel·lació de les arts es deixa de banda a favor de l'art total.

Les tècniques artístiques fan referència a les *operacions materials i a les condicions en què es realitza el projecte i l'execució de la forma artística*, segons Corrado Maltese. Les tècniques específiques que s'han desenvolupat amb el pas del temps expliquen la capacitat tecnològica de cada poble i molts aspectes del seu medi natural, a més de les relacions culturals que van tenir amb els qui els van precedir.

José Fernández Arenas distingeix cinc grups fonamentals de tècniques:

1r. Planes o bidimensionals, que fan ús d'una matèria bidimensional: el dibuix, la pintura, la tapisseria, i la incrustació.

2n. Tècniques tridimensionals, on la matèria fa de suport: el treball de la pedra i la ceràmica (fang), l'ebenisteria, la fusteria i cistelleria (fusta), la forja (el ferro), l'orfebreria (metalls), la vidrieria i esmalteria (vidre), el treball del cuir (pell), la jardineria (vegetals) i l'escultura, que pot utilitzar qualsevol matèria i és com el fonament de totes elles, de la mateixa manera que el dibuix ho és de les tècniques planes.

3r. Tècniques constructives o arquitectura, que fa ús de totes les anteriors.

4t. Tècniques de multiplicació o calcogràfiques, com ara el gravat i la impremta.

5t. Tècniques fotomecàniques, com ara la fotografia, el cine i la televisió.

A aquesta divisió de José Fernández Arenas cal afegir-li la indumentària en les tècniques tridimensionals, pel fet de ser roba per a ús personal i estar proveïda de tres dimensions: amplària, llargària i profunditat (contorn de cintura, amplària de cisa, amplària de pit).

Una divisió de les tècniques semblant a la que defensa José Fernández Arenas és la que va elaborar Corrado Maltese, en els grups següents:

a) La figuració tridimensional (escultura, glíptica i treballs afins, ceràmica, vidre, metalls, esmalts, ebenisteria, objectes d'ús domèstic i disseny industrial).

b) La figuració plana (dibuix, gravat i estampació, pintura, mosaic, incrustació, vidriera, teixits). Aquest autor tracta de fer comprendre la dinàmica creativa de la tècnica, és a dir, els processos operatius que uneixen passat i present. El corrent metodològic en què s'inscriu és l'estructuralisme, perquè segons la seua opinió *res no hi ha que represente millor l'estructura real i vertadera de l'obra d'art i el seu missatge que la seua matèria, la tècnica i el procés operatiu en què s'ha produït*.

Antonio Bonet Correa, en el llibre *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, divideix les arts aplicades i industrials a Espanya segons el material emprat en la seua elaboració: metalls (ferro, reixes, plateria, armes i armadures, rellotges, objectes metàl·lics, medalles), fustes (fusteria del blanc, mobiliari), cuirs (cordovans i guadamassils, enquadernació), tèxtils (teles, estores, tapissos, brodats, passamaneries i randes), papers, pedres dures, marfils, arts del foc (vidre, vidrieres, esmalts, ceràmica), diversos materials (ventalls, joguets).

1.3. Conceptes de cultura, patrimoni cultural i bé cultural.

1.3.1. Concepte de cultura.

«Cultura és aquesta totalitat complexa que inclou el coneixement, les creences, l'art, la moral, el dret, els costums i qualssevol altres hàbits i capacitats adquirits per l'home com a membre de la societat», segons Taylor. És el conjunt dels trets distintius espirituals i materials, intel·lectuals i afectius que caracteritzen una societat o un grup social i que comprenen, a més de les arts i les lletres, les formes de vida, les maneres de viure junts, els sistemes de valors, les tradicions i les creences. El temps, l'espai, la geografia i els costums, entre altres elements, determinen que cada cultura adquirisca formes diverses. Aquesta varietat de cultures es coneix com a diversitat cultural. La cultura és inherent a tota comunitat humana i ha de reconèixer-se com a element indispensable en tota política de desenvolupament.

1.3.2. Concepte de patrimoni cultural.

«Patrimoni cultural és l'herència històrica, artística científica, tècnica... dels diversos pobles, cultures i civilitzacions. És l'element expressiu més destacat de l'evolució i del desenvolupament de la humanitat. Ho és en si mateix, en ser considerat un tresor d'incalculable valor capaç de desentranyar i avalar les arrels i la idiosincràsia dels pobles i de les civilitzacions; ho és també com a referent indiscutible per a l'adequada interpretació del fet historicocultural en el seu propi context».

Les obres d'art formen part del nostre patrimoni cultural. El desig per part del públic de conèixer i apreciar les riqueses del patrimoni cultural ha portat amb ell mateix un perill per al bé cultural a causa de l'accés particularment fàcil o d'una protecció insuficient, que ha ocasionat riscos inherents al transport i a la intensificació, en alguns països, de les excavacions clandestines, els robatoris, el tràfic il·lícit i els actes de vandalisme. A això s'afegeix l'augment del preu comercial dels objectes culturals i el cost global de les assegurances, que ultrapassa, en els països on no hi ha un sistema adequat de garanties estatals, els mitjans de què disposen la majoria dels museus i constitueix una trava real a les exposicions internacionals i a altres intercanvis entre diferents països.

A Espanya, la Llei de patrimoni històric espanyol 16/1985, de 25 de juny, defineix en el preàmbul el concepte de patrimoni històric espanyol, entès com *el principal testimoni de la contribució històrica dels*

espanyols a la civilització universal i de la seua capacitat creativa contemporània. La protecció i l'enriquiment dels béns que l'integren constitueixen obligacions fonamentals que vinculen tots els poders públics.

Aquesta llei consagra una nova definició de patrimoni històric i n'amplia notablement l'extensió. Hi queden compresos els béns mobles i immobles que els constitueixen, el patrimoni arqueològic i l'etnogràfic, els museus, arxius i biblioteques de titularitat estatal, a més del patrimoni documental i bibliogràfic. La finalitat és assegurar la protecció i fomentar la cultura material deguda a l'acció de l'home en sentit ampli, i la concep com un conjunt de béns que han de ser apreciats en ells mateixos, sense establir limitacions derivades de la seua propietat, ús, antiguitat o valor econòmic. El patrimoni històric espanyol està constituït, d'acord amb la llei, per tots aquells béns de valor històric, artístic, científic o tècnic que conformen l'aportació d'Espanya a la cultura universal. Entorn d'aquest concepte s'estructuren les mesures essencials de la llei, i hi entren les tècniques d'intervenció que són competència de l'Administració de l'estat, en particular la seua defensa contra l'exportació il·lícita i la seua protecció enfront de l'espoliació. En el si del patrimoni històric espanyol adquireix un valor singular la categoria de béns d'interès cultural, que s'estén als mobles i immobles d'aquell patrimoni que requereixen aquesta protecció.

1.3.3. Concepte de bé cultural moble.

Un bé cultural és «qualsevol manifestació o testimoni significatiu de cada cultura humana», segons Ignacio González Varas en el llibre *Conservación de bienes culturales*. La necessitat de tenir el concepte ampli i integrador de bé cultural es va deixar sentir sobretot després de la Segona Guerra Mundial. El concepte de bé cultural o de patrimoni cultural com a tal, comença a utilitzar-se en fòrums internacionals durant la dècada dels anys 50. La primera aparició del terme *bé cultural* en un document oficial internacional té lloc en la Convenció de L'Haia de 1954, convocada sota patrocini de la UNESCO (United Nations Educational Scientific and Cultural Organization), i coneguda també com a *Convenció per a la protecció dels béns culturals en cas de conflicte armat*. A partir de llavors, diferents convencions i documents internacionals han afirmat i precisat l'abast conceptual d'aquesta nomenclatura, que s'empra en els treballs desenvolupats sobre aquesta matèria pel Consell d'Europa. La UNESCO reconeix que el significat d'alguns béns culturals aconseguix una rellevància internacional, és a dir, que la pèrdua o deteriorament de diversos monuments, ciutats, conjunts o llocs històrics, empobriria el conjunt de la humanitat.

La primera enumeració del conjunt d'objectes que s'inclouen en el concepte de bé cultural és proporcionada per la convenció de L'Haia de la UNESCO el 1954. Després, el 1974, la Convenció sobre la Protecció de Patrimoni Mundial de la Unesco divideix els béns que integren el patrimoni mundial entre béns culturals i béns naturals.

A fi de defensar el patrimoni internacional es va organitzar la Conferència General de l'Organització de les Nacions Unides per a l'Educació, la Ciència i la Cultura, en la seua 20a reunió, celebrada a París, del 24 d'octubre al 28 de novembre de 1978, considerant que es tracta d'una evolució molt positiva que convé encoratjar aplicant especialment les mesures propugnades en la Recomanació sobre l'intercanvi internacional de béns culturals, aprovada per la Conferència General en la seua 19a reunió el 1976. S'hi volia completar i estendre l'abast dels principis i normes formulats sobre això per la Conferència General, en particular en la Convenció sobre la Protecció dels Béns Culturals en Cas de conflicte Armats (1954), la recomanació sobre els principis internacionals que han d'aplicar-se en matèria d'excavacions arqueològiques (1956), la recomanació sobre els mitjans més eficaços per fer que els museus siguin accessibles a tothom (1960), la recomanació sobre les mesures encaminades a prohibir i

impedir l'exportació, la importació i la transferència de propietat il·lícites de béns culturals (1964), la Convenció sobre les mesures que han d'adoptar-se per prohibir i impedir la importació, l'exportació i la transferència de propietat il·lícites dels béns culturals (1970), la recomanació relativa a la protecció, en el pla nacional, del patrimoni cultural i natural (1972), la convenció sobre la protecció del patrimoni mundial, cultural i natural (1972), i la recomanació sobre l'intercanvi internacional de béns culturals (1976).

Així, es va aprovar el 28 de novembre de 1978 la recomanació als estats membres perquè aplicaren les següents disposicions, adoptant, en forma de llei nacional o d'una altra manera, i d'acord amb el sistema o la pràctica constitucional de cada estat, les mesures necessàries per a aplicar en els territoris sota la seua jurisdicció els principis i normes formulats en la recomanació. La Conferència General recomana als estats membres que informen sobre la recomanació les autoritats i organitzacions competents. La recomanació va ser aprovada, amb un informe previ de la Comissió del Programa IV, en la 37a sessió plenària, el 28 de novembre de 1978.

La Conferència de París de 1978 va definir el concepte de bé cultural moble de la manera següent:

1. «Tots els béns movibles que són l'expressió o el testimoni de la creació humana o de l'evolució de la natura i que tenen un valor arqueològic, històric, artístic, científic o tècnic», en particular els que corresponen a les categories següents:

- 1) El producte de les exploracions i excavacions arqueològiques, terrestres i subaquàtiques;
- 2) Els objectes antics, com ara instruments, objectes en pedra, inscripcions, monedes, segells, joies, armes i restes funeràries, en especial les mòxies;
- 3) Els elements procedents del desmembrament de monuments històrics;
- 4) Els materials d'interès antropològic i etnològic;
- 5) Els béns que es refereixen a la història, inclosa la història de les ciències i de les tècniques, la història militar i social, i també la vida dels pobles i dels dirigents, pensadors, científics i artistes nacionals i els esdeveniments d'importància nacional;
- 6) Els béns d'interès artístic, com ara pintures i dibuixos fets completament a mà sobre qualsevol suport i en qualsevol mena de matèria (exclosos els dibuixos industrials i els articles manufacturats decorats a mà); estampes originals, cartells i fotografies que constituïsquen mitjans originals de creació; conjunts i muntatges artístics originals, siga quina siga la matèria utilitzada; produccions de l'art estatuari, siga quina siga la matèria utilitzada; obres d'art i d'artesanía fetes amb materials com ara el vidre, la ceràmica, el metall, la fusta, etc.;
- 7) Els manuscrits i incunables, còdexs, llibres, documents o publicacions d'interès especial;
- 8) Els objectes d'interès numismàtic (monedes i medalles) o filatèlic;
- 9) Els documents d'arxius, incloses gravacions de textos, mapes i altres materials cartogràfics, fotografies, pel·lícules cinematogràfiques, gravacions sonores i documents llegibles a màquina;
- 10) El mobiliari, els tapissos, les estores, els vestits i els instruments musicals;
- 11) Els espècimens de zoologia, de botànica i de geologia.

S'entén per «protecció» dels béns culturals mobles la prevenció i cobertura dels riscos originats per conflictes armats, motins i altres desordres públics en el marc d'una protecció global.

Com a garantia en cas de deteriorament, degradació, alteració o desaparició d'un bé cultural resultant de qualsevol mena de risc, inclosos els riscos originats per conflictes armats, motins o altres desordres públics, es va establir una garantia de cobertura o indemnitzacions governamentals, per a l'assumpció parcial dels riscos per part de l'estat, i que cobrisca una part d'assegurança o l'excedent de la pèrdua, o per mitjà d'una assegurança comercial o nacional o per mitjà d'acords d'assegurança mútua. Cada estat membre hauria d'adoptar els criteris que considere més oportuns per a determinar quins béns

culturals mobles dins del seu territori haurien de ser objecte de la protecció prevista en aquesta recomanació tenint en compte el seu valor arqueològic, històric, artístic, científic o tècnic.

En les disposicions generals es van establir tota mena de mesures encaminades a la protecció dels béns culturals mobles contra els perills creixents que amenacen el patrimoni cultural moble. Per a això van determinar que era fonamental la col·laboració del públic i la presa de consciència general sobre la importància dels béns culturals, els perills a què estan exposats i la necessitat de protegir-los. A més, es van determinar els riscos a què estan exposats els béns culturals mobles, com ara el deteriorament generat per les males condicions del seu emmagatzemament, de l'exposició, del transport i del medi ambient (il·luminació, temperatura i higrimetria desfavorables, contaminació atmosfèrica), condicions que a la llarga poden repercutir més greument que si es tractara de danys accidentals o de vandalisme ocasional. En conseqüència, hauria de procurar-se obtenir unes condicions ambientals que fóren convenientes a fi de garantir la seguretat material dels esmentats béns culturals. Els especialistes responsables haurien d'incloure en els inventaris informacions relatives a l'estat material dels objectes i recomanacions aconsellant les necessàries condicions ambientals.

L'actual Llei del patrimoni històric espanyol 16/25 de juny de 1985, que ha identificat el concepte de patrimoni històric amb el de bé cultural, esmenta amb claredat les categories de béns culturals que componen el patrimoni històric espanyol:

Integren el PHE els immobles i objectes mobles d'interès artístic, històric, paleontològic, arqueològic, etnogràfic, científic i tècnic. També en formen part el patrimoni documental i bibliogràfic, els jaciments i zones arqueològics, a més dels llocs naturals, jardins i parcs que tinguen valor artístic, històric o antropològic.

Amb això s'observa que hi ha una voluntat d'integrar en el PHE totes les manifestacions culturals, sempre que siguin significatives.

La museologia, com a ciència dels museus, ha aconseguit impulsar nous comportaments socials respecte al patrimoni cultural, els museus i la comunitat. L'ICOM (*Internacional Council of Museums*) ha promogut a través de conferències generals i de la seua revista *Museum o Notícies de l'ICOM* la preocupació per la conservació i per la difusió del patrimoni, que inclou els béns culturals mobles. El model de museu per excel·lència és el museu nacional o internacional; no obstant això, són els museus regionals o comunitaris els més estesos pel món, els quals sobreviuen perquè gestionen, investiguen i difonen les seues pròpies col·leccions alhora que exerceixen una activitat educativa sobre el seu entorn comunitari. Expressen, en definitiva, les formes de vida de la comunitat.

Dins de l'anàlisi de les formes de vida d'una comunitat es troben les activitats realitzades per l'home, com ara les obres d'art. Per tant, les tècniques o procediments d'elaboració esdevenen ací d'un interès essencial i inseparable d'elles, i reflecteixen els avanços socials i culturals paral·lelament als avanços tècnics. Quan els coneixements d'aquestes activitats i els processos tècnics estan arrelats en la societat i es transmeten de generació en generació, en aquest cas aquests béns formen part del patrimoni etnogràfic, definit en la Llei de patrimoni històric espanyol en l'article 46. Així ho manifesta la llei:

«Art 46. Formen part del patrimoni històric espanyol els béns mobles i immobles i els coneixements i activitats que són o han estat expressió rellevant de la cultura tradicional del poble espanyol en els seus aspectes materials, socials o espirituals.

Art. 47. Són béns mobles de caràcter etnogràfic, i es regiran pel que disposen els títols III i IV de la present Llei, tots aquells objectes que constitueixen la manifestació o el producte d'activitats laborals, estètiques i lúdiques pròpies de qualsevol grup humà, arrelades i transmeses consuetudinàriament.

Es considera que tenen valor etnogràfic i gaudiran de protecció administrativa aquells coneixements o activitats que procedeixen de models o tècniques tradicionals utilitzats per una determinada comunitat. Quan es tracte de coneixements o activitats que es troben en perill previsible de desaparèixer, l'administració competent adoptarà les mesures oportunes conduents a l'estudi i documentació científics d'aquests béns».

1.4. Concepte de conservació de béns mobles.

Els objectes artístics o els béns culturals estan dotats d'una consistència material susceptible de deteriorament o de degradació. Conservar, mantenir i transmetre el suport material de l'objecte és la tasca primordial d'una disciplina científica com és la conservació de béns culturals, perquè la transmissió de l'objecte en la seua consistència física suposa garantir la perdurabilitat dels valors culturals, històrics o artístics de què el bé cultural és portador.

Ignacio González Varas planteja uns requisits mínims que impliquen les operacions de conservació i restauració, que parteixen de l'estudi dels instruments i mètodes més habituals per al coneixement dels objectes culturals, perquè el primer pas per a la conservació de béns culturals és el coneixement d'aquests objectes; per a això, i a fi d'identificar, classificar i estudiar l'objecte cultural, es realitzen els inventaris i els catàlegs. A continuació s'analitzen els factors que incideixen en el deteriorament físic dels objectes culturals, per poder establir els principis i categories d'intervenció i poder distingir entre conservació indirecta o preventiva i directa o de restauració.

La conservació és una tècnica al servei de la preservació. La preservació o protecció de l'objecte contra el procés natural de destrucció per deteriorament físic o químic o contra l'atac per organismes com ara floridures o pesta és tasca del conservador. Georges Henri Riviere definia la postura que preservar engloba conservar i restaurar, d'ací que s'admeta als museus la figura del conservador-restaurador. La conservació preventiva és fonamental per a evitar el deteriorament dels béns culturals. La funció de conservar els béns culturals és un dels compromisos que ha adquirit el museu des de la seua configuració. Dins de la conservació cal tenir en compte els estudis de clima, il·luminació i preservació dels objectes enfront de qualsevol dany. En la conservació, a més, hi ha altres aspectes com la protecció i la seguretat de les obres. Per a Ward, la conservació en els objectes implica un seguit de punts a tenir en compte, com ara:

- Estudi i diagnòstic d'un tractament correcte dels objectes de les col·leccions.
- Coneixement del comportament dels diferents materials que componen els objectes de la col·lecció.
- Control del medi ambient.
- Adequació a l'emmagatzemament dels objectes.
- Seguretat per a la manipulació de les obres.
- Control i seguretat en el transport.
- Tractament dels objectes adequats per al seu estudi i la resta de funcions abans d'arribar a la restauració. Neteja preventiva de les peces.
- Restauració amb els mitjans més avançats i adequats per a cada objecte.
- Preservació dels objectes de les col·leccions per mitjà de la seua estabilització per prevenir un futur deteriorament.

La restauració dels béns culturals, segons Paul Coremans, és una intervenció quirúrgica per eliminar en un objecte addicions ulteriors i el seu reemplaçament per materials millors, per arribar a l'estat original. En l'actualitat es pretén la menor intervenció possible en l'objecte.

La prevenció dels riscos implica també el desenvolupament de tècniques de conservació i de tallers de restauració, a més de la instal·lació de sistemes eficaços de protecció en els museus i altres institucions on es conserven col·leccions de béns culturals mobles. Cada estat membre se suggereix que hauria de procurar que s'adoptaren les mesures més idònies en funció de les circumstàncies locals.

Respecte a les infraccions contra les obres d'art i altres béns culturals que es multipliquen en alguns països, que són ben sovint el resultat de tràfics fraudulents a través de les fronteres, s'esmenten els robatoris i saquejos de gran magnitud, els actes de vandalisme de caràcter organitzat o individual. Per a lluitar contra eixes formes de delinqüència calen mesures rigoroses de fiscalització. Atès que poden utilitzar-se les falsificacions per al robatori o la transformació fraudulenta d'objectes autèntics, són també necessàries mesures destinades a impedir el tràfic de les obres en qüestió.

La protecció i la prevenció dels riscos són molt més importants que la indemnització en el cas de deteriorament o de pèrdua, ja que la finalitat essencial consisteix a preservar el patrimoni cultural i no a substituir uns objectes irremplaçables per sumes de diners. A causa del considerable augment dels riscos a què estan exposats els béns culturals mobles durant els transports i les exposicions itinerants, produïts per canvis ambientals, manipulació incorrecta, embalatge defectuós, o per altres condicions desfavorables, seria indispensable una cobertura adequada en cas de produir-se un sinistre. Hauria de reduir-se el cost de la cobertura dels riscos per mitjà d'una gestió racional dels contractes d'assegurança dels museus i institucions semblants o amb les degudes garanties estatals totals o parcials.

Com a mesures de prevenció dels riscos dels béns culturals mobles, la Conferència de París de 1978 va assenyalar que els estats membres haurien de prendre totes les disposicions necessàries per a l'apropiada protecció en els museus i en institucions semblants. El que especialment haurien de fer és:

«a) Fomentar l'establiment sistemàtic d'inventaris i repertoris relatius als béns culturals mobles, en els quals figuraran el màxim de precisions d'acord amb els actuals mètodes (fitxes normalitzades, fotografies i, quan siga possible, fotografies en color i microfilms). Aquests inventaris són d'utilitat quan es desitja determinar el deteriorament o la degradació dels béns culturals; la documentació permet, així, que les autoritats nacionals i internacionals encarregades de la repressió dels robatoris, del tràfic il·lícit i de les falsificacions puguin disposar de les dades necessàries amb les degudes precaucions;

(b) Estimular, quan escaiga, la identificació normalitzada dels béns culturals mobles gràcies als mitjans discrets que ofereix la tecnologia contemporània;

(c) Estimular els museus i les institucions semblants a reforçar la prevenció dels riscos per mitjà d'un sistema global de mesures i dispositius pràctics de seguretat; i assegurar a tots els béns culturals mobles condicions d'emmagatzemament, exposició i transport que els protegeixen contra totes les formes de deteriorament i de destrucció, en especial la calor, la llum, la humitat, la contaminació i contra els diferents agents químics i biològics, les vibracions i els cops;

(d) Atribuir als museus i institucions semblants de què són responsables els crèdits necessaris per aplicar les mesures mencionades en l'apartat (c);

(e) Prendre les mesures necessàries perquè totes les tasques relacionades amb la conservació dels béns culturals mobles s'efectuïn d'acord amb les tècniques tradicionals millor adaptades a cada bé cultural i segons els mètodes i tecnologia científics més avançats; a aquest fi importa que s'establisca un sistema apropiat de formació i control de les qualificacions professionals, per assegurar-se que tots els qui hi participen posseeixen el nivell de competència necessari. Han de crear-se les instal·lacions per aconseguir aquest fi, o desenvolupar-ne més quan ja n'hi haja. Per raons d'economia es recomana la creació de centres regionals de conservació i de restauració, sempre que econòmicament resulte oportú;

(f) Donar una formació idònia al personal auxiliar (inclòs el personal de guàrdia) i subministrar-li les normes que corresponguen a les seues atribucions i funcions;

(g) Afavorir la celebració de cursos de formació permanent per al personal de protecció, conservació i seguretat;

(h) Vetllar perquè el personal dels museus i la resta d'institucions semblants reba la formació necessària perquè, en cas de catàstrofes, siga capaç de participar eficaçment en les operacions de salvament amb els serveis públics competents;

(i) Promoure la publicació i la difusió entre els responsables, si cal amb caràcter confidencial, de les informacions científiques i tècniques més recents sobre tots els aspectes de la protecció, conservació i seguretat dels béns culturals mobles;

j) Publicar les normes de compliment de tots els dispositius de seguretat per als museus i les col·leccions públiques o privades, i fer-ne el màxim de difusió».

Quan es parla de patrimoni cultural se sol fer referència a la seua conservació i protecció, però què signifiquen aquestes accions i en què consisteixen? Què faríem si vèiem una persona que danya una herència que els nostres avis ens van deixar? Faríem quelcom per evitar el dany i rescataríem la nostra herència? Si quelcom que hem heretat està trencat, brut i en mal estat, ho portaríem a un especialista perquè ho restaure i ho conserve? El mateix ocorre amb els béns que integren el nostre patrimoni cultural. Tots ells demanen una atenció i l'aplicació de tècniques de conservació adequades, que ens ajuden a mantenir-los en bon estat i a protegir-los de qualsevol dany. Per a aquest propòsit hi ha dues modalitats, que són la conservació i la restauració.

Atès que els béns culturals mobles són representatius de les diferents cultures i, en conseqüència, formen part del patrimoni comú de la humanitat, cada estat és moralment responsable de la salvaguarda d'aquests béns davant de tota la comunitat internacional. Els estats, per consegüent, haurien d'intensificar i generalitzar les mesures de prevenció i de gestió dels riscos a fi de garantir una protecció eficaç dels béns culturals mobles i disminuir, al mateix temps, el cost de la cobertura dels riscos corresponents.

Factors de deteriorament dels béns culturals

1. Les radiacions de llum. Les propietats que té la llum de comunicar energia als àtoms i molècules provoquen transformacions químiques. Als museus hi ha dos tipus d'il·luminació:

- a) Incandescent: llum solar o de làmpara incandescent.
- b) Làmpara fluorescent. Emet radiacions ultraviolades.

Una causa de deteriorament de les col·leccions és l'ús inadequat de la llum, ja que una exposició a aquesta de manera prolongada i excessiva pot produir danys irreversibles. Provoca canvis de tonalitats i pèrdues de color, debilita els objectes i, juntament amb la pols, els fa més fràgils. Aquesta alteració dels colors s'origina tant per la llum natural com per l'artificial. Els mètodes per a escurçar el temps d'exposició d'un objecte a la llum poden resumir-se en la protecció amb cortines i la instal·lació d'interruptors que només il·luminen mentre el visitant els contempla. La seua eficàcia no és completa, però s'eliminen els rajos ultraviolats. S'utilitzen filtres grocs quan la percepció del color no és important, que eviten o reduïsquen els rajos ultraviolats i els infrarojos. La pintura dels murs de les sales ha de preferir-se que siga de color mat, perquè és difusora i conté pigments com ara l'òxid de zinc i l'òxid de titani, que absorbeixen les radiacions ultraviolades.

Els objectes més sensibles a la llum són els de tipus orgànic: teixits, cuir, pells, plomes, dissolvents i vernissos de pintures, tints, pigments. Els menys sensibles són les joies, objectes metàl·lics, substàncies minerals inorgàniques: ceràmica, esmalt o pedres precioses. La il·luminació de l'objecte, açò és, el grau d'intensitat de la llum, s'expressa en unitats anomenades lux. El luxòmetre mesura la quantitat

de llum que reben els objectes. En la il·luminació d'objectes presentats en una exposició de museu, el grau d'il·luminació ha d'ajustar-se a cadascun d'ells. La il·luminació recomanada en objectes insensibles a la llum és il·limitada. En objectes sensibles com ara pintures, cuir no pintat, os, marfil, banya, fusta i laca, es recomana una quantitat de 150 lux. En els objectes més sensibles a la llum, com ara tèxtils, matèries orgàniques delicades (espècimens d'història natural o etnologia) com tapissos, vestits, objectes de pell, cuirs amb pigments, dibuixos, aquarel·les, guaixos, miniatures, pintures sobre paper, fotografies, es permeten 50 lux. La il·luminació permesa a l'any ha provocat debats entre experts. Escriu Casal López Valeiras que cal conèixer els lux per hora que rep una peça en un any per saber quin límit adequat s'admetrà per evitar el deteriorament per la llum. Alguns conservadors proposen que no s'ultrapassen els 650.000 lux / hora / any sobre pintures a l'oli, tremp, cuir sense tints, marfils. Els límits recomanats d'exposició total dels materials altament sensibles: sedes, art en paper, documents antics, randes, tints fugitius, és de 120.000 lux / hora a l'any. Els materials exhibits moderadament sensibles: cotó, llana, altres tèxtils amb tints estables, certs acabats de fusta, els 180.000 lux / hora / any.

2. La temperatura i la humitat han de controlar-se per evitar la gradual degradació de les col·leccions del museu. Cal mantenir un equilibri entre el lliandar de sequedat i el d'humitat. Plenderleith va definir la humitat relativa d'una mostra d'aire com la relació entre la quantitat d'humitat efectivament coneguda en un volum donat i la quantitat necessària per aconseguir la saturació a la mateixa temperatura. L'aire es diu que està saturat quan no pot absorbir humitat en forma de vapor. En refredar-se l'aire saturat, es provoca una condensació d'aigua que es diposita en forma de rosada perquè l'aire a temperatura més baixa no pot contenir la mateixa quantitat d'aigua. La temperatura es mesura amb un termòmetre. La humitat relativa, amb un higròmetre. Hi ha un altre instrument, el termohigrògraf, que mesura tant la humitat relativa com la temperatura. La quantitat d'humitat relativa recomanada és del 60%; la temperatura de l'aire, de 18° C. Per esmenar els problemes d'excés d'humitat o sequedat es necessiten humidificadors i deshumidificadors.

3. Mala climatització o ventilació. S'ha de contrarestar l'excés d'anhidrid carbònic de l'aire per tal com és un element nociu per a la conservació d'alguns objectes, com ara els pigments de les pintures, que no tenen aglutinants. Els límits permesos d'aquest gas són del 0,10 % segons normes sanitàries, i del 0,15% com a màxim en un programa de climatització. L'alcalinitat de l'aire que resulta del despreniment de certs materials de revestiment és un altre dels elements nocius per a la conservació ambiental del museu. Alguns, com ara el formigó, produeixen una alcalinitat de major durada, mentre que la pintura és més fàcil d'eliminar. Per evitar i mesurar l'alcalinitat hi ha aparells de ventilació autònoms, especials a les sales dels generadors, màquines i embalatges.

Els objectes exposats permanentment han de tenir una vigència contínua. A vegades cal substituir-ne un a causa de les seues característiques materials, que fan que no puguin romandre exposats a una prolongada exposició durant anys i fins i tot durant uns quants mesos, atenent a qualsevol alteració o inestabilitat per evitar que es deteriore. Els muntatges de les sales han d'estar d'acord amb la infraestructura de l'edifici i la tipologia de les col·leccions, per la qual cosa s'ha d'estudiar acuradament el tipus de vitrines, la llum, la temperatura i la seguretat. El control ha de ser més rigorós en les exposicions temporals i itinerants, perquè tot i que l'exhibició i divulgació de les seues col·leccions és una de les funcions més importants d'un museu, també ho és la seua conservació i integritat. Per aquestes raons ha d'extremar-se l'atenció als exemplars únics i més fràgils, i ha de fer-se una tria de suports idonis perquè no es deformen els objectes. Cal tenir en compte la durada d'una exposició temporal, perquè si és excessivament llarga convé recórrer a reproduccions per evitar el deteriorament dels originals.

A més, convé tenir present el factor humà com a causa de deteriorament dels béns culturals. Pel seu desconeixement i/o falta de consciència sobre el significat i el valor del patrimoni cultural, el ser humà es dedica al tràfic il·lícit, al saqueig, a la depredació, provoca actes de vandalisme i ocasiona l'alteració

estructural i estètica dels béns culturals. També ocorre que la manipulació, trasllat, embalatge i emmagatzemament inadequats dels béns culturals els afecta, tant com la intervenció sense coneixements mínims de conservació i restauració, originada pel desconeixement de l'existència d'institucions, autoritats, especialistes competents encarregats de conservar i protegir els béns culturals, i de les normes i lleis que abonen la protecció del patrimoni cultural.

TEMA 2: APROXIMACIÓ CONCEPTUAL A L'ART TÈXTIL.

Introducció.

L'art tèxtil és una dels més antigues d'Espanya. Comprèn les teles (teler), tapissos i estores. Constitueix una necessitat bàsica de l'home, com l'alimentació i la vivenda, alhora que esdevé un símbol de poder econòmic i social. Forma part del món artesanal, atès que són artesans els executors de tals obres, i es veu afectat per l'evolució dels corrents artístics. Per la seua banda, l'art efímer de la moda, creat pels sastres (segles VII-XIX) i pels dissenyadors de moda (segles XX-XXI), també ha evolucionat paral·lelament als esdeveniments històrics, socials i artístics. La conservació de l'art tèxtil i dels productes de moda és requisit imprescindible per a llegar les peces a les generacions futures en el millor estat de conservació. És, també un deure per part de les institucions públiques mantenir en les millors condicions els béns culturals. L'art tèxtil no deixa de formar part dels béns culturals mobles que integren el patrimoni de la humanitat.

El coneixement de la terminologia emprada en l'art tèxtil és necessari per a abordar l'estudi dels objectes que constitueixen l'art tèxtil i procedir a la documentació de les peces, requisit ineludible de la seua conservació preventiva. De la terminologia i nocions de conservació preventiva de l'art tèxtil m'ocupe en aquest capítol de la matèria.

2.1. Concepte d'artesanía. L'artesanía tèxtil a Espanya.

Concepte d'artesanía.

L'artesanía és l'art o el treball de l'artesà, persona que exerceix una art o ofici mecànic, segons el *Diccionario de la Lengua Española*. Per tant, el terme *artesanía* és sinònim de «fet a mà» o d'«art popular» en contraposició a l'art culte. Ja des de l'Antiguitat es va formar una història del pensament artístic que establia una clara distinció entre les arts liberals i les mecàniques, i consegüentment entre l'artesà i l'artista. Fins al segle XVIII la figura de l'artesà no gaudia d'alta estima, encara que no van faltar seriosos intents per canviar aquesta mentalitat. De fet, al segle XVI teòrics com Lluís Vives en el seu tractat *De tradendis disciplinis* (1531) defensaven l'estudi seriós d'arts com la sastreria, la cuina, la construcció, l'agricultura o la navegació, alhora que encoratjava els científics perquè no menysprearen el treball artesanal o manual. Anys més tard, l'escriptor i humanista francès François Rabelais (1494-1553) insinuava a un jove príncep que aprenguera el procés de fabricació dels objectes que usava en la seua vida quotidiana. D'altra banda, Francis Bacon (1561-1626) opinava que les tècniques o arts mecàniques creades es modificaven per l'experiència personal. Per tant, la nova ciència humanística havia d'orientar-se al profit de l'home. Al segle XVII, la Royal Society de Londres va mostrar el seu interès pels progressos tècnics de diversos oficis, amb la doble intenció de servir com a base especulativa per als savis i com a aprenentatge per als mecànics i artífexs. Un segle després, l'Acadèmia de Ciències de París publicava vint volums sobre les arts i els oficis.

La Il·lustració espanyola, defensora de la investigació científica i dels seus resultats, abocada a la lluita contra la superstició i l'opressió, a la reconstrucció de les creences, del sentit crític i de progrés, es va mostrar igualment com a clara defensora de les arts mecàniques i dels artesans (sastre, teixidor,

assaonador, sabater, ferrer, fuster...). A Espanya, personatges com Campomanes, Capmany, Arteta de Monteseuro i Pérez López seguien actituds franceses. Certament, Campomanes, per posar un exemple, en el seu *Apéndice a la educación popular* va parlar de l'activitat exercida per la nació francesa en la publicació de tractats tècnics de les arts per a la instrucció dels artesans, alhora que va oferir un extracte de setanta-vuit obres sobre arts i oficis que s'havien de traduir al castellà donant noms espanyols als mots tècnics, ja que altrament de res no servirien els artesans. A pesar que a Espanya el desenvolupament dels oficis era desolador i molts havien d'acudir a París a fi d'aprendre'ls, com li passaria al rellotger Manuel de Cerella, almenys el fet de tenir consciència de la necessitat de la millora de la situació suposava un gran avanç.

A la Corona d'Aragó i València, durant el segle XVIII, es definia l'artesà com *aquell oficial mecànic que es guanyava el pa amb el treball de les seues mans*; en canvi l'artista no pertanyia al camp de les arts no mecàniques, sinó al de les artístiques, caracteritzades per produir obres amb l'intel·lecte i amb l'enginy que no foren d'ús quotidià. Amb l'arribada de la revolució industrial i l'entrada de les màquines suplantant molts moviments manuals, va començar a destacar el fer artesanal basat en la manualitat i en la falta de treball en sèrie. Són nombrosos i variats els productes que un artesà pot realitzar. Al segle XIX van desaparèixer quasi tots els oficis artesans davant l'alarma dels erudits, de la mateixa manera que també s'havien acabat les tradicions orals, la indumentària popular, les tècniques i utilitatges de ramaderia, agricultura, pesca...

Respecte als oficis tèxtils artesans, a Espanya n'hi ha hagut una gran tradició, ocupats des de les primeres fases de filat de les fibres tèxtils, el tintatge i la preparació per a teixir-les fins a l'elaboració de teixits, estores i tapissos realitzats en telers, dels quals l'horitzontal o de lliç baix s'utilitzava per als teixits, i el vertical o de lliç alt per a l'execució d'aquestores i tapissos. Els materials més emprats per als productes tèxtils van ser els d'origen animal (seda i llana) i vegetal (cànem, lli i cotó). La llana d'ovella, que era de variada qualitat, abundava a Espanya. Usada sobretot per fer estores i tapissos, destacava a Lleó, Sòria i Segòvia per la seua força, ris i duresa, i també sobreixia a Andalusia i La Manxa per la seua finor i resistència. El cànem es mesclava amb seda o llana per fer teixits resistents. El cotó es va introduir a Espanya a través dels musulmans. El lli s'usava des de l'antiguitat. L'or s'enrotllava amb el fil, i el resultat s'anomenava oripell o or de Xipre. A vegades, la plata daurada substituïa l'or. El territori valencià ha despuntat dins d'aquest panorama tèxtil. A les tres províncies hi havia una fisonomia etnològica homogènia, segons Caro Baroja. En conjunt es treballava amb fibres d'origen natural: llana, seda i cànem, per a l'elaboració de tots aquests productes artesans. El treball de l'artesanía tèxtil en la societat tradicional, desenvolupada en el marc del sistema gremial o sota el control del comerciant, ha constituït una activitat que s'emmarcava en l'àmbit rural amb un segell clarament femení, per tal com la dona exercia un paper dominant, si bé l'home també ha intervingut en diferents facetes de l'elaboració del producte acabat. Si en l'àmbit rural tradicional potser la intervenció de l'home s'ha centrat més en l'aportació de la matèria primera o en l'elaboració d'instruments de fabricació etc., tal com ja ho ha assenyalat Antonio Limón, en l'àmbit urbà, que inclou tant les ciutats com els pobles circumdants, en el treball tèxtil l'home participava conjuntament amb la dona en les diverses fases de realització dels productes. En l'actualitat, la participació d'ambdós sexes és òbvia. La dona efectua els treballs de cosidora de sabates, muntadora de ventalls, pintora de ventalls, teixidora d'espolí, modista de vestits de valenciana. L'home realitza tasques que van des del tintatge de la seda i la teixidura de l'espolí en el teler fins a la realització de joies, el tall i muntatge de la sabata, l'aplicació de la pintura amb aerògraf, la decoració del país del ventall, la gravació i calat de ventalls, la fabricació del barnillatge de ventalls.

L'artesanía tèxtil a Espanya.

Ja des del neolític es va desenvolupar l'artesanía tèxtil per mitjà de la pràctica de teixir fibres vegetals, com ho demostra l'existència de fusaióles en tots els jaciments de l'edat del ferro, que ens presenten la filada com una activitat normal en la vida quotidiana. Durant l'antiguitat, la fabricació de teixits va evolucionar des d'una ocupació domèstica fins arribar a ser una indústria organitzada.

Entorn del teixit s'agrupa una xarxa de variats treballs en el marc d'una ocupació domèstica i de caràcter completament femení. Al contrari que en altres oficis populars, en el cas de la confecció de teixits, l'home fa només la tasca d'aportar la matèria primera i la de proporcionar alguns instruments de fabricació casolana, mentre que la dona s'ocupa del procés de transformació domèstic. De fet, l'home actua com a mediador entre el medi natural i el domèstic.

Dins de la complexa xarxa de quefers que implica la fabricació de teixits, es comença pel principi, amb la sembra del cànem, lli, ofici complementari amb què es guanyaven la vida els jornalers durant l'activitat hivernal. Es tracta d'unes professions exercides només per homes i apreses pels fills barons que acompanyaven el pare en els recorreguts hivernals.

Vegem a continuació les diferents artesanies tèxtils existents al nostre país.

Aragó.

A Aragó, la labor tèxtil ha estat vinculada a les labors domèstiques i s'ha efectuat per mitjà de dues formes bàsiques de producció: l'obra comuna, generalment de teixits llisos, i la producció més ornamentada i de més dificultat d'elaboració. El primer bloc el formen els teixits domèstics, que inclouen des de tovalles a llençols, però també constitueixen el suport dels brodats i cobertors. En aquesta producció s'usava fonamentalment el lli, que oscil·la entre el teixit més fi i el més irregular i aspre. Aquesta producció es realitzava en quasi tots els pobles i localitats grans, també va ser la primera producció a desaparèixer, ja que no va poder enfrontar-se a la competència tèxtil del cotó i d'altres materials, que treballats en sèrie permeten costos més baixos. Un altre bloc ha estat el que s'ha ocupat de les mantes, cobertors i altres teixits de llana, per als quals s'usava únicament eixe material. En aquest cas la producció no es va trobar tan estesa, es localitzava en zones d'important concentració ramadera. Hi van destacar les àrees del Maestrat, Terol o la banda pirinenca, a Osca. Cal assenyalar que en els últims anys, algunes novetats han modificat l'obra tradicional, gradualment s'han substituït les llanes de colorit natural o tints clàssics per altres d'acríliques, que aporten avantatges per a la rentada.

Canàries.

La Palma pot considerar-se l'illa dels brodats, on, a més, s'ha desenvolupat una important producció amb què es continua mantenint el més complet sistema d'exportació de labors artesanies que queda a l'arxipèlag. El brodat més conegut és el Richelieu, que porta el famós retallat canari. Altres brodats importants, en els quals no es retallen les teles, són els que consisteixen en relleus realitzats «en relleu» i «punts perduts». Aquest és el cas de les tovalles de paisatges, figures o temes nadalencs, de gran colorit i estils diferents que van des del més naïf al sorprenent realisme d'alguns temes florals. Les rosetes o roses són una labor que ha adquirit característiques pròpies a Canàries, concretament al sud de Tenerife i al centre de Lanzarote. Es realitzen sobre un piqué.

Castella-La Manxa.

Molt relacionada amb la producció tèxtil ha estat, a Castella-La Manxa, la ramaderia, molt abundant a la regió, per la qual cosa ha subministrat la llana com a matèria primera més utilitzada per a la confecció tant de peces de roba com de roba per a la casa. En una societat d'autoabastiment, el teler

ha existit en moltes vivendes, per tal com era l'única manera de poder aconseguir teixits. Així, el teler tradicional ha estat el de lliç baix o de tipus horitzontal, manejat indispensablement per homes o per dones.

Albacete és la província que té més teixidors en actiu. Certament, aquesta província va gaudir d'una florent manufactura durant els segles XVIII i XIX, basada principalment en els telers de lliç baix.

Toledo té també una gran importància en les arts tèxtils, sobretot en la fabricació de la seda; actualment n'ha minvat la producció, i només a les comarques de La Jara i Los Montes romanen alguns telers funcionant.

Els telers de lliç alt es van emprar habitualment per a la confecció d'estores realitzades amb les tècniques del nus espanyol i del nus turc. Van ser molt apreciades, en segles passats, les realitzades a Conca; a més, cal destacar que es continuen fabricant en diferents localitats de la regió.

Extremadura.

El teixit era l'ocupació més comuna abans de l'expansió de la producció industrial, i dels nombrosos telers existents de llenç i drap en queden alguns a Montehermoso, a Alía, a Torrejoncillo i a d'altres punts d'Extremadura, on encara es fan mantes llistades i alforges. També són molt conegudes les mantes de drap d'Albuquerque.

Galícia.

Els cobertors gallecs són de nus gros, pesades i voluminoses, amb colorits forts, i decorades amb motius geomètrics. Hi destaquen els negres sobre fons rojos, blaus, verds o taronja amb temes ornamentals molt variats, que van des del zig-zag fins a complexes trames florals, de vegades envoltant figuracions d'animals.

El nom del propietari o l'any de fabricació són marques que es poden observar en les millors peces. Aquestes peces de major qualitat són les que, generalment, les famílies seleccionaven per adornar els dormitoris i penjar en els balcons els dies en què se celebraven grans cerimònies. D'altra banda, les randes de boixets de la Costa de la Mort (Finisterre, Laxe, Muxía, Malpica, Camariñas) han tingut una gran fama, tant per les característiques de la seua fabricació com pel virtuosisme de les figures que realitzen.

Madrid.

A més dels teixits de cànem, lli i llana que hi hagué a províncies i que avui han desaparegut quasi per complet, a Madrid es van instal·lar nombroses manufactures de tèxtils ornamentals, dues de les quals han romàs fins avui: la tapisseria i la passamaneria.

La fabricació de tapissos i estores és una de les artesanies en què Madrid ha aconseguit més renom. El tapís és un teixit policromat que, com sabem, es realitza copiant un model o cartó pintat. Es tracta d'un element decoratiu emprat per recobrir parets. Pot fer-se en dos tipus de teler. El d'ordit vertical o de lliç alt (en el qual el teixidor separa els fils de l'ordit amb la mà esquerra i passa la canella amb la mà dreta, treballant la peça pel revers i havent de veure com avança l'obra per mitjà d'un espill) o el teler horitzontal o de lliç baix (on el model es col·loca sota l'ordit, que es mou amb pedals, amb la qual cosa l'artesà pot utilitzar les dues mans per passar la canella) en el qual el treball resulta més ràpid però de menor qualitat.

La passamaneria és una tècnica tèxtil dedicada a la fabricació de galons, borles, flocs, cordons i la resta d'adornaments. Aquests es realitzen amb fils de cotó, llana, seda i fins i tot or i plata, destinats a la indumentària cortesana, religiosa i militar.

Múrcia.

La *jarapa* és un teixit regional que va nàixer a la zona de Lorca; també s'anomena *retalera*, ja que la seua confecció es realitza amb retalls de qualsevol mena de teixits, especialment de cotó. S'utilitzaven usualment com a cobrellits i, en general, en usos camperols.

Els dissenys tenen clares reminiscències de la dominació àrab, amb abundosos ornaments a base de flors, de diferents formes i grandàries, fulls i orles molt diverses. També hi havia altres jocs de dibuixos formant quadres o jocs de dames amb fons llisos orlats amb greques molt simples.

Sempre va ser tradicional que, en casar-se, una jove portara en l'aixovar aquest tipus de cobertor; aquest costum s'ha perdut, però avui es continuen utilitzant en la decoració de les vivendes. Juntament amb la *jarapa*, i per acompanyar en la decoració, es fan altres peces com ara estores, tapets, coixins o tapissos.

La ciutat de Lorca manté la tradició artesanal de la brodaria per mitjà de sedes matisades i or sobre riques teles, que permeten un determinat tipus de punt —anomenat punt curt o de tapís— amb el qual es realitzen els més variats temes iconogràfics.

València.

Al nord de la Comunitat Valenciana, la història de la indústria tèxtil es troba estretament lligada a la producció i comercialització de la llana. Les comarques del Maestrat i Els Ports es van convertir en un important centre d'activitat econòmica, on es produïen diversos teixits de llana i fonamentalment filats, que eren objecte d'un actiu comerç d'exportació.

A les comarques meridionals i interiors, sobresurt per la seua especial importància la indústria llanera alcoiana, els inicis de la qual es remunten a l'edat mitjana. Però és al segle XVIII quan Alcoi es converteix en un centre industrial. La llana, una vegada tenyida, era enviada a cardar i filar fora d'Alcoi; una vegada cardada i filada —operacions fetes normalment pels llauradors— es portava a les cases dels mestres teixidors, on es trobaven els telers i es feia el teixit. Però la indústria tèxtil característica de les comarques centrals era la seda, que va gaudir d'un període de prosperitat al llarg del segle XVIII, i a la fi va desaparèixer quasi per complet al segle XIX. La producció de capolls de seda es trobava estesa arreu de la Comunitat Valenciana; la filada era també una operació vinculada a les llars camperoles, encara que hi havia també filadors i filadores professionals.

Els teixits de seda que més importància van aconseguir a València van ser el brocat i el vellut, a més de la randa de seda o blonda. El brocat és un tipus de tela teixida amb seda, or o plata, la varietat més important de la qual és el brocat, que té el fons realçat pel fil de seda o metall preciós i amb dibuixos de flors o figures zoomorfes. Per la seua banda el *vellut* és una tela peluda i atapeïda formada per dos ordits i una trama.

País Basc.

Igual que altres oficis artesanals, l'artesanía tèxtil que ocupava filadores, cardadores, teixidors, corders, etc... està a punt de desaparèixer, perquè la massiva introducció de fibres artificials i de telers industrials ha acabat quasi del tot amb aquesta producció artesanal.

Destaca encara la producció pastoral tradicional. Són els pastors mateixos els que hi renten, carden i filen la llana d'ovella anomenada «elastikoak». Encara en l'actualitat podem trobar algunes persones que filen usant la filosa i el fus, o utilitzant la filosa de pedal. A més de la llana, també s'han utilitzat com a materials el cànem i el lli.

També alguns pastors fan amb crin i pèl de cavall, una corda molt robusta anomenada «zurde soka» a base de la crin filada i posteriorment retorta per diversos caps.

2.2. Concepte de teixit.

La paraula tèxtil o teixit ve del verb llatí *texere*, que els romans utilitzaven amb el significat de teixir, trenar o construir. Es tracta d'un mot amb múltiples usos, obert a diferents interpretacions. Tit Livi la va emprar com a terme referit a la construcció quan va escriure *casae ex arundine textae* («cabanyes construïdes amb juncs»). En realitat, tant si es tracta d'una cabanya realitzada amb cistelleria, amb tapissos o amb atovons i canyes, les tècniques tenen molt en comú.

Els teixits es realitzen amb materials efímers i només perviuen durant segles en condicions excepcionals de conservació, com els teixits trobats a les tombes precolombines, que es van preservar gràcies a la sequedat ambiental de la costa peruana.

Les troballes arqueològiques permeten observar alts nivells de destresa i perfeccionament en dates primerenques. A més, les fonts escrites i fins i tot les pintures, escultures i màquines antigues ens n'han aportat abundants dades. Les tombes egípcies contenen pintures de la filada i de la teixidura del lli; en l'*Odissea*, el poeta grec Homer descriu com Penèlope, l'esposa de l'heroi, eludeix les atencions dels seus pretendents no desitjats teixint un vel llarg i delicat per a Laertes, el seu sogre.

Respecte a les primeres teles, una de les necessitats més bàsiques de la humanitat ha estat sempre la protecció enfront dels elements climàtics. Els primers caçadors utilitzaven per cobrir els seus cossos les pells dels animals que havien matat per alimentar-se. Les excavacions dels jaciments del neolític aporten dades sobre l'ús d'utensilis per rascar les pells i també sobre agulles d'estelles d'os que s'empraven per cosir-les. Les peces d'indumentària més prestigioses segurament es van fer amb animals rars o perillosos, i les van portar caçadors intrèpids. Avui, els pobles de les zones polars, com els esquimals inuit del nord de Canadà, prefereixen les pells com el millor sistema de vestir. En algunes regions tropicals del planeta com Fiji, Samoa o Àfrica central s'utilitza com a alternativa a les pells la corfa interior que s'extrau d'alguns arbres.

En el neolític, a mesura que la cistelleria es convertia en una artesanía més refinada, es va fer possible gràcies al trenament i a l'entrellaçament l'ocupació d'una gran varietat de fibres animals i vegetals per elaborar teles flexibles. Gràcies a l'experimentació de generacions successives, les tècniques van desenvolupant-se i evolucionant per elaborar fibres més dúctils. La invenció de la filada va tenir lloc simultàniament en diferents llocs del món, i es va utilitzar per obtenir fil de llana, lli, cotó o seda.

L'estudi i catalogació del teixit artístic és relativament recent respecte d'altres branques de la història de l'art. Va començar en la segona meitat del segle XIX amb l'interès general que durant aquell segle hi hagué per totes les arts industrials i la consegüent formació de les grans col·leccions privades i públiques de tèxtils, com la del Victoria and Albert Museum de Londres i la del Musée Historique des Tissus de la Cambra de Comerç Històric de Lió. En un principi, els estudis sobre el teixit es van realitzar només des d'un punt de vista iconogràfic i estilístic, i no és fins a la dècada dels anys trenta del segle XX

quan s'inicia l'estudi dels teixits des d'un punt de vista tècnic. El 1954 es va formar a Lió el *Centre Internacional d'Etudes des Textiles Anciens* (CIETA), institució que ha permès la trobada entre estudiosos sobre els teixits artístics. A finals del segle XX, a l'estudi estilístic i tècnic s'afegeix l'estudi dels documents d'arxiu, que tracta de relacionar els teixits esmentats allí amb els teixits que ens han arribat, que és el que jo faig dins de la meua investigació sobre teixits i vestits valencians; també es relacionen els documents materials conservats amb els telers de fabricació.

2.3. Conceptes d'indumentària, vestit i vestit.

2.3.1. Concepte d'indumentària.

Estudi històric del vestit // Vestimenta de persona per a adornar o abrigar el seu cos.

2.3.2. Concepte de vestit.

Coberta que es posa en el cos per honestat i decència o per abrigar-lo o adornar-lo. / Conjunt de les principals peces que serveixen per a aquest ús, a diferència dels caps. La roba per cobrir i resguardar el cos ha estat considerada com a part del patrimoni personal de qui l'empra. La *Novísima recopilación*, en diverses disposicions del títol 13 del llibre 6è, imposava que el vestit tinguera relació amb la categoria social de la persona i la resta de circumstàncies seues. Des d'un punt de vista fisiològic i higiènic, el vestit és un element extern i auxiliar de l'organisme que modifica la seua regulació tèrmica. D'aquesta manera el protegeix contra les influències exteriors (fred, humitat) i contribueix a sostenir les seues energies. Per la seua forma i aplicació mai no ha de perjudicar el desenvolupament i el funcionament del cos. Així, ha de ser ample, net, i ha de desinfectar-se contra els gèrmens nocius (insectes, microbis). Múltiples són les condicions que influeixen en la higiene del vestit. Entre elles hi ha les propietats dels teixits, la seua forma i disposició, els tints emprats, la manera de rentar-los. Entre les plantes tèxtils s'empra el cànem, el lli i el cotó. El primer proporciona una tela sòlida i durable, però no tan fina com la del lli. Aquesta se substitueix cada vegada més pel cotó, perquè les seues qualitats físiques són superiors.

La paraula *vestit* (en sentit de «vestit complet», o actualment «conjunt») es documenta al segle XVI en les lleis sumptuàries reials amb el títol de *De los trajes y vestidos*, en els protocols notariais dels segles XVI al XIX i en el tractat de sastreria d'Albayceta de 1720, perquè abans del segle XVI el sinònim de vestit utilitzat pels sastres era el de *saya* (faldilla).

A l'edat moderna cal distingir la següent tipologia de vestits:

2.3.2.1. Vestit de dona.

Vestit de dona és el nom que reberen diversos vestits des del segle XVIII: vestit Imperi, Lluís XV, romàntic, isabelí, ferrandí, vestit sobre polissó, vestit modernista...

2.3.2.2. Vestit d'home.

Conjunt compost de perpunt i calçó, segons patrons de Martín de Andújar de 1640 i inventaris de béns. A fi de jugar amb el dibuix del teixit, aquest sastre va canviar-ne la direcció tallant les peces al fil i al través o al biaix.

El vestit va ser també un conjunt compost de jupa, calçons i casaca, que generalment eren del mateix color i teixit, i variava la tela dels folres, tal com ho mostra l'inventari dels béns de Jacinto Forner y Sanz de Lloza y Alboy, Baró de Finestrat, Agost, Banasau, cavaller de l'Hàbit de Montesa, realitzat el 18 de juliol de 1735. Es va registrar: *otro bestido de paño del bufet de color de plomo forrada la casaca de fondo riso, la chupa de sarga y los dos pares de calzones, los unos forrados de gamuzas y los otros de lienzo, todo usado-24 libras*.¹ Uns exemples de vestits en camellot de colors bronze i canyella els aporta la subhasta de Manuel Forner, realitzada a València l'11 d'agost de 1752. S'hi van vendre: *nº 259 un vestido de chamelote color de bronce compuesto de casaca, chupa y dos pares de calzones en favor de Vicente Regalado, bordador-22 libras, 10 sueldos, 6 dineros*; en el nº 260 *otro vestido también de chamelote color de canela compuesto de casaca, chupa y dos pares de calzones en favor de Patricio Berenguer, mercader-10 libras*.² Altres exemples de vestits, en aquest cas en baieta negra i estam, els proporciona l'inventari dels béns de Francisco de Valda y Andía, senyor de Guardamar, casat amb Theresa de Lleó i Mercader, realitzat a València l'11 de desembre de 1770. Així, en el núm. 69 hi havia *un vestido que se compone de casaca, chupa y calzones de vayeta negra- 1 libra, 4 sueldos*; nº 73 *una casaca, chupa y calzones de estambre de color de búcaro- 1 libra, 10 sueldos*.³

2.4. Concepte de moda.

El terme *moda* el van encunyar els aristòcrates francesos del segle XVII per especificar que llavors hom es vestia à *la mode française*, al gust francès; amb això pretenien diferenciar-se dels models espanyols, molt més austers. La paraula llatina *modus* ja indicava el doble concepte de manera i mesura, que en francès es va traduir per *manière, façon* (forma); d'aquesta última va nàixer la veu anglesa *fashion*. A Espanya es va introduir el terme *moda* el 1700, pres del francès *mode*. La moda va afectar tot el món tant en la protecció com en l'adornament. No és exclusiva de l'Occident modern.

A Europa, va ser des del Renaixement quan va augmentar l'interès pel canvi permanent del vestuari. Els reis i moralistes van tractar de controlar el canvi i l'indumentària de la gent, els primers per raons econòmiques i per mantenir la diferenciació social a través del vestit, els segons al·legant raons morals, la responsabilitat de les quals els havia estat delegada pels reis. Des del segle XVI, els teòlegs es van proclamar en contra dels nous usos (anomenats abusos) introduïts a Espanya des de l'estranger (el mirinyac francès, els quifquemeles, o vestits amb plomes portats a la cort espanyola des de Nova Espanya, etc.), de la roba interior (calçons, quantioses sinagües) i de la vanitosa manera de ser de les dones pel seu costum d'arreglar-se amb aigües de rostre, afaits, pomades. Al segle XVIII la premsa valenciana es va sumar a les crítiques nacionals sobre el concepte de moda. Certament, el *Diario de Valencia* de 24 d'octubre de 1792 censurava la pràctica de les gents, encantades d'entretenir-se esbrinant quin era l'últim corrent de moda, sense ni tan sols saber d'on venia el terme *moda*. El diari va aclarir que aquesta es deriva d'una dicció hebrea: «*Foc de Pilat, que lluny porta el seu llinatge!*», en el sentit de raresa o invenció rara, parèixer el que no som i ser el que no pareixem. Parèixer el que no som era cada dia mes usual —insinuava:

¿Qué no hay más, sino ver cómo se nos presenta en el Prado un Quidam, con su sombrero á la Inglesa, su peynado á la Prusiana, su vestido á la francesa, sus medias a lo

¹ A.R.V., Navarro Bautista.,nº. 5899, fol. 206.

² A.R.V., AGUILUZ, Francisco.,nº.4334, fol. 7-78 vº.

³ A.R.V., ATTUCHA, Vicente Ignacio.,nº 4845, fol.441 vº.

serpentino, sus zapatos á lo canóneo, y en una palabra, todas sus partes cada qual á una Nación?

A continuació es referia a l'extensió de les modes a les classes inferiors:

*¿Qué no hay más, vuelvo a decir, sino ver uno de estos personajes, español por los quatro cuartos, que toda su vida no la pasa en otro, mas que en remendar alpargatas, verle no solo parecer lo que no es, sino ser lo que no parece?.*⁴

Al segle XIX les critiques moralistes procedien tant de la premsa nacional i valenciana com dels metges i higienistes, arremetia, com segles enrere, en contra de les últimes novetats i de la roba interior: la cotilla, el mirinyac, el polissó.

El concepte de moda es pot estudiar des d'un punt de vista sociològic, antropològic i històric. Per a això, convé tenir en compte que la participació d'historiadors, sociòlegs, dissenyadors de moda de diferents països a l'àrea d'estudi sobre la moda n'enriqueix la interpretació alhora que la complica. La immensa majoria de sociòlegs sosté una creença expressionista de la moda, que quedant configurada com: *l'expressió dels sers humans que viuen en societat o una de les expressions plàstiques més directes de la cultura moderna*. Altres sociòlegs insisteixen en el fet que la moda és un signe dins d'un llenguatge, és una *llengua significant*; és un *sistema de comunicació estètic massiu de les aparences i comportaments dels sers humans, que emet missatges de caràcter no verbal; un vehicle de comunicació, perquè el vestit mateix és comunicació*. Els historiadors posen en relleu la connexió de la moda amb circumstàncies sociohistòriques, per tal com està circumscrita a un tipus de societat determinat, i amb l'antropologia cultural, en el sentit que la moda és un mecanisme d'identitat humana, igual que la resta dels llenguatges. L'home canvia de vestit a causa d'un mecanisme creatiu del ser humà pel qual s'avorreix i fa que es canse prompte de tot. Els dissenyadors, que són més pragmàtics, la contemplen com una tècnica i un negoci propi de la civilització capitalista i moderna. Una indústria que crea milers i milers de llocs de treball, alhora que mou milers de milions de d'euros. És un sector més de l'economia, la qual cosa no impedeix que siga també una art.

2.5. Concepte de complement d'indumentària.

La paraula complement procedeix del llatí *complementum*. El *Diccionario de la lengua española* la defineix com la cosa, qualitat o circumstància que s'afegeix a una altra cosa per fer-la íntegra o perfecta.

Els complements d'indumentària es poden dividir en diverses tipologies segons la part del cos que complementen. No inclouen la joieria ni la bijuteria. El nom de la roba ha variat amb el temps.

Complement de cap: còfia, mantell, mantellina, mocador.

Complement de coll: coll d'encisam, gorgerí, valona, corbata, corbata de llacet.

Complement de bust: mocador, mantell, manta, mantó.

Complement de cintura: cinturó, davantal.

Complement de mans: ventall, bastó, puny, maneguí.

Complement de cama i peu: calces, calçons, calçat, calcetins, polaines, cuixals.

⁴A.M.V., *Diario de Valencia*, 24 de octubre de 1792, pp.93,94.

2.6. Conservació de tèxtils.

Les col·leccions de tèxtils i indumentària estan presents a quasi tots els museus del món. No obstant això, atès que la preocupació pel tèxtil és relativament recent, no n'hi ha un sistema únic de conservació. S'ha de partir del coneixement de l'objecte en si mateix, de les seues característiques físiques i dels seus factors intrínsecs de risc, és a dir, del coneixement de la seua problemàtica i del seu comportament davant de diversos factors externs com ara el clima, llum, els materials en contacte i la manipulació. Hem de familiaritzar-nos amb les peces per poder determinar les causes de deteriorament considerant que els moments claus en la vida dels elements de les col·leccions són la recepció, la catalogació, el guardament, l'exhibició i la manipulació.

El terme *tèxtil* representa una gran varietat d'objectes. Josephine Pellas ha classificat una col·lecció tèxtil que inclou les peces següents:

- Teixits tintats i impresos.
- Teixits amb decoració en relleu (brodats).
- Tapisseries i tapissos (plans o tridimensionals).
- Indumentària: (formes tridimensionals de ciutat, uniformes militars i roba d'espectacle).
- Accessoris del vestit i de mà: ombrel·la, bastó, ventall, bossa de mà.
- Indumentària litúrgica (objectes de culte custodiats a esglésies i catedrals).
- Tèxtils arqueològics.
- Tèxtils per a mobles.

Actualment la restauració de teixits a Espanya té lloc en petits grups, dos d'ells ubicats a Catalunya: el Museu Tèxtil i d'Indumentària a Barcelona, i el Museu Provincial de Terrassa; tres més es troben a Madrid: el Museu Nacional del Vestit, el Palau Reial i l'Institut de Conservació i Restauració de Béns Culturals. A València, és de recent creació l'Institut de Conservació i Restauració (Generalitat Valenciana), ubicat al Col·legi de l'Art Major de la Seda.

De l'estudi i conservació de les col·leccions d'indumentària i tèxtils del Museu Nacional del Vestit de Madrid s'ha ocupat la conservadora Concha Herranz Rodríguez, que ha escrit un article sobre la conservació preventiva del museu, interessant per a conèixer els passos que s'han de seguir. M'hi basaré a continuació per preparar la descripció del procés de conservació esmentat, que va des de l'emmagatzemament fins a la documentació de la peça, complementat amb les aportacions dels museòlegs i la meua experiència en la catalogació de peces de roba al Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries González Martí de València.

2.6.1. Consideracions prèvies a l'emmagatzemament.

Amb poques paraules, els elements que formen una col·lecció estan formats per diferents materials que coexistiran en estreta proximitat: teixits, pells, cuiros, plomes, plàstics, metalls, fusta, vidre, paper, os, marfil, carei, atzabeja, coral. El problema de l'emmagatzemament de materials tan diferents és veure quin és el mètode que s'ha de seguir. La manipulació és una agressió que ha de ser controlada. Per evitar-la, la solució consisteix a extraure de cada peça el màxim d'informació possible abans de l'emmagatzemament, per a la qual cosa es necessiten diverses preses fotogràfiques, dibuixos, patrons, anàlisi tècnica i l'emplenament d'una fitxa descriptiva detallada, les anotacions de la qual s'han d'introduir tan aviat com siga possible en la base de dades dels fons museogràfics.

2.6.2. La neteja del magatzem.

Tot magatzem ha d'estar net, atès que la brutícia i la contaminació constitueixen un greu perill de deteriorament. La pols, quan es diposita sobre l'objecte de museu, hi lligarà la humitat, és abrasiu, penetra en les fibres i les corroeix, de manera que afavoreix el desenvolupament de la vida animal. A l'aire mateix suren partícules de pols, i a aquestes se sumen les que sorgeixen amb la manipulació de les peces de roba i del contacte amb els materials de conservació. Aquesta pols general convé retirar-la per mitjà de mètodes d'aspiració i altres sistemes de neteja que no alteren la humitat relativa de l'aire.

2.6.3. El mobiliari del magatzem.

Ha de ser còmode, pràctic, innocu i sense elements punxeguts o aspres. Ha de ser un sistema modular que s'adapte a l'evolució o als canvis en la configuració dels espais destinats a albergar la col·lecció. Al Museu Nacional del Vestit de Madrid s'ha optat per armaris independents, petits i manejables, juntament amb d'altres de grans però fàcilment desmuntables en previsió de nous dissenys de l'espai de magatzem. Tal és el cas dels contenidors d'estores grans i dels maniquins vestits.

Aquests mobles formen un conjunt realitzat en fusta de pi, sense tractar interiorment, i lacat en color natural a l'exterior, proveïts de filtres de pols, de microorganismes i contra la llum. La seua versatilitat ofereix possibilitats per a despenjar de barres, estendre sobre lleixes o calaixos i enrotllar sobre rulons, i s'han distribuït formant corredors.

Els més nombrosos són verticals amb dos fulls de tancament i el seu corresponent i suposat entresolat, d'altres són exteriorment iguals però el seu interior és diàfan, concebut com un corredor, molt útils per a guardar maniquins ja vestits. També hi ha armaris calaixera d'altura i fons variable, ideals per a peces planes grans; un altre, de major amplària i alçada, adossat i amb dos grans fulls de tancament que acull dobles escales de rulons per a teixits plans.

Cas a banda són les prestatgeries metàl·liques reaprofitades que s'han transformat en armaris protegits amb cortines que alberguen rulons i lleixes a fi d'enrotllar teixits plans, col·locar roba d'aixovar domèstic i maniquins vestits. Així mateix, disposa de fitxers metàl·lics per a guardar calçat de fusta i un gran contenidor, dipòsit del Museu d'Arts Decoratives que difereix força en la construcció general del mobiliari del magatzem. És un bloc de fusta i vidre de dos cossos amb fulls de tancament i proveït de cinc lleixes mòbils en cadascun dels seus quatre cossos, en els quals s'arpleguen teixits plans.

L'emmagatzemament de nous materials producte de la revolució industrial ha de realitzar-se separadament de la resta de la col·lecció. També requereixen tracte especial els vestits protectors davant de catàstrofes naturals o d'esport, treball (impermeables dels pescadors), tauromàquia (polièster i plàstic), roba militar, roba de personal sanitari o astronàutica. Els cuiros han d'estar a banda en una cambra frigorífica.

2.6.4. El clima.

La temperatura ha de ser estable i adequada, sense fluctuar, entre els 18 i els 20 graus centígrads anuals. La humitat relativa (relació existent entre el pes d'aigua contingut en un volum d'aire donat i el pes màxim que aquest volum d'aire donat podria contenir a la mateixa temperatura) ha d'estar entre el 40% i el 60% anual. Els canvis en la humitat de l'aire portarien com a conseqüència la contracció i expansió de les fibres, de manera que el material arribaria a cansar-se i per tant perdria l'elasticitat. Se sap que a més del 70% d'HR apareixen microorganismes que, combinats amb una alta temperatura, la foscor i l'absència de ventilació, creixerien amb gran rapidesa i atacarien la fibra i la tintura, i provocarien danys irreversibles. En aquest cas, per evitar-los caldria usar deshumidificadors. Per sota del 40% d'HR, les fibres es dessequen, es debiliten i es trenquen, i en aquest cas cal col·locar humidificadors.

Per a mesurar la humitat de l'aire, segons Francisca Hernández, s'utilitzen diversos aparells anomenats higròmetres de registre o higrògrafs, que ben sovint porten incorporats termògrafs. Registren, per mitjà dels canvis de tensió d'un floc de pèl, les oscil·lacions d'humitat que queden registrades en un tambor rotatori. També queden anotats els canvis de temperatura en cas que porten termògrafs. Els higròmetres digitals ofereixen una lectura immediata de la humitat relativa, però cal contrastar-los cada cert temps i, ben graduats, els pot utilitzar qualsevol persona. Altres aparells són els psicròmetres, que no donen una lectura immediata de la humitat relativa, ja que cal usar un seguit de taules. Altres sistemes d'obtenció de dades són els sensors connectats a un ordinador a través d'una targeta, un programa que ofereix dades en temps real.

2.6.5. La il·luminació.

La il·luminació dels museus procedeix de dues fonts de llum principals, la llum natural i l'artificial, aquesta última a través de la bombeta incandescent i del tub fluorescent. El sol és la font més perillosa, seguida pel tub fluorescent i la làmpada incandescent. La llum zenital és la més acceptable, perquè permet un repartiment més uniforme i un major control. Pot realitzar-se a través d'una vitrina horitzontal o a dos vessants. Entre els factors que contribueixen al deteriorament de les col·leccions es troben la intensitat de la radiació en un punt d'acabada, la durada de l'exposició dels objectes a la llum, la distància de l'objecte respecte a la font de llum i les propietats intrínseques dels objectes, que depenen de la seua tendència a absorbir l'energia radiant. Segons la sensibilitat respecte a la llum es poden agrupar els objectes de la manera següent:

- a) Objectes insensibles: pedra, metalls, ceràmica, vidre, fusta sense pintar, marfil sense pintar.
- b) Objectes sensibles: pintura a l'oli, laques, cuir sense tenyir, fusta pintada, marfil pintat.
- c) Objectes extremadament sensibles: vestits, tapisseries, tèxtils, aquarel·les, gravats, dibuixos, estampes, pergamins, cuir tenyit, paper, espècimens dissecats.

La unitat internacional per a mesurar-ho és el lux, i es mesura pel luxímetre. Per als objectes extremadament sensibles es recomanen 50 lux, per als sensibles 150, i els que procedeixen del món inorgànic poden aconseguir nivells molt més alts. Entre els danys causats per la llum poden citar-se la debilitació de les fibres tèxtils, la decoloració dels pigments, la decoloració dels tints dels teixits, el paper es torna groguenc i trencadís, les fotografies canvien de color i els vernissos es tornen groguencs.

En el magatzem del Museu Nacional del Vestit, la llum natural és zenital, molt puntual i seleccionada amb interruptors, de manera que s'il·luminen només els espais on s'ha de treballar, i roman a fosques la resta del dipòsit. Són tubs fluorescents fixos i focus mòbils amb pinces instal·lades sobre carrils.

2.6.6. La manipulació i els seus útils.

El treball en el magatzem requereix com a protecció personal elements tan comuns com són una bata blanca i uns guants de cotó blancs. Aquests elements arpleguen la pols i les fibres partides o descompostes dels tèxtils, els òxids o els microorganismes existents, de manera que protegeixen el vestuari i les mans del manipulador, alhora que el manipulador es mostra menys agressiu vestit així davant de la peça de museu. Entre els estris de maneig freqüent per realitzar les tasques de magatzem es troben els llapis, flascons de tinta xinesa de color negre i blanc, retoladors de tinta indeleble negra i de punta fina, tisores, taules de treball, rodador i fixes, cadires còmodes i altres de treball amb pala, escales, penjadors rodadors, perxes de fusta de diferents tipus i grandàries, rulons, làmpades de taula, llanternes, lupes, comptafils, cinta mètrica o flexòmetre, agulles de cap inoxidable de diferents grossors, didals, màscares, cintes de cotó blanc i negre de diferents amplàries, paper de seda en rotllo col·locat sobre un suport proveït de tallador i rodes, cartó no àcid o almenys d'una acidesa 5, paper *Mylar* transparent, teixit premsat de fibres semitransparents, teixits de cotó o de fibres sense aprest o desencreuats prèviament, teixit de punt elàstic, cintes adhesives de paper lliure d'àcid, moletó no àcid, aspirador gran i aspirador de mà a piles (la neteja del tèxtil i de les sales de reserva s'ha de fer amb instruments que no alcen pols ni alteren la HR).

A més, són necessàries trapes per a insectes, mesuradors d'humitat i temperatura, extintors, bosses de *Mylar* o de paper per a la recollida sistemàtica de totes les restes orgàniques que apareguen unides a una peça de la col·lecció, draps per a procedir a neteges puntuals després de realitzar la manipulació, papereres, sense oblidar els productes preventius de plagues.

No ha d'haver-hi paper de periòdic, de gran acidesa per la descomposició intrínseca del paper i la seda de colors, presents en moltes bruses, llençols i tovalles brodades, bosses de plàstic transparents, cintes adhesives, agulles de cap, claus, clips sobreposats a les peces, targetes escrites a mà amb tinta o a màquina cosides a la peça de roba, etiquetes penjoll.

5.6.7. Conservació preventiva.

L'estratègia de conservació preventiva consisteix en l'anàlisi de la peça, el seu coneixement i l'estudi del seu estat de conservació, el seguiment de les condicions ambientals amb controls efectius, un projecte museogràfic i l'exposició.

Comença a practicar-se des de l'arribada dels objectes al museu. Aquests són revisats mentre es realitza l'inventari, la sigla, la catalogació i el fet de guardar-los provisionalment, anomenat «quarantena», en què es detecten els factors intrínsecs, que són greus en la majoria dels casos, com ara la presència d'arnes, humitat, brutícia, arrugues, plecs, deformacions. Aquestes dades indiquen el procediment que s'ha de seguir, com ara aspirar, retirar organismes o secrecions, controlar les plagues, retirar elements perjudicials com ara claus, agulles de cap, estirar les peces de roba. A continuació es procedeix a guardar-les definitivament segons els criteris del conservador del museu. Es tria el suport adequat en funció de la col·lecció, com ara bustos, perxes encoixinades, rulons (teixits plans), lleixes, i els aïllants com els papers de seda antiàcids, les tovalles de cotó desencreuat, o el paper *Mylar*.

Quan es vesteixen maniquins i bustos s'ha de fer de manera que la roba no patisca tensions ni pressions ni en el moment de vestir-la ni després. Per a donar-los volum, els plecs de les peces de roba s'estoven com els barrets o bosses de mà, amb cartó, paper, moletó, buata. A poc a poc, aquests farciments tornen la forma original als objectes. Per la seua banda, els maniquins han de ser neutres i estables. Els que es troben en els aparadors de les botigues no són aptes per a les peces d'un museu per nombroses raons. En la seua construcció intervenen materials de molt diferent naturalesa que poden

provocar danys als teixits. D'aquests materials surten gasos àcids procedents de la pasta, bromeres, resines, cartó, paper, fusta, tela, plàstics, gomes, metalls amb què estan construïts, igual que dels materials d'acabat com són els vernissos o pintures. Des del punt de vista estètic, el maniquí que en l'actualitat es comercialitza presenta un cànon de figura humana i uns trets físics com l'alçada, gruix, forma dels múscles, dels pits, dels malucs, que no s'adapten als patrons i dissenys de robes de períodes històrics anteriors. Tampoc el seu color, textura, acabat, ni per descomptat l'expressió del rostre. Per això als museus hi ha la necessitat construir maniquins a la mesura de la roba.

Els botons es retiren, especialment si són metàl·lics, per evitar oxidacions en el teixit o per deixar-hi dibuixada la seua empremta. Han de conservar-se en una bossa de tela amb el seu corresponent número d'inventari, i al més a prop possible de la roba; també es pot optar per sumar-la a la col·lecció de botons.

2.6.8. Deteriorament heretat.

La brutícia, la decoloració, els danys per la llum i per la humitat poden ser el resultat d'un mal emmagatzemament o de l'agressivitat d'una exposició, entre altres causes. Els fongs (que creixen en tèxtils sotmesos a una alta humitat o a processos de mullament amb aigua o altres líquids), les arnes (teixits de llana i seda), les oxidacions i les taques es consideren promotors d'un deteriorament avançat en els teixits. Davant d'això hi ha risc de contagi a altres peces de la col·lecció. S'hi afegeixen els descosits, sabates, bastes i altres manipulacions. Tots ells afecten les peces del Museu Nacional del Vestit. Cal procedir ràpidament a l'aïllament i tractament de la roba acudint a empreses especialitzades

2.6.9. Cures dels teixits.

La bona conservació del tèxtil no n'implica necessàriament la restauració. Una òptima manipulació, una simple neteja amb aspirador i un segur emmagatzemament pot ser un mètode simple però vàlid. Només en casos d'important deteriorament es faria necessària una gran intervenció a fi de restablir la unitat (llacunes, trencats, descosits, taques). Un objecte restaurat ha de conservar el sabor del seu temps i no s'ha de pretendre que parega una peça nova. Tota restauració ha de ser reversible i visualment han d'apreciar-s'hi les intervencions. Segons l'opinió de Concha Herranz, l'actuació ha de ser mínima, i cal evitar substituir o afegir elements aliens a la peça. No és aconsellable per als teixits l'exposició permanent. S'aconsellen quinze anys amb un bon control ambiental.

2.6.10. Emmagatzemament. Problemes.

L'ordenació del magatzem comença amb la classificació de les col·leccions per àrees temàtiques o per tècniques. Després s'ha de decidir la manera de guardar els materials tèxtils. El vestuari personal es guarda de tres maneres:

1. En pla o en volum vertical, suspès d'una perxa o vestint un maniquí.
2. Horitzontal, estirat amb farciments o sense, sobre una lleixa o calaix.
3. Finalment, enrotllat, estirat en espiral sobre un ruló.

Els danys físics més freqüents són les deformacions produïdes en el punt de domàs: múscles, cinturetets, camals, a més d'altres deformacions en la resta de la peça, derivades del mal repartiment de pesos i tensions, el mal anomenat *estrés*. Aquest és el cas de les peces de roba amb elements

decoratius molt pesats concentrats en una sèrie de punts que poden ser causa d'esquinços i fractures. Entre aquests elements es poden esmentar els brodats d'aplicació a base de granadura, xaperies, passamaneries i teixits aplicats, retallats o picats; el pes, la qualitat i la resistència dels quals són superiors al suport. També els brodats voluminosos, i el brodat en ressalt o amb suports aplicats en el revers, igual que els realitzats amb fils tibant o molt grossos; i els volants, els frunzits, els tirants estrets, les cues dels vestits. És aconsellable guardar-ho horitzontalment, però resulta poc viable per falta d'espai.

Guardar-los horitzontalment és el més segur per als objectes delicats i per a tota una sèrie de peces de roba en volum com ara barrets, sabates, guants, bosses de mà, mitges, teixits plans com els mocadors, mantons, mantellines i tots aquells que per la seua amplitud no càpien estirats en els calaixos o lleixes. Quan s'han de fer plecs, el mètode que s'ha de seguir és el de ficar farciments en zones concretes com ara cames, braços, muscles, pit voluminós, falde àmplies, punteres, taloneres, interiors d'objectes diversos. Per a guardar accessoris com ara bosses de mà és convenient omplir-los amb bossa. Les sabates han de conservar-se amb farciments fets amb paper, teixit o formes rígides disposades en la pala i el taló per evitar arrugues, plecs i deformacions. Les sabates es col·loquen amb les soles damunt de les lleixes i amb els números de registres visibles. Els guants en pla es col·loquen omplint lleugerament els dits, les mitges enrotllades, les ombrel·les tancades però no del tot, i cal omplir cadascun dels plecs del teixit que cobreix el barnillatge.

Els teixits plans s'enrotllen amb un ruló deixant la cara de l'anvers o dret a l'exterior. Es practica sobre el ruló o tub prèviament protegit amb materials de conservació i en el moment d'enrotllar-lo actuant com a separador, al mateix temps que fem els girs al tèxtil, un paper o una tela sense àcid. Cada ruló s'embolica finalment amb tela o amb paper i es tanca amb cintes de lligar de cotó, i en algun cas amb cinta adhesiva no àcida de veler. Les peces que es poden enrotllar són llençols, cobertors, vels, mantons, lligues, cintes, galons, randes i entredosos. Atès que aquest conjunt de peces de roba són de grandàries i perfils molt diferents, poden enrotllar-se individualment, ocupant tot el tub, o bé compartimentant l'espai del tub per enrotllar sobre ell diverses peces. Així, un gran tub allotja una estora, un tub mitjà pot contenir dos retalls de tela, i un tub petit pot tenir set trossos de randa metàl·lica.

2.6.11. La documentació de l'objecte.

Els museus constitueixen un sistema de documentació. L'ICOM va publicar els objectius del sistema de documentació per a museus el 1991, conjuntament amb la Generalitat de Catalunya, seguint les recomanacions del CIDOC (Comité Internacional de Documentació) i el centre de documentació UNESCO-ICOM. La definició del mètode de documentació que l'ICOM estableix és la següent:

«És la memòria del museu. Els documents del museu referents a les seues col·leccions són els que parlaran quan els actuals responsables de la institució hagen desaparegut i quan els donants hagen deixat d'existir (...) El museu es diferencia de la simple col·lecció en el fet que aquell —el museu— recopila els materials amb l'esperança i la intenció que els seus fons siguin eterns (...) La documentació és la informació que ha pogut arregar-se sobre cada un dels objectes de la col·lecció. Una part d'aquesta informació ens arriba amb l'objecte mateix, i una altra s'estableix a través de la investigació. És indispensable que cada museu tinga un sistema de documentació en el qual figuren les dades referents a la propietat i identificació dels objectes.»

El 1996, el Ministeri d'Educació i Cultura va publicar el llibre *La normalización documental de museos*, redactat per Andrés Carretero Pérez, actual director del Museu Nacional del Vestit, amb l'objectiu d'unificar els processos documentals museogràfics i administratius. La documentació del museu engloba la recopilació, ordenació, control i gestió de la informació que tinga interès científic o històric.

Quatre són les àrees documentals en què es divideix el museu: fons museogràfics, fons documentals, fons bibliogràfics i fons administratius. Cadascuna genera la seua pròpia gestió des que la peça entra en el museu.

Quan una peça de roba entra en un museu, per exemple en el Museu Nacional de Ceràmica González Martí, ho fa per mitjà d'una de les fórmules d'entrada de les peces en un museu, és a dir, la compra, la donació o el depòsit. Per exemple, en la fórmula de donació, la primera cosa que es fa és una carta escrita pel propietari o donant dirigida al director del Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries González Martí, en la qual se li fa entrega de la peça, acompanyant-la del seu DNI. Si la peça de roba ha estat acceptada, el director del museu respon en agraïment a l'oferiment. Tots els papers generats com a resultat de la gestió d'entrada de les peces s'arxiven en les seues corresponents carpetes. A partir d'aquest pas, es procedeix a un seguit de fases:

1r. Numeració dels objectes.

Immediatament després d'entrar una peça de roba al museu, al departament de conservació es procedeix a assignar un número d'inventari a cada peça de roba. Consisteix a donar un número d'inventari d'ordre o codi de referència a una peça de museu per facilitar-ne la identificació posterior. El criteri recomanat és el de donar un número per element, de tal manera que un parell de sabates o un parell de guants tindran dos números. És important establir el número de registre de l'objecte. Generalment és el número d'ordre determinat pel llibre de registre.

2n. Col·locació del número en l'objecte.

Cal homogeneïtzar la tipologia de siglatge. El mètode de siglatge ha de ser reversible, innocu, segur, perdurable, adequat, resistent i visible. En el cas dels tèxtils, segons Concha Herranz, s'escriu sobre una cinta de cotó el número de cada col·lecció. Mai no s'ha d'escriure directament sobre la peça. S'escriu a mà amb tinta xinesa negra o blanca i retolador de tinta indeleble marca Staedtler. La cinta es cus amb agulla molt fina i fil de seda molt fi. La cinta cosida és el mètode menys perjudicial, perquè només produeix mínimes deformacions en el teixit, i sempre pot descosir-se.

Per a vestits de qualsevol tipus de teixits, l'ICOM recomana cosir-los un tros de tela blanca en el coll i en altres peces en el mateix lloc on la col·loquen els fabricants; en teixits molt grans com estores o tapissos aconsella cosir dues etiquetes, una a cada extrem. Per a les joies, l'ICOM suggereix el marcatge a tinta en un lloc poc visible de l'objecte.

En el cas de barrets i sabates on no es puga cosir la cinta, el número s'escriurà directament sobre una lleugera capa de laca transparent i després de la sigla s'aplicarà una altra capa prima de laca per a fixar-la. Les sabates se siglen amb etiquetes cosides a l'interior del taló o de manera manuscrita vora el taló; en els mocadors es cusen en el cantó esquerre respecte del motiu principal; en els barrets, a la vora interior de la copa i al bescoll.

3r. El llibre de registre.

Respecte al tractament administratiu dels fons del museu, i seguint el reglament dels museus de titularitat estatal i del Sistema Espanyol de Museus, els museus adscrits al Ministeri de Cultura han de portar diversos registres:

- a) Registre de la col·lecció estable del museu.
- b) Registre de dipòsits de fons pertanyents a l'administració de l'estat i dels seus organismes autònoms.
- c) Registre d'altres dipòsits (art. 11è, Inscripció de fons).

El llibre de registre de la col·lecció estable del museu és aquell on s'inscriuen els objectes. El dedicat als tèxtils del Museu Nacional de Ceràmica González Martí de València, creat des del 28 d'octubre de 1986, dona compte ben bé de la informació bàsica de la peça de roba i presenta les característiques físiques recomanades per l'ICOM. En conseqüència, és un llibre que conté els camps següents:

- a) Està enquadernat, no és un grup de fulls units per grapes.
- b) El paper no ha de ser àcid, sinó d'alt gramatge i de la millor qualitat.
- c) Per a cada peça s'usa tota l'amplària del llibre, és a dir, les dues cares.
- d) Les pàgines van numerades seqüencialment i es recorre a tinta negra permanent que no es córrega si es mulla.
- e) Les peces es registren per orde correlatiu començant pel número u.
- f) Les dades han d'ocupar una sola línia. Aquestes inclouen els següents conceptes, començant d'esquerra a dreta: data d'entrada, data d'inscripció, número de registre d'entrada, número d'inventari general, descripció de l'objecte (matèria, forma, ús), mesures, estat de conservació, procedència, forma d'adquisició, expedient, incidències, baixa de dipòsit, notes i incidències. Done l'exemple d'una peça de roba inscrita en el llibre de registre. És el *sarape* catalogat amb el número d'inventari 2-1396.

Figura amb data inscripció de 19-11-90 (indica 1990).

Número correlatiu monogràfic: 1396.

Núm d'inventari general: 2/1396.

Descripció: L'objecte s'ha descrit de la manera següent «*Sarape* o ponxo de llana marró i beix, a llistes. Adornaments geomètrics».

Mesures: 70 x 166.

Estat de conservació: B (bo).

Procedència: Donació de Manuela Ballester.

Forma d'adquisició: Donació.

Incidència: Adquirit a Poblá, usat arreu de Mèxic.

Respecte de la manera d'entrar les peces al museu anotades en el llibre de registre del museu (secció segona dedicada als tèxtils), s'arreglen les notes referents a la descripció bàsica de la peça de roba amb la procedència, que en molts casos és desconeguda i en altres coneguda. Juntament amb les donacions, hi figuren algunes compres de peces de roba i altres de peces de joieria (medallons, rellotges de butxaca, cadenes de rellotge de butxaca, passadors, anells) que han estat enviades per la Direcció General de Patrimoni Artístic, Arxius i Museus (1997), i que han estat dipositades anteriorment al Museu Arqueològic Nacional i al Casón del Buen Retiro de Madrid.

4t. Fitxes de l'inventari general.

Tots els museus de titularitat estatal han d'elaborar separatament un inventari i un catàleg (art. 12). L'inventari té com a finalitat la identificació detallada dels fons assignats al museu i els fons depositats allí, amb referència a la seua significació científica, i conèixer la seua ubicació topogràfica. Aquest inventari s'ha de portar per orde cronològic d'entrada dels béns al museu.

L'ICOM recomana que la fitxa siga vertical, de format DIN A-4 (21 x 29,7 cm), i que continga nou atributs bàsics:

1. Nom del museu o de la institució. S'anotarà el nom del museu i el de la institució propietària, és a dir, la localitat, la comarca, la província i el país. Per exemple: Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries González Martí. València. Espanya. Titularitat i gestió: estatal.

2. Número de registre. El número d'inventari que porta l'objecte, el que es dona a tota peça quan entra en el museu. Serà un sol número.

3. Nom comú de l'objecte. És el nom actual en la llengua pròpia del país. L'objectiu és obtenir una llista actual de paraules a partir del nom dels objectes (nomenclàtor) i constituir amb el temps un lèxic, un mètode d'emmagatzemar i recuperar la llista. Per exemple: *sarape*, que és el nom propi de la peça de roba a Mèxic, o *saragüells*, nom valencià per a designar els calçons coneguts en castellà com a *zaragüelles*. Ara bé, si el museu és estatal i estableix com a criteri general la inscripció del nom en castellà, ha de respectar-se el criteri del museu, com és el cas del Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries González Martí, on es dona a les peces de roba el nom en castellà i, en el cas de peces de roba etnogràfiques mexicanes, es respecta el nom mexicà per ser el d'ús més general.

4. Classificació genèrica. És la que es basa en la funció de l'objecte. L'ICOM estableix la divisió en dos grans grups d'objectes:

4.1. Objectes no realitzats per l'home (espècimens botànics, fòssils, geològics, zoològics i restes humanes).

4.2. Objectes realitzats per l'home (estructures, edificis i les seues parts; ús personal, ús domèstic; eines i equips artesans i professionals; objectes d'art; objectes religiosos; objectes militars; objectes socials; objectes de transport; objectes industrials; objectes d'oci i diversions; documents i registre; fragments i ús desconegut. La indumentària quedaria englobada dins de la categoria d'objectes realitzats per l'home d'ús personal. Els tèxtils per a la llar (roba d'aixovar o per a decoració d'interiors) s'inclourien dins dels objectes d'ús domèstic realitzats per l'home, i els estris de tallers artesans o industrials formarien part dels objectes realitzats per l'home en la categoria d'eines. En la secció documents es guardarien els documents o papers relatius a la peça.

5. Descripció: es descriu l'objecte d'acord amb la matèria, l'autor, l'estil, la data d'execució, les dimensions, el pes. La presa de mesures es basa en el sistema mètric decimal, i la unitat serà el centímetre. En les peces planes es prenen dues dimensions (amplària i llargària), com ara en xals, bufandes, mantons de Manila, etc., i en les volumètriques tres, en l'orde següent: alçada, amplària i profunditat: calçat, barrets, ombrel·les, bastons. A banda d'aquestes mesures bàsiques, s'hi poden incloure totes les mesures que s'utilitzen en sastreria a l'hora de descriure les peces de roba del cos humà.

6. Forma d'entrada: la forma d'entrada de les peces en el museu és per mitjà de llegat, donació, compra o dipòsit.

7. Font d'entrada: nom, adreça, localitat i país del venedor i del comprador, del donant o del depositari.

8. Data d'entrada de la peça al museu: dia, mes i any.

9. Història de l'objecte: des de l'origen etimològic de la paraula, la definició donada per un diccionari de la llengua espanyola, el lloc de fabricació de la peça, els refranys que s'han generat amb la paraula, fins a l'estil artístic, passant pel nom del taller o escola a què pertany, el nom de l'artista, siga artesà o dissenyador, que realitza l'obra i les inscripcions o marques.

Al Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries González Martí, aquesta fitxa equivaldria a la del registre topogràfic, que està informatitzada. Conté nombrosos camps, però els omple la conservadora exclusivament amb la informació bàsica d'acord amb la legislació nacional. Vegem l'exemple de la casaca amb núm. d'inventari 2-135. En l'entrada de dades figuren els camps següents:

a) Secció 2; 2 és el número de la secció de tèxtils.

b) Número d'inventari: 489.

c) Objecte «Casaca de drap blau amb coll i bocamànegues grogues».

d) Ubicació actual: pis 3. Sala: indumentària. Armari 4.

e) Estat de conservació: bo.

En el registre topogràfic s'indica el lloc exacte on ha estat ubicada la peça de roba per tal que siga fàcilment trobable quan hom la necessita amb qualsevol finalitat, bé perquè haja de ser estudiada, bé per a ser exposada en l'exposició permanent del museu o en una exposició temporal.

A més del registre topogràfic, al Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries González Martí es troba la fitxa d'inventari informatitzada i creada amb el programa File Maker, que conté una sèrie de camps que es poden ampliar fins al punt de convertir-se en un vertader catàleg, la finalitat del qual, a la vista de la legislació estatal, és documentar i estudiar els fons assignats al museu i els dipositats allí amb relació al seu marc artístic, històric, arqueològic o tècnic (art. 12è). Catalogar vol dir numerar i ajuntar peces per començar després a comparar i traure conclusions. Els atributs o camps de la fitxa d'inventari són els següents, posant l'exemple de la casaca abans esmentada:

Secció: número de la secció a què pertany l'objecte. Per exemple el 2, indumentària.

Número d'inventari: és el número correlatiu que figura en el llibre de registre: 2-135.

Negatiu: número de la fotografia, la qual es fa de front, de perfil i d'esquena.

Objecte: nom de l'objecte: casaca.

Tipus: segons el seu rang social (aristocràtic, burgès, popular): aristocràtic.

Estil (o escola): francès.

Any:

Segle: XVIII.

Dimensions: Llargària total: 101 cm. Amplària muscles: 35 cm. Amplària sota faldons: 89 cm. Llargària mànegues: 68 cm. Llargària voltes puny: 13 cm. Llargària randa: 5 cm.

Elaboració (manual, mecànica o mixta): manual.

Descripció general: Casaca de tafetà de color blau marí composta per un cos amb faldons corbat cap enrere, brodada a la llarga per davant, els faldons i les butxaques amb fil de seda de colors: verd, marró, salmó, beix, blau, formant motius florals i sanefes de pigues beix. Es corda per davant amb filera de vuit botons folrats de seda i brodats amb fil de seda beix i marró representant un dibuix estelat. Petit coll alçat. Mànegues tallades amb la forma corbada amb voltes brodades a flors i decorades amb un parell de botons semblants als del davant, i es rematen amb una peça de randa de tul amb flors. Està confeccionada amb costures en les mànegues dalt i baix, a l'esquena en nombre de tres, una de central que descendeix des del centre fins a baix, on coincideix amb una obertura, i dues de laterals que van des de la cisa fins a baix. En els faldons s'incorporen petites peces cosides al cos general disposades de manera diferent, aprofitant restes de teixit blau. Folre interior de seda beix en cos i cotó a les mànegues i al centre de l'esquena.

Materials i característiques tècniques. Seda tenyida de blau a l'exterior i del seu color natural en el folre, ambdós amb lligament de tipus tafetà. Folre de cotó en les mànegues amb lligament tafetà.

Tema: indumentària civil.

Taller (sastreteria, modisteria, disseny industrial): sastreteria.

Autor (anònim o nom del fabricant): anònim.

Dades complementàries: dades que es vulguen afegir per complementar informació relativa a la peça de roba.

Funció: cobreix el cos des del coll fins a sota de les cuixes.

Utilització: masculina. Exterior. Estiu. Alta classe social. Festa

Adquisició: compra, donació, préstec, dipòsit.

Conservació: bon estat.

Bibliografia: *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, tom 30, Hijos de J. Espasa Editores, Madrid-Barcelona (1930), p. 514. *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia, Madrid. 1992, p. 303. Nueva Recopilación. L. VI. T XIII. De los trages y vestidos. LXIX).

Història de la peça de roba. La paraula casaca és d'origen incert. Procedeix del francès *casaque* i de l'italià *casaca*. Es defineix com una «vestidura ceñida al cuerpo, con mangas que llegan hasta la muñeca, y con faldones hasta las corvas. Hoy es prenda de uniforme». L'origen es remunta al costum

durant l'edat mitjana per part dels sobirans d'entregar als seus fills i criats una sèrie de vestits que es coneixien com «arrops de livrée», del verb *délivrer*, derivat del llatí *adliberare*, alliberar i entregar. Persistia aquest costum encara al segle XVI a la cort de Francesc I de França, que entregava als seus senyors robes, de la mateixa manera que aquests procedien amb els seus familiars. A la ciutat li corresponia, per la seua banda, costejar les peces de roba dels seus empleats. Els colors de les casaques eren semblants als dels escuts dels senyors. Des del segle XVII els lacais van vestir de lliurea, açò és, amb casaca. A França, les casaques van ser abolides el 1790, per llei de 19 de juny. El costum de vestir les casaques del mateix color tant els servents com els senyors prové de les justes i tornejos cavallerescos medievals, en concret de les dames que defensaven els mantenidors, els quals imposaven els seus colors a les quadrilles i aquestes als servents. Els lacais o servents portaven casaques de diversos colors. Als segles XVI i XVII es va distingir la casaca de la servitud plebea de la noble i de la de l'uniforme militar pel tipus de teixit i pels brodats. En els temps de pau, els nobles vivien a les terres del seu senyor i feien ús d'una peça de roba amb els mateixos colors que la casaca. D'ací es va estendre el costum als cotxers, lacais i porters.

Com a complement d'aquesta fitxa, he fet els dibuixos de cada una de les peces de roba vistes de front, de perfil i d'esquena, indicant les dimensions perquè d'un colp d'ull es puguen reconèixer ràpidament. Com a exemple, prengueu el model de casaca núm. 2-135. A més, he buscat la representació de la peça de roba en l'art (pintura, ceràmica o fotografia), els fons de la qual es custodien al Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries González Martí de València.

5è. Baixa dels objectes.

Quan es dona de baixa un objecte al museu a causa d'un robatori, ruptura o desaparició, s'afegeix al llibre de registre una nota explicant el tipus de baixa i la persona que l'autoritza.

A partir d'aquest model de fitxa del programa File Maker que he utilitzat per a la catalogació en el Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries González Martí de València, juntament amb la referència del model de fitxa utilitzat en la catalogació del Museu Nacional del Vestit de Madrid, cedida amablement pel Departament de Difusió del Museu per a la preparació d'una conferència sobre la moda civil espanyola del segle XVII que vaig impartir el dia 11 de maig de 2007 a l'esmentat museu, he dissenyat un model de fitxa en què he aplegat tota la informació recollida anteriorment. El resultat és una fitxa que conté els camps següents:

INVENTARI: Número de l'inventari del museu.

OBJECTE: Nom de l'objecte, pel següent ordre: castellà, valencià, francès, italià i anglès.

CLASSIFICACIÓ GENÈRICA: Si es tracta d'una peça de roba de bust o de cames, o d'un complement de cap, mans, cames, peus. També he assenyalat si es tracta d'indumentària civil històrica femenina o masculina.

FUNCIÓ: Des d'on fins on cobreix el cos.

FORMA D'ENTRADA: Donació, compra o dipòsit, segons el llibre de registre del museu.

FONT D'ENTRADA: La família que fa entrar la peça segons el llibre de registre del museu.

DATA D'ENTRADA: Data d'entrada de la peça segons el llibre de registre del museu, per l'orde següent: dia, mes i any, separats per barres inclinades [/]. Si en el camp indique que és desconeguda significa que no hi figura la data d'entrada en el llibre del registre. Si només indique mes i any és perquè així s'hi refereix el llibre de registre del museu.

ÚS: Si és exterior o interior, de festa o popular, l'estació de l'any; la classe social mitjana o alta.

DATA CIÓ: Segle, o any si hi ha constància de la data exacta de realització.

ESTIL: Internacional o nacional.

AUTOR: Anònim o reconegut.

TALLER: Sastreteria, modisteria, assaonament de les pells, seda, etc.

ESTAT DE CONSERVACIÓ: Procés de tall i confecció mecànica, manual o mixta.

DIMENSIONS: Les mesures bàsiques com ara la llargària total de la peça de roba, llargària de mànegues, amplària total de la peça de roba, amplària de muscles, amplària de cintura.

MATÈRIA: Nom de la matèria primera usada, amb el tipus de lligament.

DESCRIPCIÓ: Descripció de la peça de roba, fixant-me en la forma del tall, el tipus de costures (horitzontal, vertical o obliqua) i el nombre de costures.

CLASSIFICACIÓ RAONADA: Raonament de la catalogació buscant la representació de la peça de roba en l'art.

ESTAT DE CONSERVACIÓ: Bo, regular o dolent.

Les peces de roba que he seleccionat del museu per a l'elaboració d'aquest catàleg d'indumentària en format Word es basen en el criteri d'estil: internacional preferentment o nacional, bon estat de conservació i representació de la tècnica de sastreria espanyola. He deixat de banda la indumentària mexicana, la popular o de festa del Corpus de València, perquè de tanta magnitud que tenen formarien catàlegs independents.

A continuació he fet un glossari de termes d'indumentària i complements ordenats alfabèticament de la A a la Z que es compon de les parts següents:

1a. Denominació literal de la peça de roba segons el *Tesoro de la lengua castellana* de Santiago de Covarrubias (1611), el *Diccionario de autoridades* (1726, 1734, 1737), el *Diccionario de la lengua española* (1992, 2001), l'*Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana* (1930) i el *Diccionari català-valencià-balear* d'Alcover i Moll (1980).

2a. Història de la peça de roba a Espanya amb referències al seu origen.

3a. Denominació específica de cada grup de peces de roba referenciada segons el sistema de la Universitat de Harvard, és a dir: nom de l'autor i data d'edició de l'obra.

4a. Explicació de les peces de roba per ordre alfabètic de la A a la Z, referint-me a indumentària civil masculina, femenina i complements.

UNITAT DIDÀCTICA I

TEMA 3: METODOLOGIA D'INVESTIGACIÓ SOBRE LES TÈCNiques ARTÍSTIQUES I L'ART TÈXTIL.

Introducció.

L'objecte d'estudi de la història de l'art és l'obra d'art, la qual cosa inclou objectes considerats com a tals, i el seu camp d'acció és immens. Englobaria totes les manifestacions formals realitzades per l'home, des de les literàries i musicals fins a les de construcció, passant per les anomenades arts decoratives. Cadascuna d'aquestes arts ha gaudit al llarg de la història de diferent consideració. De fet, les arts han estat des de fa temps classificades en majors (arquitectura, escultura i pintura) i menors (les pertanyents al camp de l'ornamentació i dels objectes útils). Una divisió avui per fortuna ja obsoleta. En aquest tema analitza la metodologia d'investigació sobre les tècniques artístiques i l'art tèxtil.

3.1. Metodologia d'investigació sobre les tècniques artístiques.

La història de l'art, ciència humanística que ocupa un lloc destacable dins les ciències socials, ha aplicat uns mètodes d'investigació sobre les obres d'art avui molt coneguts. Quan l'alemany Johann J. Winckelmann (1719-1768), amb la seua obra *Història de l'art de l'antiguitat* (1764) inicià una ciència de l'art oberta i objectiva, aquesta encara era presonera del classicisme grec i de les idees estètiques. Des que al segle XIX s'establiren els mètodes per a l'estudi històric dels documents i les formes de les obres d'art i dels estils, hi ha hagut dues maneres de fer història diferents. D'una banda, la transmissió de la vida dels artistes i l'elaboració de teories estètiques sobre les nocions de bellesa. Al segle XX, l'historicisme, el positivisme i el determinisme es van encaminar cap a l'estudi del medi ambient, de la tècnica, de les formes que ajudaven en la catalogació de les obres d'art de la mateixa manera que es classificaven les espècies vegetals. Allò important llavors era classificar les col·leccions museístiques per a la seua conservació. Aquest interès per l'obra d'art, de caràcter més descriptiu i dedicat a l'estudi de les tècniques i dels procediments, tractava sense èxit de diferenciar-se dels estudis més analítics de la ciència de la bellesa o estètica.

La classificació d'arts en majors i menors avui no gaudeix de tanta fortuna, i no l'accepten historiadors de l'art espanyols com José Fernández Arenas, qui la desterra per anticientífica i perquè pensa que *una ceràmica, un teixit o un gravat poden tenir un valor artístic major que una arquitectura, una escultura o una pintura mediocres*. El valor de l'obra d'art es mesura per uns paràmetres tècnics i artístics realitzats per l'home.

A Itàlia, Corrado Maltese va impulsar l'any 1973 un grup d'investigació des de la Universitat a fi de preparar un tractat orgànic que oferira als estudiants informació útil i profunda sobre els «missatges-objecte» o «obres d'art mobiliari». El grup ha tractat de sistematitzar la matèria, que segons ell té connexions amb les idees filosoficoreligioses, amb la història de la tecnologia general i de la ciència i amb les relacions de producció de les diverses societats històriques en què els diferents procediments han sorgit, s'han desenvolupat, han desaparegut o han quedat superats. Igualment, l'autor hi ha tractat

de fer comprendre la dinàmica creativa més que l'estructura repetitiva de la tècnica, tractant d'unir-la a les exigències i al punt de vista del present. L'autor ha dividit les tècniques en els grups següents:

a) La figuració tridimensional (escultura, glíptica i treballs afins, ceràmica, vidre, metalls, esmalts, ebenisteria, objectes d'ús domèstic i disseny industrial).

b) La figuració plana (dibuix, gravat i estampació, pintura, mosaic, incrustació, vidriera, teixits). Aquest autor tracta de fer comprendre la dinàmica creativa de la tècnica, és a dir, els processos operatius que uneixen passat i present. El corrent metodològic en què s'inscriu és l'estructuralisme, perquè segons la seua opinió *no hi ha res que represente millor l'estructura real i vertadera de l'obra d'art i el seu missatge que la seua matèria tècnica i el procés operatiu en què s'ha produït.*

A Espanya, l'historiador José Fernández Arenas, defensa la idea que l'ordenació per a l'estudi dels objectes artístics hauria de realitzar-se a partir de les tècniques aplicades en la seua configuració, en concret a partir dels materials. D'aquesta manera, distingeix cinc grups fonamentals:

1r. Tècniques planes o bidimensionals, que fan ús d'una matèria bidimensional: el dibuix, la pintura, la tapisseria i l'embotiment o incrustació.

2n. Tècniques tridimensionals, on la matèria tridimensional fa de suport: el treball de la pedra i la ceràmica (terra), l'ebenisteria, la fusteria i la cistelleria (fusta), la forja (el ferro), l'orfebreria (metalls), la vidriera i esmalteria (vidre), la coroplàstica (pell), la jardineria (vegetals) i l'escultura, que pot utilitzar qualsevol matèria i és com el fonament de totes elles, de la mateixa manera que el dibuix ho és de les tècniques planes.

3r. Tècniques constructives o arquitectura, que fa ús de totes les anteriors.

4t. Tècniques de multiplicació o calcogràfiques, com el gravat i la impremta.

5è. Tècniques fotomecàniques, com la fotografia, el cinema i la televisió.

Per la seua banda, el llibre *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, dirigit per Antonio Bonet Correa, ha abordat la investigació de les tècniques artístiques espanyoles de les arts industrials amb un enfocament clarament historicista que porta cada autor a aprofundir en cada tema relacionant ambdós aspectes. Així han estat tractats els metalls, les fustes, els cuirs, els tèxtils, els papers, les pedres dures, els marfils, les arts del foc. Per la seua banda, Antonio Bartolomé Arraiza, director del Museu d'Arts Decoratives de Madrid, ha dirigit la investigació sobre les arts decoratives a Espanya dels seus col·laboradors des d'una metodologia igualment historicista. El resultat s'ha vist en l'obra *Las artes decorativas en España*, Espasa Calpe, Madrid, 1999.

Des dels museus s'ha impulsat l'estudi i la investigació sobre les tècniques artístiques en el marc de les arts decoratives. La primera exposició universal, la que marcarà la pauta de les successives exposicions arreu del món, i que suposarà el començament d'una nova etapa en la revaloració de les arts decoratives, serà la *Great Exhibition of the Works of Industry*. Va ser inaugurada a Londres l'any 1851 gràcies a l'esforç i l'interès del príncep Albert i de Henry Cole, membres de la *Royal Society of Arts*. L'objectiu era conèixer avanços tecnològics i la seua aplicació a qualsevol camp de la indústria, i gaudir-ne. Es pretenia presentar des de la maquinària tèxtil o metal·lúrgica fins a la producció d'objectes d'ús domèstic i d'adornament personal, com ara vaixelles, cristalleries, mobles, joies, teixits, ceràmica, esmalts, treballs de pedres dures. L'èxit de l'exposició va ser espectacular. El nombre de visitants va ser superior a sis milions. França va ser el país que més va enlluernar. La participació espanyola no va ser molt abundant perquè llanguien les reials fàbriques que tant d'èxit havien tingut a finals del segle XVIII. València va participar amb la seda, i Madrid i Barcelona amb el mobiliari.

Durant la segona meitat del segle XIX es continuen celebrant exposicions internacionals a les principals capitals europees i americanes. L'Exposició de París de 1878 va sorprendre per la producció de la joieria Tiffany. La de 1889 es recordarà per la famosa torre de l'enginyer Eiffel.

El 1888, l'exposició celebrada a Barcelona va donar un gran impuls a la indústria i a les arts decoratives. S'hi van reunir un bon nombre d'artistes i artesans, i es va convertir en un centre de recuperació d'antigues arts decoratives: vidrieres, reixes, teixits, tapissos, làmpades, mobiliari, orfebreria, etc.

El 1892 se celebra a Madrid la Gran Exposició Històrica Europea, organitzada per commemorar el quart centenari del descobriment d'Amèrica. S'hi congrega gran part de la riquesa dispersa per totes les províncies d'Espanya i es desperta un moviment d'entusiasme pel nostre passat historicoartístic. En la comissió de l'exposició figurava com a secretari Juan Facundo Riaño, conservador del Museu Arqueològic Nacional i un dels majors experts en arts decoratives. El comissari va ser el jesuïta pare Fidel Fita. Va ser molt important l'aportació del marquès de Cerralbo, el marquès de Monistrol, l'actual Institut València Don Juan, la Casa Reial Espanyola, el MAN.

Al segle XX, l'Exposició Internacional d'Arts Decoratives celebrada a París el 1925 va ser l'exposició més important celebrada a França i la que major repercussió va tenir arreu d'Europa per al coneixement i la revaloració de les arts decoratives. Des d'aquest moment, l'apel·latiu de *decoratives* s'imposarà universalment en la denominació dels treballs d'investigació i en els museus d'aquest gènere. La representació espanyola va ser molt abundant. En el comitè organitzador figuraven noms famosos com el duc d'Alba i Marià Benlliure.

A l'empara de les exposicions universals es creen els museus d'arts decoratives, independents dels de belles arts i amb una finalitat didàctica. El propòsit és reunir en aquests centres tant els nous objectes procedents de les grans exposicions com els que van servir de font d'inspiració per als nous creadors. Pretenen convertir-se en lloc per a l'aprenentatge d'artistes, artesans, fabricants, estudiosos i col·leccionistes de les arts decoratives.

El primer museu d'arts decoratives, prototip de la resta dels museus del món, va ser el South Kensington, més tard Victoria and Albert Museum, creat el 1862 arran de l'exposició de Londres de 1851. Sota la seua influència se'n van crear al segle XIX, per aquest ordre, a Berlín (1867), Viena i Madrid (1871), París (1879) i Brussel·les (1889).

El 1871 es crea el museu industrial al Conservatori d'Arts de Madrid. El 1912 s'anomenarà Museu Nacional d'Arts Industrials, i el 1931 rebrà el nom definitiu de Museu Nacional d'Arts Decoratives, que conserva en l'actualitat. També a Madrid destaca el Museu Cerralbo i el Lázaro Galdiano, per a l'estudi de les arts aplicades.

A Catalunya, el Museu d'Arts Decoratives es crea el 1902, encara que no arriba a inaugurar-se fins a 1932. Tancat per la guerra, es reobre al Palau de la Virreina fins 1974. El 1994 s'instal·la al Palau de Pedralbes.

A València, és el Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries González Martí el que conserva col·leccions d'arts decoratives: tèxtils i indumentària, ceràmica, mobiliari, vidres. La col·lecció de González Martí va ser donada a l'estat el 1947, i el museu obrí les seues portes al públic el 1954.

3.2. Metodologia d'investigació de l'art tèxtil.

L'art tèxtil, com la resta de les arts decoratives, ha presentat interès per a la museologia pel fet de ser un bé cultural. En aquest moment voldria apuntar que l'art tèxtil, des del meu punt de vista, es pot analitzar des de diversos mètodes de l'art: formalista, històric, iconogràfic, sociològic, psicològic, semiòtic, com qualsevol fet estètic. És recomanable abordar-lo des del conjunt de les metodologies per donar una visió global de l'objecte i del seu context cultural en el marc de la resta de les arts decoratives i de les tècniques artístiques.

1r. El formalisme, basat en la valoració de l'estil original creat per cada artista (Konrad Fiedler i la teoria de la pura visibilitat, Wölfflin i l'anàlisi de la forma visible, que inclou l'element espiritual com a primera tasca de l'historiador; l'estil individual de l'artista o el col·lectiu; Henri Focillon i l'interès per unir

matèria i esperit, forma i contingut i per l'evolució de la forma, que va aplicar a l'art ornamental). L'estudi analític del vestit s'emmarca en aquesta línia, igual que l'estudi de les tècniques artístiques.

Entre tots els historiadors formalistes de l'art, qui es va interessar realment per l'estudi de les tècniques artístiques va ser l'arquitecte Gottfried Semper (1803-1879), també professor d'arquitectura, que va dissenyar la Semper Opera a Dresden. Pont entre el neoclassicisme de Winckelmann i els historiadors de l'art de finals del segle XIX, Semper va ser pioner en l'estudi dels processos artístics de les arts, i en féu una anàlisi tipològica més que no cronològica. Semper suggereix l'existència de tres principis determinants de les formes artístiques i els seus canvis: el material de construcció, la tècnica de realització i la funció. El context en què va treballar Semper era la segona meitat del segle XIX, moment de creació dels museus d'arts decoratives o especialitzades en objectes artístics i industrials. Com a conseqüència, allò que abans havia estat només motiu de col·leccions principesques i objecte de gabinet d'aficionat s'exhibia ara al costat de les artesanies tradicionals i dels productes en sèrie de les indústries modernes. Paral·lelament, i a causa d'això, sorgeix un crític expert i especialista en la matèria, diferent de l'historiador de l'art. A més d'arquitecte, com a crític d'art Gottfried Semper va treballar en el seu llibre *Tècniques i tecnologia*, i fou qui més va contribuir que els historiadors de l'art prestaren atenció a la fusteria, l'ebenisteria, la ceràmica, la metal·listeria, els tèxtils i altres labors artístiques. La seua idea que les tècniques productives configuren des del seu origen l'evolució de les formes artístiques va ser decisiva per a Aloïs Riegl, que des del seu lloc de conservador del Museu d'Arts Decoratives de Viena i després des de la seua càtedra de la Universitat, va arribar a establir un panorama general de la gramàtica dels estils i els seus problemes. Riegl valorava l'objecte tant per la seua qualitat artística com per la voluntat artística del creador. Analitzar la voluntat artística dels executors de les obres d'art suposa endinsar-se en les ments dels artesans i dels artistes; per tant, conèixer el treball dels artesans mecànics productors d'obres d'art que van prendre d'altres com a model i el dels artistes *conscients de la seua individualitat, la seua subjectivitat, els seus desitjos autoexpressius, que es mostren com a genis*. Així, ens trobarem amb una gran quantitat de persones. En el camp de la pintura, des del pintor iconogràfic al pintor científic i investigador, al pintor naturalista, al pintor filòsof, al pintor literat, al pintor poeta, al pintor especialista. Aplicant l'estudi de la voluntat artística dels artistes d'arts decoratives, destaquen una multiplicitat de models. En sastreria, des del sastre inventor d'un mètode de tall fins al sastre que reproduceix els patrons basant-se en mètodes de tall inventats per altres col·legues; en modisteria, des del modista que confecciona models a partir de catàlegs de dissenyadors famosos fins al que dissenya nous models exclusius i originals. Des del dissenyador industrial que copia les propostes en cada tendència de moda fins al dissenyador que crea la seua pròpia línia i estil.

L'estudi i catalogació del teixit artístic és relativament recent respecte d'altres branques de la història de l'art. Va començar la segona meitat del segle XIX amb l'interès general que durant aquell segle hi hagué per totes les arts industrials i la consegüent formació de les grans col·leccions privades i públiques de tèxtils, com les del Victoria and Albert Museum de Londres i del Musée Historique des Tissus de la Cambra de Comerç Històric de Lió. En un principi, els estudis sobre el teixit es van realitzar només des d'un punt de vista iconogràfic i estilístic, i no és fins a la dècada dels anys trenta del segle XX quan s'inicia l'estudi dels teixits des d'un punt de vista tècnic. El 1954 es va formar a Lió el *Centre International d'Etudes des Textiles Ancienes* (CIETA), institució que ha permès la trobada entre estudiosos sobre els teixits artístics. A finals del segle XX, a l'estudi estilístic i tècnic s'afegeix l'estudi dels documents d'arxiu, tractant de relacionar els teixits allí esmentats amb els teixits que ens han arribat, que és el que jo faig dins la meua investigació sobre teixits i vestits valencians; també es relacionen els documents materials conservats amb els telers de fabricació.

2n. Historicisme. En la línia dels postulats de Jacob Burckhardt i l'escola de Viena, la indumentària és un universal de la cultura, i com a tal ajuda a la comprensió de la realitat històrica. La indumentària s'ha vist afectada, com la cultura, per tres factors: l'estat, la religió i els esdeveniments

culturals. De Julius von Schlosser mereix assimilar el rescat de la ciència de les fonts i el seu especial interès pel coneixement i la crítica de les fonts com a tema preferit, del qual va nàixer la disciplina de la literatura artística. L'anàlisi i interpretació de les fonts de la indumentària i l'influx del context històric en les formes de vestir s'estudiarien en aquest apartat.

3r. Iconologia. La indumentària representa un símptoma cultural o document històric en la mesura que plasma l'esperit d'una època. Panofsky va ser l'ideòleg d'aquest corrent. Gombrich va realitzar una història de l'art dins d'aquest corrent.

4t. Sociologia. La sociologia s'interessa per la indumentària com a reflex de la societat, de les classes socials, i també pel públic que consumeix la moda i els circuits de difusió d'aquesta. Koonig, Dufrenne i Riviere són tres sociòlegs que han teoritzat sobre el concepte de moda com a llenguatge i comunicació.

5è. Psicològic. Determinar el concepte d'estil, entès com *la realització de l'obra des de principis formals...* segons la teoria de la Gestalt, i com una sèrie de claus visuals recognoscibles que, en conjunt, comprenen l'obra de molts artistes, a més d'un període, segons l'opinió de la dissenyadora D. A. Dondis en *A Primer of Visual Literary* (1973), escrit en el marc de les idees de la Gestalt.

6è. La semiòtica. La semiòtica defensa el llenguatge del vestit, l'estudi del vestit i els complements com a icones, símbols, significants. Per això, cal desentranyar les regles que donen sentit al vestit. El vestit s'entén com a missatge. El semiòleg Umberto Eco considera el vestit com a part del llenguatge no verbal, com a comunicació. Per a ell, hi ha casos en què l'objecte perd fins a tal punt la seua funcionalitat física, i adquireix fins a tal punt valor comunicatiu, que es converteix abans que res en signe i continua sent objecte només en segona instància. La moda és un d'eixos casos. Eco posa l'exemple de la pellissa que utilitza l'home primitiu a fi de cobrir-se i de protegir-se del fred. Però, més tard, va haver de sorgir la distinció entre els caçadors valents proveïts de pellisses conquistades amb esforç, ja no per a protegir-se del fred, sinó com a afirmació de pertinença a una classe hegemònica. La qüestió dels símbols d'estatus no l'han inventada els semiòlegs, afirma l'autor.

A més de les metodologies d'història de l'art, les tècniques artístiques, i també la indumentària, constitueixen l'objecte d'estudi de l'antropologia cultural, que comparteix amb la sociologia el seu interès pels comportaments socials, encara que els sociòlegs centren el seu interès en la societat occidental industrial i els antropòlegs en les societats no industrials.

3.3. El treball de camp etnogràfic.

L'etnografia s'ha anat configurant com una estratègia d'investigació en societats amb una major uniformitat cultural i una menor diferenciació social del que normalment trobem als països industrials grans i consolidats. Els etnògrafs han intentat tradicionalment la comprensió global de qualsevol cultura aliena. Per arribar a aquesta meta holista adopten una estratègia lliure d'acció per a la recollida de les seues dades. L'etnografia amplia el coneixement de l'abast de la diversitat humana, proporcionant una base per a les generalitzacions sobre el comportament humà i sobre la vida social. Els etnògrafs fan servir tècniques variades per compondre un quadre del que altrament serien estils de vida aliens. Entre aquestes tècniques es troben les següents, necessàries per a la investigació sobre les tècniques artístiques:

1. Observació directa, de primera mà, del comportament quotidià, incloent-hi l'observació participant.

2. Converses, unes vegades més formals i altres vegades menys, que van des de la xerrada que contribueix a mantenir la relació i posar-se al dia del que passa, fins a les entrevistes prolongades, que poden ser estructurades o sense estructurar.
3. Entrevista amb qüestionari per assegurar-se de disposar d'informació completa i comparable de tots els aspectes d'interès de l'estudi.
4. El mètode genealògic.
5. Treball detallat amb informadors clau sobre aspectes determinats de la vida comunitària.
6. Entrevistes amb profunditat, que ben sovint porten a la recol·lecció d'històries de vida de determinades persones.
7. Estratègies d'investigació *èmic* (perspectiva de l'actor) centrades sobre les creences i percepcions locals (natives), i enfocaments *ètic* (perspectiva de l'observador), que donen prioritat a les percepcions i conclusions de l'etnògraf.
8. Investigació centrada sobre temes o problemes concrets de molt diversos tipus.
9. Investigació longitudinal, l'estudi continuat i a llarg termini d'una àrea o d'un lloc.

Com a exemple d'entrevista oral amb qüestionari expose la que he realitzat el dia 27 de maig de 2006 al sastre Jesús Múrcia (8/01/1951-), sastre i professor de sastreria a l'Escola d'Artesans de València, que així ens ajuda a donar una visió actual de la sastreria com a artesanía.

— Quina és la teua formació com a sastre?

— Vaig començar a 10 anys, i fins als 16 anys anava a l'escola al matí i a la vesprada a la sastreria del meu poble, Sant Fulgenci, a Alacant, com a aprenent. Després vaig arribar a oficial i vaig venir a València, on vaig començar de zero al taller d'Alfonso Navarro. Va ser molt dur, però jo ja sabia cosir.

— Quines són les etapes que has hagut de travessar per arribar a mestre de sastre, i què has estudiat en cada etapa?

— Comences com a aprenent durant un any a sobrefilar a mà, a passar eixamplaments (marcar la tela amb puntades de fil blanc fluix unint les teles) i picar solapes (posar petites puntades de fil al coll per donar-li la curvatura que les jaquetes comercials, per exemple, no tenen). Després passes a ajudant d'oficial per fer pantalons durant un any o dos, després estàs un altre any fent jupetins i pantalons, després et passes un altre any fent, a més, butxaques per a jaquetes, cantells, unions i proves al client. Quan et converteixes en oficial fas totes les peces de roba. Ets mestre quan t'independitzes pel teu compte.

— Quina diferència hi ha entre la sastreria i la modisteria?

— La sastreria i modisteria són dues tècniques distintes. El sastre vesteix l'home i la dona, li fa el vestit de sastre de jaqueta, falda i pantaló. El modista vesteix la dona fent-li roba a mesura.

— Si però... quina diferència tècnica principal hi ha entre un sastre i un modista?

— El sastre munta més les peces de roba, perquè la tècnica de la sastreria és més complexa. Totes les peces de roba porten una tela, entretela, folre, els colls es piquen per donar-li la forma, etc.

— Quines són les eines de treball d'un sastre?

— Són les tisores, el metre, el didal, els coixinets, les agulles i els fils.

— Tu ensenyes en aquest taller a un grup de dones i homes i els vas corregint el treball que ells van fent, no és així?

— Sí, jo els ensenye artesanía pura perquè tot el procés d'elaboració de la peça es fa a mà. L'ofici de la sastreria és artesà i s'està perdent. En l'actualitat queden set o vuit sastres en actiu, la meitat dels quals estan jubilats. És una llàstima.

Aquesta entrevista ve acompanyada d'un breu reportatge arreplegat amb la càmera digital Canon IXUS 50 al taller mateix de l'Escola de Sastreria del Centre d'Artesans de València, sobre l'ambient i la manera de treballar, que serveix per reflexionar sobre com devia ser l'ambient en un taller a l'edat mitjana i moderna, deixant de banda, és clar, la diferència espaciotemporal existent entre una escola taller actual i un taller ubicat en el passat al domicili particular, que era on es trobaven durant el temps que va durar el sistema gremial i, en concret, a la planta baixa, amb les habitacions reservades per als pisos superiors. Ara bé, si mirem el gravat alemany de 1568 del sastre al seu taller veiem un sastre en primer terme tallant un vestit, mentre que en segon terme es troba una parella d'oficials tallant una peça asseguts en cadires de fusta i bova sobre una tarima elevada juntament amb un ampli finestral. Així mateix, els gravats dels tractats de sastreria espanyols donen fe de l'interior d'aquests presentant els sastres del segle XVI Juan de Alcega (1580), de Madrid, i Diego de Freile, de Sevilla (1588), amb les seues eines de treball davant la seua gran taula de fusta de treball. Hi ha, a més, el quadre del sastre anònim retratat pel pintor Gian Battista Moroni (actiu el 1546/7-1578; The Nacional Gallery Collection), com a testimoni d'una de les seues obres mestres, d'un realisme inusual, que mostra si no un sastre sí un professional del comerç de teles ensenyant la tela i les tisores. Un altre gravat de 1824, publicat dins del llibre *The English Trades* (Biblioteca Nacional) també dóna compte de quin podia ser l'ambient en un taller de sastreria, amb els aprenents i oficials asseguts a la gatzeneta sobre una tarima vora un ampli finestral i el mestre sastre tallant la peça en primer terme. Aquest gravat és semblant a l'alemany, en presentar un sastre en primer terme i dos aprenents asseguts al costat d'una finestra en segon terme.

Una altra tècnica de camp que he utilitzat al llarg de la meua investigació ha estat l'entrevista en profunditat amb vista a la recollida d'històries de vida de sastres i modistes. Per exemple, la que li vaig fer a Concha Andrés, que em va permetre esbrinar dades sobre la seua formació i metodologia de treball. Ella em va explicar que en acabar la Guerra Civil tenia 16 anys i volia cosir. Per mediació d'una cosina modista es va posar durant tres anys d'aprenentia al taller d'Emilia Marco Pérez, on passava eixamplaments, preparava la primera prova i de seguida va començar a fer vestits a les filles del modista. Després, durant dos anys més, va aprendre el sistema Martí de costura («corte y confección») amb la seua mestra, que impartia classes a casa. Prompte es va associar amb la seua mestra i van començar juntes a anar a Barcelona dues vegades a l'any per veure col·leccions dels modistes catalans Ramon de Santa Eulàlia, Pertegaz, «Casa Abadia», «Casa Martí». Compraven els models fets que més els agradaven i de seguida els tenien col·locats a València, tot i el seu elevat cost. A més, servien de guia per a fer altres encàrrecs. També compraven *glasillas* (vestits de retorta repuntats) que desmuntaven, i el patró dels quals treien per poder-ho preparar. D'altra banda, al taller es feien vestits amb els seus propis patrons. El 1957 Concha Andrés va obrir taller propi al carrer Colom núm. 48, amb deu xiques, on va començar a vestir la classe mitjana i alta de València. Feia vestits de clavariessa en negre perquè els portaren amb mantellina espanyola i pinta les reines de les festes dels pobles de València a l'estiu; feia vestits de festa per a bodes, paradors i posades de llarg, amb brodats fets a Barcelona per Maes i vestits de dia d'estiu en piqué i ras. Com a metodologia de treball com a modista independent, l'autora comprava els figurins de moda a Santa Eulàlia i a partir d'un simple dibuix en treia el patró sencer. Igualment adquiria els catàlegs de Valentino i Húngaro, amb els figurins juntament amb la carta de teixit i colorit. Les clientes triaven el model i després ella el reproduïa.

Altres entrevistes amb qüestionari que he efectuat han estat les realitzades a artesans que confeccionen el vestit de valenciana, la seda, els ventalls, les sabates, les pintes, etc. En pose com a exemple el procés d'elaboració del vestit de seda de valenciana, perquè pot servir per a fer-nos una idea de com es devia elaborar un vestit del segle XVIII. Per a l'obtenció de la informació vaig fer una entrevista a cadascun juntament amb el rodatge d'uns vídeos documentals quan treballava a l'antic Museu de Prehistòria i de les Cultures de València l'any 2000. El model de fitxa que presente en la pantalla arreplegava informació variada que anava des de la descripció de l'ofici fins a la ubicació del taller, els materials, la tècnica i el vocabulari tècnic. El resultat de la investigació, el vaig donar a conèixer en un article que es va publicar a la *Revista Valenciana de Folklore* l'any 2003-2004. Hi expose les conclusions a què vaig arribar després de la recollida de dades i l'observació directa del procés d'elaboració del vestit

de valenciana tradicional. El procés d'elaboració del vestit de valenciana me'l va mostrar Juanita Peña Lozano, que va aprendre l'ofici a la seua ciutat natal Marmolejo (Jaén) amb un matrimoni compost d'un sastre i un modista. Amb ells va estar set anys com a aprenenta. Es va independitzar quan es va traslladar a València, on va començar a cosir vestits de valenciana per a la falla del carrer Goya. Els seus primers vestits els va realitzar per a la fallera major de l'esmentada falla M. José Fernández Fernández el 1979. Després va continuar cosint per a la botiga *Albaes*, fins a l'actualitat.

Juanita va començar preparant els instruments necessaris per a l'elaboració del vestit de valenciana imitant un dels models francesos del segle XVIII, que situa damunt de la taula del taller de la botiga *Albaes*: tisores, agulla, didal, fil, la tela: seda industrial que imita l'espolí artesanal. En aquest taller ha començat un procés que ha continuat a casa seua mateix, al saló on sol fer aquestes tasques, atès que té grans finestres que deixen entrar llum natural. El vestit de valenciana que imita el francès del segle XVIII es compon de dues peces fonamentals: el cosset o gipó i la falda. Comença pel cosset tallant la tela en sis parts, dos davanters, dos costats, dues esquenes amb cura de respectar el dibuix de les flors. A continuació talla els merlets, peces rectangulars que rematen el cosset en la cintura i les mànegues. Després embasta i cus a mà els merlets al cos i les esquenes, i uneix els costats a l'esquena. Folra el cos muntat amb retorta, l'uneix amb agulles de cap i l'embasta amb fil de cotó. Uneix els davanters a l'esquena pel revés, començant pels merlets, comprovant que estiguen al mateix nivell. Els muscles són l'última part que es cus, perquè el folre quede perfecte. Per fer les tires, que pertanyen al cosset de davant, aquestes es repunten i embarnillen amb espart, fibra natural vegetal o branques d'olivera. Després se subjecta l'espart amb les mans posant-ne una part cap amunt i una altra cap avall. Comença a fer les barnilles d'espart una a una enrotllant-les amb un fil de cotó. Després les folra de tela i les cus a la tela. Per fer les mànegues no posa entretela, només folre, exceptuat el puny. Col·loca una entretela en el puny, ara bé, a la boca de la mànega sí que col·loca una entretela davall del folre. A continuació les planxa i col·loca una punta ja frunzida fent coincidir les costures de les mànegues per darrere i repartint bé el frunzit.

Per fer la falda tradicional, talla la tela en dues peces. En una d'elles posa una taula central per indicar que és el centre de davant de la falda, procurant encarar-les. Frunzeix la falda amb dos fils paral·lels situats un dalt de l'altre, per tal d'anar formant els llistons paral·lels. El fil és sintètic, que és més fort, perquè el ris quede ben frunzit, perquè en cas contrari es trencaria, i d'aquesta manera el manté molt bé. En la part de la tela que està brodada, cosir costa més. Acabats els llistons, els desembasta, estira el fil i la cintura es queda ben frunzida excepte per la part central davantera, que queda llisa a causa de la gran taula central. Tot seguit, col·loca el vestit sobre un maniquí i finalment se l'emprova la seua propietària.

UNITAT DIDÀCTICA I

TEMA 4: FONTS PER A LA INVESTIGACIÓ SOBRE ART TÈXTEL.

Introducció.

Encara que l'objecte últim de reflexió de l'historiador de l'art és i ha de ser l'obra d'art, una completa comprensió d'aquesta necessita el coneixement de l'ambient cultural, social i històric en què es va forjar, i també la tècnica d'elaboració. És per això que es fa necessari acudir a un seguit de fonts que poden proporcionar la informació requerida. Aquestes són, bàsicament, les fonts històriques, literàries i documentals, encara que tampoc no pot descartar-se la consulta de les estrictament gràfiques i el contacte directe amb l'obra d'art.

El domini d'aquestes fonts d'investigació constitueix una part essencial de l'historiador de l'art que pretenga investigar sobre l'art tèxtil.

4.1. Concepte de font.

La paraula *font* prové del llatí *fons*, *fontis*, brollador d'aigua que brolla de la terra. Julio Aróstegui, en el seu llibre *La investigación histórica: teoría y método*, defineix la font com *tot aquell objecte material, instrument o eina, símbol o discurs intel·lectual, que procedeix de la creativitat humana, al través del qual pot inferir-se quelcom sobre un determinat tema referit a la història en general i a la de l'art en particular*. Per la seua banda, José López Yepes, en el *Diccionario enciclopédico de ciencias de la documentación*, defineix la paraula *font* com *tot subjecte i objecte que continga, produïska, proporcione o transferisca informació*. En el camp de la història de l'art, font és qualsevol tipus de document existent que puga aportar empremta, testimoni o vestigi, siga quin siga el seu llenguatge i siga quina siga la persona i institució que puga aportar informació.

Podem parlar de font d'informació documental, pel que fa als objectes, quan ens referim a elements que, sotmesos a interpretació o per ells mateixos, aporten algun tipus d'informació. Amb referència als subjectes, són persones jurídiques o institucions. Fonts d'informació institucionals són els arxius, biblioteques, museus i en general tota institució que continga, produïska, proporcione o transferisca informació.

Segons el diccionari de la Real Academia Española de la Lengua, *font d'informació* són les confidències, declaracions o documents que serveixen de base per a l'elaboració d'una notícia o reportatge periodístic.

Fer una divisió de les fonts per a l'estudi i la investigació sobre història de l'art no és gens fàcil. Les fonts d'informació de caràcter documental admeten una gran quantitat de divisions. Umberto Eco, en el llibre *Com es fa una tesina*, divideix les fonts en general en primàries o de primera mà i secundàries o de segona mà. Les fonts primàries estan constituïdes pels objectes autèntics, que serien edificis, escultures, quadres, fotografies, vídeos rodats per primera vegada, llibres en la seua versió original, etc.

Les fonts secundàries estan formades per la literatura impresa a base d'informes o estudis elaborats per altres autors sobre les fonts secundàries, còpies de fotografies originals, còpies de vídeos originals.

Segons la natura de la informació que contenen, les fonts es poden dividir en primàries, secundàries, terciàries i obres de referència, segons José López Yepes en el seu *Diccionario enciclopédico de ciencias de la documentación* (Síntesi, 2004).

a) Fonts d'informació primàries. Són les que contenen informació original, de primera mà, que no ha rebut cap tipus de tractament. Dins d'aquestes n'hi ha de dos tipus: les editades o publicades en els circuits convencionals de publicació, com ara llibres, revistes, periòdics, discos, pel·lícules, i les inèdites, que pertanyen al terreny de la literatura grisa: tesis doctorals, actes de congressos, informes científics i tècnics.

b) Fonts d'informació secundàries. Es tracta d'aquelles fonts resultants del tractament documental de les fonts d'informació primària. Són anàlisis, resums, etc., de la informació original. La seua finalitat és facilitar la mediació entre la informació i els usuaris, filtrant o tamisant el contingent d'informacions oferides a través dels més diversos canals de comunicació. Entre aquestes podem considerar els repertoris bibliogràfics, les bases de dades, els resums, els catàlegs.

c) Fonts d'informació terciàries. Són les fonts secundàries analitzades i tractades. Per exemple, una bibliografia de bibliografies. També es poden adscriure a aquesta classificació els productes documentals la finalitat dels quals és la consolidació de la informació. Per exemple, les ressenyes i els estats de la qüestió.

d) Obres de referència. Recopilen informació apareguda en altres fonts com ara enciclopèdies, diccionaris, manuals, tractats.

Les fonts d'informació bibliogràfica es poden classificar per la tipologia formal (física) en:

- monografies,
- publicacions periòdiques,
- tesis,
- estadístiques,
- codis legislatius.

Les fonts de fonts són les obres de referència o de consulta. Proporcionen accés ràpid a informació o fonts d'informació sobre una matèria determinada. Per l'origen intel·lectual de la informació que proporcionen, les fonts poden ser:

- fonts d'informació bibliogràfica de caràcter primari: presenten informació original, com les tesis, monografies, patents, articles de publicacions periòdiques;
- fonts d'informació bibliogràfica de caràcter secundari: obres elaborades sobre la base d'altres, com ara les bibliografies, els índexs de publicacions, els butlletins de sumaris, els catàlegs;
- fonts d'informació bibliogràfica de caràcter terciari: els hipertextos.

Respecte a les fonts per al material no librari, amb el terme *non book* es designen tots els objectes que es distingeixen clarament dels documents impresos i per a accedir al contingut dels quals es necessita ajuda mecànica, encara que també s'hi inclouen altres materials que no formen part dels llibres. Elvira Ruiz d'Osma estableix una classificació de materials no libraris distribuïda en cinc classes o categories:

- d) Suport paper: fotografies, partitures musicals, dibuixos, gravats, cartells i materials cartogràfics.
- c) Pel·lícules: microformes, diapositives, pel·lícules animades.
- d) Material plàstic: transparències i discos de vinil.

- e) Suports magnètics: cassets, vídeos i discos magnètics.
- e) Sistemes d'emmagatzemament òptic: CD-ROM, etc.

Les fonts per a l'estudi, en aquest cas de la història del vestit a Espanya, que ha de consultar qualsevol investigador que pretenga iniciar-se en aquest camp es poden dividir, segons Concha Casat Llobató, investigadora emèrita del CSIC, referint-se a la indumentària popular, de la manera següent: fonts manuscrites, impreses, gràfiques i les col·leccions de museus. A més d'aquestes fonts, l'historiador ha de realitzar una investigació de camp.

4.2. Fonts històriques.

Pot semblar superflu d'advertir en el temari d'una assignatura d'història de l'art de l'alt valor que posseeixen els estudis històrics per a qui s'aproxima a la nostra disciplina. No obstant això, vull remarcar que estic convençuda que les dues grans llacunes que pateix tant l'ensenyança com la investigació de la història de l'art a Espanya són, precisament, la falta d'aproximacions multidisciplinàries i, sobretot, el poc esforç realitzat per contextualitzar els estudis artístics dins d'un panorama històric general. En una matèria concreta com és l'art tèxtil la història està tan lligada a les qüestions tècniques, estilístiques i històriques que resulta impossible estudiar la història del vestit i dels complement d'indumentària sense entendre com les circumstàncies històriques han marcat els canvis formals. Tanmateix, no puc fer ací una relació exhaustiva dels diversos textos històrics a utilitzar, que he preferit incloure en les referències bibliogràfiques del programa de l'assignatura.

4.3. Fonts literàries.

D'extraordinari valor per al coneixement dels avatars de la història de l'art i dels seus protagonistes, la literatura artística va arribar fins a la primera fila de les fonts per a l'estudi de la nostra disciplina gràcies a l'Escola de Viena i la monumental obra de Julius von Schlosser *La literatura artística* (Viena, 1924; Madrid, Càtedra, 1976). Estrictament contemporània a l'obra de Schlosser va ser la que elaborà des de la Biblioteca Warburg d'Hamburg E. Panofsky, *Idea. Contribució a la teoria de l'art* (Leipzig, 1924; Madrid, Càtedra, 1924). La dècada dels trenta, l'interès per la literatura artística havia transcendit ja els límits del món germànic i havia arribat a altres països, i el 1936, Lionello Ventura publicava *Història de la crítica de l'art*. Tres anys després, era Lee qui publicava en *The Art Bulletin* un llarg article titulat *Ut pictura poesis*, dedicat, com el seu nom indica, a seguir la fortuna del famós axioma horacià des d'Alberti a Reynolds.

Però serà durant la segona meitat del segle XVI quan la tratadística espanyola adquirirà la seua plena carta de naturalesa, en principi, a través de la traducció dels principals textos arquitectònics italians, i més tard per mitjà de l'elaboració d'obres originals. Juntament amb la producció que es podria qualificar com d'estrictament artística (arquitectura i pintura), durant el Cinc-cents es van publicar arreu d'Europa un considerable nombre d'obres que van fer servir àmpliament els artistes per al seu treball. Així, convé tenir en consideració la proliferació de tractats sobre anatomia i fisonomia, emblemes i alegories, i a Espanya destaquen especialment els tractats d'art sartorial. La presentació d'aquests tractats de sastreria la done a conèixer en el tema 9 del programa docent, per la qual cosa ací paga la pena destacar els noms dels principals autors dels tractats de sastreria espanyols, titulats «*de geometría y traça*»: Juan de Alcega (Àlaba, 1580, 1588), Diego de Freyle (Sevilla, 1583), Baltasar Segòvia (Barcelona, 1617), Francisco de la Rocha (València, 1618), Martín de Andújar (Madrid, 1640) i Juan de Albayceta (Saragossa, 1720).

A finals del segle XIX es publica el *Cours de coupe du tailleur de Paris* de Ladevèze, traduït al castellà (sense data d'edició). La finalitat d'aquest llibre és ser un mètode de tall de sastreria amb més de quatre-cents patrons.

El 1926 s'edita el *Método de corte, sistema Müller*, editat a Barcelona per M. Müller. Amb 253 pàgines, la finalitat de la publicació d'aquest llibre era convertir-se en un llibre d'ensenyança per als mestres sastres i talladors que no havien aconseguit la perfecció en el seu ram, per als aprenents en el sentit d'aplanar-los el camí, i per als experts pèrits podia ser un diccionari i un document de la matèria.

En la segona meitat del segle XX s'edita també a Barcelona el *Tratado enciclopédico de arte sartorial* per la Sociedad Mutua de Maestros Sastres de Barcelona (reeditat per Espasa Calpe a Madrid, sense data d'edició). Conté 600 pàgines. El seu índex de matèries inclou les següents: història del vestit; matèries tèxtils; elements de geometria; nocions d'anatomia humana i tractat enciclopèdic de l'art sartorial.

4.4. Fonts documentals.

Sota aquesta rúbrica incloc el variat conjunt de materials, a l'edat moderna majoritàriament manuscrits, generats en relació amb un fet històric o historicoartístic qualsevol. La major part d'aquesta massa documental es troba dipositada en arxius i inclou tant relacions escrites com plànols, dibuixos, estampes, etc. La seua natura és també molt diversa, i va des de la documentació generada per la Corona, l'església o organismes públics (consells, universitats i audiències) fins a la de caràcter estrictament privat, la millor plasmació de la qual serien els protocols notariais. Per la seua varietat i la riquesa dels seus fons, els arxius espanyols es poden dividir en diverses categories que veurem a continuació.

4.4.1. L'arxiu. Concepte i tipologia.

4.4.4.1.1. Concepte d'arxiu.

L'arxiu és el dipòsit on es conserven els documents. Segons la Llei 16/1985 de 25 de juny, del patrimoni històric espanyol, l'arxiu és *el conjunt orgànic de documents, o la reunió de diversos documents, reunits per les persones jurídiques, públiques o privades en l'exercici de les seues activitats, al servei de la seua utilització per a la investigació, la cultura, la informació i la gestió administrativa*. Així mateix s'entén per arxiu la institució cultural on es reuneixen, conserven, ordenen i difonen per als fins anteriorment mencionades aquests conjunts orgànics.

Arxiu és sinònim de patrimoni cultural, ja que en forma part *el patrimoni documental i bibliogràfic constituït per tots els béns, reunits o no en arxius i biblioteques*, segons la llei en qüestió. La missió de l'arxiu és recollir la documentació, conservar-la i difondre-la als usuaris (acció cultural dirigida a l'educació escolar i a la societat).

A l'arxiu es custodien manuscrits. La paraula manuscrit procedeix del llatí *manus*, «mà» i *scriptum*, escrit. És un nom masculí que designa el concepte de «paper o llibre escrit a mà».

4.4.4.1.2. Tipologia d'arxius.

Els arxius poden classificar-se en funció de la institució que els va crear. No hi ha arxius especialitzats en art, sinó que la documentació sobre art, i per tant la de l'art tèxtil, es trobarà als arxius generals, dels quals done una tipologia organitzada segons el tipus d'institució que els va crear:

- 3) Arxius reials.
- 4) Arxius estatals.
- 5) Arxius eclesiàstics i diocesans.
- 6) Arxius de diputació provincial.
- 7) Arxius municipals.
- 8) Arxius notariaus.
- 9) Arxius privats.
- 10) Arxius judicials.
- 11) Caldria afegir-hi els arxius fotogràfics, cinematogràfics i l'arxiu digital de manuscrits i textos espanyols.

Arxius Reials.

Són producte de l'activitat dels oficials reials. Hi destaquen l'ACA, l'ARV, l'AGS i l'AGI. Després de la reconquesta cristiana, el rei de la Corona d'Aragó era el rei del regne de València i del regne d'Aragó, per la qual cosa cal destacar dos arxius:

L'ACA (Arxiu de la Corona d'Aragó). El primer dels arxius espanyols, creat per iniciativa de Jaume II a Barcelona el 1318 quan concentrà la documentació dispersa en el seu palau de Barcelona, on va estar fins 1770; era de propietat estricta del monarca. Conserva fons l'antiguitat dels qual es remunta al segle XI. Els fons que conformen aquest arxiu provenen dels comtes de Barcelona, dels reis d'Aragó i de les institucions politicoadministratives de la Corona.

L'ARV (Arxiu del Regne de València). És una creació d'Alfons V el Magnànim a principis del segle XV. Conserva tota la documentació relativa als òrgans d'administració d'aquest antic regne aragonés. Així mateix, té una important secció de protocols notariaus. D'aquests arxius serveixen quatre grans sèries:

- a) La Reial Cancelleria comprèn els fons acumulats a l'arxiu real. Per exemple, en el cas de l'ACA s'hi troba la documentació dels comtes de Catalunya, cartes reials, processos, documents pontificis. A l'ARV es custodien les cartes burocràtiques que el rei enviava, com ara el permís per a construir les muralles de Borriana.
- b) El Reial Patrimoni, que conté els comptes del patrimoni en general i les despeses de les ciutats, és a dir, els documents de tres institucions de caràcter econòmic: Batlia General, Mestre Racional i Intendència de Principat (creada pels Borbó per absorbir les dues anteriors).
- c) Protocols notariaus corresponents a districtes notariaus. Són documents que integren testaments, inventaris de béns *post mortem* realitzats pel notari juntament amb un pèrit taxador especialitzat en la matèria, subhastes o vendes de béns, cartes matrimonials, etc.
- d) Ordes religiosos i militars: fons documentals que pertanyen a monestirs, catedrals i esglésies.
- e) Diversos i col·leccions: secció formada per conjunts documentals, institucionals, patrimonials, dipòsits.

L'Arxiu General de Simancas (AGS) és un centre que custodia primordialment els fons documentals generats per les institucions de la Corona de Castella. El seu antecedent és l'arxiu que manà organitzar Ferran el Catòlic el 1509 amb els documents relatius a la Corona dipositats a la *Chancilleria* de Valladolid, però és Carles I qui disposa el trasllat de la documentació al castell de Simancas (Valladolid). Felip II organitzarà l'arxiu el 1788 mitjançant una instrucció pública, de manera que a partir de llavors l'arxiu rebrà documentació dels òrgans centrals (consells i secretaries) que donen origen a dos grans conjunts documentals:

- a) Fons dels organismes dels Àustria (Consell, expedients d'Hisenda, Comptadoria Major de Comptes, Casa Reial, Obres i Boscos).
- b) Fons dels organismes dels Borbó (Secretaries de Gràcia i Justícia, de Guerra, Marina i Índies, d'Hisenda, Tribunal Major de Comptes).
- c) Al segle XIX generen documentació el Consell Suprem d'Hisenda i el Consell Reial d'Espanya i Índies, i seccions com ara patronat reial, plànols, dibuixos i mapes.

L'Arxiu General d'Índies (AGI, Sevilla) es va crear el 1784 per reial orde de Carles III amb l'objectiu de reunir en un sol lloc els documents referents a les Índies i de disposar d'una millor informació per fer una història documentada de l'acció espanyola a Amèrica. Atresora tota la documentació relativa a les colònies espanyoles a Amèrica i a les institucions vinculades a la seua administració, les comunicacions i el comerç d'ultramar.

Així mateix, són d'interès els arxius del regne de Navarra a Pamplona, el de Galícia a La Corunya, el de Mallorca a Mallorca, el de Biscaia a Guernica, el de Guipúscoa a Tolosa i el d'Àlaba a Vitòria.

2) Arxius estatals.

L'Arxiu Històric Nacional

L'arxiu Històric Nacional va ser el més modern dels grans arxius espanyols fins a la creació de l'Arxiu General de l'Administració a Alcalá de Henares. Es va crear per Reial Decret de 28 de març de 1866. En la seua creació influeixen les reformes que es porten a terme en l'administració pública, l'auge dels estudis històrics, la necessitat d'organitzar la documentació procedent de les institucions eclesiàstiques que es custodia a la Real Academia de la Historia. La decisió, per part del govern, de crear un gran Arxiu Històric Nacional va ser conseqüència de les reformes de l'administració de l'estat ocorregudes durant el segle XIX. L'Academia de la Historia va sol·licitar la custòdia i conservació de la documentació estatal. El 1896 l'arxiu es va traslladar al Palau de Biblioteques i Museus amb els fons de l'acadèmia i els papers produïts per l'administració central en els diferents ministeris. El 1953 es van traslladar els fons a l'edifici actual del carrer Serrano de Madrid, dins del recinte del CSIC. Avui conserva una documentació variada d'àmbit jurisdiccional regional, provincial i local. Els fons s'agrupen en diverses seccions:

- Clero Secular i Regular.
- Còdexs i cartularis.
- Consells suprimits.
- Diversos: compres, donacions i dipòsits.
- Estat.
- Fons contemporanis.
- Inquisició.

Arxiu de l'Administració de l'Estat (Alcalá de Henares).

Encara que els seus fons són majoritàriament contemporanis, algunes de les seues seccions, com la de Regions Devastades, es revelen sovint summament interessants per a l'historiador de l'art d'èpoques anteriors.

3) Arxius eclesiàstics.

És la institució d'arxiu que reuneix el fons o els fons documentals produïts o rebuts per una o per les institucions eclesiàstiques. Agrupen l'immens llegat documental de l'església espanyola al llarg de la seua història. Els arxius eclesiàstics espanyols es regeixen per un reglament encarregat per la Conferència Episcopal Espanyola, el 1973, a la Junta Espanyola d'Arxivers Eclesiàstics a través del seu president.

La documentació eclesiàstica és molt variada i ha patit molt com a conseqüència de la Guerra Civil, durant la qual es van cremar nombrosos documents de parròquies. La documentació de monestirs i convents és a l'Arxiu Històric Nacional de Madrid, perquè després de la desamortització de Mendizábal efectuada per decret el 16 i 19 de febrer i el 8 de març de 1836, nombrosos documents s'hi van traslladar, i es van organitzar per ordes eclesiàstics. Conté privilegis, donacions i llibres de comptes. Ara bé, una part d'aquesta documentació es va quedar a València a l'Arxiu del Regne, secció Clero, que avui forma part de la Biblioteca Valenciana. A més, s'hi troba la documentació del clero secular.

Dels arxius parroquials poc queda, perquè durant la Guerra Civil es van cremar quasi tots els del regne. Van tenir importància després del concili de Trent al segle XVI. Es conserven dos llibres aïllats: un llibre de missa de la parròquia de sant Esteve, amb els ingressos de la parròquia, i un llibre de fàbrica de la parròquia de Sant Nicolau (segle XV).

Altres arxius que gestionen fons de l'església són els arxius diocesans: institució d'arxiu que gestiona i difon els fons documentals d'una diòcesi. El 1973, la Confederació Episcopal Espanyola va recomanar la transferència dels arxius parroquials d'antiguitat superior a cent anys, aproximadament, als arxius històrics diocesans, per la qual cosa a més del fons de la diòcesi mateixa s'hi custodien i gestionen els fons de parròquies i fundacions pertanyents a la diòcesi.

Els arxius catedralicis: institució d'arxiu que gestiona, conserva i difon el fons documental generat per una catedral en l'exercici de les seues funcions. Els arxius monàstics són els dipòsits i unitats d'informació que custodien i gestionen el fons documental produït per una institució monacal en el transcurs de la seua activitat.

3) Arxius de diputació provincial.

Institució d'arxiu que gestiona, conserva i difon el fons documental generat per una diputació provincial en l'exercici de les seues funcions. La diputació provincial es preveu en la constitució de 1812 i naix el 1833. Durant el segle XIX i part del XX és un organisme dependent del poder central estatal i actua d'intermediària entre l'estat i l'ajuntament. A partir de la formació de l'estat de les autonomies, i segons la llei 7/1985 reguladora de les bases de règim local, les comunitats autònomes poden decidir delimitar el camp específic d'acció de la diputació provincial al nucli de competències que la llei li reconeix com a pròpies: la coordinació de serveis municipals.

4) Arxius municipals.

Unitat d'informació constituïda pel conjunt organitzat de documents produïts i rebuts per un ajuntament en l'exercici de les seues competències i al servei de la gestió administrativa, la informació, la investigació i la cultura. Amb la creació dels municipis al segle XI per acollir els pobladors de diverses professions, llauradors, homes lliures, dedicats a l'agricultura, el comerç, la indústria artesanal, tutelats per la Corona i organitzats per localitats políticament i administrativament, se'n van crear els arxius. Totes les ciutats van tenir els seus arxius, encara que molts es van cremar. Els que queden a la Comunitat Valenciana són de Castelló, Vila-real, Xèrica, Sagor, València, Alzira, Sueca, Gandia, Albaida, Ontinyent, Alcoi, Cocentaina, Elx i Oriola. Tots aquests s'organitzen de la mateixa manera que l'Arxiu Municipal de València, ja que el van prendre com a model. Serveixen per a la investigació de béns mobles i immobles de caràcter municipal.

5) Arxius notariaus.

Institució d'arxiu que custodia i gestiona fons documentals produïts per la institució notarial. Els arxius de protocol es creen per decret de 12 de novembre de 1931. L'arxiu notarial, com a conjunt ordenat de protocols, no existeix a l'edat mitjana. És a l'edat moderna quan comencen a crear-se els primers arxius notariaus en obligar-los a guardar els documents. El 1603 Felip II promulga una pragmàtica per la qual estableix la custòdia dels protocols. El 1765 es crea a Madrid l'Arxiu General de Protocols de la ciutat. La veritable organització dels arxius notariaus es produeix al segle XIX. Els notaris seran els qui conservaran els documents d'acord amb les normes dels arxivers.

Entre els tipus d'escriptures notariaus, es troben els protocols, els quals inclouen inventaris de béns i cartes matrimoniaus. Els inventaris de béns són una relació de béns deixats després de la mort d'una persona, amb el preu de cada un perquè un pèrit taxador taxava els béns. S'hi solen trobar béns immobles (cases i terres) i béns mobles (mobles, indumentària, complements). Les cartes matrimoniaus o cartes dotals deixen constància dels béns que una dona aportava al seu aixovar el dia de la boda. Els béns es valoraven també. És una font important per a elaborar un estudi ben documentat sobre qualsevol temàtica d'art i per als temes sociològics de la dona en una època determinada, i també per a la moda en el vestir. La dona aportava cases, terra, roba blanca de llar i roba d'ús diari.

A partir del segle XV la majoria de les escriptures eren protocols. L'arxiu de protocols més gran d'Espanya es troba al Col·legi del Corpus Christi, creat per obra personal del patriarca Joan de Ribera (1532-1611), que va voler invertir tota la seua fortuna en la construcció i manteniment d'un col·legi seminari on pogueren formar-se sacerdots exemplars i on l'eucaristia i el culte pogueren ser exaltats permanentment. L'arxiu conté més de 4.000 protocols dels segles XIV i XV donats per un clergue al segle XIX.

A l'Arxiu del Regne de València hi ha també una secció de protocols notariaus. Als pobles també es troben arxius notariaus, com ara a Morella, on n'