



Figura 1. Antigua restauración en un tapiz. © FRFT

ellos aportaron interesantes puntos de vista que ayudaron a cimentar, mediante lo que hoy definimos como enfoque del experto, ese otro que, en continua revisión, denominamos el enfoque del restaurador¹.

Gracias a esta unión de voluntades, el restaurador de textiles profesional asume en la actualidad el reto de intervenir directamente y mediante acciones precisas y concretas sobre los objetos, teniendo presente que en su tarea, más allá de lo puramente mecánico, subyacen otros elementos, conceptos y cuestiones con las que éste debe trabajar, ya que están relacionadas con el hecho indiscutible de que el textil, como objeto decorativo, de uso cotidiano de prestigio, signo de poder, o ligado a rituales, requiere ser interpretado en profundidad en lo que se refiere, tanto a su tipología como a su historia. Esto, junto al conocimiento de su técnica de manufactura y de la naturaleza de los materiales que lo constituyen, determina el método a seguir para su preservación y puesta en valor.

Frente a esta pluralidad de enfoques, vista la necesidad de revisar continuamente los criterios que asumimos como útiles, el concepto de reversibilidad², cobra una relevancia fundamental ya que, en esa tensión que se genera entre la actuación directa sobre la pieza de manera que sea, por una parte discernible del original, por otra elemento estabilizador que además favorezca la recuperación de la unidad estética y estructural de la obra, nos encontramos

atrapados en la mirada de nuestra propia época, percepción condicionada por otro elemento de indudable peso, que el rigor de los años se encarga de poner a menudo en evidencia y frente al cual, los restauradores textiles tenemos que debatirnos, a menudo empleando armas de doble filo.

El tejido consiste en una construcción de láminas tridimensionales formada por el entrecruzamiento de hilos dispuestos en ortogonal. El ensamblado de piezas se realiza mediante la perforación de la tela con una aguja que permite traspasar el hilo que une ambas capas de tejido. El bordado se realiza de manera similar, fijando hilos de colores a un tejido, a base de traspasarlo con una aguja que permite deslizar el hilo en la calada del mismo, mientras que el punto se construye mediante el entrelazado consigo mismo de un filamento continuo de hilo. Estos sistemas, que constituyen la base del textil, tienen en común que están ejecutados mediante uniones mecánicas, sin que haya necesidad de recurrir a medios químicos para obtener el producto final del objeto, ya sea tapiz, bordado, encaje, alfombra, prenda indumentaria, etc. Por un principio instintivo de afinidad, desde el inicio de los tiempos, la reparación de las telas se ha realizado mediante costura fundamentalmente, aunque en casos puntuales se recurría al uso de adhesivos para estabilizar un tejido deteriorado. El empleo de la costura en los procesos de estabilización de las piezas textiles, si bien no es algo tan irreversible como un lavado, puede ser una herramienta engañosamente eficaz a largo plazo.

El debate sobre la reversibilidad de los tratamientos, además de apasionante y necesario, nos permite poner sobre el tapete muchas realidades incómodas que, sin embargo resulta imprescindible abordar para evolucionar en la tarea de conservar y restaurar. Nuestro país presenta una gran riqueza en lo que a patrimonio textil se refiere, tanto por su variedad como por los distintos usos que los objetos desempeñan. Por ello al conservador-restaurador le resulta tremendamente difícil mantener el justo



Figura 2. Detalle de una antigua restauración y su transformación a causa del envejecimiento del material. La seda del retejido ha quedado pulverizada por la acción de la luz. © FRFT



Figura 3. Estado general de la alfombra transilvana antes de la intervención. © FRFT

equilibrio entre necesidades, ética, compromiso y acción. Le cuesta manejar diversas voluntades implicadas en el asunto cuando los objetos se encuentran integrados en la realidad cotidiana de propietarios, custodios o usuarios de los mismos.

Como complemento a estas reflexiones preliminares sobre la cuestión de la reversibilidad "ideal" de los tratamientos presentaré tres trabajos que hemos realizado en la FRFT (Fundación Real Fábrica de Tapices) de Madrid.

Nuestro papel, en tanto que Institución, nos sitúa en el punto de mira de colegas, propietarios, museos e Instituciones varias. Nos obliga a mantener, por una parte un compromiso con la conservación y puesta en valor de los oficios relacionados con el arte textil, y por otra con la defensa de los criterios científicos de conservación y restauración modernos. Se trata de un difícil equilibrio que, sumado a las limitaciones que la realidad económica actual nos impone, se torna en ocasiones sumamente complejo.

Las exposiciones sobre los casos que se presentan a continuación, pretenden ser una muestra de ese complicado recorrido y una invitación a abordar cuestiones que, por su evidente polémica, suelen pasar desapercibidos en los debates sobre la realidad de la profesión.

Se trata de una selección realizada desde la mirada del restaurador, por tanto el enfoque de la exposición se centra

en el estudio de la casuística que nos interesa, con el fin de ilustrar la manera en que nos debatimos con las exigencias antes mencionadas, empleando el conocimiento de la técnica y la destreza del oficio como aliado inestimable, e intentando reunir todos estos enfoques para ponerlos al servicio de la preservación de las piezas. En este texto, por tanto, no entramos a detallar todos los procesos de conservación y restauración realizados en cada caso. El tema central de la exposición se limita a plantear cuestiones relativas a la estabilización, consolidación y reintegración de las piezas textiles, pues suelen ser éstas las que, en lo que al criterio de reversibilidad se refiere, ofrecen más posibilidades y, en la práctica, presentan mayores dificultades.

Caso 1: alfombra transilvana

Esta pieza forma parte de los fondos de la colección de la Fundación Real Fábrica de Tapices y se planteó como proyecto de estudio dentro de un curso impartido por mí en una de las numerosas Escuelas Taller organizadas por esta Institución³.

Criterio de intervención

Si bien nuestra Fundación lleva siglos restaurando, además de tapices, alfombras para recuperarlas y que puedan ser usadas, en este caso nuestro objetivo fue reconstruir la alfombra como pieza de museo, es decir; aplicando criterios de "mínima intervención", "máxima reversibilidad", estabilización y reintegración⁴.

Tras consultar a nuestro conservador Antonio Sama, las perspectivas de éxito del planteamiento se vieron reforzadas por una afortunada casualidad: Según el Dr. Sama, experto en historia de tapices y alfombras, la pieza era una alfombra de las llamadas transilvanas. Estas alfombras se tejían en Anatolia durante los siglos XVI, XVII y XVIII para su exportación a la parte de Rumania que les da nombre. Eran objetos suntuarios especialmente apreciados que se empleaban para decorar, a modo de tapices, las paredes de las iglesias locales en los festejos religiosos.

Este detalle nos llevó a plantear un sistema expositivo en vertical aunque fuera de contexto (ya que su destino final sería una de las paredes de la exposición de la FRFT y no una iglesia transilvana).

Estado de conservación

La alfombra se encontraba muy deteriorada; la parte central del campo estaba erosionada y solo conservaba la base del nudo, en ocasiones aparecía la urdimbre desnuda y se apreciaba una laguna de tamaño medio en la parte central de la pieza, los bordes estaban desgarrados, especialmente en una de las orillas [Figura 3].



Figura 4. Proceso de tejido del nudo turco sobre el soporte exento de reintegración del nudo. © FRFT

El estado de la pieza presentaba dificultades evidentes a la hora de plantear su conservación mediante la consolidación y reintegración reversible de la misma.

Cabe señalar que se encontraron restos de parches en el reverso, una tentativa poco lograda de reintegración de algunas zonas faltantes.

Las urdimbres rotas estaban desordenadas y ocasionalmente cubiertas en parte por una especie de bordados toscos de lana parcialmente fijados a los soportes en la parte posterior de la pieza.

Una vez establecido el estado general de conservación de la alfombra, habiéndose decidido que el enfoque preferido era puramente conservador, asumiendo que el carácter decorativo del objeto demandaba un tratamiento de reintegración de las lagunas que permitiera percibir la unidad visual de la pieza, se optó por realizar un ensayo experimental de reintegración de los nudos perdidos, sin tener que recurrir a la unión física de los mismos mediante los tradicionales sistemas de encañonado de urdimbres y reconstrucción de tramas, que tan agresivos resultan para la efectiva conservación de las alfombras.

Metodología

El método de reintegración de zonas perdidas tuvo que plantearse a dos niveles diferentes, ya que la erosión sufrida por los nudos en la parte central del "campo" llegaba hasta las base de los mismos. Es decir, no quedaba pelo visible en esta zona y no era razonable ignorar una erosión que testimoniaba el empleo de la pieza como alfombra de uso corriente (posiblemente por haber sido adquirida en algún momento del siglo XIX por un coleccionista que la destinó a tal fin, perdiendo así su original función decorativa como paramento de iglesia en Transilvania).

Se eliminaron las antiguas restauraciones sin grandes dificultades, dado que consistían en parches toscamente cosidos, se protegió la pieza y se procedió a su lavado.

A continuación se proporcionó a la alfombra un "soporte total" por la parte posterior y se consolidó con punto de restauración en la zona central, fijando las urdimbres rotas y cubriéndolas parcialmente con un bordado en *demi-duit*, fijado al soporte para simular el nudo pelado que se hallaba en las zonas adyacentes.

Seguidamente se estudió el grosor de las lanas que constituían los nudos y se planteó una idea que podía funcionar para reintegrar los bordes desaparecidos, sin tocar prácticamente la alfombra original.

Se confeccionó un soporte parcial a la medida de nuestras necesidades, realizando un entresacado de hilos en un soporte de lino crudo para obtener un entramado con espacio suficiente para anudar los nuevos pelos, y se confeccionó una muestra. Una vez ajustadas las dimensiones, sacando los hilos justos al soporte, se estudió la decoración de la orilla que se conservaba y se realizó la secuencia concreta del dibujo a rehacer [Figura 4].

Una vez reconstruida la parte que aún tenía pelo con este método, insertando los soportes con la reintegración hasta encajarlos con la laguna correspondiente y se consolidaron las zonas perimetrales al daño, empleando punto de restauración para, de este modo, fijar la reintegración de la zona faltante.

Por último se montó la pieza sobre un soporte rígido acolchado y forrado con lino, al que se unió la alfombra mediante líneas de fijación al soporte.



Figura 5. Estado general de la alfombra transilvana tras la restauración. © FRFT



Figura 6. Imágenes generales de la alfombra alpujarreña; de izquierda a derecha: la alfombra con la restauración anterior, en el centro, la pieza tras eliminar la restauración; a la derecha, la alfombra una vez reintegrada en la FRFT. © FRFT

La pieza se exhibe en la actualidad en la zona de museo de la FRFT [Figura 5].

Conclusión

En este caso la información proporcionada por el conservador, unida a los conocimientos técnicos de realización de nudo turco y del manejo de los tejidos, nos permitió plantear una restauración plenamente reversible y altamente conservadora, logrando al tiempo una reintegración visual del conjunto.

Caso 2: alfombra alpujarreña

Este tipo de alfombra popular, típica de la zona granadina de las Alpujarras y conocida también como "alfombra de gorullos", es un ejemplo de la tradición popular de alfombras anilladas cuyo origen se atribuye, con frecuencia, a la influencia de los tejidos coptos que se ornamentaban para crear cierta textura, mediante una decoración en forma de bucle sobre una estructura lisa de tafetán simple.

Es una clase de alfombra apreciada por su rico colorido y su decorativismo de estilo popular, cuya técnica consiste en insertar rizos o bucles de lana de colores intercalados en el curso de la tejeduría en una estructura de ligamento de tafetán sencillo realizado con hilo de algodón.

Criterio de intervención

En este caso la alfombra llega a nuestras manos tras haber

sufrido una restauración muy agresiva. La propiedad compró la pieza en una subasta y la mandó restaurar con el resultado que se aprecia en la imagen [Figura 6].

El único criterio que se había perseguido en dicha restauración consistió en rellenar las zonas de pérdidas de manera literal, sin nivelación ni respeto por el original, añadiendo detalles convencionales como el fleco, algo típico de las alfombras pero que no existe en las alpujarreñas.

Al conocer, a través de la propiedad, la casa de subastas en que se había adquirido la alfombra y, tras revisar los



Figura 7. Detalles de la parte posterior de la alfombra en que se aprecian la intensidad de los retejidos y costuras de la reparación previa a nuestra intervención. © FRFT



Figura 8. Proceso de relleno de zonas perdidas mediante dibujo de cuadrícula. © FRFT



Figura 9. Imagen general de la alfombra tras la nueva intervención. © FRFT

catálogos correspondientes a la temporada aproximada a la de la adquisición, tuvimos la suerte de localizar una imagen de la pieza tal y como ésta se encontraba antes de ser adquirida y enviada a restaurar por primera vez.

Como se puede apreciar en la imagen [Figura 7], la restauración se había realizado colocando un soporte parcial en el centro del campo que, sin embargo no se usó para separar la restauración del original de manera que, salvo por algunas puntadas al azar, este soporte se fijaba directamente sobre la estructura de la alfombra.

Metodología

Esta situación obligaba a realizar una intervención de cierta envergadura, encaminada a retirar los bucles y el fleco que distorsionaban, generaban tensiones y resultaban inaceptables para los propietarios, quienes deseaban recuperar la alfombra mediante una reintegración sutil de las lagunas, en sintonía con el estado general de conservación de la pieza, para conferirle un aspecto decorativo como antigüedad.

Al eliminar las restauraciones, encontramos otro ejemplo de falta de conocimiento del oficio y de los criterios más elementales de conservación. Antes de reintegrar el bucle, en las zonas en que sólo se conservaba la estructura de tafetán de algodón de la base del tejido, se había abocetado una tentativa de reconstrucción del dibujo muy tosca. Es decir se había pintado con bolígrafo un esbozo del mismo para guiarse en la reintegración.

Durante el proceso de reintegración llevado a cabo en nuestra restauración, nos servimos de los dibujos originales que no se habían restaurado, con el fin de elaborar cuadrículas en papel que pudieran servirnos de guía a tal efecto. La imagen muestra la antigua restauración, una cuadrícula y el estado del soporte una vez eliminado el retejido [Figura 8].

Después se proporcionó un soporte total a la pieza y se estabilizaron perimetralmente las zonas dañadas mediante "punto de restauración".

Una vez estabilizada la alfombra se montó en un telar de restauración de tapices y, tras preparar el material del grosor y color adecuados para reintegrar las zonas de anillado, se realizó una nueva reintegración fijada al soporte, ajustando la altura del bucle a la del resto de los nudos. Los bucles que estaban prácticamente perdidos, salvo por la base de los nudos se reintegraron bordando "a nivel" para modular visualmente la intervención a su entorno.

Tras la intervención, la alfombra -que al principio se encontraba encogida por la tensión de las antiguas restauraciones- se relajó, por lo que sus dimensiones aumentaron y su aspecto general dejó de ser rígido y compactado. La protección del "soporte total" aisló nuestra intervención, lo que favoreció la reversibilidad de la misma. Además mejoró el aspecto del conjunto, al no prevalecer la restauración sobre el original [Figura 9].

El último caso que trataré es una "herejía" en términos de restauración museográfica. Aquí el principio de reversibilidad no se pudo tomar en consideración, ya que la prioridad de los propietarios era dar un uso intensivo a la pieza y que luciera como nueva.

Sin embargo creo necesario hacer mención a este tipo de intervenciones para reflexionar sobre un asunto, que, en



Figura 10. Calco en papel cristal del dibujo del estandarte. © FRFT



Figura 11. "Picado" del dibujo para trasladarlo al nuevo soporte. © FRFT

vista de la velocidad con que la tecnología está cambiando nuestro modo de vida, pronto será tema de debate en los foros sobre conservación del Patrimonio Inmaterial. Además está relacionado, de manera muy íntima, con el mundo de las Artes Decorativas.

Me refiero a la desaparición de los "saberes" y de los especialistas asociados al mundo del tejido, como son los bordadores los tejedores, los encajeros y otros artesanos del gremio que lentamente tienden a desaparecer.

Como restauradora formada en el medio museístico he sido la primera en horrorizarme ante trabajos de restauración realizados por artesanos bienintencionados pero desconocedores de la noción de "criterio" y de las limitaciones que dicho "criterio de restauración" implica, cuando hay que enfrentarse a intervenciones de conservación restauración en tejidos históricos.

Está claro que la destreza manual y el dominio de una determinada técnica de manufactura no habilitan para la realización de trabajos en los que se requiere una conciencia de las consecuencias nocivas que la reparación "sin más" puede acarrear a un bien mueble del tipo que sea. El caso de los textiles es paradigmático, por su fragilidad intrínseca, como hemos podido ver en los ejemplos comentados a lo largo de esta exposición.

Sin embargo, considero relevante conocer y apreciar la función que desempeñan los artesanos y la importancia de conservar y transmitir los conocimientos del oficio cuando se trata de someter a las obras a procesos de conservación y restauración. En especial cuando están consagradas a usos devocionales u otros similares son difícilmente tratables con los criterios más ortodoxos. Es decir, en aquellos casos en que los valores funcionales y simbólicos son esenciales, conceptos como el de pátina o reversibilidad pueden chocar frontalmente con la propia naturaleza de las mismas.

Sin más preámbulos paso a explicar brevemente el último caso de esta exposición.

Caso 3: estandarte de la cofradía de San Roque

Criterio de intervención

El estandarte, posiblemente de finales del siglo XIX, pertenecía a una cofradía que deseaba restaurarlo para sacarlo en procesión.

La base de raso sobre la que reposaba el bordado en hilo metálico estaba muy deteriorada y no se trataba del soporte original. El bordado ya había sido recortado en una intervención anterior y aplicado sobre este soporte de raso, que había sufrido las consecuencia del uso devocional del objeto, de manera que la parte de la cabecera que soportaba todo el peso del bordado y la imagen del santo, la tela estaba desgarrada y había perdido toda consistencia. Además los cofrades no deseaban que la pieza mostrase aspecto de decadencia, de tal manera que la única forma de devolverla al uso era sacrificando el soporte y reimplantando el bordado sobre otro similar.

Metodología

La realización de este tipo de trabajo requirió, en cualquier caso, de una metodología precisa.

—Primero se realizó un calco lo más exacto posible del bordado en papel cristal [Figura 10].

—A continuación se "picó" el papel para poder hacer el traspaso del bordado. Este es un trabajo minucioso, hay que perforar todos los contornos que configuran la imagen [Figura 11].

—Seguidamente se recortó con gran precisión el bordado de hilo metálico que se debía trasplantar [Figura 12].

—En esta parte del proceso fue necesario sacrificar, además del soporte, pequeños detalles del bordado



Figura 12. Recortado del bordado de su soporte anterior para trasplantarlo al nuevo. © FRFT



Figura 13. Planteamiento del dibujo previo al trasplanto del bordado. © FRFT



Figura 14. Fijación del bordado al nuevo soporte y bordado de zonas sacrificadas. © FRFT

floral realizado con hilo metálico que, más tarde se reconstruyeron copiando los originales.

—Después se realizó el traspaso del dibujo al nuevo soporte y se planteó el bordado sobre la huella que sirve de guía [Figura 13].

—Tras montar el soporte nuevo sobre el telar, se procedió a fijar mediante costura el bordado de realce con hilo metálico y a bordar la copia de los detalles perdidos [Figura 14].

—Una vez fijados los bordados de ambas caras, se unieron las dos piezas y se insertó el fleco original que previamente se había descosido del soporte descartado [Figura 15].

La pieza quedó de este modo, reconstituida para ser usada, conservándose los bordados y su aspecto original [Figura 16].

Esta descripción da una idea, a grandes rasgos, de la cantidad de tiempo que estos trabajos requieren. Los procesos aquí sucintamente enumerados precisan del



Figura 15. Colocación del fleco original sobre el nuevo soporte.
© FRFT



Figura 16. Vista general del anverso del estandarte una vez intervenido. © FRFT

conocimiento de las técnicas de bordados de aplicación y de la destreza manual para llevarlos a cabo, respetando todo lo posible el objeto a rehabilitar.

Es evidente que, en este caso, la cuestión de la reversibilidad del tratamiento queda totalmente comprometida. Sin embargo, el hecho de que la pieza llegara a nuestras manos, tras haber sufrido el tratamiento mencionado, pasa a encuadrar nuestra intervención en un oficio subsidiario de reparación como los que tradicionalmente han servido para mantener la función ritual de uso del objeto; en un oficio que requiere de unos conocimientos técnicos que hoy día son, por sí mismos, “saberes” en alto riesgo de desaparición y por tanto bienes inmateriales, susceptibles de protección.

Conclusión

El conservador- restaurador de textiles vive en la duda permanente. Ese no es el mayor de sus problemas cuando esa duda se verbaliza a modo de pregunta. Hay que decir, por otra parte, que el restaurador no está solo. En su tarea le acompañan los investigadores, por lo común historiadores, científicos, etc. Y considero que no le vendría nada mal, de vez en cuando, contar con la opinión de algún

filósofo. Para ser un buen restaurador conviene aprender a hacer buenas preguntas ya que suelen ser el camino hacia las mejores respuestas. Además de este aspecto teórico, el conservador-restaurador debe poseer la destreza y habilidad manual necesarias para actuar tras haber reflexionado. Por otra parte debe poseer la capacidad de estructurar la secuencia del trabajo, saber transmitirlo y supervisar a los técnicos y artesanos cuando la situación lo requiere, para que estos puedan realizar su labor dentro de los límites que la ética y la regulación de la profesión requieren.

Nuestra tarea, por tanto, tiene mucho de detectivesco y por eso la curiosidad es un buen complemento de la misma.

La curiosidad por saber cómo se realizaron las piezas que restauramos son la mejor manera de tratarlas con respeto, pues no es infrecuente descubrir que tras el objeto y la belleza que lo reviste, en toda su estremecedora fragilidad se esconde el trabajo titánico de personas, tan tremendamente abnegadas, que invirtieron horas “sin cuenta”, en condiciones durísimas de trabajo y que, lo que recibimos como herencia, es el resultado de un modo de hacer, de sentir y de comprender la realidad que ha desaparecido para siempre.

De ahí que nuestra labor no deba sólo dedicar esfuerzos a preservar el objeto material, sino también a favorecer la percepción de ese otro Patrimonio Inmaterial que nos sitúa en el presente como herederos y custodios de esos "saberes" que contribuyen a definirnos como seres humanos. Es preciso entender que la artesanía recoge retazos de esa memoria de la acción y, aunque a menudo sea modificada por la deriva de la cultura y los hábitos, se encarga de mantener viva al menos en parte, las técnicas de elaboración de dichos objetos. Por ello considero que el conocimiento práctico de las mismas puede ser un complemento, tal vez no esencial, pero sí importante de la formación del conservador- restaurador.

El contenido de esta presentación tiene asimismo por objeto, mostrar con humildad y franqueza parte de las fortalezas y debilidades con que, desde la FRFT trabajamos, con la esperanza de que nuestros esfuerzos, aciertos y errores, sirvan de vehículo de reflexión y debate para, en la medida en que la precariedad de nuestra profesión lo permita, estimular en las nuevas generaciones de conservadores restauradores, el impulso de construir, dar aliento y hacer evolucionar esta profesión. Y ello con el objetivo prioritario de conservar para las generaciones futuras los textiles, ya que son testigos íntimos de nuestra cultura, tanto en su aspecto material, como inmaterial, muestras de la capacidad creadora de emociones y belleza, generadores de destrezas y evolución tecnológica. En este sentido espero que este texto haya conseguido transmitir, en líneas generales, algunas de las ventajas que la protección de los oficios y de los conocimientos técnicos nos proporcionan a la hora de restaurar piezas textiles de Artes Decorativas. Espero que haya conseguido ofrecer una imagen, siquiera superficial, de la importancia de incluir los "saberes" prácticos de los oficios en el currículum formativo del restaurador.

Cabría por otra parte, reiterar que si bien el principio de reversibilidad obedece, en definitiva a dos razones fundamentales: por un lado, la toma de conciencia de la caducidad e imperfección de los tratamientos de restauración (que muchas veces pueden ser fallidos y resultar perjudiciales para la pieza con el paso del tiempo). Por otro, supone una conquista conceptual fundamental de cara a la conservación de las obras de arte que pasan de ser consideradas únicamente como objetos de valor estético a bienes culturales. Es decir, son documentos históricos cuya autenticidad es necesario preservar a toda costa. De ahí que se haya tomado conciencia también de que las intervenciones de restauración tienen su propia historicidad, es decir, que interpretan los bienes culturales de acuerdo con el sistema de valores de cada época y que por ello pueden desvirtuar su verdadera esencia. Este peligro de manipulación del documento, solo se puede conjurar mediante el principio de reversibilidad. Es nuestra tarea mantener vivo el debate sobre cómo y hasta dónde podemos llegar a avanzar para conseguir entregar este legado con todos sus aspectos funcionales, estéticos y documentales, en las mejores condiciones, a

sus futuros custodios para que estos a su vez, continúen con la tarea.

Notas

[1] ORLOFSKY, P. y TRUPIN, D. L. (1993). "The Role of Connoisseurship in Determining the Textile Conservator's Treatment Options", *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 32, nº. 2: 109-118.

[2] APPELBAUM, B. (1987). "Criteria for treatment: Reversibility", *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 26: 66. *...I shall reserve the term 'reversibility' to denote the property of a treatment that allows knowledgeable conservator to 'turn back the clock' on a treatment. In functional terms, this does not require that the object be identical to what it was, only that we can return it to the estate where our treatment choices are as broad as they were before treatment in question was performed...*

...Emplearé el término 'reversibilidad' para referirme a las cualidades de un tratamiento que permite que el conservador competente de marcha atrás al reloj en dicho tratamiento. En términos de funcionalidad, esto no implica que el objeto vuelva a ser idéntico a como era en origen, tan sólo que podamos devolverlo al estado en que nuestras opciones de tratamiento sean tan amplias como lo eran antes de aplicar el tratamiento en cuestión...

[3] Las Escuelas Taller son un modelo formativo creado en 1998 por el arquitecto y dibujante José María Pérez (Peridis), como medio de trasladar los oficios relacionados con la Conservación de Patrimonio mediante la enseñanza, impartida por artesanos, concededores de los oficios, a jóvenes en paro, como una manera de generar canteras de trabajadores formados en oficios en vías de extinción. Este proyecto se estableció inicialmente en la hoy desaparecida Fundación de Gremios, donde tuvo un desarrollo hasta mediados de los años 90 del pasado siglo. Al desaparecer la Fundación de Gremios, Carmen Esteban, encargada históricamente de la organización de la Escuela Taller de restauración de tapices en dicha Institución, se la ofreció a la Real Fábrica de Tapices. En este momento la Real Fábrica pasa a ser la única manufactura superviviente en España que conserva oficios de tapicería completamente desaparecidos.

[4] En este sentido es necesario comentar, aunque sea "de pasada" otro espinoso tema también pendiente de debate relacionado con la figura del artesano y asistente a la restauración, que de manera tangencial, tiene que ver con la propia definición de las aptitudes y competencias de conservadores y restauradores y con la pregunta de que hasta qué punto es necesario que éste conozca los principios y criterios que rigen actualmente el trabajo del conservador- restaurador debidamente acreditado para poder desarrollar las competencias de su oficio con eficacia bajo la supervisión directa del mismo. Quede aquí este pequeño inciso a modo de invitación para el debate que este Grupo de Artes Decorativas del GEIC, entre otros intereses, entiendo tiene por vocación.



Isabel Fernández López
Real Fábrica de Tapices
ifernandez@realfabricadetapices.com

Licenciada en Bellas Artes. Desde el año 1996 trabaja para diversas Instituciones relacionadas con el Patrimonio Histórico español. Colabora con la Fundación Real Fábrica de Tapices desde 2008 y en marzo de 2011 pasa a dirigir el Departamento de Restauración de Tapices de esta Institución.