

Z-678

A

ANALES DEL  
MUSEO  
NACIONAL DE  
ANTROPOLOGÍA

N O S OTROS

2001

NÚMERO VIII

Bombón



**MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE  
SECRETARÍA DE ESTADO DE CULTURA**

**Edita:**

**© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA**

**Subdirección General de Información y Publicaciones**

**NIPO: 176-02-109-6**

**ISSN:1135-1853**

**Depósito Legal: M-35241-2000**

**Fotomecánica e impresión:**

**DIN Impresores**

**Avda. Pedro Díez 25- 28019 - MADRID**

ANALES  
DEL MUSEO  
NACIONAL DE  
ANTROPOLOGÍA

**2001**

NÚMERO VIII

**NOS OTROS**

Edición Dirigida  
y Coordinada por:

CONCHA GARCÍA-HOZ ROSALES

SUBDIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS ESTATALES  
Museo Nacional de Antropología

Consejo de Redacción:

Pedro Manuel Berges Soriano  
Andrés Carretero Pérez  
Concepción Mora Postigo  
Pilar Romero de Tejada  
Francisco de Santos Moro  
Concha García-Hoz Rosales

Correspondencia

Avda. Juan de Herrera, 2  
28040 Madrid  
Télef. 91 5497150  
Fax 91 544 69 70  
e-mail:concha.garciahoz@mna.mcu.es

Coordinación:

Concha García-Hoz Rosales

Diseño y maquetación:

José Manuel Fernández del Riego

Foto de portada:

Muñeca recortable. Año 1950  
José Luis García Romero



MINISTERIO  
DE EDUCACIÓN,  
CULTURA Y DEPORTE

*Ministra de Educación, Cultura y Deporte*  
Pilar del Castillo

*Secretario de Estado de Cultura*  
Luis Alberto de Cuenca

*Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales*  
Joaquín Puig de la Bellacasa



# EDITORIAL

<b>EDITORIAL</b>	9
<b>ARTÍCULOS: <i>Conservación y prevención de textiles históricos e indumentaria. (La conservación preventiva en el museo: estrategia de continuidad)</i></b>	
<b>JEAN PAUL LECLERCQ</b> <i>La modélisation de Chevreul. ....</i>	13
<b>JOSEPHINE PELLAS DOMENIQUE DE REYER, MARÍA JOSÉ SOLÉ, CARMEN LUCINI:</b> <i>Conservation matérielle des collections textiles. ....</i>	61
<b>DOMENIQUE DE REYER</b> <i>Les insectes keratopabges dans les musées.....</i>	83
<b>MURIEL DUMAINE – SANDRINE BEAUJARD</b> <i>Le rôle du soclage dans la présentation et la conservation des objets du Patrimoine.....</i>	97
<b>PIERRE CHEVALIER</b> <i>Las nuevas instalaciones de limpieza de tapices y textiles</i>	111
<b>MUSEO</b>	
<b>CONCHA GARCÍA-HOZ ROSALES</b> <i>Juguetes alemanes en el Museo Nacional de Antropología</i>	121
<b>M<sup>a</sup> ANTONIA HERRADÓN FIGUEROA</b> <i>El escapulario: insignia de devoción mariana .....</i>	145
<b>MERCEDES PASALODOS SALGADO</b> <i>Balenciaga en el Museo Nacional de Antropología .....</i>	199
<b>PABLO PENA GONZÁLEZ</b> <i>Ropa interior en el Romanticismo .....</i>	217
<b>NOTICIAS</b>	243
<b>NORMAS DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES</b>	253





La revista Anales ha querido dedicar su número VIII al problema de la conservación preventiva de los materiales textiles que cada vez son más abundantes en nuestros museos. La idea surgió a raíz de la celebración en el Museo Nacional de Antropología (sede Juan de Herrera), de un curso sobre *Conservación preventiva de tejidos y montaje de indumentaria*, que se clausuró con una mesa redonda que versó sobre *La conservación preventiva en el museo: estrategia de continuidad*, en la que participaron destacados especialistas en este campo, tanto españoles como franceses, algunos de los cuales han colaborado en la elaboración de este volumen.

La conservación de los textiles plantea un serio problema en tanto en cuanto la propia fragilidad del tejido dificulta la creación de un espacio seguro para su almacenaje, ya que es el propio medio ambiente el que le ataca: la luz, la temperatura, la humedad relativa, el polvo y las partículas químicas que flotan en el aire le afecta en mayor grado que a cualquier otro tipo de material.

Por otro lado, el almacenaje de prendas de indumentaria presenta una serie de problemas en cierta medida complicados, y que a menudo necesitan soluciones únicas e individuales: hay piezas que han de conservarse en plano, otras que dependiendo de su mejor o peor grado de conservación han de guardarse de una manera u otra, existen objetos a los que hay que darles el volumen que tuvieron a lo largo de su existencia como objeto de la vida cotidiana: capotas, bonetes, etcétera. En otras ocasiones se necesitan cajas y contenedores especiales.

Afortunadamente cada día aprendemos más gracias a la constancia de investigadores que centran su interés profesional en ello. Conocemos mejor a los agentes externos que contribuyen al deterioro de los tejidos y, afortunadamente, también sabemos más sobre el modo de detener su labor destructiva. Son algunos estos pequeños avances los que hemos reunido

EDITHORIAL

en este volúmen de Anales, con la intención de que ayuden a los profesionales de los museos.

Finalmente, hemos de señalar que la propia expresión "conservación preventiva" es confusa en sí misma, y con respecto a las exigencias que conlleva. Por ello terminamos con una definición elaborada por M. Berdecou, directora del IFROA: *La conservación preventiva promueve una estrategia "predictiva", es decir, flexible, evolutiva y creativa a la escucha de la institución y de su personal de manera que organice y asegure la accesibilidad de las colecciones en sus diferentes funciones del museo, favoreciendo el control de los movimientos y del entorno con el fin de preservar su integridad física el mayor tiempo posible.*

**Concha García-Hoz Rosales**

---

# ARTICULOS

---



# LA MODÉLI SATION DE CHEVREUL

Jean Paul Leclercq

Musée de la Mode et du Textiles (Paris)

## RESUMEN:

*La obra del químico Michael-Eugène Chevreul, théorie des effets optiques que présentent les étoffes de soie, analiza todos los elementos que intervienen en el resultado final de la percepción del color en las telas de seda y establece un modelo que permita la fabricación de las distintas calidades en los tejidos de seda. La malla, el grosor de los hilos, las opacidades y transparencias de las telas, el brillo y el mate, las sombras y las luces y la posición del espectador son variables que necesariamente deben tenerse en cuenta a la hora de la fabricación de las telas.*

\*\*\*\*\*

<sup>1</sup> Chimiste, né à Angers en 1786, mort à Paris en 1889, nommé en 1824 professeur de chimie et directeur des teintureries à la manufacture des Gobelins, élu membre de l'Académie des sciences en 1826. Il poursuivit sa carrière au Museum dont il fut le directeur de 1864 à 1879.

<sup>2</sup> Michel-Eugène Chevreul, *Théorie des effets optiques que présentent les étoffes de soie*<sup>3</sup>, Paris, Firmin Didot Frères, 1846, 208 p.

<sup>3</sup> L'ouvrage a été publié en 1839 sous le titre *De la loi du contraste simultané des couleurs*.

Les variations d'aspect du textile selon la direction de la lumière et celle du regard reste un sujet peu exploré. Le seul à s'y être intéressé est Michel-Eugène Chevreul<sup>1</sup>, qui a consacré, dès 1846, un ouvrage entier à la Théorie des effets optiques que présentent les étoffes de soie<sup>2</sup>. Il avait été sollicité par la Société d'agriculture, d'histoire naturelle et des arts utiles et par la Chambre de commerce de Lyon pour professer dans la capitale de la soierie le cours sur le contraste simultané des couleurs<sup>3</sup> qu'il donnait à Paris tous les deux ans depuis 1828 et l'appliquer à la fabrication des étoffes de soie, à l'intention des dessinateurs et des fabricants : la perception d'une couleur dépend de son environnement. Dans le cas des soieries, les phénomènes à prendre en considération sont liés à la brillance de la matière, à l'aspect des fils et à la texture de l'étoffe, où le jeu des fils détermine des reliefs longitudinaux ou transversaux.

Destinant son ouvrage aux fabricants, Chevreul prend parti esthétiquement, de façon particulièrement marquée dans le cas des étoffes glacées où il va jusqu'à lister une gamme d'appréciation pour les combinaisons étudiées: ("très-beau, beau, assez beau, médiocre, mauvais, très-mauvais")<sup>4</sup>, et se réfère au "goût de la plupart des hommes"<sup>5</sup> à propos des étoffes moirées : c'est ici un ouvrage pratique, visant à éviter des échantillonnages inutiles ou des déconvenues à la vente.

<sup>4</sup> Chevreul, *Théorie des effets optiques*, p. 93.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 140.

#### PLAN DE L'OUVRAGE

L'ouvrage comprend une première partie de théorie, d'une vingtaine de pages, qui traite de la "réflexion de la lumière sur des surfaces cylindriques parallèles" ou "sur des surfaces cylindriques à cannelures transversales", du mélange des couleurs" et "du contraste des couleurs", avec subdivision en "contraste de ton" (lorsque deux surfaces contiguës sont de clarté inégale, "la plus claire paraît plus claire, et la

plus foncée plus foncée ") et " contraste de la couleur ". La seconde partie – le reste du livre – en est l'application aux étoffes de soie&s, réparties en quatre " points de vue ", à entendre ici au sens figuré de catégories d'effets, où se succèdent étoffes unies, moirées et façonnées, celles-ci traitées rapidement en une trentaine de pages.

Le premier groupe concerne les étoffes unies monochromes, avec deux divisions principales : la première réunit les étoffes " dont les effets optiques essentiels peuvent être rapportés exclusivement à la chaîne ou à la trame " et qui correspondent soit au modèle d'un " système de cylindres parallèles ", comme le satin, soit à celui " d'un système de cylindres cannelés perpendiculairement à leur axe et parallèles entre eux ", comme les cannelés ; la deuxième division contient les étoffes " dont les effets optiques se rapportent à la fois à la chaîne et à la trame ", comme les taffetas.

Le second groupe traite des " étoffes unies dont la chaîne et la trame sont apparentes et de deux couleurs différentes ", soit des " étoffes glacées à trame monochrome " et des " étoffes glacées à trame bichrome ", dites aussi " caméléons ". Ce sont en général des tissus d'armure taffetas, d'aspect changeant. Les termes glacé ou changeant sont souvent employés l'un pour l'autre, recouvrant aussi les tissus caméléons (ill. 000) qui en sont un cas particulier.

Le troisième groupe traite des étoffes moirées, monochromes ou glacées. Chevreul souligne à propos des secondes la " mobilité apparente " du dessin, où il voit l'agrément de la moire<sup>6</sup>.

Le quatrième et dernier, le plus bref, traite en une trentaine de pages des " étoffes considérées relativement à des dessins fixes, c'est-à-dire, à des dessins qui conservent leurs limites quelles que soient les positions dans lesquelles on les regarde. Etoffes façonnées.", réparties en quatre divisions: étoffes monochromes, à effets optiques par la chaîne ou par la trame, par la chaîne et par la trame (damas monochromes, satins liserés,

<sup>6</sup> Voir *infra*,

taffetas liserés, taffetas poil traînant, pékins) ; étoffes à effets optiques dus " à des fils de différents tons d'une même couleur ", soit en camaïeu ; étoffes à fils variés, réparties en six sections: une couleur et du blanc, ou du gris, ou du noir, deux couleurs, une couleur et un métal, plus de deux couleurs. Les effets optiques que l'on rencontre dans les étoffes façonnées se résument en partie à la combinaison des effets analysés dans les trois parties précédentes, mais la combinatoire devient si riche que Chevreul ne peut plus guère que s'en tenir à des considérations générales.

### MÉTAL

A l'inverse de Joubert de l'Hiberderie, qui en 1765 énumère les types de fils métalliques et en célèbre l'effet dans le drap d'or<sup>7</sup>, Chevreul déconseille le métal et n'en traite que très brièvement<sup>8</sup>, or ou argent sur fond de couleur, et curieusement néglige la diversité des fils. En commençant par l'argent, il se borne à parler de la surface du dessin, qui, plane et polie, réfléchit spéculairement la lumière : " Mais que le spectateur change de place, les effets seront absolument différents ; il y aura des positions où le dessin paraîtra entièrement ombré, noir, ou du moins gris foncé ; il y en aura d'autres où la lumière émanée irrégulièrement du métal étant assez intense pour en faire paraître la surface grise, celle-ci paraîtra teinte de la complémentaire du fond. Conséquemment, sur un fond rouge le dessin d'argent apparaîtra vert, sur un fond orangé le dessin d'argent apparaîtra bleu [etc.]. "

Cette description s'applique en fait à l'effet de la lame passée à plat ou aux étoffes tramées de filé or puis calandrées, comme on le fit au XVIII<sup>e</sup> siècle en cherchant alors une brillance générale : Vaucanson s'y intéressa. Elle ne convient pas du tout aux autres mises en oeuvre du métal, que Chevreul résume en " Si l'argent est mat ", négligeant l'effet de fils cylindriques, sim-

<sup>7</sup> Joubert de l'Hiberderie, *Le dessinateur pour les fabriques d'étoffes d'or, d'argent et de soie*, Paris, 1765, 118 p., p. 50-51.

<sup>8</sup> Chevreul, *Théorie des effets optiques...*, p. 189-192.



ples ou formés par assemblage, ou plus complexes ou retravaillés par assemblage ou torsion, et très souvent associés dans une même étoffe pour y produire des effets distincts et hiérarchisés en camaïeu or et/ou argent, comparables aux dégradés des fils de soie utilisés pour le dessin polychrome, en deux à quatre tons pour une même couleur.

Considérant que "plus la surface d'un métal est polie et brillante, plus elle s'approche d'être plane et plus se trouvent restreintes les positions où le métal apparaît avec tout son éclat, et plus conséquemment il existe de positions où il paraîtra noir, terne, gris ou de la couleur complémentaire du fond.", il poursuit: " Il y a donc avantage, dans les tentures où l'on veut montrer les métaux avec l'éclat qui leur est propre dans le plus grand nombre de positions possible, de les disposer sous la forme de petites parties saillantes qui rayonnent le plus possible de la lumière qui tombe sur leur surface dans toutes les directions.", et préconise de substituer à l'or et à l'argent des soies jaunes, orangées ou blanches. Adopté déjà sous Louis XVI pour de grandes soieries d'ameublement, ce parti a été très largement utilisé dans la première moitié du XIXe siècle, mais pour offrir dans les ornements liturgiques à dessin tissé, à côté des couleurs de rigueur données par le fond de l'étoffe, une version riche où le blanc et l'or sont métal, une version économique où ils sont soie, avec un fil très plat pour imiter la lame, un ondé pour imiter le frisé.

Ce faisant, dans le cas de la lame argent comme dans le cas des satins blancs où l'effet est particulièrement marqué, Chevreul néglige l'influence de l'environnement, spectaculaire aussi dans la broderie de paillettes argent se chevauchant dans différentes directions : dans sa seconde circonstance, où le satin comme la lame argent s'obscurcissent, la lumière réfléchiée par l'étoffe va vers ce qui se trouve au-delà et peut en revenir vers le spectateur par le même chemin, colorée. C'est ainsi qu'une robe en satin blanc prend des reflets variés selon

le voisinage. Directe ou indirecte, la lumière peut aussi être de couleur et non pas blanche. Enfin, bien qu'il goûte la mobilité du dessin de la moire, qui devient pourtant à peu près invisible dans certaines configurations de la lumière et du regard, il ne note pas que le fonctionnement spéculaire du métal poli et plan peut précisément être exploité pour produire des effets changeants et mouvants, particulièrement adaptés au port d'une tenue de soirée, en mouvement et sous des lumières multiples, ou à la décoration, pour jouer avec les points de vue, des luminaires, la direction cyclique de la lumière solaire, ses effets indirects.

#### MÉTHODE D'ANALYSE

Chevreul définit chacun des types d'étoffe qu'il étudie, puis liste cas par cas les effets optiques obtenus dans les quatre " circonstances " de sa modélisation avec des échantillons, blanc, noir, de couleur, soit, pour le satin blanc, premier cas étudié : première circonstance, vue sens chaîne, face à la lumière, " blanc brillant " ; deuxième circonstance, vue sens chaîne, dos à la lumière, " très-ombré (minimum d'éclat) " ; troisième circonstance, vue sens trame, face à la lumière, " ombré, mais moins gris que 2 " ; quatrième circonstance, vue sens trame, dos à la lumière, " blanc brillant plus que 1 (maximum d'éclat) ". Il termine par des conclusions, où il livre un jugement esthétique :

" 24. On voit que le satin blanc a l'aspect le plus beau dans la 4e circonstance, où il réfléchit le plus de lumière, et qu'il se montre avec le moins d'avantage dans la 2e, où il en réfléchit le moins possible ; tandis que l'inverse a lieu pour le satin noir : résultat tout simple, puisque l'effet du noir n'a jamais plus d'intensité que lorsqu'il y a le moins possible de lumière réfléchi.

25. De ces faits, on peut déduire l'influence des circonstances de position sur la beauté des tissus de soie de couleur ; si tous paraissent avec le plus de bri-

llant dans la 4<sup>e</sup> circonstance, il pourra arriver que des étoffes d'un ton clair, perdant trop de leur teinte, se montreront avec plus d'avantage dans la 2<sup>e</sup> circonstance, en admettant d'ailleurs que le tissu en soit parfaitement égal ; car les inégalités sont alors plus sensibles que dans la quatrième circonstance où il y a plus de lumière réfléchie. Quant aux étoffes de couleur foncée, l'effet en sera toujours plus avantageux dans la 4<sup>e</sup> circonstance que dans la 2<sup>e</sup>, par la raison que la couleur sera plus sensible [...] "

Nous avons reproduit ce passage pour illustrer la démarche de Chevreul et parce qu'il rend compte d'un très grand nombre d'effets, dans le cas des satins, bien sûr, mais aussi dans le cas des étoffes unies ou façonnées, à flottés de chaîne ou de trame : le cannelé simple-té jaune à effet de trame de liseré, jaune aussi, en constitue un excellent exemple.

#### MODÉLISATION

Chevreul s'en tient à une modélisation simple, ce qui explique que l'illustration entière de l'ouvrage se limite à une planche. Il considère que " Tous les effets optiques des étoffes de soie [sont] subordonnés à deux principes [...] qui ne sont, en définitive, que la loi de la réflexion de la lumière appliquée à un système de cylindres déliés et parallèles, et à un système de cylindres cannelés perpendiculairement à leur axe, et pareillement parallèles entre eux ", à compléter par une étude des " effets du mélange des couleurs " et des " effets de leur contraste"<sup>9</sup>. Il avait adopté à cet égard une " méthode expérimentale comparative"<sup>10</sup>, avec échantillonnage pour l'étude des étoffes glacées à trame monochrome : il avait fait tisser deux pièces identiques de gros de Naples (taffetas à grosse trame et fils doubles) rayées et barrées, soit 81 combinaisons, la seconde pièce ensuite moirée<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Chevreul, *Théorie des effets optiques...*, p. 11-12.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 92.

Il prend en considération l'angle d'incidence de la lumière et celui du regard, mais dans l'hypothèse d'une disposition du " système de cylindres métalliques qui sont contigus et parallèles " " sur un plan horizontal, dans une chambre, près de l'ouverture d'une fenêtre exposée au nord, par laquelle il n'arrive que de la lumière diffuse " (p. 13). Le système peut " occuper deux positions principales : dans la première, les plans de la lumière incidente comprennent les axes des cylindres ; dans la seconde, ils sont perpendiculaires à ces mêmes axes. " Il poursuit : " L'observateur pouvant voir les cylindres en faisant face au jour, ou en tournant le dos à la fenêtre, je distinguerai quatre circonstances principales relativement à la manière dont il pourra les regarder. Dans tous les cas, il est placé de manière à recevoir la lumière réfléchi sous un angle de  $30^\circ$  ; mais les phénomènes sont bien sensibles encore de  $30$  à  $20^\circ$  et de  $30$  à  $40^\circ$ . " En revanche, rien n'est dit de la nature du " plan " sur lequel est posé l'échantillon, des murs de la " chambre ", du plafond, du sol, ni des vêtements de l'observateur, éléments qui régissent la lumière indirecte. Chevreul délaisse aussi les effets liés à la transparence, à un angle de vision plus ou moins large ou étroit, à d'autres points de vue, de face, rasant, dans une direction perpendiculaire ou biaise par rapport à la lumière. Celle-ci peut de même être biaise par rapport à la chaîne et à la trame, rasante ou de face. Elle peut être douce ou dure, constituée de rayons parallèles comme à notre échelle ceux du soleil direct, divergents comme ceux d'une ampoule nue ou convergents, ce qui est plus rare.

Menée par catégories de tissu possédant des propriétés optiques voisines, et non par ces propriétés elles-mêmes, cette étude est bien adaptée aux besoins de fabricants dont les produits appartiennent à des catégories techniques textiles prédéterminées. Il reste en revanche à en réorganiser la matière à partir d'une typologie d'effets à produire, pour permettre de choisir sur cette base les combinaisons les mieux adaptées.

Telle quelle, et avec les réserves qu'entraîne tout jugement sur l'agrément des combinaisons observées, notamment pour les couleurs des tissus changeants ou caméléons, cette étude demeure de premier intérêt, même si elle doit être complétée : même en s'en tenant aux étoffes de soie, manquent les velours coupés, qui relèvent d'une autre modélisation, ainsi que les mousselines et les gazes, où interviennent l'arrière-plan et les rapports d'éclairement entre les faces. Les matières aussi se sont diversifiées, et l'étude ne peut plus se borner à la soie. Les manipulations après tissage qui constituent le champ de l'ennoblissement textile jouent un rôle considérable, qu'il s'agisse de reliefs aux procédés diversifiés, de métallisation, d'enduction, d'impression hologramme ou autre, de collage, etc., qui ajoutent d'autres paramètres, et le tissu s'utilise en volumes dans l'habillement, avec des saillies et des creux : la modélisation sous la forme de cylindres parallèles contigus ne peut plus suffire, mais la combinatoire, infinie, ne permet plus alors une approche systématique.

#### QUELQUES PISTES

Pour compléter ce travail, remarquable de méthode et de précision pour ce qu'il aborde, il conviendrait :

- de développer sans limitation à la soie ni à la réflexion les considérations sur la matière et la texture des fils avec leurs caractéristiques optiques, tout en tenant compte de l'échelle des phénomènes par rapport à la distance d'examen attendue ;

- d'examiner les propriétés optiques des armures générant des surfaces autres qu'assimilables à des nappes de cylindres parallèles et contigus, et les techniques textiles autres que le tissage ;

- d'étudier l'effet d'angles d'incidence de la lumière et du regard plus variés, de face et en diagonale notamment, ou plus ou moins rasants, le regard aussi plus ou moins rasant que la lumière, et sans se

limiter à la réflexion (la transmission joue un rôle majeur), la lumière plus ou moins directionnelle ;

- d'aborder les propriétés résultantes lors de différentes mises en oeuvre, à différents niveaux d'organisation, notamment sous la forme de costumes (le mat et le brillant, le visible et le masqué, le transparent et l'opaque) et d'esquisser différentes problématiques d'utilisation, notamment pour l'ameublement ;

- de songer à la construction d'outils d'expérimentation et à l'élaboration de normes pour la détermination des propriétés optiques d'un tissu, leur caractérisation, leur spécification, leur élaboration ;

- d'inverser ainsi les matrices analytiques comme celles de Chevreul en matrices de création, et se mettre en état de répondre simplement à un cahier des charges stipulant des caractéristiques visuelles.

C'est ainsi que pour des commodités de signalétique, liées le cas échéant à des soucis pour la sécurité des personnes, il peut être utile de mettre au mur d'un couloir un tissu qui paraîtra rouge dans un sens, bleu dans l'autre ; réponse : un tissu caméléon, côtes à trame double, bleue et rouge, tissé dans une largeur correspondant à la hauteur du couloir.

La modélisation informatique tente aujourd'hui de prendre le relais. Elle seule sera en état de répondre à la diversité infinie des cas, en intégrant l'effet de la mise en forme de l'étoffe et de l'environnement. Mais il faut d'abord établir les observations nécessaires, et se mettre en état de contrôler les images générées à l'écran : l'outil pourrait être une machine pilotée par ordinateur, comportant un éclairage à déplacement sphérique autour d'un cadre sur lequel fixer le tissu à examiner et doté d'un mouvement de pivotement sur trois axes, centré sur le milieu du plan du tissu. Celui-ci peut alors être observé à partir d'un même point sur ses deux faces, par transparence ou par réflexion, en toutes directions, l'orientation variant sur  $360^\circ$ , l'inclinaison de  $0^\circ$  à  $\pm 90^\circ$ . Un projet détaillé a été fait en

ce sens, avec une problématique d'utilisation et un cahier des charges pour la programmation. Il a rencontré l'intérêt de chercheurs et d'industriels, mais sa réalisation reste à entreprendre. L'intérêt en serait particulièrement considérable pour les utilisations visibles du textile en architecture, où les points de vue et les conditions d'éclairage peuvent être prévus.

#### FAMILLES VISUELLES

Les lois de base de la réflexion de la lumière sur les étoffes de soie devenues familières après la présentation de la modélisation de Chevreul, il convient maintenant de traiter distinctement de différentes familles d'effets, qui certes ne se produisent guère isolément, mais dont le jeu propre peut être mis en évidence : l'ombre et la lumière, le mat et le brillant, l'opaque et le transparent, et, corollaires, le visible et le caché, enfin les géométrisations, qui participent de la reconnaissance des formes et comme telles supposent interprétation par le cerveau.

Il n'est pas indifférent qu'une zone sombre soit produite par de l'ombre sur une surface mate ou par le renvoi de la lumière par une surface brillante dans une direction autre que celle de l'observateur : que la configuration change, l'effet de la matité et celui de la brillance cesseront de se confondre. Lorsqu'un matériau est brillant, son assombrissement n'est pas nécessairement dû à de l'ombre. Inversement, à l'ombre de la lumière directe, il peut s'éclairer vivement du renvoi de cette lumière par l'environnement et s'en trouver coloré. Si bien que la couleur des parties éclairées directement et de celles qui sont dans l'ombre sont souvent différentes.

C'est à la mise en évidence du jeu différentiel des différentes propriétés que répond dans cette partie comme plus généralement dans l'ouvrage le choix

très général de plusieurs photographies pour un même sujet, où souvent seule change la lumière, les macrophotographies apportant si nécessaire, par un changement d'échelle, la clé des phénomènes ainsi mis en évidence.

#### EFFET DU POINT DE VUE

Un fait majeur doit être signalé ici : la photographie ou le regard direct impliquent un point de vue, c'est-à-dire que l'objet éclairé est vu à partir d'un point précis. En conséquence, les rayons lumineux qui parviennent au capteur, l'œil de l'observateur ou la surface sensible du film, sont convergents. En vue de face, les rayons perçus au centre de l'image sont ceux qui sont réémis en ce point du tissu perpendiculairement à sa surface (rayons normaux à la surface de l'objet en termes de géométrie), alors que ce sont des rayons de plus en plus obliques qui forment les autres parties de l'image. Cette obliquité dépend de l'angle de champ, elle est d'autant plus forte que l'objectif est grand angulaire. Les rayons réémis perpendiculairement à la surface du tissu près des bords de l'image ne contribuent pas à sa formation : leur direction ne les conduit pas vers le capteur. Inversement, lorsque le regard s'incline, la convergence optique a un effet d'autant plus limité que la vue devient rasante.

Les conséquences en sont diversement sensibles : sur une surface mate mais accidentée, éclairée latéralement, une vue au téléobjectif, analogue au champ étroit de notre vision optimale, produit une image homogène, avec des ombres ; le même cadrage au grand angulaire, analogue à ce que nous voyons en tournant les yeux, donne une image très ombrée du côté d'où vient la lumière, très éclairée de l'autre côté. Il en est de même pour une première forme du



jeu du visible et du caché : dans une étoffe à côtes verticales, séparée par des intervalles rayés, bicolores par exemple, disons rouge et bleu, les deux couleurs apparaissent au milieu de l'image, mais le tissu rougit à gauche et bleuit à droite, par effet de masque.

Il en est de même encore pour une étoffe dite transparente, comme une mousseline, fils opaque, mais présence de jours : vue de face au grand angulaire, elle est plus transparente au centre que sur les côtés, où la vue oblique l'opacifie, la perspective oblique masquant les jours par l'épaisseur des fils. Si ce qui se trouve au-dessous a de même un réseau à jours ou présente des rayures, la perspective produit des effets différents encore au centre et sur les côtés. Il en résulte des interférences que l'on retrouvera plus loin dans les effets de moire par superposition de structure.

Lorsque le tissu est brillant, les conséquences n'en sont que plus sensibles, mais dépendent très précisément de la géométrie et de la position des surfaces brillantes. Planes et parallèles à la surface de l'étoffe, elles réagissent spéculairement, nous l'avons vu, mais avec une bien moindre sensibilité angulaire, du moins en apparence, lorsqu'elles sont accidentées ou formées d'éléments cylindriques, sphériques, etc., chacune de ces géométries ayant ses propriétés. En fait, si une perle globuleuse a une brillance peu directionnelle, ce n'est que globalement : selon la direction de la lumière et celle du capteur, ce n'est pas le même point de la perle qui renvoie les rayons utiles.

Ceci nous amène à une seconde observation, truisme au premier abord : ce que nous voyons ne correspond qu'à une partie infime du rayonnement émis, puisque par définition notre point de vue est ponctuel et correspond aux rayons qui convergent vers ce point à partir des différents points dont nous percevons l'image. Il en résulte deux conséquences : s'il nous est facile, en tournant la tête ou en faisant

deux vues avec un objectif de type *fish eye* (champ de  $180^\circ$ ), de prendre conscience de la diversité de ce qui est visible à partir d'un même point, il l'est beaucoup moins de comprendre d'une part la propagation globale de la lumière dans l'espace qui nous intéresse, avec l'ensemble des rayonnements indirects, et, d'autre part, la diversité des effets à partir des différents points de vue. Une approximation seule, bien sûr, est imaginable, mais il importe, par exemple, lorsque l'on crée un luminaire, de se préoccuper de l'effet qu'il aura sur l'ensemble de l'espace où il sera utilisé, ou, lorsque l'on crée un spectacle, de se soucier de ce qui sera vu, non pas d'une seule personne, mais d'une assistance nombreuse aux points de vue différents, chose complexe même lorsque les regards convergent vers un même objet.

Il n'est pas indifférent, lorsque l'on conçoit ou choisit un tissu ou décide de son emploi, de se soucier de la distribution des différents effets : échelle, contraste, caractère et nombre, certes, mais tout aussi importantes sont leur direction, plus ou moins marquée (sens chaîne, sens trame, en diagonale, indifférente), leur symétrie ou leur asymétrie, la transition insensible ou brutale de l'un à l'autre, leur sensibilité plus ou moins grande à la direction du regard (orientation en plan et inclinaison), à celle de la lumière, ou à une conjonction des deux, selon un angle plus ou moins ouvert ou fermé, d'un même côté de l'étoffe ou la traversant. Dans ce dernier cas, qui est celui de la transparence et de la translucidité, l'arrière-plan intervient aussi, et il ne faut pas négliger l'environnement, mais c'est atteindre ici d'autres niveaux d'organisation et entreprendre une autre étude.

La méthode opératoire idéale serait celle d'un double déplacement sphérique autour de l'objet, celui de la lumière et celui du regard, en variant le rayon de la sphère et l'ouverture de l'angle d'examen. Le tissu ayant des axes de brillance généralement

orthogonaux, et comportant souvent aussi des reliefs obliques du fait de liages en sergé, il suffit couramment de parcours en demi-cercle, perpendiculairement au plan de l'étoffe, sens chaîne, puis sens trame, diagonalement enfin, où l'on déplace l'éclairage pour un même point de vue, puis le point de vue pour une même position de l'éclairage. Un éclairage directionnel est nécessaire: une simple baladeuse à tube néon s'est révélée d'une grande efficacité, tenue à la main parallèlement au plan de l'étoffe étudiée, le tube parallèle à la trame pour une exploration sens chaîne et inversement. On obtient ainsi avec une grande facilité toute configuration angulaire de la direction de la lumière et du regard par rapport au plan du tissu. Robotique, vision artificielle et analyse automatique de l'image seraient nécessaires pour aller plus loin<sup>12</sup>, mais il y a déjà là, avec une méthode manuelle, quelques éléments pour le cahier des charges d'une méthode de caractérisation, de spécification ou de contrôle des propriétés optiques d'un tissu, préalable probablement utile au développement de nouvelles attentes dans la mise en œuvre du textile, en architecture plus particulièrement où les configurations sont prévisibles avec plus de précision que dans le domaine de l'habillement.

#### L'OMBRE ET LA LUMIÈRE

Le jeu de l'ombre et de la lumière est au premier abord chose évidente. Pour qu'il se produise, il faut de la lumière et des accidents qui génèrent ombres d'un côté, hautes lumières de l'autre. C'est ici le domaine du relief, à toute échelle, relative ou absolue, et à tout niveau d'organisation, mais selon le cas et selon la distance d'observation, ce jeu sera distinct ou fondu.

Plus la lumière est rasante, plus les ombres s'allongent, gommant les reliefs plus faibles et assom-

<sup>12</sup> C'est le principe du cahier des charges d'un robot pour modélisation des effets de la lumière sur le textile mentionné plus haut, p. 000, à la fin de la présentation de la modélisation de Chevreul.

brissant l'étoffe. Selon la distribution et la hiérarchie des reliefs, à un ou n niveaux, les simplifications visuelles qui en résultent produisent des effets plus ou moins différenciés, modifiant plus ou moins fortement l'échelle et la direction apparentes des accidents de surface. Ce jeu est particulièrement intéressant à travailler pour obtenir avec un tissu uni et mat une surface à métamorphoses, jouant sur le contraste, la luminosité moyenne et le relief apparent. Ce relief peut être donné à l'étoffe par des plis, il peut aussi bien être produit à l'échelle de l'armure par le choix des fils et de l'armure elle-même, ou résulter de l'une des multiples techniques de reliéfrage. Une utilisation méthodique peut en être entreprise pour l'animation textile des murs qui reçoivent une lumière oblique.

Une certaine transparence diminue le contraste, grisant les lumières, diminuant les ombres. La brillance altère l'intensité et la répartition des lumières et des ombres, dont l'effet devient trop sensiblement tributaire de la direction du regard et de celle de la lumière : les reflets clairs et les assombrissements, autre forme du reflet, n'ont pas sur des reliefs brillants la même géométrie que les lumières et les ombres sur ces mêmes reliefs mats. Le jeu de l'ombre et de la lumière est le plus pur avec une surface opaque et mate, plus évident avec une surface claire qu'avec une surface foncée : en l'absence de renvoi de lumière par l'environnement, l'ombre de reliefs blancs peut être très sombre, atténuée par le seul effet de renvois internes. Les hautes lumières sur une surface sombre et mate se distinguent peu de l'ombre. Le jeu de la brillance en est l'inverse: c'est sur une surface brillante et sombre que le reflet de la lumière blanche crée le plus grand contraste<sup>13</sup>.

S'il y a dessin, celui-ci doit agir par son relief. D'une couleur distincte du fond de l'étoffe, il tend à brouiller la lecture des ombres. C'est pourquoi, dra-

<sup>13</sup> Une surface brillante blanche, comme celle d'un satin, renvoie en revanche mieux que le noir une lumière colorée.

pée, plissée ou reliée, l'étoffe est souvent utilisée unie pour jouer simplement de l'ombre et de la lumière.

L'ombre tenant un rôle majeur, une lumière diffuse ne convient guère, une lumière frontale moins encore : les reliefs disparaissent. Une lumière latérale convient davantage, elle met en valeur les reliefs verticaux, chacun ourlé de clair à son sommet et souligné d'une ombre ; dure, elle masque les reliefs secondaires, rejetés dans l'ombre. Une lumière venant d'en haut sert les reliefs transversaux, une lumière oblique convient aux reliefs horizontaux ou verticaux, durcit les reliefs obliques qui lui sont perpendiculaires, gomme ceux qui lui sont parallèles : rien qui ne soit d'expérience commune, mais constatations importantes pour la suite.

#### GÉOMÉTRISATIONS

A ce jeu de l'ombre et de la lumière doit être rattaché un premier jeu du visible et du caché, le second étant ceux qui résultent de la transparence et de la translucidité. Lorsque les creux et les saillies ne sont plus concolores, ou diffèrent optiquement – couleur différente, brillance ou transparence dans les creux –, l'effet de la différenciation est sensible lorsque la lumière et la vue les atteignent. Il s'estompe ou disparaît évidemment dès que la vue est suffisamment rasante pour que les creux soient masqués. Il subsiste plus ou moins et diversement diminué lorsque l'œil est en position de voir les creux mais que la direction de la lumière les tient dans l'ombre. Si les reliefs aussi présentent des particularités (couleur, brillance et distribution de ces attributs), le changement de point de vue, une autre direction de la lumière, ou le passage de l'ombre douce à l'ombre dure métamorphosent la géographie de l'étoffe : c'est l'une des sources de

géométrisation variable de l'étoffe. C'est ainsi que s'explique aussi, à l'échelle de l'armure, le fonctionnement des taffetas changeants, glacés ou caméléons : l'étoffe prend la couleur de la chaîne seule lorsque la trame est dans l'ombre en lumière latérale rasante ou lorsqu'elle est masquée par la chaîne en vue rasante sens trame. Contrairement à ce que l'on imaginerait au premier abord, c'est ici moins affaire de brillance ou de reflet que d'ombre et de lumière, de visible et de caché.

Le monde textile abonde en dispositions géométriques aux configurations multiples, à plat ou en volume. Celui-ci cependant est généralement peu marqué. La tridimensionnalité, proportionnellement faible, n'est apparente qu'en vue plus ou moins rasante, ou sous l'effet d'un éclairage lui-même rasant, ou résulte non plus de la contexture mais de manipulations après tissage ou ennoblissement, de la mise en œuvre du tissu ou de l'utilisation de l'objet résultant, comme celle d'un sari, d'une robe légère à amples volants ou d'un voile dans les virevoltes de la danse ou dehors dans un vent tournoyant. Le dessin tissé, quels que soient les moyens utilisés, est souvent au moins partiellement géométrique. Il en est de même du dessin brodé, qu'il s'agisse du traitement des auréoles en filé or couché en spirale dans la broderie religieuse du Moyen Age ou de la Renaissance<sup>14</sup>, de la disposition des perles de verre tubulaires sur les devants d'autel du XVIIe siècle, de celle du jais ou des paillettes noires sur les robes habillées de la Belle Epoque ou des paillettes et des perles de verre tubulaire, noires ou colorées, sur les manteaux ou les robes de soirée des Années folles. Ces géométries sont très apparentes, et jouent avec la lumière, mais demeurent souvent d'apparence constante, comme le dessin des tissus façonnés paraît généralement constant dans ses contours.

Ce dont il s'agit ici est tout autre chose. Il s'agit en effet de la pluralité des géométries, ordonnées ou

<sup>14</sup> Encore au XVIIe siècle,

confuses, qui peuvent gouverner l'aspect d'un même tissu selon la direction de la lumière et celle du regard. Cette particularité n'est guère abordée par Chevreul, dont la modélisation se limite à un examen orthogonal, dans le sens de la chaîne ou dans celui de la trame, et avec une inclinaison de l'ordre de  $30^{\circ}$ .

De nombreux phénomènes de perspective peuvent apparaître lorsque l'on regarde un tissu de près, l'examinant à l'échelle de quelques rapports d'armure ou d'un peu plus loin. Des alignements alors se font, se déplacent, se transforment et se défont. A un ordre rigoureux succède parfois une distribution qui semble confuse, et qui se réordonne au prix d'un changement de point de vue ou parfois seulement d'éclairage. Dans les façons agricoles, les cultures en rangs suffisamment espacés pour laisser vides les intervalles d'un rang à l'autre fonctionnent comme certains tissus. En se déplaçant le long d'une parcelle de vigne aux sarments encore peu développés ou en prenant de la hauteur, on en voit la géométrie changer, illustration des propriétés d'un semis orthogonal complexe où interviennent ceps et piquets.

Examiné de suffisamment près, un simple taffetas peut être perçu, vu sens chaîne, comme un ordonnancement de petits traits verticaux disposés en quinconce – le liage de la trame par les fils de chaîne –, ou vu sens trame comme un ensemble de côtes parallèles entre elles, ou encore, vu obliquement à  $45^{\circ}$  ou photographié avec un objectif grand angulaire, comme un réseau à lignes diagonales, déterminées par la ligne illusoire qui joint en perspective les flottés décalés en quinconce d'une côte à la suivante. Il en est de même de la disposition en quinconce des perles sur les objets revêtus de sablé. Les cannetillés varient d'aspect de manière similaire, mais l'observation en est plus facile, en raison de l'étendue plus grande du dessin produit par l'armure.

<sup>15</sup> Cf. supra.

Un velours coupé peu fourni, au poil demeuré dressé et aux intervalles marqués, change ainsi d'aspect selon qu'il est vu sens chaîne et paraît à peine strié, ou sens trame, où les rangées se font évidentes. Des flottés de trame de couleur dans le creux des côtes d'un cannelé ou d'un velours liseré peuvent être obscurcis par l'ombre ou masqués au regard ou au contraire dominer le tissu par leur luminosité et imposer à la lecture du tissu celle des lignes que la vision humaine crée en les reliant par interpolation<sup>16</sup>. La distribution d'éléments à la brillance très orientée, telle celle des paillettes, offre des propriétés similaires, cette fois par le jeu de la réflexion, qui illumine, éteint ou fonce les éléments brillants selon leur orientation, la direction du regard et celle de la lumière, et agit selon les circonstances sur la surface de la paillette ou sur sa tranche. Il en résulte des transformations spectaculaires dans le cas de paillettes transparentes brillantes, dont la présence et la distribution ne sont révélées que lorsqu'elles sont en position de briller.

Les phénomènes de moire, par superposition de réseaux<sup>17</sup> ou par déviation de la lumière reflétée dans des directions diverses par l'écrasement des côtes de l'étoffe<sup>18</sup>, peuvent encore être rattachés à cette famille d'effets, même s'il ne s'agit plus ici de distributions géométriques élémentaires.

Hormis ces derniers cas, ou bien plus encore celui du jeu des paillettes, qu'elles soient brodées ou tissées<sup>19</sup>, il reste cependant peu fréquent de pouvoir constater une intention évidente de tirer parti des propriétés géométriques des structures textiles pour en obtenir des variations d'aspect. Il est vrai que la finesse de la croisure de la plupart des tissus en rend l'effet peu perceptible au premier abord, même s'il en gouverne les apparences, et que l'on retrouve ici la familiarité de chacun avec le textile, vêtement ou ameublement, trop invétérée pour que surgisse ce sentiment d'étrangeté qui, comme l'ap-

<sup>16</sup> Voir Jacques Ninio, *La science des illusions*, Paris: Editions Odile Jacob, 1998, passim, et notamment p. 48.

<sup>17</sup> Cf. supra.

<sup>18</sup> Cf. infra.

<sup>19</sup> Technique employée par Malhia : les paillettes sont assemblées en bande, employée ensuite sur le métier à tisser comme de la chenille ou du ruban, autres exemples de fils complexes.



parition d'une gêne, incite à regarder et à tenter de comprendre.

#### LE MAT ET LE BRILLANT

Les surfaces mates sont peu sensibles à la direction de la lumière, à son caractère dur ou diffus, à la direction du regard. Leur couleur perd peu en saturation dans les hautes lumières, elle prend peu de gris dans les ombres, le relief n'affecte guère que l'orientation des ombres et la distribution des lumières.

Il en est tout autrement des surfaces brillantes, déjà évoquées dans le cas des fils et des armures lors de la présentation de la modélisation de Chevreul. Leurs propriétés sont très largement utilisées, tissage, moire, broderie, enduction... Dans le tissage, le jeu est principalement orthogonal, il se fonde sur le choix des matières, sur l'opposition du fond de l'étoffe, de flottés de chaîne, longitudinaux, et de flottés de trame, transversaux. Hormis le cas de gazes ou de liages faisant zigzaguer la trame, les brillances sont difficilement obliques, si ce n'est dans les limites de ce que l'on peut obtenir avec la torsion des fils. Comme le damas monochrome mais par d'autres effets, la moire au sens strict, écrasement partiel des côtes d'une étoffe à grain, ne joue que sur des différences de degré et de sens de la brillance. Ces jeux sont présentés dans les chapitres des familles textiles. Le reliéfa-ge, dont certaines exécutions sont tissées, fait jouer le relief et dévie souvent les fils. L'enduction ou le thermocoilage superposent à l'étoffe des plages brillantes.

C'est la broderie qui tire le parti le plus diversifié de la brillance, tant par sa liberté dans le choix des matériaux – qui ajoute aux ressources des fils utilisés pour le tissage l'emploi d'une infinité de

matériaux rigides, transformés ou non, que le tissage ne peut utiliser ou qu'il utilise difficilement, comme les perles de verre ou les paillettes –, dans leur combinaison en nombre virtuellement illimité dans un même travail, que par l'affranchissement de l'astreinte à l'orthogonalité et à la planéité du lé, même s'il existe un matelassage par tissage et inversement la planéité cannelée dans la broderie en or nué.

La lumière qui frappe un corps brillant étant réfléchi à l'opposé selon un angle identique, il s'ensuit une directionnalité de la brillance directement proportionnelle à la planéité de la surface brillante et inversement proportionnelle à son degré de matité. D'où deux familles d'effets. La recherche de la brillance la plus vive, directionnelle, ou d'une brillance directionnelle, vive par conséquent, se traduit généralement par l'emploi de matériaux plats : lame métallique, lame métallisée de nos jours en général, fragments de miroir, etc, mais aussi par l'emploi de paillettes concaves, très employées dans l'entre-deux-guerres, qui tendent à renvoyer la lumière dans la direction de son émission. Des principes voisins sont mis en oeuvre dans le domaine de la sécurité et des vêtements ou accessoires qui en sont dérivés, sous la forme de microbilles ou de microprismes rétroréfléchissants. Inversement, la recherche d'une brillance aussi peu directionnelle que possible, conduit à altérer la planéité du matériau brillant pour lui donner des convexités, ce qui en diminue l'éclat dans une direction donnée, mais le rend multidirectionnel. Le jeu est usuellement de combiner les extrêmes et de jouer avec des intermédiaires, d'où la gamme étendue des fils métalliques, des procédés destinés à en varier l'effet à plat ou en relief, des paillettes qui leur sont souvent associées, et, dans le domaine des perles de verre ou de jais, le jeu sur des éléments globuleux, à la brillance non directionnelle, et sur

des éléments tubulaires, à la brillance distribuée en arc de cercle dans le plan du diamètre du tube, directionnelle en revanche dans le sens de la longueur.

L'un des corollaires est aussi l'apparence d'un dessin de moire que prennent certains tissus brillants actuels, tissés en satin trame avec une trame de laiton, cylindrique, qui conserve les déformations de l'étoffe. La brillance des matières employées crée de vives différences de luminosité et de couleur lorsque des fils de coloris différent sont utilisés (satins changeants ou caméléons). Les lois de la réflexion font que le centre d'une dépression tend à s'obscurcir tandis que le rebord saillant, où l'inclinaison de l'étoffe s'inverse, tend à s'illuminer comme le fait aussi un bombement. L'étoffe unie met ici en place les éléments d'une combinatoire, et l'on s'en remet aux hasards des déformations successives de l'étoffe pour les effets qui seront effectivement produits à un moment donné et qui sont irréproductibles, renouvelés au moindre mouvement de l'étoffe, à la différence de la brillance d'une robe en satin fluide, dont le drapé retrouve son tombant.

Le jeu de la brillance et du relief a été pratiqué d'une façon particulièrement poussée dans l'entre-deux-guerres, avec le travail des paillettes, planes et disposées en rangées à recouvrement de sens opposé, ce qui inverse conditions de brillance, ou en rangées verticales plus ou moins perpendiculaires au plan de l'étoffe, ce qui crée dès lors une brillance latérale et non plus seulement verticale comme lorsque les rangées sont d'axe vertical. Cette disposition présente en effet l'inconvénient que la robe ne révélait tout son éclat que vue d'en bas sur les marches d'un escalier sous la lumière d'un lustre. De plain-pied avec d'autres personnes, la robe s'assombrissait sous les lustres dont elle renvoyait la lumière au sol.

C'est probablement de ce genre de constatation que résultent d'autres partis. L'un était de diversifier au maximum la direction des rangs de paillettes, pas de brillance générale, mais de la brillance toujours, et se déplaçant d'une zone à l'autre au moindre changement de position par rapport aux sources de lumière. L'autre était de recourir à des paillettes concaves, fixées sur l'étoffe par le haut, ce qui les redressait et les mettait en position de renvoyer vers les yeux des proches une lumière venant d'en haut. C'est probablement encore à des soucis de ce genre, cette fois pour une adaptation à des lumières plus latérales, que l'on doit le développement dans la même période du satin à chaîne en filé or ou argent, qui certes s'éteint sous une lumière très verticale, alors renvoyée au sol, mais qui s'illumine en lumière latérale, grâce à la section cylindrique du filé, ce qui n'est pas le cas des paillettes planes disposées en rangées verticales.

#### L'OPAQUE ET LE TRANSPARENT

Dans sa *Théorie des effets optiques que présentent les étoffes de soie*, Chevreul n'aborde pas l'étude de la transparence : seule est prise en considération la réflexion de la lumière<sup>20</sup>. Implicitement, le tissu est considéré comme opaque, par sa nature même ou par sa disposition à plat sur un support lui-même opaque : le " plan horizontal " de l'expérimentation, dont la valeur, la brillance et le coloris ne sont pas précisés. La lumière frappe le tissu sur la face même que voit l'observateur. Or un fin taffetas blanc s'obscurcit sur un support sombre et devient translucide vu à contre-jour en simple épaisseur.

De ce fait, Chevreul n'a étudié ni les tissus en matériau transparent ou fortement translucide, chose aujourd'hui plus commune, ni ceux dont la struc-

<sup>20</sup> Chevreul, *op. cit.*, 1846, p. 11 : " Tous les effets optiques des étoffes de soie [sont] subordonnés à deux principes [...], qui ne sont en définitive que la loi de la réflexion de la lumière appliquée à un système de cylindres déliés et parallèles, et à un système de cylindres cannelés perpendiculairement à leur axe, et pareillement parallèles entre eux. " Sur la planche unique de l'ouvrage, les cylindres sont figurés jointifs, et l'unique tissu figuré est un taffetas changeant. Voir supra.

ture ménage des jours permettant le passage du regard et/ou celui, direct ou indirect, de la lumière, par la même face ou par les faces opposées, endroit et envers. Ce qui se complique du jeu de la lumière venant de la face observée, traversant l'étoffe pour frapper ce qui se trouve à l'arrière-plan et revenant vers l'œil en sens inverse, d'où un jeu d'ombres et de lumières résultant de l'interférence entre l'arrière-plan et l'ombre produite par le réseau que constitue le tissu. Ainsi des mousselines et des gazes, ou a *fortiori* des dentelles, qui résultent de techniques de fabrication autres que le tissage.

La transparence demande donc que l'on s'intéresse à des conditions d'observation plus variées que celles qui conviennent à des tissus opaques, ainsi qu'aux mécanismes de la vision et aux motivations qui régissent l'attention. Celle-ci peut lutter contre le réglage instinctif de l'œil, souvent pour tenter de voir à l'arrière-plan ce que tend à masquer un avant-plan proche et trop éclairé, sur lequel l'œil tend à se régler<sup>21</sup>. C'est ici affaire de psychophysiologie.

Outre les rapports d'éclairement entre les deux faces du tissu et la position de l'observateur, joue en effet ce qui se trouve de l'autre côté du tissu, nature, éclairage, distance, mais aussi l'éloignement du tissu par rapport à l'œil de l'observateur, dont les yeux peuvent ou non être en état d'accommoder au choix sur le plan du tissu ou sur ce qui se trouve derrière : une voilette tombant d'un chapeau peu débordant ne peut être vue distinctement par la femme qui la porte, dont les yeux ne peuvent accommoder à si courte distance – la distance minimale est en moyenne de douze centimètres – alors que l'interlocuteur, à distance de conversation, peut cependant accommoder au choix sur le visage ou sur la voilette selon ses préoccupations, et que visage et voilette sont l'un et l'autre indistinctement nets pour un observateur situé plus loin : la voilette semble superposée au visage, lui donnant une apparence réticulée

<sup>21</sup> Le travail photographique implique souvent, de même, le choix du plan sur lequel faire la mise au point de l'objectif et de la luminosité, celle de l'avant-plan ou de l'arrière-plan, pour le réglage du diaphragme.

ou mouchetée selon son dessin, ou simplement grisée si le réseau a une structure trop fine, pleins et vides, pour être encore visible.

Peut s'ajouter le jeu des ombres portées par la texture de l'étoffe lorsqu'elle comporte des jours, que la lumière vienne dans le même sens que le regard ou à contre-jour à travers l'étoffe. L'interférence graphique de ces ombres avec le réseau qui les produit peut engendrer un phénomène de moire.

Comme dans le cas d'un tissu opaque, la mise en volume tend à rendre simultanément observables et avec transitions entre elles plusieurs configurations de l'étoffe, de la lumière et du regard. De même encore la superposition de deux ou plusieurs épaisseurs de la même étoffe ou d'étoffes différentes peut avoir un rôle mécanique et non pas seulement optique, en agissant sur la forme que prend l'étoffe observée et par conséquent aussi sur la distribution des aspects. Mais la mise en volume d'une même étoffe transparente génère en outre des effets résultant d'interférences complexes dès lors que deux épaisseurs ou davantage en viennent à être simultanément visibles, générant alors des phénomènes d'interférences qui ne peuvent se ramener à de simples variations d'angle de la lumière et du regard.

Et comme les étoffes opaques, les étoffes transparentes, comme les gazes, et autres structures apparentées jouent souvent de différences locales, par bandes horizontales, verticales, combinées ou selon un dessin plus varié, associant au jeu du mat et du brillant et au jeu de l'ombre et de la lumière dû au relief, celui de l'opaque et du transparent dont les modalités elles-mêmes sont multiples.

#### OPACITÉ, TRANSPARENCE, TRANSLUCIDITÉ

Vus à contre-jour, la plupart des tissus se révèlent incomplètement opaques, laissant filtrer quelques

points lumineux ou se révélant plus ou moins translucides, transmettant par des différences de valeurs sur la face observée un éclairage fortement inégal sur l'autre face : cette opacité imparfaite ne présente généralement ni intérêt esthétique ni inconvénient sensible dans l'utilisation qui en est faite et où l'on évite alors les emplois à contre-jour.

Générés par une structure discontinue, avec des fils qui ondulent au gré de la croisure, les tissus restent toujours éloignés d'une transparence parfaite, dont ne peuvent guère approcher que des membranes ou des films en matière plastique. Celle-ci, cependant, a une brillance plus ou moins marquée, qui entraîne une opacité partielle, par reflet, lorsque la lumière frappe la face observée à l'opposé du regard.

Hormis l'utilisation de matériaux comme la cellophane et tissés en lame plane, la transparence des tissus vient des jours ménagés par leur structure et non pas des fils eux-mêmes, qui ont généralement une opacité plus ou moins marquée, sont au mieux plus ou moins translucides, et peuvent être eux-mêmes le théâtre de phénomènes extrêmement complexes de conduction de la lumière, par un jeu de transmission partielle, d'ombre, de diffusion, de réflexion, de transformation de la lumière incidente par diffraction, et cette liste n'est pas exhaustive.

Degré moyen de la transparence, la translucidité s'observe surtout à contre-jour, par transparence dit le langage courant, c'est-à-dire lorsque le rapport d'éclairage des deux faces est tel que la lumière la plus forte frappe la face opposée à celle que voit l'observateur. Lorsque la lumière qui fait contre-jour est diffuse, un objet ne peut être vu à travers une paroi translucide que s'il en est proche, d'autant plus proche que la translucidité est faible et diffère davantage de la transparence. Il apparaît plus ou moins en silhouette, avec quelque netteté seulement sous l'effet d'une lumière fortement directionnelle générant des ombres dures, et c'est le dessin de l'ombre de

l'objet que transmet la paroi translucide, dans certains cas avec un contour précis, mais non pas la silhouette directe de l'objet lui-même, les deux pouvant toutefois se combiner à courte distance.

La translucidité peut être accrue par humidification des fibres, ou par imprégnation d'huile. L'eau ou l'huile modifient la disposition des fibres, qui tendent alors à se réunir en faisceaux dont les vides sont occupés par le liquide, qui agit aussi sur la transmission de la lumière, alors même que la transmission de la lumière à travers la fibre peut aussi se trouver accrue. De ce fait, les propriétés de translucidité sont modifiées, et démultipliées par un contact direct, humide, avec l'objet situé sur la face opposée à l'observateur, contact rendu plus intime par l'humidité même. Il en résulte un double effet au contact de la peau, de moulage et de transparence, d'où l'indiscrétion d'une mousseline ou d'un jersey blanc détrem-pés par une averse. La forme du corps et sa vue en sont alors simultanément transmises par le tissu, la lumière venant cette fois par la face même que voit aussi l'observateur.

Hormis de tels cas de proximité et de modification des propriétés de l'étoffe, lorsque la face observée est plus éclairée que la face opposée, la translucidité n'est plus apparente et cède la place à une sensation d'opacité, en dépit des déperditions de luminosité dues à la transmission d'une partie de la lumière vers l'autre face mais imperceptibles à l'observateur, comme dans le cas d'un miroir semi-transparent, d'une glace sans tain. Un film transparent brillant devient opaque lorsque la lumière vient à la rencontre du regard et avec la même inclinaison, ce qui produit un reflet qui arrête l'œil.

Dans le cas d'un matériau coloré, translucide ou transparent, la position de la surface brillante importe également : brillant en surface du côté observé, un matériau coloré dans la masse se décolore dans une configuration où il reflète la lumière, et c'est



alors la couleur de la lumière qui est réfléchi<sup>22</sup>. Inversement, lorsque la lumière doit traverser le matériau coloré avant de rencontrer une brillance qui la renvoie, la couleur du reflet résulte de la combinaison de la couleur du matériau et de celle de la lumière reçue. Certains matériaux translucides ou transparents, à l'image de ce qu'a produit l'évolution des espèces animales plus particulièrement et dont les insectes offrent la plus grande diversité, ne renvoient que des rayons de longueur d'onde déterminée, variée souvent selon l'angle d'observation. Ces phénomènes de brillance interagissent avec ceux de la transparence en un jeu plus ou moins complexe.

#### RÉSEAU

Dans l'apparence continue ou discontinue, l'échelle du réseau et la distance d'examen ou le grossissement jouent un rôle majeur. Vue de près, une mousseline est d'évidence un matériau ajouré, résultant de entrelacement, d'armure toile, de fils de chaîne et de fils de trame. Ils sont espacés les premiers, dès l'ourdissage, les seconds au cours du tissage, de façon à ménager des jours. Vue à une distance suffisante, qui dépend de sa finesse, elle prend un aspect de matériau continu, celle d'un film plus ou moins transparent ou translucide.

La discontinuité peut résulter de la perforation d'un matériau continu, où l'on crée des jours, ou au contraire, comme dans le cas précédent, d'un assemblage d'éléments formant réseau : ainsi de tout ce qui est tissu<sup>23</sup>, ou encore maille, filet, dentelle à l'aiguille ou aux fuseaux. Dans l'un et l'autre cas, le matériau formant réseau peut lui-même être opaque, translucide ou transparent, avec toute la complexité qui vient d'être évoquée – ruban plus ou moins ajouré dans le cas de la dentelle au lacet –, et qui est accrue, dans le cas des fils, par les phénomènes de tor-

<sup>22</sup> Observation faite par Chevreul, *op. cit.*, p. 15.

<sup>23</sup> Gazes particulièrement, dont la technique avec fil de tour est particulièrement adaptée à la production de tissus ajourés.

sion plus ou moins marquée, parfois absente au contraire, due à leur préparation puis à leur travail. Les jours eux-mêmes peuvent être physiques, vides laissant passer l'air, ou optiques, ne laissant passer que la vue, par l'emploi combinés de fils opaques, jouant le rôle visuel d'un réseau, et de fils transparents ou translucides, qui font alors les jours.

Par enduction ou collage, autres techniques, un film transparent, coloré ou non, peut venir fermer physiquement les jours du réseau, sur une ou deux faces, qui dès lors laissent passer la vue mais non plus l'air, avec des propriétés visuelles complémentaires selon la brillance du film sur l'une ou l'autre de ses faces, sa présence sur les deux faces du réseau ou une seule, et dans ce dernier cas selon la face observée. Vu sur sa face non revêtue, le réseau a son éclat propre, combiné à la brillance du film lorsque l'inclinaison de la lumière et/ou du regard ne masque pas le film par l'effet de l'épaisseur du réseau. Examiné sur sa face revêtue, celui-ci devient invisible lorsque le film est brillant et que la lumière, frappant la surface observée, se reflète vers l'œil. Inversement, selon la nature du réseau et celle du film, ou selon le procédé employé pour leur association, la surface du film est plus ou moins plane, et même dans une situation générant un reflet sur la face revêtue, le relief pris par le film peut alors trahir la présence du réseau par des différences de réflexion dues à des inégalités locales de l'inclinaison du plan du film par rapport à l'inclinaison et/ou à l'orientation de la lumière et du regard.

#### ECHELLE ET RAPPORT DES PLEINS ET DES VIDES

Avec des fils d'une finesse suffisante, le maillage<sup>24</sup> du réseau peut n'être guère perceptible qu'au compte-fils. Il peut inversement comporter des vides tellement vastes qu'il ne se lit plus guère comme un

<sup>24</sup> Réseau, maillage, maille, ont ici un sens morphologique général, applicable à tout domaine, et non pas, bien sûr, les acceptions textiles qui en feraient des termes impropres hors d'usages très précis.

réseau, *a fortiori* lorsque les proportions entre les dimensions des vides et celles du réseau sont telles que la répétition est faible, si bien que la perception n'est plus celle d'une surface mais seulement celle de quelques éléments linéaires interposés devant un arrière-plan. De près, les vides l'emportent à l'excès, laissant la vue directe de ce qui est derrière ; de loin, le réseau n'apparaît pas davantage si les éléments opaques sont trop minces pour être discernables à la distance d'examen requise par l'échelle du maillage. Il en est ainsi de certaines voilettes, au maillage tellement large avec des fils fins que la notion de transparence ne joue plus, le réseau se bornant à interposer un dessin linéaire, noir, entre l'observateur et le visage de celle qui porte voilette, modification de l'apparence du visage comme, sans réseau et au contact de la peau, par les mouches sous l'Ancien Régime.

Un travail de quantification pourrait utilement être entrepris ici, en tenant compte des distances d'examen à prévoir, ainsi que de la distance arrière : l'imprimerie use de quantifications pour le tramage, plus ou moins fin (ici, les dimensions des mailles) et aux points noirs occupant plus ou moins complètement l'espace d'un élément de la trame (ici, la grosseur des éléments du réseau par rapport aux vides ménagés). Un tulle plus ou moins serré, aux fils plus ou moins gros, fonctionne plus ou moins, mais en trois dimensions tout de même, comme le négatif d'une trame d'imprimerie à  $n\%$ , où le noir est ponctuel, le réseau blanc.

La proportion entre les dimensions des mailles et celles du réseau dans son ensemble joue donc un rôle considérable, ainsi que le rapport des pleins et des vides, la forme des mailles, mais aussi le relief plus ou moins marqué des éléments qui les délimitent et les séparent : en général, les réseaux atteignent leur transparence maximale vus de face, et réduisent la vue à mesure que le regard devient tangent, mais il

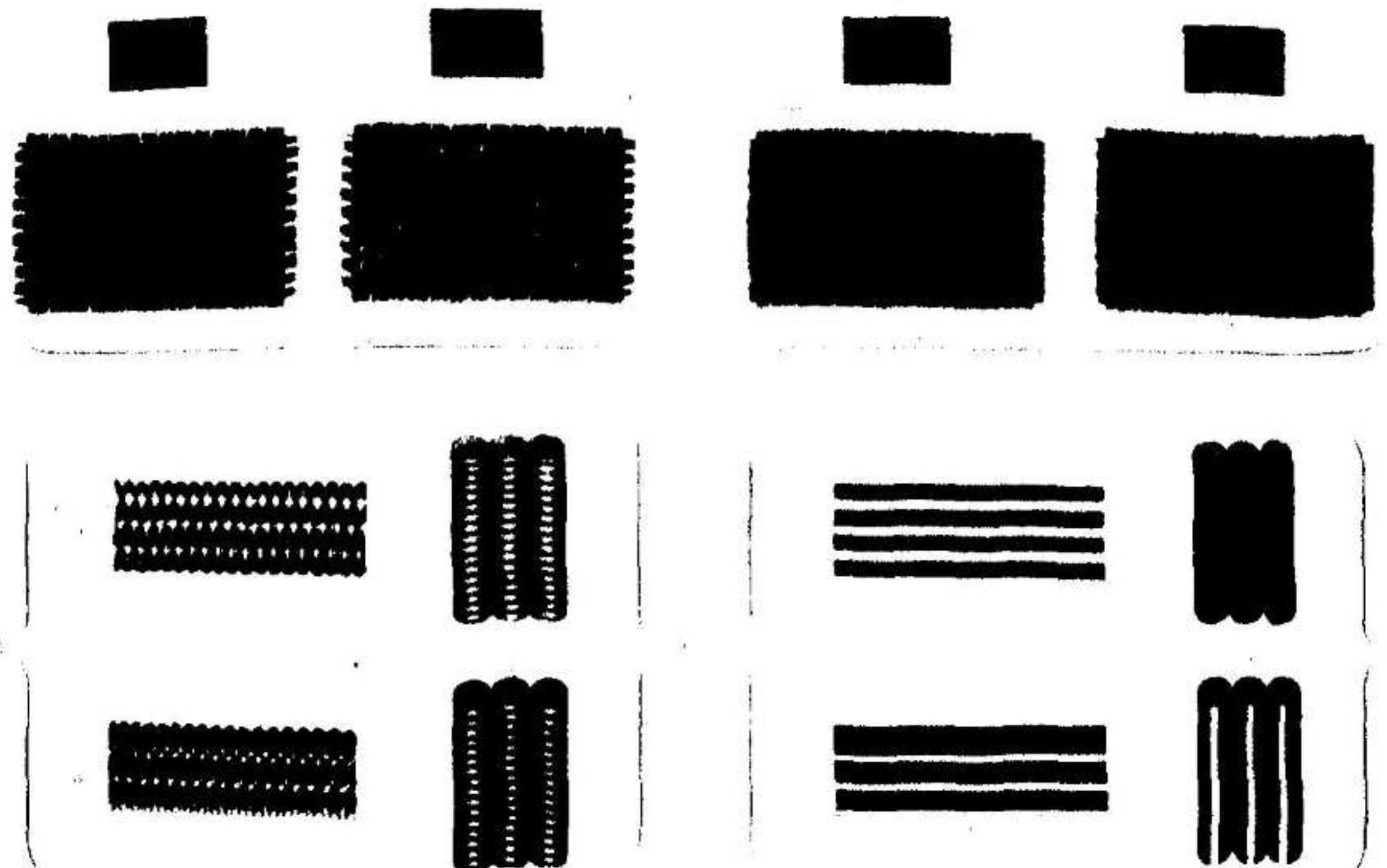
existe aussi des cas où la transparence n'existe qu'en examen oblique. Il en est ainsi de tissus enduits simplement incisés d'un réseau de fentes linéaires, parallèles, disposées en quinconce : sans tension transversale, le tissu est à peu près opaque, les deux lèvres de chaque fente jointives, alors qu'il suffit d'une mise en tension latérale pour que les fentes s'ouvrent, le tissu se relevant alors à chaque fente, et paraissant opaque de ce fait en vue oblique d'un côté, transparent en vue oblique de l'autre. Le travail de la tôle en fournit aussi de nombreux exemples sous l'appellation de métal déployé, pour des grilles de radiateur, etc.

Le réseau lui-même peut être uniforme, comme dans le cas de tulles non travaillés, de gazes unies, de mousselines, ou comporter une complexité plus ou moins grande, d'organisation variable à l'infini. Jouent ici les fils employés, le même ou non pour l'ensemble de la pièce. Celui-ci peut ou non être uniforme sur sa longueur. Le réseau peut être à mailles simples toutes identiques comme celles d'un tulle ou d'une mousseline, ou composées comme celles d'un natté au tissage lâche ou d'une gaze à petit dessin répétitif produit par une mécanique d'armure. Il peut lui-même varier d'une partie à l'autre, graduellement ou de manière tranchée, en bandes de directions diverses ou selon un dessin plus ou moins vaste, complexe et répété ou non, avec, dans les fils employés, des oppositions de matité et de brillance, d'opacité, de translucidité et de transparence, de torsion et de relief, des superpositions par travail en double étoffe ou par repli ou par addition d'éléments locaux ou par doublage plus ou moins général, dans un jeu illimité.

## ILLUSTRATIONS

1.- Michel-Eugène Chevreul, *Théorie des effets optiques que présentent les étoffes de soie*, Paris, 1846, planche unique, lithographie en couleur.

Comme l'indique la perspective sur la section des cylindres, en métal blanc, les figures sont disposées en supposant que le regard vient du bas de la planche, en faisant un angle de  $30^\circ$  avec le plan horizontal sur lequel sont disposés les cylindres et les étoffes. Chevreul spécifie que ses observations valent pour un angle de  $20$  à  $40^\circ$ . La lumière, diffuse, vient d'une fenêtre au nord. Sa direction est notée par les lettres, de a vers b, soit ici, pour les cylindres, à l'opposé du regard en haut de la planche, situation de contre-jour (premières et troisièmes circonstances) et inversement dans le même sens que le regard pour les cylindres de la rangée du bas (deuxièmes et quatrièmes circonstances). Pour les étoffes, le sens de la



lumière est alterné d'une figure à l'autre. Dans le texte de Chevreul, la lumière est fixe (fenêtre au nord) et l'observateur se déplace de part et d'autre du plan sur lequel sont les cylindres, pour se mettre face ou dos à la lumière. La planche suppose l'observateur fixe et déplace la lumière.

Cylindres lisses<sup>1</sup>, modélisation des flottés de chaîne d'un satin.

Fig. 1 : satin vu sens chaîne, l'observateur à contre-jour, face à la fenêtre (première circonstance, en haut : forte luminosité), ou le dos à la fenêtre (deuxième circonstance, en bas : assombrissement maximum).

Fig. 2 : satin vu sens trame, l'observateur à contre-jour, face à la fenêtre (troisième circonstance, en haut : luminosité barrée d'ombres), ou le dos à la fenêtre (quatrième circonstance, en bas : forte luminosité).

Cylindres à cannelures transversales<sup>2</sup>, modélisation des côtes d'une louisine (ou d'un cannelé)

Fig. 3 : louisine vue sens chaîne (ou cannelé vu sens trame), l'observateur à contre-jour, face à la fenêtre (première circonstance, en haut), ou le dos à la fenêtre (deuxième circonstance, en bas : luminosité maximum).

Fig. 4 : louisine vue sens trame (ou cannelé vu sens chaîne), l'observateur à contre-jour, face à la fenêtre (troisième circonstance, en haut), ou le dos à la fenêtre (quatrième circonstance, en bas).

Etoffe vue à la loupe : un gros de Naples (taffetas à trame grosse et chaîne double) glacé, ou changeant (chaîne et trame de couleur différente, ici la chaîne bleue, la trame rouge)<sup>3</sup>.

Fig. 5 : gros de Naples vu sens chaîne, l'observateur à contre-jour, face à la fenêtre (première circonstance, à gauche), ou le dos à la fenêtre (deuxième circonstance, à droite : effet maximum de la trame, l'étoffe tend ici vers le rouge).

<sup>1</sup> Commentaire de Chevreul p. 14-15.

<sup>2</sup> Commentaire de Chevreul p. 19-20.

<sup>3</sup> Commentaire de Chevreul p. 87-90.

Fig. 6: gros de Naples vu sens trame, l'observateur à contre-jour, face à la fenêtre (troisième circonstance, à gauche), ou le dos à la fenêtre (quatrième circonstance, à droite : effet maximum de la chaîne, l'étoffe tend vers le bleu).

Chevreul souligne que le maximum de luminosité est obtenu dans des circonstances inverses selon que le modèle applicable est celui des cylindres lisses ou celui des cylindres cannelés.

Dans le cas de cylindres en métal coloré, il note que dans la première circonstance, fig. 1, « La lumière blanche réfléchiée spéculairement par la partie supérieure de chaque cylindre, affaiblit la couleur particulière au métal », observation capitale qui rend compte de l'affadissement de la couleur des fils lorsqu'ils reflètent sur leur longueur la lumière vers l'observateur.

Cannelé simpleté, liseré, broché soie polychrome et métal, vers 1750.

Dépôt du Louvre 696.

Dans un cannelé simpleté, les côtes, sens trame, transversales, sont produites par les flottés des fils d'une seconde chaîne, dite chaîne poil, au-dessus de la croisure du fond, où ils sont liés périodiquement par un coup de trame : l'armure est à dominante chaîne, la trame et la chaîne pièce qui la lie en taffetas n'apparaissant que dans l'intervalle des côtes, où se fait le liage de la chaîne poil.

Il s'agit ici d'un cannelé simpleté liseré, où se superpose aux côtes du cannelé produites par la chaîne un dessin ton sur ton par la trame, qui forme des côtes au tracé libre, ici les lignes ondulées obliques : elles sont produites par le lat de liseré, qui ailleurs fait partie de la croisure du fond. Celle-ci est un taffetas doublé, dont un coup sur trois passe à l'endroit pour former le dessin ton sur ton (effet du lat de liseré). La trame de liseré, de faible torsion, s'élargit dans ses flottés, perpendiculaires à ceux de la chaîne poil du fond cannelé, qui est alors complètement

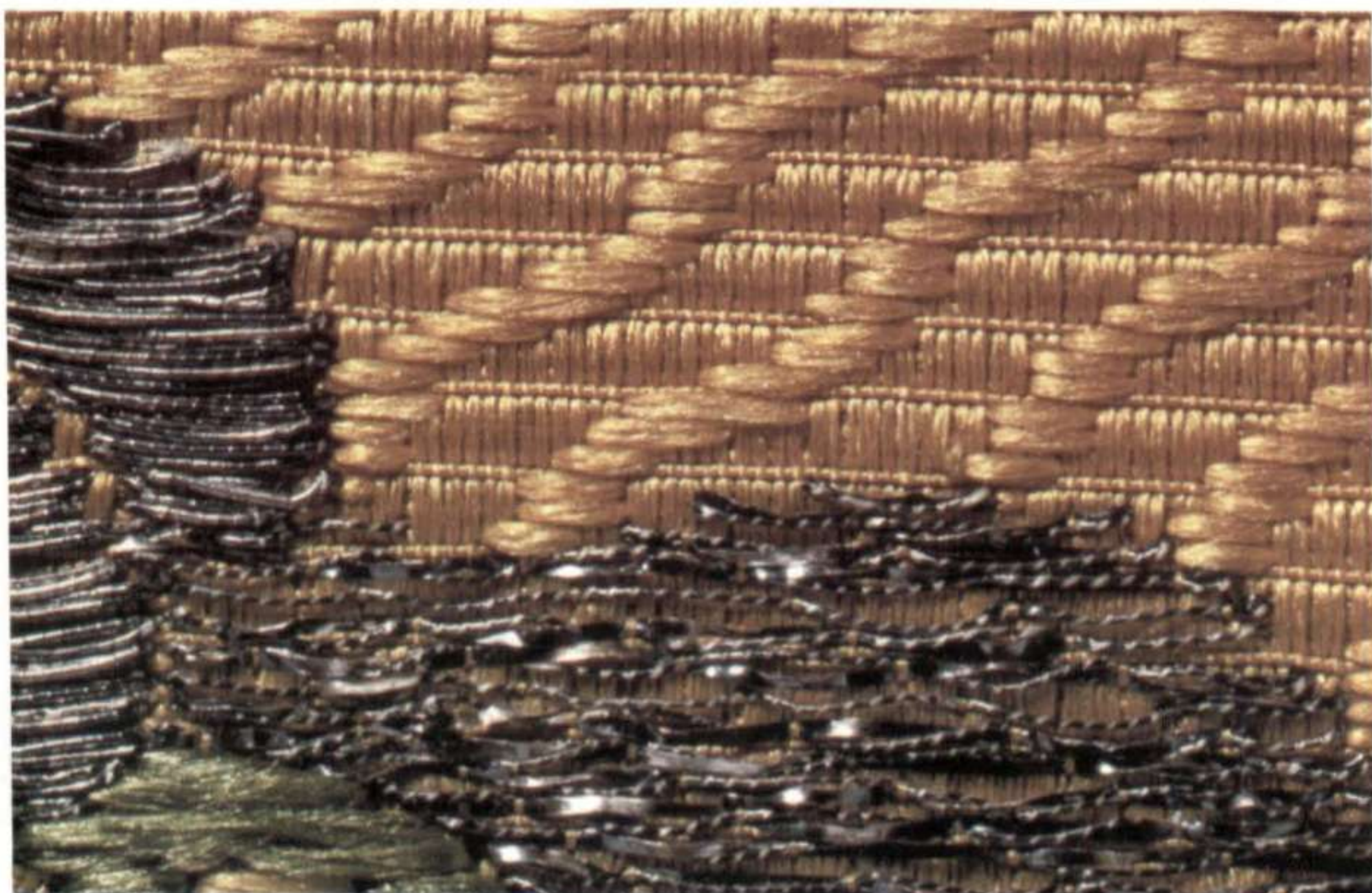
masqué. D'où, bien que le dessin soit ton sur ton, un fonctionnement optique contrasté dû à l'opposition orthogonale du sens des flottés.

Les autres trames de décor sont brochées. Les trames soie polychromes ont des flottés courts et ne sont pas liées. Les trames métalliques sont argent. Le filé couvert (en haut à gauche) passe par deux coups. Ses flottés sont interrompus par un bref passage à l'envers, qui correspond à l'unité minimale du dessin ou découpure : c'est ce que l'on appelle un liage par découpure, ou par la corde, c'est-à-dire par l'actionnement d'un maillon dans lequel passe le groupe de fils correspondant à la découpure.

Le filé riant argent (en bas à droite) est assemblé par faible torsion avec une lame argent. La trame composite qui en résulte est liée en sergé de trois lie un sens S, formant des lignes obliques peu apparentes montant vers la gauche.

## 2.- Macrophotographie, de face.

Le champ reproduit est de 18 x 27 mm. La lumière vient d'en haut à gauche, un réflecteur atténue les ombres.







Sous une lumière venant d'en haut à gauche, c'est le haut des côtes du cannelé, produites par la chaîne poil, et la partie gauche des flottés de la trame jaune qui s'illuminent. L'oxydation de l'argent en diminue la brillance, qui de toute façon n'aurait pas été manifeste en raison de la direction des fils, de la lumière et de l'axe optique. L'éclat le plus vif est ici celui de la lame, à l'effet peu directionnel mais discontinu : c'est la double caractéristique conférée par la torsion. Une lame employée à plat a un éclat continu, mais directionnel comme celui d'un miroir.

On retrouve dans les côtes du cannelé simplété le système de cylindres cannelés de la modélisation de Chevreul, et dans les filés couverts comme dans les flottés de trame soie, jaune ton sur ton ou polychrome, le système de cylindres lisses de la première partie de la modélisation, que Chevreul appliquait plus particulièrement aux fils de chaîne qui forment les flottés du satin.

*Vues obliques sens chaîne puis sens trame, l'axe optique faisant un angle de 35° avec le plan du tissu. Flash de studio, réglé sur la même intensité pour toutes les vues, di-*

*rect, incliné à 45°. A mi-hauteur, le sujet couvert mesure horizontalement 10 cm.*

**3.- Première circonstance de Chevreul. Vue sens chaîne, d'en bas, lumière sens chaîne à l'opposé du regard, faisant contre-jour.**

Le tissu s'éclaircit, avec affadissement des couleurs par les reflets de lumière blanche qui désaturent les coloris de la soie. Il n'y a qu'un faible contraste entre les côtes du cannelé, par la chaîne, et le dessin trame jaune ton sur ton, mais des ombres soulignent les côtes du cannelé comme le dessin trame, dont les flottés s'assombrissent aussi à leurs deux extrémités, mais par renvoi de la lumière vers la gauche ou vers la droite et non pas vers l'objectif, en raison de la courbure locale des fils et de l'arrondissement de leur section. Ici, le filé argent couvert, à la base du motif végétal, brille plus que le reste du motif traité en métal, où la torsion de la lame empêche tout reflet continu : c'est un exemple des variations de brillance, plus ou moins contrastées et avec ou sans inversion relative, que produit l'emploi de fils de type différent pour une même fonction, ici la tra-



me. Le jeu n'est pas limité à l'opposition de la chaîne et de la trame.

**4.- Deuxième circonstance de Chevreul. Vue et lumière sens chaîne, dans la même direction, d'en bas.**

Fonctionnant comme ceux d'un satin, les flottés de chaîne du cannelé renvoient la lumière vers le haut du tissu et non pas vers l'objectif, ce qui les obscurcit à la mesure de leur brillance. Inversement, les intervalles entre les côtes, produits par un coup de trame, sont clairs et non plus dans l'ombre. Frappées par la lumière perpendiculairement à la direction des fils, les trames soies ont des couleurs saturées. Les trames métalliques ont une brillance contrastée, très directionnelle. A droite, une ligne claire sens chaîne traduit un défaut de tissage : selon l'éclairage, la nature de l'étoffe et celle des défauts, ceux-ci apparaissent ou non.

**5.- Troisième circonstance de Chevreul. Vue sens trame, lumière aussi sens trame, à l'opposé.**

La vue est prise sens trame : les côtes sont perpendiculaires au bord inférieur de la photographie.





La lumière vient sens trame à l'opposé du regard, faisant contre-jour. Le contraste est faible. Les flottés de chaîne et les flottés de trame jaune ton sur ton sont à peu près de même valeur, mais leur organisation est vigoureusement soulignée par des assombrissements là où la courbure des fils renvoie la lumière dans une direction autre que celle de l'objectif : il n'y a guère d'ombre à proprement parler. C'est ainsi que les deux versants de chaque côte s'assombrissent, mais le coup de trame, lié par la chaîne pièce, qui sépare les côtes reste clair. Les trames soie polychrome sont claires, le filé argent moins brillant que les éclats de la lame torsadée.

**6.- Quatrième circonstance de Chevreul. Vue et lumière sens trame, dans la même direction.**

Toutes les trames renvoient la lumière vers l'autre côté du tissu, ici vers le haut de la photographie, et deviennent obscures. L'intervalle entre les côtes s'obscurcit. Les trames argent deviennent identiquement noires et ne couvrent plus que très imparfaitement le fond cannelé jaune : c'est ici une pure illusion d'optique due au contraste accru entre le fond et

la trame, l'angle de prise de vue étant exactement identique pour les trois vues sens trame, seule la lumière ayant été déplacée. Cette forte sensibilité angulaire des trames métalliques, ainsi que leur noircissement optique (sans parler des altérations par oxydation hormis l'emploi, ancien, de l'or à peu près pur), conduisait Chevreul à préconiser plutôt l'emploi de soies brillantes.

*Ensemble des familles visuelles, un exemple complexe, jeu avec le visage*

7. Ombrelle noire, satin, mousseline, velours, embouts blancs en ivoire, Maison Lafarge, Paris, vers 1900.

MMT, coll. UCAD, inv. 999.2.3.1



Couverte en satin froncé, smocks autour de la pointe, le bas découpé en dents de scie bordées d'un ruban de velours, puis double épaisseur de mousseline noire, bordée par un ruché de velours. D'une manière assez peu fréquente, selon un principe plus répandu dans l'opposition de la coiffe et de la passe de chapeaux, la couverte est opaque au centre, transparente vers l'extérieur, ce qui procure une ombre tamisée, évitant l'effet disgracieux de l'ombre dure, laisse voir le visage et permet de voir. Fine, la mousseline ne crée pas d'ombre marquée sur le visage, à l'inverse de réseaux à plus grande échelle, comme une alternance de bandes transparentes et de bandes opaques, qui font sur le visage des ombres en courbes de niveaux.

Jeu de l'ombre et de la lumière sur les reliefs, jeu du mat (velours) et du brillant (satin), jeu de l'opaque et du transparent et du rapport d'éclairement entre la face vue, le revers, et l'arrière-plan, effet de moirage par superposition de réseaux, utilisation dans des conditions telles que l'on peut avoir le visage dans l'ombre ou éclairé à travers la mousseline, être vue à travers la mousseline et voir inversement à travers elle, à contre-jour ou non, cette ombrelle joue simultanément sur l'ensemble des familles visuelles dont elle permet de voir le jeu différentiel.

Vue sur fond éclairé, la lumière vient de la gauche.

Les fronces du satin noir, brillant, le font noir ou luisant, dans un dessin plus ou moins moiré, mouvant aussi, où l'on retrouve à droite le cerne clair autour d'une plage sombre qui est l'un des effets classiques de la moire : dans le noir brillant, le détail s'apporte par les lumières, mais c'est précisément cet affadissement du noir que Chevreul trouvait fâcheux, voyant dans le noir profond l'excellence du satin noir, non dans les illuminations partielles qui le font jouer avec la lumière plus que le satin blanc. Le ruché de velours coupé noir ne s'éclaircit qu'aux

quelques endroits où l'orientation du poil par rapport à la lumière et au regard le permet. En double épaisseur, la mousseline vue de face par transparence produit un effet de moirage marqué tout en laissant passer la vue comme le montre le manche. A gauche, elle apparaît en vue rasante et devient complètement opaque, par occultation des jours : c'est un effet caractéristique de la transparence par réseau ajouré. Les fils sont opaques. Leur espacement ne laisse passer la vue que dans les configurations où leur section ne masque pas les jours qui les séparent.

*Relief par froissement de l'étoffe.*

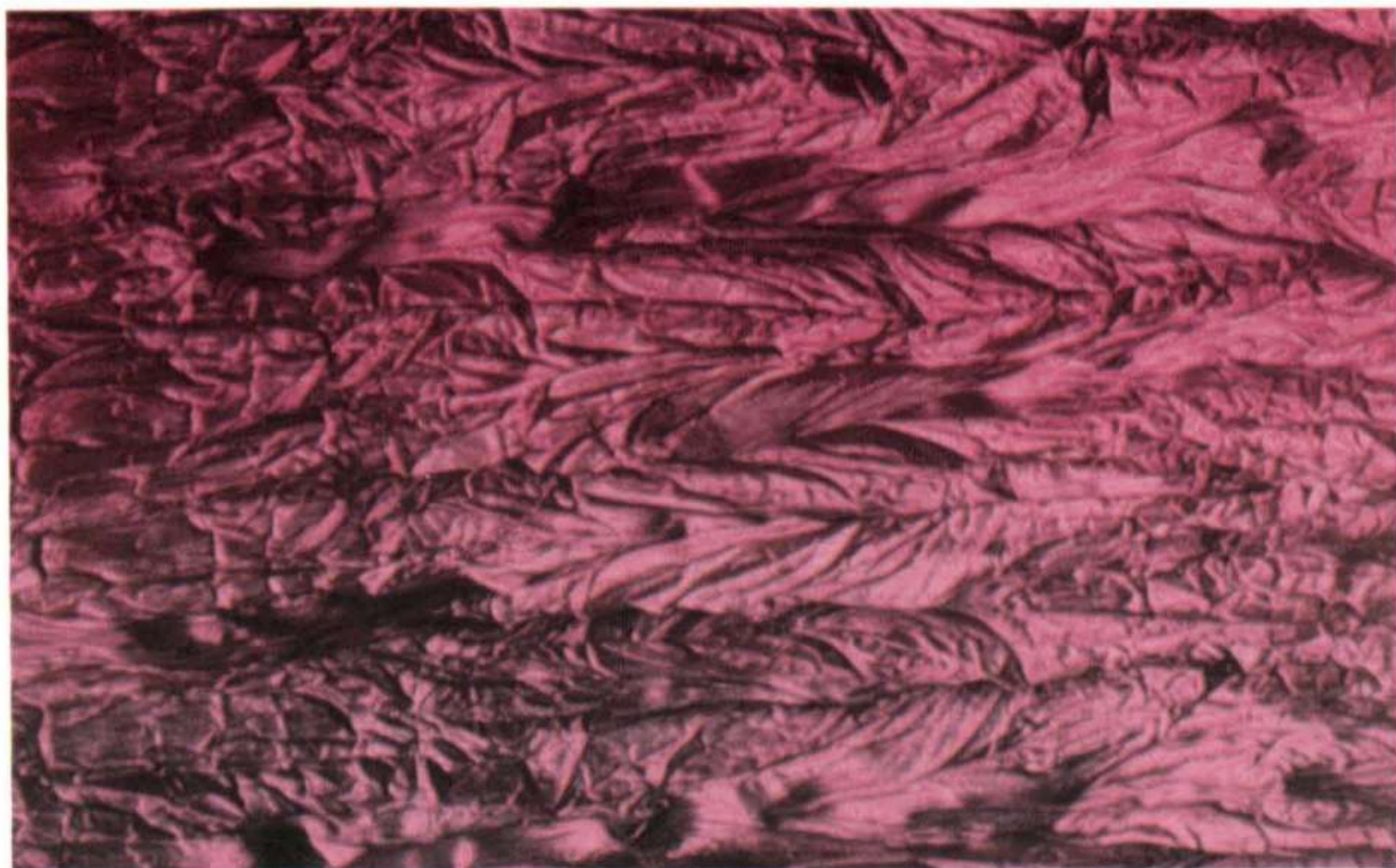
Schiaparelli, cape, taffetas changeant à chaîne rouge et trame bleue, froissé, été 1935.

MMT, coll. UFAC Inv. 73-21-20

Cette technique associe à un haut degré l'effet visuel du plissé et du reliéfé.

Vues de détail. La chaîne étant très couvrante, les reflets bleus sont peu perceptibles et tendent à se confondre avec les ombres, dont ils amplifient l'effet par un léger changement de couleur.

Le champ couvert est de 24 x 16 cm, l'axe optique perpendiculaire au plan du tissu, et d'une vue à



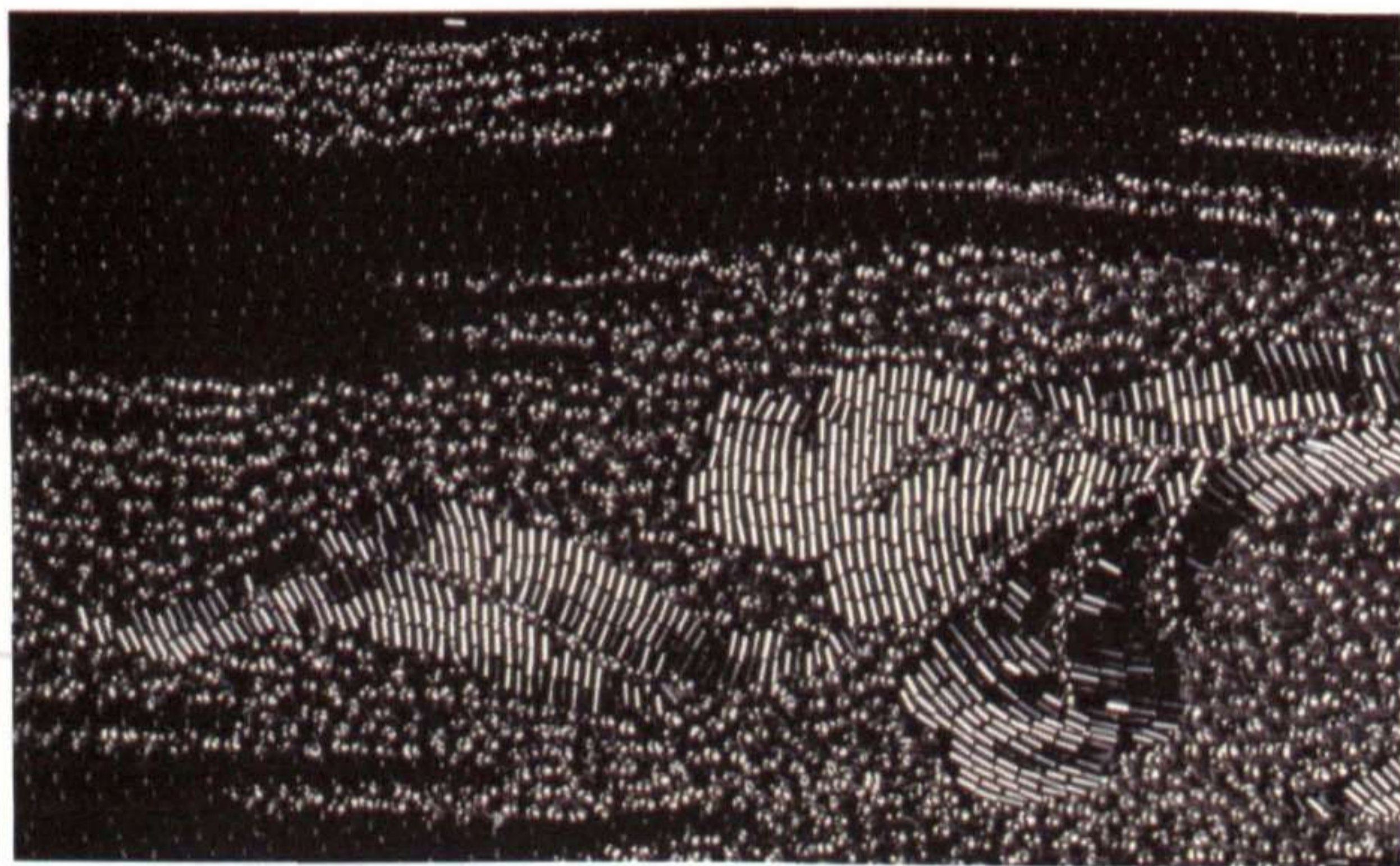
l'autre, seuls changent la provenance de la lumière et son caractère doux ou dur, selon que le flash de studio est utilisé avec ou sans parapluie.

**8.- Lumière douce (parapluie), de face, venant du haut.**

Le contraste est modéré, mais bien plus marqué dans les mêmes conditions que celui du tissu relié-fé précédent : l'étoffe est plus sombre, et l'atténuation des ombres par la lumière que réémettent les parties éclairées est beaucoup moins efficace par l'effet des absorptions successives. Bien que douce, la lumière vient d'en haut, et met en évidence les plis secondaires, d'orientation transversale ou oblique, dans un jeu complexe d'ombres et d'assombrissements dus aux reflets légèrement bleus de la trame, en partie basse plus particulièrement, où elle renvoie davantage de lumière en raison de l'orientation des rayons lumineux revenant vers l'objectif.

**9.- Lumière dure et rasante (le parapluie a été enlevé), venant de la gauche.**

Le relief est vigoureusement simplifié et s'ordonne verticalement de façon magistrale. Les hautes lu-



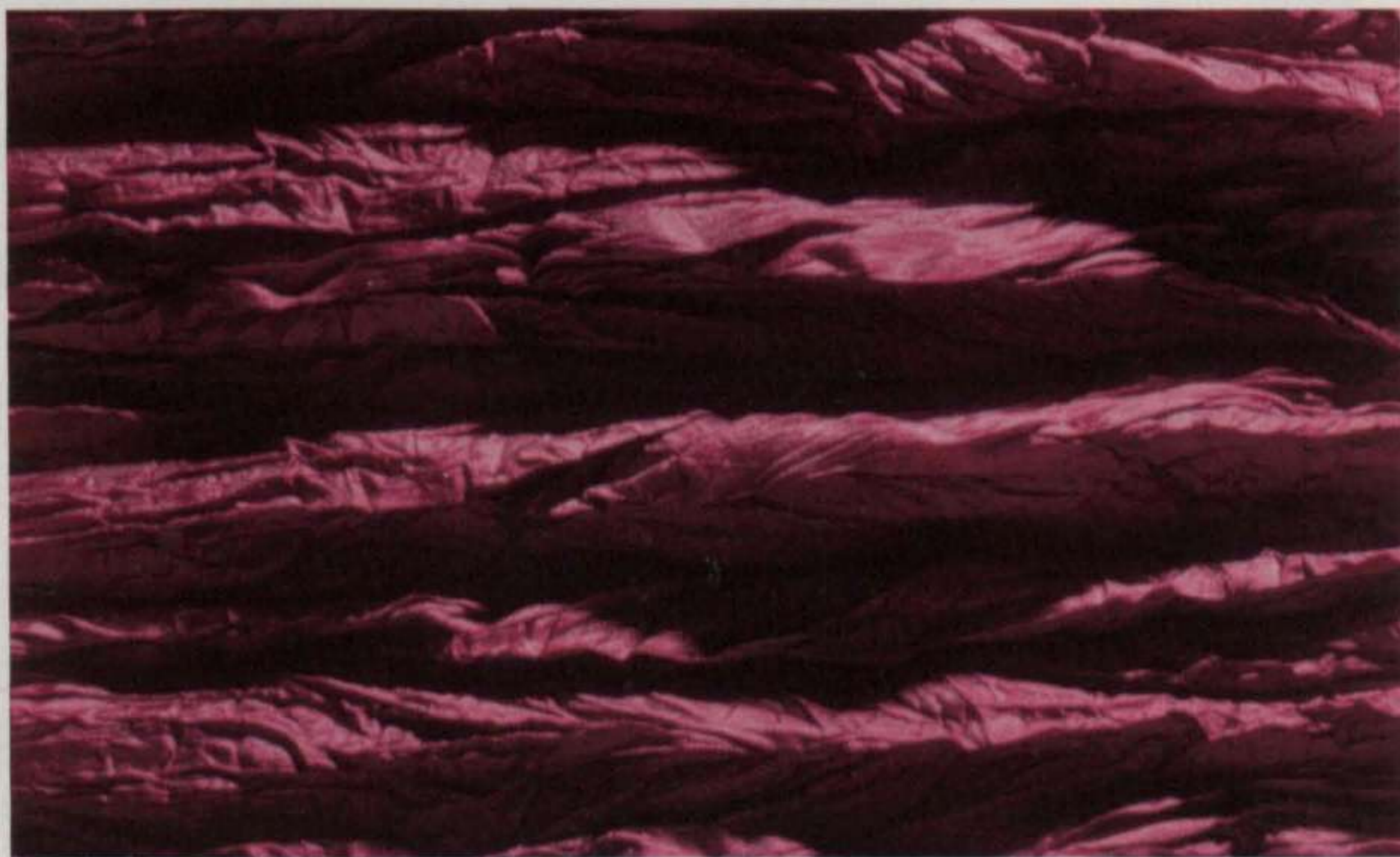


mières atténuent à peine la profondeur des ombres. Il faut une observation méticuleuse pour se persuader que d'un effet à l'autre le sujet de ces deux photographies est resté rigoureusement le même, sans la moindre modification de cadrage. On voit ici à quel point la géométrie d'un tissu – ou d'un vêtement – peut changer de signe par le seul fait de la lumière, et combien importe le jeu des échelles.

Manteau du soir, gaze brodée de perles de jais et de perles de verre, 1920-1925.

MMT, coll. UFAC, inv. 63-5-3

La broderie joue entièrement sur la brillance, son intensité, sa sensibilité aux variations angulaires et sa directionnalité. A l'encolure, non visible ici, une broderie de jais tubulaire, irrégulier et court, produit un effet presque mat, grenu. Ailleurs, en opposition, un semis de perles globuleuses en verre transparent, à la brillance peu sensible aux variations de la lumière et du regard, sert de fond au jeu très directionnel du verre tubulaire noir brillant. Ce jeu a été très abondamment exploité en blanc et selon des dispositions variées pour le fond de devants d'autel au XVIIe siècle.



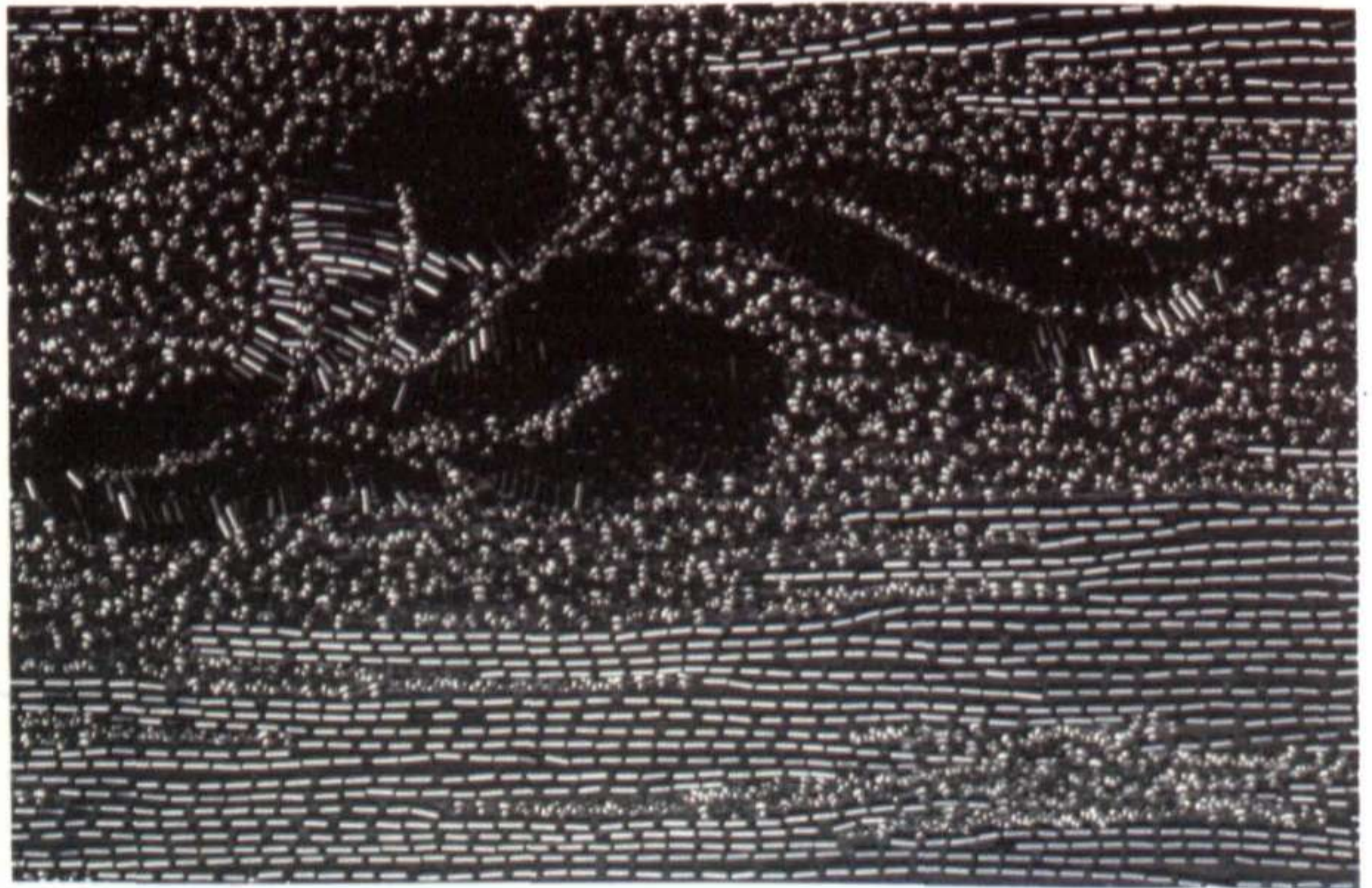
Les deux photographies montrent le dos du manteau et ne diffèrent que par l'éclairage. Le champ reproduit est de 24 x 18 cm.

**10.- La lumière vient de la gauche.**

Le semis de brillances d'apparence désordonnée correspond aux perles globuleuses en verre transparent et sert de fond au dessin. Celui-ci, formé de perles de verre tubulaire noir, brille vivement là où, de direction verticale, elles sont éclairées transversalement, leur cylindricité offrant en lumière latérale une large gamme d'angles de réflexion. Il devient noir profond là où les perles de verre tubulaire noir sont horizontales : en éclairage latéral gauche, leur brillance renvoie la lumière vers la droite, hors du champ de l'objectif. On retrouve ici très précisément les termes de la modélisation de Chevreul à l'aide de cylindres lisses, qui s'applique parfaitement aussi, bien évidemment, à la broderie de perles de verre tubulaire.

**11.- La lumière vient d'en haut.**

Les effets du verre tubulaire noir s'inversent, l'éclat des zones perlées de verre globuleux seul demeurant



quelque peu constant. On retrouve ici un jeu analogue à celui d'un damas gros de Tours liseré, avec un effet plus ou moins mat (effet gros de Tours) et deux axes de brillance, sens chaîne (satin) et sens trame (effet du lat de liseré). La lumière se révèle ici encore un excellent indicateur technique et suffit à la cartographie des matériaux employés et de leur disposition. Un manteau de ce type présente un aspect changeant selon la lumière et le point de vue, mais produit toujours quelque effet, avec des inversions de brillance qui sont aussi quelque peu celles d'une moire.

*Réseau imperceptible, transparence inégale du blanc et du noir*

12.- Transparent de robe de garden-party, mousseline de soie blanche imprimée, 1936.

MMT, coll. UFAC, inv. 73-27-2.AB

Cette tunique se portait sur un fond en crêpe de Chine blanc. Le cadrage montre la taille, de trois quarts. La lumière vient de la droite. Les manches sont de simples pans qui partent des épaules, amples, et rejoignent librement la taille où leur extrémité est cousue. La photographie confond les plans,



ce que ne fait pas la vision directe, stéréoscopique : il faut ici l'artifice d'une interposition pour manifester les différences de transparence. La main est visible avec plus de détail à travers la feuille en impression noire qu'à travers le fond blanc : phénomène peu connu et généralement reçu comme paradoxal, un réseau noir est plus transparent qu'un réseau blanc, si bien que la transparence séductrice, celle qui est destinée à laisser voir le corps ou les dessous, est volontiers noire. Lorsque le voile transparent est proche du corps, la lumière vient par la face vue. Lorsque l'ampleur crée une distance suffisante entre le voile et le corps, celui-ci peut apparaître encore davantage la lumière venant en léger contre-jour frapper le corps alors éclairé à travers une partie du voile et vu à travers une autre partie, qui est dans l'ombre. C'est l'une des séductions de la voilette. Inversement, dans le plein contre-jour, le corps se dessine mieux en sombre à travers une robe blanche, mais c'est alors par un effet d'écran, non de transparence à proprement parler.

# CON SERVATION

## MATÉRIELLE DES COLLECTIONS TEXTILES

Josephine Pellas

Domenique de Reyer

María José Solé

Carmen Lucini

Section Française de L'Institut  
Internacional de Conservation

### RESUMEN

*Las autoras analizan los diferentes tipos de textiles que pueden encontrarse en las colecciones de un museo, así como las recomendaciones básicas destinadas a su conservación en óptimas condiciones. En este sentido, la acción más importante radica en efectuar un correcto control medioambiental, tanto de las zonas de almacén como de los lugares de exposición, y realizar una adecuada manipulación de las piezas, sin descuidar por supuesto otros aspectos igualmente decisivos como su almacenamiento.*

\*\*\*\*\*

Rien n'est peut-être plus familier que le textile. Il fait partie intégrante de notre environnement et ses fonctions sont aussi variées qu'infinies. Il sert, entre autres choses, à l'habillement, aux usages domestiques et à la décoration; il est par définition "objet de la vie quotidienne".

Cependant, lorsque ce patrimoine familial devient "objet de collection", sa conservation ne consiste non plus en son entretien domestique, comme on l'a souvent considéré, mais réclame une gestuelle propre à la conservation des oeuvres du patrimoine culturel.

Le terme général de "textile" représente une variété d'objets constitués de fibres mises en forme à partir de différents savoir-faire. Une classification simple, basée sur une approche visuelle, permet de avoir un aperçu de l'ensemble des variétés que l'on peut rencontrer dans une collection textile.

- *Textiles avec teinture ou impression*: ce sont des textiles tissés en nappe, d'armure simple ou complexe.

- *Textiles avec décor en relief*: ce sont des tissus dont le décor de surface ne fait pas partie intégrante du tissage. Leurs techniques incluent entre autre les broderies, les appliqués, les décors avec les fils métalliques, les perles, paillettes.

- *Les dentelles et filets au fuseau ou à l'aiguille*.

- *Les tapisseries et les tapis*: ce sont des textiles plats ou tridimensionnels qui se distinguent par leur aspect monumental. Souvent considérés comme des oeuvres d'art à part entière ils feront l'objet d'un chapitre à part.

- *Les costumes*: ils font partie des pièces tridimensionnelles et rassemblent les vêtements de ville, les uniformes militaires, et les costumes de scène.

- *Les accessoires*: ils représentent l'ensemble des objets qui agrémentent le costume, mais il existe les accessoires que l'on peut tenir à la main comme le parapluie, la canne, le sac, ou l'éventail.

- *Les vêtements liturgiques et les textiles sacerdotaux*: ce sont des objets de culte conservés le plus souvent dans les trésors ou les sacristies des églises.

- *Les textiles archéologiques*: ils proviennent de fouilles et sont souvent fragmentaires et fragiles.

- *Les textiles d'ameublement*: ces textiles présentent une variété d'étoffes de métrage divers et aussi de garnitures assemblées par cloutage ou collage à des structures de matériaux différents comme le bois, le cuir.

Un textile est l'aboutissement d'une série d'opérations complexes: filature, teinture, tissage, traitements de finition. Toutes ces interventions ont tendance à modifier les caractéristiques des fibres et à les rendre plus sensibles aux facteurs d'altérations. Par exemple l'action combinée d'un mordantage aux sels de fer et d'une teinture à base de tanins favorise la formation d'acide qui accélère la dégradation des tissus. A ces effets, s'ajoute l'usure fonctionnelle et donc les objets textiles qui entrent dans une collection présentent déjà un état de conservation affaibli.

Conservé un objet textile implique non seulement de limiter la dégradation de ses matériaux constitutifs mais aussi de préserver le savoir-faire dont il témoigne.

Les processus de dégradation des textiles sont complexes, ils peuvent se situer aussi bien au niveau des fibres qu'au niveau de la structure de l'objet. Les dégâts observés sont l'aboutissement de l'ensemble de ces processus d'altération. On peut les présenter schématiquement en les situant à deux niveaux:

- Les altérations liées à la sensibilité des matériaux organiques, et qui sont dues essentiellement aux facteurs environnementaux.
- Les altérations consécutives au non respect de l'intégrité de l'œuvre et qui sont dues aux réutilisations, aux manipulations, aux rangements et aux traitements non appropriés.

#### LES DEGRADATIONS LIÉES À LA SENSIBILITÉ DES MATÉRIAUX

Tous les textiles sont constitués de fibres. Les fibres naturelles les plus rencontrées dans les collec-

tions sont le coton et le lin, le chanvre qui sont des fibres végétales cellulosiques, ainsi que la laine et la soie qui sont des fibres animales protéiniques. Les fibres artificielles que l'on peut rencontrer vont des plus anciennes telles la viscose ou le nylon jusqu'aux dernières découvertes technologiques.

D'origine naturelle ou artificielle, les fibres et les colorants sont des matériaux organiques. Ils subissent des processus de dégradation naturelle au contact de l'air par des réactions d'hydrolyse et d'oxydation.

Plusieurs facteurs environnementaux peuvent accélérer ces processus de dégradation dont les plus importants sont pour les textiles: la température, l'humidité, la lumière.

La qualité de l'environnement climatique est d'abord liée à celle du bâtiment. Bien souvent, les conditions environnementales où se trouvent les objets ne correspondent pas aux normes préconisées pour leur conservation. Ces situations sont d'autant plus réelles lorsque l'on se trouve en présence de lieux historiques tels les châteaux, les musées maison ou les édifices religieux. L'utilisation de certains locaux aux conditions climatiques incontrôlées comme les garages, les hangars, les combles et les caves sont à proscrire pour le stockage des objets.

#### **La température et l'humidité relative**

Les teneurs recommandées sont  $18 \pm 2^{\circ}\text{C}$  et  $55 \pm 5\%$  HR. Cependant si en situation réelle, les conditions climatiques ne correspondent pas exactement aux normes préconisées, le plus important de maintenir les objets dans un environnement climatique stable, et d'éviter les variations rapides et fréquentes.

Le textile est un matériau hygroscopique, il réagit de manière à ce que sa teneur en eau soit en équilibre avec la vapeur d'eau présente dans l'air ambiant. L'absorption d'humidité provoque le gonflement des fibres et inversement, la perte d'humidité



les contracte. Si la taux d'humidité est fluctuant, on observe des changements dimensionnels. La brutalité et la répétition fréquente des ces phénomènes d'allongement -rétraction fragilisent les fibres qui finissent par atteindre leur point de rupture.

Les objets mixtes (bois-textile) son particulièrement sensibles à ces variations. En raison des différences de comportement de chacun des matériaux vis-à-vis des fluctuations climatiques, des tensions pouvant aller jusqu'à la déchirure peuvent se produire, et des textiles tendus su un châssis sont particulièrement exposés à ces effets.

Un manque d'humidité est tout aussi préjudiciable. Il dessèche les fibres et il convient alors de manipuler ces tissus avec un grand soin, car les fibres deviennent fragiles et parfois cassantes. Par ailleurs, l'excès d'humidité et une température élevée peuvent conduire au développement de moisures provoquant des tâches parfois irréversibles.

Les taux d'humidité supérieurs à 30% favorise la formation de sulfures et d'oxydes d'argent qui noircissent les objets.

1.- Exemple d'une soie altérée par usure, déchirures (photo Antoinette VILLA)



### **La lumière**

Les textiles sont classés parmi les matériaux les plus sensibles à la lumière (photo 1). Il est préconisé de ne pas dépasser un niveau d'éclairement de 50 lux pour une exposition n'excédant pas trois mois, et cela une fois tous les trois ans. La lumière est nocive, car l'énergie de certains de ses rayonnements accélère les phénomènes de vieillissement des fibres et entraîne la dégradation des colorants. Les teintures sont décolorées et les tissus blancs jaunissent.

### **La poussière**

La poussière est composée de particules d'origines diverses en suspension dans l'air, en particulier les particules chimiques issues de la pollution et les spores de microorganismes. Tous ces éléments, en présence de conditions climatiques favorables, accélèrent les détériorations.

### **Les attaques biologiques**

Les attaques biologiques fragilisent les fibres et provoquent l'apparition de taches et de trous.

La nature organique des fibres leur confère une sensibilité aux attaques biologiques. Les matériaux cellulosiques sont sensibles aux micro-organismes: moisissures et bactéries. Les matériaux protéiniques constitués de kératine, comme la laine, les fourrures, les plumes, le cuir, sont sensibles aux attaques des insectes kératinophages: les larves de mites et les larves des coléoptères dermestes anthrènes et attagènes.

## **QUELQUES MESURES ESSENTIELLES POUR MAITRISER LES FACTEURS ENVIRONNEMENTAUX**

La meilleure prévention de l'oeuvre réside avant tout lors des expositions à en limiter leur durée et à

contrôler leur environnement. La présentation des "collections permanentes" implique la rotation des oeuvres exposées. Dans les demeures historiques où les visites sont bien souvent liées à la présence de lumière solaire, l'exposition de textile associé au mobilier soulève une problématique particulière de conservation liée d'une part à un environnement non adapté et d'autre part à la politique d'exposition de ces objets dans leur contexte.

**- par rapport au climat**

Les variations brutales et fréquentes de la température et de l'humidité doivent être évitées, un climat constant est donc favorable à une bonne conservation.

**- par rapport à la lumière**

Les textiles appartiennent aux matériaux les plus sensibles à la lumière. L'utilisation de la lumière naturelle pour leur exposition est à proscrire. La lumière artificielle doit cependant être maîtrisée lors d'une exposition. Il est alors possible de fournir un éclairage mettant l'objet en valeur tout en respectant les exigences de la conservation.

L'action de la lumière est cumulative, et l'effet de la détérioration sera le même sur un objet éclairé à 50 lux pendant 10000 heures (soit un peu plus de 3 ans d'exposition) que 500 lux pendant 1000 heures (soit 4 mois d'exposition). On voit donc que l'on peut diminuer la durée d'exposition et augmenter le niveau d'éclairage. L'installation de l'éclairage dynamique offre une alternative intéressante qui permet la gestion de l'éclairage grâce à l'utilisation de projecteurs programmables en intensité lumineuse, durée, et temps de montée ou de descente de l'éclairage. Selon le type d'éclairage, il faudra envisager toutes les possibilités de réduction de la chaleur, de l'intensité et des rayonnements ultra-violetts par l'intermédiaire de filtres judicieusement choisis.

Le stockages des objets en réserve doit se faire à l'obscurité complète.

**- par rapport à la poussière**

Dans les expositions, la présentation dans des vitrines permet de contrôler plus facilement les facteurs environnementaux. Sans cette protection, l'installation de velum horizontal permet de limiter le dépôt de poussières.

Dans les réserves, les objets seront protégés et rangés dans des meubles, des boîte ou sous une housse, et le dépoussiérage des lieux sera effectué régulièrement.

**- par rapport aux insectes**

Un examen minutieux doit être effectué avant de mettre un textile en réserve afin de déceler tout signe de présence de micro-organismes, moisissures et insectes. Les poches, les coutures et les plis seront inspectés. En cas de contamination, il faut isoler le textile du reste de la collection en le plaçant dans un sac en polyéthylène, et faire appel aux personnes compétentes afin de procéder à un traitement.

Par conséquent, on veillera à:

-proscrire l'utilisation de matériaux pouvant attirer et favoriser l'installation de foyers d'infestation. Ainsi dans les vitrines d'exposition, il ne faut pas utiliser de garnitures en velours de soie, ou les capitonnages avec de la bourre de laine.

-exercer une surveillance fréquente au niveau des locaux et des objets afin de repérer les indices significatifs de la présence et de l'activité d'insectes nuisibles: mues, fourreaux, trous.

Mettre en place une stratégie de prévention contre les insectes ne consiste plus à disposer des plaquettes insecticides autour des objets. Ces produits chlorés sont toxiques aussi bien pour le personnel

que pour les objets et de plus, leur efficacité en milieu ouvert n'est pas prouvée. Il est préférable d'exercer régulièrement une surveillance au niveau des locaux et des objets. Le développement du piégeage est une possibilité intéressante mais nécessite l'élaboration d'une stratégie avant sa mise en place.

Dans le cas d'une infestation, il faut localiser le foyer afin d'isoler la source. En présence d'une infestation très importante, le traitement de masse des locaux ne doit être envisagé qu'après consultation et évaluation de la situation par des experts.

### **Entretien des locaux**

La maintenance du ménage et la surveillance sont des atouts majeurs pour la conservation des textiles, cela permet l'entretien et le contrôle de la présence des insectes. Les réserves doivent être entretenues régulièrement (au rythme d'une fois par mois) et inspectées de fond en comble une fois par an.

Le ménage se fait de préférence avec un aspirateur muni de filtres. L'utilisation de tout instrument déplaçant la poussière comme les balais et les plumeaux est à éviter. Le nettoyage des sols à l'eau demande des précautions particulières, il doit être suivi d'un séchage immédiat, car l'eau augmente localement l'hygrométrie et présente des risques de projection sur les oeuvres.

## **LES DEGRADATIONS LIÉES AU NON RESPECT DE L'INTEGRITE DE L'OEUVRE**

### **LES MANIPULATIONS**

Les objets textiles sont rarement neufs, et la gestuelle développée lors des manipulations doit assurer la conservation matérielle des objets. Par exemple, une ombrelle ne s'ouvre plus de la même façon; un costume même contemporain, ne doit plus être porté par un mannequin vivant ne serait-ce que le temps de quelques prises de vues.

A toutes les étapes de la conservation, il sera nécessaire de manipuler les objets, aussi bien au cours de leur examen que pour de petits déplacements d'une pièce à l'autre, par exemple. Certains gestes doivent devenir automatiques:

- mettre des gants blancs en coton pour les manipulations; cela évite de se salir ou de salir des oeuvres et permet aussi de repérer leur fragilité ou leur état de salissure par les traces qui seront laissées sur les gants.
- Utiliser un support souple ou rigide pour déplacer les objets. L'utilisation d'une feuille de carton, d'un rouleau ou d'un chariot sur lequel on pose ou enroule le textile afin qu'il reste bien maintenu lors du transport évite les pressions et les tractions exercées sur le tissu par les mains et tout risque d'accrocs. De plus, il ne faut déplacer qu'une oeuvre à la fois.
- Si l'on est amené à prendre des notes pendant les opérations de manipulation et de consultation, utiliser uniquement des crayons à papier; jamais de stylo-bille, ni d'encre.

### LES CONDITIONS D'EXPOSITION ET DE RANGEMENT

Les mauvaises conditions de présentation et de stockage sont souvent responsables de nombreux dommages. Les recommandations s'appliquent aussi bien pour l'exposition que pour le rangement, cependant le stockage exige quelques attentions supplémentaires dans le choix et la qualité des matériaux qui doivent assurer une conservation à long terme.

Les modes d'exposition et de rangement seront déterminés non seulement en fonction du format et de la taille des objets, mais aussi en fonction de leur état de conservation. C'est pourquoi avant toute mise en oeuvre, une évaluation de la qualité et de la quantité d'oeuvres doit être élaborée.

Un examen minutieux doit être effectué. Pur le stockage, l'objet sera débarrassé de tous les papiers d'emballage s'ils ne sont pas de la qualité voulue pour la conservation, en particulier les papiers de couleur qui risquent de déteindre sur le textile. Les épingles et agrafes de bureau seront retirées lorsqu'elles ne font pas partie intégrante de l'oeuvre. Ces éléments provoquent des tensions et laissent des taches de rouille.

Chaque objet doit disposer d'un espace de présentation et de stockage suffisant ainsi que d'un support adapté afin d'éviter les problèmes de tension, les déformations, les plis et les déchirures.

Des rangements non appropriés comme des superpositions d'objets, des entassements, des pliages, des objets dans des boîtes trop petites, produisent à long terme des plis, des froissures et des déformations.

Il est préférable d'opter pour des systèmes fermés de stockage qui isolent les oeuvres de l'atmosphère ambiante. Le choix de meubles de rangements avec tiroirs ou étagères ainsi que l'utilisation de papier de protection, de boîtes ou la présence de housses limitent l'empoussièrément. La disposition des objets dans les locaux doit se faire avec attention. Les emplacements à proximité de la chaufferie, des soupieraux et des bouches d'aération sont à éviter.

Chaque objet doit être rangé de façon distincte afin de faciliter son accessibilité. Parce que le rangement (house, boîte, enroulement) limite l'identification propre qui permet une accessibilité facile, sans avoir à déplacer les autres objets. La présence d'une photographie permet souvent une identification aisée.

#### Les objets plats

Le soutien le plus adapté est "à plat". La nature et la taille du support doivent assurer un maintien stable. En exposition, la fixation de l'objet est réalisée par des coutures fines en fils d'organsin. Elle permet

de limiter les tensions et aussi de présenter l'objet en position inclinée ou verticale.

Suls les textiles très fragiles peuvent être maintenus en "sandwich" entre deux supports. Il est essentiel qu'ils soient sans relief puisque c'est la pression des deux supports qui assure le maintien. Les fragments de tissus comme ceux des textiles archéologiques sont présentés dans un passe-partout en carton, pris en sandwich entre deux feuilles de mylar. Ce dispositif permet leur étude technologique sans manipulation directe.

Lorsque les textiles plats son de grande diemension, une présentation verticale convient davantage à leur lisibilité. Le système d'accrochage doit assurer la répartition du poids sur toute la longueur de la pièce (voir tapisseries)

Pour leur stockage, le rangement su rouleau est le plus approprié. L'enroulement s'effectuera avec soin afin d'éviter toute formation de plis. L'endroit du textile est toujours disposé vers l'extérieur. Le choix du diamètre du rouleau est déterminé par l'épaisseur et la taille de l'objet concerné. Plus, le diamètre du rouleau sera large meilleure sera la conservation. Lors de leur stockage, les rouleaux ne doivent pas être poés à plat sur une étagère afin de ne pas créer d'écrasement, mais ils seront tenus par leur axe sur des supports avec crémaillères.

#### Les objets tridimensionnels

Ce sont les objets en volumes, qui concernent principalement les costumes et les accessoires.

Les présentations non adaptées de costumes occasionnent des dégradations. Plusieurs cas de figure existent:

- en l'absence de mannequin, des dégâts irréversibles son créés aux points de tension lorsque les vêtements sont présentés suspendus para des fils nylon ou fixés au fond des vitrines para des clous ou des épingles. Par ailleurs cet accrochage ne favorise pas la lisibilité de l'objet.



- Un mannequin de dimensions non appropriées: trop mince, l'ensemble du corps n'offre plus aux vêtements une répartition naturelle de ses points d'appui et à la longue le poids des matériaux créera des tensions et des déformations vers le bas; trop gros, la fermeture en force créera des contraintes allant jusqu'à la rupture des coutures ou la déchirure.

Le mannequinage est une opération de mise en oeuvre essentielle à la fois sur le plan de la compréhension historique du vêtement et sur le plan de la conservation. Aujourd'hui, le mannequin est adapté par un bourrage approprié à la morphologie qui correspond à la mode du costume présenté. Le support doit apporter les points d'appui nécessaires et les dimensions correctes afin de minimiser les tensions de toute nature: verticales, causées par le poids; horizontales ou obliques, causées par un support trop gros ou des volumes mal placés.

Les dispositifs de montage des mannequins commercialisés présentent des inconvénients et des risques pour les vêtements au cours des manipulations (vis qui dépassent, systèmes d'accrochage des membres non adaptés...). Lors de la préparation de l'exposition, on s'assurera tout d'abord de la bonne stabilité du mannequin. Leur disposition devra se faire de manière avisée par rapport aux risques représentés par la circulation du public.

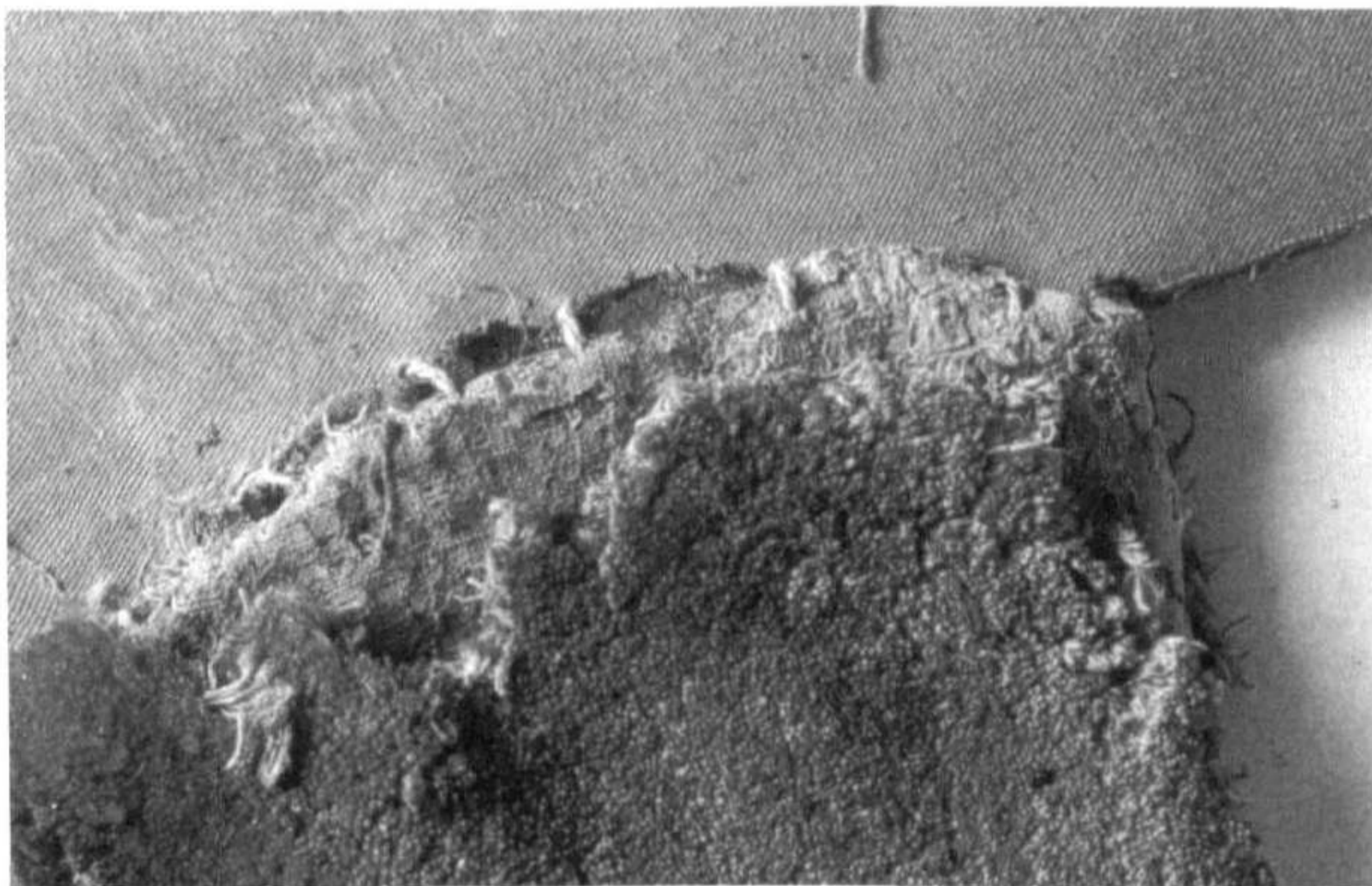
Dans les réserves, les costumes en bon état peuvent être suspendus. Les cintres doivent être adaptés pour apporter le soutien nécessaire au vêtement de manière à réduire la tension qui lui est imposée. Ils sont préparés par bourrage. Les cintres en fer sont à éviter, car ils soutiennent mal la pièce et peuvent rouiller.

Les pièces fragiles abondamment décorées ou très dégradées aux épaules doivent être rangées à plat, de même que les costumes en tissu fin, brodés de paillettes et de perles comme les robes des années 20 ou les robes taillées dans le biais ou dans les matières

que tendent à se déformer, comme la maille. Lorsqu'un costume est stocké à plat, il est important d'éviter son écrasement en rembourrant les volumes.

Les vêtements liturgiques (dalmatique, chape, chasuble) présentent des formes particulières par leur ampleur et souffrent souvent par manque de place d'une présentation (photo 2) ou d'un rangement non adaptés à leur forme. Le rangement à plat dans un chapier est idéal, s'il n'est pas possible, placer par exemple des rouleaux légers en papier de soie dans les plis.

2.- Dégâts provoqués par les mites sur une coiffe bordée par un velours de laine. Les larves ont coupé les poils du velours à leur base entraînant la perte de matière et l'apparition de lacunes importantes. Les dégâts causés sont irréversibles. (photo Cécilia AGUIRRE)



La diversité des accessoires, de leur forme et de leur fonction, demande le plus souvent une approche individuelle pour fabriquer les supports. Ceux-ci doivent être adaptés aux structures afin d'éviter les tensions, les écrasements et les plis. Les chapeaux représentent une catégorie qui mérite une attention spéciale, de même, les chaussures peuvent être grandement endommagées si on les laisse s'écraser. Les volumes seront mis en forme par un rembourrage contrôlé afin d'éviter les tensions au niveau des coutures.

### **Le transport**

Pour le transport longue distance, le conditionnement doit assurer le maintien de l'oeuvre dans son emballage. Les objets roulés doivent l'être sans plis. Les petits textiles plats peuvent être placés entre deux cartons maintenus ensemble pour éviter un glissement. Le transport des costumes doit se faire dans des caisses ou cartons à plat. Les espaces entre les costumes seront comblés par un bourrage de papier de soie (photo 3). Il est important de signaler sur le carton le sens de manutention. La pose de poignées facilite le sens à respecter. Une liste du colisage doit être établie.

### **Les traitements**

Un certain nombre d'altérations observées sur les textiles sont le fruit d'anciennes interventions qu'il serait plus juste de qualifier d'entretien domestique des collections lavage, ravaudage, reprises, etc. Les moyens ménagers de l'entretien des textiles comme la machina à laver, le pressing et le repassage sont bien entendus à proscrire.

Toute intervention sur un objet doit faire appel à un spécialiste de la restauration textile. Au cours du nettoyage, le dépoussiérage aussi bien que le lavage sont des mesures de restauration délicates qui doivent être accomplies par des spécialistes. Le lavage est une opération complexe qui nécessite de vérifier avec soin la composition et l'état de l'objet: la tenue des teintures à l'eau, la présence de pièces composites ou la présence d'un traitement d'apprêt (amidonnage, moirage). Les caractéristiques tel l'agencement des plis peuvent se révéler importantes et doivent être respectées dans les cas entre autres des linges liturgiques et des costumes traditionnels. Le repassage des tissus de collection, même neufs, est proscrit. Le séchage et la mise en forme impliquent un procédé spécifique à chaque oeuvre.

La restauration et l'entretien nécessitent souvent des travaux de couture qui doivent se réaliser en appliquant les matériaux et les techniques appropriées de la restauration.

### Mesures d'urgence

Les collections sont exposées à des risques d'origines diverses naturels et humains. Il est important que des plans d'urgence soient établis afin de pouvoir prendre le plus rapidement possible toutes les dispositions nécessaires à la sauvegarde des oeuvres. La prise en charge par des consultants de la prévention est indispensable.

### Les matériaux

L'objet textile doit toujours être isolé de son support ou des meubles en intercalant un matériau barrière répondant aux normes conseillées pour la conservation à long terme. Le textile naturel le plus utilisé est le coton écri débouilli. Certains non tissés comme le tyvek (polyéthylène) présentent des avantages par leur facilité d'utilisation, leur résistance et leur souplesse.

Le mobilier peut être en bois ou métallique. L'utilisation des meubles de rangement en métal peut être préconisée lorsque le climat des locaux est parfaitement maîtrisé car sinon des risques de condensation sont possibles. Toutefois, le bois est préférable; les bois massifs contenant beaucoup de tannins seront à proscrire; les bois de particules type contre-plaqués le sont également, car ils contiennent beaucoup de produits nocifs pour les textiles; le mélaminé sera choisi de qualité E1 sans dégagement de formaldéhyde. Il faut aussi s'assurer que la nature des revêtements intérieurs (peinture, vernis) des meubles ne présente pas de risques pour la conservation des objets.

## CONCLUSION

La conservation matérielle des collections est une préoccupation qui prend de plus en plus d'importance dans le domaine du patrimoine culturel. Elle ne peut se faire qu'en collaboration avec des spécialistes de la conservation-restauration des textiles.

A partir de l'évaluation des besoins, une stratégie pour une politique de conservation préventive peut se mettre en place, avec différents objectifs à réaliser à court, moyen et long terme.

Toutes les questions de conservation évoquées, ne doivent pas se poser une seule fois dans la vie d'un musée. Une remise en question régulière permet de franchir différentes étapes de conservation, dans une dynamique guidée par une logique de comportement vis-à-vis des oeuvres.

BIBLIOGRAPHIE

VERNER HOHNSON, E. HORGAN, C., JO-  
ANNE. "La mise en réserve des collections de musée",  
Cahiers techniques: musées et monuments 2. UNES-  
CO, 1980.

LANDI, Sheila. *The Textile Conservator's Manual*.  
2<sup>nd</sup> editio, London: Butterworth-Heinemann series  
in Conservation and Museology, 1992. ISBN 0-  
7506-0352-6

Journées d'Etudes de la SFIIC. "La Conserve-  
tion des Textiles Anciens", Angers, 20-22. Octobre 1994.

3.- Aspiración sobre un traje del siglo XVIII. La aspiración es un gesto delicado y que exige atención (photo Musée de la Mode et du textile)



4.- Acondicionamiento de chales de cachemir en los almacenes. Los textiles de gran formato necesitan estructuras especiales para ser almacenados. (photo Musée de la Mode et du textile)



5.- La dificultad de acondicionar trajes de diferentes épocas. Volumenes y calidades materias exigen una buena planificación del espacio. (photo Musée de la Mode et du textile)

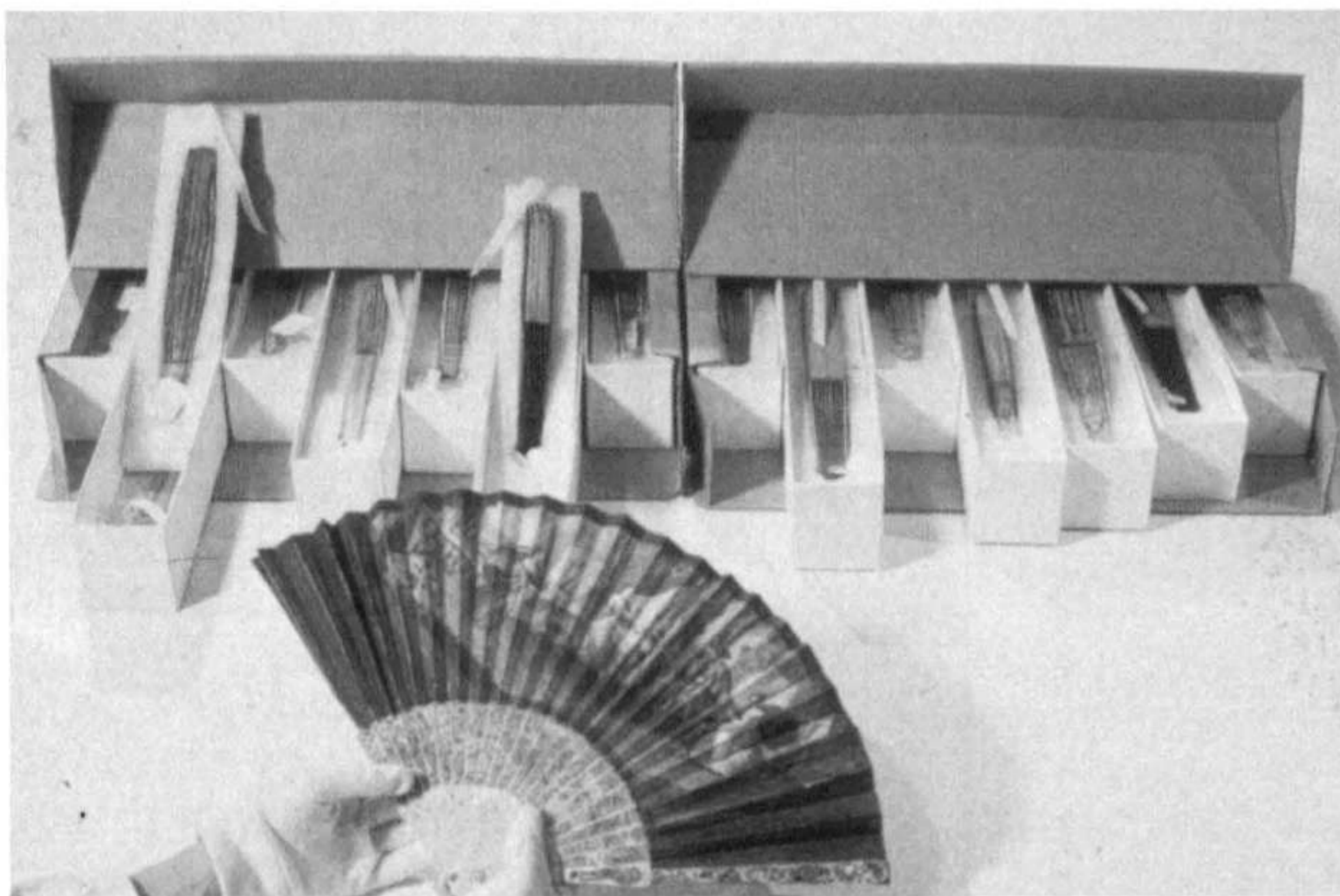


6.- Algunas soluciones para almacenar accesorios son sencillas y eficaces. (photo Musée de la Mode et du textile)





7.- Algunas soluciones para almacenar accesorios son sencillas y eficaces. (photo Musée de la Mode et du textile)





# LES INSECTES

## KÉRATOPHAGES DANS LES MUSÉES

DOMINIQUE DE REYER

### RESUMEN:

*La autora ofrece una descripción de los tipos más comunes de insectos (lepidópteros y coleópteros) susceptibles de ocasionar daños en los objetos de naturaleza orgánica, que son mayoría en las colecciones etnográficas. El conocimiento de su naturaleza, unida al seguimiento por parte del personal del museo de determinadas normas de prevención, constituyen las más eficaces ayudas para su detección y eliminación.*

\*\*\*\*

La liste des espèces qui occasionnent des dégâts dans les collections est longue, comme en témoignent divers ouvrages spécialisés (Chauvin, 1985; Pinniger, 1989). Dans ce chapitre, nous n'aborderons que les insectes kératophages des musées qui sont les plus nuisibles pour les objets de nature organique qui composent essentiellement les collections textiles et ethnographiques.

La détection d'une infestation est d'autant plus délicate que la présence des insectes passe le plus souvent inaperçue et que les dégradations qu'ils causent sont imperceptibles à leur origine. Les insectes échappent à notre surveillance grâce à leur rythme de vie nocturne et à divers systèmes de camouflage (homochromie, galeries ou fourreaux de protection). Cependant, si une infestation n'est pas détectée et combattue rapidement, elle peut causer des dommages irréversibles aux collections et entraîner par la suite des mesures laborieuses et considérables pour traiter les objets infestés et les restaurer.

Ces situations extrêmes peuvent être facilement évitées si quelques règles et habitudes d'observations sont adoptées. Quelques connaissances sur les insectes et leur mode de vie, aideront à savoir où, quand et comment détecter une infestation ainsi qu'à mettre en place des stratégies pour la maîtrise du risque.

## LES INSECTES

Les insectes kératophages les plus nuisibles appartiennent à l'ordre des Lépidoptères et à celui des Coléoptères. Bien que différentes, ces espèces se caractérisent toutes par leur aptitude à digérer la kératine, protéine soufrée, présente dans les fourrures, plumes, cuirs, poils et laines.

Au cours de leur cycle de développement, les Lépidoptères aussi bien que les Coléoptères, subissent différentes métamorphoses et passent par quatre sta-

des qui se différencient par des durées, des états morphologiques et des activités différentes (schéma 1)

Seules les larves représentent le stade nuisible qui s'attaque aux objets. Ce sont elles qui occasionnent les dégradations en se nourrissant de laine, fourrures, plumes, etc... On remarquera que ce stade est le plus long du cycle de développement. Les larves subissent plusieurs mues au cours de leur développement et après leur nymphose se transforment en adulte. La durée de vie des adultes est généralement courte, de l'ordre de 10 à 15 jours. L'adulte ne se nourrit pas et son activité principale réside dans la reproduction. Après l'accouplement, la femelle va pondre ses oeufs directement sur le support textile qui servira de substrat alimentaire à la naissance des larves.

Nous citerons les espèces les plus communes parmi les Lépidoptères et Coléoptères rencontrés:

**Les Lépidoptères** appartiennent à la famille des Tineidae. Les adultes, de 5 à 7 mm de longueur, ne s'alimentent pas, vivent un quinzaine de jours et ne sont actifs que la nuit. Ils disposent leurs ailes "en toit" et se différencient par leur couleur. Les larves se déplacent peu et restent sur l'objet attaqué. Les espèces les plus communes sont:

- *Tinea pellionella* L. (La mite à fourreau, "the case-bearing clothes moth"). Adulte gris sombre, larve dans un fourreau plat construit avec des fibres textiles et de la soie.

- *Tineola bisselliella* Hum., la mite tapissière ("the webbing clothe moth"). Adulte entièrement doré et brillant, larve dans des galeries de soie.

**Les Coléoptères** ils font essentiellement partie de la famille des Dermestidae

*Dermestidae*: Les 11 espèces qui appartiennent au genre *Dermestes* sont toutes capables de s'attaquer aux fibres de laine. Les larves portent de longs poils roux.

- *Dermestes lardarius* L. Adulte (9mm) aux élytres noirs ornés de jaune sur leur moitié antérieure, face ventrale noire.

- *Attagenus pelli* L. ("the carpet beetle"). Adulte (5mm)   élytres noirs avec une tache blanche; la larve est velue, avec une touffe de longs poils à sa partie postérieure, très mobile. Les adultes sortent des maisons pour aller se nourrir sur les fleurs, de nectar et de pollen, mais ils sont attirés par les peaux et les tissus de laine pour déposer leurs oeufs. La vie larvaire dure plus d'un an.

- *Genre Anthrenus*: 5 espèces sont nuisibles aux objets de collection dont *A. Verbasci* L. ("The cabinet beetle") et *A. musaeorum* L. ("The museum beetle"). Les adultes, globuleux, de 3 mm de longueur, ont des dessins jaunâtres sur le dos. Ils se nourrissent sur les fleurs. En été, les femelles pénètrent dans les habitations pour y pondre. Les larves se ressemblent toutes, brunâtres, h riss es de poils bruns avec des faisceaux de poils à leur extrémité postérieure, sont très mobiles. Le cycle de développement dure un an.

## STRATEGIES DE LUTTE PREVENTIVE CONTRE LES INFESTATIONS ET METHODES DE DETECTION

### La détection

Les insectes peuvent pénétrer dans les édifices non seulement par les ouvertures (portes et fenêtres), mais aussi par l'interm diarire d'objets ou de matériaux contami ns (nouvelles acquisitions, retours d'exposition, emballages).

De nombreux insectes son petits, et leurs oeufs et larves difficiles à détecter. Cependant l'observation de certains indices sur les objets ou dans les locaux vont permettre d'attirer l'attention sur leur pr snece et sur la nécessité d'intensifier alors la surveillance pour vérifier si cette activité est récente et mesurer l'étendue de son développement.

Les signes qui vont nous permettre de détecter un présence d'insecte sont entre autres:

- des insectes morts ou vivants, à divers stades de leur métamorphose (adulte ou larvaire), la présence de cocons, de galeries de soie, de mues, de grains de déjections, etc.
  - La présence d'altérations sur l'objet, trous, perte de poils ou plumes, des tissus rasés en surface.
- Tout insecte capturé doit être identifié par des spécialistes pour savoir s'il fait partie des espèces nuisibles pour les collections.

Le dépistage se fera en inspectant les zones propices à l'évolution des insectes:

- au niveau des objets: les parties cachées des textiles, envers, coutures, intérieur des plis, poches, base des poils pour les fourrures, rembourrages en crins de cheval ou laine, revers de tapis et tapisseries. Un rangement accessible facilite le travail.
- Au niveau des vitrines et des réserves: zones camouflées, interstices, fentes
- Au niveau des locaux: zones d'ouvertures propices au passage des insectes adultes, bouches d'aération, le long des murs.

L'examen visuel peut être complété par la mise en place d'un **piégeage**. Les pièges vont permettre de surveiller la présence des insectes nuisibles et de signaler les zones contaminées. Les pièges couramment utilisés dans les musées sont des plaques engluées, munies le plus souvent d'une substance attractive spécifique de l'insecte que l'on recherche. Par exemple, pour surveiller la présence de *Tineola bisselliella*, une des espèces de mites que sévit dans les collections textiles, on dispose d'une phéromone sexuelle de synthèse que correspond à une substance émise par la femelle pour attirer les mâles. Néanmoins, l'absence de captures ne signifie pas obligatoirement absence d'insectes. Le piégeage est un dispositif d'ai-

de à la surveillance que ne supprime pas les inspections régulières des collections.

#### Traitement d'une infestation

Si on soupçonne qu'un objet est infest e, on peut le placer en quarantaine pour le surveiller attentivement.

Lorsqu'une infestation est détectée, afin de limiter la contamination, l'objet infest e doit être isol e, emball e dans un sac en polyéthylène ferm e hermétiquement en attendant que les mesures de traitement soient prises.

Les traitements appliqu es jusqu'à ces dernières années étaient essentiellement chimiques, d eriv es des domaines agro-alimentaires, comme les fumigations à l'oxyde d'éthylène ou au bromure de méthyle. Ces méthodes chimiques tendent actuellement à être remplacées par des alternatives moins toxiques telles que la congélation ou les traitements sous atmosphère réduite en oxygène (anoxie).

Les insectes sont sensibles aux variations de température et il est possible d'obtenir une mortalité totale des oeufs, larves, adultes, lorsqu'ils sont expos es pendant 48 à 72 heures à des températures inférieures à -25 C. La congélation est une méthode qui s'applique de plus en plus aux objets textiles infestées. A condition de prendre les précautions nécessaires lors de sa mise en oeuvre, celle-ci ne présente pas de risques majeurs d'altération. Cependant, lorsque l'on est en présence d'objets composites, il est important de s'assurer au préalable de l'innocuité de la congélation sur les matériaux présents. Les traitements sous atmosphère réduite en oxygène sont aussi des méthodes très répandues dans le domaine patrimonial. Priv es d'oxygène, les insectes sont asphyxi es. La mise en oeuvre se fait en plaçant les objets à traiter dans des housses hermétiques à l'oxygène. L'élimination de l'oxygène peut se faire de différentes manieres, soit en chassant l'air et en le remplaçant par un gaz inerte (azote), soit en piège-



ant l'oxygène de l'air par des "absorbants d'oxygènes". La mortalité des insectes est obtenue au bout de 3 à 4 semaines, à condition que le taux d'oxygène dans la housse reste inférieur à 0,1%.

Comme chaque situation est particulière, lorsqu'une infestation est décelée, les stratégies d'intervention et les traitements à appliquer devront se décider en concertation avec des services compétents en conservation-restauration.

### La maîtrise du risque

S'il n'est pas facile d'éviter la présence d'insectes, un dépistage précoce permet de prendre rapidement les mesures nécessaires et de limiter l'infestation. Pour empêcher que des foyers d'infestation ne s'installent dans les collections ou les locaux, les stratégies de lutte préventive et de surveillance doivent intervenir aussi bien au niveau des facteurs environnementaux qu'à celui des collections.

#### - facteurs environnementaux

*les lieux de conservation* doivent présenter un bon état sanitaire. Les réserves ne doivent pas être situées dans des zones insalubres comme les caves ou les combles non assainies.

*Le climat*, les insectes ont développé des systèmes de régulation qui leur permettent de supporter des variations thermiques et hygrométriques, cependant leur rythme de vie est fortement réduit lorsque la température est inférieure à 15°C.

*L'entretien*: les salissures générées par l'homme et les poussières contiennent des débris de matières organiques qui constituent des substrats attractifs pour les insectes.

#### - collections

*un rangement* approprié facilite les inspections

*la maîtrise du mouvement* des objets peut éviter d'infester ou de contaminer les locaux en introdui-

sant des objets contaminés. Toute nouvelle acquisition ou tout objet qui réintègre les réserves doit être considéré comme "suspect" et être conservé quelques semaines dans une salle de quarantaine afin de contrôler son état sanitaire.

L'ampleur prise par une infestation est le plus souvent due à une découverte tardive du problème, et comme on l'a dit précédemment, ces situations extrêmes peuvent s'éviter avec la mise en place de quelques règles élémentaires. De bonnes habitudes de propreté sont essentielles pour empêcher l'installation des insectes, le moment du nettoyage représente un temps propice pour dépister leur activité par exemple. Comme la tranquillité est aussi un état qu'ils apprécient particulièrement, nous insistons sur l'importance qu'il y a à les déranger par des inspections régulières et un dépoussiérage minutieux des objets. Si les moyens dont dispose l'institution ne permettent pas de procéder régulièrement à ces inspections, il est fortement conseillé d'établir un programme de surveillance, en instaurant des roulements, qui permettront d'inspecter les collections au moins une fois au cours de l'année.

On le sait, toute prévention commence par une bonne connaissance des agents d'altération et de leur comportement. C'est pourquoi l'information et la formation de l'ensemble du personnel en relation avec la conservation des collections reste un élément important de la stratégie de lutte préventive du musée.

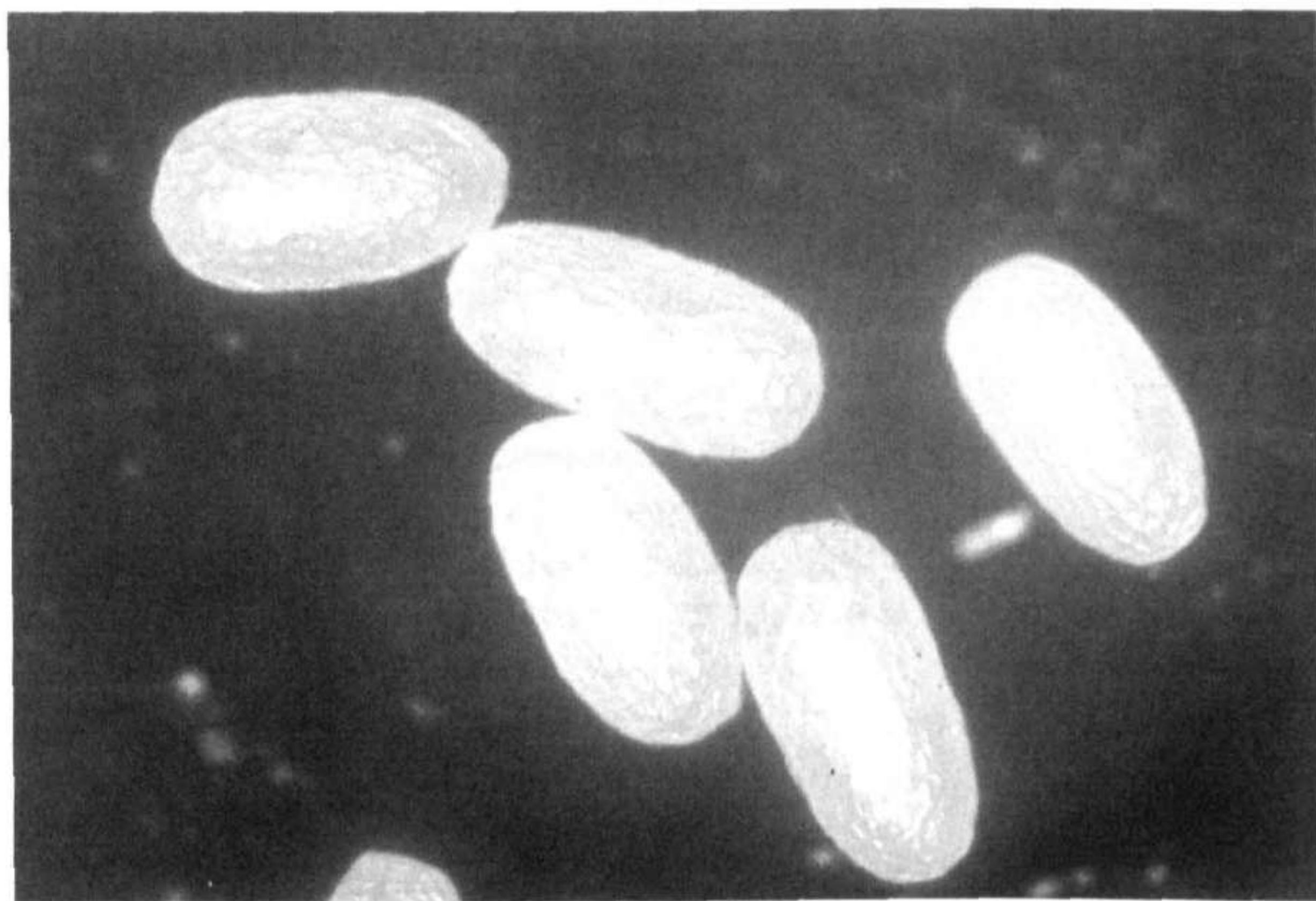
BIBLIOGRAPHIE

Notes de l'Institut Canadien de Conservation (ICC) - The museum environment - biological factor, N3/1   N3/3.

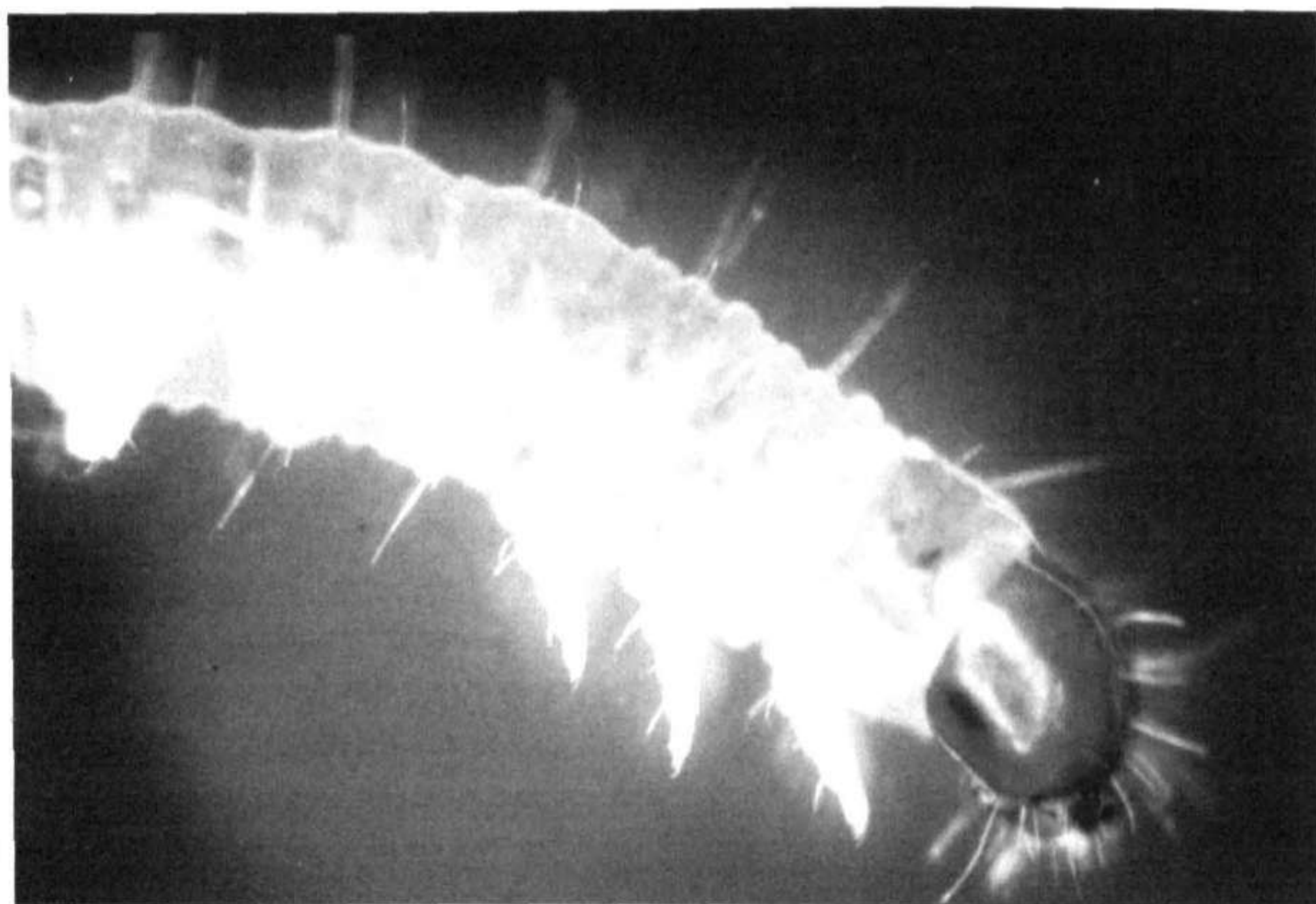
Chauvin, G. Connaître et reconnaître les petits animaux des maisons. Ed. Ouest France, Rennes, 1985. 112p. ISBN 2-85882-816-4

Pinninger, D. Insect pests in Museum. Ed. I.A.P., London, 1989, 45p. ISBN 0-905853-25-3

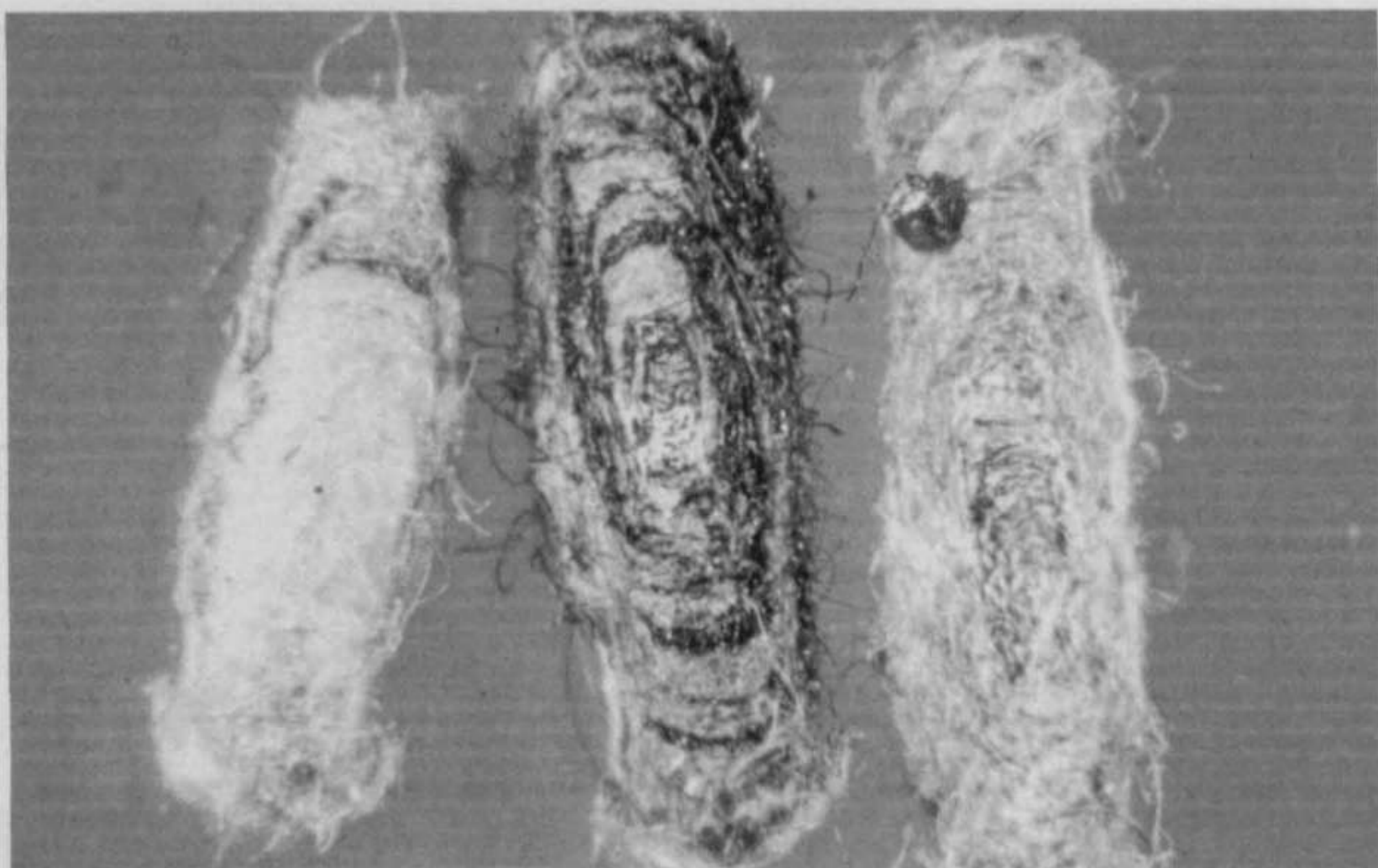
1.- Les oeufs de mites ont une forme allongée, de petite taille (inférieure à 0,5 mm) et de couleur blanche. Ils adhèrent peu au support et il suffit de soucouper ce dernier pour les en détacher. On confond souvent les grains de déjections qui sont durs et colorés avec les oeufs.



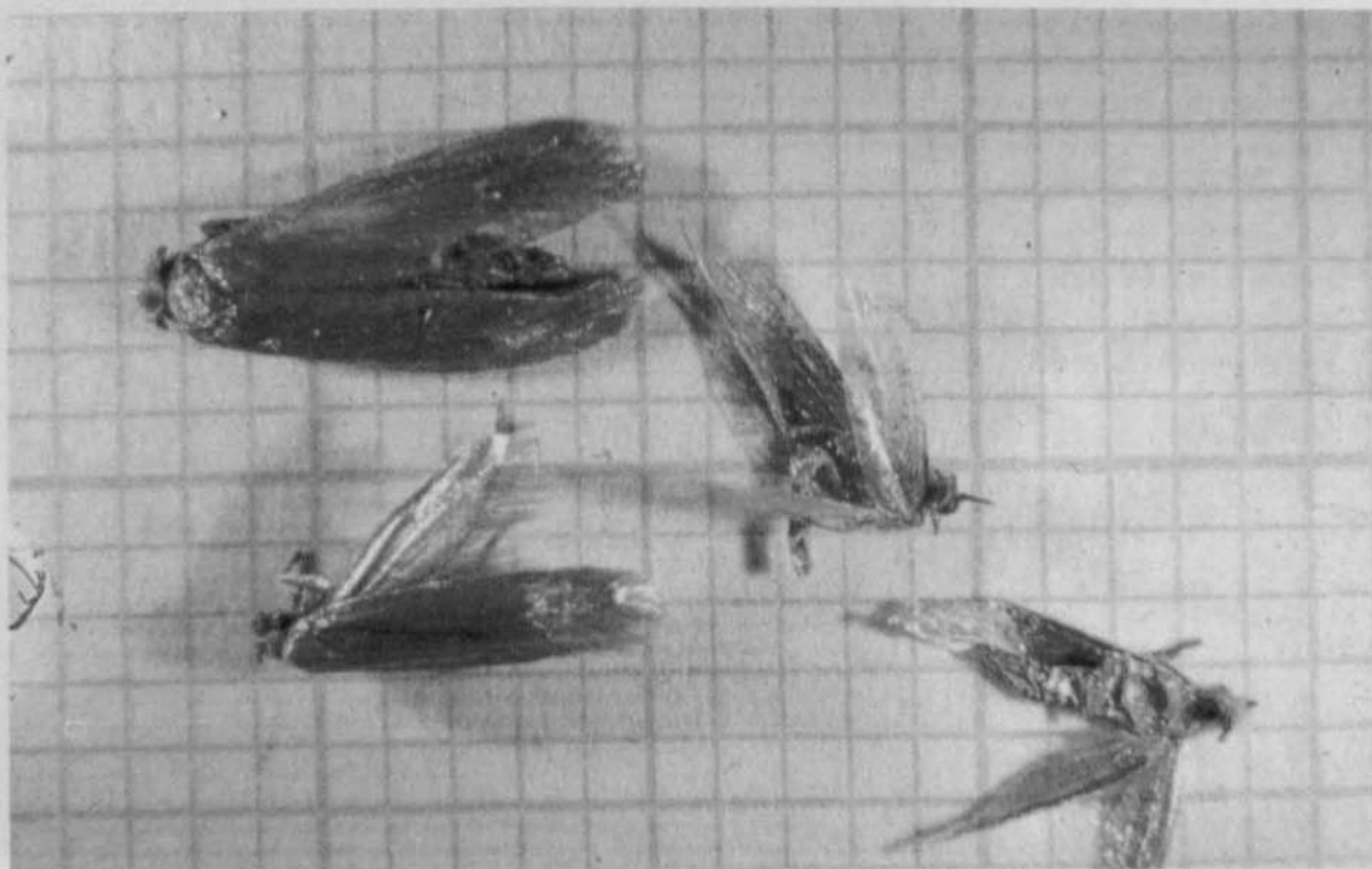
2.- Larve de mite, chenille blanche qui se développe au dépend des fibres de laine.



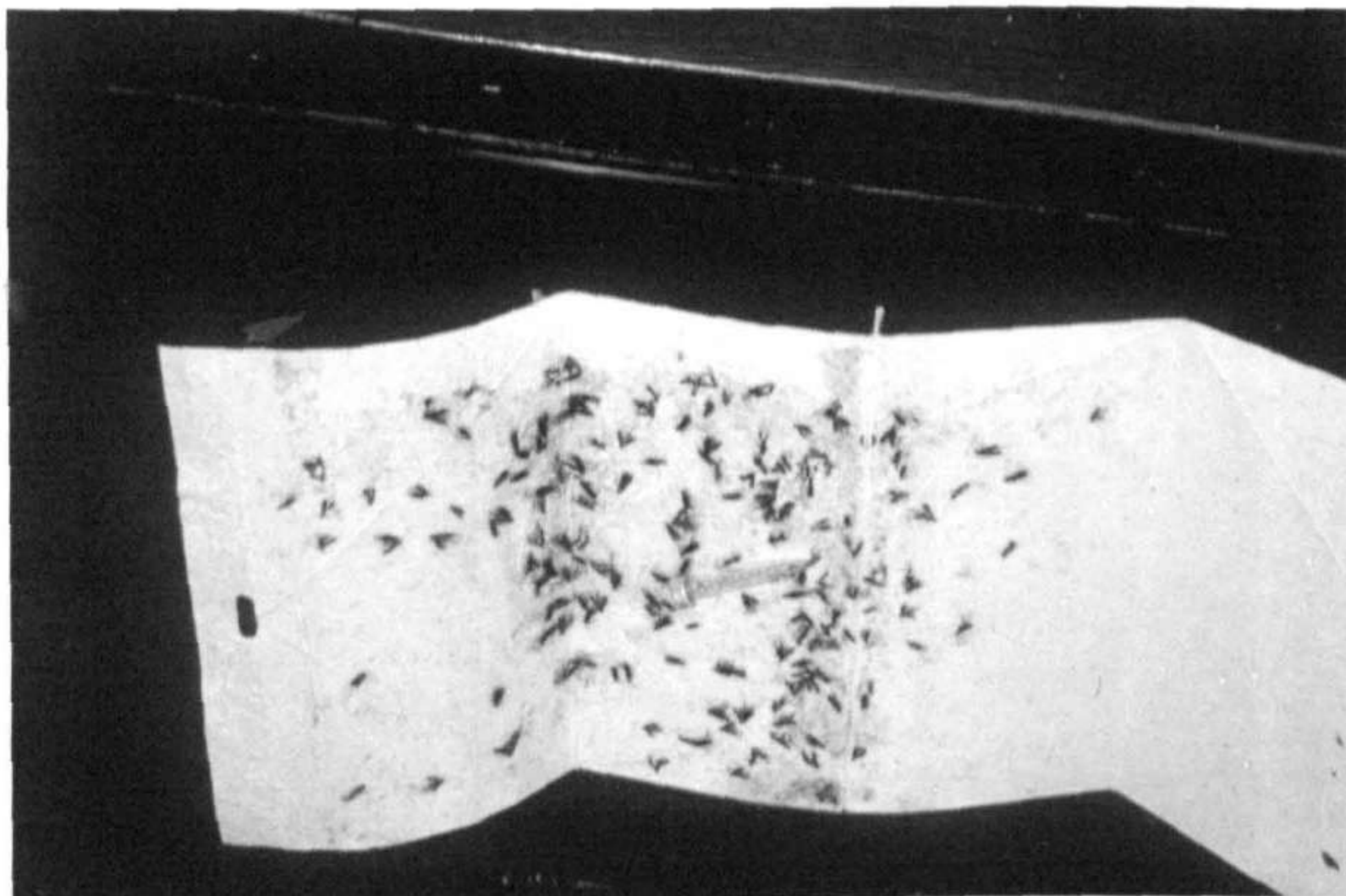
3.- Pour se protéger, certaines larves (*Tinea pellionella*) construisent un abri portatif ou fourreau, en rassemblant et collant les uns aux autres des petits morceaux de poils. Le fourreau a donc la couleur de la laine que mange la larve.



4.- La mite (*Tineola bisselliella*) est un petit papillon doré.



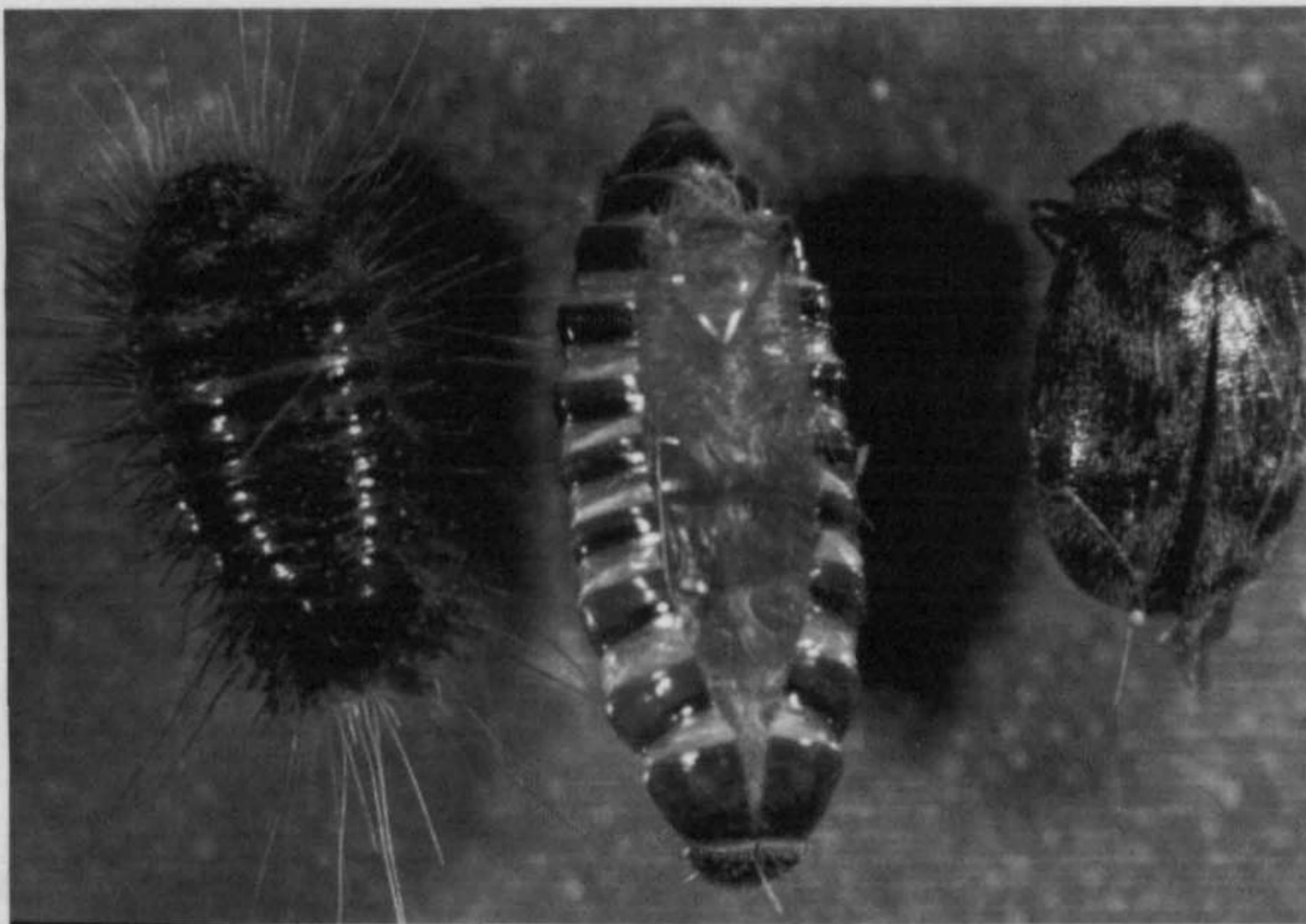
5.- Le piégeage permet de surveiller et de localiser la présence de mites. On observe une série de pièges rapportés au laboratoire pour observer les captures.



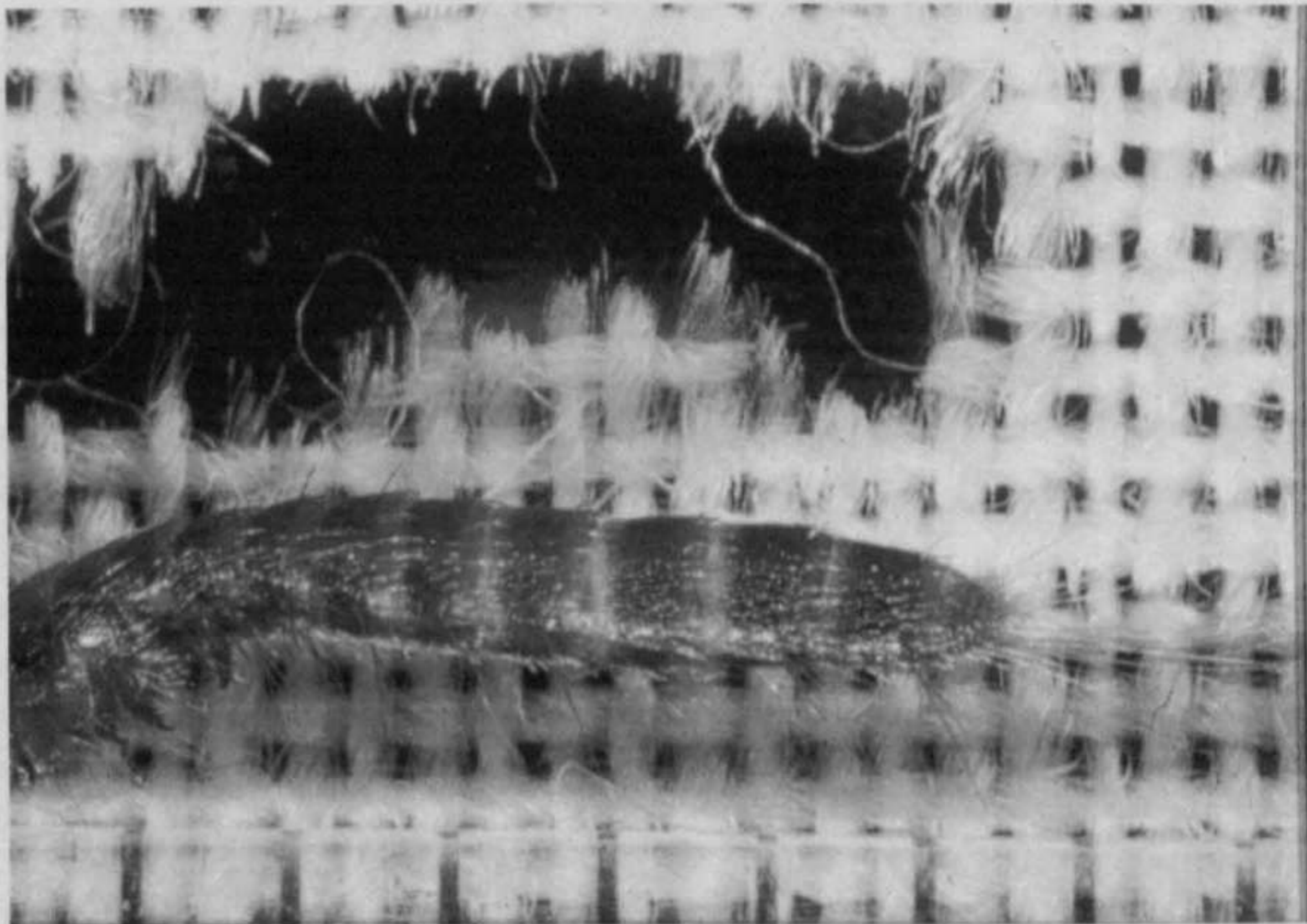
6.- Les pièges sont des plaques engluées munies d'une substance attractive. Pour attirer la mite *Tineola bisselliella*, on dispose d'une phéromone de synthèse qui correspond à la substance sexuelle émise par la femelle pour attirer le mâle.



7.- Les anthrènes (*genre Anthrenus*) sont des coléoptères dermestidés qui ont des larves kératophages. Les adultes globuleux, de 3 mm de longueur, ont des dessins jaunâtres sur le dos. Les larves brunes, sont velues avec une touffe de longs poils à sa partie postérieure. Au centre, un reste d'une mue de larve (exuvie)



8.- Les attagènes sont aussi des coléoptères dermestidés qui ont des larves kératophages. On observe un larve brune, allongée avec une touffe de poils à sa partie postérieure.



## INTRODUCTION

L'étude du soclage des objets est un travail délicat car il relève d'une grande complexité. Rares sont les visiteurs qui en traversant les galeries d'un musée, se préoccupent de savoir comment est accrochée une œuvre et sur quel support elle repose. C'est en réalité un point important de la présentation. Le soclage est une opération qui a lieu à la fin de l'élaboration du programme d'exposition, lorsque la place des objets en vitrine est définie. Il a pour but de stabiliser et de sécuriser les objets et il doit être discret.

Les trois procédés que sont la disposition, le soclage et la présentation interfèrent et se complètent pour aboutir à un souci de pureté et d'élégance en vue d'exposer l'objet en respectant son intégrité physique.

Ce travail ne peut aboutir à un résultat satisfaisant sans une collaboration étroite et une entente parfaite d'une équipe de professionnels. Cette équipe est généralement composée d'un conservateur et/ou d'un muséographe et d'un socleur. Cependant, un restaurateur vient parfois la compléter si l'œuvre à traiter pose des problèmes structurels complexes. Toute la finesse du soclage réside dans la compréhension par le socleur des exigences de chacun en matière de présentation de l'objet et de conservation.

Les altérations subies par les objets en raison de soclages agressifs ont été fréquentes dans le passé. Aussi, le soclage nécessite une appréhension très minutieuse des problèmes posés. L'unicité étant une évidence lorsque l'on parle d'objets appartenant au Patrimoine, le socleur étudie l'état de l'objet qui peut avoir subi des dégradations chimiques et/ou mécaniques. Fragments, matériaux dégradés, déformations, cassures, fêlures, restaurations anciennes sont les problèmes rencontrés par le socleur dans sa tâche. L'objet fragilisé va être placé dans une position qui ne lui est pas forcément familière afin de ré-



pondre à un programme muséographique précis. Ce travail doit veiller à respecter l'esthétique de l'objet et accroître sa lisibilité afin d'augmenter sa valeur cognitive et émotionnelle.

Il convient dans un premier temps, de définir le travail de soclage et ses méthodes, car il serait une erreur de penser que le soclage se résume à poser un objet sur un socle simplement pour le surélever.

Il est ensuite intéressant de mettre en évidence la place prépondérante du respect des règles de la conservation préventive dans l'élaboration d'un soclage.

#### LE SOCLAGE : LES MÉTHODES DE TRAVAIL

« Le socle est un mobilier ou outil expographique à trois dimensions servant, à l'air libre, à supporter de gros expôts et notamment des sculptures; à l'intérieur des vitrines, à détacher un ou plusieurs objets du plancher des vitrines »<sup>1</sup> Cette définition peut être complétée par un certain nombre d'observations. Le socle est conditionné par la nature même de l'objet.

Le soclage d'un objet archéologique est différent de celui d'une « œuvre d'art ». Pour les objets d'art le socle est fabriqué en fonction de correspondances stylistiques avec l'œuvre.

Plus généralement, un socle « anonyme », accompagne l'objet avec discrétion. La couleur et le style du contexte architectural et décoratif dans lequel l'objet est appelé à s'inscrire conditionnent l'aspect du socle.

Le soclage des objets du patrimoine comprend trois opérations, l'étude/conception, la fabrication et l'installation. Artisan et décorateur, le socleur doit être sensible à la qualité d'une matière, à l'équilibre des lignes. Il doit être capable d'établir le lien entre l'objet et le contexte dans lequel il sera présenté. Ses qualités et ses conditions de travail s'apparentent à celles d'un conservateur-restaurateur.

<sup>1</sup> op-cit, M.O. de Barry et J.M. Tobelem, 1998 Manuel de muséographie, petit guide à l'usage des responsables de musées, Séguier.

## INTRODUCTION

L'étude du soclage des objets est un travail délicat car il relève d'une grande complexité. Rares sont les visiteurs qui en traversant les galeries d'un musée, se préoccupent de savoir comment est accrochée une œuvre et sur quel support elle repose. C'est en réalité un point important de la présentation. Le soclage est une opération qui a lieu à la fin de l'élaboration du programme d'exposition, lorsque la place des objets en vitrine est définie. Il a pour but de stabiliser et de sécuriser les objets et il doit être discret.

Les trois procédés que sont la disposition, le soclage et la présentation interfèrent et se complètent pour aboutir à un souci de pureté et d'élégance en vue d'exposer l'objet en respectant son intégrité physique.

Ce travail ne peut aboutir à un résultat satisfaisant sans une collaboration étroite et une entente parfaite d'une équipe de professionnels. Cette équipe est généralement composée d'un conservateur et/ou d'un muséographe et d'un socleur. Cependant, un restaurateur vient parfois la compléter si l'œuvre à traiter pose des problèmes structurels complexes. Toute la finesse du soclage réside dans la compréhension par le socleur des exigences de chacun en matière de présentation de l'objet et de conservation.

Les altérations subies par les objets en raison de soclages agressifs ont été fréquentes dans le passé. Aussi, le soclage nécessite une appréhension très minutieuse des problèmes posés. L'unicité étant une évidence lorsque l'on parle d'objets appartenant au Patrimoine, le socleur étudie l'état de l'objet qui peut avoir subi des dégradations chimiques et/ou mécaniques. Fragments, matériaux dégradés, déformations, cassures, fêlures, restaurations anciennes sont les problèmes rencontrés par le socleur dans sa tâche. L'objet fragilisé va être placé dans une position qui ne lui est pas forcément familière afin de ré-

pondre à un programme muséographique précis. Ce travail doit veiller à respecter l'esthétique de l'objet et accroître sa lisibilité afin d'augmenter sa valeur cognitive et émotionnelle.

Il convient dans un premier temps, de définir le travail de soclage et ses méthodes, car il serait une erreur de penser que le soclage se résume à poser un objet sur un socle simplement pour le surélever.

Il est ensuite intéressant de mettre en évidence la place prépondérante du respect des règles de la conservation préventive dans l'élaboration d'un soclage.

#### LE SOCLAGE : LES MÉTHODES DE TRAVAIL

« Le socle est un mobilier ou outil expographique à trois dimensions servant, à l'air libre, à supporter de gros expôts et notamment des sculptures; à l'intérieur des vitrines, à détacher un ou plusieurs objets du plancher des vitrines »<sup>1</sup> Cette définition peut être complétée par un certain nombre d'observations. Le socle est conditionné par la nature même de l'objet.

Le soclage d'un objet archéologique est différent de celui d'une « œuvre d'art ». Pour les objets d'art le socle est fabriqué en fonction de correspondances stylistiques avec l'œuvre.

Plus généralement, un socle « anonyme », accompagne l'objet avec discrétion. La couleur et le style du contexte architectural et décoratif dans lequel l'objet est appelé à s'inscrire conditionnent l'aspect du socle.

Le soclage des objets du patrimoine comprend trois opérations, l'étude/conception, la fabrication et l'installation. Artisan et décorateur, le socleur doit être sensible à la qualité d'une matière, à l'équilibre des lignes. Il doit être capable d'établir le lien entre l'objet et le contexte dans lequel il sera présenté. Ses qualités et ses conditions de travail s'apparentent à celles d'un conservateur-restaurateur.

<sup>1</sup> op-cit, M.O. de Barry et J.M. Tobelem, 1998 Manuel de muséographie, petit guide à l'usage des responsables de musées, Séguier.

en bas pour que le socleur puisse intervenir sur les parties non visibles.

Le temps de l'étude terminée, la conception du montage peut commencer par le choix minutieux de l'emplacement des griffes de maintien. A ce point, un croquis représente une aide précieuse. Il faut utiliser pour le montage, un matériau qui garantisse un certain nombre d'exigences techniques. Le laiton, alliage de cuivre et de zinc offre ces qualités nécessaires. C'est un matériau extrêmement ductile et flexible. Ses caractéristiques le rendent très approprié au travail de montage. Il permet d'épouser sans contrainte les formes des objets. Plus il est travaillé, plus sa ductilité s'accroît. C'est ce qui permet à l'artisan de travailler en adaptant son montage aux formes imposées par la pièce. Sa flexibilité n'entrave pas ses qualités de solidité. Bien que ce matériau soit facilement déformable, les manipulations du montage doivent toujours s'effectuer avec précaution. Il s'assemble par brasure discrète ou par système mécanique. Il existe dans une grande variété de formes et de sections.

Il ne reste plus qu'à évaluer le poids de l'objet, sa stabilité et son centre de gravité puis de choisir le métal parmi le plat, le rond et le carré, ce qui a une influence directe sur l'aspect esthétique du support.

Les métaux sont formés avec des pinces non striées pour ne pas marquer la surface. Des essayages sont pratiqués avec douceur, car à ce stade, il faut éviter d'endommager l'objet lors du contact du matériau brut de montage avec l'œuvre. C'est pourquoi, ce travail est long et délicat. Une fois le montage terminé, le laiton sera nettoyé des éventuelles traces de soudures, puis sablé et micro billé pour que sa surface soit adoucie et uniforme. Une patine lui donnera une couleur et le protégera de la corrosion. A la fin, des protections sont mises en place à tous les points de contact. La face interne des griffes plates est recouverte d'une feutrine. Les griffes rondes sont recouvertes de

gaine thermorétractable. Les résines époxy sont utilisées pour la fabrication de semelles de calage pour les sculptures instables. Cette technique permet d'éviter la fabrication d'un montage extérieur visible.

L'accord du socle avec l'objet implique l'intervention de plusieurs éléments :

Le choix du matériau du socle est important car il convient de trouver entre le socle et l'objet des équivalences visuelles de poids.

Les résines acryliques comme le Plexiglas<sup>®</sup> et l'Altuglas<sup>®</sup> par exemples, sont réservées aux cas où la transparence est recherchée. L'autre avantage se trouve dans leur neutralité au contact d'une œuvre, ce qui rend toutes protections inutiles. En revanche, elles emprisonnent la lumière ce qui augmente leur visibilité. Enfin, il s'agit de matériaux onéreux.

. Bien sûr, d'autres matériaux entrent parfois dans la constitution d'un support :

L'acier inoxydable de plus en plus demandé a un prix élevé et nécessite des connaissances et un équipement particulier. Très dur, il est difficile de le former manuellement et de le teinter.

L'acier normal est utilisé pour les montages plus importants en volume et en poids. Les peintures époxy actuelles cuites au four lui assurent une excellente stabilité dans le temps.

L'aluminium et le bois sont des matériaux parfois utilisés.

Les proportions de l'objet déterminent celles du socle. Cependant, pour une même pièce, plusieurs solutions peuvent être envisageables. Dans tous les cas, quelques conventions sont à retenir :

La largeur et l'épaisseur du socle seront déterminées par :

- Le centre de gravité de l'objet
- Le poids de l'objet
- Le volume de l'objet

Quelques objets fragmentaires posent des problèmes supplémentaires.

en bas pour que le socleur puisse intervenir sur les parties non visibles.

Le temps de l'étude terminée, la conception du montage peut commencer par le choix minutieux de l'emplacement des griffes de maintien. A ce point, un croquis représente une aide précieuse. Il faut utiliser pour le montage, un matériau qui garantisse un certain nombre d'exigences techniques. Le laiton, alliage de cuivre et de zinc offre ces qualités nécessaires. C'est un matériau extrêmement ductile et flexible. Ses caractéristiques le rendent très approprié au travail de montage. Il permet d'épouser sans contrainte les formes des objets. Plus il est travaillé, plus sa ductilité s'accroît. C'est ce qui permet à l'artisan de travailler en adaptant son montage aux formes imposées par la pièce. Sa flexibilité n'entrave pas ses qualités de solidité. Bien que ce matériau soit facilement déformable, les manipulations du montage doivent toujours s'effectuer avec précaution. Il s'assemble par brasure discrète ou par système mécanique. Il existe dans une grande variété de formes et de sections.

Il ne reste plus qu'à évaluer le poids de l'objet, sa stabilité et son centre de gravité puis de choisir le métal parmi le plat, le rond et le carré, ce qui a une influence directe sur l'aspect esthétique du support.

Les métaux sont formés avec des pinces non striées pour ne pas marquer la surface. Des essayages sont pratiqués avec douceur, car à ce stade, il faut éviter d'endommager l'objet lors du contact du matériau brut de montage avec l'œuvre. C'est pourquoi, ce travail est long et délicat. Une fois le montage terminé, le laiton sera nettoyé des éventuelles traces de soudures, puis sablé et micro billé pour que sa surface soit adoucie et uniforme. Une patine lui donnera une couleur et le protégera de la corrosion. A la fin, des protections sont mises en place à tous les points de contact. La face interne des griffes plates est recouverte d'une feutrine. Les griffes rondes sont recouvertes de

gaine thermorétractable. Les résines époxy sont utilisées pour la fabrication de semelles de calage pour les sculptures instables. Cette technique permet d'éviter la fabrication d'un montage extérieur visible.

L'accord du socle avec l'objet implique l'intervention de plusieurs éléments :

Le choix du matériau du socle est important car il convient de trouver entre le socle et l'objet des équivalences visuelles de poids.

Les résines acryliques comme le Plexiglas<sup>®</sup> et l'Altuglas<sup>®</sup> par exemples, sont réservées aux cas où la transparence est recherchée. L'autre avantage se trouve dans leur neutralité au contact d'une œuvre, ce qui rend toutes protections inutiles. En revanche, elles emprisonnent la lumière ce qui augmente leur visibilité. Enfin, il s'agit de matériaux onéreux.

. Bien sûr, d'autres matériaux entrent parfois dans la constitution d'un support :

L'acier inoxydable de plus en plus demandé a un prix élevé et nécessite des connaissances et un équipement particulier. Très dur, il est difficile de le former manuellement et de le teinter.

L'acier normal est utilisé pour les montages plus importants en volume et en poids. Les peintures époxy actuelles cuites au four lui assurent une excellente stabilité dans le temps.

L'aluminium et le bois sont des matériaux parfois utilisés.

Les proportions de l'objet déterminent celles du socle. Cependant, pour une même pièce, plusieurs solutions peuvent être envisageables. Dans tous les cas, quelques conventions sont à retenir :

La largeur et l'épaisseur du socle seront déterminées par :

- Le centre de gravité de l'objet
- Le poids de l'objet
- Le volume de l'objet

Quelques objets fragmentaires posent des problèmes supplémentaires.

### Des cas difficiles

Une statuette aux membres mutilés pose un problème esthétique. Une solution peut consister à fabriquer une « potence », qui permettra de sécuriser l'objet tout en évitant de concevoir un support donnant l'impression visuelle de restituer un membre manquant par une tige laiton par exemple. Le vide et l'imagination suggèrent la partie manquante.

Pour socler une tête fragmentaire, deux solutions peuvent être proposées :

L'objet peut être posé ou suspendu. Lorsque le conservateur choisit de le poser, un problème d'esthétique se pose. En effet, une tête isolée et posée à même une tablette peut gêner la perception. Il faut veiller à ce qu'elle soit surélevée par rapport au socle par un appareil de montage, afin d'éviter l'effet désagréable pour le visiteur de tête "décapitée". Si le conservateur choisit un support sans pied, ce problème d'esthétique ne se pose pas. En revanche, le socleur devra trouver des solutions techniques astucieuses pour accrocher l'objet à la cimaise. Les têtes fragmentaires ne sont généralement pas creuses, ce qui rend encore plus difficile leur soclage.

Le socleur doit avoir à l'esprit les règles de la conservation préventive à chaque étape de la conception du support jusqu'à sa réalisation, de façon à préserver l'objet et le transmettre aux générations futures. Un support mal conçu et mal fabriqué peut endommager ou détruire irrémédiablement l'objet. Le caractère unique et irremplaçable des biens culturels mérite que l'on prenne en considération les différents paramètres qui vont conduire au meilleur choix. Le travail doit également être effectué en corrélation avec la connaissance étroite du ou des matériaux constitutifs de l'objet. La mise en évidence des modifications chimiques et physiques subies par l'objet au cours de sa vie, devront permettre de le préserver des risques de dégradations supplémentaires que pourrait occasionner un soclage mal étudié.



LE SOCLEUR COMME ACTEUR DE LA CONSERVATION  
PRÉVENTIVE

**Le respect de l'intégrité de l'objet**

Dans le passé, pour équilibrer un objet, il était d'usage de le percer pour pouvoir le socler, voire de le visser ou de le coller pour le maintenir. Il fallait présenter l'objet et seule la partie visible pour le visiteur était importante. Aujourd'hui, tout acte interventionniste est interdit sur l'objet si celui-ci met en danger l'intégrité de la pièce. Le facteur humain est une cause évidente de la dégradation des collections de musées, ce qui montre la nécessité de confier le travail de soclage à un professionnel formé et averti des risques liés à la manipulation des objets du Patrimoine. Cependant, si l'objet a été percé dans le passé, il est parfois possible d'utiliser les trous existants pour le soclage actuel. De même, il peut arriver qu'une restauration ancienne soit conservée, lorsqu'elle n'est pas préjudiciable à l'intégrité de l'objet, ni gênante pour sa compréhension. Il peut s'agir d'un amas de plâtre au revers d'un relief de terre-cuite creux par exemple. Cette restauration passée peut alors servir au socleur pour la conception du support.

**La compatibilité des matériaux**

Pour ne pas altérer davantage un objet déjà endommagé et fragilisé, il peut être important d'étudier la nature chimique et physique du matériau constitutif de l'objet afin de permettre une adéquation parfaite entre les matériaux employés pour le montage et ceux constitutifs de l'objet.

Le socleur professionnel se doit de connaître et d'utiliser tous les matériaux dont la "neutralité" est avérée. En cas d'impossibilité, il lui faudra alors mettre en œuvre tout ce qui peut faire barrière aux corrosions ou migrations chimiques.

Observons ce qu'il conviendra d'appliquer pour des objets en métal, en verre, en pierre ou en terre-

cuite, dont la nature physico-chimique a été modifiée par le temps :

Le travail de soclage, dans le cas d'objets métalliques dont la nature chimique et l'aspect ont été modifiés, demande des précautions toutes particulières. En effet, la fragilité du métal altéré doit conduire le socleur à la plus grande prudence quant au traitement de l'objet. Il est indispensable d'éviter d'utiliser des tiges de fer pour le montage des objets car elles risqueraient en s'oxydant de les endommager. Il ne doit y avoir aucun contact entre l'objet et son support. Les résines acryliques sont des matériaux neutres chimiquement, ce qui permet de préserver l'objet, elles peuvent donc être mises au contact direct de l'objet, mais leur manque de résistance dans les petites sections obligent à sur dimensionner lorsqu'il s'agit de griffes augmentant d'autant leur visibilité.

Le verre est par définition léger et fragile, il se fêle rapidement et de grandes précautions sont à prendre en raison de sa grande fragilité mécanique. Le travail de soclage fait intervenir le laiton et les résines acryliques. De petites protections joueront le rôle indispensable d'interface entre le support et l'objet. L'objet en verre ne doit être suspendu que si son état le permet. Il faut également prendre en compte les zones fragilisées éventuelles afin d'éviter tous risques d'incidents.

Dans le cadre d'objet en pierre ou terre-cuite, les difficultés rencontrées sont essentiellement d'origine mécanique. Les protections utilisées afin d'éviter le contact du matériau de montage sont sensiblement les mêmes. Il convient comme pour les objets en verre d'éviter d'appliquer des griffes sur une zone déjà fragilisée.

Le socleur doit exercer une sorte de "veille technologique" dans le but de se tenir informé sur les nouveaux matériaux susceptibles d'être utilisés en toute sécurité dans son travail. La notion de neutralité doit être recherchée dans tous les cas.

Il faut également penser que les conditions de maintenance des objets doivent permettre d'assurer la stabilité du climat dans lequel ils séjournent. Il convient d'éviter de conserver ensemble des objets dont les matériaux sont différents. Ceci est d'autant plus vrai que des collections ne sont pas uniquement conservées dans des musées, mais dans des endroits où les changements climatiques peuvent être plus ou moins importants. En conséquence, le montage doit pouvoir s'adapter aux variations physiques éventuelles des objets. Ceci est particulièrement vrai pour les objets en verre très sensibles aux variations climatiques. L'attention devra être portée sur les éventuels changements d'aspects du matériau. En effet, dans un environnement mal contrôlé, un objet en verre peut s'altérer et créer des problèmes si le montage est au contact direct de zones nouvellement fragilisées.

#### **La nécessité d'un démontage facile**

Au-delà du travail réalisé par le socleur, un objet doit parfois être déplacé pour une restauration, une exposition temporaire, un nettoyage. Ces manœuvres conduisent à décrocher l'objet de son support. Les frottements occasionnés sur le matériau de l'œuvre peuvent l'altérer. C'est le cas des matériaux très friables. La plus grande prudence est donc indispensable pour limiter au maximum les altérations possibles. Le soclage d'un objet doit donc être facilement démontable pour faciliter ses déplacements. Des consignes relatives aux manipulations de l'objet doivent être enregistrées dans les dossiers d'œuvres. Des conseils seront dispensés concernant la manipulation du support.

Toute personne chargée de séparer l'objet de son support doit pouvoir le faire sans avoir recours à un outillage spécial ou difficile à obtenir. Ce geste doit être aisé et évident.

### CONCLUSION

Le soclage s'effectue selon trois étapes, l'étude/conception, la fabrication et l'installation. Il a pour objectif d'assurer la présentation, la sécurité et la conservation des objets du Patrimoine.

Le soclage des objets n'est pas une opération anodine. Ce travail doit répondre à un certain nombre d'exigences. Il doit être réalisé en accord avec le conservateur, le muséographe et parfois sous les conseils avisés d'un conservateur-restaurateur. Cette collaboration doit être étroite afin que les solutions techniques adoptées permettent une présentation assurant à l'objet sa sécurité et garantissant son intégrité. Ce travail doit être réalisé par un professionnel averti des risques liés à la manipulation des objets du Patrimoine et conscient de son rôle en tant qu'acteur dans la conservation de l'objet. Une connaissance approfondie des matériaux employés pour le soclage, comme ceux constitutifs des objets permet d'assurer leur pérennité. La vigilance dans l'emploi de matériaux chimiquement stables garantit sa conservation. De même, l'intégrité de l'œuvre sera préservée en évitant tout acte interventionniste sur l'objet. Aussi, le soclage doit pouvoir être retiré facilement pour permettre les déplacements éventuels de l'objet.

REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES

- Beaujard Sandrine, 2000, Réflexions sur le soclage des terres cuites, des métaux et des verres archéologiques, mémoire de recherches de l'École du Louvre, sous la direction de M. J.P. Mohen et Mme S. Watelet, documentation de l'École du Louvre, 52p.

- Buffet-Challié Laurence, février 1969, « l'art de socler les objets » *La maison française*, n°224

- Démoriane Hélène, février 1961, « l'importance du socle », *Connaissance des arts*, n°108

- Deybert Persignat D. et Morin A., février 2000, « un moyen de la recherche, de la conservation, de la présentation au public », *Dossiers de l'archéologie*, n°250, p.68-71

- Mourrey William, 1987, La conservation des antiquités métalliques de la fouille au musée.

- Pascal P., Nouveau traité de chimie minérale, T3, Masson, p. 423-436

- L'usure du temps, la restauration des objets du patrimoine, musée et site de Saint Romain-en-Gal Vienne, 7 novembre 1997-31 mars 1998, 176p.

- La conservation-restauration en France, Lyon 1999, Palais des Congrès, 90p.

- Conservation-restauration du mobilier archéologique, journées archéologiques de Paris, 13-14 juin 1997



# "CHE VALIER- CONSERVATION". LAS NUEVAS INSTALACIONES DE LIMPIEZA DE TAPICES Y TEXTILES

**Pierre Chevalier**

## RESUMEN

*Presentación en España de las nuevas instalaciones para la limpieza de textiles pertenecientes a la renombrada Chevalier Conservation, que lleva más de un siglo dedicándose a las tareas de protección de textiles antiguos y modernos.*

\*\*\*\*\*

sola vez, aquellos textiles de dimensiones mayores se tratan enrollando una parte en el lateral del tamiz. Se eligió la fibra de vidrio por sus cualidades mecánicas, fundamentalmente su tenacidad, su neutralidad química frente a variaciones de higrometría. La tensión del tamiz se controla en caso de necesidad gracias a una serie de tensores. El tamiz bien regulado conserva una superficie perfectamente plana, superficie ideal para los textiles a tratar. Una pasarela permite el acceso al tamiz, en caso de que sea necesario intervenir en curso de tratamiento.

Las rampas de nebulización y de aspiración están situadas sobre un pórtico móvil que se puede desplazar sobre toda la longitud del tamiz, 570 cm. Se puede seleccionar la zona de trabajo y tanto la nebulización, como la aspiración se puede aplicar sobre la superficie total, o sobre una zona parcial.

El dispositivo de aspiración permite:

- La aspiración del revés de la pieza a través del tamiz, gracias a una rampa situada en la parte inferior del pórtico.
- La aspiración de la zona superior se hace acercando una cámara de aspiración al tiempo que un chorro de aire permite despegar las impurezas, para que estas sean absorbidas al mismo tiempo.

La nebulización se realiza desde la parte superior del pórtico, gracias a doce pequeños conductos espaciados regularmente y que proyectan agua y aire a presión. La presión de agua y de aire va de 0 a 3.500 mbar, que corresponde a 60/220 litros/hora. Es posible añadir otros aditivos o soluciones tampón, aparte del detergente. Las concentraciones de aditivos se eligen a través del operador informático y son modificables en todo momento del tratamiento.

El agua, siempre desmineralizada, se calienta hasta 20/25° para facilitar la acción del detergente sobre el textil.



Con el fin de aclarar bien el revés del objeto, y evitar restos de detergente, una rampa de pequeños conductos situada en la parte inferior del pórtico, permite la proyección de agua por el revés de la pieza.

Dos grupos de aspiración se presentan en la parte inferior de la rampa: una aspiración de alta presión y una aspiración de baja presión. La alta presión permite evacuar el máximo de agua de la pieza, tras la secuencia de pulverización, aplicando una fuerte presión con un leve volumen de aires. La baja presión, eficaz solo cuando el textil sea permeable al aire, seca el tapiz aplicando una depresión menos importante, pero aplicando un volumen de aire considerable a través del textil.

#### LOS PROGRAMAS

Editados sobre una base de datos adaptada, se aplican a cada tapiz de forma específica. Para cada programa se pueden seleccionar 24 secuencias diferentes entre las siguientes:

- Aspiración por el derecho
- Aspiración revés
- Lavado
- Pulverización superior
- Pulverización inferior
- "Aclarado"
- "Secado"
- Secado por aire
- Espera

Para cada secuencia se pueden elegir diferentes parámetros: presión de agua, presión de aire, potencia de aspiración alta presión, potencia de aspiración baja presión

Los parámetros de cada programa bien definidos, se registran en el ordenador que envía las órdenes al

sola vez, aquellos textiles de dimensiones mayores se tratan enrollando una parte en el lateral del tamiz. Se eligió la fibra de vidrio por sus cualidades mecánicas, fundamentalmente su tenacidad, su neutralidad química frente a variaciones de higrometría. La tensión del tamiz se controla en caso de necesidad gracias a una serie de tensores. El tamiz bien regulado conserva una superficie perfectamente plana, superficie ideal para los textiles a tratar. Una pasarela permite el acceso al tamiz, en caso de que sea necesario intervenir en curso de tratamiento.

Las rampas de nebulización y de aspiración están situadas sobre un pórtico móvil que se puede desplazar sobre toda la longitud del tamiz, 570 cm. Se puede seleccionar la zona de trabajo y tanto la nebulización, como la aspiración se puede aplicar sobre la superficie total, o sobre una zona parcial.

El dispositivo de aspiración permite:

- La aspiración del revés de la pieza a través del tamiz, gracias a una rampa situada en la parte inferior del pórtico.
- La aspiración de la zona superior se hace acercando una cámara de aspiración al tiempo que un chorro de aire permite despegar las impurezas, para que estas sean absorbidas al mismo tiempo.

La nebulización se realiza desde la parte superior del pórtico, gracias a doce pequeños conductos espaciados regularmente y que proyectan agua y aire a presión. La presión de agua y de aire va de 0 a 3.500 mbar, que corresponde a 60/220 litros/hora. Es posible añadir otros aditivos o soluciones tampón, aparte del detergente. Las concentraciones de aditivos se eligen a través del operador informático y son modificables en todo momento del tratamiento.

El agua, siempre desmineralizada, se calienta hasta 20/25° para facilitar la acción del detergente sobre el textil.

Con el fin de aclarar bien el revés del objeto, y evitar restos de detergente, una rampa de pequeños conductos situada en la parte inferior del pórtico, permite la proyección de agua por el revés de la pieza.

Dos grupos de aspiración se presentan en la parte inferior de la rampa: una aspiración de alta presión y una aspiración de baja presión. La alta presión permite evacuar el máximo de agua de la pieza, tras la secuencia de pulverización, aplicando una fuerte presión con un leve volumen de aires. La baja presión, eficaz solo cuando el textil sea permeable al aire, seca el tapiz aplicando una depresión menos importante, pero aplicando un volumen de aire considerable a través del textil.

#### LOS PROGRAMAS

Editados sobre una base de datos adaptada, se aplican a cada tapiz de forma específica. Para cada programa se pueden seleccionar 24 secuencias diferentes entre las siguientes:

- Aspiración por el derecho
- Aspiración revés
- Lavado
- Pulverización superior
- Pulverización inferior
- "Aclarado"
- "Secado"
- Secado por aire
- Espera

Para cada secuencia se pueden elegir diferentes parámetros: presión de agua, presión de aire, potencia de aspiración alta presión, potencia de aspiración baja presión

Los parámetros de cada programa bien definidos, se registran en el ordenador que envía las órdenes al

autómata que emplaza el tipo de limpieza. El funcionamiento del ordenador y la puesta en acción de la máquina son independientes, y quedan protegidos de cualquier "bug" informático.

#### VENTAJAS

La utilización de estas instalaciones es muy sencilla: los textiles no se manipulan más que en seco. Se desenrollan y se enrollan sobre el tamiz con la ayuda de la pasarela. La ausencia de acciones mecánicas previene los riesgos de degradación y la pérdida de fibras, observada en los tratamientos de baño es mínima.

La aspiración continua de agua a través del tapiz permite un plano perfectamente horizontal, sin aplastar las fibras.

La utilización exclusiva de agua pura permite a las fibras recuperar su flexibilidad.

La aspiración continua, limita las migraciones del color: los colorantes que no estén ligados a la fibra se desplazan en el agua de un baño de lavado, mientras que, el agua, al ser aspirada verticalmente, los colorantes no se fijan en las fibras vecinas.

Durante todo el proceso la pieza es totalmente visible, permitiendo de esta manera, la intervención en cualquier momento del proceso, e incluso la parada momentánea.

#### WEB-PHOTO

La presencia de una Webcam sobre el pórtico móvil permite a los propietarios y conservadores de una pieza, seguir el tratamiento en directo, vía internet, sin desplazarse.

Con el ánimo de facilitar un reportaje fotográfico, se ha previsto un emplazamiento para un aparato fo-

tográfico. Este dispositivo permite cuadrricular automáticamente el textil. Las imágenes se pueden trasladar al ordenador, y obtener así una imagen extremadamente detallada de la obra. La definición es mucho mejor que la que se obtiene sobre una imagen total de la pieza, y nos permite fotografiar exactamente los mismos detalles antes y después del tratamiento.

La puesta a punto de esta tecnología representa una inversión pesada. Para poderla enfrentar la empresa *Chevalier-Conservación* ha recibido una ayuda a la investigación y la innovación de ANVAR (Agence National de Valorisation de la Recherche), así como una ayuda complementaria del Ministerio de la Cultura y del Conseil Général des Hauts de Seine.

Desde la puesta en servicio oficial de estas instalaciones en mayo 2001, varios museos nos han confiado sus obras para tratamiento de limpieza de textiles de gran formato. Los profesionales de la conservación-restauración emiten opiniones entusiastas frente a los resultados obtenidos.



---

M U S E O





# JU GUETES

ALEMANES EN EL MUSEO  
NACIONAL DE  
ANTROPOLOGÍA

Concha García-Hoz Rosales  
Museo Nacional de Antropología

## RESUMEN

*Desde el siglo XVIII el juguete de hojalata alemán era conocido en toda Europa, donde gozaba de un merecido prestigio. A partir de mediados del siglo XIX comienza su edad de oro que se alarga en el tiempo hasta la I Guerra Mundial (1914-1918), con una eclosión de empresas donde se fabricaban los modelos más sorprendentes e imaginativos. La industria del juguete de lata española es deudora de la germana cuyos productos imita y copia de forma continua y sin el menor rubor.*

\*\*\*\*

El juguete alemán era conocido en toda Europa ya desde el siglo XVIII. En la ciudad de Nuremberg y alrededores se fabricaban figuras de hojalata, cocinas y juguetes mecánicos que se distribuían por todo el continente gracias a una red comercial muy amplia y efectiva.

En la década de 1870 comenzó la edad de oro de la industria juguetera de metal en Nuremberg. Se crearon empresas cuyos nombres aún resultan familiares.

El desarrollo del juguete de hojalata se inició en la época en que comenzaron a utilizarse las máquinas para dar forma al metal. Así aparecieron los artículos fabricados en serie, y en Nuremberg las fábricas de juguetes crecieron de forma excepcional. En 1907 sólo en Franconia había 476 compañías de juguetes metálicos, que suponían el 67'5 % del total de la industria del Imperio alemán en esa época. Fue un rápido crecimiento que continuó, ya más lentamente, hasta los años treinta, con el inevitable parón de la I Guerra Mundial.

En 1890 ya puede hablarse de una auténtica industria del juguete de hojalata. Los juguetes adaptaron rápidamente las nuevas tecnologías, fabricando aparatos voladores y sumergibles, y todo tipo de novedades. Sin embargo, en esa época los juguetes eran muy caros, ya que eran manufacturados, y muchos sectores de la población no tenían acceso a ellos.

El cambio se produjo con la utilización de la litografía y del ensamblaje, que supusieron el inicio de la producción a gran escala. Con el ensamblaje se unen los elementos de cada pieza con la estampadora, uniendo cada elemento con pequeñas pestañas, con lo que en cada hendidura cortada a troquel, se introducen la pestaña y se dobla. Esta técnica permitió la aplicación de la litografía, ya que hasta ese momento el uso de la unión por soldadura estropeaba y quemaba la impresión litográfica. El creador de este nuevo sistema de unión fue el francés Charles

Jacques Rossignol, fundador de la fábrica de juguetes C.R., en 1888.

La litografía consistía en la aplicación del color de manera rápida y económica en las planchas de hojalata, a la vez que permitía la inclusión de detalles. Esta técnica de impresión fue patentada por Robert Barclay y John Doyle Fry, socios en la imprenta Barclay & Fry en Londres, en 1875. En 1889 la patente caducó y a partir de esa fecha la utilización del proceso fue universal.

Los costes iniciales de la preparación de las planchas litográficas y de las herramientas de presión eran altos, pero cuando se utilizaban en una producción que podía alcanzar los cientos de miles de piezas, el precio de cada unidad podía mantenerse bajo.

#### LOS PENNYTOYS O "JUGUETES A PENIQUE"

Los *pennytoys* son los juguetes, hechos de todo tipo de materiales (papel, madera, metal fundido, hojalata, etcétera) que vendían en las calles de las grandes ciudades los vendedores ambulantes a finales del siglo XIX y comienzos del XX, y reciben su nombre de los que se podían adquirir en Londres. En España se vendían en las tiendas del 0'95, precursoras de las "Todo a cien" actuales. Eran juguetes baratos, pero atractivos y divertidos, al alcance de las familias más pobres, de ahí su importancia desde el punto de vista social.

Como ya hemos señalado, los materiales de este tipo de juguetes eran muy variados, y los fabricados en hojalata, a pesar de que hoy en día son los que mayor valor poseen para los coleccionistas, en esa época apenas representaban un 15% del total de *pennytoys*.

Los fabricantes alemanes mostraron gran interés por estos juguetes, también llamados de bazar, que, en torno a 1885, se estaban produciendo en Francia.

Decidieron adoptar la idea y plasmarla en artículos de hojalata. No se equivocaron: a mediados de la primera década del siglo XX dominaban el mercado de los *pennytoys*, gracias a la importación a través de los mayoristas, y a pesar de los altos costes de la aduana y del transporte.

Los juguetes de bazar alemanes fueron los que ofrecían mayor calidad en el mercado internacional, así como los más numerosos, tanto en lo que se refiere a cantidad de unidades como a cantidad de modelos. La mayoría tuvieron una producción muy corta, aunque otros se fabricaron a lo largo de varias décadas.

Sin embargo, a pesar de la gran cantidad de *pennytoys* de origen germano, los fabricantes alemanes de este tipo de juguetes eran pocos, y todos localizados en la ciudad de Nuremberg. La empresa más importante y conocida era Meier, fundada en 1879. A su lado, en esta época, figuraron Issmayer y Fischer.

Meier, fundada por Johann Phillip Meier en Nuremberg, dirigió sus esfuerzos fundamentalmente a la fabricación de *pennytoys* de gran calidad, reconocida por sus competidores, y con una amplia variedad de juguetes. Sus productos se vendían a minoristas, además de proveer a mayoristas, fabricantes de dulces y chocolates y a otros productores de juguetes. En un comienzo pintaba sus juguetes al alcohol hasta la introducción de la litografía en la década de 1890. Hacia 1900 los juguetes litografiados dominaban la producción. Tras la muerte de su creador, acaecida en 1911, la calidad de la producción empezó a declinar hasta que, en los años treinta poco antes del cierre de la fábrica (1934-35), Meier dejó de ser un fabricante de calidad.

Issmayer, fundada en 1861 por Johann Andreas Issmayer, fue una de las precursoras de la litografía en los *pennytoys* de hojalata. A finales de la década de 1890 empezó a producir lotes de trenes y automóviles de pequeño tamaño. La empresa tenía gran repu-

tación por la calidad y claridad de sus litografías. No vendía directamente sus juguetes, sino que trabajaba con mayoristas o distribuidores como Bing, y Cayette.

**Georg Fischer**, fundada en 1903 fabricó, de forma predominante, juguetes pequeños y sencillos, como coches con y sin cuerda. Se distribuía a través de mayoristas y era la segunda, tras Meier, en calidad y cantidad de juguetes.

**Johann Distler**, fue fundada en Nuremberg hacia finales del siglo XIX. Hasta 1914 fabricó fundamentalmente *pennytoys* sin cuerda. En los años veinte y treinta fueron más importantes los juguetes metálicos de mayor tamaño.

En 1906 **Karl Arnold** fundó su empresa en Nuremberg. Tuvo un comienzo duro, pero pronto logró imponer sus juguetes en el mercado gracias al desarrollo de una patente para el encendido de chispa que la atomizaba. Apenas hubo artículos en los que no instalase su sistema de encendido, por ejemplo, en coches de carreras, coches de bomberos, locomotoras, acorazados, motos, barcos, en secadores, afiladores, e incluso en una ballena.

Aunque tras la II Guerra Mundial sus tres fábricas de Nuremberg fueron destruidas, la sucursal de Mühlhausen/Opf. permaneció intacta, lo que le permitió, en 1945, reiniciar la fabricación de juguetes. De esa época son el conocido Jeep, la motocicleta Mac 700 y el desarrollo del control remoto, con el que obtuvo un gran éxito.

Como la demanda de juguetes de hojalata descendió enormemente, en 1960 Arnold presentó una novedad importante, el tren eléctrico con el ancho de vía de 9 mm; esta galga N ahorra un 75% de espacio frente a la hasta entonces habitual galga HO (16 mm.), y que rápidamente adoptaron otros fabricantes de material ferroviario de juguete.

En los años veinte toman el relevo en la producción de juguetes de bazar las fábricas de Georg

Kellermann, Georg Levy (GELY) y Einfalt (más tarde Technofix.).

Kellermann, fue fundada en 1910, después de que su creador, Georg Kellermann, trabajara en varias empresas del sector. Sus primeros productos fueron juguetes de lata con trucos destinados a la venta como artículos publicitarios y de regalo.

Los primeros juguetes de gran éxito, fabricados hacia 1922, fueron figuras de láminas de hojalata que se quitaban los sombreros cuando se apretaba un resorte. El mismo año la empresa añadió los primeros juguetes con mecanismo a su catálogo de bien conocidos *pennytoys* no mecánicos.

La marca Gely, junto a un doble jugador de billar (figura 1), pertenecía a la empresa fundada por Georg Levi en 1920 en Nuremberg. Los artículos que producían eran de una calidad media y ciertamente originales. Su creador, de origen judío, vendió la fábrica en 1934 y emigró a Gran Bretaña.



1.- Marca de fábrica de la empresa Georg Levy (GELY)

Technofix, fundada en 1922 los hermanos Georg y Johann Einfalt, a mediados de los años treinta se transformó en Technofix. En esa época la mayor parte de su producción se exportaba al extranjero, fundamentalmente a Estados Unidos donde presentaban la marca UTCC (Universal Theatres Concession Company de Chicago). Antes de la II Guerra Mundial producía coches con y sin mecanismo, motocicletas, aviones pequeños, figuras humanas y animales, montañas rusas y barcos. La contienda acabó completamente con su producción de juguetes.

Por último, la **Oro Werke-Reil, Blechschmidt & Müller**, una pequeña empresa fundada en Brandeburgo, ciudad cercana a Berlín, en 1882 por Friedrich Reil y Johannes Metz, bajo el nombre Reil & Metz. En sus comienzos fabricaba juguetes de hojalata mecánicos, principalmente para su venta en Gran Bretaña y Estados Unidos. En 1908 la fábrica creció y, con la entrada de nuevos socios, cambió su nombre a ORO Wercke, y en 1923 pasó a llamarse Oro Werke-Reil, Blechschmidt & Müller. En esta época el 95% de su producción se exportaba a todo el mundo. Sin embargo, la empresa se vio muy afectada por la crisis económico mundial de finales de la década de 1920, y cerró en 1931; en 1933 se vendió a Greppert & Kelch.

#### MARCAS Y PATENTES

Desde finales del siglo XVIII, en varias ramas del comercio, como la industria textil, se establecieron fuertes medidas para proteger los modelos de objetos e ideas, como los diseños de las telas; esto también se aplicó en el campo industrial. En 1806, los *Conseils de prud'hommes* de la ciudad francesa de Lyon establecieron que los fabricantes textiles debían depositar, de forma abierta o de forma secreta, ejemplos de sus tejidos nuevos y así los protegían. Este sistema de depósito fue adoptado por la Confederación del Rin. Tras la creación del Imperio alemán en 1871, se hizo efectivo en toda Alemania, y el principio todavía tiene efecto hoy.

En Alemania, en los años siguientes, se desarrollaron regulaciones legales esenciales a fin de proteger, por primera vez con criterios industriales, sindicales y técnicos, modelos e inventos dentro de la protección general al inventor y al diseñador.

La ley de patente de inventos de 1877 convirtió a los juguetes de los niños en una categoría indepen-

diente, protegida en todo el Imperio por leyes de inventores y patentes. A partir de estas leyes era posible hacer modificaciones en juguetes de hojalata patentados en Alemania.

Con la ley concerniente a los derechos de los inventores sobre modelos y diseños, debía depositarse el objeto a proteger, una fotografía o un dibujo suyo, en el gobierno local o en la oficina de registro y solicitar la protección. Se obligaba al solicitante a dar un número a su empresa, llamado "número de fábrica". A menudo se marcaba el número en el objeto, como un G.M. o *Geschmarmuster*.

El proceso para proteger un modelo llevaba tiempo. Como señal de que era un modelo G.M., podía incluir las siglas dep. o DEP. por *deponiert* (depositado) en su producto para indicar que estaba protegido o pronto lo estaría. Los números G.M. y las letras DEP. sólo existen desde 1876.

Desde 1877, si el solicitante quería proteger un invento, podía solicitar una *Deutsches Reichs-Patent* (DRP). La protección era por seis años y podía ampliarse hasta unos quince años. Después, desaparecía cualquier restricción a su utilización. Este proceso también era largo. Por eso las letras DRPA que se encuentran en algunos objetos, indican que se ha solicitado una patente alemana pero que el procedimiento no ha concluido.

En 1891 se promulgó una ley que protegía los modelos comerciales, la *Deutsches Reichs-Gebrauchsmuster* (DRGM). Con esta ley no sólo se protegían los modelos y los inventos, sino también sus combinaciones. Esta protección tenía una duración de sólo tres años, pero fue muy importante para la industria del juguete de hojalata. Los números DRGM se utilizaron a partir de 1891. Otras marcas adicionales que a veces se encuentran en las piezas son DRMR por *Deutsches Reich Muster Rolle*, o DGMSch por *Deutscher Gebrauchsmuster-Schutz*, que tienen el mismo significado que DRGM. También GES.GESCH



por *geserzlich geschützt* (legalmente protegido), que especifica qué es lo que está protegido por la ley, si la forma, o la combinación de elementos externos.

Después de la Segunda Guerra Mundial, la exportación de cualquier producto alemán estaba prohibida. Pero debido a que los juguetes germanos eran demandados en los mercados de los Estados Unidos, se introdujeron normas especiales para los productos alemanes que se fabricaban en el sector americano del país. Estas normas tuvieron gran importancia en la reconstrucción de la industria del juguete de Nuremberg, que estaba en ese sector estadounidense.

Sin contravenir las prohibiciones de importación y exportación, las autoridades americanas de ocupación permitieron la venta de juguetes de hojalata en sus tiendas PX (economatos), en las que se surtía al personal militar americano y a sus familias, ya que los juguetes provenían de su zona de ocupación y estaban marcados *Made in U.S. Zone Germany*. Esta norma sólo se aplicó en 1946-47, pero como los moldes se utilizaron durante mucho más tiempo, todavía se hacían juguetes de hojalata con esta inscripción en los años cincuenta. Esta marca también llegó a ser un signo de calidad, particularmente de los productos de Nuremberg.

#### LOS JUGUETES DEL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA

La colección de juguetes de hojalata del Museo Nacional de Antropología cuenta con novecientas ocho piezas (908), la mayoría españolas y más concretamente procedentes de las fábricas ibenses de Payá (trescientas setenta y dos) y Rico (trescientas treinta y tres), así como de la barcelonesa Manamo (cuarenta y dos), cuya producción se limitaba a los trenes. Su cronología es amplia, y abarca desde finales del siglo XIX (el juguete más antiguo es un au-

tomóvil del año 1897) hasta los años cincuenta, cuando el plástico se impone a los otros materiales en la realización de juguetes.

Asimismo contamos con juguetes alemanes fabricados para el mercado español por la empresa Märklin de Göppingen en los años veinte y treinta. Son veinticinco en total, todos relacionados con el mundo del ferrocarril.

Pero hoy queremos centrar la atención en siete juguetes alemanes de bazar, que de forma casual se hallan en nuestra colección, y cuyo origen pasó inadvertido a su antiguo propietario, quién los consideró de procedencia española.

2.- Guardia urbano  
(MPE38035)



1.- **Guardia urbano** (MPE38035). Sobre una plataforma aparece un policía con casco y uniforme azules, y los brazos extendidos con las manos cubiertas con guantes blancos; tiene la mano derecha levantada y la izquierda señalando hacia abajo. En las solapas del uniforme figura el número 121 y en el casco, que es alto, del tipo del *bobbie* inglés hay un escudo entre dos animales rampantes. A su lado hay una señal con letreros en rojo (ALTO) y verde (ADELANTE) con un mecanismo de muelle que le permite cambiar la indicación de avance o retroceso (figura 2).

En los zapatos aparecen las marcas: **GERMANY** en el derecho y en el izquierdo **GELY** (figura 3).

Fabricante: Georg Levi.

Hay que destacar que este juguete se hizo para el mercado de habla hispana, ya que las señales están escritas en castellano.

2.- **Charlot** (MPE38047). El cómico aparece vestido con pantalón beige, chaqueta roja y chaleco amarillo; tiene un mecanismo de resorte que hace que se quite y se ponga el sombrero, saludando (figura 4).

Fabricante: Georg Kellermann

3.- Marca de fábrica que aparece en el guardia urbano



4.- Charlot (MPE38047)



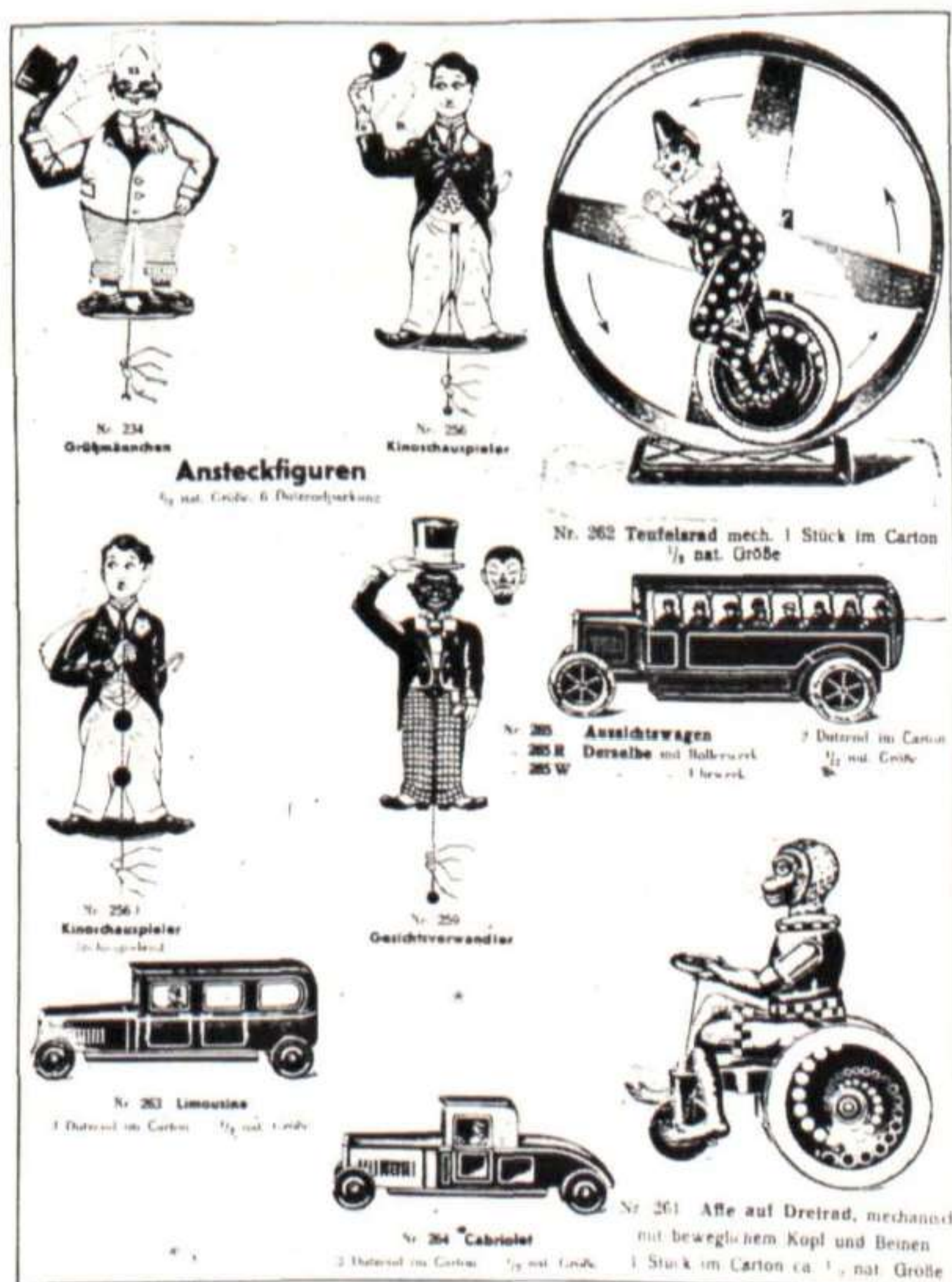
Este juguete es uno de los que obtuvieron un gran éxito, a comienzos de los años veinte, tal es así que en la Feria de Leipzig corría el chiste de que nadie necesitaba quitarse el sombrero ya que lo haría un pequeño interruptor que llevarían en el cuello.

La figura aparece en uno de los primeros catálogos de Kellermann (figura 5), con el número 256; esta publicación data de 1926, y es considerada, junto al catálogo de 1928 de Moses Kohnstam y el Möller Universal Toy Catalog (1924-1932), como la más importante fuente de información de la producción anterior a la II Guerra Mundial.

3.-Tartana (MPE38174). Es un carro verde y rojo

5.- Hoja del catálogo de Georg Kellermann de 1926

132 Old Catalogs



con dos ruedas radiadas y un tiro de dos caballos con manchas marrones y blancas sujetos con arcos amarillos y naranjas. Las patas delanteras de los animales van unidas por un eje con una rueda pequeña central (figura 6).

En las mantas de los caballos aparece la marca M (figura 7).

Fabricante: Johann Phillip Meier.

La tartana fue uno de los juguetes que más éxito tuvo en los primeros tiempos de la hojalata. Casi todos los fabricantes europeos, no sólo alemanes, las produjeron en uno u otro momento. De hecho, fue el primer artículo que salió de las instalaciones de Payá

6.- Tartana (MPE38174)



Hermanos (La Sin Rival-Payá Hermanos, S.A.) en 1906 en Ibi (Alicante).

4.- Atracción de feria (MPE38295). Está compuesta por un eje central, que remata con una bandera, y con una vara horizontal de la que penden dos

7.- Marca de fábrica que aparece en la tartana



8.- Atracción de feria  
(MPE38295)



globos multicolores con una persona montada en cada uno (figura 8).

En los globos aparece la marca **GES GESCH** (figura 9), que significa *gesetzlich geschützt* (protegido por ley).

Fabricante: Johann Distler.

Aunque esta pieza en concreto no lleva la marca de Johann Distler, en sus catálogos aparecen objetos iguales.

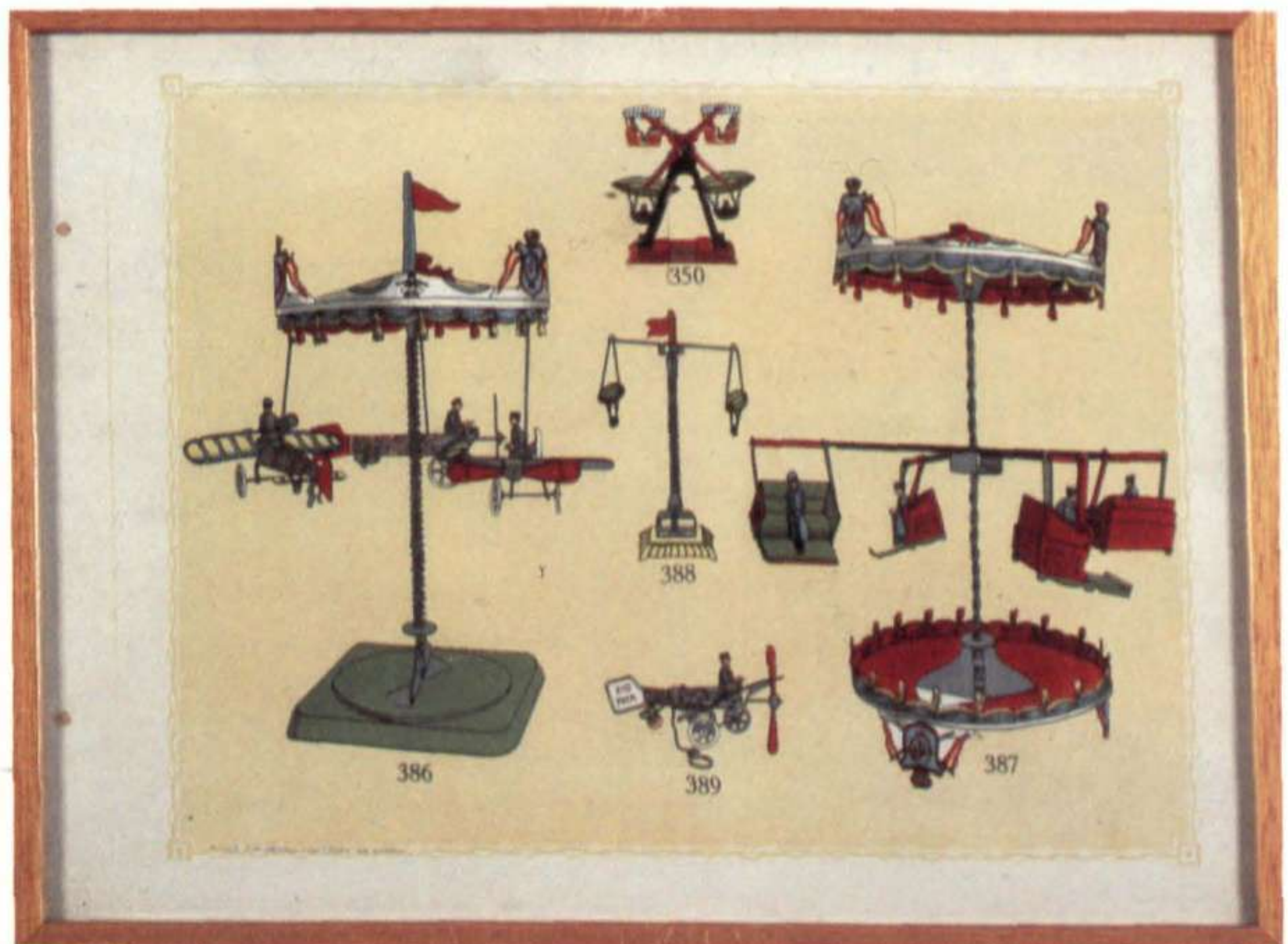
La competencia feroz existente entre los distintos países fabricantes de juguetes de hojalata y los altos aranceles con los que los distintos gobiernos europeos cargaban las importaciones de productos

9.- Marca de fábrica que aparece en la atracción de feria



extranjeros, motivaron que en muchas ocasiones los fabricantes se copiaran unos a otros, sobre todo una vez desaparecida la protección de la patente.

10.- Hoja del catálogo de Payá Hermanos de 1923





11.- Atracción de feria de Payá Hermanos (MPE 38293)



Las empresas españolas enviaban a sus representantes a las ferias jugueteras más conocidas, fundamentalmente a la de Nuremberg, con el encargo de comprar toda clase de juguetes. Una vez en España, los objetos adquiridos eran estudiados con todo detalle, desmontados y, si interesaba, copiados.

Tal es el caso de este juguete y otros muy similares con góndolas o dirigibles, que también aparecen en el catálogo de Payá de 1923 (figura 10), con el número 338 (figura 11), o combinaciones de dos tipos de cabina, con el número 350 (figura 12).

12.- Atracción de feria de Payá Hermanos (MPE-38296)



13.- Mono (MPE38460)



14.- Marca de fábrica que aparece en el mono



15.- Mono de Payá  
Hermanos (MPE38461)



16.- Catálogo de Payá  
Hermanos de los años  
cincuenta



N° 669 PERRO CON BASTON  
Medidas: 55 x 15 x 27 mm  
Peso neto: 10 grs.  
Peso neto total: 42 grs.



N° 683 ¡OLE TORERO!  
Medidas: 127 x 137 x 65 mm  
Peso neto: 220 grs. Peso neto total: 152 grs.



N° 671 ¡ARRE CABALLITO!  
Medidas: 107 x 60 x 92 mm  
Peso neto: 220 grs. Peso neto total: 142 grs.



N° 680 MONO  
Medidas: 60 x 15 x 67 mm  
Peso neto: 10 grs.  
Peso neto total: 42 grs.



N° 3006 AUTO SEDAN  
Medidas: 135 x 77 x 67 mm  
Peso neto: 220 grs. Peso neto total: 120 grs.

5.- **Mono** (MPE38460). Mono vestido con levita amarilla, pantalón rojo y fez, en la mano derecha lleva una pelota (figura 13).

En la levita aparece la marca **MADE IN US-ZONE GERMANY** (figura 14).

Fabricante: Karl Arnold

Como ya hemos señalado antes, la copia exacta o similar de los juguetes era una práctica habitual entre los fabricantes de los distintos países, una vez vencido el plazo de la protección de la patente.

Por otro lado, acabada la II Guerra Mundial y derrotada Alemania, las empresas debieron remontar muchas dificultades, desde su destrucción y desmantelamiento a la adquisición de materias primas: la situación de carencia llevará a los fabricantes a utilizar la matricería ya existente, por lo que durante los diez años siguientes se siguieron produciendo los mismos juguetes que en el periodo de entreguerras.

17.- Habitación: cocina  
(MPE38045)



Este mono, modelo anterior a la II Guerra Mundial, aunque en este caso sea posterior por el mantenimiento de matrices y modelos, fue copiado

18.- Habitación: sala  
(MPE38046)



por Payá Hermanos (figura 15) en 1934 y aparece en su catálogo con el número 680 (figura 16).

6.- **Habitación: cocina** (MPE38045). Cocina con mesa, dos sillas, aparador y cocina de carbón. En la pared del fondo tiene dos ventanas que están abiertas. Se representa con todos sus detalles (figura 17).

Fabricante: Oro Werke-Reil, Blechschmidt & Müller.

7.- **Habitación: sala** (MPE38045). Sala de estar con diván, mesa, dos sillas, reloj de pared y armario. En la pared del fondo tiene dos ventanas que están abiertas. Se representa con todos sus detalles: cortinas, cuadro, alfombra, etcétera (figura 18).

Fabricante: Oro Werke-Reil, Blechschmidt & Müller.

Son dos habitaciones de pequeño tamaño (8 x 6 x 13 cm.), con unas acanaladuras tanto en su parte superior como en la inferior, lo que permitiría encajar unas con otras para formar una casa de muñecas.

Es un juguete inusual, únicamente fabricado por tres empresas de tres países distintos, la alemana Oro Werke-Reil, Blechschmidt & Müller, la estadounidense Louis Marx and Company, Inc. (la serie denominada Newly Weds), y la española Rico S.A., y durante poco tiempo, apenas unos años en la década de los veinte del siglo XX.

En el Museo Nacional de Antropología hay una habitación, un dormitorio (MPE38044), fabricado por Rico (figura 19), y una plancha de hojalata litografiada (MPE38533) de la misma fábrica y que también corresponde a un dormitorio.

Ni la cocina ni la sala llevan marcas de fábrica, pero las diferencias con el dormitorio de Rico son bastantes y significativas, como para pensar que procedan de la misma fábrica española. Las ventanas de las dos primeras habitaciones están recortadas y las de la tercera no; por otro lado, el exterior tanto de la cocina como de la sala está litografiado en color azul y en el dormitorio puede verse el color acerado del metal.

19.- Habitación: dormitorio de Rico S.A. (MPE 38044)



Una vez más puede hablarse de las copias desca-  
radas que las empresas jugueteras españolas hacían  
de los juguetes alemanes que adquirían en las ferias  
de aquel país.

## BIBLIOGRAFÍA

FRANZKE, Jürgen (ed.), 1995: *Tinplate Toys from Schuco, Bing & other Companies*. Schiffer Publishing Ltd.

GARCÍA-HOZ ROSALES, Concha, 1996: "¿A qué jugábamos? El juguete industrial en las colecciones del Museo Nacional de Antropología. *Anales del Museo Nacional de Antropología III*, pp.89-107. Ministerio de Educación y Cultura, Madrid

HUBER, Rudger, 1988: *Blechspielzeug: Autos, Motorräder*. Munich, Battenberg Verlag.

KRESCHER, Katharina, 1998: "Brandenburger Blechspielwaren. Die Firmen und ihre Produkte". *Stahl und Brennbabor. Die Stadt Brandenburg im 19. und 20. Jahrhundert*, pp. 481-510.

PRESSLAND, David, 1991: *The Book of Penny Toys*. Londres, New Cavendish Books.

SCHWEITZ, Bernard, 1998: "Les jouets de bazar en plomb, tôle et celluloid...". *La Vie de Jouet*, 27 (enero), pp. 20-22.

WAGNER, Botho G.- BAECKER, Carlernst A, 1991: *Blechspielzeug: Schiffe und Flugkörper*. Munich, Battenberg Verlag.

WALTER, Gerhard G., 1992: *Metal Toys from Nuremberg. The Unique Mechanical Toys of the Firm of Georg Kellermann & Co. of Nuremberg, 1910-1979*. West Chester, Schiffer Publishing Ltd.



# EL ESCAPU LARIO: INSIGNIA DE DEVOCIÓN MARIANA

M<sup>a</sup> Antonia Herradón Figueroa  
Museo Nacional de Antropología

## RESUMEN

*El escapulario, denominado pequeño para diferenciarlo del escapulario original, más grande, que formaba parte del hábito de las órdenes religiosas, se muestra en las páginas siguientes como un objeto indisolublemente unido a la práctica religiosa en nuestro país. Símbolo material de la devoción popular tanto hacia la Virgen del Carmen como hacia otras muchas advocaciones marianas, en él se han visto reflejadas tanto las corrientes doctrinales que han jalonado la historia de la Iglesia como los diferentes matices que configuran el complejo universo de las creencias del ser humano.*

\*\*\*\*\*

Este estudio presenta la colección de escapularios conservada en el Museo Nacional de Antropología, antiguo Museo Nacional del Pueblo Español, que si bien no se remonta en el tiempo a los orígenes de éste último (recordemos que fue creado en 1934), sí posee unas cualidades que entroncan con los objetivos establecidos por sus fundadores: recoger, entre otros, objetos representativos de la cultura espiritual de los pueblos de España. Incorporada al Museo a lo largo de los últimos diez años, la mayor parte de la misma tiene su origen en el denominado Archivo Mariano, un impresionante conjunto de objetos y documentos relacionados con el culto a la Virgen María reunido a partir de 1950 y a lo largo de casi medio siglo por Mosén Jordi Fort Gaudí. Además, este sacerdote catalán compró otras colecciones formadas con anterioridad, como la de José Bartolomé y Relimpio, iniciada hacia 1900, de manera que llegó a configurar el mayor archivo mariológico que se conoce en España. En 1994 el Ministerio de Cultura adquirió este conjunto, en la actualidad integrado en los fondos del Museo Nacional de Antropología.

Los escapularios se encuadran, pues, en la misma categoría que otros objetos de naturaleza religiosa mejor conocidos como medallas, rosarios, gozos, estampas, imágenes, etc. que constituyen el testimonio material de la intensidad con la que se ha vivido y se vive aún la devoción a la Virgen María en nuestro país, la tierra de María por excelencia.

El *Diccionario de Autoridades* (1726-1737) recoge dos acepciones del término escapulario (del latín "scapularis", referente a las espaldas):

Escapulario. Una como estola mui ancha, que pende por delante y por detrás, y en medio tiene una abertúra en redondo capáz para que por ella pueda entrar la cabeça: y desta forma son los escapularios que visten muchos Religiosos: como Dominicos, Mercenários, Carmelitas, Trinitarios, etc. Llámase también Escapulario el que traen las personas Segláres, y se compone de dos piezas pe-

queñas cuadradas de algún género de lana, las cuales penden de dos cintas, que están unidas y cosidas en las puntas de las dos piecitas cuadradas, y con ellas se cuelgan del cuello y trahen sobre los hombros pendientes por delante y por las espaldas<sup>1</sup>.

En términos generales, según el *Diccionario del uso del Español*, ambas definiciones se continúan empleando más de dos siglos después:

Escapulario: pieza que forma parte de muchos hábitos, consistente en una tira de tela con un agujero por el que pasa la cabeza y cuyos dos extremos cuelgan por delante y por detrás. Objeto devoto formado por dos trozos de tela en los cuales va pintado, bordado, pegado o guardado un objeto venerado o una imagen, unidos por dos cintas o cordones que los mantienen colgados de los hombros, uno sobre el pecho y otro sobre la espalda<sup>2</sup>.

Son dos, pues, los significados de la palabra escapulario, los cuales sintetizan de forma muy ilustrativa el origen y la posterior evolución del objeto cuya trayectoria histórica y significado se presentan en estas páginas. En resumen, puede decirse que el escapulario fue en principio una prenda de uso ligada a determinadas órdenes religiosas —de uso restringido, por tanto—, que acabó dotando de significado a un *vestido* incorporado a la vida cotidiana de la población seglar, tanto por parte de mujeres como de hombres y niños. Esta transformación se ha venido produciendo a lo largo de más de siete siglos en todos aquellos territorios en los que la Iglesia Católica ha ejercido su magisterio. Sin embargo, la veneración hacia el escapulario arraigó con especial intensidad en España.

## 1. - EL ESCAPULARIO DE LA VIRGEN DEL CARMEN

Aunque por definición este distintivo puede adoptar todo tipo de imagen religiosa, el escapulario

<sup>1</sup> *Diccionario de Autoridades* (Madrid: Ed. Gredos, 1969), p. 554.

<sup>2</sup> María MOLINER, *Diccionario del uso del Español* (Madrid: Ed. Gredos, 1998), p. 1171.

por excelencia es el Escapulario de la Virgen del Carmen, es decir, aquél que presenta bien a la Virgen María bajo esta advocación bien un símbolo de la misma. Su evolución doctrinal y formal está por tanto estrechamente ligada a la orden religiosa que, desde sus orígenes, estuvo bajo el patrocinio de la Virgen del Carmen: la Orden del Carmen u Orden Carmelitana. El escapulario del Carmen es el máximo exponente de la influencia ejercida por esta congregación en la vida religiosa de occidente.

Los orígenes históricos de la Orden del Carmen se remontan a comienzos del siglo XIII y se sitúan en Palestina. Allí numerosos ermitaños se retiraron al Monte Carmelo, un lugar donde existía una capilla en honor a la Virgen situada junto a la denominada fuente de Elías. Así desde el principio aparecen reunidos el culto a María y la tradición eliana, auténticos pilares de la espiritualidad carmelitana. A lo largo del siglo XIII los carmelitas fueron asentándose en Europa, llegando a España en los años finales de la centuria. Los primeros asentamientos tuvieron lugar en los territorios de la Corona de Aragón, mientras que en Castilla las primeras fundaciones se fechan bien entrado el siglo XIV. A partir de este momento su expansión por los dominios de la Corona fue imparable. En el siglo XVI la regla de la Orden Carmelitana estaba tan alterada que se planteó la necesidad de realizar una reforma. Hubo muchos intentos al respecto, siendo el más destacado el impulsado por Santa Teresa de Jesús (1515-1582).

La visión de San Simón Stock (ca.1175-1285) es el hecho que centró sobre el escapulario la devoción profesada por los carmelitas a la Virgen del Carmen. Según la leyenda, la Virgen se apareció en 1251 a Simón, entonces sexto general de la Orden, entregándole un escapulario y prometiéndole que quien lo llevara se libraría del fuego eterno. Del relato milagroso se desprende, pues, la idea que da sentido al primero de los privilegios que gozan los que visten

este distintivo: el privilegio de preservación o exención del infierno. Pero según algunos autores, el desenvolvimiento fabuloso que tuvo la devoción se debió principalmente a la bula "Sabatina". Este documento aparece en escena en la primera mitad del siglo XV. Se presentaba como una confirmación de una bula de Juan XXII de 3 de marzo de 1322, que refiere la visión en la que la Virgen le promete, entre otras cosas, que ella libraría del purgatorio a todos los miembros de la cofradía de la Orden el sábado después de la muerte. De esta forma se configura el segundo de los privilegios: el privilegio sabatino<sup>3</sup>.

A partir de 1530, los generales añaden al privilegio sabatino la obligación de llevar el Escapulario para conseguir los beneficios que expresan en sus cartas de confraternidad. Estas cartas son los documentos más antiguos referentes a la Orden; los priores generales, desde tiempo inmemorial, tenían la costumbre de dar participación en los bienes espirituales de la Orden a los bienhechores y a otras muchas personas con las que se tenían especiales relaciones por sus favores. Cuando los generales comenzaron a dar el privilegio sabatino a los laicos se abrió el camino hacia la cofradía del Escapulario del Carmen. Desde entonces hasta nuestros días será esta organización la que aglutine las indulgencias, privilegios e indultos concedidos por los pontífices romanos a los fieles que lleven el escapulario y que, al mismo tiempo, estén inscritos como cofrades de la Venerable Virgen María del Carmen.

En el caso de nuestro país, el general Juan Bautista Rossi ocupó un lugar destacado en el proceso de implantación de cofradías y, por tanto, de extensión de la devoción al escapulario. Durante su visita a España y Portugal (1566-1567), como él mismo declara, distribuyó más de doscientos mil escapularios, así como cartas de confraternidad<sup>4</sup>. La cofradía del Escapulario sintonizaba con la mentalidad de la Iglesia postridentina y se adaptaba a una forma

<sup>3</sup> Joaquín SMET, O. C., *Los carmelitas. Historia de la Orden del Carmen* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1991, Vol. III), p. 94-95.

<sup>4</sup> Joaquín SMET, O. C., *op. Cit.*, p. 96.

ortodoxa y consciente de usar las indulgencias como reacción contra los ataques de Lutero. José Falcone escribe en 1595: "*En nuestros días, España descuella sobre todos; no hay una casa o lugar en el que no se vista el hábito del Carmen para conseguir las infinitas indulgencias que ello lleva consigo. Las dos hijas del rey Felipe de España y todos sus cortesanos llevaban el hábito de Nuestra Señora del Carmen... como el que llevan los hermanos de la Orden. Les fue dado personalmente por el reverendísimo general Juan Bautista Rossi de Rávena*"<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Joaquín SMET, O.C., *op. Cit.*, p. 97-98.

Parece claro que a comienzos del siglo XVII la cofradía del Carmen estaba presente en la mayoría de las iglesias carmelitas de España y que, por tanto, la devoción al escapulario se encontraba enraizada en la piedad del pueblo. Esta trayectoria culminaría en el período barroco, cuando numerosos imagineros y pintores tuvieron entre sus clientes a los carmelitas. Ejemplo de ello es el altorrelieve del retablo mayor del Convento del Carmen Calzado de Valladolid, obra de Gregorio Fernández, hoy en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Fechado en el decenio de 1630, representa a la Virgen del Carmen entregando el escapulario a San Simón Stock.

Si bien las consecuencias de la Desamortización fueron desastrosas para numerosos conventos carmelitas, las cofradías del Escapulario continuaron desarrollando sus prácticas a lo largo del siglo XIX, para resurgir a comienzos del XX. Como veremos, este proceso alcanzaría su cenit en 1951, VII Centenario del Escapulario.

En efecto, en los años iniciales del siglo se llevó a cabo una intensiva propagación del Escapulario del Carmen de la mano de sacerdotes y frailes. Entre ellos destacó el carmelita Francisco de Paula Tarín (1847-1910), que recorrió más de 300 pueblos y ciudades de España ejerciendo su apostolado. Tanto su correspondencia como los comentarios de sus contemporáneos nos informan acerca de la intensidad con la que desarrolló esta tarea, así como de los di-

versos medios utilizados en la misma. Entre éstos destacan la celebración de Novenas del Carmen, la organización de procesiones y, sobre todo, la imposición de escapularios: "No se cansaba de pedir escapularios a cuantas personas conocía y (...) traía al retortero a todas las damas de Madrid, Sevilla, Almería, Cáceres, Cádiz, Linares, Porcuna y Valdepeñas y de todos los sitios por él misionados para que le bordasen y confeccionasen escapularios. En esta misma labor comprometía a las comunidades de religiosas<sup>6</sup>".

En un país con un índice cada vez más elevado de población alfabetizada, el uso de la palabra como instrumento de proselitismo se reforzó de manera consciente mediante la utilización de textos escritos que gozaron de amplia difusión. En el capítulo de publicaciones periódicas hay que mencionar la revista *El Santo Escapulario*, de periodicidad mensual, que vio la luz en Osuna (Sevilla) en 1904, aunque a partir de 1916 se editará en Jerez de la Frontera (Cádiz). En 1939 cambió de nombre, pasando a denominarse *Escapulario del Carmen: revista de reflexión cristiana editada por los carmelitas de la Bética*. Esta publicación, que en 1974 había llegado al número 908, ha tenido tradicionalmente su más amplia difusión en Andalucía, aunque puede decirse que ha servido y sirve de lazo de unión entre los carmelitas y los devotos del escapulario de todo el territorio español.

Por otra parte fueron muy numerosos los libros de devoción a la Virgen del Carmen publicados. Entre ellos destaca el titulado *Quince minutos a los pies de la Virgen del Carmen*, del R.P. Ludovico de los Sagrados Corazones, cuya primera edición es de 1907, alcanzando la 16<sup>a</sup> en 1947. A éste le siguieron otros muy similares como *Quince minutos con la Virgen del Carmen*, del P. Simón M<sup>a</sup> Besalduch, que llegó a su 10<sup>a</sup> edición en 1951 o como *A los pies de la Virgen del Carmen (Quince minutos)*, del P. Sabino de Jesús, con varias ediciones en los años 60. En todos los casos se trata de pequeños devocionarios que

<sup>6</sup> Ismael de SANTA TERESITA, O. C. D., "El apostolado del Escapulario del Carmen", *Congreso Carmelitano Ibero-Americano del VII centenario del escapulario del Carmen: celebrado en Madrid del 13 al 20 de Mayo de 1951. Crónica* (Cádiz: Escelicer, 1954), p. 289.

incluyen oraciones, novenas, trisagios, invocaciones dedicadas a la Virgen del Carmen, así como diversas instrucciones acerca del escapulario (Foto 1).

Foto 1. - Diversos opúsculos, novenas y libros de oración dedicados al Escapulario de la Orden Carmelita, editados en la primera mitad del siglo XX.



Estas lecturas contribuyeron sin duda a preparar el ambiente de fervor mariano que se vivió en España en 1951 con motivo de la conmemoración del VII centenario del escapulario del Carmen. Entre los numerosos actos organizados al efecto hay que destacar el Congreso Carmelitano Ibero-Americano, que se celebró en Madrid del 13 al 20 de mayo. En ese año se cumplían, además, las bodas de oro de la declaración oficial por parte del Estado español de la Virgen del Carmen como patrona de la Marina de Guerra (19 de abril de 1901), circunstancia que se aprovechó entonces para solicitar al Papa la proclamación canónica de dicha imagen como Patrona de toda la gente del mar. En mi opinión, el conjunto de estas celebraciones en torno a la insignia carmelita y a la Virgen del Carmen dio forma al momento culminante de la devoción al escapulario en nuestro país.



En el Congreso Carmelitano estuvieron representados todos los estamentos sociales, políticos y religiosos, desde teólogos hasta el Ministro de Marina. Incluso el historiador Juan Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya —que se confiesa entonces portador del escapulario del Carmen desde la infancia—, envía una conferencia con el título de "La Virgen del Carmen en la iconografía." Teniendo en cuenta la expansión alcanzada ya entonces por la devoción a la insignia carmelita, el objetivo fundamental del Congreso era subrayar con énfasis el significado de este distintivo, difundiendo sus virtudes y ampliando aún más su uso. A tal efecto, el Obispo de Madrid-Alcalá, Leopoldo Eijo y Garay, realizó la siguiente proclama:

<sup>7</sup> Congreso Carmelitano, p.452.

Especialmente, vosotros, amados Párrocos y Rectores de las Iglesias del clero secular y regular, procurad que el día inicial del Congreso, domingo 13 de mayo, declarado con tal motivo DIA DEL ESCAPULARIO, se predique en todas las misas sobre tan salvífica devoción mariana y se haga la imposición del mismo por los sacerdotes facultados, a cuantos fieles no lo lleven impuesto, a fin de que todos puedan gozar sus estupendos privilegios y gracias, y todo contribuya a una nueva exaltación de la fe, iluminación de las almas y cultivo de las virtudes cristianas, reflejadas en el espejo de tan singular devoción<sup>7</sup>.

La espectacular demanda de escapularios prevista por los organizadores del Congreso iba a ser cubierta, en parte, gracias a la colaboración solicitada por la Junta Nacional a las Religiosas Carmelitas. La respuesta no se hizo esperar y desde numerosos conventos se enviaron insignias en número variable: 100 desde el convento de Consuegra (Toledo), 300 desde el de Onteniente (Valencia), 500 desde el de Plasencia (Cáceres), 3.000 de la comunidad de Carmelitas de Ntra. Sra. de las Maravillas de Madrid, etc. Claro que el total de los remitidos por medio de

este sistema resultó insuficiente. La crónica correspondiente al 13 de mayo dice lo siguiente:

Diseminados por las iglesias de Madrid Carmelitas a granel y en otras valiéndose de pregoneros propios, en la mañana y en la tarde de este día se hizo resonar el mensaje de la Virgen del Carmen, la salvación del mundo en la hora actual por el Santo Escapulario, pues DIA DEL ESCAPULARIO había sido declarado con el fin de darlo a conocer con mayor profusión y de extender sus benéficos influjos en los fieles por medio de imposiciones generales gratuitas, para las que se emplearon cerca de 100.000 escapularios confeccionados en su mayor parte por la benemérita Asociación Provedora del Santo Escapulario a Hospitales y Enfermos que radica en el Convento de PP. Carmelitas de la calle de Ayala, 37, y que pasó varios meses preparando el aprovisionamiento a gran escala para esta intensiva jornada escapularística, que hubo de prolongarse durante los demás días del Congreso<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Congreso Carmelitano, p. 154.

La confección del escapulario del Carmen constituye un capítulo de particular interés. Aunque en la actualidad es una tarea desarrollada en exclusiva por las religiosas carmelitas, en épocas anteriores —sobre todo coincidiendo con una fuerte demanda— fueron muchas las personas que colaboraron en este trabajo: monjas de distintas congregaciones, asociaciones de voluntarios, cofrades, devotos y fieles en general. La dispersión aparente de la mano de obra estaba, sin embargo, unificada bajo un conjunto de instrucciones que, al respecto, habían sido dictadas desde Roma por la Sagrada Congregación de Indulgencias y por la Sagrada Congregación de Ritos a lo largo del siglo XIX. El hecho de que estas instrucciones figuren sin excepción en todos los devocionarios indica la importancia que tenía seguir las al pie de la letra.

En el libro *Instrucciones sobre la devoción el escapulario de Nuestra Señora del Carmen*, del R. P. Marcelino del Niño Jesús, publicado en Burgos en 1929, se tra-

tan con gran detalle cuestiones como materia, color y forma de la insignia:

Materia. 1. En la confección de los Escapularios ha de usarse necesariamente de lana y no de lino, algodón, seda u otra materia semejante.

2. Puede sin embargo, admitir algunos adornos de oro u otra materia trazados sobre el paño con tal que prevalezcan el color y la materia prescritas.

3. La palabra paño o pañito, usada comúnmente por los autores, se ha de tomar en sentido riguroso, es decir, por el solo tejido de lana y no por otra labor hecha con aguja, v. gr., malla, punto de encaje, bordado, etc.

4. Son lícitas las bolsitas de cualquiera materia decente, v. gr., seda, metal, etc., para proteger los escapularios contra el sudor y otros inconvenientes con tal que los cordones estén prendidos de los pañitos y no directamente de las bolsas.

Color. Para ganar las indulgencias se requiere que el color del escapulario del Carmen sea atezado, color café, pardo, negro u otro semejante.

Forma. 1. El escapulario ha de estar necesariamente compuesto de dos pedazos de tela de lana, de color atezado o pardo cosidos a unas cintas o cordones.

2. Es preciso que la forma de los pañitos sea rectangular, o al menos cuadrada, pero no redonda, ovalada o de muchos ángulos.

La razón en que se fundó la S. C. para dar estos decretos fue porque el Escapulario pequeño que llevan los Cofrades no es más que el mismo de los Religiosos reducido a forma más pequeña para mayor comodidad de los mismos; y como el que usamos los Carmelitas es de lana pura, de color algo pardo o negro o café y de forma larga, también el Escapulario de los cofrades, para imitar en lo posible al nuestro, debe hacerse de lana, de color café y de forma rectangular o algo larga.

3. Los cordones con los cuales se unen las dos partes del sagrado Escapulario pueden ser de lino, seda, metal, etc., de cualquier color.

4. Cuando uno quisiese llevar muchos escapularios pertenecientes a distintas Ordenes no basta para ganar las gracias de los mismos que a un solo Escapulario se peguen diversos pañitos que representen diversa materia y distinto color, sino que es necesario que sean verdaderamente muchos escapularios distintos, aunque puedan todos ellos unirse a dos solas cintas o cordones.

5. La imagen de la Santísima Virgen que se pone ordinariamente en los escapularios, no es necesaria, es solo piadosa y loable costumbre. El Escapulario sencillo y sin adorno alguno basta para ganar las indulgencias.

Modo de llevar el Escapulario. 1. Ya hemos dicho que, para ganar las indulgencias y hacerse acreedor a las promesas de la Virgen y tener derecho a los privilegios del Escapulario del Carmen, no basta tenerle guardado en casa o llevarle en el bolsillo. Es indispensable llevarle puesto sobre sí de manera que una de las partes caiga sobre el pecho y la otra sobre la espalda.

2. No es necesario llevarle a raíz de la carne; puede llevarse sobre los vestidos, pero siempre en la forma dicha. Podrá ser un poco mortificante llevar el escapulario de lana, pero ese sacrificio será siempre un obsequio muy agradable a la Virgen del Carmen.

3. Ha de llevarse continuamente, de día y de noche y sobre todo en la hora de la muerte, como señal distintiva de la Orden y salvaguardia contra los peligros<sup>9</sup>.

Aunque las normas para la confección de escapularios y para llevarlos estaban plenamente asumidas por los devotos, ciertas incomodidades derivadas de su uso fueron expuestas por determinados sectores de fieles, que plantearon sustituirlo por una medalla. Se inició así un debate en torno a la denominada medalla-escapulario. En este contexto, Pío X promulgó en 1910 un decreto en el que autorizaba a todos los fieles sustituir los escapularios por una medalla que lleve en el anverso la imagen de Nuestro Señor Jesucristo mostrando su corazón y en el reverso la de

<sup>9</sup> Marcelo del NIÑO JESÚS, *Instrucciones sobre la devoción al escapulario de Nuestra Señora del Carmen* (Burgos: Tipografía El Monte Carmelo, 1929), pp. 153-156.

la Virgen María, para poder ganar las gracias espirituales de los propios escapularios. Según las interpretaciones de este decreto, el Papa autoriza la medalla en vez del escapulario, pero no la pone por encima de éste, y ni siquiera la recomienda de manera expresa. A fin de evitar mayores controversias, la Sagrada Congregación de Ritos propuso —como quedó expuesto anteriormente— proteger el paño:

Algunos inconvenientes que podían aducir las señoras para no llevar el escapulario de lana, v. gr. la necesidad de cambiarlo con frecuencia y el ridículo al que se exponen dados los escotes que ha impuesto la moda, están prevenidos y obviados con el "escapulario protegido", verdadero escapulario de lana. Está protegido por una bolsita o estuche de alpaca, de plata o de oro con sus cadenas correspondientes del mismo metal y por lo tanto limpio y elegante. Pero mayor sacrificio, sin duda, hará y mayor obsequio a la Virgen el que sobreponiéndose a todos los respetos humanos y superando todas las molestias que origine, lleve el escapulario como hasta el presente le han llevado tantas almas buenas, con sus dos pedacitos de paño y con cordones de lana o algodón<sup>10</sup>.

Pero cincuenta años más tarde del decreto papal, aún se continuaba hablando de las ventajas e inconvenientes de cada uno de esos distintivos.

Entre las ventajas del Escapulario sobre la medalla está —además de la ya dicha: la mayor seguridad para ganar el principal privilegio, el de la salvación eterna, el ser más antiguo el escapulario; el ser esa preciosa librea de María toda celestial; el estar avalado por innumerables milagros en todas las naciones durante siete siglos; el constituir para mí como la fórmula oficial de mi consagración al Sacratísimo Corazón de la Virgen Inmaculada; y el poder ganar con él (y no con la medalla) 500 días de indulgencias tantas veces cuanto lo beso.

¿Inconvenientes en llevar el Santo Escapulario? No faltan personas que los alegan. Un escritor reprodu-

<sup>10</sup> Marcelo del NIÑO JESÚS, *op. Cit.*, pp. 144-145.

ce y refuta brevemente esos inconvenientes: 1<sup>o</sup>. Me quito el escapulario y no la medalla por causa del escote. Mejor fuera si, invirtiendo la frase, se dijera: suprimo el escote por no quitarme el Escapulario y tener que sustituirlo por la medalla. 2<sup>o</sup> El uso del Escapulario es más incómodo que el de la medalla. ¿Y será mucho ofrecer a la Virgen el sacrificio de una pequeña comodidad a trueque de que Ella cumpla en nosotros las promesas de su Santo Escapulario?. 3<sup>o</sup> El Escapulario es preciso llevarlo al cuello, mientras que la medalla se puede llevar en un bolsillo o pegada a la vestimenta. A esto se responde que, según el Decreto del Papa, es necesario llevar la medalla sobre la propia persona (*supra propriam personam*). Si la muerte sorprende durmiendo en el lecho a quien, por mayor comodidad, la llevaba en el bolsillo o pegada al vestido, muere sin ella, y por lo tanto excluido de los privilegios del Escapulario; en cambio, el que lleva el Escapulario debidamente no está expuesto a ese inmenso peligro de morir sin él<sup>11</sup>.

Otro aspecto importante que conforma el significado del escapulario del Carmen lo constituyen los ritos que acompañan a la imposición del distintivo y, por lo tanto, al ingreso del devoto en la correspondiente Cofradía. La norma principal al respecto es la que se refiere a la imprescindible bendición del escapulario, que ha de efectuar, siguiendo la fórmula prescrita, un sacerdote de la Orden Carmelita u otro especialmente facultado para ello. Las mismas normas son las que regulan la imposición de la insignia, aunque se contemplan algunas excepciones: en 1892, por ejemplo, se señala que "cuando fuere difícil pasar el Escapulario por la cabeza de quien lo ha de recibir, v. gr. por razón del sombrero en las mujeres o de la toca en las monjas, basta colocarlo sobre uno de los hombros". Y en 1908 se dispone que "los soldados en campaña o en los hospitales, a falta de sacerdotes, pueden ellos mismos imponerse el escapulario previamente bendecido por un sacerdote con tal que al imponérselo recen alguna oración a la Virgen"<sup>12</sup>. Se

<sup>11</sup> Sabino de JESÚS, C. D., *A los pies de la Virgen del Carmen (Quince minutos)* (Vitoria: Editorial S. Católica, 1961), pp. 139-141.

<sup>12</sup> Marcelo del NIÑO JESÚS, *op. Cit.*, p. 159.

buscaba, pues, contemplar y regular la mayor variedad posible de supuestos, con el objetivo de dar cabida en las cofradías al mayor número posible de fieles.

La recepción del portador del escapulario en la Cofradía era el punto culminante del proceso y se materializaba mediante la inscripción del nombre y apellidos de los nuevos miembros en el libro correspondiente. Tan sólo no era obligatorio efectuar este registro en el caso de misiones o en el de imposiciones masivas, como ocurrió en Madrid en 1951. Para gozar de los privilegios del escapulario los cofrades deben, en primer lugar, llevar permanentemente la insignia sobre los hombros con piedad y devoción. Además, deben guardar castidad según su estado. También, si saben leer, deben rezar diariamente el Oficio parvo de la Virgen; los que no sepan, guardarán los ayunos de la Iglesia y se abstendrán de comer carne los miércoles y sábados de cada semana, excepto el día de Navidad, a no ser que por justa causa se les conmuten estas obligaciones en otra obra piadosa por los confesores autorizados para ello<sup>13</sup>. Finalmente, es aconsejable que asistan a los actos en honor a la Virgen del Carmen establecidos en los estatutos de cada Cofradía.

Sin embargo, entre los miembros de las distintas Ordenes Carmelitas y los miembros de las cofradías aún se estableció otra categoría de devotos del escapulario. Se trata de la Hermandad de la Venerable Orden Tercera de Nuestra Señora del Carmen (V.O.T.), también denominada Tercera Orden Secular del Carmen. Esta asociación, de la que podían ser miembros hombres y mujeres, casados y solteros, se extendió por España durante los siglos XVII y XVIII, tanto en los centros urbanos como Barcelona, Valencia, Salamanca, Pamplona, Sevilla, Córdoba, Granada o Madrid, como en numerosos pueblos. Su implantación fue continua hasta bien entrado el siglo XX.

<sup>13</sup> Una detallada relación de las obligaciones del cofrade, así como de las excepciones a las mismas en Marcelo del NIÑO JESUS, *op. Cit.*, p. 146-151.

Los Terciarios Carmelitas se rigen por una Regla propia que data de mediados del siglo XV, aunque ha sufrido distintas revisiones en las centurias posteriores. Según indica la aprobada el 14 de Junio de 1928, que lleva por título *Regla de la Tercera Orden Secular de Nuestra Señora del Carmen, la Tercera Orden se define como la asociación de fieles que, viviendo en el siglo y compartiendo la vida religiosa y apostólica de la Orden de los Carmelitas, según la propia Regla, se esfuerzan, bajo la dirección de la misma Orden, por alcanzar la perfección cristiana y la salvación de las almas, de modo conveniente al estado seglar*<sup>14</sup>.

Como queda puesto de manifiesto en los manuales y devocionarios, no es lo mismo Tercera Orden que Cofradía, ni, por consiguiente, Terciario que Cofrade:

Los principales puntos de diferencia consisten en que los Terciarios: a) Tienen Regla aprobada por la autoridad pontificia. b) Deben pasar un año de noviciado, o probación. c) Terminado el noviciado, hacen su profesión según la Regla. d) Tienen su elenco de gracias, indulgencias, privilegios, indultos y derechos particulares, que no se comunican a los Cofrades. E) Son miembros propiamente dichos de la Orden del Carmen, mientras que los cofrades tan sólo son agregados. De lo que se deduce que la Tercera Orden del Carmen y la Cofradía del santo Escapulario no son una misma cosa, y por lo mismo no deben confundirse. Las Terceras Órdenes, según los canonistas, son *natura nobiliores*, es decir, de categoría superior por naturaleza a las Cofradías, Hermandades, Congregaciones, Pías Uniones, etc<sup>15</sup>.

En los actos públicos de la asociación los Terciarios Carmelitas vestían el hábito completo de lana de la Orden Carmelita, pero sin la capucha o capilla. En lugar de éste, podía usarse un escapulario, insignia que, al igual que en el caso de las cofradías, aparece reglamentada hasta en sus más mínimos detalles (dimensiones, color de la cinta, etc) en el capí-

<sup>14</sup> Simón M<sup>a</sup> BESALDUCH, C.D., *Manual del Terciario Carmelita* (Barcelona: Luis Gili, 1930), pp. 30-31.

<sup>15</sup> Simón M<sup>a</sup> BESALDUCH, C.D., *op. Cit.*, pp. 19-20.



tulo correspondiente de la *Regla*. El artículo alusivo al escapulario —que en el caso de los Terciarios no podía sustituirse bajo ningún concepto por la ya comentada medalla-escapulario— dice lo siguiente:

En sustitución del hábito completo de la Orden, debe usarse exteriormente, en los actos públicos, un Escapulario de doce y medio por ocho y medio centímetros aproximadamente, debiendo ser las cintas blancas como símbolo de la capa; pero sin que se proscriba alguna lista de otro color, adorno o inscripción. Este Escapulario debe llevar una estampa de Nuestra Santísima madre, el escudo de la Orden y esta inscripción: Venerable Orden Tercera del Carmen. La estampa y el escudo deben ser más pequeños que las piezas de lana, a fin de que prevalezca visiblemente el color y la materia propios del Escapulario. Tal Escapulario será el distintivo uniforme de la Hermandad, que deberán usar todos los Hermanos Terciarios, y sólo ellos, no los cofrades. Para el uso interior basta un Escapulario pequeño, como el vulgarmente llamado de Cofrade<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, pp. 32-33.

El escapulario de la Virgen del Carmen ha sido, pues, vestido en España por un elevadísimo número de devotos agrupados en distintas asociaciones, todos ellos fieles seguidores de la espiritualidad carmelitana condensada de manera admirable en un fragmento de lana marrón. A lo largo de los últimos cincuenta años, no obstante, la devoción hacia esta insignia ha ido disminuyendo progresivamente, de forma que del esplendor de pasadas épocas se ha convertido en un mero símbolo externo de devoción de carácter residual. En núcleos de población pequeños, sin embargo, aún persiste una utilización minoritaria del mismo, casi siempre por parte de niños de corta edad.

## 2. - EL ESCAPULARIO AZUL

Otro de los más célebres Escapularios marianos es el que aparece en el Ritual Romano con el nombre

de Escapulario Cerúleo de la Bienaventurada Virgen María Inmaculada, comúnmente denominado Escapulario Azul.

Su historia se remonta a comienzos del siglo XVII, cuando, según la leyenda, Úrsula Benincasa lo recibió en Nápoles, casi al final de su vida, de manos de María Santísima. El relato que ha llegado hasta nosotros dice lo siguiente:

Apareciendo después multitud de ángeles dejaron caer sobre la tierra innumerables escapularios azules. Este maravilloso hecho convenció a la Venerable Úrsula de que sus súplicas habían sido escuchadas y empezó a confeccionar ella misma cuantos escapularios podía para distribuirlos entre los fieles y propagar, según los designios de Jesús, la devoción a la Inmaculada Concepción de María, que sería prenda de eterna devoción<sup>17</sup>

Úrsula Benincasa (1547-1618) había fundado poco antes la Orden de las Oblatas de la Inmaculada Concepción, congregación que se erigió en directa heredera del espíritu de la Orden de los Clérigos Regulares Teatinos, fundada a su vez por San Cayetano de Thiene.

Al ser Nápoles territorio español cuando se produjeron los hechos relacionados, los monarcas, los Virreyes y toda la nobleza se convirtieron en fervientes impulsores de la devoción hacia el Escapulario Azul. Por fin, a instancias de Carlos II, el Papa Clemente X aprobó en 1671 el Santo Escapulario de la Inmaculada Concepción, otorgando a los Clérigos Regulares la facultad de bendecir e imponer a los fieles *de la insigne librea de la Virgen sin mancha, el Escapulario Azul Celeste de la Purísima Concepción.*

Los numerosos opúsculos que sobre el escapulario azul celeste se editaron en España a lo largo del siglo XIX, constituyen el mejor testimonio de la intensidad con la que la insignia había echado raíces en nuestro país, desde donde se extendería a todos terri-

<sup>17</sup> Pedro A. RULLAN, *El santo escapulario azul celeste de la Inmaculada Concepción. Historia-Privilegios-Archicofradía* (Madrid: Editorial Providencia, 1954), p. 18.

torios coloniales tal y como había sucedido con el escapulario carmelitano. El período culminante de la devoción al escapulario azul debe situarse entre 1854, cuando tuvo lugar la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción, y 1894, cuando León XIII declaró constituida la Archicofradía de la Inmaculada Concepción de la Bienaventurada Virgen María, Madre de Dios, a cuyos agregados se les impone el Escapulario Azul.

Al igual que en el caso del distintivo carmelita, la normativa del uso de este escapulario estaba perfectamente reglamentada. En alguna de las publicaciones editadas con motivo de la celebración del I Centenario de la Definición dogmática de la Inmaculada Concepción (1854-1954) todavía se insiste especialmente en las citadas normas, señalándose que:

Los fieles que visten el Escapulario azul:

- 1) Usan un vestido de singular honor, mostrado por el Niño Jesús como señal de especial protección de María a sus devotos.
- 2) Viven bajo la amorosa mirada de la amantísima Madre de Dios.
- 3) Tienen especial defensa contra las insidias del diablo.
- 4) Son inducidos a imitar las perfecciones y virtudes de María Inmaculada.
- 5) Además de disfrutar de las innumerables indulgencias plenarias y parciales, participan de todas las buenas obras que se practican en la Orden Teatina.
- 6) En la hora de la muerte tendrán una protección especial de María Santísima.

Para lograr dichas gracias es necesario:

- 1) Llevar el Santo Escapulario de día y de noche.
- 2) Vivir buena y piadosamente, guardando castidad según el propio estado.
- 3) Tener especial devoción al misterio de la Concepción Inmaculada de María Santísima.
- 4) Hacer penitencia para aplacar la Justicia divina.

5) Rezar fervorosamente, pidiendo al Señor la reforma de las malas costumbres y la conversión de los pecadores.

Instrucciones de uso.

- 1) El Escapulario ha de ser de paño u otra tela de lana, azul.
- 2) No es necesario que lleve la imagen de la Virgen, aunque es loable costumbre usarlo así.
- 3) La primera vez debe ser bendecido e impuesto por un Padre Teatino o por otros Sacerdote que tenga facultades para hacerlo.
- 4) La inscripción del nombre no es necesaria para disfrutar los privilegios e indulgencias.
- 5) Impuesto canónicamente el Escapulario, la primera vez, puede ser substituido por una medalla de metal, con la imagen del Sagrado Corazón en un lado y la de la Santísima Virgen en el otro, bendecida a este objeto por quien tenga facultad.
- 6) El Escapulario debe llevarse al cuello, de modo que un lado cuelgue sobre el pecho y otro sobre la espalda. La medalla basta se lleve de cualquier modo decoroso sobre la persona.
- 7) Al quedarse sin Escapulario por gastarse con uso o por cualquier otra causa y aunque se haya dejado de llevar durante mucho tiempo, puede cada uno ponerse otro, sin necesidad de bendecirlo. Si es medalla, debe ser bendecida cada una por quien tenga facultad.
- 8) El Escapulario o Medalla no debe quitarse jamás, de día o de noche, para no quedar privado de las gracias e indulgencias durante aquel tiempo<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Pedro A. RULLAN, *op. Cit.*, pp. 45-46.

### 3.- EL ESCAPULARIO BLANCO

El llamado escapulario blanco es, como en el caso de la insignia carmelita, una versión reducida de un hábito religioso formado por una serie de piezas todas de color albo: sayo, túnica, capilla, capa y escapulario, que es la parte principal. Esta indumentaria corresponde a la Orden de Nuestra Señora de la

Merced, institución fundada por San Pedro Nolasco en 1218.

Una vez más, la Virgen María, en esta ocasión bajo la advocación de la Merced o de la Misericordia se apareció al santo fundador vestida de blanco. Le entregó un escapulario del mismo color que su túnica, transmitiéndole al mismo tiempo su deseo de que los mercedarios se dedicaran con especial énfasis a la redención de cautivos. Para cumplir esta encomienda los religiosos formulan un cuarto voto especial, además de los de pobreza, castidad y obediencia, que consiste en ofrecerse ellos mismos en rehenes hasta conseguir el rescate del cautivo.

Un texto de comienzos del siglo XVII describe así la fundación de la orden:

[...] Y no contento con esto, quiso su diuina Magestad, que perpetuamente huuiesse memoria, de las mercedes y beneficios que nos auia hecho, quiso que esta obra no se acabasse, sino que nosotros imitando sus pisadas, y oyendo las voces de los afligidos Christianos cautiuos, redemidos con su preciosissima sangre, que estan en Argel, Tetuan, Fez, y en otros pueblos de infieles, atormentados con la inhumanidad de aquellos tiranos Sarrazenos, a vnos con açotes, a otros con palos, a otros con hambre, a otros con sed, a otros con desnudez, a otros con fuego, a otros con horca, a otros con cárceles, a otros con saetas, a otros con hierros, a otros empalados, a otros quitandoles los hijos, y mugeres delante sus ojos, a otros con mil generos de tormentos, inuentados con la infernal malicia que tiene al pueblo Christiano, baxassemos a redimirlos, y sacarlos de aquella tribulacion, y afliccion en que están puestos, y para ello dio la traça el diuino hazedor, y fue embiando su santissima madre, como la patrona de los afligidos, a la ciudad de Barcelona, donde estaua otro Moysen metido en el desierto de la contemplacion, desseoso de emplearse en obras de caridad, que fue nuestro frayle desta sagrada religion de nuestra Señora de la Merced: al qual le dixo la gloriosa Virgen, estando vna noche en oracion: Hijo las voces de los cautiuos

Christianos han llegado a mos oydos, veo su grande afliccion, como Madre de pecadores, no puedo dexar de valellos, por esso quiero que tu vayas a redemillos. Y para que este negocio de tanta calidad dure entre los Christianos, por ser obra tan accepta a mi hijo, quiero se instituya vna Religion baxo de mi nombre, y amparo, y los frayles della lleuaran todo el habito blanco, blason de mi Virginidad y pureza, seras tu el primer fayle, y general della [...]

[...] Esta caridad quisieron imitar ciertos deuotos, y virtuosos Christianos desta ciudad de Valencia, deseados de seguir las huellas y pisadas de Christo nuestro Redentor: los quales se juntaron para efecto de instituir, o de nuevo leuantar vna santa Cofradía, y hermandad, del titulo de nuestra Señora de la Merced [...] Y aunque estos virtuosos cofrades, no se obligan a lo que los religiosos de nuestra Señora de la Merced professamos, que es yr personalmente a las partes vultra marinas, a rescatar los pobres cautiuos Christianos, y quedar alli en rehenes si fuere necesario, y otros actos de suma caridad que alli hazemos, hasta perder la vida por nuestros hermanos, no por esso dexa de merecer mucho [...]<sup>19</sup>.

Entre las numerosas indulgencias y gracias concedidas por distintos pontífices a los cofrades de la Merced destaca la de Urbano IV (1261-1264), en relación directa con el escapulario:

Concedio a qualquier persona que se enterrare con el habito de nuestra Señora de la Merced, o si al tiempo de la muerte lo tuuiere sobre si, no pudiendo tenello vestido, indulgencia plenaria. Y si nada desso pudiere, y tuuiere alomenos proposito de morir con el escapulario, especialmente si por su boca lo huuiere pedido, le valga tanto como si le tuuiera y muriera con el, y consiga la misma indulgencia y gracia. El qual indulto de que el proposito valga en este caso, se concedio por algunos Pontifices al habito de san Francisco, y por participacion de priuilegios de las ordenes mendicantes,...la consiguen los que lleuan nuestro escapulario, y ni mas ni menos por la misma razon, gozan todas las indulgencias, y gra-

<sup>19</sup> Iayme TENÇA, *Sumario de las gracias e indulgencias que ganan los cofrades de la cofradia de nuestra Señora de la Merced de Redención de cautiuos Christianos, y los que visitaren las Iglesias de los monasterios de dicho orden, y los que lleuan su escapulario, Compvesto por...* (En Madrid: Por Luys Sanchez, 1611), pp. 17-22.

cias, y perdones que gozan los que traen el Cordon de san Francisco, y la Correa de san Agustin, y el Escapulario de nuestra Señora del Carmen [...]<sup>20</sup>

<sup>20</sup> *Ibíd.*, pp. 33-34.

La nueva Orden estuvo estrechamente ligada a Barcelona desde sus inicios. Se funda en la catedral de la ciudad condal y en ella jugaron importantes papeles, entre otros, el jurista Ramón de Peñafort y el rey Jaime I. De ahí que el escudo adoptado por los mercedarios fuera constituido a partir del emblema de la propia ciudad: en la parte inferior del mismo figuran las cuatro barras rojas en campo de oro, representando las armas de los Condes de Barcelona, de los cuales descendía el rey Jaime el Conquistador, que cedió dichas armas en el acto de fundación de la Orden; y en la parte superior aparece una cruz blanca sobre campo rojo, el símbolo titular de la catedral barcelonesa.

Al mismo tiempo que mantenía un especial arraigo en su ciudad de origen, la devoción Mercedaria se extendió por Europa y América durante los siglos XVI y XVII, restaurándose de nuevo con especial fuerza en Barcelona a lo largo del XVIII. Es en esta centuria cuando el culto a la Virgen de la Merced se transforma en algo de carácter más bien local.

En 1868 Pío IX proclama a la Virgen de la Merced patrona de Barcelona y su diócesis; la imagen fue coronada en 1888. El auge de la devoción del escapulario de la Merced debe coincidir con estos acontecimientos, alcanzando también buena parte del siglo XX, aunque la historia sitúa a finales del siglo XIII el momento en el que las constituciones de la Orden fijaron el color y la materia del distintivo: de lana blanca en honor de la pureza inmaculada de María.

#### 4. - EL ESCAPULARIO, DISTINTIVO DE DIVERSAS ASOCIACIONES RELIGIOSAS

El escapulario del Carmen es el escapulario más antiguo, más popular y el que ha servido de modelo

a todos los demás. Esta circunstancia ha servido para que algunos autores afirmen que la disminución en número y fervor de quienes visten el escapulario original se debe, entre otras razones, a la institución de otros escapularios y a la imposición simultánea con el carmelita. Es cierto que, especialmente durante los siglos XIX y XX, fueron muchas las cofradías y asociaciones que adoptaron como insignia distintiva el denominado *pequeño hábito*.

Puesto que la forma del mismo no permitía muchas variaciones, salvo las derivadas del tamaño, la diferencia entre las distintas asociaciones se estableció a partir del color del hábito propio de la orden, de la advocación o de la hermandad bajo cuyo impulso se constituían aquéllas. Así, en los diferentes textos publicados tales como estatutos, novenas, etc. se insiste continuamente en el color del escapulario correspondiente, a la vez que desaparecen los comentarios y recomendaciones acerca de la forma, ya conocida y asumida por todos los sectores implicados.

Este es el caso de la Cofradía de los Siete Dolores de la Bienaventurada Virgen María, erigida canónicamente en Barcelona en 1934. La Orden de los Servitas o Siervos de María, cuyo origen se remonta al siglo XIV, tiene entre sus fines específicos la meditación sobre de los dolores de la Virgen, de manera que la Cofradía de los Siete Dolores se estableció bajo el patrocinio de esta Orden. En los estatutos de la cofradía barcelonesa se menciona expresamente el color de la insignia: un escapulario de paño negro, que también se denomina Escapulario Negro. Por el contrario no recogen ninguna referencia a los aspectos decorativos del distintivo, tales como estampas, imágenes, etc.

Sin embargo, no todas las asociaciones han regulado con el mismo detalle las características de su insignia. Según muestra el ejemplo siguiente, en ocasiones ni siquiera la contemplan en forma de escapulario de tela. Los orígenes de la leyenda de Nuestra



Señora del Perpetuo Socorro se remontan al siglo XV. La imagen de la Virgen, plasmada en un lienzo procedente del Mediterráneo oriental, comenzó a partir de entonces a realizar numerosos milagros en Roma, en donde —tras los avatares característicos de estos casos— acabó siendo depositada en la iglesia de San Mateo, sede de los Reverendos Padres del Santísimo Redentor o Redentoristas, en 1866. Los Redentoristas habían sido fundados por Alfonso María de Liguorio (1696-1787), confesor, obispo y doctor de la Iglesia, beatificado en 1816 y canonizado en 1839.

La propagación tan rápida del culto a la citada imagen desembocó en 1871 en la fundación de la Piadosa Asociación en honor de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro bajo el patrocinio de San Alfonso María de Liguorio, cuya sede se estableció en la iglesia del mismo nombre en Roma. El inusitado fervor desatado entre los fieles motivó que Pío IX elevara esta hermandad a la categoría de Archicofradía en 1876.

Mientras que otras asociaciones religiosas ya comentadas proclamaban en sus estatutos la obligatoriedad de la imposición del escapulario, en este caso la única condición que se contempla es la inscripción en el registro de la Archicofradía<sup>21</sup>. Además, entre las prácticas recomendadas tampoco figura ninguna alusión al mismo, aunque si se recoge la conveniencia de poseer una estampa o imagen de la Señora y de llevar su medalla unida a la del santo. En esta ocasión, como en muchas otras, es posible suponer que el escapulario que hoy conocemos se instituyera con posterioridad, de manera natural y sin instrucciones específicas.

Para acabar de ilustrar los variados métodos de constitución que siguieron algunos escapularios hay que mencionar expresamente los vinculados a las advocaciones marianas de carácter local o comarcal. Siguiendo la pauta establecida por los carmelitas, en

<sup>21</sup> *Nuestra Señora del Perpetuo Socorro. Noticia histórica de su prodigiosa Imagen, Archicofradía instituida en su honor y algunas prácticas devotas y oraciones consagradas á la misma Virgen milagrosa publicada con licencia de la autoridad eclesiástica por su Archicofradía, canónicamente erigida en la Iglesia de la Congregación del Oratorio de Sevilla unida á la de Roma (Sevilla: Tip. De A. Resuche: 1894), p. 59.*

nuestro país fue habitual el uso de esta insignia como sistema de fomento y propagación de la devoción hacia una determinada imagen. Los ejemplos en este sentido son muy numerosos. El elegido aquí se refiere al escapulario de Nuestra Señora de Monte Toro, patrona de Menorca, más conocida como Virgen del Toro, que asume a comienzos del siglo XX los colores de la bandera de la isla, amarillo y azul, como elementos cromáticos diferenciadores de su insignia:

En el DEVOTO EJERCICIO para honrar el día ocho de cada mes, a la Santísima Virgen del Toro, señalamos su Escapulario bendito, como medio eficazísimo para propagar la devoción de nuestra *Moreneta* entre todos los menorquines. Nos referimos al Escapulario que, a instancias de la Adoración Nocturna menorquina, y según solicitud del Sr. Capellán custodio del Santuario, aprobó, en 16 de agosto del año 1907, el M. I. Sr. Gobernador Eclesiástico (S. P.), con el fin de uniformar los Escapularios que se expenden en el Santuario y confeccionan con una constancia digna de todo encomio, las señoras Camareras de Jesús Sacramentado. Grabada la santa Imagen sobre fondo blanco, símbolo de la inmaculada pureza de María, descansa sobre los colores amarillo y azul, distintivo de la bandera menorquina, y el conjunto, artístico de veras, produce excelente efecto. Nosotros quisiéramos ver dicho Escapulario sobre el corazón de los hijos todos de Menorca, y creemos que sería sumamente hermoso que, en las peregrinaciones a la augusta montaña, lo ostentasen los peregrinos sobre el pecho, como señal de su devoción a la Virgen del Toro y como pública protestación de su fe. Así lo proponemos, ingenuamente, a los amantes todos de nuestra Reina, confiados en que el Escapulario de la Virgen del Toro será siempre para ellos la señal auténtica del cariño que profesan a tan buena Madre<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> José TUDURÍ Y MOLL, *Novena a honra y gloria de Ntra. Sra. De Monte-Toro* (Barcelona: Impr. De Eugenio Subirana, 1923), p. 103-104.

## 5.- LOS ESCAPULARIOS EN EL MUSEO

En esencia, el escapulario es una parte del hábito, aunque reducida de tamaño y simplificada en sus

formas. En él se materializa la austeridad que ha regido todos los aspectos de la vida de las comunidades religiosas. Como se ha indicado más arriba, en la confección de los distintos tipos de escapulario se ha utilizado como única materia prima obligatoria el tejido de lana de diversos colores. Las normas no consideran indispensable añadir estampas y/o adornos, aunque aceptan esta posibilidad siempre que en la insignia predomine el paño. Parece evidente, pues, que estamos ante un objeto de devoción de naturaleza especialmente humilde y, por tanto, de escaso valor intrínseco.

Además, el escapulario alcanza su pleno significado sólo si el devoto lo lleva permanentemente: cuando se estropeaba por el uso no se guardaba, sino que se sustituía por otro; incluso muchos devotos se enterraban con él. Todo ello ha limitado el número de escapularios conservado en los museos españoles, que poseen como mucho algunos ejemplares que deben considerarse *de lujo*.

Por otra parte, hay que señalar que el escapulario es, salvo excepciones, un objeto de devoción universal, es decir, no es propio de ningún lugar concreto. Esta característica también ha propiciado su tradicional ausencia de las colecciones etnográficas, que hasta hace unas décadas han estado determinadas en buena parte por particularismos locales o regionales.

A pesar de estas condiciones, en principio poco favorables para el coleccionismo, el Museo Nacional de Antropología cuenta con un importante conjunto en el que figuran más de 250 escapularios. Cronológicamente, la mayor parte de ellos corresponden a la primera mitad del siglo XX, si bien algunas piezas pueden fecharse en los siglos XVIII y XIX.

Como no podía ser de otro modo, en la colección predominan los distintivos de la Orden Carmelita. Pero también están representadas las insignias de las más diversas asociaciones religiosas, tanto aquellas

de naturaleza más ortodoxa como otras que no se adaptan a las normas establecidas al efecto.

### El escapulario del Carmen.

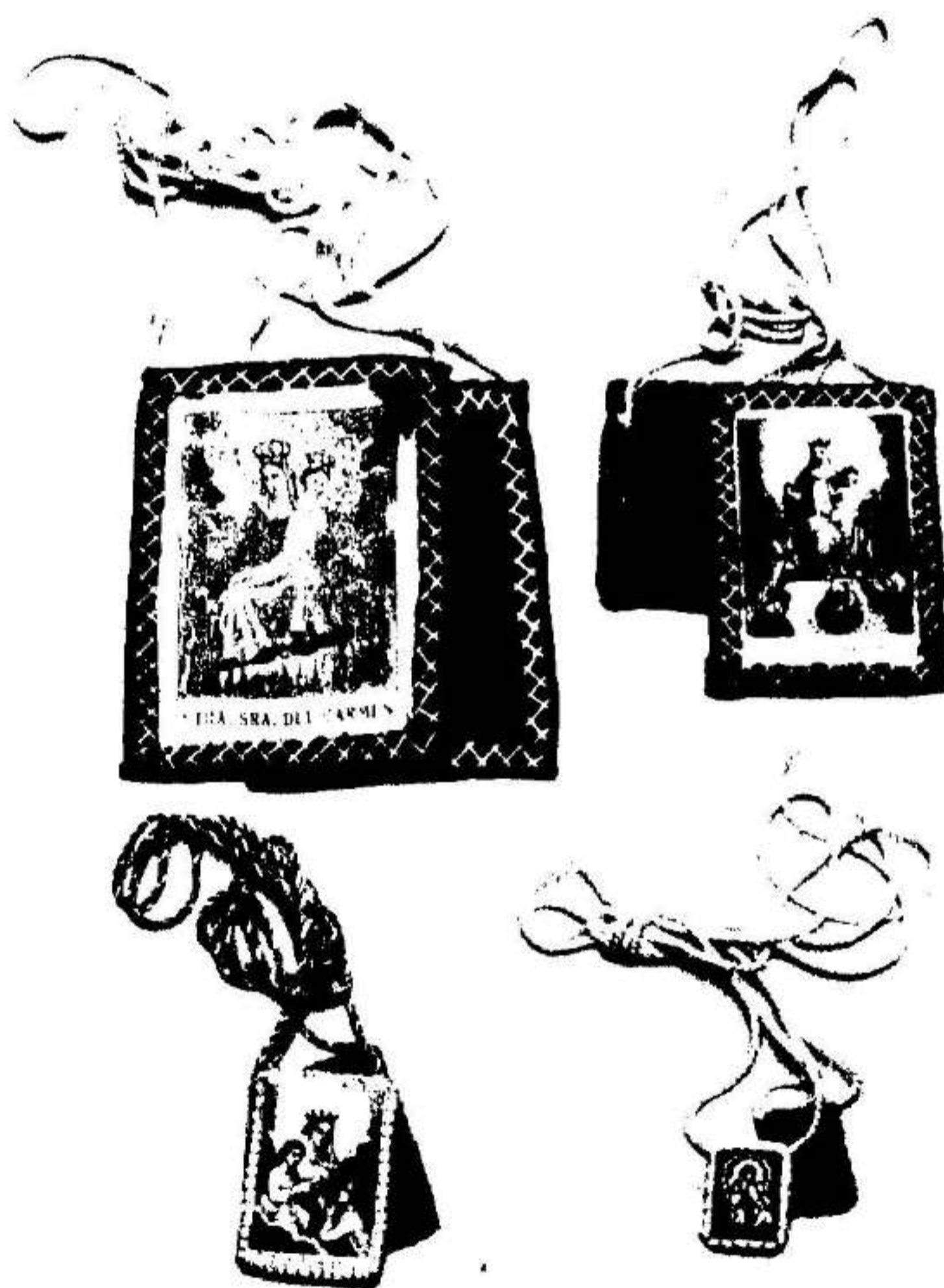
La insignia carmelita, al estar regulada por la autoridad eclesiástica, presenta en todos los casos un aspecto formal idéntico: se compone de dos rectángulos de paño marrón o negro, unidos entre sí por dos cintas paralelas. Las únicas diferencias que pueden establecerse se derivan de su tamaño ya que éste, además de informar los distintos usos de la insignia, determina tanto la posibilidad de incorporar estampas como la decoración más o menos abundante que presenten. Otras cuestiones, como el tipo y el color de las cintas o el color de los hilos, son en la mayoría de los casos de carácter puramente circunstancial, ya que sin duda obedecen a la disponibilidad puntual de los distintos materiales.

Pese a que el modelo se repite con mínimas variaciones sin solución de continuidad, es posible establecer ciertas coordenadas temporales ya que, en general, en la confección de todo tipo de escapularios se advierte, por una parte, una disminución del tamaño de los rectángulos de lana y, por otra, un progresivo abandono de los procedimientos artesanales de confección (bordado, pintura, estampación) como consecuencia de la adopción de técnicas de producción en masa. Además, con el paso del tiempo se advierten algunos cambios en la iconografía, en un intento de adaptar la devoción a la evolución de la doctrina carmelita.

Según lo expuesto más arriba, el devoto —para gozar de los especiales privilegios ya señalados— debía *vestir* el escapulario del Carmen colgándolo al cuello, desde el momento de la imposición hasta su muerte. Este uso que puede denominarse *personal* es inherente, pues, a la esencia misma del escapulario. Pero frente a la exhibición externa característica, por ejemplo, de medallas, cruces, relicarios o rosarios, lo

más habitual era que hombres, mujeres y niños llevaran la insignia carmelita en contacto directo con la piel, oculta por tanto bajo las prendas de vestir. Al no estar concebidos para verse, los escapularios de este grupo tienen un tamaño bastante reducido: los rectángulos de lana miden, aproximadamente, 6 x 5 centímetros de lado en las piezas del siglo XIX, y 2 x 4 centímetros en las más modernas, oscilando la longitud de las cintas entre 45-50 centímetros en todos los casos (Foto 2).

Foto 2. - Escapularios del Carmen de los siglos XIX y XX. De mayor a menor, n<sup>o</sup> inv. M.P.E. 43462, M.P.E. 42994, M.P.E. 42891 y M.P.E. 42889.



Sólo en determinadas celebraciones de carácter público (procesiones, actos festivos, misas solemnes, semanas devotas, etc.) siempre relacionadas con la

Virgen del Carmen, tanto el hermano cofrade como el simple devoto llevaban el escapulario sobre la ropa, de forma que éste era perfectamente visible. Para estas ocasiones la insignia carmelita aumentaba de tamaño, llegando a medir el rectángulo de lana 12 x 9 centímetros y las cintas entre 60-65 centímetros (Foto 3 ).

Foto 3. – Escapularios del Carmen de uso exterior. N<sup>o</sup> inv. 42884 y M.P.E.43481.



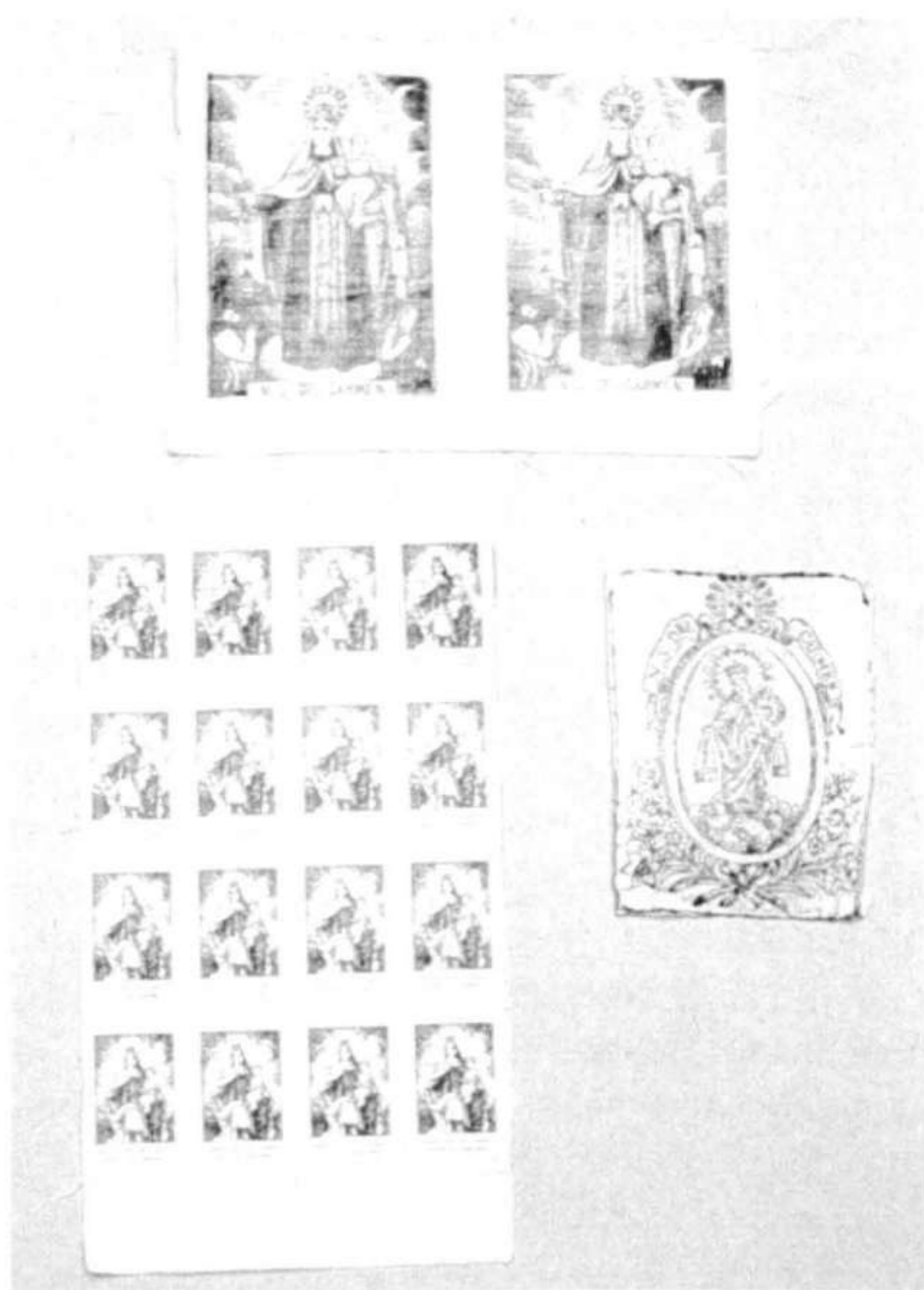
Parecidas dimensiones alcanza el escapulario que debían usar externamente los miembros de la Venerable Orden Tercera en todos los actos públicos de su hermandad. En el caso de los Terciarios, además, recordamos que era obligatorio que las cintas fuesen blancas como símbolo de la capa, aunque se podía añadir otro color. Otras particularidades de carácter iconográfico que singularizan este distintivo con respecto a los demás escapularios carmelitas se analizarán más adelante.

Puesto que siempre debe prevalecer el color del marrón sobre todo tipo de elementos decorativos, las características de éstos están en buena parte determi-

nadas por el tamaño de los rectángulos de paño. Aunque no es obligatorio, en casi todos los escapularios se disponen los símbolos que explicitan la espiritualidad carmelitana: la Virgen del Carmen y el escudo de la orden. Es muy frecuente que cada uno de ellos figure en uno de los paños de la insignia, aunque tampoco es raro que, en los ejemplares más sencillos, sólo esté decorado uno de los rectángulos, en cuyo caso siempre se opta por la imagen de la Virgen.

Como se ha señalado, las características técnicas de estas imágenes constituyen uno de los elementos que permiten establecer ciertas coordenadas temporales para los escapularios carmelitas. En los ejemplares más antiguos los motivos iconográficos se dis-

Foto 4. - Estampas sobre tela para escapularios carmelitas. N<sup>o</sup> inv. M.P.E. 43484 (siglo XIX), M.P.E. 43485 (siglo XX) y M.P.E. 43486 (ca. 1800).



ponen sobre algodón o seda de color blanco mediante la estampación con tinta negra de matrices de madera, lo que da como resultado grabados muy toscos, de escasa calidad artística. Según muestra la fotografía, en una misma tela se estampaban al mismo tiempo varias imágenes que luego se recortaban y se disponían sobre el paño marrón. Dado que esta rudimentaria técnica de estampación parece propia de pequeñas imprentas e incluso de los propios conventos carmelitas, es posible suponer que se haya venido utilizando en nuestro país a lo largo de los siglos XVIII, XIX y comienzos del XX (Foto 4).

No obstante, también se emplearon en la confección de escapularios estampaciones en tela importadas desde Francia a lo largo del siglo XIX. Durante toda esta centuria el país vecino suministró a muchos países europeos todo tipo de efectos religiosos tales como recordatorios, estampas, imágenes devocionales, medallas, etc. A juzgar por las conservadas, entre estos objetos también llegaron a España numerosísimas estampas de tela para todo tipo de escapularios, en especial para los carmelitas. De la especialización francesa en este campo nos hablan tanto la mayor calidad técnica de los grabados como las leyendas en inglés, francés, italiano y español que figuran junto a la Virgen del Carmen: "*Abbate-pieta di noi / Socorrednos – Socirrei-noi*". "*Tened piedad de nosotros / Tende piedade de nos*". "*Our lady of Carmel / N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> del Carmen*". "*Socorrednos y salvadnos / Deb! Soccorreteci e salvateci*", y que indican la amplia expansión comercial que alcanzaron las estampas procedentes de editores parisinos como L. Turgis, L. Turgis & Fils, Bouasse-Lebel, L. Beqk, etc.

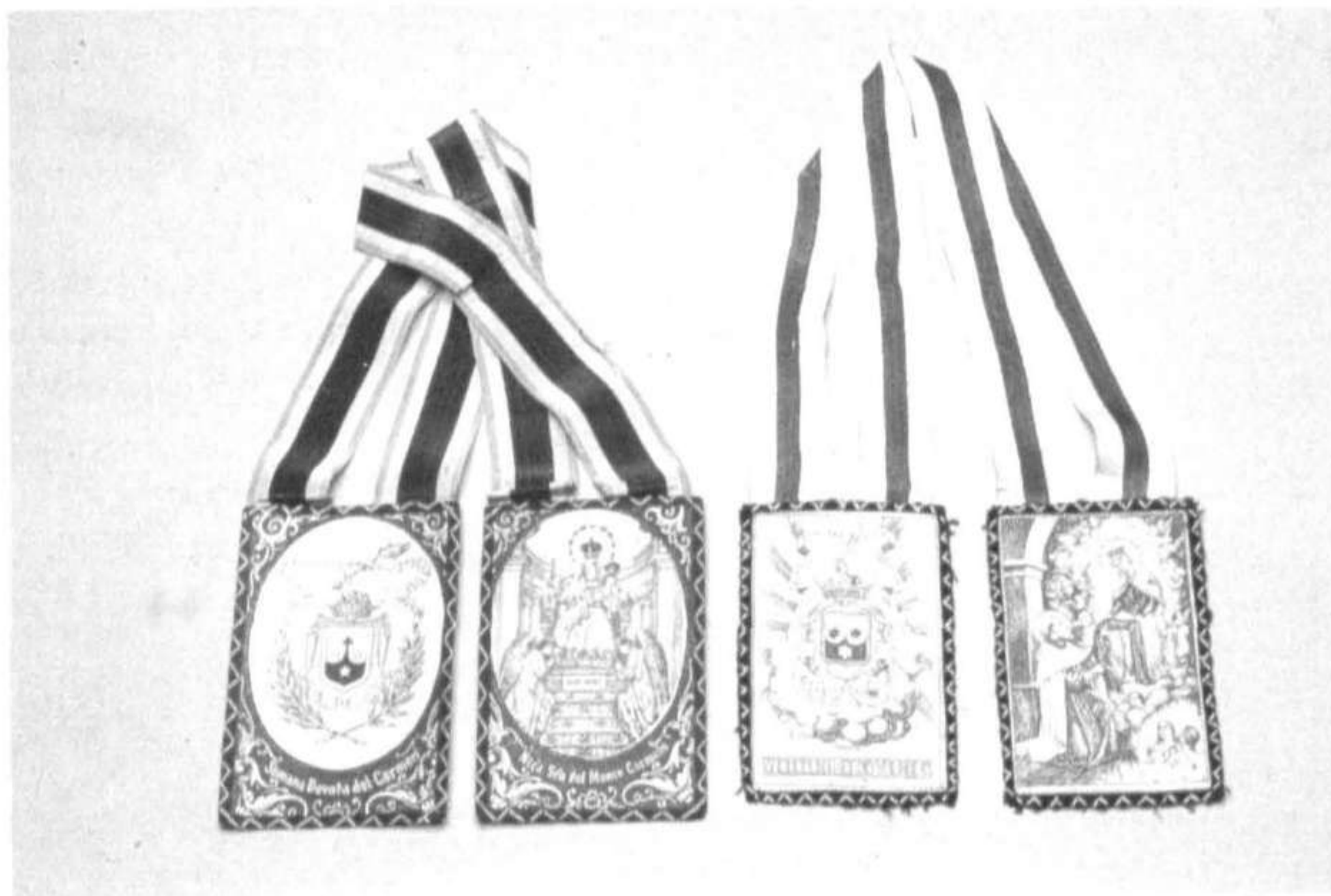
A lo largo del siglo XX las estampas en tela fueron progresivamente sustituidas por estampas en papel, primero en blanco y negro y luego en color, que ofrecían, pese a su tamaño cada vez más pequeño, unos aceptables niveles de detalle en las imágenes.



La Virgen del Carmen constituye el eje de la devoción al escapulario y como tal figura en la mayoría de estos distintivos. Llama la atención, sin embargo, que su iconografía recoja en tan contadas ocasiones el episodio legendario en el que tiene origen la devoción, un relato que, por otra parte, con el tiempo se ha visto desprovisto de la intensidad dogmática que tuvo en épocas pasadas. En efecto, sólo en una de las piezas del Museo, el escapulario de la Venerable Orden Tercera ya mencionado, aparece representado el momento en el que la Virgen entrega el escapulario original, es decir, la prenda del hábito carmelita, a San Simón Stock. En la parte inferior derecha de la escena central aparecen, además, dos figuras entre las llamas del purgatorio vestidas con un escapulario, en alusión al comentado privilegio sabatino (Foto 5).

El conjunto configura una estampa de fácil lectura visual y de perfecta comprensión doctrinal, que no necesita de leyendas que acompañaron a la imagen descrita en otras ocasiones y que causaron no pocos problemas a los carmelitas. Así, en 1633 el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición incluye en el *Indice*

Foto 5. – A la izquierda, escapulario con la imagen de la Virgen del Monte Carmelo, n<sup>o</sup> inv. M.P.E. 43479 (ca. 1950). A la derecha, escapulario de la Venerable Orden Tercera del Carmen, n<sup>o</sup> inv. M.P.E. 43480 (1<sup>a</sup> mitad del siglo XIX), con la escena de la entrega del escapulario a San Simón Stock. En ambos figura el escudo carmelitano.



*expurgatorio* una estampa de la Virgen del Carmen dando un escapulario a san Simón Stock y con leyenda latina, según la cual quien muriese con el escapulario del Carmen no iría al infierno<sup>23</sup>.

La razón del arraigo al pasado fabuloso por parte del distintivo terciario debe ponerse en relación, a mi juicio, con el espíritu de esta asociación, cuyos hermanos son miembros propiamente dichos de la orden carmelita, de manera que viven con especial intensidad un pasado asumido como histórico. Estas consideraciones siguen siendo válidas para los terciarios bien entrado en siglo XX, en cuyas primeras décadas debe fecharse el distintivo del Museo.

De algún modo también se encuentra alejada de la práctica religiosa cotidiana del devoto carmelita la imagen de la Virgen del Monte Carmelo. Esta iconografía presenta a la Virgen del Carmen sentada en un trono dispuesto sobre una escalinata, a cuyos pies se arrodillan dos ángeles en actitud de adoración. Se adopta aquí no sólo el nombre, que remite a los orígenes de la orden carmelita, sino también a la forma de representación característica del santuario palestino, el espacio primigenio. La iconografía de la Virgen del Monte Carmelo figura en un escapulario de la colección, cuyo tamaño y leyenda nos remiten a celebraciones de carácter extraordinario dentro del calendario carmelita (Foto 5).

Pero salvo estas excepciones, puede decirse que la imagen de la Virgen del Carmen, al ser extremadamente popular gracias a la difusión del escapulario, ha ido perdiendo las características de una imagen de culto para convertirse en una imagen de devoción. Es el mismo proceso que han seguido desde la Edad Media distintas representaciones de santos y de advocaciones marianas. Como señala Santiago Sebastián, *la imagen de devoción arranca de la vida interior del fiel y del artista que llevó adelante el encargo, ya que ambos vienen a representar a la sociedad de su época. De nuevo Guardini nos ha dicho que esta imagen parte de*

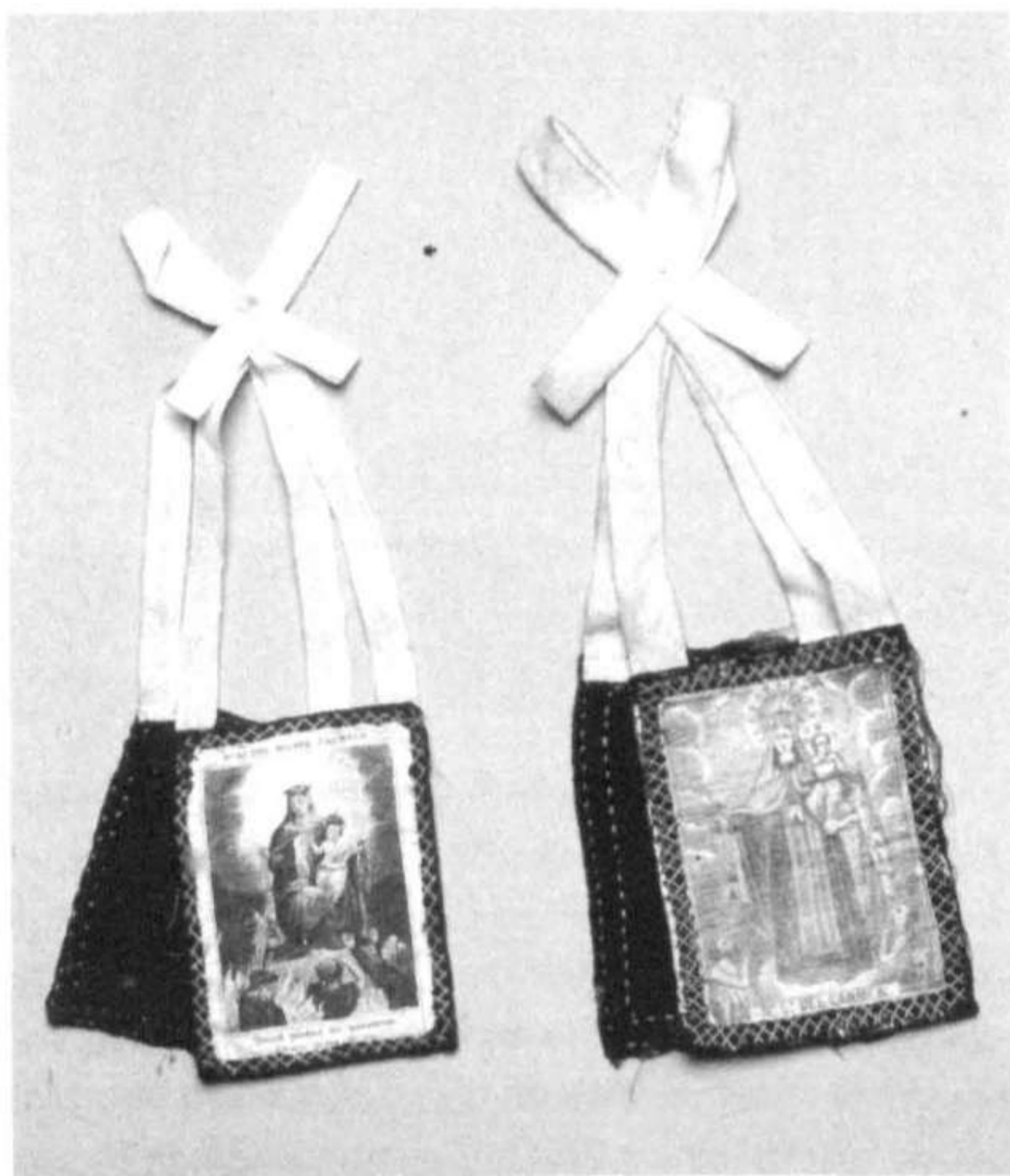
<sup>23</sup> *Summa Artis*, vol. XXXI. *El grabado en España (siglos XV-XVIII)* (Madrid: Espasa Calpe, 1987), p.246.

*la vida interior de la comunidad creyente, del pueblo, de la época, con sus corrientes y movimientos; de la experiencia que tiene el hombre creyendo y viviendo la fe*<sup>24</sup>.

Está demostrado que fue el privilegio sabatino el principal impulsor de la devoción al escapulario carmelita: los cofrades, los que lleven siempre puesta la insignia, tienen garantizada su salida del purgatorio el sábado después de la muerte. Así pues, durante mucho tiempo, en particular a lo largo del siglo XIX y en los inicios del XX, fue la iconografía de la Virgen del Carmen relacionada con este hecho la utilizada con mayor profusión en los escapularios. Presenta a la Virgen con el Niño, llevando ambos la insignia carmelita; a sus pies, las llamas del purgatorio, con realismo variable según los casos, entre las cuales aparecen varias figuras - personificación de las almas-, que llevan el escapulario puesto o que, en otras ocasiones, intentan alcanzar el que ofrece la misma Virgen (Foto 6).

<sup>24</sup> Santiago SEBASTIAN, *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, liturgia e iconografía* (Madrid: Ediciones Encuentro, 1994), p.274.

Foto 6. - Escapularios del Carmen nº inv. M.P.E. 43460 y M.P.E. 43458.



A lo largo del siglo XX la iconografía de la patrona carmelita se despoja por fin de todos los elementos de carácter narrativo que la rodeaban, apareciendo sola, de pie, con el Niño en su brazo izquierdo, llevando ambos siempre el escapulario. Se opta así por una imagen amable de la Madre de Dios, más cercana al fiel que sus predecesoras, que si bien como tal no supone una novedad, sí se adapta mejor a la devoción contemporánea (Foto 7).

Foto 7. – Escapulario del Carmen n<sup>o</sup> inv. M.P.E. 43482 (ca. 1950).



El segundo motivo iconográfico propio del escapulario carmelita es el escudo de la Orden del Carmen. Aunque sólo es obligatorio incluirlo en la insignia de la Orden Tercera, figura con bastante frecuencia en los pequeños escapularios.

Presenta en campo de plata, entado en punta leonado terminado en cruz; va acompañado de tres es-

trellas, dos en jefe y una en punta; remata en una corona ducal de donde sale un brazo vestido de una tela de color pardo, con una espada en la mano y en ella enrollada una filacteria con el lema: *Zelo zelatus sum pro domine Deo exercituum* (Me come el celo por la gloria de Dios); la corona está surmontada de ocho estrellas de oro dispuestas de modo que la cierran. Este lema es uno de los atributos del profeta Elías, cuya historia se narra en el Libro de los Reyes y que es, después de Moisés, la figura más destacada del antiguo Testamento: Elías es el precursor del precursor de Cristo. En Occidente, la Orden de los Carmelitas, intitulada Ordo Elianus, considera a Elías como su fundador y patrón, porque el profeta triunfó sobre los falsos dioses en el Monte Carmelo (Foto 5).

Antes de la utilización de procedimientos de carácter industrial, las estampas de tela se cosían a mano sobre el rectángulo de paño. Al tratarse de una confección artesanal, en el trabajo se emplearon distintos puntos propios del bordado al pasado, predominando sobre todos el denominado *punto de escapulario*. Si bien el origen histórico de este bordado —frecuente en determinadas áreas del bordado popular español como Segovia y Palma de Mallorca— no ha sido fijado con claridad, el mismo nombre que adoptamos sugiere la estrecha vinculación que ha venido manteniendo durante siglos con la insignia. Hay que decir, sin embargo, que este punto no es ni mucho menos exclusivo del escapulario carmelitano, sino que se utiliza en todos los mencionados hasta épocas muy recientes.

El *punto de escapulario*, que bordea la mayoría de las estampas en tela, está realizado con hilo de distintos colores, ofreciendo cierto contraste con el marrón del rectángulo. De esta forma tan sencilla se introduce en el escapulario un elemento decorativo que a veces se acompaña de otros motivos también bordados, bien de carácter geométrico bien formando pequeñas composiciones florales.

Pero sin duda el mayor efectismo decorativo se busca para los *escapularios que llevan las imágenes de la Virgen del Carmen* colocadas en distintos espacios de culto, como iglesias o conventos. Estas insignias contrastan vivamente con las de uso personal ya que, según muestran las conservadas en el Museo, su confección es más elaborada y en ella se han utilizado materiales más ricos como complemento del paño marrón.

Así, es frecuente el empleo de sedas de colores, sobre las que figuran motivos vegetales y florales pintados o bordados en relieve. Hilos de oro y plata dibujan el anagrama de María y el escudo carmelitano, que aparecen rodeados de lentejuelas y talcos de colores. Y el *punto de escapulario* se sustituye por remates de ganchillo o por fastuosas puntillas de hilo de oro (Foto 8).

Foto 8. – Escapularios del Carmen para esculturas. De izquierda a derecha, n<sup>o</sup> inv. M.P.E. 43439 (siglo XX), M.P.E. 43468 (siglo XVIII), M.P.E. 43440 (siglo XX), M.P.E. 43467 (siglo XX) y M.P.E. 43464 (siglo XIX).



A fin de conservar en buen estado el paño, la mayoría de los pequeños escapularios están protegidos en el interior de bolsillos pentagonales o cuadrangulares, en cuya confección se utiliza papel, piel, plás-

tico o, con más frecuencia, tela de algodón de colores rosa, azul, amarillo, etc. En el caso de los ejemplares más recientes, estos estuches adoptan la forma de fundas de plástico transparente (Foto 9).

Foto 9 .- Escapularios del Carmen con estuches protectores (siglo XX). N<sup>o</sup> inv. M.P.E. 42918, M.P.E. 42923, M.P.E. 42946, M.P.E. 42949 y M.P.E. 42966.



Como ha quedado señalado, la decimonónica controversia en torno a las incomodidades del escapulario de lana fue resuelta por la Iglesia mediante la autorización del uso de la medalla-escapulario. La variante de la insignia original, aunque realizada en oro o plata, no introduce cambios formales en el modelo de paño. Por el contrario, sí presenta alguna novedad iconográfica ya que, junto a la Virgen del Carmen debe figurar obligatoriamente la imagen del Sagrado Corazón de Jesús. La pieza conservada en el Museo, realizada a comienzos del siglo XX en los talleres Masriera Hnos. de Barcelona, lleva en uno de los rectángulos la siguiente oración: *El Señor te guarde y ben / diga y vuelva á ti su ros / tro. El Señor haga de / ti misericordia y te de paz. / El Señor á ti N. Dé su / Santa Bendición / Amén* (Foto 10).

Foto 10. – Medalla escapulario de plata (ca. 1915), n<sup>o</sup> inv. M.P.E. 15705.



### El escapulario azul

A pesar de la estrecha, y a veces controvertida, relación mantenida durante siglos entre la Inmaculada Concepción y nuestro país, no ha llegado hasta nosotros un número demasiado elevado del distintivo denominado escapulario azul, cuya génesis debe situarse en el contexto histórico y político de los dominios de la corona española a comienzos del siglo XVII.

Idéntico en su aspecto formal, técnica y decoración al distintivo carmelita, el escapulario azul celeste se diferencia de aquel por el color de paño, elegido en honor a la Inmaculada Concepción, y por la iconografía de sus estampas.



El proceso que condujo en España a la proliferación de imágenes de la Inmaculada Concepción en pintura y escultura entre 1600 y 1630 ha sido estudiado en profundidad. En opinión de Stratton, *no se trata tanto de una expresión del fervor popular de los españoles hacia la doctrina de la Inmaculada Concepción como de una propaganda a favor de esta creencia. (...) Todas estas obras demuestran que el clero español immaculista, con la ayuda del Rey de España, se esforzaba porque la doctrina alcanzase el rango de dogma*<sup>25</sup>. En 1616 Felipe III establece con este fin la primera Real Junta de la Inmaculada Concepción, en una coincidencia temporal casi total con la visión de Úrsula Benincasa en el territorio español de Nápoles.

A lo largo de toda la primera mitad del siglo XVII fueron continuas las procesiones, fiestas y sermones, que consiguieron transmitir al pueblo el interés de monarcas y teólogos por la devoción immaculista. Así, religión y arte se unieron con el objetivo de difundir la idea de la Virgen como defensora de la corona: *La idea de que la fortuna de España continuaría —o mejor reviviría— gracias a los auspicios de la Virgen se iría acentuando en relación directa a la paulatina caída económica y política de la nación*<sup>26</sup>.

Parece probado, pues, que el fervor popular fue dirigido de forma consciente hacia la Inmaculada, tanto mediante todo tipo de obras de arte como a través del escapulario azul. Teniendo en cuenta que ya entonces en España era muy profundo el arraigo de la devoción al escapulario carmelita, se trataba de mantener la forma de un objeto bien conocido, variando sólo el color del paño y la imagen.

Por su peculiaridad, hay que mencionar en primer lugar la estampa que decora ciertos escapularios azules de la colección. En ella aparece reproducida la escena de la visión de Úrsula Benincasa, es decir, el momento de revelación de la sagrada insignia azul. La santa vio a la Virgen Inmaculada llevando al Niño en su brazo izquierdo. Y así figura María, de pie so-

<sup>25</sup> Suzanne STRATTON, *La Inmaculada Concepción en el arte español* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989), p. 57.

<sup>26</sup> Suzanne STRATTON, *op. Cit.*, p. 80.

bre la serpiente y la media luna, llevando un estandarte en la mano derecha. Sobre ella, Dios Padre y el Espíritu Santo en forma de paloma. A sus pies, arrodillados, los santos inspiradores de la insignia, san Cayetano y la santa napolitana –cada uno con su nombre-, ambos recogiendo los escapularios que ofrece la Virgen. Rodeando el conjunto, una texto laudatorio en latín y castellano: *In conceptione tua virgo immaculata fuisti ora pro nobis patrem cuius filium peperisti / alabada siempre sea la santa e immaculada concepción de María Santísima*. Para que no quede ninguna duda, en la parte inferior figura el nombre completo del distintivo: *ESCAPULARIO AZUL CELESTE* (Foto 11 D).

Foto 11. - Escapularios azules. Arriba, A y B, escapularios para esculturas n<sup>o</sup> inv. M.P.E.43471 y M.P.E.41332. Abajo, C, n<sup>o</sup> inv. M.P.E.42988 (siglo XX) y D, n<sup>o</sup> inv. M.P.E: 42978.



La estampa destaca por el sentido profundamente narrativo y didáctico de la representación. Pero también porque en ella la Inmaculada aparece con el Niño Jesús, una imagen que en el siglo XVIII ya no era utilizada por los grandes artistas españoles. Esta iconografía sí es muy habitual, sin embargo, en estampas sobre papel realizadas en las imprentas catalanas a lo largo del siglo XIX. Con el fin de potenciar la devoción a la Inmaculada Concepción se imprimieron gran cantidad de gozos, himnos sacros, coronas menores, súplicas, etc., en muchos de los cuales figura, idéntica o con ligerísimas variaciones, la mencionada escena.

A este respecto es muy ilustrativo el comentario que figura en el pie de una de estas hojas, impresa en Barcelona, en la Imprenta de Valentín Torras, en 1845, recomendando esta iconografía *La sagrada Imagen de la B. Virgen Maria concebida sin mancha, que se pone en los escapularios, impresa sobre tela de lino, acostumbra pintarse con el Niño Jesús en sus brazos, á fin de que no se halle jamás la Virgen Madre de Dios sin Jesús; como sábia y piadosamente lo aconsejó la grande sierva de Dios la V. M. Úrsula Benincasa,.....*

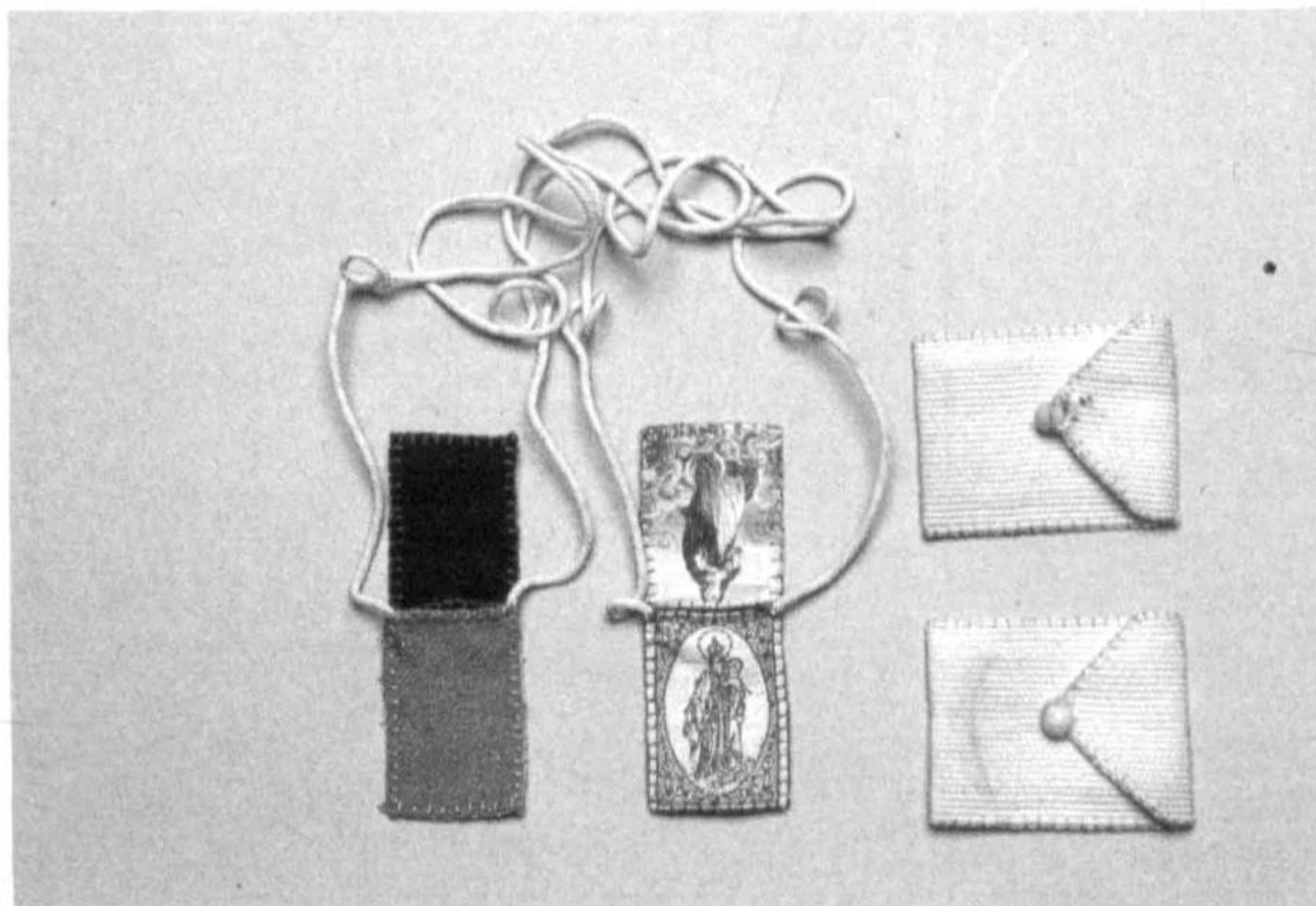
Más numerosos en la colección del Museo son los escapularios azules que presentan en la estampa la figura de la Virgen sola, siguiendo la costumbre más extendida en los ambientes artísticos españoles. En estos casos el texto nunca acompaña a la imagen, al ser ésta suficientemente conocida entre los fieles.

En los más antiguos María aparece con la luna creciente, los rayos de sol y la corona de estrellas, los atributos de la mujer apocalíptica asociados con la Inmaculada Concepción desde el siglo XVII. Se trata de piezas confeccionadas con particular esmero al estar destinadas a imágenes de culto y, por tanto, a su exposición pública. Los materiales y las técnicas decorativas de dos escapularios de estas características que figuran en la ilustración conducen a fecharlos en el siglo XVIII (Foto 11 A y B).

Pero quizá una de las imágenes de la Inmaculada más conocidas y difundidas en todo el ámbito hispano sea que ilustra los escapularios azules más cercanos a nosotros en el tiempo. Aquí la representación de la Virgen, con la luna creciente como único atributo, con las manos cruzadas sobre su pecho y con los angelotes a sus pies, recuerda extraordinariamente al modelo pintado en tantas ocasiones por Murillo (Foto 11 C).

A fin de facilitar el cumplimiento de la devoción de los fieles a distintos escapularios, la Sagrada Congregación de Ritos autorizó la posibilidad de vestir varios de ellos a la vez. La única condición establecida para ello era que las diferentes insignias se diferenciaran entre sí con claridad, presentando cada una de ellas sus correspondientes rectángulos de paño, aunque en su suspensión se utilizara una única cinta para todos. La asociación de escapularios que gozó de más seguidores fue la del escapulario azul unido al carmelita, llevada a la práctica —también en esta caso con sus estuches de protección— en la forma que muestra la imagen (Foto 12).

Foto 12.- Escapulario doble, con sus correspondientes bolsas protectoras, que reúne el de la Virgen del Carmen y el de la Inmaculada Concepción, n<sup>o</sup> inv. M.P.E. 42984 (siglo XX).



### El escapulario blanco

Una vez más, hay que hacer referencia a la iconografía de las estampas que acompañan a los rectángulos de paño, en esta ocasión de color blanco. En ellas figura obligatoriamente la imagen de la Virgen de la Merced que, aunque coronada, va vestida con hábito y toca blancos, es decir, al uso de las monjas mercedarias. Suelen figurar a los pies de María los cautivos, debido al compromiso que los religiosos mercedarios adquirieron con su situación.

Desde los orígenes de la Orden hasta la actualidad, la Virgen de la Merced, cuya festividad se celebra el 24 de octubre, ha sido y es la patrona de los presos. En alusión a su intercesión liberadora es fre-

Foto 13.- Escapularios blancos. De arriba abajo, nº inv. M.P.E. 43445 (siglo XX); estampa nº inv. M.P.E. 43447 (siglo XIX); M.P.E. 43441 (siglo XIX); y escapulario para escultura M.P.E. 43470 (siglo XVIII).



cuenta que en el escapulario blanco figure el símbolo de unos grilletes abiertos o una cadena rota.

El tercer motivo iconográfico propio de la insignia mercedaria es el escudo de la Orden, ya comentado, que puede figurar de forma independiente o sobre el hábito de la Virgen.

Casi todos los escapularios blancos que forman parte de la colección del Museo de Antropología se fechan en las dos últimas centurias. Al siglo XVIII, sin embargo, corresponde una insignia primorosamente decorada con motivos florales bordados y aplicaciones de hilo metálico que debió pertenecer a una imagen de la Virgen de la Merced. Hay que suponer que, debido a la dilatada experiencia de los talleres catalanes en el campo del grabado, la mayoría de las estampas que figuran en ellos fueran de origen local. Pero en su confección –al igual que en el caso carmelita– también se utilizaron las de procedencia francesa (Foto 13).

## 6. - EL ESCAPULARIO, OBJETO DE DEVOCIÓN

Desde el punto de vista doctrinal, el escapulario es un objeto que ha servido para canalizar la devoción hacia la Virgen María. Desde la aparición del distintivo carmelita, el más claro símbolo de unión entre la Virgen del Carmen y los fieles, el escapulario ha mantenido este sentido a lo largo de su dilatada historia. Además de ser un medio para la salvación, el *pequeño hábito* estimula el proceso de santificación al que debe aspirar todos los cristianos. Como escribía Santa Teresa de Jesús en *Camino de Perfección*, "*Parezcámonos en alguna cosita a esta santísima Virgen cuyo hábito traemos*".

Según la Iglesia, el escapulario es un sacramental, cuya gracia se comunica "ex opere operantis", es decir, que depende del estado de quien lo usa. No se

trata, pues, únicamente de llevarlo puesto, sino de acompañar su uso con la práctica de las virtudes cristianas a imagen de la Madre de Cristo.

Esta cualidad no es ni mucho menos exclusiva de la insignia carmelita, sino que debe hacerse extensiva a los innumerables escapularios instituidos en todo el mundo a imagen de aquélla. Pero al margen de su contenido doctrinal más genérico y abstracto, hay que decir que el escapulario es una expresión de la práctica religiosa de los creyentes. Como tal canaliza la devoción, en primer lugar hacia la Virgen, como Madre de Jesucristo e intermediaria entre éste y los hombres, en segundo lugar hacia el propio Jesucristo y en tercer lugar hacia los santos, que culminaron con total éxito su camino de perfección cristiana.

Así entendido no parece extraño que asociaciones religiosas de todo tipo, como hermandades, cofradías, archicofradías, órdenes religiosas, órdenes terceras y otras muchas relacionadas con las diversas advocaciones marianas, instituyeran el escapulario como expresión de las más variadas devociones personales.

Además de la iconografía de la respectiva imagen, en cada caso siempre se utilizó un código de colores, que permitía dotar de personalidad y contenido a la insignia. El color de los rectángulos de paño, de las cintas y también de la decoración constituía, al mismo tiempo, un símbolo de la figura religiosa y un reclamo visual que diferenciaba a los devotos en las celebraciones públicas. Por encima de otras consideraciones, quizá fuera el color el aspecto que más contribuyó a convertir el escapulario en la versión reducida del hábito religioso y del hábito seglar, tan frecuentes en otras épocas.

La ilustración (Foto 14) muestra, de izquierda a derecha, algunos ejemplos de la diversidad de escapularios utilizados en nuestro país hasta bien entrados los años 60. En primer lugar, un escapulario de paño negro —el ya comentado escapulario negro— con la imagen de la Virgen de los Dolores.

Foto 14. – Diversos escapularios, de izquierda a derecha, n<sup>o</sup> inv. M.P.E.43450, M.P.E. 43448, M.P.E. 43472, M.P.E. 43477, M.P.E. 42883 y M.P.E. 43478.



Bajo éste, un escapulario de lana marrón con estampas alusivas a la aparición de la Virgen de Lourdes. Según indica la leyenda, se trata de un recuerdo de peregrinación adquirido en el santuario francés. A finales del siglo XIX y comienzos del XX —antes de la diversificación y aumento de la oferta de recuerdos religiosos— todos los grandes centros religiosos de occidente vendían grandes cantidades de estas insignias de tela, por lo demás más baratas que medallas, cruces o rosarios.

A continuación, el distintivo de la Archicofradía de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro con la efigie de San Alfonso María de Liguorio y en su cara no visible el lienzo de la Virgen del mismo nombre. Esta insignia se caracteriza por el uso de los colores morado y rosa en cintas y bordados, como recordatorio de la condición de obispo del fundador de los Redentoristas. Alfonso María de Liguorio fue, además, uno de los grandes defensores del escapulario carmelita durante el siglo XVIII. Es conocido su magnífico elogio del escapulario, al que coloca entre los diversos obsequios que podemos hacer a nuestra Madre para granjearnos su gra-



cia. Por eso recomienda esta devoción a los sacerdotes y la defiende contra sus impugnadores, que la denominan "devocioncica"<sup>27</sup>. Fue sin duda esta vinculación del santo con el escapulario la que favoreció la adopción de la insignia por parte de los devotos de la Virgen del Perpetuo Socorro.

En cuarto lugar, un escapulario de paño azul con la imagen de la Virgen y la leyenda Madre del Amor Hermoso, un título asociado a María en numerosos puntos de nuestra geografía. La historia de esta advocación corre paralela a la de la creación en Madrid de la asociación denominada Corte de María, fundada en 1839 con objeto de visitar por turno las imágenes de la Virgen existentes en la ciudad. En 1847 Pío IX elevó la asociación a la categoría de Archicofradía, lo que hizo aumentar el número de cofrades. Según algunas fuentes, éstos llegaron a ser más de 480.000 en España y sus colonias.

A su derecha la insignia de paño blanco y cintas rojas usada por los devotos del Sagrado Corazón de Jesús. Y por último, el escapulario de la Virgen de Nuria, una de las advocaciones marianas más veneradas en Cataluña.

Es un hecho reconocido por la propia Orden Carmelita que la devoción al escapulario ha sufrido ciertas transformaciones a lo largo del siglo XX, disminuyendo de forma considerable:

La causa principal por la cual el fervor por el santo Escapulario ha disminuido en muchos sacerdotes y en el pueblo en general es haber dado fácil oído a quienes sin fundamento alguno han negado la historicidad de la visión y entrega y de un modo especial el desconocimiento de su espiritualidad.

En el santo Rosario, por ejemplo, a nadie se le ocurre dejar de rezarlo porque no sean ciertas las relaciones que le unen con Santo Domingo<sup>28</sup>.

Como se verá a continuación, parece que los aspectos más superficiales de la práctica religiosa rela-

<sup>27</sup> Enrique María ESTEVE, *Espiritualidad del escapulario del Carmen* (Madrid: Ediciones Carmelitanas, 1964), p. 123-124.

<sup>28</sup> Rafael María L. MELÚS, *Enquiridón. Doctrina del magisterio eclesiástico sobre el Santo Escapulario del Carmen* (Zaragoza: La Editorial, 1957), p.21.

cionada con el escapulario se han visto potenciados en detrimento de lo esencial.

<sup>29</sup> Rafael María L. MELÚS, *op. Cit.*, p.22.

## 7.- EL ESCAPULARIO, OBJETO PROTECTOR.

En 1641 vio la luz un libro sobre el escapulario titulado *Amuleto contra la mala muerte y liliario de la Santísima Virgen María...* Desde entonces y a lo largo de los tres últimos siglos las autoridades eclesiásticas han mantenido una particular cruzada a fin de que el profundo sentido doctrinal que implica el uso del escapulario prevalezca sobre las creencias de origen supersticioso. Ya en las primeras décadas del siglo XX la Iglesia ha reconocido que los cristianos olvidaban con demasiada frecuencia el verdadero valor interno y espiritual de la insignia. Por ello ha insistido en recordar que el escapulario no es un amuleto o talismán que con sólo llevarlo puesto granjea una serie de gracias:

Por cierto que no nos ofreció la Santísima Virgen su Escapulario a manera de amuleto que sirva para fomentar la superstición, sino como una señal de su predilección para acrecentar y asegurar en nosotros la vida sobrenatural<sup>29</sup>.

Sin embargo, en textos divulgativos de esta devoción fechados entre finales del siglo XIX y comienzos del XX se hace mención expresa de la protección que ejerce el escapulario en caso de tormentas, inundaciones, accidentes, guerras, enfermedades, epidemias, etc. Cada una de estas circunstancias está ilustrada, además, con el correspondiente milagro obrado por el simple hecho de llevar puesta la insignia. Parece claro que el sentido didáctico de estas sencillas lecturas caló hondo en la mentalidad del pueblo, echando raíces en detrimento de la estricta doctrina.

Así lo indican, por ejemplo, determinadas respuestas recogidas en la *Encuesta sobre costumbres de na-*

*cimiento, matrimonio y muerte del Ateneo de Madrid (1901-1902)*, en las que se advierte que los escapularios estaban considerados como objetos de carácter preservativo ante enfermedades y situaciones peligrosas. Según las opiniones aquí vertidas, eran especialmente efectivos en el caso de los niños y de las mujeres<sup>30</sup>.

La Sagrada Congregación de Ritos había afirmado en 1864 que el escapulario se podía imponer a los niños después del bautismo en una imposición canónica que bastaba para que cuando lleguen al uso de razón puedan gozar de las mismas indulgencias y privilegios que los demás cofrades del Carmen. La iconografía que presenta a la Virgen del Carmen entregando el escapulario a un niño, muy frecuente en las insignias de finales del siglo XIX, viene a confirmar el acercamiento carmelita a este sector de la población. Y el propio estamento eclesiástico recomienda con vehemencia el vínculo:

Costumbre laudabilísima es imponer a los niñitos el Escapulario, pues si bien no están en condiciones de ganar las indulgencias, tienen en él, por lo menos, un signo de especial protección de la Virgen María. Esta costumbre está confirmada por la Santa Sede (29-VIII-1834), tratándose de la Cofradía y Escapulario del Carmen, aunque según declaración de la misma Santa Sede, esto no conviene tratándose de las demás asociaciones<sup>31</sup>.

Estas directrices fueron seguidas con gran entusiasmo en España, pero tanto aquí como en otros países de nuestro entorno, el escapulario acabó adquiriendo ciertas connotaciones *mágicas* que lo convirtieron en un eficaz preservativo contra el denominado *mal de ojo* que, en la creencia popular, afectaba especialmente a los niños.

Tal y como recogen los informes de Santa María de Oya (Pontevedra), León, Briviesca (Burgos), Medina del Campo (Valladolid), Nava del Rey (Valladolid), etc., con

<sup>30</sup> Antonio LIMÓN DELGADO y Eulalia CASTELLOTE HERRERO (eds.), *El ciclo vital en España (Encuesta del Ateneo de Madrid, 1901-1902)*, Tomo I, Vols. 1 y 2 (Madrid: Museo del Pueblo Español, 1990). Estos volúmenes recogen y analizan sólo los informes relacionados con las costumbres en torno al nacimiento, inicio del ciclo vital. Todas las repuestas mencionadas a continuación corresponden, pues, a este período de la vida, subdividido a su vez en etapas como concepción, gestación, alumbramiento o bautizo.

<sup>31</sup> Sabino de JESÚS, C.D., op. Cit., pp.143-144.

esta intención se colgaba el distintivo del cuello del niño o se prendía en su faja. Asimismo el escapulario se llevaba entre las prendas que vestía el infante para la ceremonia del bautizo. En todas las respuestas se explica que las madres tienen fe en ellos como elementos protectores contra todo mal. Y para reforzar sus efectos es frecuente que los escapularios se dispongan unidos a medallas, cruces, evangelios, y otros objetos de carácter religioso.

Aunque son escasas las referencias al escapulario carmelitano hay que suponer que, dado el arraigo de la devoción, éste fuera el más utilizado también en el caso de los niños. No obstante, en la colección del Museo Nacional de Antropología figuran otros escapularios

Foto 15. - Arriba, escapulario del Carmen n<sup>o</sup> inv. M.P.E. 43461; abajo, escapulario de San Rafael n<sup>o</sup> inv. M.P.E. 42859 y de San Antonio n<sup>o</sup> inv. M.P.E. 42862.



que bien pueden asociarse específicamente con la protección infantil. Se trata del escapulario de San Antonio y del escapulario de San Rafael. Con respecto al segundo, la relación con la infancia se establece a través del relato bíblico, que narra el viaje realizado por el joven Tobías acompañado por el Arcángel Rafael: en la representación iconográfica tradicional éste último lleva a Tobías niño de la mano (Foto 15).

También la *Encuesta* ofrece información acerca del uso del escapulario como elemento de protección por parte de la mujer. Ciertas etapas de su vida como el período de gestación o momentos puntuales como el alumbramiento eran considerados extraordinariamente propicios para llevar la insignia. Los lugares en los que se documenta esta costumbre se distribuyen a lo largo de toda la geografía española: La Coruña, Avilés (Asturias), Madrid, Tolosa (Guipúzcoa), Jaén, etc. , aunque quizá porque en el lenguaje popular la palabra escapulario equivale a escapulario del Carmen, en la mayoría de las ocasiones se habla del distintivo sin hacer referencia a advocaciones específicas. Como nota diferenciadora, en Nerja (Málaga) se citan unos denominados *escapularios de Jerusalén*.

A lo largo de su dilatada historia el escapulario ha sido defendido a ultranza por los que han confiado en él como medio único de salvación y, al mismo tiempo, ha sido despreciado como cosa de poca importancia, reliquia de tiempos pasados, propia de mujeres y de la piedad infantil. Es posible que la búsqueda de un equilibrio razonable entre ambas posturas haya contribuido, aún sin saberlo, a enriquecer su significado dentro del complejo sistema de las creencias.

Los escapularios, humildes e insignificantes a los ojos del siglo XXI, son objetos que, sin embargo, han participado como pocos de la dimensión espiritual del ser humano durante los últimos 700 años. Sólo por este motivo merecen ocupar un lugar propio en nuestros museos y en nuestra historia.



# BA LENCIAGA

EN EL MUSEO NACIONAL  
DE ANTROPOLOGÍA

Mercedes Pasalodos Salgado  
Museo Nacional de Antropología

## RESUMEN

*Los esfuerzos por conseguir que las creaciones de Cristóbal Balenciaga se conservaran en el Museo Nacional de Antropología, nos hacen retroceder tres décadas. Entonces, no fue posible a pesar de los intentos del antiguo Museo del Pueblo Español.*

*En estos momentos el citado museo cuenta entre sus fondos de indumentaria histórica con una destacada representación del saber hacer de uno de los modistos de mayor proyección internacional. Se trata de una colección de nueve vestidos de los años cincuenta, que recientemente han pasado a formar parte de la colección.*

*De este modo, la colección de indumentaria se complementa con esta adquisición que pone de manifiesto la sensibilidad artística de un maestro del "arte de la costura", que por méritos propios se integra en un entorno que tradicionalmente se ha dedicado a otras manifestaciones artísticas.*

\*\*\*\*\*

Muchos han sido los elogios que de Cristóbal Balenciaga (Guetaria 1895- Jávea 1972) se han dicho. Quizás uno los más repetidos haya sido el formulado por M.A. Jouve quien definió la personalidad del modisto resaltando las cualidades de un *gran artista*: arquitecto para los proyectos, escultor para la forma, pintor para el color, músico para la armonía y filósofo para la medida. No menos significativa fue la apreciación de la gran dama de la costura parisina Madame Chanel: "Balenciaga seul est un couturier. Lui seul est capable de couper un tissu, de le monter, de le coudre de sa main. Les autres ne sont que des dessinateurs".

Estos atributos que se mantuvieron constantes a lo largo de toda su carrera, se nos presentan como los pilares básicos de una actividad creadora que no ha perdido su frescura y que le convierten en uno de los grandes maestros que supo moldear el cuerpo femenino.

Conoció el oficio siendo muy joven y llegó a dominar la técnica con suma precisión haciendo del equilibrio y de la moderación sus notas de identidad. Aunque su trayectoria profesional se desarrolló en Francia, no renunció a las fuentes de la cultura nacional. Manifestó esta cercanía posando sus ojos de creador en los grandes maestros de la pintura española, así como en los elementos más singulares de la tradición hispana. Dotó de nuevo contenido expresivo y artístico a motivos decorativos que le permitieron mantener un diálogo permanente entre la modernidad y la tradición.

Cristóbal Balenciaga no ha dejado de ser novedad y su espíritu está permanente en todas sus obras, muchas de las cuales han pasado a formar parte de las colecciones de los museos más importantes. En nuestro país en Museo Textil y de Indumentaria de Barcelona, la Fundación Cristóbal Balenciaga de Guetaria y, desde hace unos meses, el Museo Nacional de Antropología de Madrid son los centros



que cuentan con la representación de ilustre modisto. A esto hay que sumar las diferentes exposiciones que se han organizado desde su muerte en 1972. No es nuestro interés pasar revista a todas aquellas muestras que se han dedicado al maestro de Guetaria. Pero sí vamos a rescatar de la memoria la que tuvo lugar en el Museo Metropolitan de Nueva York al poco tiempo de su fallecimiento, titulada "The World of Balenciaga"<sup>1</sup>. Dado el éxito que suscitó, se tuvo la oportunidad de ver el montaje en Madrid.

Haciendo historia, hay que señalar que el interés del Museo Nacional de Antropología por conseguir alguna pieza del modisto se remonta a casi tres décadas. Los primeros intentos nos sitúan a comienzos de los años setenta cuando la directora del antiguo Museo del Pueblo Español, doña María Luisa Herrera, manifestó un loable interés por acoger entre los fondos del citado museo obras de Balenciaga. Entonces comenzaron una serie de trámites impulsados por la repercusión que estaba teniendo la exposición, que se había inaugurado en aquellos mismos momentos en Nueva York. En una carta fechada el día 7 de mayo de 1973<sup>2</sup>, la Directora se puso en contacto con la Excm. Sra. Marquesa Viuda de Llanzol con la intención expresa de que la obra de Balenciaga pudiera ser expuesta en el Museo, que curiosamente había sido abierto hacía poco tiempo antes, después de "una clausura de más de veinte años"<sup>3</sup>. En los siguientes términos tuvo lugar la comunicación:

*"Distinguida Señora:*

*Visitó el otro día este Museo Eduardo Viciano, profesor de Historia del Traje en la Escuela de Especialidades de la Sección Femenina "La Almudena", el cual quedó encantado de las Colecciones de Trajes (la mejor del mundo) y de artesanía popular que en él se exponen.*

*Con este motivo hablamos de la Exposición de Obras de Balenciaga que actualmente tiene lugar en el*

<sup>1</sup> En la exposición de Nueva York se mostraron ciento ochenta vestidos, distribuidos en ocho salas durante siete meses, según la información recogida en el artículo publicado en ABC. Sin embargo, en el catálogo editado con motivo de la exposición neoyorquina figura la fecha del 23 de marzo al 30 de junio de 1973. Remitimos al artículo publicado en ABC, firmado por Natalia Figueroa "El Picasso de la Moda". ABC, 1974, 20 de febrero.

<sup>2</sup> Las cartas de las cuales hemos extraído los entrecuillados pertenecen a los fondos documentales del Museo Nacional de Antropología (sede Juan de Herrera).

<sup>3</sup> En 1971 se abrió en el Palacio de Godoy el Museo del Pueblo Español y en los primeros días del mes de agosto de 1973 se cerró. Los fondos se trasladaron a los sótanos del Teatro Real. Véase: Anales del Museo Nacional de Antropología, 1996, nº 3.

*Metropolitan de Nueva York y de cuyo éxito me dijo Viciano que era Vd. la principal causante, ya que ha sido V. la promotora de esta gran manifestación artística. Hablamos también de lo interesante que sería exponer en España dicha colección como homenaje merecidísimo al modista español, y coincidimos los dos en que quizá este Museo, enclavado en uno de los palacios dieciochescos más suntuosos de Madrid, sería un marco digno para dicha colección. Por ello me he tomado la libertad de dirigirme a Vd. Con esta proposición, llevada nada más que por el deseo de colaborar a la exaltación del traje femenino, creemos que debe ser en este Museo Nacional del Traje donde debe ofrecerse a la consideración del público".* La respuesta de la Marquesa de Llançol fue inmediata, de manera que le dirigió una nota al día siguiente en la que califica de "idea magnífica" la propuesta de la Sra. Directora, pero aclaraba que "El alma que ha movido y ha hecho posible esta soberbia exposición ha sido la señora Diana Vreeland, la que ha buscado los modelos, los cuadros, las alfombras y sobre todo el dinero. Estas cosas cuestan mucho. Como le digo, me parece su idea maravillosa y además un homenaje justo al que fue gran español Cristóbal Balenciaga".

Continuaron los contactos y la doña María Luisa Herrera le ofreció a la Sra. Marquesa una visita para que conociera el museo, con la intención de continuar insistiendo en su propósito: "Dejo para nuestra entrevista el seguir hablando de la Exposición de Balenciaga que tan ilusionada me tiene. Creo que Vd. conocerá a la señora Diana Vreeland<sup>4</sup> con quien quiero contar antes de empezar las gestiones en la Dirección General de Bellas Artes, que creo se mostrará complacida con esta iniciativa".

Finalmente la exposición "El Mundo de Balenciaga" tuvo lugar en Madrid, no en la sede del museo (porque para entonces ya se había cerrado), sino en el Palacio de Archivos y Bibliotecas. La iniciativa de dicha muestra fue de las Productoras Nacionales de Fibras Artificiales y Sintéticas, cuyo

<sup>4</sup> La introducción del catálogo de la exposición de Nueva York corrió a cargo de Diana Vreeland: "Balenciaga: an Appreciation": "He was the master tailor, the master dressmaker. His voice was low and his smile was warm. He believed totally in the grace and dignity of women and made each and every one of his devote patrons a unique and extraordinary figure". P.8-9.

presidente en aquellos momentos era Ramón Vilá de la Riva. No obstante, se solicitó al Museo del Pueblo Español asesoramiento técnico para el montaje y se pidieron unas cabezas para los maniqués<sup>5</sup>. Dichas cabezas habían sido encargadas por el Museo del Pueblo Español, a través de la Dirección General de Bellas Artes al taller de vaciado del Museo de Reproducciones Artísticas<sup>6</sup>. Dicho encargo constaba de la realización de doscientas cabezas "con facciones esbozadas, apropiadas a los fines expositivos a que se destinan, para los maniqués del Museo del Pueblo Español destinados a la exhibición de las colecciones de trajes de dicho centro"<sup>7</sup>. El total del presupuesto ascendió a 35.000 pesetas, siendo el importe de cada cabeza 175 pesetas. En el presupuesto queda especificado los materiales que se emplearon: "Las mencionadas cabezas serán realizadas en escayola endurecida y pintadas con material plástico mate, con una espiga de 9 cm. de diámetro para su sujeción a los maniqués que ustedes tienen"<sup>8</sup>. Las cabezas fueron realizadas por José Luis Vicent Llorente, escultor-técnico del citado Museo de Reproducciones<sup>9</sup>.

La exposición celebrada en Madrid tuvo un gran éxito. Se inauguró el 20 de febrero de 1974 y se pudo visitar hasta el primeros del mes de abril. El citado artículo de ABC nos ofrece algunos de los detalles sobre cómo se organizó la muestra: *"La exposición contará de unos trescientos vestidos. Se trabaja incesantemente durante estos días en el acondicionamiento de las salas. Están bajándose los techos, enmoquetándose los suelos, empleándose más de seis mil metros de tela para cubrir las paredes. Los maniqués (muchos de los cuales han sido traídos desde Suiza) aparecen elevados sobre podios. El mayor de los salones estará decorado por Duarte Pinto Coelho. Habrá ocho salas más, y una dedicada a recuerdos personales del modisto: diseños, cartas, etc. Se ha traído de París un retrato de Buffet, donde aparece su mujer, Annabel, vestida con un traje de Balenciaga. Y un collar de azabache que el creador español dibujó para la ex maniquí Betina,*

<sup>5</sup> La Dirección General de Bellas Artes consideró oportuno acceder a la petición cursada y con fecha 28 de noviembre de 1973 se remitió a la directora del museo una nota en la que se mencionaba lo siguiente: "A fin de que figuren en la Exposición Balenciaga, esta Dirección General ha resuelto autorizar a la Directora del Museo del Pueblo Español para que las cabezas de diversos maniqués que se conservan en el citado Museo, sean cedidas en depósito temporal a los organizadores de la Exposición Balenciaga durante el tiempo que dure la misma". Las cabezas fueron cedidas, pero parece ser que la devolución no fue inmediata a juzgar por dos cartas enviadas por doña María Luisa Herrera al Director General de Bellas Artes. La primera fechada el 5 de noviembre de 1974 decía: "Al mismo tiempo creo oportuno recordar a V.I. que obran en este Museo 100 de las 200 cabezas que se han hecho, ya que las otras 100 fueron entregadas en préstamo, según orden de esa Dirección General fecha 28 de noviembre de 1973 a la exposición Balenciaga, que todavía no las ha devuelto. En la segunda remitida el 13 de mayo de ese mismo año se seguía insistiendo en la devolución: "Clausurada hace tiempo la exposición Balenciaga y no habiéndose recibido aún en este Museo las cabezas que por autorización de esa Dirección fecha 28-X-73 cedimos en depósito para la presentación de joyas y tocados en la misma, ruego a V.I. se digne dar las órdenes oportunas para que, si no han sido trasladadas a Brasil con toda la Exposición, nos sean devueltas dichas cabezas".

cuando era la novia de Aga Khan. Para mantener vivo el interés de la exposición, durante su permanencia, se organizarán diferentes actos, como conferencias, coloquios, desfiles de modelos, etc. El modisto francés Hubert de Givenchy vendrá para dirigir personalmente uno de los coloquios sobre moda".

Se editó un catálogo<sup>10</sup> cuya portada fue realizada por Joan Miró como homenaje. Años más tarde otro artista, Eduardo Chillida, diseñó la portada para el catálogo del *Homenaje Internacional a Cristóbal Balenciaga*, que tuvo lugar en San Sebastián en 1987.

El catálogo comienza con la presentación de la exposición por parte de Ramón Vilá, y del Director de Bellas Artes. Se incluye además una detallada relación de los miembros de la Comisión de Honor, de la Comisión de Damas, de la Comisión Organizadora, del Comité Ejecutivo y Asesores, así como las personas<sup>11</sup> y entidades propietarias de las obras cedidas para la Exposición. Frente al de Nueva York se incluye una "Antología de Balenciaga", donde se hace un recorrido cronológico ilustrado con fotografía y diseños<sup>12</sup>, además de la relación de las piezas.

Se contó con la colaboración de Pauline Rothschild<sup>13</sup>, del Conde de Motrico, de María Luz Morales y de Manuel Aznar. Resultan de gran interés algunos de los matices que destacaron en sus intervenciones, tanto la de María Luz Morales como la de Manuel Aznar, que enlazan con las apreciaciones del Director General de Bellas Artes resaltando la singularidad de que la obra de un maestro de la costura se expusiera en un museo y estuviera al mismo nivel que otras categorías artísticas<sup>14</sup>.

Ante este sentimiento no es de extrañar que la siguiente gestión llevada a cabo por la dirección del Museo fue intentar que, una vez concluida la exposición, algunas de las piezas expuestas pasaran al Museo. Doña Luisa Herrera dirigió una carta al Director General de Bellas Artes el 26 de febrero de 1974 donde exponía su objetivo: "Visto el éxito que es-

<sup>6</sup> Efectivamente la documentación guardada en el actual Museo Nacional de Reproducciones Artísticas nos ha permitido esclarecer lo referido a las cabezas que se prestaron para la exposición. Agradecemos a su directora doña Josefa Almagro la ayuda prestada.

<sup>7</sup> La carta enviada a la Directora del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas está fechada en Madrid el 19 de julio de 1972.

<sup>8</sup> La nota del presupuesto fue dirigida por doña Francisca Ruiz Pedroviejo, directora del Museo de Reproducciones Artísticas a doña María Luisa Herrera, directora del Museo del Pueblo Español, con fecha de 25 de julio de 1972.

<sup>9</sup> Entre la documentación del archivo del Museo de Reproducciones hay una declaración jurada del escultor donde manifiesta: "que por orden de la Dirección General de Bellas Artes, realicé varios modelos de originales de cabezas para maniqués, con destino al Museo del Pueblo Español, cuya Directora, corrigió y definitivamente aprobó el que consideraba el más idóneo para el fin al que iba destinado.

Como el modelo no era una reproducción de cabezas existentes en los fondos del Museo, es por lo que se hicieron varios modelos de originales a gusto de la Directora del Museo del Pueblo Español.

Todos estos trabajos se valoraron en la cantidad de

*tá obteniendo la Exposición El mundo de Balenciaga, y habiendo contribuido al mismo la Dirección General de Bellas Artes con su ayuda, creo oportuno llamar la atención de V.I. sobre la conveniencia de que pasara a este Museo del Pueblo Español algunos de los trajes que figuran en dicha exposición, los cuales vendrían a complementar nuestra Colección de trajes españoles, la más importante del mundo por su variedad y riqueza".* El Director General de Bellas Artes se puso en contacto con el director de la Comisión Organizadora de la Exposición, pero no hubo más respuesta (según los datos con los que contamos), salvo la notificación de agradecimiento por parte de Ramón Vilá de la Riva, presidente de dicha comisión, a doña Luisa Herrera: *"Me es muy grato expresar a Vd. en nombre propio en el de todos los miembros de la Comisión Organizadora de El Mundo de Balenciaga nuestro más profundo agradecimiento por su magnífica colaboración para el éxito de este certamen.*

*Le felicito muy sinceramente por la excelente labor realizada para el montaje de los trajes de la Exposición y le ruego haga extensiva mi satisfacción y enhorabuena a las personas que han colaborado con Vd. en tan decisivo e insustituible trabajo"*<sup>15</sup>.

No fue posible entonces, a pesar de los esfuerzos, pero cerca de tres décadas después el Museo Nacional de Antropología, antiguo Museo del Pueblo Español, cuenta entre sus fondos con nueve vestidos de Balenciaga. El 24 de octubre del pasado año salieron a subasta nueve lotes compuestos por un vestido de noche, cuatro de cóctel<sup>16</sup> y otros cuatro de tarde. Los precios de salida oscilaron entre las 25.000 ptas y las 150.000 ptas<sup>17</sup>. El Museo inició todos los trámites oficiales pertinentes para solicitar a la Dirección General de Bellas Artes la posible compra de dichos lotes. El interés estaba más que justificado, ya que el museo podía cubrir una laguna importante en los fondos de indumentaria de la década de los años cincuenta, teniendo en cuenta la singularidad de las mismas.

35.000 pesetas que el Museo del Pueblo Español, a través de su Directora aprobaron para su pago (mediante presupuesto aceptado).

*Y para que conste y como justificante de los trabajos realizados firmo la presente en Madrid a 3 de febrero de 1975".* En otro lugar se resalte que este trabajo del escultor lo realizó "fuera de las horas normales de trabajo de este Museo".

<sup>15</sup> No ha sido fácil localizar dicho catálogo. Gracias a las gestiones realizadas por María Prego, bibliotecaria del Museo Nacional de Antropología, pudimos saber que la biblioteca del Museo Textil y de Indumentaria de Barcelona contaba con un ejemplar.

<sup>16</sup> Muchas damas fueron las que colaboraron prestando algunos de los vestidos que les había realizado Balenciaga como Carmen Polo de Franco, la marquesa de Villaverde, la duquesa de Cádiz, la marquesa de Llanzol, la reina Fabiola de Bélgica, la condesa de Motrico, la señora Huarte, la señora Fierro y Lola Flores, entre otras. Precisamente el ABC del 6 de enero de 1974 en las páginas de "Actualidad Gráfica" recogía la entrega de Carmen Polo de Franco *"de ocho trajes de su propiedad, diseñados en distintas épocas por Balenciaga, a los miembros del Comité Ejecutivo El mundo de Balenciaga, con los que aparece en el Palacio de El Pardo"*.

<sup>17</sup> Las fotografías de las cre-

La nobleza de los tejidos, la sencillez de las hechas y la primorosa costura son elementos más que suficientes para considerar la calidad y categoría de las piezas. Además, hay que resaltar que vayan firmadas, es decir, que se acompañan, en su interior, de una etiqueta de la casa. En todos ellos la etiqueta de marca es "Eisa", lo que nos permite identificar los trabajos de la casa Balenciaga realizados en España. Las prendas que salían de los talleres de Madrid, Barcelona y San Sebastián llevaban este distintivo, cuyo nombre corresponde con las primeras letras del apellido de su madre "Eisaguirre". La primera casa de costura con el nombre de "Eisa" se inauguró en 1931 en San Sebastián; en 1935 abrió otra en Madrid bajo la misma denominación y dos años más tarde en Barcelona. Durante la Guerra Civil Balenciaga tuvo que cerrar sus tres casas, que fueron abiertas de nuevo en 1939<sup>18</sup>.

Los nueve vestidos pertenecen a la década de los años cincuenta, uno de los momentos más importantes en la carrera de Balenciaga. Del mismo modo para la alta costura fueron unos años determinantes, aunque no exentos de notas amargas, si tenemos en cuenta la muerte de Christian Dior en 1957, quien, diez años antes, había lanzado un nuevo concepto de moda con el New Look donde el lujo y la feminidad dejaban atrás las estrecheces sufridas durante los años de guerra.

La línea general en estos momentos estaba en marcar el busto y la cintura para lo cual resulta absolutamente necesario tener un dominio del corte para asentar a la perfección el tejido al cuerpo femenino. En este sentido no hay ninguna duda con respecto a la habilidad e ingenio de Balenciaga y esta circunstancia queda notablemente expresada en los diferentes vestidos que forman parte de esta colección recientemente adquirida.

Los tejidos elegidos tienen como materia la lana y la seda (terciopelo, organza, tafetán y raso) para los

acciones seleccionadas que apoyan las explicaciones del texto fueron publicadas con anterioridad en otros medios. Echamos en falta fotografías de las piezas que estuvieron presentes en la exposición, lo que nos hubiera permitido ver el montaje. Esto sólo es posible parcialmente a través de la fotografía publicada en ABC.

<sup>13</sup> Se trata del mismo texto que se publicó en el catálogo de Nueva York.

<sup>14</sup> *"¡La moda en el Museo! Era la primera vez, lo inusitado, lo increíble y, cosa curiosa, no le extrañó a nadie. Porque lo allí expuesto, ese exquisito "mundo de Balenciaga" no desdecía, en verdad, de la gran categoría del marco. Era como una Antología de obras maestras del vestir en nuestro siglo...". Catálogo, p26. "Ante las generaciones que nos han precedido, la idea de organizar una exposición como la presente, dedicada a exaltar las creaciones de un maestro de la moda, en los locales habitualmente consagrados al Arte en su versión mayúscula y solemne, hubiera encontrado con toda seguridad enérgica resistencia. Confundir terrenos tan diferentes en aquellos tiempos estaría calificado como acto de lesa frivolidad". Catálogo, p10.*

<sup>15</sup> Algunas de las piezas se destinaron al Museo Textil y de Indumentaria de Barcelona. En la ficha técnica de algunas de las piezas expuestas en la exposi-

vestidos de cóctel y de noche junto con las aplicaciones de lentejuelas y abalorios de cristal que hacen de estas piezas obras de gran delicadeza.

Para los vestidos de tarde, el algodón ha sido la elección, dado que la sencillez y un efecto de mayor simplicidad son los matices que los distingue, teniendo en cuenta que fueron prendas para la temporada estival.

La talla corresponde aproximadamente con la 38-40 y en líneas generales todos ellos se encuentran en un aceptable estado de conservación<sup>19</sup>.

Relación de las piezas:

-Vestido de algodón en color blanco. (nº inv.64220). Vestido de tarde, para verano. Presenta

*ción Balenciaga i la influència dels seus orígens* en 1995 figuren como donación de la Asociación Española de Fibras Químicas.

<sup>16</sup> El vestido de cóctel es una creación de finales de los años cuarenta ideada por Christian Dior. En su línea se aunaban dos matices. Por un lado, el escote; de otro que se trataba de un vestido corto muy apropiado para el teatro o un baile más informal.

<sup>17</sup> Véase: BOE 20 de enero de 2001. "Orden de 28 de noviembre de 2000 por la que se ejercita el derecho de tanteo, con destino al Museo Nacional de Antropología (sede avenida Juan de Herrera), una colección de diez trajes de los modistos Balenciaga y Feraud".

<sup>18</sup> Estos datos están sacados de la cronología propuesta en *Balenciaga i la influència dels seus orígens*, Barcelona 1995. Pero según el cuadro de cronología propuesto en el catálogo de la exposición celebrada en el Musée Historique des tissus de Lyon, *Hommage à Balenciaga* es en 1939 cuando Balenciaga abrió su casa en Madrid a instancias de la marquesa de Casa Torres en la Avenida de José Antonio.

<sup>19</sup> Únicamente el vestido de cóctel en terciopelo negro (nº inv. 64231) presenta unas lagunas muy localizadas.

Museo Nacional de Antropología. Nº inv. 64220. Vestido de tarde.



corte en la cintura, falda recta con delicado fruncido en la cintura. Manga corta caída. Los detalles más singulares son el cuello recto, que puede llevarse subido o doblado. Además de contar con una falda interior (n° inv. 64221) sobre la que va el vestido que al ser más corto la deja ver.

Museo Nacional de Antropología. N° inv. 64224. Vestido de tarde.



-Vestido en piqué de color celeste (n° inv.64224) Vestido de tarde, para verano. Cuerpo entallado, corte en la cintura y falda con forma evasé. Cierra en la parte posterior con unos botones realizados en hilo de algodón celeste a ganchillo.



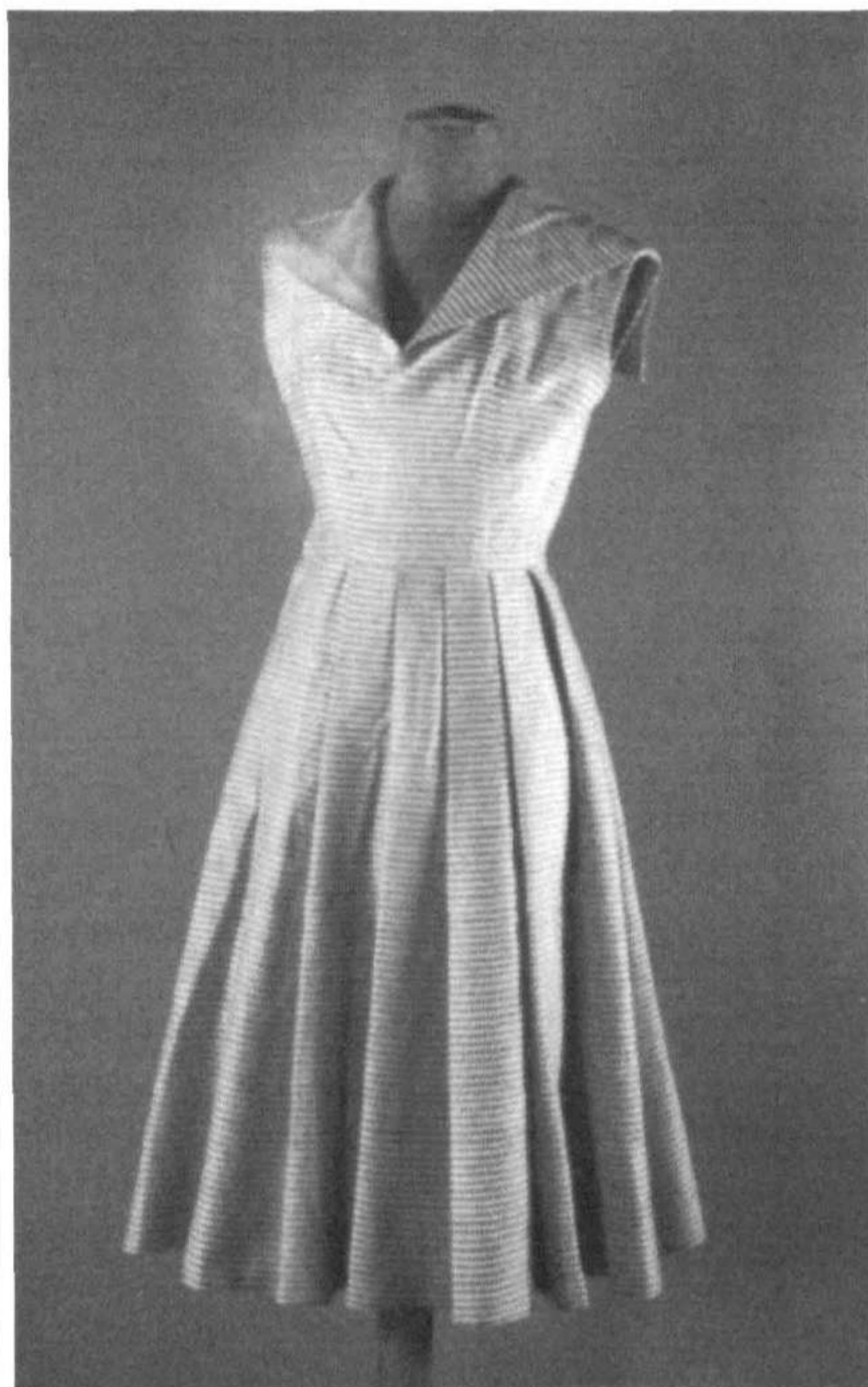
Museo Nacional de Antropología. N° inv. 64225. Vestido de tarde.



-Vestido en tafetán de seda de color salmón (n° inv.64225). Vestido de tarde, para verano. Cuerpo entallado, corte en la cintura y falda fruncida. La unión del cuerpo con la falda se oculta con una cinta del mismo tejido que termina en una lazada.

-Vestido en tejido de algodón de color visón con fina trencilla de algodón en color marfil (n° inv. 64233). Vestido de tarde, muy juvenil y desenfadado para la temporada estival. Entallado, sin mangas con cuello marinero. Falda amplia y tableada. Para despegar la falda se acompaña de una falda interior en tafetán de seda color marfil (n° inv. 64234). La primera vez que Balenciaga presentó creaciones con aire marinero, tanto en el corte como en los detalles fue en la colección de 1951.

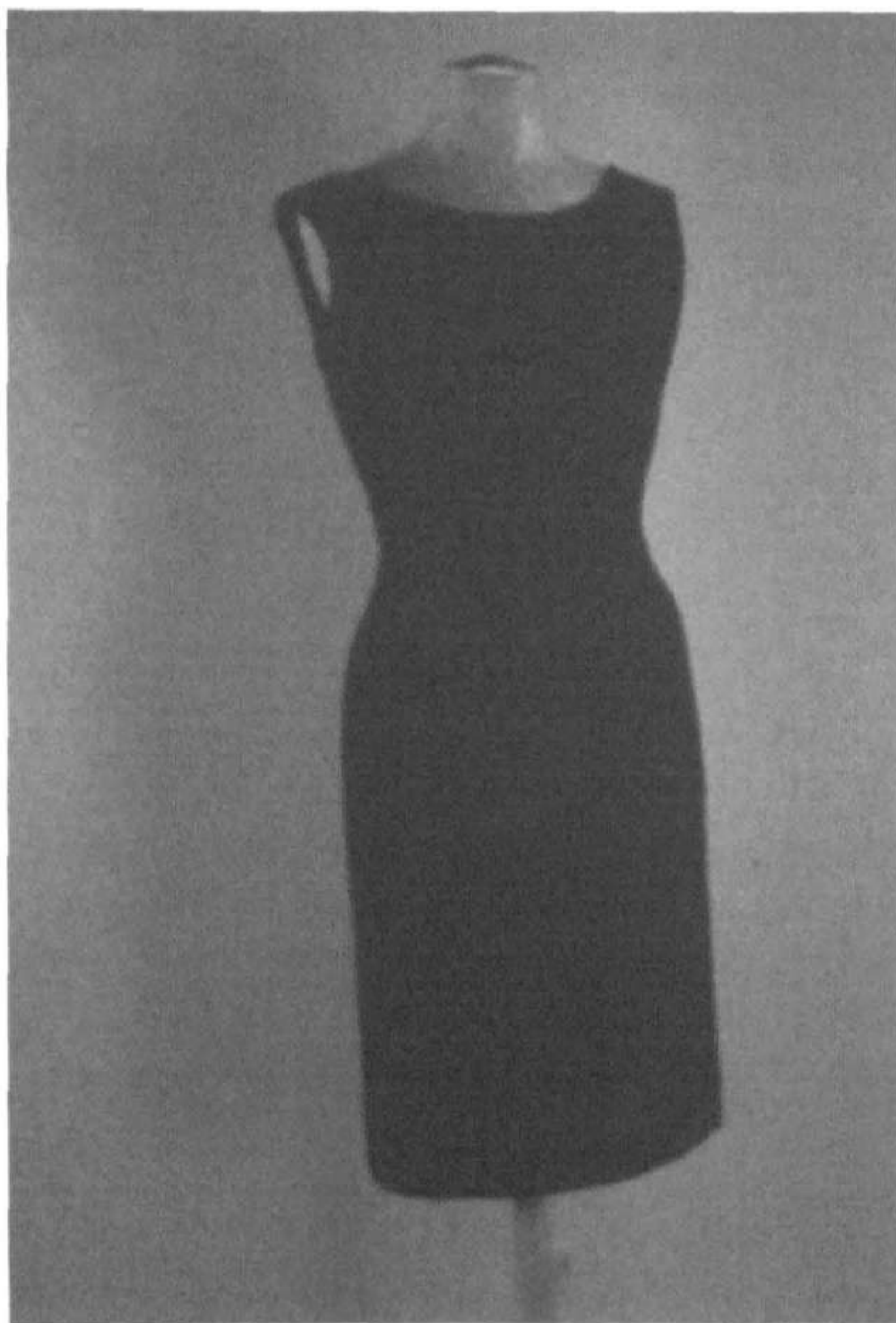
Museo Nacional de Antropología. N° inv. 64233. Vestido de tarde.



-Vestido de crespón de lana de color negro (n° inv. 64222). La línea extremadamente sencilla de esta pieza eleva la categoría de este vestido de cóctel. De nuevo se ha elegido el corte en la cintura para destacar la figura femenina, en este caso resaltada por una cinturilla ancha a modo de fajín con un entredós de raso negro que en la parte posterior termina en una lazo zapatero.

-Vestido en organza de seda de color negro (n° inv.64227). En este vestido de cóctel se une la sencillez de su corte, la delicadeza y primor en la aplica-

Museo Nacional de Antropología. N° inv. 64222. Vestido de cóctel.



ción de las cuentas de cristal, que desde la lejanía se perciben como sutiles destellos de luz sobre el fondo negro de la organza drapeada. Cuerpo entallado, corte en la cintura y falda con forma evasé. Escote recto y tirantes en raso de seda negro que se cruzan en la espalda. Por delante describen un lazo zapatero.

-Vestido en organza de seda marfil e hilo plateado que describe sutiles motivos vegetales (n° inv.64226). Vestido de cóctel de cuerpo entallado y falda fruncida con vuelo con cintura baja. Escote redondo en el delantero y terminado en pico por detrás. La nota de color la proporciona la banda de terciopelo rojo que disimula la unión del cuerpo y la

Museo Nacional de Antropología. N° inv. 64227. Vestido de cóctel.



falda y termina en una lazada. En 1953 ensayó en algunos de sus modelos la cintura más baja, tal y como se puede observar en esta pieza.

-Vestido en terciopelo negro (n° inv.64231). Vestido de cóctel de cuerpo entallado, armado con siete ballenas. Escote recto en el delantero y pequeñas mangas que se sostienen en el inicio del brazo, adornadas con un pequeño lazo zapatero. En la espalda el escote es redondo. Este vestido presenta una mayor complicación en el corte, ya que el delantero es diferente a la espalda. Por delante se prescinde del corte en la cintura y presenta una costura al centro; por detrás la falda va cortada y con pequeños pliegues que le dan la amplitud necesaria. Para mante-

Museo Nacional de Antropología. N° inv. 64226. Vestido de cóctel.



ner la falda ahuecada se acompaña de una falda interior en tafetán negro (n° inv.64232).

-Vestido en tul mecánico con aplicación de lentejuelas transparentes (n° inv. 64229) acompañado de un forro independiente en tafetán de seda de color marfil (n° inv.64230). Vestido de noche entallado, armado con cinco ballenas y corte en la cintura. Escote en forma de corazón en el delantero y recto en la espalda.

Museo Nacional de Antropología. N° inv. 64231. Vestido de cóctel.



Museo Nacional de  
Antropología. N° inv.  
64229. Vestido de noche



Etiqueta





# ROPA INTERIOR

EN EL ROMANTICISMO

Pablo Pena González

UCM – Investigador becario del  
Gobierno Vasco

## RESUMEN

*El vaciado de publicaciones y libros decimonónicos, conducentes a la realización de mi tesis doctoral sobre la indumentaria del Romanticismo, nos proporcionan nuevos datos sobre las prendas que entonces eran consideradas interiores. Especialmente, sin corsés ni miriñaques resulta imposible comprender la silueta femenina romántica, pero, además, se han encontrado algunas noticias acerca de las "infraestructuras" del traje masculino, todavía desconocidas y ausentes de los libros de historia del traje más celebrados (Batterberry, 1982; Beaulieu, 1971; Bradley, 1955; Contini, 1965; Davenport, 1948; Dalmau, 1946; Peacock, 1991; Puiggarí, 1993; Turner Wilcox, 1946).*

\*\*\*\*\*

Nos ocupa un traje invisible. Sería demasiado pedir que las revistas decimonónicas nos ilustraran a la mujer en paños menores. A cambio, los datos confirman que aquellas mujeres acostumbraban a soterrar bajo sus ropajes el grueso de las telas que portaban. Además del corsé y la camisa, entonces una prenda de vestir englobada como artículo interior, bajo la falda una mujer ocultaba todo un repertorio de lencería. Reproducimos la enumeración del siempre divertido Max von Boehn: "largos pantalones con vuelos de encajes, enaguas de franela, un refajo de tres anas y media de ancho (4, 20 metros), una falda acolchada hasta la altura de la rodilla y desde ésta cruzada de ballenas distantes un palmo una de otra, unas enaguas de hilo muy almidonadas con tres volantes muy almidonados también, dos refajos de muselina y por último una falda"<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Boehn, 1945, VII, p. 53-54.

Contenido: 1. El corsé.- 2. La crinolina.- 3. El miriñaque.- 4. Camisería.- 5. Calzones.

**EL CORSÉ.** Jubón interior para reducir el volumen del tórax y especialmente el perímetro de la cintura. Su moda se estabilizó en Europa a finales de los años veinte y principios de los treinta, de manera que casi puede decirse que su reincorporación a la indumentaria, tras el paréntesis del estilo imperio, nos señala el inicio del vestir romántico.

Si las noticias acerca del corsé femenino resultan innumerables, del ajustador masculino sólo hemos encontrado tres breves informes, los cuales parecen revelarnos una moda cierta del mismo —aunque seguramente no muy extendida— en los primeros años del Romanticismo y su abandono paulatino desde mediados de siglo. Además, la ausencia de grabados que ilustren esta infraestructura del atuendo viril y el carácter reprobatorio de las noticias recopiladas, nos llevan a colegir que el corsé masculino no estaba muy bien visto y se esquivaba con razones médicas: "¿Cuántas obstrucciones en el estómago, hígado, intestinos, palpita-

ciones de corazón, escirros de píloro, cánceres, de lo que se siguen indigestiones, síncope, congojas, reconocen por causa la compresión del estómago y entrañas apretadas con la mayor estrechez, por los artificios de que se valen algunos para perfeccionar sus cuerpos y poder tener la fama de tallecitos elegantes y delicados?"<sup>2</sup>. La segunda noticia data de 1836: en medio de un relato sobre un joven provinciano que llega a Madrid y se gasta el sustento en vestirse a la moda, el narrador nos dice que se proveyó de un corsé<sup>3</sup>.

La tercera noticia, de 1870, relata una especie de fábula que parece recordar tiempos remotos, quizá porque la moda del corsé masculino estaba completamente terminada o en las últimas: "Hemos oído referir a nuestros padres que hubo en sus buenos días un joven oficial cuyo cuerpo estrechísimo más parecía pertenecer a una señorita que no a un hombre, siendo la admiración de todo el mundo por tan singular circunstancia. Valsaba cierta vez en un baile, el joven del talle inverosímil, cuando de repente palidece, cayendo en seguida inerte en los brazos de su pareja. Recorre el salón un murmullo de espanto; todos acuden al socorro del joven; pero en vano: había muerto sofocado; y cuando le desnudaron, vieron ceñido a su cuerpo un corsé que comprimía con gran fuerza aquella cintura tan admirada"<sup>4</sup>.

Por el contrario, desde 1830 y hasta bien entrado el siglo XX no se entiende la característica atrofia del talle femenino sin la concurrencia del corsé. La importancia histórica radica en dos hechos: uno, su influencia en la generación de un estilo particular de indumentaria; dos, constituye el primer elemento del vestir confeccionado masivamente por la industria a causa su compleja elaboración, sin paralelo con ninguna otra pieza de guardarropa. La primera fábrica de corsés la inauguró Juan Werly en París en el año 1832. Sólo en razón de su complicada manufactura puede entenderse que hasta la propia Madame Celnart, autora del manual de costura de mayor éxito en la época, advierta en el capítulo que le dedica: "No aconsejaré que se em-

<sup>2</sup> *Correo de las Damas*, 14/I/1835, p. 10.

<sup>3</sup> *Semanario Pintoresco Español*, n.º 5, 4/II/1849.

<sup>4</sup> *La Guirnalda*, n.º 75, 1/II/1870, p. 18.

prendan ciertos especiales, tales como los pasadores, los de garrucha, y los corsés a propósito para disimular las imperfecciones del talle. Para todas estas clases de corsés es necesario recurrir a un hábil fabricante<sup>5</sup>. Veinte años después, Hernando aconseja lo mismo en su *Manual de la costurera*, porque hacerlo en casa sale caro y es muy complicado<sup>6</sup>.

Los tejidos principales de los corsés fueron la cotonía, el cutí y el mahón, a menudo forrados con telas más lujosas (tafetán, muaré, raso) para otorgarles mayor resistencia y producir el milagro de que artefacto tan ortopédico pudiera reconocerse como un artículo de lencería femenina. Sin embargo, una información de 1845 recomienda la seda, en efecto un material a la vez elástico y muy resistente: "Los corsés de seda blanca parecen destinados a reemplazar en lo sucesivo a los de tela: es cosa conocida que estando menos expuestos a hacer arrugas y descomponerse, son más económicos que los otros, además de que la seda parece que se ajusta más al talle"<sup>7</sup>. Las piezas que componían un corsé las enumera Mme. Celnart: "De cualquiera especie que sean los corsés, se componen siempre de dos pedazos cortados a lo largo del hilo, llamados cuartos de atrás; de otros dos pedazos de la misma longitud, pero tres o cuatro veces más anchos, llamados delanteros; de dos tiras sesgadas por un sólo lado, que son los hombrillos; de dos anchas nesgas por abajo, cortadas como las pequeñas nesgas de un vestido; y además unas pequeñas nesgas para arriba; de un pedazo de forro para sostener las ballenas de adelante a cada lado del acero. Ya hemos dicho que el número de nesgas varía así como su forma"<sup>8</sup>. El sistema es bien lógico: las piezas cortadas al hilo aprovechan la tirantez del corte para dar tiesura al cilindro del corpiño, reforzado con ballenas, mientras que las nesgas confieren la elasticidad del corte al bias para que el corsé se adhiera con firmeza y presión a los costados del tronco femenino.

Mucho más difícil nos resulta hacernos una idea clara sobre las peculiaridades de cada tipo de corsé.

<sup>5</sup> Celnart, 1857, p. 464.

<sup>6</sup> Hernando, 1877, p. 98.

<sup>7</sup> *Gaceta de las Mujeres*, n.º. 4, 5/X/1845.

Mme. Celnart enumera los siguientes: corsés de garrucha (sinónimo de polea; complicado de ejecutar, no explica su elaboración), corsé de pasadores (tampoco lo explica), corsés elásticos (los más sencillos, fajas), corsé de una sola nesga, corsé de nesgas dobles (a mayor cantidad de nesgas, mayor y más precisa adherencia al torso); y corsés de piezas (su nombre es poco explicativo, pero se le da porque consiste en un corsé sumamente fragmentado y, por tanto, el guante ideal para el tronco anatómico), reservados a las costureras más expertas: "Esta tercera hechura tiene por objeto impedir que se suba el corsé, pero si no se hace convenientemente producirá el efecto contrario. Ya se sabe que los delanteros de los corsés se cortan al bias, y siendo la propiedad de éste la de estirarse, necesariamente el corsé debe subirse"<sup>9</sup>.

Al corsé rígido de ballenas le surgió un competidor más confortable en 1833<sup>10</sup> el corsé elástico, sin varillas, apenas con unos cordones para ajustarlo a la espalda y tan fácil de colocar que no precisaba el concurso de la criada. Fue invención, testimonian las revistas, de dos corseteras francesas, Madame Josselin y su hermana. El Correo de las Damas relata el aterrizaje en la Corte de semejante maravilla con tono de revelación: "Sabemos que la modista residente en esta Corte en la calle de la Montera, sobre el gabinete de lectura, ha recibido de París con destino a la Señora de ... un corsé de nueva invención que ofrece muchas ventajas para las bellas. Se afloja y se ajusta este corsé por detrás por medio de un entretejido de cordones, que pasan por pequeñísimas garruchas de metal; por la parte del pecho se cierra y abre por medio de unos muelles que dependiendo todos de un resorte común, proporcionan en el momento su completo afloje. La misma persona que se lo pone, sin auxilio ajeno y tirando de las dos puntas del cordón sobrantes, puede ceñírselo a gusto. Se nos ha asegurado que no es el único que hay en Madrid"<sup>11</sup>. Una segunda noticia aparecida en la misma publicación tres meses después celebra el triunfo del novedoso corpiño:

<sup>9</sup> Celnart, 1857, p. 466.

<sup>10</sup> Celnart, 1857, p. 487.

<sup>11</sup> Donzel (1986, p. 276) señala el nacimiento del primer corsé fácil de colocar sin ayuda de terceros en 1843, pero nosotros hemos encontrado noticias anteriores. Se trate o no del mismo corsé, no podemos saberlo.

"Los corsés mecánicos de Mme. Josselin, que se quitan espontáneamente y sin auxilio extraño de segunda persona, se han extendido generalmente, vencida ya la primera repugnancia que los presentaba a la imaginación como una complicada máquina de cuerdas"<sup>11</sup>.

Aunque no podamos jurarlo, apostamos que se trata del mismo corsé elástico que enumera Mme. Celnart, y del también llamado "corsé higiénico", denominación que se explica a tenor de los ataques que los corsés recibían por parte de los intelectuales: "No puede dudarse de la grande ventaja de estos corsés higiénicos que aflojándose espontáneamente con la sola presión de un resorte, ponen a cubierto a quien los usa de las opresiones y desmayos tan frecuentes en las funciones de invierno"

<sup>13</sup>. El atributo higiénico vuelve a emplearlo un cronista para publicitar la fábrica madrileña de corsés *Las dos palabras* (Madrid, calle Hortaleza, 1) y nos descubre ciertos desarreglos fisiológicos derivados de su uso: "No nos olvidaremos de la descripción minuciosa del corsé, tratado en el sentido de la moda, mucho más cuando los nombres de cintura-regente, emperatriz y otros se vienen usando hace algún tiempo, martirizando a las señoras que los usan, y aumentando de tal manera el bajo vientre, que tras ocasionar incomodidades, flatos y una monstruosa carnosidad, obligan a la paciente a usar el corsé faja inventado en *Las dos palabras*, establecimiento en que hemos tenido ocasión de ver uno capaz de contener una familia entera; y que es sin disputa el único establecimiento que ha logrado, a fuerza de estudio práctico, conciliar la higiene y la elegancia con la disminución de los vientres"<sup>14</sup>.

Aquellas lenceras parisinas tuvieron que hacerse de oro, porque diez años después seguían fabricando nuevas variedades de su corsé, bautizándolo una y otra vez con nombres que sugerían diferentes empleos. Por ejemplo, del *corsé de baños* leemos: "invención que consiste sólo en unas ligeras nesgas, sostenidas por medio de unos cordoncitos delgados que suplen toda clase de ballenas, por ser destinados exclusivamente para los ba-

<sup>11</sup> *Correo de las Damas*, 11/VIII/1833, p. 55.

<sup>12</sup> *Correo de las Damas*, 20/XI/1833, p. 156.

<sup>13</sup> *Correo de las Damas*, 25/II/1834, p. 302.

<sup>14</sup> *La Violeta*, n.º. 209, 31/XII/1866.

ños, las toilettes y los primeros días en los que se levanta una convaleciente, circunstancias todas que necesitan de cosas flexibles que puedan producir libertad en los movimientos<sup>15</sup>. Vendían también el corsé de amazona para las aficionadas a la equitación, y otro llamado *bonne femme*: "Su solo nombre indica toda la sencillez y la utilidad que reporta especialmente para viajar, pues que formado sin ballena alguna, ciñe perfectamente el talle, contorneándolo del modo más admirable y con la ventaja de no necesitar de nadie para ponérselo"<sup>16</sup>.

La evolución formal del corsé puede resumirse como un paulatino acortamiento de su longitud. En los años treinta eran muy altos y molestaban en las axilas, y al mismo tiempo tan bajos que cubrían la zona superior de las caderas (fig. 6). Con la incorporación de los miriñaques y el ensanchamiento desmesurado de las faldas, los corsés tuvieron que recortarse por ambas extremidades, perdiendo las caderas y las sobaqueras. Se consiguió entonces el cuerpo femenino característico del Segundo Imperio, de tronco muy pequeño y busto adelantado (fig. 7).

El capítulo de las ventajas y desventajas del corsé merece un tomo aparte. Entre los beneficios enumerados por los escritores de la época sobresale, no podía ser de otro modo, la gracia que confiere a la figura de la dama cuando convierte su cintura en un huso. Hernando de Pereda encuentra en el corsé, además, un sustituto perfecto para la gimnasia, lo mejor para "dar al cuerpo un aspecto conveniente e impedir que se contraiga la costumbre de posiciones defectuosas, supliendo de este modo en las jóvenes los ejercicios gimnásticos tan ajenos a su sexo"<sup>17</sup>.

No obstante, ni él ni otros escritores eluden los peligros de esta moda constrictor. El *Semanario Pintoresco Español* ilustraba (fig. 8) y enumeraba en 1836 los siguientes: "Respiración embarazosa y frecuente, palpitaciones de corazón, sangre mal renovada, y por consecuencia debilidad de los órganos, inflexión en la espina dorsal y desarreglo del talle; digestiones penosas, y por

<sup>15</sup> *El Tocado*, nº. 2, 21/VII/1844, p. 29.

<sup>16</sup> *El Tocado*, nº. 7, 15/VIII/1844, p. 111.

<sup>17</sup> Hernando, 1877, p. 211.

último enfermedades pulmonares<sup>18</sup>. El mencionado Hernando de Pereda proporciona datos si cabe más crudos: "Un corsé apretado comprime las costillas, dificulta los movimientos y la dilatación del pulmón. El Manual de la Salud dice, con referencia al corsé, que el abuso que de él se ha hecho, ha ocasionado la estancación de la sangre en los pulmones, la dificultad en la respiración, las toses habituales, la hemoptisis, los tubérculos, la tisis, los aneurismas del corazón y otras enfermedades<sup>19</sup>; y termina su comentario con una estadística escalofriante: "De cien jóvenes que lleven corsé se calcula que 25 mueren de enfermedades de pecho, 15 sucumben de resultas del primer parto, 15 quedan achacosas después del parto, 15 pierden la pureza de las formas y 30 resisten, aunque no en completa salud<sup>20</sup>. Diez años antes, las lectoras ya sabían que: "Un sabio profesor de medicina ha formado una estadística de las muertes y enfermedades graves adquiridas a consecuencia del fatal uso del corsé, y resulta un número total superior al ocasionado por cualquiera epidemia<sup>21</sup>; y se conocían perfectamente las enfermedades: "Los vestidos deben ser holgados, sin que dejen de contrarrestar las influencias del clima en que se viva. El corsé es causa de infinitas afecciones de pecho, corazón y estómago, y está prohibido por los más célebres médicos higienistas: oprime los vasos sanguíneos y produce hipertrofias, aneurismas y tisis lamentables; lástima es que la moda sostenga con tenaz perseverancia ese infausto ceñidor, origen de tantas desventuras<sup>22</sup>.

Pero lo peor de todo era la cara que se te quedaba cuando llevabas el corsé puesto: "No abuséis, pues, mis caras amigas, de la estrechura del corsé; os lo aconsejo, por vuestra salud en primer lugar, y en segundo, por vuestra belleza misma, no menos interesada en ello. Sí, os lo repito, de vuestra belleza; porque no solamente ganará vuestro cuerpo en gracia y naturalidad, sino que vuestro rostro conservará al mismo tiempo todos sus encantos<sup>23</sup>. Todo ello no era óbice para que las niñas también lo utilizaran, pero Hernando sale en su defensa: "Que no usen nunca

<sup>18</sup> Semanario Pintoresco Español, n.º. 4, 14/4/1836.

<sup>19</sup> Hernando, 1877, p. 100.

<sup>20</sup> Hernando, 1877, p. 101.

<sup>21</sup> *La Mariposa*, n.º. 18, 17/1/1867, p. 3.

<sup>22</sup> López, 1867, p. 79.

<sup>23</sup> *La Guirnalda*, n.º. 75, 1/II/1870, p. 18.



con muelles de hierro ni ballenas fuertes. Para éstas lo mejor son los corsés elásticos de alambre llamados escalas, de 12 cm de ancho, que les sujete el cuerpo sin molestarles ni impedir su desarrollo<sup>24</sup>.

**CRINOLINA** - Enagua rígida de crin y lino elaborada con el fin de ahuecar la falda. El lino podía ser sustituido por cualquier otro material, de modo que nos parece más correcto, secundando a Max von Boehn, hablar de enaguas crinolizadas: "Se inventó entonces la crinolización de las telas, es decir, que la franela, la lana y la seda y el casimir estaban tramados con crin de caballo de un modo tan invisible que las telas conservaban su aspecto pero se mantenían rígidas y sin arrugas"<sup>25</sup>.

Desconocemos el origen concreto de las crinolinas. La Condesa de Tamar, pionera de la Historia de la Indumentaria, lo sitúa a mediados de los años cuarenta y lo narra por medio de una anécdota atribuida a un tal M. de Morillière, que reproducimos:

El miriñaque es una pieza de tela compuesta de crin y de lino. El primero que la tejió fue un cierto Oudinol, inventor del cuello corbata, pero no pensó nunca en la falda. La crinolina, nombre de esa tela, gozó al principio de gran favor, a causa de su rigidez, entre los militares y los magistrados. Más tarde el hombre civil se decidió también a aprisionarse el cuello (...) El miriñaque pasó la Mancha, y una hermosa noche de verano hizo su aparición en Londres. Una niña de la rubia Albión tomó, la víspera del primero de agosto de 1846, uno de esos cuellos corbata de Gaveston, su padre, e hizo con él un miriñaque a su muñeca; el efecto saltó a la vista de la señora Gaveston y al día siguiente la inglesa entusiasmada paseaba por Londres el primer miriñaque; toda la familia se dirigió aquel día a Cremorne Garden's a visitar una exposición de floricultura, pero como a la salida la señora de Gaveston no pudiera pasar por la puerta todo el mundo creyó que se llevaba los tiestos. Y el público comenzó a gritar, ¡al ladrón!, lo que fue preciso que la señora Gaveston exhibiera el cuerpo del delito, el que como es natural fue

<sup>24</sup> Hernando, 1877, p. 212.

<sup>25</sup> Boehn, 1945, VII, p. 51.

acogido por una carcajada general. Aún se enseña en Cremorne Garden's aquel recuerdo del 1º. de agosto de 1846<sup>26</sup>.

Esta leyenda debe considerarse digna de la historia del traje, a la que nunca faltan argumentos jocosos. Por ejemplo, una historieta explica que el verdugado español del siglo XV lo ingenió Juana de Portugal cuando quiso ocultar su preñez a su esposo, Enrique el Impotente<sup>27</sup>. Del miriñaque francés del siglo XVIII se cuenta que comenzó a difundirse entre las mujeres después de una representación teatral donde una actriz inglesa lo empleaba para despertar la risa en los espectadores<sup>28</sup>.

La Condesa de Tramar ha situado el nacimiento de la crinolina en 1846, pero François Boucher adelanta el invento hasta 1841<sup>29</sup>, y Max von Boehn un año más, hasta 1840<sup>30</sup>. En contra de todas estas hipótesis, unas noticias halladas en dos ejemplares de *La Mariposa* de 1839 nos obligan a retrotraer el nacimiento de la crinolina hasta los últimos años de la cuarta década del XIX. Éstas son largas pero imprescindibles en nuestro trabajo:

1ª. "La amplitud excesiva de los vestidos, y la pesadez consiguiente que resulta, han obligado a las modistas, hace ya mucho tiempo, a buscar un medio fácil, un procedimiento ingenioso para sostener tanto follaje, para evitar se aplastaran las ondas que forma la tela (...) Enumerar todas las tentativas que se han hecho (...) Limitámonos pues a decir que a pesar de algunos ensayos no del todo desgraciados, no se había obtenido aún el resultado apetecido. En el día, la ropa interior ahuecada, ya sea de crino-céfiro, tela de moderna invención para dicho objeto, u en su defecto otra cualquiera bien almidonada, nos parece que ha resuelto victoriosamente otro problema. Los pliegues bien calculados de la ropa interior, y distribuidos según las formas de cada cintura, se armonizan perfectamente con el ancho plegado del vestido, manteniendo todo el follaje de este, y doblegándose a todas sus ondulaciones. Nuestras primeras elegan-

<sup>26</sup> Tramar, p. 76.

<sup>27</sup> Cf. Bernís, 1978, I, p. 38.

<sup>28</sup> Cf. Boucher, 1967, p. 295-296.

<sup>29</sup> Boucher, 1967, p. 376.

<sup>30</sup> Boehn, 1945, VII, p. 50.

tes han adoptado al instante el uso de la *ropa interior* ahuecada, que obtiene una boga colosal"<sup>31</sup>.

2ª. "Muchas han sido las personas que nos han pedido explicaciones sobre esta prodigiosa tela que tanta sensación ha causado entre las elegantes de París. Se nos han quejado que al dar cuenta de ella en el número 9, sólo la hemos indicado sin dar ningún pormenor interesante (...) Uno de los requisitos de belleza en el traje moderno femenino es lo esbelto en el talle, y la redondez de la inmensidad de pliegues de la falda que tiene que sostener un cuerpecito sutil y delicado (...) El crino-céfiro o bien la crinolina es una tela tejida de cerda, más con tal prolijidad que compite en finura con la holandanda: fácilmente se concibe que esta tela debe ahuecar prodigiosamente, y ser en extremo fresca a causa del material que la compone"<sup>32</sup>.

Moda muy breve si efectivamente comienza en 1839, porque en 1843 un breve del *Semanario Pintoresco Español* nos anuncia su abandono<sup>33</sup> y, en efecto, durante los años siguientes y hasta 1848 aproximadamente, los figurines de moda que podemos encontrar en las revistas representan faldas sin enaguas molduradas. Sin embargo, también es probable que la crinolina ingresara mucho antes bajo las faldas femeninas. Desde 1834, cuando menos, en los grabados se representan las faldas tremendamente infladas, aunque no podamos certificar si este efecto se lograba con diversas variantes de zagalejos (enaguas almidonadas, enaguas con volantes) o ya con una auténtica crinolina.

**MIRIÑAQUE** – "Hoy que el miriñaque, al modo de lo que no en lejanos tiempos aconteció al cólera, se ha extendido por el mundo entero; hoy que constituye, como si dijéramos, una calamidad universal; hoy en fin que no se concibe que haya mujer sin miriñaque ni miriñaque sin su correspondiente mujer (...)"<sup>34</sup>. Tontillo, guardainfante, sacristán, verdugado..., multitud de nombres que aluden a una cimbra interior que funciona como ahuecador de la falda. Para confundir al lector

<sup>31</sup> *La Mariposa*, n.º 9, 30/6/1839, p. 70-71.

<sup>32</sup> *La Mariposa*, n.º 12, 30/7/1839, p. 89-90.

<sup>33</sup> *Semanario Pintoresco Español*, n.º 47, 19/XI/1843, p. 378.

<sup>34</sup> Flores, 1861, p. 437.

lo menos posible, hemos decidido estudiar separadamente la crinolina y el miriñaque, pero debemos recordar que en Europa ambos artilugios compartieron la misma denominación, "crinolina".

El miriñaque fue inventado para eliminar toda aquella "impedimenta" bajo la falda que enumeraba Max von Boehn, remplazándola por un ligera jaula acampanada. La escritora de *La Moda Elegante* Emmelyne Raymond, cuando redacta su artículo "Grandeza y decadencia de la crinolina" (los franceses, ya lo advertimos, denominan crinolina también al miriñaque) en 1865, sitúa la invención del miriñaque en 1858, año en que, según la misma autora, alcanza su forma acampanada de mayores dimensiones<sup>35</sup>. Sin embargo, dos historiadores del siglo XX adelantan la datación: Boehn sitúa el origen del invento en 1856, y Boucher, quien apunta como posible inspiración de la jaula la red de nervios de hierro diseñada por el arquitecto Paxton para el Palacio de Cristal de la Exposición de Londres de 1851<sup>36</sup>, propone fechas anteriores aunque no concreta ninguna. De paso, nos aclara que Worth no fue su inventor; no sólo no lo ideó sino que nos consta que lo detestaba, e incluso se arrogó su muerte: "La revolución de 1870 es poca cosa en comparación con mi revolución, yo, que he destronado el miriñaque"<sup>37</sup>.

Vamos a secundar, en este caso, a Boucher, a pesar de que Raymond fuera contemporánea del miriñaque. Primero, porque las faldas que ilustran ya en 1854 los grabados son decididamente campanas; y segundo, porque diversas fuentes documentales nos descubren que ya en 1856 algunas elegantes lo habían incorporado a su guardarropa. Por tratarse de fechas tempranas, estas noticias, como era de esperar, reprueban el uso de la jaula: "El buen plegado del vestido y una enagua de algodón, de volantes, bien almidonada, remplaza con ventajas a la crinolina, y sobre todo a las malhadadas polleras"<sup>38</sup>. Un breve de una publicación de moda de 1857 defiende la crinolina contra el miriñaque: "Hay diferentes tejidos, en efecto, que se sostienen con sua-

<sup>35</sup> Raymond, 1865, p. 200.

<sup>36</sup> Boucher, 1967, p. 380.

<sup>37</sup> Boucher, 1967, p. 376.

<sup>38</sup> *El Correo de la Moda*, n.º. 172, 31/VII/1856, p. 244.

<sup>39</sup> *El Correo de la Moda*, n.º. 215, 24/VI/1857, p. 184.

vidad armando la falda en forma de tontillo, y sin la exageración que los aros y ballenas que figuran una especie de azufrador o jaula. El tontillo es distinguido, la jaula ridícula, y entre uno y otro hay un mundo de por medio". Para lectoras indecisas y posibles devotas de la novedosa jaula, la misma publicación en otro número nos presenta una anécdota disuasoria: "Todos estos vestidos requieren una enagua bien acondicionada y que forme abanico, y no estarían bien los ahuecadores de acero o ballena, que nunca sientan bien, y que pueden saltar y romperse, comprometiendo a la que lo lleva (...) Es el caso, que en un vals se le rompió a una señorita uno de esos aros, cuya punta, traspasando el vestido de tul, vino a ensartar a su pareja por los faldones del frac, quedando el infeliz colgado como un pollo a la broche, es decir, el asador. Con una enagua que ahueque lo regular no hay exposición a estos percances, porque la gracia no necesita encerrarse en una coraza, ni dice bien a Venus la armadura de Marte"<sup>40</sup>.

Pero hacia 1860 el miriñaque había copado el mercado y Raymond escribía en su crónica: "Los ahuecadores de muelles de acero continúan la brillante carrera que hasta ahora han recorrido. Ellos son indispensables para sostener la amplitud siempre creciente de los vestidos y de los adornos de que van cargados". Del año 1861 encontramos una segunda noticia: "Ante todo hagamos notar el inmenso éxito del ahuecador de muelles de acero en espirales de la casa Gille-Canat y compañía; él se sustenta maravilloso bajo los trajes amplios y espléndidamente adornados que hoy se llevan. Su desarrollo es elegante; se lava y se vuelve a armar con facilidad; los muelles que lo forman son de una flexibilidad extremada; es, en fin, el verdadero ahuecador de las grandes señoras, porque no diseña en la enagua ningún círculo desagradable"<sup>42</sup>. Y recordemos que la cita con que abríamos este apartado pertenece al mismo año.

En tan pocos años, un lustro más o menos, han salido al mercado diversas marcas de miriñaques e incluso han sufrido una ligera transformación que se tradu-

<sup>40</sup> *El Correo de la Moda*, 189, n.º. 8/XII/1856, p. 396.

<sup>41</sup> *La Moda Elegante*, n.º. 12, 1861, p. 91.

<sup>42</sup> *La Moda Elegante*, n.º. 31, 4/VIII/1861, p. 438.

Para felicidad de todos ellos y por aburrimiento de ellas, el miriñaque dimitió de su función a finales de los años sesenta. Ya había aparecido la silueta llamada princesa, donde el miriñaque había sido reducido, pero el miriñaque fue remplazado por la aparición de un nuevo ingenio para otorgar a las extremidades inferiores femeninas otra forma si cabe más caprichosa, el polisón.

<sup>30</sup> Celnart, 1857, p. 62.

### CAMISERÍA:

Camisas o camisetas. La camisa de mujer se corresponde con lo que hoy llamaríamos blusa (fig. 1). Madame Celnart, autora de un famoso Manual de señoritas, da instrucciones para su confección y hace hincapié en los frunces y pliegues para ceñirla al cuerpo; su estructura ajustada, además de los adornos (galones, caireles, volantitos de encaje) la diferenciaban de la camiseta masculina<sup>30</sup> (fig. 2). Iniciado el período romántico, las camisas no solían tener cuellos sino escotes a la caja o de mayor amplitud, pero más adelante se pusieron de moda las almillas con cuellos en forma de gola, y los cuellos vueltos similares a los actuales (fig. 3).

Camisolín. El camisolín (fig. 4) no llegaba a ser una camisa completa sino una mera pechera postiza, con hombros como las camisas, y siempre con cuello, porque este era el elemento que lo fijaba sobre el torso.

### CALZONERÍA:

Calzoncillos. Todavía instruidos por Celnart podemos establecer dos tipos de calzoncillos: sencillos y de peto. En ambos casos se trataba de prendas de vestir compuestas por dos perneras y una cintura con sus botones y ojales o, en su defecto, un pasador con una

cinta o cordón para abrochar con nudo. Esta cintura podía ser más alta sobre la barriga que en la zona de la espalda (fig. 5).

Frente al modelo llamado sencillo se empleaba otro mucho más elegante o de peto, cuya cintura, esta vez notablemente más alta por delante que por detrás, se emballenaba para garantizar la tiesura. Estos calzones aún primitivos carecían de bragueta; en su lugar: "en la parte inferior y por adentro de la pernera, en la misma costura que la une, se deja una abertura o parte sin coser de dos o tres dedos de larga, haciendo un dobladillo en los bordes de ella". Este modelo lo utilizaban con preferencia los hombres, dado que las mujeres ya contaban con un corsé para adelgazar el talle<sup>51</sup>.

*Medias.* Ya se gastaban medias femeninas. Madame Celnart dedica uno de sus más extensos capítulos al "arte de componer las medias", que divide así: "1º. Coger los puntos sueltos o carreras. 2º. Remendar o echar piezas, esto es, unir un pedazo de media a otro, cosiendo los puntos juntos. 3º. Guarnecer las medias o forrarlas. 4º. Echar las soletas, a lo que puede añadirse el modo de cortarlas"<sup>52</sup>.

*Pantalones a la turca.* Una breve noticia hallada en *El Correo de la Moda* nos permite fijar la intromisión de los bombachos internos en el vestuario femenino. Fíjense con qué finalidad: "El pantalón, hasta hoy usado únicamente como pieza de abrigo, se ha introducido en los trajes de baile, para los cuales se hacen elegantes pantalones a la turca cerrados al tobillo con un brazalete de plata. Esta moda tiene por objeto proteger la pierna contra las indiscreciones del vals y la polca"<sup>53</sup>.

<sup>51</sup> Celnart, 1857, p. 63.

<sup>52</sup> Celnart, 1857, p. 182.

<sup>53</sup> *El Correo de la Moda*, n.º. 6, I/1852, p. 95.

Para felicidad de todos ellos y por aburrimiento de ellas, el miriñaque dimitió de su función a finales de los años sesenta. Ya había aparecido la silueta llamada princesa, donde el miriñaque había sido reducido, pero el miriñaque fue remplazado por la aparición de un nuevo ingenio para otorgar a las extremidades inferiores femeninas otra forma si cabe más caprichosa, el polisón.

<sup>30</sup> Celnart, 1857, p. 62.

### CAMISERÍA:

Camisas o camisetas. La camisa de mujer se corresponde con lo que hoy llamaríamos blusa (fig. 1). Madame Celnart, autora de un famoso Manual de señoritas, da instrucciones para su confección y hace hincapié en los frunces y pliegues para ceñirla al cuerpo; su estructura ajustada, además de los adornos (galones, caireles, volantitos de encaje) la diferenciaban de la camiseta masculina<sup>30</sup> (fig. 2). Iniciado el período romántico, las camisas no solían tener cuellos sino escotes a la caja o de mayor amplitud, pero más adelante se pusieron de moda las almillas con cuellos en forma de gola, y los cuellos vueltos similares a los actuales (fig. 3).

Camisolín. El camisolín (fig. 4) no llegaba a ser una camisa completa sino una mera pechera postiza, con hombros como las camisas, y siempre con cuello, porque este era el elemento que lo fijaba sobre el torso.

### CALZONERÍA:

Calzoncillos. Todavía instruidos por Celnart podemos establecer dos tipos de calzoncillos: sencillos y de peto. En ambos casos se trataba de prendas de vestir compuestas por dos perneras y una cintura con sus botones y ojales o, en su defecto, un pasador con una



cinta o cordón para abrochar con nudo. Esta cintura podía ser más alta sobre la barriga que en la zona de la espalda (fig. 5).

Frente al modelo llamado sencillo se empleaba otro mucho más elegante o de peto, cuya cintura, esta vez notablemente más alta por delante que por detrás, se emballenaba para garantizar la tiesura. Estos calzones aún primitivos carecían de bragueta; en su lugar: "en la parte inferior y por adentro de la pernera, en la misma costura que la une, se deja una abertura o parte sin coser de dos o tres dedos de larga, haciendo un dobladillo en los bordes de ella". Este modelo lo utilizaban con preferencia los hombres, dado que las mujeres ya contaban con un corsé para adelgazar el talle<sup>51</sup>.

*Medias.* Ya se gastaban medias femeninas. Madame Celnart dedica uno de sus más extensos capítulos al "arte de componer las medias", que divide así: "1º. Coger los puntos sueltos o carreras. 2º. Remendar o echar piezas, esto es, unir un pedazo de media a otro, cosiendo los puntos juntos. 3º. Guarnecer las medias o forrarlas. 4º. Echar las soletas, a lo que puede añadirse el modo de cortarlas"<sup>52</sup>.

*Pantalones a la turca.* Una breve noticia hallada en *El Correo de la Moda* nos permite fijar la intromisión de los bombachos internos en el vestuario femenino. Fíjense con qué finalidad: "El pantalón, hasta hoy usado únicamente como pieza de abrigo, se ha introducido en los trajes de baile, para los cuales se hacen elegantes pantalones a la turca cerrados al tobillo con un brazalete de plata. Esta moda tiene por objeto proteger la pierna contra las indiscreciones del vals y la polca"<sup>53</sup>.

<sup>51</sup> Celnart, 1857, p. 63.

<sup>52</sup> Celnart, 1857, p. 182.

<sup>53</sup> *El Correo de la Moda*, n.º. 6, I/1852, p. 95.

## BIBLIOGRAFÍA

## LIBROS Y ARTÍCULOS FIRMADOS:

BERNÍS, Carmen, 1988, "El traje burgués", en MENÉNDEZ-PIDAL, Gonzalo, *La España del Siglo XIX vista por sus contemporáneos*, vol. I. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

BOEHN, Max von, 1925, *La Moda. Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días*. Tomos V, VI y VII. Barcelona: Salvat.

BOUCHER, François. 1967 (1965). *Historia del traje en occidente desde la antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona: Montaner y Simón.

CELNART, Madame (Elisabeth Bayle-Mouillard), 1857, *Novísimo manual completo de señoritas o de las artes y oficios que las convienen y en que se pueden ocupar con utilidad y recreo, tales son: toda clase de costura y hechura de vestidos; las diferentes especies de bordados; las labores de punto de aguja; la fabricación de encaje y calados; las obras de cañamazo y tapicería; las de punto de red, felpilla, abalorio y pasamanería; todo género de bolsillos, de flores y de frutos artificiales, cestitos y canastillos de adorno y de obras de pelo; la pintura a la oriental sobre papel y sobre telas, incluidas las cortinas transparentes y las lacas chinas e inglesas; el arte de zurcir, de hacer corsés, de coser guantes, de quitar manchas y de componer y reparar las telas y labores*. Madrid: Calleja, López y Rivadeneyra. Búsquense también obras de esta autora por su nombre completo algunas de las cuales fueron incluidas en la Encyclopédie Roret (tomos 67 y 119).

DESCOLA, J., 1984, *La vida cotidiana en la España romántica (1833-1868)*. Barcelona: Arcos Vergara.

DONZEL, Catherine, 1986, "Glosarie", en SAINT-LAURENT, Cecil, *Histoire imprevue des dessous femenins*, París: Herscher.

FLORES ARENAS, Francisco, 1861, "Judiada contra el miriñaque", en *La Moda*, n.º. 31, 4/VIII/1861, pp. 437-438.

FLÜGEL, J.C. 1968 (1930), *Psicología del vestido*. Buenos Aires: Paidós.

HERNANDO DE PEREDA, Cesáreo, 1877, *Manual de la costurera en familia o libro para la enseñanza de la costura, del corte, armado y confección de las prendas de vestir y de las reglas para aumentar o reducir toda clase de patronos*. Madrid: Imprenta José María Pérez.

LÓPEZ DE LA VEGA, Dr., 1857, "Higiene doméstica", *La Guirnalda*, n.º. 10, 16/V/1867, pp. 77-78. Madrid: Estab. tip. de Roldán.

DE OCHOA, Eugenio, 1861, *París, Londres y Madrid*. París: Baudry.

PUIGGARÍ, José, 1979 (1886), *Monografía histórica e iconográfica del traje*. México, Cosmos.

SOLDEVILLA, Carlos, 1950, *La moda ochocentista*. Barcelona: Argos.

RAYMOND, Emmelyne, 1865, "Grandeza y decadencia de la crinolina (ahuecador)", en *La Moda Elegante*, n.º. 37, 12/IX/1865, p. 200. Cádiz, Imprenta de la Revista Médica.

DE TRAMAR, Condesa, (donado a la BN en 1910), *La moda y la elegancia*. París, Garnier Hermanos.

## PUBLICACIONES PERIÓDICAS:

*CORREO DE LAS DAMAS*, Periódico de modas, bellas artes, amena literatura, música, teatros, etc, 1833-1835. Madrid, Imp. que fue de Bueno (1833); Imp. de D. F. Pascual (1834); Imp. de J. Sancha (1835).

*EL CORREO DE LA MODA*, Periódico del bello sexo. Modas, Literatura, Bellas Artes, Teatros, etc., 1852. Madrid, Imp. de Andrés Peña.

*GACETA DE LAS MUJERES*, Redactada por ellas mismas, 1845. Madrid, Imp. de V. Castelló.

*LA GUIRNALDA*, Periódico quincenal, dedicado al bello sexo, 1870. Madrid, Imp. de J. M. Pérez.

*LA MARIPOSA*. Periódico de literatura y modas, 1839. Madrid: Imprenta de Omaña.

*LA MARIPOSA*. Periódico dedicado a las señoras y especialmente a las profesoras de instrucción primaria, 1867. Madrid: Imp. de D. P. Montero.

*LA MODA*, Revista semanal de literatura, teatro, costumbres y modas (desde 1842); *LA MODA ELEGANTE*, Periódico de las familias. Contiene los dibujos más elegantes de las modas de París, modelos de toda clase de trabajos de aguja, incluso los de tapicería en colores, crochets, canevas, etc. Bellas Artes, Novelas, Música, Crónicas, Costumbres y Literatura (desde 1863); *LA MODA ELEGANTE ILUSTRADA* (desde 1864) Cádiz, Imprenta y litografía de la Revista Médica, 1842- 1870.

*SEMANARIO PINTORESCO ESPAÑOL*, 1836-1857. Madrid, Imp. de D. T. Jordán.

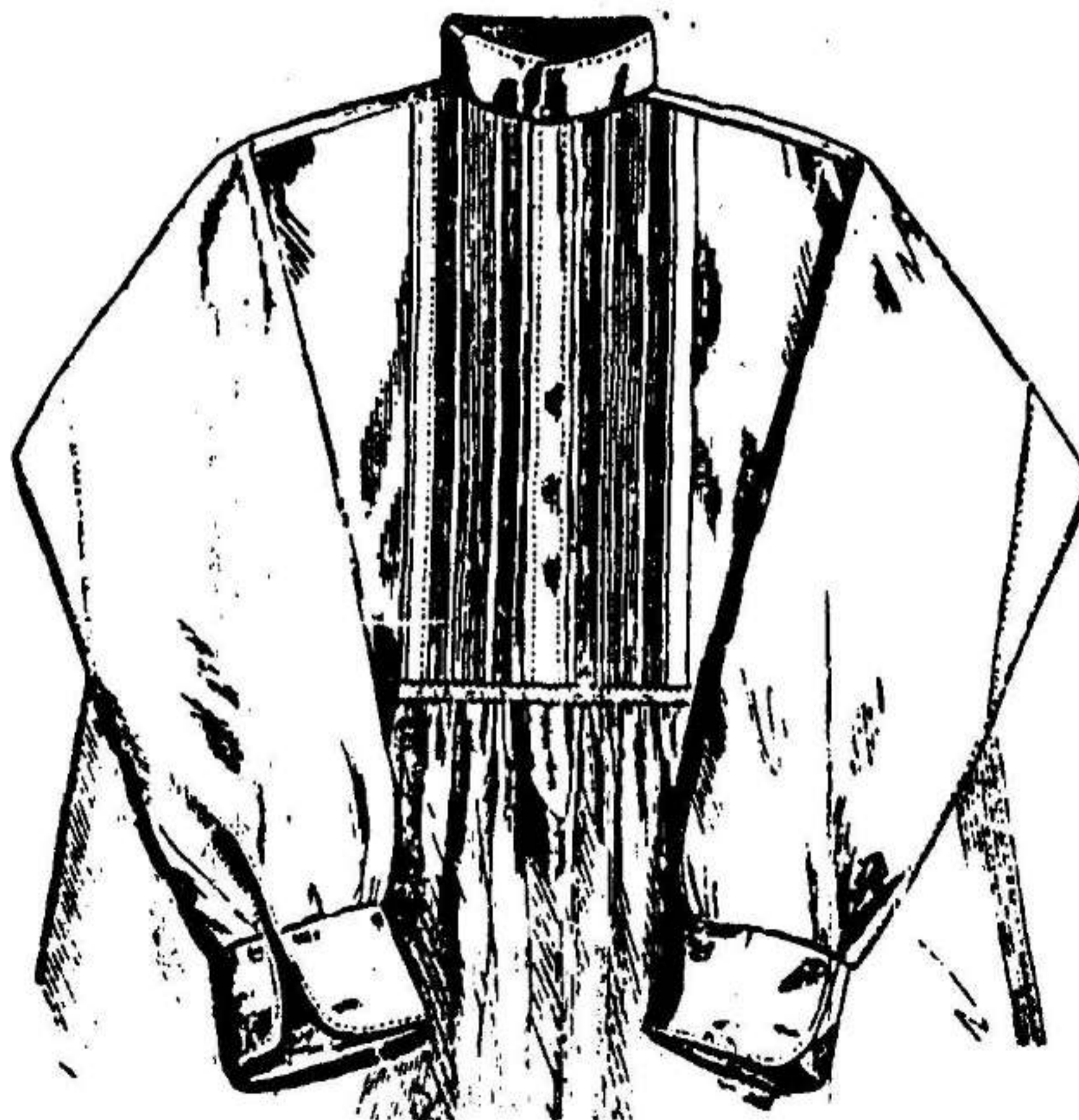
*EL TOCADOR*. Gacetín del Bello Sexo. Periódico semanal de educación, literatura, anuncios, teatros y modas, 1844. Madrid, Establecimiento Artístico-Literario de Manini y Compañía.

*LA VIOLETA*. Revista hispano-americana de instrucción primaria, educación, literatura, ciencias, labores, teatros y modas, 1866. Dedicada a S. M. la Reina Doña Isabel II. Madrid, Establecimiento tipográfico de R. Vicente.

1. Camisón (*La moda Elegante*, 1863)



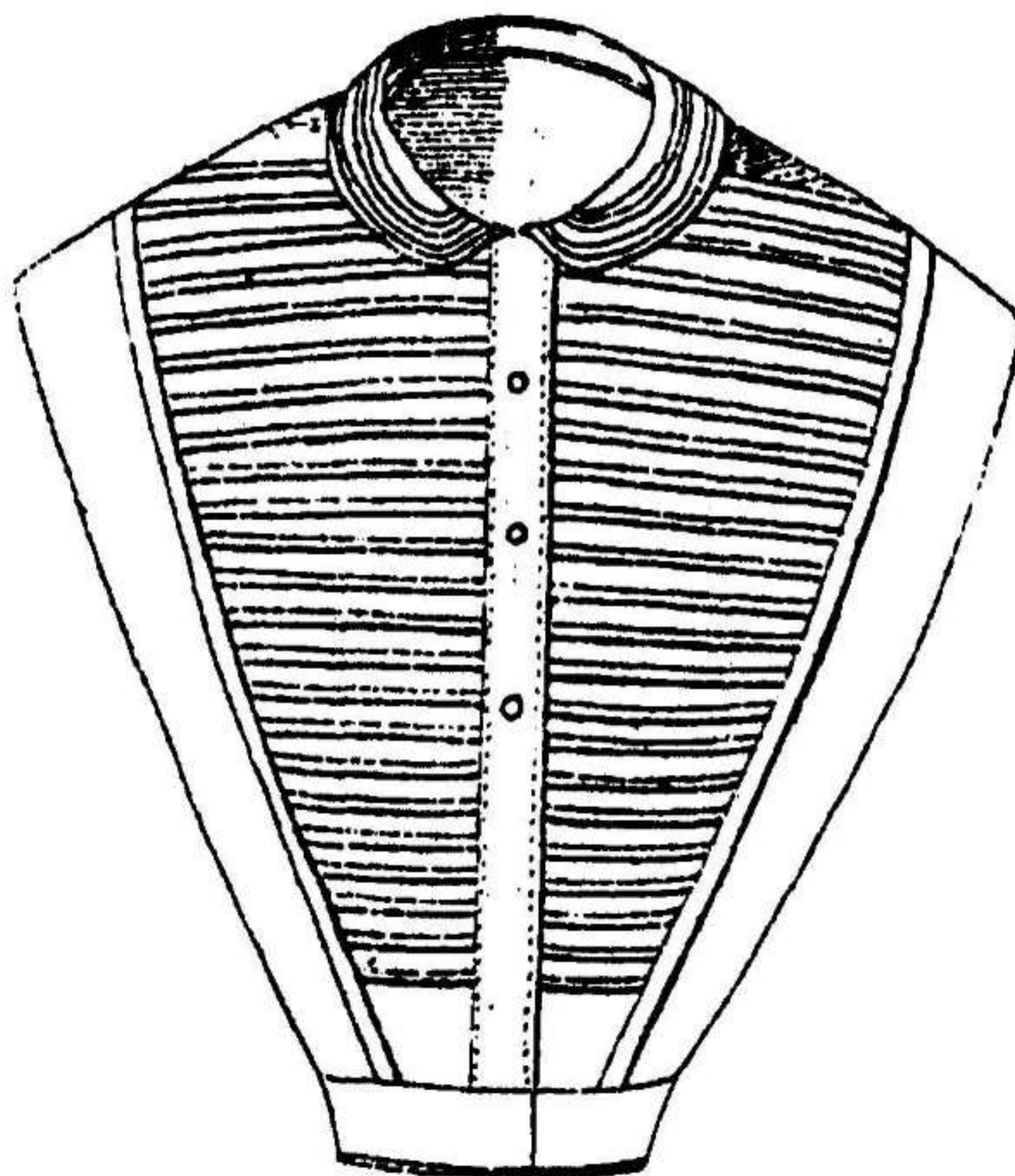
2. Camisa hombre (*La moda Elegante*, 1866)



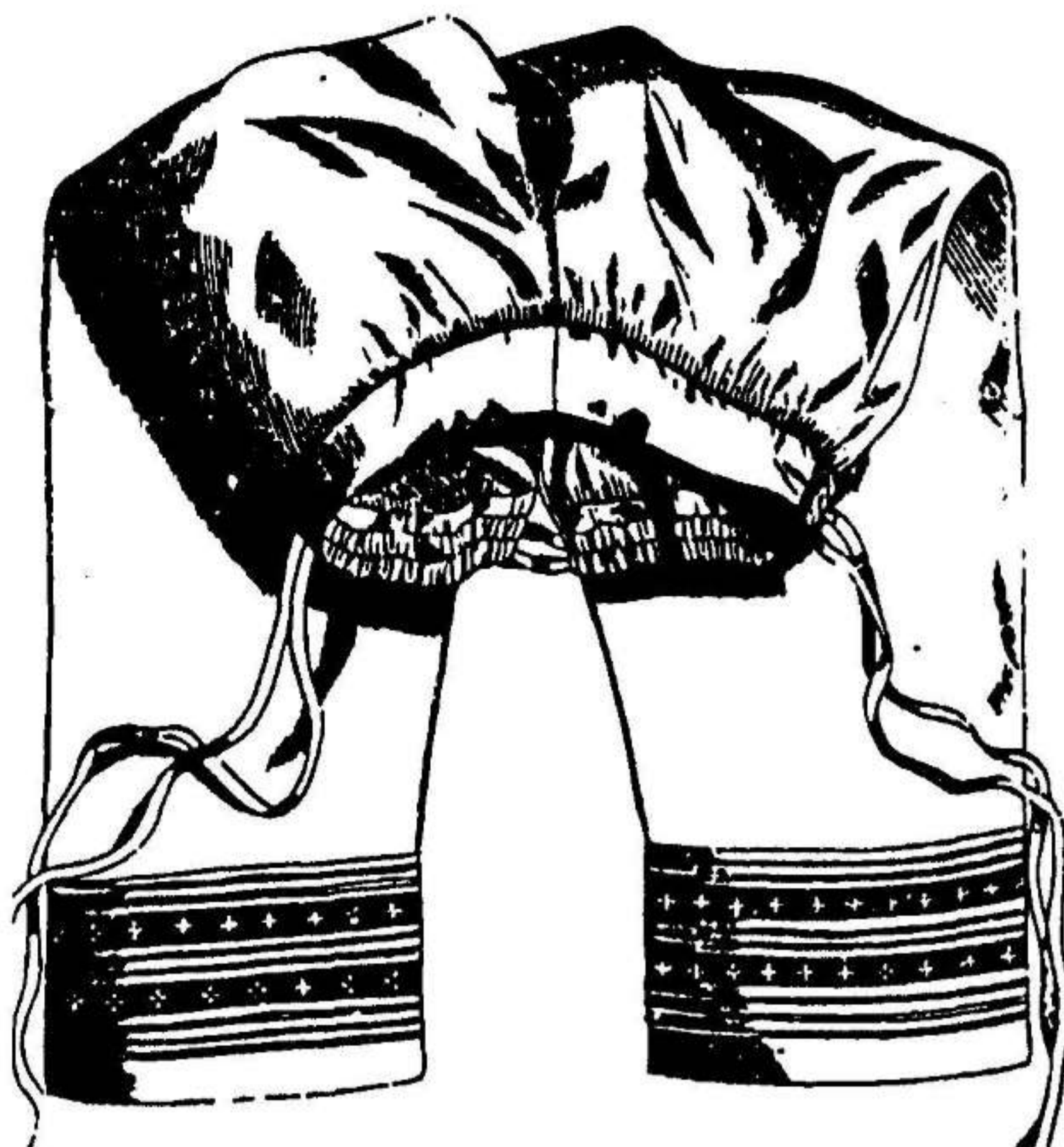
3. Almilla (*La Moda Elegante*, 1861)



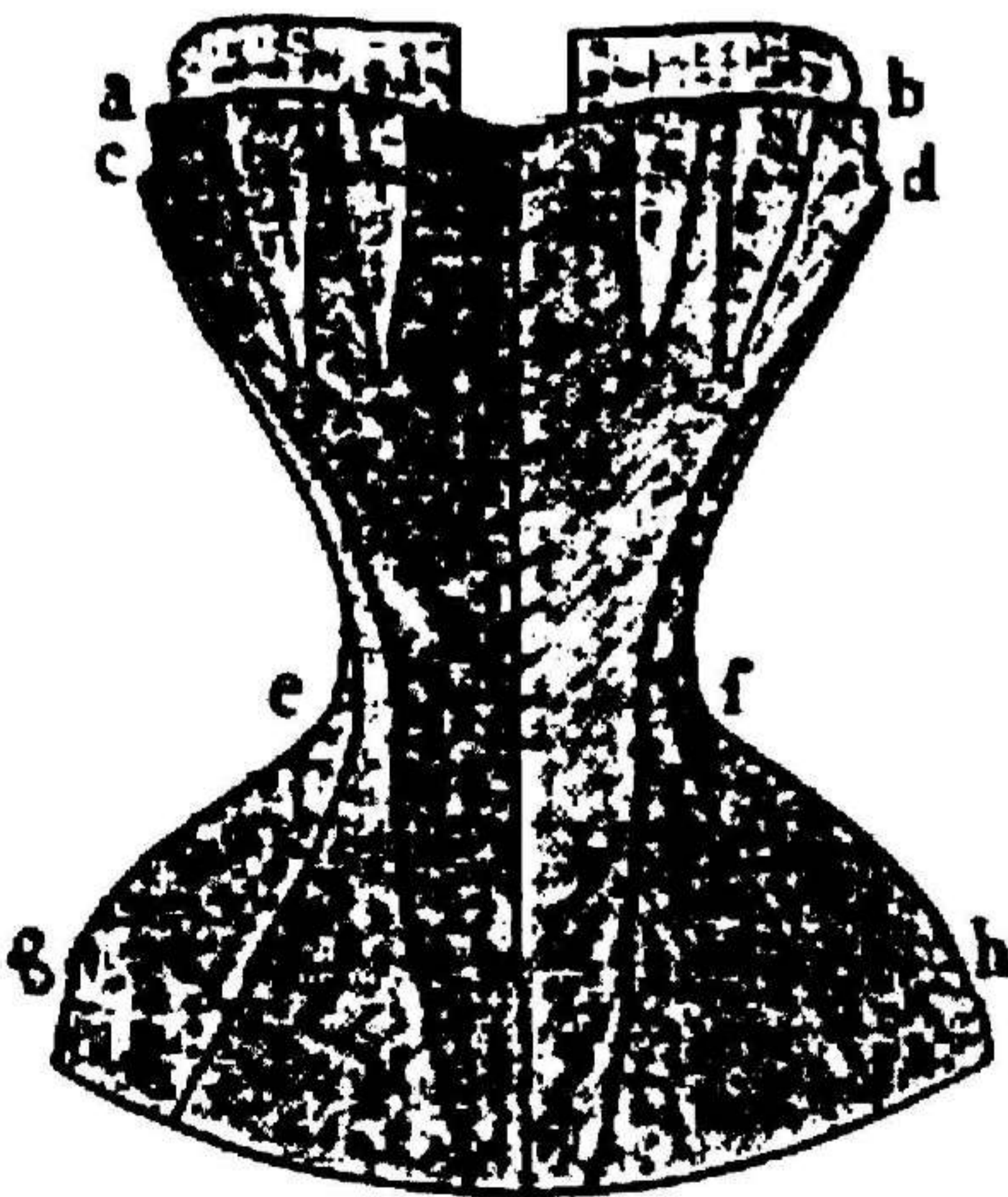
4. Camisolín (*El correo de la Moda*, 1851)



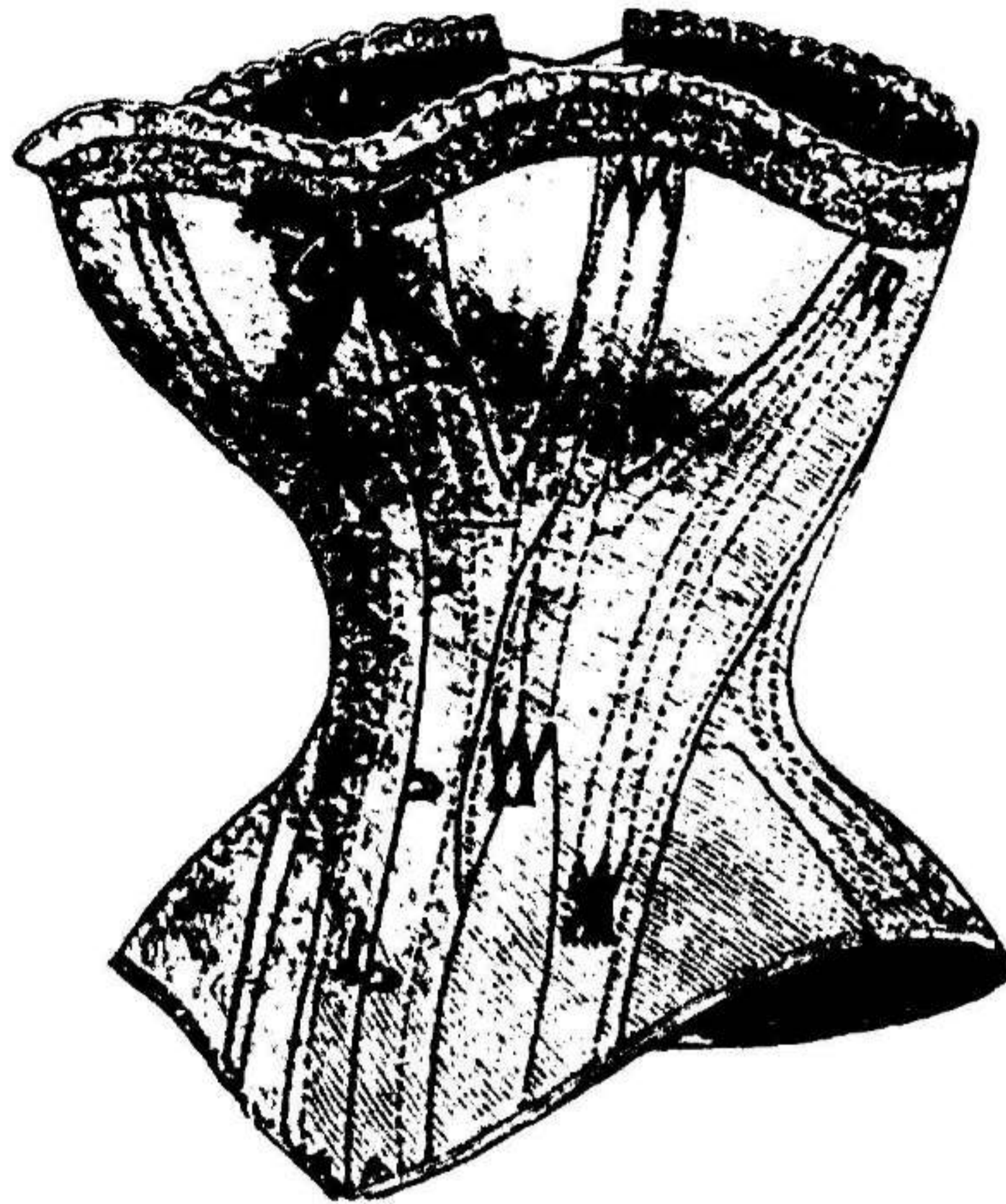
5. Calzoncillos de mujer, (*La Moda Elegante*, 1863)



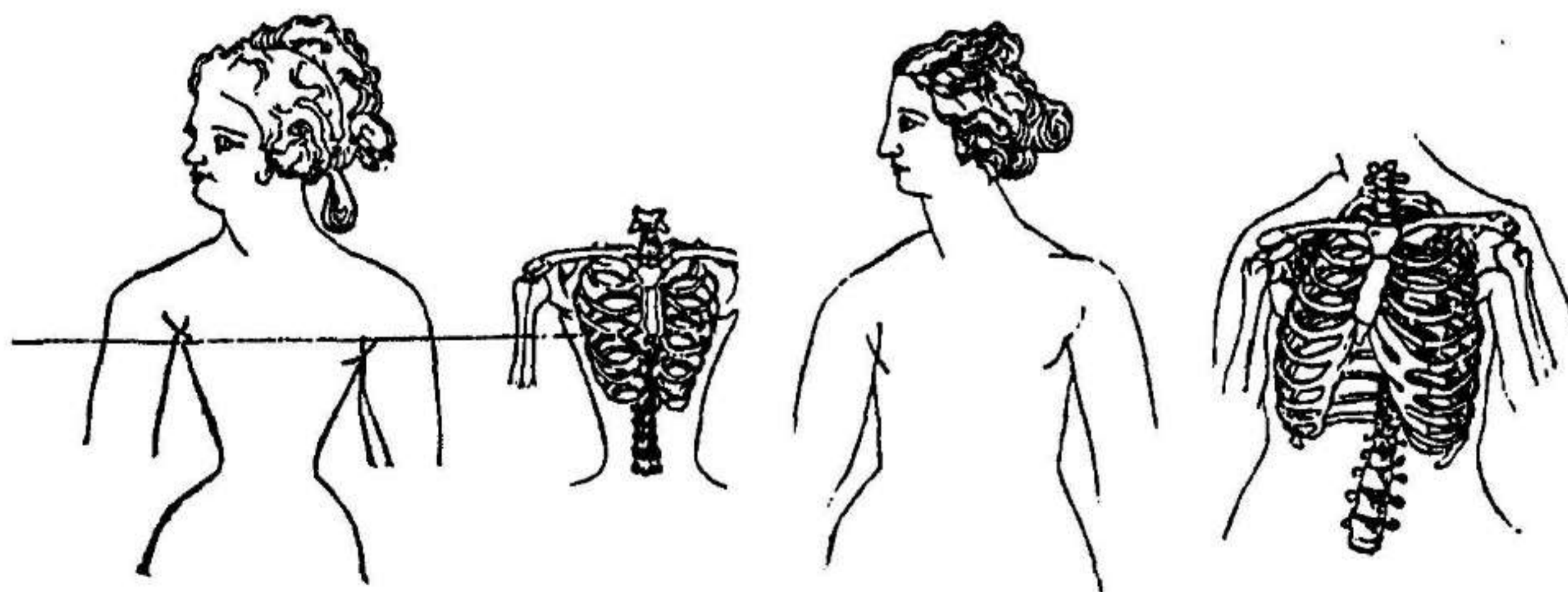
6. Corset (Correo de las 1833)



7. Corsé (*La Moda Elegante*, 1865)

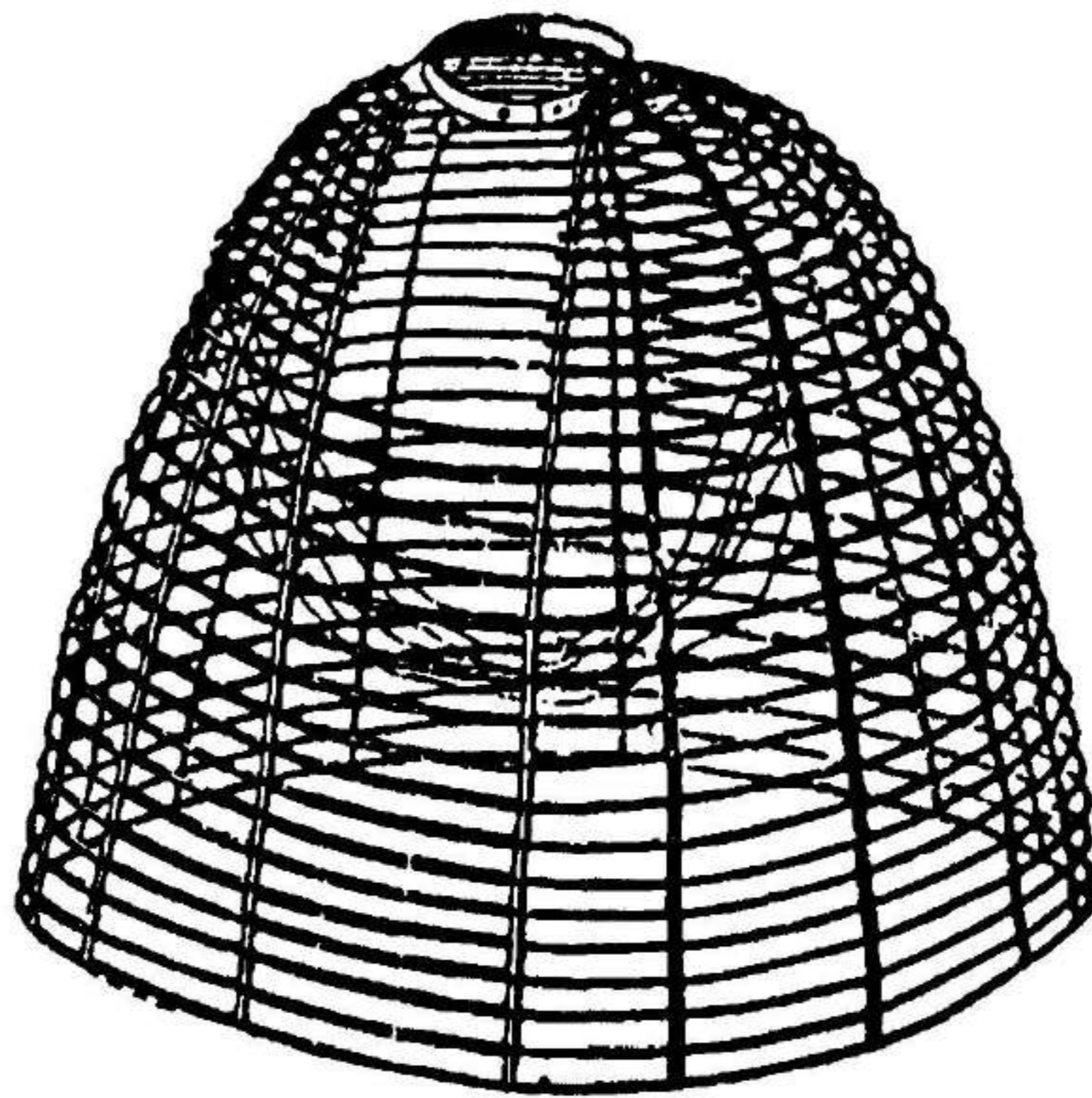


8. Efectos del corsé (*Seminario Pintoresco Español*, 1836)

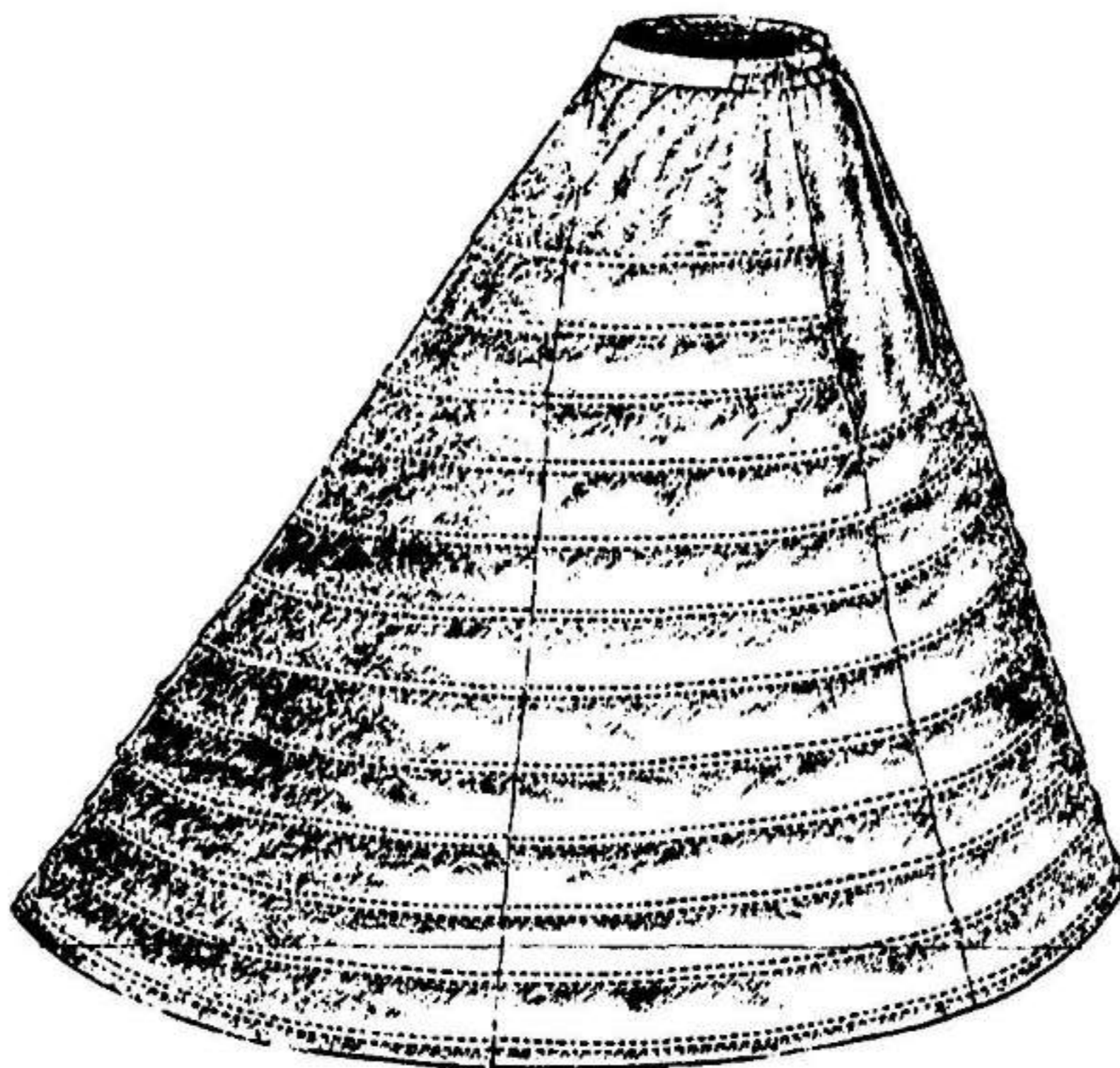




9. Miriñaque (*La Moda Elegante*, 1861)



10. Miriñaque. (*La moda Elegante*, 1865)





---

# NOTICIAS

---



## NOTICIAS 2000

**Curso monográfico sobre música: *Procesos musicales en España: Tradición y Cambio***

Hablar de la importancia de la música para las ciencias del hombre y más en concreto para la antropología debería ser retórico, pero realmente no es así. Con frecuencia la música se nos presenta como un mundo especializado e inaccesible, pleno de tecnicismos sobre la forma sonora. En otras ocasiones, por el contrario se percibe como un aspecto residual y accesorio de la vida social y, en este sentido, etnográficamente prescindible —excesivamente alejado de las cosas serias, asociadas al dominio del concepto, la norma o la palabra escrita—. Probablemente por ello la antropología de la música aún no ha merecido la atención que merece.

En España este hecho se traduce en una notable escasez de publicaciones. Ejemplo de ello es que, de los 2.199 títulos de producción antropológica recogidos por Joan Prat en 1986 ("*Treynta anys de literatura antropològica sobre Espanya*". *Arxiu d'Etnografia de Catalunya*, 4-5), sólo unos pocos abordaban temas afines a lo musical —básicamente trabajos sobre romancero o lírica popular—. Y aunque es cierto que en España ha existido una línea continuada de estudios realizados sobre el folklore y la musicología histórica, es mucho el beneficio analítico e interpretativo que cabría esperar de una mayor presencia de la tradición antropológica en los estudios musicales.

Atento a esta necesidad, el Museo Nacional de Antropología ha querido contribuir con la organización del pasado curso sobre *Procesos musicales en España: Tradición y Cambio*, a impulsar el conocimiento de la música como parte del mundo socio-cultural de los pueblos. Este curso se celebró en el Salón de Actos del Museo Nacional de Antropología

los días 14, 15 y 16 de diciembre de 2000, incluyendo una visita a los fondos de instrumentos musicales conservados en el museo. Esta visita fue dirigida y asesorada por la profesora de la Universidad Complutense doña Cristina Bordás, destacada investigadora y conocedora de los instrumentos de música que conforman el Patrimonio Cultural del Estado español.

En la primera sesión sobre **Fundamentos conceptuales en el estudio de las tradiciones musicales**, participaron don Josep Martí i Pérez (C.S.I.C. Barcelona) que disertó sobre *La investigación etnomusicológica en España y sus precedentes. Del folklore musical a las actuales tendencias*, don Ramón Pelinsky (Universidad Jaime I. Castellón) que habló sobre *"Hoy solo canta la radio". Cambios en algunas tradiciones musicales castellonenses*, don Jaume Ayats (Universidad Autónoma de Barcelona / Universidad de Vic) con el tema *En busca de un análisis musical más allá del espejismo*, y finalmente doña Victoria Eli (Universidad Complutense de Madrid) cuya intervención llevaba por título *Pertenencia e interculturalidad. Una reflexión sobre los instrumentos de música*.

En la segunda sesión sobre **Construcción de la llamada cultura popular**, participaron don Karlos Sánches Equiza (Iturrama, BHA. Pamplona) que disertó sobre *Procesos etnogenéticos y nacionalistas y su impacto sobre la música popular: el caso vasco*, don Enrique Cámara de Landa (Universidad de Valladolid) que habló sobre *Procesos en la recepción del tango*, don Philippe Donnier (Investigador) con el tema *El flamenco: un bricolage magnífico*, y finalmente doña Cristina Bordás (Universidad Complutense de Madrid) cuya intervención llevaba por título *Formación del patrimonio instrumental en España. Catalogación y conservación. Instrumentos musicales conservados en el Museo Nacional de Antropología. Visita guiada*.

En la tercera sesión sobre **Urbanización y modernización de la cultura musical**, participaron

don Francisco Cruces (Universidad de Salamanca) que disertó sobre *Etnomusicología urbana: urbanización y vida cotidiana*, doña Sylvia Martínez (C.S.I.C. Barcelona) que habló sobre *¿Qué medios para qué músicas? El rock desde el fance hasta internet*, y finalmente don Daniel E. Jones (Universidad Autónoma de Barcelona) cuya intervención llevaba por título *El mercado fonográfico en Iberoamérica y España*.

Ascensión Barañano Cid



### Premio Marqués de Lozoya 2000

Celebración del XIX Premio de Investigación Cultural "Marqués de Lozoya" correspondiente al año 2000, con un jurado compuesto por Joaquín Puig de la Bellacasa Alberola, Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales, que actuó como Presidente, Carlos Martínez Gorriarán, profesor titular de Filosofía de los Valores y Antropología en la Universidad del País Vasco, Ascensión Barañano Cid, conservadora del Museo Nacional de Antropología, Ángel Montes del Castillo, profesor titular de Antropología en la Universidad de Murcia, Carlos Giménez Romero, profesor titular de Antropología en la Universidad Autónoma de Cantoblanco (Madrid), Enrique de Álvaro Reguera, director del Museo de Guadalajara, Nieves Herrero Pérez, profesora titular de Antropología en la Universidad de Santiago de Compostela, y Juan Gabriel del Río Martínez, administrador del Museo Nacional de Antropología, que actuó como Secretario.

Los premios se han concedido de la manera siguiente:

Primer premio a don Joan Lacomba Vázquez, por su trabajo *El Islam integrado. Transformaciones y adaptaciones de las prácticas culturales y religiosas*.

Segundo premio a doña Soraya Katia Yrigoyen Fajardo por su trabajo *Sobre el poder de las mujeres: Estudio etnográfico de la Fiesta de santa Águeda, o de la Fiesta de las Alcaldesas de Zamarramala (Segovia)*.

Tercer premio a doña María del Carmen Prieto González por su estudio *Música de tradición oral en el Concejo de Lena (Asturias)*.

Accesit a doña Nadja Monnet por su trabajo *La Formación del espacio público en el Casc Antic de Barcelona (Una mirada etnológica)*.

Concha García-Hoz Rosales



## NOTICIAS 2001

**Donación de modistos españoles**

Con motivo de la celebración de los desfiles de Devota y Lomba, Ángel Schlessler, Antonio Pernas, Roberto Verino y Jesús del Pozo, correspondientes a las distintas colecciones de los años 2000 a 2002 en las salas del Museo Nacional de Antropología, estos diseñadores españoles donaron al Museo diversas prendas de estas colecciones.

Así, Devota y Lomba donaron un vestido de novia correspondiente a su colección de Otoño-Invierno 2000-2001. Ángel Schlessler colaboró con un vestido de su colección de Primavera-Verano 2001. Antonio Pernas entregó un vestido de la colección de Primavera-Verano de 2000 y un traje de chaqueta perteneciente a la de Otoño-Invierno 2001-2002. Roberto Verino donó un vestido de su colección de Primavera-Verano 2000, y Jesús del Pozo cedió un vestido de noche de la colección Primavera-Verano de 2001.

**Curso monográfico sobre música: *Tendencias actuales en la investigación etnomusicológica y su desarrollo en España***

Continuando con su contribución de acercamiento al conocimiento de la música como parte del mundo sociocultural de los pueblos, y tratando de dar continuidad a las conclusiones extraídas de los cursos celebrados con anterioridad, el Museo Nacional de Antropología organizó el 20 de Octubre de 2001, en su Salón de Actos, un acto en torno a las *Tendencias actuales en la investigación etnomusicológica y su desarrollo en España*.

En dicho acontecimiento participaron los investigadores y profesores de prestigio internacional, Dr.

Simha Arom (CNRS, París) que disertó sobre *En busca de modelos cognitivos en las músicas tradicionales. 35 años de experimentación interactiva*, Dra. Ruth Finnegan (Open University, Gran Bretaña) que habló sobre *Música y participación*, y Dr. Charles Keil (State University of New York at Buffalo) con el tema *Intrumentistas gitanos y ritos de integración en la Macedonia griega*. Con posterioridad se presentó el libro **Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología**, del que son autores, junto a otros investigadores.

El evento se cerró con la actuación de un conjunto coral e instrumental de la tribu Wagogo de Tanzania.



### Premio Marqués de Lozoya 2001

Celebración del XX Premio de Investigación Cultural "Marqués de Lozoya" correspondiente al año 2001, con un jurado compuesto por Joaquín Puig de la Bellacasa Alberola, Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales, que actuó como Presidente, Joan Prat Carós, catedrático de Antropología Social en la Universidad "Rovira i Virgili", en Tarragona, Joan Lacomba Vázquez, profesor titular del Departamento de Trabajo Social en la Universidad de Valencia, Concha García-Hoz Rosales, conservadora del Museo Nacional de Antropología, Jesús Arpal Poblador, catedrático de Sociología en la Universidad del País Vasco, María Mariné Isidro, directora del Museo de Ávila, Rubí Sanz Gamo, directora del Museo de Albacete, y Juan Gabriel del Río Martínez, administrador del Museo Nacional de Antropología, que actuó como Secretario.

Los premios se han concedido de la manera siguiente:

Primer premio a don Miguel Javier Aramburu Otazu por su trabajo *Nosotros y los otros*.

Segundo premio a don Agustín García Benito por su trabajo *Cerámica tradicional de Peñafiel*.

El tercer premio se declaró desierto.



### I Certamen de Fotografía sobre "Cultura Popular", 2001

El Ministerio de Educación, Cultura y Deporte retoma el antiguo Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Costumbres Populares, celebrado entre 1983 y 1990. Este nuevo Certamen, con carácter anual, pretende destacar los mejores trabajos que pongan de relieve las diferentes formas de vida y pensamiento de los pueblos e individuos que componen las diversas culturas del Estado Español.

El jurado estuvo compuesto por Joaquín Puig de la Bellacasa Alberora, director general de Bellas Artes, que actuó como Presidente, Cristina García Rodero, profesora de Fotografía de la facultad de Bellas Artes de Madrid, Javier Díaz Guardiola, redactor de "ABC Cultural", Cristina Bordas Ibáñez, profesora de la Universidad Complutense de Madrid, Severino Pallaruelo Campos, catedrático de Instituto de Enseñanza Secundaria, Juan Carlos Rico Nieto, conservador del Museo Nacional de Antropología, y Juan Gabriel del Río Martínez, administrador del Museo Nacional de Antropología, que actuó como Secretario.

Los premios se han concedido de la manera siguiente:

Primer premio a don Juan José Albarrán Pérez por su trabajo *Luminarias de San Antón*.

Segundo premio a don Jesús A. Rodríguez Pérez por su trabajo *El más bello camposanto*.

Tercer premio a don Sergio Ros de Mora por su trabajo *Castillos en el Aire*.



## NORMAS DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

- El cumplimiento de las siguientes normas es requisito imprescindible para la aceptación de los originales.

- La forma de presentación de los originales será a doble espacio, con formato de página en tamaño DIN A4 y adjuntando copia en papel y en disquete en formato PC. No se deberán romper las palabras con guiones al final de las líneas para ajustar el margen derecho.

- El lenguaje utilizado debe ser el español, aunque también se aceptarán originales escritos en inglés o francés.

- Cada original estará compuesto consecutivamente de las siguientes secciones:

- *Portada* en la que figure el título, nombre y apellidos del autor, Institución Científica a la que pertenece y dirección.

- *Resumen*, en español o inglés, de los aspectos fundamentales del original. No debe ser una introducción o listado de temas. La extensión máxima será de 10 o 15 líneas.

- *Texto*, con una extensión de 15 a 30 páginas.

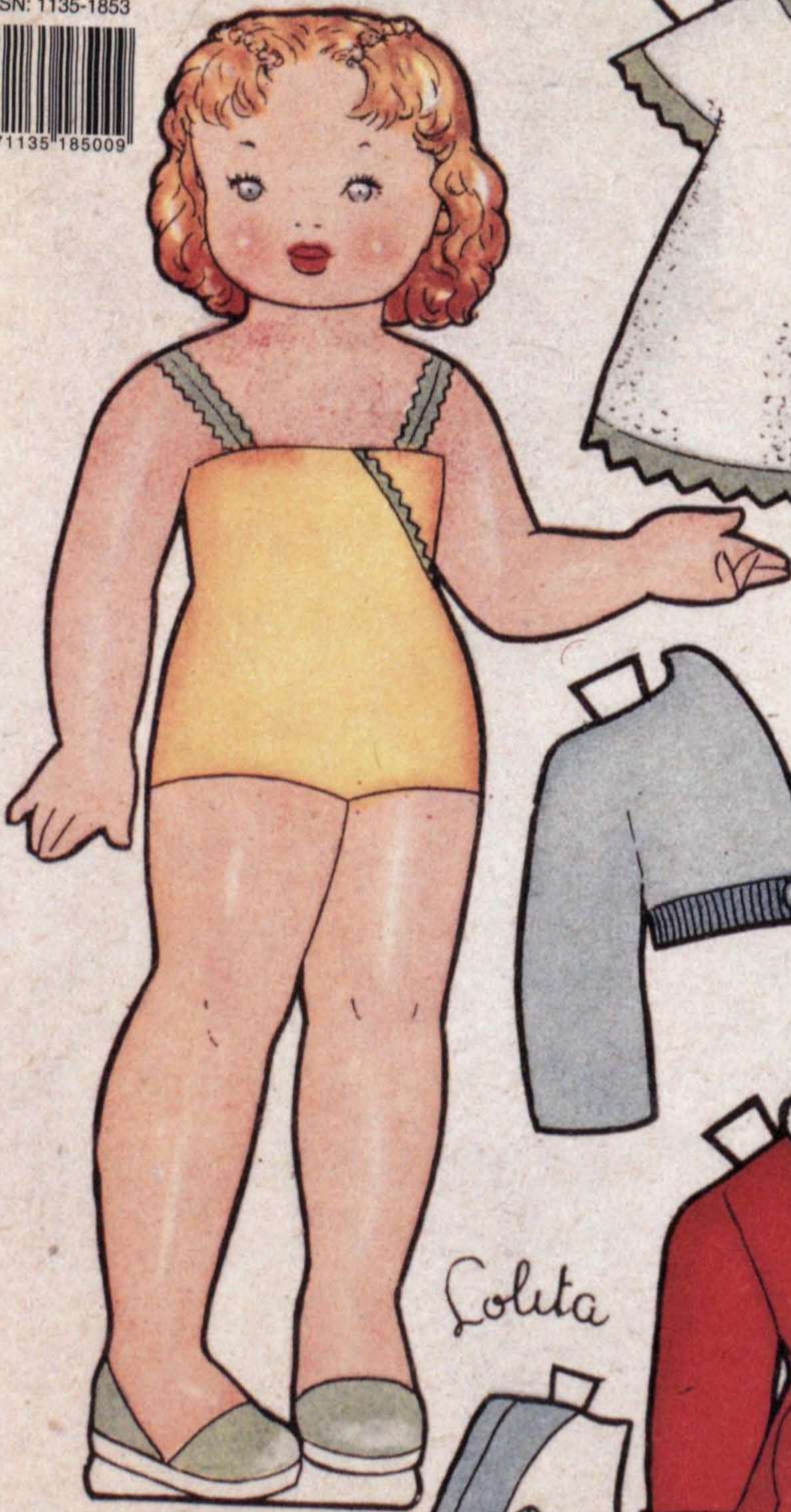
- *Notas*, numeradas consecutivamente y no situadas al pie de cada página, sino al final del texto y comenzando una nueva página. Las notas sólo se utilizarán en caso necesario, estando limitadas al material que no pueda ser convenientemente incluido en el texto. Se eliminarán las notas innecesariamente largas. La extensión máxima deberá ser de 2 a 3 líneas.

- *Bibliografía*, comenzando una nueva página y sin incluir las publicaciones que no se hayan citado en el texto. La Bibliografía se relacionará por orden alfabético empezando en el siguiente orden: apellido del autor, nombre, año de edición, título de la obra, ciudad y editorial.

- *Material Gráfico* (dibujos, mapas, fotografías) en caso de utilizarse, estará numerado consecutivamente, indicando el lugar preferido para su colocación dentro del texto del original. En páginas aparte se incluirá un listado o relación con el texto correspondiente a cada material gráfico y el mismo orden numérico.

Los dibujos y sus rótulos, deberán hacerse en tinta negra sobre soporte blanco o papel vegetal de buena calidad.

El material gráfico será devuelto a los autores después de la publicación del texto.



*Solita*

