

INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE  
INTERVENCIÓN

**"DAFNE RAPTADA POR APOLO".  
ANÓNIMO. S. XVIII.**

FINCA DE LA ALMORAIMA  
CASTELLAR DE LA FRONTERA (CÁDIZ)

28 de diciembre de 2005



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL.....	2
2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL .....	3
3. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN .....	8
4. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN .....	12
5. RECURSOS.....	16
EQUIPO TÉCNICO .....	17
ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA .....	18



**INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN  
"DAFNE RAPTADA POR APOLO". ANÓNIMO. S. XVIII.**

**INTRODUCCIÓN**

El estudio llevado a cabo en los tres tapices de la finca La Almoraima, se ha realizado de forma preliminar en las dependencias de esta finca mediante inspección visual.

El informe que se solicita corresponde a un diagnóstico y propuesta de intervención para la conservación de esta obra, así como el sistema de montaje idóneo de la misma.

El informe de diagnóstico se ha realizado de acuerdo a la normalización metodológica que sigue el Centro de Intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, partiendo de una primera fase cognoscitiva de la obra, que comprende un reconocimiento organoléptico de la misma, tras lo cual se emite un informe de diagnóstico en donde se detallan por bloques los datos técnicos, alteraciones, así como intervenciones anteriores y propuesta de tratamiento.

En líneas generales y siguiendo los criterios básicos del Centro de Intervención del IAPH, la metodología de conservación-restauración que se llevará a cabo para el tratamiento de esta pieza, estará condicionada por su puesta en valor, simbología, grado de alteraciones, así como por la importancia de la degradación en la obra, tanto en diversidad como en localización y dimensión.

Nº Registro: 42T/05

## **1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL**

1.1. TÍTULO U OBJETO: "Dafne raptada por Apolo".

1.2. TIPOLOGÍA: Textil.

1.3. LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Cádiz.

1.3.2. Municipio: Castellar de la Frontera.

1.3.3. Inmueble: Finca de la Almoraima.

1.3.4. Ubicación: Segundo comedor de la primera planta.

1.3.5. Demandante del estudio y/o intervención:

Sr. D. Alfredo Casares Olmedo. Consejero- Delegado de la Almoraima, S. A. (Parques Nacionales).

1.4. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA.

Escena mitológica basada en el pasaje narrado en la metamorfosis de Ovidio, en el que Apolo persigue a Dafne con la intención de poseerla, mientras ella huye atemorizada convirtiéndose en laurel.

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnicas: Técnica de tapiz. Hilos de lana y seda tintados.

1.5.2. Dimensiones: 300 x 395 cm. (h x a)

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas, y firmas:  
No se ven a simple vista.

1.6. DATOS HISTÓRICOS ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor/ es: Anónimo.

1.6.2. Cronología: Finales del siglo XVIII.

1.6.3. Estilo: Barroco.

1.6.4. Escuela: Beauvais (Francia).

## **2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL**

### **2.1. ORIGEN HISTÓRICO.**

El origen y la autoría tanto del diseñador como del tapicero o licero de esta pieza textil se desconoce aunque por su morfología y estilo se puede encuadrar en la segunda mitad del siglo XVIII,(Fig.1). En esta segunda mitad, los cartones para las piezas textiles de temas mitológicos de la escuela de Beauvais fueron diseñados por Boucher<sup>1</sup>. La manufactura real de Beauvais siguió muy de cerca a la de París (Gobelinos), mientras los gobelinos servían para decorar los palacios y castillos de la corona, Beauvais tenía que vivir de la venta de sus obras, a la nobleza y la alta burguesía, necesitaba encontrar una clientela que pagase sus obras. La historia de esta escuela se puede dividir en dos; un primer periodo con Louis Hinart<sup>2</sup> como director y un segundo periodo de florecimiento con el pintor Oudry<sup>3</sup>. Se realizan en esta última época las series " Los amores de los Dioses", nueve paños inspirados en Ovidio y "El triunfo de los Dioses".

### **2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.**

Hasta el momento sólo se tiene constancia de su ubicación actual , se encuentra situado en el segundo comedor de la primera planta de la finca de la Almoraima.

Anteriormente se conoce que dicho tapiz perteneció a la familia Ruiz-Mateo.

En la actualidad la pieza textil está adscrita a parques Nacionales (Finca de la Almoraima S.A).

---

<sup>1</sup> Boucher, (París 1703- París 1770) es el máximo representante del decorativismo rococó francés. Inició su carrera como grabador de las obras de Watteau , consiguiendo el "Prix de Roma" en 1723. Cuatro años después se trasladó a Italia. En 1731 regresó a Francia, donde iniciaría una estrecha relación con la Academia Francesa, ingresando en 1734 y llegando a ser director en 1765. Sus mejores obras son escenas mitológicas inspiradas en Veronés, Watteau y Rubens.

<sup>2</sup> Louis Hinart. Marchante tapicero instalado en París que proyectó el establecimiento de una fábrica de tapices en Beauvais, de donde era originario, aprovechando las buenas condiciones del lugar, por su proximidad con flandes y las fábricas textiles. Dirigió el taller de 1664 a 1668, fecha en la que, a causa de una mala gestión, fue sustituido por Philippe Behgale.

<sup>3</sup> Jean-Baptiste Oudry.(París, 1686-Beauvais, 1755) Pintor y grabador francés. Se inició como retratista y se dedicó más tarde a la pintura de naturalezas muertas y de escenas de caza. Fue pintor de corte de Luis XV, ejerció como profesor de la Academia (desde 1743) y ocupó el cargo de director de la manufactura de Beauvais y de inspector de la fábrica de los Gobelinos. Fue también ilustrador de libros y tratadista.

### 2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS.

No existen intervenciones anteriores documentadas. Sin embargo, la pieza presenta retejidos y zurcidos en trama y urdimbre, forro posterior al original, y nuevas costuras en los "relais", es decir, contornos de las figuras (Ver apartado 3.3).

### 2.4. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

Se representa el episodio narrado en la Metamorfosis de Ovidio del rapto de Dafne por el dios Apolo. Después de que Apolo desafiara a Cupido, este se revela contra él y de su saetífera aljaba sacó dos dardos de efectos diferentes; el uno hace huir al amor, el otro lo produce, el que lo produce es de oro y brilla en su afilada punta, el que lo hace huir es de romo y tiene plomo bajo la caña. El dios Cupido lo clavó en la ninfa Dafne, pero con el otro hirió la médula de Apolo tras atravesar sus huesos.

En resumen mientras Apolo se enamora, la ninfa escapa del amor.

*"¡Ninfa hija de Peneo, quédate te lo suplico! No te persigue un enemigo; ¡quédate ninfa! (...) ¡Ay de mí! No vayas a caerte o las zarzas a marcar tus piernas que no merecen heridas ninguna y sea yo la causa de tu dolor (...) ¡Ay de mí, que el amor no se cura con hierba alguna y no sirve a su dueño la técnica que sirve a todo el mundo!"<sup>4</sup>*

Apolo se disponía a seguir hablando cuando Dafne huye temerosamente, el dios la persigue y cuando logra alcanzarla, Dafne mira a las aguas del Peneo y le pide a su padre ayuda. Apenas acabó su plegaria, un pesado sopor invade sus miembros; una delgada corteza ciñe su tierno pecho, sus cabellos crecen como hojas, sus brazos como ramas, sus pies se adhieren en raíces perezosas, en lugar del rostro esta la copa: sólo la belleza está en ella. Y Apolo sintiendo todavía temblar su pecho debajo de la nueva corteza y abrazando las ramas como si fueran miembros da besos a la madera y dice: *"Ya que no puedes ser mi esposa, al menos serás mi árbol; siempre te tendré en mi cabellera, te tendrá mi cítara, laurel, y te tendrá mi aljaba"*.

A la izquierda del episodio principal se representa a la diosa Flora, testigo directo del episodio, junto a ella, un árbol de laurel, presagio de lo que le sucederá a Dafne.

### 2.5. ANÁLISIS MORFOLÓGICO-ESTILÍSTICO. ESTUDIO COMPARATIVO CON OTRAS OBRAS DEL MISMO AUTOR Y/O ÉPOCA.

Este tapiz es una obra anónima posiblemente de la escuela de Beauvais, con inspiración en grabados italianos renacentistas. A raíz de que el papa

<sup>4</sup> Metamorfosis de Ovidio; Clásicos de Grecia y Roma. Alianza Editorial. Págs. 82 y 83.

León X en el primer tercio del siglo XVI encarga en los talleres de Bruselas la realización de "Los Hechos de los Apóstoles" basados en grabados de Rafael Sanzio, la técnica del tapiz sufre un cambio, el éxito de las composiciones de Rafael tuvo como consecuencia la llegada de muchos artistas flamencos a Italia para copiar diseños.

Ya en el barroco, bajo el reinado de Luis XIV en Francia, Colbert, primer ministro del Rey, colocó a la fabricación francesa de tapices en primera línea, eclipsando sin esfuerzo las viejas manufacturas de Flandes. En esta época se sigue imitando los frescos de Rafael, va a ser el renacimiento italiano la fuente más utilizada en sus cartones. Los temas más recurridos van a ser los mitológicos junto a la narración de hechos históricos.

A finales del siglo XVIII los tapices son tratados como cuadro-tapiz que se enmarcan con imitaciones de marcos dorados de manera similar a lienzos imitando la decoración de salones barrocos, en especial se inspiran en el salón de los espejos de Versalles.

El tapiz de "Dafne raptada por Apolo" presenta una cenefa o bordura a modo de marco dorado de guirnalda, formado por hojas esquemáticas unidas por medio de lazos.

Este tipo de cenefa, como si se tratase de un marco de talla para pintura, se manifiestan a partir del siglo XVIII, es característico de la escuela de Beauvais (Fig.2). Se aleja de las del siglo XVI y XVII, estas se decoraban combinando elementos florales, frutas y hojas, todo ello siguiendo detalles muy naturalistas o en el caso del siglo XVII en algunos ejemplos con un contenido iconográfico que llegaba a tener la misma importancia que el campo-tapiz.

La composición de la obra que se analiza centra en el campo-tapiz el episodio del rapto de Dafne por Apolo. En el extremo izquierdo de la composición aparecen dos amorcillos y uno de ellos señalando el árbol de laurel, ofreciéndole de ante mano al espectador el desenlace de la escena principal. Junto al árbol de laurel se encuentra una figura femenina, se trata de Flora, está recogiendo flores, y observa detenidamente la escena. A la derecha, Dafne, vestida de azul, con el viento agitando sus vestiduras y su cabello, y con los brazos extendidos hacia delante y mirando de reojo hacia atrás midiendo las distancias con su perseguidor. A continuación Apolo, vestido de rojo, y con sus brazos extendidos hacia la ninfa con intención de atraparla, presenta agitados también sus vestimentas y pelo por la leve brisa. Encima del dios, se encuentra Cupido, alado, con una flecha en una mano y un arco en la otra, su mirada se dirige al espectador, con una de las flechas señala la escena. En el extremo derecho hay dos personajes femeninos de borrosas siluetas, contemplando la escena entre los árboles y arbustos.

Un paisaje bucólico y muy de inspiración renacentista envuelve toda la escena.

A partir del renacimiento es cuando se introduce con fuerza los temas mitológicos, un ejemplo de ello se puede observar y comparar en su composición a la pieza textil que se estudia y una obra de Boticelli que se conserva en Florencia, que podría ser una fuente de inspiración importante para el autor de dicha obra.

En el renacimiento es característico una pintura muy narrativa y realista, las figuras representadas están realizadas con un cuidado exquisito.

La composición está sometida a esquemas intelectuales, es decir, razonados. Se prefiere la forma simétrica en la distribución de las figuras como también en la ejecución del paisaje. Nada ocurre por casualidad, todo muy pensado y muy planteado.

Es una composición basada en el dibujo, se fundamenta en el poder definidor y expresivo de la línea y las formas se cierran con un dibujo de trazo continuo y su separación del fondo es absoluta. Se le da importancia al cuerpo humano y en especial al desnudo.

Existen diversas representaciones artísticas de dicho episodio y en algunas se representa a Dafne con una metamorfosis a laurel más evidente. En la famosa escultura de Apolo y Dafne de Bernini, se ve el momento justo en el que Apolo atrapa a Dafne y sus brazos sufren la transformación en laurel y sus extremidades inferiores quedan envueltas en una fina y elegante corteza de árbol, Apolo la observa atónito y no cesa en su intento de poseerla.

Desde la antigüedad existen representaciones donde la metamorfosis de Dafne se reduce a una mera representación de dicho árbol y la ninfa se oculta tras él. Mucho más adelante la manera de representar este episodio va evolucionando. En el renacimiento, muy conocida y famosa es la representación de Antonio del Pollaiuolo (1470), los brazos de Dafne en una posición muy vertical se han transformado en frondosos árboles de laurel (Fig.3). En el barroco va a ser Cornelis del Vos (1584-1651) quién con sus grabados y pinturas de dicha representación sirva de inspiración para muchos tapices de la época (Fig.4), como es el caso del tapiz que se encuentra en el Palacio Real de la Granja de San Ildefonso en Segovia (1670)(Fig.5), o posiblemente de esta pieza textil que se está estudiando.

Será el renacimiento y sus representaciones mitológicas la principal fuente de inspiración para los tapices de la escuela de Beauvais; Boticelli, Rafael, Julio Romano, etc. En la escuela de Beauvais, durante el siglo XVIII, se realizan obras en serie; "el triunfo de los dioses" o "los amores de los dioses", es en estas series donde se puede incluir la pieza que se estudia. En principio con los diseños de Oudry y luego con otros pintores como Boucher aportan a esta escuela de Beauvais el apogeo de su prosperidad hasta finales del siglo XVIII. Todo esto, junto al empleo de la cenefa como marco de talla para pintura (Fig.2) y la similitud en la composición con respecto a tapices de esta misma escuela, se puede encuadrar a esta pieza textil dentro del segundo periodo de florecimiento de la escuela de Beauvais, es decir, a finales del siglo XVIII.

## **NOTAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES.**

- Cruz Yábar, M. "La tapicería en Madrid: 1570-1640". Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1996.
- Guillot Carratalá, J. "La tapicería en España". Publicaciones Españolas. Madrid, 1955.
- Herrero, C. y Junquera, P. "Catálogo de tapices de Patrimonio Nacional: Siglo XVI". Vol.I. Editorial Patrimonio nacional. Madrid, 1986.
- Herrero, C. y Junquera, P. "Catálogo de tapices de Patrimonio Nacional: Siglo XVII". Vol.II. Editorial Patrimonio Nacional. Madrid, 1986.
- Herrero, C. "Catálogo de tapices de Patrimonio Nacional". Vol.III. Editorial Patrimonio nacional. Madrid, 2000.
- Hulst, R. "Tapisseries flamandes du XIV au XVIII siècle". Arcade. Bruselas, 1960.
- Jarry, M. "La tapisserie: des origines à nos jours". Hachette. París, 1968.
- Lafuente Ferrari, E. "La tapicería en España". Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid. Madrid, 1943.
- Plourin, Marie-Louise. "Historia del tapiz en Occidente". Seix Barral. Madrid, 1955.

### **3. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN**

#### **3.1. DATOS TÉCNICOS**

Los tapices están formados por un ligamento tafetán, aunque se diferencian técnicamente de otros tejidos por su ejecución y características técnicas.

La técnica del tapiz se identifica porque las tramas no van de orilla a orilla, sino que se interrumpen para realizar el dibujo, retomándose aquellas veces que sean necesarias para completar una pasada. Las pasadas de tramas envuelven por completo la urdimbre, dando como resultado un tejido denso con una superficie de canutillo específico de esta tipología de obras.

Otro aspecto característico en la ejecución de los tapices es la posición final de las urdimbres y las tramas, ya que una vez terminada la obra y colgada, las urdimbres quedan en horizontal y las tramas en verticales.

Los materiales empleados en la realización de este tapiz, parecen ser lana sin teñir para los hilos de urdimbre, mientras que en las tramas se combinan hilos de lana teñida para las tonalidades oscuras y seda teñida en tonos claros y brillantes.

El tapiz presenta aproximadamente una densidad de 70 hilos de urdimbre por 210 pasadas de tramas en un dm<sup>2</sup>.

Otra pieza que se encuentra en la parte reversa de la obra es el forro, constituido por una pieza cosida por los bordes al tapiz.

Las dimensiones generales del tapiz son aproximadamente de 395 cm. por 300 cm.

#### **3.2. ALTERACIONES**

Las alteraciones que presentan los tapices son causadas tanto por su propia naturaleza interna, constitución técnica y material, como por agentes externos. Estas causas de degradación están relacionadas íntimamente con la función que cumplen estas obras de objetos estéticos que se presentan como colgaduras.

La naturaleza de los materiales empleados en esta tipología de obras, principalmente lana y en ocasiones seda, está muy expuesta a las condiciones climáticas inadecuadas, que originan **fragilidad** producida por la pérdida de elasticidad, resistencia y flexibilidad de las fibras. La seda, más sensible que la fibra de lana a las radiaciones ultravioletas e infrarrojas, presenta una gran falta de consistencia y fragilidad en el tapiz.

Esta alteración se manifiesta en las zonas donde se emplea seda, que coinciden frecuentemente con las tonalidades claras.

La fragilidad de las fibras se debe también a las tensiones producidas en el tejido, como consecuencia del sistema de exposición en vertical del tapiz, ubicado en uno de los salones en uso de la finca.

Aunque el sistema de colgadura en vertical es el que se aconseja en obras de estas características, se debe tener en cuenta el estado de conservación en que se encuentra, así como establecer unas normas básicas de sujeción, las cuales se expondrán en el apartado de propuesta de tratamiento. No obstante el sistema de colgadura que adopta esta obra no se puede considerar del todo inadecuado, ya que la sujeción la realizan unas argollas que se cosen al forro y que son las que soportan todo el peso del tapiz.

La exposición vertical hace que el peso del tejido recaiga sobre las tramas (en el telar la urdimbre determina el ancho de la pieza y quedan horizontales cuando son expuestos), con lo cual la tensión que sufren los hilos provoca **roturas** en puntos delicados como son los enlaces o 'relais', sobre todo los que están formados por hilos de seda y lana. Este peso provoca roturas de los hilos que los une llegando a desgarrar el tejido por los extremos de la unión (Fig. 6).

Las roturas se localizan fundamentalmente en el centro de la obra y parte superior de la misma, coincidiendo con el empleo de fibras de seda, consideradas un material más delicado y actualmente con una fragilidad evidente (Fig. 7).

Las condiciones ambientales inadecuadas, cambios bruscos de temperatura y humedad, han producido la dilatación y contracción de las fibras, ocasionando **deformaciones**. Esta alteración se manifiesta en el tejido de forma generalizada, aunque no muy marcada, principalmente como abolsamientos y pliegues (Fig. 8).

También se detecta la deformación producida en la parte superior del tapiz, como consecuencia del sistema de colgadura mediante argollas, donde se produce un estiramiento de la fibra en cada punto donde va fijado a estas piezas metálicas.

Existe otra deformación localizada en la parte inferior del tapiz, debido a la falta de adaptación del forro provocado por un inadecuado sistema de fijación del mismo con la obra. El forro provoca un pliegue inferior que oculta varios centímetros del original.

El exceso de luz y las condiciones medioambientales, unidas al estado de alteración, favorecen la proliferación de **microorganismos y otras especies** como los nidos de abejas alfareras que se detectan en algunas zonas entre el forro y el tapiz, aprovechando roturas del tejido (Fig. 9).

La exposición a la luz ha contribuido también a la **degradación cromática** de la obra, como se puede apreciar de forma generalizada. La luz provoca una alteración fotoquímica alterando los enlaces formados entre los tintes y las fibras, degradando por tanto el color original. Los colores más afectados no pueden identificarse en este primer informe de diagnóstico puesto que no se ha tenido acceso a la parte posterior de la obra, que es donde el color se aprecia sin degradación aparente. Este hecho demuestra que la protección a la luz o unas buenas condiciones de luminosidad, es un medio de conservación primordial para las obras textiles en general y para los tapices en particular.

La exposición permanente del tapiz sin protección ni medidas conservativas de limpieza superficial, ocasiona la acumulación de suciedad en superficie, así como en el interior de las fibras. El polvo es un factor de alteración muy importante en los tejidos porque al ser muy higroscópico, activa la degradación de las materias primas y provoca nuevas alteraciones.

### 3.3. INTERVENCIONES ANTERIORES

El tapiz presenta un gran número de intervenciones de diversas tipologías, posiblemente realizadas en diferentes épocas. Estas actuaciones no sólo son inapropiadas y visualmente discutibles, sino que también están perjudicando a la obra.

Las intervenciones que se distinguen son las siguientes:

- Retejidos, que consisten en la reconstrucción completa de las zonas perdidas con tramas y urdimbres, siguiendo fielmente el dibujo perdido y según el mismo sistema de ejecución del tapiz. En la obra los retejidos se aprecian a simple vista debido a una alteración cromática de los mismos (Fig. 10 y 11).
- Zurcidos, consistentes en el empleo de un hilo que va cogiendo tramas y urdimbres a modo de ligamento de un tejido, que confiere consistencia a esta zona deteriorada. Están realizados con un hilo bastante visible de color claro y se localizan en numerosas zonas de la obra en donde las tramas de seda se encuentran perdidas o alteradas. Estos zurcidos provocan una gran tensión en los bordes del tejido donde se realizan, produciendo con el paso del tiempo desgarros, roturas y pérdida del material (Fig. 12 y 13).
- Otra intervención es el reemplazo del forro original. El actual que presenta la obra, se encuentra muy sucio, mostrando un oscurecimiento general de las fibras, así como algunas manchas en la parte superior del mismo por contacto directo con el muro donde se ubica (Fig. 14).

- Otra intervención anterior se trata de un posible tratamiento de limpieza con agua y jabón. El tapiz parece haber sido sometido a un tratamiento de limpieza en medio acuoso con algún tipo de jabón o detergente, puesto que en algunas zonas de su superficie se detectan restos blanquecinos procedentes de este posible agente de limpieza empleado. La presencia en la obra de estos depósitos superficiales puede ser debido a una falta de enjuagado del tapiz junto con un exceso de jabón (Fig. 15).

#### **4. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN**

##### **4.1. ESTUDIOS PREVIOS**

Se propone un estudio más detallado de la pieza que complete este informe diagnóstico en los siguientes aspectos:

- Estudio histórico-artístico que incluirá todos los datos relacionados con su origen histórico, cambios de ubicación y propiedad, restauraciones anteriores documentadas y/o modificaciones efectuadas, así como su análisis iconográfico, morfológico, estilístico incluyendo el estudio comparativo con otras obras de la misma época y escuela.
- Estudio analítico de los principales materiales constitutivos, para determinar no sólo datos sobre su naturaleza y composición, sino también sobre sus características técnicas y mecánicas.
- Estudios técnicos del ligamento y de su técnica de ejecución.

La intervención, en caso de que se realice, se complementará con un examen no destructivo, consistente en tomas fotográficas generales y de detalles que refleje el estado de conservación de la pieza y todo el proceso de tratamiento que se realice.

##### **4.2. TRATAMIENTO.**

El tratamiento propuesto estará condicionado por la naturaleza de los materiales constitutivos y su tinción, por el grado de importancia de las alteraciones y el efecto de las intervenciones sobre el original.

La metodología de trabajo parte de los resultados procedentes de los estudios preliminares que se efectúen sobre la pieza (históricos, analíticos y diagnóstico) con objeto de aplicar un tratamiento de intervención encuadrado en el ámbito meramente conservativo, respetando lo que de original se conserva y realizado los tratamientos necesarios para devolverle su integridad física y proporcionarle una lectura correcta, sin recurrir a reconstrucciones ni añadidos de elementos nuevos innecesarios.

Tras la inspección llevada a cabo el tratamiento que se propone se desglosa a continuación por fases de trabajo:

\* En primer lugar se propone una aspiración de toda la superficie de la obra, tanto del reverso como del anverso, para la eliminación del polvo y suciedad superficial, que se llevará a cabo con un aspirador graduado y con la protección de un tul en las zonas más delicadas.

\* A continuación se desmontaría el forro que actualmente presenta la obra, puesto que se considera una intervención anterior inadecuada que no cumple los requisitos necesarios para el mantenimiento de la pieza,

además de provocarle alteraciones a la misma. En la fase final del proceso de intervención se propondrá otro sistema más adecuado de protección del reverso, que a su vez sirva para colgar la pieza sin producirle tensiones ni deformaciones.

Una vez desmontado el forro se tendrá acceso al reverso de la obra pudiéndose apreciar con mayor detalle el estado de conservación de esta. En esta fase se localizarán todas las posibles intervenciones que pudieran existir en esta zona, para determinar la necesidad de eliminar aquellas que estructuralmente estén dañando al tapiz (por ejemplo zurcidos que provoquen tensiones y ocasionen roturas en la obra).

\* Una vez eliminados todos los elementos añadidos, se procederá a la limpieza del tapiz, cuyo procedimiento se establecerá tras efectuar una serie de ensayos que asegure el correcto funcionamiento del tratamiento, sin riesgos para la pieza. Estos ensayos consistirán en comprobar la solidez de los colorantes a un medio acuoso o a disolventes, y la estabilidad de la fibra al encogimiento.

En el caso de llevarse a cabo una limpieza en medio acuoso, será necesario la protección de las zonas más deterioradas y frágiles, para evitar riesgos de pérdidas o roturas en la estructura del tejido.

Tras la limpieza se procederá a una alineación de tramas y urdimbres donde se corregirán todas las deformaciones, siendo más efectivo este tratamiento tras una limpieza en húmedo que con disolventes, puesto que la fibra en húmedo es cuando recupera sus características morfológicas de flexibilidad, fuerza, etc.

\* El siguiente proceso de la intervención es la consolidación del tapiz, para reforzar aquellas zonas alteradas. Se llevará a cabo este tratamiento según criterios conservativos arqueológicos, que no se ajustan a los métodos artesanales consistentes en encañonar y retejer para reconstruir el dibujo, sino que respetan lo que hay de original sin añadir, ni perjudicarlo con elementos superfluos.

En la consolidación se emplearán soportes de lino cien por cien natural, de ligamento tafetán, con suficiente densidad para la función de refuerzo que debe realizar. El lino será crudo para efectuar las tinciones adecuadas con tintes sintéticos, mediante fórmulas establecidas según el tipo de fibra y color. Estos colores resultantes deberán fijarse para evitar migraciones de tintes y destañidos.

El nuevo soporte se dispondrá bajo las zonas que se van a consolidar, perfectamente alineado de forma que no se formen pliegues, tensiones ni deformaciones. La consolidación se llevará a cabo mediante líneas de fijación efectuadas mediante técnica de costura e hilos de procedencia natural. La disposición de estas bastillas se ajustará a las necesidades técnicas y de alteración de la obra.

\* La fijación de la obra se efectuará una vez consolidada y atendiendo fundamentalmente a bordes con tramas sueltas o urdimbres, roturas y "relais", donde tal vez sea conveniente reforzar la fijación con puntos más consistentes. El hilo empleado en esta operación será de seda, teñido previamente con los mismos tintes que los empleados en los soportes de consolidación.

\* El último de los procesos de intervención propuestos es el montaje de un nuevo forro pero dispuesto según las condiciones especiales que requieren los tapices. La particularidad que presenta este sistema es que el forro se fija por los márgenes hasta unos veinte cm. aproximadamente del borde, en donde queda suelto. Para proteger esta zona que queda al descubierto se coloca una franja de lino fijada por sus cuatro lados. Este sistema evita que con el tiempo se deforme la parte inferior del forro y cree una bolsa que se puede apreciar por el anverso del tapiz.

#### 4.3. RECOMENDACIONES EXPOSITIVAS.

El sistema expositivo propuesto para esta obra contiene algunas modificaciones con respecto al actual con objeto de mejorar las condiciones de conservación de la misma.

Es recomendable que los tapices estén sujetos en la parte superior de los mismos mediante bandas de "velcro" de un ancho mínimo de cinco centímetros, los cuales se fijarán por un lado a la parte superior del forro, mediante costura y por otro a un listón de madera que previamente estará sujeto a la pared.

Este sistema expositivo de los tapices es el que mejores garantías ofrece para esta tipología de obras, siempre que las condiciones de conservación de éstas lo permitan y no le suponga riesgos añadidos.

Debido a la naturaleza orgánica de la fibra textil, los factores de deterioro más notables que inciden sobre ellas son los derivados del medio ambiente. Los bruscos cambios de temperatura y humedad ocasionan daños importantes en las piezas como consecuencia de la natural dilatación y contracción de las fibras (por ser un material altamente higroscópico), que originan el frotamiento y desgaste de las mismas y consiguiente pérdida de elasticidad, fuerza y flexibilidad.

El medio ambiente puede actuar como agente de deterioro directo e indirecto, es decir, provocando y acelerando los procesos de alteración en la propia estructura de los tejidos y/o potenciando el desarrollo de otros factores de alteración.

Las condiciones de humedad relativa y temperatura adecuadas para la óptima conservación de las piezas textiles oscilan entre un 60% como valor de humedad máxima y un 45% como valor de humedad mínima. La

temperatura ideal se encuentra alrededor de 19°.

La luz natural o artificial, emiten normalmente radiaciones visibles y no visibles al ojo humano, según las zonas del espectro que se sitúen. La iluminación puede provocar daños en la propia estructura material de la obra y por otra parte también puede favorecer y provocar el desarrollo de otros agentes de alteración.

Las radiaciones ultravioletas son invisibles y producen generalmente efectos fotoquímicos sobre sustancias inestables como los colorantes de los tejidos, los cuales los decolora o modifica. Las radiaciones infrarrojas son visibles y tienen efectos térmicos que pueden provocar reacciones fotoquímicas en los materiales constitutivos.

Según la naturaleza de los tejidos, en general muy sensibles a la luz, son recomendables unos niveles específicos de iluminación. Como consideración general la luz del sol deberá ser totalmente evitada, siendo el límite de iluminación aceptable 50 lux. En caso de tener que utilizar luces artificiales deberán estar filtradas de emisiones ultravioletas y asegurar una buena reproducción de los colores.

## **5. RECURSOS**

### **5.1. ESTIMACIÓN ECONÓMICA**

Para la realización del tratamiento de conservación-restauración se precisa un equipo interdisciplinar compuesto por un restaurador, un químico, un fotógrafo y un historiador de arte.

Este equipo dispondrá de materiales y medios necesarios para llevar a cabo la intervención de acuerdo a los criterios establecidos.

La estimación aproximada del tiempo de trabajo necesario para la puesta en práctica del proyecto es de 10 meses.

La estimación económica global para la intervención propuesta correspondiente a: 21.600 Euros.

## **EQUIPO TÉCNICO**

---

- Coordinación del Informe diagnóstico. **Carmen Ángel Gómez** y **Araceli Montero Moreno**. Restauradoras. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
  - Estudio histórico. **Gabriel Ferreras Romero**. Historiador del Arte. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
  - Estudio Fotográfico. **Eugenio Fernández Ruiz**. Fotógrafo. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
  - Ángel González Gautier. Historiador dentro del Programa de Estancia del Departamento de Investigación del Centro de Intervención del IAPH.
- 

Sevilla, a 28 de diciembre de 2005.

Vº Bº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN  
EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO

Fdo. Lorenzo Pérez del Campo

## **DOCUMENTACIÓN GRÁFICA**

**Figura 1**



**ESTADO GENERAL. SOPORTE. ANVERSO**

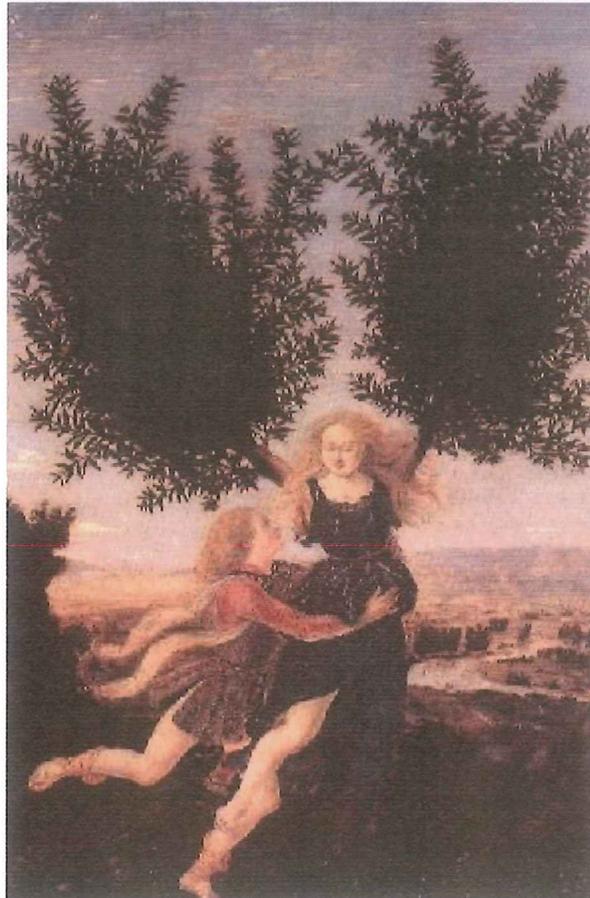


**Figura 1**



**ESTADO GENERAL. SOPORTE. ANVERSO**

Figura <sup>3</sup>/<sub>2</sub>



**"APOLO Y DAFNE"**  
ANTONIO DEL POLLAIULO (1470)



Figura 3<sup>4</sup>



**"APOLO Y DAFNE"**  
CORNELIS DEL VOS (1581-1651)



Figura 4



**"APOLO Y DAFNE"**

CORNELIS DEL VOS (1581-1651)



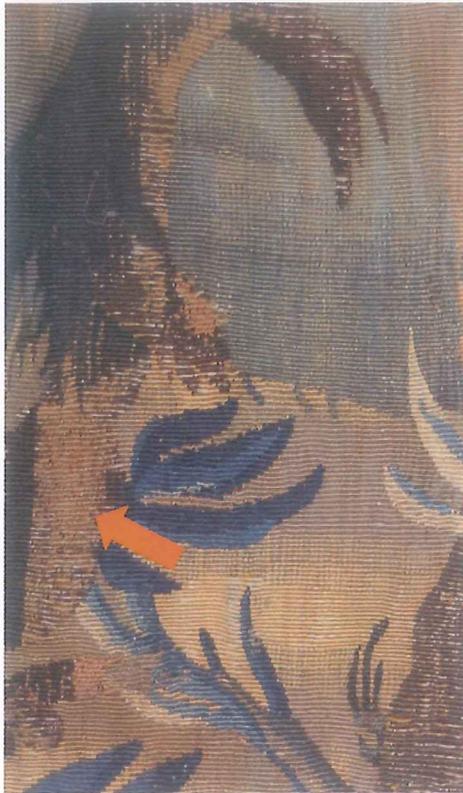
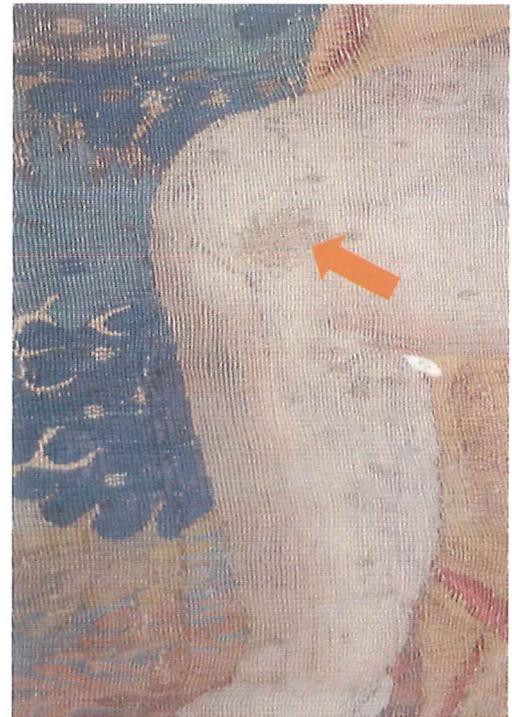


Figura 9'10



11  
Figura 10

**INTERVENCIONES. SOPORTE. ANVERSO**

 Retejidos



Figura 5<sup>6</sup>

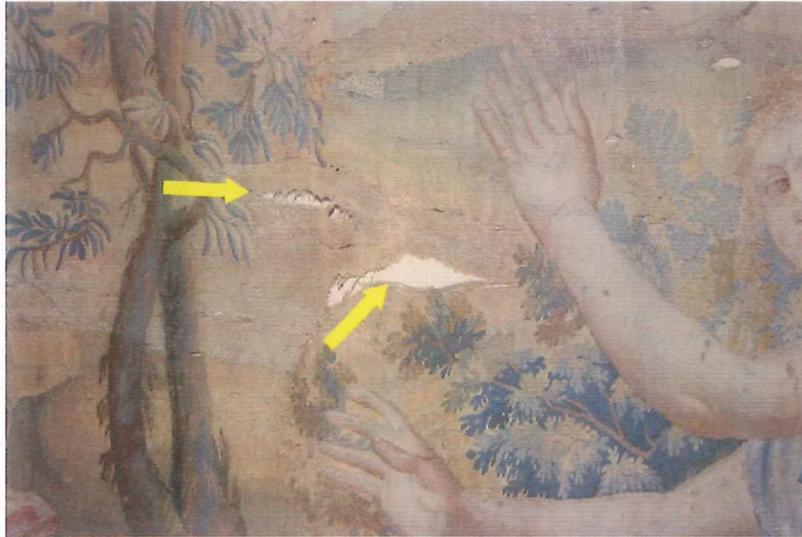


Figura 6<sup>7</sup>



**ALTERACIONES. SOPORTE. ANVERSO**

 Roturas





Figura 7 8

Figura 8 9



**ALTERACIONES. SOPORTE. ANVERSO**

 Deformaciones en borde inferior

 Nido de abeja alfareras

Figura 11<sup>12</sup>

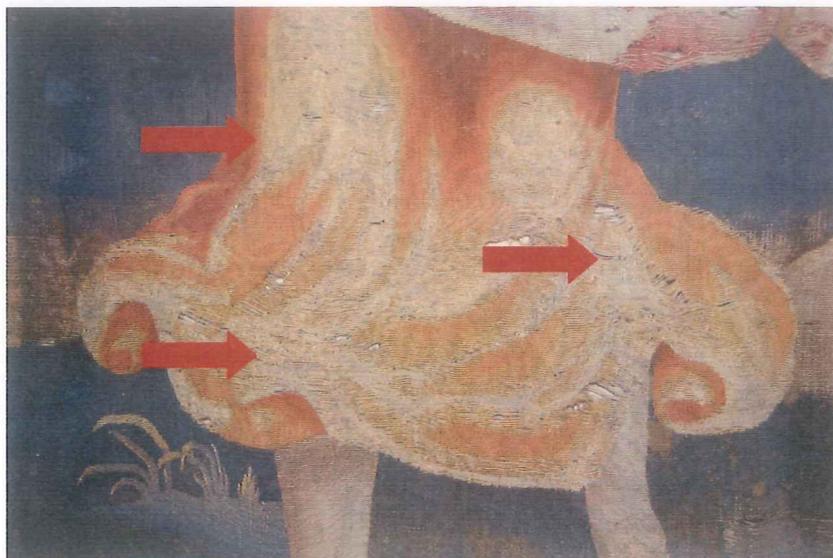


Figura 12<sup>13</sup>



**INTERVENCIONES. SOPORTE. ANVERSO**

 Zurcidos

Figura 13<sup>1b</sup>



Figura 14<sup>15</sup>



**INTERVENCIONES. SOPORTE. ANVERSO**

 Forro y sistema de colgadura

 Manchas producida por detergentes de limpieza

