



INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE
INTERVENCIÓN

**"EL BANQUETE DE JÚPITER".
ANÓNIMO. S. XVIII.**

FINCA DE LA ALMORAIMA
CASTELLAR DE LA FRONTERA (CÁDIZ)

28 de diciembre de 2005



**INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN
"EL BANQUETE DE JÚPITER ". 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 montaje de la misma en las dependencias de la finca.

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: "El banquete de Júpiter".

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: Comedor de la planta baja.

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.

El banquete en honor a Jupiter que se estudia, muestra el momento en el que el dios Mercurio, presenta a la mortal Herse a su padre Júpiter. Este aparece junto a su esposa Juno, señora del cielo y la Tierra, protectora de los reinos y los imperios. Ambos, se suelen representar junto a la diosa Minerva, constituyendo los tres el culto central del Estado Romano. Esta identificación iconográfica se completa con la diosa Venus que adquiere casi el mismo protagonismo que la pareja prometida, pues muestra la antorcha encendida como símbolo del amor.

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

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

1.5.2. Dimensiones: 200 x 382 cm.(h x a)

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas.

No se contemplan 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: Aubusson (Francia).

2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL

2.1. ORIGEN HISTÓRICO.

El origen y la autoría de esta obra se desconoce aunque por su morfología y estilo se puede encuadrar en la segunda mitad del siglo XVIII.

Este tapiz es una obra anónima posiblemente de escuela francesa de Aubusson.

Será en el siglo XVIII cuando alcance una importancia suprema los talleres de liceros franceses. La escuela de Aubusson trabajaba para una clientela accesible económicamente, sus principales clientes eran pequeños burgueses de recursos limitados. Como consecuencia de esto, las piezas textiles eran de ejecución rápida y los materiales de baja calidad.

Los temas que más representan esta escuela eran escenas de caza, religiosas, paisajes, etc... pero fueron las representaciones mitológicas las más frecuentes en esta segunda mitad del siglo XVIII. Los liceros de Aubusson se limitaron a copiar los tapices de otros talleres franceses, tanto de la escuela de Beauvais como la de Gobelinos que enviaban cartones a Aubusson.

En 1761, Aubusson recibe de la manufactura de Beauvais los cartones de la Metamorfosis de Ovidio diseñados por el pintor Oudry unos treinta años antes. Estos fueron utilizados en numerosas ocasiones entre ellos por el licero François Picqueaux, que termina siete piezas de la Metamorfosis en 1771 y por Pierre Grellet Du Montant también licero, que ejecuta cinco en 1783¹.

Esta escuela recurre a copiar los modelos antiguos, y su estilo evoluciona hacia la grandilocuencia teatral, tendencia que, al exagerarse con los años, habrá de marcar profundamente las escenas de historia de mediados de siglo. Se pasó a un barroquismo mayor, personajes e indumentarias contundentes. Se le da más protagonismo al paisaje y se amplía el número de personas que se agolpan, a escala reducida, donde se despliegan representaciones de un número elevado de personajes. Los colores adoptan una nueva gama, muy clara, en la que dominan los tonos tiernos: azules claros, amarillo, verde pálido, rosa.

En el siglo XVIII, los tapices ya no ilustran luchas nacionales ni episodios religiosos; desdeñados los grandes sentimientos que entusiasman al pueblo, se limitan a satisfacer una necesidad de distracciones artificiales. El Olimpo de los dioses, Turquía, China son los lugares adonde los artistas se complacen en trasladar a sus héroes y con ellos al público contemporáneo.

2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.

Sólo se tiene constancia de su ubicación actual, se encuentra ubicado en el comedor de la planta baja de dicha finca de la Almoraima.

¹ “La Tapisserie”, colección dirigida por André Lejard. Editions du Chêne. París, 1942.

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).

2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS.

Este tapiz no presenta cenefa o bordura, posiblemente se recortó para adaptarlo a su ubicación actual o simplemente nunca tuvo. Aunque se desconocen intervenciones anteriores si se observa que la pieza presenta retejidos en trama y urdimbre. Además, de nuevas costuras en los "relais" es decir, contornos de las figuras u objetos. (Ver apartado 3.3.)

2.4. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

Se representa un banquete donde, el dios Mercurio presenta a la mortal Herse a su padre Júpiter. Júpiter casi siempre se representa entronizado, es el Dios Supremo, es una potencia celeste, señor del rayo, de la lluvia y de las tempestades. Hace que la justicia y el orden reine en el Olimpo y en la tierra. Además, es el esposo de Juno, aunque tuvo muchos amoríos con mortales. A Júpiter se representa de manera dispar, una de las más recurridas, es la de sus amores con mortales a las que sedujo bajo el efecto de la metamorfosis. Normalmente se representa entronizado, coronado y entre sus atributos más frecuentes está el águila, como se puede observar en el tapiz que se estudia. El águila simboliza al ave supremo, el que vuela más alto.

Mercurio, su hijo, era su acompañante y ayudante en sus hazañas. Mensajero de los Dioses y quien acompaña a los muertos al mundo del más allá, se representa alado, a veces estas alas se sustituyen por sandalias aladas. En este caso se representa junto a Herse, mortal de la que se enamoró cuando un cortejo de bellas damas se dirigía al templo de Atenea, Mercurio se prendó de su belleza y se enamoró fulminantemente de ella. Existen varios grabados y pinturas donde se representa este episodio (J. Boeckhorst, mediados del siglo XVII; Viena, kunsthistorisches Museum)

(Fig.2)

Juno, es la que completa la tríada junto a Júpiter y Minerva que constituía el culto central del Estado Romano. Juno, esposa de Júpiter, justifica su presencia en que nunca faltaba ni en los nacimientos ni en los desposorios, otorgando especial protección a las esposas virtuosas. Se le representa sentada en un trono, ostentando en su frente una diadema y en su mano un cetro de oro. A sus pies aparece un pavo real, con sus plumas desplegadas, aludiendo al episodio mitológico con Io.

En esta pieza textil se representa el momento en el que se celebra la presentación y unión entre Mercurio y Herse.

Venus, es la diosa de la belleza y del amor, se representa con la antorcha, simbolizando a la llama de la pasión, por eso se puede asegurar que se trata de una exaltación al amor.

Detrás de Júpiter se encuentra Minerva, diosa de la sabiduría, protectora de sabios y artistas, se presenta con un búho o lechuza a sus pies, aves vigilantes, tranquilas y reflexivas, simbolizando que la inteligencia ampara esta unión.

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

Este tapiz no presenta cenefa o bordura, posiblemente se recortó para adaptarlo a su ubicación actual o simplemente no se le realizó en un principio. Un elemento característico de la escuela de Aubusson, era la no realización de cenefa o bordura, por la rápida ejecución de sus piezas textiles, por su coste económico y por una posibilidad de mayor y de mejor adaptación al lugar destinado.

Los personajes quedan agrupados a la derecha de la composición mientras el paisaje se convierte en el protagonista del extremo izquierdo. En esta parte a menor escala que los personajes de la derecha, se sitúan dos personajes a modo de espectadores, vestidos a la romana. Tras los frondosos y delicados árboles se deja ver una arquitectura palaciega, elemento al que se recurre con frecuencia en dicha escuela francesa.

Los personajes están distribuidos en torno a una mesa, una cortina muy barroca envuelve la composición, que invita a presenciar una escena mitológica.

En primer plano, a la izquierda, Mercurio y Herse. A Mercurio se le representa con vestido corto, cogido en la cintura por un pequeño cinturón no visible y con un recogido a la altura de los hombros que deja ver unas segundas mangas inferiores. Se representa alado, en actitud cariñosa, le coge la mano a su prometida, la contempla y ella le coresponde también con su mirada.

La mortal Herse vestida con túnica y cinturón alto decorado con motivos florales, retrae la mirada hacia su prometido y una leve brisa le mueve su rubia cabellera. Su mano izquierda se adelanta hacia la copa ofrecida por Júpiter. El dios aparece entronizado, coronado e invitando a beber a Herse. En su mano derecha una copa dorada y en su izquierda un cetro, asimismo aparece vestido majestuosamente, envuelto por una amplia capa. Se

representa con un águila a sus pies, además siempre se representa con corona y con larga barba blanca.

Justo detrás se sitúa, Minerva, diosa de la sabiduría, protectora de sabios y artistas. Vestida con larga túnica y un sobremanto. Se representa con un búho o lechuza emprendiendo el vuelo.

En el otro extremo de la mesa, en el centro, Venus, muestra la antorcha del amor, la llama que simboliza al verdadero amor. Vestida a la romana, con túnica y capa cogida en el centro con un prendedor, además porta una corona de rosas y mirto que circunda sus cabellos.

Y en el extremo derecho es Juno, esposa de Júpiter, aparece sedente, coronada y vestida de reina, contempla la escena desde la postrimería y a sus pies un pavo real.

El resto de la composición se complementa con un paisaje bucólico de frondosos árboles muy característico del idealismo con el que está tratado el paisaje en el barroco francés, estos árboles se abren formando huecos de luz y dejan ver arquitecturas palaciegas en la lejanía.

En su composición se puede observar elementos típicos de la escenografía barroca. La acción tiene lugar tras una cortina, a modo de escenario. Este es un elemento propio del gusto barroco que invita a contemplar la escena. Así mismo es un elemento que ayuda a encuadrar y situar la escena en un determinado lugar.

Los personajes están tratados de manera contundente y son figuras muy pesadas, de continente grande y muy severo. Hay escaso movimiento, este se reduce a leves giros de cabeza. Existe un gusto exquisito por el detalle y una armonía patente en su conjunto.

Se ha perdido parte de la gama cromática, aunque permanece presente el empleo de diversos colores, estos se ven intensificados por el modo en que la luz incide sobre ellos estableciendo un rico juego de contrastes lumínicos.

No es una composición plana, se busca la profundidad, los personajes quedan inmersos en la utilización de diferentes escalas para dar profundidad e importancia a la escena principal.

Todas estas características llevan a enmarcar la pieza textil analizada dentro del gusto propio del barroco francés, que se diferencia del resto de países por su origen cortesano, ligado al gusto palaciego y por su raíz clásica, que constantemente remite a los modelos italianos, cuya rotundidad queda presente en las figuras que componen la escena del tapiz estudiado. También se puede observar esta influencia del clasicismo en composiciones más equilibradas y en el empleo de un cromatismo mucho más aclarado.

El desarrollo de las artes decorativas fue posible gracias al apoyo de la corte tanto en París como en Versalles. La escuela de Aubusson, considerada de segunda fila se dedicó a realizar piezas textiles de rápida ejecución y de materiales de menor calidad. Sus composiciones se realizaban en serie, con la única función de llegar a una clientela menos elitista y la posibilidad de subsistir. El tapiz que se estudia, "El banquete de Júpiter" es una pieza de menor calidad que los otros estudiados, como se observa por una mayor degradación cromática respecto a las otras piezas estudiadas. La escuela de Aubusson emplea para sus manufacturas grabados y cartones procedentes de Beauvais y Gobelinos. Las series dedicadas a "Los amores de los dioses" y "Los triunfos de los dioses" serán las más representadas. Otra característica esencial para la determinación de este tapiz es la mencionada ausencia de cenefa o bordura, rasgo muy característico en la escuela de Aubusson como se aprecia en esta pieza textil. Realizan sus obras en serie, adaptandolas posteriormente a las necesidades de la clientela, variando así las dimensiones de los tapices en función de la bordura. Estas eran concebidas como estrechas imitaciones de molduras o minúsculas franjas en forma de espiral.

A modo de conclusión, cabe señalar que tanto por la similitud en la composición con otros tapices de esta misma escuela, la ausencia de bordura, así como la menor calidad de ejecución y de los materiales empleados en la misma, "El banquete de Júpiter" es un tapiz realizado en la escuela francesa de Aubusson.

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 del tapiz, parecen ser lana sin teñir para los hilos de urdimbre, mientras que en las tramas se combinan hilos de lana de colores para las tonalidades oscuras y seda también de colores en los tonos claros y brillantes.

El tapiz presenta aproximadamente una densidad de 28 hilos de urdimbre por 72 pasadas de tramas en un dm^2 .

Otra pieza que se encuentra en la parte reversa de la obra es un forro, constituido por una sola pieza. Este forro parece estar fijado al tapiz por hilvanes que van formando una especie de rombos, como se puede apreciar por el reverso de la obra.

Las dimensiones generales del tapiz son aproximadamente de 200 cm. de altura por 382 cm de ancho.

3.2. ALTERACIONES

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

La **fragilidad** que presenta la obra se debe a la pérdida de elasticidad, resistencia y flexibilidad de las fibras, que es una alteración característica del envejecimiento natural de materiales tales como seda y lana.

La fragilidad en las fibras se incrementa por el sistema de exposición vertical de la obra, donde las tramas son las que soportan una mayor tensión, provocando una alteración de sus características morfológicas.

El **desgaste** de las fibras ocasiona una consiguiente pérdida progresiva de materia, que se manifiesta en primer lugar en las tramas. A medida que estas tramas se van desgastando, van dejando al descubierto las urdimbres, que con el tiempo sufren esta misma degradación, llegando también a provocar su **rotura** y posterior pérdida (fig.3).

Los desgastes, roturas y lagunas se encuentran en la zona inferior coincidiendo con la zona de paso y roce por personas, pues la pieza está ubicada en un salón comedor próximo a una mesa.

El tejido muestra también **deformaciones**, debido al prolongado tiempo de exposición, que se presentan en forma de abolsamientos y pliegues. Otra tipología de deformación es la pérdida de perpendicularidad entre tramas y urdimbres y se refleja de forma generalizada en la obra aunque o no muy marcada. Se originan en la estructura del ligamento como consecuencia de las condiciones ambientales inadecuadas, cambios bruscos de temperatura y humedad, que producen la dilatación y contracción de las fibras.

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 que presenta, así como unas normas básicas de sujeción, las cuales se expondrán en el apartado de propuesta de tratamiento (Apto 4). 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 a la luz ha contribuido 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 y sin medidas conservativas de limpieza superficial, ocasiona la acumulación de polvo en superficie, llegando a introducirse en el interior de las fibras. Esta suciedad es una alteración muy importante a tener en cuenta en los tejidos porque al ser un material altamente higroscópico, activa la degradación de las materias primas, actuando como catalizador que 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 realizadas en el transcurso del tiempo 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 de tramas y urdimbres, continuando con el mismo sistema de ejecución del tapiz, siguiendo fielmente el dibujo perdido. Son visibles por el cambio de color sufrido (Fig. 4).
- Nuevas costuras de los 'relais', realizados con hilos gruesos y con una amplia puntada.
- Nuevo forro, probablemente reemplazando al original. El actual que presenta la obra, se encuentra de forma generalizada muy sucio, y presenta manchas de pintura y de humedad (Fig. 5).
- Modificación de la forma original y reconstrucción de orillo azul. Probablemente esta intervención se realizase para adaptar la obra a una sala más pequeña. El tapiz fue cortado perdiendo la cenefa que enmarca el campo y reconstruyendo el orillo azul para la protección de los bordes (Fig. 6).

4. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

4.1. ESTUDIOS PREVIOS

Se propone un estudio más detallado de la pieza en la que se abarquen diversas facetas:

- Estudio histórico-artístico que incluirá todos los datos relacionados con su origen histórico, cambios de ubicación, documentación (si es posible) de las restauraciones y/o modificaciones efectuadas, así como su análisis iconográfico y morfológico, incluyendo el estudio comparativo con otras obras de la misma época.
- 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.

En el caso de llevarse a cabo la intervención propuesta, 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 está condicionado por la naturaleza de los materiales constitutivos y su tinción, por el grado de importancia de las alteraciones y daño de las intervenciones.

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 posterior y no cumple los requisitos necesarios para el mantenimiento y aislamiento de la pieza. 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 accederá al reverso del tapiz, permitiendo apreciar con mayor detalle el estado de conservación que presenta, así como posibles intervenciones que no están visibles por el anverso. El estudio de las mismas determinará la necesidad de eliminar aquellas que estructuralmente estén dañando al tejido.

* Una vez desprovista la obra de elementos añadidos, se procederá a la limpieza de la misma, cuyo procedimiento se establecerá tras efectuar una serie de ensayos que asegure el correcto funcionamiento de este tratamiento, sin riesgos para la pieza. Estas pruebas 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 tapiz.

Tras la limpieza se procederá a una alineación del tejido donde se corregirán todas las deformaciones de la estructura del ligamento, 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.

Si se opta por una limpieza en seco, la alineación se realizará con la aplicación puntual de vapor frío, trabajando por zonas hasta completar toda la superficie.

* El siguiente proceso de la intervención es la consolidación de la obra, para reforzar las zonas más degradadas. 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 empleará soportes de lino cien por cien natural, de ligamento tafetán, con el suficiente cuerpo 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 desteñidos.

El nuevo soporte se dispondrá localmente bajo las distintas zonas que se van a consolidar, procurando que el ligamento de ambos tejidos coincida para evitar que se formen pliegues, tensiones o 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 fija 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 calor 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 cinco meses.

La estimación económica global para la intervención propuesta oscila entre un valor correspondiente a: 10.800 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. 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

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA



Figura 1



ESTADO GENERAL. SOPORTE. ANVERSO



Figura 2

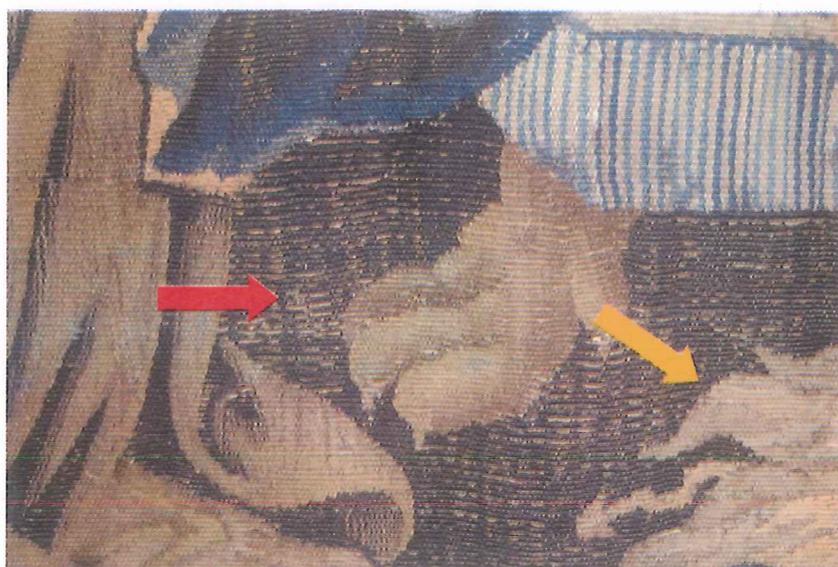


"HERSE Y MERCURIO"

J. BOECKHORST, mediado del siglo XVII; Viena, Kunsthistoriches Museum.



Figura 3



ALTERACIONES. SOPORTE. ANVERSO

 Roturas de tramas

 Desgastes de trama



Figura 4



INTERVENCIONES. SOPORTE. ANVERSO

 Retejidos



Figura 5

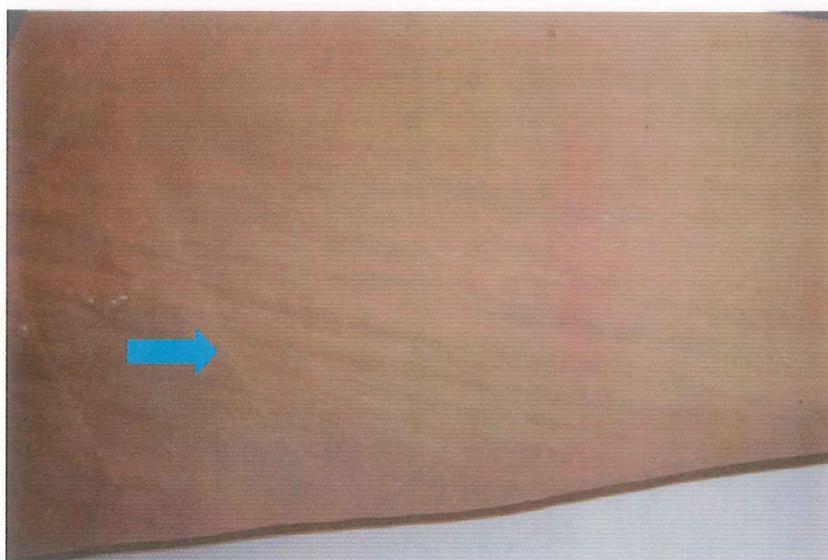
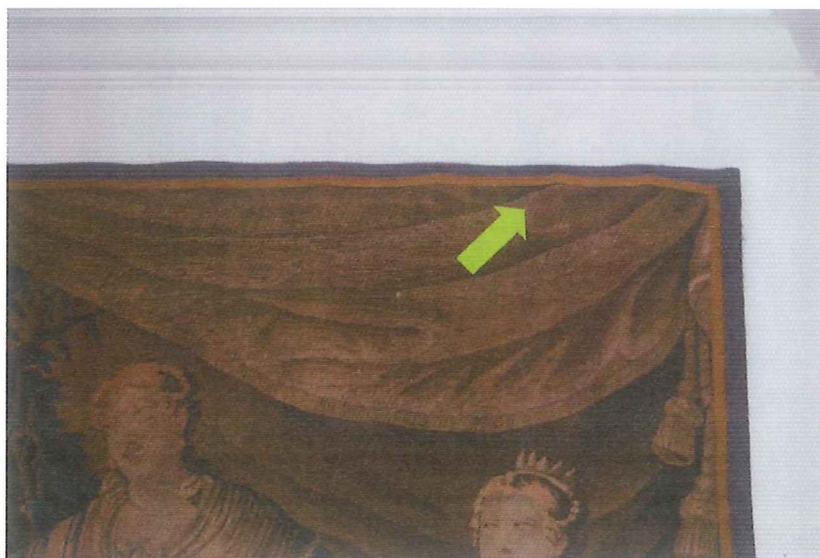


Figura 6



INTERVENCIONES. SOPORTE. ANVERSO

-  Reconstrucción de orillo y perdida de cenefa o bordura
-  Forro y líneas de fijación
Forro y líneas de fijación