



INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE
INTERVENCIÓN

"TAPIZ DE VERDURA".
ANÓNIMO. S. XVII.

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	7
4. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN	10
5. RECURSOS	14
EQUIPO TÉCNICO.....	15
ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA	16



2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL

2.1. ORIGEN HISTÓRICO

Durante la segunda mitad del S.XVII el denominado tapiz de "verdura" o de "boscaje", alcanzará su máximo desarrollo en la escuela francesa de Beauvois. Gracias al Inventario General de Muebles de la corona francesa se conoce la realización de estos tapices, destinados a formar parte de la decoración de palacios y castillos. Bajo la dirección del licero Louis Hinart¹ se llevaron a cabo en el taller de Beauvois, tapices de verdura con representaciones de fuentes, arriates y árboles, así como paisajes en los que podían aparecer pequeñas figuras, animales y aves, como se observa en la pieza analizada. Todos estos tapices eran ejecutados sobre cartones diseñados por el pintor flamenco Jaques Fouquieres². (Fig.1)

2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.

Por el momento no hay constancia de ubicación distinta a la actual, en la finca de la Almoraima. Anteriormente pertenecía a la familia Ruiz-Mateos. La pieza textil ha pasado a ser propiedad de los bienes integrantes de los Parques Nacionales (Finca de la Almoraima S.A).

2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES.

Aunque no existen intervenciones anteriores documentadas, sí se aprecia que la pieza presenta retejidos en trama y urdimbre, un forro posterior al original y nuevas costuras en los "relais". (ver apartado 3.3)

2.4. ANÁLISIS DESCRIPTIVO.

Se ha elegido un tema eminentemente vegetal, llamado de "verdura" o de "boscaje", caracterizado por representar elementos propios de la naturaleza. Un conjunto de árboles de hoja plana y esbeltos ramajes

¹ 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 1684, fecha en la que, a causa de una mala gestión, fue sustituido por Philippe Behgale.

² Jaques Fouquieres, (Amberes 1585 – París 1659) formado inicialmente en Amberes bajo la influencia de Brueghel de Velours y discípulo de Rubens. Aconsejado por éste último se establece en París, donde propaga su destreza como paisajista, adecuando su pintura al gusto francés, a través de composiciones ideales.



cubren las zonas laterales del tapiz, enmarcando el resto de la escena. Diversas especies vegetales florecen junto a un río, coincidiendo algunas de estas flores con las que aparecen en la cenefa o bordura.

En el ángulo inferior derecho una valla de madera parece cercar el paso de las dos aves que se representan en la misma orilla. Siguiendo el curso del río se vislumbra al fondo una pequeña ciudad torreada y, más adelante, sobre una especie de cerro, un conjunto de edificios de menor tamaño.

La cenefa o bordura está compuesta por elementos florales y hojas arracimadas, a modo de guirnalda, sobre fondo claro, siguiendo detalles naturalistas propios de las tapicerías bruselenses del siglo XVI.

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

La escena presenta las características propias del paisaje de la Escuela de Flandes: rocas aristadas sin vegetación, ciudades lejanas y con torres, además, se utilizan bastantes colores y árboles con hojas en forma de plumas con troncos delgados y largos, etc.

En esta obra textil se ha perdido la clásica rigidez propia del siglo XVI y los distintos elementos característicos se encuentran enlazados y repartidos por todo el campo-tapiz.

Para ampliar la sensación de profundidad se ha elegido una composición con fuga, hacia el horizonte a partir de un punto de vista muy bajo, acentuando la perspectiva a través del curso del río y de los dos conjuntos arquitectónicos, uno situada en la ribera y otro sobre un cerro, en un plano superior.

Los brillantes colores de la vegetación, intensificados por la forma en que la luz incide sobre cada uno de los elementos vegetales, y el detallismo con el que el tapiz ha sido ejecutado, recuerdan a la tradición de los primitivos flamencos, por su minuciosidad y exquisitez.

La representación se concibe como si la luz penetrara a través de las ramas de los árboles, estableciendo un rico juego de luces y sombras que aportan al tapiz sensación de atmósfera. Esta introducción de la luz y el aire se convertirá durante el siglo XVII en una de las características del tapiz, que alcanza en esta época su mayor riqueza compositiva.

Asimismo, es significativo observar las similitudes entre el paisaje representado en esta pieza textil y el óleo realizado por el mencionado Jaques Fouquieres, (Fig.2), autor en muchos casos de los cartones de la Escuela de Beauvais, al más puro estilo de la escuela flamenca. Tanto la composición de ambas piezas con el río, como elemento vertebrador y los árboles, enmarcando la escena, como la perspectiva, los contrastes lumínicos y el empleo de colores brillantes, son similares y permiten



concluir que Fouquieres, por tanto, es también el autor del cartón empleado para la ejecución del tapiz de verdura objeto de nuestro estudio. Cartón que pudo inspirarse en un óleo similar al de (la Figura 2), que hoy se conserva en el "Musée des Augustins", actualmente museo de Bellas Artes de Toulouse.

muy del paisaje



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 vertical.

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 35 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 a su vez por la unión de tres piezas dispuestas en horizontal y cosidas entre sí por largos hilvanes. Este forro parece estar fijado al tapiz por otros hilvanes que van formando una especie de cuadrícula, como se puede apreciar por el reverso de la obra.

Las dimensiones generales del tapiz son aproximadamente de 3'75 m. por 3'20 m.

3.2. ALTERACIONES

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

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



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 pérdida.

Las **roturas** más evidentes que presenta este tapiz se encuentran en los denominados enlaces o 'relais', que corresponden a unas aberturas que se forman durante la ejecución del tapiz en el telar y son cosidas posteriormente. La pérdida del hilo de sujeción de estos enlaces, se produce por la tensión que se produce en esta zonas cuando el tapiz permanece colgados durante largos periodos de tiempo.

El tejido presenta también **deformaciones** debido al prolongado tiempo de exposición, en forma de abolsamientos y pliegues. Las condiciones ambientales inadecuadas, cambios bruscos de temperatura y humedad, que producen la dilatación y contracción de las fibras, ocasionan la deformación del ligamento. Esta alteración se manifiesta en el tejido de forma generalizada pero no muy marcada.

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. 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 a simple vista parece que se cosen al forro y no al tapiz, por tanto el peso no recae sobre la obra.

El exceso de luz y las condiciones medioambientales, junto 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.

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, modificando 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 suciedad en superficie, así como en el interior de las fibras. Esta suciedad, fundamentalmente polvo, es una 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 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.
- Nuevas costuras de los 'relais', realizados con hilos gruesos y con una amplia puntada.
- Existe probablemente reemplazo del forro original. El actual que presenta la obra, se encuentra muy sucio y presenta manchas de pintura y de humedad.



4. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

4.1. ESTUDIOS PREVIOS

Se propone un estudio más detallado de la pieza en la que se abarquen los siguientes apartados:

- 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 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 establecido estará condicionado por la naturaleza de los materiales constitutivos y su tinción, por el grado de importancia de las alteraciones y el efecto producido por 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 desmontará el forro que actualmente presenta la obra, puesto que se considera una intervención posterior y no cumple los requisitos necesarios para el mantenimiento de la pieza, provocándole



alteraciones graves a la obra. 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 de la obra pudiéndose apreciar con mayor detalle el estado de conservación de la misma, así como posibles intervenciones que pudieran localizarse en esta zona, con objeto de 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 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 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 la obra donde se corregirán todas las deformaciones de las fibras, 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 las zonas deterioradas. Una vez realizado un examen exhaustivo de la obra, se determinará el tipo de consolidación general o parcial. 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 de elementos superfluos que puedan alterarlo.

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 bajo las distintas zonas que se van a consolidar, 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 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 del Arte. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
 - Estudio Fotográfico. **Eugenio Fernández Ruiz**. Fotógrafo. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).
 - Carmen Iñiguez Berbeira. Historiadora del Arte dentro del Programa de Estancias 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 2



"PAISAJE"

Autor: Jaques Fouquieres

Cronología: Segundo tercio siglo XVII

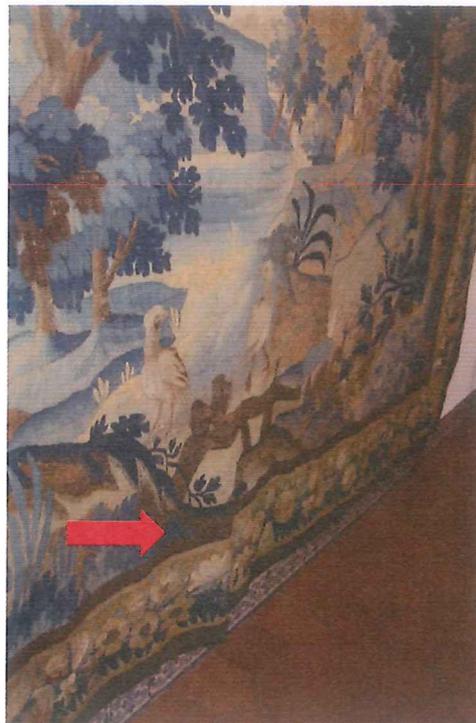
Museo de Bellas Artes de Toulouse



Figura 3



Figura 4



ALTERACIONES. SOPORTE. ANVERSO

 Desgastes de tramas

 Deformaciones



Figura 5



Figura 6



ALTERACIONES. SOPORTE. ANVERSO

 Nido de abejas alfareras

 Manchas en forro



Figura 6



Figura 7



INTERVENCIONES. SOPORTE. ANVERSO

 Nuevas costuras en 'relais'

 Retejidos

