

Los tapices del ducado de Montalto en la Fundación Casa Medina Sidonia. Investigación y tratamiento

Gabriel Ferreras Romero,
M^a. Gema Pérez Morales, A. Eugenio
Fernández Ruiz, José Manuel Santos
Madrid, Centro de Intervención en
el Patrimonio Histórico, Instituto
Andaluz del Patrimonio Histórico

Resumen

La serie de seis tapices flamencos que se conservan en la Fundación Casa Medina Sidonia de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) han sido intervenidos en un proceso de trabajo innovador, complejo y extenso entre las anualidades 2003-2010. El proyecto, programado por la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, se enmarca dentro de las actividades de investigación y tratamiento que dirige y coordina el Centro de Intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH).

Aunque se desconoce la ubicación original de esta serie de piezas textiles, se sabe con bastante probabilidad que el número de tapices era superior al de los conservados; quién los encargó; y el taller del tapicero que los confeccionó. Actualmente subsisten cinco de igual formato y temática heráldica, más un sexto de distintas dimensiones que representa un cielo con cuatro ángeles que sostienen una corona de flores en el centro y cuatro querubines en los ángulos.

El proceso de intervención se ha fundamentado principalmente en los estudios previos de las piezas textiles, determinando su situación global. Basándose en este primer reconocimiento, se planteó la fase operativa en función, tanto de las condiciones y lugar de trabajo, como del estado de conservación en el que se encontraban las obras.

Palabras clave

Centro de Intervención / Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico / Ducado de Montalto / Escuela flamenca / Fundación Casa Medina Sidonia / Guillén de Moncada y Aragón, Luis / Hecke, Franz van den / Historia / Intervención / Investigación / Rubens, Pedro Pablo / Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) / Tapices / Tejidos / 1614-1672

ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

El origen de esta colección textil se desconoce, pues parece que -en un principio- la serie comprendía más tapices de los seis que existen en la actualidad en la Fundación Casa Medina Sidonia. Cinco de estas piezas textiles, de clara temática heráldica a modo de repostero, son iguales en composición y escena central, que se desarrolla en el campo y sus borduras. Un sexto tapiz representa un cielo con ángeles y querubines, denominado *Gloria de ángeles*, perdiéndose el resto de la serie por diferentes vicisitudes históricas. Dos de los forros de los tapices tienen un número impreso en tinta cada uno, en concreto un 10 y un 11, más una corona de laurel, haciendo clara alusión a los números de una serie.

Es muy posible que la serie de tapices fuera encargada por Luis Guillén de Moncada y Aragón (1614-1672), VII duque de Montalto, por representar su escudo en los cinco tapices heráldicos. El noble fue un gran coleccionista de tapices (DELMARCEL; GARCÍA CALVO; BROSENS, 2007) y se casó en primeras nupcias con María Enríquez de Ribera, IV duquesa de Alcalá de los Gazules, y, en segundo lugar, con Catalina de Moncada y Castro, hija de los marqueses de Aytona¹.

Hijo de Antonio de Aragón y de Moncada, VI duque de Montalto, y Juana de la Cerda y de la Cueva, ostentó el virreinato de Sicilia en 1635, al igual que el de general de caballería del reino de Nápoles y el de virrey de Cerdeña en 1639. Tras su periplo por varias ciudades europeas, desempeñó diferentes funciones a las órdenes de la corona española. En 1651, ya de vuelta en la Corte de Madrid, obtuvo el gran collar del Toisón de Oro² y al año siguiente se le premió con el virreinato de Valencia, sucediendo al Arzobispo Fray Pedro de Urbina y Montoya. También fue nombrado gentilhomme de cámara de Su Majestad, caballero y mayordomo mayor de la reina Mariana de Austria en 1659. Así mismo fue miembro de los consejos de Estado y Guerra en 1663. Tras enviudar por segunda vez, fue agraciado con la púrpura cardenalicia en 1667 por

el papa Alejandro VII que le concedió la protectoría de España, siendo muy conocido como el "Cardenal Moncada". Pocos meses antes de cumplir cincuenta y ocho años, el citado duque moría en Madrid el cuatro de mayo de 1672, siendo trasladados dos años más tardes sus restos, junto con los de su segunda esposa, a la sacristía de la basílica de Santo Domenico Maggiore, en Nápoles.

En los cinco tapices de igual temática nobiliaria aparece en su campo o zona central el escudo del VII duque de Montalto, el cual está coronado por un dragón-murciélago sobre un yelmo, símbolo probablemente del virreinato de Valencia por lo que la serie de tapices pudo ser confeccionada durante el gobierno en esta región de Luis Guillén de Moncada y Aragón, es decir, entre los años 1652 y 1658.

También es probable que esta serie fuera realizada, por su estilo y morfología, sobre cartones dibujados por el amplio círculo de Pedro Pablo Rubens y confeccionada por el taller del maestro tapicero o licero de Bruselas Franz Van den Hecke (1620-1684), ya que cuando se restauró por el IAPH, durante el año 2003, apareció un monograma o iniciales "F.V.H." en el orillo azul ultramar de la parte inferior izquierda del tapiz, que estaba doblado hacia el reverso de la obra denominada *Gloria de ángeles*. Aunque es el único tapiz firmado de la serie, su bordura es más estrecha y diferente, y recoge una escena central distinta, presenta similitudes tanto morfológicas como estilísticas con los otros cinco tapices, y se puede llegar a confirmar que su autoría correspondería a la manufactura del citado maestro de Bruselas.

Análisis morfológico

Los cinco tapices de temática heráldica presentan en su campo o escena principal la parte más relevante de la obra, donde aparece el escudo completo de la casa del VII duque de Montalto, con ocho niños o amorcillos que además se encuentran jugando con diferentes elementos militares en su zona inferior.

A ambos lados de la zona central se muestran sendos árboles, esquematizados y con pocas ramas, de donde cuelgan cuatro de los ocho niños de manera inestable, aferrando entre sus manos una larga cinta de color rosado que sirve para sujetar y elevar el escudo central, el cual intentan subirlo suspendiéndolo en el aire. Los otros cuatro niños que se representan en la zona más inferior parecen entretenerse con diferentes objetos militares como un cañón, un yelmo, un barril, un escudo y una bandera medio plegada en su asta, escenificando en conjunto una sensación de movilidad y dinamismo, siempre de manera tenue y templada, sin perder en ningún momento el equilibrio de la composición.

Así mismo presenta una ancha bordura o cenefa a modo de marco decorativo muy ornamentado compuesto por diversos motivos vegetales, florales, pájaros, jarrones, frutas, palmas, hojas de laurel, borlones con flecos, etcétera. Entre todo ello ocho escudos ducales (Aragón-Colicano, Bravante-Baviera y Moncada, Cardona,



Retrato del VII duque de Montalto. Fuente: Real Academia de la Historia de Madrid



Tapiz *Gloria de Ángeles*. Foto: Beatriz Carmona Lozano, IAPH



Iniciales o monogramas. Foto: Carmen Íñiguez Berbeira, IAPH

El monograma F.V.H. en el orillo azul ultramar de la parte inferior izquierda del tapiz *Gloria de ángeles* permite confirmar que la autoría de la serie corresponde al maestro Franz Van den Hecke, dadas las similitudes morfológicas y estilísticas de este tapiz con las otras cinco piezas

DESCRIPCIÓN DE LOS ESCUDOS

Desde un punto de vista iconográfico o heráldico, los cinco tapices presentan en el campo central el escudo de la Casa Ducal de Montalto, blasonándose de la siguiente manera: escudo medio partido y cortado, dividido en tres cuartelados.

En el primer cuartelado se presenta, el primero y cuarto de oro, cuatro palos de gules por Aragón; segundo y tercero, terciado en palo, primero de plata, cuatro fajas de gules, de Hungría; segundo, de azul sembrado de lises de oro, de Francia; tercero, en campo de plata, una cruz potenziada de oro y cantonada de cuatro crucetes del mismo metal, de Jerusalén, por Colicano; sobre el todo, de gules, tres cardos de oro bien ordenados, por Cardona.

En el segundo cuartelado se muestra primero y cuarto de sable, león de oro coronado y lenguado de gules, por Bravante; segundo y tercero, lisonjeado de plata y azul, puesto en barra, por Baviera; sobre el todo, de gules, ocho bezantes de oro, cuatro y cuatro, puestos en palo, por Moncada.

En el tercer cuartelado, primero, jaquelado de oro y sable, jefe de plata creciente ranversado, y campana, jaquelado de oro y sable, por Luna; segundo, de plata, jefe de azul, por Peralta; tercero, en sotuer, primero y tercero, de oro, cuatro palos de gules; segundo y cuarto, de plata, águila de sable, por Aragón-Sicilia; cuarto, de plata, garza de sable y contrapuesto, por Esclafada; quinto, de gules, cometa de oro, por Russo.

El escudo se encuentra orlado por el collar de la Orden del Toisón de Oro, timbrado de corona ducal, a la vez sumada de yelmos coronados. El mayor de estos está coronado por un dragón provisto de alas de murciélago, símbolo del virreinato de Valencia y, a su vez, símbolo de cuidado y vigilancia, así como de inmunidad ante todo mal. A sus extremos, sendos yelmos menores coronados por leones rampantes en actitud desafiante, que simbolizan majestad, bravura, soberanía y poder.

Ya en el perímetro del tapiz, en la zona denominada bordura o cenefa, aparecen ocho escudos heráldicos con coronas ducales, alusivos a los apellidos que conforman el escudo del linaje de la casa de Montalto anteriormente descrito, pertenecen a las siguientes casas:

- Aragón-Colicano

Aragón: los duques de Montalto, junto a la casa de Colicano con la que está unida, pasa a la de los príncipes de Paternó y a la familia de Moncada, por casamiento de María, última duquesa, con Francisco de Moncada, príncipe de Paternó.

Colicano: Antonio de Aragón, heredero de Fernando de Aragón, se casó con Antonia Cardona, condesa de Colicano. Fue padre de un segundo Antonio de Aragón, primer marido de Luisa de Luna, duquesa de Bivona, padre de María de Aragón, duquesa de Montalto, que se casó con Francisco de Moncada, príncipe de Paternó.

- Bravante-Baviera-Moncada

Brabante: ducado de Bruselas, Amberes, Lovaina y Breda.

Baviera: descendientes de la Casa de Dietrichstein a través del marqués de Aytóna, que da principio a los Moncada. Estos hacen uso de las armas de dicha casa alemana que dará lugar a los duques de Baviera y con quien se unirán sus familias a través del conde de Barcelona.

Moncada: en Sicilia fueron Condes de Agosta, marqueses de Malta, conde de Caltanissetta, príncipes de Paternó, Sabionara y Calvaruso, y, además, conde de Adernó por casamiento con los de Esclafana, condes de Caltabellota y duques de Bivona. Igualmente, fueron grandes de España por casamientos con los Luna, sucesores de los Peraltas y, por el mismo, condes de Esclafada, título que habían adquirido por otro casamiento con los Russos y duques de Montalto. También grandes de España por casamiento con los aragoneses y por este mismo, condes de Colicano y señores de las Petrerías Alta y Baja, que ellos habían jurado así por casamiento con los Cardona.

- Cardona: los condes de Colicano y señores de las Petrerías Alta y Baja se unieron a la de los duques de Montalto, por casamiento de la condesa Antonia con el duque Antonio de Aragón, y pasó a

la de Moncada, príncipes de Paternó, por el de su hija con el príncipe Francisco.

- Peralta: en Sicilia fueron condes de Calatebolleta y señores de la Mota de santa Anastasia y Bivona. En los Luna, sus sucesores alcanzaron el título de ducado y tratamiento de grandes de España, cuya casa pasó a los Luna y de ellos a los Moncada por casamiento de Luisa de Peralta con César de Moncada, I Príncipe de Paternó.

- Russo: Aunque documentado en varias localidades aragonesas, la rama principal es de Huesca.

- Aragón-Sicilia: en 1397 Aragón, a través de Martín I, anexiona Sicilia, y en su escudo se puede observar las águilas de los Hohenstaufen, antiguos soberanos del reino de Dos Sicilias desde 1194 que procedían en sus orígenes de una familia nobiliaria de Alemania.

- Esclafada: este apellido estará en manos de la casa de Moncada que entroncó con la española casa de Fajardo, luego unido a la casa de Villafranca y más tarde, a la casa de Medina Sidonia.

- Luna: originario de Navarra, aparece en Aragón desde el siglo XI. Es una casa ilustre tradicionalmente. Rama de la gran casa aragonesa de Luna, establecida en Sicilia, con Artal de Luna, hijo menor de Ferrench de Luna, tronco de los señores de Ricla y Camarasa, hermano consanguíneo de la reina María de Luna, primera mujer del rey de Aragón Martín I, el Humano, e hijo natural de Lope de Luna, señor de Luna, en Aragón; duques de Bivona en Sicilia por la rama de Ricla de la casa de Luna, apareciendo en el escudo de Antonio de Moncada, duque de Montalto y de Bivona, en Sicilia, en 1607.

En resumen, este escudo representa las memorias o linajes de las casas de Moncada, Esclafada y Peralta, Russo, Aragón y Cardona que poseen los príncipes de Paternó, Conde de Caltanissetta y Adernó, Esclafada, Duques de Bivona, Condes de Caltabellota, Condes de Colicano, Príncipes de Sabionara y Calvaruso y Duques de Montalto.



Escudos de las casas de Luna, Bravante-Baviera-Moncada y Cardona, respectivamente. Fotos: José Manuel Santos Madrid, IAPH

Luna, Peralta, Esclafada, Aragón-Dos Sicilia y Russo), con claro contenido simbólico, que hacen alusión a los valores de los linajes integrados en el escudo de la casa ducal de Montalto.

El tapiz denominado *Gloria de ángeles* presenta en su zona central o campo cuatro angelotes revoloteando con paños movidos que sostienen una corona circular de flores. Y en los ángulos, se representan cuatro cabezas de querubines. La bordura es estrecha y con cenefa tipo clásico. Además en el orillo azul ultramar presenta las iniciales F.V.H. en color amarillo.

En definitiva, los seis tapices que en la actualidad se conservan en la Fundación Casa Medina Sidonia, y que se han restaurado por el IAPH, son un ejemplo de unas piezas textiles de gran valor histórico artístico y simbólico. Las obras son de mediados del siglo XVII y de escuela flamenca, que se basaban especialmente en pinturas o dibujos barrocos muy realistas y narrativos, donde el dibujo y el color primaba en la composición, fundamentada en el poder definidor y expresivo de la línea, dándole una especial relevancia al cuerpo humano y al desnudo. La composición estaba especialmente sometida a esquemas intelectuales y simbólicos previamente estudiados a conciencia, donde nada ocurría por casualidad, sino al contrario, todo estaba muy pensado y firmemente planteado.

RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN

Datos técnicos

El tapiz, término de origen griego, es un tejido que se diferencia de los demás por estar constituido mediante el cruce regular y alternativo de hilos coloreados de trama entre los hilos pares e impares de la urdimbre. En general, el tapiz está realizado con materiales característicos de esta técnica, lana y seda para la trama, y lana o algodón para la urdimbre, con base de ligamento de tafetán, de urdimbres sin teñir y tramas de colores que cambian en función de los motivos de la escena que representan.

Los tapices constan de dos piezas: la pieza principal que es el tapiz, formado por el campo, que es donde se representa el principal motivo compositivo, la cenefa y orillos, que enmarcan todo el campo, y una pieza independiente, que es el forro. En esta colección de seis tapices, el forro aparece dispuesto de diferentes formas:

- En el primer tapiz ubicado en el hall de la Fundación Casa Medina Sidonia, a la subida de las escaleras, el forro aparecía de forma general, unido a la obra mediante cinco líneas de fijación longitudinales, dividiendo el tejido de forro en cinco bandas del mismo tamaño.
- El segundo tapiz fue *Gloria de ángeles*, situado en el comedor. De igual forma, se encontraba cubriendo toda la superficie y unido mediante líneas de fijación.
- En el tercer tapiz, dispuesto en el salón de columnas, aparecían dos tipos de forro, uno general cubriendo todo el reverso y, bajo éste, una



Escudo central del tapiz heráldico. Foto: José Manuel Santos Madrid, IAPH

composición de tejidos establecidos de la siguiente forma: una banda en la parte superior, dos laterales y una en la parte inferior comprendida entre estas dos, todas ellas enmarcando el borde del tapiz. En el centro se apreciaba otra banda longitudinal que no cubría por completo toda la superficie del mismo, sino que dejaba al descubierto el reverso mediante dos bandas longitudinales a ambos lados.

- El cuarto y quinto tapiz, ubicados en el Salón de Columnas, presentaba un tejido de forro completo, unido mediante líneas de fijación. En el forro del cuarto tapiz se podía observar una impresión con el número 11 en color negro.
- En el sexto y último tapiz de la serie, ubicado en el aula del Palacio, el tejido de forro estaba formado por siete bandas: cuatro que enmarcaban el perímetro del tapiz, y tres longitudinales que cubrían el hueco formado por este marco. En una de las franjas aparecía otra impresión con un número 10 en color negro y escrito bajo éste: HIJOS J. VIVES BONAMUSA. Sobre el número había otra impresión entre una corona de laureles con una cifra numérica, en la que tan sólo se podía distinguir, de forma muy tenue, el número 2. El resto era ilegible.

En todos ellos el tejido que forman los forros era de algodón y lino de diferentes tipologías, unidas entre sí mediante costura manual. Al forro aparecía cosida en la cabecera del mismo una faja de tafetán de cáñamo o esparto, llamada cincha, perteneciente al anterior sistema de colgadura y con unas dimensiones de 373 cm de



Sexto tapiz, general anverso. Foto: Eugenio Fernández Ruiz, IAPH



Sexto tapiz, general reverso. Foto: Eugenio Fernández Ruiz, IAPH

largo, por 5 cm de ancho. Ésta, a su vez, llevaba unido un cordón fijado mediante puntadas discontinuas, en cuyos huecos sin fijar iban introducidos los clavos del que pendía el tapiz.

Las dimensiones de esta colección de tapices son las siguientes:

- La serie de los cinco tapices heráldicos tienen una media de 325 cm de anchura por 435 cm de caída. Esta medida varía en algunos centímetros unos de otros.
- El tapiz *Gloria de ángeles* alcanzó unas dimensiones finales de 367 cm de ancho por 301 cm de caída.

La ornamentación del tapiz la forma la propia técnica de ejecución, no presentando otros sistemas de ornamentación complementarias. Son obras ejecutadas manualmente en telares de alto o bajo lizo, en las que los motivos decorativos se crean a la vez que el tejido. En ambos casos, el tapiz se realiza por el reverso. En esta técnica, las tramas envuelven por completo las urdimbres, resultando un tejido denso con una superficie de canutillo, en la que las urdimbres no son visibles. Además, la lanzadera que hace la trama no cruza de orillo a orillo en el telar, sino donde el motivo decorativo así lo requiera, siendo los hilos de trama los responsables de la figuración. En ésta es muy característico que en las áreas que van definiendo el dibujo y se produzca un cambio de color aparezca una separación llamada *relé* o corte vertical, más o menos grande, intencionada o no, denominadas así a las aberturas producidas en la superficie del tapiz debidas a faltas de enlazado de los hilos de trama en el reverso. Estos *relais* están co-

sidos por el revés con hilos generalmente de seda, lino o algodón y suele realizarse mientras se teje. La tipología de punto empleada para la unión de los mismos es un sobrehilado, apareciendo por el anverso como una puntada corta y recta. Hay que tener en cuenta que un número excesivo de separaciones debilita demasiado el tapiz. Para evitar esto, se emplea el recurso de realizar el dibujo perpendicularmente a la urdimbre. En esta colección de tapices, aparecen muchos de estos *relais* descosidos debido en parte al enorme peso que presentan.

Al haber un número excesivo de *relais*, se recurre al empleo de enlaces. Esto se produce en zonas de tramas próximas en diferentes tonos, enlazándose entre dos urdimbres continuas, creando un efecto de cresta por el reverso.

Los efectos de sombreados, perfilados y volúmenes de los objetos, se consiguen con la utilización de la técnica del *trapiel* o *trapier*. Éstas son zonas de trama con fibras tintadas de diferente color, intercaladas alternativamente en segmentos lineales en zigzag, consiguiéndose un efecto visual de modelado. Mediante los *trapielles* se gradúa el paso de una zona de color a otra, produciendo bonitos matices en el color del fondo y creando dibujos de formas suaves. Para construir los *trapielles* se coloca una trama hacia la derecha y otra hacia la izquierda de modo que los hilos se encuentran en una pasada y se separan en la siguiente. La utilización de este recurso varía de una época a otra, de manufactura a manufactura y sobre todo de tapicero a tapicero.



Forro sexto tapiz, general. Foto: Eugenio Fernández Ruiz, IAPH



Detalles de impresión en el forro. Foto: Eugenio Fernández Ruiz, IAPH

INTERVENCIONES ANTERIORES

En esta colección de tapices, aparecían una serie de intervenciones anteriores realizadas con criterios, técnicas y materiales poco adecuados a los criterios de restauración de textiles actuales. Estas, en ocasiones, alteran su integridad física debido fundamentalmente al uso de materiales inadecuados, llegando a modificar la morfología de la misma.

Las intervenciones han sido realizadas en distintos momentos de la historia material del los tapices, con lo que varía también en cuanto a técnica se refiere.

Entre ellas se pueden destacar numerosos zurcidos realizados con criterios poco ortodoxos. En su mayoría, fueron efectuados para fijar los restos del tejido de base de las zonas más debilitadas, debido a la pérdida de hilos de trama. Estos zurcidos no seguían una dirección ni un criterio en concreto, sino que, mediante pequeñas puntadas intercaladas entre los hilos de urdimbre, imitaban a los hilos de trama. Estaban realizados con diferentes tipologías de hilos, variando en color, material y grosor. Se han podido apreciar pasadas con uno, con dos y con tres hilos.

Junto a éstos aparecían numerosos cosidos realizados con la misma variedad de hilos que los zurcidos. Los cosidos eran empleados para la sujeción de roturas y fijación de *relais* que han perdido el hilo que los sujetaba.

Aparecen numerosos retejidos y retupidos, fácilmente visibles por la decoloración de tintura que presentan, interfiriendo en la armonía de los colores originales, siendo éstos más acusados en los tonos más oscuros. Los retejidos reconstruyen tanto la trama como la urdimbre, imitando el original. En ocasiones figuran reconstruyendo pequeñas zonas perdidas y otras, aparecen en grandes dimensiones rehaciendo prácticamente todo un dibujo completo. Son también visiblemente localizables en los orillos de color azul ultramar, destacando por el color verdoso que tras la decoloración por el paso del tiempo ha llegado a adquirir. En el tapiz restaurado en el Taller de Textil del IAPH, éstos han destacado notablemente por el porcentaje tan alto en que aparecían, teniendo en cuenta que es uno de los tapices más intervenidos con anterioridad y el que se encontraba en peor estado de conservación.

Los retupidos reconstruyen tan sólo la trama perdida, apareciendo numerosos por toda la superficie de los diferentes tapices. En muchas de las ocasiones, éstos aparecían cubriendo gran parte del original. Al igual que los retejidos, eran fácilmente localizables por la diferencia de color con respecto al original.

Otra intervención que aparece en todos los tapices restaurados es la reconstrucción de alguna parte del borde u orillo. Estos tapices presentaban alteraciones en los bordes, recortados en algunas zonas y doblados hacia dentro en otras, variando su forma inicial y dimensiones. Estos orillos de color azul ultramar también han sido



1



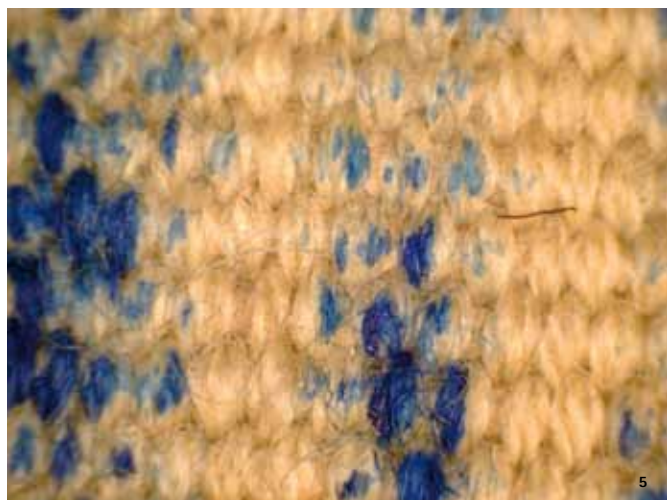
2



3



4



5



6



7



8



9



10



11

1. Detalle de zurcidos. Foto: Eugenio Fernández Ruiz, IAPH
2. Detalle de retejido visto por el reverso donde se puede observar los hilos de encañonado. Foto: Eugenio Fernández Ruiz, IAPH
3. Retejido pintado en azul para conseguir los volúmenes, general. Foto: Eugenio Fernández Ruiz, IAPH
4. Detalle de retupido visto por el anverso que destaca por el cambio de color. Foto: Eugenio Fernández Ruiz, IAPH
5. Retejido pintado, detalle. Foto: M.^ª Gema Pérez Morales, IAPH
6. Detalle de enlaces de trama por el reverso. Foto: Eugenio Fernández Ruiz, IAPH
7. Anterior sistema de colgadura y ataque de insectos xilófagos. Foto: M.^ª Gema Pérez Morales, IAPH
8. Suciedad incrustada en la fibra, detalle. Foto: Eugenio Fernández Ruiz, IAPH
9. Depósitos de fibras y suciedad acumulados en los bordes por el interior del forro del tapiz. Foto: Eugenio Fernández Ruiz, IAPH
10. Rotos y desgarros. Foto: Eugenio Fernández Ruiz, IAPH
11. Depósitos superficiales, detalle. Foto: M.^ª Gema Pérez Morales, IAPH
12. Deformaciones a modo de abolsamiento. Foto: Eugenio Fernández Ruiz, IAPH



12



Desgaste superficial de trama, detalles. Fotos: Eugenio Fernández Ruiz, IAPH



retejidos de nuevo en zonas puntuales, con el fin de reconstruirlos, ya que han sufrido numerosos daños mecánicos y se han perdido parcialmente. Esto ha contribuido a una modificación de la forma original, pues los orillos laterales, a causa de esta alteración, estaban doblados y ocultados bajo el tejido de forro.

El sistema de colgadura actual no era el que presentaba la obra. Éste constaba de una faja de tafetán cosida al forro y un cordón grueso unido a esta banda, del que colgaba el tapiz. Era muy probable que este sistema no fuese el original, ya que por su fácil deterioro solía ser cambiado en las intervenciones, y posiblemente que ésta se llevara a cabo cuando se realizaron la mayoría de los retejidos y retupidos. Este sistema de colgadura presentaba desgaste y suciedad generalizada. Del mismo modo, los cordones aparecían desgastados por el roce y deformados por el propio peso del tapiz.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Previamente a la intervención, las obras presentaban un mal estado de conservación, sobre todo el tapiz que llegó a las instalaciones del IAPH. Esto es debido tanto a una serie de agentes de deterioro externos a la obra, como otros derivados de la propia naturaleza y constitución de la pieza. Así pues, mostraban un gran número de alteraciones que afectaban a la integridad física de las mismas.

Entre las alteraciones más comunes destacaba la suciedad superficial a modo de polvo, debida a la contaminación ambiental, tanto por el anverso como por el reverso. Estas partículas de polvo se han ido introduciendo entre las fibras del tejido, en cuyos movimientos naturales de contracción y dilatación van provocando la abrasión de éstos, corroyéndolas y favoreciendo la atracción de la humedad y de los insectos. La causa principal ha sido el uso de la pieza y su exposición permanente, que facilitan la adherencia de dichas partículas de polvo por efecto de la contaminación ambiental. Esta alteración aparecía de forma generalizada en todas las obras y en un porcentaje muy elevado.

Las obras presentaban una cierta fragilidad en general, manifestándose mediante la pérdida de elasticidad y falta de resistencia mecánica de las fibras, haciéndolas más quebradizas y propensas a la rotura. Las causas principales de esta fragilidad han sido diversas, tales como las derivadas de la contaminación medioambiental, un sistema expositivo inadecuado, el envejecimiento natural de la fibra, así como los bruscos cambios de temperatura y humedad. Todo ello provocaba una dilatación y contracción de las fibras, originando desgastes debido al roce continuo entre ellas. Esta alteración destacaba notablemente en el último tapiz, intervenido en las instalaciones del IAPH, por lo que su manipulación se debía de realizar de forma más delicada.

La fragilidad puede ocasionar futuras alteraciones, dando lugar a otras, como son los rotos y desgarros. Éstos se producen a con-

secuencia de un debilitamiento de la fibra o pérdida de resistencia mecánica. El propio peso de las obras, unido a la fragilidad de la fibra que presentaban, ha dado lugar a numerosas roturas y desgarros en toda la superficie de estos tapices, ya que todo el peso recaía sobre las tramas, siendo éstos los elementos más débiles en la estructura, empeorando cuando la pieza es colgada o manipulada. Esta alteración aparecía también en los *relais*, cuyo hilo de unión, debido a la tensión soportada por el peso de las piezas, perdía consistencia provocando roturas en los mismos. En el tapiz *Gloria de ángeles* se apreciaban estas roturas en los hilos de fijación de los *relais*, tanto en la cenefa y en el orillo superior como en los inferiores, provocando la separación de los mismos con respecto al campo del tapiz.

La alteración cromática correspondía a la pérdida gradual del color del tejido, tratándose de una decoloración de los tintes y colorantes que habían perdido parte de su color original, dando lugar a una capa de color pardo.

Entre las principales causas de las alteraciones cromáticas se encontraban los efectos que la luz había causado en las obras a lo largo del tiempo. Hay que destacar que la luz es uno de los factores de degradación más común en esta tipología de obras, acelerando el proceso natural de envejecimiento de las fibras naturales. Es, por tanto, un proceso irreversible y acumulativo. Una exposición prolongada bajo sistemas de iluminación de gran potencia calorífica, ya sea natural o artificial, y un alto porcentaje de luz ultravioleta, podrían haber sido la causa de la decoloración de los tintes más sensibles. El material que más había sufrido esta alteración eran las tramas de seda, siendo esta la fibra natural que más rápidamente se desintegra por fotodegradación. En estos tapices se podía observar como en las zonas de colores más claros eran las que presentaban más desgastes de fibra y por tanto, debilitamiento del tejido. Esta alteración cromática se apreciaba perfectamente en el reverso de las piezas, ya que al estar protegidas, conservaban prácticamente el color original

Las deformaciones eran otras de las alteraciones que aparecían en este conjunto de obras. Se podían apreciar dos tipos de deformaciones: una generalizada, que se manifestaba en abolsamientos motivados por las diferentes tensiones producidas en la obra, debido especialmente a la diferencia entre los materiales del original y de las diferentes intervenciones anteriores. Y otra, producidas por las propias dimensiones de la pieza y el peso que soportaba. Una de las causas de estas deformaciones era el exceso de humedad o los cambios bruscos de temperatura, los cuales provocaban una dilatación y contracción de las fibras desembocando en deformaciones por todo el tapiz. El método de colgadura antiguo ha provocado una distorsión del ligamento que se manifestaba en la alineación de las tramas y urdimbres, las cuales no se encontraban perpendiculares unas a las otras, como cuando se tejieron. Estas deformaciones aparecían a modo de abolsamientos y pliegues. Muchas de ellas eran provocadas por las propias dimensiones de las obras, que al estar sujetas tan solo por la cabecera, el tapiz

quedaba suelto en toda la caída, con la tendencia de estrecharse por la parte inferior. Esto causaba largos pliegues longitudinales que se volvían irreversibles. En el tapiz *Gloria de ángeles* no son tan evidentes este tipo de deformaciones o pliegues longitudinales, debido a que éste se encontraba sujeto en la cabecera por la parte de mayor dimensión, siendo la caída de menor medida. Otras de éstas deformaciones eran apreciables en los bordes de estos tapices a causa de la fijación inadecuada de los forros, creando una gran tensión en los orillos.

Esta colección presentaba numerosas lagunas que habían sido recubiertas por ciertas intervenciones, como era el caso de los retejidos y retupidos. La pérdida total del soporte se debía a la alteración de la fibra, la falta de flexibilidad, resistencia mecánica, siendo siempre más vulnerable en las zonas donde presentaban otros tipos de alteraciones. En los tapices hay que tener especialmente en cuenta el propio peso de la obra, ya que al colgarla en sentido de la trama, hace que se originen roturas que son el inicio de futuras lagunas.

En los orillos, sobre todo en los de la parte superior, aparecían pequeñas lagunas de soporte, cuyos bordes se habían oxidado debido a un antiguo sistema de colgadura en el que se sujetaban las obras mediante el anclaje de clavos o puntillas.

Los desgastes eran otras de las alteraciones que presentaban esta serie de tapices. Los más evidentes correspondían a los hilos de trama, dejando al descubierto los hilos de urdimbre. Aunque eran pérdidas de material que constituyen la obra, al ser parcial, no contribuían a la aparición de lagunas. Es curioso cómo los desgastes de trama tan sólo eran visibles por el anverso, ya que si se observaban por el reverso, se mantienen estos hilos. Éstos eran producidos en su mayoría por los continuos roces a los que estas obras estaban expuestas. De hecho, eran las partes inferiores de estos tapices las que más intervenciones presentaban, debido a los desgastes producidos.

Además de la suciedad medioambiental que presentaban, también se podían apreciar numerosas manchas de diferentes tipologías y depósitos superficiales. Entre ellas, destacaban las manchas producidas por humedad, en las que aparecían grandes cercos. En la parte superior de algunos de los tapices, se podían apreciar pequeñas manchas que caían verticalmente, probablemente producidas por las deyecciones de algunos animales. También se apreciaban numerosos depósitos de sulfato cálcico, bien en pequeñas manchas o bien en bandas horizontales, como era el caso del tapiz *Gloria de ángeles*. Los forros de los diferentes tapices eran claros portadores de todas estas tipologías de manchas. Se podían ver otras muy diversas de procedencia y naturaleza desconocida.

El ataque de insectos xilófagos era otra de las alteraciones que aparecían en la mayoría de estos tapices, siendo el tejido de forro del reverso el más afectado. El listón de madera perteneciente al



Pruebas de tinción. Foto: Eugenio Fernández Ruiz, IAPH



Eliminación de intervenciones anteriores. Foto: Eugenio Fernández Ruiz, IAPH



Modificación del borde. Foto: Eugenio Fernández Ruiz, IAPH



Reconstrucción del borde. Foto: Eugenio Fernández Ruiz, IAPH

La intervención se limitó al margen de la pérdida, sin falsear y adoptado un claro carácter diferenciador

anterior sistema de colgadura, había sido atacado por estos insectos xilófagos, afectando a su vez al tejido de forro que se encontraba asentado sobre éste.

Finalmente, destacar que tras la eliminación de los tejidos de forro, se han encontrado alfileres y puntillas oxidadas, posiblemente empleados para la elaboración de los retejidos. Además han aparecido pequeñas argollas cosidas de forma dispersa por todo el reverso de los diferentes tapices, sin orden ni alineación establecidos.

TRATAMIENTO

La fase de tratamiento se ajustó en todo momento al marco de la normativa vigente sobre patrimonio histórico y a los preceptos teóricos acordados a nivel internacional por entidades y organismos relacionados con la conservación del patrimonio.

La metodología parte de un trabajo interdisciplinar a lo largo del proceso de intervención y está justificada como único medio de recuperación de los valores de la obra, no interfiriendo en los aspectos históricos y estéticos. Se emplearon, por tanto, materiales y tratamientos cuyos resultados vienen avalados por su estabilidad en el tiempo, eficacia y experimentación, cumpliendo así la condición de reversibilidad, inocuidad y afinidad con los originales.

El desarrollo de las intervenciones se llevó a cabo limitándose estrictamente al margen de la pérdida, sin falsear y adoptando un claro carácter diferenciador, sin recurrir a reconstrucciones que falseen el original o añadidos de elementos nuevos que modifiquen su morfología actual, salvo los tratamientos estrictamente necesarios para la consolidación y fijación de la obra. De esta forma se han evitado posibles deterioros futuros.

Es necesario destacar que la intervención de los cinco primeros tapices se realizó en las propias dependencias de la Fundación Casa Medina Sidonia. Se trata de cuatro tapices pertenecientes a una misma serie, tres de ellos ubicados en el salón de columnas, y otro que se encuentra en el hall, a la subida de la escaleras. El quinto tapiz intervenido en el Palacio se ubica en el comedor, denominado tapiz *Gloria de ángeles*, distinto en temática a los anteriores, y en el que aparecen las iniciales en el orillo de color azul ultramar F.V.H., que se podrían corresponder con las siglas del



Detalle de consolidación mediante puntos de restauración. Foto: Eugenio Fernández Ruiz, IAPH

maestro Franz Van den Hecke (1620–1684) o de su taller, como se ha explicado anteriormente.

El criterio de intervención adoptado para los cinco primeros tapices ha sido el mismo. Para ello, se tuvieron en cuenta varias pautas: en primer lugar, se partió de que se encontraban en un mal estado de conservación. A pesar de ello, su resistencia a la manipulación era aceptable. En segundo lugar, tras el estudio de estas cinco obras, se pudo observar que presentaban retejidos y retupidos en un porcentaje muy bajo, al igual que intervenciones poco ortodoxas, como es el caso de cosidos y zurcidos. Es por ello que se determinó un tratamiento de conservación mediante parches locales.

El sexto, ubicado en el aula de la Fundación, debido al pésimo estado de conservación en el que se encontraba, así como las numerosas intervenciones anteriores que poseía, fue trasladado al Taller de Textil del Centro de Intervención del IAPH para su posterior tratamiento. Su resistencia a la manipulación era muy baja con lo que se ha tenido que optar por un tratamiento de conservación mediante soporte general.

En ambos casos, antes de proceder al tratamiento, se han documentado las piezas textiles tanto gráfica como fotográficamente, para dejar constancia del estado inicial en el que se encontraban, así como de todo el proceso de intervención.

En primer lugar, se procedió al desmontaje, tanto del antiguo sistema de colgadura, como del tejido del forro, el cual, debido a la disminución del mismo, creaba en las obras grandes tensiones de soporte. Además, tras la eliminación de éste, se ha podido acceder al reverso de la obra y aplicar el tratamiento elegido.

A continuación, se procedió a una limpieza mecánica tanto del anverso como del reverso de la obra, mediante una exhaustiva microaspiración, empleando para ello un aspirador de intensidad regulable y boquillas adaptadas a las necesidades de la misma. Se empleó durante el proceso un bastidor de madera en el que se le colocó un tejido de tul para así evitar posibles desprendimientos de trama de las zonas más debilitadas. De esta forma, se eliminaron gran parte de partículas de polvo y suciedad medioambiental que se habían depositado e incrustado en la fibra con el paso del tiempo, ocasionando pérdida de resistencia mecánica y fragilidad, así como un Ph demasiado ácido.

Teniendo en cuenta los medios de los que dispone el IAPH, se optó por realizar las pruebas pertinentes previas que constataran la resistencia de los distintos colorantes a un medio acuoso en el tapiz que en este centro se estaba interviniendo. Ésta, consistió en tomar pequeñas muestras de los diferentes hilos con los que se ha elaborado dicho el tapiz, así como de las numerosas intervenciones anteriores realizadas, humedecerlas y colocarlas entre dos



Montaje del nuevo sistema de colgadura mediante velcros. Foto: Eugenio Fernández Ruiz, IAPH

soportes de papel secante. Una vez fueron secados, se comprobó si el hilo ha dejado restos de colorante en el papel o no. A pesar de que es una de las limpiezas más efectivas y con mejores resultados, se tuvo que descartar, debido al desteñido de algunos de los colorantes de hilos pertenecientes a intervenciones anteriores.

Seguidamente, se eliminaron todas aquellas intervenciones visibles o perjudiciales para la obra y que suponían una alteración para la misma, como es el caso de cosidos y zurcidos, ya que éstos estaban realizados con materiales y técnicas inadecuadas que afectaban a la integridad física de la obra. En ocasiones, estos zurcidos creaban tensiones en el tejido, con lo que podían ocasionar nuevas roturas. Al mismo tiempo, se consiguieron eliminar pliegues y deformaciones originadas por estas intervenciones. Los numerosos retejidos y retupidos, así como las reconstrucciones del orillo, no fueron eliminados a pesar de su alteración cromática, debido a las dificultades que esto implicaba, pues el tratamiento a emplear puede ser muy agresivo, contribuyendo a degradar las zonas originales más delicadas y creando problemas conservativos más graves.

También fueron eliminados aquellos depósitos superficiales en forma de manchas, en ocasiones de naturaleza desconocida, de forma mecánica, empleando para ello bastoncillos de madera. Entre ellos, se podían destacar numerosas manchas de sulfato cálcico.

Posteriormente, se procedió a la eliminación de las deformaciones y pliegues detectados en el tapiz. Éstos se corrigieron de forma puntual mediante vapor frío regulado y boquillas de precisión, para

tratar las zonas deterioradas. Esto induce a una dilatación de las fibras y aumento de su flexibilidad que ayuda a mejorar, en parte, a los pliegues y abolsamientos detectados. Para ello fue necesaria la distribución adecuada de cristales y pesos sobre las zonas tratadas. La mayoría de estas deformaciones y abolsamientos volvían a aparecer a consecuencia de los numerosos retejidos y retupidos que de mayor a menor medida y de forma dispersa ocupaban la superficie de estos tapices. Además, las grandes dimensiones de éstos, que de forma longitudinal van colgando, contribuyen aún más a la aparición de este tipo de deformaciones y pliegues, que con el paso del tiempo se han vuelto irreversibles.

Mediante este tratamiento de vapor frío y pesos, también se recuperaron los orillos de color azul ultramar que, debido a la pérdida de varias zonas de los mismos, se encontraban doblados perimetralmente hacia el reverso, ocultándolos casi por completo.

Tras este tratamiento, se procedió a la consolidación de las diferentes piezas. En primer lugar, se seleccionaron los materiales que iban a ser necesarios para este proceso. Para ello se eligió un tejido de lino 100%, sin apresto, de color crudo, con ligamento de tafetán de procedencia natural, para adecuarlo a las características de las fibras naturales de la obra, e hilos de seda teñida comercialmente para la consolidación. El tejido de lino fue teñido para aquellas zonas que, debido a la gran pérdida de soporte que presentaban, necesitaban su integración física mediante soportes locales que completaran la correcta lectura morfológica de los mismos, utilizados en su mayor parte, para reforzar y reconstruir

el borde. Para ello, se emplearon tintes sintéticos Cibacrón, de la casa CIBA-GEIGY, que son tintes artificiales empleados en la industria textil, los cuales aseguran la solidez de los colores a la luz y a la humedad, siempre y cuando se obtengan a partir de fórmulas establecidas para esta práctica y se mantengan posteriormente en buenas condiciones climatológicas. Se realizaron los tintes ajustándose en todo lo posible al color de la zona a tratar.

De acuerdo con las características técnicas y conservativas en la que se encontraban las obras, la consolidación se realizó mediante soportes locales, atendiendo tan sólo a aquellas zonas que se encontraban alteradas con mayor riesgo de rotura en los cinco primeros tapices. En el tapiz del Aula de la Fundación, debido a su mal estado de conservación y debilitamiento de la fibra, se optó por un soporte general que proporcionara una mayor resistencia de la pieza. Tanto para los soportes locales como para el soporte general, se eligió el mismo tejido de refuerzo.

A continuación, se prepararon los nuevos materiales que iban a ser empleados para la consolidación. Este proceso consistió en el empleo de soportes locales, parciales o generales, que mediante fijación por costura, devolvieron a la pieza su lectura morfológica y le confirieron sustentación para una mejor manipulación. La fijación se efectuó mediante agujas curvas e hilos de fibra natural que cumplían la doble funcionalidad de mantener unidos ambos tejidos y, en caso de movimientos bruscos entre ellos, tuviesen la propiedad de romper antes que el original, evitando de este modo roturas en el mismo. Para esta fijación, se realizaron puntos de restauración y puntos especiales en algunas zonas concretas que así lo requerían, evitando crear tensiones con ellos. Con este tratamiento se reforzaron las zonas más degradadas y débiles y se reforzaron los cortes horizontales o *relais* que habían perdido el hilo que los unía.

Una vez acabado el proceso de fijación, se procedió al montaje del nuevo forro al tapiz. Éste no sólo actúa como una barrera contra la suciedad, sino que además cumple la función de sostener el peso del tapiz. La fuerza que el forro ejercía se consiguió fijando la parte superior de éste al tapiz mediante líneas de fijación, realizadas con puntadas verticales alternas, con una separación en vertical de 5 cm, y de un largo de 30 cm. El forro va unido a los bordes superior y laterales del tapiz, excepto en la parte inferior, quedando una apertura de unos 20 cm con respecto al borde inferior. En éste fue colocada una banda de lino de 30 cm, fijado por todo el perímetro al tapiz, evitando de ésta forma la aparición de deformaciones, tensiones y abolsamientos con el paso del tiempo.

Finalmente, a unos 5 cm del borde superior del tapiz, en la cabecera, va cosida una banda de velcro de 5 cm de anchura y de la misma longitud del ancho del tapiz. La parte de velcro suave va fijada al forro mediante costura manual y la dentada va grapada a un nuevo listón de madera ya tratada de 5 cm de grosor aproximadamente, actuando de barrera entre el tapiz y la pared.

Bibliografía

- ANÓNIMO** *Libro de los escudos nº 4.507*. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz): Fundación Casa Medina Sidonia
- CRUZ YABAR, M.** (1996) *La tapicería en Madrid: 1570-1640*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1996
- DELMARCEL, G.; GARCÍA CALVO, M.; BROSENS, K.** (2007) Spanish Family Pride in Flemish Wool and Silk: The Moncada and their Baroque Tapestry Collection. *Studies in Western Tapestry*, 2007 <www.studiesinwesterntapestry.net/bib_earticles_delmarcel_garcia_brosens.htm>
- GARCÍA CARRAFFA, A.; GARCÍA CARRAFFA, A.** (1919) *Ciencia heráldica o del blasón: según el método de los más insignes tratadistas*. Madrid: Imp. Antonio Marzo, 1919 (Enciclopedia heráldica y genealógica hispano-americana; t. IX, XXIII, LI, LVII y LXX)
- GÓNZALEZ-DORIA, F.** (1994) *Diccionario heráldico y nobiliario de los reinos de España*. San Fernando de Henares, Madrid: Bitácora, D.L. 1994
- GUILLOT CARRATALÁ, J.** (1955) *La tapicería en España*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1955
- JUNQUERA DE VEGA, P; HERRERO CARRETERO, C; DÍAZ GALLEGOS, C.** (1986- <2000>) *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*. Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 1986- <2000>, v. 1. Siglo XVI; 2. Siglo XVII; 3. Siglo XVIII
- HERRERO, C.** (2008) *Vocabulario Histórico de la Tapicería*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2008
- HULST, R.** (1960) *Tapisseries flamandes du XIV au XVIII siècle*. Bruselas: Arcade, 1960
- JARRY, M.** (1968) *La tapisserie: des origines à nos jours*. París: Hachette, 1968
- LAFUENTE FERRARI, E.** (1943) *La tapicería en España*. [Madrid: Blass S.A.], 1943
- PARDO CANALIS, E.** (1977) Don Luis Guillén de Moncada Duque de Montalto. *Revista Goya*, nº. 139, año 1977, p. 20-21
- PARDO DE GUEVARA, E.** (1987) *Manual de heráldica española*. Madrid: Aldaba Ediciones, 1987
- PILO, R.** (2008) *Luigi Guglielmo Moncada e il governo della Sicilia: 1635-1639*. Roma: Salvatore Sciascia Editore, 2008 (Nuova biblioteca critica)
- PLOURIN, M.-L.** (1955). *Historia del tapiz en Occidente*. Madrid: Seix Barral, 1955
- RÍO MARTÍNEZ, B. D'O** (1998) Diccionario de heráldica aragonesa. [Zaragoza]: Prames, [1998] (Temas aragoneses; 5)
- SAN VICENTE, A. et ál.** (ed.) (1983) *Origen y armas de varios nobles de España*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1983

Páginas web

- Grandes de España <<http://grandesp.org.uk>>
- Fundación Casa Ducal de Medinaceli <<http://www.fundacionmedinaceli.org/casaducal/fichaindividuo.aspx?id=5229>>

Notas

- ¹ (A)rchivo (G)eneral de la (F)undación (C)asa de(M)edina (S)idonia. Libro de los escudos nº 4.507. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).
- ² La insigne Orden del Toisón de Oro es una orden de caballería fundada en 1429 por el Duque de Borgoña y Conde de Flandes, Felipe III de Borgoña.

Agradecimientos

Especial agradecimiento a la Presidenta de la Fundación Casa Medina Sidonia, Liliane M.ª Dahlmann y a todos los miembros del Patronato.

A Chica Mantilla de los Ríos Rojas y a Faustino Menéndez Pidal. Por sus asesoramientos técnicos del Proyecto.

A los historiadores del Arte, Alberto Granados Román, María del Mar Muriel González y Ángel González Gautier.

Especial agradecimiento a las restauradoras-conservadoras Carlota Elena Meléndez, por su intervención en los cinco primeros tapices, y a Sonia Espinosa Carneiro, por su intervención en el quinto tapiz.

Así mismo, a las restauradoras del Taller de Textiles del IAPH Carmen Ángel Gómez y Lourdes Fernández González, por su colaboración e intervención en el último tapiz.