

# estuco

REVISTA DE ESTUDIOS Y COMUNICACIONES DEL MUSEO CERRALBO

n.º 2 ~ 2017



**Imagen de cubierta y contracubierta**

Detalle de la Salita árabe. Javier Martínez Milán.

# estuco

REVISTA DE ESTUDIOS Y COMUNICACIONES DEL MUSEO CERRALBO

N.º 2 ~ 2017



MINISTERIO  
DE EDUCACIÓN, CULTURA  
Y DEPORTE

DIRECCIÓN GENERAL  
DE BELLAS ARTES  
Y PATRIMONIO CULTURAL

SUBDIRECCIÓN GENERAL  
DE MUSEOS ESTATALES

Catálogo de publicaciones del Ministerio: [www.mecd.gob.es](http://www.mecd.gob.es)  
Catálogo general de publicaciones oficiales: [publicacionesoficiales.boe.es](http://publicacionesoficiales.boe.es)



MINISTERIO DE EDUCACIÓN,  
CULTURA Y DEPORTE

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA  
Subdirección General  
de Documentación y Publicaciones

© De los textos, fotografías y dibujos: sus autores

ISSN 2445-2599  
NIPO: 030-15-315-9



# estuco

REVISTA DE ESTUDIOS Y COMUNICACIONES DEL MUSEO CERRALBO

## **Dirección**

Lurdes Vaquero Argüelles

## **Coordinación**

Carmen M. Sanz Díaz

## **Consejo de redacción**

Rebeca C. Recio Martín

Cristina Giménez Raurell

Carmen M. Sanz Díaz

Cecilia Casas Desantes

Lourdes González Hidalgo

Elena Moro García-Valiño

## **ESTUCO**

Museo Cerralbo

c/ Ventura Rodríguez 17

28008 Madrid, España

Teléfono: +34 915 47 36 46

Fax: +34 915 59 11 71

[museo.cerralbo@mecd.es](mailto:museo.cerralbo@mecd.es)

## **Maquetación y diseño**

Javier Martínez Milán

Con la colaboración de la **Fundación Museo Cerralbo**

El Museo Cerralbo no se responsabiliza de las opiniones vertidas por los autores.



9

**Introducción**

*Lurdes Vaquero Argüelles*

**Estudios**

14

**The Ajuda National Palace**

*José Ribeiro*

23

**The Virgin and Child by Anthony Van Dyck:  
versions painted from 1621 to 1632**

*Philippe Barnabé*

63

**Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto. José de  
Ribera y su posible influencia en la obra de Van Dyck**

*Cecilia Casas Desantes*

102

**Historia del juguete europeo en el siglo XIX**

*Concha García-Hoz Rosales*

139

**Mosaicos de Escofet & Fortuny en el Palacio Cerralbo:  
la baldosa hidráulica modernista**

*Cristina Giménez Raurell y Guillermo Villaumbrales Martínez*

179

**Sobre las placas cerámicas de estufa del Museo Cerralbo: Marte y Venus**

*Antonio Perla de las Parras*

209

**Los marcos en España en el siglo XIX. Ejemplos en el Museo Cerralbo**

*María Pía Timón Tiemblo*

229

**El mercado del Arte y el coleccionismo en España en tiempos del marqués de Cerralbo**

*Ana Vico Belmonte*

272

**Conservación y restauración de cuatro tapices del Salón Estufa del Museo Cerralbo**

*Antonio Sama García y Verónica García Blanco*

## Comunicaciones

322

**Una colección de matrices de impresión en el Museo Cerralbo: tratamiento técnico y primeras aportaciones**

*Elena Moro García-Valiño, Cecilia Casas Desantes, Javier Díaz Pradana y Rebeca Fernández García*

332

**Antonio Moltó y Such modeló el busto de Don Carlos de Borbón y Austria-Este, Duque de Madrid**

*Cristina Gimenez Raurell*

348

Normas para la presentación y aceptación de originales

354

Submission and acceptance standards for original texts



---

**estudios**

---

---

# CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE CUATRO TAPICES DEL SALÓN ESTUFA DEL MUSEO CERRALBO

*Antonio Sama García y Verónica García Blanco ~ Fundación Real Fábrica de Tapices*

---

Tras un proceso de licitación pública, el 4 de julio de 2016 el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte adjudicó a la Fundación Real Fábrica de Tapices el contrato de servicios “Restauración y montaje de cuatro tapices del salón estufa y dos cortinas del cuarto del mirador del Museo Cerralbo de Madrid”, según proyecto redactado por Ana Schoebel Orbea, restauradora textil del Instituto del Patrimonio Cultural de España. Los trabajos se desarrollaron en el transcurso de 12 meses y el montaje “in situ” de los tapices del salón estufa quedó acabado a comienzos de noviembre de 2017, lo cual supuso la conclusión definitiva del proyecto.

Las prescripciones técnicas que regían el contrato establecían de manera muy clara cuáles habrían de ser los criterios de intervención y la metodología a emplear:

- La documentación clara y exhaustiva de los paños y los procesos de restauración y montaje.
- La eliminación de la suciedad y las deformaciones, con plenas garantías para la conservación de los paños.
- La consolidación reversible que garantice la estabilidad de las zonas frágiles.
- La reintegración minimalista de la lectura correcta del diseño.
- El forrado y montaje que garanticen la conservación de los paños y la recuperación de los principios estéticos de la exposición original.

La intervención fue llevada a cabo, por lo tanto, de acuerdo con estos principios metodológicos que, por otra parte, son los que se sabría suponer en conformidad con los códigos de deontología de la conservación-restauración internacionalmente aceptados.

El caso de este proyecto en el Museo Cerralbo presentaba unas características específicas que añadían cierta complejidad a los criterios de actuación, ya que uno de los determinantes era -como se ha visto-, garantizar “la recuperación de los principios estéticos de la exposición original”. La dificultad de este planteamiento estribaba en el hecho de que la exposición de los tapices –tal y como habían sido concebida originalmente en el palacio del marqués de Cerralbo- podría contravenir las prescripciones de conservación preventiva.

En efecto, muy al gusto decimonónico, los tapices han sido utilizados en el palacio como adorno y engalanamiento, más que como objetos en sí mismos considerados. Es decir, que en el salón estufa los paños flamencos figuran como bienes de alto valor representativo y propios de un interior palaciego, pero sobre todo como marco escenográfico de un gabinete de coleccionista. Esto implica que hayan sido expuestos como “fondo” de otras obras de arte y forzados para adaptarse al espacio disponible: en su disposición original, dos de los paños (los N.º inv. 00945 y 01318 estaban fruncidos o tableados para reducir su extensión y, además, se solapaban parcialmente. Del mismo modo, otro de los tapices (N.º inv. 00943) presentes en la sala se ha utilizado de cortinaje para cubrir una ventana y colgaba delante de ésta formando ondas.

Además, para completar este sentido escenográfico, en su momento se añadieron a tres de los cinco tapices que decoran la sala sendos flecos de pasamanería, a modo de guarnición del borde inferior.

En definitiva, el reto de este proyecto consistía básicamente en conciliar las necesidades de conservación con ese concepto expositivo original que acabamos de describir, escenográfico y “pintoresco”. Parte importante del mismo consistió, pues, en el diseño de un sistema de montaje que minimizara las

contraindicaciones de un discurso expositivo inadecuado desde el punto de vista de la conservación, pero que se quería preservar como testimonio histórico auténtico de los usos aristocráticos del siglo XIX y, más en concreto, de la personalidad del marqués de Cerralbo.

### **Determinación del montaje expositivo original**

Cuando se hizo el proyecto de restauración de la sala estufa y el cuarto del mirador, los tapices ubicados originalmente en dichas estancias llevaban tiempo desmontados y guardados en el almacén. Fue necesario, pues, realizar un trabajo de investigación para determinar la forma en que los paños estaban expuestos originalmente. Esto se pudo hacer gracias a la documentación proporcionada por el museo y a las fotografías que han sido localizadas en el Fondo Cabré de la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España. Las imágenes antiguas nos muestran tanto la disposición original de los tapices en el salón estufa como su *aggiornamento* con los flecos de pasamanería.

### **El salón estufa**

Concebido en un principio como jardín de invierno o *serre* – siguiendo la moda de estas piezas de confort que se había venido prodigando desde el último tercio del s. XIX en la arquitectura doméstica-, posteriormente el propio marqués la transformó en un gabinete de coleccionista. Para ello cegó los grandes ventanales y dispuso en las paredes cinco tapices flamencos que hicieron de abigarrado fondo a la exposición de objetos muy variados. Como ya se ha explicado, los tapices cubrían por completo los lienzos de las paredes y se solapaban unos con otros, se fruncián o se ondulaban para adaptarse al espacio disponible.

Los paños que visten esta sala son los siguientes:

Nº Inventario: 00759

Nº Inventario: 06216

Nº Inventario: 00945

Nº Inventario: 01318

Nº Inventario: 00943

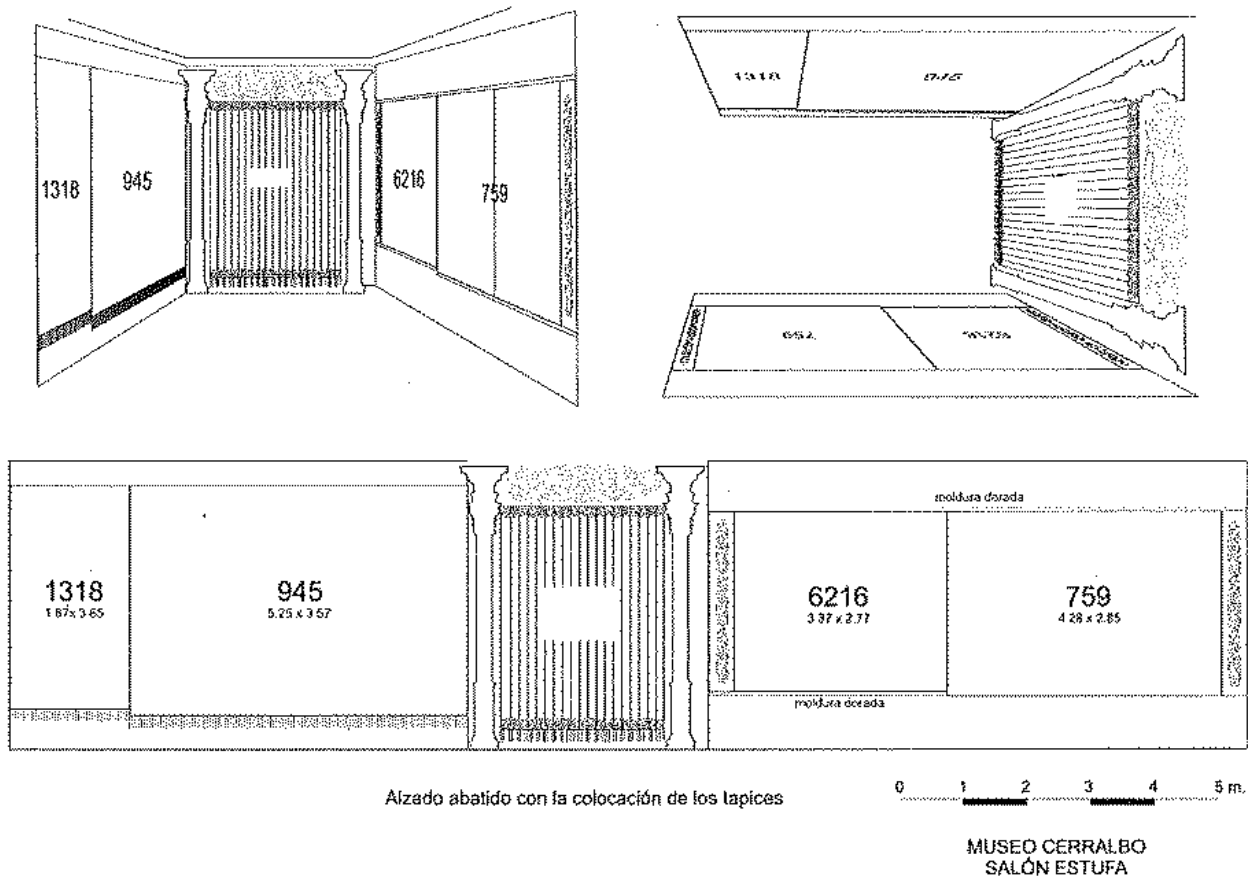
En el archivo Cabré de la Fototeca del IPCE se conservan 19 fotografías realizadas por el arqueólogo y fotógrafo Juan Cabré Aguiló (1882-1947) que tienen como objeto los tapices del palacio del marqués de Cerralbo. Fueron realizadas entre 1922 y 1928 y dos de ellas muestran detalles de los tapices colgados en el salón estufa. Estos documentos –junto con otra imagen realizada por Otto Wunderlich en 1941 que conserva el museo–, nos permiten visualizar el aspecto que tenía el gabinete originalmente con los tapices colocados en las paredes, así como el montaje expositivo de éstos.



**Fig. 1.-** Foto: Archivo Histórico Museo Cerralbo. Foto: Otto Wunderlich (1941).

Del análisis de las imágenes históricas se deduce que en algún momento a los dos paños de la pared Este se les añadieron unos llamativos flecos tipo “rapacejo”. Habían sido eliminados a la hora de enrollar y almacenar los tapices, pero de ellos se conservaban algunos restos en los depósitos que permitieron apreciar sus características técnicas y formales.

Después de este proceso de indagación sobre la apariencia original del salón estufa, se llegó a la conclusión de que la distribución y colocación de los tapices en ésta era como se muestra en la fig. 2 según los planos realizados por el IPCE. Así, este esquema de disposición fue el que rigió el criterio para el montaje final de los paños en dicha estancia.



**Fig. 2.-** Planos con el proyecto de montaje del salón estufa. IPCE.

El tapiz nº inventario 00943 no fue incluido en el proyecto de intervención porque en el año 2015 se decidió sustituirlo por una copia hecha por procedimientos digitales de alta resolución e impresa en tela.

### Estudio histórico

De acuerdo con las prescripciones establecidas en el contrato -que estipulan "la documentación clara y exhaustiva de los paños"- y con los principios metodológicos de la profesión de la conservación-restauración, se procedió a realizar un estudio

histórico de los tapices para intentar dilucidar las cuestiones sobre su autoría, datación cronológica, etc. En la mayoría de los casos se habían perdido no solo elementos clave para la catalogación como son las marcas, sino también otros fundamentales para el análisis estilístico y la identificación de series o ediciones como las cenefas o borduras. En otros casos como las cortinas, el tejido se conservaba íntegro pero no existían marcas de manufactura. Como consecuencia de todo ello, la catalogación no fue fácil y en varios de los tapices no se ha podido llegar a una identificación completa de las circunstancias histórico-artísticas de los mismos.

A continuación hacemos un resumen de los resultados del estudio histórico con la correspondiente ficha catalográfica de cada ejemplar:



**Descripción:** el tapiz que representa la huida o rapto de una doncella por guerreros, vestidos a la usanza de la Roma Antigua, uno de los cuales sostiene a aquella por la cintura y otro, cogiéndola de un brazo, la ayuda a embarcarse en una góndola. Detrás de la dama, al pie de un monumento a Baco, aparecen dos damas de rodillas y en segundo término una tercera huyendo de la lucha que se desarrolla entre dos bandos. En el fondo se aprecia un castillo. No conserva las cenefas originales.

**Núm. Inventario 00759**

**Objeto:** tapiz

**Procedimiento técnico:** muy probablemente, telar de bajo lizo

**Título/motivo:** Rapto de una dama

**Dimensiones:** 286 x 435 cm

**Composición material:**

Urdimbre: lana / Trama: lana y seda

**Manufactura / Ciudad:** Países Bajos Meridionales, posiblemente Bruselas

**Atribución cronológica:** siglo XVII

**Marcas:** no se conservan (se han perdido todas las cenefas y orillos originales)

Según documentación del Museo, en el montaje del salón estufa se utilizaron borduras mecánicas (tejidas en telar Jacquard), cuyas medidas actuales son: 282 cm x 28 cm; 279 cm x 28 cm. Representan hojas de acanto, cintas y decoración de ovas y otras, rematadas en los extremos con franjas de color azul.

### **Estudio**

El tapiz no conserva las borduras ni los fajas originales, por lo que se han perdido las marcas que permitirían hacer una catalogación más fundamentada. En cualquier caso, el estilo de la composición nos revela que estamos ante un tapiz hecho en el s. XVII según el cartón de algún pintor seguidor de Peter Paul Rubens. La dimensión grandiosa de las figuras y la ampulosidad de la escena en general así parecen demostrarlo. La factura del tejido, los colores empleados hacen pensar en algún taller de los Países Bajos meridionales de la segunda mitad del s. XVII, probablemente Bruselas, pero la ausencia de borduras y marcas dificulta bastante la atribución.

El tema representado parece que hay que ponerlo en relación con el rapto de Helena. La presencia de las naves y la actitud un tanto forzada de la protagonista femenina parecen remitir a este episodio bien conocido de la Antigüedad que fue el desencadenante de la guerra entre griegos y troyanos.

Existen distintas fuentes literarias que narran el suceso de forma no coincidente. La más clásica es la de Homero, quien en la *Ilíada* sugiere el rapto forzoso de la bella griega por parte de Paris, ante la reticencia de ésta a abandonar a Menelao. Sin embargo, la narración de Dictys de Creta (*Ephemeris belli troianis*, s. IV. A.C), nos presenta a una Helena complaciente marchando por voluntad propia con el príncipe troyano. Un ejemplo de la representación de esta última versión es la composición que hizo Giulio Romano para la Sala di Troia del Palazzo Ducale de Mantua en 1538-39, mientras que la primera está presente el fresco que pintó Rafael para el Palazzo Capodiferro (hoy Palazzo Spada) en Roma o la que hizo Guido Reni en 1631.

En la tapicería se ha recogido de manera mayoritaria la versión de Dictys de Creta, es decir, el de la fuga voluntaria de Helena con Paris. Así lo podemos ver representado en la famosa serie de la Historia de Troya de la catedral de Zamora (tejida en el último cuarto del s. XV probablemente en talleres de Tournai a través del marchante Pasquier Grenier) y en otro tapiz del s. XVI, hoy en el Castillo Real de Varsovia.

Siguiendo esta tradición, el tapiz del museo Cerralbo nos muestra a una Helena que es urgida con delicadeza a subir a la goleta, pero que se vuelve con gesto complaciente para despedirse de sus damas.

Es posible, por lo tanto, que el tapiz haya pertenecido a alguna serie sobre la guerra de Troya, o bien sobre mujeres ilustres de la Antigüedad.



**Descripción:** El tapiz está incompleto ya que, cuando menos, le faltan las borduras en todo el perímetro. Representa la lluvia de dones, riquezas, honores y glorias a los reyes, nobles, militares

**Núm. Inventario 06216**

**Objeto:** tapiz

**Procedimiento técnico:** telar de bajo lizo

**Título/motivo:** La Fortuna

**Serie:** La vida del hombre

**Autor/autores del modelo:** Antoine Sallaert

**Dimensiones:** 328 x 276 cm

**Composición material:**

Urdimbre: lana / Trama: lana y seda

**Manufactura:** posiblemente, Franz Van den Hecke

**Ciudad:** Bruselas

**Atribución cronológica:** siglo XVII

**Marcas:** no se conservan (se han pedido todas las cenefas y orillos originales)

y poderosos y de desgracias y castigo a los desvalidos, viejos y pobres, cuyas mercedes y reparto de desdichas otorga una deidad femenina. Ésta, vestida de blanco y con los ojos vendados, parece flotar en el aire mientras apoya la punta de un pie en la tierra. La deidad es la caprichosa *Tyché* o Fortuna, caracterizada como una mujer ciega y loca por su naturaleza inconstante y mudable. Los “desbaratados y sin consejo” a su derecha son los beneficiados por ella: un rey, un obispo, un estudiante, dos burgueses y una mujer con tres hijos que están recibiendo los dones en forma de riquezas, nobleza, poder, fama y sucesión. Los desesperados de su izquierda son aquellos a quienes la Fortuna les ha quitado lo que les dio: enfermos, etc.

### **Estudio**

Conocemos tres series paralelas que podemos relacionar con este tapiz y que nos pueden aportar información fundamental para su catalogación:

1. “La Vida del Hombre” (Patrimonio Nacional, número de catálogo 58)
2. “Los sufrimientos de Cupido” (Patrimonio Nacional, nº 60)
3. “La Vida del Hombre” (colección del Castillo de Manzanares el Real)

La número 1 incluye un tapiz titulado “La Fortuna, ciega, reparte bienes y desdichas” que se relaciona claramente por tema y estilo con el del museo Cerralbo, pero claramente responde a un cartón distinto. A la número 2 pertenece un paño (“Riquezas y honores antepuestos al Amor”) que si podemos relacionar con el mismo cartón del tapiz que estamos estudiando, aunque es una versión incompleta de la composición de éste en la que solamente aparecen tres figuras de la parte izquierda: los dos monarcas y la doncella que, arrodillada en el suelo, recoge en un saco los dones venidos del cielo.

La número tres es la que presenta, sin duda, el ejemplar de mayor similitud con el tapiz nº inventario 06216 del museo.

Obedece claramente al mismo cartón que éste, aunque con algunas diferencias: la personificación de la Fortuna aparece como flotando en vez de apoyada sobre una esfera como en el caso del tapiz que nos ocupa, mientras que las figuras de los desfavorecidos situadas en el ángulo inferior derecho no reciben la lluvia de dones. En la parte superior del tapiz de Manzanares tampoco aparece una nube presente en nuestro paño.

El tapiz “La Fortuna” del castillo de Manzanares lleva las marcas de Bruselas y las iniciales de Franz van den Hecke -tejedor activo entre 1629 y 1675-, que formó parte de una de las familias de liceros más importantes del siglo XVII en la capital del Brabante. Los inventarios elaborados con ocasión de su muerte registran un número impresionante de bocetos y cartones, entre ellos unos correspondientes a una serie denominada “La Vida del Hombre” y otros salidos del taller de Rubens. La determinación, por lo tanto, de la manufactura y de la ciudad donde fuera tejida esta serie no ofrece dudas, pero, por el contrario, la autoría de los cartones se plantea más problemática. El análisis comparativo con los dos tapices en la colección del Patrimonio Nacional pueden sernos útiles para identificar al posible pintor.

Si la atribución que se ha hecho de estas dos series al pintor Antonio Sallaert es cierta, sería razonable pensar que el autor de los cartones del paño que estamos comentando pudiera ser el mismo artista, aunque ello supondría admitir que Sallaert habría hecho casi coetáneamente dos versiones distintas de la misma serie. Esto es algo en principio difícil de asumir, pero no tanto si se tiene en cuenta el éxito que parece que tuvieron estos temas alegóricos a lo largo del siglo XVII. “La Fortuna” Manzanares el Real, entonces, se correspondería con aquella serie sobre “La Vida del Hombre” cuyos cartones aparecen registrados en los inventarios a la muerte de Franz van den Hecke, mientras que las dos series del Patrimonio Nacional responderían a la versión encargada por otra manufactura, casi sin duda la de la familia Raes, al mismo pintor.

**Núm. Inventario 00945**

**Objeto:** tapiz

**Procedimiento técnico:** telar de bajo lizo

**Título/motivo:** Escena de Batalla  
(¿Escipión el Africano derrota a Aníbal?)

**Serie:** ¿Historia de Escipión?

**Autor/autores del modelo:**  
desconocido

**Dimensiones:** 547 cm x 350 cm

**Composición material:**  
Urdimbre: lana / Trama: lana y seda

**Manufactura:** François Tons

**Ciudad:** Bruselas

**Atribución cronológica:** c. 1607-1622

**Marcas:** en el orillo inferior, a la izquierda, la marca de Bruselas (dos "B" flanqueando un escudete), en parte inferior del orillo o faja derecha, monograma de François Tons originales)

En función de la información que nos transmiten los tapices de la colección del Patrimonio Nacional y el Castillo de Manzanares podemos deducir, por tanto, que el tapiz del museo Cerralbo pertenece a la serie "La Vida del Hombre", tejida en Bruselas en la manufactura de Franz van den Hecke según cartones de Antoine Sallaert.

Generalmente se ha relacionado esta serie con los *Quinti Horacii Flacci Emblemata* publicados en Amberes el impresor J. Verdussen en 1607. Esta obra consiste en un repertorio de emblemas dibujados por el pintor Otto Vaenius que ilustran las reflexiones morales de Quinto Horacio Flacco. Algunas de las composiciones de Sallaert para "La Vida del Hombre" (y también para "Los Sufrimientos de Cupido"), en efecto, recuerdan los grabados según Vaenius, pero ésta de "La Fortuna" en concreto parece más bien inspirada en "La Tabla de Cebes", "diálogo filosófico-moral" que gozó de gran predicación entre los moralistas cristianos desde comienzos del siglo XVI.



**Descripción:** El campo muestra dos escenas bien diferenciadas: a la izquierda de la composición, dos oficiales romanos en pie parecen recoger los tributos del ejército vencido. A la izquierda de ellos, aparece representada en gesto de sumisión la figura de un oficial de las tropas derrotadas. Éste, arrodillado en el suelo,

parece haber entregado el símbolo de rendición; a la derecha de los oficiales, un sirviente se dispone a entregar otros tributos.

A la derecha del tapiz se representa el momento final de un combate. Soldados a caballo portan escudos con el caduceo de Mercurio y el *fulmen* de Júpiter y arremeten con sus lanzas al enemigo. También enarbolan diversas insignias romanas: el estandarte de las legiones y el *vexillum* con el lema de la República (“SPQR”), por lo que no cabe duda de que pertenecen al ejército romano. En la parte superior los *tubiquens* (cornetas) dan la señal de la victoria, mientras que en suelo ruedan cascos y escudos de los vencidos.

Una bordura floral enmarca el campo en todo su perímetro. Junto a los recuadros con composiciones de flores y frutos, aparecen representaciones alegóricas de los vicios y las virtudes sobre paisajes de jardines.

## Estudio

El tapiz presenta las características formales y el contenido temático propio de la producción de finales del s. XVI y comienzos del XVII en los Países Bajos meridionales. En efecto, el asunto militar y las cenefas florales con elementos alegóricos son rasgos propios de esta época, como también la tosquedad del dibujo y de la técnica de tejeduría, síntomas claros éstos de la decadencia general por la que atravesaba la tapicería flamenca durante ese período.

Afortunadamente, el paño conserva las fajas originales y, con ellas, las marcas de la ciudad y del tejedor. Esto nos permite atribuir sin ningún género de dudas el tapiz a Bruselas y, en concreto, a la manufactura de François Tons, cuyo monograma ha podido ser identificado gracias a un documento conservado en la Biblioteca Real de Bélgica y fechado hacia 1615. En este documento (que viene a suplir en parte la destrucción del archivo del gremio de tapiceros de Bruselas), figura un monograma igual al tejido en el orillo derecho de nuestro tapiz, que aparece asociado al nombre de “François Thoens”.



**Fig. 3.-** Detalle del monograma de François Tons.

Se trata de un tejedor cuya faceta más conocida tiene que ver precisamente con su actividad en España al servicio del tercer duque de Pastrana, Rui Gómez de Silva. Gracias al mecenazgo de éste y de las ayudas del rey Felipe III, Tons estableció en la población de Pastrana (Guadalajara) una manufactura de tapices que estuvo activa desde el año 1622 y hasta por lo menos 1638. La producción de ésta -que ha comenzado a ser conocida a través de los estudios que han venido realizando Guy Delmarcel y Margarita García- es fácil de identificar debido a que los tapices tejidos en la villa alcarreña llevan el monograma de Tons (a veces también el nombre y apellido "in extenso") y el símbolo de una torre con una "p" que representa a aquélla.

El ejemplar del Museo Cerralbo no lleva el símbolo de Pastrana, por lo que hay que deducir que fue fabricado en Bruselas por Tons antes de su venida a España. La actividad la fábrica bruselense es poco conocida, pero se piensa que se desarrolló entre 1607 y 1622 (la fecha de traslado del taller a Pastrana). François probablemente continuó la manufactura establecida en el último cuarto del siglo XVI por su padre, Willem (Guillaume) Tons, en la capital brabantona. La producción de ésta es muy poco conocida, pero se sabe que en 1607 proporcionó una serie de 8 paños sobre la *Historia de Constantino* a los archiducos de Austria, lo que demuestra el prestigio que había alcanzado en ese momento.

De la etapa bruselense de François se tienen más noticias que sobre su padre. Sabemos que en 1616 entrega a un marchante activo en Amberes (Daniel Steurbout) tres series: *Historia de Escipión*, *Historia de Troya* e *Historia de Tarquino*. Un poco más tarde libró otra dedicada a la Historia de Aníbal. Por otro lado, se conserva en el Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard un tapiz titulado La entrega de las llaves que presenta la marca de François Tons y una cenefa muy similar a la del tapiz que estamos comentando. No es exactamente igual, pero contiene dibujos (especialmente los correspondientes a las figuras alegóricas) que responden claramente al mismo modelo que los del ejemplar del museo Cerralbo. La escena representada podría responder a un conocido episodio de la historia de Escipión (la llamada "continencia de Escipión", un acto mediante el cual el general romano renuncia a la esclava que le correspondería como botín de guerra), por lo que es muy probable que pertenezca a esa serie sobre el héroe romano que fue entregada por Tons en Amberes a Daniel Steurbout.

En la documentación del museo, el tapiz que nos ocupa se identifica como *Escipión, el Africano, derrota a Aníbal*. Aunque la lectura iconográfica de la escena de batalla no es tan clara como para permitirnos asegurar que este es el asunto representado en el mismo, teniendo en cuenta los antecedentes mencionados, es altamente probable que el paño que fue propiedad de Enrique de Aguilera y Gamboa pertenezca, o bien a la serie de Escipión de la que el ejemplar del Fogg Art Museum sería otro testimonio, o bien a aquella otra dedicada a la figura de Aníbal entregada a Daniel Steurbout en 1616.

**Descripción:** Representa una figura masculina de tamaño natural y vuelta de espaldas al espectador. Con su mano derecha se apoya en un bastón, mientras con la izquierda, que se eleva ligeramente, hace un gesto no claramente interpretable. Está plantada en contraposto sobre una grada, delante de una balaustrada. En segundo plano se ve una columna salomónica sobre un fondo de celajes.

**Núm. Inventario 01318**

**Objeto:** tapiz

**Procedimiento técnico:** posiblemente telar de bajo lizo

**Título/motivo:** ¿"La Fortaleza"?

**Dimensiones:** 340 cm x 185 cm

**Composición material:**

Urdimbre: lana / Trama: lana y seda

**Manufactura / Ciudad:** Países Bajos Meridionales, posiblemente Bruselas

**Atribución cronológica:** siglo XVII

**Marcas:** no se conservan (se ha perdido el orillo inferior)



El personaje es barbado, ciñe corona con puntas de estrella y viste de militar con manto de púrpura, el cual lleva recogido en el brazo izquierdo. De la cintura cuelga un sable.

Se conservan completas las cenefas laterales y la inferior. El motivo principal de éstas son las guirnaldas de flores y frutas, pero en la segunda se representan, además, dos leones situados a la altura de las esquinas. En el borde superior se han añadido dos cenefas pertenecientes a otro tapiz.

### **Estudio**

Por su formato -estrecho y alargado-, el paño nº 01318 responde probablemente desde el punto de vista de su tipología a un tapiz de entreventana o entrepuerta. Dada sus dimensiones, solo aparece una figura (situada, además, de espalda), por lo que la lectura iconográfica de la composición se presenta problemática. La bordura o cenefa puede ayudarnos a ello porque, además de las guirnaldas de flores -habituales en la tapicería barroca flamenca- presenta otros elementos figurativos que pueden darnos claves para la interpretación. Éstos son, sobre todo, las figuras de dos leones que aparecen en la orla inferior. En la parte derecha, sentada, parece que se ha representado a la leona y en la izquierda al león macho. En el ángulo izquierdo de la cenefa superior figura la imagen de un ser marino, cuya identificación no es clara: podría ser tritón o delfín. Posiblemente en el ángulo derecho hubiera la misma figura, pero la cenefa ha sido cortada en esa parte y la pieza que actualmente se puede ver ahí no está claro si es la original o no. En cualquier caso, sólo presenta decoración floral y frutal.

La presencia de las figuras de los leones podría inducir a pensar que la escena representada en el tapiz tiene relación con la representación de la Fortaleza, una de las virtudes cardinales. El león ha sido, efectivamente, uno de los emblemas más comúnmente empleados para la alegorización de esta virtud, una de las que debe atesorar el Príncipe o gobernante según la tradición de la iconografía dinástica. Dado que la única figura que aparece en el tapiz es la de un personaje con corona, el

significado del león como símbolo de la Fortaleza parece tener sentido. Ésta interpretación se ve reforzada, además, por el hecho de que el rey ha sido representado de manera ostensible con el bastón de mando, símbolo también de poder, fuerza y autoridad.

De acuerdo con esta lectura, por lo tanto, el tapiz que nos ocupa podría haber formado parte de una serie cuyo programa iconográfico estuviera en relación con las virtudes.

Para su catalogación tampoco tenemos apenas elementos de apoyo. No conserva las marcas del tejedor ni la de la ciudad porque el orillo inferior (donde suelen aparecer éstas) ha sido cortado y eliminado. Por otra parte, no hemos podido localizar ningún otro tapiz de características similares a nivel iconográfico que nos proporcionara más información sobre la serie, manufactura, etc.

Por sus características estilísticas podemos afirmar, no obstante, que el paño se debe encuadrar en la producción flamenca del s. XVII en la tradición de rubensiana, es decir, la de aquellos cartonistas que siguen la estela del maestro de Siegen: Jacop Jordaens, Antoine Sallaert, Justus van Egmont, etc. Por esta misma impronta rubensiana y por las características de la cenefa (adornada con exuberantes guirnaldas de flores y frutos), es probablemente que el centro de producción haya sido la ciudad de Bruselas.

## **Estado de conservación**

Las tapicerías comprendidas en el proyecto presentaban un cuadro de patologías bastante habitual en este tipo de tejidos históricos. A los deterioros producidos por las alteraciones propias del uso, las agresiones medioambientales y el envejecimiento de las fibras, se añaden otros debidos a la manipulación de aquéllos para su exposición de acuerdo con los criterios característicamente decimonónicos que se han comentado más arriba. En general, los problemas de conservación eran los siguientes:



**Fig. 3.-** Suciedad general, Tapiz 01318.



**Fig. 4.-** Suciedad generalizada, Tapiz 00759.

**Fig. 5.-** Derecha: Suciedad vista por el reverso, Tapiz 00945.

**Acumulación de suciedad y manchas:** todos los paños presentaban –en mayor o menor grado- acumulación de polvo y suciedad ambiental. Esto afecta, indudablemente, al aspecto visual de los mismos porque vela los colores, distorsiona la gama cromática e, incluso, puede llegar a afectar a la lectura iconográfica, pero no es solo un problema de carácter estético. En efecto, la penetración de las partículas de suciedad y de contaminación en el interior del tejido produce la deshidratación de las fibras y ello es la causa de que tanto las tramas como las urdimbres vayan adquiriendo un estado cada vez más rígido y quebradizo, propenso a las roturas por acción mecánica. Por otro lado, los elementos contaminantes pueden dar lugar también a reacciones químicas dañinas para las fibras. En definitiva, la suciedad es también un factor deteriorante que afecta negativamente a la conservación del tejido.

Por otro lado, en algunos de los paños se ha observado también la presencia de manchas individualizadas de naturaleza diversa.



**Relés abiertos:** “Relés” descosidos, repartidos por la superficie de los tapices. La causa de ese deterioro es la rotura de los hilos que cierran estas interrupciones del tejido, consecuencia natural de la técnica de tejeduría que es consustancial del tapiz

(el empleo de tramas discontinuas). En su mayor parte se trataba de pequeñas aberturas. Éste no es un tipo de deterioro grave, pero puede afectar a la estabilidad estructural del tapiz si está muy extendido o adquiere la forma de grandes descosidos. Si no se restaura, el “relé” tiende a abrirse cada vez más y puede llegar a producir desgarros en áreas del tejido adyacente.

**Degradación y pérdida de las tramas de seda.** Sin duda, el problema principal que presenta la conservación de todos los tapices examinados es el deterioro de las tramas de seda por el fenómeno de fotooxidación. Éste produce una despolimerización progresiva de la seda, que se va volviendo cada vez más frágil y acaba disgregándose totalmente. La consecuencia extrema de este proceso de degradación son las numerosas pérdidas de tramas donde la falta de la seda deja aflorar a la superficie las urdimbres desnudas. Este tipo de deterioro se concentra sobre todo en las zonas claras de la composición (tejidas originalmente con seda). Todos los tapices del salón estufa presentaban importantes alteraciones de las tramas de seda y, por lo tanto, visibles afloramientos de urdimbres desnudas. Posiblemente los más afectados por esta patología en orden de gravedad son el n° 6216 y el n° 945.



**Fig. 6.-** Degradación y pérdida de seda, Tapiz 06216.

**Fig. 7-** Izquierda: degradación y pérdida de lana. Tapiz 06216.

**Fig. 8-** Derecha: degradación y pérdida de lana. Tapiz 01318.



**Degradación y pérdida de las tramas de lana.** Este tipo de alteración afecta a las tramas tintadas en los colores marrones oscuros o pardos y tiene su origen el mismo proceso de tintura: normalmente se debe al efecto corrosivo que ejercen sobre la lana determinadas sales metálicas empleadas como mordiente. La degradación de la fibra proteínica es tal que ésta acaba por desintegrarse y perderse, dejando al aire la urdimbre.

En los tapices que nos ocupan, esta clase de deterioro afecta al n.º. 01318 y al 06216, cuyas fajas están tejidas con tramas teñidas en color pardo y presentan áreas puntuales de pérdida de tramas y afloramiento de urdimbres. En el caso del 01318 afecta a un área muy concreta y localizada porque el resto de las fajas no eran originales.



**Lagunas de tejido.** Es una forma de deterioro que consiste en la pérdida total tanto de tramas como urdimbres en un determinado área de tejido. Normalmente su origen está en la desaparición de las tramas, que al dejar las urdimbres desnudas, favorecen la rotura primero y, finalmente, la desaparición de éstas. No obstante, también pueden haber sido provocadas en algún caso por agresiones mecánicas (cortes, enganchones, etc.). El tapiz que presenta un mayor número de lagunas es el n.º. 00945.



### **Intervenciones históricas. Modificaciones de formato**

Los tapices han sido manipulados en fecha indeterminada con una serie de intervenciones que alteran su formato original. Es de suponer que el objeto de estas modificaciones es la adaptación de los paños y las cortinas a las dimensiones de los espacios disponibles para su exposición.

Hay dos tipos de modificaciones. Las más benignas para las obras que comentamos consisten en añadidos de partes o piezas supletorias para acrecentar el tamaño original. También el del tapiz nº 01318, al que se ha añadido una cenefa postiza sobre la del borde superior a modo de suplemento. Por otro lado, según la documentación que obra en poder del Museo, el tapiz nº 00759 (Rapto de una dama) y el tapiz nº 06216, habían estado enmarcados en sus caídas o lados verticales por unas cenefas tejidas en telar Jacquard que se habían separado del mismo en el momento de ser embalado y guardado en el almacén. Las cenefas estaban una al lado de 00759 y la otra al lado de 06216 cada una en un extremo y los tapices unidos entre sí.

Las descritas son las intervenciones más benignas porque son complementos perfectamente reversibles, pero las más graves e irreversibles son aquellas que han consistido en el corte o amputación de elementos originales de los tapices.

**Fig. 9.-** Izquierda: Laguna de tejido Tapiz 00945.

**Fig. 10.-** Derecha: Laguna de tejido Tapiz 00759.

**Fig. 11.-** Estado previo de una de las cenefas n°. 00759.

**Fig. 12.-** Detalles de corte en el tapiz n.º inv. 00759.



Es el caso de los tapices n°. 06216 (La Fortuna) y n°. 00759, a los que se ha privado de su cenefa (que ha sido cortada y eliminada). Esto es una pérdida especialmente grave, ya que con la cenefa (que puede ofrecer mucha información sobre la manufactura, la serie y el estilo del tapiz) se ha perdido también la faja donde van las marcas del tejedor y la ciudad. En el paño n°. 01318 se observa que, además de haberse cortado el orillo inferior, se han hecho determinadas manipulaciones en las borduras, de manera que hay diversos cortes y empalmes que hacen fragmentaria su figuración.



Finalmente, debemos señalar que en la obra n°. 00759 se ha practicado un corte en sentido vertical que ha dividido el tapiz prácticamente en dos partes iguales.

Una vez que se separaron las dos partes del tapiz como parte del proceso de intervención encontramos el punto de unión exacto, y se evidenció una laguna en la parte central del tapiz que corresponde al brazo de la figura femenina principal. Por lo tanto el corte se hizo para salvar una laguna.

La unión de las dos partes estaba hecha mediante costura que embecía algo el tejido y producía tensiones.

## **Intervenciones anteriores. Restauraciones o reparaciones funcionales**

Para intentar neutralizar las alteraciones del tejido y mantener los tapices en uso, se han aplicado a los tapices diversas formas de “restauración” que, por lo común, obedecen a manos inexpertas (por lo menos en relación con la técnica del tapiz) y no siguen las modernas metodologías de conservación / restauración. Se trata más bien, por lo tanto, de reparaciones o remiendos con un pretendido carácter funcional que muchas veces no cumplen su objetivo, sino que por el contrario perjudican al tejido y alteran negativamente la estética de la obra.

La mayoría de estas intervenciones han adquirido la forma de costuras de factura irregular y a veces considerablemente burda aplicadas para sujetar las urdimbres que han quedado desnudas por el deterioro de las tramas. Muchas veces estas costuras se sujetan sobre parches colocados por el reverso con función sustentante o directamente sobre refuerzos o forros. En algún caso, como en el tapiz n°. 06216, en vez del procedimiento de costura se ha empleado el volteado, que afecta bastante a la estética de la obra.

Las lagunas de tejido se han “reintegrado” con parches de fragmentos de tapiz u otra clase de tejidos, que han sido fijados por el reverso mediante costura perimetral. Esta, por lo general, es burda y se encuentra considerablemente deteriorada.

Un caso que merece especial atención es el del paño n°. 00759 (Rapto de una dama), en donde hay una gran laguna que ha sido disimulada mediante la unión de las dos partes del tapiz, montando una sobre otra, para disimular el faltante original. Para conseguir una legibilidad más exacta aplicaron pintura en la zona dándole forma. Otro caso relevante es el paño n°. 01318, en el que se ha realizado un injerto de tapiz de similares características para disimular la laguna y luego se ha pintado encima para completar figurativamente el añadido.

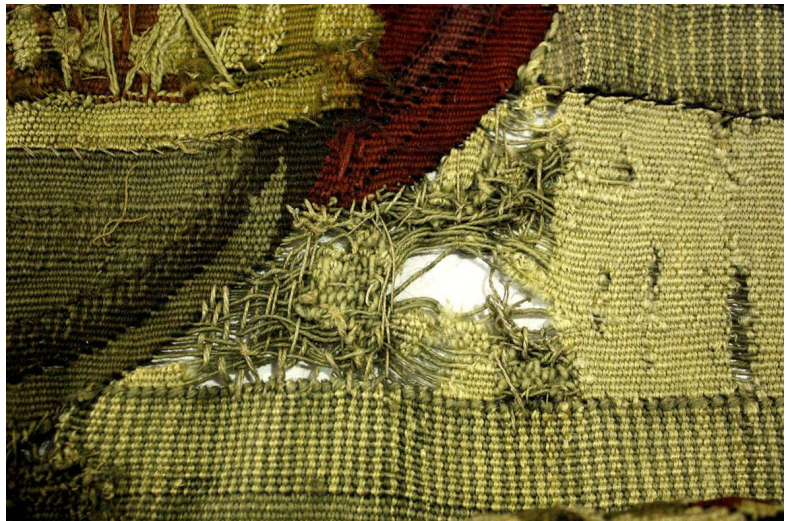
**Fig. 13.-** Detalle de un injerto con pintura. Tapiz n°. 01318.

**Fig. 14.-** Detalle de costuras en mal estado "cosucos" Tapiz n°. 01318.

**Fig. 15.-** Detalles de las restauraciones anteriores llamadas "volteados" Tapiz n°. 06216.

En algunos tapices se ha constatado, además, la presencia de retoques puntuales aplicados directamente sobre el tapiz con materiales pictóricos, tinta o grafito. Su función es resaltar algunos rasgos desvaídos de rostros, etc.

Todos estos deterioros y alteraciones han sido registrados en los correspondientes mapas para que puedan visualizarse mediante iconos específicos sobre fotografías de detalle.



## **Intervención de conservación-restauración**

### **Planteamientos generales**

De acuerdo con el proyecto redactado por el IPCE, se trataba de aplicar un procedimiento de conservación-restauración bajo los principios metodológicos de mínima intervención, reversibilidad, notoriedad y máximo respeto por la autenticidad histórica, tanto en lo que a los tapices en sí mismos como al montaje expositivo de aquellos originalmente empleado en las salas del palacio del marqués de Cerralbo. Dentro del programa de restauración, uno de los objetivos básicos era conseguir una limpieza de las piezas lo más efectiva posible para sanear el tejido y aprovechar sus benéficos resultados para la corrección de las deformaciones que presentaba éste.

Por otro lado, estaba claro dentro del espíritu del proyecto que había que aprovechar el momento de la restauración para obtener toda aquella información que fuera significativa desde el punto de vista histórico, por lo que era imperativo llevar a cabo un proceso de documentación exhaustivo, tanto de la intervención en sí misma como de todos los aspectos formales y técnicos relevantes.

Teniendo en cuenta todos estos planteamientos, se diseñó un plan de intervención que, en resumen, consistió en lo siguiente:

- Embalaje y traslado de los tapices desde el museo Cerralbo a la Real Fábrica de Tapices
- Documentación previa y sistemática del estado de conservación de cada pieza
- Eliminación de forros, refuerzos y sistemas de suspensión
- Documentación sistemática de detalles de tejeduría para una caracterización técnica de cada caso
- Análisis de las intervenciones históricas para determinar

su naturaleza, funcionalidad, propiedad estética o histórica e idoneidad.

- Pruebas de solidez de tintes
- Eliminación de las intervenciones anteriores con problemas de solidez siempre y cuando un estudio técnico e histórico específico lo permitiera
- Limpieza húmeda mediante lavado por inmersión controlada
- Alineado del tejido
- Consolidación del tejido y estabilización estructural mediante costura sobre soporte, empleando como procedimiento técnico el “punto de restauración”
- Forrado de los tapices con una tela inocua para las fibras y un sistema de costura que, permitiendo los movimientos dimensionales del paño, evite tensiones negativas para el tejido
- Aplicación de un nuevo sistema de suspensión adaptado en cada caso al uso y a las necesidades expositivas de cada pieza
- Documentación exhaustiva y sistemática tanto del proceso de intervención como del estado final de cada tapiz
- Traslado de retorno al museo Cerralbo y montaje “in situ” de los tapices en sus respectivos lugares de ubicación

A continuación detallamos cada una de estas operaciones:

### **Embalaje y traslado**

Los tapices y cortinas se embalaron en el museo Cerralbo mediante enrollado sobre cilindros individuales rígidos con diámetro de 30 cm y longitud de 4,25 m. Éstos fueron forrados previamente mediante guata de polietileno y tubo de punto de algodón.

Para embalar los paños, éstos se pusieron boca abajo sobre una cama de espuma de polietileno, de manera que el reverso quedara enrollado por la parte interior y el anverso por la exterior. El enrollado se hizo en el sentido de la urdimbre para evitar deformaciones del tejido.

Una vez así dispuestos sobre los cilindros, los tapices se cubrieron con varias vueltas de lámina de espuma de polietileno. El traslado al taller se hizo en un vehículo en el que se anclaron unos soportes de madera especialmente diseñados para que los rulos en los que van enrollados los tapices sólo descansen en sus extremos, en las partes a las que no llega el tapiz. De esta manera los rulos quedan perfectamente inmovilizados y se evita que el tapiz se apoye en el suelo.

### **Documentación del proceso de intervención**

Se procedió a realizar una documentación exhaustiva del estado de conservación previo de cada una de las piezas que iban a ser restauradas, del proceso de intervención en cada una de sus fases y del estado final de aquéllas una vez acabada la restauración. Además de las tomas generales de los tapices -que documentan su aspecto general antes y después de la intervención (tanto por el anverso como por el reverso)-, se procedió a registrar en detalle y de una manera sistemática toda la superficie de los mismos en su estado inicial y final. Para ello se empleó un sistema reticular tomando como unidad de medida una cuadrícula de 60 cm x 80 cm. Es decir, que se registró fotográficamente toda la superficie del paño mediante tomas parciales de 60 cm x 80 cm que permiten visualizar con un alto grado de detalle todas las circunstancias del tejido. Las fotografías se hicieron con una resolución de 300 ppp. Este registro sistemático mediante cuadrícula se hizo también por el reverso de los tapices y cortinas una vez retirados los forros. De este modo, la confrontación entre las imágenes previas del reverso y del anverso permite hacer una valoración muy ajustada sobre el grado de alteración

de los colores (ya que por el envés se encuentran en un estado muy cercano al original por la protección que ofrece el forro ante la luz), mientras que la confrontación de las mismas tomas realizadas antes y después de la intervención ofrecen la posibilidad de visualizar en detalle el resultado de la misma.

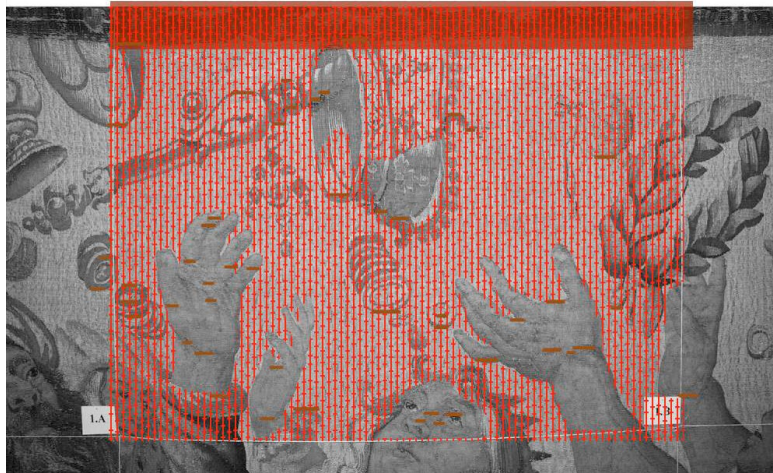
Por otro lado, se hizo un reportaje fotográfico intensivo del proceso de restauración de cada pieza en cada una de sus fases: eliminación de forros e intervenciones anteriores, preparación para el lavado, lavado, colocación de soportes, consolidación en bastidor, forrado y montaje "in situ". Para la caracterización técnica se registraron diversos detalles de tejeduría y se hicieron macrofotografías para permitir visualizar las densidades de tejido. Todo aquello que se consideró relevante desde el punto de vista histórico (marcas o monogramas, inscripciones o etiquetas en forros, etc.) fue también registrado con fotos de detalle.

Además de la fotográfica, se procedió a llevar a cabo también una exhaustiva labor de documentación gráfica para hacer mucho más explícita la información sobre el estado de conservación en cada uno de los casos y las características de la intervención. Este tipo de documentación consistió fundamentalmente en hacer mapas o cartografías de los deterioros y fenómenos de alteración que presentaban los tapices antes de la restauración, así como de las intervenciones realizadas sobre los mismos durante el proceso. Estos gráficos se han hecho sobre las imágenes de la cuadrícula, lo cual quiere decir que ofrecen un alto nivel de detalle. Cada tipología de deterioro (o también de intervención histórica), así como cada modalidad de intervención han sido representadas gráficamente mediante un icono característico, de manera que estas cartografías permiten visualizar de manera clara y sinóptica tanto la localización como la naturaleza de cada uno de los deterioros o actuaciones llevadas a cabo sobre el tejido.



**Fig. 16.-** Cartografía previa tapiz n.º 06216.

**Fig. 17.-** Cartografía final de intervenciones tapiz n.º 06216.



### **Eliminación de forros y refuerzos**

Para proceder a la limpieza en profundidad y posterior restauración de los tapices, es imprescindible retirar los forros, refuerzos y demás añadidos como el sistema de suspensión, que presenten éstos por el reverso. Si estos elementos no son originales ni relevantes desde el punto de vista histórico, se procede a su eliminación y a su sustitución a lo largo del proceso por otros nuevos más adecuados.



**Fig. 18.-** Eliminación de refuerzos y forros.

En el caso de los tapices del salón estufa, no se entendió que ninguno de los forros o refuerzos fueran susceptibles de ser conservados por ser originales o revestir interés histórico. Por el contrario, aportaban peso innecesario y, por lo tanto, no eran funcionales. Se decidió, por lo tanto, eliminarlos y sustituirlos por otros. También se eliminaron los sistemas de suspensión, ya que eran obsoletos e inadecuados.

En los casos en los que había etiquetas o inscripciones sobre los mismos, éstas fueron documentadas fotográficamente y recortadas para ser colocadas de nuevo en el forro nuevo, en la posición que correspondiese. Las cortinas no presentaban forro, pero sí unas bandas de tafetán de algodón con anillas que ya no eran operativas y que por ello fueron retiradas y eliminadas.

#### **Análisis de las intervenciones históricas para determinar su naturaleza, funcionalidad, propiedad estética o histórica e idoneidad**

Uno de los momentos más complejos de todo proceso de restauración es el de decidir los criterios de actuación en lo que a las intervenciones históricas se refiere, pues hay que evaluar por un lado su interés como documento histórico y por otro su validez desde el punto de vista estético y de la conservación. En el caso del proyecto del museo Cerralbo se añadía a esta complejidad el hecho de que había que respetar en su forma y concepto el montaje expositivo propio de la época en la que el edificio fue habitado como palacio del marqués.

El criterio general adoptado -de acuerdo con las directrices del IPCE y de los responsables del museo- fue el de respetar todas aquellas intervenciones que no supusieran una amenaza o perjuicio para la conservación del tejido o que no introdujeran distorsiones estéticas, dificultades de lectura, etc. De acuerdo con estos planteamientos, se eliminaron sólo los remiendos, costurones o "cosucos" que contraían

urdimbres y ocasionaban tensiones en el tejido (como luego se verá, algunas “restauraciones” que en principio se pensaban haber dejado, fue necesario eliminarlas después cuando en las pruebas previas al lavado se vio que sus colores no eran sólidos en el agua). En el caso de los “volteados”, se decidió respetarlos porque la operación de su eliminación podría resultar agresiva y, en definitiva, perjudicial para el tejido original.

Aquellos parches usados para disimular lagunas que ocasionaban tensiones fueron descosidos eliminados y sustituidos por otros soportes. En este sentido, fue especialmente complejo el caso del tapiz n.º 01318 (¿La Fortaleza?), que presentaba numerosos injertos y partes repintadas. Para tomar una decisión al respecto, primero se hicieron pruebas de solubilidad para determinar si las materias tintóreas empleadas eran solubles en medio acuoso. Como se vio que no y que, por lo tanto, podrían resistir el lavado, se decidió respetarlos. Del mismo modo ocurrió con los otros repintes y resaltes pictóricos de rasgos fisionómicos: todos mostraron su solidez al agua. De este modo, se han conservado esas restauraciones que, si bien a veces no son muy correctas desde el punto cromático, no desentonan excesivamente y se integran sin dificultad en el aspecto general del tapiz. Su eliminación hubiera dado lugar a la manifestación de lagunas de tejido con mayor impacto estético y hubiera privado al tapiz de una tipología de “restauración” característicamente decimonónica que nos remite al contexto histórico en el que éste fue utilizado como elemento decorativo del palacio del marqués de Cerralbo.

Con respecto a los añadidos, se decidió mantener la cenefa postiza del tapiz n.º 01318 a pesar de que estilísticamente no tiene nada que ver con el resto del paño. Su presencia se justifica por formar parte del montaje original del salón estufa. Del mismo modo se ha procedido con las cenefas “Jacquard” del siglo XIX que enmarcan los dos tapices que van colgados en la pared sur (n.º. 00759 y n.º. 06216). De alguna manera, suplen las cenefas sacrificadas en éstos.

Desde el punto de vista estilístico, estas grecas (fabricadas con técnica de tapiz) no se correspondían con la decoración de las cortinas, ya que si éstas debemos adscribirlas a un neo-Luis XV, aquellas son genuinamente neo-Luis XVI. Por otro lado, se llegó a la conclusión de que las cenefas se habían añadido al trasladar las cortinas a otra ventana, por lo que su mantenimiento no solo no se justificaba por razones del montaje histórico, sino que dificultaban éste al trastocar las dimensiones de su disposición original.

### **Limpieza**

El proyecto de intervención del Museo Cerralbo se planteó como uno de sus objetivos básicos conseguir una limpieza eficiente y segura de los tapices y cortinas incluidos en ella. La eliminación de la suciedad que había penetrado en las fibras hasta deshidratarlas hacía necesario el empleo de un sistema de limpieza eficaz que minimizara los riesgos de la operación y garantizara la conservación de la totalidad de la materia original. El procedimiento más adecuado para ello es, sin duda, el lavado por inmersión controlada, el cual permite hacer una limpieza en profundidad con un gran nivel de seguridad y, al mismo tiempo, facilitar la rehidratación de las fibras textiles. Por ello, todas las piezas fueron sometidas a este proceso una vez hechos los análisis pertinentes para verificar la solidez de los materiales y los tintes en el medio acuoso.

La secuencia del proceso completo de limpieza fue la siguiente:

#### **1. Limpieza mecánica**

Tanto el anverso como el reverso de cada uno de los tapices fue sometido a un micro-aspirado con aspirador de potencia regulable a 400 watts, que permite eliminar polvo, partículas sólidas y restos de suciedad sueltos. Para evitar al máximo cualquier tipo de agresión al tapiz, éste se protegió de la boca del aspirador con una barrera de tul y la succión se hizo en el sentido de la urdimbre, tamponando a lo largo de toda la superficie sin arrastrar la boca del aspirador.

## 2. Análisis de solubilidad de los tintes

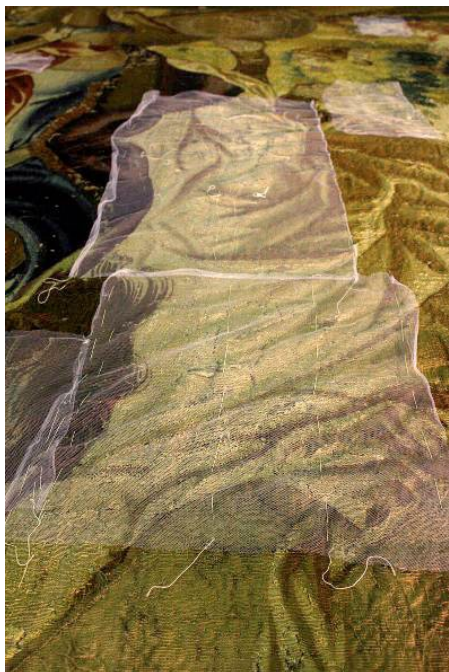
Para comprobar la solidez de los tintes en medio acuoso, se realizó una prueba de todos y cada uno de los colores que intervienen en el tapiz reproduciendo en laboratorio las condiciones a las que serán sometidos los materiales durante el lavado y verificando de ésta manera que no haya pérdidas o migraciones de color.

Las muestras se tomaron del reverso del tapiz para que el proceso de obtención no fuera destructivo, y se analizaron también con especial cuidado las fibras empleadas en restauraciones anteriores (que son las más susceptibles de presentar poca solidez).

Para hacer la prueba se utilizó el mismo tensoactivo y disuelto en agua en la misma proporción que se va emplear en la mezcla de lavado. Habida cuenta de las variaciones de pH que pueden tener lugar en el transcurso del lavado y de que en la mayoría de los casos la suciedad tiene un carácter ácido, se realizó también una prueba en agua con ácido acético con un pH entre 4 y 5 para tener la seguridad de que en el caso de tener un ambiente ácido en el transcurso del lavado los tintes se mantendrán estables. Una vez sometidas las muestras a la solución de prueba, aquéllas se dejan secar lentamente en una tela de algodón 100% de color blanco manteniendo la humedad el mismo tiempo que tardará el tapiz en secar. Una vez secas, se evalúan los resultados.

En general, el resultado de estos análisis fue positivo en el sentido de que los materiales empleados en la tintura de las fibras de los tapices se demostraron sólidos en el agua. Sin embargo, hubo algunas excepciones: en el tapiz n°. 00759 se pudo comprobar que unas restauraciones hechas con hilo naranja de lana y otras con hilo de algodón marrón desteñían, mientras que en el n°. 00945 hacían lo propio o “sangraban” sólo algunas de las restauraciones hechas con un color naranja muy similar al del n°. 00759.

Tras evaluar los resultados con la Dirección Técnica, se decidió proceder al lavado de los tapices afectados eliminando



**Fig. 19.-** Colocación de la protección de monofilamento para el lavado.

previamente los factores de riesgo detectados. De acuerdo con ello, por lo tanto, se localizaron todos los materiales “sensibles” al lavado en estos dos paños y se eliminaron para no comprometer la seguridad de éste.

Un caso distinto fueron las cenefas “Jacquard” que complementaban el montaje expositivo de dos de los paños. Las pruebas de solubilidad, en efecto, determinaron que sólo se podía lavar una de ellas, ya que los tintes demostraron debilidad en el medio acuoso.

### **3. Refuerzo estructural temporal para el lavado.**

Para evitar que el lavado pudiera deteriorar más las zonas debilitadas estructuralmente (pérdida de trama y/o urdimbre, zonas con intervenciones anteriores en mal estado, bordes) se protegieron éstas por medio de un encapsulado con monofilamento de nylon fijado al tapiz mediante costura con hilo de algodón.

Este material consiste en un tul compuesto por una finísima cuerda de nylon cuyas características lo hacen muy apropiado para esta función, pues reúne las propiedades de ser muy resistente a la abrasión y muy permeable al agua. El tejido encapsulado así entre dos capas de tul, queda perfectamente protegido y apenas interfiere en la acción limpiadora del agua mezclada con el tensioactivo.

Además, dentro de este proceso de consolidación preventiva, se procedió a coser los relés abiertos de mayor tamaño.

### **4. Lavado por inmersión**

El lavado de cada tapiz fue realizado siguiendo las prescripciones técnicas del proyecto de intervención redactado por el IPCE, que por otro lado se ajustaba perfectamente a la metodología habitualmente empleada en la Real Fábrica de Tapices.

El lavado se pudo hacer con las máximas garantías gracias al equipamiento técnico del que dispone nuestra institución (RFT), que es el resultado de un proyecto I+D desarrollado hace

algunos años con la asesoría técnica del IPCE, del Instituto de Automática Industrial (CSIC) y de técnicos relacionados con los laboratorios de Hampton Court. Este equipamiento básicamente consiste en una planta de tratamiento de agua y en una instalación de lavado para tapices y textiles históricos de gran formato, que podemos calificar de inmersión controlada porque permite hacer con las máximas garantías la limpieza mediante la inmersión del textil en un baño de agua desmineralizada y desionizada. Un sistema hidráulico permite sacar inmediatamente aquél del agua si se observa alguna reacción adversa durante el proceso.

El lavado –que forzosamente se tuvo concluir en una sola jornada- se hizo con una mezcla limpiadora formada por una solución de agua tratada con un tensioactivo ecológico, procedente de un derivado de la saponaria cuyo pH ligeramente ácido y su facilidad para el aclarado lo hace idóneo en la limpieza de objetos textiles en cuya composición figure la lana.

El orden de operaciones fue el siguiente:

- Espumado inicial o cobertura de la superficie del tapiz mediante la espuma producida por la mezcla de lavado. Ésta se genera mediante un sistema exclusivo patentado por la RFT que no requiere el uso de espumantes ni de presión: cae por gravedad directamente sobre la superficie del tapiz. La proporción de la mezcla de limpieza utilizada osciló entre 0,1 - 0,05 g de saponina por litro de agua.
- Masajeado del tapiz para favorecer la penetración del tensioactivo y la remoción de la suciedad más profunda. Como medio de activación mecánica sólo se han empleado esponjas celulósicas.
- Aclarados sucesivos por irrigación con agua desmineralizada. Para remover todos los restos de suciedad y espuma, el tapiz fue sometido a sucesivas irrigaciones mediante el sistema de rociadores dispuesto en el puente móvil de la instalación de

En la página siguiente, de izquierda a derecha y de arriba a abajo:

**Fig. 20.-** Espumado.

**Fig. 21.-** Tamponado.

**Fig. 22.-** Tamponado.

**Fig. 23.-** Aclarado.

**Fig. 24.-** Secado al aire.

**Fig. 25.-** Testigos. Aguas de lavado.

lavado. Para facilitar la penetración del agua y la remoción de los residuos de suciedad/espuma, se procedió a un tamponado manual con esponjas celulósicas limpias que periódicamente eran escurridas en los correspondientes lavaderos dispuestos al efecto en la instalación. Durante todo el proceso se llevó a cabo un control del pH.

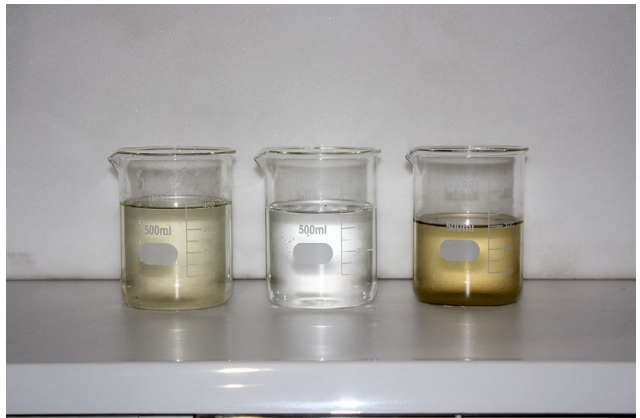
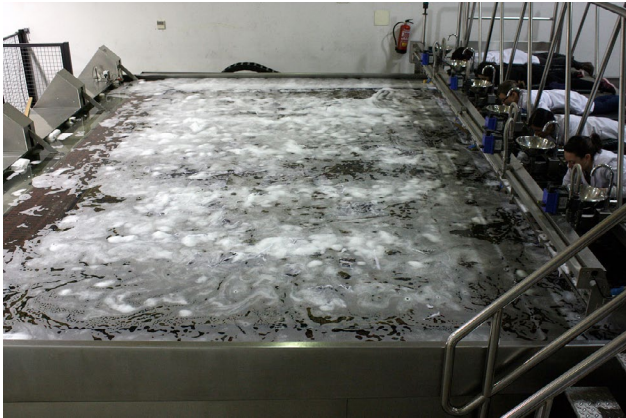
- Aclarado final mediante una última inmersión en un baño renovado de agua desmineralizada totalmente limpia.
- Presecado: primero se realizó con esponjas celulósicas limpias y secas para extraer por succión el agua residual más profunda y los restos de suciedad más resistentes al aclarado. Después se cubrió la superficie con papel absorbente y se procedió a enrollar el tapiz sobre sí mismo para que el material celulósico absorbiera bien los restos de agua. Estas trabajosas operaciones son fundamentales para conseguir un resultado óptimo de la limpieza porque permiten extraer la suciedad residual que permanece atrapada en lo más profundo de las fibras y que es resistente a la acción del simple aclarado.
- Finalmente, el tapiz se dejó secar a temperatura ambiente sobre el bastidor con rejilla de la propia piscina de lavado.

El proceso de lavado fue registrado fotográficamente en todos los casos y, a modo de testigos de la limpieza, se recogieron muestras del agua de lavado en sus distintas fases. Estas muestras fueron fotografiadas para incorporar su imagen al informe final de los trabajos.

Como hemos indicado, el control del pH fue constante durante todo el proceso y el valor final de acidez del tejido de los tapices después del lavado se estabilizó en torno al 6.

## **5. Alineado**

Una vez realizado el proceso de presecado, se procedió a alinear el tejido, es decir, a reordenar los hilos que constituyen el ligamento (tramas y urdimbres). Para ello se recurrió al empleo controlado de peso y tensión aprovechando la humedad residual que quedaba en el tejido después del lavado.



Para llevar a cabo la operación, los tapices se extendieron sobre una base de planchas de poliuretano extruido. De este modo, sobre esta base blanda se pudieron usar los alfileres para hacer las tensiones puntuales que requiere el alineado. Los pesos y los alfileres se fueron colocando a lo largo de toda la superficie para ir corrigiendo las deformaciones de plano y posicionando en su orden correcto las tramas y las urdimbres. Este proceso se inició desde el centro para ir avanzando hacia los bordes.

Este proceso se realizó sólo en los tapices que lo necesitaban, es decir el n°. 00759 y el n°. 01318. Como estos dos tapices habían perdido las cenefas y los perfiles –que son los elementos que se utilizan como referencia para la labor de recuadrado del paño- se utilizaron hilos de algodón colocados con alfileres en el perímetro de éste, con el objeto de formar un marco más o menos regular que sirviera a modo de referencia para la dicha labor.

Fue necesario repetir el proceso completo varias veces hasta conseguir que las deformaciones más significativas desaparecieran o quedarán parcialmente solucionadas.

**Fig. 26.-** Proceso de alineado del tapiz n°. 00759.





## **Consolidación y reintegración del tejido**

Como se ha indicado anteriormente, el proyecto de intervención sobre los tapices y cortinas contemplaba una consolidación reversible del tejido mediante costura sobre soportes colocados por el reverso. Con carácter previo al proceso propiamente dicho de consolidación, por lo tanto, era necesario hacer una labor de preparación de materiales y soportes. El desarrollo del proceso completo fue el siguiente:

### **1. Preparación de materiales para la consolidación.**

En todos los casos, el estado de conservación de los tapices y la tipología de los deterioros aconsejaba cubrir la totalidad del reverso de los mismos con los soportes que habrían de servir de base para la intervención (con la excepción de las cortinas, cuyo buen estado general no requería un soporte total sino pequeños soportes parciales). Sin embargo, se quería evitar el uso de soportes totales -es decir, soportes enteros de grandes dimensiones (bien de una sola pieza o formados por la unión de varios paños de tela)- porque en la práctica se ha demostrado que éstos son proclives a los movimientos dimensionales y, por lo tanto, proclives también a ejercer tensiones sobre el tejido original.

Como alternativa al soporte total, pues, se cubrió toda el área con soportes parciales que se fijaron al tapiz mediante costura. Los soportes se cortaron de un tamaño regular (70 x 75 cm, aproximadamente) y se fueron fijando de manera independiente sobre el reverso del tejido, cosiendo las uniones entre los paños con una puntada de escapulario.

El material empleado como soporte de intervención ha sido un tafetán de lino 100% de poca densidad (con un gramaje no superior a 160g/m<sup>2</sup>), libre de aprestos. Antes de ser colocado en el tapiz, este lino ha sido teñido en el color apropiado para servir de fondo general de la consolidación. Para el proceso de tintura se han empleado tintes SOLOFENIL de la casa Huntsman, con garantías de solidez suficiente a la luz y el agua.

Posteriormente, la tela de soporte ha sido sometida a un proceso de lavado y pre-encogimiento para eliminar cualquier resto de impurezas y desbravar sus fibras, es decir, disminuir la capacidad de éstas para el movimiento dimensional. El lavado se hizo con agua tratada y jabón ecológico y, una vez acabado, se procedió al alineado de las piezas en húmedo para asegurar la perfecta ordenación de urdimbres y tramas, así corregir posibles abolsamientos y sobreestiramientos producidos en el proceso de fabricación. Terminado este proceso, se cortaron los diversos soportes en el tamaño indicado empleando para ello tijeras de dientes con el objeto de evitar posibles deshilachados.

## **2. Colocación y fijación de los soportes**

Una vez preparados, los soportes fueron fijados por el reverso del tapiz mediante costura. Ésta se aplicó siguiendo el sistema de bastillas o líneas de fijación, paralelas entre sí y contrapeadas.

Para formar ese mosaico regular, las piezas que conforman el soporte se han dispuesto solapadas entre sí con el fin de evitar que algún área del tejido se quede sin cubrir y también para permitir la movilidad entre los paños. La costura de unión

entre soporte y soporte se hizo con puntada de escapulario, aguja curva e hilo de poliéster.

**Fig. 27.-** Colocación de soportes.

Las líneas de costura se han dispuesto de manera que el tapiz, expuesto en vertical, pueda descolgarse ligeramente sin que los hilos de fijación causen tensiones. Se pretende evitar, de este modo, que dichos hilos puedan cortar las fibras del tapiz o causar encogimientos o deformaciones.



#### **4. Consolidación / reintegración del tejido**

Una vez fijados los soportes, los tapices fueron montados en el telar de restauración o mesa tensora, orientados en el sentido de la urdimbre, es decir, de manera que ésta quedara dispuesta perpendicularmente a los plegadores. Se puso especial cuidado en que no se formaran arrugas y en que el tejido no estuviera demasiado tenso, con el objetivo de que no se desordenasen las tramas y urdimbres.

De acuerdo con los planteamientos generales del proyecto de restauración, los criterios rectores de esta fase de la intervención fueron los de priorizar la estabilización estructural del tejido frente a la reintegración estética. De este modo, se aplicó como procedimiento general de consolidación la costura sobre soporte mediante el sistema de “punto de restauración” y sólo en algún caso excepcional –como se verá después- se procedió a un cierto grado de reintegración

de lagunas. El principio de respetar el montaje expositivo original también determinó la no reposición de elementos perdidos como fajas o perfiles (ni, por supuesto, las cenefas), que habitualmente se emplean para enmarcar o recuadrar los tapices.

Con carácter previo a la propia operación de consolidación, se fueron eliminando todas aquellas intervenciones históricas o restauraciones anteriores de acuerdo con los criterios generales sobre este aspecto concreto de la intervención más arriba expuestos. Conforme se iba avanzando en el trabajo, se iba evaluando la naturaleza e idoneidad de las intervenciones anteriores y decidiendo sobre su eliminación o mantenimiento. En un gran porcentaje, las costuras y zurcidos de unión fueron levantados porque ocasionaban tensiones y encogimientos del tejido original. Al eliminar las puntadas defectuosas, se hizo necesario en muchos casos ir alineando puntualmente las áreas que quedaban deformadas por las pérdidas de tramas y/o urdimbres. Esto se hizo mediante la aplicación de vapor de agua frío (generado por ultrasonidos) y peso.

A medida que se iban eliminando estas puntadas y alineando las zonas deterioradas, éstas se iban fijando al soporte de base mediante el “punto de restauración”. Este sistema de consolidación se ajusta a los principios de conservación de textiles, principios como mínima intervención, reversibilidad y utilización de materiales compatibles con los materiales originales.

La consolidación se ha realizado a lo largo de todo el tapiz, en el sentido de las tramas, es decir, perpendicular a las urdimbres, comenzando desde un extremo del paño y acabando por el opuesto. La longitud de la flotada en el punto de restauración empleado no supera en ningún caso los 15 cm y la separación entre ellas oscila entre 0,5 y 1,5 cm. Los hilos utilizados para la consolidación han sido de calidad SERAFIL 120, un microfilamento de poliéster de dos cabos

en los colores adecuados para cada caso. En los puntos especialmente delicados que así lo requerían, la costura se ha hecho con aguja curva.

En los casos en los que su estado de conservación lo ha permitido, los relés abiertos se han cerrado con puntada invisible. Se procuró utilizar para ello un hilo de características similares al empleado originalmente con esta función. En la circunstancia contraria, aquéllos se han consolidado sobre soporte como el resto del tejido.

**Fig. 27.-** Proceso de consolidación con punto de restauración tapiz n°. 00945.



Finalmente, dentro del capítulo de consolidación debemos referirnos a dos casos singulares que han introducido mayor complejidad en el trabajo.

Comenzaremos hablando del tapiz *Rapto de una dama* (nº. 00759), en el que un gran corte a lo largo de todo el eje vertical dividía el paño en dos. Dado que el dibujo situado a cada lado del mismo no concordaba exactamente, se procedió a abrir la costura correspondiente y se pudo comprobar que la causa de haber hecho el corte y posterior empalme era la voluntad de ocultar la presencia de una importante laguna ubicada a la altura del brazo de una de las figuras principales. Se procedió entonces a desplegar los bordes remetidos a ambos del borde para hacer casar el dibujo, y posteriormente se fijaron éstos sobre soporte con punto de restauración.

En tapiz nº. 01318 (*¿La Fortaleza?*), también requirió un tratamiento específico debido a sus particulares condiciones de conservación. Como se ha señalado en su momento, este paño presentaba varios injertos de diversos tamaños y características. Al intervenir sobre él, se constató que la mayoría de éstos contraían el tejido o provocaban tensiones en él, por lo que se decidió proceder a su descosido, alineado y posterior colocación en los mismos emplazamientos pero con el sistema de punto de restauración. De este modo se consiguieron eliminar los efectos perniciosos que estaban ocasionando antes de la intervención.



**Fig. 28.-** Proceso de reintegración de trama en el tapiz nº. 00759.



La reintegración de la figuración perdida en lagunas debía ser limitada y minimalista, de acuerdo con los planteamientos metodológicos generales. Por ello sólo se llevó a cabo en el tapiz n.º. 00759 (Rapto de una dama) y en el n.º. 00945 (Historia de Escipión).

En el transcurso de los trabajos de restauración del primero, se pudo comprobar -como ya se ha dicho-, que el corte vertical que dividía el tapiz en dos obedecía a la intención de ocultar una importante pérdida total de tejido, es decir, una laguna. Al recolocar las dos partes seccionadas en su posición correcta y hacer corresponder el dibujo, la laguna adquirió un impacto considerable en la lectura de la imagen. Se decidió entonces su reintegración mediante un sistema inocuo para el tejido original, reversible y fácilmente discernible.

El sistema de reintegración básicamente ha consistido en la colocación (mediante punto de restauración) de un soporte de lino teñido en el color más acorde con el contexto cromático de la laguna, sobre el cual se ha hecho una simulación de tejido. El soporte fue fijado al tapiz con punto de restauración. La simulación es, en realidad, un falso retejido que -al tiempo que permite recuperar la legibilidad y la unidad estética del tapiz- no supone ninguna agresión sobre el tejido original como ocurre en los procesos tradicionales de “encañonado” (es decir, inserción de urdimbres nuevas en el tejido original) y retejido.

Este falso retejido se consigue por un sistema de costura que imita la textura del tejido de tapiz y reconstruye tanto el dibujo como el color desaparecidos fijando sobre el soporte falsas urdimbres mediante costura. Ésta se hace con puntadas de lanas teñidas “ad hoc” para mimetizarse con el tejido circundante a la laguna que se comportan visualmente como tramas.

Para aplicar el principio de notoriedad, estas puntadas se han realizado con una densidad muy inferior a la del tejido original –es decir, dejando una separación entre ellas de varios mm),

de manera que en la visión global del tapiz el falso retejido se integra perfectamente en el conjunto, mientras que en la de detalle se aprecia claramente que su textura es diferente. La integración visual se ve también favorecida por el hecho de que no sólo las falsas tramas son polícromas, sino también las falsas urdimbres. De esta forma se han podido distanciar más la disposición de éstas y hacer más discernible de cerca la reintegración, con lo que se evita perfectamente el “falso histórico”.

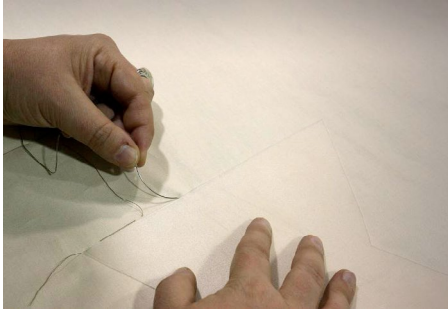
El trabajo sobre soporte consigue, por otro lado, dos objetivos: en primer lugar, no agredir al tejido histórico y en segundo, favorecer la reversibilidad de la intervención, que es otro de los principios metodológicos básicos de todo el proyecto de intervención.

El mismo procedimiento de reintegración que acabamos de describir se llevó a cabo en dos lagunas situadas en el cuello y rostro de una figura presente en el tapiz de la historia de Escipión ( n.º. 00945).

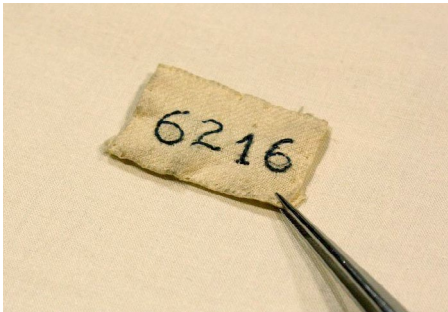
Dentro del concepto de “reintegración”, aunque de un modo muy sui generis, debemos hacer mención al capítulo de reposición del fleco que, según las imágenes antiguas, guarnecía el borde inferior de los tapices colocados en la pared norte (números 00945 y 01318). De éste, o de otro similar, se conservaba algún resto en el museo, además del testimonio fotográfico de Cabré. En función de todo ello, se encargó a uno de los pocos fabricantes que quedan en la actualidad un fleco de pasamanería de características técnicas (alamares tipo “rapacejo”) y cromáticas (color dorado “antiguo”) similares al que originalmente podría haber estado adornando los dos paños del salón estufa.

## **Forrado y aplicación del sistema de suspensión**

Para realizar el proceso de forrado fue necesario rematar previamente los bordes de los tapices, tras comprobar las medidas definitivas y estudiar su variación con respecto de la



**Fig. 29.-** Costura del forro.



**Fig. 30.-** Siglado.

medida original previa. Una vez conseguido el alineado y las medidas adecuadas para cada paño, se realizaron costuras por el revés de los sobrantes de tela de los soportes y se doblaron éstos por el reverso para acabar fijándolos con puntada de escapulario. De esta forma cada uno de los tapices quedó preparado para el proceso de forrado y montaje.

El forro se colocó en el reverso del tapiz y fue unido a éste mediante un sistema de costura con líneas de sujeción paralelas entre sí y contrapeadas, realizadas con hilo de poliéster (Gütermann). El material empleado en todos los tapices y cortinas es un tafetán de algodón 100% de calidad ecológica, es decir, sin aprestos ni acabados que puedan causar un deterioro en el futuro al tejido. Su inocuidad y ligereza (no aporta un peso significativo al paño) lo hacen muy adecuado para esta función.

Es importante señalar que, además de contribuir a la estabilidad estructural, el forro cumple una función protectora porque, al tiempo que preserva el reverso del tapiz del polvo y la luz, sirve también de aislamiento del paramento en donde cuelga o está fijado.

La operación de forrado concluyó con el siglado de cada uno de los tapices mediante la fijación en la esquina inferior izquierda del forro de una etiqueta de algodón con el número de Inventario manuscrito mediante rotulador indeleble libre de ácido.

### **Sistema de suspensión.**

El sistema de suspensión aplicado a los tapices del salón estufa fue el de cinta "velcro" (o sistema *loop and hook*). Éste se preparó separadamente mediante la unión de la cinta "velcro" "hembra" (*hook*) a una tira independiente de algodón mediante costura a máquina. Esta tira con la parte correspondiente del "velcro" se fijó posteriormente al borde superior del tapiz mediante líneas de fijación. La parte complementaria del sistema (cara "macho" (*loop*) del "velcro") se grapó sobre un

rastrel de madera que fue fijado en los paramentos durante el montaje en las salas del Museo.

El sistema de suspensión empleado en las cortinas fue distinto, ya que el uso de éstas es distinto que el de los tapices de pared. Consistió básicamente en un conjunto de anillas fabricado con la misma tela del forro. Las medidas de separación y las dimensiones de las anillas se determinaron según las pruebas empíricas que se hicieron con las mismas hojas de tapiz. De este modo, se consiguieron las mejores condiciones de colgado manteniendo el uso funcional original. Este sistema permite que se puedan repartir uniformemente las cargas y evitan desgarros en los puntos de fijación como puede ocurrir con otros sistemas como por ejemplo, el sistema de cincha y cuerda.

### **Montaje “in situ”**

Una vez restaurados y los tapices y las cortinas, se procedió al montaje “in situ” de los mismos en las respectivas ubicaciones originales. Como hemos dicho al comienzo del artículo, el proyecto de intervención en el museo se planteaba reproducir las condiciones de exposición en la que estas piezas habían estado durante el período en el que edificio sirvió de palacio a los marqueses de Cerralbo. Esto conllevaba el reto de conciliar la fidelidad al ambiente histórico con las necesidades de conservación, algo que en muchos parecía contradictorio y difícil de resolver.

Se pudo dar solución a este reto y minimizar las contraindicaciones del aparato decorativo decimonónico cuidando al máximo todos los detalles del sistema de suspensión de los tapices. En primer lugar, al emplear la cinta “velcro” en vez de los procedimientos anteriores como anillas o “cincha y cuerda”, el reparto del peso se hizo uniforme en todos los paños colgados en el salón estufa, de manera que no había puntos “críticos” en los que se concentrasen las tensiones gravitacionales.

**Fig. 31.-** Montaje en sala: colocación de rastreles e instalación de fleco.

Por otro lado, para los tapices de la pared oeste –cuyas medidas sumadas a lo ancho excedían del tamaño del paramento disponible- se diseñó de acuerdo con los responsables del IPCE un soporte para el sistema “velcro” que reducía de una manera regular el ancho de la superficie que habrían de ocupar dichos tapices sin necesidad de fruncirlos o “tablearlos”, tal y como se había hecho *illegitimo tempore*. La solución, pues, fue proyectar un rastrel en forma de ondas cuyo desarrollo fue estudiado para que el ancho del tapiz cupiera en el ancho de pared destinada a su exposición. El movimiento de las ondas se trasladó al cuerpo del tapiz mediante la cinta “velcro” de una forma ordenada e inocua, ya que el reparto del peso del mismo continuó siendo homogéneo.

Otra forma de minimizar los efectos negativos de ese concepto de exposición “pintoresco” o “romántico” propio del museo, fue hacer independiente el fleco de los tapices dando la apariencia contraria. En efecto, se pudo comprobar que el alamar de pasamanería aportaba un peso considerable al tejido, lo cual perjudicaba de una manera notable sus condiciones de conservación.

Para evitar este efecto pernicioso, se colocó un rastrel de “ondas” muy similar al empleado para la suspensión del tapiz, con el objeto de que el fleco colgara de él y no de éste. Así, el “rapacejo” se cosió a una banda de lino que llevaba la parte “macho” del “velcro” y ésta fue abrochada a este otro rastrel, fijado en la parte inferior de la pared. Una vez colgada esta pieza, el pie del fleco se fue cosiendo al borde inferior de los dos tapices siguiendo la onda en la que colgaban. De este modo quedó visualmente y físicamente unido a éstos, pero sin ejercer tracción alguna sobre ellos.





**Fig. 32.-**Tapices montados en sala.

Fotografías : Esther Herrero,  
Fundación Real Fábrica de Tapices.  
©Instituto del Patrimonio Cultural  
de España.

# NOTA

Agradecemos muy sinceramente a Guy Delmarcel su colaboración, que ha sido fundamental para la identificación del monograma del tejedor François Tons.

# BIBLIOGRAFÍA

## Sobre el Palacio del marqués de Cerralbo

### **GAY, Sofía (1893):**

*Los salones célebres*, Madrid

### **RODRÍGUEZ R. DE LA ESCALERA, Eugenio ("Monte-Cristo") (1898):**

*Los salones de Madrid*, Madrid, publicaciones de "El Álbum Nacional".

### **VELASCO ZAZO, Antonio (1947):**

*Los salones de Madrid*, Madrid, Librería General Victoriano Suárez.

### **Nº de inventario: 06216**

### **ARRIOLA Y DE JAVIER, María Pilar (1976):**

*Colección de tapices de la Diputación Provincial de Madrid*. Madrid, Servicios de Extensión Cultural y Divulgación, Diputación Provincial.

### **DELMARCEL, G. (1999):**

*La Tapisserie flamande du XVe au XVIIIe siècle*. Paris, Imprimerie nationale.

### **JUNQUERA, P. y DIAZ, C. (1986):**

*Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional. Volumen II: siglo XVII*. Madrid, Patrimonio Nacional.

### **SAMA, Antonio (2005):**

"El tapiz 'La Fortuna'", en *Huellas. Actuaciones de la Comunidad de Madrid en el Patrimonio Histórico*. Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura y Deportes. Dirección General de Patrimonio Histórico. Madrid, 2005. [Catálogo de la exposición "Huellas" celebrada en Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, entre diciembre y febrero de 2005].

### **Nº de inventario: 00945**

### **ASSELBERGHS, Jean-Paul (1974):**

*Les tapisseries flamandes aux états-unis d'amérique*, Bruselas, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, p. 16.

### **ASSELBERGHS, Jean-Paul; DELMARCEL, Guy; GARCIA CALVO, Margarita (1985):**

"Un tapissier bruxellois actif en Espagne: François Tons", *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Bruselas (1985), 56 - 2, pp. 89 - 121.

### **DARR, Alan (1996):**

*Woven Splendor: Five Centuries of European Tapestries in the Detroit Institute of Arts*, Detroit, pp. 48-49, cat. #11

### **DELMARCEL, G. (1999):**

*La Tapisserie flamande du XVe au XVIIIe siècle*. Paris, Imprimerie nationale.

### **GARCÍA CALVO, Margarita (2005):**

"Tapices del Museo de Bellas Artes de Bilbao: nuevas piezas del taller de Francisco Tons en Pastrana", *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, núm. 1, pp. 67-90.

### **Nº Inventario: 01318**

DELMARCEL, G. 1999. *La Tapisserie flamande du XVe au XVIIIe siècle*. Paris, Imprimerie nationale.





MINISTERIO  
DE EDUCACIÓN, CULTURA  
Y DEPORTE

DIRECCIÓN GENERAL  
DE BELLAS ARTES  
Y PATRIMONIO CULTURAL

SUBDIRECCIÓN GENERAL  
DE MUSEOS ESTATALES