



PROPUESTA DE INTERVENCIÓN DE UN TAPIZ QUIJOTESCO

LA PRINCESA MICOMICONA



REALIZADO POR LA ALUMNA

CELIA RODRÍGUEZ MORENO

DIRIGIDO POR

D^o MARÍA JOSÉ GARCÍA MOLINA

1 DE JUNIO DE 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

4ºGRADO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO
CULTURAL



TRABAJO DE FIN DE GRADO

REALIZADO POR: CELIA RODRÍGUEZ MORENO

TUTORIZADO POR: D^o MARÍA JOSÉ GARCÍA MOLINA

2015-2016

RESUMEN

El trabajo aborda el estudio pormenorizado de un tapiz de temática Quijotesca, en el que se representa la escena de “La Princesa Micomicona”, postrada ante Don Quijote. Con motivo del cuarto centenario de la muerte de Miguel de Cervantes, autor de la novela de caballerías “*El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*”, se ha elaborado un estudio histórico artístico e iconográfico donde se enmarca el tapiz y su temática.

En cuanto a la constitución de la pieza, se ha realizado un estudio de la técnica y la manufactura tradicional de los tapices, útil para conocer mejor los factores intrínsecos de degradación de estos textiles. Con estos nuevos conocimientos, y con aquellos adquiridos durante el Grado de Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural, se ha podido hacer un correcto análisis del estado de conservación del objeto.

Se ha realizado una propuesta de intervención de conservación curativa para el tapiz de “La Princesa Micomicona”, en función de las características formales y materiales concretas de la obra, las alteraciones que presenta, su estado de conservación y los criterios actuales de conservación-restauración textil, en base análisis y estudios previos a la intervención.

Además, se plantean en los últimos apartados del trabajo, unas pautas de exposición y almacenaje apropiadas para la pieza, así como, unas recomendaciones de conservación preventiva, que ayudarán a su conservación futura.

Palabras Clave: Tapiz Quijotesco, Princesa Micomicona, Aubusson, Restauración de tapices.

ABSTRACT

This project involves the detailed study of a tapestry with topics from Cervantes “Don Quixote”. One of the topics is the Princess of Micomicon scene, where Micomicona is kneeling in front of Don Quixote. A historical, artistic and iconographic study of the tapestry and its topics has taken place to commemorate 400 years since the death of Miguel de Cervantes, author of “Don Quixote”

A new study of the techniques used in the manufacture of traditional tapestries has been useful to gain further knowledge of the main issues that contribute to the deterioration of the textiles. These recent findings and those reached during the degree of Conservation and restoration of Cultural Heritage have allowed a correct analysis of the state of preservation that the object has.

A proposal has been developed for an intervention of the Princess of Micomicon tapestry, considering the specific characteristics of its material and form, the alterations present, the state of preservation and the current criteria for textile conservation/restoration. Previous proposed analysis and studies have also been considered.

Furthermore, in the last stages of the project, the most suitable exhibition and storage guidelines have been suggested, as well as advice for preventive preservation that will help the tapestry future preservation.

Keywords: Quixotic tapestry, Princess of Micomicon, Aubusson, tapestry restoration.

1.	INTRODUCCIÓN.....	2
1.1	JUSTIFICACIÓN.....	2
2.	OBJETIVOS.....	2
3.	METODOLOGÍA.....	3
4.	MEMORIA DESCRIPTIVA.....	4
4.1	DESCRIPCIÓN DE LOS TAPICES Y SU MANUFACTURA.....	4
4.1.1	Telar horizontal o bajo lizo.....	7
4.1.2	Telar vertical o alto lizo.....	8
4.2	ESTUDIO HISTÓRICO, ARTÍSTICO E ICONOGRÁFICO DE LA TEMÁTICA QUIJOTESCA.....	10
4.2.1	La repercusión del Quijote y su expansión por Europa.....	10
4.2.2	El Quijote en los tapices y grabados del S XVIII.....	11
4.3	ESTUDIO DESCRIPTIVO DEL TAPIZ DE LA PRINCESA MICOMICONA.....	14
4.3.1	Descripción formal y material de la obra.....	14
4.3.2	Descripción Histórica e Iconográfica de la pieza.....	17
4.3.2.1	Recorrido Histórico e Historia material suscita.....	17
4.3.2.2	Estudio Iconográfico de la pieza.....	18
4.3.2.2.1	Contextualización del estudio iconográfico de la pieza.....	18
4.3.2.2.2	Iconografía del tapiz.....	19
4.3.2.2.3	Comparación del tapiz con otras representaciones europeas.....	23
4.3.3	Estado de conservación del tapiz objeto de estudio.....	32
4.3.3.1	Estudio preliminar de la pieza.....	32
4.3.3.2	Estudios propuestos.....	32
4.3.3.3	Alteraciones Intrínsecas.....	33
4.3.3.4	Alteraciones extrínsecas.....	36
4.3.3.5	Mapas de Alteraciones.....	42
5.	MEMORIA JUSTIFICATIVA.....	44
5.1	CRITERIOS DE RESTAURACIÓN TEXTIL.....	44
5.2	REVALORIZACIÓN DE LA RESTAURACIÓN TEXTIL.....	45
5.3	PROPUESTA DE TRATAMIENTO JUSTIFICADA.....	46
5.3.1	Tabla de la propuesta de intervención para el tapiz de “la princesa Micomicona”.....	46
5.4	PROPUESTA DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA.....	52
5.5	PROPUESTA DE EXPOSICIÓN Y ALMACENAJE.....	53
5.5.1	Consideraciones previas.....	53
5.5.2	Propuesta de sistema de colgadura – exposición.....	54
5.5.3	Propuesta de almacenaje y embalaje.....	56
6.	CONCLUSIONES.....	58
7.	BIBLIOGRAFÍA.....	59

1. INTRODUCCIÓN

1.1 JUSTIFICACIÓN

El presente trabajo tiene por objeto, realizar una propuesta de intervención que mejore las condiciones de conservación de un objeto textil, que se encuentra en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid.

Se trata de un tapiz de temática quijotesca denominado “La Princesa Micomicona”, pertenece a una colección privada, formada por otros tres tapices de la misma materia. Todos ellos se encuentran depositados en la Biblioteca Histórica, con carácter de comodato.

A raíz de las prácticas extracurriculares de grado, llevadas a cabo durante el primer cuatrimestre del curso 2015-2016, tuve la oportunidad de participar en el proceso de restauración de uno de estos tapices. Bajo la supervisión de la restauradora que lleva a cabo el proyecto de restauración, María López Rey, he podido tener acceso a la obra, estudiar y analizar el tapiz y aportar una propuesta adecuada de conservación preventiva, almacenamiento y exposición.

A propósito de la conmemoración del IV centenario de la muerte de Miguel de Cervantes, autor de la magnífica obra “El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha”, este año 2016, la Biblioteca Histórica planea, tener los cuatro tapices en condiciones óptimas para su exposición y programar visitas al público interesado en la temática.

2. OBJETIVOS

- I. Emplear los conocimientos adquiridos durante los cuatro años de Grado en Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural, para proponer unos tratamientos de conservación-restauración específicos e individualizados, que mejoren los problemas de conservación de una pieza concreta, siguiendo los criterios actuales de restauración textil.
- II. Definir correctamente el Bien objeto de estudio, realizando una descripción de la manufactura histórica de los tapices y exponiendo las características formales y materiales de estos textiles.
- III. Realizar una correcta documentación de la pieza, a través de una contextualización histórica, artística e iconográfica, apoyada en bibliografía específica de la temática quijotesca.
- IV. Documentar gráfica y fotográficamente la pieza para que esta información acompañe a la pieza antes de cualquier intervención.
- V. Identificar las alteraciones que presenta el objeto del trabajo, conocer los agentes de deterioro que las provocan y realizar un diagnóstico de su estado de conservación.
- VI. Elaborar unas prescripciones de conservación preventiva que sirvan de guía para marcar una rutina de mantenimiento del tapiz objeto del trabajo y que será extensible para toda la colección de los tapices de la Biblioteca Histórica Complutense.
- VII. Proponer un sistema de exposición para el tapiz, que ayude a la pieza a mantener una estabilidad durante el periodo de exposición, que sea el más adecuado para la conservación de la pieza y cumpla los requisitos técnicos sin que suponga un gran desembolso económico.
- VIII. Proponer un método de almacenaje apropiado para la conservación del tapiz, adecuado a las características formales y materiales de la pieza y accesible.

- IX. Elaborar un glosario de terminología empleada en el trabajo.

3. METODOLOGÍA

- I. Realizando una organización de todos los estudios previos propuestos, la descripción y el análisis de la obra objeto del trabajo de fin de grado. Aplicando los conocimientos adquiridos durante el grado como medio de experimentación y desarrollo del trabajo. A través del estudio de la obra, el análisis documental e histórico de la misma y la propia metodología empleada para la realización del trabajo.
- II. Estudio de la manufactura histórica de los tapices, sus usos, características técnicas, formales y materiales empleando como fuentes documentales libros y artículos genéricos y específicos de la materia en cuestión.
- III. Realizando una búsqueda de bibliografía específica de las representaciones de la obra Don Quijote de la Mancha, en los siglos XVI, XVII y XVIII; su desarrollo y proliferación en distintos países europeos.

Con la lectura de varios capítulos de Don Quijote de la Mancha para contextualizar y cotejar la escena representada en el tapiz objeto de estudio y entender la iconografía que aparece en el mismo.

Buscando y comparando la iconografía de otras obras (tapices y grabados) que representan la escena de “La Princesa Micomicona” realizadas por distintos talleres europeos, realizando búsquedas en distintas galerías online de museos extranjeros, y búsquedas en francés e inglés con palabras clave (como los nombres de grabadores o cartonistas, o el nombre de las series a las que pertenecieron los tapices).

- IV. Se concertó cita para el día 5 de abril de 2015 con la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla para documentar fotográficamente el Tapiz de la Princesa Micomicona. Esta documentación fotográfica ha servido también para realizar la mayoría de los gráficos, mapas e imágenes del trabajo.
- V. Con la bibliografía aportada en el transcurso de la asignatura optativa de Conservación y Restauración de Tejidos impartida en el segundo cuatrimestre del curso 2015-2016, y con las fuentes documentales aportadas por la tutora de las Prácticas extracurriculares del Grado en el primer cuatrimestre del mismo curso, podemos identificar adecuadamente las alteraciones y los posibles agentes de deterioro que pueden presentar los tapices.
- VI. Consulta de distintas fuentes documentales que han aportado definiciones de conservación preventiva, los valores apropiados de control medioambiental para los objetos textiles y pautas de actuación, mantenimiento y precauciones a tener en cuenta con los objetos de patrimonio, etc...
- VII. Con la bibliografía aportada en el transcurso de la asignatura optativa de Conservación y Restauración de Tejidos impartida en el segundo cuatrimestre del curso 2015-2016, y con las fuentes documentales aportadas por la tutora de las Prácticas extracurriculares del Grado en el primer cuatrimestre del mismo curso.
- VIII. Documentándonos y consultando distintos artículos acerca del sistema de almacenaje y embalaje correcto para colecciones textiles en museos, así como sobre los materiales más apropiados para el almacenaje.

4. MEMORIA DESCRIPTIVA

4.1 DESCRIPCIÓN DE LOS TAPICES Y SU MANUFACTURA.

El arte el tapiz, como definió Antonio Palomino, es una “pintura tejida...que imita la naturaleza, tejiendo en tela, lo que pretende expresar con estambre, lino y seda de varios colores” (Palomino, 1715). Es otra manera de representación artística que se sirve de modelos pictóricos como base para la fabricación de una escena tejida. Debido al paralelismo o relación entre la técnica pictórica y la manufactura de tapices, siempre se ha considerado a ésta última como un arte menor (Carretero, 2000). Sin embargo, los matices y tonalidades que se consiguen en estos grandes paños tejidos igualan en calidad a cualquier representación pictórica.

Para llevar a cabo los proyectos de manufactura de series tapiceras, se contrataba a los mejores artistas y pintores, para que realizaran pinturas al óleo o acuarelas con las escenas de la temática que llevarían los tapices. Estas pinturas serían transformadas en *cartones*¹ o modelos a escala 1:1 que, con pequeñas modificaciones respecto a las pinturas iniciales, se representarían finalmente en tapices.



IMAGEN 1. CARTÓN PARA TAPIZ LA FALSA PRINCESA MICOMICONA RUEGA A DON QUIJOTE QUE LE DEVUELVA SU TRONO. ÓLEO SOBRE LIENZO DE CHARLES JOSEPH NATOIRE (1735-1742). EXTRAÍDA DE DOSSIER PEDAGOGIQUE DON QUICHOTTE A COMPEIGNE.



IMAGEN 2. TAPIZ DE LA FALSA PRINCESA MICOMICONA RUEGA A DON QUIJOTE, MANUFACTURA DE BEAUVAIS. INSPIRADO EN EL CARTÓN DE CHARLES JOSEPH NATOIRE. EXPUESTO EN EL MUSÉE DES TAPISSERIES DE AIX EN PROVENCE. EXTRAÍDA DE LA WEB: [HTTP://UTPICTURA18.UNIV-MONTP3.](http://utpictura18.univ-montp3.fr)

¹ Consultar la palabra cartón en el Glosario de Términos realizado con la terminología empleada en el trabajo.

Los tapices tienen como característica principal la manera en que son tejidos. La fabricación tradicional se ejecuta en telares de alto o bajo lizo y los motivos o escena del tapiz se van conformando al mismo tiempo que el tejido.

Al contrario que en otros tejidos, los hilos de trama de diferentes colores se entrecruzan con las urdimbres, cubriéndolas totalmente y dando lugar a la escena. Estos tejidos no siguen patrones definidos de ligamento, puesto que las tramas no pasan por todas las urdimbres de *orillo*² a orillo, sino por aquellas zonas donde lo requiera el motivo decorativo.

5



IMAGEN 3. DETALLE DE LA TEJEDURÍA IRREGULAR DE UN TAPIZ SIGUIENDO ZONAS DE COLOR, TAMBIÉN REPRESENTADO LAS LÍNEAS DEL DIBUJO TRASLADADAS CON CARBONCILLO A LAS URDIMBRES DEL TAPIZ. EXTRAÍDA DE LA WEB: [HTTPS://PROJECTGAYLORD.WORDPRESS.COM/](https://projectgaylord.wordpress.com/)

El motivo diseñado el pintor se adapta para la representación de la escena en el tapiz por un cartonista, con el fin de hacerla más apropiada para la estructura de tejido. El cartón resultante corresponde a la imagen en negativo del primer diseño representado por el artista, esto es debido a que los maestros tapiceros trabajan por el reverso del tejido en su formación, tomando el cartón como guía y no ven la escena principal o anverso hasta el final de la fabricación del mismo.

La manera en que se juega con los hilos de distintos colores para conformar la escena en la manufactura de tapices es muy característica, y se sirve de los trapieles o plumeados, relés y enlazados para crear las uniones y transiciones de color.

Los enlazados y relés son los puntos más débiles de la estructura de un tapiz, son costuras realizadas una vez tejida la obra para unir dos zonas de colores diferentes. Coinciden con separaciones entre dos hilos de urdimbre consecutivos y con vueltas completas de trama. Estas costuras son especialmente frágiles cuando son de tamaño considerable, pues el peso de los tapices aumenta el riesgo de rotura y desgaste.

² Consultar la palabra *orillo* en el Glosario de Términos realizado con la terminología empleada en el trabajo.



IMAGEN 4. DETALLE DE RELÉS: ZONAS DE UNIÓN DE LOS DISTINTOS COLORES DE LAS HOJAS, REALIZADOS CON HILOS DE DISTINTO COLOR Y QUE PRODUCEN ABERTURAS CUANDO YA NO CUMPLEN SU FUNCIÓN. IMAGEN REALIZADA DURANTE LAS PRÁCTICAS EXTRACURRICULARES DE GRADO PERTENECIENTES AL TAPIZ “DON QUIJOTE ARMADO CABALLERO”.



IMAGEN 5. DETALLE DE TRAPIELES O PLUMEADO: ZONAS DE ZIG-ZAG CON DISTINTOS COLORES QUE PRODUCEN UNA TRANSICIÓN DE CUANDO SE QUIEREN IMITAR VOLÚMENES, SOMBRAS Y DEGRADADOS. IMAGEN REALIZADA DURANTE LAS PRÁCTICAS EXTRACURRICULARES DE GRADO PERTENECIENTES AL TAPIZ “DON QUIJOTE ARMADO CABALLERO”



IMAGEN 6. DETALLE DE ENLAZADO DE DOS COLORES DEL TAPIZ. IMAGEN REALIZADA DURANTE LAS PRÁCTICAS EXTRACURRICULARES DE GRADO PERTENECIENTES AL TAPIZ “DON QUIJOTE ARMADO CABALLERO”.

Los tapices se tejen en vertical u horizontal dependiendo del tipo de telar empleado, en ellos las urdimbres hacen de base del tejido, son el elemento de mayor densidad y resistencia, a pesar de que una vez colgado son las tramas las que soportan todo el peso de la obra. El ancho del telar representa la altura que tendrá el paño del tapiz, es decir, el número de urdimbres horizontales y puede tener la longitud que se desee.

La técnica, ejecución y el tejido que se obtiene de los distintos tipos de telares es idéntica, lo que imposibilita la capacidad de determinar el tipo de telar empleado a no ser que se tengan datos documentales acerca de los telares empleados en las distintas manufacturas.

7

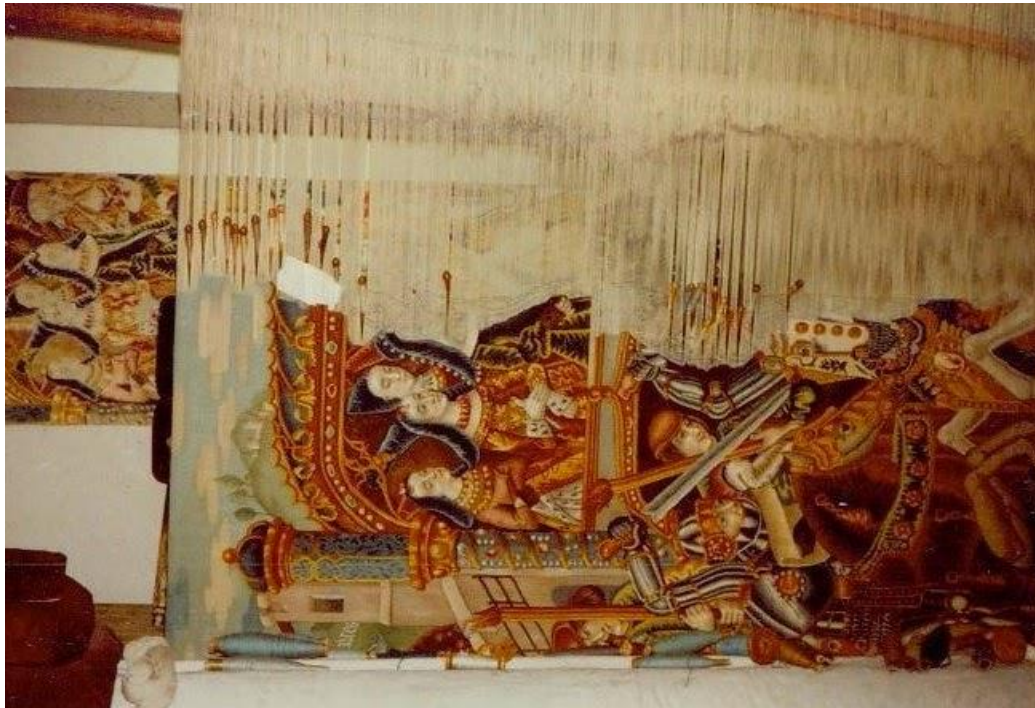


IMAGEN 7. DETALLE DE LA ORIENTACIÓN DE LAS URDIBRES Y LA ESCENA A TEJER DURANTE LA CREACIÓN DE LOS TAPICES EN TELAR VERTICAL. REAL FÁBRICA DE TAPICES DE MADRID. EXTRAÍDA DE LA WEB: [HTTP://SPAINMADEFORYOU.NL/BIJZONDERE-BEZIENSWAARDIGHEDEN-EN-ACTIVITEITEN-MADRI](http://spainmade4you.nl/bijzondere-bezienswaardigheden-en-activiteiten-madri)

4.1.1 Telar horizontal o bajo lizo

La denominación de bajo lizo corresponde a la disposición horizontal o baja de los cilindros del telar respecto al suelo. La urdimbre forma un plano paralelo respecto al suelo y perpendicular al tejedor.

Estos telares poseen pedales que facilitan el proceso de tejido ya que separan hilos pares o impares de las urdimbres para realizar las pasadas de trama. Los denominados lizos son agrupaciones de los hilos de urdimbre pares e impares, que están anudados a cada uno de los pedales. Gracias a la tecnología de los pedales, éstos telares eran más veloces que los de alto lizo. Los telares de bajo lizo, podían alcanzar dimensiones de hasta tres metros que permitían en trabajo simultáneo de hasta tres maestros liceros.

El licero tiene por tanto las dos manos libres para efectuar las pasadas de trama ayudándose de la lanzadera y juntando unas pasadas con otras, apelmazándolas con el peine.

El modelo del tapiz o cartón, se corta en franjas verticales y se coloca debajo de las urdimbres horizontales. De vez en cuando, el tapicero entreabre las urdimbres para contemplar mediante un espejo cómo va quedando la composición. Como los tapices son tejidos por el reverso, los trabajadores no pueden contemplar la obra completa hasta que no se corta el tapiz y se extrae del telar.



IMAGEN 9. TELAR DE BAJO LIZO, CON URDIMBRES HORIZONTALES Y PEDALES EN LA PARTE INFERIOR. EXTRAÍDA DE LA WEB: TALLER DE ENCUENTROS. EL ARTE TEXTIL EN LA ACTUALIDAD, PINTANDO CON HILOS III.



IMAGEN 8. DETALLE DEL MAESTRO LICERO EN TELAR HORIZONTAL APELMAZANDO LAS TRAMAS CON EL PEINE. EXTRAÍDA DE PÁGINA WEB UNESCO CANDIDATURA 2009 PARA INCLUIR A LA MANUFACTURA DE AUBUSSON EN LA LISTA DE PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE LA HUMANIDAD.

4.1.2 Telar vertical o alto lizo

Por el contrario, los telares de alto lizo se caracterizan por la colocación vertical de los cilindros en los que se tienden las urdimbres que se encuentran paralelas al tejedor y perpendiculares al suelo. Al igual que en los telares de bajo lizo, los tejedores realizan la composición por el reverso. En éste caso, al no disponer de pedales, los obradores se sirven de la canilla, un elemento en el cual se enrolla la trama y se va haciendo pasar entre las urdimbres.

La separación entre los hilos pares e impares del tejido se hace posible cuando el tejedor tira de los lizos que las independizan, abriendo la urdimbre en dos sábanas de hilos pares e impares.



IMAGEN 10. DETALLE DE LA MANIPULACIÓN DE LA CANILLA PARA SEPARAR LAS URDIMBRES DEL TELAR VERTICAL EN LA TEJEDURÍA DE UN TAPIZ. EXTRAÍDA DE LA WEB DE LA REAL FÁBRICA DE TAPICES DE MADRID.



IMAGEN 11. DETALLE DE LA LONGITUD DE LOS TELARES VERTICALES CON 6 OPERARIOS TRABAJANDO SIMULTÁNEAMENTE. EXTRAÍDA DE LA WEB DE LA REAL FÁBRICA DE TAPICES DE MADRID.

4.2 ESTUDIO HISTÓRICO, ARTÍSTICO E ICONOGRÁFICO DE LA TEMÁTICA QUIJOTESCA

4.2.1 La repercusión del Quijote y su expansión por Europa

El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, escrito por Miguel de Cervantes en el 1605 supuso el mayor adelanto respecto a la literatura del medievo. Tuvo una importantísima repercusión internacional, influyó en la literatura de los siglos posteriores, en las artes plásticas y los objetos decorativos. Aún hoy en día, sigue marcando fechas importantes para la Historia de España, como el IV Centenario de la muerte de Cervantes, que este año 2016 ha generado multitud de proyectos culturales, exposiciones, artículos-ensayos y jornadas relacionadas con el más ilustre escritor de la literatura española y sus magníficas obras universales.

El Caballero de la triste figura, en su época fue la carta de presentación de España por el mundo, contribuyó a difundir la cultura, las tradiciones y el carácter de sus gentes. Las representaciones de la historia del Quijote tenían formas muy variadas, desde obras teatrales, danzas y musicales, libros, estampas grabados y tapicerías³ entre otras.



ILUSTRACIÓN 1. PRIMERA PÁGINA DE UN EJEMPLAR DE LA PRIMERA EDICIÓN DEL LIBRO EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA. EXTRAÍDA DE LA CONSULTA VIRTUAL DEL LIBRO EN LA WEB DE LA BIBLIOTECA NACIONAL.



ILUSTRACIÓN 2 . DON QUIJOTE LEYENDO LIBROS DE CABALLERÍAS. LITOGRAFÍA DE GUSTAVE DORÉ 1863

En el S XVII la nobleza y las clases acomodadas de Europa, se encontraban en un momento de transformación hacia valores sociales diferentes, buscaban modelos que les representaran. El género caballeresco atrajo todo el interés del ambiente cortesano como referente de modales,

³ La representación de los tapices del Quijote se dio también en talleres europeos con distintas maneras de dar vida a la novela según sus gustos, estéticas y filtros culturales. Léase: VV.AA (2005). *Don Quijote: Tapices españoles del S XVIII*. Madrid: El Viso, Sociedad Estatal para la acción cultural exterior.

valores y conductas. Los tapices, obras de arte mobiliario, estaban enormemente cotizadas en éste momento (S XVII- XVIII) como símbolo de poder de la monarquía y la nobleza. “Sancho Panza había aludido ya, que se tejerían en tapices las aventuras del Quijote, del mismo modo que lo habían sido otras de los héroes de la mitología”⁴.

A principios del S XVII el Imperio español era un gran referente en todo el mundo⁵, hablar español estaba de moda, nuestra cultura era conocida y admirada; tanto es así, que en Francia se traducían y adaptaban los éxitos literarios españoles y las novelas picarescas. En Europa se difundían las obras españolas, tanto por transmisión directa como por las distintas traducciones. España vivió un proceso de nacionalización cultural, con Miguel de Cervantes considerado como mejor escritor español y máximo exponente cultural, este periodo perdurará hasta el siglo XIX.

11

La repercusión del libro fue, en cierto modo, debida a las múltiples traducciones de la novela a distintos idiomas. La más temprana de la primera parte del libro se efectúa en 1612 al inglés, dos años más tarde se tradujo al francés; la traducción de la segunda parte vio la luz en francés en el año 1618. Otros idiomas a los que se tradujo fueron el italiano (1622) y el alemán (1648), también se escribió la versión holandesa en 1657 y después a otras lenguas.

En la segunda mitad del Siglo XVII se desvirtualiza la imagen y la intención real del libro; y continuó así durante el Siglo XVIII, cuando otros autores realizaron sus propias versiones. Este factor no tan negativo, significaba que las traducciones y reinterpretaciones de los distintos países se apropiaban de la novela y la hacían suya, adaptándola a su cultura y momento; usando su propia retórica, modificando el texto y contribuyendo a hacer la novela del Quijote una obra contemporánea.

En el Siglo XVIII, la historia del Quijote comenzaba a ser considerada como la primera novela moderna, instrumento de crítica social. Algunos de los motivos que apoyaban ésta consideración eran: la visión desencantada del mundo que presentaba Cervantes, la disonancia con respecto a los relatos de romance y caballería típicos, la desmitificación de los valores e ideología de los mismos, la huida de la realidad de Don Quijote y Sancho Panza que no aceptan el mundo en que viven, y el empleo del humor como recurso a lo largo de la historia llegando a la burla del personaje principal.

4.2.2 El Quijote en los tapices y grabados del S XVIII

Las representaciones que ilustraban las ediciones del Quijote aumentaron debido a la enorme demanda del público, se expandieron por mercados europeos en distintos formatos como láminas, reediciones, estampas y grabados. Los artistas se interesaron por la temática y comenzaron también a ilustrar la historia, con imágenes innovadoras que recrearan el texto. Con ellos, las distintas imágenes que dan vida a las escenas van variando según la época.

El artista que marcará un antes y un después en estas representaciones quijotescas, será el pintor francés Charles-Antoine Coypel (1694-1752). Creó una abundante imaginería a partir de 1715. Se formó en la *Académie Royale de peinture et de sculpture de Paris*, ingresando allí con tan sólo 21 años. Poco después, recibió uno de los encargos más importantes y de mayor proyección de toda su vida: la Manufactura Real de Gobelinos le confió en 1716 el diseño de una serie de cartones para tapices sobre el Quijote⁶.

⁴ Consultar: VV. AA (2005) *Don Quijote: tapices españoles del S XVIII*. Madrid: El Viso. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior. pp 30.

⁵ España será un referente internacional desde principios del S XVII hasta la primera mitad del mismo, después lo será Francia.

⁶ Léase: Lizarraga, J. M. (11 de Enero de 2013). *Donación de Carmen y Justo Fernández de la primera edición del grabado de las bodas de Camacho inspirado en los cartones para tapices de Coypel*. Obtenido de Folio Cmplutense.

La serie para Gobelinos se componía de 28 pinturas para cartones. La manufactura de Gobelinos tejió numerosas series de tapices del Quijote a partir de los cartones de Coypel, que eran entregados por el gobierno francés en calidad de obsequio para monarcas y diplomáticos de otros países europeos⁷. Se caracterizaban por tener grandes orlas barrocas que encuadraban las escenas ideadas por Coypel⁸. En 1721, Coypel decidió llevar al grabado sus diseños para cartones, hasta el momento había creado 22, como estampas de gran formato que salieron a la venta en 1924⁹. En la tarea participaron los más notables estampadores franceses del momento cuyo trabajo, él mismo se encargó de supervisar. Las estampas serían vendidas *con el nombre de l'Histoire de Don Quichotte*. Alcanzó en posteriores ediciones los 25 grabados.

Se realizarían las estampaciones en tres fases la primera entre 1724 y 1728, la segunda entre 1728 y 1736 y, por último, entre el 1732 y 1736¹⁰. El grabado de la escena en que está inspirado el tapiz objeto de estudio, pertenece a la primera de las fases, es decir, data de la segunda década del Siglo XVIII.

La manufactura de Gobelinos recrea la serie de Charles-Antoine Coypel hasta en 9 series o ediciones de tapices. La primera serie encargada en 1715 se teje en tan sólo 3 años y consta de 12 tapices, también aumentarán el número de tapices de cada serie a lo largo del Siglo.

Debido a la comercialización de las ilustraciones a partir de los cartones de Coypel, proliferaron las versiones de las escenas realizadas por multitud de artistas desde todos los puntos de Europa como John Vanderbank, Hogarth y Jean Vandergucht en Inglaterra; otros artistas ilustradores serán Picart le Romain, F. Ravenet, M. Aubert, N.G Dupuint. (Lizarraga, 2013)

noticias de la Biblioteca Histórica de la UCM.

<http://biblioteca.ucm.es/blogs/Foliocomplutense/7028.php#.V0zUIJGLTIW>

⁷ Consultar: Salvador Miguel, N., & López- Rios, S. (2005). *El Quijote desde el S XXI*. Alcalá de Henares: Centro de estudios cervantinos.

⁸ “Coypel pinta pequeñas escenas con figuritas destinadas a llenar sólo un fragmento del tapiz, que en su mayor parte estaba ocupado por las orlas...se encargaron al prestigioso decorador de residencias reales Claude III Audran, quien cobró mucho más que el joven Coypel.” En: Salvador Miguel, N., & López- Rios, S. (2005). *El Quijote desde el S XXI*. Alcalá de Henares: Centro de estudios cervantinos.

⁹ Léase Marín Pina, M. C. (2010). *Cervantes en el espejo del tiempo*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares Servicio de Publicaciones. Pp 234.

¹⁰ Leer el artículo sobre la datación de las estampas de Coypel. Lucía Mejías, J. M. (2010). *El Quijote más allá de los libros: Propuesta de datación de la Suite d' estampes sur l'Histoire de Don Quichotte, a partir de los cartones de Charles A. Coypel*. Pp: 241-243.



ILUSTRACIÓN 4. CARTÓN PARA TAPIZ DON QUIJOTE GUIADO POR LA LOCURA. PINTURA AL ÓLEO REALIZADA POR CHARLES ANTOINE COYPEL PARA LA SERIE L'HISTOIRE SUR DON QUICHOTTE DE GOBELINOS (1714-1734). EN MUSÉES NATIONAUX DU CHÂTEAU DE COMPIÈGNE.



ILUSTRACIÓN 3. GRABADO COMERCIALIZADO POR CHARLES ANTOINE COYPEL A PARTIR DE SUS PINTURAS PARA CARTONES. EXTRAIDA DE L BANCO DE IMÁGENES DEL QUIJOTE



ILUSTRACIÓN 5. TAPIZ DE DON QUIJOTE CONDUcido POR LA LOCURA TEJIDO EN LA MANUFACTURA DE GOBELINOS EN ENTRE 1724-1735. EN VIRGINIA MUSEUM OF FINE ARTS

4.3 ESTUDIO DESCRIPTIVO DEL TAPIZ DE LA PRINCESA MICOMICONA

4.3.1 Descripción formal y material de la obra

El objeto de estudio del presente trabajo, es el tapiz de temática quijotesca que representa la escena de “*La Princesa Micomicona*” que plasma el momento en que Dorotea se arrodilla frente a Don Quijote, fingiendo ser la Princesa Micomicona. Proviene de la manufactura francesa de tapices de Aubusson, fue tejido en el último tercio del S XVIII. Está elaborado con tramas y urdimbres de lana y sus dimensiones totales son 3,3 m de ancho por 2,7 m de alto.

14



FOTOGRAFÍA 1. TAPIZ DE LA PRINCESA MICOMICONA. PROCEDENTE DE LA MANUFACTURA DE AUBUSSON TEJIDO EN EL S XVIII. OBJETO DE ESTUDIO DEL PRESENTE TRABAJO. ACTUALMENTE A LA ESPERA DE SER RESTAURADO. IMAGEN TOMADA EL DÍA DE LA INSPECCIÓN VISUAL DE LA PIEZA.

Actualmente se encuentra depositado en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense, ubicada en pleno centro de Madrid en la Calle Noviciado 3.

Se encuentra depositado en condición de comodato junto a otros tres tapices de temática quijotesca, de la colección particular de Carmen y Justo Fernández, amantes del Quijote y el Arte.

Los cuatro tapices de la colección: “*La Princesa Micomicona*”, “*Las Bodas de Camacho*”, “*el robo del Rucio de Sancho*” y “*Don Quijote Armado Caballero*” fueron tejidos en la manufactura de Aubusson a lo largo del Siglo XVIII. En todos ellos se representan escenas de la novela *Don Quijote de la Mancha* inspiradas en los grabados de Charles Antoine Coypel que fueron difundidas por toda Europa sirviendo de influencia a multitud de artistas. Podemos descartar que pertenezcan a la misma serie, ya que presentan características formales diferentes, orlas de distintos tipos e incluso de calidad y materiales dispares.

La pieza dispone de un número identificativo, colocado en el forro en el que se lee: M7/H:270xL:330, que proviene de la casa de subastas. En la Biblioteca Histórica tiene el registro de Tapiz nº 3. No dispone de código de identificación en taller, puesto que aún no ha sido

restaurado por el departamento de restauración textil de la biblioteca. El nombre de la restauradora responsable de la pieza, así como de todos los tapices de la institución es María López Rey.

La técnica de ejecución de la pieza, es la técnica tradicional de fabricación de tapices. Es imposible determinar qué tipo de telar fue empleado en la manufactura, ya que los telares de alto y bajo lizo, crean piezas de idénticas características formales. Sin embargo, hay datos documentales que aclaran que en la Manufactura de Aubusson se empleaban los telares de bajo lizo, porque tenían la ventaja de ser más rápidos para la producción. Gracias al uso de los pedales, se confeccionaba a diferentes calidades rápidamente, en función de la clientela y la demanda.

Para especificar los tipos de fibras que componen el tapiz, hemos realizado una toma de muestras de fibras de los hilos de trama y de los de urdimbre, así como de los relés y de las zonas en las que queríamos obtener la mayor información posible.

Los tapices no siguen un patrón de ligamento repetitivo como diseño, las tramas no atraviesan de orillo a orillo las urdimbres, sino que van adecuándose al motivo o a las zonas de color que requiere la escena.

La densidad del tapiz de 4 hilos de urdimbre por 16 tramas por centímetro cuadrado. La densidad del forro es de 12 hilos de urdimbre y 16 pasadas de trama por centímetro cuadrado.

Tipo de torsión tanto de las urdimbres como de las tramas es en S.

Las dimensiones totales de la pieza son 275 cm de alto por 335 cm de ancho. La escena principal abarca 183,5 cm de alto por 247 cm de ancho. La orla perimetral del tapiz consta de una primera faja perimetral que enmarca el conjunto, de tono marrón claro de 3 cm. A continuación, está la orla ornamentada con motivos vegetales de tonos amarillos, dorados, rojizos y marrones, que mide 35 cm de ancho aproximadamente.

Seguida a la orla decorativa, encontramos otras dos orlas de 3 cm cada una, que a modo de marco remata la escena principal. Para terminar, encontramos una faja marrón en la parte inferior de la colgadura de 2 cm aproximadamente.

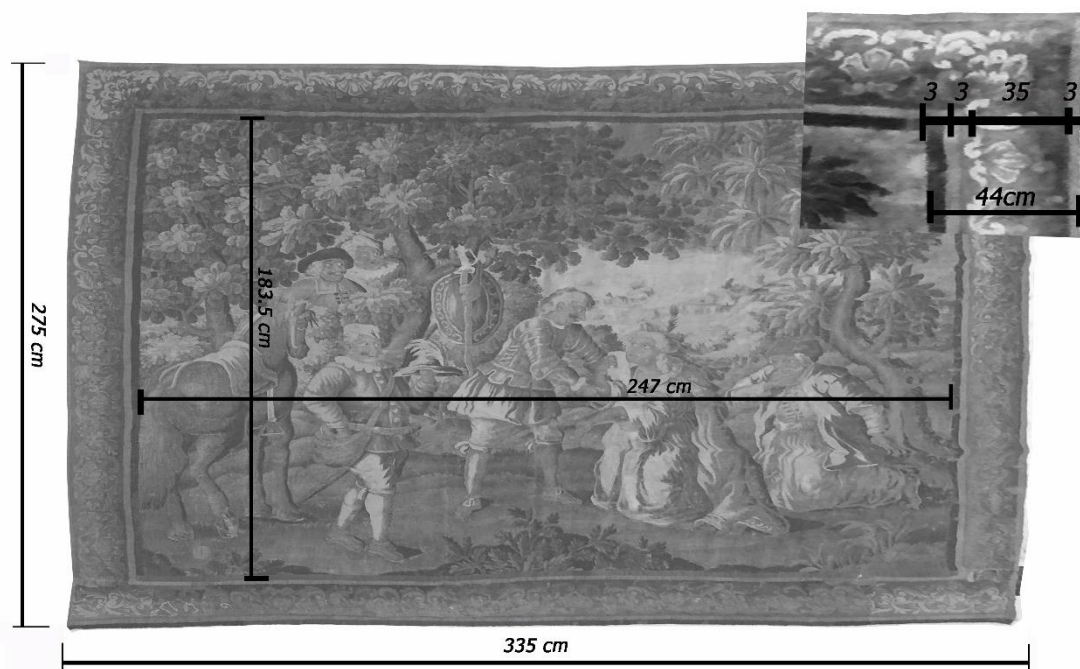


ILUSTRACIÓN 6. GRÁFICO CON LAS MEDIDAS DEL TAPIZ ELABORACIÓN PROPIA

La pieza presenta por el reverso un forro de lino, cosido con punto invisible al perímetro del tapiz. Y está rematado con un punto de bastas a aproximadamente 4 o 5 cm del borde que lo une al tapiz. El forro consta de varias partes, que se han unido mediante máquina de coser. Estas partes miden de izquierda a derecha 57 cm, 138 cm y 136 cm de ancho. Además, tiene tres líneas de fijación al tapiz verticales.



ILUSTRACIÓN 7. TAPIZ LAS BODAS DE CAMACHO. MANUFACTURA DE AUBUSSON S XVIII. EXPUESTO EN SALA DE TAPICES DE LA BIBLIOTECA HISTÓRICA MARQUÉS DE VALDECILLA. EXTRAÍDA DEL ARTÍCULO EN LA WEB TRIBUNA COMPLUTENSE: INAUGURADA LA NUEVA SALA DE TAPICES DE LA BIBLIOTECA HISTÓRICA.



ILUSTRACIÓN 8. TAPIZ DON QUIJOTE ARMADO CABALLERO. MANUFACTURA AUBUSSON S XVIII. EXPUESTO EN SALA DE TAPICES DE LA BIBLIOTECA MARQUÉS DE VALDECILLA. EXTRAÍDA DEL ARTÍCULO EN LA WEB TRIBUNA COMPLUTENSE: INAUGURADA LA NUEVA SALA DE TAPICES DE LA BIBLIOTECA HISTÓRICA.



ILUSTRACIÓN 9. TAPIZ EL ROBO DEL RUCIO DE SANCHO. MANUFACTURA DE AUBUSSON S XVIII. DEPOSITADO EN LA BIBLIOTECA HISTÓRICA ESPERANDO A SER RESTAURADO. IMAGEN EXTRAÍDA DEL DOCUMENTO: COLECCIÓN DE TAPICES CARMEN Y JUSTO FERNÁNDEZ EN LA BH.PDF PROPORCIONADO POR MARÍA LÓPEZ REY

4.3.2 Descripción Histórica e Iconográfica de la pieza

4.3.2.1 Recorrido Histórico e Historia material suscita

El recorrido de la pieza hasta nuestros días se desconoce, ya que el tapiz fue adquirido en una casa de subastas europea llamada Boisgirard Antonini de Paris que suele vender tapices de ésta manufactura.

Actualmente, es propiedad de unos coleccionistas privados, Carmen y Justo Fernández, expertos en Quijotes, que lo han depositado en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, en calidad de comodato junto a otros tres tapices de temática quijotesca, en pos de la cultura y la investigación.



ILUSTRACIÓN 10 . DETALLE DE LA COMPRA DEL TAPIZ EN LA CASA DE SUBASTAS BOISGIRARD- ANTONINI EN 2015. EXTRAIDA DEL CATÁLOGO ARTS DE L'ISLAM, TABLEAUX, ANCIENS, OBJETS D'ART ET MOBILIER. N° LOTE 283.

Con motivo del 4º Centenario de la Muerte de Cervantes, La Biblioteca Histórica y los propietarios están llevando a cabo un proyecto de restauración y puesta en valor de éstos tapices. Una vez restaurados, serán expuestos en la recién inaugurada Sala de Tapices de la Biblioteca Histórica, donde tapices y grabados representan y se vinculan a la magnífica obra que es Don Quijote de la Mancha. Enmarcada en éste proyecto de restauración, nuestra obra seguramente será restaurada durante el verano de 2016.

Tras el examen organoléptico que se realizó para determinar el estado de conservación de la pieza, pudimos observar que tiene multitud de intervenciones anteriores de distintas épocas, así como añadidos históricos. Es el caso de las esquinas inferiores de la orla que a simple vista se puede determinar que fueron añadidos posteriormente y colocados a contra urdimbre, seguramente para paliar o reponer un daño que presentaba la pieza.

Además, encontramos multitud de restauraciones anteriores en las tonalidades amarillas, visualmente apreciables por emplear una técnica distinta a la original del tapiz, así como un material diferente.

También, en la examinación del objeto vimos una gasa colocada por el reverso de la pieza, que seguramente corresponde a otro tratamiento. Más signos que demuestran que la pieza ha variado sus condiciones formales a lo largo de la historia es el método de *colgadura*¹¹ que presenta que incluye elementos de sujeción de las últimas décadas del Siglo XX.

4.3.2.2 Estudio Iconográfico de la pieza

18

4.3.2.2.1 Contextualización del estudio iconográfico de la pieza

El tapiz representa la escena desarrollada en el libro Don Quijote de la Mancha en el capítulo XXIX¹² que tiene por nombre: “Que trata del gracioso artificio y orden que se tuvo en sacar a nuestro enamorado caballero de la asperísima penitencia en que se había puesto”. Éste fragmento relata:

Cómo Don Quijote se adentra en Sierra Morena, y busca hacer penitencia, para tener el amor de Dulcinea. Esas penitencias son quedarse desnudo y darse de golpes con las peñas, entretanto envía a Sancho con una carta a Dulcinea declarándole todo su amor.

Cuando Sancho va de camino para el Toboso, se encuentra con el cura y el barbero de su pueblo que andaban buscando a don Quijote, para hacerle regresar a su casa. Tenían en mente hacerse pasar por una doncella necesitada de su auxilio, para ello el cura se había de disfrazar de doncella y el barbero con unas barbas postizas de su lacayo.

Aquí se mezcla otra historia, la de Cardenio, Don Fernando y sus líos amorosos con Luscinda y Dorotea. Cardenio es traicionado por Don Fernando, quien se casa con Luscinda, habiendo antes enamorado a Dorotea. El caso es que Cardenio estaba en Sierra Morena, viviendo como un loco ermitaño. Dorotea también había huido de su casa y se hallaba en la misma sierra por vergüenza tras haber sido ultrajada y abandonada por Don Fernando después de hacerla suya.

El cura y el barbero se encuentran a Sancho y le piden que les lleve hasta dónde está Don Quijote, y cuando allá se dirigen se encuentran con Dorotea y Cardenio, que les cuentan sus historias. Entonces es cuando surge el ardid del engaño para sacar a Don Quijote de la sierra y llevarle a su casa. Dorotea se ofrece a ser la princesa Micomicona, y el barbero propone ser su lacayo. Sancho quedó prendado de la hermosura de Dorotea ahora adornada como una doncella de cuento de caballerías y quiso conocer su nombre.

“Esta hermosa señora -respondió el cura-, Sancho hermano, es, como quien no dice nada, es la heredera por línea recta de varón del gran reino de Micomicón, la cual viene en busca de vuestro amo a pedirle un don, el cual es que le desfaga un tuerto o agravio que un mal gigante le tiene fecho; y a la fama que de buen caballero vuestro amo tiene por todo lo descubierto.

Llámase -respondió el cura- la princesa Micomicona, porque llamándose su reino Micomicón, claro está que ella se ha de llamar así.

-No hay duda en eso -respondió Sancho-; que yo he visto a muchos tomar el apellido y alcurnia del lugar donde nacieron, llamándose Pedro de Alcalá, Juan de Úbeda y Diego de Valladolid, y esto mesmo se debe de usar allá en Guinea: tomar las reinas los nombres de sus reinos.”¹³

¹¹ Consultar la palabra *colgadura* en el Glosario de Términos realizado con la terminología empleada en el trabajo.

¹² Pasaje completo en web: El Mundo.es. Cervantes, M. d. (1605). *Capítulo XXIX: Que trata del gracioso artificio y orden que se tuvo en sacar a nuestro enamorado caballero de la asperísima penitencia en que se había puesto*. Obtenido de El Mundo.es: <http://cervantes.uah.es/quijote/quij0039.htm#E63E29>

¹³ *Ídem*. Párrafo 6.



El entuerto a que se refiere del gigante, es que éste mato al padre de la doncella, y también quería matarle a ella, por lo que teniendo buena cuenta de la fama del valeroso caballero Don Quijote vino a buscarle.

Cuando se encontraron con Don Quijote, éste estaba vestido, pero no armado. Dorotea interpretando su papel de Micomicona cuando le vio se arrojó ante él y le dijo:

“–De aquí no me levantaré, ¡oh valeroso y esforzado caballero!, fasta que la vuestra bondad y cortesía me otorgue un don, el cual redundará en honra y prez de vuestra persona, y en pro de la más desconsolada y agraviada doncella que el sol ha visto. Y si es que el valor de vuestro fuerte brazo corresponde a la voz de vuestra inmortal fama, obligado estáis a favorecer a la sin ventura que de tan lueñas tierras viene, al olor de vuestro famoso nombre, buscándoos para remedio de sus desdichas.”¹⁴

Dorotea, le rogó que le diera el don que le pedía, y como había apelado a la honra de caballero de Don Quijote, el hidalgo orgulloso y obligado le concedió tal deseo.

“–Pues el que pido es –dijo la doncella– que la vuestra magnánima persona se venga luego conmigo donde yo le llevare, y me prometa que no se ha de entremeter en otra aventura ni demanda alguna hasta darme venganza de un traidor que, contra todo derecho divino y humano, me tiene usurpado mi reino.”¹⁵

Urdido ya el engaño, se puso Don Quijote a punto para partir, tomando Sancho sus armas de un árbol donde estaban colgadas y tomaron camino en sus monturas Dorotea y su lacayo el barbero, y Don Quijote, todos menos Sancho, que, tras la pérdida de Rucio, iba a pie. El cura y Cardenio que no habían participado en la puesta en escena, les observaban entre unas breñas, y pensaron en unirse a ellos ya en el camino hacia el reino de Micomición.

4.3.2.2.2 Iconografía del tapiz

Dorotea, engalanada con ropajes de princesa, aunque en el texto original dice que se adornó con collar y joyas, en nuestro tapiz no se ven representadas. Presenta un recogido y un tocado con corona y pluma. Además, siguiendo la iconografía del capítulo, Dorotea porta una saya de cuerpo entero de tejido de rica calidad, un pañuelo en la mano derecha¹⁶, detalles como el broche central del pecho para atarse la capa y otros elementos ornamentales. Representando su papel, implora de rodillas y en actitud dolosa a Don Quijote que le libre del gigante que vive en su reino.

“Sacó luego Dorotea de su almohada una saya entera de cierta telilla rica y una mantellina de otra vistosa tela verde, y de una cajita un collar y otras joyas, con que en un instante se adornó, de manera que una rica y gran señora parecía”¹⁷

¹⁴ párrafo 9 del Capítulo XXIX. Consultar pasaje completo en web: El Mundo.es. Cervantes, M. d. (1605). *Capítulo XXIX: Que trata del gracioso artificio y orden que se tuvo en sacar a nuestro enamorado caballero de la asperísima penitencia en que se había puesto*. Obtenido de El Mundo.es: <http://cervantes.uah.es/quijote/quij0039.htm#E63E29>

¹⁵ Ídem, párrafo 9 del Capítulo XXIX

¹⁶ Ídem, párrafo 5 del capítulo XXIX. Consultar pasaje completo en web: El Mundo.es. Cervantes, M. d. (1605). *Capítulo XXIX: Que trata del gracioso artificio y orden que se tuvo en sacar a nuestro enamorado caballero de la asperísima penitencia en que se había puesto*. Obtenido de El Mundo.es: <http://cervantes.uah.es/quijote/quij0039.htm#E63E29>

¹⁷ Ídem, párrafo 5 del capítulo XXIX.

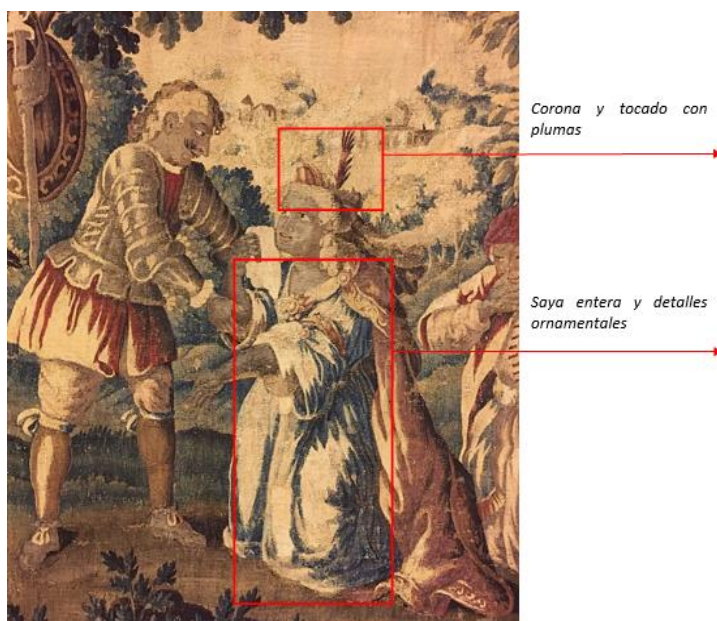


ILUSTRACIÓN 11. DETALLE DE LOS ELEMENTOS ICONOGRÁFICOS DE DOROTEA COMO EL ARRODILLAMIENTO Y ACTITUD IMPLORANTE, LA CORONA, LOS RICOS ROPAJES Y EL BROCHE DE LA CAPA.

Continuando con la iconografía de la escena, Don Quijote aparece vestido dejando ver sus calzas rojas, pero desprovisto de sus armas, aunque si porta *coselete*¹⁸ o armadura hasta la mitad superior del cuerpo. Los útiles de guerra, como narra la historia penden de la rama de un árbol cercano. El sombrero que sostiene Sancho Panza a la izquierda de la imagen es el conocido Yelmo Mambrino- pero decorado con unas plumas-, que en realidad era una bacía de barbero, y Don Quijote se quedó como recompensa en una de sus aventuras¹⁹.

“Sancho descolgó las armas, que, como trofeo, de un árbol estaban pendientes, y, requiriendo las cinchas, en un punto armó a su señor”²⁰El escudo o adarga de forma oval no dista de la descrita por cervantes, pues *adarga*²¹ significa escudo morisco realizado de cuero y en forma de corazón u ovalada²².

El barbero o lacayo de Micomicona, se encuentra arrodillado al igual que su engañosa señora, como cuenta el pasaje del libro. Sin embargo, no lleva las barbas postizas y largas con las que le disfrazan para el teatrillo y se tapa la barbilla con la mano. Además, porta unas vestimentas orientales como el turbante y el cinto que corroboran la teoría inventada de que provienen de un lejano reino.

¹⁸ Consultar la palabra *coselete* en el Glosario de Términos realizado con la terminología empleada en el trabajo.

¹⁹ Léase Cervantes, M. d. (1605). *Capítulo XXI*. : “Que trata de la alta aventura y rica ganancia del yelmo de Mambrino, con otras cosas sucedidas a nuestro invencible caballero” Obtenido de El Mundo.es: <http://www.elmundo.es/quijote/capitulo.html?cual=21>

²⁰ Op. Cit. *Capítulo XXIX*. párrafo 11.

²¹ Consultar la palabra *adarga* en el Glosario de Términos realizado con la terminología empleada en el trabajo.

²² Sobre el estudio de las adargas, su explicación histórica y repercusión en los castellanos del S XV. En web <http://www.abc.es/historia-militar/20150717/abci-adarga-antigua-galgo-201507171545.html>



ILUSTRACIÓN 12. DETALLE DE LOS ELEMENTOS ICONOGRÁFICOS DE DON QUIJOTE. ESCUDO Y ESPADA COLGADOS DEL ÁRBOL, BACÍA DE BARBERO Y MEDIA ARMADURA.

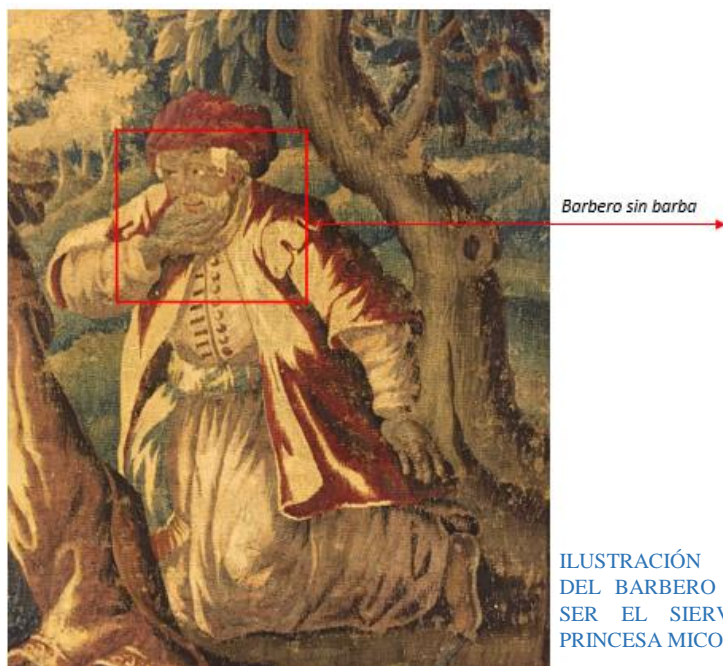


ILUSTRACIÓN 13. FIGURA DEL BARBERO QUE IMITA SER EL SIERVO DE LA PRINCESA MICOMICONA.

El resto de la escena la completan las *verdures*²³, término francés empleado para referirse a la abundante vegetación que proveen los árboles y plantas que les enmarcan, entre los cuales se hallan escondidos dos personajes: el Cura y Cardenio.

²³ Consultar la palabra *verdures* en el Glosario de Términos realizado con la terminología empleada en el trabajo.

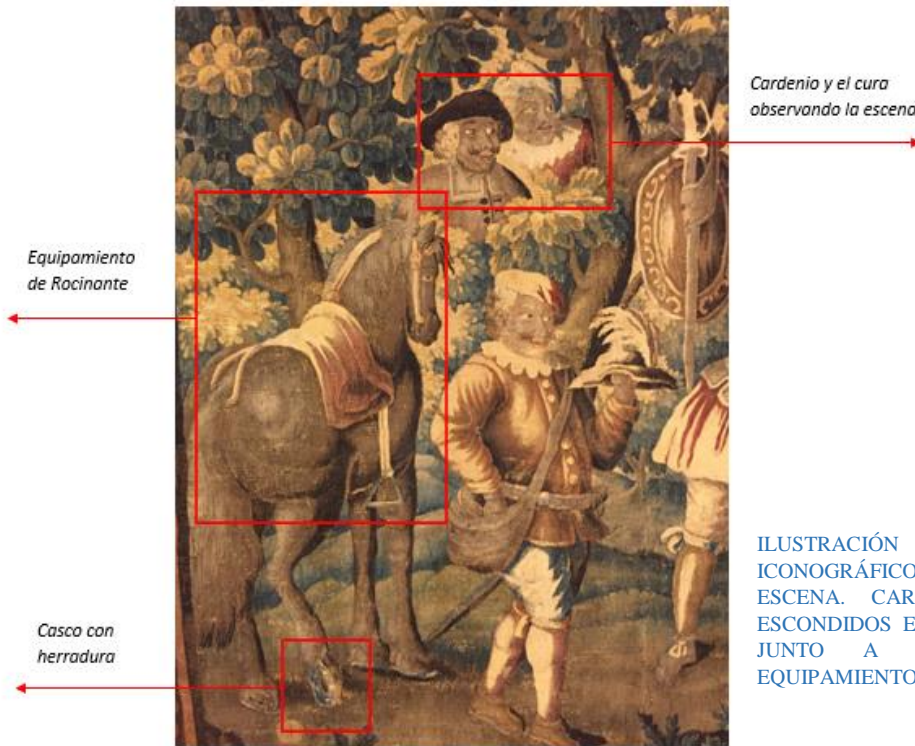


ILUSTRACIÓN 14. DETALLES ICONOGRÁFICOS DEL RESTO DE LA ESCENA. CARDENIO Y EL CURA ESCONDIDOS ENTRE LA VEGETACIÓN JUNTO A ROCINANTE Y SU EQUIPAMIENTO DE MONTURA.

En la parte central de la escena, detrás de Don Quijote y Dorotea, se abre un claro en el paisaje y se aprecia a lo lejos una ciudad que apenas puede percibirse debido a una antigua restauración; y desconocemos si es el reino de Micomición o es la ciudad del Quijote. Para terminar, en el lateral izquierdo del tapiz, nos encontramos al caballo de Don Quijote, Rocinante, colocado de cuartos traseros hacia el espectador, y con una de sus patas ligeramente levantadas mostrando sus cascos con herradura. Tiene también una montura ligera, con estribos y la cabezada colocada.



ILUSTRACIÓN 15. DETALLE DE LA ESCENA CENTRAL DEL TAPIZ, Y LA CIUDAD LEJANA APENAS PERCEPTIBLE DEBIDO A UNA REINTEGRACIÓN POSTERIOR.

4.3.2.2.3 Comparación del tapiz con otras representaciones europeas

Una vez analizada la iconografía de la escena, haremos una comparación con otras representaciones de la misma temática en tapices, realizadas en distintas manufacturas europeas, inspiradas en grabados y cartones realizados por otros pintores y grabadores.

Manufactura real de Gobelinos, Francia.

Como ya hemos comentado en el estudio histórico, Charles-Antoine Coypel marcó un antes y un después en las representaciones de los pasajes *de la Historia de Don Quijote de la Mancha*. Sus diseños originales fueron unas pinturas que pasarían a ser cartones de tapices de la Manufactura de Gobelinos.

El Cartón original presentaba a un Don Quijote entrado en años, vestido con armadura completa, sus armas se encontraban esparcidas por el suelo, entre ellas un escudo metálico que poco tiene que ver con lo descrito por Miguel de Cervantes en el capítulo XXIX que quiere representar éste cartón.

La joven Dorotea en cambio se asimila más a la iconografía original de la Princesa Micomicona, presenta una mantilla blanca que le cubre grácilmente la cabeza rematada por una corona o tocado de pelo, una saya de ricos ropajes y se encuentra arrodillada y suplicante.

Sancho aparece sujetando la bacía de barbero dorada que quiere representar el yelmo Mambrino²⁴. El barbero, se viste con ropajes orientales y turbante blanco, escondiendo su barba postiza. Rocinante aparece de cuartos traseros, rematando la escena se encuentran Cardeño y el Cura escondidos tras un árbol. No hay vegetación, pero a lo lejos se representa un paisaje fértil de naturaleza abrumadora, una cascada y altas montañas, de escaso parecido a los paisajes de la Mancha.



ILUSTRACIÓN 16. CARTÓN DE LA PRINCESA MICOMICONA REALIZADO POR CHARLES ANTOINE COYPEL PARA LA MANUFACTURA DE GOBELINOS. PINTURA AL ÓLEO SOBRE LIENZO. 1715-1751. EXTRAIDA DEL VIDEO: “COYPEL’S DON QUIXOTE TAPESTRIES, ILLUSTRATING A SPANISH NOVEL IN EIGHTEENTH-CENTURY FRANCE” DE LA FRICK COLLECTION REALIZADO EN 2015.

²⁴ El yelmo Mambrino de que se habla en la novela de Cervantes, hace referencia al yelmo de oro puro del Rey moro Mambrino que estaba embrujado y volvía a quien lo portaba invulnerable. Ésta historia aparece en la novela de caballerías del italiano Mambrino Roseo del S XV.



ILUSTRACIÓN 17. IMAGEN DEL TAPIZ DE LA PRINCESA MICOMICONA TEJIDA POR LA MANUFACTURA DE GOBELINOS A PARTIR DE LOS CARTONES REALIZADOS POR CHARLES ANTOINE COYPEL, PROCEDENTES DEL CÓNsul MARLY. 1749-1764. ACTUALMENTE EN PALACIO DE VERSALLES.

Manufactura de Beauvais, Francia.

La gran competencia de Gobelinos era la Manufactura de Beauvais, a diferencia de ésta, no dependía de la Casa real, era empresa privada que sobrevivía por los encargos de la nobleza y que funcionó perfectamente durante la Revolución Francesa, era famosa por la fabricación de alfombras y tapices de bajo lizo de gran calidad.

De esta manufactura, encontramos otra serie con la temática de la historia del Don Quijote, pero realizada a partir de los cartones de otro pintor de la época Charles Joseph Natoire. Natoire despuntó del resto de artistas de su época cuando recibió una beca para estudiar en la Real Academia de Francia en Roma, a su vuelta a Paris tuvo un gran número de encargos entre los que estaba la realización de los cartones para la serie de la Historia de Don Quijote en 1735.

Los cartones fueron encargados por un terrateniente llamado Pierre Grimod Dufort, para decorar las estancias del Hotel Chamillart que compró para su familia. La serie de tapices de *l'Histoire de Don Quichotte* se tejió una única vez en la Manufactura de Beauvais bajo la dirección de Besnier y Oudry, entre 1735 y 1748.

Los trece cartones de Natoire en 1741 decoraban un palacio de su propiedad en Orsay, actualmente 10 de los cartones se encuentran en el Museo Palacio de Compeige y otro lo tiene el Museo del Louvre. Paralelamente, los diez tapices que se tejieron en Beauvais, fueron heredados y la serie quedó perdida durante años. Actualmente, los tapices se encuentran en el Musée des tapisseries en Aix- en –Provence, Francia. (Boyer, 2012)



ILUSTRACIÓN 18. CARTÓN DE LA PRINCESA MICOMICONA REALIZADO POR CHARLES JOSEPH NATOIRE ENTRE 1735-1748 PARA LA COLECCIÓN DE GRIMOD DUFORT. ACTUALMENTE CONSERVADO EN EL LOUVRE.



ILUSTRACIÓN 19. TAPIZ DE LA SERIE L'HISTOIRE SUR DON QUICHOTTE REALIZADA EN BEAUVAIS A PARTIR DE LOS CARTONES DE CHARLES-JOSEPH NATOIRE ENTRE 1734-1748. IMAGEN EXTRAÍDA EN WEB UTPICURA 18.

Iconográficamente la imagen concebida por Natoire es mucho más reducida que la escena de Coypel para el diseño de los cartones. Como hemos comentado anteriormente en el Estudio Histórico de éste trabajo, Charles Antoine Coypel saca a la luz el grabado de la Princesa Micomicona entre los años de 1735 y 1736, luego es un periodo relativamente corto como para asegurar que Natoire se inspirara en él. A pesar de que ambos diseños no tienen gran parecido, la influencia no es descartable. Según la iconografía que narraba Cervantes en su libro, Don Quijote se encuentra entre unas intrincadas peñas, su armadura colgada de un árbol, Don Quijote se encuentra vestido, pero no armado, Sancho se apresura a vestir con las armas a su amo.

El cartón de Natoire sólo alberga los dos personajes principales Don Quijote y Dorotea, como se puede apreciar la representación ha sufrido modificaciones en el taller de Beauvais.

Por eso, en el tapiz aparecen también Sancho Panza y El Barbero, el primero sujetando las armas del Quijote (escudo y lanza) y el Barbero disfrazado de sirviente de la Princesa ataviado con indumentaria oriental turbante y una larga barba. Estos personajes, al contrario que en el Tapiz de Micomicona de Gobelinos, tienen características diferentes del Sancho Panza orondo de Gobelinos que sujeta de pie el yelmo Mambrino, al arrodillado sirviente de Micomicona que nada tiene que ver con el de Natoire.

Tanto la figura de Don Quijote como la de Dorotea tienen aparecen jóvenes, sus gestos tienen gran refinamiento y delicadeza. Micomicona porta collar, pulsera y ricos ropajes. Finalmente, en el tapiz, Rocinante se encuentra engalanado con una manta roja y unas plumas en la cabezada, pero mirando la escena. Cardenio y el cura no aparecen en ésta representación.

Manufactura Flamenca de Leyniers, Bruselas.

En el siglo XVI, Flandes se había convertido en el centro europeo con mayor producción de tapices, se centraba la producción en Brujas, Oudenaarde y Gante. Podría decirse, que en el siglo XVI los tapices flamencos de Bruselas y Amberes eran las producciones más cotizadas e importantes, de alta calidad, excelente técnica y gran colorido. Los tapices de Amberes eran exportados fuera del territorio al resto de países.

Entre los Siglos XVII y XVIII la popularidad de los tapices flamencos fue decayendo, debido a la consolidación de nuevas manufacturas europeas como la manufactura parisina de Gobelinos o la Real Fábrica de Tapices española²⁵.

Uno de los talleres más prestigiosos de Bruselas era el de la familia Leyniers, que a principios del S XVIII tenía la hegemonía en la manufactura de tapices de la ciudad. Bajo la dirección de los hermanos Urbino y Daniel III se confeccionó la serie *Story of Don Quixote* encargando los cartones en 1714 al equipo de artistas bruselenses: Augustin Coppens para los paisajes y Jean van Orley para las figuraciones. (VV.AA, 2007). Finalmente se hicieron hasta 5 re-ediciones de esta serie.

²⁵ Consulta online en web <http://www.visitflanders.com/es/temas/tapices-flamencos/tapices-flamencos/>



ILUSTRACIÓN 20. TAPIZ DE LA PRINCESA MICOMICONA DE LA MANUFACTURA DE BRUSELAS DE DANIEL III Y URBAN LEYNIERS. 1729-1745. REALIZADO A PARTIR DE LAS PINTURAS PARA CARTONES DE JEAN VAN ORLEY Y LOS PAISAJES DE AGUSTIN COPPENS. EXTRAÍDA DE LA WEB 1STDIBS VENTA DE ARTE.

Como podemos observar, la escena se representa a orillas de un río, enmarcada en un próspero paisaje natural, que tiene a lo lejos una gran cascada –el paisaje, y el número de personajes, es lo más parecido que tiene éste tapiz con el de la Manufactura de los Gobelinos.

Dorotea viste unos ropajes voluminosos con manga ancha de camisa, y falda larga con refuerzo interior, similar a la moda francesa del SXVIII. Porta un tocado con plumas doradas y una mantilla blanca con la que se tapa la cara. Aunque los ropajes sean diferentes la postura de la Princesa es muy similar a la del tapiz de los Gobelinos. Don quijote por el contrario tiene una apariencia más juvenil, pelo largo y sin bigote, se encuentra ataviado con la armadura de medio cuerpo al igual que en la iconografía de Coypel.

El barbero, está sujetando a Rocinante con turbante, capa y ropajes orientales al igual que en el tapiz de Natoire se encuentra de pie junto al caballo que está de frente mirando la escena.



Cardeño y el cura se esconden tras un árbol y el orondo Sancho Panza porta el sombrero de Don Quijote. No aparecen las armas en el árbol colgadas.

Manufacturas Españolas, Real Fábrica de Tapices de Madrid

Todas las manufacturas de la época estaban produciendo series de la Historia de Don Quijote, las manufacturas españolas creadas por Felipe V no iban a ser menos.

28

Con Felipe V y la entrada de la dinastía borbónica en España, se rompieron las relaciones comerciales con el antiguo imperio, Países Bajos, Flandes y Austria²⁶. Debido al conflicto de sucesión a la corona española entre 1701-1713 que se disputaron la dinastía de los borbones y la Casa de Habsburgo.

El monarca de la dinastía de los Borbones era un apasionado de los tapices, protegió los talleres y a los maestros tapiceros de Bruselas, así como a los de las ciudades de Gante y Amberes. Posteriormente, tras la ruptura de España con Flandes, Felipe V mandó constituir una fábrica de tapices en Madrid en 1720 bajo la dirección de un maestro de Amberes, Jacobo Vander Goten el Viejo. Con la finalidad de que abastecieran a la corona con tapices y exportaran las técnicas, maquinaria y conocimientos de las manufacturas europeas tapiceras²⁷.

En los primeros años, las tapicerías constituidas por Felipe V, se ubicarían en dos sedes madrileñas (Casas de Santa Bárbara y Santa Isabel), y una última en Sevilla (Casa de la Lonja de Sevilla). Trabajarían bajo las órdenes de Jacobo Vandergoten y su hijo en telares de bajo lizo, y posteriormente de alto lizo. A partir de 1744, los obradores de alto lizo de Santa Isabel se unieron con los de bajo lizo de Santa Bárbara y se denominaron bajo un nombre común, La Real Fábrica de Tapices de Madrid.

El Rey Felipe V encargó a sus recién inauguradas manufacturas en 1724 una serie inspirada en las aventuras del hidalgo de la Mancha para decorar las estancias de su palacio de la Granja (Aguilar, 2005).

Los modelos de cartones para la serie fueron encargados a Andrés Procaccini y Domingo María que se ejecutaron entre 1722 y 1745. Se fueron tejiendo los tapices a medida que se iban componiendo los cartones, entre 1727 y 1746 por la familia de tapiceros flamencos de Jacobo Vander Goten.

La escena que se nos presenta es completamente diferente a las anteriores ya vistas, la ordenación de los personajes, y el paisaje son diferentes. La escena está marcada por una diagonal que va de izquierda a derecha en descendimiento. El personaje principal, Don Quijote se encuentra en la cima de esa diagonal, vestido con la indumentaria típica, pero sin armadura. Porta su lanza y se muestra ligeramente inclinado recibiendo a Micomicona. Su rostro es juvenil y tiene media melena y bigote. En el resto de representaciones ya analizadas su postura era ladeada o escorada, pero en la representación española la figura aparece de frente casi en su totalidad. A un lado de Don Quijote hallamos a su escudero Sancho Panza que está descolgando de un árbol la armadura de su amo, no porta el sombrero o bacía como el resto de representaciones europeas. Al otro lado del Quijote se encuentra su caballo blanco, Rocinante, con todos los elementos de su montura colocados y el cuello totalmente erguido hacia arriba.

²⁶ Leer Página 37 Carretero, C. H. (2008). *Vocabulario Histórico de la tapicería*. Madrid: Patrimonio Nacional.

²⁷ Ídem, pp 37-38.

En la parte central se sitúa Dorotea, con actitud suplicante está postrada en el suelo a los pies de Don Quijote. Viste un conjunto de dos partes, camisa azul con puñetas en cuello y mangas, falda dorada de un rico tejido y se cubre con una capa roja, no se aprecia si lleva joyas o corona.

En un plano más bajo de la diagonal se ubica el barbero disfrazado con barba postiza y alargada realizando el papel de paje de la princesa -en éste caso no tiene ninguna influencia del diseño de Coytel que lo representaba con ropajes orientales, está sujetando el caballo del cura que se muestra de cuartos traseros.

A lo lejos en otro plano de la composición se aprecian dos figuras que contemplan la escena, éstos representan a Cardenio y el cura que no toman un papel importante en la trama. El paisaje que envuelve la composición es boscoso y de peñascos intrincados.



ILUSTRACIÓN 21. TAPIZ DE LA PRINCESA MICOMICONA, CON CENEFA DE COLUMNAS SALOMÓNICAS, REALIZADO EN LA REAL FÁBRICA DE TAPICES DE MADRID POR JACOBO VANDER GOTEN. 1727-1746. EXTRAÍDA DEL LIBRO *EL QUIJOTE. TAPICES ESPAÑOLES DEL SIGLO XVIII*

Manufactura de Aubusson, Francia.

La tradición tapicera de Aubusson, se cree según menciona en una memoria el inspector de las manufacturas de Aubusson y Felletín que “El origen de las manufacturas de Aubusson y de Felletín es tan lejano que se pierde en los tiempos remotos. Es probable que su antigüedad sea más o menos la misma; pero no podemos, a falta de títulos justificativos, entrar en los detalles históricos en esta consideración....según un antiguo informe, y según la opinión común, que estas manufacturas deben su nacimiento a los sarracenos, que, expandidos, hacia el año 730, en La Marca, dieron en sus habitantes naturales los primeros elementos del arte de fabricar tapices; y qué, después de la expulsión de los sarracenos...un vizconde de La Marca, Carlos Martel, trajo corriendo con sus gastos a los mejores maestros tapiceros de Flandes, y los establece en Aubusson para cultivar y perfeccionar la fabricación de las tapicerías, que era para entonces su cuna”²⁸

En 1665 Luis XIV constituye un nuevo estatuto y años más tarde, la manufactura gana el título de *Manufacture Royale de Tapisseries* (en 1730). Esta manufactura, llevaba a cabo un trabajo de tejido en serie, intentando producir con la máxima rapidez posible debido a su fin comercial. Su producción se especializaba en la creación de los llamados *Verdures*, además de realizar piezas de otras temáticas de éxito ya representadas por otras manufacturas, como Gobelinos, y que se vendieran fácilmente. Sus tapices poseían gran técnica, aunque de menor calidad y sin uso del oro y la plata que solían enriquecer otras composiciones, para así reducir los precios y poder competir en el mercado.

En Aubusson se usaban los telares de bajo lizo, debido a que la velocidad de trabajo era superior a los telares de alto lizo, además tenían pedales que facilitaban el trabajo y separaban los hilos de urdimbre dejando las manos del tejedor libres.

Las series que componían estaban adaptadas a las necesidades del mercado, aprovechaban el éxito de las series de otras tapicerías para obtener mayor número de ventas. Por eso, aprovecharon el gran éxito y difusión que tuvo el Quijote en Europa y crearon series de este tema partiendo de composiciones grabadas que circulaban en aquel momento²⁹.

Los tapices de la serie del Quijote, se realizaron inspirándose en la serie de grabados comercializada por Chales Coypel de Poilly, Basset o Bonard, haciendo pequeñas modificaciones en los modelos para adaptarlos a cartones para tapices, cuyo resultado es la obtención de la imagen invertida de estos modelos, de dimensiones adaptadas al telar de bajo lizo.

Desde el año 2009 la Manufactura de Aubusson está inscrita en la lista de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO.

Realizando una comparación de la escena de nuestro tapiz con la representación ideada por Charles Coypel, podemos ver que el número de figuras es el mismo, las posturas de todos los personajes son iguales que el diseño de Gobelinos, pero invertidamente.

Sin embargo, a pesar de que la influencia es clara, las figuras creadas en Aubusson tienen modificaciones que las separan y las hacen propias, por ejemplo, ningún rostro es idéntico al de la manufactura de Gobelinos.

²⁸ En Péràthon, C. d. (1862). *Notice sur les manufactures de tapisseries d' Aubusson, Felletin & Bellegarde*. Limoges: Imprimerie de Chàpoulaud frères.

²⁹ Léase MARTÍNEZ-SANZ, J. R. (2012). El tapiz de las Bodas de Camacho de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense. *Folio Complutense, Noticias de la Biblioteca Histórica de la UCM*, 23.

El fondo y el ambiente escenográfico es completamente diferente, en el caso de nuestro tapiz se enmarca en un entorno boscoso de abundante vegetación proveniente de árboles y matorrales cercanos, un pueblo lejano se percibe en el claro abierto del centro del tapiz. Por otro lado, el tapiz de Coppel no tiene tanta vegetación y presenta en profundidad un paisaje montañoso y una cascada.

La apariencia de Dorotea tiene más puntos en común con la representada por la manufactura de Beauvais siguiendo el modelo de Charles J. Natoire, pero con los colores de saya y capa invertidos.

La manera en la que Sancho porta el yelmo Mambrino es propia de Coppel, así como la posición en que se coloca a Rocinante. La colocación del escudo y la espada en la rama de un árbol no pertenece a ninguno de los ejemplos de comparación.

La influencia de los diseños de Charles Antoine Coppel sobre este tapiz indudable, pero también contemplamos la influencia de otras representaciones de la misma escena como las realizadas por Charles Joseph Natoire e incluso de otros artistas de la época.



ILUSTRACIÓN 22. TAPIZ DE LA PRINCESA MICOMICONA OBJETO DE ESTUDIO DE ÉSTE TRABAJO.

4.3.3. Estado de conservación del tapiz objeto de estudio

4.3.3.1 Estudio preliminar de la pieza

El tapiz ha sido sometido a un examen organoléptico para determinar su estado de conservación, como se encuentra depositado en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla hubo que solicitar una fecha para la visualización del tapiz, que tuvo lugar el día miércoles 5 de abril de 2016.

Las dimensiones del tejido, dificultaron la toma de fotografías mediante cuadrícula que era el método inicial ideado para tener una documentación de gran calidad del objeto. Debido a ello, y a que no había ninguna sala en la que cupiera el tapiz con comodidad para tomar fotografías por cuadrícula, se decidió desechar el método y realizar una sola toma general de la pieza.

Se realizó un estudio de la densidad del tapiz y de su forro, con el que determinar la resistencia mecánica del tejido y su estructura de ligamento. Para ello, se empleó un “cuenta hilos” que indica la cantidad de hilos de trama y de urdimbre por centímetro cuadrado.

4.3.3.2 Estudios propuestos

La realización de unos estudios de examen y análisis previos, nos aportaría mayor información de la pieza a intervenir y puede darnos datos fundamentales para proponer unos tratamientos determinados. Por ello, se plantean distintos estudios previos que se sirven de técnicas actuales usadas en los laboratorios de conservación-restauración. De estas técnicas es necesario conocer qué datos puede aportarnos cada una y qué podemos encontrar con cada una de ellas.

Análisis de fibras:

El análisis de las fibras de la pieza permitirá confirmar que la naturaleza del tapiz es lana. Con él también podemos identificar la composición de los retejidos y zurcidos que presenta el tejido.

Para realizarlo, se tomarán muestras de fibras de zonas puntuales y que nos aporten la información que necesitamos. De cada muestra se extraerán microfibras, se colocarán en porta-objetos de vidrio y se impregnarán con agua destilada. Con las muestras preparadas y empleando el microscopio óptico podremos apreciar la imagen ampliada (de 100 a 1000 aumentos) de la forma y los detalles estructurales de la fibra analizada.

Para identificar las fibras se hará un cotejo con otras imágenes aumentadas de fibras pertenecientes a otras materias textiles, para así analizar y efectuar el estudio comparativo de sus características estructurales y morfológicas. (Lira Eyzaguirre, 2002)

Análisis de plagas:

Para determinar si nuestro tapiz presenta ataque de microorganismos que provocan manchas, erosión, concreciones y desgastes. Para ello, se realizarán cultivos de microorganismos empleando placas Petri y consultando a técnicos expertos en éstos análisis. (Lira Eyzaguirre, 2002)

Estudio de Tintes:

Para identificar los tintes que presentan las fibras del tapiz, se propone su estudio a través de las técnicas de cromatográficas o espectroscópicas:

Las cromatografías permiten la separación e identificación de una sustancia tras atravesar una fase estacionaria con la ayuda de una fase móvil. Tanto la cromatografía en capa fina (TLC) como la líquida de alta presión (HPLC) permiten la identificación de colorantes.

Se propone la realización de un test de estabilidad de los tintes de la pieza para comprobar la viabilidad de un tratamiento de lavado en la propuesta de intervención. Para ello, se extraerán pequeñas muestras de fibras de cada color de la obra, tanto del tejido original, como de las

intervenciones que presenta (ya que también pueden desteñir), se colocarán entre papeles secantes y se someterán al contacto de agua. En función del resultado de esta prueba se determinará si es posible o no realizar el tratamiento de limpieza por inmersión acuosa.

La espectroscopia infrarroja por Transformada de Fourier (FTIR) permite la identificación de colorantes, polisacáridos, proteínas, aceites, resinas naturales; la espectroscopia de masas, colorantes; la espectroscopia de fluorescencia de rayos X (XRF) ofrece información sobre las sales metálicas utilizadas como mordientes.

33

Estudio de la pieza bajo radiación ultravioleta

Este método de examen no destructivo de la pieza, no es muy frecuente su uso en textiles, pero puede ayudar a la identificación de manchas imperceptibles bajo el campo de iluminación visible, así como los distintos colorantes usados en la tinción de las fibras pues tienen distintas reacciones de fluorescencia cuando son irradiados con luz UV. También, nos puede servir para identificar fibras de tinción desiguales, como aquellas de intervenciones anteriores como retejidos.

Estudio de la pieza bajo radiación infrarroja

Esta técnica es útil para comprobar el antes y después de la intervención de un tejido, pues puede mostrar manchas oscuras correspondientes a manchas de suciedad y polvo incrustado entre y sobre las fibras. (Vega & Antelo, 2010)

Estudio de la pieza con Rayos X

Nos muestra zonas con diferentes densidades, presencia de elementos metálicos como hilos de oro o plata, los diferentes grados de gris de la radiografía se entienden como los niveles de opacidad del tejido frente al paso de la radiación. Así, aquellos más opacos se observan más blancos y corresponden a zonas con mayor densidad de hilos.

Esta técnica en nuestro tapiz, podría aportar información sobre las zonas donde la pérdida de trama del tejido es mayor, como aquellas con pérdida de tramas. También las zonas de retejidos y las zonas originales del tapiz reaccionarían de manera diferente al paso de la radiación (por la distinta opacidad de los materiales) (Vega & Antelo, 2010)

Con la radiografía del tejido podremos analizar la estructura del tapiz y analizar su ligamento, sus enlaces, relés y sus distintos componentes.

4.3.3.3 Alteraciones Intrínsecas

- La estructura del tapiz: los tapices como ya hemos comentado en apartados anteriores, tienen como característica principal que su constitución es débil. Esto es debido a que las urdimbres que son las agrupaciones de hilos más fuertes y resistentes dentro del tejido, no soportan el gran peso de estos paños, sino que lo resisten las tramas. Los hilos de las tramas suelen tener menor densidad y además han sido sometidos a procesos de tinción (han sufrido un tratamiento químico que emplea mordientes muy agresivos para que el color quede fijado a la fibra). Por todo lo anterior, la estructura de los tapices es el principal factor de degradación intrínseco. Las alteraciones que provoca este factor son la pérdida de resistencia mecánica del tejido, la fatiga y el debilitamiento de las tramas y su posible rotura.
- La heterogeneidad de los materiales constitutivos: las materias primas empleadas en la fabricación de los tapices no siempre son homogéneas, pues suelen realizarse con distintas fibras textiles. Además, cada color empleado para el tapiz se ha logrado sometiendo a las fibras a distintos procesos de tinción, algunos fijados con mordientes, como alumbre o hierro, u otros

que consiguen acelerar el deterioro de las fibras³⁰. Las alteraciones que provoca este factor son los diferentes comportamientos de las fibras frente a cambios de condiciones ambientales, tensiones dentro de la estructura del tejido, pérdida masiva de tramas de colores determinados y fragilidad.

En el tapiz objeto de estudio encontramos la pérdida de tramas de tonos amarillos, posiblemente porque el mordiente empleado en la tinción de estos tonos fuese más agresivo que el mordiente empleado para el resto de fibras. Además, estas zonas con pérdida de trama, están creando una alteración pues dejan al descubierto los hilos de urdimbre del tapiz. Así como lagunas de pequeñas dimensiones en la parte superior.



FOTOGRAFÍA 2. DETALLE DE PÉRDIDA DE TRAMAS EN TONOS AMARILLOS.



FOTOGRAFÍA 3. DETALLE DE PÉRDIDA DE RESISTENCIA MECÁNICA DEL TEJIDO Y FRAGILIDAD DE LAS FIBRAS.



FOTOGRAFÍA 4. DETALLE DE LA PÉRDIDA DE TRAMAS EN LAS ZONAS DE TONOS AMARILLOS.

- El envejecimiento natural: Las fibras al igual que el resto de los materiales que constituyen los objetos de patrimonio sufren el envejecimiento natural, que provoca la fragilidad y pérdida flexibilidad de las mismas. Implica la pérdida de resistencia del tapiz.

³⁰Léase: Lafuente, A. C. (2005). Los tejidos como patrimonio: Investigación y exposición. *Bienes Culturales: revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, 5-20.

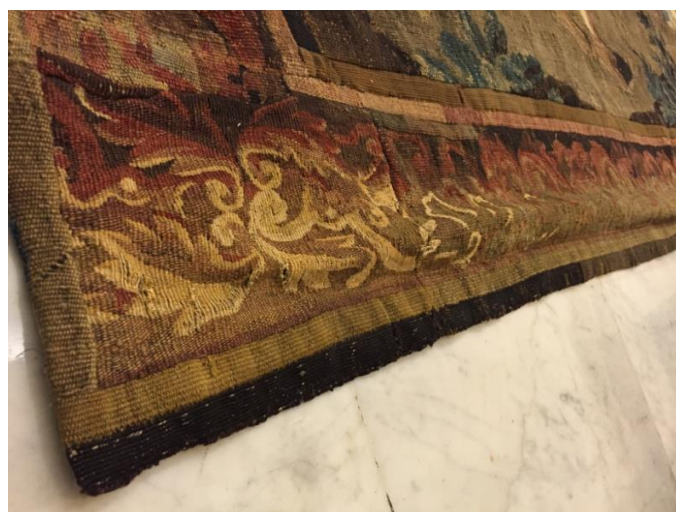
- Los materiales y las partes del tapiz: Los tapices, están constituidos por materiales de naturaleza muy higroscópica, que se ven enormemente afectados por los cambios de humedad relativa y temperatura del medio en el que se encuentran, respecto a estos cambios el tapiz sufre movimientos dimensionales naturales. Por ésta razón, su forro o soporte debe acompañarles en éstos movimientos y cambios. Parte de las deformaciones que presenta la pieza, son producto de la forma de unión con el forro. El forro es de dimensiones inferiores al tapiz y a pesar de ello, se encuentra unido a la totalidad del perímetro de éste, creando bolsas y tensiones en la parte inferior de la pieza. Además, tiene una doble costura a 4 o 5 cm del borde de del tapiz, que también rodea todo el perímetro realizada mediante punto de bastas, que impide el movimiento natural del tejido y crea tensiones y bolsas.



FOTOGRAFÍA 5. DETALLE DE SUCIEDAD INCRUSTADA Y COSTURA PERIMETRAL DEL FORRO A LA PIEZA.



FOTOGRAFÍA 6. DETALLE DE LAS ARRUGAS CREADAS POR EL FORRO Y SU FORMA DE ALMACENAMIENTO.



FOTOGRAFÍA 7. DETALLE DE BOLSA CREADA EN LA PARTE INFERIOR DEL TAPIZ.

- **Relés:** La manera en que se juega con los hilos de distintos colores para conformar la escena en la manufactura de tapices es muy característica, y se sirve de los trapieles o plumeados, relés y enlazados para crear las uniones y transiciones de color. Éstos relés son los puntos más débiles de la estructura de un tapiz, son costuras realizadas una vez tejida la obra, para unir dos zonas de colores diferentes. Coinciden con separaciones entre dos hilos de urdimbre consecutivos y con vueltas completas de trama. Estas costuras son especialmente frágiles cuando son de tamaño considerable, pues el peso de los tapices aumenta el riesgo de rotura y desgaste.

En el tapiz de “La Princesa Micomicona” hay algunas zonas donde la rotura de los relés es acusada que hay que reparar para evitar que éstas separaciones sean aún más grandes. También, hay zonas donde los relés no han terminado de romperse, pero ya no ejercen su función original.



FOTOGRAFÍA 8. DETALLE DE RELÉ ABIERTO QUE CREA UNA RAJA EN EL TEJIDO.



FOTOGRAFÍA 9. DETALLE DE RELÉS CERRADOS QUE UNEN ZONAS DE COLORES DISTINTOS DE TRAMA.

4.3.3.4 Alteraciones extrínsecas

- **Almacenamiento incorrecto:** El tapiz presenta multitud de deformaciones y pliegues, producto de su forma de almacenamiento actual y las distintas costuras que le unen al forro. la forma de almacenaje que presenta la pieza no favorece a la conservación, pues se encuentra doblada sobre sí misma con 3 dobleces, se están creando deformaciones que afectan al conjunto del tejido.



FOTOGRAFÍA 10. DETALLE DE LA FORMA ACTUAL DE ALMACENAMIENTO DE LA PIEZA.

- **Humedad:** Es el factor ambiental que más afecta a los textiles, ya que acelera los procesos de deterioro físicos, químicos y biológicos. La higroscopicidad es una de las características de las fibras que componen estos objetos. Hace referencia a la capacidad de absorción de agua del ambiente, cuando las fibras se expanden; y a la pérdida de la misma que provoca la contracción de las fibras. Este movimiento natural se puede romper si la humedad relativa ambiental cambia bruscamente o sufre grandes fluctuaciones, ya que genera estrés a las fibras, hasta el punto que se rompe esa capacidad de absorber y ceder agua, produciendo la pérdida de la consistencia física general de la pieza, llegando a causar rasgaduras y roturas; y generando pliegues y deformaciones. (Rey, 2013).

La presencia de una humedad relativa alta, puede producir el hinchamiento excesivo de las fibras, la decoloración y migración de los tintes. Además de favorecer el ataque biológico de microorganismos.

La mitad inferior del tapiz presenta un sangrado de tintes, debido seguramente a haber estado expuesto y en contacto con zonas húmedas. Esto puede explicar, en cierto modo, el fuerte olor a humedad y suciedad que presenta. El sangrado de colorantes se ha producido más acusadamente en las bandas laterales del tapiz desde la mitad hasta el borde inferior de las mismas. Los tonos amarillos, rojos y marrones de la orla en su estado original han virado a tonos pardos y verdosos. Por eso, consideramos oportuno la realización de un test de estabilidad de colorantes, para comprobar esta teoría y dejar marcadas unas consideraciones que eviten una decoloración mayor en futuros tratamientos.



FOTOGRAFÍA 11. DETALLE DE LA ZONA VERDOSA QUE HA SUFRIDO UN POSIBLE SANGRADO DE COLORANTES FRENTE AL COLOR ORIGINAL QUE PRESENTA LA ORLA EN LAS INTERVENCIÓNES AÑADIDAS EN LAS ESQUINAS.



FOTOGRAFÍA 12. DETALLE DE LA ESQUINA AÑADIDA

- **La Temperatura:** Está muy ligada a la humedad relativa, y las oscilaciones de temperatura provocan fluctuaciones de humedad relativa, con los daños que eso conlleva. Es importante saber, que cuando la temperatura asciende, la humedad relativa se comporta totalmente a la inversa, es decir descende. Por ejemplo, el uso de sistemas de calefacción sin control, provoca la disminución brusca de la humedad relativa en ese ambiente, que puede desencadenar el resecaimiento de las fibras en los textiles.

- La Iluminación: Las radiaciones lumínicas provocan deterioros acumulativos e irreversibles en los textiles. Los tejidos son materiales fotosensibles, que sufren procesos químicos de fotooxidación y decoloración de las fibras que los constituyen.

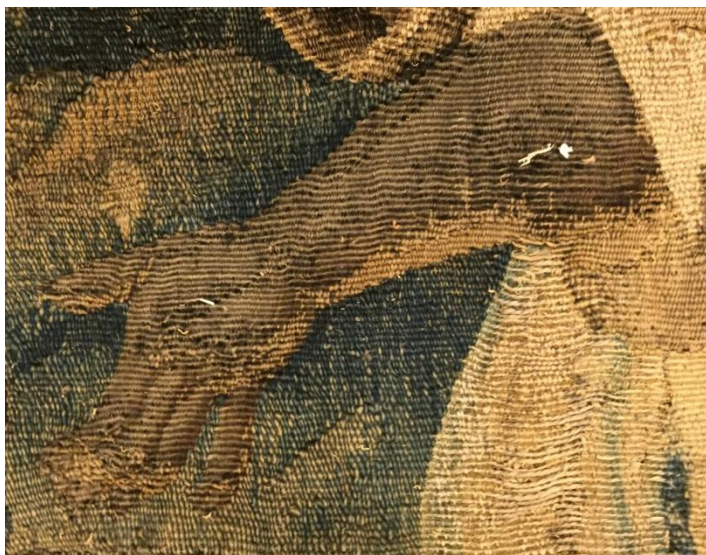
En el tapiz de “La princesa Micomicona” la lana que lo conforma, se ve afectada por reacciones fotoquímicas a nivel estructural, por la ruptura de sus enlaces. Además, debido a las radiaciones ultravioletas, se explicaría la decoloración de la parte superior, amarilleamiento y pérdida de propiedades mecánicas.

38



FOTOGRAFÍA 13. DETALLE DE LA DECOLORACIÓN QUE HA SUFRIDO LA PARTE SUPERIOR DEL TAPIZ

- Suciedad y contaminación: La pieza presenta gran cantidad de suciedad superficial e incrustada, conformada por polvo, contaminación y restos de fibras del propio tejido que se han ido desprendiendo debido a la falta de flexibilidad a la deshidratación que presentan. la suciedad debida a la contaminación ambiental, provoca la pérdida de elasticidad y falta de resistencia mecánica de las fibras, haciéndolas más quebradizas y propensas a la rotura.



FOTOGRAFÍA 14. DETALLE DE LA SUCIEDAD INCRUSTADA EN LAS FIBRAS QUE HA VUELTO GRISÁCEOS LOS TONOS MÁS CLAROS QUE IMITAN LA PIEL DE LOS PERSONAJES.

- Factores antrópicos: El sistema para la exhibición o colgadura de la pieza no es adecuado ni para la exposición ni para la conservación del tapiz. Formado a partir de varios listones de madera, unidos entre sí bisagras metálicas, las maderas eran demasiado pesadas y con una anchura insuficiente para soportar el peso del tapiz.

El empleo de la madera como elemento de colgadura no es adecuado, ya que emite contaminantes nocivos para la conservación del tapiz. La madera estaba metida en una manga de tela, notablemente amarilleada, que actuaba como funda. Era un método de colgadura que se empleaba antiguamente. Por otro lado, encontramos grapas metálicas inoxidable que fijaban la tela al listón de madera. Así como, unas argollas modernas colocadas por el reverso del listón forrado, para colgar el conjunto en la pared. Este sistema no es original, debido a los materiales empleados, deducimos que ha sido colocado o repuesto en una intervención contemporánea.



FOTOGRAFÍA 15. DETALLE DEL SISTEMA DE COLGADURA DEL TAPIZ POR MEDIO DE UNA MADERA INSERTA EN MANGA DE TELA.



FOTOGRAFÍA 17. DETALLE DE LA MANGA DE TELA QUE SOSTIENE LA MADERA Y SU UNIÓN AL TAPIZ.



FOTOGRAFÍA 16. DETALLE DE LAS ARGOLLAS METÁLICAS CLAVADAS A LA MADERA, QUE SIRVEN DE COLGADURA DEL TAPIZ.

Otro factor antrópico son las intervenciones anteriores de zurcidos, retejidos, reintegraciones puntuales...El tapiz, presenta numerosas intervenciones anteriores, como en la zona central de la escena que se integran con los colores claros del fondo, de un material distinto al original del tapiz. También, encontramos reintegraciones de pequeño tamaño generalizadas. Son visibles debido al envejecimiento diferencial por los materiales y el efecto del paso del tiempo entre los colores del tapiz original y los tonos empleados para estos retejidos.



FOTOGRAFÍA 18 DETALLE DE UNA INTERVENCIÓN ANTERIOR QUE SE HA REALIZADO CON UN COLOR ENTONADO EN UNA LAGUNA DE GRANDES DIMENSIONES DE LA PARTE CENTRAL DEL TAPIZ, EMPLEANDO UNA TÉCNICA PARECIDA AL *DEMIDUIT* O *PETIT POINT*.

Otra alteración antrópica que presenta la pieza, son las modificaciones que ha sufrido: los distintos cortes que encontramos en la parte superior. La modificación de formato visible por un corte vertical que ocupa todo el ancho de la escena principal, este corte es casi imperceptible salvo por que crea una interrupción visual entre los motivos representados. Este cambio puede ser debido a que el estado de conservación de dicha zona no fuese muy adecuado y se decidió salvar ese daño empleando una costura vertical.



FOTOGRAFÍA 20. DETALLE DE CORTE EN LA ORLA DEL TAPIZ



FOTOGRAFÍA 19. DETALLE DEL CORTE CENTRAL QUE PRESENTA EN TODA LA ESCENA Y PASA POR MEDIO DEL ESCUDO.

Por otro lado, se han incorporado dos fragmentos en las esquinas de la parte inferior del tapiz, que tienen el mismo motivo que el resto de la orla decorativa. Sin embargo, llaman la atención porque no han experimentado la decoloración que sufrió la parte inferior de la orla antes mencionada. Éstos añadidos se encuentran colocados con las urdimbres en sentido contrapuesto del resto del tapiz.

Finalmente, hay que mencionar que, durante la inspección óptica del tapiz, hemos encontrado un alfiler incrustado entre las tramas, cogido por la parte interior del mismo; y una gasa que se percibe entre las lagunas y zonas de pérdida de trama, que suponemos que recubre todo el reverso del área del tapiz.

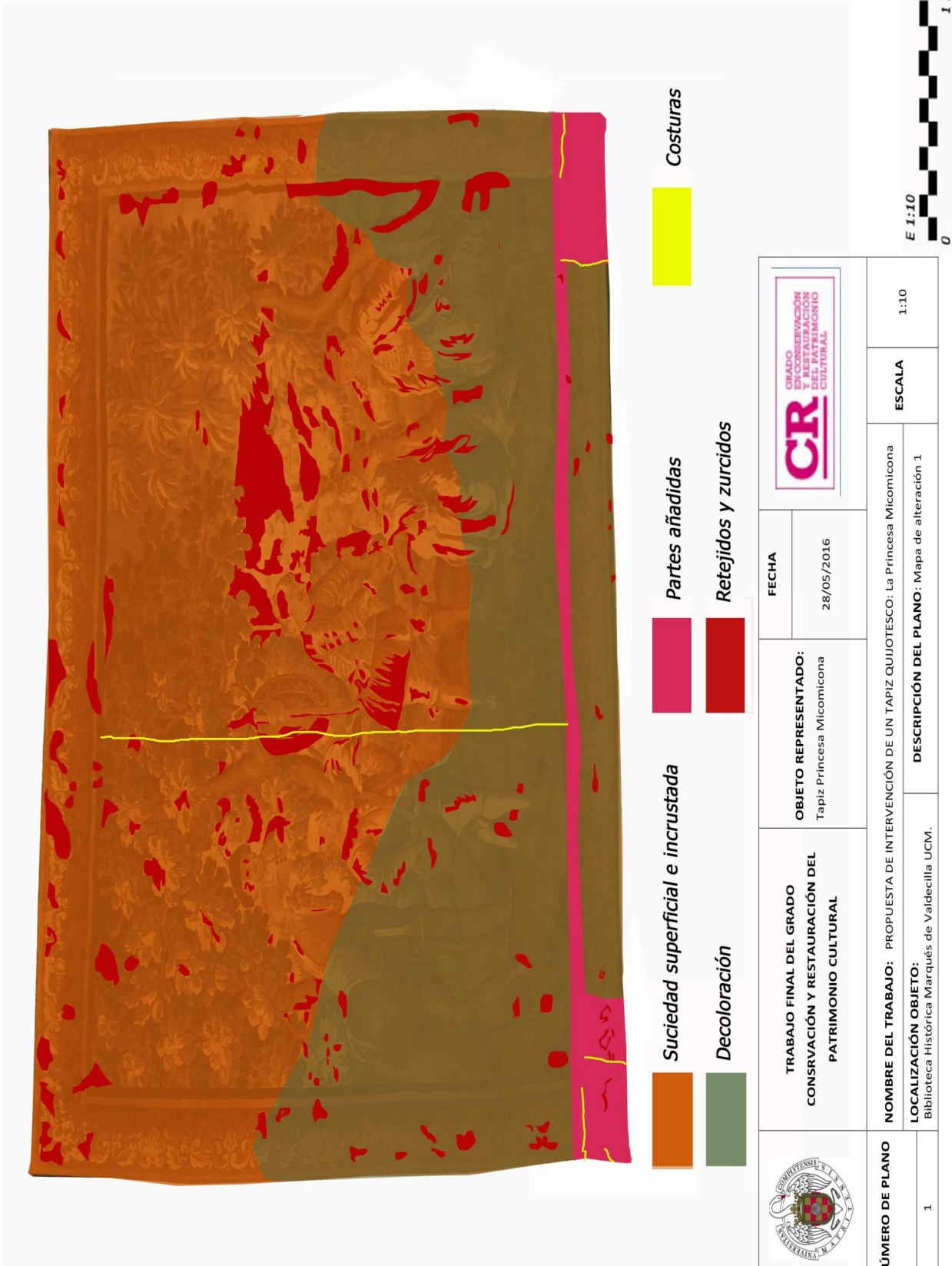


FOTOGRAFÍA 22. DETALLE DE LA INCORPORACIÓN DE UNA DE LAS ESQUINAS A CONTRA URDIMBRE.

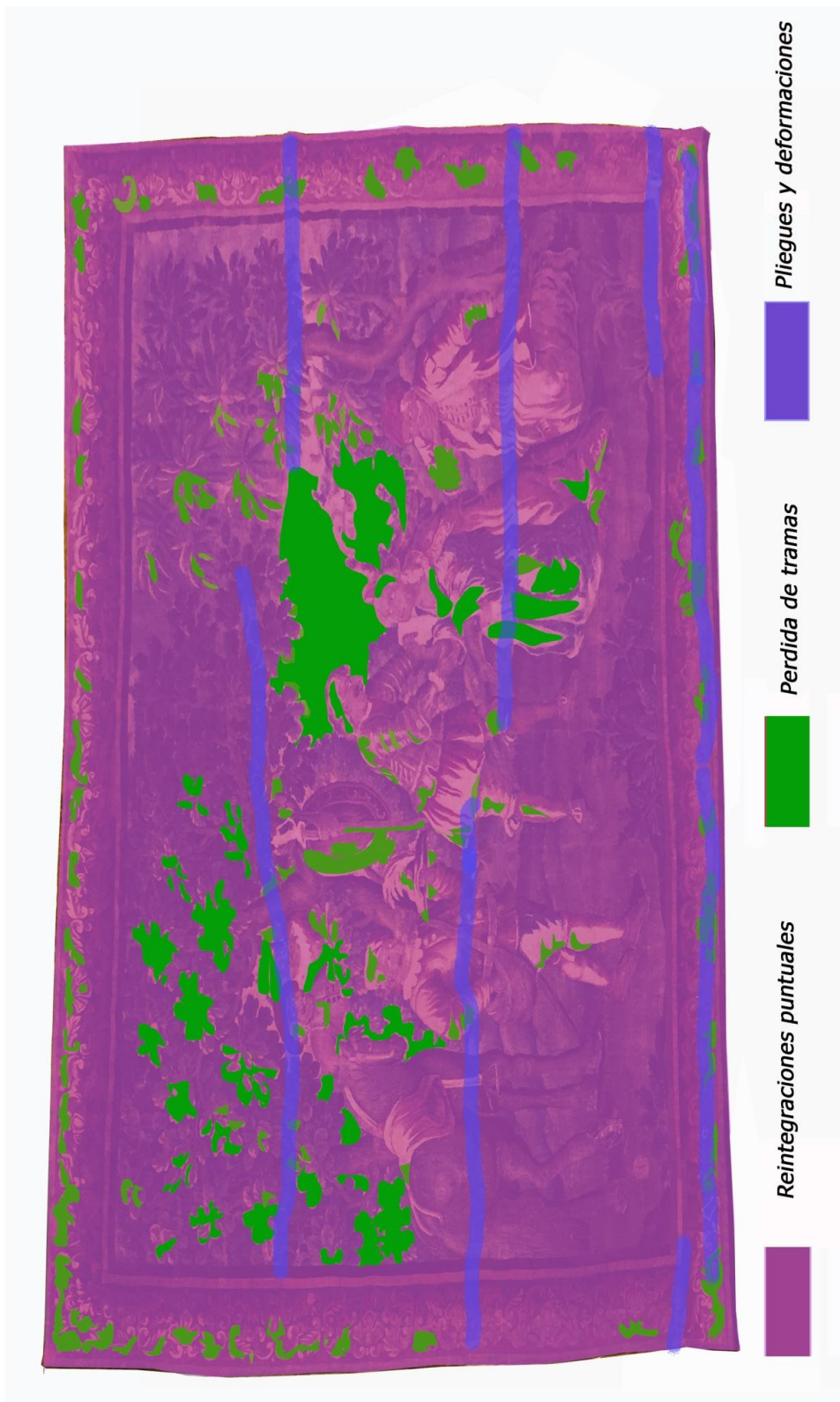


FOTOGRAFÍA 21. DETALLE DE LA GASA QUE POSEE EL TAPIZ POR EL REVERSO EN ALGUNAS ZONAS.

4.3.3.5 Mapas de Alteraciones



	TRABAJO FINAL DEL GRADO CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL	OBJETO REPRESENTADO: Tapiz Princesa Micomicona	FECHA 28/05/2016		ESCALA 1:10
			NOMBRE DEL TRABAJO: PROPUESTA DE INTERVENCIÓN DE UN TAPIZ QUIJOTESCO: La Princesa Micomicona LOCALIZACIÓN OBJETO: Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla UCM.		
NÚMERO DE PLANO 1					



Pliegues y deformaciones

Perdida de tramas

Reintegraciones puntuales

	TRABAJO FINAL DEL GRADO CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL	OBJETO REPRESENTADO: Tapiz Princesa Micomicona	FECHA 28/05/2016		ESCALA 1:10
	NOMBRE DEL TRABAJO: PROPUESTA DE INTERVENCIÓN DE UN TAPIZ QUIJOTESCO: La Princesa Micomicona LOCALIZACIÓN OBJETO: Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla UCM.	DESCRIPCIÓN DEL PLANO: Mapa de alteración 2		NÚMERO DE PLANO 2	



5. MEMORIA JUSTIFICATIVA

5.1 CRITERIOS DE RESTAURACIÓN TEXTIL

Los textiles poseen una naturaleza orgánica concreta y su técnica de construcción supone una metodología específica. Los diagnósticos, así como las propuestas de tratamiento han de ser individualizados y no sistemáticos.

Las intervenciones que se apliquen al tejido han de ir encaminadas hacia el restablecimiento de su resistencia mecánica, apoyado en el respeto a su naturaleza intrínseca y permitiendo las futuras investigaciones. No tanto el restablecimiento de su apariencia original y apariencia estética. Para apoyarnos en las premisas de la conservación curativa y su definición acordada en Resolución del ICOM de Nueva Delhi en 2008, Terminología para definir el patrimonio Cultural Tangible que dice la conservación curativa son: *“aquellas acciones aplicadas de manera directa sobre un bien... que tengan como objetivo detener los procesos dañinos presentes o reforzar su estructura. Estas acciones sólo se realizan cuando los bienes se encuentran en un estado de fragilidad notable o se están deteriorando a un ritmo elevado, por lo que podrían perderse en un tiempo relativamente breve. Estas acciones a veces modifican el aspecto de los bienes”*.

La actuación en el tapiz estará únicamente basada en el restablecimiento de la unidad potencial de la pieza, por lo que una actuación de restauración quedaría descartada. La restauración como se define en la Resolución del ICOM de Nueva Delhi en 2008, Terminología para definir el patrimonio Cultural Tangible, serán: *“Todas aquellas acciones aplicadas de manera directa a un bien individual y estable, que tengan como objetivo facilitar su apreciación, comprensión y uso. Estas acciones sólo se realizan cuando el bien ha perdido una parte de su significado o función a través de una alteración o un deterioro pasados. Se basan en el respeto del material original. En la mayoría de los casos, estas acciones modifican el aspecto del bien”*.

Con respecto a la premisa anterior, entendemos que en el caso de “la Princesa Micomicona” no presenta alteraciones que impidan la comprensión de la escena, ni el tapiz ha perdido su significado y función. Por tanto, hemos de asumir las pérdidas matéricas que presenta y no centrarnos en devolver al objeto a su estado primigenio. Hay que aceptar y respetar la materia original de la pieza, la restauración no es en todos los casos imprescindible, debemos centrarnos en no añadir elementos innecesarios, no cambiar la morfología y permitir futuras intervenciones.

Hay que tener en cuenta que todas las actuaciones que realicemos sobre las piezas, así como los añadidos producen un daño en las piezas. Los criterios de restauración actuales se basan en el principio de mínima intervención, sobretodo en piezas de textiles arqueológicos.

Las intervenciones han de ser completamente reversibles e invisibles y diferenciarse en técnica y material del tejido original. Deben aportar estabilidad y reversibilidad de los tratamientos, y su eliminación sin provocar daños en el original.

Se debe exigir la documentación gráfica antes, durante y después de la intervención, así como los distintos análisis, fichas de intervención e informes de restauración que se realicen, de manera que acompañen a las piezas de forma permanente y se vayan actualizando y mejorando a lo largo de la vida de la obra.

5.2 REVALORIZACIÓN DE LA RESTAURACIÓN TEXTIL

Los materiales textiles no siempre han sido considerados como objetos de patrimonio artístico, su carácter de uso doméstico han sido sometidos a grandes modificaciones según el gusto de cada época. Cuando los tejidos se deterioraban eran retupidos o zurcidos para devolverles de nuevo la funcionalidad. Otras veces, llegaban hasta tal punto que se realizaban modificaciones de formato para adaptarlos al lugar, como es el caso de tapices enmarcados y pegados a paredes de palacios o cortados para abrir en los muros puertas y ventanas.

45

Los tejidos históricos que han llegado hasta nuestros días son una enorme fuente de información y documentación sobre aspectos sociales y culturales tan distintos como la economía, comercio, historia, modas e influencias artísticas, al igual que cualquier obra de arte³¹.

Las tendencias a la hora de restaurar textiles, van desde las más tradicionales llevados a cabo por personas poco cualificadas, hasta aquellas intervenciones que en un momento histórico llevaban a cabo artesanos especializados dentro del gremio, hasta las tendencias de restauración más modernas y que actualmente están siendo utilizadas.

La restauración textil actual, se fundamenta en considerar los objetos textiles como obras de arte al uso, no como objetos de consumo domésticos. Además, tienen unas bases de restauración sólidas que no se centran únicamente en recomponer la apariencia estética.

Las corrientes de restauración textil actuales, van enfocadas a las intervenciones que dependen del tipo de objeto textil su historia, características físicas y mecánicas.

³¹ Los tejidos como patrimonio: investigación y exposición. Ana Cabrera Lafuente. MNAD. Página 5-19

5.3 PROPUESTA DE TRATAMIENTO JUSTIFICADA

Dado el estado de conservación que presenta la pieza la propuesta de tratamiento estructurada por fases que irá acorde con las características de la pieza y los criterios de restauración antes comentados.

Todos los tratamientos de conservación-restauración deben ser documentados de forma escrita, gráfica y fotográficamente, antes, durante y después de cada uno de los procesos, explicando la problemática previa que hizo tomar una decisión y no otra, ayudando al futuro mantenimiento del tapiz en cuestión (Rey, 2016).

5.3.1 Tabla de la propuesta de intervención para el tapiz de “la princesa Micomicona”

Fase 1. RETIRADA DEL FORRO: Primera fase de la propuesta de intervención		
	Descosido del forro y sistema de colgadura	
	Limpieza mecánica por micro-aspiración	
	Documentación	Etiquetado y almacenaje
Fase 2. LIMPIEZA MECÁNICA: Segunda fase de la propuesta de intervención		
	Limpieza mecánica por micro-aspiración	anverso y reverso (Marco tul)
Fase 3. LIMPIEZA: Tercera fase de la propuesta de intervención		
A	Limpieza acuosa por inmersión	Elección de agua de lavado
		Test estabilidad colorantes
		Retirada de intervenciones que encojan
		Protección zonas débiles
		Medición de pH
		Lavado
		Aclarado
		Secado
B	Limpieza mecánica en seco	Esponjas (Humo, Wis hab)
Fase 4. CORRERCCIÓN DEFORMACIONES Y ALINEADO: Cuarta fase de la propuesta de intervención		
	Humectación	Vapor frío indirecto o humedad del lavado
	Corrección de deformaciones	
	Alineado	
	Secado	bajo pesos
Fase 5. CONSOLIDACIÓN: Quinta fase de la propuesta de intervención		
	Recompostura de relés	
	Tinción de soportes	
	Consolidación del tejido	
Fase 6. NO REINTEGRACIÓN: sexta fase de la propuesta de intervención		
	No se reintegrará	
Fase 7. FORRADO: Séptima fase de la propuesta de intervención		
	Elección de tejido	
	Cosido banda inferior	
	Líneas de fijación forro superior	
	Cosido perimetral del forro superior	

Fase 1. RETIRADA DEL FORRO: Primera fase de la propuesta de intervención (retirada, limpieza y documentación)

Esta primera fase consistirá en despojar a la obra de elementos como el forro y el sistema de colgadura, ya que como hemos comentado en el estado de conservación no son adecuados por sus

características físicas, formales y materiales para la correcta conservación y exposición de la pieza. Y nos impiden tener una visión completa de la pieza.

Por un lado, el forro se ha deformado y sus costuras perimetrales están creando bolsas, tensiones y arrugas en la pieza. Además, alberga gran cantidad de suciedad superficial que está resecaando las fibras del tapiz.

Por otro lado, el sistema de colgadura vertical que presenta implica la sujeción superior por elementos metálicos clavados a una madera insertada en manga de tela. Este método es inapropiado tanto por los materiales como por la inseguridad del sistema, ya que puede romperse la manga de tela en cualquier momento por no resistir el peso del tapiz y la madera.

Atendiendo a los criterios de registrar y documentar las intervenciones y los elementos que se retiren, el forro (junto al sistema de colgadura) una vez retirado, se aspirará, etiquetará y guardará apropiadamente como elemento documental de la pieza.

Una vez conseguida la visión global de la pieza, se analizará el reverso del tapiz (antes oculto por el forro), se valorará la retirada de la gasa blanca, el estado de las intervenciones anteriores, y la consistencia de los relés del tapiz.



FOTOGRAFÍA 23. IMAGEN DE LA RETIRADA DEL FORRO DE UN TAPIZ. EXTRAIDA DE RESTAURACIONES DE TAPICES DE LA COLECCIÓN EL PATRIARCA. IBERDROLA Y RFTM 2013

Fase 2. LIMPIEZA MECÁNICA: Segunda fase de la propuesta de intervención

Después de retirar el forro será necesario practicar una limpieza mecánica de la pieza, tanto por el anverso como por el reverso.

Siguiendo el criterio de máximo respeto por la obra original, se tendrá sumo cuidado en la limpieza mecánica, evitando eliminar partes que estén en peligro de desprendimiento como las zonas débiles. Para ello, durante la limpieza por micro-aspiración, se interpondrá un material barrero como un marco de tul y se realizará con la potencia del aspirador reducida y controlada.



FOTOGRAFÍA 24. MICRO-ASPIRACIÓN EXTRAÍDA DE MEMORIA DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN DE LAS BODAS DE CAMACHO REALIZADO POR MARÍA LÓPEZ REY 2011

Fase 3. LIMPIEZA: Tercera fase de la propuesta de intervención

Opción A Limpieza por inmersión acuosa y operaciones previas

A pesar de que el lavado es una operación irreversible, la limpieza acuosa del tapiz es aconsejable ya que la pieza presenta gran cantidad de suciedad incrustada que está reseca las fibras que la componen. Además, la humedad del proceso del lavado aportaría de nuevo flexibilidad al tejido, relajaría el estado de las fibras, y ayudaría a corregir las deformaciones y arrugas de la pieza. Consideramos, por tanto, que la operación supondría un cambio ventajoso de las condiciones de la pieza, en sentido favorable para su conservación.

Previamente al lavado, habrá que realizar varias operaciones para asegurar la integridad de la pieza y que evitarán deterioros mayores por negligencias en el tratamiento.

Elección de la disolución acuosa que se emplee en el lavado, porcentaje de agua desmineralizada y tensoactivo de pH neutro.

A continuación, un test de estabilidad de colorantes, para comprobar que los colores del tapiz no sufren un sangrado de tintes en contacto con el agua del lavado. Se cogerán muestras de cada color de la obra, tanto del tejido original, como de las intervenciones que presenta (ya que también pueden desteñir) y se someterán al contacto del agua del lavado. En función del resultado de esta prueba se determinará si es posible o no realizar el tratamiento de limpieza por inmersión acuosa.

Por otro lado, se retirarán aquellas intervenciones anteriores que puedan sufrir cambios dimensionales o encogimientos debido al agua.

También, se protegerán, asegurando la estabilidad del tramado del tejido durante el tratamiento, aquellas zonas débiles como las que presentan tramas fragmentadas y en peligro de desprendimiento, urdimbres desnudas y destensadas, y aquellos puntos donde el tejido presenta cortes y lagunas deshilachadas. Para su protección, se hará un encapsulado de tul de nylon en las zonas de posible pérdida matérica, por anverso y reverso.



FOTOGRAFÍA 25. FOTOGRAFÍA DEL ENCAPSULADO DE UN TAPIZ. IMAGEN EXTRAÍDA DE RESTAURACIONES DE TAPICES DE LA COLECCIÓN EL PATRIARCA. IBERDROLA Y RFTM 2013

Por último, también se hará una medición de pH, de la pieza antes de someterse al lavado. Con el fin de registrar las mediciones de pH antes, durante y después del tratamiento. Es una medida de prevención que nos permite tener constancia de que al final de la operación del lavado la pieza ha eliminado todos los productos de limpieza añadidos.

Para el lavado, la pieza se dispondrá en una cubeta de dimensiones suficientes para que esté estirada lo máximo posible. Una vez mojados y enjabonados, los tapices aumentan en gran medida su peso y tienen que manipularse enrollados³², por más de una persona. El tapiz tendrá que manipularse repetidas ocasiones para su aclarado, retirándolo fuera de la cubeta, desalojando el agua de cada fase y tomando medidas de su pH hasta el completo aclarado.



FOTOGRAFÍA 26. IMÁGEN DEL PROCESO DEL LAVADO DE UN TAPIZ. EXTRAÍDA DE RESTAURACIONES DE TAPICES DE LA COLECCIÓN EL PATRIARCA. IBERDROLA Y RFTM 2013

Para terminar la fase de lavado, La pieza se dispondrá en una superficie grande donde quepa el tejido extendido, se retirará el exceso de humedad con papeles secantes y se dejará secar libremente o facilitando corrientes de aire si fuera necesario.

Opción B Limpieza no acuosa

Asegurando la integridad y la apariencia estética de la obra, en caso de que el test de estabilidad de colorantes diese positivo en sangrado de tintes, en lugar de la limpieza por inmersión acuosa se haría una limpieza mecánica, con esponjas de restauración del tipo WishAb o esponjas de Humo.



FOTOGRAFÍA 27. IMAGEN DE LA LIMPIEZA MECÁNICA DE UN TEXTIL CON ESPONJA DE HUMO IMAGEN EXTRAÍDA DE LA WEB FUESCYL, ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS TEXTILES 2007

³² Ángel Gómez, C., Martín García, L., Gutierrez Montero, F., & Sameño Puerto, M. (2001). Memoria, Proyectos y Actuaciones: Intervención de los Tapices Telémaco en el festín de las Ninfas y Tapiz Flamenco del Siglo XVI. *PH Boletín* 35, 44-55.

Fase 4. CORRERCIÓN DEFORMACIONES Y ALINEADO: Cuarta fase de la propuesta de intervención

En el examen ocular pudimos ver cómo había zonas del tejido con urdimbres destensadas o partidas, así como aquellos hilos de trama que han perdido su lugar en la estructura. En esta fase se buscará recomponer la estructura del tejido devolviéndole sus propiedades mecánicas.

Además, se corregirán los pliegues y deformaciones que tenía el tejido provocadas por las costuras del forro, restituyendo la apariencia formal y del tapiz.

Siguiendo el proceso de la Fase 3, Opción A de limpieza acuosa, se aprovechará la humedad del tratamiento para corregir las deformaciones y alinear las tramas y urdimbres del tapiz, bajo pesos.

Por el contrario, si el tratamiento ha seguido por la Fase 3, Opción B de limpieza mecánica con esponjas de restauración, se aportará una humedad indirecta al tejido por medio de humidificadores de vapor frío, y se realizará el alineado y la corrección de pliegues y arrugas bajo pesos.



FOTOGRAFÍA 28. DETALLE DE LA CORRECCIÓN DE DEFORMACIONES DE UN TAPIZ, IMAGEN EXTRAÍDA DE LAS MEMORIAS DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN DE LAS BODAS DE CAMACHO. POR MARÍA LÓPEZ REY 2011

Fase 5. CONSOLIDACIÓN: Quinta fase de la propuesta de intervención

La consolidación es la fase del tratamiento que permitirá dar una estabilidad al tejido y la consistencia necesaria a las partes más débiles de la pieza para asegurar su conservación y perdurabilidad futuras.

Se estabilizarán y recompondrán los relés del tapiz que ya no cumplen su función estructural, empleando según la abertura del relé. Su restitución se realizará con punto de festón o punto de espiga accediendo desde el reverso de la obra, con hilos naturales de seda o algodón 100% de color entonado con la zona a consolidar.

También, se asegurarán y fijarán las zonas débiles del tejido, mediante consolidación por costura con punto de restauración, a soportes parciales colocados por el reverso en la zona dañada. Los soportes de consolidación, serán de un tejido sin almidones ni aprestos, de tela de lino. E irán teñidos de un color similar a la de la zona donde irá colocado, con tintes de estabilidad comprobada.



FOTOGRAFÍA 29. IMAGEN DE LA CONSOLIDACIÓN DE UN TEXTIL CON PUNTO DE RESTAURACIÓN. EXTRAÍDA DE: INVESTIGACIÓN, CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO TEXTIL Y PÍCTORICO DE Nª Sª DE LAS VIRTUDES. VILLENA. EN REVISTA C+R TEXTIL

Fase 6. NO REINTEGRACIÓN: sexta fase de la propuesta de intervención

Atendiendo a los criterios de mínima intervención de restauración y evitar añadidos innecesarios a la pieza, entendemos que a la hora de llevar a cabo un tratamiento hay que priorizar el trabajo de estabilización de la pieza, para asegurar una correcta conservación del tejido original.

Además, una de las premisas de los tratamientos de conservación restauración de los objetos culturales consiste en aceptar que la pieza ha envejecido, que no podemos devolver el aspecto que tenía en origen y que ha sufrido avatares de épocas anteriores que forman parte de su historia, y no podemos eliminarlos a no ser que afecten a la integridad y comprensión de la pieza. Por tanto, una intervención de restauración que restituya la apariencia total del objeto no tiene cabida.

Por eso, En cuanto a la reintegración, consideramos que las lagunas y zonas con pérdida de trama no distorsionan, por su pequeño tamaño, la apreciación de la escena en su conjunto y optamos por seguir la premisa de la mínima intervención. Restringiendo nuestras actuaciones a la consolidación de la pieza y respeto por los añadidos históricos.

Fase 7. FORRADO: Séptima fase de la propuesta de intervención

Consistiría en el forrado de la pieza, como media preventiva ante alteraciones como la suciedad ambiental y el contacto con el muro. El forro tiene que acompañar al tapiz permitiendo su movimiento natural.

Actualmente, se cose en dos partes, una banda se colocará en la parte inferior del tapiz y se coserá perimetralmente. La segunda parte del forro tendrá igual dimensión que el tapiz e irá cosida perimetralmente excepto en el borde inferior de la pieza.

Los materiales deben respetar el tapiz y no causar deterioros al mismo, por eso se usará el lino de color natural libre de aprestos y almidones.

Para su fijación se usará el “método de mariposa” de líneas de fijación separadas entre sí a distancias regulares y que surjan a diferentes alturas. Éste método ayuda a repartir el peso del tapiz por toda la superficie del forro.

5.4 PROPUESTA DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA

El concepto de la Conservación Preventiva es una actitud o forma de actuar indirectamente sobre los bienes culturales, que se materializa en unas pautas o hábitos de trabajo fundamentados en conocimientos previos, que buscan conservar el material, técnica e historia conceptual de los objetos del patrimonio.

La Conservación Preventiva implica la búsqueda de unas condiciones óptimas para evitar o ralentizar los mecanismos de degradación que afectan a los objetos culturales, intentando equilibrar la accesibilidad y la conservación. La prevención es la garantía de conservación de nuestro bien cultural a generaciones futuras. (Campos, 2003).

Las líneas de la Conservación preventiva eficaces tienen que: adaptarse al tipo de objeto a conservar, atendiendo a sus características formales, materiales e históricas.

También, debemos conocer a la perfección los factores de alteración intrínsecos y extrínsecos que pueden producir daños en las piezas.

Finalmente, tener en cuenta cual es el objetivo de éstas medidas de conservación preventiva, mejorar las condiciones y actuaciones que rodean al objeto. Diseñar un plan de conservación preventiva que gire en torno al objeto y al contenedor del mismo, evitando daños y asegurando su conservación futura.

La conservación preventiva empieza con la documentación de las piezas, aportarle un número de registro y localización, así como un silgado para su identificación y accesibilidad. Es imprescindible un control de los fondos dentro de las instituciones, para evitar la pérdida o descatalogación de piezas de la colección. Para la catalogación de los tapices, se aconseja que el número de registro escriba en una cinta de algodón que se coserán al forro del tapiz en dos de las esquinas del mismo.

Hay que poner unas pautas de actuación, será en todos los movimientos que sufra la pieza desde el montaje y desmontaje de la exposición, embalaje, transporte, hasta los movimientos de la pieza a los talleres de restauración y depósitos.

La facilidad o dificultad de manipulación de la pieza dependerá de su naturaleza formal y material, así como del estado de conservación que posea. La premisa de conservación preventiva que se impone en la manipulación es reducir al mínimo e imprescindible las operaciones de éste tipo que tenga que sufrir la pieza, realizándolas en función de unas pautas marcadas.

En primer lugar, antes de la manipulación de la pieza, habrá que estudiar el recorrido a seguir durante el traslado, para asegurar su integridad en el desplazamiento. La manipulación del tapiz ha de realizarse con la pieza enrollada, sobre un tubo acolchado y debidamente protegido debido a su gran dimensión, será necesario el uso de guantes de nitrilo o de algodón negro siempre que se manipule la obra. Los operarios que trasladen el tapiz enrollado no deberán coger el tubo por la zona donde descansa el tapiz, sino por los laterales que se han dejado para poder manipular el tubo. Finalmente, hay que recordar que la pieza ha de trasladarse siempre en posición horizontal.

También habrá que controlar el entorno de la pieza a conservar: las condiciones medioambientales (atendiendo a los niveles de humedad relativa y temperatura, lux, contaminación y biodeterioro), los espacios de almacenamiento y los materiales que están en contacto con la pieza, las medidas de seguridad a implementar para evitar el vandalismo.

Medidas de control medioambiental: Lo más recomendable es controlar las fluctuaciones y los cambios bruscos del entorno del objeto a conservar. Evitando las condiciones climáticas extremas como el máximo de 70% de Hr o el mínimo de 30% Hr para evitar la fatiga de las fibras, su debilitamiento y deshidratación.

Implementar medidas preventivas de control, antes que adoptar medidas fijas de climatización que supongan desembolsos económicos grandes. Medidas de prevención como: buscar microclimas y erradicarlos, diseñar espacios de circulación adecuada de Hr y temperatura, optar por materiales de almacenaje que amortigüen las fluctuaciones, crear sistemas de ventilación, evitar el aumento de la temperatura por el uso sistemático de la calefacción (porque implican el resecamiento ambiental y bajada brusca de la humedad relativa).

El almacenamiento y el embalaje tienen el objetivo de proteger al objeto del entorno (aislarlo de la luz, el polvo, los contaminantes y las fluctuaciones de Humedad y temperatura) y crear un espacio donde pueda descansar cuando no esté expuesto. Deberán adecuarse a la naturaleza formal de la pieza (dimensiones, peso y forma) y a la naturaleza material. El mejor método será aquel que posea los materiales apropiados para la conservación, aquellos que estén preparados y no produzcan emisiones de contaminantes, que no aporten un excesivo peso al conjunto y que acolchen el lugar donde descansará la pieza. Se podrá consultar la propuesta de almacenaje y embalaje que realizamos para el Tapiz de la Princesa Micomicona en el siguiente apartado del trabajo.

5.5 PROPUESTA DE EXPOSICIÓN Y ALMACENAJE

5.5.1 Consideraciones previas

Los tapices son concebidos como objetos artísticos ideados para su exposición en vertical. Desde los inicios de la creación de los tapices, tenían una doble función: la decoración de estancias haciéndolas más acogedoras, y la funcionalidad de aislar térmicamente las habitaciones de palacios y castillos, evitando transmitir la humedad y el frío de los muros. Sus usos han sido muy variados llegando a exhibirse en fechas significativas en las calles de ciudades como Toledo durante la festividad del Corpus.

Por tanto, estas obras siempre han ido acompañadas de su carácter utilitario y a lo largo de la historia no han tenido muy buenas condiciones de conservación. Además de sufrir los avatares de colgadura y exposición a la humedad y suciedad de los muros, a menudo eran retupidas y rezurcidas por manos inexpertas de costureras y devotas.

Los sistemas de colgadura han variado según la tecnología disponible en cada época. Encontramos desde aquellos tapices sujetos con clavos, hasta los sistemas de colgadura de “cincha y cuerda”. Éste último ha sido el más empleado, consistía en coser en múltiples puntos una cuerda en la parte superior y unirla al forro y al tapiz. Y se colgaban a través de la cuerda a elementos fijos de la pared (de Luis Sierra, 1997).

Nuestro tapiz presenta otro método tradicional de colgadura, consistente en la sujeción vertical mecánica a la pared a través de elementos metálicos (argollas) unidos a un listón de madera inserto en manga de tela cosida al forro.

Es un sistema incorrecto de exposición porque el tapiz está en contacto casi directo con la madera, que produce emisiones contaminantes, la manga es incapaz de soportar el gran peso de la madera y el tapiz. Por tanto, es un método inseguro pues puede romperse la tela y caer el paño del tapiz en cualquier momento.

Los sistemas de exposición inadecuados, han sido siempre una de las principales causas de alteración de tapices, que unidas al gran peso que poseen y a las condiciones ambientales sufren un gran deterioro físico.

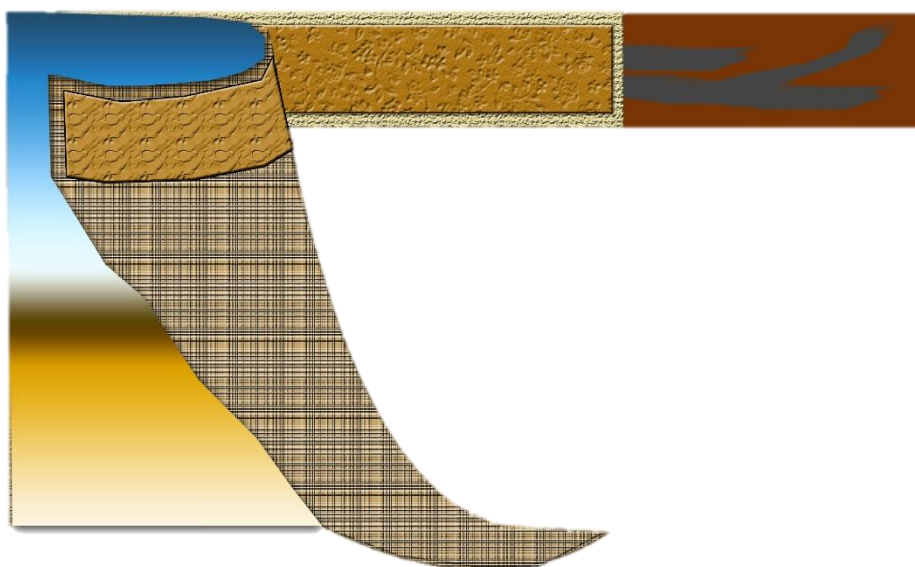
Además, hay que mencionar, que los tapices son tejidos cuya estructura formal es frágil para la exposición vertical. Esto es debido, a que la parte más fuerte de su estructura son los hilos de urdimbre, sin embargo, durante la colgadura en vertical, son las tramas, la parte débil del tapiz, las que soportan todo el peso del conjunto y cuyas fibras están sometidas a mayor esfuerzo mecánico. Quizás cuando los tapices están recién tejidos el tejido cuenta con mayor resistencia y

capacidad para soportar el gran peso que tienen estas piezas, pero a medida que envejecen las fibras de las tramas el tejido se vuelve muy frágil.

5.5.2 Propuesta de sistema de colgadura – exposición

Por todo lo anterior, la propuesta para la exposición del Tapiz de “La Princesa Micomicona”, consistirá en cambiar el método que presenta la pieza por un sistema en el que el peso quede repartido de manera homogénea en todo el tapiz, y haciendo que la exposición no sea un factor de alteración más en éste tipo de piezas.

Se propone un sistema de colgadura vertical de adhesión mecánica a un listón de madera partir de cinta Velcro® en el extremo superior del tapiz.



DISEÑO 1. GRAFICO DEL SISTEMA DE COLGADURA VERTICAL QUE SE PROPONE PARA EL TAPIZ. POR ADHESIÓN MECÁNICA CON A MADERA. ELABORACIÓN PROPIA.

Se empleará la cinta de Velcro® 5 a 10 cm, como método de adhesión, pues está demostrado que reparte mejor el peso de la parte superior de los tapices y facilita el desmontaje. Siendo mucho menos agresivo que los sistemas tradicionales de clavos, cuerdas o mangas de tela.

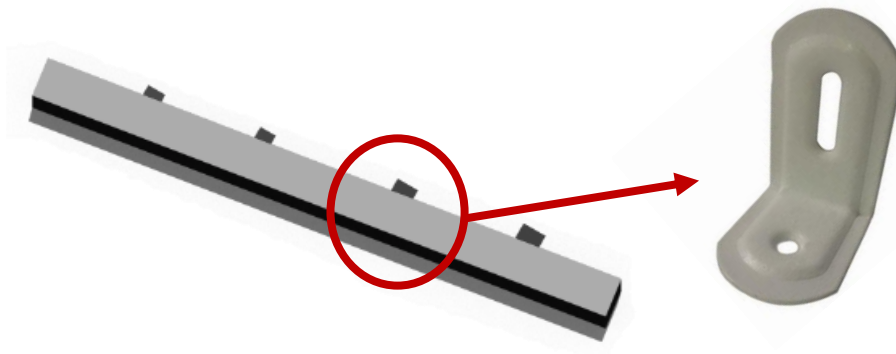
Al ser un sistema desmontable, asumimos que la zona de costura el Velcro® se someterá a acciones de manipulación. Por eso, como método de prevención ante descosidos, se empleará una segunda tela sobre la que irá cosida la parte hembra del Velcro® (parte suave). Y así, si se produjera una separación de la cinta, no habría que volver a desferrar y ferrar el tapiz de nuevo.

En la segunda tela irá cosida la cinta Velcro® a máquina, y a su vez, cosida a la parte superior del forro del tapiz. Esta será del mismo material que el forro, con una longitud igual a la del tapiz (335 cm) y una anchura de unos 20 cm.

Por otro lado, se buscará un listón de madera de longitud ligeramente superior a la longitud del tapiz (350 cm) y se aislará con Marvelseal®, film barrera de polietileno y nylon aluminizado, que aísla transmisiones de vapor y gases. Se aplica mediante calor y queda íntimamente ligado al soporte de madera.

Además, el listón protegido con Marvelseal® se ferrará con una tela similar al forro, libre de aprestos, de color marrón claro para que el listón aluminizado no perturbe la contemplación del tapiz una vez expuesto al que se grapará la parte macho del Velcro® (parte dentada). La tela de ferrado, se unirá mediante grapas de acero inoxidable.

Para colgar la madera se emplearán cuatro escuadras metálicas, repartidas entre los 350 cm del listón. Dejando 5 cm desde cada extremo colocarán a 85 cm cada escuadra.



55

DISEÑO 2. GRÁFICO DE LA MADERA FORRADA CON MARVELSEAL Y CON LAS ESCUADRAS REPARTIDAS EN SU LONGITUD. Y DETALLE DE UNA DE ÉSTAS ESCUADRAS. ELABORACIÓN PROPIA

Se fijará a la pared un sistema de rastreles en los que se insertarán unos cables de acero que soporten el peso de la pieza y del listón, y estos cables de acero se unirán mediante perrillos metálicos. El cable se doblará en el interior del perrillo y se unirá a la escuadra correspondiente, volviendo a pasar el cable por el perrillo, cerramos el perrillo y aseguramos la unión del cable al listón de madera.

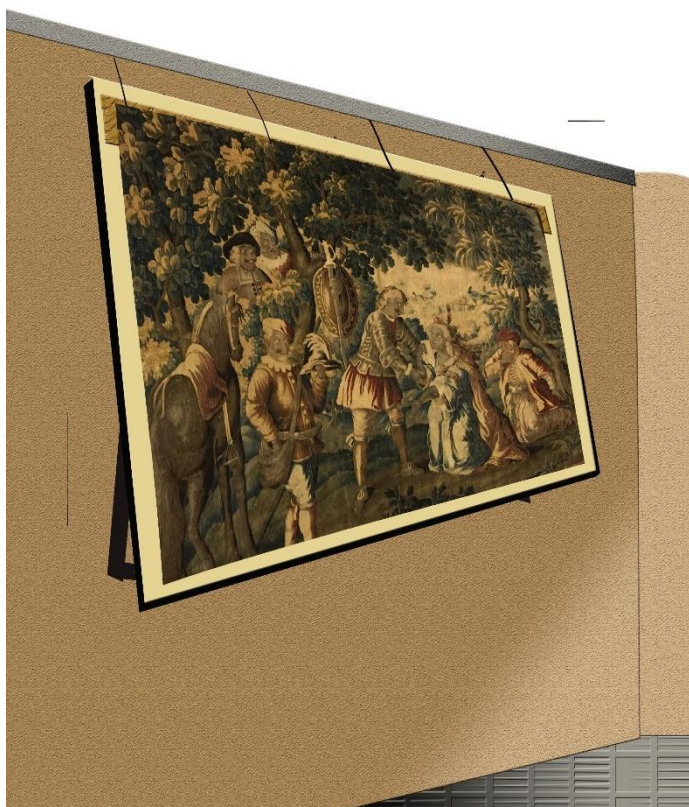


DISEÑO 3. DETALLE DEL RASTREL, CABLE DE ACERO Y PERRILLO METÁLICO QUE SERVIRÁN DE SISTEMA DE COLGADURA DEL TAPIZ.

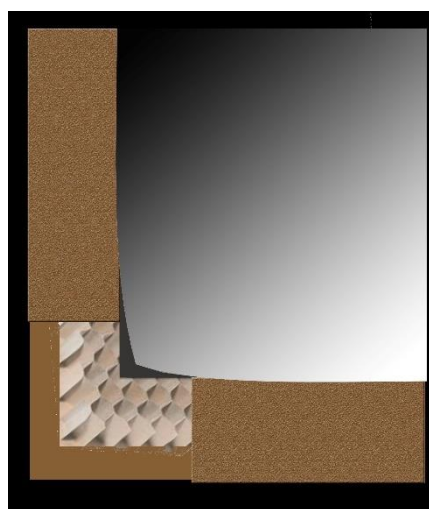
Se empleará un sistema de poleas para subir el listón y posteriormente se unirá el tapiz al listón por medio de la fijación con Velcro®.

Para ayudar a soportar y repartir el peso del tapiz, se propone la creación de un soporte inclinado añadido a la pared. Los sistemas de exposición inclinada en obras de gran formato además de ayudar a la conservación del tejido durante su exposición, reducen la tensión que sufre la parte superior del tapiz, las costuras y el perímetro. Además, poseen un ángulo de inclinación pequeño, que permite al espectador observar los tapices sin apenas sufrir deformaciones visuales de la representación.

Se propone para el soporte inclinado el empleo de un soporte paralelo de cartón con alma de nido de abeja (TB de cartón) de un tamaño ligeramente superior al tamaño del tapiz (5 cm más por cada lado). Irá forrado y aislado con Marvelseal® y con un tejido tipo toalla fina, de color similar al de las paredes de la Sala de Tapices, pegado con Beva® Film en distintas franjas a lo largo del soporte y rematado por el reverso perimetralmente. El tejido tipo toalla retiene la caída del tapiz y le ayuda a repartir homogéneamente el peso. El soporte inclinado irá reforzado con un marco perimetral de aluminio en forma de U y asegurado a la pared mediante anclajes metálicos pintados del color de las paredes.



DISEÑO 4. GRÁFICO DE LA PROPUESTA DE EXPOSICIÓN DEL TAPIZ. ELABORACIÓN PROPIA.



DISEÑO 5. IMAGEN DETALLE DEL PARALELO DE CARTON CON ALMA DE NIDO DE ABEJA FORRADO CON MARVELSEAL QUE SERÁ EL SOPORTE DE EXPOSICIÓN DEL TAPIZ. ELABORACIÓN PROPIA.

Es importante considerar que los soportes en los textiles deben: Asegurar la estabilidad de las piezas, ser sólidos y estables; además de que están ligados a la conservación de las mismas. Un soporte adecuado mejora la conservación de las obras. Por tanto, al igual que hay que adecuar el soporte de exposición, también hay que tener en cuenta el soporte de almacenamiento.

5.5.3 Propuesta de almacenaje y embalaje

Los almacenajes y embalajes deben proteger al objeto del entorno, aislarlo del polvo, los contaminantes, la luz, el ataque biológico y las fluctuaciones de humedad y temperatura.

También deben impedir deterioros provocados por acciones mecánicas como presión o deformación y ser capaces de absorber impactos y vibraciones gracias a su diseño.

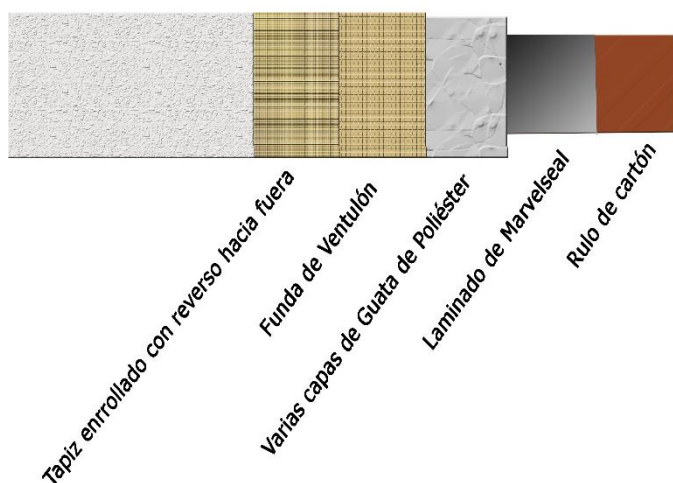
Los tejidos planos de gran formato (alfombras, tapices, paramentos murales, ropa de cama) obligan, debido a sus dimensiones es conveniente que sean almacenados enrollados en un soporte horizontal. Han de ser enrollados en cilindros con un diámetro específico, para que las vueltas del tejido no sean demasiadas. El material constitutivo del cilindro tendrá que soportar el peso del

objeto, su grosor, relieve si lo tuviera y las dimensiones totales³³. Los materiales comúnmente empleados han oscilado desde cartón grueso hasta metal, pasando por distintos tipos de plásticos.

La ventaja del uso de cartón de varias capas es su rigidez, aunque en su contra postulan el excesivo peso de los cilindros y la necesidad de bloquear la emisión de vapores ácidos con un material barrera como el Marvelseal® o se puede optar por cilindros de cartón de PH neutro. Entre los plásticos, se desechan los rulos de PVC, y se aconsejan los de polipropileno. Pero la elección óptima, aunque más cara, son los tubos de aluminio anodizado, ligeros, rígidos y resistentes, que no emiten contaminantes y permanecen inalterables³⁴.

Nuestra propuesta para el almacenaje del Tapiz de la Princesa Micomicona será un tubo de cartón aislado con Marvelseal®, por acción del calor se adaptará perfectamente a la curvatura del tubo. Se añadirán unas tapas en los extremos con cartón cortado a medida y se forrará también con el film aluminizado.

El diámetro será de unos 20 cm aproximadamente y la longitud será algo superior a la longitud del tapiz, para que al manipular el tubo no se ejerza una fuerza mecánica sobre el tejido. Una vez forrado con el Marvelseal, se pondrá por todo el exterior del cilindro, varias capas mullidas de guata de poliéster, que sirva de lecho donde descansará el tejido y se meterá en una funda o media de Ventulón (Rey, 2015), sin aditivos ni blanqueantes.



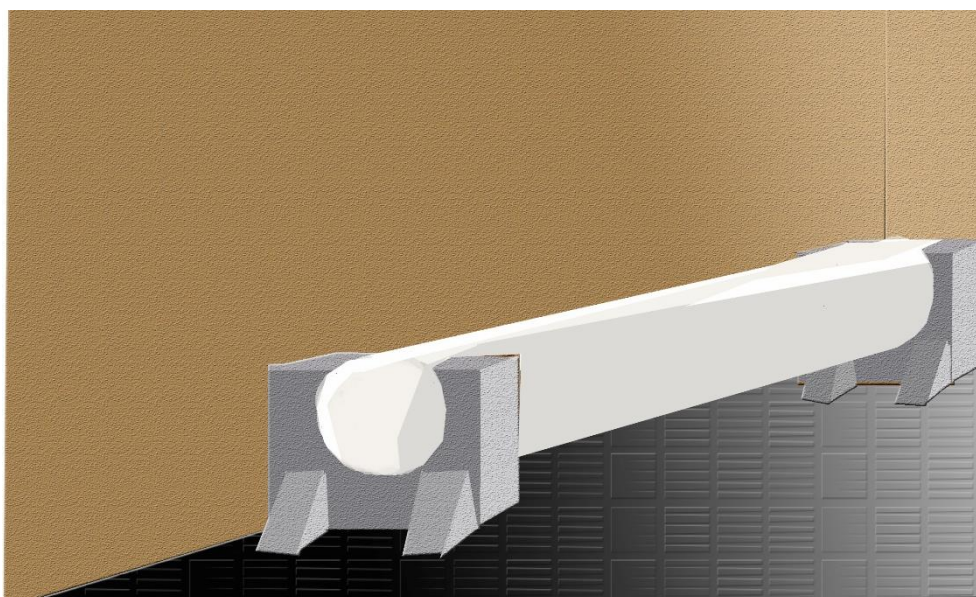
DISEÑO 6. GRÁFICO DE LA PROPUESTA DE ALMACENAJE Y CAPAS DEL RULO DE SOPORTE.

El tapiz se tenderá sobre el cilindro acolchado y preparado, con el anverso hacia el rulo y la parte del forro hacia fuera, para que, si se arruga, afecte sólo al forro. Y se cubrirá con una funda más holgada de algodón descrudado, para proteger todo el conjunto del polvo que se pueda depositar.

Una vez formado el rulo, hay que darle un soporte fijo. Se realizarán unos pies de Ethafoam® de alta densidad al que se le cortará con forma semicircular del diámetro de nuestro tubo, que lo levanten del suelo, impidiendo la transmisión de humedad y suciedad de la sala. Estos pies, estarán en contacto con la parte del tubo en la que no está enrollado el tapiz, para no crear puntos de presión en el tejido.

³³ *Conservación y almacenamiento de tejidos, Problemas múltiples y soluciones prácticas.* Paloma Muñoz Campos. Museo de Artes Decorativas de Madrid. En revista: Museos.es, Revista de la Subdirección General de Museos Estatales. Nº0, 2004. Páginas:72-79.

³⁴ *Apuntes de Clase Conservación y Restauración de tejidos. Universidad Complutense 2015-2016 impartida por Estrella Sanz Domínguez.*



DISEÑO 7. GRÁFICO DE LA PROPUESTA DE ALMACENAJE, DETALLE DE LOS PIES DE ETHAFOAM QUE SOPORTARÁN EL PESO DEL RULO

6. CONCLUSIONES

La documentación y el estudio de la temática quijotesca y sus distintas representaciones, nos ha servido para lograr visión global de la magnitud que tuvo la obra de Cervantes y su expansión por Europa y el mundo. Teniendo en cuenta que la información que hemos podido recopilar es tan solo una pequeña parte de todo lo que aún está por profundizar en el tema. La documentación y el análisis de la misma ha permitido encuadrar la datación del tapiz objeto de estudio en fechas posteriores a 1730.

El análisis y la comparación iconográfica de otros tapices que presentan la misma temática que el de la Princesa Micomicona, nos ha servido para establecer las principales similitudes de nuestro tapiz con las dos influencias más significativas: la de Charles Antoine Coppel y la de Charles Joseph Natoire.

El estudio en profundidad de la pieza, ha permitido mostrar el conjunto de alteraciones que presenta la obra, e identificar los factores de degradación que las produjeron. También se ha advertido un cambio de formato del tapiz que hasta el momento se desconocía, nos referimos a el corte vertical que presenta y atraviesa la totalidad de la escena; al igual que ocurre con otro de los tapices de la misma colección “El robo del rucio de Sancho”.

Con este trabajo se ha querido poner en valor los objetos textiles, principalmente los tapices, y abogar por la conservación y la restauración de los mismos. Aún, hoy en día, existen instituciones que poseen estos objetos de patrimonio y no los exhiben en las mejores condiciones de conservación, al no apreciarlos y considerarlos piezas de arte menor.

Para la propuesta de intervención se ha seguido la premisa de que los textiles poseen una naturaleza orgánica concreta y su técnica de construcción supone una metodología específica a la

hora tratarlos. Por lo tanto, en los tratamientos propuestos se les ha considerado como obras de arte al uso, no como objetos domésticos.

Se ha realizado en el desarrollo del trabajo unas propuestas de almacenaje, exposición y conservación preventiva que ayudarán a asegurar el futuro del tapiz de La Princesa Micomicona y que pueden hacerse extensibles al resto de los tapices de la colección que se encuentran en la Biblioteca Histórica.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, A. (2 de Diciembre de 2005). Una serie de tapices del XVIII presenta al Quijote cortesano. El Museo de Santa Cruz de Toledo reúne los tejidos y dibujos encargados por Felipe V. *El País. Cultura*, pág. 1.
- Ángel Gómez, C., Martín García, L., Gutiérrez Montero, F., & Sameño Puerto, M. (2001). Memoria, Proyectos y Actuaciones: Intervención de los Tapices Telémaco en el festín de las Ninfas y Tapiz Flamenco del Siglo XVI. *PH Boletín* 35, 44-55.
- Bardón, S. G. (2005). *El Quijote para citarlo*. Bruselas: Lovaina.
- Boyer, F. (2012). Documents inédits sur la Tenture de Don Quichotte par Natoire (Aix-en-Provence, Compiègne, Louvre). *Provence Historique*, 67-72.
- Campos, P. M. (2003). Conservación Preventiva de colecciones textiles: el primer paso. *Ge-Conservación: Revista del Grupo Español GIIC*, 261-273.
- Campos, P. M. (2004). Conservación y almacenamiento de tejidos: problemas múltiples, soluciones prácticas. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 72-79.
- Carretero, C. H. (2000). *Catálogo de Tapices de Patrimonio Nacional III: Siglo XVIII Reinado de Felipe V*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Carretero, C. H. (2008). *Vocabulario Histórico de la tapicería*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Ceballos, L. (2008). Materiales y productos utilizados en Museos. Reservas y transporte: consideraciones prácticas. *Grupo Español: II-C*, 50.
- Cervantes Saavedra, M. d. (1605). *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Juan de la Cuesta.
- Cervantes, M. d. (1605). *Capítulo XXIX: Que trata del gracioso artificio y orden que se tuvo en sacar a nuestro enamorado caballero de la asperísima penitencia en que se había puesto*. Obtenido de El Mundo.es: <http://cervantes.uah.es/quijote/quij0039.htm#E63E29>
- Lafuente, A. C. (1997). *Los tejidos y alfombras del museo de la Alhambra*. Granada: Palacio de Carlos V.
- Lafuente, A. C. (2005). Los tejidos como patrimonio: Investigación y exposición. *Bienes Culturales: revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, 5-20.
- Lira Eyzaguirre, M. P. (2002). Análisis científico de fibras arqueológicas. *Conserva* N° 6, 47-59.
- Lizarraga, J. M. (11 de Enero de 2013). *Donación de Carmen y Justo Fernández de la primera edición del grabado de las bodas de Camacho inspirado en los cartones para tapices de Coypel*. Obtenido de Folio Complutense. Noticias de la Biblioteca Histórica de la UCM.: <http://biblioteca.ucm.es/blogs/Foliocomplutense/7028.php#.V0zUIJGLTIW>

- Lucía Mejías, J. M. (2010). *El Quijote más allá de los libros: Propuesta de datación de la Suite d' estampes sur l'Histoire de Don Quichotte, a partir de los cartones de Charles A. Coypel*.
- Marín Pina, M. C. (2010). *Cervantes en el espejo del tiempo*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares Servicio de Publicaciones.
- Martínez-Sanz, J. R. (2012). El tapiz de las Bodas de Camacho de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense. *Folio Complutense, Noticias de la Biblioteca Histórica de la UCM*, 23.
- Megías, J. M. (2006). *El Quijote en imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográficos*. Madrid: Calambur.
- Palomino, A. (1715). *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid.
- Pérathon, C. d. (1862). *Notice sur les manufactures de tapisseries d' Aubusson, Felletin & Bellegarde*. Limoges: Imprimerie de Chàpoulaud frères.
- Rey, M. L. (2009). Tejidos domésticos. La complejidad de su conservación, restauración y exposición. *Ge-Conservación: Revista del Grupo Español Ge-IIC*, 161-171.
- Rey, M. L. (2013). Conservación Preventiva en colecciones textiles. *Ciclo conferencias: Patrimonio y Conservación Preventiva* (pág. 66). Asturias: ARA.
- Rey, M. L. (2015). Tejidos domésticos. La complejidad de su conservación, restauración y exposición. *Ge-Conservación. Revista del Grupo Español GIIC*, 161-171.
- Rey, M. L. (2016). Aproximación a la conservación -restauración de los tapices. *Pecia Complutense N°13*, 60-69.
- Rodríguez, M. D. (2005). Propuestas para el estudio científico aplicado a la conservación de tejidos Históricos. *Bienes Culturales. IPHE. N° 5. Tejidos hispanomusulmanes*, 21-35.
- Salvador Miguel, N., & López- Rios, S. (2005). *El Quijote desde el S XXI*. Alcalá de Henares: Centro de estudios cervantinos.
- Sama, A. (2006). Entre el textil y la pintura: restauración de tapices. *Actas del II Seminario sobre Restauración de Bienes Culturales: Aportaciones teóricas y experimentales en problemas de conservación* (págs. 153-185). Palencia: Fundación Santa María la Real.
- Sierra, L. d. (1998). La imagen tejida: Conservación y restauración de tapices. *Actas de los VII Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico: Reinosa Julio- Agosto 1997* (págs. 183-192). Cantabria: Universidad de Cantabria.
- Vega, C., & Antelo, T. (2010). Estudio multiespectral de tejidos coptos. *CTcF: Jornadas internacionales sobre. Museo América* (págs. 125-137). Madrid: Secretaría General Técnica, Ministerio de Cultura.
- VV.AA. (2005). *Don Quijote: Tapices españoles del S XVIII*. Madrid: El Viso, Sociedad Estatal para la acción cultural exterior .
- VV.AA. (2007). *Tapestry in the Baroque: Threads of Splendor*. New York: Met Publications.



ANEXOS DEL TRABAJO DE FIN DE GRADO

GLOSARIO DE TERMINOS DEL TRABAJO



TÉRMINOS DEL TRABAJO

Adarga: Escudo de cuero con forma ovalada o de corazón que sirve para defenderse.

Calzas: Calzón o calzones es la voz genérica que se da a una prenda de vestir; puede ser masculina o femenina dependiendo de la acepción que se tenga en cuenta de la palabra. Puede referirse a una prenda externa masculina utilizada en los siglos XV, XVI y XVII con distintos nombres y distintas variedades según la moda

Tuvieron distintas tipologías, las había medias calzas, calzas enteras, o calzas acuchilladas con entretelas de seda.

Campo, cuerpo o escena: espacio central del tapiz, donde se representa una escena figurada o se representa el principal motivo compositivo. Se enmarca por cenefas u orlas.

Canilla: huso pequeño y puntiagudo con un rebaje para introducir los hilos de trama, su extremo opuesto es redondeado. Se emplea en la tejeduría de tapices de alto lizo para facilitar la operación de pasar la trama entre los hilos de urdimbre.

Cartón: Ejemplo o modelo pictórico de los tapices realizado al óleo sobre lienzo, a la acuarela o a modo de calco. Pliegos de papel pegados entre sí para calcar el cuadro o ejemplar pictórico a la misma escala del tapiz. Servía para trasladar el dibujo y sus contornos a las urdimbres del telar.

Colgadura: Conjunto de paños que cubren las paredes de interiores o exteriores de edificios.

Coselete: Coraza ligera, generalmente de cuero, o de metal, que usaron ciertos soldados, hace referencia a la mitad superior de una armadura de caballero

Fajas: véase definición de orillo.

Huso: véase *canilla*.

Jubón: Prenda de vestir ajustada que cubre el tronco del cuerpo, generalmente con faldones, sin mangas o con mangas fijas o de recambio; era una prenda básicamente masculina que se acolchaba con plumas de ave, algodón o capas de tejido y se llevaba con calzas.

Orillo: Extremidad de la tela por los dos lados del ancho de la misma.

También se usa para denominar una de las partes del tapiz, la franja estrecha que enmarca el tapiz perimetralmente, también denominada *fajas*. En esta franja del tapiz, solían ir tejidos las marcas de la manufactura que lo había realizado, el maestro tejedor que lo realizó o la ciudad.

Orla: franja decorativa que enmarca al tapiz en su perímetro, como cierre del campo figurado. Desde que aparecieron en la época gótica, las cenefas fueron evolucionando, lo que hace de éstas una valiosa ayuda para datar los tapices.

Paño: sinónimo de tapiz, colgadura y tapicería.

Relés: Son desenlaces de hilos de trama a lo largo de una altura de más de tres pasadas consecutivas sobre hilos de urdimbre, originados por la tangencia de dos zonas tejidas con diferente color y no enlazadas en el reverso.

Nos referimos a aquellas costuras realizadas una vez tejida la obra, para unir dos zonas de colores diferentes. Son las zonas más débiles de la estructura de un tapiz, coincidiendo con separaciones entre dos hilos de urdimbre consecutivos y con vueltas completas de trama. Estas costuras son especialmente frágiles si son de tamaño considerable, pues el peso de los tapices aumenta el riesgo de rotura y desgaste.

Retupir: una de las principales tareas de la recompostura de los tapices. Tupir es apretar mucho una cosa, cerrándole los poros.

Trapieles: También conocidos como plumeados son las zonas de trama en las que el tapicero intercala pasadas de fibras tintadas de diferente color, intercaladas alternativamente en segmentos lineales en zigzag para crear perfiles, sombras y volúmenes logrando un efecto visual de modelado.

Verdure: Denominación que recibían los tapices en cuyos campos se representaban escenas boscajes y paisajes con motivos vegetales.

