

PRESERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE TAPICES FLAMENCOS DEL SIGLO XVI

PRESERVATION AND RESTORATION OF FLAMENCO TAPESTRIES OF THE XVI CENTURY

Maria Taboga

Laboratorio di Restauro, Palazzo Il Quirinale

Titulada por la Università di Udine en Lettere e Filosofia; y sobre restauración por el Istituto per l'Arte e il Restauro di Palazzo Spinelli a Firenze. Ha realizado trabajos especializados sobre restauración textil en el Palazzo Vecchio y en el Laboratorio di restauro dei tessile di Marianna Prevarin (Firenze) (1996). Desde 1997 desarrolla su actividad profesional en el Centro Operativo Manutenzione e Restauro Arazzi, del Segretario Generale della Presidenza della Repubblica (Italia), desde dónde realiza y dirige proyectos de intervención en tapices y otros tejidos. Ha participado en cursos y seminarios especializados y posee una producción científica relevante.

Riassunto

Come preannuncia il titolo dell'intervento, l'autrice dà un resoconto delle moderne tecniche di restauro applicate agli arazzi del XVI secolo, delle teorie che vi sono sottese, della finalità che si vogliono ottenere. Operando come restauratrice per oltre 20 anni nel laboratorio del Palazzo del Quirinale a Roma, approfondirà in particolare il caso dei due "Pergolati con scene mitologiche" già di Margherita d'Asburgo, passati poi nelle collezioni dei Farnese e dei Borbone, e approdati al Quirinale dopo il 1870.

Parole chiave

Arazzi, Collezioni dei Borbone, Collezioni dei Farnese, Margherita d'Asburgo (1522-1586), Palazzo del Quirinale, Pergolati con scene mitologiche, Restauro.

Resumen

Como indica el título de la intervención, la autora expone las modernas técnicas de restauración aplicadas a los tapices del siglo XVI, las teorías subyacentes, y el fin a alcanzar. Desde su experiencia como restauradora durante más de 20 años en los laboratorios del Palazzo del Quirinale, en Roma, estudiará el caso particular de dos "Pérgolas con escenas mitológicas" de Margarita de Habsburgo, que luego pasaron a las colecciones Farnesio y Borbón, para, finalmente, ser depositadas en el Quirinale, después de 1870.

Palabras clave

Tapices, Colección Borbón, Colección Farnesio, Margarita de Parma (1522-1586), Palazzo del Quirinale, Pérgolas con escenas mitológicas, Restauración.

Abstract

As the title of the intervention indicates, the author exposes the modern techniques of restoration applied to the tapestries of the sixteenth century, the underlying theories, and the goal to be achieved. From her experience as a restorer for more than 20 years in the laboratories of the Palazzo del Quirinale, in Rome, she will study the particular case of two "Pergolas with mythological scenes" of Margaret of Hapsburg, which later passed to the Farnese and Bourbon collections, for, finally, to be deposited in the Quirinale, after 1870.

Keywords

Tapestries, Bourbon Collection, Farnese Collection, Margarita de Parma (1522-1586), Palazzo del Quirinale, Pergolas with mythological scenes, Restoration.

Centro Operativo Manutenzione e Restauro Arazzi (Palacio del Quirinale)

Desde el año 1997 en Roma, en el Palacio del Quirinale (Fig. 1.1) –el edificio donde vive y trabaja el Presidente de la República Italiana–, existe un taller para la restauración de los tapices que componen la gran colección del conjunto institucional. El “Centro Operativo Manutenzione e Restauro Arazzi” –así se llama el taller– fue fundado durante los años del mandato del Presidente Scalfaro (1993-1999) gracias a un acuerdo entre la Presidencia de la República y el Opificio delle Pietre Dure de Florencia, un instituto –que depende del Ministerio de Bienes Culturales– cuya actividad se desarrolla en el campo de la restauración de obras de arte.



Fig. 1: Palazzo del Quirinale (Roma).

En el año 1998 se publicó también el libro *Il restauro degli arazzi del Quirinale* dónde se intentaban trazar las líneas generales para cuidar los tapices de la colección con respecto a muchos factores y enfrentar el debate –que siempre está de actualidad– sobre la idea misma de la restauración y los problemas éticos en la conservación de las obras de arte. En el libro los temas se desarrollaban con atención específica al sector de los textiles antiguos.

Como la idea de la restauración ha cambiado mucho en el transcurso del tiempo, se ha intentado pensar globalmente el concepto, que en el caso de los tapices del Quirinale ha privilegiado la fase de la conservación. Este término en realidad comprende dos diferentes tipologías de intervención, es decir, por un lado el arreglo y mantenimiento “puros” (o sea la preservación que solo se refiere a lo que queda del original); por otro lado, en cambio, se encuentra la “restauración” cuya tarea debería ser devolver al objeto (por lo menos) parte de su aspecto original, de su integridad, de sus valores estéticos. En este sentido la restauración está conectada con la reconstrucción, es decir la introducción de partes nuevas en lo que queda del original.

Merece también subrayar la gran diferencia entre reconstruir y simplemente reparar (se habla de manutención). Esta última es una operación solo técnica que no trae dudas sobre la forma y/o el dibujo de una obra de arte, mientras la reconstrucción siempre implica unos elementos creativos y puede volverse muy peligrosa para la integridad del objeto.

Estas son las premisas. Hay que añadir que el Quirinale no es un museo sino un edificio público e institucional donde los tapices –al igual que la mayoría de las otras obras de arte– siempre han sido considerados como parte de la decoración y como objetos preciosos cuya finalidad es el uso (Fig. 2.1). El Palacio se ha mantenido como unos de los pocos sitios en Italia donde todavía los tapices están colgados y se pueden ver. Solo recientemente la visión ha cambiado y de la idea de restauración para el uso se ha pasado a la valorización de las obras de arte en sí mismas.



Fig. 2: Acto institucional en el Palazzo del Quirinale (Roma).

Excepto casos especiales, como pasó con el Salone dei Corazzieri en 1996, los tapices no se han descolgado de las paredes, a pesar de que hubiese sido la solución más fácil con respecto a la conservación; pero se habría cambiado el aspecto histórico del Palacio, que se fecha, por muchas salas del piso noble, en la segunda mitad del siglo XIX. En 1870 la ciudad de Roma fue conquistada por el reino de Italia y pasó a ser parte de su territorio, mientras que el Papa se retiraba al Vaticano y se acababa el poder temporal de la Iglesia. El Quirinale, entonces palacio papal, se convirtió en palacio real para la dinastía de los Savoia. Desde aquel momento empezaron a llegar al Quirinale muebles, alfombras, cortinas, cuadros, relojes, coches y todo lo que servía para amueblar un edificio noble que había quedado totalmente vacío por haber devuelto casi todo el mobiliario al Papa, como parte de un acuerdo entre Italia y el Vaticano (Fig. 3.1).

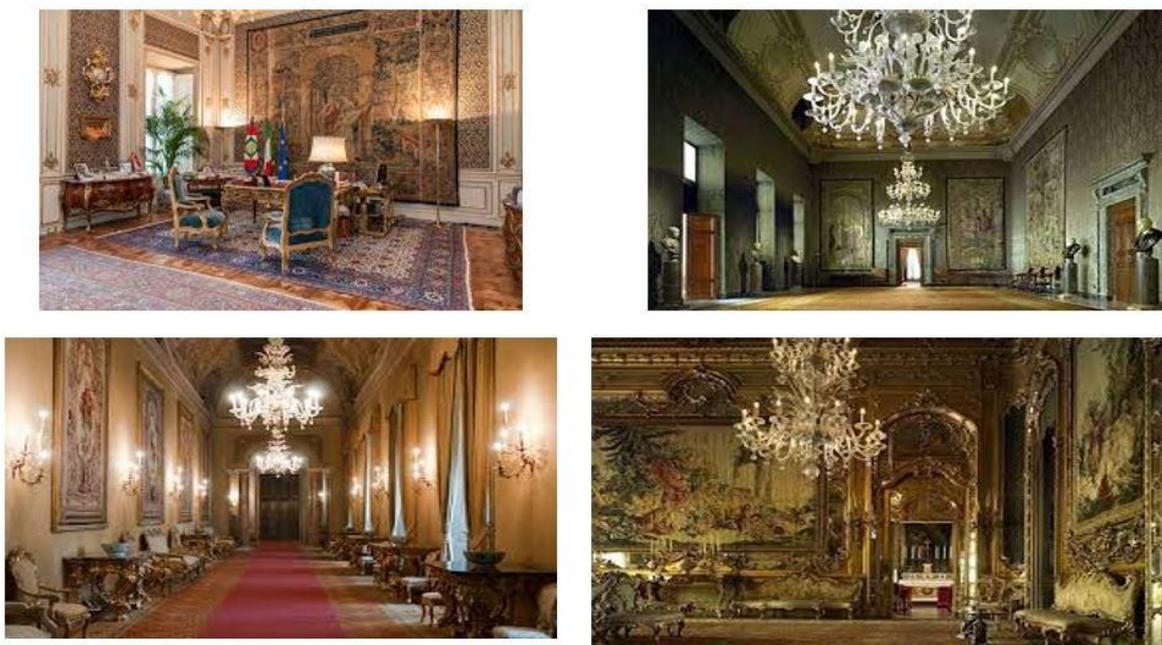


Fig. 3: Diversas estancias del Palazzo del Quirinale (Roma).

Entre todas estas obras maestras se encontraban también los tapices, que siempre han sido sinónimo de lujo y poder, y que eran perfectos para amueblar el nuevo sitio real de manera naturalmente áulica. Se formó así una colección de relieve mundial, la segunda en Italia, inferior solo al conjunto de los Medici que se guarda todavía en Florencia, en el Palacio Pitti y que cuenta más de 400 tapices. Nello Forti Grazzini, en 1994, publicó el estudio histórico-artístico de toda la colección del Quirinale, rica en calidad y cantidad, que en aquel momento comprendía 238 piezas; ahora se cuentan 22 más que llegaron en 1998 gracias a un acuerdo con el museo de Capodimonte de Nápoles que permitió reunir la colgadura completa de las historias de don Quijote –que cuenta ella sola con 103 piezas– y otros textiles más (Fig. 4.1).



Fig. 4: Mapa de procedencia de los tapices del Palazzo del Quirinale (Roma).

Dentro de la colección destacan 143 tapices italianos, fechados entre 1546 y finales del siglo XVIII; 43 tapices flamencos casi todos tejidos en Bruselas en el siglo XVII y procedentes de las antiguas colecciones de los Savoia en Turín; y además 63 tapices franceses casi todos del siglo XVIII tejidos en los Gobelins y en Beauvais; la mayoría llegaron por herencia del ducado de Parma y Módena, que eran parte de los bienes de Felipe de Borbón y su esposa, Louise Elizabeth, hija del rey de Francia Louis XV.

Obviamente el estado de conservación de los 260 tapices es muy diferente. Es normal que los objetos lleguen al restaurador en condiciones no óptimas, pero tampoco es automático que los tapices del siglo XVIII, es decir los más recientes, se encuentren mejor que aquellos más antiguos. También se sabe que el tiempo no se porta bien con los tapices. Las condiciones dependen de varios factores; así, por ejemplo, varios tapices de Florencia de fines del siglo XVII se restauraron muy mal en el pasado y muestran daños del tejido original; en cambio piezas de los mismos años se mantienen en un estado bastante bueno.



Fig. 5: Descolgando de un tapiz. Palazzo del Quirinale (Roma).



Fig. 6: Instalación de un tapiz. Palazzo del Quirinale (Roma).

Hay que decir que el Palacio vive cada día su propia historia institucional y por consecuencia los tapices se pueden cambiar de sala; o, por motivo de conservación, se pueden descolgar de las paredes y poner en el almacén (Fig.5.1: 6.1), exactamente como pasaba en las cortes europeas del pasado, y como se ve en un conocido dibujo (Fig. 7.1) y en un grabado francés (Fig. 8.1) que muestran la visita de Jean Baptiste Colbert en la manufactura de los Gobelinos. Se trata de intervenciones difíciles y peligrosas para los tapices, dependiendo sobre todo del tamaño, y que necesitan varios profesionales con diferentes capacidades y gran coordinación.

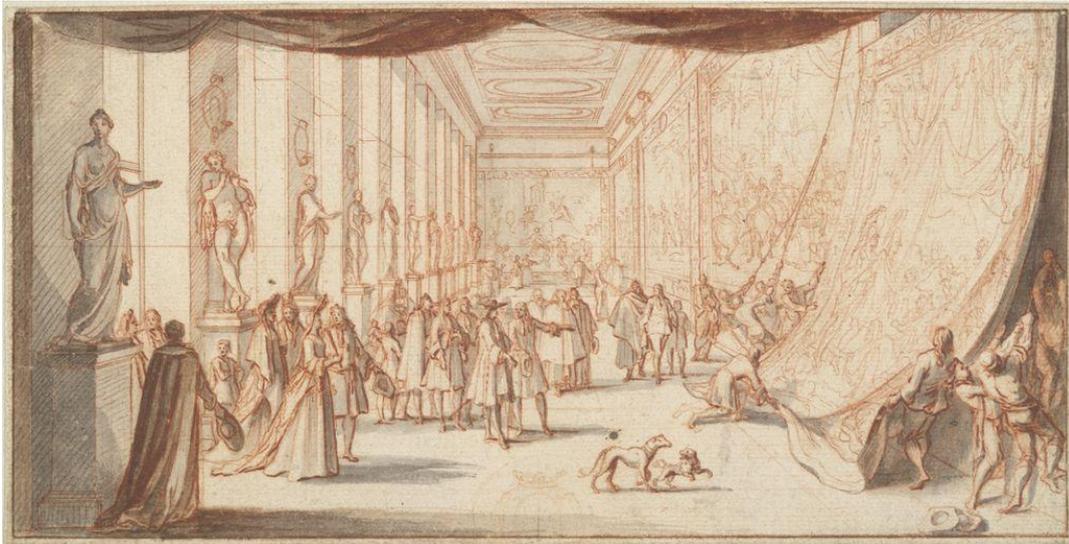


Fig. 7: Visita de Jean Baptista Colbert a la Manufactura de Gobelins (Dibujo previo).



Fig. 8: Leclerc, Sébastien. Colbert visita los Gobelins (ca. 1665). Grabado. Institut National d'Histoire de l'Art.

Más en detalle, el tapiz más antiguo de la colección *Mercurio petrifica Aglauro* se realizó en Bruselas alrededor de 1530/40 por los Dermoyen, el mismo taller que tejó

colgadas muy conocidas como *Las cazas de Maximiliano* o *La batalla de Pavía*; la pieza más reciente, *La última predicación de san Esteban*, es en cambio un gobelino francés fechado 1824, regalado por el rey de Francia Carlo X al Papa Leo XII; se trata de uno de los 5 paños que no se devolvieron a Pio IX y que quedaron en el palacio. Este tapiz se encuentra hoy expuesto sobre el altar de la capilla Paolina y de verdad parece un cuadro (Fig. 9.1).



Fig. 9: Sollier, Jean; Desroy, Pierre. *La última predicación de san Esteban* (1817). Manufactura de Gobelins, a partir de obra de Abel de Pujol. Capella Paolina al Quirinale (Roma).

Los tapices del siglo XVI son 13 en total: el ya citado *Mercurio petrifica Aglauro*, único paño superviviente de una serie de 8 escenas (una edición posterior rica de hilos metálicos fue expuesta en el Prado en 2010); los diez paños tejidos en Florencia entre 1546 y 1553 con la *Storia di Giuseppe Ebreo*, conocidos también como “tapices de Bronzino” por ser el cartonista de 16 escenas de 20, obras maestras de la manufactura de Florencia fundada por Cosmé de Medici; y los dos “Pergolati con scene mitologiche”

(Galerías con escenas mitológicas) cuyo título es respectivamente *Festa delle Driadi* (Fig. 10.1) y *Perseo alla corte di Atlante* (Fig. 11.1), ambos fechados 1560.



Fig. 10: Herzelee, Joost van. *Festa delle Driade* (1550-1560). Palazzo del Quirinale (Roma).



Fig. 11: Herzelee, Joost van. *Perseo alla Corte di Atlante* (1550-1560). Palazzo del Quirinale (Roma).



Fig. 12: Urdimbre (hilos monocromos horizontales) y trama (hilos de color que recubren la urdimbre). Detalle.

Marco metodológico de la restauración de tapices

Sea que se opere sobre un tapiz del siglo XV, XVI, XVII o XVIII (pero también de los siglos XIX y/o XX...) la técnica con la que se realizaban los tapices nunca ha cambiado; siempre se trata de entrecruzar los hilos monocromos de la urdimbre con las tramas de texturas y colores diversos para trasponer en textil el dibujo o cartón (Fig. 12.1; 13.1). Por consecuencia, la manera de intervenir a nivel técnico (y metodológico) es la misma, y nunca cambia. Se podría hablar de un “marco metodológico” dentro del que las elecciones de la restauración se toman por motivos prácticos juntos a limitaciones técnicas, pero siempre conformándose con la base teórica de la restauración misma. Por consecuencia, el operador nunca tiene que decidir sus acciones inspirado por su propia fantasía, sus sentimientos artísticos, o sus deseos.

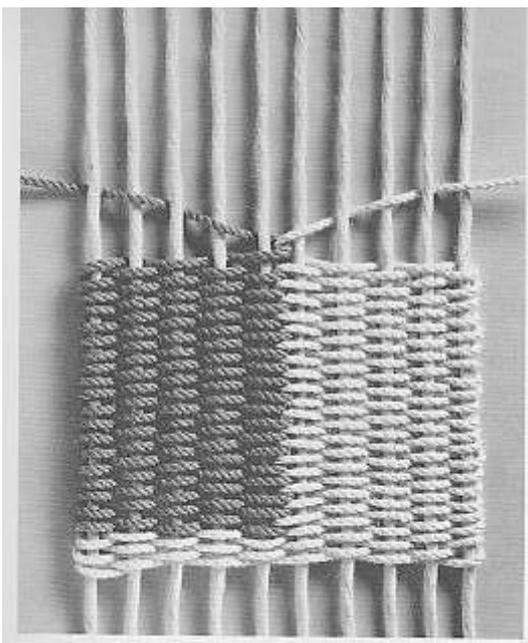


Fig. 13: Detalle gráfico de cómo la trama de color recubre los hilos monocromos de la urdimbre.

La verdadera cuestión es entonces hasta dónde se puede llegar con la restauración de un objeto antiguo para alcanzar un nivel estético aceptable sin superar los límites de los principios éticos: tarea principal de la conservación es salvar la originalidad del objeto de su progresiva degeneración y, al mismo tiempo, hacer de manera que sea lo más presentable posible; pero al unir las dos operaciones no siempre es posible mantener todas las pruebas documentales que se han conservado. A veces algunas características se tendrán que sacrificar para salvar otros valores más importantes. Las decisiones, muchas veces, no son fáciles y por eso es muy importante compartir el proceso entre restaurador e historiador del arte.



Fig. 14: Detalle sobre el estado de figuras en un paño de la Storia di Giuseppe Ebreo.

Hablando ahora de algunas de las restauraciones que se han llevado a cabo en estos más de 20 años de trabajo, hay que subrayar que los tapices de la colgadura del Bronzino se encontraba en muy malas condiciones (Fig. 14.1). Como atestigua la otra parte del ciclo, que todavía se guarda en Florencia después de la división en 1883 –y que se conserva en condiciones mucho mejores–, no era solo cuestión de tiempo sino también de poco cuidado en el transcurso de los siglos (tienen casi 500 años). Como siempre antes de empezar cada intervención, para cada pieza se elaboró un “gráfico” donde se visualizaron las lagunas y las partes con problemas de estabilidad más o menos graves. En el caso del tapiz *Giuseppe in prigione e il banchetto del faraone* se percibe inmediatamente lo arruinados que están los hilos (Fig. 15.1) y, en consecuencia, el tejido. Normalmente se dibuja también un segundo modelo gráfico para evidenciar las zonas retupidas si el tapiz ha ya sido restaurado antes. Si eso no ha pasado es algo positivo en el sentido de que todo lo que se encuentra es original. Normalmente en nuestros gráficos el color blanco muestra las partes que quedan en “buenas” condiciones.



Fig. 15: Rost, Giovanni. Giuseppe in prigione e il banchetto del faraone (1546). Cartonista il Bronzino (Agnolo di Cosimo Tori). Vista gráfica de las alteraciones. Palazzo del Quirinale (Roma).

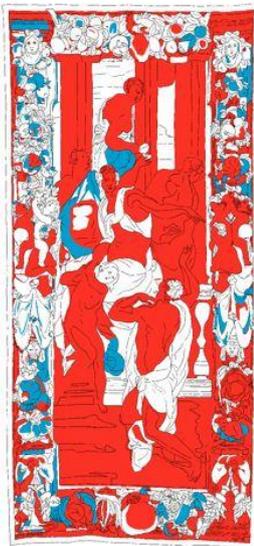


Fig. 16: Rost, Giovanni. Giuseppe trattiene Beniamino (1546-1547). Cartonista il Pontormo (Jacopo Carucci). Vista gráfica de las alteraciones. Detalle del estado de conservación de un rostro. Palazzo del Quirinale (Roma).

Otro tapiz parte del mismo grupo, *Giuseppe trattiene Beniamino*, estaba aún peor, si es posible (Fig. 16.1). Las imágenes se habían casi perdido y algunas figuras no se entendían. En esta situación habría sido un grave error metodológico volver a tejer el entrelazamiento, sea por lo que concierne la teoría de la restauración como por el resultado práctico que sería una interpretación arbitraria del restaurador, inferior al original, también por calidad técnica. Aquel tapiz en detalle era un fantasma y tampoco se expuso en Florencia en la muestra de Pontormo a pesar de que sea uno de los únicos tres cartones para tapices dibujados por el artista. Se ha preferido exponer otra pieza –

Giuseppe accusato dalla moglie di Putifarre— que, aunque todo retupido (Fig. 17.1), resulta más legible. Insistimos en los tapices de esta colgadura porque, a nivel de método, son un paradigma muy interesante.



Fig. 17: Rost, Giovanni. *Giuseppe accusato dalla moglie di Putifarre* (1546-1547). Cartonista il Pontormo (Jacopo Carucci). Vista gráfica de las áreas retupidas. Palazzo del Quirinale (Roma).

Obviamente en el proceso general de restauración hay que tener en cuenta muchos factores, como los gastos, el tiempo, los problemas logísticos de espacios, como mover estas piezas tan grandes, la dificultad de encontrar personal formado para este tipo de trabajo. No es correcto, desde el punto de vista ético, gastar demasiado tiempo en un trabajo, sobre todo si el valor económico de una pieza es mucho menor que el dinero invertido para su restauración. Además, la habilidad técnica es muy importante pero no es suficiente; hay que tener un proyecto, usar la cabeza y recordar que cada caso, en la práctica, es diferente.



Fig. 18: Detalle de reconstrucción de partes arquitectónicas en un tapiz.

Por el contrario, algunos elementos siempre tendrían que ser retupidos porque juegan un rol importante en la economía de la imagen: es el caso de los elementos arquitectónicos y de los marcos que dividen campo y cenefa (Fig. 18.1). Tenemos además el ejemplo de otro tapiz de la misma colgadura del Bronzino, *Il faraone accetta Giacobbe nel regno* (Fig. 19.1), cuyos personajes presentan casi todos los cuerpos retupidos, con una técnica muy grosera y con lana en vez de la seda original. El gráfico que realizamos con el color violeta (nos da una información más porque se refiere a las partes no originales) hace visualizar la situación. Las intervenciones pasadas no se pueden eliminar; sería una locura total y solo quedarían partes vacías. En este sentido surge también el problema de llegar a una homogeneidad de restauración dentro de una misma serie. Todas las piezas de una misma colgadura deberían tratarse de manera comparable para que el resultado sea por lo menos armonizado.

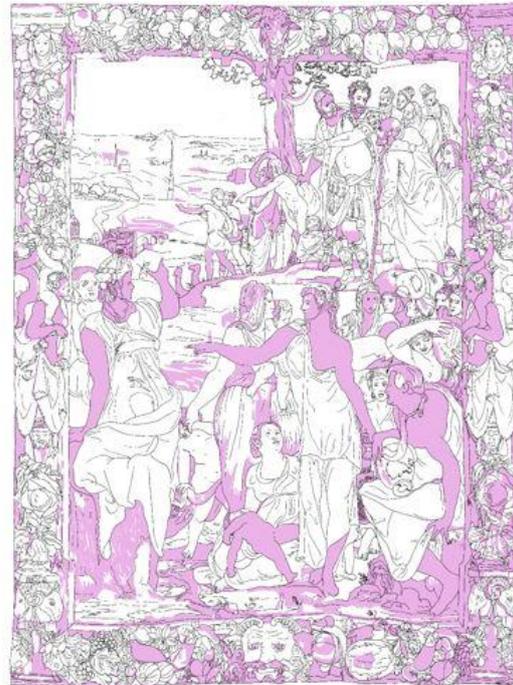


Fig. 19: Rost, Giovanni. *Il faraone accetta Giacobbe nel regno* (1553). Cartonista il Bronzino (Agnolo di Cosimo Tori). Vista gráfica de las intervenciones pasadas. Palazzo del Quirinale (Roma).

En algunas ocasiones las nuevas tejedurías se hicieron muy mal, usando varios soportes en diferentes niveles. Estos remiendos crean tensiones con las zonas cercanas alrededor de las lagunas siendo un peso de materia añadida y extraña. Se encuentran casos de caras totalmente restauradas, donde no queda nada de original, y donde tampoco se han respetado los hilos originales (uso del algodón en cambio de la seda o de la lana). Muchas veces, a pesar de todo esto, nos damos cuenta de que la composición sigue teniendo su propio valor.

Otras partes donde es obligatorio tejer las lagunas se localizan cerca del perímetro del tapiz donde se apoyaran los orillos que normalmente se vuelven a tejer en una intervención: estas franjas monocromas siempre juegan un papel muy importante de límite visual del tapiz, un poco como los marcos (Fig. 20.1).



Fig. 20: Detalle de reconstrucción de un orillo.

En el proceso de la restauración los materiales textiles tienen que ser de buena calidad; en un taller un tinte es imprescindible para teñir las lanas, la seda y también el algodón que sirve para la conservación (restauración conservativa). Las recetas permiten repetir el color que podría servir igual a distancia de años.

A veces no merece la pena retupir algunas partes, también porque en situaciones de fragilidad solo pasar con la aguja y el hilo dentro del tejido destruiría lo poco que queda del original. Se elige entonces la metodología conservativa que se limita a bloquear las urdimbres de manera regular. En nuestro taller, cuando sea posible intentamos sumar siempre una primera fase integrativa a la restauración conservativa.

Si el tejido es muy compacto y fino, introducir nuevos hilos de urdimbre con la aguja (encañonar) no es siempre posible a menos que se estropee todo el tejido al rededor del corte. En el vocabulario del taller nos referimos a estos casos como a una “escotilla” y la solución es encañonar solo algunos de los hilos con la técnica del “puente” o “doble puente” (Fig. 21.1) que se completa con la intervención de conservación; es solo al final que se cortan todos los hilos, y el resultado a nivel estético y material, normalmente es bastante positivo.

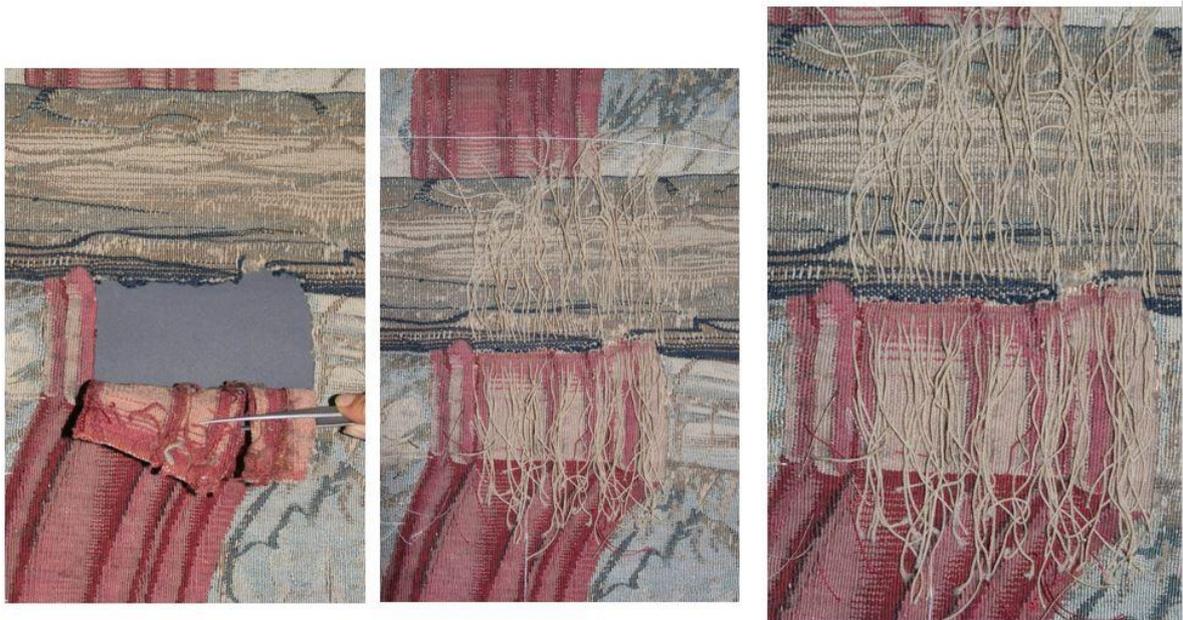


Fig. 21: Nueva urdimbre, encañonados con técnica de puente o doble puente.

El tapiz *Mercurio petrifica Aglauro* (Fig. 22.1) se encontraba, al comparar los gráficos, en una situación bastante buena (Fig. 23.1): el blanco está más presente, y las lagunas y consunciones estaban bastante limitadas. Los colores verde y negro indican respectivamente retupidos bien hechos y mal hechos, y se veían poco en el gráfico. El tapiz había sido cortado en tres piezas que, afortunadamente ya se habían cosidos. En detalle el tejido se realizó con muchísima lana y a través de la traducción perfecta del lenguaje pictórico en el *medium* textil. En este tapiz de Mercurio solo uno de los cortes ha tenido que ser consolidado introduciendo hilos de seda doble cada dos urdimbres por más de cuatros metros de medida; esto se hizo con la técnica a “puente doble” cambiando siempre el punto donde entrar y salir del tejido con la aguja.



Fig. 22: Dermoyen, Jean; Dermoyen, Guillaume. Mercurio petrifica Aglauro (ca 1540). Palazzo del Quirinale (Roma).

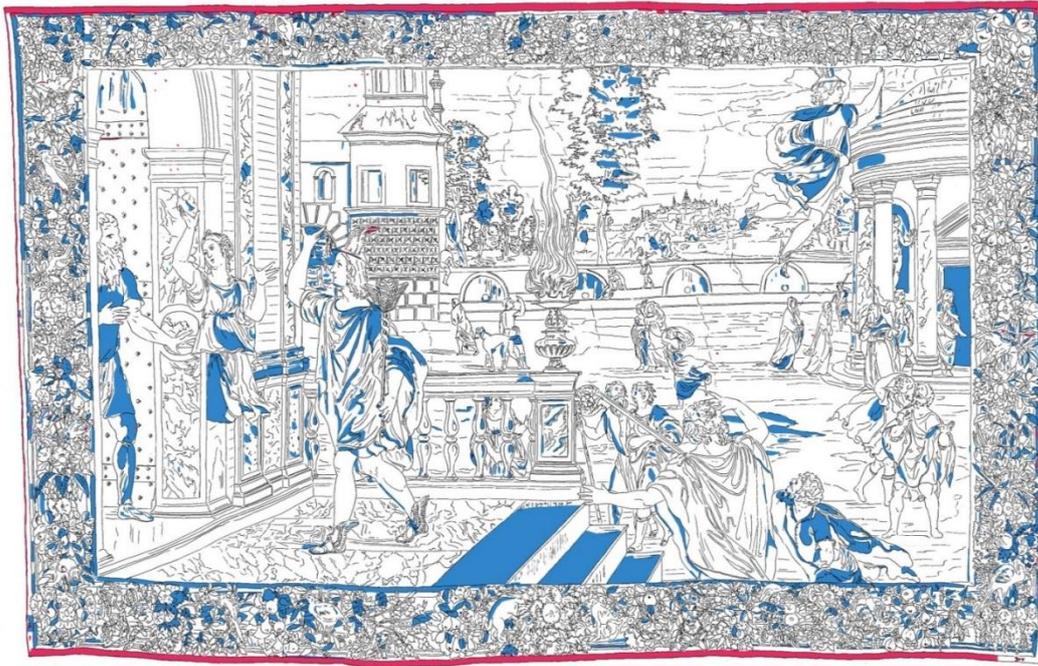


Fig. 23: Dermoyen, Jean; Dermoyen, Guillaume. Mercurio pietrifica Aglauro (ca 1540). Vista gráfica de las alteraciones. Palazzo del Quirinale (Roma).



Fig. 24: Herzelee, Joost van. Pergolati con scene mitologiche (1559-1560). Palazzo del Quirinale (Roma).

El último ejemplo tiene que ver con los *Pergolati con scene mitologiche*, ya propiedad de Margherita de Parma, hija natural del imperador Carlos V y de la hija de un tapicero flamenco. Sus armas (Fig. 24.1) están tejidas en la parte superior de las cenefas verticales. El tapiz con *La festa delle Driadi* traía un bordado en el forro con el nombre del restaurador que intervino en 1881, Eraclito Gentili de Roma (Fig. 25.1).



Fig. 25: Herzeele, Joost van. *Festa delle Driadi* (1550-1560). Testigo de la intervención de Eraclito Gentili, de 1881.

Lamentablemente no fue una restauración, sino un desastre. El tejido original había sido totalmente cubierto por nuevos hilos de baja calidad y toda la intervención se hizo a través de un soporte de manera que el revés del paño deja ver muy bien lo que ha pasado. Se cortaron algunas zonas y, para reducir las medidas, algunas partes se escondieron detrás de otras sobreponiendo las capas (Fig. 26.1).



Fig. 26: Herzeele, Joost van. *Festa delle Driadi* (1550-1560). Paño de la Izqda: restaurado. Paño de la Dcha: antes de la intervención.

La limpieza del tapiz ha sido también muy difícil. Normalmente en casos como estos no se limpia en la cubeta porque puede haber deformaciones, pérdidas de los colores y daños irreversibles. Por eso el tapiz se ha limpiado en una “mesa aspiradora”, por pequeñas porciones (Fig. 27.1) de cm 30 x 30, aprovechando también para quitar la oxidación de los hilos metálicos (Fig. 28.1).



Fig. 27: Herzeele, Joost van. Festa delle Driadi (1550-1560). Limpieza en mesa aspiradora y desoxidación.

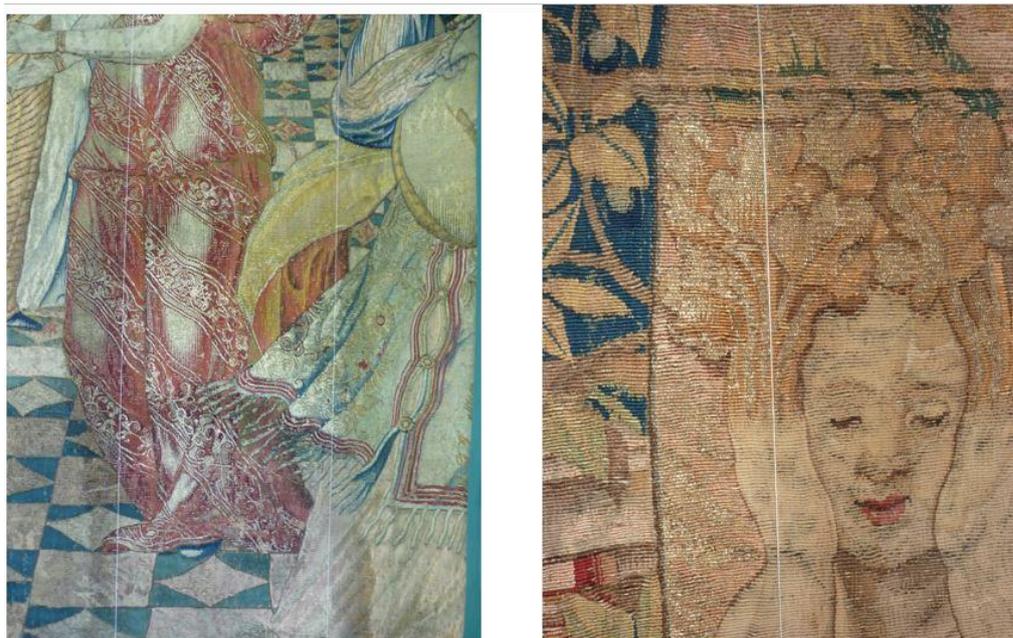


Fig. 28: Herzeele, Joost van. Festa delle Driadi (1550-1560). Detalles con el óxido quitado, o no.

Así se han podido recuperar partes de la composición antes invisibles y además el monograma del tapicero Joost van Herzeele (Fig. 20.1), ya cubierto por un bordado que había afectado todo el tejido alrededor. Se hicieron tejer nuevos orillos que se han aplicado a través de un soporte, como lo usado para los cortes. Se puso al final una suspensión con velcro y se hicieron pruebas de colgadura, antes de coser definitivamente el forro, un lienzo de algodón. Ahora se aprecian mejor algunos detalles del dibujo, como la jaula de las aves y el juego de las columnas que guían la mirada más en profundidad (Fig. 29.1). Los dos tapices se expusieron en Roma, en el Palacio Farnesio, al final del 2010 (Fig. 30.1, 31.1).



Fig. 29: Herzeele, Joost van. Festa delle Driadi (1550-1560). Obra restaurada. Palazzo del Quirinale (Roma).



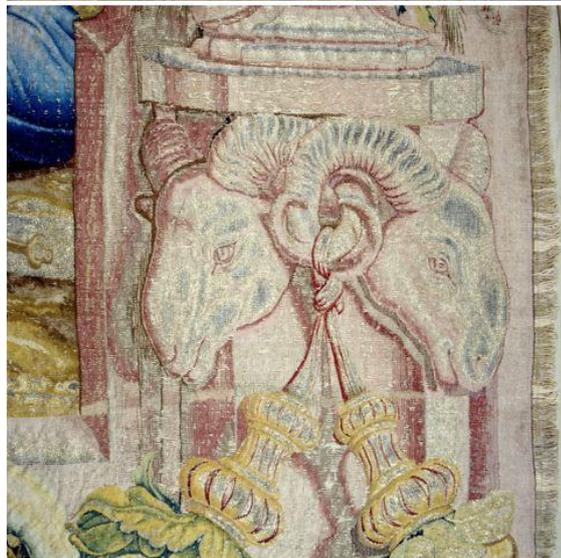
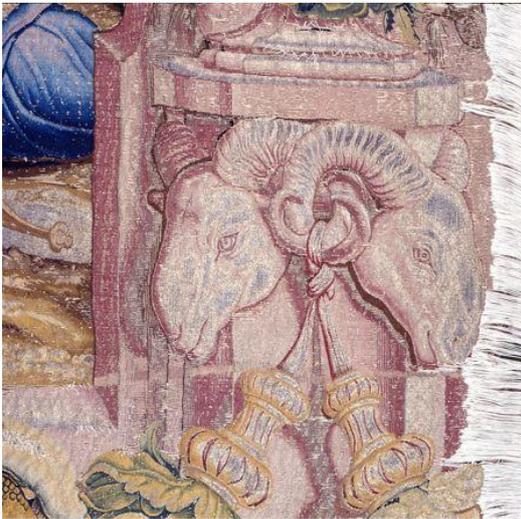
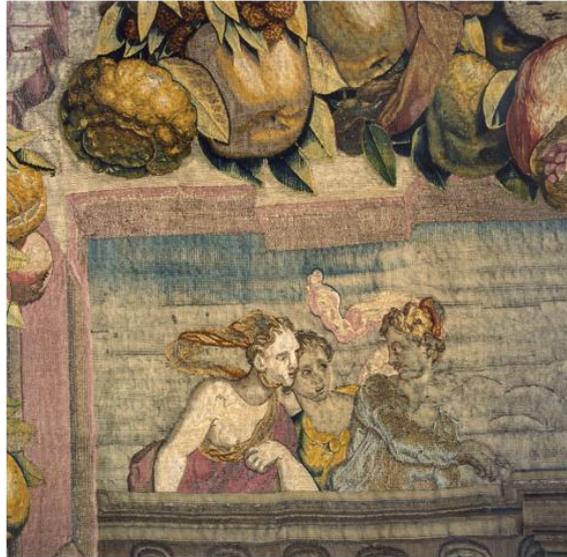
Fig. 30: Herzeele, Joost van. Festa delle Driadi (1550-1560). Exposición en el Palacio Farnesio (Roma, 2010).



Fig. 31: Herzeele, Joost van. *Perseo alla corte di Atlante*. (1550-1560). Exposición en el Palacio Farnesio (Roma, 2010).

Con respecto a los tapices de Badajoz –cuyo estado de conservación se presenta discreto, excepto por las cenefas y orillos inferiores (y superiores, solo en algunos casos), la limpieza debería ser operación imprescindible y siempre recomendable cuando sea posible; el resultado, en términos de elasticidad y brillantez de las fibras y del entrelazamiento siempre es positivo. Después de la restauración, que debería ser bien pensada para resolver algunos de los problemas de integridad de los tapices, como siempre habrá que seguir controlando las piezas de manera que se pueda intervenir pronto si pasara algo que necesite otra acción de prevención.

Algunos de los resultados de una correcta restauración **Detalles de tapices:**



Karcher, Nicola. Giuseppe prende in ostaggio Simeone (1546-1547). Cartonnista il Bronzino (Agnolo di Cosimo Tori). Detalles. Palazzo del Quirinale (Roma).



Herzele, Joost van. Festa delle Driadi (1550-1560). Detalles. Palazzo del Quirinale (Roma).



Herzeele, Joost van. Festa delle Driadi (1550-1560). Detalles.

Algunos paños completos restaurados durante los veinte años de trabajo:



Manufactura Medicea (Florencia). Caridad (ca 1700-1705). A partir de obra de Andrea del Sarto, siendo cartonista Antonio Bronconi (¿?). Palazzo del Quirinale (Roma).



Duranti, Pietro. Don Chisciotte prende le difese del servo ((1760). Cartonista: Giuseppe Bonito. Palazzo del Quirinale (Roma).



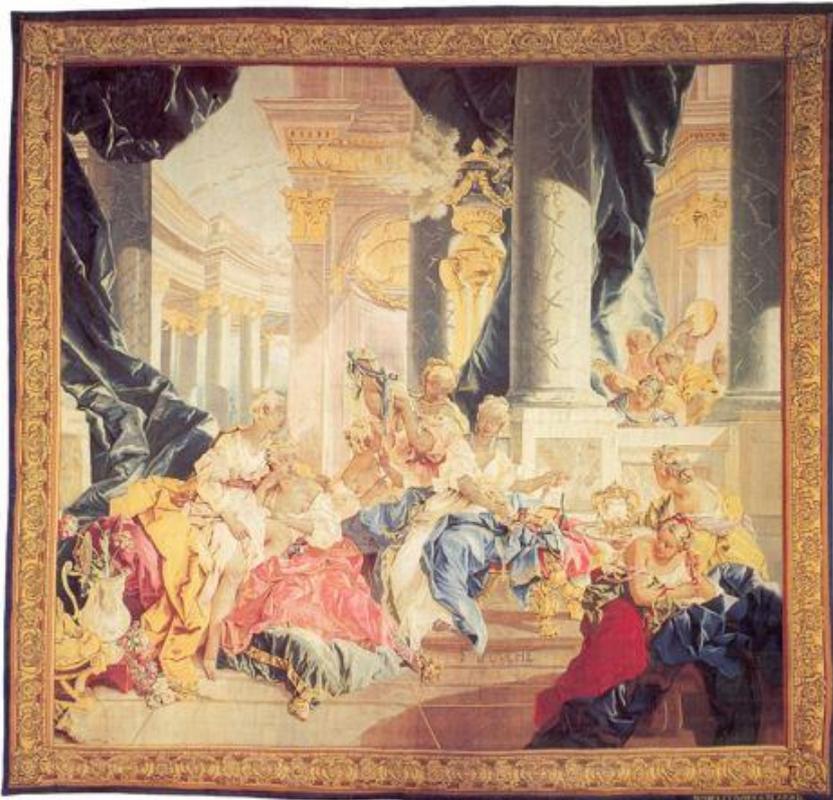
Croix, Dominique de la. Trionfo di Minerva (1702-1708). Manufactura de Gobelins, a partir de cartones de Noël Coypel. Palazzo del Quirinale (Roma).



Karcher, Nicola. *Convito di Giuseppe con i fratelli* (1549). Cartonista il Bronzino (Angelo di Cosimo Tori). Palazzo del Quirinale (Roma).



Blond, Etienne Claude Le. *Saturno-Inverno* (1745-1747). Manufactura de Gobelins, a partir de cartones de Claude III Audran. Palazzo del Quirinale (Roma).



Manufactura de Beauvais, dirigida por Jean Baptiste Oudry y Nicolas Besnier. Psique muestra sus tesoros a su hermana (ca 1748-1750). A partir de cartones de François Boucher. Palazzo del Quirinale (Roma).