

Bárbara de Braganza en Caravaca de la Cruz



Foto 1: imagen general de la capa restaurada

Estudio de una capa pluvial de un terno rosa (1760-1765). Raso brocado en plata y seda con esplín de seda. Manufactura inglesa y Valenciana. Medidas 130 x 220 cm . Localizada en el Real Alcázar del Santuario de la Santísima Vera Cruz, en Caravaca de la Cruz. Murcia.

ARANTZA PLATERO OTSOA

El acto de reaprovechar indumentaria civil para transformarla en ornamento litúrgico no es un hecho aislado a lo largo de la historia. Podemos encontrar cientos de casos en Iglesias, conventos, monasterios y catedrales. No voy a entrar de lleno en el análisis de estos dos términos; sino que voy a esbozar aspectos que creo de gran interés, centrándome en una pieza concreta. Una capa pluvial de seda realizada con restos de un vestido de Bárbara de Braganza y restaurada para la

exposición “Ciudad en lo alto” del Proyecto Huellas 2003 en Caravaca de la Cruz, Murcia.

Como sabemos, la seda se obtiene del cultivo del gusano de seda, o lo que es lo mismo del lepidóptero de la familia de los Bombícidos; cultivo bastante particular cuya industria es la sericultura. Si la comparamos con otras industrias textiles resulta más escasa y minoritaria, circunscrita a pequeños territorios en los que las condiciones climáticas sean favorables al cultivo. Su peculiaridad de culti-

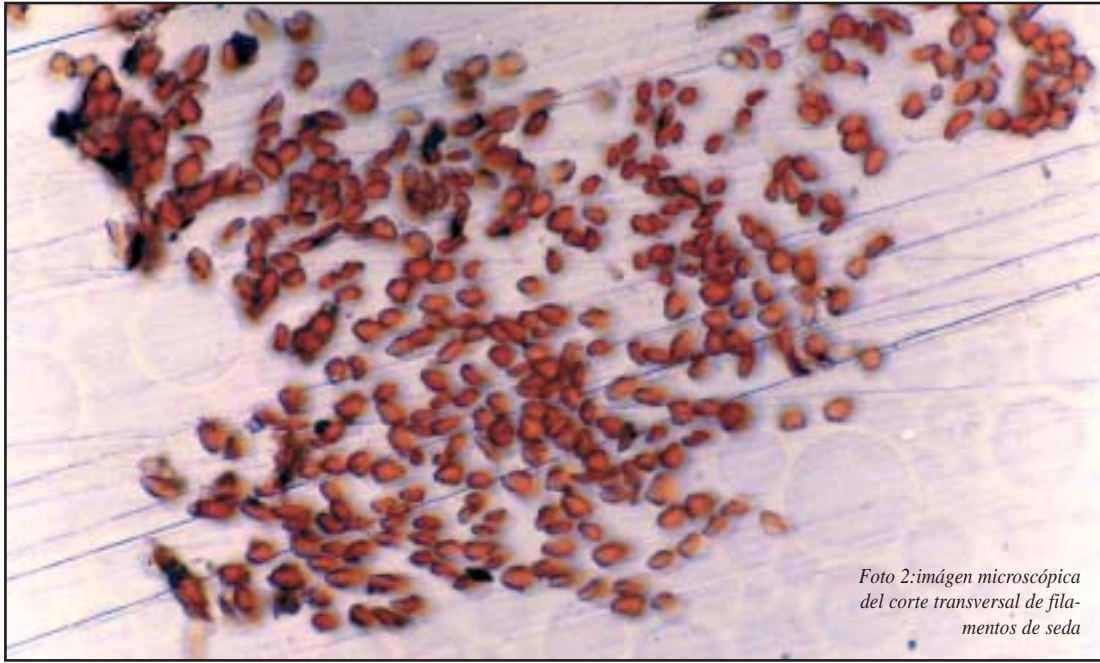


Foto 2: imagen microscópica del corte transversal de filamentos de seda

vo afecta también a la hilatura y a la tejeduría, lo mismo que a la venta y a la comercialización. Se trata de un filamento continuo, definido por sus óptimas cualidades y propiedades tanto físicas como de aspecto; resistencia, tenacidad, aislamiento, higroscopicidad, flexibilidad, tacto, brillo y ligereza. Cualidades todas ellas muy apreciadas en tejeduría y confección de tal forma que se ha considerado siempre la reina de las fibras. **(Foto 2)**

Una consecuencia directa del complejo proceso que conlleva la producción de esta fibra y su comercialización, es su elevado costo y por tanto su alto precio. La incorporación de esta fibra se asocia fundamentalmente al conjunto de trajes festivos, al fuerte poder económico y al estatus social de una minoría.

Con todo lo expuesto, aclaro que el uso de la seda en la indumentaria no era accesible a todo el mundo y mucho menos la de desecharlo por desgaste o por modas. Tras la observación de estos objetos testigos de la historia, de su deterioro exagerado, del pequeño tamaño de muchos fragmentos llegados hasta nosotros, sus-

ceptibles de unirse para formar piezas mayores, comprobamos que aquí no se tira nada. Unas veces se procede a pasar las decoraciones de prendas viejas a otras nuevas, y otras se recortan los trozos mejores y se unen entre sí con el fin de realizar una nueva pieza a modo de collage. Todo fragmento por pequeño que sea se reaprovecha con un fin decorativo y de lujo.

Otras veces se encuentran que las donaciones están intactas y pueden ser capas, o vestidos donados a la virgen, como son el caso de la donación de la Infanta Clara Eugenia que donó su vestido a la Virgen de Guadalupe, o las donaciones de Isabel II a la Virgen de Atocha en Madrid de una capa de la Orden de Carlos III, o un vestido a la Virgen de los Reyes de la Catedral de Sevilla. Estos son espléndidos ejemplos de reutilización de indumentaria de carácter profano y rango noble o real a una imagen de devoción para quien se adaptan. No es esta ropa la única pieza-testigo que proceda de la generosidad y devoción de Reinas y altas damas. Era al fin y al cabo, regalos entrecruzados de reina a reina: una donaba joyas o prendas, y la otra salud, protección y gracia. **(Foto 1)**

En este caso la capa pluvial que nos atañe fue confeccionada con la tela ofrecida por Bárbara de Braganza poco antes de morir para el servicio de la Cruz. La suma de dos textiles diferentes en su hechura son ejemplos de dos de los talleres más importantes de la Europa del siglo XVIII, Spitafields y Valencia. A la manufactura inglesa se debe el tejido con el que se materializó el cuerpo principal, caracterizándose por la presencia de redes hexagonales en la superficie del fondo de la estofa, el gusto por el hilo de plata para los sutiles efectos lumínicos, el aislamiento de los sembrados florales a través de líneas de dibujo concéntrico y desvaído así como la sobriedad de las matizaciones de las sedas que forman los ramilletes de flor. Es un trabajo rococó inglés muy cercano a los diseños que para las manufacturas de Spitafields realizó Anna María Garthwaite, artista a la que se le atribuyen los dibujos de mayor calidad de la sedería inglesa. **(Foto 3)**

La cenefa de la capa, incluido el capillo, es obra valenciana, como confirman los documentos. Su decoración

responde a la exuberancia y abigarramiento de corte naturalista cercano al estilo de Jean Revel. Van entremezclándose agrupaciones de flores y frutos en tonos cálidos y alegres con formas aveneradas. Todo superpuesto a un adorno de diminutas y esquemáticas flores dispuestas en diagonal dibujando formas romboidales de recuerdos seiscentistas.

El capillo bordado en su centro en punto llano perfilado por cordoncillo de correcto dibujo representa el escudo de la villa de probable ejecución local. El terno se reservó para las funciones más solemnes del culto a la Santísima Cruz.

Salvo leves diferencias técnicas originadas por el entrecruzamiento y dirección de la trama suplementaria del hilo metálico y de sedas-horizonta y diagonal-, las dos clases de tejidos utilizadas en la confección de este juego litúrgico responden a una misma modalidad, el brocado a través de pequeñas lanzaderas o brocas. Mayor diferencia se advierten en la decoración que manifiestan ambos textiles, pues a pesar de ser prácticamente contemporáneos, su diseño se atiene a dos concepciones muy distintas, aunque con un origen común en lo francés.

No obstante, si los inglés se impuso durante algunos años en la moda del textil europeo, alcanzando incluso un efímero y momentáneo triunfo sobre la industria francesa en esos territorios citados, nada habría de extraño que el tejido de este terno respondiera a una manufactura británica, teniendo en cuenta además que la tradición mantiene que el vestuario litúrgico está confeccionado con un traje de corte de la esposa de Fernando VI, la reina doña Bárbara de Braganza, cuya ascendencia portuguesa y las propias modas cortesanas imperantes durante su reinado pudieron hacerla preferir para la hechura de algunos de sus vestidos los tejidos en boga por aquellos años, es decir, lo inglés, en detrimento de lo estrictamente galo, lo



Foto 3; detalle de entorchados metálicos

que incluso y extralimitando la cuestión podría ser interpretado como un gesto más de esa neutralidad de la que intentó hacer gala ese rey conocido como el Pacificador.

Las características que lo identifican con un tejido de manufactura inglesa son: la presencia de las redes hexagonales en la superficie del fondo del tejido, el gusto por el hilo de plata en vez de oro para conseguir efectos lumínicos muy claros e indefinidos, el aislamiento de los sembrados florales a través de líneas de enmarque reflejadas mediante un dibujo concéntrico y desvaído así como por la sobriedad, que no pobreza, existente en las maticizaciones de las sedas que conforman esos ramilletes. Sin embargo, y a pesar de mostrar esas singularidades propias de lo inglés, la traza del textil no deja de ser una mera copia del esti-

lo rococó francés.

La composición ornamental del dibujo se dispone sobre un fondo de color rosa intenso y luminoso, tonalidad original que solo se aprecia debajo del capillo, cubierto casi por completo de un fino y frágil enrejado o tela de araña de dibujo hexagonal. Curiosamente ese gusto por la labor de red se da en dos países- Inglaterra y España-, donde el bordado, y en menor medida, el encaje tuvieron un gran protagonismo a finales del siglo XVII, al tiempo que se trata de un rasgo que denota la vigencia aún en fechas tan avanzadas como éstas de mediados del Setecientos del diseño textil francés del reinado de Luis XIV, algo que en las composiciones francesas del Rococó incluso poco anteriores, había sido por completo superado y olvidado.

El estado de conservación es delicado, se aprecia suciedad ambiental generalizada por toda la superficie, lo que confiere a la pieza un tono apagado, que se hace más intenso en los bordes inferiores. Existen depósitos de excrementos de insectos por alguna parte de la superficie. Algunas manchas puntuales de cera. También se aprecian zonas de ligera decoloración concentrada principalmente en ambos extremos de la pieza. La capa ha mantenido su color original bajo el capillo pero es también esta zona donde observamos una fuerte oxidación del tejido que ha provocado una debilitación estructural de las fibras y una gran laguna con pérdida de soporte. Los hilos de los bordados presentan distintos grados de deterioro y los hilos metálicos están levantados. (foto 7 y 8)

La acción de la luz ha dado lugar también a la oxidación de las fibras que han perdido gran parte de su resistencia mecánica, volviéndose frágiles y quebradizas y con un tono general amarronado a esos se une una profunda deshidratación lo que les añade una gran debilidad. Como consecuencia de ello la seda está profundamente deteriorada, el tejido de base de color salmón aparece recorrido por multitud de fracturas de tipo lineal que en ocasiones llegan a seccionarlos en pequeños pedazos que pueden estar fuera de su ubicación original.

Como ya hemos dichos, hay zonas localizadas de deshidratación del tejido, que confiere a la pieza un aspecto reseco u quebradizo. Las zonas laterales presentan numerosas lagunas e importantes roturas en dirección urdimbre que dejan ver las tramas del tejido, en algunos puntos aparecen sueltas formando deshilachados. Los bordes están rozados y desgastados. Este tipo de deterioro se hace especialmente intenso en las zonas de los pliegues provocando lagunas totales, de tamaño e intensidad variable, que en algunas zonas dejan ver los tejidos interiores.

Los hilos metálicos se conservaban en buen estado. Aunque puede apreciarse una sulfatación en los mismos lo que provoca un oscurecimiento de la plata, no se apre-



Foto 7-8: detalle de laguna antes y después de restauración



cian de una forma considerable hilos que hayan perdido la lámina metálica y que dejan ver el alma del mismo, que conserven solo la preparación en basto , y otras en los que falte todo el conjunto.

Zurcidos y parches recorren la superficie, y en el interior del forro se han descubierto parches de tejido original. Los zurcidos junto con el bordado han provocado numerosas tensiones que han dado lugar a abolsamientos, arrugas y deformaciones del tejido base. También el contorno del capillo se ha visto afectado por este problema, ya que tanto el borde del galón como el bordado interior están ligeramente inclinados, habiendo perdido la regularidad de la forma original. **(foto 4)**

Básicamente la restauración ha consistido en una limpieza ligera. Pero el tratamiento se centro más en la consolidación general de la pieza. Por un lado se eliminaron zurcidos y se soltaron parches para eliminar tensiones y deformaciones. Para la reintegración se tiño un soporte general de batista de algodón matizado con una crepelina de seda. Las grandes lagunas se reintegraron con fragmentos de tejido original encontrados bajo el forro, haciendo casar los motivos decorativos de los fragmentos con los rotos de la superficie de la capa. **(Foto 5 y 6)**



Foto 4; Detalle zurcido



Foto 5 - 6; Detalle de la zona del capillo antes y después dela restauración

INDICE

IKERKETAK ETA METODOLOGIA

Gasteizko Santa Maria katedralaren atariko lantzearen bilakaera	4
Erretaulak eraikitzeko erabilitako lanabesak: Lapuebla de Labarcako Santa Mariaren Erretaula Nagusia	9
Polikromiaren teknika eta materialen terminologia oinarrizkoa	12
Santa Maria katedraleko ondare higigarriaren inbentarioa	20
Gasteizko San Domingo komentuko fantasma	24
Aurrezaintzako kontserbazio-plan bat ezartzea	29
Done Mikel elizaren ataria: Gasteizko historiaren ispilu eta isla	33

KULTURA-ONDAREA ARABAN

Arabako ondare historiko eta artistikoaren zaharberritzea 2003an	37
SOS Arabako ondarea Okinako elizaren zaharberritzea	43
Fabrikako injekzioei buruzko ikerketa	46
Kultura-ondasunen mzenasgoa	48
Elkarrizketa Fernando Tabar Anituarekin	50

KONTSERBAZIOAKO ETA ZAHARBERRITZEKO ESKU-HARTZEAK

Done Petri Kiltxanokoaren basiliza Burgelun, edo esku-hartze arkitektonikoa, iragarritako hondamena birbideratzeko proposamen gisa	52
Caravaca de la Cruz-en, Braganzako Barbara	60
Arrasaten dauden 41 eskulturaren kontserbazio-egoerari buruzko ikerlan teknikoa prestatzea	65
Urduñako (Bizkaia) Santa Maria elizako gangen barrualdeko estaldura polikromoak	69
Horma-dekorazioaren adibide bat Arabako arkitektura landatarrean	72
Iruña Veleiako oppidumean agertutako horma-pintura amilduen zaharberritzea	76
Guía de Profesionales (ZUTABE)	80

INDICE

ESTUDIOS Y METODOLOGÍA

Evolución de la labra en el pórtico de la catedral de Santa María en Vitoria-Gasteiz	4
Herramientas utilizadas en la construcción de retablos: el Retablo Mayor de Santa María de Lapuebla de Labarca	9
Terminología básica de técnicas y materiales de la policromía	12
Inventario del Patrimonio mueble de la Catedral de Santa María	20
El fantasma del Convento de Santo Domingo de Vitoria	24
Implantación de un plan de conservación preventiva	29
El pórtico de San Miguel: Espejo y reflejo de la historia vitoriana	33
Restauración de la Catedral de Santa María. Un proyecto vivo para Vitoria-Gasteiz	33

PATRIMONIO CULTURAL EN ÁLAVA

Restauración del Patrimonio Histórico-Artístico de Alava 2003.	37
S.O.S. Patrimonio alavés. Restauración de la Iglesia de Okina.	43
Investigación sobre inyecciones en fábrica	46
El mecenazgo de Bienes culturales	48
Entrevista con Fernando Tabar Anitua	50

INTERVENCIONES EN CONSERVACIÓN RESTAURACIÓN

La ermita de San Pedro de Quilchano en Elburgo o la intervención arquitectónica como propuesta de reconducción de una ruina anunciada	52
Barbara de Braganza en Caravaca de la Cruz	60
Elaboración de un estudio técnico sobre el estado de conservación de 41 esculturas ubicadas en Arrasate	65
Revestimientos policromos del interior de las bóvedas de Sta. María de Orduña (Bizkaia)	69
Un ejemplo de decoración mural en la arquitectura rural alavesa. Tratamiento de restauración	72
Recuperación de los derrumes de pinturas murales aparecidos en el oppidum de Iruña Veleia	76
Guía de Profesionales (ZUTABE)	80



ZUTABE Arabako ondare historiko eta artistikoa kontserbatu eta ezagutzera eman gura duen kultur elkartea da. Geure ondarea kontserbatzeak arduratzen dituen lagun eta erakundeak dira elkarteko kide.

1997ko martxoan sortu eta aurkeztu zen. Harrezkero, ZUTABEK hainbat gairi buruzko jardunaldi, ikastaro eta hitzaldiak antolatu ditu, dela elkarteko kideek gaiok zuten ezagutza handitzeko, dela jendea kontserbazioaren beharraz jakitun egiteko eta interesaturiko lagunen artean Arabako Lurralde Historikoan egiten diren kontserbazio eskuhartzeen berri emateko, dela gure ondare artistiko, historiko, arkeologiko, etnografiko eta paleontologikoaren ezagutza hobetzeko.

1999an aro berriari ekin genion elkartean: beste elkarte eta profesional batzuekin elkarlanean, AKOBE urtekaria argitaratzen hasi ginen; bertan, aipaturiko gai guztiei buruzko artikuluak jasotzen dira. Era berean, ZUTABE elkartearen lanari zabalkundea emateaz gainera, kultur ondarea zaintzeko xedea duten beste hainbat alorretako elkarte, erakunde eta profesional espezialisten lanaren berri emateko helburua ere badugu

Elkarteko kide izan gura baduzu, jar zaituzte ZUTABErekin harremanetan: Gasteizko 562 posta kutxara edo zutabe@catedralvitoria.com helbide elektronikora idatziz. Urteko kuota 30 eurokoa da. Vital Kutxako 2097. 0114. 88. 000819437.5 kontu zenbakian ordaindu ahal izango duzu

www.catedralvitoria.com/akobe

Artxibo honen edukiera edozein xederako erabiltzen den guztietan, iturria eta egilearen aipamena egitea beharrezkoa izango da

ZUTABE es una Asociación Cultural dedicada a la conservación y difusión del Patrimonio histórico-artístico de Álava, integrada por personas e instituciones preocupadas por la conservación de nuestro Patrimonio.

Desde su constitución y presentación pública en marzo de 1997, ZUTABE ha organizado varias jornadas, cursos y conferencias sobre diversos temas, con la intención de incrementar los conocimientos de los propios asociados y asociadas, así como para concienciar y divulgar entre otras personas interesadas, las intervenciones de conservación que se están llevando a cabo en el Territorio Histórico Alavés, y para mejorar el conocimiento de nuestro patrimonio artístico, histórico, arqueológico, etnográfico y paleontológico.

En 1999 iniciamos una nueva etapa en nuestra asociación -en colaboración con otras asociaciones y profesionales poniendo en marcha una publicación de carácter anual, AKOBE, en la que se recogen artículos acerca de todas estas materias. Asimismo, tiene como objetivo difundir las labores tanto de ZUTABE como de otras asociaciones, instituciones y profesionales especialistas en diferentes disciplinas encaminadas a la salvaguarda de los Bienes Culturales.

Si te interesa formar parte de la Asociación, puedes ponerte en contacto con ZUTABE a través del Apartado de correos 562 de Vitoria-Gasteiz, o en el e-mail: zutabe@catedralvitoria.com La cuota anual es de 30 euros, que podrás ingresar en la cuenta N° 2097. 0114. 88. 000819437.5 de la Caja Vital Kutxa.

www.catedralvitoria.com/akobe

Siempre que se utilice para cualquier fin el contenido de este archivo se deberá citar la fuente y el autor