



INFORME DE DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE
INTERVENCIÓN

CONJUNTO TEXTIL ROJO DE LA VIRGEN DE ZOCUECA
ANÓNIMO, 1865
BAILÉN (JAÉN)

29 de junio de 2015



Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
CONSEJERÍA DE CULTURA



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
I. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN.....	2
II. ESTUDIO HISTÓRICO DEL BIEN.....	3
III. ESTUDIO TÉCNICO.....	6
IV. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS.....	34
V. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.....	57
VI. CONSIDERACIONES GENERALES DE EXPOSICIÓN Y ALMACENAJE.....	62
VII. RECURSOS.....	64
EQUIPO TÉCNICO.....	65

INTRODUCCIÓN

El Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (en lo sucesivo, IAPH) es una agencia pública empresarial adscrita a la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Entre las funciones que desarrolla en materia de intervención, se encuentra la prestación de servicios públicos especializados en dicha materia que están definidos en la correspondiente Carta de Servicios. Pueden acceder a estos servicios los titulares y poseedores de bienes del patrimonio histórico de Andalucía. Entre estos servicios se encuentra la redacción de estudios y diagnósticos de estado de conservación de bienes muebles, así como la redacción de proyectos de conservación, documentos que se formulan de acuerdo con la metodología de intervención en bienes muebles del IAPH.

La Real Cofradía de Nuestra Señora de Zocueca de Bailén (Jaén) solicitó al IAPH la prestación del servicio de diagnóstico de bienes muebles para poder estudiar la posibilidad de restaurar el conjunto textil rojo de dicha imagen. Para la realización del correspondiente informe, se trasladó el conjunto al Centro de Intervención, donde fue sometido a un reconocimiento por el personal adscrito al proyecto.

La redacción de este informe de diagnóstico y propuesta de intervención se ha llevado a cabo de acuerdo con la metodología de intervención en bienes muebles del IAPH.

I. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN

Nº EXP.:2_2014_T.

1. TÍTULO U OBJETO. Conjunto textil rojo de manto procesional y saya de la Virgen de Zocueca, más capa del Niño Jesús.
2. TIPOLOGÍA. Textil.
3. LOCALIZACIÓN.
 - 3.1. Provincia:Jaén.
 - 3.2. Municipio: Bailén y Guarromán.
 - 3.3. Inmueble: Iglesia de la Encarnación y Santuario de Zocueca.
 - 3.4. Ubicación: Vitrina en una de las dependencias de la parroquia.
 - 3.5. Procedencia: Hermandad de la Virgen de Zocueca.
 - 3.6. Propietario: Hermandad de la Virgen de Zocueca. (Real Cofradía de Ntra. Sra. de Zocueca).
4. CATEGORÍA DEL BIEN
 - 4.1. Estado de protección:No presenta.
 - 4.2. Figura de protección: No presenta.
5. DATOS HISTÓRICOS-ARTÍSTICOS.
 - 5.1. Autor/es: Anónimo. Se atribuye a la Real Fábrica de Tapices.
 - 5.2. Cronología/época: Hacia 1865.
 - 5.3. Estilo: Romántico.
 - 5.4. Escuela: Madrileña.
6. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.
 - 6.1. Materiales y técnica: Terciopelo rojo bordado con hilo metálico de plata sobredorada y hilos de seda.
 - 6.2. Dimensiones: manto: 166 x 185 cm (h x a), saya: 77 x 32,8 cm (h x a) y capa: 26 x 39,3 cm (h x a)
 - 6.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas: El manto presenta una inscripción dedicatoria en la parte inferior o cola del manto "S.S.M.M. los Reyes Católicos, Doña Isabel II y Don Francisco de Asís, a Nuestra Señora de Zocueca, Patrona de Bailén. Madrid 1865".
7. DESCRIPCIÓN Y/O ICONOGRAFÍA.

El manto es una pieza de tejido que cubre a las imágenes marianas, siendo el procesional de mayores dimensiones. La saya es el vestido de la Virgen y la capa del Niño es símbolo de dignidad y majestad.
8. USO/FUNCIÓN:

El conjunto textil, manto, saya y capa del Niño Jesús como parte integrante de la imagen de la Virgen con el Niño, posee una función devocional y procesional.

II. ESTUDIO HISTÓRICO DEL BIEN

1. ORIGEN HISTÓRICO

El origen del manto según la tradición es un regalo que le realizan los Reyes de España, Doña Isabel II y don Francisco de Asís a la patrona de Bailén a la Virgen de Zocueca, después de su visita oficial por Andalucía y Murcia con dos de sus hijos el príncipe de Asturias, el futuro rey Alfonso XII y la infanta Isabel, entre los años 1862 y 1863 por lo que el manto se envía unos años después hacia 1865, y según tradición oral se hizo en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara de Madrid.

2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD

Siempre ha sido propiedad de la Hermandad de la Virgen de Zocueca desde 1865 por regalo de los reyes de España.

3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS

No ha tenido ninguna restauración anterior documentada y solo se observan intervenciones puntuales.

4. EXPOSICIONES

El manto ha estado expuesto en la exposición Zocueca "*Una devoción de un pueblo*" entre el 15 de junio al 30 del mismo mes de 2015.

5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

El origen del manto de Misericordia de la Virgen María viene a raíz del sueño de un monje cisterciense hacia 1230, el cual dio pie a que aparecieran las primeras representaciones de la Virgen acogiendo a los devotos bajo su manto. Este tema tuvo una gran difusión debido a las disputas entre diferentes órdenes religiosas, masculinas y femeninas, las cuales querían hacer suya esta advocación de la Virgen de Misericordia.(1)

El manto simboliza la acogida de María a todos sus hijos.(2) Los ornamentos decorativos bordados que adornan el manto son en su mayoría motivos vegetales y florales, destacando especialmente los que son signo esencialmente dedicado a la virginidad y maternidad de María.(3)

La saya es el vestido que recubre a la imagen y se compone de parte delantera y mangas en este caso solo presenta la parte delantera.

Capa de Niño Jesús es símbolo de dignidad y majestad al igual que la corona y el cetro. (4)

6. ANÁLISIS MORFOLÓGICO-ESTILÍSTICO

El manto por su morfología es una obra de tejido concebida en terciopelo de seda de color rojo con bordados de hilo metálico de plata sobredorada y apliques de motivos decorativos. Presenta tres partes bien diferenciadas, una perimetral, constituida desde su zona más exterior hacia el interior por un agremán de hilo metálico dorado, cosido al filo de la pieza textil, una segunda parte formada por una fina banda o guardilla donde se desarrolla una decoración en forma ondulante a modo de rombos tendidos en técnica de punto trevesado y unidos

por flores de cuatro pétalos o chapas en sus intersecciones. Y una tercera parte hacia el interior del manto y más importante en ornamentación, que es una gran cenefa u orla más ancha, formada por grandes tallos encontrados y entrelazados terminando en roleos de cuyos extremos se desarrollan unas grandes hojas de acanto, y se rematan por unas flores muy abiertas continuando en su zona superior con otras finas hojas lanceoladas. La decoración sigue con unos bordados muy finos en disminución constituidos por pequeñas flores y hojas. Entre los tallos destacan unas guirnaldas de pequeñas flores que disminuyen hacia sus extremos que repite y alternan con una especie de collares con pequeñas chapas a modo de perlas. La zona central o campo presenta un tachonado de estrellas de seis puntas en técnica de punto trevesado con chapa en su zona central. En definitiva el dibujo del manto es simétrico y bilateral, destacando en la cola o zona inferior del manto una especie de cartela con la inscripción bordada: "S.S.M.M. los Reyes Católicos, Doña Isabel II y Don Francisco de Asís, a Nuestra Señora de Zocueca, Patrona de Bailén. Madrid 1865".

La saya o vestido está formado por una especie de rectángulo en terciopelo rojo cuya zona inferior presenta el mismo agremán que el manto, luego continua la guardilla ondulante a modo de rombos tendidos y a continuación el motivo principal del bordado que lo constituye un eje central formado por dos tallos con hojas de acanto unidos por una especie de anilla con cinco chapas, dando lugar en los laterales a roleos entrelazados. En la zona más inferior presenta una especie de guirnalda de flores abiertas en disminución con pequeñas flores y hojas que se enlazan con los tallos de acanto. Del eje central sale hacia arriba una especie de flor de tulipán coronado por otra anilla que da paso a tallos más finos a modo de hojas de palma con flor superpuesta y rematada con pequeñas ramas con hojas lanceoladas. Los laterales de esta zona superior también se decoran con tallos en forma de roleos, flores y pequeñas guirnaldas formadas por chapas a modo de perlas. Esta pieza textil está adornada en su parte superior por un pequeño encaje a modo de cuello.

La capa del Niño presenta en su zona más inferior el mismo agremán que las demás piezas textiles del conjunto, luego lleva como una banda de hilo dorado a modo de galón fino en técnica de punto trevesado y en la zona central se desarrolla por medio de un eje central una especie de lirio que da paso a una flor muy abierta de cuyos pétalos salen pequeñas hojas y en su zona central chapas a modo de pistilos. Debajo de este lirio salen a ambos lados unos finos tallos con hojas de acanto que se enlazan a modo de roleos que terminan en flores y pequeñas hojas con finos tallos, también presenta hileras de chapas redondeadas a modo bодоques en hileras. Al igual que la saya de la Virgen esta pieza textil también está adornada por otro encaje a modo de remate de la obra.

Por el estilo de los bordados y la época de su confección se puede encuadrar en el estilo romántico y cortesano.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES

- (1) Reau, "La iconografía del arte cristiano". Tomo I. Vol.2. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1996. págs 121-129.
- (2) González Gómez, J.M. y Roda Peña, J. "Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla". Ed. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1992. p. 38.

- (3) Ferbuson, G.: "*Signos y Símbolos en el Arte Cristiano*". Buenos Aires 1956. p.40.
- (4) Morales Marín, S.L.: "*Diccionario de iconografía y simbología*". Madrid,1986. p. 247.

BIBLIOGRAFÍA

-Reau, "*La iconografía del arte cristiano*". Tomo I. Vol.2. Ediciones del Serbal. Barcelona,1996.

-González Gómez, J.M. y Roda Peña, J. "*Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*". Ed. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1992.

-Ferbuson, G.: "*Signos y Símbolos en el Arte Cristiano*". Buenos Aires 1956.

-Morales Marín, S.L.: "*Diccionario de iconografía y simbología*". Madrid,1986.

-V.V.A.A. "*Sevilla aguja y oro. Arte y esplendor del Bordado*". Roma del 11 de octubre de 2005 y 15 enero 2006.

III. ESTUDIO TÉCNICO

1. TIPOLOGÍA

Bordado en hilos y elementos metálicos dorados sobre fondo de terciopelo rojo.

2. CONFIGURACIÓN: ELEMENTOS INTEGRANTES Y LOCALIZACIÓN DE LAS PARTES

2.1. Nº DE PIEZAS CONSTITUTIVAS

El conjunto lo conforman tres piezas principales (Figura III.1):

- Manto de la Virgen.
- Saya de la Virgen.
- Capa del Niño.

Las piezas integrantes del conjunto están constituidas por los siguientes elementos:

- Bordados compuestos por hilos metálicos de diferente tipología, lentejuelas de varios tamaños, y chapas de diferentes formas y medidas.
- Terciopelo base de color rojo.
- Primera entretela de lino en color crudo.
- Segunda entretela de color azul.
- Primer forro original en color rojo.
- Segundo forro exterior de color rojizo.
- Agremanes dorados en zonas perimetrales.
- Remate de encaje en la zona superior de la saya y la capa.

El terciopelo en el caso del manto está constituido por cuatro piezas, mientras que para la saya y la capa sólo se ha utilizado una pieza al no apreciarse ningún tipo de costura.

Con respecto a las entretelas y el forro original interior, se desconoce cuántas piezas los conforman en cada caso, dado que no se tiene acceso al interior de estos elementos.

El forro exterior en el caso del manto está constituido por tres piezas, mientras que se emplea una solamente, tanto en el caso de la saya como de la capa (Figura III.2).

Los agremanes constituidos por hilos metálicos dorados rodean al completo el manto por todo su perímetro. Este elemento en el caso de la saya se dispone tan sólo en su lado inferior. La capa presenta igualmente este complemento de la decoración por todo su perímetro excepto en la zona del cuello.

El remate de encaje se ubica tan sólo al nivel del cuello tanto en la saya como en la capa, no figurando este elemento en ninguna zona del manto.

2.2. DISPOSICIÓN DE LAS PIEZAS CONSTITUTIVAS

Los diferentes elementos se colocan según el orden anteriormente descrito

(Figura III.3):

- Los bordados se disponen sobre el fondo de terciopelo.
- Las dos entretelas figuran inmediatamente debajo del terciopelo confiriendo rigidez al conjunto.
- El forro original forma parte de los estratos interiores. A pesar del mal estado que presentara en su momento, no se optó por su desmontaje.
- Cerrando el conjunto, aparece un nuevo forro para el reverso.
- Los agremanes se disponen directamente sobre el terciopelo en cada una de las piezas y con la ubicación descrita con anterioridad en cada caso.
- Los encajes que figuran en la saya y la capa se ubican por el reverso detrás de los estratos interiores y van cubiertos por el forro del reverso.

2.3. TIPO DE UNIÓN

Es preciso indicar que los bordados están realizados directamente en todos los elementos que componen el conjunto. Para ello se emplean como base dos de los soportes ya citados: terciopelo y primera entretela de lino de color crudo. Algunos de los bordados se realizan tendiendo los hilos en superficie y son fijados con hilos de seda conforme se van colocando, por lo que quedan tendidos. En cambio en otros motivos es el propio hilo metálico el que atraviesa los dos tejidos (terciopelo y entretela) con la técnica de punto trevesado. Esto se puede comprobar cuando en zonas muy puntuales se puede tener acceso al interior de las piezas a través de zonas de roturas o descosidos. Se aprecian las puntadas practicadas en la entretela de los hilos empleados en la realización de los bordados, así como los hilos metálicos trevesados.

Para la unión del terciopelo con la entretela de color crudo, además de la que se realiza con los propios motivos del bordado en zonas interiores, se recurre en zonas perimetrales al empleo de hilvanes de hilos de color crudo y amarillo, al menos en el caso del manto. Es el terciopelo el que envuelve a este elemento con los dobladillos, quedando la entretela cubierta por dicho tejido por todo su perímetro. Sobre estos dobladillos y desde el reverso se realizan los hilvanes. A su vez, para la unión de las piezas que componen el terciopelo en el caso del manto, se ha recurrido al empleo de costuras simples y para ello se ha empleado un tipo de hilo de color rojizo. En el caso del forro se intuye igualmente el empleo de costuras simples con la utilización de un hilo del color del tono de dicho soporte.

La segunda entretela de color azul cumple una función de refuerzo y figura en todas las piezas que conforman el conjunto. A este elemento no van fijados los bordados. Aunque no se ha podido constatar claramente si existe un sistema de unión en zonas centrales, en algunas perimetrales del manto se aprecian puntos de sobrehilado en color crudo, que unen este elemento a las partes del dobladillo del terciopelo.

El forro interior original se fija con punto de sobrehilado en tono rojizo al dobladillo o vuelta del terciopelo.

El forro exterior está unido mediante el empleo de un fuerte hilo de color rojo y punto de sobrehilado en el caso de todas las piezas del conjunto. La unión de este elemento se realiza con el dobladillo del terciopelo. En el único caso en el que este forro está constituido por varias piezas que es en el manto, se recurre al empleo de costuras simples para la unión de las mismas y con un tipo de hilo

al tono con dicho soporte probablemente realizado con pespuntos.

Los agremanes van fijados en cada caso igualmente con hilos de color rojo y punto de sobrehilado, aunque en otras zonas como ocurre en el manto se emplean puntadas en hilo amarillo, o amarillo anaranjado como se aprecia en la zona de las caídas. En la saya se emplean en la unión de este elemento igualmente puntadas de color rojo, pero también otras en colores crudo y amarillo.

El encaje va fijado con un hilo en color crudo y punto de sobrehilado por el reverso del terciopelo al nivel del dobladillo tanto en la saya como en la capa. Queda por encima de los demás estratos y no en el interior entre los tejidos originales, por lo que se podría pensar que fue añadido con posterioridad. Por último queda cubierta la zona del pie de dicho encaje por el forro exterior.

Se disponen otros elementos como corchetes, presillas o cintas de manera puntual. Se emplean en la disposición del conjunto sobre la imagen de la Virgen de Zocueca o bien para su exposición. Se colocan cintas en la zona del cuello tanto en la saya como en la capa. Los corchetes que figuran en las caídas del manto se hacen coincidir con los de la saya cuando estas piezas van montadas en la imagen (aunque solo quedan tres de ellos en el manto). Las presillas que figuran en el manto se disponen al nivel de la zona de las caídas, aunque también aparecen otras a ambos lados de la cola del manto.

Figura un ojal en la zona de la costura del terciopelo que coincide con el punto medio de las caídas del manto. Esta abertura figura en todos los tejidos de esta obra y su funcionalidad consiste en permitir el paso del perno de la corona de la imagen.

Algunas de las costuras y sistema de unión entre elementos quedan recogidos en el gráfico correspondiente (Figuras III.4, III.5 y III. 6).

3. DIMENSIONES

3.1. DIMENSIONES GENERALES Y DE LA PIEZAS CONSTITUTIVAS

El manto presenta unas dimensiones máximas de 166 (h) x 185 (a). Las piezas que conforman el terciopelo no superan los 48,8 cm de anchura por el anverso, mientras que las de menor tamaño miden 44 cm. En el forro la pieza de mayor tamaño que compone este elemento posee una anchura de 69,5 cm, mientras que la más pequeña mide 58 cm. El ojal central mide 4,5 cm.

La saya posee unas dimensiones de 77 cm (h) y 32,8 cm (a). Por otro lado la capa mide 26 cm (h) x 39,3 cm (a).

El agremán posee una anchura de 2,5 cm en todos los elementos del conjunto, mientras que el encaje mide 1,5 cm. Las cintas que figuran en el cuello de la saya presentan una longitud de 18 cm, mientras que las de la capa superan los 20 cm.

Las principales dimensiones quedan recogidas en los gráficos correspondientes (Figuras III.7 y III.8).

4. CARACTERÍSTICAS CONSTRUCTIVAS / TÉCNICA DE ELABORACIÓN

4.1. ESTUDIO TÉCNICO DE LOS TEJIDOS

A continuación se detalla el estudio técnico de los tejidos que componen el conjunto (terciopelo, entretelas y forros) (Figura III.9):

➤ Tejido base:

La calificación técnica de este tejido es terciopelo cortado liso (urdimbre), fondo con efectos de bastas alternas, 3 pasadas al hierro (Figura III.10).

Urdimbre: 2 urdimbres. 1 urdimbre de base y 1 de pelo.

Proporción: 2 hilos de base, 1 hilo de pelo.

Materia:

- Urdimbre de base, aparentemente seda, organsín, S de 2 cabos, rojo.

- Urdimbre de pelo, aparentemente seda, organsín, S de 2 cabos, rojo.

Densidad:

- 78 hilos de base por cm.

- 40 hilos de pelo por cm.

Trama: 1 trama, 1 hierro.

Proporción: 2 pasadas de fondo, 1 hierro, 1 pasada de fondo.

Materia: aparentemente seda, organsín, ligera torsión en Z, múltiples cabos STA, rojo.

Densidad: 26 hierros, 3 pasadas al hierro por cm.

La construcción interna de este tejido corresponde a un terciopelo liso, 3 pasadas al hierro sobre un fondo conformado por diferentes bastas de urdimbre. La construcción interna del tejido, destaca por un curso de ligamento de 6 hilos, los cuales se distribuían en sentido urdimbre en 2 hilos de fondo, 1 hilo de pelo, 2 hilos de fondo y 1 hilo de pelo. En cuanto a las pasadas son 6: por 2 pasadas de trama, 1 hierro, 3 pasadas de trama, 1 hierro, 1 pasada de trama.

La tintura es en hilo, es decir, se tiñen los hilos antes de la ejecución del tejido en el telar.

- Primera entretela:

Se trata de un tafetán, constituido por una urdimbre y una trama. Ambas son aparentemente de lino, presentan torsión en Z y están formadas por múltiples cabos. La densidad de este tejido es de 28/30 urdimbres y 28 pasadas de trama por centímetro. Los hilos que constituyen este tejido no están teñidos.

- Segunda entretela:

Es un tejido de un tafetán, constituido por una urdimbre y una trama. Ambas son aparentemente de lino y están formadas por múltiples cabos. La densidad de este tejido es de 19 urdimbres y 18 pasadas de trama por centímetro. Tanto la trama como la urdimbre presentan un tipo de torsión en Z. Los hilos que constituyen este tejido están teñidos en color azul antes del tisaje.

- Forro interior (original):

Este tejido es un tafetán, constituido por una urdimbre y una trama. Podría tratarse de un tejido de seda. La densidad de este tejido es de 110 urdimbres y 52 pasadas de trama por centímetro. Tanto la trama como la urdimbre no presentan un tipo de torsión apreciable (STA) y están formadas por múltiples cabos. Los hilos que constituyen este tejido están teñidos en color rojo (carmín) antes del tisaje.

- Forro exterior:

Es un tejido de un tafetán, constituido por una urdimbre y una trama. Ambas son aparentemente de rayón y presentan torsión en Z. La densidad de este tejido es de 52/54 urdimbres y 25/26 pasadas de trama por centímetro. Tanto la trama como la urdimbre no presentan un tipo de torsión apreciable (STA) y están formadas por múltiples cabos. Los hilos que constituyen este tejido están teñidos en color rojo antes del tisaje.

El esquema del ligamento de tafetán de estos tejidos (entretelas y forros) quedan recogidos en un gráfico (Figura III.11).

4.2. ORNAMENTACIÓN

4.2.1. Tipo de ornamentación

El conjunto rojo de la Virgen de Zocueca presenta un tipo de decoración con un predominio de elementos vegetales entrelazados.

La decoración está realizada fundamentalmente por bordados con hilos y otros elementos metálicos de diferente tipología. Este bordado se ejecuta directamente sobre los dos primeros estratos o tejidos (terciopelo y primera entretela). No presenta un gran realce pero a pesar de ello se evidencian ligeras diferencias de grosor sin que éstas sean muy marcadas y que van en función al material de relleno empleado.

Este tipo de bordado se encuadra en el grupo de los bordados denominados eruditos. Entre las características que permiten calificar de este modo los bordados de la obra, destaca el hecho del empleo de materiales nobles para su elaboración (diversos hilos dorados, lentejuelas, chapas, cordones, etc), lo variado de la ornamentación influida además por las directrices del estilo de la época, y lo diverso y complicado de su técnica.

Como preparación de base o rellenos se han identificado los siguientes elementos (Figura III.12).

- Filtro como material fibroso para bordar sobre ellos los hilos y elementos metálicos en aquellos casos de motivos de mayor tamaño (flores de la cenefa u orla con lentejuelas).
- Cordón de algodón o lana, empleado como base para la realización de diversos puntos (canutillos o punto trevesado).
- Cartones finos, bajo zonas centrales o pistilos de las flores.

Se identifican en la obra una serie de técnicas y puntos determinados. Para ello se hizo necesaria la utilización de unos hilos y otros elementos que se describen a continuación:

- Muestra con alma interior de seda blanca y un entorchado exterior.
- Moteado similar al hilo muestra, pero en el que la lámina de oro va ondulada y posee un alma interna amarilla.

- Canutillos que es un fino hilo de sección redonda enrollado a modo de espiral, y hueco, por el que pasa un hilo amarillo que es el empleado en su fijación. Este hilo se corta a medida que se va necesitando. Aparece solo creando los diferentes motivos, combinado con lentejuelas o rodeando algunas de las chapas. En la obra también se había localizado una variante de este hilo que era el canutillo inglés pero sólo en una zona muy puntual.
- Torzal formado por grupos de hilos de camaraña (seis cabos según la zona).
- Cordones, formados por la unión de varios torzales.
- Lentejuelas planas doradas de diferentes tamaños.
- Chapas doradas convexas redondeadas y alargadas
- Chapas doradas cóncavas con incisiones perimetrales redondeadas y alargadas.
- Hilos de seda. Se utilizan en la fijación de hilos y elementos metálicos. En la cartela se emplean en la fijación de los hilos metálicos con mayor proporción y en zonas puntuales para producir efectos de profundidad. También en esta zona del bordado se recurre al empleo de un torzal de seda en color negro para crear el texto de dicha cartela.

Una vez identificados los materiales utilizados, se describen las técnicas y puntos de la decoración del conjunto tanto en bordados en metal como en hilos.

En esta obra destacan los bordados en metal, tanto con la técnica de bordados en hilos tendidos, como los bordados al pasado (Figura III.13). En cada una de estas dos técnicas destacan los siguientes motivos o puntos:

- Bordados de hilos tendidos o punto de oro llano:

- Setillos. Se emplean hilos metálicos con puntadas equidistantes que, conforme se avanza el trabajo, se realizan en la mitad de las anteriores. En el caso de las piezas de este conjunto se utilizan hilos de muestra y moteado en los motivos vegetales y con torzales en el caso de la cartela. Como material de relleno para este punto se emplean cordones de lino o algodón. El tipo de hilo empleado en la fijación de estos elementos es de seda de color amarillo.
- Canutillos. Es un tipo de hilo hueco y fino, realizado con metales y con forma de muelle. En este tipo de hilo la aguja pasa por su interior y en algunos detalles puntuales por encima. Los diferentes fragmentos de canutillo se van cortando a medida que se va necesitando, ya que se adquiere en fragmentos largos. Destacan los canutillos lisos y otros rizados a modo de "zig-zag" que figuran de modo puntual en el bordado de la capa del Niño. Como preparación base para esta técnica se ha recurrido al empleo de cordones de color crudo.
- Cordones y cordoncillos. En la obra aparecen tendidos sobre el tejido de base o sobre zonas bordadas, perfilando los motivos. Se fijan con puntadas de hilos de seda a distancias regulares.

- Bordado en metal al pasado:

- Punto trevesado. Según esta técnica, el hilo no se dispone solamente en la superficie del motivo realizado, sino que atraviesa los tejidos de base para aparecer por el reverso. El hilo utilizado en este caso es el tipo

muestra con un alma de seda de color crudo. En el caso del manto figura en las bandas que conforman la guardilla perimetral, en las flores estilizadas de este mismo elemento, en muchos de los detalles de la decoración vegetal de la zona del campo y en las estrellas centrales. También se ha localizado en el ojal que figura en la zona central de las caídas del manto. La preparación de base en estos casos es con cordones o con finos cartones.

El bordado en hilos es el segundo grupo importante dentro de las técnicas de bordados. En este caso no interviene el metal. Existe en este tipo de bordados una gran variedad de puntos, y la ejecución de los mismos también tiene cierta complejidad. En este tipo de bordados habitualmente se utilizan diferentes materiales, pero destaca la seda como el más importante. En el conjunto de Zocueca aparece esta técnica en el caso puntual del texto de la cartela.

Dentro de esta clasificación de bordado en hilos existe una técnica denominada bordado al pasado y es la que se puede observar de modo puntual en el caso del manto (Figura III.14).

- Punto liso. En el caso de los bordados del manto se emplea en el texto que figura en la cartela, para lo cual se ha empleado un tipo de torzal en seda de color negro con un tipo de punto atrás.

Otras técnicas. Las piezas del conjunto se ven enriquecidas por técnicas en las que se emplean lentejuelas (Figura III.14). Se ha identificado la siguiente:

- Escamado de canutillo en pespunte. Según esta técnica las lentejuelas se colocan en forma de escama de pez, mientras que hilos de canutillo, atravesados por su interior por otros de seda, las van fijando. Los hilos de canutillo van formando de este modo una especie de cordón. Esta forma de colocar las lentejuelas se trabaja directamente sobre el tejido base de terciopelo con un relleno previo de fieltro hasta cubrir la superficie donde se realiza, o bien en zonas puntuales sin relleno como en detalles externos puntuales, o formando los nervios o venas de algunos elementos vegetales. Se han identificado para esta labor diferentes tamaños de lentejuelas.

4.2.2. Complementos de decoración.

Aparecen en la obra una serie de elementos que forman parte la ornamentación y que sirven para dar mayor brillantez, colorido y luminosidad al conjunto. Se emplean como complementos de esta decoración, sin formar parte de una técnica concreta de las analizadas con anterioridad.

Además de las lentejuelas anteriormente citadas aplicadas según la disposición de escamado, destacan otros elementos como son chapas de diferente tipología (Figura III.15):

- Chapas o mingos de forma convexa tanto redondos como ovalados. Estas piezas van fijadas en zonas perimetrales con hilos de color amarillo que pasan por una serie de perforaciones y que a su vez fijan hilos de canutillo. Figuran distintos tamaños y en el caso de las redondeadas se han detectado incluso hasta nueve diferentes.
- Chapas cóncavas con incisiones perimetrales redondas y ovaladas. Igualmente van fijadas por el contorno y adornadas con hilos de canutillo.

Estas chapas se emplean en los pistilos de las flores, o bien formando parte de detalles del fondo y se realizan directamente sobre el terciopelo.

Otros elementos que complementan la ornamentación son los remates de encaje que figuran en el cuello en la saya y en la capa, así como el agremán de hilos metálicos que figura en el resto de las piezas del conjunto (Figura III.16):

- Remate de encaje. Es una banda no muy ancha que presenta un tipo de pie recto y sutiles ondas en las cabezas con remates de virgulillas. Está compuesta en su parte principal por una retícula de malla cuadrada trenzada.
- Agremán de hilos metálicos dorados. Está constituido por hilos metálicos muestra entorchados creando ondas en grupos de tres que se van entrelazando con otros más fino de camaraña.

4.2.3. Técnica de manufactura

La técnica de realización de los bordados de esta obra es la que habitualmente se sigue en piezas de la misma tipología, y que se mantiene casi inalterable a lo largo del tiempo. Es asimismo la que se emplea en los talleres de bordados actuales. El tipo de bastidor que actualmente se utiliza para realizar esta clase de bordados está formado por cuatro brazos de madera, que permiten tensar la tela para poder bordar. Se compone de dos brazos largos y otros dos más cortos. Los primeros se llaman propienda y los otros dos varetas. Las varetas van agujereadas para hacer la presión de la tirantez mediante la introducción de un clavo fuerte en estos agujeros, uno a cada extremo (cuatro en total). De esta manera se mantienen las barras a la distancia deseada para la perfecta tirantez del lienzo (tafetán). Este último a su vez se une a las varetas por medio de una cuerda que pasa por unos pequeños taladros practicados a estos lados del lienzo.

Para evitar que los taladros terminen por rajarse, debido a la continua presión de las cuerdas, previamente se hacen unos dobladillos al lienzo por donde se introduce un alambre. En el lado de la propienda tiene la madera tachuelada una cinta a la que se cose el lienzo. Sobre el tejido base ya preparado, se dispone el tejido más rico, sobre el que van los bordados. Ambos tejidos van normalmente pegados.

Los bordados se realizan habitualmente con un diseño previo al tamaño natural de la obra. Con anterioridad se estudia en la pieza qué tipo de hilos y elementos se van a utilizar, así como el volumen que lleva cada parte dentro del conjunto.

Sobre las telas ya preparadas se dispone el dibujo original a tamaño natural en papel fino. Todos los dibujos se van "picando" con un objeto punzante, es decir, se agujerea el contorno de los motivos para que el tejido de base recoja estas perforaciones y así quede traspasado el dibujo del papel a la tela. Después se pasa este diseño al tejido mediante un estarcido. Posteriormente se retira el diseño de papel y éste se marca ya directamente sobre el tejido base. Se plantea esa opción de traspaso del dibujo, dado que no se advierte la presencia de ningún elemento de la plantilla original.

5. INTERVENCIONES ANTERIORES

5.1. PRESENCIA Y TIPOLOGÍA

Aunque la obra no presenta grandes cambios y se ha mantenido según su concepción original, sí presenta algunas intervenciones perfectamente localizadas, correspondientes a pequeñas reparaciones puntuales. En general estas operaciones no han supuesto un cambio a nivel morfológico o estético de la misma, ni alteran su integridad física.

5.2. TIPOLOGÍA Y MATERIALIDAD DE LA INTERVENCIÓN

Las intervenciones corresponden a una tipología de trabajos de restauración poco ortodoxos, realizados con criterios y técnicas artesanales, empleando para ello materiales poco adecuados. No obstante algunos de estos elementos, a pesar de que se citen en este apartado, ya se ha descrito y analizado como uno más del conjunto pues forman parte integrante de las mismas y cumplen una función muy concreta. En relación a la tipología de las mismas se recogen la que figuran a continuación (Figuras III.17 y III.18):

- Aplicación de nuevos elementos. Los nuevos elementos aplicados son los forros del reverso en todas las piezas del conjunto. Igualmente se plantea la hipótesis de que los remates de encaje que figuran en la saya y la capa sean intervenciones aplicadas con posterioridad.

El forro actual sustituye al antiguo que no fue eliminado y que figura aún en la obra. Este elemento puede ser observado a través de los descosidos que presenta el actual. Está realizado aparentemente con fibras de rayón de color rojizo.

- Zurcidos. Figuran algunos zurcidos en aquellas zonas en las que se tiene acceso al forro original del manto. Se habrían realizado con objeto de afianzar las zonas debilitadas de este elemento antes de que fuera sustituido. Están realizados con un tipo de hilo de color rosado.

También figuran algunos zurcidos puntuales en la saya realizados sobre el soporte de terciopelo. Están realizados con hilos de color rojo posiblemente de algodón y con el objeto de cerrar algunas de las roturas que aparecían en este soporte.

- Cosidos. Los cosidos localizados en la obra fijan zonas de separación de piezas o anclan el agremán perimetral en el caso del manto. Para esta función se emplean hilos de diferentes colores de algodón (crudos, amarillos, y rojos).
- Fijaciones puntuales de elementos decorativos. Esta intervención se realiza de forma puntual sobre algunos de los elementos del bordado del manto (chapas), con objeto de evitar su pérdida. Para ello se emplea un tipo de hilo de color crudo sin seguir la disposición de los originales que se emplean para esta función.

5.3. LOCALIZACIÓN DE LAS INTERVENCIONES

Los forros se aprecian por el reverso de las piezas del conjunto. Los remates de encaje figuran tanto en la saya como en la capa a la altura del cuello de ambos elementos.

Los zurcidos localizados en el forro del manto, figuran en zonas perimetrales, sin descartar que aparezcan en otras partes, dado que no se ha tenido acceso a este elemento al completo. Los que figuran en la saya se pueden observar por el anverso del terciopelo, en la zona que está bajo el cuello del lado izquierdo de este elemento.

Los cosidos figuran en la zona perimetral del manto principalmente con el objetivo de anclar el agremán al soporte de terciopelo en aquellas partes en la que se encuentra más deteriorado. Puntualmente estos cosidos se realizan sólo en la zona del terciopelo también en el exterior para anclarlo en aquellos puntos en los que este elemento presenta roturas. Por último, figuran cosidos en la zona de la costura de unión del terciopelo que coincide con el punto medio de las

caídas para evitar la separación de las piezas en dicho punto.

Las fijaciones puntuales se practican en aquellos elementos de la decoración del manto (chapas), como se puede apreciar en los pistilos de algunas flores en las que se emplean estos elementos.

Figura III.1



DATOS TÉCNICOS

Conjunto compuesto por los siguientes elementos:

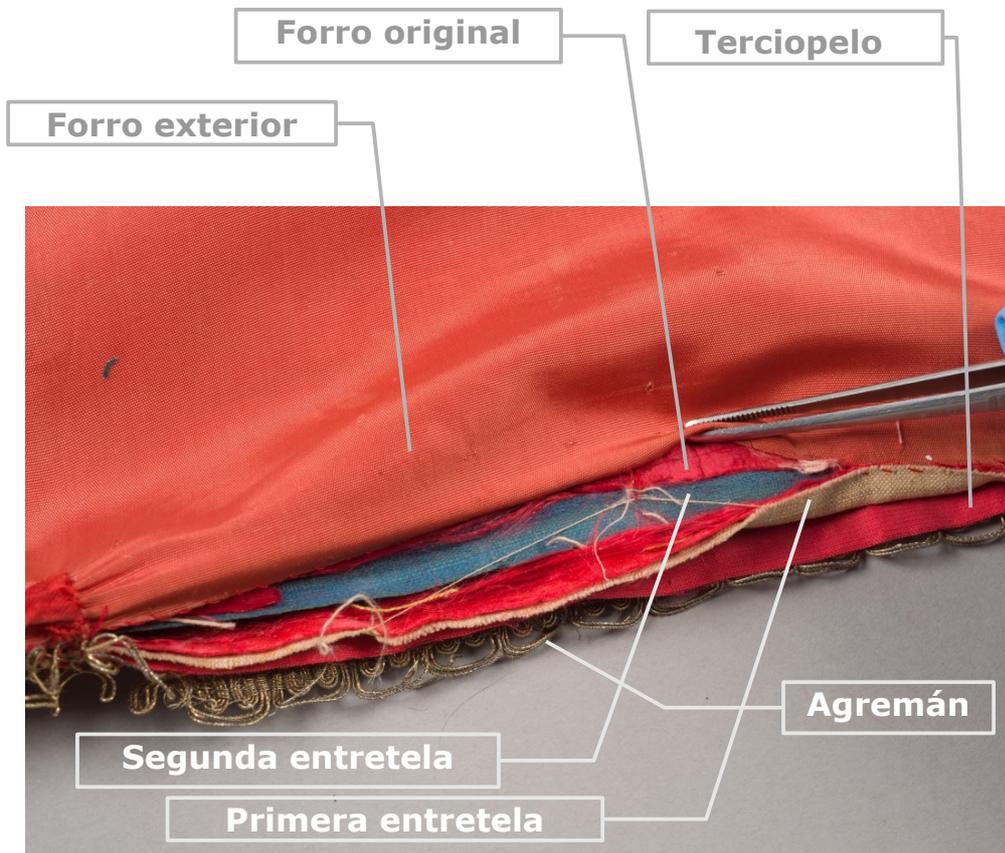
- 1 - Manto
- 2 - Saya
- 3 - Capa

Figura III.2



DATOS TÉCNICOS. Forros de las diferentes piezas del conjunto.

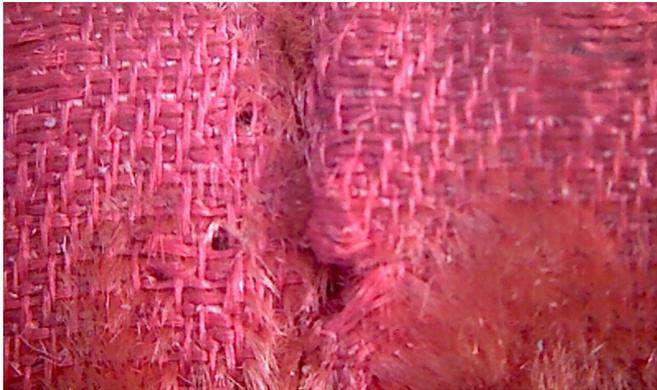
Figura III.3



DATOS TÉCNICOS.

Disposición de las piezas del conjunto desde el reverso.

Figura III.4



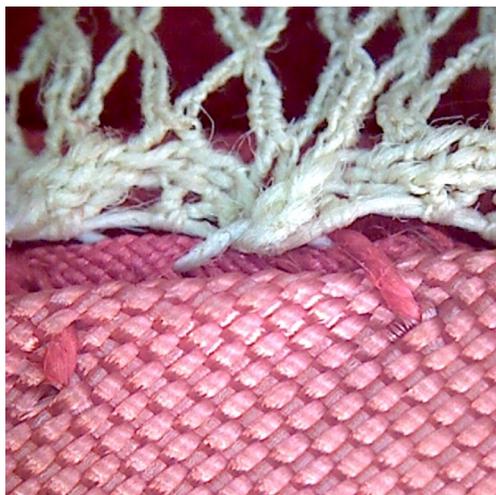
Piezas del terciopelo



Piezas del forro exterior



Forro exterior y terciopelo



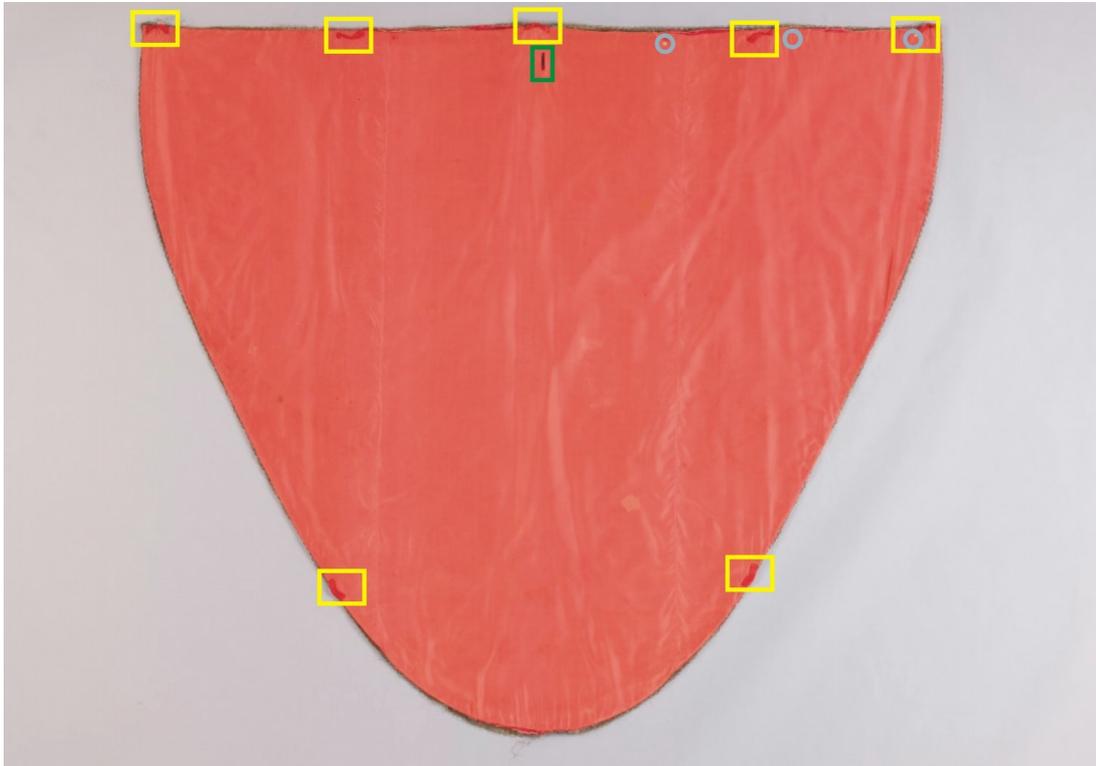
Remate de encaje y los demás tejidos



Unión del agremán metálico al terciopelo

DATOS TÉCNICOS. Sistema de unión de elementos y entre piezas.

Figura III.5



DATOS TÉCNICOS. Elementos de anclaje del manto.

-  Presillas
-  Corchetes
-  Ojal

Figura III.6

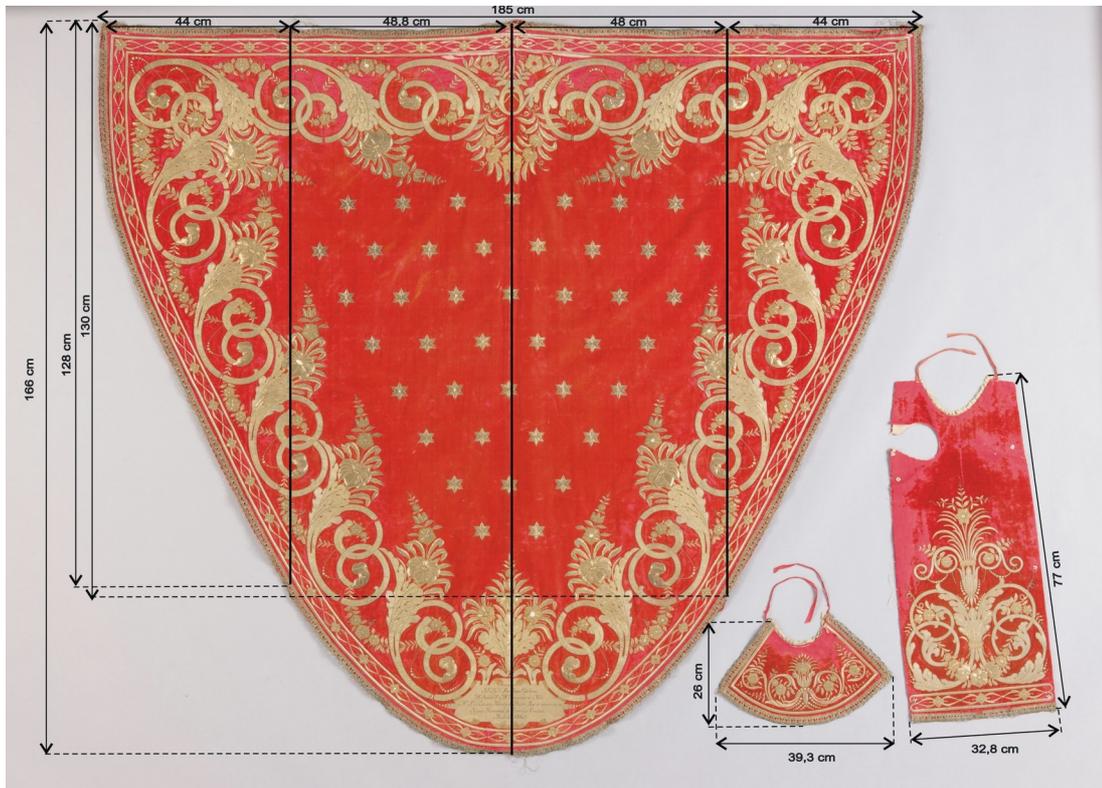


DATOS TÉCNICOS. Elementos de anclaje de la saya.

○ Corchetes

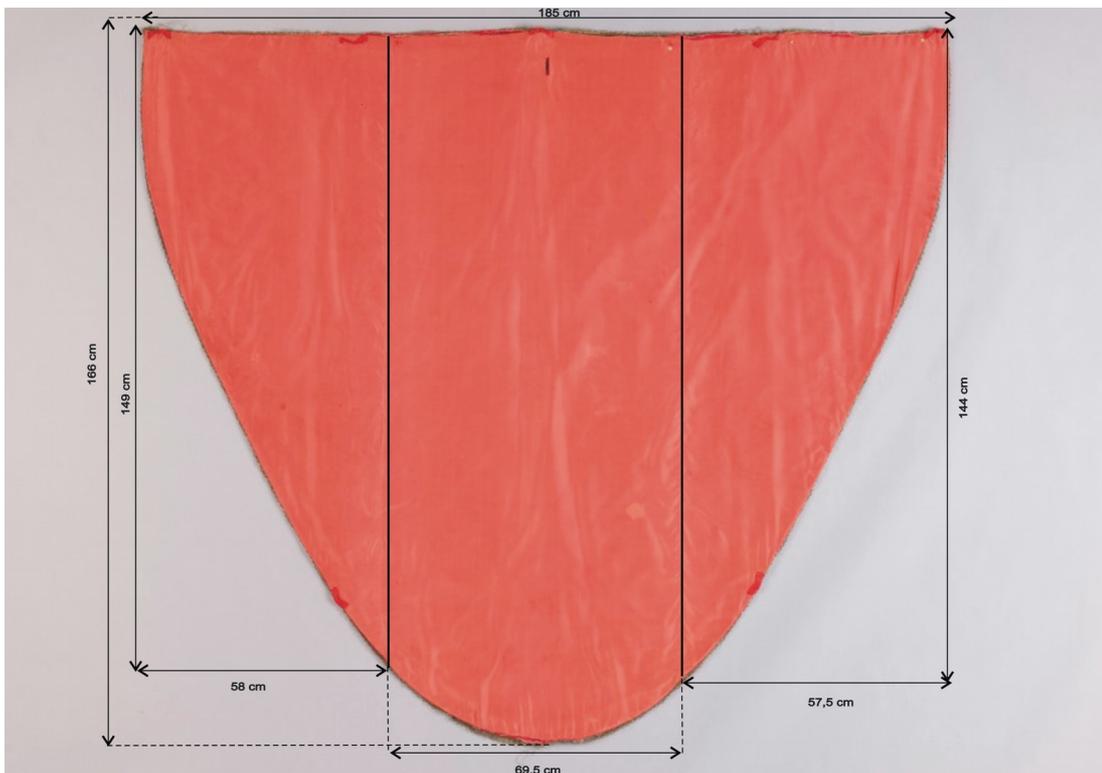
□ Presillas

Figura III.7



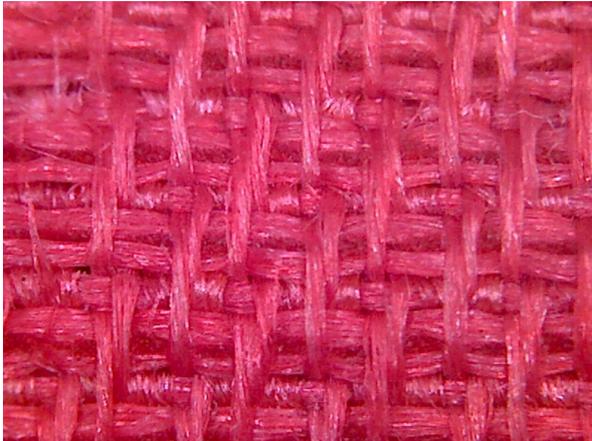
DATOS TÉCNICOS. Dimensiones generales de cada obra del conjunto y de las piezas de manto.

Figura III.8

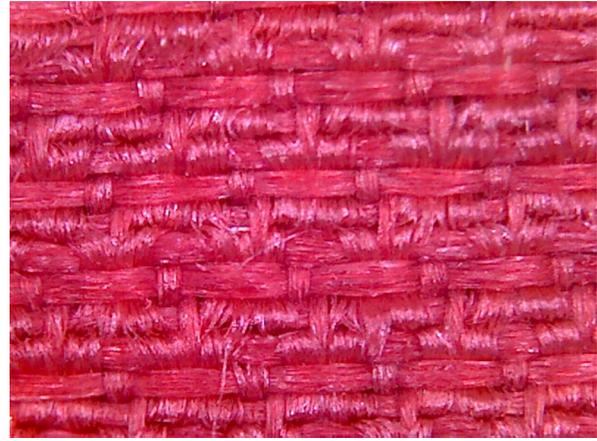


DATOS TÉCNICOS. Dimensiones generales del forro y de las piezas que lo conforman.

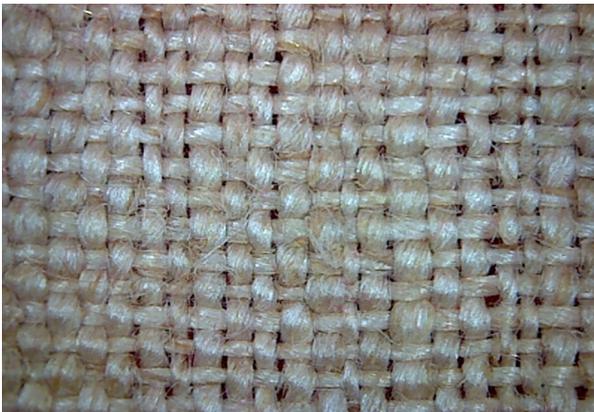
Figura III.9



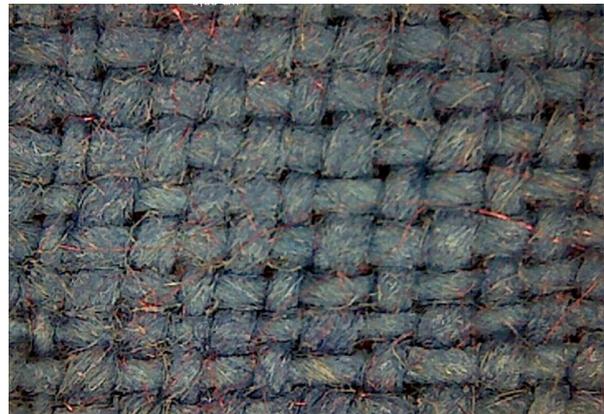
Terciopelo (anverso)



Terciopelo (reverso)



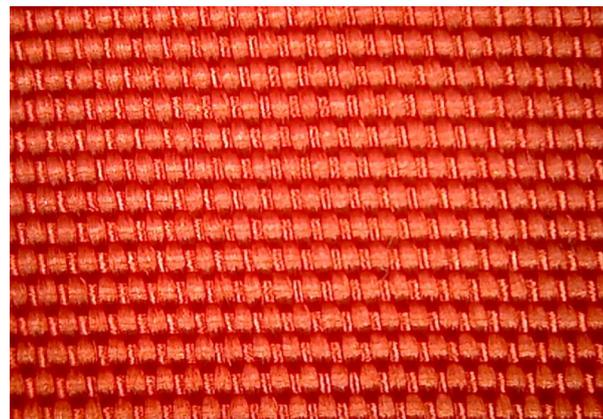
Primera entretela



Entretela azul



Forro original

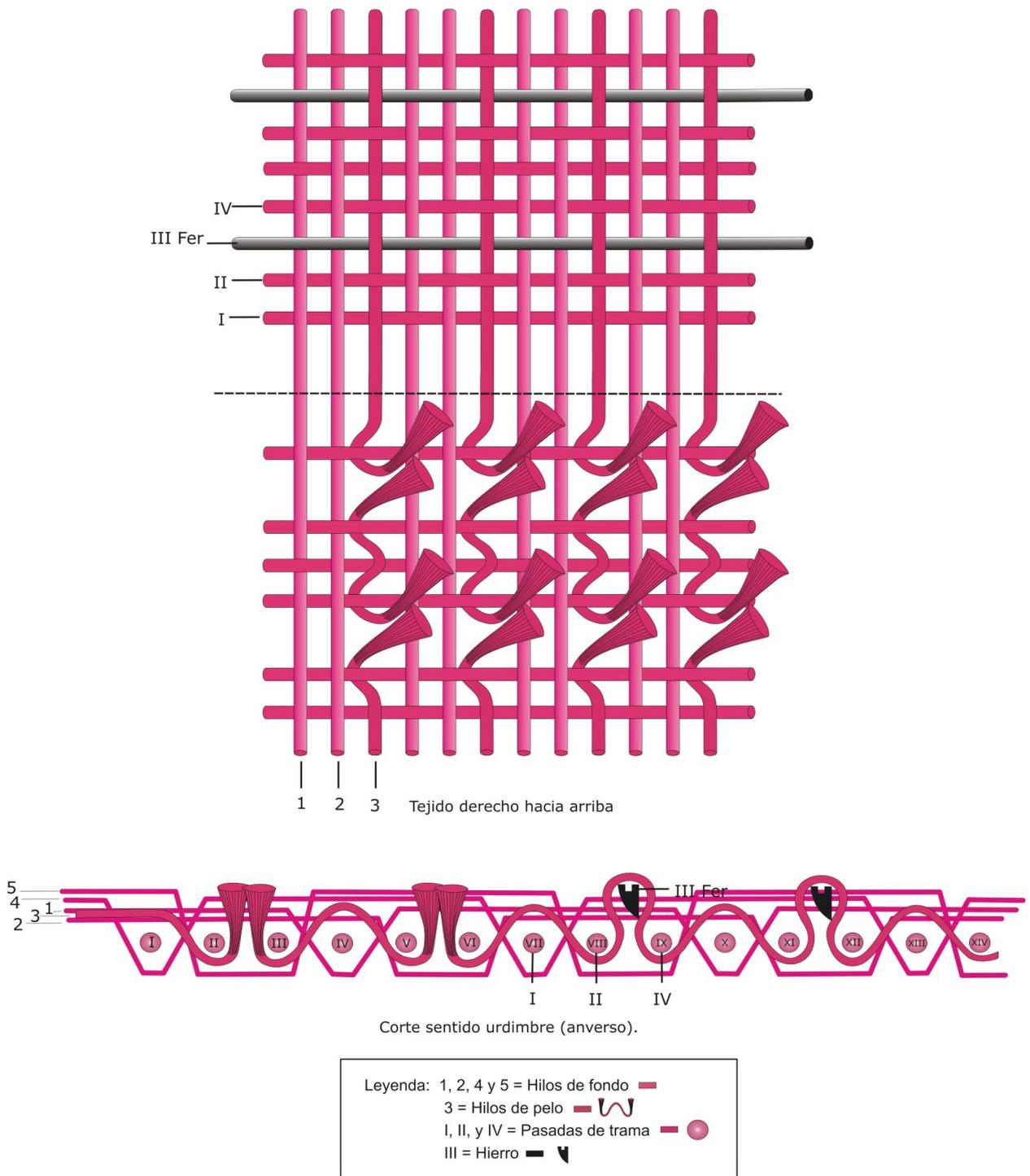


Forro exterior

DATOS TÉCNICOS. Tejidos que figuran en todas las piezas del conjunto.

Figura III.10

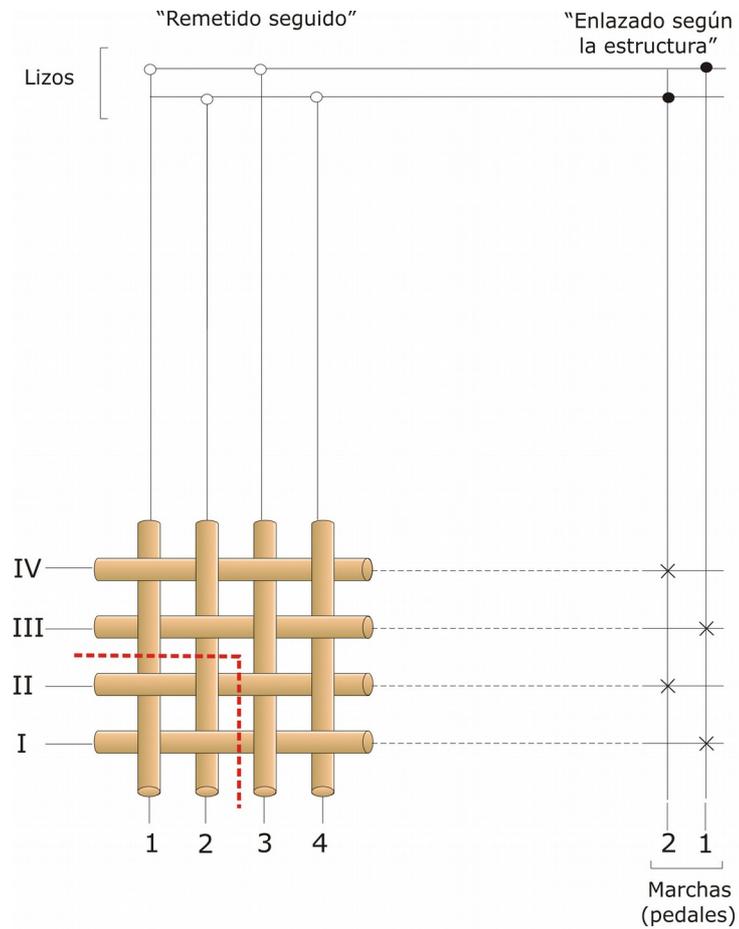
Terciopelo cortado liso 3 pasadas al hierro



DATOS TÉCNICOS. Construcción interna del terciopelo

Figura III.11

Trazado técnico del tisaje del tafetán o "toile"



Tejido ejecutado por el anverso o reverso.



Corte sentido urdimbre (anverso o reverso).

DATOS TÉCNICOS. Construcción interna de los tejidos de las entretelas y forros del conjunto

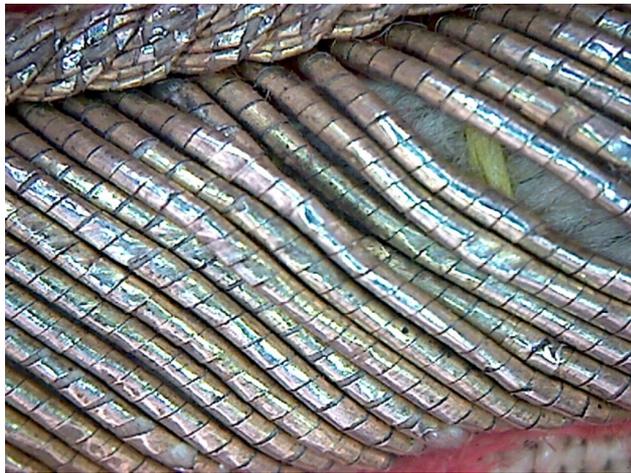
Figura III.12



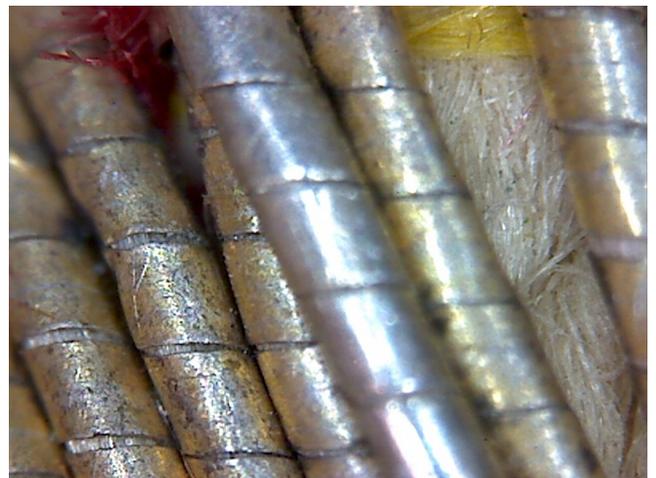
Fieltro



Cartón fino



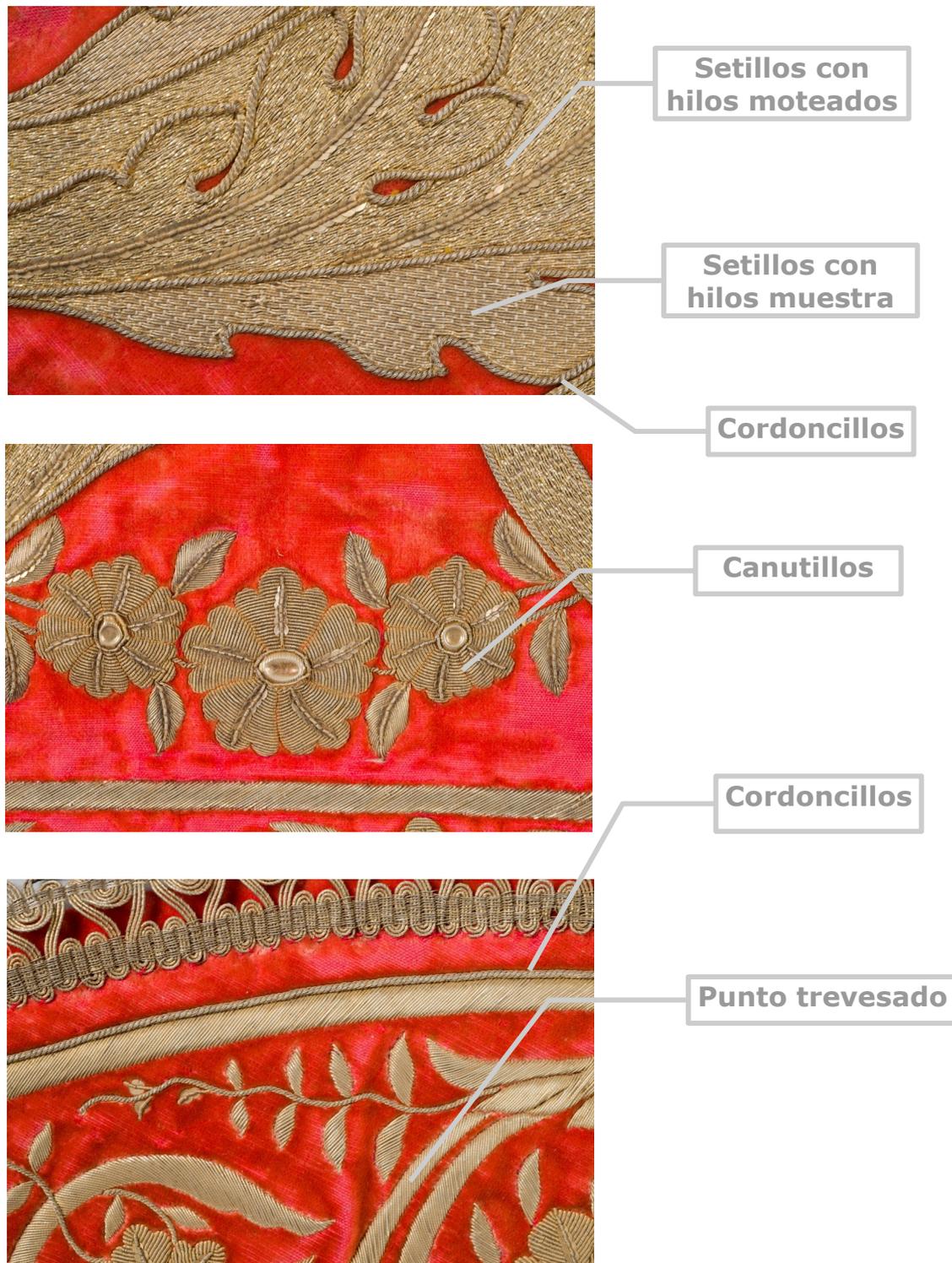
Cordones interiores



Cordones interiores

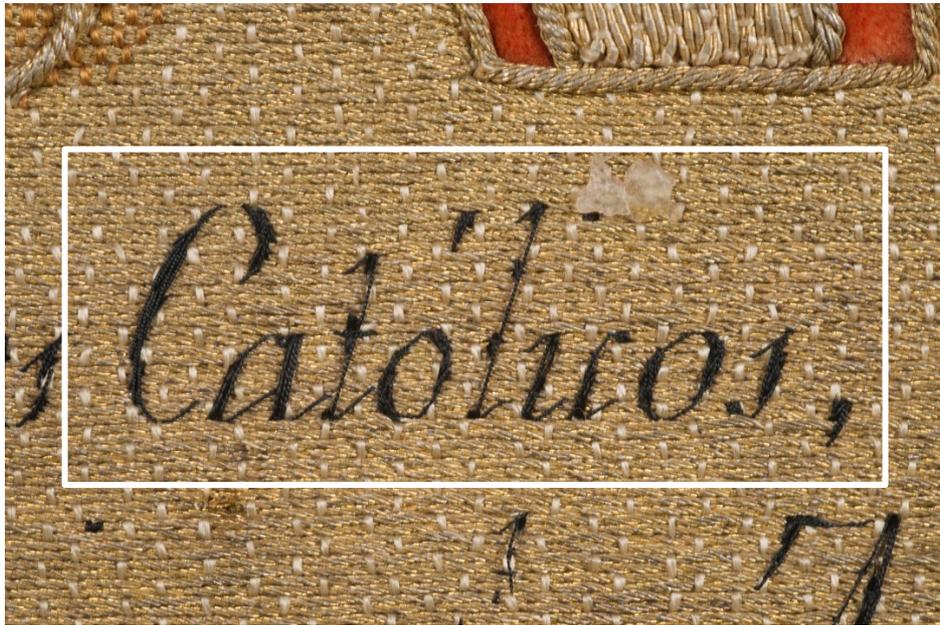
DATOS TÉCNICOS. Rellenos empleados bajo el bordado.

Figura III.13



DATOS TÉCNICOS. Bordados en metal (hilos tendidos y al pasado).

Figura III.14



DATOS TÉCNICOS. Bordado en hilos al pasado. Punto liso sobre setillos de torzales.



DATOS TÉCNICOS. Escamado de lentejuelas con canutillos en pespunte.

Figura III.15



DATOS TÉCNICOS. Chapas de diferente tipología.

Figura III.16



Remate de encaje



Agremán con hilos metálicos

DATOS TÉCNICOS. Complementos de la decoración.

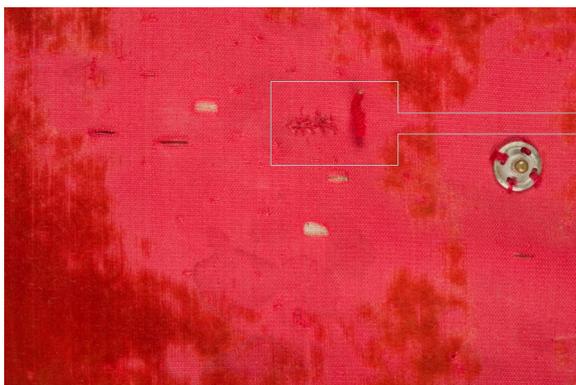
Figura III.17



Aplicación de nuevos elementos (forros)



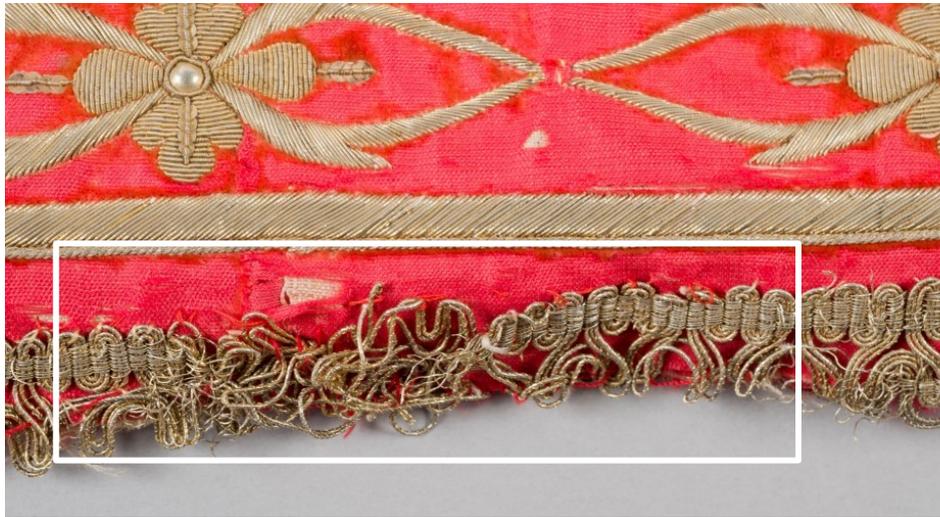
Zurcidos del manto



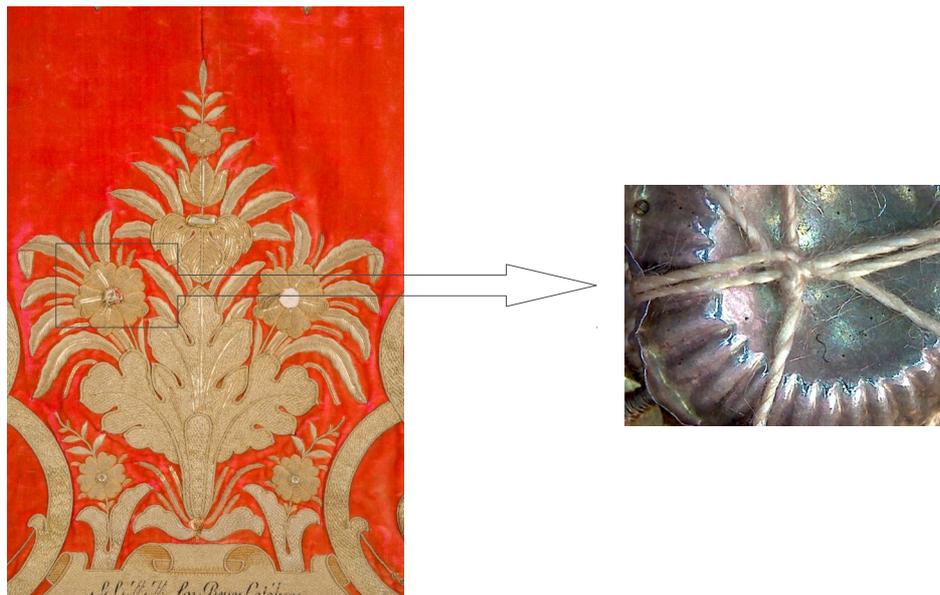
Zurcidos de la saya

INTERVENCIONES ANTERIORES

Figura III.18



Cosidos de la zona del agremán



Fijación puntual de elementos decorativos

INTERVENCIONES ANTERIORES

IV. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS

1. ALTERACIONES

1.1. FRAGILIDAD (FLEXIBILIDAD, RESISTENCIA MECÁNICA, ELASTICIDAD...)

La fragilidad es una alteración en la que intervienen varios factores degradantes en combinación. Factores externos como la luz, la humedad, la temperatura y la suciedad general, que afectan internamente a las fibras rompiendo su estructura molecular y favoreciendo su falta de flexibilidad, resistencia mecánica y elasticidad. Estos factores influyen en las fibras de distinta manera en función de la naturaleza de las mismas. Otros factores externos que contribuyen a aumentar el debilitamiento de las fibras, están relacionados con su manipulación y exposición. En este caso el conjunto rojo de la Virgen de Zocueca presenta un cierto grado de fragilidad que coincide con aquellas zonas de mayor tensión, estando condicionada por su funcionalidad.

En el caso del manto la zona más debilitada se encuentra en la parte central de las caídas. El agremán está muy deteriorado prácticamente casi al completo al nivel de las caídas y en la zona de la cola, con pérdida de material e hilos sueltos.

La saya posee un punto débil que se sitúa en la zona derecha de este elemento, que coincide con la parte del brazo de la imagen. Los distintos estratos de tejidos se han separado en el exterior y han perdido la costura de unión. El agremán también presenta zonas frágiles con hilos sueltos y descosidos.

Por último, la capa del Niño se encuentra muy debilitada a la altura del cuello, también con separación de estratos y zonas sueltas del agremán. Las cintas que de anclaje se encuentran igualmente muy frágiles.

1.2. LAGUNAS

Aparecen diversas lagunas en todas las piezas que componen el conjunto

La mayor cantidad de lagunas en el caso del manto, figuran en el terciopelo al nivel de la zona central de las caídas que es donde apoya la corona de la imagen y que exige una mayor manipulación por su funcionalidad (Figura IV.1). Bajo esas lagunas aparece la entretela de refuerzo interior. También se aprecian pérdidas de este material en zonas perimetrales que forman los dobladillos junto con la entretela. Primero se trata de roturas que posteriormente se transforman en lagunas. También en el agremán que rodea el manto se producen lagunas de hilos metálicos empleados en la realización de este elemento que inicialmente eran hilos sueltos. Del mismo modo figuran pérdidas de algunos complementos de la decoración bordada, dejando a la vista el material de relleno de base (pistilos de las flores realizados sobre base de cartón o elementos centrales de las estrellas con base de cordones) (Figura IV.2).

La saya posee lagunas de terciopelo sobre todo en la zona circular que va en contacto con el brazo de la imagen (Figura IV.3). Otras de menor tamaño son las que se aprecian en el lado contrario de este elemento junto a las presillas.

La capa del Niño presenta pérdidas puntuales al nivel del cuello también en el soporte de terciopelo (Figura IV.3).

1.3. ROTURAS Y DESGARROS

Se localizan diferentes roturas en las piezas que componen el conjunto, siendo el terciopelo el soporte más afectado.

Las roturas más evidentes son las que se producen en el manto en varios puntos del perímetro. Estas roturas han sido causadas por roces y desgastes al tratarse de zonas perimetrales. Otra de las causas que ha provocado esta alteración es la tensión con la que está fijado el nuevo forro del reverso hasta el punto de generar estas roturas en el borde de terciopelo ya debilitado en dichas partes. Dicha alteración se concentra prácticamente casi en toda la zona de las caídas y en otros puntos de la zona inferior de este elemento (Figura IV.4).

La misma situación de roturas perimetrales se produce también en el caso de la saya y la capa (Figura IV.5). La saya presenta esta alteración en un porcentaje bastante elevado manteniéndose en correcto estado tan sólo el lado inferior y la zona del cuello. En el caso de la capa la zona afectada por esta alteración es la del cuello y algún punto en el lateral. También aparecen algunas roturas interiores en la capa pero de manera muy puntual. Las cintas que anclan estos dos elementos presentan roturas y desgarras, encontrándose en peor estado las de la capa.

Otra tipología de roturas es las que afecta al terciopelo del manto pero en zonas interiores como las que se aprecian en la zona central de las caídas y que a su vez coincide con zonas próximas de lagunas de este soporte. Algunas de ellas son de pequeño tamaño y cierran perfectamente. En cambio figuran otras que pueden acabar transformándose en lagunas y que en algunos casos pueden alcanzar incluso unos 7 cm. También destaca una rotura central del terciopelo y que está ubicada junto a la costura. En la saya también se localizan algunas roturas de pequeño tamaño junto a las presillas. Han podido ser causadas principalmente por la funcionalidad de este elemento y por los adornos o elementos que se disponen en esta zona.

1.4. DESGASTES

Aparecen desgastes principalmente en el terciopelo de cada una de las piezas del conjunto. Esta situación da lugar a que se aprecie la estructura base del terciopelo al perderse el pelo de este tejido.

En esta ocasión esta alteración se hace más evidente en la saya y en la capa en las zonas que están más próximas al cuello (Figura IV.6). Es patente que esta alteración se manifiesta de modo más intenso en esas partes por la manipulación a la que se ven sometidas.

El manto presenta estos desgastes en la zona de las caídas, pero también en la cenefa y campo, coincidiendo con aquellas partes en las que el terciopelo se deforma y eleva entre los bordados. En dichas zonas se pierde el pelo de este tejido debido a los roces y manipulaciones (Figura IV.6).

Por otro lado, figura un leve desgaste de los bordados y del agremán que rodea las diferentes piezas. Esta alteración se manifiesta a modo de ligeras pérdidas del entorchado de algunos elementos que quedan más expuestos a roces e incorrectas manipulaciones. Por ello se aprecia el alma interior de estos hilos metálicos.

Los roces y el uso, ha dado lugar al desgaste que presentan las cintas de anclaje tanto de la capa como de la saya.

1.5. DEFORMACIONES

Esta alteración se manifiesta en las diferentes piezas del conjunto y presenta diferentes tipologías.

El manto ha perdido su horizontalidad al nivel de las caídas formando una protuberancia o deformación que sobresale en su zona central (Figura IV.7). Otra deformación se produce en la zona de la cola del manto, debido a la tensión con la que está fijado el forro (Figura IV.7). Este último elemento (forro) presenta desajustes y deformaciones como las que se ponen en evidencia por su perímetro (Figura IV.8).

En relación al terciopelo del manto hay que decir que además de las deformaciones verticales interiores de este elemento, figuran otras entre los bordados, creándose un efecto abullonado. Por ello éstas son las zonas que se encuentran más desgastadas al encontrarse más elevadas.

El agremán que rodea al manto se deforma en la zona de las caídas tanto en el centro (parte en la que va ubicada la corona), como en puntos medios de cada una de ellas y ángulos (Figura IV.9). Estas zonas del agremán se ve sometida a bastante manipulación y ajustes cada vez que el manto es colocado sobre la imagen de la Virgen. Ante cualquier tensión los hilos que componen este elemento se sueltan y deforman, hasta el punto de tener que recurrir a la fijación de los mismos mediante diferentes cosidos como los que ya han quedado analizados con anterioridad.

La saya también presenta deformaciones del terciopelo en su zona superior como consecuencia del sistema expositivo empleado y funcionalidad. Igualmente presenta un efecto abullonado entre algunas partes del bordado, por problemas de adaptación entre las diferentes soportes. En la zona de la abertura para el brazo de la imagen, el terciopelo está suelto e incluso se repliega hacia arriba (Figura IV.9). Las cintas de esta pieza están también deformadas y retorcidas. El agremán se encuentra deformado en su zona media replegándose también hacia el interior, coincidiendo con zonas que están empezando a soltarse.

La capa del Niño también presenta deformaciones del terciopelo entre los bordados. El remate de encaje de la zona del cuello también está deformado, al igual que la zona del terciopelo que se encuentra a esa altura, dada la funcionalidad de esta pieza (Figura IV.9).

1.6. ALTERACIONES CROMÁTICAS

La luz es uno de los principales agentes de degradación de las fibras. Toda fuente de luz es dañina para los textiles y todas las fibras orgánicas son propensas a un deterioro al recibirla. A su vez la luz acelera el natural e irreversible proceso de envejecimiento de las fibras naturales. El grado de deterioro ocasionado por la iluminación sobre un objeto depende de tres factores: la cantidad de luz, la duración de la exposición y los componentes de la luz.

Esta alteración se pone de manifiesto sobre todo en el caso del terciopelo que ha perdido parte de su intensidad cromática en el anverso al estar expuesto a la acción de la luz. Esta situación se evidencia cuando se comparan estas zonas con otras más reservadas de los dobladillos. Además, el tono del terciopelo del manto (aspecto más anaranjado) se presenta ligeramente diferente al de la saya y la capa. Es posible por tanto que este elemento haya sido más expuesto a la luz que las otras dos piezas

También se encuentran alteradas otras zonas como los hilos que se emplean en

la fijación de los elementos del bordado. Aquellos que están teñidos poseen mayor intensidad cuando se ha podido acceder a ellos a través de zonas descosidas perimetrales.

1.7. ALTERACIONES DE TIPO BIOLÓGICO Y/O MICROBIOLÓGICO

A simple vista no se aprecian alteraciones derivadas de un ataque biológico ni microbiológico.

1.8. SEPARACIÓN DE PIEZAS

Destaca la separación que se produce entre piezas del terciopelo en la zona media de las caídas del manto, coincidiendo con el exterior de la cenefa en ese punto (Figura IV.10). Se debe a la pérdida del hilo empleado en la costura de unión y por ello y para solventar esa situación se ha recurrido a la realización de cosidos en ese tramo. Esta alteración se produce por tanto de manera muy puntal y localizada, no superando además los 4 cm.

1.9. DESCOSIDOS

Figuran algunos elementos sueltos en las diferentes piezas del conjunto. En concreto se trata del agremán. En esas partes queda suelto este elemento al perderse el hilo que lo unía al conjunto. En el gráfico correspondiente quedan recogidas las zonas y dimensiones de los descosidos (Figura IV.11).

1.10. MANCHAS

Destacan manchas producidas por efecto de la humedad que se evidencian en partes superiores tanto en la saya como en la capa. Por el color de los cercos se puede confirmar que se ha producido migración en las tintas (Figura IV.12).

Esta alteración afecta al forro del manto de manera puntual. En el caso del forro de la saya las manchas que se evidencian son de suciedad, producto del uso de la misma. El forro de la capa también presenta manchas generalizadas debido a su funcionalidad (Figura IV.13). Existe un tipo de mancha que da lugar a una alteración de color de las zonas afectadas.

1.11. ABRASIÓN, QUEMADURAS

Figuran algunas quemaduras puntuales sobre el terciopelo. Dichas quemaduras son de pequeño formato, no superando apenas unos escasos milímetros. La causa de esta alteración tiene relación directa con la proximidad a la obra de alguna fuente de calor (velas) (Figura IV.14).

1.12. AGUJEROS

Se detecta la presencia de agujeros de diferente tipología (Figura IV.15). Destacan los que se evidencian en la parte superior y más desgastada del terciopelo de la saya, que inicialmente podrían haberse tratado de roturas puntuales. También se ve afectado por esta alteración el terciopelo del manto y figura algún agujero en el forro producido por algún tipo de engancho.

Por otro lado los forros de todas las piezas del conjunto presentan agujeros correspondientes a las marcas que han podido dejar los alfileres empleados en el anclaje de los diferentes elementos.

1.13. HILOS SUELTOS

Existe una serie de hilos sueltos en las piezas. Gran parte de estos hilos sueltos corresponden a los que se aprecian en el agremán (Figura IV.16). En algunas partes se ha perdido completamente la forma. Esta situación se produce principalmente en zonas exteriores de este elemento al ser las más expuestas a los roces y manipulaciones. En algunas ocasiones ha sido preciso recurrir al empleo de cosidos para afianzar algunas partes que se encontraban en peor estado. En el manto esta alteración se produce en la zona de las caídas y en la cola. En el caso de la saya esta alteración se localiza en zonas medias del agremán, mientras que en la capa esta alteración se produce en las zonas superiores que van en contacto con las cintas.

Otra tipología de esta alteración se aprecia en los bordados, aunque en esta ocasión se produce de manera más puntual (Figura IV.17). Son algunas zonas en la que se emplean chapas en las que se ha perdido el hilo de seda que las fijaban o algunos cordoncillos. A la situación de ser zonas expuestas a roces y enganches debido a los volúmenes que presentan, se une la fragilidad de la seda que posee un tipo de alteración natural, haciéndose débil con el tiempo y perdiendo parte de su consistencia. De todos modos el porcentaje de esta alteración no era elevado, no siendo uno de los daños más llamativos del conjunto.

1.14. SUCIEDAD

La suciedad es generalizada en todo el conjunto correspondiendo a una acumulación de polvo. Entre las causas de esta alteración se encuentra tanto el sistema de almacenaje de la obra como la funcionalidad que desarrolla. El polvo se ha ido acumulando en toda la superficie y en el interior, debido a la polución y a otra serie de agentes externos y por eso presenta este aspecto actual.

1.15. DEPÓSITOS Y ELEMENTOS SUPERFICIALES

Se encuentran algunas gotas de cera en la superficie de la obra. Su número era escaso y las dimensiones de estos depósitos no eran elevadas. Su presencia no creaba incidencias ni alteraciones destacables en el tejido (Figura IV.18).

También se localizan dos alfileres en el manto. Uno de ellos fija una de las presillas del reverso que está a punto de soltarse y el otro ancla una zona puntual del agremán de esta obra.

Figura IV.1



ALTERACIONES. Lagunas de terciopelo en la zona de las caídas del manto



ALTERACIONES. Lagunas de terciopelo en las esquinas del manto.

Figura IV.2



ALTERACIONES.



Pérdidas de complementos de la decoración bordada (chapas).

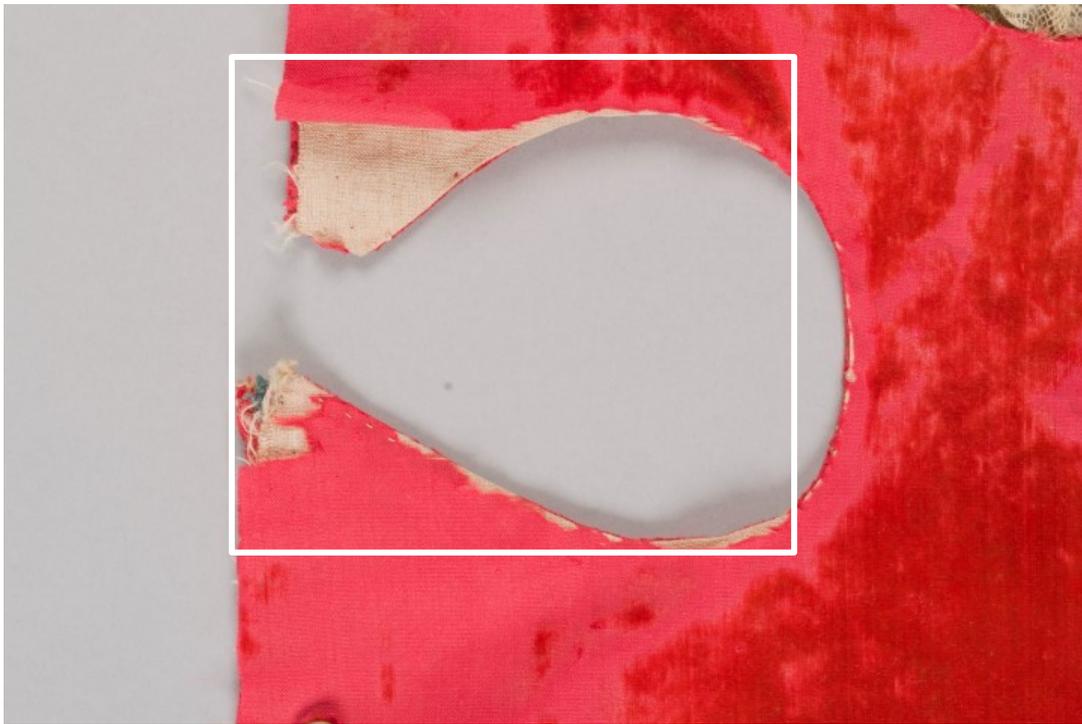


ALTERACIONES. Pérdidas de elementos de la decoración (chapas).



ALTERACIONES. Pérdidas de elementos de la decoración (chapas).

Figura IV.3



ALTERACIONES. Lagunas de soporte de terciopelo en la saya en la abertura lateral.



ALTERACIONES. Lagunas de terciopelo en la zona del cuello de la capa.

Figura IV.4



ALTERACIONES.



Roturas perimetrales del terciopelo de las piezas del conjunto.



ALTERACIONES. Roturas perimetrales del terciopelo del manto.

Figura IV.5



ALTERACIONES. Roturas del soporte de terciopelo en la zonas del cuello de la capa.

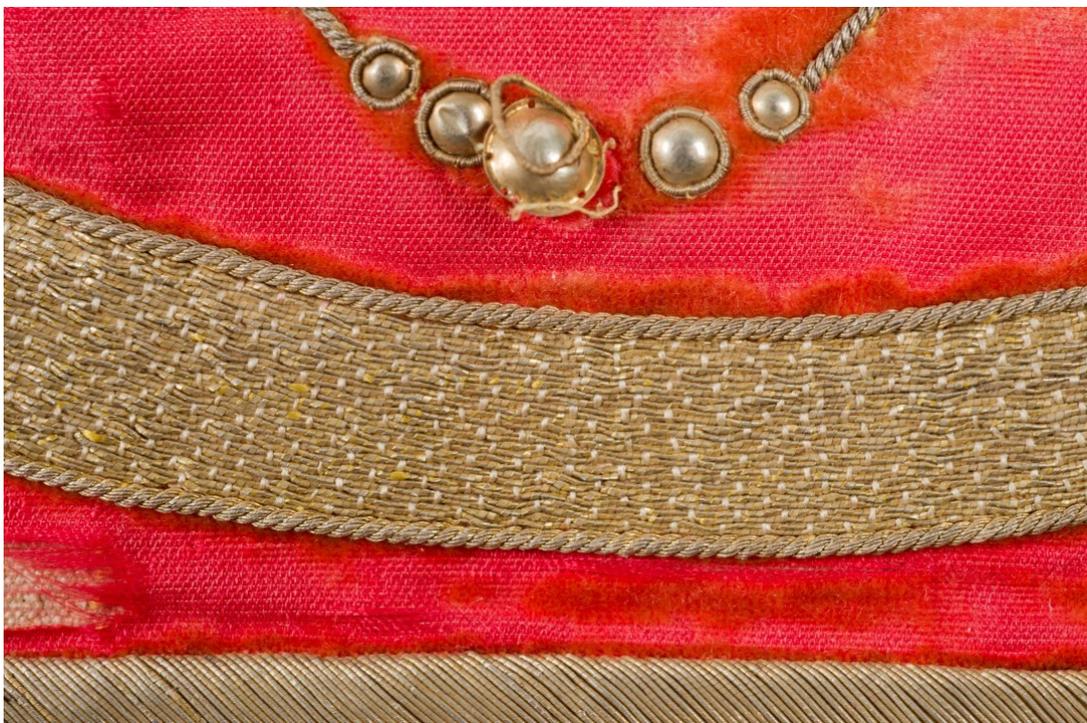


ALTERACIONES. Roturas desgastes y lagunas en el soporte de terciopelo de la saya.

Figura IV.6



ALTERACIONES. Desgastes del terciopelo de la zona lateral de la saya.



ALTERACIONES. Desgastes del terciopelo en un zona de bordados.

Figura IV.7



ALTERACIONES. Deformaciones en la zona central de las caídas del manto. Terciopelo y el agremán.



ALTERACIONES. Deformaciones del terciopelo entre los bordados y del agremán del manto.

Figura IV.8



ALTERACIONES. Deformaciones del forro del manto (esquina de las caídas).



ALTERACIONES. Deformaciones del forro del manto en la zona de la cola y del agremán.

Figura IV.9



ALTERACIONES. Deformaciones de los tejidos de la abertura lateral de la saya.

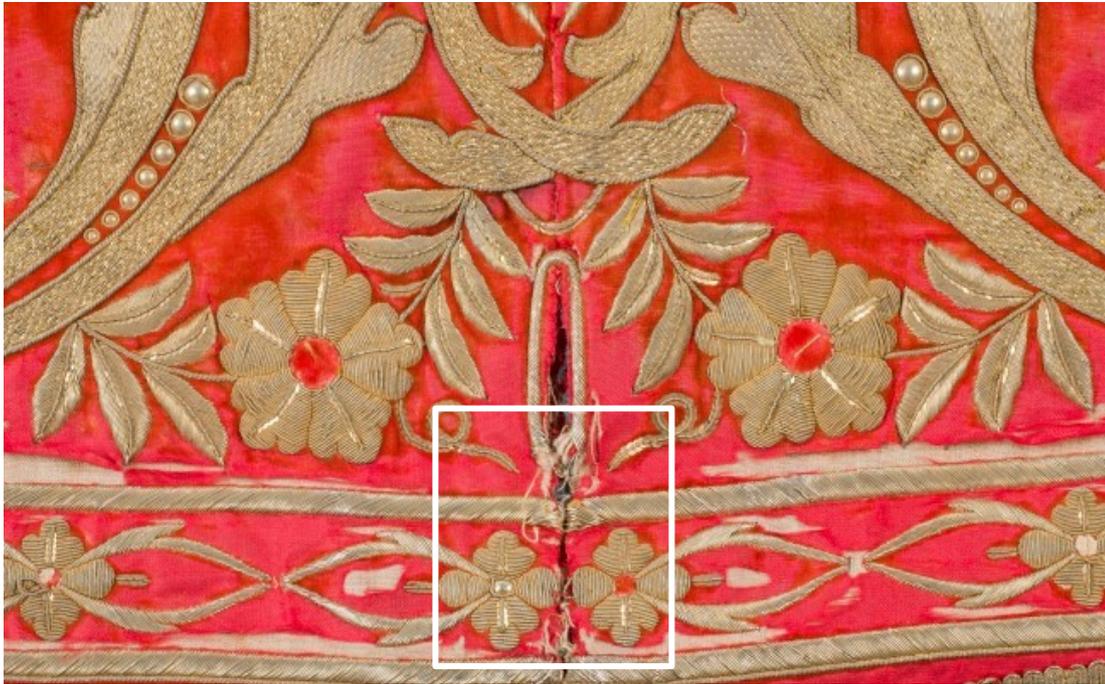


ALTERACIONES. Deformaciones del agremán.



ALTERACIONES. Deformaciones del remate de encaje.

Figura IV.10



ALTERACIONES. Separación de piezas del terciopelo en el manto.



Figura IV.11



ALTERACIONES.



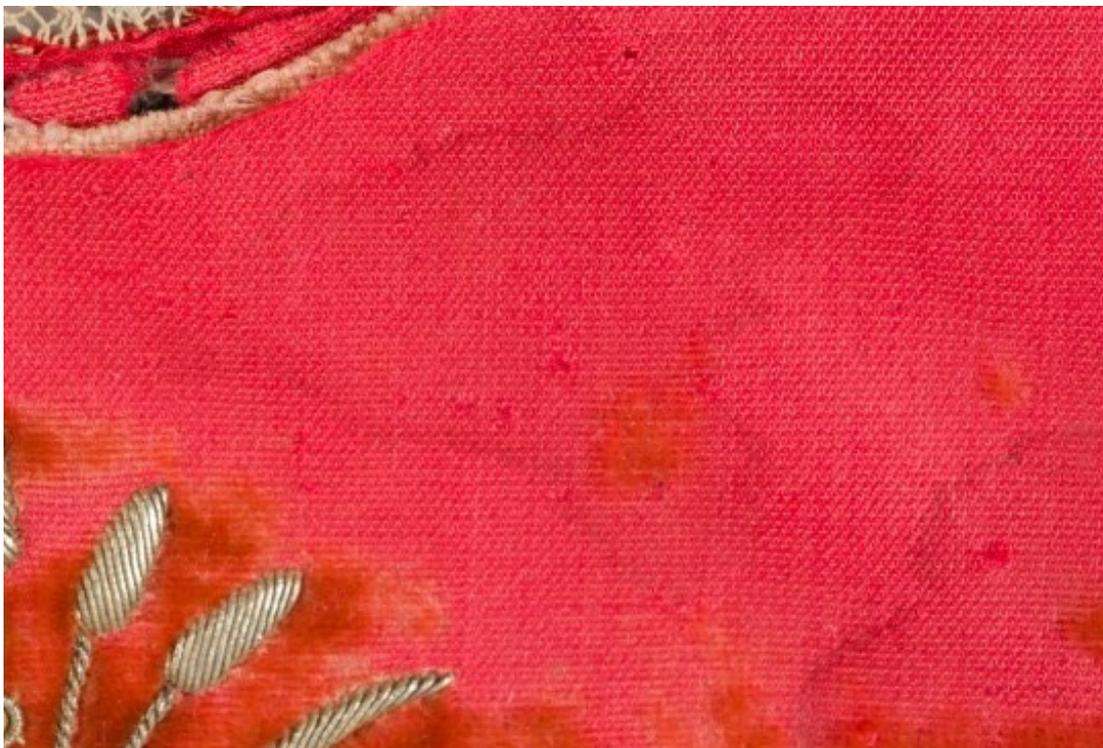
Descosidos del agremán



Figura IV.12



ALTERACIONES. Manchas de humedad con migración de color en la saya.



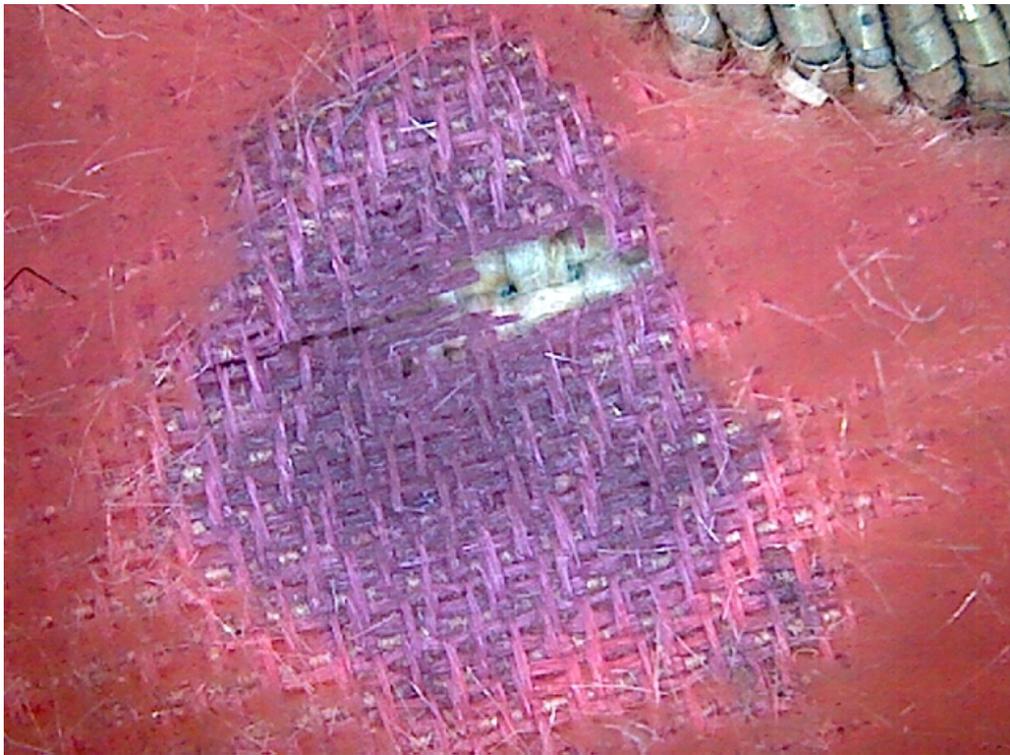
ALTERACIONES. Manchas de humedad con migración de la capa.

Figura IV.13

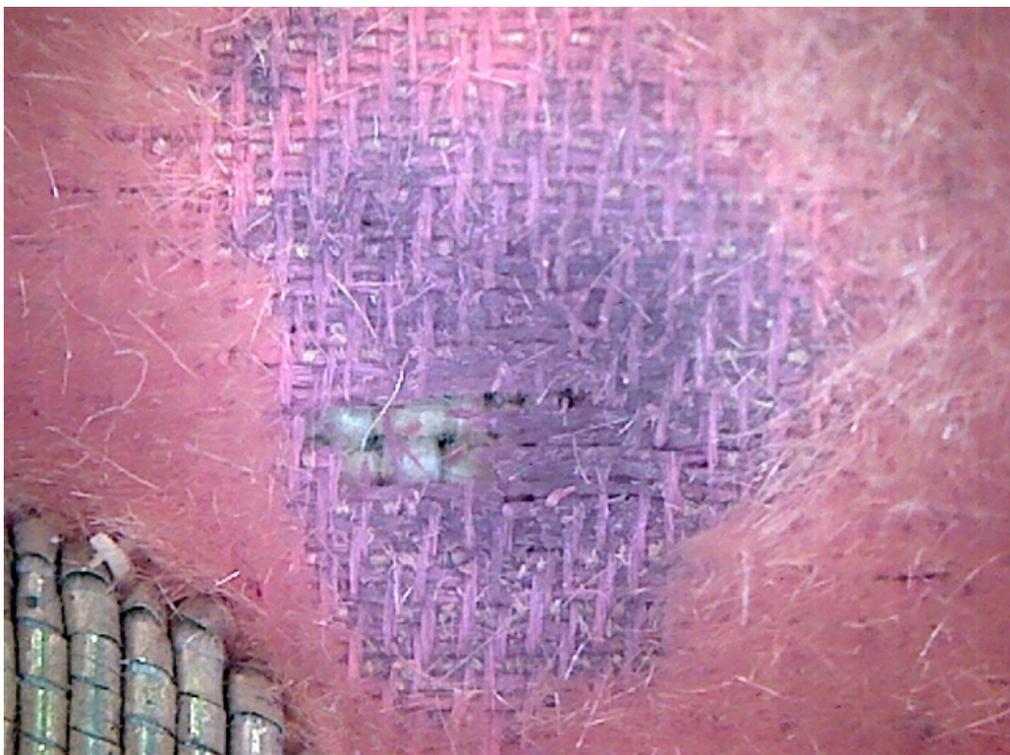


ALTERACIONES. Manchas de diferente tipología en los forros.

Figura IV.14

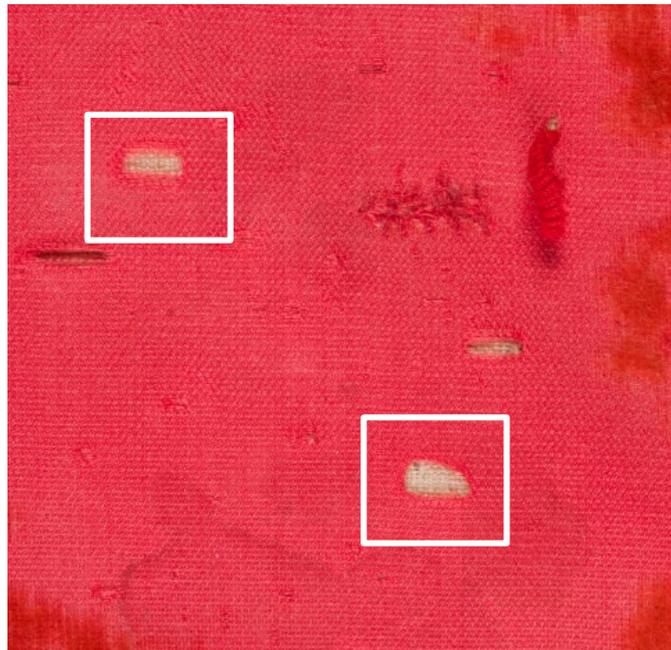


ALTERACIONES. Quemaduras del terciopelo del manto.



ALTERACIONES. Quemaduras del terciopelo.

Figura IV.15



ALTERACIONES. Agujeros del terciopelo.



ALTERACIONES. Agujeros del forro producidos por alfileres.

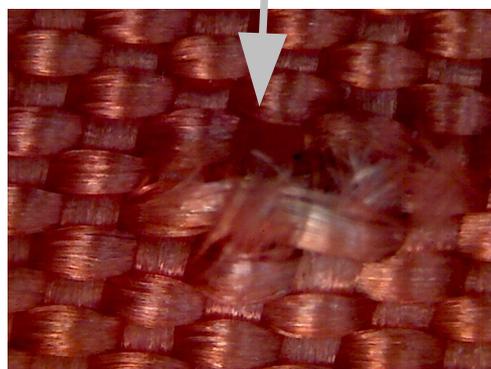
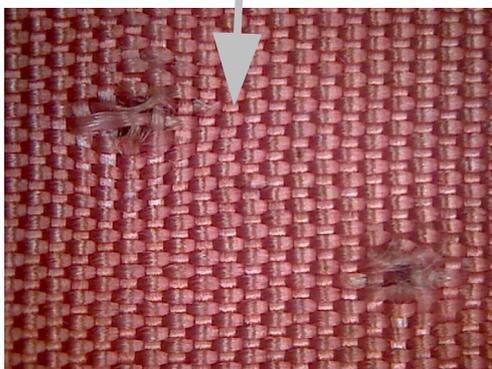


Figura IV.16



ALTERACIONES.



Zonas de hilos sueltos del agremán.

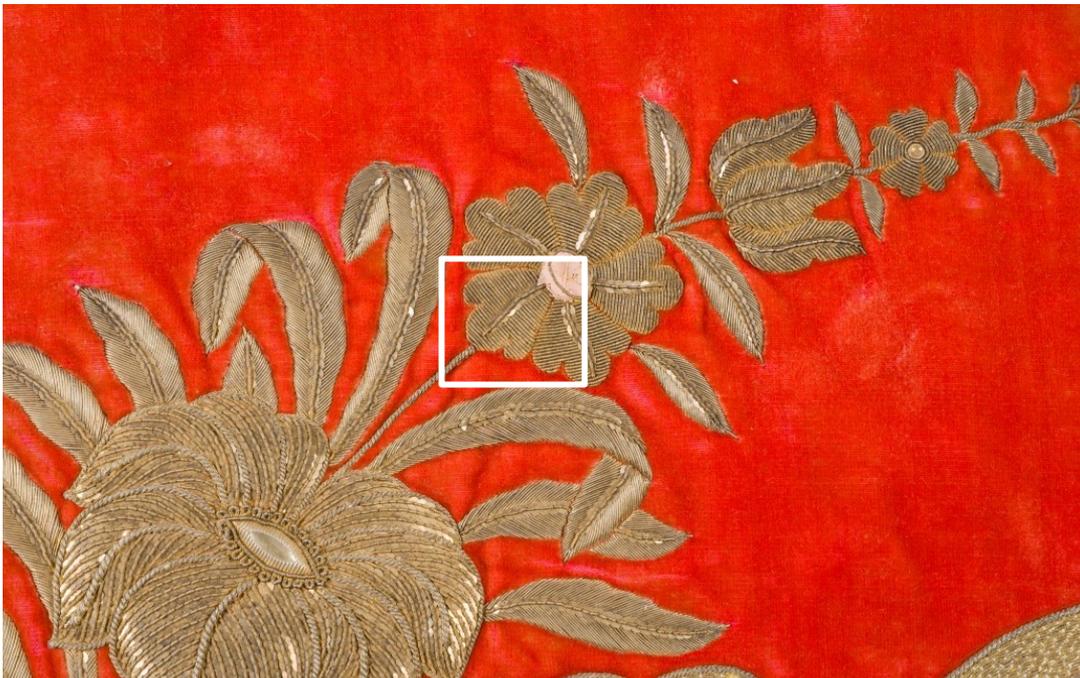


ALTERACIONES. Hilos sueltos del agremán del manto en la zona de las caídas.



ALTERACIONES. Hilos sueltos del agremán del manto en la zona de las esquinas de las caídas.

Figura IV.17



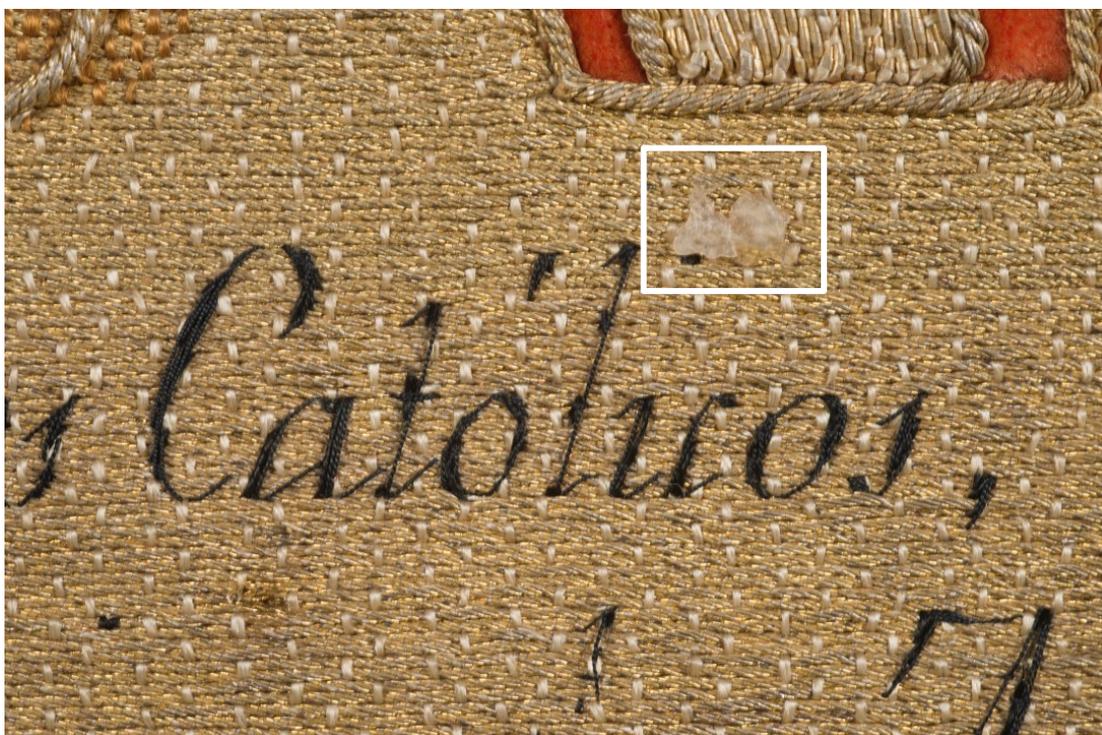
ALTERACIONES. Hilos sueltos del bordado.



Figura IV.18



DEPÓSITOS SUPERFICIALES. Restos de cera.



DEPÓSITOS SUPERFICIALES. Restos de cera.

V. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

El tratamiento de restauración propuesto se encuentra en la línea conservativa de acuerdo con los criterios y metodología del Centro de Intervención del IAPH.

1. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN

Esta propuesta se basa en el respeto absoluto por el original, y por tanto las operaciones que se plantean son las mínimas que precisan las piezas, con objeto de devolverles su integridad física sin alterar, falsear, reponer o rehacer piezas. Las operaciones son reversibles y los materiales que se proponen en las diferentes fases del tratamiento son los actualmente utilizados en restauración textil. Todo ello permite seguir los criterios establecidos en esta materia y las recomendaciones fijadas a nivel internacional.

De acuerdo con estas consideraciones generales se procede a desglosar las diferentes operaciones propuestas para este conjunto.

1.1. ACTUACIONES PLANTEADAS

1.1.1. Mediciones y gráficos

Antes de proceder a la limpieza, se tomarían todas las medidas de cada una de las partes integrantes de la obra. Se realizarían croquis y gráficos, con idea de dejar constancia de la disposición de cada uno de los elementos antes de proceder con la intervención.

1.1.2. Limpieza mecánica

Se plantea en primer lugar la limpieza mecánica, tanto del anverso como del reverso de las piezas del conjunto, mediante el sistema de microaspiración con la ayuda de pinceles o brochas de pelo suave. Con objeto de evitar riesgos durante este proceso en aquellas zonas deterioradas del bordado o con peligro de desprendimiento, se recurriría al empleo de bastidores con tul.

1.1.3. Eliminación de intervenciones anteriores

En relación a las intervenciones anteriores descritas es preciso puntualizar que se procedería a la eliminación de aquellas que estén afectando negativamente a la obra, considerando que el resto de ellas se podrían mantener al cumplir además una funcionalidad concreta.

En relación a los nuevos elementos aplicados como son los forros del reverso, se plantea la separación de todos ellos para su tratamiento de modo independiente. Tras esta operación se podría comprobar qué porcentaje queda de los forros originales, por si fuera factible la recuperación de los mismos, dado que presentan una mayor calidad que los actuales.

Los cosidos que afianzan agremán perimetral serían retirados con objeto de poder alinear estos elementos convenientemente.

Se retirarían igualmente los zurcidos localizados en los forros originales y los que se aprecian en el terciopelo de la saya.

Por último se procedería igualmente a la eliminación de las incorrectas fijaciones de elementos del bordado, que se utilizaron para evitar la pérdida de algunos de ellos.

1.1.4. Eliminación de depósitos de cera y elementos superficiales

Se eliminarían los restos de cera depositados en la superficie de la obra. Para ello en primer lugar se retirarían los de mayor tamaño mecánicamente, mediante el empleo de finos bastones de madera. Si fuera necesario se insistiría recurriendo a la utilización de espátulas calientes y con la ayuda de papeles absorbentes.

Se retirarían los alfileres localizados de manera puntual en la obra y que dejarían de cumplir su funcionalidad.

1.1.5. Separación de piezas

Para poder efectuar los distintos tratamientos de limpieza o corrección de deformaciones, se hace necesaria la separación de las partes constitutivas de la obra.

Los forros se separarían como ya ha quedado constancia y para ello será necesario eliminar el hilo que los ancla perimetralmente al conjunto.

En el caso del agremán no se contempla inicialmente su desmontaje a no ser que sea preciso. Tan sólo se procedería al desmontaje de este elemento si hubiera que retirar otros elementos más necesarios a los que el agremán fuera fijado. Si hubiera que proceder de este modo, dicho desmontaje facilitaría el posterior alineado de este elemento. Del mismo modo se procedería en el caso del remate de encaje.

1.1.6. Pruebas de estabilidad

Se realizarían pruebas de resistencia de las fibras en el caso de los forros con objeto de comprobar el estado de las mismas. En función a los resultados de estas pruebas, se decidirá qué tejido se puede someter a un sistema de limpieza acuoso. Este mismo proceso se seguiría en el caso del agremán.

1.1.7. Limpieza

El tratamiento de limpieza es necesario para la eliminación de aquellas partículas extrañas que queden entre las fibras ocasionándoles un cambio de PH, las cuales en sus movimientos naturales de dilatación y contracción encuentran estos elementos que le provocan una fricción o roce con el consiguiente desgaste, fragilidad y pérdida de elasticidad.

Los elementos que se podrían someter a un tratamiento de limpieza acuoso serían los forros, el remate de encaje y el agremán. Para esta operación se utilizaría agua desmineralizada y detergente neutro. Las piezas serían sumergidas en una cuba de lavado y se dejarían reposar en el agua para que se eliminen la suciedad. Posteriormente se procedería a la limpieza con ayuda de pinceles suaves y esponjas naturales. Acabado este proceso es importante enjuagar las piezas varias veces para evitar que queden restos de detergente.

No sería factible proceder a un tipo de limpieza en medio acuoso de los estratos a los que van fijados los bordados debido a que las piezas están compuestas por diversos materiales (terciopelo, rellenos de fieltro, cartulinas, metales, etc.). Se plantea complicado aplicar este sistema por estos impedimentos a nivel técnico, puesto que cada uno de estos materiales actuaría de forma diferente durante el proceso de secado. Es posible que posteriormente se pudieran producir problemas de adaptación y tensiones entre las diferentes piezas. Esta operación impediría tener un control conjunto del anverso/reverso y ello conllevaría un

cierto riesgo por no ser una práctica habitual en este sistema de limpieza. Por tanto la limpieza se realizaría de modo puntual en aquellas zonas que lo requieran como con los bordados, en las que la grasa y la suciedad estén más concentradas. Para ello se recurriría al empleo de un disolvente adecuado, debidamente testado para poder ser efectivo en las zonas en las que fuera a ser empleado.

En el caso de que el agremán no fuera desmontado, se procedería a la limpieza puntual de este elemento, con el mismo sistema que en el caso de los bordados interiores.

1.1.8. Secado y alineación

La alineación consiste en ordenar los hilos de trama y urdimbre como en un principio fueron dispuestos, perpendiculares entre sí. De este modo se devuelve a los tejidos su forma original. Con esta operación se obtienen óptimos resultados en lo referente a la corrección de deformaciones, arrugas y pliegues más o menos marcados, producidos por las intervenciones anteriores y por los inadecuados sistemas expositivos.

Si los forros se lavaran, posteriormente se alinearían convenientemente. Se dispondrían sobre un melinex sobre el que previamente al proceso de lavado se habría realizado una plantilla, que después se emplearía para comprobar los cambios de dimensiones de la pieza. Para el alineado de estos tejidos se recurriría al empleo de pesos colocados sobre cristales, distribuidos por toda la superficie. Para el secado de estos elementos se recurriría al empleo de medios auxiliares si fuera necesario.

El alineado en el caso del agremán y del remate de encaje se realizaría sobre una mesa de corcho cubierta con una capa de melinex. En esta operación se utilizarían alfileres de entomología que permiten que se puedan ir ordenando los elementos de la pieza. Durante este proceso estos elementos se secarían al aire sin necesidad de emplear medios auxiliares.

En el caso de las deformaciones más puntuales debidas a problemas de adaptación de los bordados, se podrían intentar atenuar recurriendo al empleo de pesos repartidos de forma horizontal por las zonas del terciopelo. Dichos pesos se ubicarían de forma estratégica, y sólo en el caso de que fuera necesario se recurriría a la aplicación de vapor en una baja proporción con objeto de que las fibras pudieran ceder y de este modo devolverlas a su posición original.

1.1.9. Consolidación

Se plantea desde un punto de vista conservativo la posibilidad de disponer soportes locales en aquellas zonas más debilitadas, con pérdidas de soporte o lagunas de terciopelo (zonas perimetrales del manto, abertura de la saya). En el caso de que fuera factible proceder a la recuperación del forro original de cada uno de los elementos del conjunto, es posible que haya que recurrir al empleo de soportes completos para su refuerzo si el estado de los mismos no fuera el idóneo.

Las características que deben poseer estos soportes es que su procedencia tiene que ser de origen natural (algodón, lino, seda...), deben ser tejidos fuertes y consistentes pero que no actúen a modo de armazón rígido, ni que sean tan débiles como para que no puedan cumplir su función, y se deben adaptar por tanto a las características del terciopelo o tejido base.

La fijación de estos elementos se realizaría mediante la técnica de costura,

empleando hilos también de procedencia original. El grosor de los mismos se seleccionaría en función a las zonas a tratar, pero con la garantía de que en caso de una situación de tensión, dichos hilos rompieran antes de que pudieran afectar al original. Del mismo modo deben presentar unas características determinadas de fuerza y flexibilidad con objeto de poder cumplir su función y poder adaptarse a los movimientos que pudieran producirse en las zonas que van fijando.

Es preciso insistir en que los soportes locales que se aplicarían en el caso de las lagunas de terciopelo se dispondrían entre este tejido y la entretela de lino. En ningún momento solaparían parte del terciopelo por el anverso. Estos soportes se entonarían según los colores de las zonas próximas a la alteración.

Este sistema de reintegración cromática es el que habitualmente se emplea en piezas textiles y por tanto a pesar de la alteración por desgaste que presenta el terciopelo, el objetivo de esta operación es de refuerzo y consolidación. Por tanto, estos nuevos tejidos cumplen su función desde el reverso del original que en este caso es el terciopelo.

1.1.10. Selección y teñido de nuevos soportes

Los tejidos seleccionados y los hilos se teñirían adaptando los tonos a las características cromáticas de las zonas a tratar. Independientemente de la materia, los tintes que se utilizarían son los que habitualmente se emplean en conservación textil. Estos tintes son artificiales, y garantizan la estabilidad y permanencia del color. Para la obtención de dichos tintes, se recurre al empleo de fórmulas establecidas y a patrones realizados previamente.

Es fundamental destacar que para la correcta conservación posterior de estos materiales, es preciso que las obras sean almacenadas o expuestas en lugares en los que las condiciones de temperatura y humedad se encuentren dentro de los parámetros recomendados en conservación textil.

1.1.11. Fijación de hilos y elementos sueltos

Este proceso se centraría en la fijación de aquellas zonas del bordado alteradas por la presencia de hilos y elementos sueltos, o el anclaje e igual fijación del agremán. En el caso de este último elemento, si se hubiera desmontado se procedería a la fijación de los hilos y elementos sueltos de manera independiente, para conseguir que se recupere correcta distribución.

La fijación de las zonas afectadas se realizaría mediante el sistema de costura, llevando estos hilos a su disposición original. Los hilos utilizados se adaptarían a las características y las necesidades del bordado que habitualmente se trata de sedas de diferentes grosores o bien hilos de algodón teñidos adecuadamente que aportan una mayor consistencia. El color de estos hilos iría en función de la zona a tratar, y por ello sería preciso teñirlos adecuadamente.

1.1.12. Montaje del agremán

Una vez tratado convenientemente el agremán que rodea a todas las piezas del conjunto, si hubiera sido tratado de manera independiente, se procedería al montaje del mismo al conjunto. Para ello se realizaría el mismo tipo de unión que el empleado antes de su desmontaje tal y como ya quedara documentado con anterioridad. Para realizar esta operación se recurriría al sistema de costura habitual.

En el caso de que estos elementos se hubieran tratado in situ sin desmontar, se fijarían tan sólo las zonas tratadas con el mismo tipo de punto e hilo que el original.

1.1.13. Forrado

La tendencia en este caso sería la de recurrir a la reutilización de los forros antiguos de cada uno de los elementos una vez tratados convenientemente. En caso contrario se forrarían con los empleados más recientemente pero fijados al original de manera que no se generen deformaciones ni tensiones.

Se procedería para ello al empleo de un hilo mediante un sistema de costura con punto de sobrehilado por todo el perímetro.

VI. CONSIDERACIONES GENERALES DE EXPOSICIÓN Y ALMACENAJE

Para este conjunto se plantea como medida más idónea un tipo de exposición en horizontal o en plano inclinado durante todo el año con objeto de evitar diferentes alteraciones que pudieran producirse a causa de incorrectos sistemas de exhibición o almacenaje. El peso se repartiría uniformemente y se evitarían posibles deformaciones. El sistema del plano inclinado sería útil en el caso de falta de espacio y el ángulo no debería rebasar los 45°.

Para este tipo de exposición es preciso elegir el soporte en donde descansen las piezas y por tanto éste debería prepararse debidamente, tal como es habitual en el caso de la presentación de este tipo de obras. La madera debería ser lo más neutra posible, aunque también se podría utilizar contrachapado, siempre convenientemente aislado del original mediante un correcto aislamiento que le impida el contacto directo. La madera tendría que ser forrada con melinex, y ser cubierta después con un soporte de muletón, que sirva como base de amortiguación de las obras. El último estrato sería un tejido de procedencia natural sin apresto y limpio, pues sobre éste irían colocadas las piezas.

En el caso de que las piezas se expusieran en plano inclinado, sería conveniente la colocación de velcros. Estas tiras de velcro se coserían a los forros (parte más suave), mientras que en el tejido de base del soporte expositivo se colocaría el más rugoso. Estas tiras de velcro se dispondrían de manera que se repartiera equitativamente el peso, sobre todo en el caso del manto.

En el caso de que las piezas se expusieran en el interior de una vitrina, sería preciso emplear unos termohigrómetros que indicaran con precisión los niveles de humedad y temperatura, debido a que se trata de un material altamente higroscópico, que puede verse afectado por las fluctuaciones medioambientales que le podrían causar graves daños.

En relación a la iluminación, es preciso tener en cuenta el daño que la luz puede producir en los tejidos, que es acumulativo, es irreversible y se acelera en presencia de alta temperatura, humedad y polución. Por ello las piezas textiles no pueden ser expuestas a más de 75 microwat m². El exponer los textiles a la luz siempre produce un deterioro y por lo tanto nuestro objetivo siempre será minimizarlo al máximo. Para proteger los tejidos hay que evitar que la iluminación sea muy intensa, que produzca un excesivo calor y que tenga un alto grado de radiación UV. Para controlar este daño es importante tener en cuenta la intensidad y el tiempo de exposición. Así la iluminación ideal para los textiles es de 50 lux/hora, con ausencia de radiaciones ultravioletas (UV) e infrarrojo (IR). Además se recomienda que en el caso de que las piezas vayan a ser expuestas en vitrinas, que los transformadores y reactores se ubiquen en el exterior, con objeto de evitar un aumento de temperatura que afectaría al equilibrio conservativo de la pieza. En relación al tipo de iluminación se aconseja un sistema con fluorescentes filtrados de ultravioletas estudiado expresamente para la conservación de obras de arte. En la actualidad existen grandes avances en sistemas de iluminación y entre los más utilizados está la iluminación LED.

Los bruscos cambios de temperatura y humedad ocasionan daños importantes en las piezas derivados de la natural dilatación y contracción de las fibras, provocando el roce entre ellas lo que genera a su vez el desgaste de las mismas. Los parámetros recomendados a nivel internacional en cuanto a los aspectos de la humedad relativa son los siguientes:

- Humedad mínima: 45% - Humedad máxima: 60%

- Temperatura mínima: 18º - Temperatura máxima: 23º

Debido a que manipular los textiles siempre es un riesgo, es preciso también tener en cuenta unas normas mínimas a la hora de proceder a realizar operaciones que conlleven un riesgo para las obras. No hay que pensar que un textil de grandes dimensiones es más fuerte que uno pequeño. La mayoría de estos textiles históricos han perdido parte de su elasticidad y fuerza, problemas que se ponen en evidencia cuando son expuestos a un cierto grado de stress o degradación.

En el caso concreto de este conjunto de la Virgen de Zocueca hay que incidir en algunas cuestiones básicas a tener en cuenta, sobre todo en las salidas procesionales de estas piezas.

- Limitar al mínimo el empleo de este conjunto, dado el estado de conservación tan delicado que presenta.
- Tener en cuenta la situación de fragilidad del conjunto y evitar, en la medida de lo posible, la colocación de elementos que puedan dañar o añadir un peso excesivo al textil cuando éste cumple su funcionalidad.
- Extremar el cuidado en los traslados o cambios, manipulándose siempre de forma extendida, a ser posible sobre un soporte rígido.
- Evitar pliegues y dobleces, que pueden ser peligrosos tanto para el tejido base como para los bordados.
- Empleo de guantes en las operaciones de manipulación para no dejar restos o depósitos sobre el textil.
- Evitar la proximidad de fuentes de calor que puedan producir quemaduras de la superficie del textil.
- Se recomienda que las personas que realicen estas operaciones posean algunas nociones mínimas en las manipulación de textiles, con objeto de evitar que se generen nuevas alteraciones.

VII. RECURSOS

1. PLAZO DE EJECUCIÓN

Se estima que la intervención de conservación-restauración del conjunto textil rojo de la Virgen de Zocueca, de acuerdo con todo lo anteriormente expuesto, se puede realizar en un plazo máximo aproximadamente de cuatro meses.

2. ESTIMACIÓN ECONÓMICA

El presupuesto contempla todos aquellos recursos tanto humanos como técnicos y materiales que son necesarios para la correcta realización del tratamiento de conservación-restauración propuesto y la redacción del documento de memoria final de intervención.

Véase presupuesto adjunto, referencia Nº 2015/PRE/0050

3. INFRAESTRUCTURA Y EQUIPAMIENTOS ESPECÍFICOS

Todos los exámenes científico-técnicos y los tratamientos de conservación-restauración propuestos se realizarán en las instalaciones del Centro de Intervención del IAPH, donde se dispone de toda la infraestructura científica y técnica necesaria.



Fdo.: Lourdes Fernández González
TÉCNICO EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN
DEL PATRIMONIO HISTÓRICO



Fdo.: Gabriel Ferreras Romero
TÉCNICO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS
ARTÍSTICOS



EQUIPO TÉCNICO

Coordinación general:

Lorenzo Pérez del Campo. Facultativo del Cuerpo Superior de Conservadores del Patrimonio Histórico. Jefe de Centro de Intervención.

Coordinación técnica:

Araceli Montero Moreno. Jefa del Área de Tratamiento de Bienes Muebles. Centro de Intervención. IAPH.

María del Mar González González. Jefa del Departamento de Talleres de conservación y restauración. Centro de Intervención. IAPH.

Reyes Ojeda Calvo. Jefa del Departamento de Estudios Históricos y Arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

Coordinación del Informe de Diagnóstico y Propuesta de Intervención:

Lourdes Fernández González. Técnico en restauración y conservación del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento. Centro de Intervención del Patrimonio Histórico. IAPH.

Estudio Histórico-Artístico:

Gabriel Ferreras Romero. Historiador del Arte y Técnico de estudios histórico-artísticos del Patrimonio Histórico. Departamento de Estudios Históricos y Arqueológicos. Centro de Intervención del IAPH.

Estudio Fotográfico:

Eugenio Fernández Ruiz. Jefe de Proyecto de Técnicas de Examen por Imagen. Laboratorio de Medios Físicos de Examen. Centro de Intervención. IAPH.

Sevilla, 29 de junio de 2015


VºBº Lorenzo Pérez del Campo
JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN