



INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE
INTERVENCIÓN.

**"MANTO PROCESIONAL DE LA VIRGEN DEL
SOCORRO", 1957.**

HERMANDAD DEL AMOR. SEVILLA.

Noviembre 2009.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL.
 2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL.
 3. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.
 4. ESTUDIO ANALÍTICO.
 5. PROPUESTA DE TRATAMIENTO E INTERVENCIÓN.
 6. CONSIDERACIONES GENERALES DE EXPOSICIÓN.
- EQUIPO TÉCNICO.
- DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.

INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.

“MANTO PROCESIONAL DE LA VIRGEN DEL SOCORRO”. JOAQUÍN CASTILLA ROMERO Y CONCEPCIÓN FERNÁNDEZ DEL TORO, 1957.

INTRODUCCIÓN.

El estudio llevado a cabo en el Manto procesional de la Virgen del Socorro de la Hermandad del Amor (Sevilla), se ha realizado de forma preliminar en las dependencias de dicha Hermandad mediante una inspección visual que ha determinado sus principales datos técnicos, así como su estado de conservación. Se responde por tanto a la demanda de la Hermandad de emitir un segundo diagnóstico de la obra, ya estudiada en julio de 1998.

El informe de diagnóstico que se emite, denominado “Informe de Diagnóstico y Propuesta de Intervención”, se ha realizado de acuerdo a la normalización metodológica que se sigue en el Centro de Intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Se fundamenta en el conocimiento previo necesario de la obra, para poder emitir una propuesta de intervención o tratamiento, bajo unos criterios de actuación en sintonía con la normativa vigente en materia de conservación-restauración, siempre teniendo en cuenta sus aspectos culturales y devocionales.

Nº Registro: 6T/ 98.

1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL.

1.1. TÍTULO U OBJETO: Manto Procesional de la Virgen del Socorro.

1.2. TIPOLOGÍA. Textil.

1.3. LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Sevilla.

1.3.2. Municipio: Sevilla.

1.3.3. Inmueble: Iglesia del Divino Salvador.

1.3.4. Ubicación: Sala de Exposiciones de la Hermandad. Vitrina lateral frente a la escalera que da acceso a la primera planta.

1.3.5. Demandante del estudio y/o intervención: Hermano Mayor de la Hermandad: Don Luís Torres Palazón.

1.4. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA.

El manto es una pieza de tejido que cubre a las imágenes marianas, siendo el procesional de grandes dimensiones.

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnica: Terciopelo de seda bordado en hilo metálico dorado.

1.5.2. Dimensiones: 470 x 487 cm. (h x a).

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas: No presenta a simple vista.

1.6. DATOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autores: Diseñador Joaquín Castilla Romero (1889-1969).
Bordadora: Concepción Fernández del Toro (1881-1964).

1.6.2. Cronología: 1953-57.

1.6.3. Estilo: Neo-renacentista.

1.6.4. Escuela: Sevillana.

2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL.

2.1. ORIGEN HISTÓRICO.

En junio 1949 se plantea por parte de la Junta de Gobierno de la Hermandad del Cristo del Amor, presidida por José María Candau Corbacho y siendo Teniente Hermano Mayor Manuel Casana Gómez, confeccionar un nuevo manto procesional para la Virgen del Socorro (Fig.1).

En el cabildo de oficiales del 4 de abril de 1950 se aprueba el diseño del manto realizado por Joaquín Castilla Romero, (Fig.2 y 3) aunque existió bastantes dificultades al escoger el dibujo definitivo, pues se tardaron varios meses después para aprobar el denominado "siglo XVIII" (Fig.2 y 3).

Los trabajos de bordados comenzaron definitivamente a partir del 1 de febrero de 1953, la dirección de los bordados se encomendaba a Concepción Fernández del Toro que los ejecutaría por el sistema de "administración". Así, la Hermandad adquiere directamente todos los materiales e incluso pone el local, donde se trabaja y se le paga todas las semanas a la maestra y sus oficiales.

Anteriormente a finales del año 1950 ya se había adquirido el tejido del manto con gran dificultad que era de terciopelo color rojo-burdeos de Lyon. Además, se decide bordarlo sólo en hilo metálico dorado, y cuando estuviera totalmente terminado se estrenaría.

Hubo también, la posibilidad de ofrecer el trabajo de la confección del manto al taller del Sr. Elena Caro y al final se decidió que lo bordara Concepción Fernández del Toro.

Anterior a este manto la imagen de la Dolorosa había lucido al menos tres mantos bordados:

El primero que se conoce es el que se estrena bordado en la salida de 1814.

Posteriormente adquiere el manto de salida de 1890 perteneciente a la Virgen de la Amargura de la Hermandad de San Juan de la Palma de Sevilla, que lo saca por primera vez la Virgen del Socorro en 1905.

Así mismo en 1929 estrena en terciopelo de color azul oscuro y bordado en oro otro manto que en la actualidad lo posee la Hermandad de la Virgen del Pasmó de Bollullos par de Condado de Huelva, que lo estuvo sacando en su salida procesional la Virgen de la Hermandad del Amor hasta el año 1956.

La bendición del nuevo manto fue realizada el 7 de abril de 1957 y se estrenó el Domingo de Ramos 14 de abril del mismo año (Fig.4).

Doña Concepción Fernández del Toro empezó a trabajar en el manto junto con sus colaboradoras desde 1953 hasta la fecha de su bendición. Esta bordadora que se le reconoció su minuciosa labor profesional, se le premió por parte del Estado con la Medalla al Mérito del Trabajo.

La obra textil fue confeccionada en las dependencias de la Hermandad ubicada en la calle Villegas de Sevilla y su costo total fue de 941.747,83 pesetas.

Posteriormente realizaría también una toca-manto, estrenada ese mismo año (1957), una saya sobre seda de color blanco-marfil (1958), un palio (1964) y otros enseres textiles para la Hermandad del Domingo de Ramos.

2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.

Este manto procesional ha sido siempre propiedad de la Hermandad del Cristo del Amor y desde que se confeccionó, ha permanecido en las distintas dependencias o almacenes, tanto de la iglesia del Salvador, como en otras ubicaciones de dicha Hermandad.

En la actualidad se conserva en una vitrina diseñada para el manto en las dependencias de la casa Hermandad.

2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES.

La obra ha sufrido pequeñas modificaciones siendo la más importante la realizada en 1988, en la cual se le añaden al manto varias tiras de blondas metálicas doradas en la zona superior, a la altura de la toca de sobre-manto en los talleres de Fernández y Enríquez, que quedarán cubiertas por la toca de sobre-manto.

También se añadieron en 1991 a modo de pequeños parches de terciopelo rojo oscuro unos trozos en las zonas laterales que corresponden con las gotas de cera caídas por los candelabros de cola, esta intervención también fue realizada en los talleres de Fernández y Enríquez en la localidad sevillana de Brenes.

Entre 1995 y 1996 se limpia y colocan argollas metálicas en el forro del manto para sujetarlo a la estructura metálica o pollero donde se apoya el manto.

En 1998 se cambia el forro, se colocan nuevas argollas y se le añade nueva blonda metálica.

Entre los años 2005 y 2006 se refuerza el manto en el taller de bordados de Francisco Carrera Iglesia con un borde de terciopelo perimetral y colocación de un nuevo forro de tejido adamascado.

2.4. EXPOSICIONES.

No ha estado expuesto en ninguna exposición.

2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

El origen del manto de misericordia de 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, tanto en las masculinas y como en las femeninas, las cuales querían hacer suya esta devoción de la Virgen de Misericordia (Fig.5).

El manto simboliza la acogida de María a todos sus hijos. En este caso concreto, se puede interpretar que los hijos son los costaleros que bajo tan suntuosa prenda textil encuentran cobijo y protección (Fig.6).

Los motivos decorativos bordados que adornan el manto son en su mayoría motivos geométricos, destacando especialmente unas especies de pequeños

templetes que se repiten disminuyendo su tamaño a partir de la zona inferior del manto hacia la parte superior que se hacen más pequeños.

2.6. ANÁLISIS MORFOLÓGICO.

El manto procesional de la Virgen del Socorro es de terciopelo de seda rojo oscuro o burdeos en su cuerpo base, y está exclusivamente bordado en hilo metálico dorado. Tiene una gran superficie de forma casi triangular, redondeado en su vértice inferior. Es una pieza textil que envuelve a la Dolorosa por los costados y por detrás, terminando en una especie de gran "cola", la cual sobresale del conjunto del palio por su parte trasera y va apoyado sobre una estructura metálica denominada "pollero".

La composición del manto se desarrolla a modo de calles paralelas con motivos decorativos geométricos y vegetales en forma radial y simétrica que se repiten y van decreciendo a medida que se representan en la parte superior del manto.

También presenta una especie de greca ancha que rodea todo el manto en su perímetro, menos en la zona de la toca, que está constituida por dos especies de galones bordados y entre ellos en su interior presenta motivos vegetales como hojas y "s" encontradas ricamente bordadas.

Todo el perímetro del manto está ribeteado por una estrecha blonda metálica calada y acabada en forma de conchas o veneras que no es la original.

2.7. ANÁLISIS ESTILÍSTICO Y TÉCNICO.

Los bordados del manto de la Virgen de la Hermandad del Cristo del Amor guardan gran simetría y armonía, gracias al dibujo del genial diseñador Joaquín Castilla Romero, estando configurados los motivos ornamentales por espacios geométricos a modo de templetes o capilletas que se repiten en disminución, más ciertos adornos vegetales de grandes hojas simétricas y dispuestas armónicamente para encuadrar este tipo de decoración geométrica que recuerdan reminiscencias del estilo renacentista (Fig.7).

Los distintos bordados empleados en el manto son de oro fino y con bastante grosor en general, con hilos dorados con brillos y mates, además se emplea la muestra, torzal, moteado, hojilla, canutillo, etc... También, las técnicas de punto empleadas en general son setillos, ladrillos, media onda, mosqueta, muestra armada y cartulina entre otros puntos.

Por lo tanto esta obra de estilo neo-renacimiento sigue una serie de características que recuerdan los bordados, que aún se conservan en algunas catedrales y edificios religiosos de los siglos XVI y XVII.

Este tipo de manto procesional no tiene nada que ver con los bordados que se realizan en su época y posteriores.

2.8. CONCLUSIONES.

El manto procesional de la Virgen del Socorro es una pieza textil excepcional, por ser una de las últimas obras diseñada por el magnífico dibujante Joaquín Castilla Romero y bordada bajo la dirección de Concepción Fernández del Toro, donde se conserva el máximo esplendor alcanzado durante toda la trayectoria artística de estos dos grandes creadores.

Esta obra textil ha sufrido un desgaste en su composición original, debido a varias intervenciones puntuales anteriores, que fueron poco ortodoxas.

Debido a su gran valor histórico, artístico, iconográfico y devocional, se recomienda su recuperación original, ya que esta obra marca un prototipo de estilo de manto procesional en la Semana Santa de Sevilla.

BIBLIOGRAFÍA.

A.A.V.V. Boletín de las Cofradías de Sevilla. Año XLIV. nº 535. Septiembre, 2003.

Carrero Rodríguez, J. Anales de las cofradías de Sevilla. Ed. Guadalquivir. Sevilla, 1991.

Duchet, G. y Pastoreau, M. La Biblia y los Santos. Alianza Ed. Madrid, 1996.

Fernández de Paz, E. (dirección). Artes y artesanías de la Semana Santa Andaluza. Tomo IV. Bordados en oro y seda. Ediciones Tartessos. Sevilla, 2003.

Ferreras Romero, G y Montero Moreno, A. Obras en Exposición. "Juan Manuel, el Genio de Rodríguez Ojeda", Ed. Andaluza de Periódicos Independientes. S.A. Sevilla, 2000.

Mañes Manaute, A. Esplendor y simbolismo en los bordados. Sevilla Penitente. Tomo III. Ed. Server. Sevilla, 1995.

Mañes Manaute, A. Arte y artesanos de la Semana Santa de Sevilla. Vol. X. Bordado II. Gremios, talleres y bordados de la Semana Santa de Sevilla desde el Siglo XVI al XIX. Sevilla, 2001.

Martínez Alcalde, J. Sevilla mariana. Repertorio iconográfico. Ed. Guadalquivir. Sevilla, 1997.

Réau, L. Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Tomo I, Vol. 2. Ediciones de Serbal. Barcelona, 1996.

Rodríguez Babío, A. Crucificados de Sevilla. Ed. Tartessos. S. L. Vol. I. Sevilla, 2002.

Ruiz Franco-Baux, J.V. La maestra bordadora Concepción Fernández del Toro. Los comienzos (1881-1900). Boletín de la Hdad. del Amor. Año XXI. Nº 64. Sevilla, abril-junio 2001.

Ruiz Franco-Baux, J.V. La maestra bordadora Concepción Fernández del Toro. El taller de bordados de Juan Bautista Gimeno (1900-1915). Boletín de la Hdad. del Amor. Año XXI. Nº 65. Sevilla, junio-diciembre 2001.

Ruiz Franco-Baux, J.V. La maestra bordadora Concepción Fernández del Toro. El taller de hijos de Miguel del Olmo (I). Boletín de la Hdad. del Amor. Año XXII. Nº 66. Sevilla, enero-marzo 2002.

Ruiz Franco-Baux, J.V. La maestra bordadora Concepción Fernández del Toro. El taller de los Hnos. Miguel del Olmo (y II). Boletín de la Hdad. del Amor. Año XXII. Nº 67. Sevilla, abril-junio 2002

Ruiz Franco-Baux, J.V. La maestra bordadora Concepción Fernández del Toro. El taller propio y las colaboraciones con Cayetano González (1928-1940). Boletín de la Hdad. del Amor. Año XXII. Nº 68. Sevilla, julio-diciembre 2002.

Ruiz Franco-Baux, J.V. La maestra bordadora Concepción Fernández del Toro. Maestra en los talleres de Guillermo Carrasquilla y Leopoldo Padilla (años 40). Boletín de la Hdad. del Amor. Año XXIII. Nº 69. Sevilla, enero-marzo 2003.

Ruiz Franco-Baux, J.V. El manto de salida de Nuestra Señora del Socorro. Boletín Hdad. de Amor. Año XXVI. Nº 81. Sevilla, enero-mayo 2007.

Salvatella Gago, R. Curiosidades de nuestra Semana Santa. Rev. Amor. Sevilla, 1953.

P.D. Nuestro agradecimiento por toda la información facilitada a don Joaquín Víctor Ruiz Franco-Baux y a la Hermandad del Cristo del Amor.

3. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.

3.1. DATOS TÉCNICOS.

3.1.1. Original.

El manto de la Virgen del Socorro es una obra original en su totalidad salvo intervenciones puntuales realizadas posteriormente (Figs.8 y 9).

3.1.2. Contextura. Calificación técnica del tejido.

El tejido base sobre el que descansan todos los elementos decorativos y bordados de la pieza es un terciopelo simple de un solo cuerpo y de color rojo-carmesí, con un ligamento base aparentemente en sarga y una urdimbre de pelo que es la que confiere ese aspecto característico a este tipo de ligamento (Fig.10). Sobre este terciopelo se dispone y ejecuta la decoración bordada. Destacar que existe una evidente diferencia de color entre el pelo (rojo oscuro), y los hilos de trama y urdimbre del ligamento base de ese mismo tejido (gris oscuro).

Los bordados se han realizado mediante el empleo de una entretela a la que van fijados a modo de tejido de refuerzo. Además la pieza presenta otro tejido interior o entretela cuya funcionalidad es meramente protectora, pues a este soporte no van fijados los elementos decorativos. En ambos casos se trata de tejidos calificados técnicamente como ligamentos de tafetán, con densidad media a simple vista (Fig. 11).

Un forro de color rojo se dispone por el reverso cerrando el conjunto. Se trata de un tejido adamascado con un tipo de decoración floral como motivo principal de su diseño. Perimetralmente figuran una serie de fragmentos de pana de color burdeos o rojo, que tan sólo cubren los bordes de la obra con objeto de protegerlos y reforzarlos.

3.1.3. Nº de piezas constitutivas.

Se han localizado en la obra una serie de piezas claramente diferenciadas.

A continuación se desglosan las identificadas por el anverso y que son las que figuran a continuación:

- En primer lugar es preciso destacar los bordados en hilo metálico que forman la decoración y que se fijan a parte de los tejidos base.
- Otra pieza es el terciopelo rojo o soporte principal, que a su vez está formado por la unión de nueve piezas, como se puede apreciar en este primer examen preliminar. Estas piezas no presentan las mismas dimensiones, tal y como se observa en el gráfico correspondiente, siendo las de mayor tamaño las de los extremos.
- Otra pieza constitutiva figura en la zona en la que habitualmente va ubicada la toca de sobre-manto de la Virgen. Se ha aplicado con posterioridad una pieza de terciopelo rojo que se superpone al tejido de terciopelo original en dicha zona. Este elemento es enmarcado perimetralmente por una blonda metálica doble salvo en la zona superior.
- También como parte integrante del manto, aunque de modo independiente presenta una blonda de malla metálica rodeando el conjunto. Es preciso destacar se emplean dos tipologías diferentes en estas zonas

perimetrales, siendo una de ellas la que figura en las caídas laterales y otra la que rodea al cuerpo principal o zona redondeada del manto.

En relación a los estratos interiores es preciso incidir en los aspectos que figuran a continuación:

- Bajo el terciopelo de base se encuentra la primera entretela o tejido de refuerzo, que sirve para dar consistencia al conjunto. Por falta de acceso al interior de la obra, no se ha podido precisar el número de piezas que la constituyen. A dicho estrato van fijados además los bordados del anverso.

- Inmediatamente después figura la segunda entretela, que es una pieza completa con las mismas dimensiones que los otros estratos. Sobre este tejido no se realizan los bordados o no figuran los hilos empleados en la fijación de estos elementos.

Por último y cerrando el conjunto por el reverso, se dispone un forro que cubre al completo la obra y que está constituido por la unión de dos piezas, presentando por tanto una única costura que coincide con el eje central vertical del manto.

3.1.3.1. Disposición de las piezas y constitución técnica.

Las piezas que conforman el manto, se disponen según la forma tradicional con que se realizan estas obras. Debido a las dimensiones y las características técnicas de las piezas constitutivas, especialmente el peso considerable de los elementos decorativos, el terciopelo donde se despliegan los bordados está provisto en el reverso de una entretela que da la consistencia necesaria para cumplir su función sin restar flexibilidad al tejido. En la zona central de las caídas figura una especie de ojal reforzado con fragmentos de piel e internamente con alguna pieza metálica, por donde atraviesa el perno sobre el que va montada la corona (Fig. 12).

Además de la entretela que sirve de refuerzo a los bordados, existe otra que da mayor fortaleza al conjunto y que ha sido localizada en este segundo diagnóstico de la pieza.

En el forro exterior se ubican una serie de elementos que unen la pieza al pollero cuando se monta en el paso. Se trata de una serie de argollas, presillas de un tejido rojizo y cintas de algodón del tono del forro. Las argollas van fijadas en algunos casos mediante costura y en otros empleando adhesivos. Dichos elementos se distribuyen de la siguiente manera: presillas y algunas argollas a lo largo de la zona superior o caídas laterales del manto, así como en la zona media, a la altura de la toca formando dos bandas curvas y paralelas, y por último cintas, algunas presillas y argollas en el tercio inferior. Se han contabilizado en torno a unas 18 cintas en zona media y cola. En relación a las presillas figuran 24 en las caídas, 12 en zona central y 6 en la cola. En cuanto a las argollas figuran unas 11 en la zona de las caídas, 7 a la altura de la toca y 4 en la zona media y cola. La distribución de estos elementos permite aminorar las tensiones y movimiento del manto cuando cumple su funcionalidad. Es preciso apuntar que los elementos citados permiten anclar perfectamente la obra al pollero mediante pasadas a través de los mismos con cuerdas y cinchas perfectamente ajustados.

Destacar además la presencia de una pequeña banda horizontal del mismo tejido del forro dispuesta justo en la zona media de las caídas, que va en contacto directo con la cabeza de la imagen cuando la pieza se dispone sobre la misma. Este elemento está reforzado internamente por otra serie de estratos y sus dos extremos laterales presentan presillas realizadas en hilo. Supuestamente este elemento que anteriormente tenía una funcionalidad específica, en la actualidad sirve para proteger la zona superior de la imagen, aminorando el peso de la corona con la que va en contacto (Fig. 12).

Perimetralmente entre la obra y el forro se han dispuesto una serie de bandas de pana que protegen dicha zona. A estos elementos van fijados por el anverso el terciopelo y entretela originales y desde el reverso el propio forro.

El forro es el elemento que protege todo el reverso de la pieza, mientras que cerrando la composición del conjunto aparece la blonda perimetral.

3.1.3.2. Tipo de unión de las distintas piezas constitutivas.

La unión de las piezas constitutivas se realiza mediante técnica de costura principalmente.

Los bordados ejecutados en hilo metálico, una vez realizados de forma independiente con su diferente tipo de preparación, son fijados al terciopelo mediante técnica de costura. Habitualmente en este tipo de bordados además se aplica una capa de almidón en la entretela, con objeto de afianzar la unión de estos elementos desde el reverso al conjunto.

El terciopelo está formado por la unión de nueve piezas, unidas entre sí mediante el empleo de hilos gruesos de color gris oscuro y costuras simples (Fig. 13).

La blonda perimetral se une mediante costura al conjunto, empleando para ello hilos de color amarillo.

Por otro lado la unión del forro exterior con tejido adamascado se realiza al conjunto mediante costuras perimetrales, al igual que ocurre con los tramos de pana de los bordes. Para ello se ha recurrido al empleo de hilos de color rojo aparentemente de algodón. La unión de las dos piezas del forro se realiza aparentemente mediante costura simple e hilo de color rojo.

La mayoría de los elementos utilizados por el reverso para asentar la obra en el pollero (presillas, cintas y argollas) se fijan en muchos casos mediante costura, aunque para algunas presillas y argollas, se ha recurrido al empleo de adhesivo (silicona).

3.1.4. Dimensiones de las piezas.

Las dimensiones generales del manto y de algunos de sus principales elementos se recogen en el gráfico correspondiente (Fig.14), al igual algunas de las dimensiones de las piezas que constituyen el terciopelo (Fig. 15).

3.1.5. Ornamentación.

3.1.5.1. Tipo de ornamentación.

La decoración del manto está realizada con bordados en oro con gran realce, que se aplican a la base de terciopelo anteriormente descrita, sobre la que se disponen los diferentes motivos.

Como complemento decorativo es preciso destacar la cenefa que rodea el borde del manto en todo su perímetro y que termina en una blonda de encaje metálico.

3.1.5.2. Técnica de ornamentación.

La técnica de manufactura del proceso del bordado en la decoración se mantiene casi inalterable a lo largo del tiempo en los talleres actuales.

Esta genial obra presenta en su decoración una serie de motivos vegetales y arquitectónicos que partiendo de unos ejes radiales desde la zona de la toca de sobre-manto, cubren todo el campo aumentando las dimensiones de los elementos decorativos de modo descendente con objeto de crear una clara sensación de perspectiva. Básicamente el bordado está constituido por una gran red de motivos vegetales entrelazados formando medallones y templetes por el estrechamiento a base de anillas de gruesos tallos. Se van alternando de modo ajedrezado los elementos centrales de ejes continuos que son básicamente una serie de jarrones de los que parten plantas con hojas carnosas que ascienden verticalmente y se abren de modo simétrico a ambos lados. Además estos motivos son de mayor tamaño en los ejes principales y presentan sólo elementos vegetales, mientras que en los otros ejes combinan elementos vegetales y arquitectónicos (cornisas, columnas). De manera puntual estos elementos aparecen rodeados por remates de caracolillos.

Mientras que el campo está compuesto por estos elementos, la composición se cierra perimetralmente mediante la realización de una cenefa o guardilla compuesta por varias partes diferenciadas. Empezando desde la zona más interna, figura una especie de crestería o banda seriada de pequeños motivos vegetales también con remates de caracolillos. A continuación aparecen dos bandas bordadas creando el efecto de galones o retorchas, en cuyo interior se disponen otros tramos de motivos bordados más anchos que el anterior pero también con motivos vegetales.

El realce se consigue habitualmente mediante el uso de diferentes materiales: fieltro, algodón, cartulina, etc. En este caso en las zonas donde se producen pérdidas de parte de hilos o elementos metálicos por enganches, roces o desgastes, se puede apreciar fácilmente la presencia de un tejido o fieltro anaranjado de aspecto lanoso que forma parte del relleno.

Esta obra presenta gran cantidad de hilos y elementos metálicos para la realización de su decoración. Es preciso citar entre otros, los hilos metálicos del tipo muestra de distintos grosores, torzales, canutillos, moteados, hojilla y cordoncillos de dos tipos (canutillo continuo y trenzado con tres hilos muestra).

Del mismo modo existen una gran variedad de puntos entre los que destacan los bordados de hilos tendidos u oro llano con diversos motivos (Figs.16, 17 y 18): setillos, ladrillo o ajedrezado, hojillas, canutillo, rombos, mosqueta, media onda doble, puntas simples, puntas dobles, cartulina, cordoncillos y muestra armada. Dentro de la anterior tipología de bordado

en metal se aprecian ciertas zonas en las que se ha realizado un tipo de bordado al pasado, en concreto el punto trevesado, el cual figura por el reverso al no quedar tendido sólo en superficie.

A modo de complementos de la decoración, rodeando la obra perimetralmente y en el interior (a la altura de la zona inferior de la toca), figuran blondas de malla metálica de diferente tipología. Las de mayor tamaño son las que se disponen a la altura de la zona inferior de la toca. Entre las distintas tipologías y según su ubicación, destacan las siguientes: zona de las caídas, zona redondeada perimetral y por último zona interior que rodea a la zona inferior de la toca.

3.2. ALTERACIONES.

3.2.1. Fragilidad.

Se ha detectado esta alteración de manera puntual en zonas concretas del terciopelo o soporte base de los bordados. El tejido comienza a perder su consistencia en ciertas zonas aunque es un problema que se puede extender de modo generalizado por toda la superficie de dicho soporte.

Esta alteración se produce principalmente al ser una pieza que en la actualidad está en uso y por tanto la manipulación de la misma es reiterada. Debido también a su formato de grandes dimensiones, al considerable peso de la misma, al actual sistema expositivo cuando no está en uso, se acelera la fragilidad de la obra, aspecto que afecta a todos los elementos y estratos que la componen. Como consecuencia de todo ello tiene lugar la fragilidad de los tejidos, a lo que se une habitualmente una pérdida de elasticidad y resistencia mecánica.

3.2.2. Lagunas.

Se han encontrado a simple vista lagunas de dos tipologías diferentes en el tejido base: las correspondientes a la pérdida del pelo del terciopelo y las lagunas del tejido completo de terciopelo. En el caso de las primeras, la alteración deja al descubierto el ligamento de base (gris oscuro) que es de un color distinto al del pelo (rojo), lo que produce que dicho tejido parezca aún más alterado por esa diferencia cromática, que en algunos casos se podría confundir incluso con una abrasión en zonas en las que además presenta un cierto grado de rigidez. La segunda tipología pone en evidencia la presencia de la entretela de lino a la que van fijados los bordados (Fig. 19). En este punto es preciso destacar que en la mayoría de los casos en donde se ha producido esta alteración se ha recurrido a teñir la entretela de lino del color del terciopelo, mediante la aplicación de un colorante rojizo, desconociéndose la técnica con la que estaba realizado. Dicha operación tiene básicamente la función de integrar cromáticamente la zona afectada.

En el caso de la primera de las tipologías la alteración es evidente en toda la superficie del manto, concentrándose sobre todo en las zonas interiores de la cenefa o en las que están más próximas al lugar en el que se ubica la toca. En el caso de la segunda tipología la alteración se aprecia en las mismas zonas, destacando además la pérdida de material o debilitamiento de las zonas próximas a los candelabros de cola, hasta el punto de tener que ser reforzadas con parches de piezas de tipología similar que serán descritos en el correspondiente apartado.

Los bordados presentan en general un estado de conservación bastante aceptable. Tan sólo es preciso destacar la presencia en zonas puntuales de pérdidas parciales de hilos del bordado, que dejan al descubierto el material de relleno o "preparación en basto", precisa para conformar dicho bordado. Otra alteración es la pérdida del entorchado metálico en algunos casos, de manera que se deja a la vista el alma de seda amarilla de los hilos afectados. Estos son los elementos que soportan directamente los roces y manipulaciones a los que se somete la obra. Dichas alteraciones se concentran en aquellas zonas en las que el desgaste ha sido mayor.

3.2.3. Rotos y desgarros.

Se han observado numerosos rotos y desgarros evidentes, aunque la presencia de los mismos no pone en peligro la integridad de la pieza (Fig. 20). Esta alteración no se manifestaba en el último examen practicado en la obra hace diez años. Por tanto, es un tipo de alteración que se ha ido desarrollando en los últimos años, provocada fundamentalmente por la funcionalidad de la misma, por su peso y por las diferentes tensiones producidas entre los bordados y el tejido de base. Por tanto se trata de un evidente síntoma del deterioro progresivo que está sufriendo este estrato base de los bordados. Aparentemente esta alteración no se produce en los estratos de los demás tejidos con los que está en contacto.

3.2.4. Desgastes.

Aparecen desgastes generalizados en la obra, centrándose en dos tipologías principalmente (Fig. 21).

La primera de ellas es la correspondiente al desgaste del pelo del terciopelo rojo, en donde aunque no se llegan a perder por completo estas urdimbres de pelo, sí que se aprecia una disminución en altura o nivel. El siguiente estado es la pérdida completa, es decir lagunas como las ya descritas con anterioridad. Esta alteración se manifiesta de modo generalizado por toda la superficie de dicho estrato o tejido, aunque se concentra en mayor proporción sobre todo en la zona interior de la cenefa así como junto a la blonda situada a la altura de la toca.

La segunda se trata de un desgaste de la decoración bordada de modo muy puntual, por lo que la presencia de la misma no supone un daño grave para el conjunto. Se produce en aquellas zonas en las que el volumen de dicho bordado sobresale más y coincide con aquellas partes que con la manipulación se ven más dañadas. Los rellenos de los bordados al perder el hilo metálico que los cubrían quedan al descubierto con el consiguiente peligro de desgaste al encontrarse más expuestos a los roces y manipulaciones.

3.2.5. Alteraciones de tipo biológico y/o microbiológico.

A simple vista no se aprecian alteraciones derivadas de un ataque biológico o similar.

3.2.6. Deformaciones.

Se trata de una de las alteraciones más evidentes de la obra junto con los desgastes y lagunas analizados con anterioridad.

Destacan por un lado las pequeñas deformaciones entre bordados, propias de los problemas de adaptación entre los elementos de la decoración. Se trata en este caso de abolsamientos del terciopelo a modo de pequeños pliegues.

Por otro lado, se aprecian otro tipo de deformaciones más peligrosas y llamativas que son las correspondientes a grandes abolsamientos en la zona de transición entre el campo y la cenefa por todo su perímetro interior (Fig. 22). Es posible que esta alteración se haya producido porque estas zonas se repliegan y tensan por el peso de la cenefa, a lo que se une el sistema expositivo continuo en vertical durante todo el año.

Lo que sí se ha comprobado es que no se ha producido un evidente aumento de las dimensiones tomadas en un primer estudio, con respecto a las que actualmente presenta la obra. Apenas se han incrementado en unos tres centímetros, tanto en altura como en anchura a pesar del peso de la pieza.

Por último destacar que la blonda perimetral presenta las deformaciones propias de estos elementos, al encontrarse expuestas por su ubicación a manipulaciones, roces y presiones contraproducentes para su correcto alineado.

3.2.7. Alteraciones cromáticas.

En relación a este punto, no se puede decir que se haya producido una alteración cromática del color del terciopelo original, pues lo que se puede apreciar si se comparan el tono del anverso con el de los dobladillos de los bordes, más bien se trataría de una leve atenuación de la intensidad del mismo.

En cambio no tratándose de una alteración cromática como tal, sí se pone en evidencia el problema ya analizado del contraste de color entre el pelo y el tejido base del terciopelo. Se puede decir que el contraste de color produce un efecto negativo en la visión de conjunto a pesar de que en ambos casos (pelo y fondo), son los tonos originales concebidos para dichos elementos del terciopelo. El aspecto de la obra sería completamente diferente si se hubieran empleado el mismo colorante en la confección de todas las partes integrantes del mismo.

También es preciso destacar que en las zonas que están en contacto con los candelabros de cola, se produce de modo puntual una alteración cromática tanto del terciopelo como de los bordados (Fig.23). La cera se acumula por el uso habitual de la pieza y por este motivo el terciopelo está muy rígido y desgastado, mientras que los bordados presentan un aspecto más blanquecino en esos puntos.

3.2.8. Descosidos.

Se observan algunos descosidos puntuales correspondientes a una separación de zonas puntuales de la banda del tejido rojizo de pana perimetral (Fig.24). Se localizan en la zona superior de las caídas y en una zona concreta del lateral derecho. El motivo es la pérdida o destensado del hilo de fijación que mantiene unido dicho elemento a los demás estratos.

3.2.9. Manchas.

A simple vista no se detectan manchas en ninguna de las zonas constitutivas de la pieza a las que se ha tenido acceso.

3.2.10. Disgregación de las fibras.

El terciopelo rojo aún mantiene su consistencia en general, pero es preciso destacar que en algunas zonas más debilitadas y frágiles se aprecia una ligera pérdida de las fibrillas del pelo de esta urdimbre (Fig.25). Esto es indicio de una incipiente presencia de esta alteración en dicho soporte que podría acentuarse e intensificarse.

3.2.11. Abrasión, quemaduras.

En relación a esta alteración es preciso centrarse en las zonas anteriormente citadas que coinciden con los candelabros de cola. Estas partes han tenido que soportar elevadas temperaturas debido a la caída de la cera de las velas. Como consecuencia, el tejido presenta gran rigidez y un elevado grado de fragilidad, coincidiendo sobre todo con aquellas zonas en las que además dicho terciopelo se encuentra bastante desgastado por la pérdida del pelo.

3.2.12. Suciedad.

Esta alteración se manifiesta en el manto a modo de una leve capa de acumulación de polvo superficial. Por tanto no se puede afirmar que el grado de suciedad sea muy elevado y no se trata por tanto de una alteración que pueda afectar de modo agresivo a la obra.

3.2.13. Hilos y elementos sueltos.

A pesar de todas las alteraciones que presenta el soporte de terciopelo, es llamativo el correcto estado de conservación de los bordados. Aunque se aprecian desgastes de algunos hilos metálicos (entorchado del metal que deja a la vista el alma de seda), no destacan hilos sueltos en el bordado, salvo en algunas zonas puntuales. Por tanto el porcentaje de esta alteración se puede considerar en esta obra como bajo.

Tan sólo es preciso destacar las únicas zonas en las que se aprecian algunos hilos sueltos, coincidiendo con las partes que se encuentran en contacto con los candelabros de cola. Es posible que los hilos que fijan el bordado en estas partes se encuentren afectados, por el excesivo calor de la cera o por la erosión a la que se han visto sometidos en los procesos mecánicos para la eliminación de la misma.

3.3. INTERVENCIONES ANTERIORES IDENTIFICABLES.

Las intervenciones encontradas en la obra no modifican la morfología original de la misma.

En cuanto a la tipología de intervenciones éstas se desglosan a continuación:

- Aplicación de nuevas piezas.

Se ha dispuesto una nueva pieza de terciopelo rojo, que está rodeada de una doble banda de blonda de malla metálica dorada (Fig.26). Estos elementos se ubican en la zona superior a la altura de la toca de sobremanto, y por tanto solapa parte del original que se encuentra oculto. Se

trata efectivamente de una serie de piezas añadidas que forman parte del conjunto y de la propia estructura de la obra.

Lo mismo ocurre con la blonda metálica dispuesta en la zona superior horizontal del manto, al nivel de las caídas delanteras (Fig.27). Esta blonda se añadió con posterioridad al primer estudio realizado en el manto. En aquel momento tan sólo figuraba la que se dispone por el resto del perímetro, y que es distinta a la anterior.

Otros elementos añadidos son una entretela completa en color crudo a la que no van fijados los bordados desde el anverso, así como el forro adamascado que presenta en la actualidad la obra y que difiere del identificado en el manto en el primer examen, que se trataba de un tejido de tafetán rojo. Como ya quedara descrito con anterioridad, en dicho forro se aprecian una serie de parches, presillas y cintas, fijadas en algunos casos mediante costura o empleando adhesivos (Fig. 28 y 29). El forro presenta tan sólo una costura vertical coincidiendo con su eje central y por tanto está constituido por dos piezas.

Otros elementos añadidos son unas bandas completas perimetrales de pana burdeos, a las que va fijado el forro desde el reverso.

- Parches.

Estas intervenciones se han localizado en las zonas más deterioradas del terciopelo a la altura de los candelabros de cola (Fig. 30). El debilitamiento, roturas y lagunas del tejido en esos puntos, ha dado lugar a que sea preciso disponer unos parches de terciopelo rojo desde el anverso solapando el original. Además de tratarse de una operación de consolidación y protección de la zona, también cumple la función de integración óptica de unas zonas bastante oscurecidas. Se han fijado dos parches en cada uno de los lados del manto y a la misma altura que las zonas afectadas. La disposición del ligamento de estos elementos no se alinea según el original provocando con ello problemas de adaptación y abolsamientos.

Del mismo modo son zonas que se han visto afectadas también por la agresiva manipulación a la que se ven sometidas, pues cuando el manto es colocado en el paso es preciso remeterlas hacia el interior, provocando con ello pliegues muy marcados, roces, desgastes y roturas del terciopelo y de los bordados.

- Zurcidos.

Se ha detectado la presencia de algunos zurcidos dispersos de color rojo en zonas interiores del terciopelo con objeto de afianzar partes levantadas o con peligro de desprendimiento.

- Otras operaciones. Reintegraciones cromáticas.

Se aprecian estas intervenciones en un porcentaje elevado de lagunas o roturas del terciopelo. Consiste en la aplicación de tintas de color rojo en aquellas zonas alteradas del terciopelo que dejan a la vista la entretela de lino. Se desconoce la técnica con la que han podido ser realizadas.

3.4. DEPÓSITOS SUPERFICIALES.

3.4.1. Presencia de materiales de diversa tipología en superficie.

Se aprecian en zonas puntuales del manto importantes depósitos o restos de cera. Destacan los concentrados tanto en el terciopelo como en las blondas que coinciden con las caídas delanteras (Fig. 31). Otras zonas son las correspondientes a los candelabros de cola, en donde además del constante depósito de este material en dichos puntos, ha cambiado la consistencia del terciopelo rojo, alterando las propiedades y características de flexibilidad y elasticidad de dicho tejido.

4. ESTUDIO ANALÍTICO.

4.1. OBJETO DE ANÁLISIS.

El objeto del estudio de análisis se propone la identificación de los tintes, así como la comprobación de la solidez y firmeza de los colorantes. Del mismo modo dicho análisis se centraría en la identificación de las fibras constitutivas, de los elementos metálicos y de otros elementos de la decoración.

4.2. EXTRACCIÓN DE MUESTRAS.

La toma de muestras se llevará a cabo antes de proceder a cualquier tipo de intervención y se extraerán de aquellas zonas que más cantidad de información faciliten y que causen el mínimo daño a la obra.

4.3. PROPUESTA DE ANÁLISIS.

En cada muestra se propone identificar:

- Análisis de las tintas.
- Análisis de las fibras textiles constitutivas:
 - o Identificación de las fibras.
 - o Estado de conservación.
- Análisis de los elementos metálicos.
 - o Identificación del metal.
 - o Estado del metal al inicio de la intervención.

5. PROPUESTA DE TRATAMIENTO E 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.

Partiendo del este estudio previo practicado directamente sobre la obra y en base a los análisis preliminares que se ejecutan con posterioridad, se determina el proceso de restauración más adecuado.

Esta propuesta se basa en el respeto absoluto por el original, y por tanto las operaciones que se plantean son las mínimas que precisa la pieza, con objeto de devolverle su integridad física sin alterarla, falsear, reponer o rehacer piezas. Las operaciones serán reversibles y los materiales que se emplearán en las diferentes fases del tratamiento serán los actualmente utilizados en restauración textil, siguiendo los criterios aplicados en esta materia que son además los recomendados a nivel internacional.

De acuerdo con estas consideraciones generales se procede a desglosar el conjunto de operaciones propuestas para esta obra.

5.1. LIMPIEZA.

Se plantea en primer lugar la limpieza mecánica tanto del anverso como del reverso de la obra 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.

Debido a que la obra está compuesta por diversos materiales (terciopelo, rellenos de fieltro, cartulinas, metales, etc.) no es factible proceder a un tipo de limpieza en medio acuoso. Se plantea complicado aplicar este sistema en esta pieza 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. Del mismo modo y debido a los volúmenes del bordado sería preciso acelerar el secado desde el reverso para no incidir directamente sobre el metal. 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 en aquellas zonas que lo requieran, 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. Los bordados se limpiarían con el mismo disolvente y en aquellas zonas que lo permitan, se podrían usar hisopos ligeramente humedecidos en agua desmineralizada, evitando que se vean afectadas las zonas contiguas de terciopelo.

5.2. 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 se podrían mantener al cumplir además una funcionalidad concreta.

Las intervenciones más llamativas son el forro del reverso, las bandas perimetrales de pana, así como las nuevas piezas de terciopelo de la zona superior y los parches de los laterales a la altura de los candelabros de cola. Sería preciso realizar un estudio en profundidad de la necesidad de permanencia de estos elementos y determinar si es preciso que se mantengan sobre todo en los casos de aquellas que están solapando parte del original como ocurre en el caso de los parches laterales. Estos parches están creando además tensiones en el terciopelo original debido a que están fijados desde el anverso de modo perimetral a los bordados contiguos.

Los zurcidos del terciopelo podrían eliminarse en el caso de que se comprobara que el mantenimiento de los mismos está afectando a la correcta conservación del terciopelo.

Se plantearía la posibilidad de eliminar aquellos elementos en los que para su fijación se hubieran empleado adhesivos, como ocurre en el caso de las presillas y las argollas ubicadas en el reverso. Se estudiarían en todo caso otros sistemas de anclaje o sujeción de dichos elementos al reverso.

5.3. ELIMINACIÓN DE DEPÓSITOS DE CERA.

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.

5.4. CORRECCIÓN DE DEFORMACIONES.

El manto presenta unas evidentes y graves deformaciones a las que en algunas zonas es prácticamente imposible devolver su forma original. La cuestión sería en estos casos intentar que estas alteraciones no fueran a más, siguiendo los medios y recomendaciones que existen a nivel preventivo. Este aspecto es fundamental tenerlo en cuenta, pues el siguiente paso de estas deformaciones es una posible transformación en roturas, como ya ocurre en zonas puntuales del terciopelo que se encuentran entre bordados. En la medida en la que algunos de los elementos del reverso estuvieran provocando algunas de las deformaciones, se procedería al descosido de las zonas afectadas con objeto de suavizar dichas alteraciones creadas en el anverso.

Se recomendaría que una vez subsanadas algunas de las deformaciones, la exposición del manto se hiciera en horizontal o diagonal y no en vertical como está en la actualidad a pesar de que no está colgado completamente desde la zona superior. El actual sistema mediante un rulo del que se suspende la obra por ambos lados no es de los más agresivos, pero tampoco es el más correcto. Al poseer la obra un peso considerable, la tensión está concentrada en las zonas que están en contacto con el rulo que son las que reciben el peso del resto que cae completamente en vertical.

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.

Si se procediera a la realización de un “pasado” de la obra, se subsanaría el problema de las deformaciones, pues al eliminar el terciopelo actual, los bordados y los demás elementos decorativos, volverían a su lugar exacto previamente alineados.

5.5. CONSOLIDACIÓN PARCIAL.

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. Las características que deben poseer estos soportes son que su procedencia tiene que ser de origen natural, 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 soporte 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. Esto quiere decir por tanto que el problema de alteración cromática producida por los desgastes del terciopelo y cuya consecuencia directa es la aparición de zonas oscuras en contraste con el intenso color rojo del pelo del terciopelo, no quedaría solucionado con este tratamiento. Este sistema de reintegración cromática es el que habitualmente se emplea en piezas textiles y por tanto a pesar de la alteración 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 este caso es el terciopelo.

5.6. SELECCIÓN Y TEÑIDO DE NUEVOS SOPORTES.

Los tejidos seleccionados 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 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.

En el caso de recurrir a tejidos comerciales ya teñidos se procedería a realizar una serie de pruebas precisas y necesarias con objeto de comprobar la estabilidad del colorante empleado, el grado de fijación del color, así como la materia y origen de los mismos. Una incorrecta elección podría dar lugar a posteriores problemas en los que la obra se encontraría inmersa, con lo que se producirían daños irreparables.

5.7. 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. Según el examen inicial el porcentaje de esta alteración es bastante bajo. La fijación de las zonas afectadas se realizaría mediante el sistema de costura, llevando estos hilos a su disposición original. Los hilos utilizados se adaptarán 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 aporta una mayor consistencia. El color de estos hilos iría en función de la zona a tratar, y por ello sería preciso teñirlos adecuadamente.

5.8. CONCLUSIONES.

Si esta opción de la aplicación de soportes locales no fuera suficiente a nivel estético o porque por el uso la consolidación que precisara la obra fuera aún mayor, se podría plantear a corto plazo la conveniencia de un "pasado" de los bordados a un nuevo soporte de terciopelo. En este aspecto primaría más el carácter procesional y funcional de la obra, pero para ello sería preciso proyectar dicho "pasado", con los criterios de conservación textil aplicados en piezas de museos y que son los que actualmente se siguen en el IAPH. Esta operación sería realizada en un taller de bordados en el que se respetara al máximo el original y con materiales similares a los que fueran a ser suprimidos.

6. CONSIDERACIONES GENERALES DE EXPOSICIÓN.

Para esta obra 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 descansaría el manto, y por tanto éste debería prepararse debidamente tal como es habitual en el caso de la presentación de este tipo de obras en plano. La madera debe ser lo más neutra posible, aunque también se podría utilizar la de contrachapado, siempre convenientemente aislada de del original mediante un correcto aislamiento que le impida el contacto directo con el manto. La madera tendría que ser forrada con melinex, y ser cubierta después con un soporte de muletón, que sirva como base de amortiguación de la obra. El último estrato sería un tejido de procedencia natural sin apresto y limpia, pues sobre éste iría colocado el manto.

En el caso de que la pieza se expusiera en plano inclinado sería conveniente la colocación de velcros en la zona de las caídas y en los laterales hasta aproximadamente la mitad. Estas tiras de velcro se coserían al forro del reverso (parte más suave), mientras que en el forro de base para exponerlo se colocaría el más rugoso. Estas tiras de velcro se coserían de manera que se repartiría equitativamente el peso del manto.

En el caso de que la pieza se expusiera en el interior de una vitrina, sería preciso disponer 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.

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 máxima: 60%.
- Humedad mínima: 45%.
- Temperatura máxima: 23°.
- Temperatura mínima: 18°.

7. MANIPULACIÓN.

Debido a que manipular los textiles siempre es un riesgo, es preciso tener en cuenta unas normas mínimas a la hora antes 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.

Por ello es importante que sean personas expertas las que desarrollen esta función, que son la que pueden extremar el cuidado en los traslados o cambios. De modo general, estas piezas deben manipularse siempre de forma extendida, y ser sujetadas por los bordes, evitando pliegues y dobleces que pueden ser peligros tanto para el tejido base como para los bordados.

EQUIPO TÉCNICO

- Estado de conservación y propuesta de tratamiento. **Lourdes Fernández González**. Conservadora-Restauradora. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH).
- Estudio histórico. **Gabriel Ferreras Romero**. Historiador del Arte. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH).
- Estudio Fotográfico. **José Manuel Santos Madrid**. Fotógrafo. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH).

P.D. Nuestro agradecimiento por toda la información facilitada a don Joaquín Víctor Ruiz Franco-Baux y a la Hermandad del Cristo del Amor.

Sevilla, a 12 de noviembre de 2009

VºBº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN
EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO



Fdo.: Lorenzo Pérez del Campo

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

FIGURA 1



Manto procesional de la Virgen del Socorro. Hermandad del Amor Sevilla.

FIGURA 2



Dibujo de Joaquín Castilla Romero. Manto de la Virgen del Socorro. Hermandad del Amor Sevilla.

FIGURA 3



Dibujo de Joaquín Castilla Romero. Manto de la Virgen del Socorro. Hermandad del Amor Sevilla.

FIGURA 4



Relieve en metal. Joaquín Castilla Romero. Manto de la Virgen del Socorro. Hermandad del Amor Sevilla.

FIGURA 5



Virgen con los cartujos, manto de Misericordia. Francisco de Zurbarán.
Museo de Bellas Artes de Sevilla.

FIGURA 6



Virgen del Rosario con santos dominicos. Manto de Misericordia. Augusta. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

FIGURA 7



Frontal de Altar. Primera mitad del siglo XVI. Catedral de Sevilla.

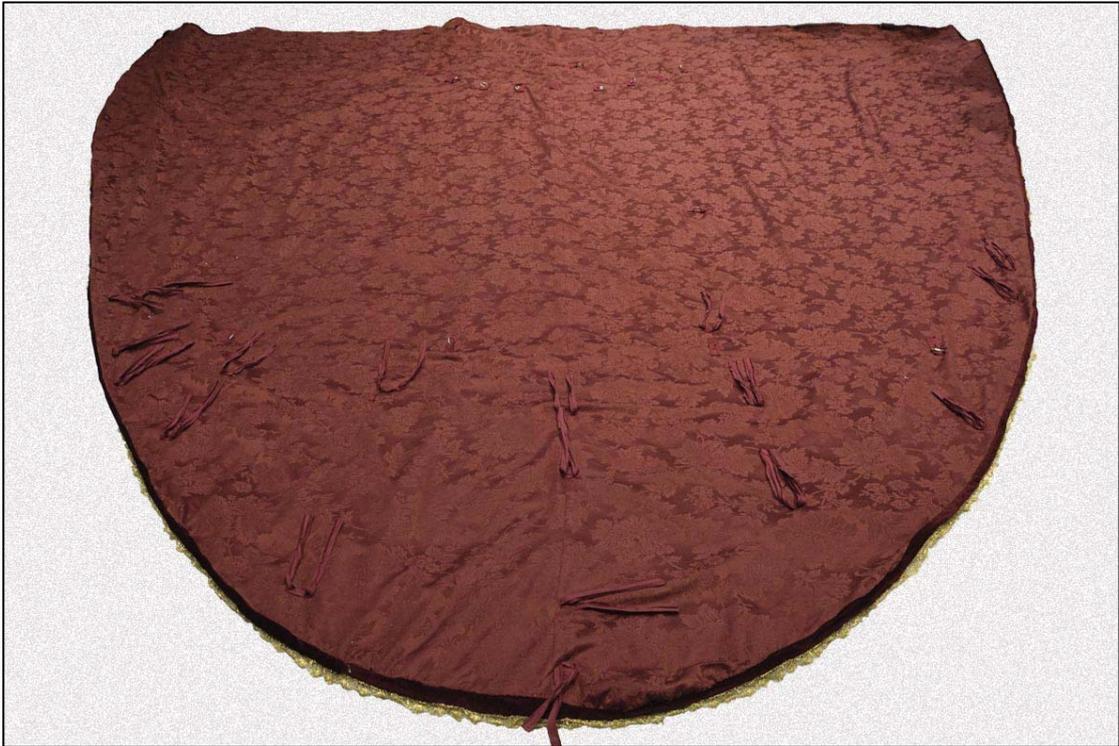
FIGURA 8



DATOS TÉCNICOS.

Estado general del manto (anverso).

FIGURA 9



DATOS TÉCNICOS.

Estado general del manto (reverso).

FIGURA 10

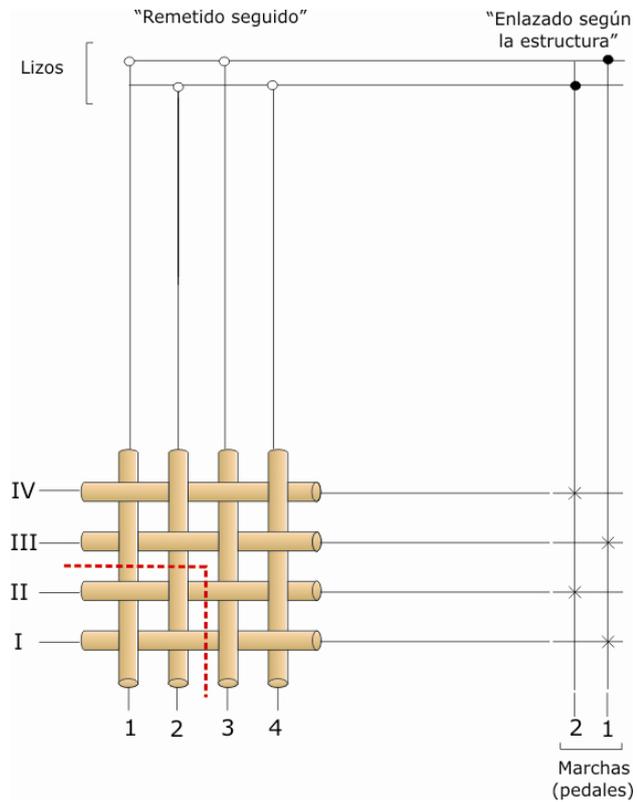


DATOS TÉCNICOS.

Construcción interna del tejido de terciopelo, base de los bordados.

FIGURA 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 del tejido de la entretela de lino de refuerzo del bordado.

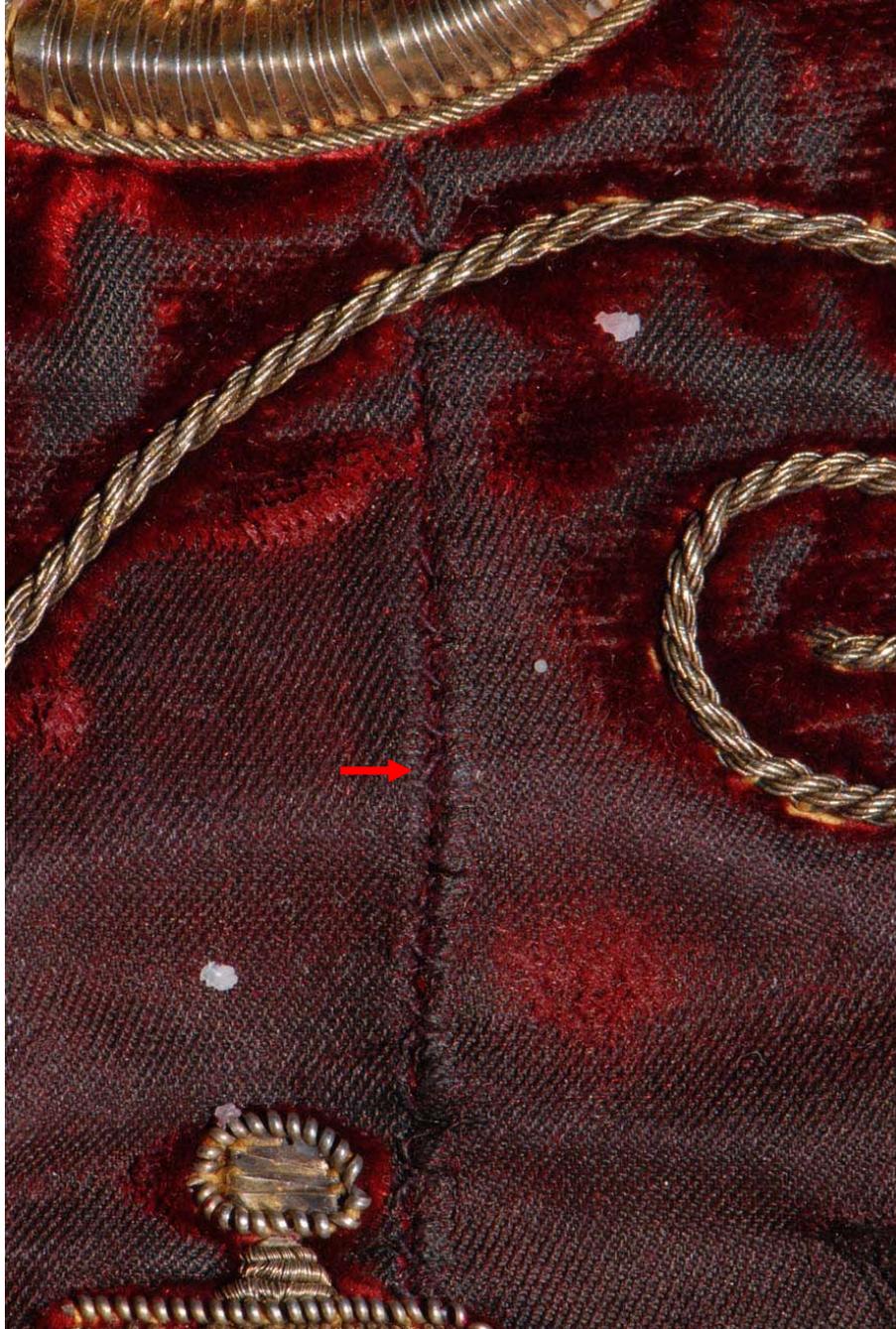
FIGURA 12



DATOS TÉCNICOS.

Zona media de las caídas. Refuerzo de la zona que es atravesada por el perno donde se coloca la corona (anverso y reverso).

FIGURA 13



DATOS TÉCNICOS.

→ Costura de unión de las piezas del terciopelo.

FIGURA 14



DATOS TÉCNICOS.

Dimensiones generales de la obras y de los principales elementos que la componen (anverso).

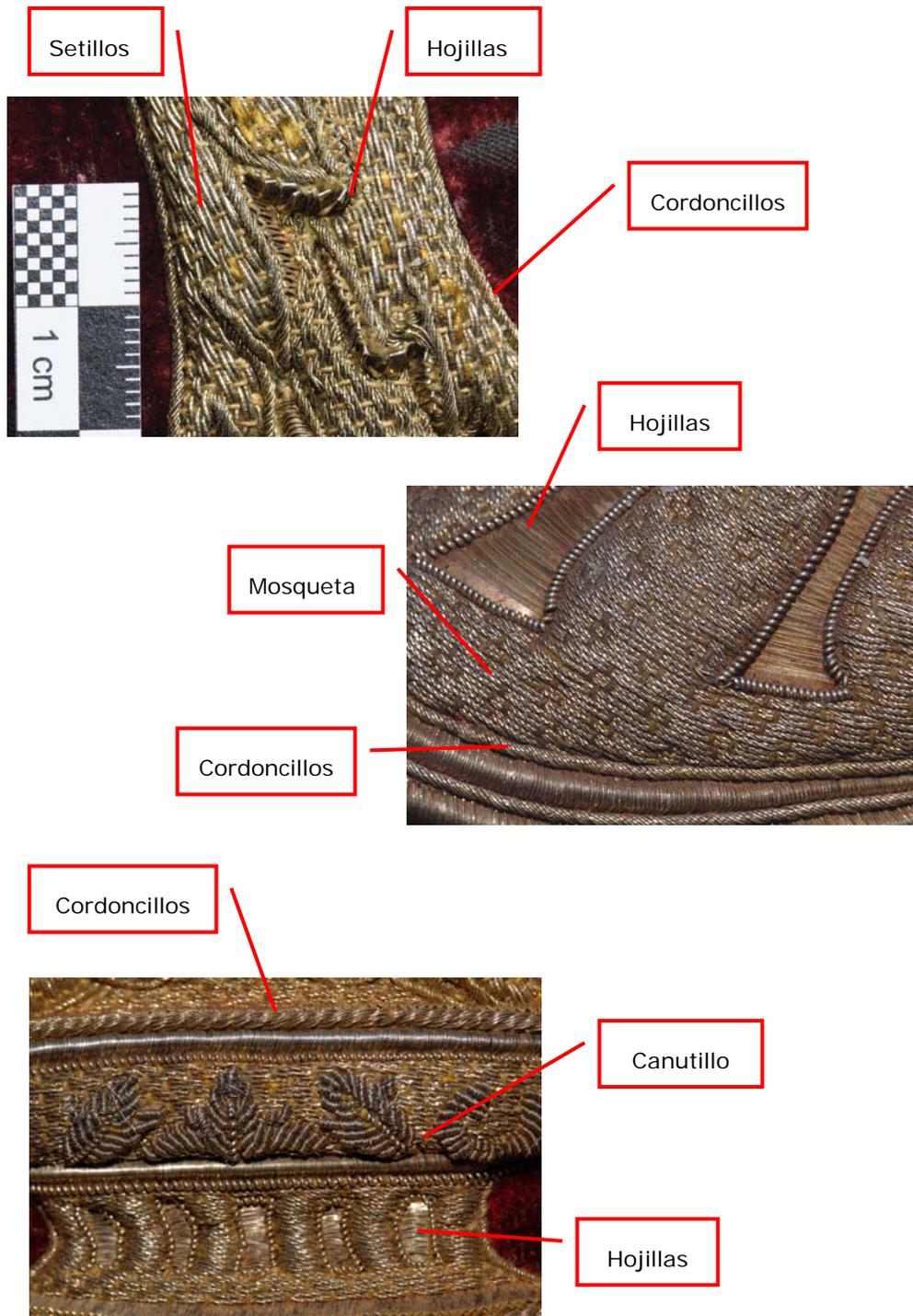
FIGURA 15



DATOS TÉCNICOS.

Dimensiones de las piezas de terciopelo (anverso).

FIGURA 16



DATOS TÉCNICOS.

Principales puntos del bordado.

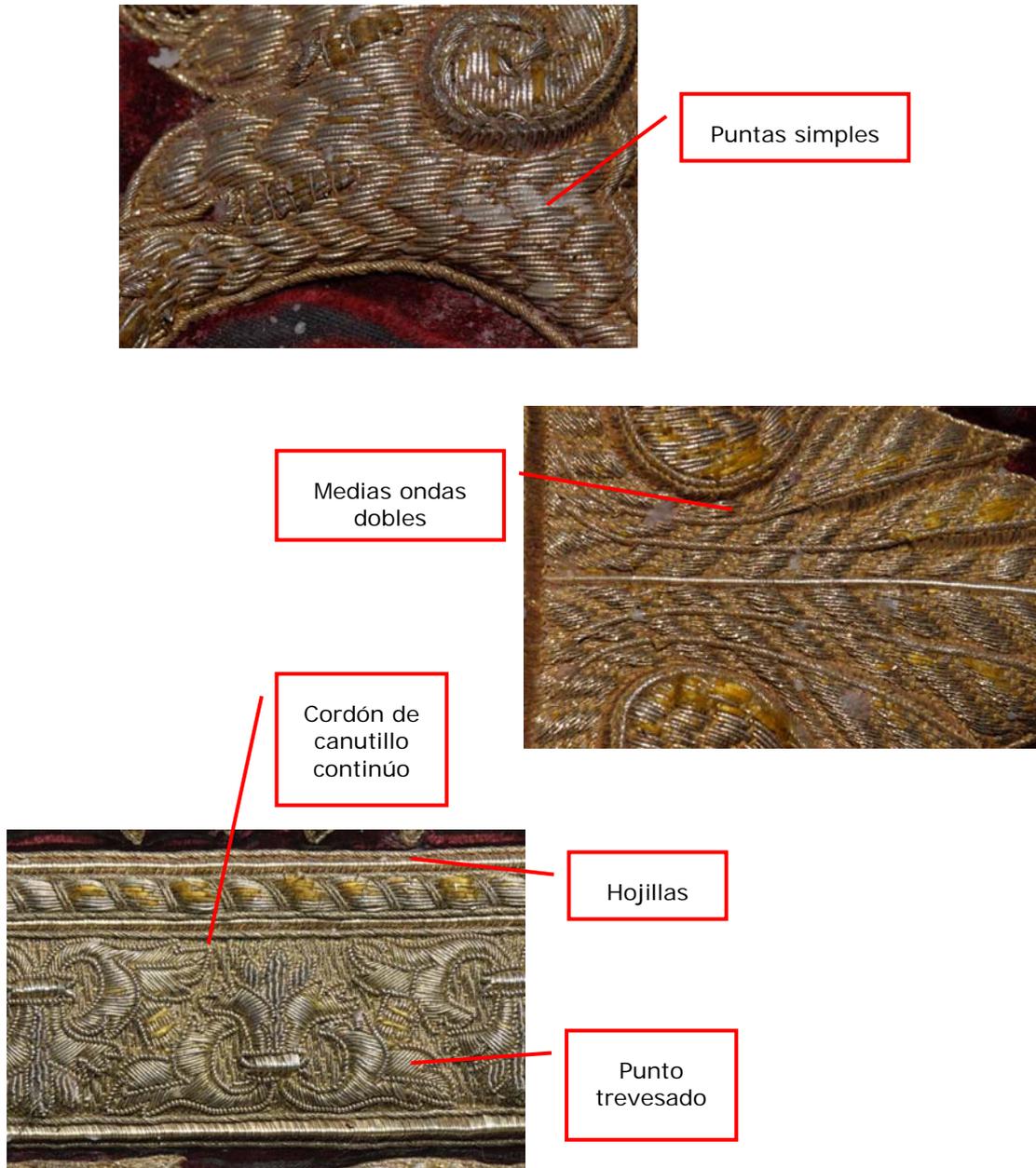
FIGURA 17



DATOS TÉCNICOS.

Principales puntos del bordado.

FIGURA 18



DATOS TÉCNICOS.

Principales puntos del bordado.

FIGURA 19



ALTERACIONES.

- ➔ Lagunas que dejan a la vista la entretela de lino coloreada para ser integrada con el tono del terciopelo.

FIGURA 20



ALTERACIONES.

→ Roturas que dejan a la vista la entretela de lino.

Desgastes del pelo del terciopelo.

FIGURA 21



Desgastes del bordado.



ALTERACIONES.

Desgastes identificados en la obra.

FIGURA 22



ALTERACIONES.

 Principales deformaciones de la obra.

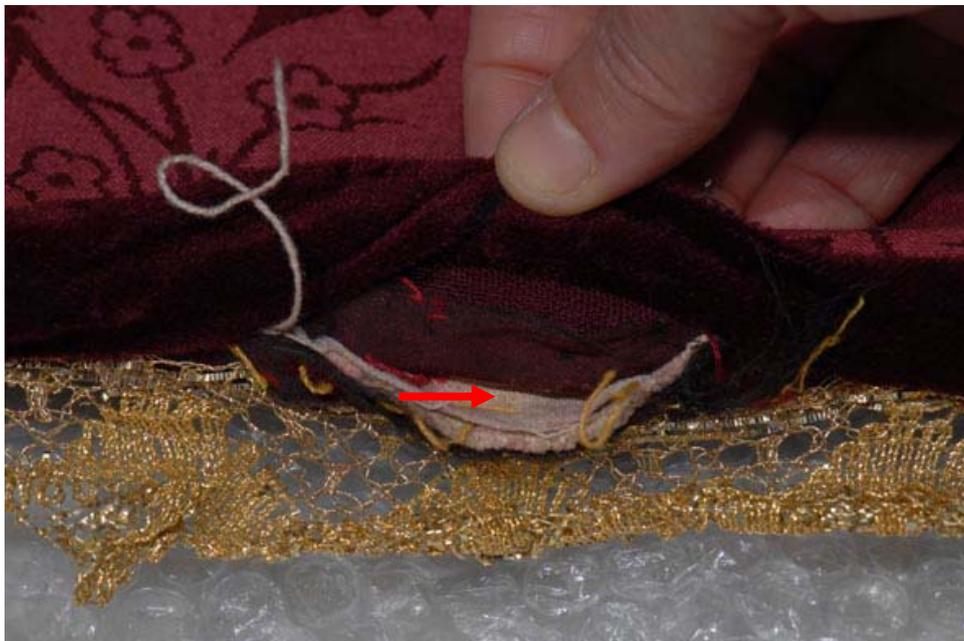
FIGURA 23



ALTERACIONES.

-  Alteración cromática del terciopelo y los bordados en la zona que coincide con los candelabros de cola.

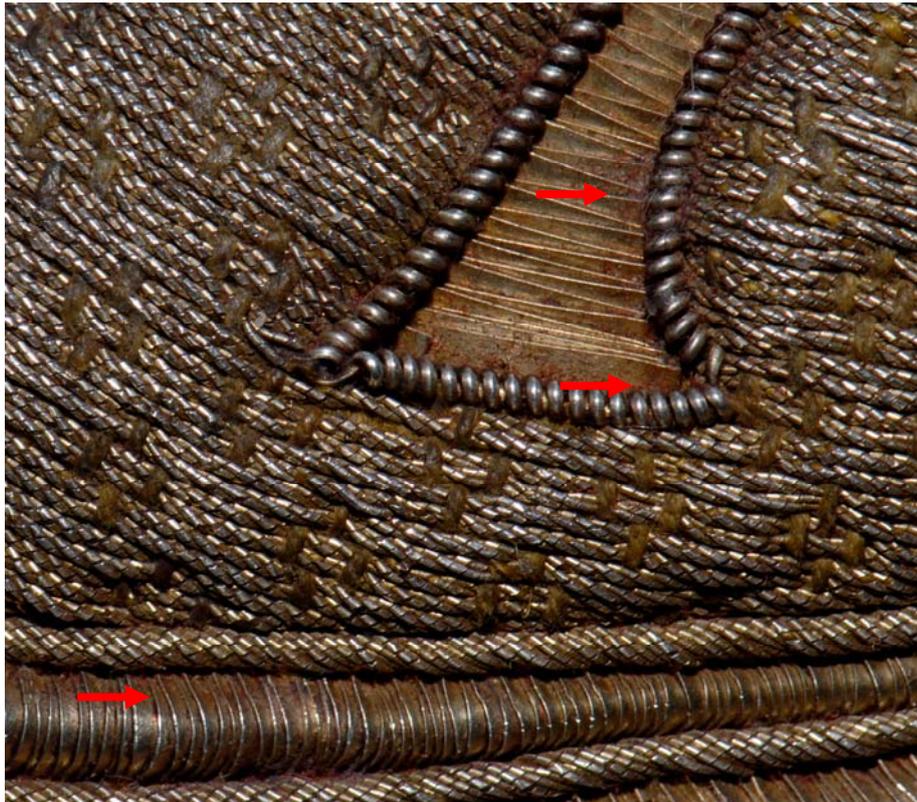
FIGURA 24



ALTERACIONES.

 Descosidos de la banda de pana de la zona perimetral.

FIGURA 25



ALTERACIONES.

➔ Disgregación de las fibras del terciopelo.

FIGURA 26



INTERVENCIONES ANTERIORES.

- Pieza nueva de terciopelo y doble blondas añadidas a la altura de la toca.

FIGURA 27



INTERVENCIONES ANTERIORES.

Nueva blonda añadida en la zona superior o caídas.

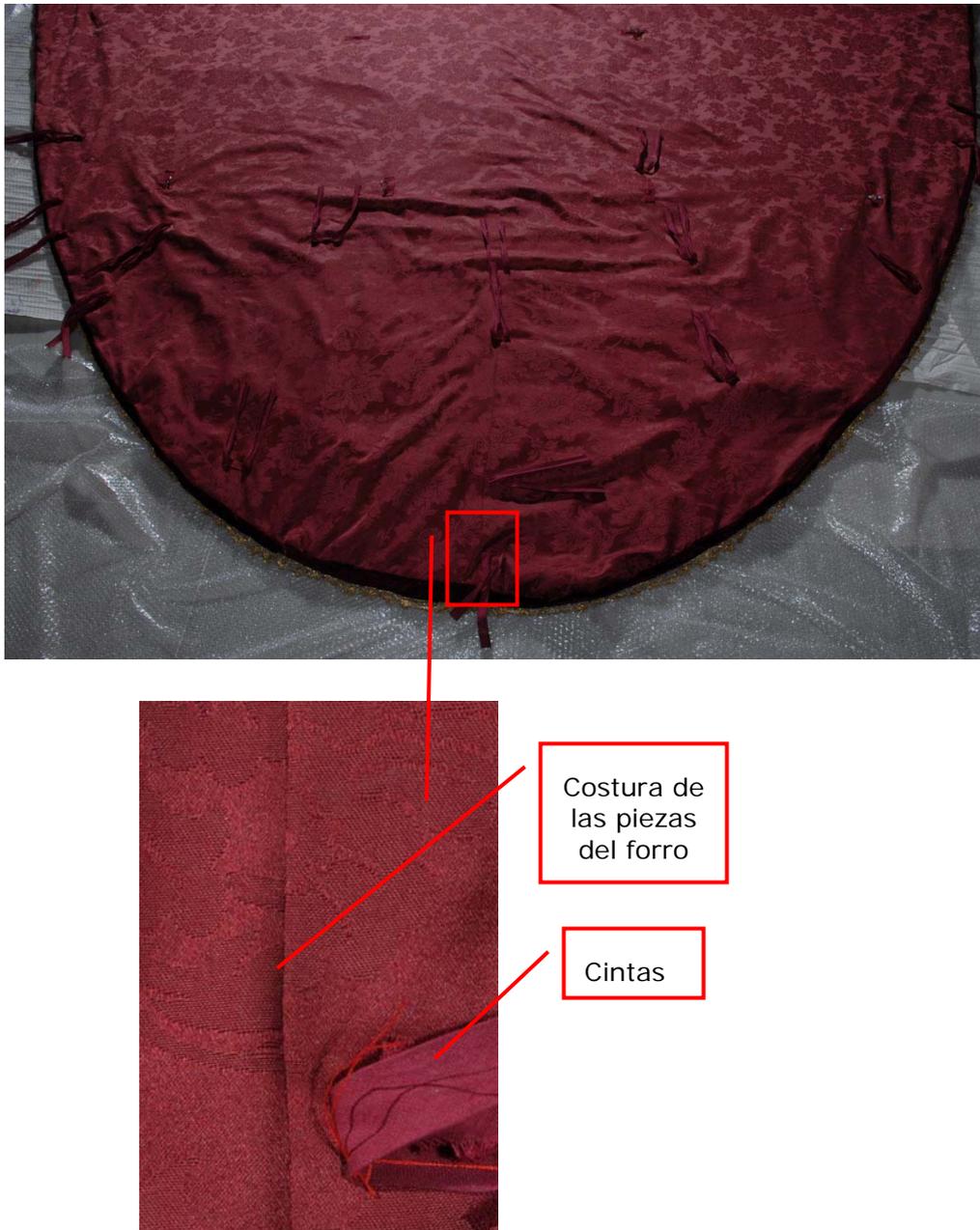
FIGURA 28



INTERVENCIONES ANTERIORES.

Nuevo forro del reverso (zona superior). Sistema de montaje mediante argollas y presillas.

FIGURA 29



INTERVENCIONES ANTERIORES.

Nuevo forro del reverso (zona inferior). Sistema de montaje mediante cintas.

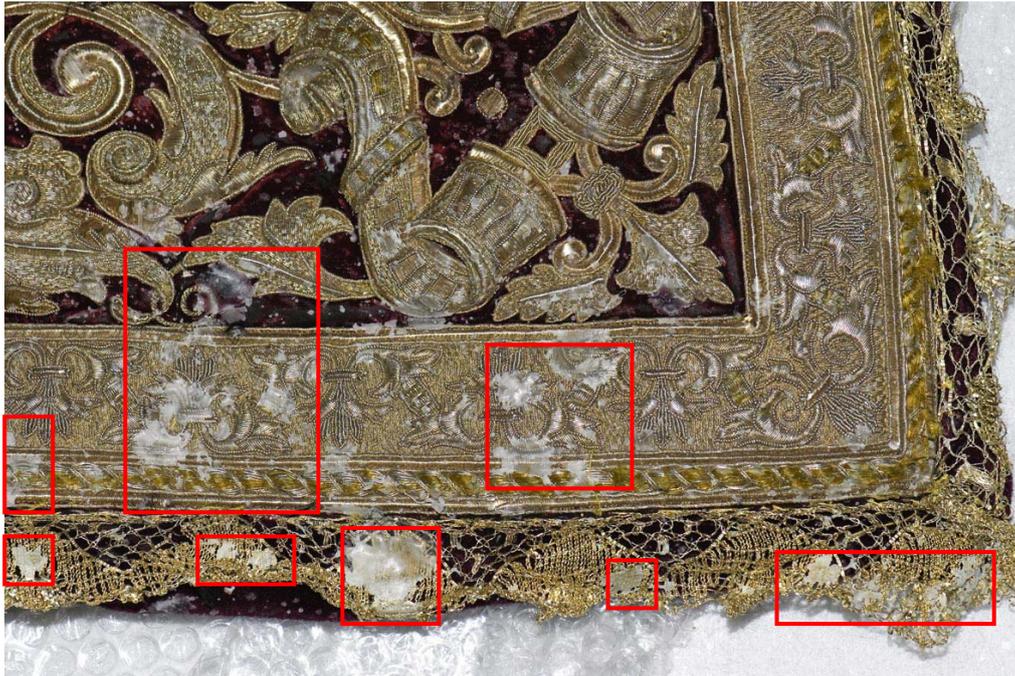
FIGURA 30



INTERVENCIONES ANTERIORES.

 Parches de nuevo terciopelo.

FIGURA 31



DEPÓSITOS SUPERFICIALES.

 Restos de cera.