



Informe de ejecución

Conjunto textil rojo de la Virgen de Zocueca

Bailén (Jaén)

Hermanas Gilart. Bordadoras de Cámara de SS.MM. Madrid, 1865

Marzo, 2020



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
I. FINALIDAD Y OBJETIVOS.....	2
II. METODOLOGÍA Y CRITERIOS GENERALES.....	2
III. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN.....	4
III.1. Ficha catalográfica.....	4
III.2. Estudio histórico del bien.....	6
III.3. Estudio técnico.....	12
IV. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS.....	50
V. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE ACTUACIÓN.....	74
VI. TRATAMIENTO/ACTUACIÓN.....	75
VII. EVALUACIÓN DE RESULTADOS.....	110
VIII. PROGRAMA DE MANTENIMIENTO Y CONSERVACIÓN.....	111
EQUIPO TÉCNICO.....	113



INTRODUCCIÓN

El Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) atendió en junio de 2015 la petición de un examen sobre el estado de conservación del “Conjunto rojo de la Virgen de Zocueca (manto y saya de la Virgen y capa del Niño)”, de la Real Cofradía de Ntra. Sra. de Zocueca, Bailén (Jaén). El citado conjunto se inspeccionó en las instalaciones del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), Taller de Tejidos, donde fue sometido a un reconocimiento por el personal adscrito al proyecto. El diagnóstico emitido en aquel momento recogió las principales características técnicas de las piezas que conforman el conjunto, así como la situación de las mismas a nivel de su estado de conservación, para posteriormente plantear los tratamientos precisos y determinar la intervención más idónea en cada caso.

Una vez aprobada la intervención del citado conjunto, éste fue trasladado al Centro de Intervención del IAPH, el 3 de abril de 2018, donde ha sido sometido un exhaustivo reconocimiento para lo cual, se han puesto a disposición del proyecto todos los medios científico-técnicos necesarios. Paralelamente a las actuaciones correspondientes a la intervención, se efectuó la investigación histórico-artística y se recopiló una amplia documentación textual y fotográfica.

La intervención se ha llevado a cabo atendiendo a las propuestas formuladas en el documento “Informe de diagnóstico y propuesta de intervención”, entregado a la Hermandad el 29 de junio de 2015.

Este documento “Informe de ejecución” se estructura en varios apartados: identificación del bien mediante ficha catalográfica, estudio histórico-artístico, descripción de los datos técnicos, análisis del estado de conservación y tratamiento llevado a cabo.

Todos estos estudios y actuaciones para llevar a cabo con garantías la intervención, se desarrolla de acuerdo con la metodología puesta a punto por el IAPH, y con la aplicación de los criterios internacionales vigentes.

Los trabajos de conservación–restauración se finalizaron en mayo de 2019.



I. FINALIDAD Y OBJETIVOS

El principal objetivo de la intervención llevada a cabo en el “Conjunto rojo de la Virgen de Zocueca (manto y saya de la Virgen y capa del Niño)” ha sido la conservación de este bien patrimonial para contribuir a su perdurabilidad en el tiempo en las mejores condiciones posibles. La finalidad y objetivo de la intervención realizada se ha centrado en solventar el deterioro del conjunto mediante la aplicación de los tratamientos necesarios que favorezcan su conservación para futuras generaciones. Para garantizar dicho objetivo se debe actuar siempre desde el respeto y el conocimiento exhaustivo del bien cultural, en lo que se refiere a sus características técnicas y su estado de conservación.

Su intervención ha supuesto una puesta en valor de la obra en su conjunto, dada la situación que a nivel conservativo presentaba. Tras proceder a los tratamientos oportunos se puede observar en la actualidad en toda su dimensión.

II. METODOLOGÍA Y CRITERIOS GENERALES

La metodología de trabajo e intervención del IAPH en cualquier actuación que realiza sobre bienes culturales, comienza con una fase cognoscitiva que incluye los estudios necesarios para formular y llevar a cabo la fase operativa.

En la primera fase se trata de conocer las características materiales del conjunto, evaluar los factores de deterioro, las circunstancias de riesgos y las patologías presentes, con el apoyo de medios técnicos y científicos durante el reconocimiento de las piezas.

Estos estudios previos permiten hacer una propuesta de intervención lo más respetuosa y acertada posible para realizar la segunda fase o actuación, según criterios establecidos por la legislación vigente, aprobados y aceptados internacionalmente en materia de conservación y restauración de Bienes Culturales.

En la fase operativa se llevan a término los tratamientos propuestos para garantizar la permanencia y transmisión al futuro de los bienes intervenidos y su presentación y disfrute de la forma más adecuada a sus características y tipologías.

Este planteamiento exige una articulación multidisciplinar del trabajo que permite una serie de actuaciones complementarias a la intervención, como son la documentación fotográfica para el seguimiento de cada uno de los procesos que se realicen; estudios analíticos que se requieran para el conocimiento material de la obra y la profundización en el estudio histórico-artístico.

Los principios teóricos fundamentales en los que se basa la metodología de actuación del IAPH son los siguientes:

- Prioridad de la conservación y el mantenimiento antes de la intervención. Detectar y eliminar previamente a la intervención los factores de deterioro que directa e indirectamente han incidido en el estado de conservación del bien, potenciando o desarrollando la aparición de alteraciones en él.
- Establecer la conveniencia de la intervención. La actuación ha de estar justificada por el estado de conservación y nunca debe responder a satisfacer meros principios estéticos.
- Adaptar la intervención a los recursos humanos, técnicos y económicos disponibles.



- Fundamentar la intervención desde el principio de mínima intervención.
- Necesidad de efectuar los estudios preliminares necesarios y simultáneos a la intervención, que permitan contrastar la intervención propuesta. “Conocer para intervenir”.
- Los tratamientos y materiales empleados deben estar justificados y probados, así como responder realmente a las necesidades conservativas de la obra.
- La intervención ha de ser fácilmente distinguible y circunscribirse a los márgenes de las pérdidas.
- Valorar los condicionantes socio-culturales que envuelven al bien objeto de estudio a la hora de definir el tipo de intervención a realizar.
- Documentación de todas y cada una de las etapas de la intervención. Cualquier intervención ha de quedar documentada con indicación expresa del técnico que la realiza, metodología empleada, productos y proporciones utilizados en cada uno de los tratamientos efectuados.



III. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN

III.1. FICHA CATALOGRÁFICA

N.º Exped.: 63_2017_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.

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: Hermanas Gilart Jiménez (Rosa y Margarita).

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.



III.2. ESTUDIO HISTÓRICO DEL BIEN

1. ORIGEN HISTÓRICO

El origen del manto de color rojo-anaranjado, junto con la saya y la capa del Niño Jesús es un regalo que le realizan los Reyes de España, Doña Isabel II y don Francisco de Asís a la patrona de Bailén, Nuestra Señora 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 doña Isabel conocida como “la Chata”, entre los años 1862 y 1863. En concreto su estancia en Bailén se desarrollo entre los días 6 y 7 de octubre del citado año, llegando en carruaje a las 10,30 horas de la noche, del día 6 procedentes de Sevilla, quedándose al día siguiente en Bailén y fue al mediodía cuando visitaron a la Santísima Virgen de Zocueca en la parroquia de La Encarnación, donando la cantidad de seis mil reales y comprometiéndose la reina a regalarle este conjunto de piezas textiles de color grana-fuego, marchándose por la tarde en dirección a la ciudad de Jaén, donde fue recibida con gran entusiasmo como cuentan los cronistas de la época, que relatan que la comitiva no podía seguir hacia adelante porque lo impedía la cantidad de súbditos que se habían desplazado hasta Jaén de los pueblos de la provincia para ver a la familia real.

En Bailén se hospedaron en el castillo-palacio del duque de Osuna o conde de Bailén, Don Mariano Téllez-Girón y Beaufort, décimo-segundo Duque de Osuna y de su esposa Doña Leonor Salm y Salm. Actualmente solo se conserva la puerta-fachada de la casa-palacio del duque, que en la actualidad adorna una de las casas de propiedad municipal.

El manto presenta en su zona inferior una inscripción dentro de una especie de cartela bordada que dice:

”S.S.M.M. Los Reyes Católicos Dña. Isabel 2ª y D. Francisco de Asís a Ntra. Sra. de Zocueca, Patrona de Bailén. Que se venera en su Iglesia Parroquial de la referida Ciudad. Madrid. 1865”.

En realidad el conjunto textil se remitió por Real Orden de la Mayordomía de S. M., gracias a don Antonio Rentero y Villa, Senador vitalicio del Reino y jiennense, el cual lo entregó a la Archicofradía reunida en casa del Mayordomo D. Pedro Soriano Marañón y Aguilar el día 3 de abril del mismo año.

Teniendo que esperar que la Virgen de Zocueca lo estrenara, el día 13 de mayo de 1866, pues se esperó que lo bendijera el obispo de Jaén, Monseñor Antolín Monescillo y Viso posteriormente primado de España, celebrándose solemne misa y procesión posteriormente.

Estas tres obras bordadas se creía que habían sido confeccionadas por algún convento de Madrid o por la Real Fábrica de Santa Bárbara, aunque en esta Real Fábrica se han hecho tapices en alto lizo y alfombras de nudo turco o español pero nunca bordados.

Las autoras del conjunto textil fueron las Hermanas Rosa y Margarita Gilart Jiménez bordadoras al servicio de la Casa Real.

Las bordadoras mallorquinas trabajaron en el segundo tercio del siglo XIX en Madrid, especialmente para la Corte de S.M. la reina Isabel II y para una clientela muy selecta (aristocracia y alta burguesía) y cuyo apellido se convirtió en sinónimo de calidad y de trabajo bien hecho. Prueba de ello son los mantos, vestidos o sayas, túnicas y demás prendas religiosas que fueron regaladas a las Imágenes devocionales de numerosos pueblos de la geografía española por los Reyes en sus distintos viajes por la Península Ibérica.



De la biografía de las autoras Rosa y Margarita Gilart Jiménez, fueron hijas de Miquel Josep Gilart y de Magdalena Jiménez y que nacieron en la localidad balear de Felanix y al menos fueron 6 hermanas: Magdalena, Catalina, Ana María, Rosa, Rita y Margarita.

Aprendieron a dibujar y bordar en seda e hilo metálico, en la capital de la isla, en Palma bajo la dirección de un fraile carmelita descalzo exclaustro. Años más tarde se trasladaron a Madrid, donde se instalaron hasta el final de sus días.

Tuvieron obrador en el Palacio Real de Madrid y Rosa Gilart fue propietaria de un establecimiento de bordados en el n.º 17 de la calle Jacometrozo (cerca de Gran Vía), al menos desde el año 1845.

Rosa casó con el escultor Pedro Juan Santandeu de Manacor, pero este falleció pronto dejando a su esposa viuda con solo 28 años y con una única hija, Matilde, quién se convertiría más adelante, en la marquesa de Villalbos o Villalobos al casarse con D. Manuel López de Sagredo y Escalona. Título Pontificio concedido por el papa León XIII, en 1853.

Las primeras obras que se conocen son de los años 1843-45 en que le concedieron a Rosa y a su hermana Magdalena varias menciones honoríficas en las Exposiciones Públicas de Productos de la Industria Española, por varios pañuelos bordados de "nipsis" y algunos bordados con cabellos humanos.

En el año 1847 entra Rosa por Real Orden del 22 de junio de ese año en la plaza de bordadora de Cámara de oro, plata y sedas. Donde realiza una mantilla para el caballo de la reina y una pantalla bordada de chimenea para el Palacio Real que en la actualidad no se conservan.

En octubre de 1850 realizan las colgaduras o pabellón del Congreso de los Diputados, escudos de armas de España-Austria que lo realizaron en 4 meses, siendo muy felicitadas por toda la casa real e incluso por la reina madre María Cristina de Borbón.

También presentaron obras suyas en Londres en 1851, ganando la medalla de plata de la sección XIX, de la gran Exposición Universal, admirando sus obras, la propia reina Victoria de Inglaterra.

El día 2 de febrero de 1852 en la presentación de la infanta Isabel "la chata", princesa de Asturias ante Ntra. Sra. de Atocha, la reina Isabel estrenó un manto de terciopelo rojo forrado de armiño, elaborado el terciopelo en una fábrica de Reus, con bordados de oro de Rosa Gilart. Este manto sería regalado por su majestad a la Virgen de Atocha, después de salir ilesa la reina del atentado del cura Merino.

En 1853 las hermanas Rosa y Margarita Gilart fueron recibidas en Audiencia en el Palacio Real de Aranjuez por los Reyes con objeto de presentar el vestido o saya y manto que habían bordados para la Virgen de los Reyes de Sevilla. La ofrenda la realizó el día 11 de agosto de 1853 el cuñado de la reina el duque de Montpensier en nombre de la Soberana. La saya de color blanco de raso y el manto de terciopelo verde.

También en 1855 confeccionan un manto de terciopelo negro que regalo Isabel II a la Virgen de las Angustias de Granada, con tachonado de estrellas y también con guarnición con cenefa de oro y blonda de flecaje, realizada en la fábrica de Barcelona de los señores Margarit.

En 1856 realizan un traje de Corte de raso blanco para la infanta Amalia, prima de la reina por su enlace con el príncipe Adalberto de Baviera.

También en ese año en noviembre los reyes obsequian a la patrona de Madrid la Virgen de la Almudena



con un manto, un vestido y una toca para la Virgen y una túnica para el Niño Jesús en raso blanco bordado en hilo metálico dorado.

En la apertura de las Cortés del día 10 de enero de 1858 la reina estreno un vestido y manto de raso blanco bordado en oro. El dibujo lo componían unos castillos y unos leones que se destacaban en el centro de un adorno a modo de arcos apuntados de estilo gótico y el fondo salpicado por flores de lis. Este conjunto sería luego regalado por la reina a la patrona de Sevilla la Virgen de los Reyes.

A finales de 1861 confeccionan una túnica color morado que la Soberana obsequió al Jesús Nazareno del Rescate de la población de Alcázar de San Juan de la provincia de Ciudad Real, cobrando por ella las hermanas Gilart 91.186 reales.

El 22 de octubre de 1862, Isabel II desembarca en el puerto de Cartagena y después llegó en ferrocarril hasta Murcia, regalando a la Virgen del Carmen del barrio de san Benito un manto, saya y escapulario piezas textiles bordadas por nuestras protagonistas.

En ese mismo año, realizan un traje de disfraz de la reina Esther de la Biblia, para que lo vista la reina al asistir a la fiesta en la casa de los duques de Fernán-Núñez en Madrid.

También en su viaje a Murcia regaló sus majestades otro conjunto a la patrona la Virgen de la Fuensanta. Así mismo, ese año de 1863, dona a la Virgen de los Llanos, patrona de la ciudad de Lorca, otro manto azul de terciopelo bordado en oro y sedas de colores realizado por las hermanas Gilart.

Y por último, en 1864 regala la Soberana un manto blanco más saya y escapulario marrón, para la Virgen del Carmen de Baeza que al igual que el manto restaurado de la Virgen de Zocueca presenta en el forro la inscripción que fue confeccionado por las hermanas Gilart de Madrid.

2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD

Siempre ha sido propiedad de la Hermandad de la Virgen de Zocueca desde 1866 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)

El color rojo simboliza el Amor de Dios y del Espíritu Santo. Y los ornamentos o motivos decorativos de los bordados en su mayoría vegetales y florales son signo esenciales dedicado a las virtudes de la santísima Virgen María. Y las estrellas son signo del firmamento o cielo y de la eternidad donde habita María.

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 continúa 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.

CONCLUSIÓN

Se puede decir que el conjunto textil del manto y vestido de la Virgen de Zocueca, junto con la capa del Niño Jesús de color rojo-anaranjado de la Santísima Virgen de la Real Archicofradía, son unas elegantes obras textiles de las hermanas Rosa y Margarita Gilart Jiménez, bordadoras de Cámara de sus Majestades los Reyes de España, Dña. Isabel II y D. Francisco de Asís y confeccionado en 1865 y donado por su majestad la reina y estrenado el año siguiente por la Patrona de Bailén.

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

- Calamardo Murat, J. Las Hermanas Gilart: unas bordadoras al servicio de su Majestad. Universidad de Castilla-La Mancha. Ciudad Real, 2017.
- Calamardo Murat, J. Avatare de un obsequio real: La túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno Rescatado de Alcázar de San Juan (Ciudad Real). Compendio historicoartístico sobre Semana Santa: Ritos, tradiciones y devociones.
- Ferbuson, G.: "Signos y Símbolos en el Arte Cristiano". Buenos Aires 1956.
- González Gómez, J.M. y Roda Peña, J. "Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla". Ed. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1992.
- Morales Marín, S.L.: "Diccionario de iconografía y simbología". Madrid,1986.



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

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

VALORACIÓN CULTURAL

La realización del informe de ejecución de este manto ha supuesto un importante avance en su conocimiento, tanto desde el punto de vista material y técnico como histórico-artístico, al ser la primera vez que se aborda su análisis y estudio desde una metodología científica.

La aplicación de la metodología específica para el estudio de este manto procesional permite conocerlo en toda su amplitud, su verdadera significación y alcance. En este sentido, el estudio histórico-artístico del manto saya y capa del Niño Jesús de la Virgen de Zocueca, ha permitido analizar los principales valores culturales residentes en esta obra textil, identificándose el valor histórico, el simbólico, el artístico y el iconográfico.

Sus autoras fueron bien conocidas como bordadoras de mediados del siglo XIX de Madrid, las afamadas hermanas Gilart y que influyeron y significaron un gran avance en los bordados de la escuela española. Así mismo, se ha hecho un estudio comparativo con otros mantos que se conservan diseñados por las hermanas Gilart descrito en este informe de ejecución.

En definitiva, se puede decir que los trabajos de conservación-restauración del manto llevados a cabo en las instalaciones del IAPH han supuesto una gran oportunidad para ampliar el conocimiento del conjunto textil de la Virgen de Zocueca y sus valores patrimoniales lo que repercute sin duda en su óptima puesta en valor de acuerdo al uso o funcionalidad para la que fue creado en 1865.



III.3. 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. N.º 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 a su vez por los siguientes elementos:

- Bordados compuestos por hilos metálicos de diferente tipología, lentejuelas de varios tamaños, y chapas de distintas formas y medidas.
- Terciopelo base de color rojo.
- Primera entretela de lino en color crudo.
- Segunda entretela de color azul (Figura III.2).
- Primer forro original en color rojo (Figura III.3).
- Segundo forro exterior de color rojizo (Figura III.4).
- Agremanes dorados en zonas perimetrales.
- Remate de encaje en la zona superior del cuello de la saya y la capa.

2.2. Disposición de las piezas constitutivas

Los diferentes elementos se colocan según el orden anteriormente descrito (Figura III.5):

- Los bordados se disponen sobre el fondo de terciopelo.
- Las dos entretelas figuran inmediatamente debajo del terciopelo confiriendo rigidez al conjunto.
- El forro original que forma parte de los estratos interiores. A pesar del mal estado que presentaba, siempre ha permanecido en el interior de la obra.
- Un nuevo forro en el reverso cerrando el conjunto de todos los elementos.
- Agremanes dispuestos directamente sobre el terciopelo en cada una de las piezas. El manto presenta este elemento en toda la zona perimetral, en la saya figura tan solo en la parte inferior,

mientras que en la capa del Niño aparece también por el perímetro, salvo en la zona del cuello.

- Los encajes figuran en la saya y la capa en la zona del cuello, y se disponen por el reverso entre tejidos de estratos interiores, forro original y el nuevo.

2.3. Tipo de unión de la diferentes piezas constitutivas

- Bordados. Es preciso indicar que los bordados están ejecutados directamente en todos los elementos del 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. 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 ha podido constatar una vez desmontados algunos de los elementos que conforman las obras para proceder a su intervención. Se aprecian las puntadas practicadas en la entretela de los hilos empleados en la realización de los bordados, así como los hilos metálicos trevesados.
- Terciopelo: El terciopelo en el caso del manto está constituido por cuatro piezas en vertical, mientras que para la saya y la capa sólo se ha utilizado una pieza al no apreciarse ningún tipo de costura. 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. Es el terciopelo el que envuelve a este elemento con los dobladillos, quedando la entretela cubierta por dicho tejido en 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 utilizado un tipo de hilo de color rojizo.
- Entretela de lino crudo. Hay que decir que en el manto figuran dos piezas de este tejido dispuestas en sentido vertical, en la saya también dos en orientación vertical y en la capa sólo una única pieza. Todas ellas se unen con un tipo de costura de unión viva empleando hilo de color amarillo y punto de sobrehilado.
- Entretela de color azul. Este tejido aparece en el manto en dos fragmentos en sentido horizontal, mientras que en la saya y capa son piezas únicas. A este elemento no van fijados los bordados. Esta entretela se fija en zonas perimetrales del reverso de todas las obras con puntos de sobrehilado en color crudo o amarillo.
- Forro original rojo. El forro original rojo posee cuatro piezas en vertical en el caso del manto y piezas únicas tanto en la saya como en la capa. Se fija en zonas perimetrales con punto de sobrehilado en tono rojizo al dobladillo o vuelta del terciopelo. La unión entre los fragmentos de este tejido en el manto se realiza con hilo de color rojo y costuras simples con punto de hilván.
- Forro nuevo exterior. El forro exterior nuevo en el caso del manto está constituido por tres piezas en vertical y piezas únicas en saya y capa. Este forro está unido por el perímetro 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. Las costuras de este tejido en el manto son simples y se usa un tipo de hilo del tono de dicho soporte con pespunte.

- Agremanes. Están conformados por hilos metálicos dorados de diferente tipología. Van fijados en la mayoría de los casos 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 superior. En la saya se emplean en la unión de este elemento igualmente puntadas de color rojo, pero también otras en colores crudo y amarillo.
- Encajes. Los encajes van fijados 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. Están fijados al forro original pero por fuera, 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 delantera, 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 está 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 los gráficos correspondientes (Figuras III.6, 7 y 8).

3. DIMENSIONES

- Manto. Presenta unas dimensiones máximas de 166 cm (h) x 186 cm (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. Las dos piezas verticales de la entretela de lino miden 110 cm y 76 cm (a). Las dos piezas de la entretela azul dispuestas en horizontal tienen 138 cm y 30 cm (h). En el caso de las cuatro piezas orientadas en vertical del forro original, no superan las de mayor anchura 52,5 cm y ni las más pequeñas los 41,5 cm. Por último, el forro nuevo con tres piezas verticales, tiene una de mayor tamaño con anchura de 69,5 cm, mientras que las más pequeñas miden 58 cm y 57,5 cm respectivamente. El ojal central tiene 4,5 cm (h).
- Saya. Posee unas dimensiones generales de 77 cm (h) y 32,8 cm (a). Las piezas verticales que conforman la entretela de color crudo presentan una dimensión máxima de 16,4 cm (a).
- Capa. Las medidas de este elemento son 26 cm (h) x 39,3 cm (a).
- Agremán. Tiene una anchura de 2,5 cm en todos los elementos del conjunto.
- Encajes. Miden 1,5 cm de anchura.
- Cintas. Presentan una longitud de 18 cm las de la saya, mientras que las de la capa superan los 20 cm.

Las principales dimensiones quedan recogidas en los gráficos correspondientes (Figuras III.9, 10 y 11) .



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) (Figuras III, 12, 13, 14 y 15):

- Tejido base:

La calificación técnica de este tejido es terciopelo cortado liso (urdimbre), 3 pasadas al hierro, fondo sarga 3,1 a doble pasada.

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, 78 pasadas de fondo.

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 8 por 3 pasadas de trama, 1 hierro, 3 pasadas de trama, 1 hierro

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, ambas 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 el correspondiente gráfico.

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.16):

- Fielto o 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 (Figura III.17):

- 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 sólo 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 constituidos por la unión de varios torzales.
- Lentejuelas planas doradas de diferentes tamaños.
- Chapas doradas convexas redondeadas y ovaladas.
- Chapas doradas cóncavas con incisiones perimetrales redondeadas y ovaladas.
- Hilos de seda. Se utilizan en la fijación de hilos y elementos metálicos en diferentes colores (crudo, amarillo, ocre-amarillo o azul grisáceo claro). 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, metal e hilos o solo con hilos.

Bordados en metal. Aparecen tanto con la técnica de bordados en hilos tendidos, como los bordados al pasado (Figuras III.18 y 19). 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 crudo o 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. Se fijan con puntadas de hilos de seda de color amarillo.



- 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 amarilla 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.

Bordado en metal y seda (Figuras III.20 y 21). En las zonas de los bordados en las que además de utilizar hilos metálicos emplean hilos de seda con la técnica de “hilos tendidos”, se ha identificado la siguiente:

- Bordado en “oro matizado”, también llamado antiguamente “oro y matices”. Se identifica esta técnica en la zona de la cartela con intención de buscar un efecto de sombreado. Aprovechando las pasadas dobles de los hilos dorados, las puntadas de sujeción de seda de color ocre-amarillo se realizan de forma más frecuente y próximas, que apenas deja entrever el hilo metálico. Por tanto en esas partes el metal participa casi con un efecto de transparencia.

Bordado en hilos. Es otro de los grupos importantes dentro de las técnicas de bordados (Figuras III.20 y 21). 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. 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.

- Punto liso. Figura en los bordados del manto en el texto que de 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. Se ha identificado la siguiente:

- Escamado de canutillo en respunte. 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 (Figura III.22). 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 la 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 (Figuras III.23 y 24):

- Chapas o mingos de forma convexa tanto redondos como ovalados. Estas piezas van fijadas en zonas perimetrales con hilos de color amarillo o crudo 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 (Figuras III.25 y 26):

- Agremán de hilos metálicos dorados. Está constituido por hilos metálicos muestra entorchados (rodeados de camarañas en espiral) creando ondas en grupos de tres que se van entrelazando con pasadas de otros más finos de camaraña.
- 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. Se trata de un tipo de encaje mecánico de imitación de bolillos del tipo Valenciennes

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

5.2. Tipología y materialidad de la intervención

Las intervenciones correspondían 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 han descrito y analizado, pues forman parte integrante del conjunto y cumplen una función muy concreta. En relación a la tipología de dichas intervenciones, se recogen las que figuran a continuación (Figuras III.27 y 28):

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

El forro del reverso de cada una de las piezas, que cumplía la función del original (que nunca fue eliminado y que figuraba aún en el interior de cada una de las obras). Antes de la intervención este elemento original podía ser observado a través de los descosidos que presentaba este forro nuevo.

También eran intervenciones las presillas y corchetes identificados principalmente en el manto y de modo puntual en la saya y la capa.

- Zurcidos. Figuraban bastantes zurcidos en el forro original del manto. Se habrían realizado con objeto de afianzar las zonas debilitadas de este elemento antes de que fuera sustituido. Estaban realizados con hilos de color rosado, y blanco, entre otros tonos.

También se apreciaban algunos zurcidos puntuales en la saya, visibles sobre el soporte de terciopelo, 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 fijaban zonas de separación de piezas o anclaban el agremán perimetral en el caso del manto. Para esta función se empleaban hilos de diferentes colores de algodón (crudos, amarillos, y rojos).



- Fijaciones puntuales de elementos decorativos. Esta intervención se realizaba de forma puntual sobre algunos de los elementos del bordado del manto (chapas), con objeto de evitar su pérdida. Para ello se empleaba un tipo de hilo de color crudo sin seguir la disposición de los originales que se utilizan para esta función.

5.3. Localización de intervenciones

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

Los zurcidos localizados en el forro del manto, se ubicaban en zonas perimetrales principalmente. Los que figuraban en la saya se podían observar por el anverso del terciopelo, en la zona que está bajo el cuello del lado izquierdo de este elemento.

Los cosidos eran visibles en la zona perimetral del manto principalmente con objeto de anclar el agremán al soporte de terciopelo en aquellas partes en la que se encontraba más deteriorado. Puntualmente estos cosidos se realizaron sólo en la zona del terciopelo, también en el exterior, para anclarlo en aquellos puntos en los que este elemento presentaba roturas. Por último, también había cosidos en la zona de la costura de unión del terciopelo que coincide con el punto medio de la zona superior para evitar la separación de las piezas en dicho punto.

Las fijaciones puntuales se practicaron en aquellos elementos de la decoración del manto (chapas), como se podía 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

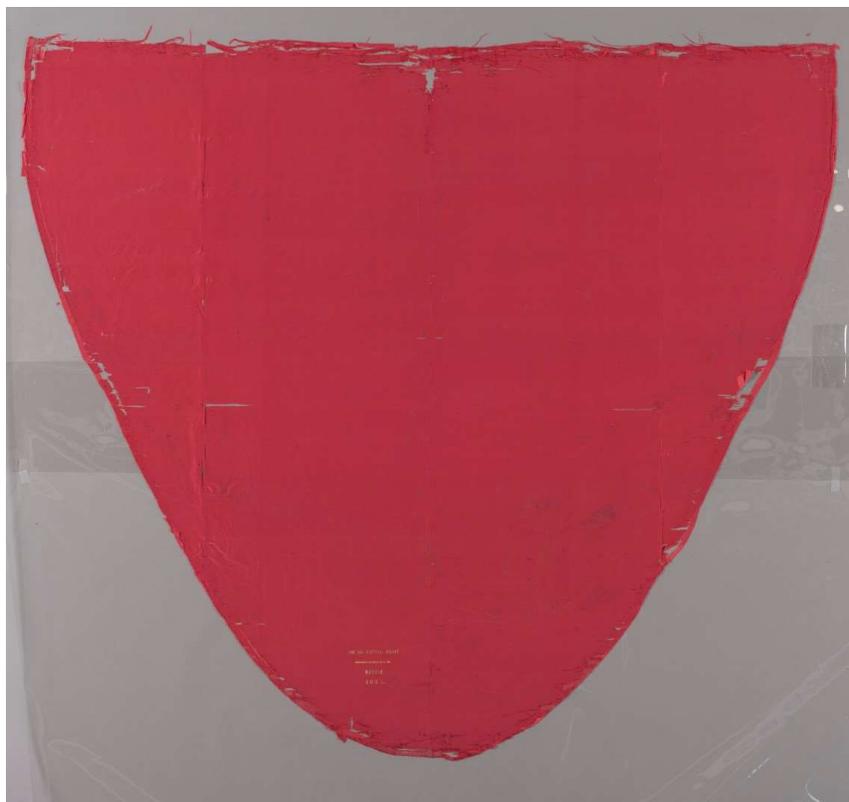
3 - Capa

Figura III.2



DATOS TÉCNICOS. Entretela azul en el interior de las obras

Figura III.3



DATOS TÉCNICOS. Forros originales dispuestos en el interior de las obras

Figura III.4



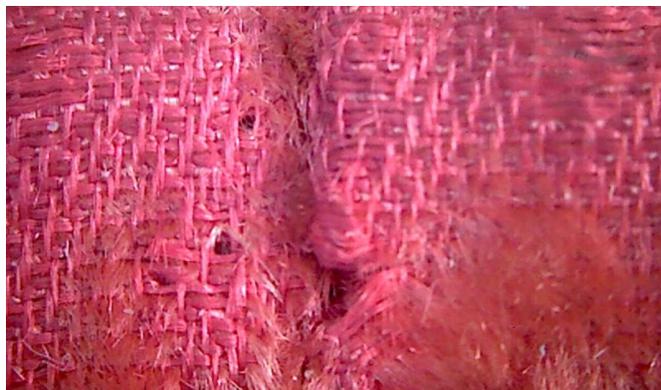
DATOS TÉCNICOS. Forros nuevos dispuestos por el reverso de las obras

Figura III.5



DATOS TÉCNICOS. Disposición de las piezas del conjunto desde el reverso

Figura III.6



Piezas del terciopelo



Piezas del forro exterior



Forro exterior y terciopelo



Unión del agremán metálico al terciopelo



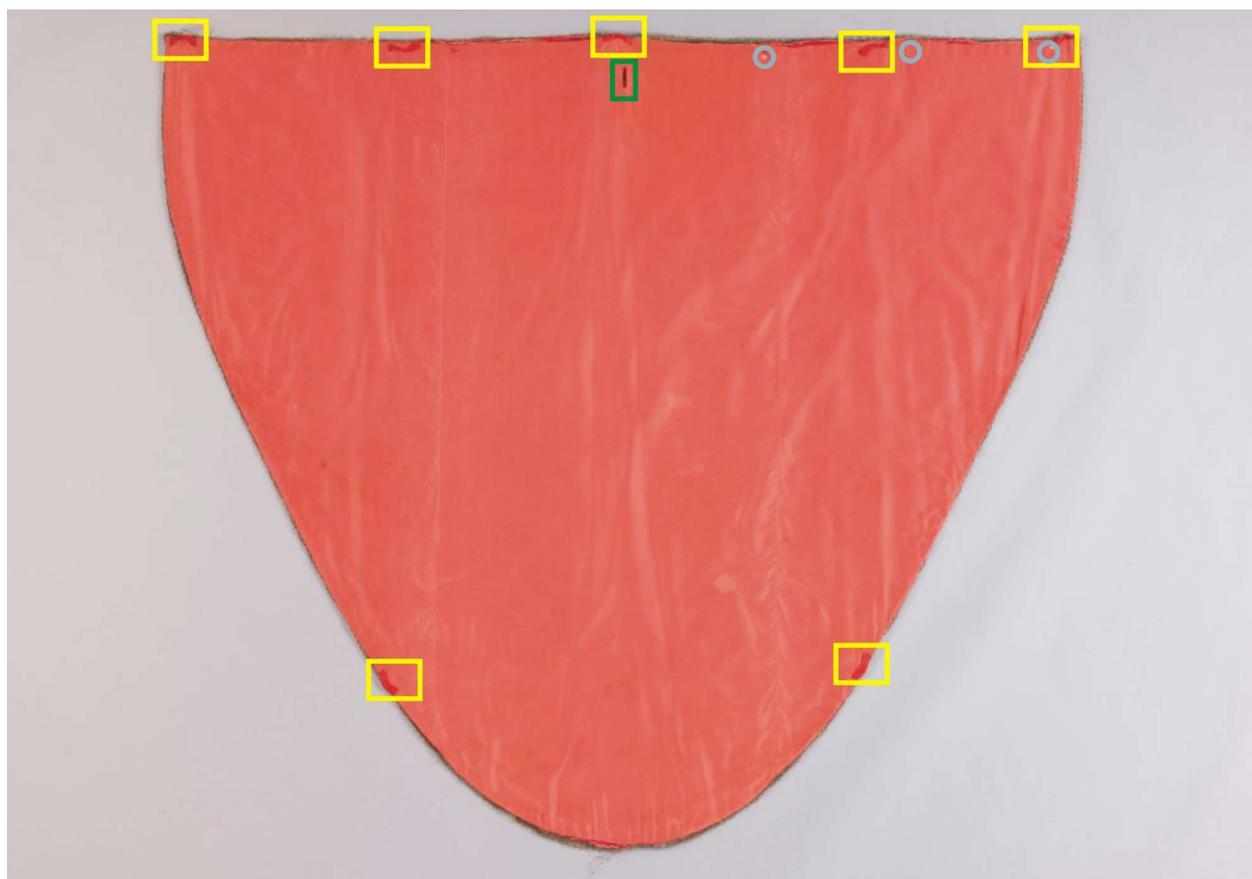
Remate de encaje y los demás tejidos



Unión entre piezas de entretela cruda

DATOS TÉCNICOS. Sistema de unión de elementos

Figura III.7



DATOS TÉCNICOS. Elementos de anclaje del manto.

-  Presillas
-  Corchetes
-  Ojal

Figura III.8



DATOS TÉCNICOS. Elementos de anclaje de la saya

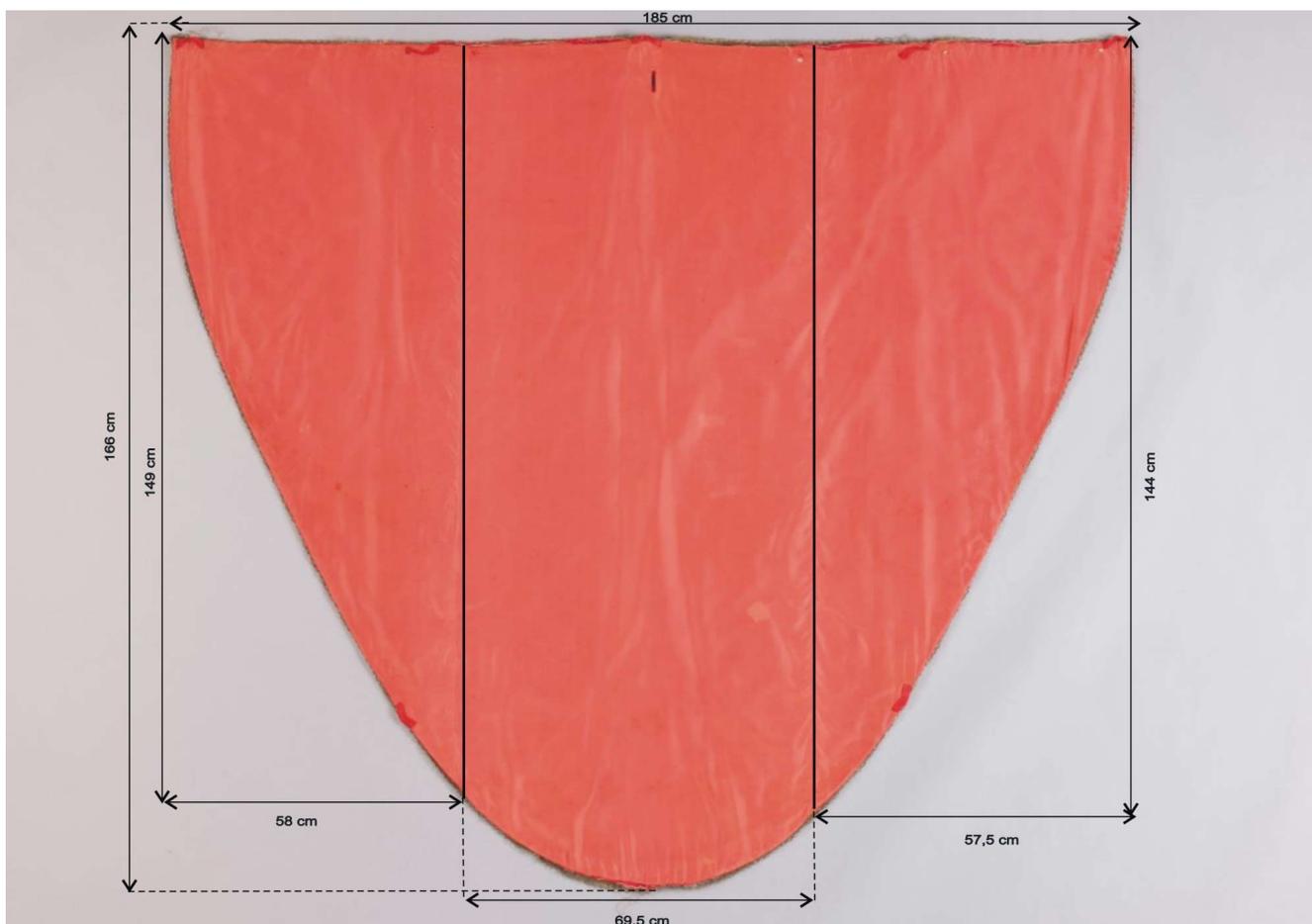
-  Presillas
-  Corchetes

Figura III.9



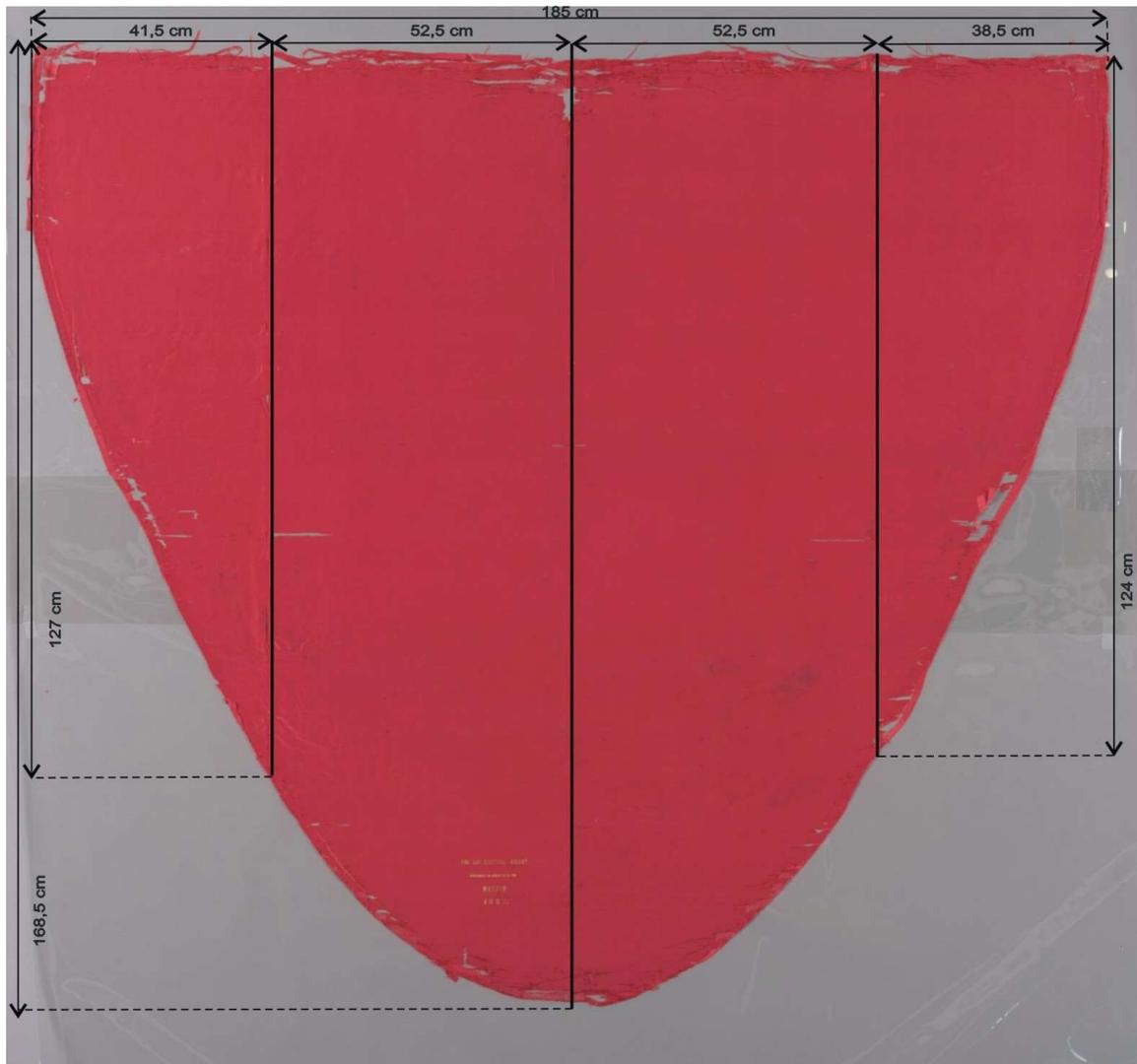
DATOS TÉCNICOS. Dimensiones generales de cada obra del conjunto y de las piezas de terciopelo del manto

Figura III.10



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

Figura III.11



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

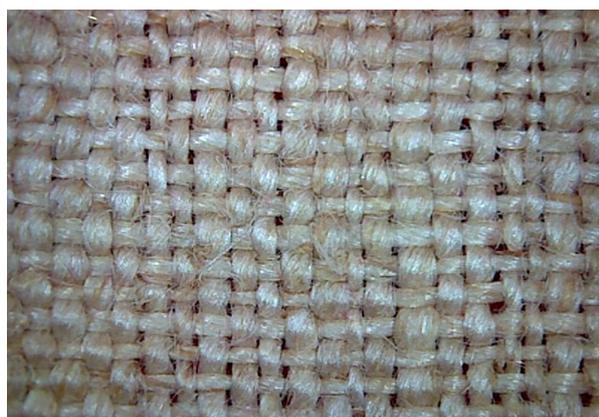
Figura III.12



Terciopelo (anverso)



Terciopelo (reverso)



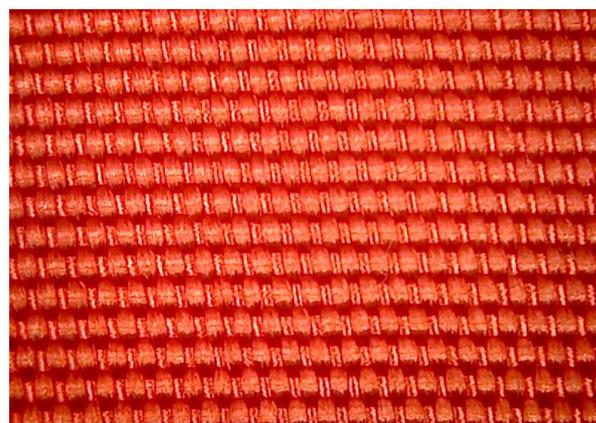
Primera entretela



Entretela azul



Forro original

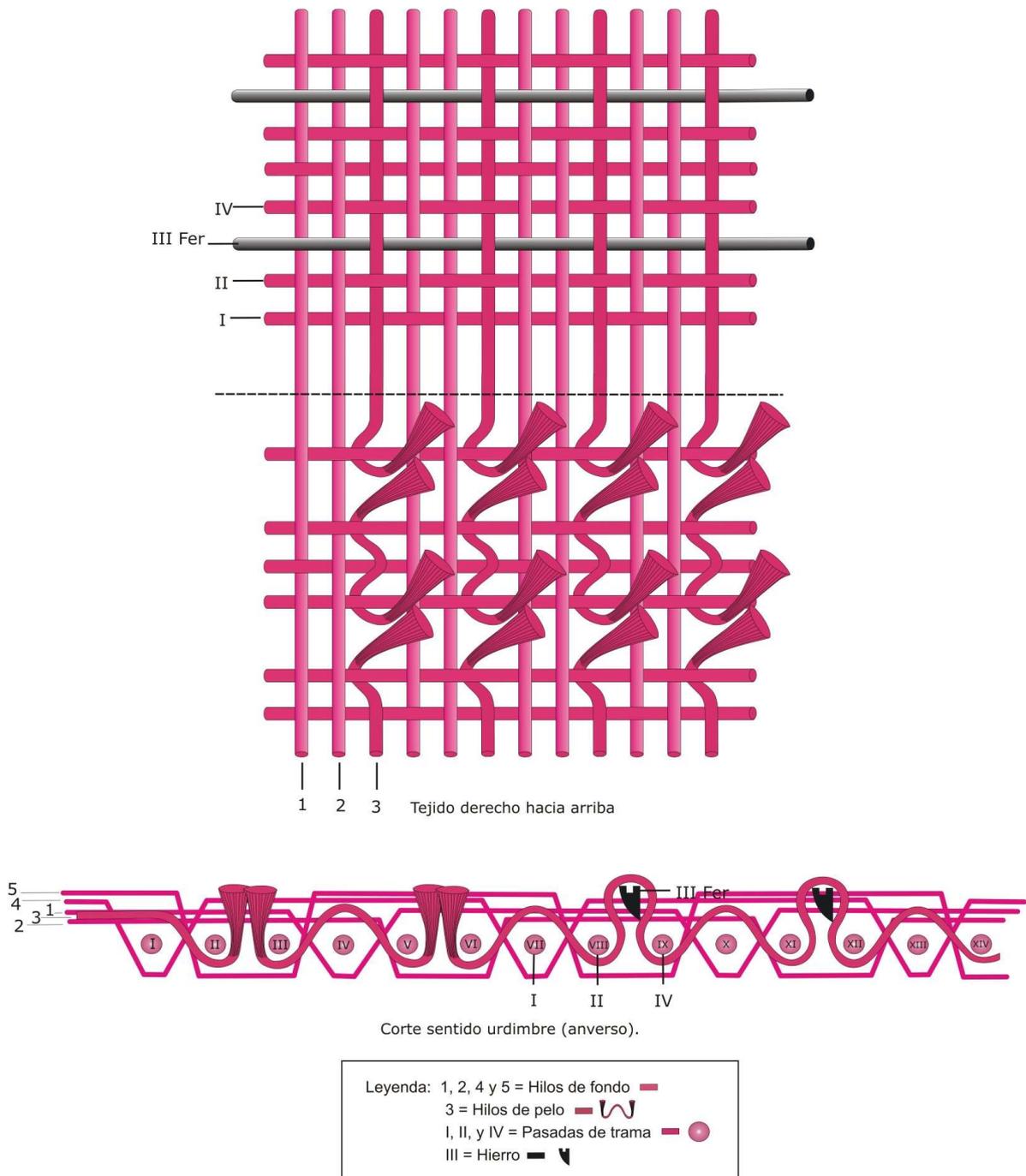


Forro exterior nuevo

DATOS TÉCNICOS. Tejidos que conforman las diferentes piezas

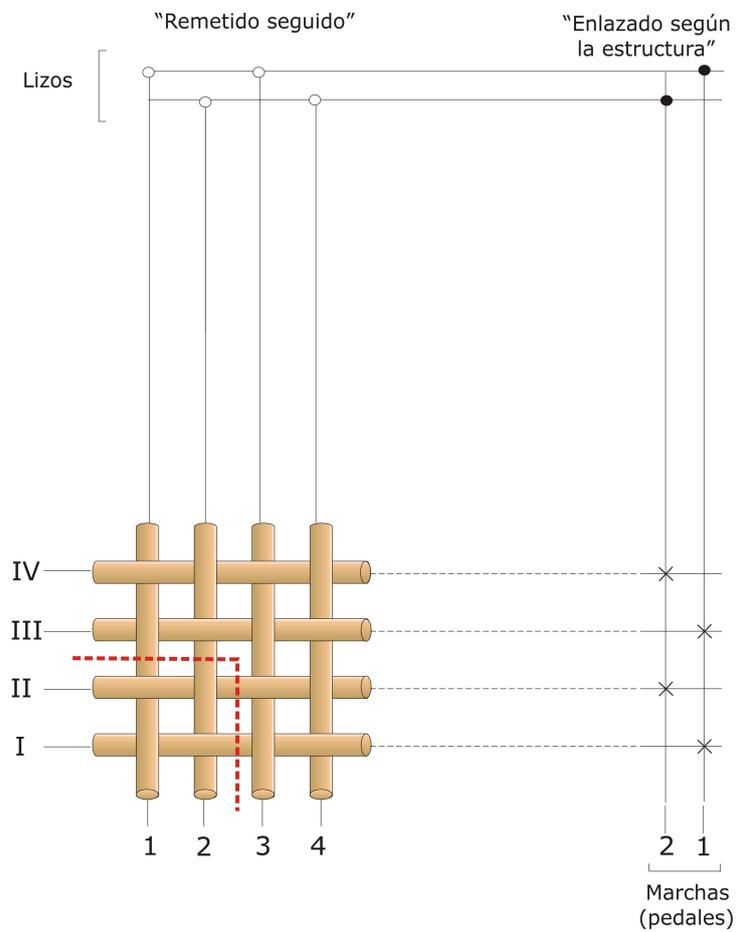
Figura III.13

Terciopelo cortado liso 3 pasadas al hierro



DATOS TÉCNICOS. Construcción interna. Terciopelo cortado liso (urdimbre), 3 pasadas al hierro, fondo sarga 3.1 a doble pasada

Figura III.14



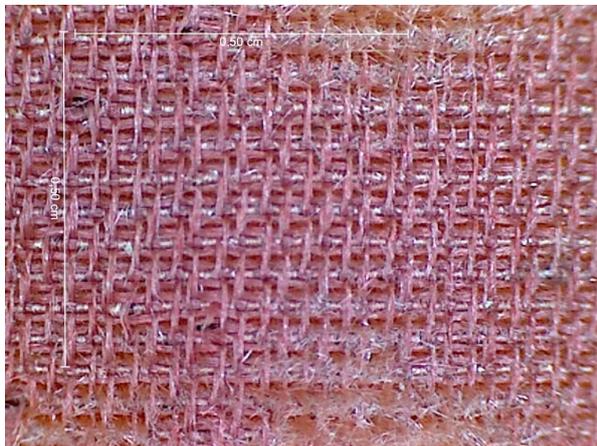
Tejido ejecutado por el anverso o reverso.



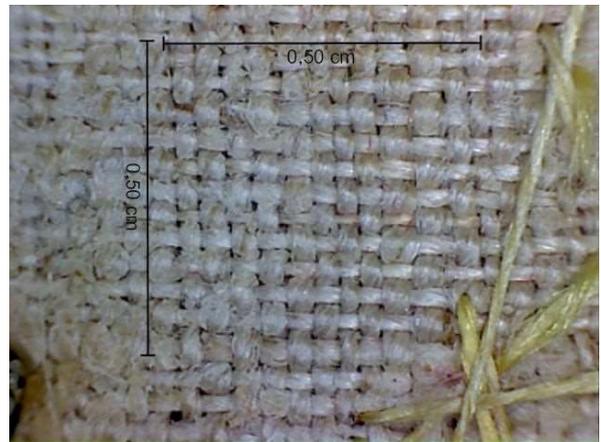
Corte sentido urdimbre (anverso o reverso).

DATOS TÉCNICOS. Construcción interna. Trazado técnico del tisaje del tafetán o "toile" de los tejidos de las entretelas y forros del conjunto

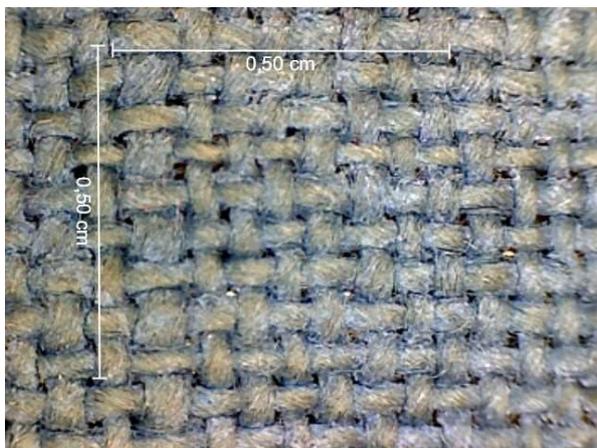
Figura III.15



Terciopelo



Primera entretela



Entretela azul



Forro original

DATOS TÉCNICOS. Densidad de los tejidos originales de la obra (0,5 cm)

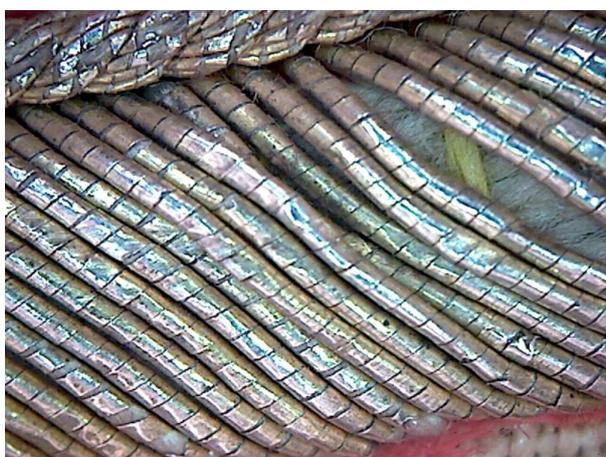
Figura III.16



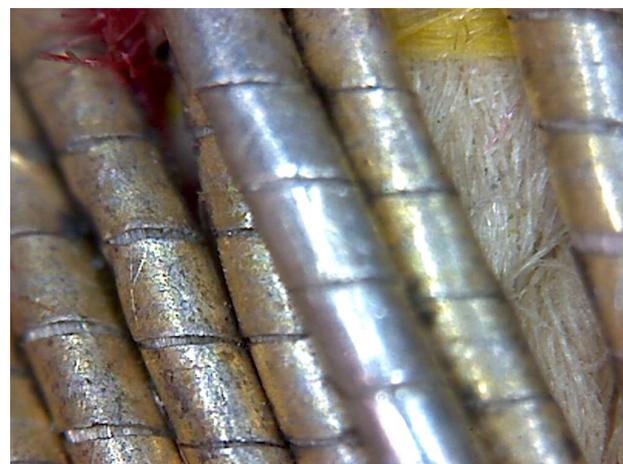
Fieltro



Cartón fino



Cordones interiores



Cordones interiores

DATOS TÉCNICOS. Rellenos empleados bajo los bordados

Figura III.17



DATOS TÉCNICOS. Hilos empleados en los bordados

Bordados en metal de hilos tendidos: setillos, canutillos y cordones



Setillos con hilos muestra, moteados y torzales

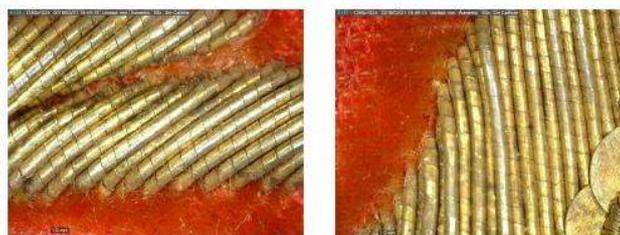


Bordados de canutillos lisos y rizados



Bordados de cordones

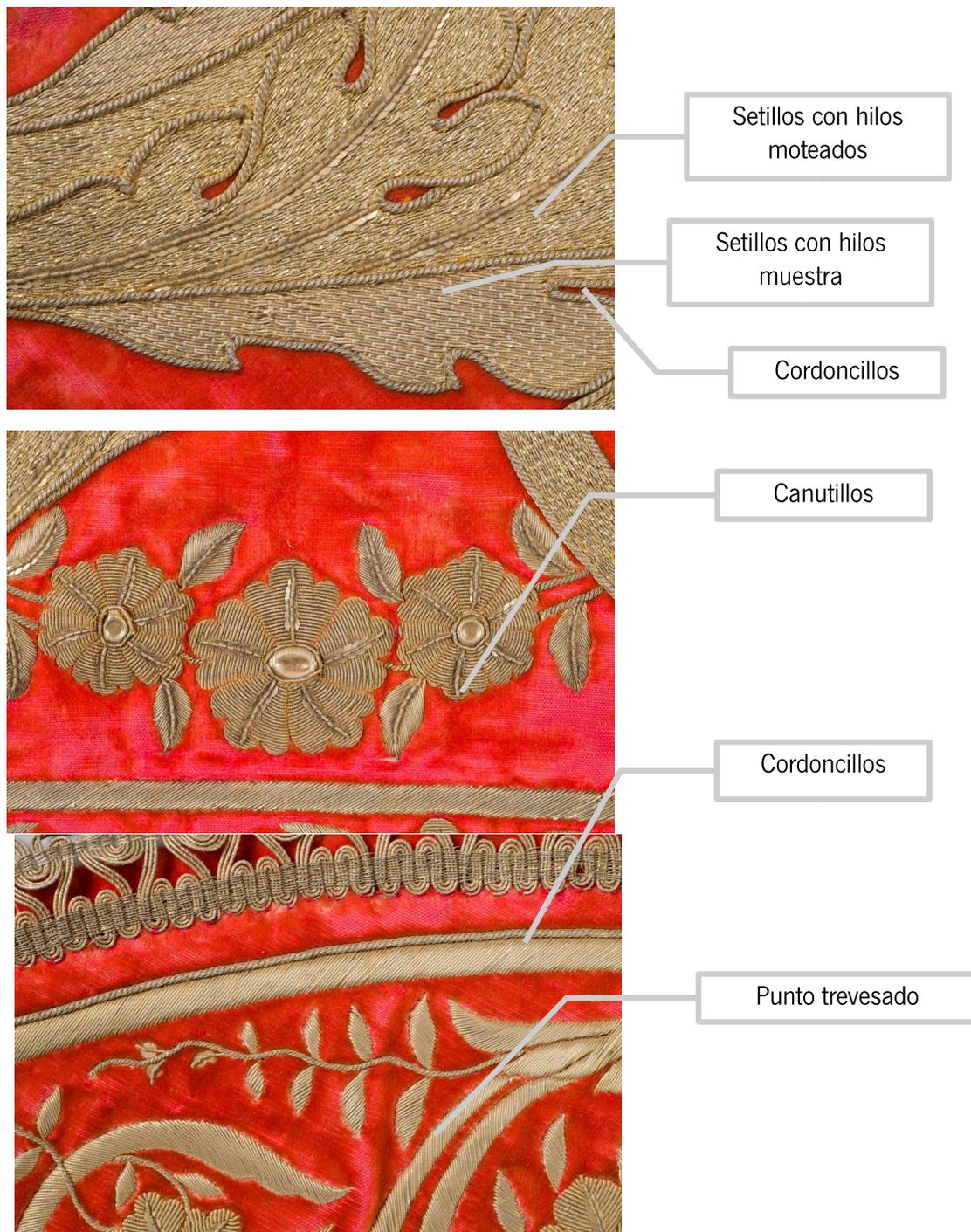
Bordados en metal al pasado



Punto trevesado

DATOS TÉCNICOS. Técnicas de bordados en metal (hilos tendidos y al pasado)

Figura III.19



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

Bordados en metal y seda



Punto de oro matizado

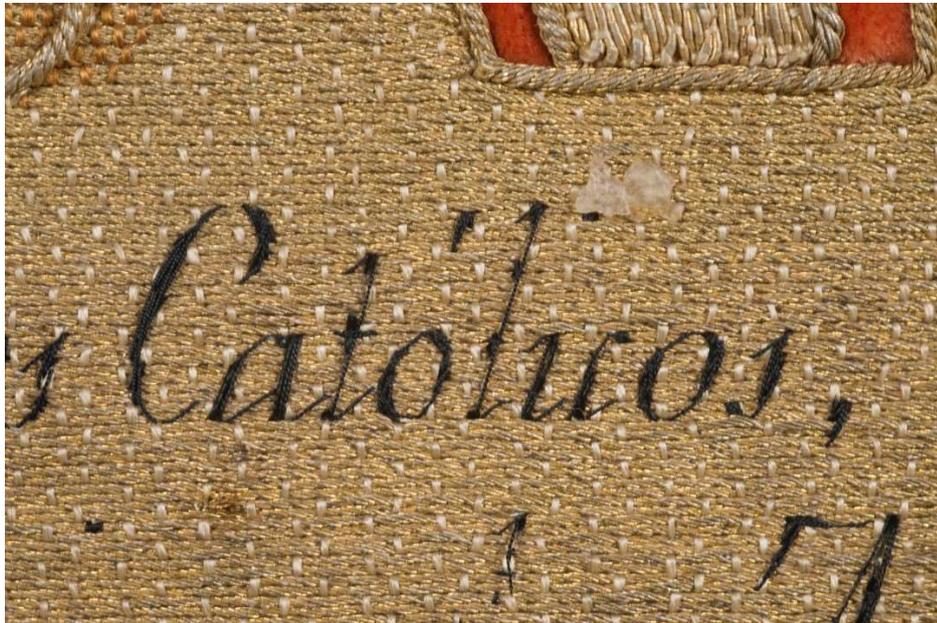
Bordados en hilos



Punto liso

DATOS TÉCNICOS. Bordados en metal y seda (oro matizado) y bordados en hilos (punto liso)

Figura III.21

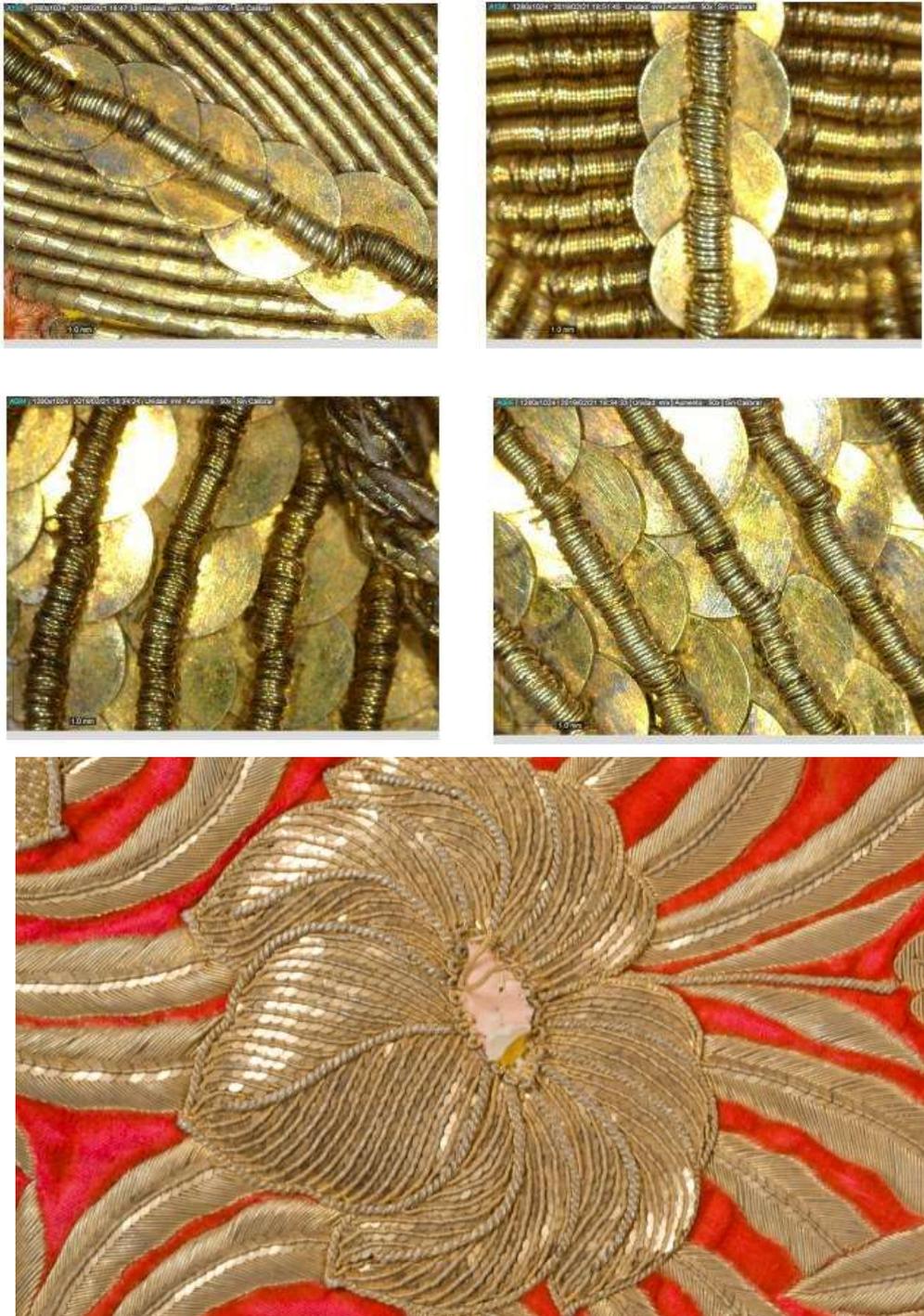


DATOS TÉCNICOS. Bordado en hilos al pasado. Punto liso sobre setillos de torzales.



DATOS TÉCNICOS: Bordados en metal y seda (oro matizado). Bordados en hilos (punto liso)

Figura III.22



DATOS TÉCNICOS. Escamados de lentejuelas con canutillos en pespunte

Figura III.23



Lentejuelas



Chapas redondas y ovaladas



Chapas redondas y ovaladas con incisiones

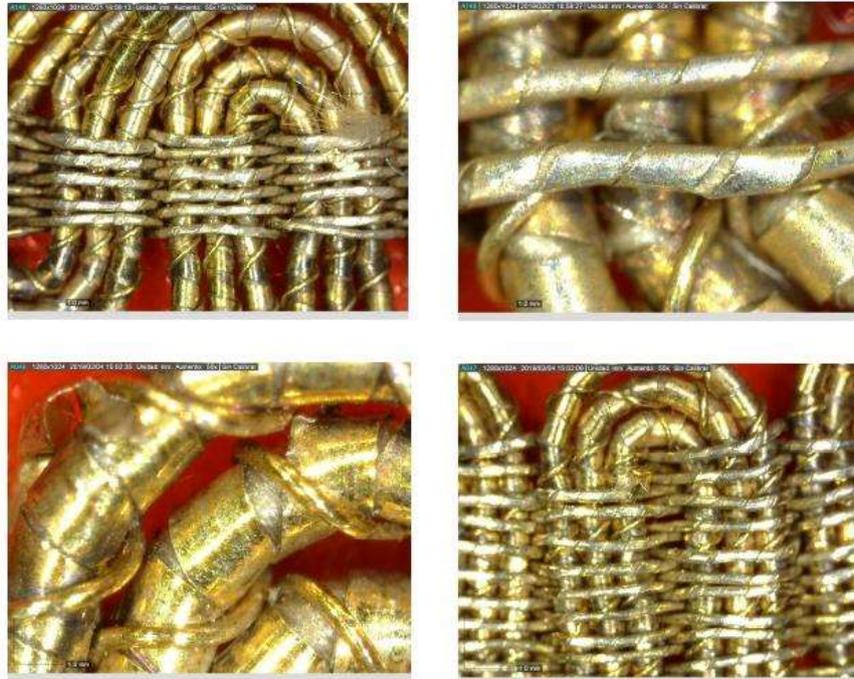
DATOS TÉCNICOS. Lentejuelas y chapas de diferentes tipologías

Figura III.24



DATOS TÉCNICOS. Chapas de diferentes tipologías.

Figura III.25



Agremán



Encaje

DATOS TÉCNICOS. Complementos de la decoración (agremán y encaje)

Figura III.26



Agremán con hilos metálicos



Remate de encaje

DATOS TÉCNICOS. Complementos de la decoración (agremán y encaje)

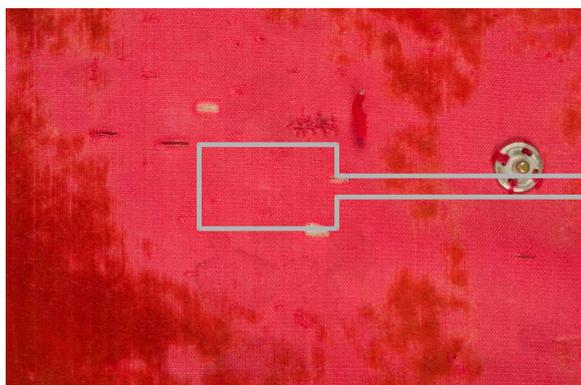
Figura III.27



Aplicación de nuevos elementos (forro)



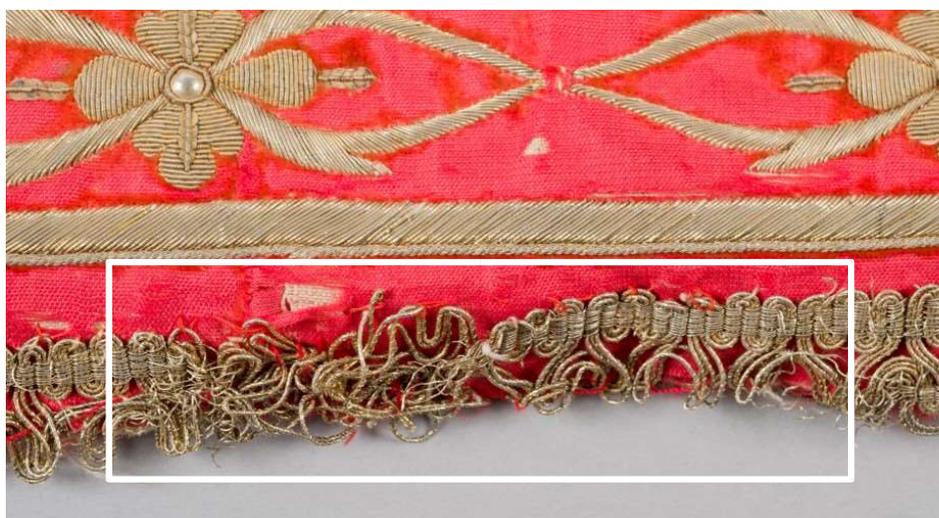
Zurcidos del manto



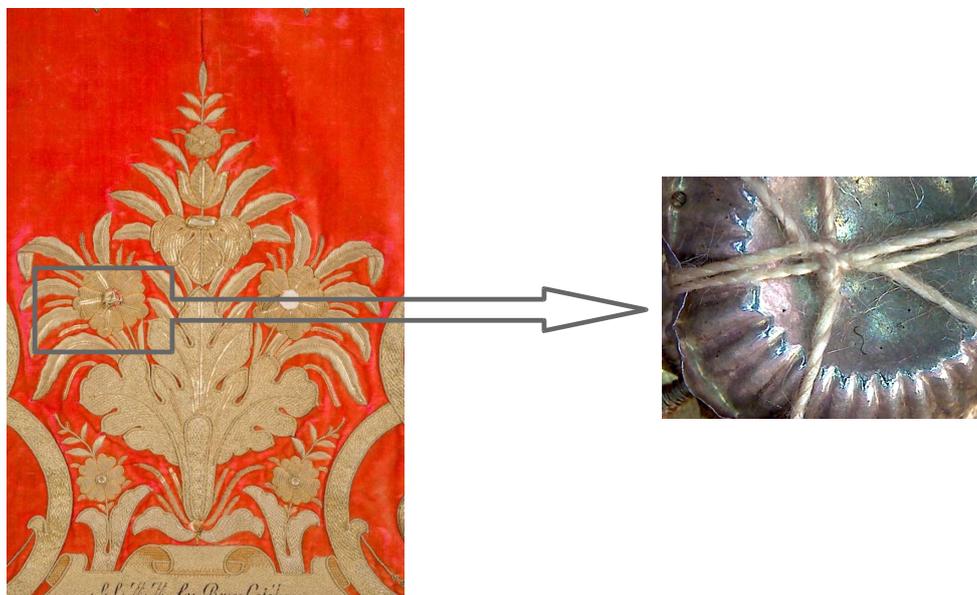
Zurcidos de la saya

INTERVENCIONES ANTERIORES. Aplicación de nuevos elementos y zurcidos

Figura III.28



Cosidos de la zona del agremán



Fijación puntual de elementos decorativos

INTERVENCIONES ANTERIORES. Cosidos y fijación puntual de elementos



IV. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS

ALTERACIONES

1. FRAGILIDAD

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 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.

La zona del manto más debilitada se encontraba en la parte central superior así como en la inferior de la cola. El agremán estaba muy deteriorado, prácticamente casi al completo al nivel de la zona superior y en la cola, con pérdida de material e hilos sueltos.

La saya poseía un punto débil que se situaba en la zona derecha de este elemento, que coincide con la parte del brazo de la imagen. Los distintos estratos de tejidos se habían separado en la zona perimetral, perdiendo de este modo la costura de unión. El agremán también presentaba zonas frágiles con hilos sueltos y descosidos. Las cintas de anclaje de la zona superior se encontraban deterioradas y frágiles.

Por último, la capa del Niño estaba muy debilitada a la altura del cuello, también con separación de estratos y zonas sueltas del agremán. Las cintas de anclaje estaban en muy mal estado de conservación.

2. LAGUNAS

Aparecían diversas lagunas en todas las piezas que componen el conjunto (Figuras IV.1, 2 y 3).

La mayor cantidad de lagunas en el caso del manto, figuraban en el terciopelo al nivel de la zona central superior que es donde apoya la corona de la imagen y que exige una mayor manipulación por su funcionalidad. Bajo esas lagunas aparecía la entretela de refuerzo interior. También se apreciaban pérdidas de este material en zonas perimetrales que forman los dobladillos junto con la entretela. Primero se generaban roturas que posteriormente se transformaron en lagunas. También en el agremán que rodea el manto se producían lagunas de hilos metálicos empleados en la realización de este elemento que inicialmente eran hilos sueltos. Del mismo modo figuraban 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). En algunos puntos de la decoración se había perdido incluso el material de relleno o base (cartón) dejando a la vista el terciopelo. El porcentaje de pérdidas de chapas que conforman la decoración del manto era más evidente y presentaba una mayor proporción en la zona superior central y en la cola del manto. Además se detectó la pérdida de un grupo numeroso de estas chapas que estaban en la obra cuando se realizó el diagnóstico del conjunto en el año 2015.

La saya poseía lagunas de terciopelo sobre todo en la zona circular que va en contacto con el brazo de la



imagen. Otras de menor tamaño eran las que se apreciaban en el lado contrario de este elemento junto a las presillas.

La capa del Niño presentaba pérdidas puntuales al nivel del cuello también en el soporte de terciopelo.

El forro original que aún figuraba en el interior de las piezas, se encontraba en mal estado y con gran cantidad de lagunas principalmente concentradas en zonas perimetrales, sobre todo en el caso del manto.

3. ROTURAS Y DESGARROS

Se localizaban diferentes roturas en las piezas que componen el conjunto, siendo el terciopelo el soporte más afectado (Figuras IV.4 y 5).

Las roturas más evidentes eran las que se producían en el manto en varios puntos del perímetro. Estas roturas habrían sido causadas por roces y desgastes al tratarse de zonas exteriores. Otra de las causas que había provocado esta alteración era la tensión con la que estaba 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 concentraba prácticamente casi en toda la zona superior y en otros puntos de la zona inferior de este elemento.

La misma situación de roturas perimetrales se producía también en el caso de la saya y la capa. La saya presentaba esta alteración en un porcentaje bastante elevado manteniéndose en correcto estado tan sólo el lado inferior. En el caso de la capa la zona afectada por esta alteración era la del cuello y algún punto en el lateral. También aparecían algunas roturas interiores en la capa pero de manera muy puntual. Las cintas que anclaban estos dos elementos tenían roturas y desgarros, encontrándose en peor estado las de la capa.

Otra tipología de roturas eran las que afectaban al terciopelo del manto pero en zonas interiores como las que se apreciaban en la zona central y que a su vez coincidían con otras próximas a las lagunas de este soporte. Algunas de ellas eran de pequeño tamaño y cerraban perfectamente. En cambio figuraban otras que podían acabar transformándose en lagunas y que en algunos casos podían incluso alcanzar los 7 cm. También destacaba una rotura central del terciopelo y que estaba ubicada junto a la costura. En la saya también se localizaban algunas roturas de pequeño tamaño junto a las presillas. Podrían haber sido causadas principalmente por la funcionalidad de este elemento y por los adornos que se disponían en esta zona.

Esta alteración era evidente en todos los forros de las piezas siendo el forro del manto el elemento que presentaba este problema en un porcentaje más elevado

4. DESGASTES

Se producían desgastes principalmente en el terciopelo de cada una de las piezas del conjunto (Figura IV.5 y 6) . Esta situación daba lugar a que se apreciara la estructura base del terciopelo al perderse el pelo de este tejido. Esta era una de las alteraciones más llamativas de todo el conjunto y que se producía en un porcentaje bastante elevado.

En esta ocasión esta alteración se hacía más evidente en la saya y en la capa en las zonas que estaban más próximas al cuello. No es casualidad que esta alteración se manifestara de modo más intenso en



esas partes por la manipulación a la que se ven sometidas.

El manto presentaba estos desgastes en la zona superior, 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 había perdido el pelo de este tejido debido también a los roces y manipulaciones.

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

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

5. DEFORMACIONES

Esta alteración se producía en las diferentes piezas del conjunto y presentaba diferentes tipologías (Figuras IV.7, 8 y 9).

El manto había perdido su horizontalidad en la zona superior formando una protuberancia o deformación que sobresalía en su zona central. Otra deformación se observaba en la zona de la cola del manto, debido a la tensión con la que estaba fijado el forro. Este último elemento (forro) presentaba desajustes y deformaciones como los que se ponían en evidencia por su perímetro.

En relación al terciopelo del manto hay que decir que además de las deformaciones verticales interiores de este elemento, figuraban otras entre los bordados, creándose un efecto abullonado.

El agremán que rodea al manto se deformaba en la zona superior tanto en el centro (parte en la que va ubicada la corona), así como en puntos medios de esta parte y en los ángulos. Estas zonas el agremán se ve sometido a bastante manipulación y se realizan ajustes cada vez que el manto es colocado sobre la imagen. 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 presentaba deformaciones del terciopelo en su zona superior como consecuencia del sistema expositivo empleado y su funcionalidad. Igualmente presentaba un efecto abullonado entre algunas partes del bordado, por problemas de adaptación entre los diferentes soportes. En la zona de la abertura para el brazo de la imagen, el terciopelo estaba suelto e incluso se replegaba hacia arriba. Las cintas de esta pieza estaban también deformadas y retorcidas. El agremán se encontraba deformado en su zona media replegándose también hacia el interior, coincidiendo con zonas que estaban empezando a soltarse.

La capa del Niño también presentaba deformaciones del terciopelo entre los bordados. El remate de encaje de la zona del cuello también estaba deformado, al igual que la zona del terciopelo a esa misma altura, dada la funcionalidad de esta pieza.

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 ponía de manifiesto sobre todo en el caso del terciopelo que había perdido parte de su intensidad cromática en el anverso al estar expuesto a la acción de la luz. Esta situación se evidenciaba cuando se comparaban estas zonas con otras más reservadas de los dobladillos. Además, el tono del terciopelo del manto (aspecto más anaranjado) se presentaba 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 manifestaba una diferencia entre el tono de los hilos que conforman la estructura base del terciopelo (rosado) con respecto al color de las urdimbre de pelo, quizás más marcado en la actualidad, que cuando este elemento se encontraba en perfecto estado.

También se encontraban alteradas otras zonas como los hilos que se empleaban en la fijación de los elementos del bordado. Aquellos que están teñidos poseen mayor intensidad cuando se ha podido acceder a ellos por el reverso

7. ALTERACIONES DE TIPO BIOLÓGICO Y/O MICROBIOLÓGICO

No se apreciaron alteraciones derivadas de un ataque biológico ni microbiológico.

8. SEPARACIÓN DE PIEZAS

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

9. DESCOSIDOS

Figuraban algunos elementos descosidos en las diferentes piezas del conjunto, en concreto destacaba el agremán (Figura IV.11). Esta alteración se producía porque quedaba 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.

10. MANCHAS

Destacaban manchas producidas por efecto de la humedad que se evidenciaban en partes superiores tanto en la saya como en la capa (Figuras IV.12). Por el color de los cercos se podía confirmar que se había producido migración en las tintas.

Esta alteración afectaba al nuevo forro del manto de manera puntal pudiéndose apreciar una serie de manchas mucho más claras que las del tono de este elemento (Figura IV.13). En el caso del forro de la saya las manchas que se evidenciaban eran de suciedad, producto del uso de este elemento y el roce con diversas superficies. El forro de la capa también presentaba manchas generalizadas debido a su



funcionalidad. Existía un tipo de mancha que daba lugar a una alteración de color de las zonas afectadas.

También figuraban manchas en el forro original del manto, apreciables una vez que éste fue desmontado. Destacaban algunas de color azulado en zonas centrales de este elemento.

11. ABRASIÓN, QUEMADURAS

Figuraban algunas quemaduras puntuales sobre el terciopelo, que eran de pequeño formato, y que apenas superaban unos escasos milímetros (Figura IV.14) La causa de esta alteración tenía relación directa con la proximidad a la obra de alguna fuente de calor (velas).

12. AGUJEROS

Se detectaba la presencia de agujeros de diferente tipología (Figura IV.15). Destacaban los que se evidencian en la parte superior y más desgastada del terciopelo de la saya, que inicialmente fueron roturas puntuales. También se veía afectado por esta alteración el terciopelo del manto y figuraba algún agujero en el forro producido por algún tipo de enganche.

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

13. HILOS SUELTOS

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

Otra tipología de esta alteración se daba en los bordados, aunque en esta ocasión de manera más puntual (Figura IV.17). Eran algunas zonas en las que se empleaban chapas en las que se había perdido el hilo de seda que las fijaban o algunos cordoncillos y canutillos. A la situación de ser zonas expuestas a roces y enganches debido a los volúmenes que presentan, se unía 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.

14. SUCIEDAD

La suciedad era generalizada en todo el conjunto correspondiendo a una acumulación de polvo. Entre las causas de esta alteración se encontraba el sistema de almacenaje de la obra así como la funcionalidad que desarrolla. El polvo se había ido depositando en toda la superficie y en el interior, debido a la polución y a otra serie de agentes externos y por eso presentaba el aspecto actual.

15. DEPÓSITOS Y ELEMENTOS SUPERFICIALES



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

También se localizaban varios alfileres en la superficie del manto. Alguno de ellos fijaba una de las presillas del reverso que estaba a punto de soltarse y otro anclaba una parte puntual del agremán de esta obra. Los demás estaban repartidos por zonas interiores del manto.

Figura IV.1



ALTERACIONES. Lagunas de terciopelo en la zona superior del manto



ALTERACIONES. Lagunas de terciopelo en las esquinas del manto

Figura IV.2



ALTERACIONES.

-  Pérdidas de complementos de la decoración bordada (chapas) correspondientes al examen inicial de diagnóstico
-  Nuevas pérdidas de complementos antes del depósito para intervención

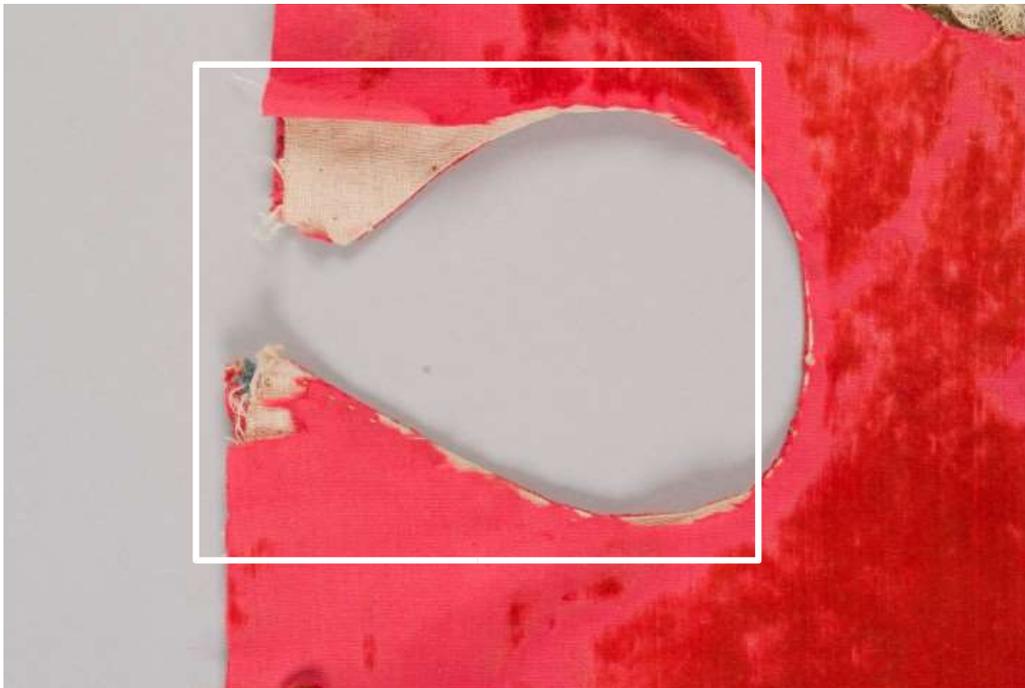


ALTERACIONES. Pérdidas de elementos de la decoración (chapas)



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

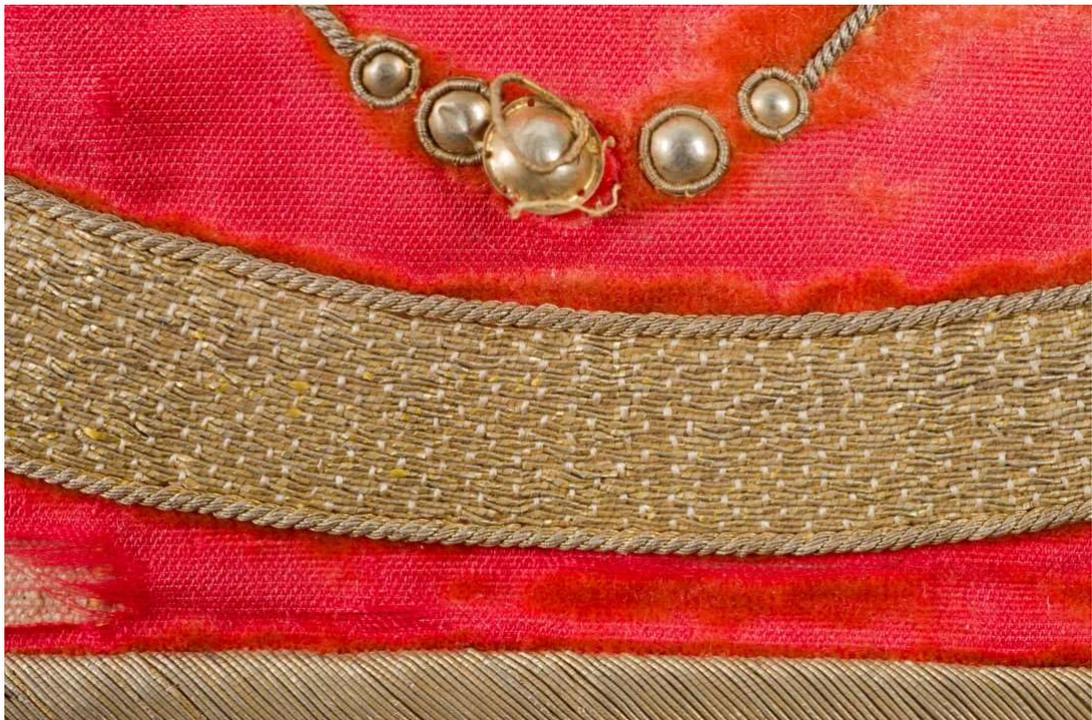


ALTERACIONES. Roturas, desgastes y lagunas en el soporte de terciopelo de la saya

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 y del agremán del manto en la zona de la cola

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



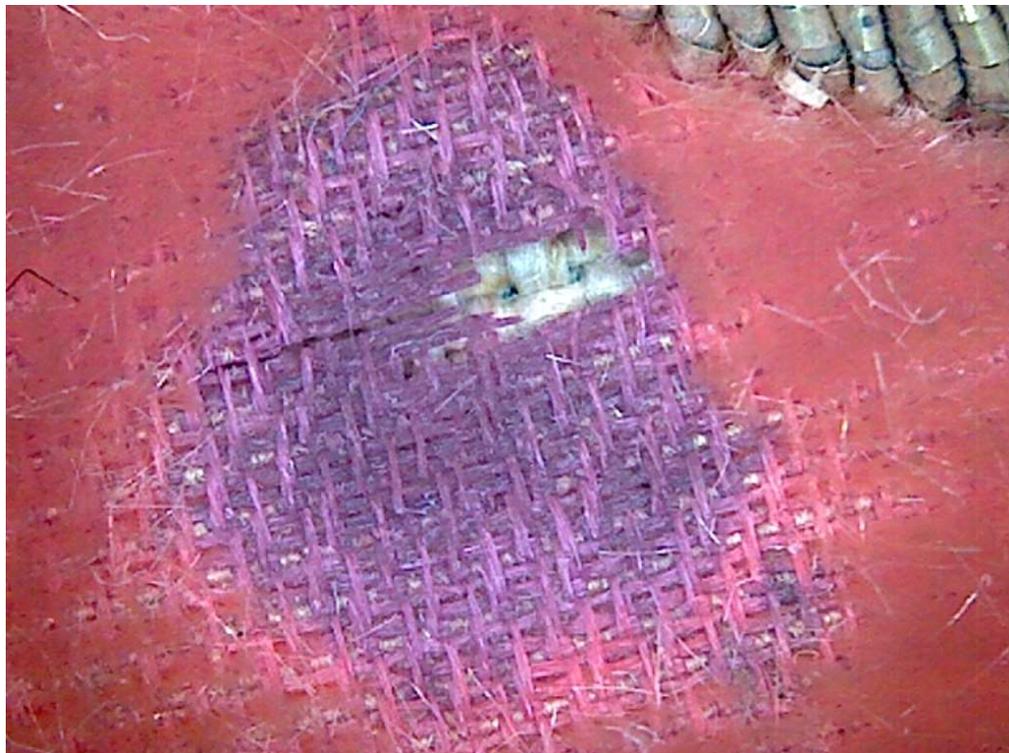
ALTERACIONES. Manchas de humedad con migración de la capa

Figura IV.13

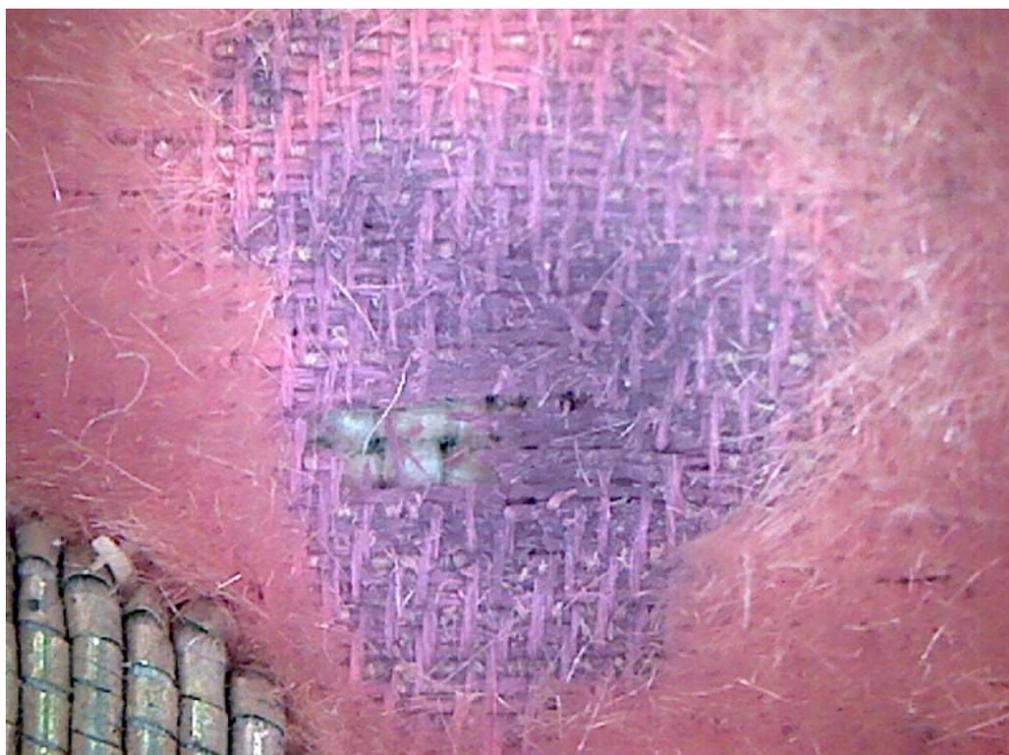


ALTERACIONES. Manchas de diferente tipología en los forros

Figura IV.14

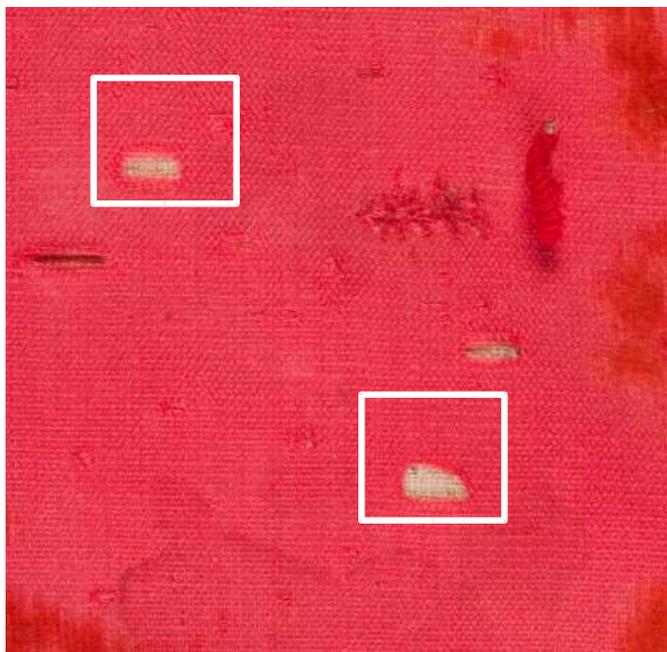


ALTERACIONES. Quemaduras del terciopelo del manto



ALTERACIONES. Quemaduras del terciopelo

Figura IV.15



ALTERACIONES. Agujeros del terciopelo



ALTERACIONES. Agujeros del forro producidos por alfileres

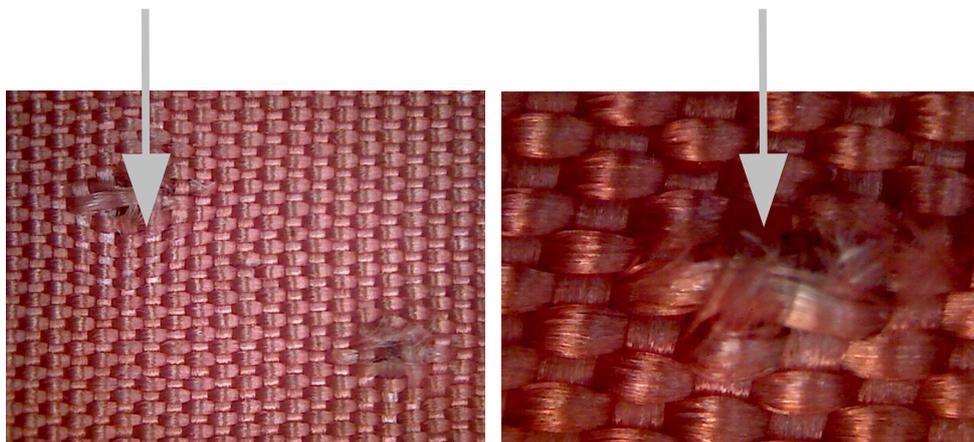


Figura IV.16



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



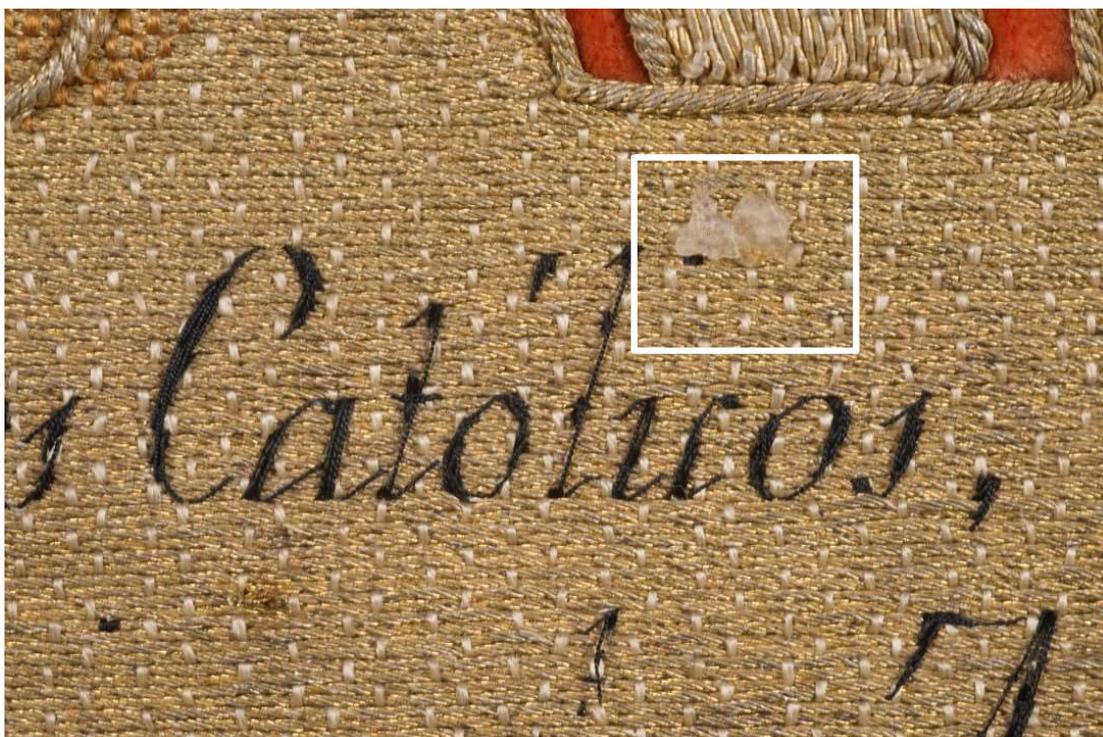
ALTERACIONES. Hilos sueltos del bordado



Figura IV.18



DEPÓSITOS SUPERFICIALES. Restos de cera



DEPÓSITOS SUPERFICIALES. Restos de cera



V. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE ACTUACIÓN

La metodología de trabajo partió de los resultados procedentes de los estudios preliminares efectuados en el conjunto. En base a las conclusiones obtenidas se planteó un tratamiento de intervención adecuado, respetando el original y realizando los tratamientos necesarios para devolverle su integridad física.

Estos estudios previos, encaminados a la restauración del conjunto, se basaron en determinar los factores de deterioro y las patologías presentes, teniendo en cuenta los materiales y técnicas de ejecución, con objeto de establecer los tratamientos y materiales a emplear en cada una de las intervenciones, siguiendo los criterios deontológicos establecidos internacionalmente en el campo de la conservación y restauración textil. Asimismo, se aportaron los datos imprescindibles para definir el programa de mantenimiento y las acciones complementarias que sobre el entorno eran necesarias ejecutar, con objeto de garantizar, tanto la permanencia del objeto, como su presentación y disfrute de la forma más correcta, en función de las características y tipología de estos Bienes Patrimoniales.

Las intervenciones efectuadas en el conjunto se han basado en el respeto absoluto por el original, y por tanto las operaciones realizadas han sido las mínimas que precisaban las piezas, con objeto de devolverle su integridad física, sin alterar, falsear o rehacer. Dichas operaciones son reversibles y los materiales utilizados en las diferentes fases del tratamiento han sido los empleados actualmente en restauración textil.

Por tanto en el tratamiento de restauración realizado en las piezas del conjunto se ha seguido una línea conservativa, de acuerdo con los criterios y metodología del Centro de Intervención del IAPH.

Los criterios de intervención tomados en consideración están fundamentados en las directrices aceptadas internacionalmente para el estudio e intervención de bienes. En concreto se fundamentan en las Cartas del Restauo de 1972 y 1987 y, más recientemente, en el código deontológico de E.C.C.O. Al mismo tiempo, su aplicación específica viene determinada por las características y necesidades de la propia obra.



VI. TRATAMIENTO/ACTUACIÓN

Según estas consideraciones generales, se procede a desglosar las diferentes operaciones efectuadas en el conjunto

1. MEDICIONES Y GRÁFICOS

Antes del desarrollo de las diferentes actuaciones, se tomaron todas las medidas de cada una de las partes integrantes de las obras. Se realizaron croquis y gráficos, con idea de dejar constancia de la disposición de cada uno de los elementos.

2. LIMPIEZA MECÁNICA

Se efectuó 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 (Figura VI.1). Con objeto de evitar riesgos durante este proceso en aquellas zonas deterioradas del bordado o con peligro de desprendimiento, se recurrió al empleo de bastidores con tul.

3. ELIMINACIÓN DE INTERVENCIONES ANTERIORES

En relación a las intervenciones anteriores descritas es preciso puntualizar que se procedió a la eliminación de aquellas que estaban 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 los forros del reverso, se separaron porque iban a ser sustituidos por otros de una mayor calidad, que por su materialidad y tonalidad estuvieran a la altura de las exigencias de calidad del conjunto (Figura VI.2, 3, 4 y 5).

Tras esta operación se pudo comprobar qué porcentaje quedaba de los forros originales. El estado de conservación de estos elementos era bastante pésimo, a pesar de su gran calidad material, destacando sobre todo la situación del forro del manto con gran cantidad de pérdidas, roturas y zurcidos. En este momento se comprobó la presencia en dicho elemento y en su zona inferior izquierda de una marca estampada dorada, en donde se hacía constar la autoría del conjunto así como la fecha de ejecución: "POR LAS HERMANAS GILART. BORDADORAS DE CÁMARA DE SS. MM. MARDID. 1865". Esta situación daba un nuevo valor al conjunto pues aunque se atribuía la ejecución a dichas bordadoras, dicha marca constituía la confirmación clara y evidente de dicha autoría.

Los cosidos que afianzaban el agremán perimetral fueron retirados con objeto de poder alinear estos elementos convenientemente. Para ello fue preciso cortar los hilos de anclaje con sumo cuidado con objeto de salvaguardar la integridad de esta pieza.

Se retiraron igualmente algunos de los zurcidos que se apreciaban en el terciopelo de la saya y los localizados en los forros originales.

Por último se procedió igualmente a la eliminación de las incorrectas fijaciones de elementos del bordado, que se utilizaron para evitar la pérdida de algunos de ellos, debido a que no estaban realizadas de modo correcto.



También se retiraron algunas presillas y corchetes de la saya, dado que ya no iban a cumplir su funcionalidad.

4. SEPARACIÓN DE PIEZAS

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

Los forros se desmontaron y para ello se eliminó el hilo que los anclaba perimetralmente al conjunto. En el caso del agremán se valoró su situación para poder proceder a su limpieza, alineado y consolidación. Por ello se optó también por su desmontaje, ya que iba a permitir realizar dichas operaciones convenientemente (Figura VI.6). Del mismo modo se procedió en el caso los remates de encaje de la saya y de la capa (Figura VI.7).

5. 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. En el caso de este conjunto, no fue factible proceder a un tipo de limpieza en medio acuoso ni de los tejidos ni de los bordados de las diferentes piezas de los bordados debido a que compuestas por diversos materiales (reellenos de fieltro, cartulinas, metales, etc.). Se planteaba 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.

Los únicos elementos que se pudieron someter a un tratamiento de limpieza acuoso fueron los remates de encaje (Figura VI.8). Para esta operación se utilizó agua desmineralizada y detergente neutro. Las piezas fueron sumergidas en una cuba de lavado y se dejaron reposar en el agua para que se eliminara la suciedad. Posteriormente se procedió a la limpieza con ayuda de pinceles suaves y esponjas naturales. Acabado este proceso se enjuagaron varias veces para evitar que quedaran restos de detergente .

La limpieza de los bordados se pudo efectuar pero de manera puntual (Figura VI.9, 10, 11 y 12). Para ello se realizaron tests de disolventes comenzando con medios inocuos, para emplear finalmente agua desmineralizada con alcohol en diferentes proporciones (20% y 30%). Este disolvente se aplicó mediante el empleo de hisopos de algodón, evitando la excesiva fricción de la superficie y controlando el número de aplicaciones.

La limpieza del agremán se realizó de varias formas. En primer lugar de manera puntual en seco, con esponjas de humo (material espumado de célula cerrada de caucho vulcanizado y que deja pocos residuos). Posteriormente se procedió a practicar un tipo de limpieza similar a la realizada en el caso de los bordados del conjunto mediante el empleo de disolventes y con las mismas proporciones.

6. ELIMINACIÓN DE DEPÓSITOS DE CERA Y ELEMENTOS SUPERFICIALES

Se eliminaron los restos de cera depositados en la superficie de la obra. Para ello en primer lugar se retiraron los de mayor tamaño mecánicamente, mediante el empleo de finos bastones de madera. Finalmente se recurrió a la utilización de espátulas calientes con regulación de temperatura para retirar los



depósitos de cera que quedaban, empleando para ello papeles absorbentes en los que se iban depositando estos restos (Figura VI.13).

Se quitaron todos los alfileres localizados de manera puntual en la obra y que dejaron de cumplir su funcionalidad, además de que estaban dañando las piezas en la mayoría de los casos.

7. 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.

Tras proceder al lavado de los encajes se dispusieron sobre una mesa de corcho para su correcto alineado (Figura VI.14). Se interpuso una capa de melinex entre los encajes y la base de corcho. Todavía con la humedad que presentaban tras el lavado, se fueron disponiendo alfileres de entomología para obtener poco a poco la forma adecuada de dichos elementos. El secado final se efectuó a aire sin necesidad de recurrir a medios auxiliares.

El alineado en el caso del agremán se realizó sobre una pieza de corcho cubierta con un fino tejido blanco (Figura VI.15). En esta operación se utilizaron alfileres de entomología que permitieron ordenar los elementos sueltos de las zonas en peor estado del agremán. Una vez dispuestas estas partes según su forma original, se fijaron al tejido de fondo con pequeñas puntadas de anclaje.

8. SELECCIÓN Y TEÑIDO DE NUEVOS SOPORTES

Para realizar el posterior proceso de consolidación de los elementos, se procedió a la selección de una serie de tejidos e hilos que se tiñeron adaptando los tonos a las características cromáticas de las zonas a tratar (Figura VI.16). Independientemente de la materia, los tintes que se han utilizado son los que habitualmente se emplean en conservación textil. Estos tintes son artificiales, y garantizan la estabilidad y permanencia del color en condiciones idóneas. Para la obtención de dichos tintes, se recurrió al empleo de fórmulas establecidas y a patrones realizados previamente. Las características de estos nuevos soportes es que deben ser de origen natural (algodón, lino, seda...), 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.

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.

9. CONSOLIDACIÓN

Se planteó la consolidación y reintegración con soportes locales las partes del terciopelo de los distintos elementos que se encontraban debilitadas y con lagunas y roturas (zonas perimetrales del manto y la saya, cuellos de saya y capa del Niño, etc). 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 reintegración (Figuras VI.17, 18, 19 y 20).

Esta operación también se estableció en el caso de los forros originales de cada uno de los elementos del



conjunto, debido a que una vez que se tuvo acceso a los mismos, se comprobó que su estado no era el más adecuado (Figuras VI.21, 22 y 23). En el caso del forro del manto se recurrió al empleo de un soporte general debido al deficiente estado de conservación que presentaba, mientras que en los forros de la saya y la capa los soportes iban a ser locales.

Estos trabajos de consolidación se realizaron mediante la técnica de costura, empleando hilos de procedencia original, de seda de dos o cuatro cabos. Estos hilos presentan 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.

Los soporte locales que se realizaron en el caso de las lagunas de terciopelo de las distintas piezas se dispusieron entre este tejido y la entretela de lino, y nunca cubriendo ninguna parte del tejidos original, además de entonarse e integrarse según los colores de las zonas próximas a la alteración.

Los puntos habituales empleados en estas operaciones han sido restauración, escapulario y festón. En el caso de la fijación del soporte general del forro además se lanzaron unas líneas de fijación dispuestas de forma alterna por toda la superficie.

10. FIJACIÓN DE HILOS Y ELEMENTOS SUELTOS

Este proceso se centró en la fijación de aquellas zonas del bordado alteradas por la presencia de hilos y elementos sueltos, o el anclaje y fijación del agremán.

La fijación de las zonas afectadas se realizó mediante el sistema de costura, llevando estos hilos a su disposición original. Los hilos utilizados se adaptaban a las características y las necesidades del bordado que habitualmente se trataba de sedas de diferentes grosores. El color de estos hilos de fijación se integraban con la zona a fijar y por ello fue necesario teñirlos adecuadamente.

En el caso de este último elemento, se procedió a la fijación de los hilos y elementos sueltos de manera independiente, para conseguir que se recuperara su correcta distribución.

11. MONTAJE DEL AGREMÁN

Una vez tratado convenientemente el agremán de las piezas del conjunto, se procedió al montaje del mismo en cada una de las obras. Para ello se realizó 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 recurrió al sistema de costura habitual empleando en este caso hilos de seda comerciales según el tono que se precisaba.

12. FORRADO

Los forros originales a pesar de quedar convenientemente consolidados no podían cumplir su función por el estado delicado de conservación que presentaban. Por eso se dispusieron en el interior de cada una de las piezas del conjunto, siendo fijados perimetralmente con punto de sobrehilado con hilos de seda comerciales y ubicados según su disposición original.



Posteriormente se seleccionó el tejido que iba a cumplir la función protectora que el reverso de las diferentes piezas necesitaba, pues los forros nuevos no se encontraban en un estado aceptable para poder seguir utilizándose. Por ello se recurrió al empleo de un tejido ya teñido al tono, con cuerpo y conformado por diferentes proporciones de materiales (65% de algodón y 35% de poliéster). Este tejido se colocó en piezas completas sin costura bajo cada uno de los elementos del conjunto y con punto de sobrehilado y seda comercial (Figura VI.24). Solo en caso del forro del manto se realizó una ventana coincidiendo con la zona en la que se encuentra la inscripción en el forro original, en la que se emplearon puntos de velcro para su cierre y facilitar el acceso a la zona cada vez que sea preciso para su consulta (Figura VI.25).

Con esta operación se finalizó la intervención del conjunto, pudiéndose apreciar convenientemente el resultado en las imágenes correspondientes (Figuras VI.26, 27, 28, 29 y 30).

Figura VI.1



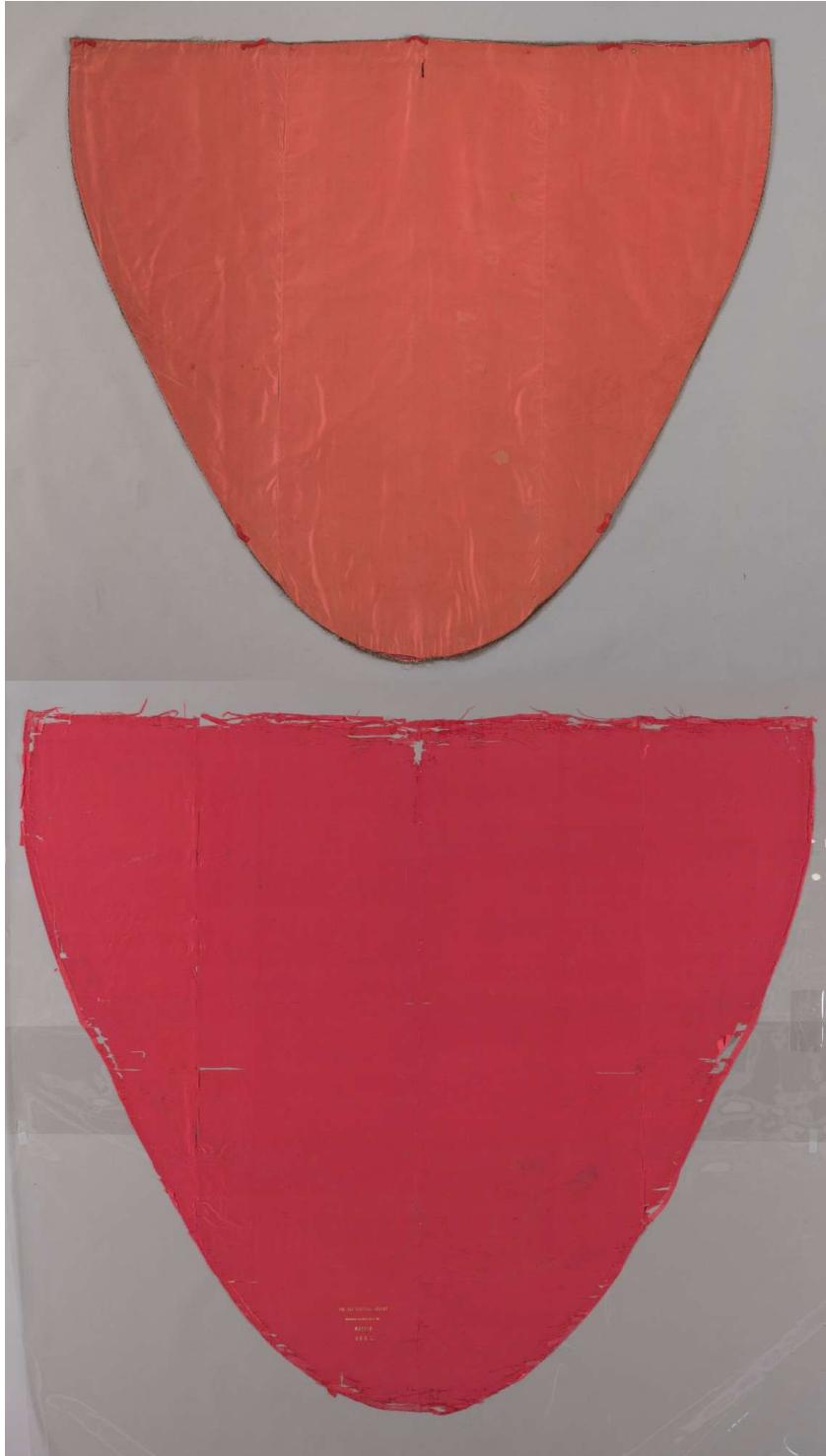
TRATAMIENTO. Proceso de aspirado y desmontaje de elementos

Figura VI.2



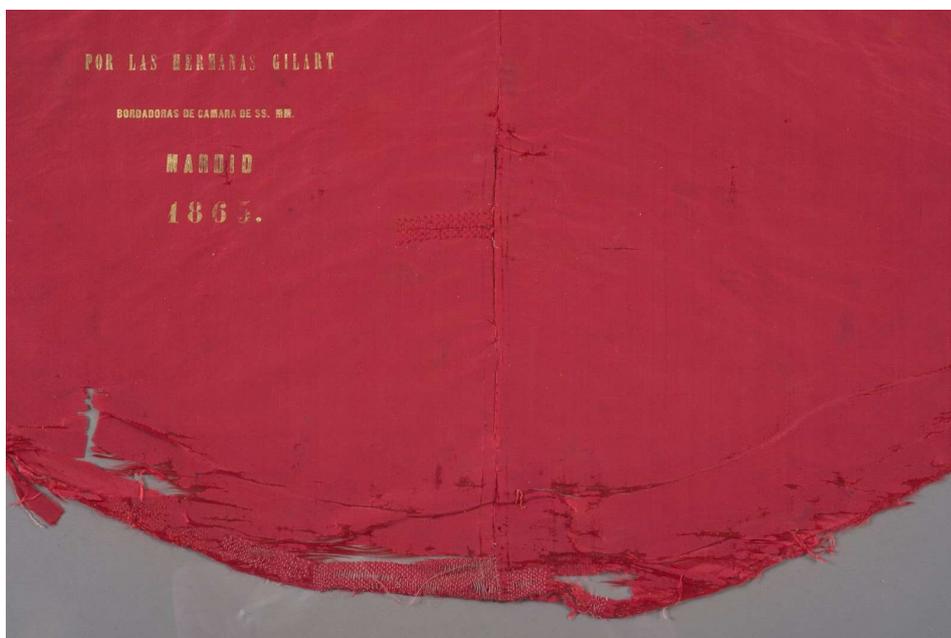
TRATAMIENTO. Desmontaje de los forros del manto (nuevo y original)

Figura VI.3



TRATAMIENTO. Forro nuevo y forro original del manto un vez desmontados

Figura VI.4



TRATAMIENTO. Forro original del manto una vez desmontado y aparición de la inscripción

Figura VI.5



TRATAMIENTO. Forros nuevos, entretelas azules y forros originales desmontados de la capa y la saya

Figura VI.6



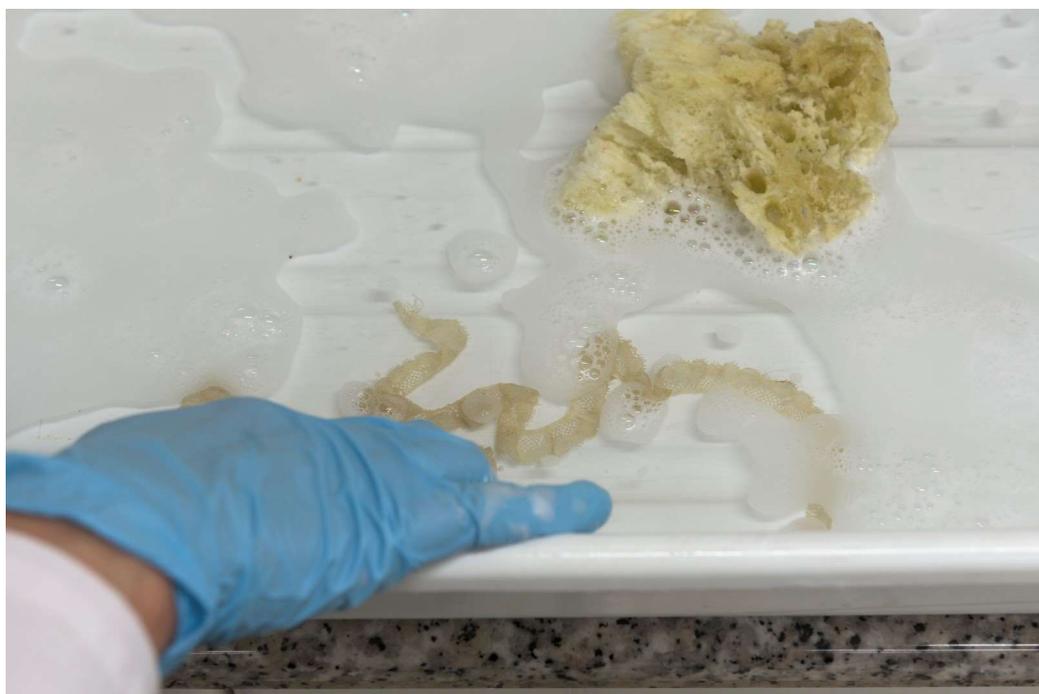
TRATAMIENTO. Proceso de desmontaje del agremán y forros del manto. Situación del terciopelo en zona perimetral

Figura VI.7



TRATAMIENTO. Proceso de desmontaje de los encajes de la saya y capa

Figura VI.8



TRATAMIENTO. Proceso de limpieza acuosa de los encajes de la saya y capa

Figura VI.9



TRATAMIENTO. Proceso de limpieza química de los bordados del manto (mitad derecha)

Figura VI.10



TRATAMIENTO. Proceso de limpieza química de los bordados del manto (mitad derecha)

Figura VI.11



TRATAMIENTO. Proceso de limpieza química de los bordados de la saya (mitad derecha)

Figura VI.12



TRATAMIENTO. Proceso de limpieza química de los bordados de la capa (mitad derecha). Testigo de suciedad de agremán durante la operación de limpieza.

Figura VI.13



TRATAMIENTO. Proceso de eliminación de restos de cera mediante el empleo de calor controlado con espátulas calientes

Figura VI.14



TRATAMIENTO. Proceso de alineado de los encajes de la saya y la capa

Figura VI.15



TRATAMIENTO. Proceso de alineado y fijación del agremán. Diferentes pruebas para su fijación con varios tipos de hilos

Figura VI.16

I.A.P.H. - TALLER DE TEJIDOS															
COLORANTE:				Lanaset		MATERIA:								seda/lana	
FECHA DE REALIZACIÓN				06/11/18		OBRA:								Conjunto Rojo Zocueca	
Nº DE TINTE	1		2		3		4		5		6				
PESO	1,27 gr		1,06 gr		1,00 gr		1,89 gr		2,00 gr		2,30 gr				
PROPORCIÓN BAÑO	1: 80		1: 80		1: 80		1: 80		1: 80		1: 80				
VOLUMEN TOTAL AGUA	102 ml		85 ml		80 ml		151 ml		160 ml		184 ml				
PIGMENTOS	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml	%	ml			
Rojo 2B	1: 100	3,5	4,445	4	4,24	3,3	3,3	3,5	6,615						
Anaranjado	1: 100	0,4	0,508	1	1,06	0,6	0,6	0,4	0,756	1	2	1,5	3,45		
Azul 2R	1: 100	0,1	0,127	0,6	0,636	0,4	0,4	0,1	0,189						
Burdeos B	1: 100									2,5	5	2,5	5,75		
AUXILIARES	g/l-%	ml	g/l-%	ml	g/l-%	ml	g/l-%	ml	g/l-%	ml	g/l-%	ml			
Acetato sódico	1: 100	1 g/l	10,16	1 g/l	8,48	1 g/l	8	1 g/l	15,12	1 g/l	16	1 g/l	18,4		
Albegal Set	1: 10	1 %	0,127	1 g/l	0,106	1 g/l	0,1	1 g/l	0,189	1 g/l	0,2	1 g/l	0,23		
Sulfato sódico	1: 10	5 %	0,635	5 g/l	0,53	5 g/l	0,5	5 g/l	0,945	5 g/l	1	5 g/l	1,15		
Ácido acético	1: 10	2 %	0,254	2 g/l	0,212	2 g/l	0,2	2 g/l	0,378	2 g/l	0,4	2 g/l	0,46		
OBSERVACIONES															

TRATAMIENTO. Pruebas de tinción para los diferentes soportes a emplear en las obras del conjunto

Figura VI.17



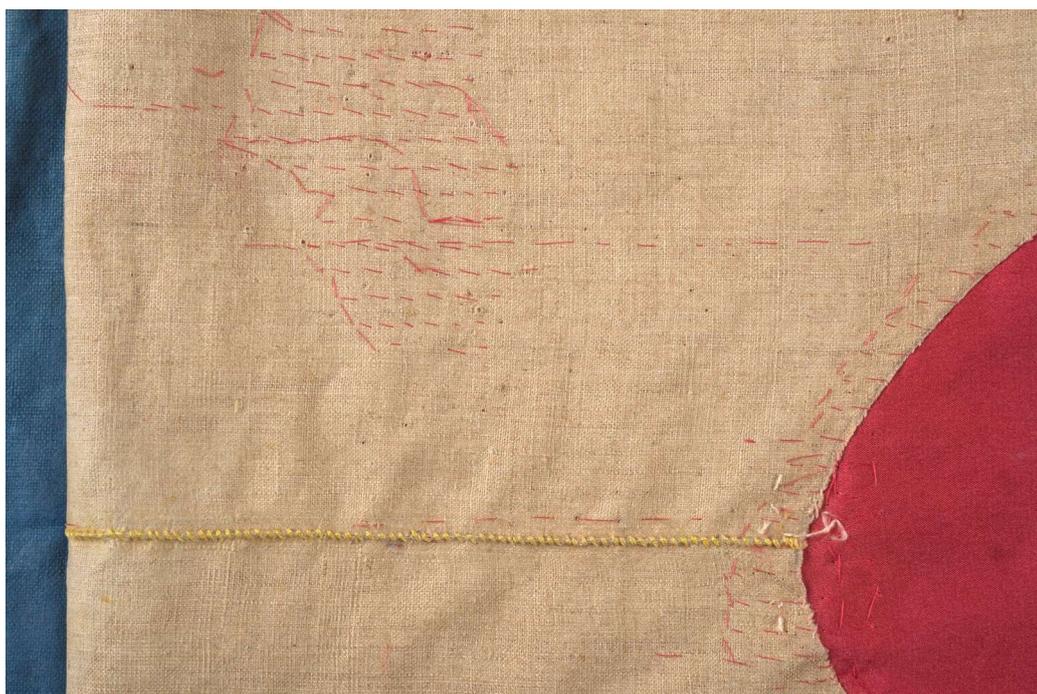
TRATAMIENTO. Consolidación con soportes locales y fijación de elementos del manto

Figura VI.18



TRATAMIENTO. Consolidación con soportes locales y fijación de elementos de la saya

Figura VI.19



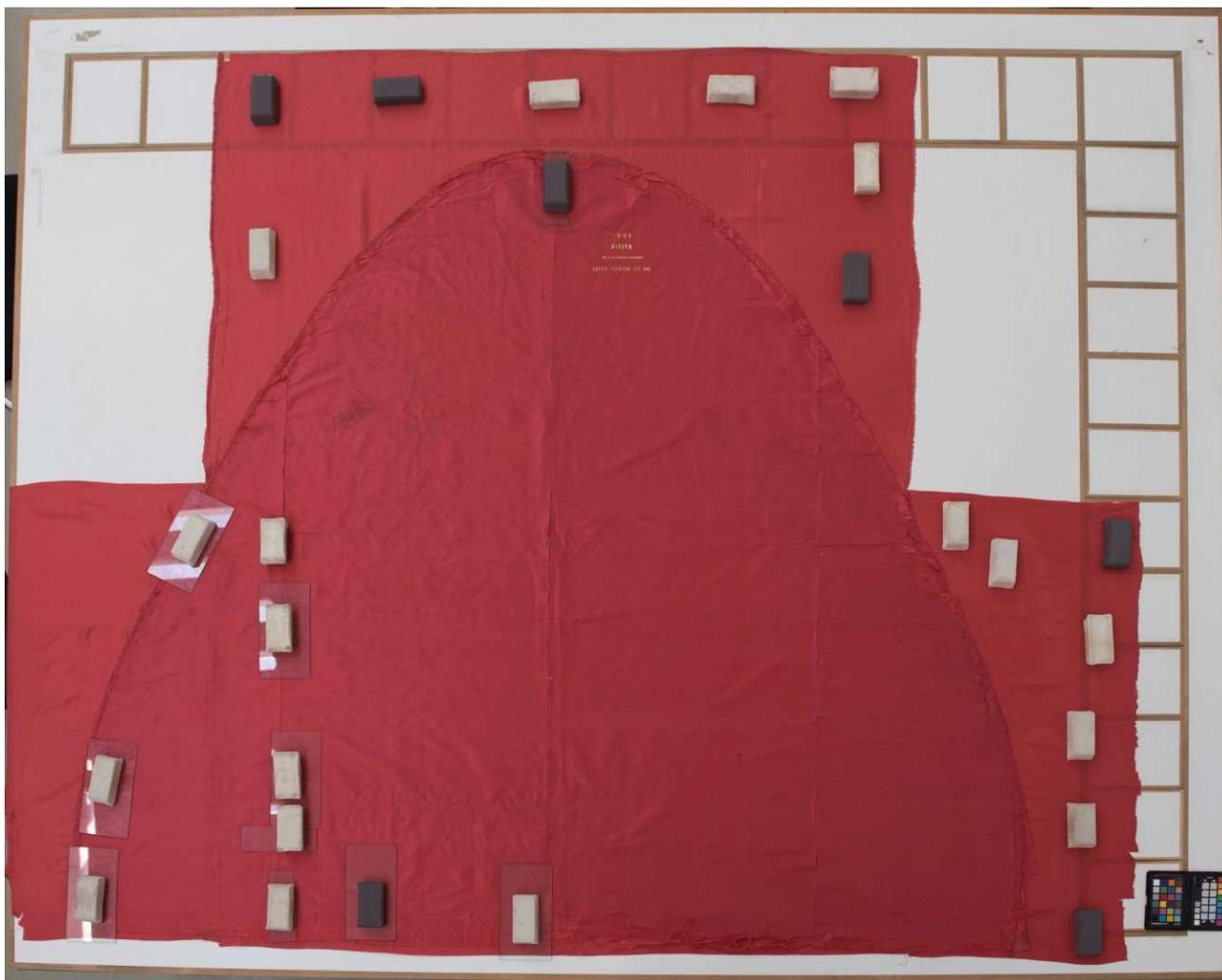
Tratamiento. Consolidación con soportes locales y fijación de elementos de la saya

Figura VI.20



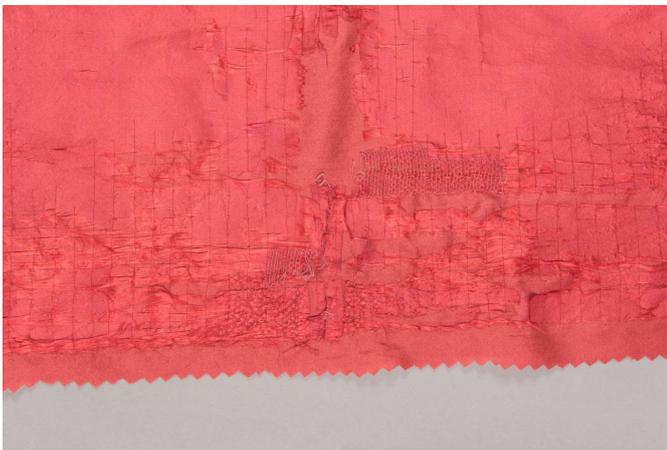
TRATAMIENTO. Consolidación con soportes locales y fijación de elementos de la capa

Figura VI.21



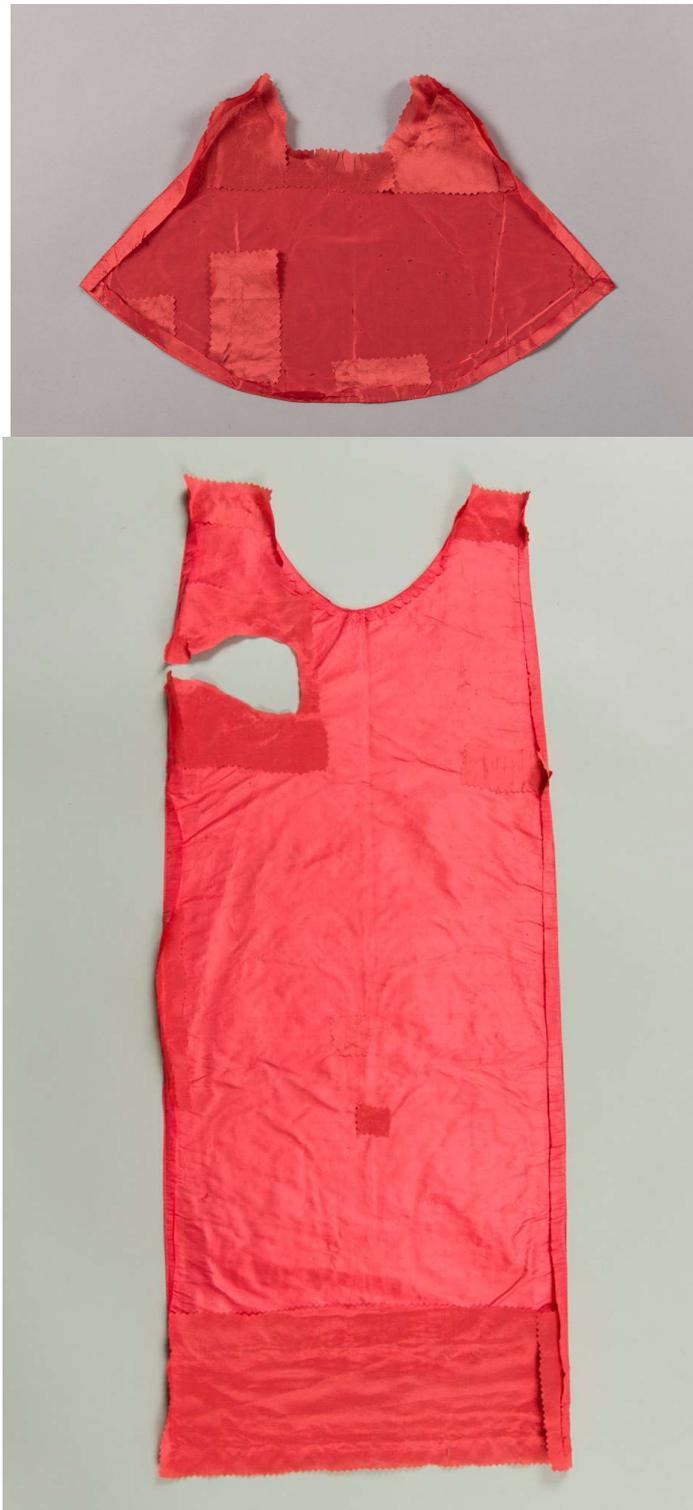
TRATAMIENTO. Proceso de consolidación del forro original del manto mediante el empleo de un soporte completo de seda

Figura VI.22



TRATAMIENTO. Proceso de consolidación del forro del manto. Situación antes y después de la fijación

Figura VI.23



TRATAMIENTO. Proceso de consolidación del forro original de la saya y de la capa del Niño

Figura VI.24



TRATAMIENTO. Nuevos forros dispuestos por el reverso de las obras

Figura VI.25



TRATAMIENTO. Ventana realizada en el forro nuevo dispuesto por el reverso del manto

Figura VI.26



TRATAMIENTO. Estado final del manto tras la intervención

Figura VI.28



TRATAMIENTO. Detalles del estado final del manto tras la intervención

Figura VI.29



TRATAMIENTO. Estado final de la saya tras la intervención

Figura VI.30



TRATAMIENTO. Estado final de la capa tras la intervención



VII. EVALUACIÓN DE RESULTADOS

Tras la intervención del conjunto se han podido determinar nuevos aspectos que se desconocían tanto a nivel técnico, material y de autoría. Es preciso dejar constancia de la gran precisión y alto nivel de ejecución de las obras, así como la gran calidad de los materiales empleados en su realización.

Por tanto la intervención de este ajuar y la estabilización de los elementos que lo integran, ha supuesto una puesta en valor del mismo.



VIII. PROGRAMA DE MANTENIMIENTO Y CONSERVACIÓN

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 o puntos 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: 18° - Temperatura máxima: 23°



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.



EQUIPO TÉCNICO

Coordinación técnica:

Marta García de Casasola Gómez. Jefa del Departamento de Proyectos.

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.

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

Coordinación y redacción del Informe de ejecución:

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

Estudio histórico:

Gabriel Ferreras Romero. Técnico de estudios histórico-artísticos. Departamento de Estudios Históricos y arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

Conservación Preventiva:

Raniero Baglioni Técnico en Conservación Preventiva. Centro de Intervención del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento. IAPH.

Estudio Fotográfico y radiográfico:

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

José Manuel Santos Madrid. Técnico en fotografía aplicada a la intervención en el Patrimonio Histórico. Laboratorio de Medios Físicos de Examen. Centro de Intervención. IAPH.

Estancia Formativa en Prácticas de Restauración:

José Espinar Rodríguez. Prácticas extracurriculares. Plan de Estancias en Prácticas. Departamento de Formación. IAPH.

Sevilla, marzo de 2020

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