



INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE  
INTERVENCIÓN

**"MANTO DE LA VIRGEN DE LA PIEDAD".  
1906-07. TALLER DE RODRIGUEZ OJEDA**

IGLESIA DEL ANTIGUO CONVENTO DE SANTA  
MARÍA DE LA PAZ

NOVIEMBRE 2006, SEVILLA

## ÍNDICE

Introducción .....	1
1. Identificación del bien cultural.....	2
2. Historia del bien cultural .....	3
3. Datos técnicos y estado de conservación .....	8
4. Propuesta de intervención .....	12
5. Recursos.....	17
Documentación gráfica .....	19

## **INTRODUCCIÓN**

El estudio llevado a cabo en el Manto Procesional de la Virgen de la Piedad, de la Iglesia de Santa María de la Paz, se ha realizado de forma preliminar en las dependencias de la hermandad, mediante inspección visual, determinando los principales datos técnicos de la pieza, así como el estado de conservación de la misma, respondiendo a la solicitud emitida por el Hermano Mayor para la realización de un informe diagnóstico y propuesta de intervención de la obra.

Este informe se ha realizado de acuerdo a la normalización metodológica que sigue el Centro de Intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Esta metodología de actuación está basada unos criterios deontológicos, reconocidos y aprobados por los organismos internacionales especializados. La intervención se desarrolla tras una primera fase cognoscitiva de la obra, que comprende, en este caso, un reconocimiento organoléptico de la misma, tanto de sus aspectos culturales, patológicos y de conservación. A partir de este reconocimiento previo, se emite una propuesta de intervención o tratamiento, bajo unos criterios de actuación en sintonía con la normativa vigente en materia de conservación-restauración.

Este documento denominado "informe de diagnóstico y propuesta de intervención", tiene como finalidad el estudio y la observación del estado de conservación del bien cultural, con objeto de valorar la necesidad, o no, de su intervención. En consecuencia, si la gravedad de las alteraciones, deterioros y patologías observadas aconsejan dicha intervención, se emitirá en este informe la propuesta detallada.

Nº Registro: 32/05

## **1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL**

1.1. TÍTULO. Manto procesional de la Virgen de la Piedad.

1.2. TIPOLOGÍA. Textil.

1.3. LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Sevilla.

1.3.2. Municipio: Sevilla.

1.3.3. Inmueble: Iglesia de Santa María de la Paz.

1.3.4. Ubicación: Sacristía Alta.

1.3.5. Demandante del estudio y/o intervención:

Manuel Delgado Martín, Hermano Mayor de la Antigua, Real e Ilustre Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús Descendido de la Cruz en el Misterio de su Sagrada Mortaja y María Santísima de la Piedad.

1.4. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA.

El manto es una pieza textil que tiene la finalidad de cubrir a las Imágenes marianas, se suele realizar en ricos tejidos con bordados a realce, siendo éste de distintas medidas y diferentes gamas cromáticas.

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnica: Terciopelo azul bordado con hilo metálico e hilo de seda.

1.5.2. Dimensiones: 198 x 410 cm. (h x a)

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

1.6. DATOS HISTÓRICOS-ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor/es: Diseñador: Juan Manuel Rodríguez Ojeda.

Bordados: Taller Rodríguez Ojeda.

1.6.2. Cronología: c.a. 1906.

1.6.3. Estilo: Neo-Renacentista.

1.6.4. Escuela: Sevillana.

## 2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL.

### 2.1. ORIGEN HISTÓRICO.

En el año 1904, la hermandad de la Sagrada Mortaja decide renovar algunos enseres, entre ellos está la de realizar nuevas vestimentas bordadas para sus imágenes.<sup>1</sup>

Ya en el año 1906, existe constancia de que se están confeccionando algunos enseres textiles en el taller de Juan Manuel Rodríguez Ojeda.<sup>2</sup> La Hermandad de la Sagrada Mortaja decidió adquirir estas nuevas indumentarias bordadas, ya que desde la venta de las anteriores a la Hermandad del Santo Entierro de Alcalá de Guadaíra, dichas imágenes salían con vestimentas de terciopelo sin bordar.<sup>3</sup>

En estos años, la Hermandad celebra una serie de actos en honor a la Virgen de la Piedad en el mes de septiembre, tómbolas, conciertos, y procesión de la imagen por las calles del barrio. Estas celebraciones parecen constatarse únicamente en 1906 y 1907, por lo que son coyunturales en relación con la necesidad de recaudar fondos para subsanar los gastos de los bordados de las vestimentas de las imágenes y otros gastos pendientes.<sup>4</sup>

Se puede hablar de tres etapas relacionadas con el estilo de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, siendo esta pieza textil de la segunda etapa, denominada de madurez (1900-1917). Etapa que estuvo sujeta al ambiente social, cultural y artístico que experimentó Sevilla a principios del siglo XX. Fueron los movimientos regionalistas quienes estimularon dicho momento de cambios y crisis.<sup>5</sup>

En el año de 1976, se empieza a confeccionar un manto nuevo, copiando los diseños de los bordados del manto de Rodríguez Ojeda. Dicho manto se lleva a cabo en los talleres de Esperanza Elena Caro, y es con el que actualmente procesiona la Virgen en su salida del Viernes Santo.

Hasta la Semana Santa de 1979, la imagen de la Virgen de la Piedad no luce por primera vez el nuevo manto de terciopelo azul, que se ejecutó en

---

<sup>1</sup>ROMERO MENSAQUE, C.J, GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F. SOUSA SOUSA, M. "Aproximación a la Historia de la Hermandad de la Sagrada Mortaja". Hermandad de la Sagrada Mortaja. Sevilla, 1993. Pág 52.

<sup>2</sup> Según consta en el acta capitular, con fecha 27 de agosto de 1906. Arte y Artesanos de la Semana Santa de Sevilla. Volumen 11. Bordado III. Talleres y bordados de la Semana Santa de Sevilla en el siglo XX. Pág 61.

<sup>3</sup> AA.VV " Enciclopedia de la Semana Santa de Sevilla". Tomo XVII. Hermandad de la Sagrada Mortaja. García de la Concha y Romero Mensaque. El correo de Andalucía. Sevilla 1999. Pág 9.

<sup>4</sup> ROMERO MENSAQUE, C.J, GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F. SOUSA SOUSA, M. Pág 29.

<sup>5</sup> Arte y Artesanos de la Semana Santa de Sevilla. Volumen 11. Bordado III. Talleres y bordados de la Semana Santa de Sevilla en el siglo XX.

el taller de Esperanza Elena Caro y costeadado por suscripción de los hermanos.<sup>6</sup>

El manto realizado en el taller de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, permanecerá guardado desde entonces en las dependencias de la hermandad, concretamente en la sacristía alta de la Iglesia de Santa María de la Paz.

## 2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD

Esta obra textil siempre ha pertenecido desde su realización a la Hermandad de la Sagrada Mortaja. En 1676, dicha hermandad adquiere de la Iglesia de Santa Marina, la propiedad de una capilla y demás dependencias que venía ocupando la Hermandad, otorgándose la oportuna escritura el 23 de septiembre del citado año de 1676. Hasta 1936 permanece establecida en la Iglesia de Santa Marina, trasladándose a partir de los sucesos de julio a la iglesia (cerrada al culto hasta entonces) del extinguido Convento de Santa María de la Paz, en virtud de un decreto de S. E. Rvdma. el Cardenal don Eustaquio Illundain y Esteban con fecha 10 de noviembre de 1936. En 1966, el General del Arzobispado accede a la permuta de la Capilla de Santa Marina por la de la Iglesia del ex convento de la Paz y en 1967 el Cardenal Bueno Monreal concede escrituras de propiedad.<sup>7</sup>

Dicha obra textil ha estado siempre ubicada en las dependencias y almacenes de los respectivos templos, actualmente permanece guardada en la sacristía alta de la Iglesia de Santa María de la Paz. Este manto procesional ha sido utilizado desde su realización en 1906 en las estaciones de penitencias de dicha hermandad cada Viernes Santo, hasta el año de 1979, donde la Virgen de la Piedad luce por primera vez el nuevo manto realizado en el taller de Esperanza Elena Caro.

## 2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS.

No se tiene constancia de intervenciones en dicha obra estudiada. Solamente se le ha añadido una blanda metálica en las caídas del manto y ha desaparecido algún elemento decorativo.

## 2.4. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

El origen del manto de misericordia de María viene a raíz del sueño de un monje cisterciense hacia 1230, el cual dio pie a que aparecieran las primeras representaciones de la Virgen acogiendo a los devotos bajo su manto. Este tema tuvo una gran difusión debido a las disputas entre

---

<sup>6</sup> ROMERO MENSAQUE, C.J, GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F. SOUSA SOUSA, M. Pág 57.

<sup>7</sup> ROMERO MENSAQUE, C.J, GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, F. SOUSA SOUSA, M. Págs 9-12 y 31-35.

diferentes órdenes religiosas, masculinas y femeninas, las cuales querían hacer suya esta devoción de la Virgen de la Misericordia.<sup>8</sup>

El manto simboliza la acogida de María a todos sus hijos. En este caso concreto, se puede interpretar que los hijos son los costaleros que bajo dicha prenda textil encuentran cobijo y protección.<sup>9</sup>

Los motivos decorativos bordados que adornan el manto son en su mayoría motivos vegetales, destacando especialmente las hojas de acanto que simbolizan dolor, fatiga y sufrimiento, mientras que las hojas de cardo son signos de la conciencia y el dolor del pecado. Las rosas simbolizan la maternidad y fecundidad de María.

## 2.5. EXPOSICIONES

No se tiene constancia de que dicho manto, haya sido expuesto en ninguna exposición.

En la actualidad, este manto procesional, permanece guardado en la sacristía alta de la Iglesia de Santa María de la Paz.

## 2.6. ANÁLISIS MORFOLÓGICO - ESTILÍSTICO

El manto procesional de la Virgen de la Piedad es de terciopelo azul oscuro, y combina el bordado de hilo metálico dorado con hilos de seda de colores.

Dicha obra presenta bordada su guardilla u orla recorriendo todo el perímetro de la obra. Esta pieza textil tiene una gran superficie de forma casi triangular, redondeado en su vértice inferior y envuelve a la Dolorosa por los costados y por detrás, dicho tipo de manto, se diferencia de los mantos de las dolorosas bajo palio, en que no terminan en una gran cola sobresaliendo por la parte trasera del paso. Este modelo de manto, es más recogido y queda totalmente integrado dentro de la canastilla del paso de Misterio.

La composición de la obra es simétrica, los motivos ornamentales se reducen a la guardilla u orla del manto, el campo del manto es liso, quedando sin ornamentar.

La decoración está constituida por motivos florales y vegetales, finos y estilizados tallos que se enroscan y se enlazan formando como unos círculos entre sí, y de ellos van surgiendo motivos florales de gran tamaño muy movidos. Están realizados en setillos y medias ondas, y para crear contraste, se combinan con algunos elementos realizados en cartulina y se enriquecen las hojas con venas de lentejuelas. Todos estos elementos de contrastes se ven acentuado con la utilización de hilos de sedas de colores,

---

<sup>8</sup> Reau, L., "Iconografía del arte cristiano". Tomo I. Vol. 2. Págs. 121-129.

<sup>9</sup> González Gómez, J.M. y Roda Peña, J. "Imaginería Procesional de la Semana Santa de Sevilla". Ed. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1992, pág. 38.

predominando los de tonalidad encarnada por medio de la técnica de jiraspe.

Dicha guardilla u orla, posee una pequeña greca o cenefa perimetral en su zona más exterior, constituida por un fino tallo vegetal que recorre toda la superficie en forma de "eses" enfrentadas siguiendo un movimiento ondulatorio, y engarzadas por pequeñas hojas de acanto, fundamentalmente realizadas en setillos y medias ondas.

La guardilla u orla la conforman 26 roleos unidos entre sí por medio de ramificaciones, con motivos florales y vegetales, cada roleo está creado por un fino tallo en espiral que va recorriendo la superficie, ornamentado a base de hojas de cardo florecidas y de distintos tipos de plantas, creando una atractiva composición combinando el hilo metálico con hilos de seda de color rojo. De cada roleo emerge el siguiente, estando éstos rematados por especies de jarras con cinco hojas y tres pequeñas flores de colores, constituyendo una composición muy compacta y armónica.

La zona recta del perímetro del manto está ribeteado por una blonda metálica de baja calidad, añadida posteriormente a la realización de dicho manto.

Dicha obra textil pertenece a la etapa más brillante y de más trascendencia de Juan Manuel Rodríguez Ojeda (1900-1917), ofreciendo una mayor profusión en el dibujo del bordado, basándose principalmente en una estructura simétrica y una gran riqueza simbólica y ornamental. Se aleja estilísticamente de los planteamientos románticos que prevalecían en su tiempo, e introduce el motivo de "candelieri" en el arte del bordado, manifestando así un gusto exquisito por el renacimiento y en especial por el plateresco.

En este manto de la Virgen de la Piedad, se puede apreciar una cierta inspiración en el dibujo de las rejas renacentistas de Fray Francisco de Salamanca del aula regia del Altar Mayor de la Catedral de Sevilla, donde la sucesión de roleos se convierte en el principal motivo del diseño. Rodríguez Ojeda, a principios de esta etapa de madurez, deja a un lado su fijación por los bordados litúrgicos barrocos para dar paso a un diseño con connotaciones renacentistas, es el plateresco su mayor fuente de inspiración en estos momentos.

Se trata de una obra de gran valor histórico, artístico, iconográfico y devocional, representativa de una etapa muy concreta del diseñador Juan Manuel Rodríguez Ojeda, donde alcanza su mayor producción y originalidad, llevando a cabo una revolución estilística en el arte del bordado de la Semana Santa de Sevilla.



**BIBLIOGRAFÍA.**

- AAVV. "Misterios de Sevilla", tomo II. Ediciones Tartesos. Sevilla. 2003
- AA.VV. "Aproximación a la Historia de la Hermandad de la Sagrada Mortaja". Editada por la Hermandad de la Sagrada Mortaja. Sevilla, 1993.
- Carrero Rodríguez, J." Diccionario cofradiero". III Edición. Editorial Castillejo. Sevilla, 2002.
- Cirlot, J. E. "Diccionario de símbolos". Ed. Labor S.A. Barcelona, 1994.
- Ferguson, G. " Signos y símbolos en el arte cristiano". Emecé Editores. Buenos Aires, 1956.
- Fernández de Paz, E: "Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza". Volumen III. Ediciones Tartesos, S.L. Sevilla, 2004.
- Ferreras Romero, G y Montero Moreno, A: "Obras en exposición, Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda". Editora Andaluza de Periódicos Independientes S.A. Sevilla, 2000.
- García de la Concha Delgado, F."Arte y Artesanos de la Semana Santa de Sevilla". Vol.4. Imaginería IV. El Correo de Andalucía. Sevilla, 2000.
- González Gómez, J.M y Roda Peña, J: "Imaginería Procesional de la Semana Santa de Sevilla". Universidad de Sevilla. Sevilla, 1992.
- Las cofradías de Sevilla. "Historia, antropología, arte". Universidad de Sevilla Ayto. de Sevilla. Sevilla, 1985.
- Mañes Manaute, A."Arte y Artesanos de la Semana Santa de Sevilla". Vol. 10 y Vol. 11. Bordados II y III. El Correo de Andalucía. Sevilla, 2000.
- Mañes Manaute, A: " Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda". Editora Andaluza de Periódicos Independientes S.A. Sevilla, 2000.
- Reau, L. "Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento. Tomo I, Volumen I, nº4. ediciones del Serbal. Barcelona, 1997. Pág 57.

### 3. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN

#### 3.1. DATOS TÉCNICOS

El manto está constituido por varias piezas: el tejido de base, la decoración bordada, la blonda decorativa y el forro de protección.

El tejido base donde se disponen los bordados corresponde a la calificación técnica de terciopelo simple con una urdimbre de pelo, de un solo cuerpo y en color azul.

Este tejido está constituido por 4 paños de terciopelo que se unen para conseguir la morfología actual del manto. Estos paños, de unos 51 cm. de ancho, están unidos por costuras simples dispuestas en sentido horizontal.

La blonda decorativa de hilos metálicos, no perfila todo el manto sino que se sitúa sólo en la parte superior y en las caídas del mismo (fig. 1). Sus dimensiones son aproximadamente de 560 cm. de largo por 5 cm. de ancho.

Las dimensiones de la obra son 410 cm. de ancho, incluyendo la blonda, y 198 cm. de alto.

La decoración del manto está formada por un bordado en oro, en los que se ha empleado la técnica del bordado de hilos tendidos. Esta ejecución consiste en poner paralelamente los hilos sobre el tejido de base siguiendo el dibujo establecido por el diseñador y fijándolos por pequeñas puntadas. La disposición de estas puntadas tiene un magnífico recurso técnico, pues si bien pueden ser casi invisibles, consiguen intencionadamente producir un ligero hundimiento en los diferentes puntos de sujeción, que hábilmente distribuidos dan lugar a una bella serie de dibujos geométricos que corresponden a numerosos nombres de tipos de puntos (fig. 2).

Este tipo de técnica se emplea directamente en las zonas donde hay poco volumen y en pequeños detalles decorativos, mientras que en el bordado con mayor volumen se emplea la técnica de bordado sobrepuesto o de aplicación. En este tipo de trabajo el bordado se realiza en un telar y después es fijado sobre el tejido de base siguiendo el diseño establecido.

La decoración de las hojas ornamentales está realizada con los puntos de setillo, onda y muestra armada, utilizándose varios tipos de hilos a veces solos o combinados en los distintos puntos. En esta primera inspección visual, se distinguen los siguientes hilos metálicos: entorchados lisos, entorchados briscados o ondulados y jiraspes (éstos últimos son hilos que combinan los hilos metálicos con hilos de seda de colores).

La ornamentación del bordado es complementada con elementos decorativos tales como lentejuelas doradas; bordados de flores en seda matizada; bordado en cartulina, bordado de hilos tendidos realizado sobre una base de cartulina y bordado de canutillo.

Los tallos de las hojas y flores están formado por cordoncillos de tres cabos y bordado de cartulina.

El forro corresponde a un tejido cuya calificación técnica parece corresponder a "Gros de Tours", que es un ligamento derivado del tafetán, en color blanco.

### 3.2. ALTERACIONES

El estudio organoléptico llevado a cabo en la obra ha determinado el estado de conservación general de la misma, como se irá desarrollando en el transcurso de este informe.

#### \* Fragilidad

La obra no presenta un alto grado de fragilidad en sus fibras, pese al uso frecuente de la misma, que implica una manipulación reiterada que en ocasiones no es adecuada. El envejecimiento natural de la fibra, acelera progresivamente el proceso de fragilidad de los tejidos, que se manifiesta principalmente en la pérdida de elasticidad y resistencia mecánica de las fibras.

#### \* Roturas

Las roturas que presenta la obra se encuentran localizadas en el tejido de base de terciopelo concretamente en las zonas que quedan entre los bordados, debido a que en estos lugares se produce una mayor tensión debido a que el tejido soporta aquí un mayor peso y sufre los movimientos de los motivos bordados al ir fijados directamente sobre este terciopelo.

Otro tipo de rotura se produce en la zona donde engancha el perno de la Virgen, debido a las manipulaciones del manto para su colocación en la imagen que viste (fig. 4).

#### \* Descosidos

La ubicación del bordado en la obra, provoca una fuerte tensión en la zona donde se encuentra situado ocasionando también algunas roturas en la unión de costuras.

#### \* Desgastes

Se aprecia un leve desgaste en el terciopelo, concretamente en la urdimbre de pelo de esta tipología técnica de tejidos, como técnicamente se le denomina. Esta alteración se puede apreciar en algunas zonas de la obra, donde se produce una ligera atenuación del color donde se producen estos desgastes.

Esta ligera pérdida del pelo superficial ocasiona al tejido una mayor fragilidad, puesto que el desgaste progresivo del pelo, que en ocasiones produce una pérdida total del mismo, deja al descubierto el ligamento base de tafetán del terciopelo, el cual se encuentra mucho más vulnerable a los agentes de deterioro, tanto internos como externos.

Los desgastes se aprecian también de forma generalizada en los bordados, debido a la constitución técnica de los hilos metálicos, formados por una lámina de metal que rodea el "alma" de seda interior. Cuando el metal se pierde queda al descubierto el hilo de seda interior que sufre directamente esta alteración.

\*Separación de piezas

El bordado aplicado sobre el terciopelo se encuentra suelto o con falta de fijación a su soporte de base, en gran parte de la obra. Esta alteración se debe a una inadecuada intervención del manto donde las piezas bordadas se fijaron levemente. Esta alteración se localiza y se aprecia de forma muy evidente en los nervios de la decoración floral.

\* Hilos sueltos

En los bordados se aprecia una alteración puntual de los hilos de fijación de hilos tendidos que suelen romperse debido a los factores de alteración externos derivados de la funcionalidad de la obra, que deja sueltos a los hilos metálicos.

\* Lagunas

La pérdida del bordado que deja al descubierto el relleno de base que lo sustenta, sólo es apreciable en la parte inferior del manto, concretamente en uno de los jarrones decorativos. Estas lagunas de los hilos metálicos, se deben a que la parte inferior de la obra está más sujeta a roces y la manipulación que el resto de la pieza, con la consecuente incidencia de las alteraciones.

\* Deformaciones

El terciopelo presenta algunas deformaciones que son frecuentes en los tejidos con esta tipología de bordados, principalmente en los espacios libres de esta decoración. En la parte central de la obra que queda sin bordar, se marcan algunos pliegues, aunque no suponen peligro para la misma.

\* Manchas

Las pequeñas manchas puntuales que aparecen en el terciopelo, pueden haber sido provocadas por una limpieza del metal. Posiblemente el producto empleado se ha extendido accidentalmente hacia el terciopelo, provocando esta alteración de su color.

\* Suciedad

El manto no presenta suciedad acumulada en ningún punto concreto de la obra, aunque en general sí se detecta polvo y suciedad superficial, tanto el manto como en el forro, donde resulta más evidente por el color blanco del mismo.

### 3.3. INTERVENCIONES ANTERIORES

Las intervenciones encontradas no modifican su forma original en cuanto a su forma o hechura se refiere.

Las intervenciones más destacadas son:

- Parches en el terciopelo, en la zona de cogida del manto a la imagen, para reforzar esta zona debilitada por reiteradas manipulaciones de la pieza para su colocación.

- La blonda, que se trata de una pieza añadida en una intervención posterior a la ejecución del manto, pues sus características formales no concuerdan con la ejecución y decoración de la pieza, aunque actualmente forma parte integrante del mismo.
- Cosidos de aberturas y rotos para fijaciones puntuales de mantenimiento.

#### **4. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN**

La intervención propuesta en el apartado 4.1 de este informe, se adecuará a la metodología de trabajo del Centro de Intervención del IAPH, que en líneas generales se resume de la siguiente forma: en primer lugar se realiza una fase de estudios previos, que comprende los análisis del material constitutivo de la obra, para determinar no sólo datos sobre su naturaleza y composición, sino también sobre sus características técnicas, mecánicas; así como la solidez de los colorantes para la aplicación de determinados procesos de la intervención, especialmente los de limpieza.

Este estudio preliminar, que comprende la primera fase del método de trabajo, se realiza con objeto de aplicar un tratamiento de intervención en función de las necesidades conservativas de la obra. La propuesta de intervención que se expone, se enmarca en el ámbito meramente conservativo, enfocado a obras de carácter museográfico que han perdido su funcionalidad, de acuerdo a los criterios y metodología del centro de intervención del IAPH.

En esta propuesta se exponen los tratamientos mínimos que devuelvan a la obra su integridad física, sin recurrir a reconstrucciones, modificaciones de formato, añadidos de elementos nuevos o pasados de los bordados a nuevo terciopelo.

Los tratamientos que se proponen se rigen por los criterios establecidos para toda intervención, atendiendo a la reversibilidad de los tratamientos y comprobando la idoneidad de los materiales utilizados en todas las fases de esta actuación, a las características de la pieza original.

Una vez aprobada la propuesta de intervención y siguiendo con la metodología de trabajo del Centro, se llevará a cabo la segunda fase del método que es la fase operativa o intervención directa de la obra.

La propuesta de tratamiento que se expone a continuación en el apartado 4.1, corresponde, según lo expuesto, a una intervención de la pieza textil según los criterios de actuación del IAPH, correspondiente a piezas con carácter museográfico, que han perdido la función para la que fueron creadas.

##### **4.1. TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN.**

Los tratamientos propuestos a continuación se apoyan en el reconocimiento organoléptico que realiza el restaurador, para establecer y evaluar el estado de conservación de la obra y de este modo emitir el tratamiento más adecuado para su conservación.

No obstante una vez que se comience la intervención, cumpliendo con la metodología de trabajo llevada a cabo por el IAPH, se llevará a cabo de forma paralela a la misma una fase complementaria de estudios previos.

Este examen investigará, los materiales, el tipo de ligamento y técnicas de ejecución de la obra, la torsión de los hilos y la densidad de trama y urdimbre de los tejidos y las características técnicas del tipo de

decoración, así como de otros elementos constitutivos presentes y que puedan ser relevantes en el conjunto.

Este estudio aportará también información de las carencias, necesidades, factores de alteración y patologías que presenta la obra, según los cuales se establece con precisión los procesos de intervención más adecuados a la pieza.

Según estas consideraciones, la propuesta de tratamiento de conservación-restauración, se detalla en los siguientes apartados:

\* Limpieza

Se propone en primer lugar una limpieza mecánica del anverso y reverso del manto mediante micro-aspiración ayudada de material auxiliar adecuado y protegiendo las zonas más delicadas del terciopelo y bordado, con una gasa o tul, para evitar riesgos durante este proceso.

La gran diversidad de materiales que componen técnicamente la obra, además de la presencia de un tejido de base de terciopelo, imposibilita un tipo de limpieza en medio acuoso, ya que provocaría problemas durante el secado y se podrían producir tensiones que provocarían nuevas alteraciones y acentuarían otras que ya se manifiestan en la obra.

Otro factor a tener en cuenta en la limpieza de la obra, son los hilos metálicos de los cuales no se conoce la composición de la aleación y pueden tener reacciones adversas al agua. El tratamiento de esta zona podría ser puntual mediante disolventes adecuados, tras la realización de las pruebas pertinentes.

\* Desmontaje de las partes constitutivas

Se plantea el desmontaje del forro para acceder al reverso de la obra y poder facilitar el tratamiento del terciopelo y de los bordados.

Se estudiará la intervención del mismo para reforzarlo y ubicarlo de nuevo en su lugar.

El galón dorado también podría ser desmontado para su tratamiento y posterior colocación en la pieza.

\* Eliminación de intervenciones

La supresión de las antiguas intervenciones será un proceso que se efectuará tras la valoración de las mismas de forma pormenorizada, tras comprobar su estado de conservación y su incidencia sobre la obra

\* Corrección de deformaciones

Las deformaciones que sufre el manto serán tratadas mediante humedad puntual aplicada por medio de humidificadores de vapor frío y control de pesos en las zonas donde se formen abolsamientos y pliegues.

\* Consolidación

Se realizará un estudio de todas aquellas zonas más débiles donde el terciopelo tenga problemas para soportar el peso de los bordados, tras lo que se determinará la necesidad de una consolidación puntual o total.

En caso de cualquier tipo de consolidación, el soporte textil que se seleccione será de procedencia natural, de ligamento fuerte pero a la vez adaptable a las características técnicas del terciopelo para evitar roturas en el original con el paso del tiempo.

La fijación de estos soportes se realizará siempre mediante costura, a través de unas líneas de fijación. Los hilos empleados también serán de fibra natural, con unas características especiales de resistencias ya que debe ser, a la vez, lo suficientemente fuerte para mantener unidas ambas telas y romper con facilidad para evitar la rotura del original, en caso de movimientos bruscos por tensiones entre los tejidos.

\* Reintegración cromática

El tejido de soporte seleccionado para la consolidación se teñirá según las exigencias del color del terciopelo, de forma que reintegre cromáticamente la pérdida del mismo en aquellos casos que se produzca.

La tinción de estos soportes e hilos para su fijación se realizará utilizando tintes sintéticos que garanticen la estabilidad y permanencia del color, siempre que se mantengan unas razonables condiciones ambientales de luz y humedad durante su exposición y/o almacenamiento tras la restauración.

\* Fijación de hilos y elementos metálicos

La fijación de hilos sueltos tanto del tejido, como de los elementos metálicos, se efectuará también por el sistema de costura, teniendo en cuenta la disposición del ligamento y la decoración original. El tipo de hilo se adecuará al grosor de los tejidos e hilos metálicos a fijar, siendo teñidos de acuerdo al cromatismo de la zona, probablemente mediante hilos de sedas.

En esta fase de tratamiento, se utilizarán diversos tipos de puntos según las necesidades conservativas de la pieza.

#### 4.1.1. Consideraciones generales de exposición y/o almacenaje

\* Sistema de exposición

El sistema más adecuado para la exposición de los tejidos, consiste en presentación horizontal y en su defecto, por insuficiencia de espacio, en un plano inclinado cuya inclinación se determinará según las características técnicas de la obra y su estado de conservación.

Este soporte sobre el que se expone la obra debe ser perfectamente compatible con el tejido original, que no le suponga ningún tipo de riesgos que interfiera en su estado de conservación, para lo cual debe elegirse un material de características determinadas, probado y testado para la función de expositor textil.

En el caso de utilización de soportes no adecuados, como paneles de madera, contrachapado, etc., su uso está permitido siempre que se utilicen materiales aislantes para evitar su contacto directo con el original. Una vez garantizada su estabilidad, estos soportes se forrarán con un estrato de tejido, preferentemente muletón de algodón, que sirva de



almohadillado a la pieza, revistiendo finalmente todo este montaje con una tela de origen natural teñida en un color neutro y que a su vez se integre con el colorido de la pieza.

El manto se fijará a este soporte mediante una cinta de "velcro" fijado mediante costura a la parte superior del reverso del mismo.

\* Almacenaje

El mejor sistema de almacenaje de una pieza textil de estas características es en horizontal, pero por motivos de escasez de espacio debido a las grandes dimensiones de la pieza, se suelen almacenar también en rulos de gran diámetro, superior a los 30 cm. Este tubo debe ser de material neutro, libre de ácidos y para mayor precaución debe forrarse con un material que sirva de aislante como puede ser una película de 'melinex', a continuación estrato almohadillado y tela natural sin apresto.

Un manto bordado de estas características, debe ser enrollado con los bordados hacia fuera y a la vez con una tela fina de fibra natural, para evitar roces inconvenientes entre bordados y tejidos.

Este tubo no puede depositarse en el suelo directamente, sino debe quedar siempre suspendido durante el almacenaje, para evitar que el peso recaiga sobre los bordados y tejidos de una parte del manto.

\* Condiciones ambientales

Debido a la naturaleza orgánica de las fibras textiles, uno de los factores de deterioro más notables son los derivados del medio ambiente.

El medio ambiente puede actuar como agente de deterioro directo, provocando o acelerando los procesos de alteración; en su estructura (descomposición de materiales constitutivos, cambios dimensionales y movimientos de las fibras, que pueden ocasionar desgastes en las mismas), o bien de forma indirecta, potenciando el desarrollo de otros factores de alteración que inciden sobre el bien (desarrollo de microorganismos, ataque de insectos, etc.).

Los factores ambientales que contribuyen al deterioro son la luz, la humedad y la temperatura.

Los bruscos cambios de temperatura y humedad ocasionan daños importantes en las piezas derivados de la natural dilatación y contracción de las fibras, que trae como consecuencia el frotamiento y desgaste de las mismas.

El aumento de la temperatura y la humedad relativa acelera los procesos de alteración de las fibras, la dilatación de material que provocan tensiones internas y también favorece el desarrollo de la actividad microbiológica.

La iluminación debe ser controlada porque favorece y aumenta los efectos provocados por la humedad y la temperatura.

Las radiaciones ultravioletas deben ser controladas porque producen generalmente efectos fotoquímicos de degradación sobre sustancias estables como los tintes, además de producir un deterioro interno de las fibras.

Las radiaciones infrarrojas, también deben ser controladas por sus efectos térmicos que pueden provocar reacciones químicas en los materiales integrantes.

Los parámetros recomendados a nivel internacional de humedad relativa, temperatura y luz son los siguientes:

Humedad máxima: 60%

Humedad mínima: 45%

Iluminación: 50 lux

El tiempo de exposición debe ser reducido.

La luz del día debe ser evitada y utilizar en cristales y ventanas protectores UV.

Las fuentes de luz recomendables o admitidas son las siguientes: tubos fluorescentes de emisión de UV de doble capa, de una temperatura de color del orden de 2900 °K, o tubos fluorescentes de capa simple, y de la misma temperatura de color, para asegurar una buena reproducción de los colores con la condición de suprimir totalmente la radiación ultravioleta por medio de filtros.

## **5. RECURSOS**

### **5.1. ESTIMACIÓN ECONÓMICA**

Para la realización del tratamiento de conservación-restauración se precisa un equipo interdisciplinar compuesto por un restaurador, un químico, un fotógrafo y un historiador de arte.

Este equipo dispondrá de materiales y medios necesarios para llevar a cabo la intervención de acuerdo a los criterios establecidos.

La estimación aproximada del tiempo de trabajo necesario para la puesta en práctica del proyecto es de 12 meses.

La estimación económica global para la intervención propuesta oscila entre un valor mínimo y máximo correspondiente a: 27.000 Euros.

## EQUIPO TÉCNICO

---

- Coordinación del Informe diagnóstico. **Araceli Montero Moreno y Carmen Ángel Gómez**. Restauradoras. Taller de Tejidos. Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico.
  - Estudio histórico.
  - \***Gabriel Ferreras Romero**. Historiador del Arte. Departamento de Investigación. Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico.
  - \*Ángel González Gauter. Historiador del Arte del Programa de Estancias del IAPH.
  
  - Estudio Fotográfico. **Eugenio Fernández Ruiz**. Fotógrafo. Departamento de Investigación. Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico.
- 

Sevilla, a 16 de noviembre 2006

VºBº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN  
EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO



Fdo.: Lorenzo Pérez del Campo

## **DOCUMENTACIÓN GRÁFICA**

Figura 1



**ESTADO GENERAL DEL MANTO**



**DATOS TÉCNICOS**

Detalle de la decoración bordada y blonda

Figura 2



**ALTERACIONES**

Desgastes del hilo metálico

Figura 3



**ALTERACIONES**

Desgastes del hilo del bordado en seda matizada

Desprendimiento de los hilos de fijación del bordado



Figura 4



**ALTERACIONES**

Roturas del tejido de terciopelo, base de los bordados

Manchas de cera en el terciopelo

Figura 5



### **INTERVENCIONES**

- Fijación del bordado en oro
- Fijación de roturas y costuras