INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

¡**TÚNICA PROCESIONALDE JESÚS NAZARENO". (1929)**

MOTILLA (CÓRDOBA)

Diciembre,2005

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 2
Nº Registro: Nº/Año 3
1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL 3
2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL 3
3. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN. 9
EQUIPO TÉCNICO 18
DOCUMENTACIÓN GRÁFICA 19
Figura 1 20
Figura 2 21
Figura 3 22

INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

"Túnica de Jesús Nazareno". Anónima.

INTRODUCCIÓN

El estudio llevado a cabo en la túnica de Jesús Nazareno de Montilla, se ha realizado de forma preliminar en las dependencias de la iglesia del antiguo convento de San Agustín, mediante inspección visual.

Este primer examen ha determinado los principales datos técnicos de la pieza, así como el estado de conservación de la misma según los agentes de alteración que inciden sobre ella.

En líneas generales y siguiendo los criterios básicos del Centro de Intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, la metodología de conservación-restauración que se llevará a cabo para la conservación de esta obra, estará condicionada por su puesta en valor, simbología, grado de alteraciones, así como por la importancia de la degradación en la obra, tanto en diversidad como en localización y dimensión.

El informe de diagnóstico se ha realizado de acuerdo a la normalización metodológica que sigue el Centro de Intervención del IAPH, que parte de una primera fase cognoscitiva de la obra, que comprende un reconocimiento organoléptico de la misma, tras lo cual se emite un informe de diagnóstico en donde se detallan por bloques los datos técnicos, alteraciones, así como intervenciones anteriores y propuesta de tratamiento.

Nº Registro:26T/05

1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL.

1.1.TÍTULO U OBJETO: Túnica burdeos de Jesús Nazareno.

1.2.TIPOLOGÍA: Textil.

1.3.LOCALIZACIÓN.

1.3.1.Provincia: Córdoba.

1.3.2.Municipio: Montilla.

1.3.3.Inmueble: Iglesia de San Agustín (antiguo convento).

1.3.4.Ubicación. Capilla.

1.3.5.Demandante del estudio y/o intervención. Hermano Mayor y Junta de Gobierno de la Hermandad de Jesús Nazareno y Virgen de los Dolores.

1.4.IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA.

Túnica de Jesús Nazareno de color burdeos con algunos motivos de la Pasión.

1.5.IDENTIFICACIÓN FÍSICA:

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

1.5.2.Dimensiones: 245 x 200 cm (h x a).

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

1.6.DATOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS.

1.6.1.Autor/es: Anónima.

1.6.2.Cronología:1927- 1929.

1.6.3.Estilo: Barroco.

1.6.4.Escuela Andaluza.

2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL

2.1.0RIGEN HISTÓRICO.

En la actualidad la túnica procesional de Jesús Nazareno de la localidad cordobesa de Montilla, fue encargada en 1927 y confeccionada en terciopelo de seda natural en los talleres de Justo Burillo de Valencia capital y se estrenó el Viernes Santo de la Semana Santa de 1929.

El nombre comercial de este empresario se denominaba " Fábrica de tejidos de seda y ornamentos de iglesia de Justo Burillo y Cª." Y estaba situada en la calle Luis Vives nº 7 y calle Paz nº 10 de la capital del Turia.

La túnica fue confeccionada en terciopelo burdeos y ornamentada con antiguos bordados traspasados, según la tradición oral, de dos túnicas que poseía la imagen del Nazareno desde el siglo XVIII, pero que ya no tenían uso. Sin embargo, creemos que los bordados se hicieron de nueva creación sin reaprovechar bordados anteriores y pensando mucho el diseño nuevo de los ornamentos que son de un mismo estilo y corresponden a la confección de una túnica muy pensada.

Anteriormente a esta túnica de 1929, el Nazareno procesionaba con otra de su propiedad que se adornaba con bordados distintos a los actuales, que según la tradición oral, fueron traspasados a la túnica que poseen hoy en día, el Jesús "Rescatao" de Montilla y que con las últimas investigaciones se cree que se realizó en el año 1854 en un convento de Aguilar de la Frontera.

2.2.CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.

Esta pieza textil siempre ha pertenecido a la imagen de Jesús Nazareno y por tanto desde que se confeccionó en Valencia entre los años 1927 y 1929 ha sido propiedad de la Hermandad y sus ubicaciones han sido también las mismas donde la Hermandad ha guardado sus enseres.

2.3.RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS.

Documentalmente no existen restauraciones anteriores en la túnica, pero si se observa a simple vista pequeñas intervenciones puntuales como en el forro (ver apartado 3.3).

2.4.ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

La interpretación simbólica e iconográfica de esta túnica es rica, pues aparece en una especie de cartela formada por hojas bordadas, en la parte trasera, los atributos más significativos de la Pasión de Jesús. La túnica

por su color púrpura, escarlata o burdeos es uno de los emblemas del sufrimiento de Cristo cuando estaba en el pretorio. Simboliza por eso la Pasión.

"En seguida los soldados...cogieron a Jesús y poniéndole en el atrio del pretorio, juntaron alrededor de Él la cohorte...entera: y desnudándole, le cubrieron con un manto de grana...; y después que se mofaron de Él, le quitaron el manto, y poniéndole otra vez sus propios vestidos, le sacaron a crucificar" (Mateo 27,27-31).

La túnica sin costuras es otro símbolo de la Pasión. "Entre tanto los soldados, habiendo crucificado a Jesús, tomaron sus vestidos...y la túnica. La cual era sin costura, y de un solo tejido de arriba a bajo...dijeron...no lo dividamos, más echemos suertes para ver quién será al que le toque". (Juan 19, 23-24).

Los símbolos que se representan bordados en la zona trasera de la túnica son:

La Cruz con sudario es el símbolo perfecto de Cristo a causa de su Sacrificio. En sentido más amplio, la Cruz es el signo de la religión cristiana y el emblema de la expiación, la salvación y la redención merced al cristianismo. El sudario representa la sábana con la que descendieron y envolvieron el cuerpo de Jesús.

La escalera junto a la lanza que en este caso esta representada por una alabarda (arma ofensiva, que consta de un asta de madera, y de una moharra con cuchilla transversal, aguda por un lado y especie de figura de media luna por el otro) y la esponja o hisopillo.

Todos estos símbolos son atributos de la Pasión. La escalera significa la que sirviera para descender el Cuerpo de Cristo de la Cruz. La lanza hace clara alusión con la que fue atravesado el costado derecho de Cristo y la esponja o hisopillo es otro emblema de la crucifixión, este significado deriva de la escritura: " Y luego corriendo, uno de ellos tomó una esponja empapada en vinagre, y puesta en la punta de una caña, le mojaron los labios" (Mateo, 27, 48).

Los tallos finos y gruesos formados por los bordados con temas vegetales y florales se pueden relacionar con los pecados mortales y veniales de los hombres.

2.5. ANÁLISIS MORFOLÓGICO-ESTILÍSTICO, ESTUDIO COMPARATIVO CON OTRAS OBRAS DEL MISMO AUTOR Y/O ÉPOCA.

La forma de la túnica es de las denominadas de cola, por tener por detrás una especie de prolongación a modo de manto, característica propia de todas las piezas textiles de los Nazarenos de finales del siglo XVIII y de todo del siglo XIX, sobre todo en la zona del Alto Guadalquivir.

Presenta un fino cordón dorado en todo su contorno inferior y en los filos del cuello, como de las mangas posee unas blondas finas de hilos metálicos dorados.

Por encima del fino cordón perimetral se encuentra una ancha guardilla o cenefa ancha formada por tallos bien definidos y ondulados que se enlazan con flores de distintos tamaños.

Siguiendo de forma ascendente en la obra textil se encuentra la zona más rica de la túnica, pues se encuentra muy bordada, es decir, donde se desarrolla la composición principal de la pieza, que es de diseño simétrico aunque suba el dibujo, tanto en la parte delantera como por la zona de la cola.

Este diseño parte de una zona central, tanto delantera como de la espalda y enlaza por los laterales. La zona posterior o de la espalda se constituye a partir de la ancha guardilla o cenefa perimetral que se une con una serie de tallos con flores de distintos tamaños, especies de veneras o palmas abiertas y grandes flores que forman un eje ascendente y que se ramifica por medio de elementos vegetales por toda la túnica.

La terminación de este eje central se abre en su extremo superior, en un óvalo de tallos y flores más pequeños, que enmarcan los únicos símbolos de la Pasión que presenta la obra, como son la Cruz con el sudario y en forma de aspa y por detrás de la Cruz, se borda una escalera a un lado y el hisopo o esponja más la lanza al otro. Este óvalo formado por ricas flores y menudos tallos llega casi al cordón de dos vueltas del cíngulo de la túnica, que le ajusta a la cintura del Nazareno.

La túnica por la zona delantera también presenta un eje de simetría en su zona central, que es desde donde parte toda la ramificación bordada, ya que se desarrolla por toda la parte inferior de la pieza textil formando como una especie de ancho friso bordado en toda la obra.

En general casi todos los motivos decorativos están constituidos por una serie de tallos más o menos finos de los cuales salen hojas y flores de varios tipos y tamaños, esta decoración vegetal llega a sobrepasar la altura de las rodillas de Jesús Nazareno.

En la abertura de la túnica a la altura del pecho aparecen además los mismos motivos decorativos bordados que se abren hasta los hombros y que llegan por la parte inferior hasta el cordón del cíngulo de la cintura, dándole a la pieza un aspecto más rico.

Las mangas también poseen la misma decoración de tallos y flores bordadas hasta la altura de los antebrazos o bocamangas.

Además, como complemento está túnica se recoge a la cintura del Señor por medio de un cíngulo que cae del cuello del Nazareno ajustándose por medio de un fijador hacia delante, se anuda alrededor de la cintura con dos vueltas, cayendo dos cordones hacia delante terminados en borlones de tocón con flecos.

Las técnicas del bordado en metal en punto de oro llano de los distintos motivos decorativos y realizados de forma sobrepuesta en el terciopelo, son varios, destacando los denominados puntos de cartulina, ondas y medias ondas y setillos con intercalado de hojillas.

Estilísticamente se trata de una obra con elementos ornamentales plenamente barrocos, impregnada en una concepción que recuerda el romanticismo, pues presenta unos caracteres que guardan en su diseño cierta simetría y no muy alto realce en el volumen de sus bordados.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES.

Fernández de Paz. E., "Los talleres de bordados de las cofradías". Madrid, 1980.

Ferreras Romero, G. Y Montero Moreno, A., Obras en exposición "Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda". Ed. Andaluza de Periódico Independiente. S.A. Sevilla, 2000.

Mañés Manaute, A., "Esplendor y simbolismo de los bordados" Sevilla Penitente. Tomo III. Ed. Gever. S.A. Sevilla, 1995.

Mañés Manaute, A., " Bordados III, talleres y bordados de la Semana Santa en Sevilla en el siglo XX. Arte y artesanos de la Semana Santa en Sevilla. Tomo IX. Ed. Por El Correo de Andalucía. Sevilla, 2000.

Reau, L., Iconografía del Arte Cristiano. Tomo I, Vol II, Nuevo Testamento. Ed. Del Serva (1ª. Edición español). Barcelona, 1996.

3.DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.

3.1.DATOS TÉCNICOS.

* Contextura: Calificación técnica del tejido.

Se trata de una obra realizada en terciopelo burdeos con bordados en oro de hilos metálicos. El tejido base sobre el que se realiza la decoración corresponde a la calificación técnica de "terciopelo simple de un solo cuerpo con teñido de dos colores diferentes para la trama y la urdimbre". El número de tramas es uno, mientras que de urdimbre son dos, la urdimbre del pelo y la de ligadura.

En cuanto técnica de ejecución, la construcción interna del terciopelo simple se deriva de un tafetán, en donde una o varias urdimbres pasan por finas varillas de metal que se disponen en superficie que están provistas de un canal en su parte superior. Al levantarse sobre la superficie les permite ser seccionadas todas por igual, aprovechando el canal superior de estas varillas, con lo cual se forma la superficie velluda característica de los terciopelos.

La densidad del tejido es muy alta, es decir, el tejido presenta un alto número de tramas y de urdimbre por cm^2, debido en gran parte a que la función del terciopelo en la obra es soportar el importante peso de la decoración bordada. Esto se ha detectado a simple vista, puesto que en este primer informe preliminar realizado "in situ", no se puede precisar la densidad exacta al no disponer de instrumentos auxiliares de apoyo.

En cuanto al forro de color morado que se contempla en el reverso de la obra, presenta una técnica de ejecución o ligamento de características técnicas similares al acanalado o derivado del ligamento tafetán. Esta técnica de tafetán es el ligamento más básico y antiguo que se conoce, derivándose de él todos los demás. Se caracteriza por estar constituido por una sola trama y urdimbre que son las que realizan el tejido base, sin decoración adicional. En cuanto a la técnica de ejecución, la construcción interna del tafetán se limita a dos urdimbres y a dos pasadas, según lo cual los hilos pares y los impares alternan a cada pasada, por debajo y por encima de la trama.

* Ornamentación.

La túnica de Jesús Nazareno se destaca por su gran carácter decorativo, formado por una decoración de bordado en oro con poco realce, sobre una base de terciopelo simple. La denominación de bordado en oro se utiliza cuando el hilo metálico que se emplea es de este metal, aunque su constitución técnica sea plata dorada.

La técnica del bordado de esta obra se denomina: "bordado en metal de hilos tendidos o bordado en metal en punto de oro llano con poco realce y realizado de forma sobrepuesta sobre el terciopelo, salvo pequeños motivos que se realizan directamente sobre él". Esto quiere decir que la gran mayoría de la decoración bordada se realiza de forma independiente en telares y una vez terminado cada motivo bordado se pasa al terciopelo de base que se encuentra tensado en otro telar. Los bordados se disponen sobre este terciopelo formando el dibujo deseado y se fijan mediante adhesivo y costura, mientras que los pequeños motivos de la decoración se bordan directamente sobre el terciopelo.

Las tipologías de puntos que se emplean en la obra son numerosas, destacándose la cartulina, ondas, setillos con intercalados de hojillas y bordados en donde la disposición del oro realiza diferentes tipos de decoración.

* Número de piezas constitutivas y disposición.

La túnica de Jesús Nazareno está constituida por el cuerpo de terciopelo con decoración bordada, con un forro de protección que se sitúa en el reverso de la obra.

Dos piezas constitutivas del cuerpo son las mangas que también se encuentran bordadas en el contorno inferior de las mismas.

A su vez el cuerpo está formado por varias piezas de terciopelo que tienen un ancho máximo de 52 cm. En algunos casos se detectan piezas acopladas de la propia confección de la túnica.

También se detectan galones tanto en el cuello y en el borde de las mangas, de tipología de pasamanería dorada, añadidos a la obra en época reciente, como en el perímetro de la túnica donde aparece un galón posiblemente original de la misma de ejecución de los bordados.

Todas las partes constitutivas de la obra se unen mediante técnica de costura, al igual que el forro que se fija a la obra por su perímetro interior.

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.

* Se destaca en primer lugar la fragilidad de la obra, especialmente en algunas zonas del terciopelo, donde las fibras han perdido parte de su resistencia mecánica y por tanto consistencia. Debido a ello es conveniente extremar el cuidado de las manipulaciones y evitar riesgos innecesarios.

Esta pérdida de consistencia de las fibras o alteración de sus características físico-químicas, provocan riesgos de roturas en el tejido.

* Otra alteración detectada en la obra son algunas lagunas del terciopelo de base. Estas lagunas no son numerosas y se localizan en la zona superior de la obra, correspondiente al hombro, donde descansa la cruz. En los bordados se aprecian algunas lagunas de hilos metálicos que dejan al descubierto el relleno de base de éstos.

* Se observan algunas roturas que se localizan en numerosas zonas del tejido de terciopelo, tanto en las partes sin decoración como entre los bordados. Esta alteración se produce por una tensión extrema del tejido debido al peso, como se aprecian entre los bordados y en el perímetro inferior del anverso de la obra. Así mismo la zona superior de los hombros soporta también una gran tensión en las fibras debido a que por su situación en la obra soporta la mayor parte del peso de la misma. Por último también se observa otra zona de roturas en la parte correspondiente al hombro y pecho izquierdo del anverso, debido a que es el lugar donde va apoyada la cruz y por tanto esta zona se encuentra más expuesta a la incidencia de las alteraciones, como roces, manipulaciones.

* Otra de las alteraciones destacadas en la obra son los numerosos desgastes localizados en el terciopelo, el cual ha perdido gran parte de su pelo inherente en grandes y numerosas zonas.

Esta 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 ligamento base de tafetán mucho más vulnerable a los agentes de deterioro, tanto internos como externos; esto es debido no sólo a la pérdida de su consistencia física, sino a la mayor incidencia de la suciedad entre las fibras al tener el ligamento más abierto.

Se localiza esta alteración en la zona inferior de la túnica, que es donde se produce un fuerte roce en el tejido, debido a su situación.

Se aprecia también en la cintura donde se sitúa el "cíngulo" y en la zona superior donde se apoya la cruz.

Los desgastes se aprecian también 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.

* Las deformaciones de la túnica se detectan en las zonas que soportan mayor tensión como corresponde a los hombros, en donde incluso se han producido roturas debido a que la elasticidad de la fibra de seda ha llegado a su extremo máximo y no soporta más tensión.

Se produce también este tipo de deformación en forma de abolsamientos y pliegues tanto verticales como horizontales, entre bordados, en el contorno inferior de la obra y en la zona reversa de la cintura.

* En los bordados no se advierte la presencia de hilos sueltos, salvo casos muy puntuales, debido a que la obra ha sido ya intervenida, como se detallará en el apartado siguiente.

* Por último, no se aprecia acumulación de suciedad de forma evidente en la obra. Los bordados mantienen gran parte de su brillo, pues el oro no se encuentra muy empañado ni se advierten depósitos superficiales. Este mejor estado de conservación del bordado se manifiesta más claramente en la parte anversa de la obra que en su reverso.

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 parte en primer lugar de una fase de estudios previos, que comprenderán 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 se realiza con objeto de aplicar un tratamiento de intervención enmarcado 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. Para ello se realizarán 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 aplican se rigen por los criterios establecidos de reversibilidad (reconocidos y aprobados de forma internacional) y los materiales utilizados en todos las fases de esta intervención estarán adecuados a las características de la pieza original.

La propuesta de tratamiento que se expone a continuación en el apartado 4.1, corresponde 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.

* No obstante y teniendo en cuenta el carácter devocional de esta obra, existe la posibilidad de que se quiera mantener su funcionalidad, para lo cual es necesario admitir un posible "pasado" de la misma, siempre y cuando se compaginen al máximo la intervención conservativa propuesta por el IAPH con este posible "pasado" que se llevaría a cabo en talleres de bordados especializados.

Esta técnica de "pasado" se realiza en casos estrictamente necesario para mantener la función de ornamentos litúrgicos devocionales y en este caso procesionales. Si la obra va a seguir cumpliendo esta función para la que fue creada, se considerará justificado este tratamiento de "pasado" por varias razones.
En primer lugar el terciopelo original, que actualmente presenta la túnica está alterado y una reiterada manipulación le ocasionaría nuevos daños, que pondrían en peligro su consistencia.

Existe también el carácter estético de la obra como obra funcional. Los bordados de la túnica fueron "pasados" a nuevo soporte de terciopelo,

procedentes de otras obras, con un dibujo creado precisamente para esta túnica. Debido al diseño resultante, existente actualmente en la obra, el diseñador buscaba la simetría de la composición. Sin embargo esta simetría se pierde en numerosos puntos de la obra, manifestándose especialmente al comparar la zona izquierda del dibujo de la derecha.
Esta corrección del dibujo se podría realizar sólo si se la obra fuese pasada a nuevo terciopelo, además se perfilarían los bordados con un hilo más fino que respetara el bordado original.

En este hipotético tratamiento de "pasado", tan sólo se corregiría la simetría del diseño, pero no modificaría nada de la composición que actualmente presenta, es decir, no se añadiría nada, ni se modificaría el dibujo, dejando claramente diferenciadas cualquier zona nueva, que por motivos de reintegración se hubiese tenido que realizar.

La limpieza de los bordados y complementos decorativos, independientemente del tratamiento aplicado, se deben ajustar al tipo de limpieza propuesto a continuación en este informe, no empleando productos agresivos que alteren la estabilidad del hilo metálico, ya que hay que tener en cuenta que el metal se encuentra enrollado en un hilo de seda, fibra muy vulnerable a algunos tratamientos de limpieza, que por el contrario no afectan al metal.

Si se decide realizar un "pasado", el nuevo soporte tiene que tener las máximas garantías de firmeza y estabilidad del color, además debe ser similar a las características técnicas y morfológicas del soporte original, cumpliendo con ello el criterio de máximo respeto a la obra.

Este nuevo terciopelo de soporte para la realización del "pasado", será dispuesto según las técnicas de ejecución efectuadas en los talleres de bordados tradicionales. Este soporte será el que consolide la obra y le devolverá su consistencia.
El taller que realizase este tratamiento debe realizar previamente un dibujo previo y exacto del original, que evite cualquier riesgo en la modificación o alteración de la composición.
A continuación las piezas se dispondrán y fijarán al nuevo soporte de acuerdo al tratamiento de "pasado" tradicional. La fijación de las piezas bordadas debe hacerse con consistencia pero sin modificar la forma del original, respetando los contornos de los motivos bordados y no rehaciendo más de lo estrictamente necesario en aquellas zonas de la decoración que presenten lagunas.

En todo este tratamiento hay que emplear materiales que se adecuen a las características técnicas originales de la obra y no suponga riesgo de alteración para la misma. Es por tanto un factor fundamental la correcta elección del material a utilizar en todas las fases del proceso.

4.1. TRATAMIENTO DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN.

Los tratamientos de conservación-restauración propuestos por el Centro de Intervención del IAPH, para obras de arte con carácter museográfico, se exponen a continuación según las distintas fases de trabajo:

* En primer lugar se efectuará una limpieza mecánica del anverso y reverso de la túnica mediante una microaspiración, por lo que previamente se protegerán las zonas más deterioradas del terciopelo y los elementos bordados para evitar riesgos de desprendimientos.

En esta aspiración se utilizará un aspirador especialmente destinado para tratamientos similares en piezas de museos, el cual está provisto de boquillas adaptables para cada situación y regulable en potencia.

* Para poder efectuar los distintos tratamientos posteriores a la microaspiración, será necesario la separación de algunas de las partes constitutivas de la obra.

Después de este primer examen de diagnóstico previo, se propone un desmontaje del forro, cuidando la manipulación de la obra en este proceso, evitando pliegues y dobleces.

En el proceso de desmontaje será necesario anotar medidas previas de las piezas, así como realizar gráficos y patrones de las mismas en aquellos casos necesarios para facilitar posteriormente el montaje final.

* La limpieza de la obra estará en función de los resultados analíticos, que se demandarán con anterioridad a esta intervención, según los cuales se elegirá el método de limpieza adecuado en cada pieza constitutiva. No obstante, de acuerdo a las características técnicas y conservativas del terciopelo original, se prevé una limpieza mediante disolvente o procedimientos mecánicos, sin emplear humedad.

Para las zonas bordadas la limpieza será similar, puesto que los materiales constitutivos de estas piezas, tanto los rellenos como el tejido de terciopelo de base, no admiten un tipo de limpieza acuosa.

Los complementos superficiales de decoración o lentejuelas se someterán también a pruebas de limpieza para decidir el medio adecuado.

* Una vez limpia la obra, se procederá a la alineación de las diferentes piezas constitutivas, consistente en eliminar la mayor parte de las deformaciones existentes en las mismas. Este tratamiento permite ordenar, en la medida que el tejido lo permita, los hilos de trama y urdimbre para recuperar progresivamente la morfología original de la obra.

Debido a que la túnica requiere un montaje final de sus diferentes piezas constitutivas, la alineación se tendrá que llevar a cabo respetando siempre los patrones y gráficos realizados al comienzo de la intervención.

La alineación se aplicará mediante vapor frío puntual en aquellas zonas que presenten un mayor número de deformaciones. Si fuese necesario se emplearía un poco de humedad, cuya aplicación requiere sumo cuidado para no crear aureolas, manchas en el tejido o alteraciones del ligamento de terciopelo.

* El soporte empleado para la consolidación de la obra estará en función de las zonas alteradas, así como de las características técnicas del ligamento de la túnica.
Los tejidos empleados en la consolidación serán de ligamento tafetán y fibras naturales. Estos tejidos serán de color natural y estarán desaprestados para poder teñirlos de acuerdo a los colores del tejido original que vayan a consolidar.
Las tinciones se efectuarán con tintes sintéticos mediante fórmulas establecidas según el tipo de fibra y color, finalizando con una fijación de los colores para evitar migraciones de tintes y desteñidos.

Los nuevos soportes de consolidación, una vez preparados según los tratamientos anteriores explicados, se alinearán de la misma forma que en el caso de los tejidos originales.

* Una vez aplicados los tratamientos de limpieza y alineación, así como elegidos los tejidos de soportes, se efectuará la consolidación de la obra.
El nuevo soporte se dispondrá bajo las distintas zonas que se van a consolidar, de forma que no se formen pliegues, tensiones ni deformaciones. La consolidación se llevará a cabo mediante líneas de fijación efectuadas mediante técnica de costura e hilos de procedencia natural. La disposición de estas bastillas se ajustará a las necesidades técnicas y de alteración de la obra.

* La fijación de la túnica se efectuará tanto para los distintos complementos de decoración e hilos sueltos, como en los bordes de lagunas y en los elementos decorativos que necesiten esta fijación complementaria. El hilo empleado en esta operación será de seda, teñido previamente con los mismos tintes que los empleados en los soportes de consolidación.
La fijación se llevará a cabo de forma individual según la zona a consolidar y las características de la alteración que presenten.

* El montaje de las piezas integrantes de la obra, se realizará por fases siguiendo los patrones y croquis tomados previamente al inicio de la intervención y una vez unidas estas partes se procederá al montaje del forro final.

Debido al estado de conservación del forro actual de la túnica, se decidirá una vez iniciada la futura intervención, la posibilidad de sustituirlo por otro de similares características.

5. RECURSOS.

5.1. RECURSOS HUMANOS.

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

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

5.2. ESTIMACIÓN ECONÓMICA.

La duración estimada para la intervención completa de la túnica de Jesús Nazareno es de once meses.

La estimación económica global para la intervención propuesta se cifra en 24.880 €.

EQUIPO TÉCNICO

-Coordinación del Informe diagnóstico. **Araceli Montero Moreno.** Restauradora. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).

-Estudio histórico. **Gabriel Ferreras Romero.** Historiador del Arte. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).

- Estudio Fotográfico. **Eugenio Fernández Ruiz. Nombre y apellidos.** Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).

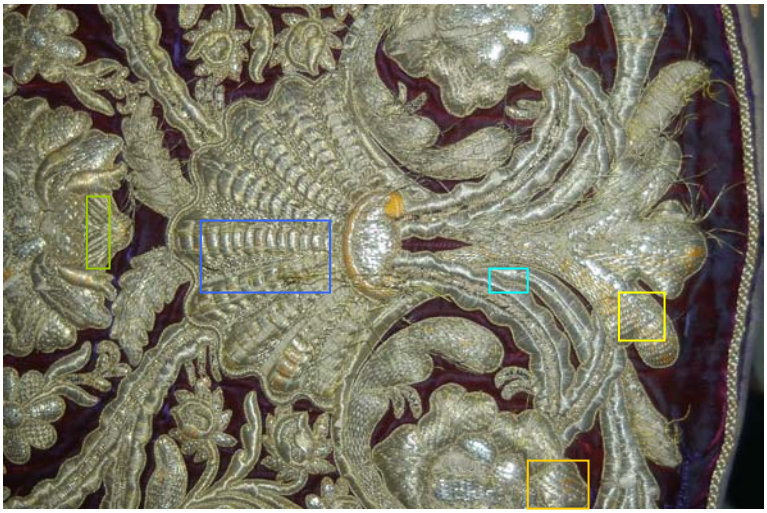
Sevilla, a 29 de diciembre de 2006.

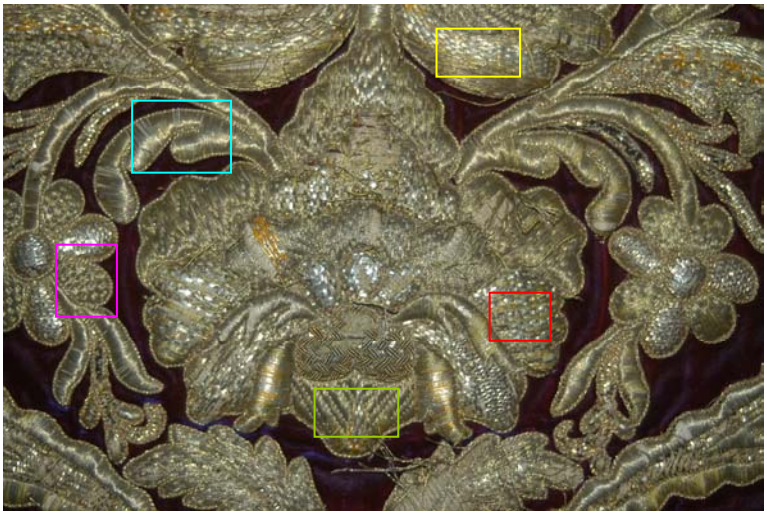
Vº Bº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN
EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO

Fdo.: Lorenzo Pérez del Campo

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

Figura 1





DATOS TÉCNICOS DE LA DECORACIÓN

Tipología de puntos de bordados:

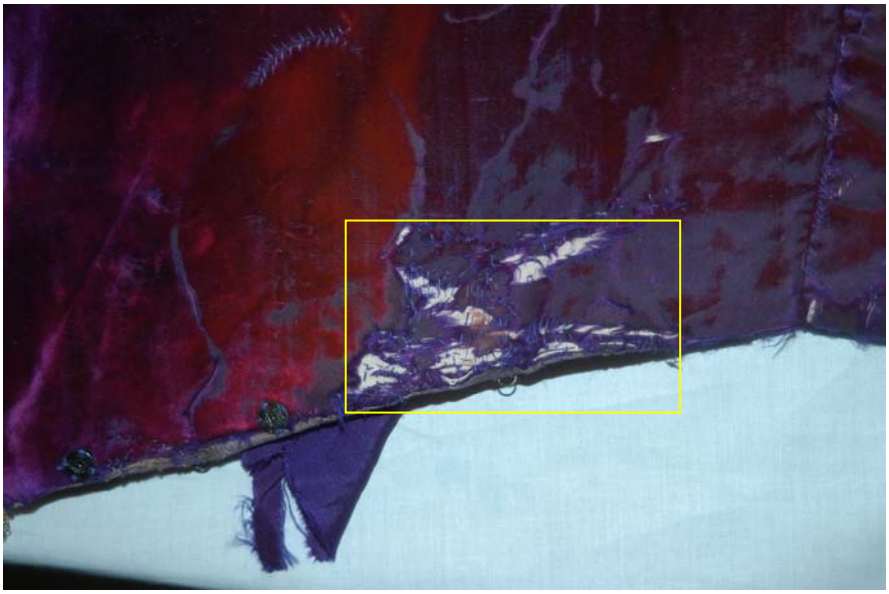
- Setillos
- Setillos con inserción de hojillas
- Decoración de oro llano
- Ondas.
- Medias ondas
- Ajedrezado
- Cartulina

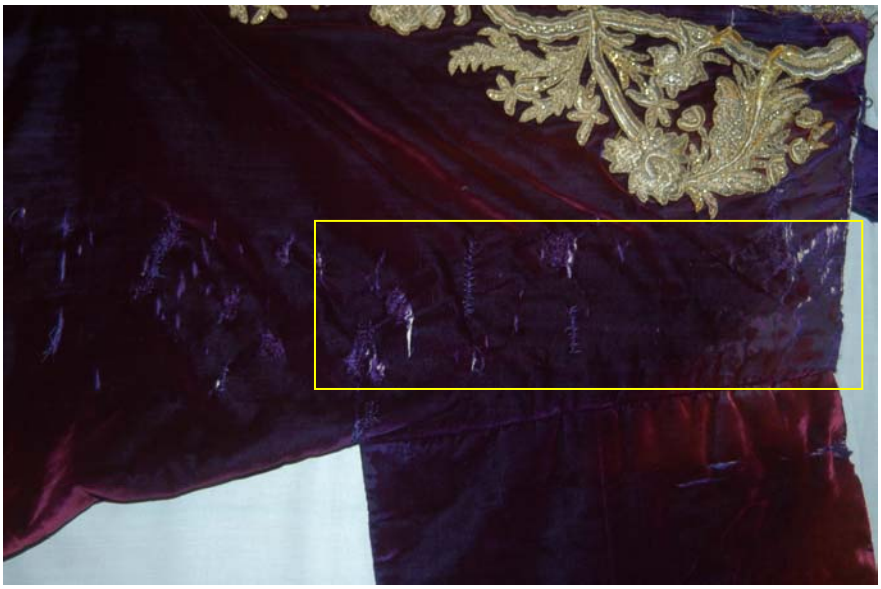
Figura 2

DATOS TÉCNICOS DEL TERCIOPELO

→ Características técnicas del terciopelo y costuras de unión de piezas constitutivas en el cuerpo.

Figura 3

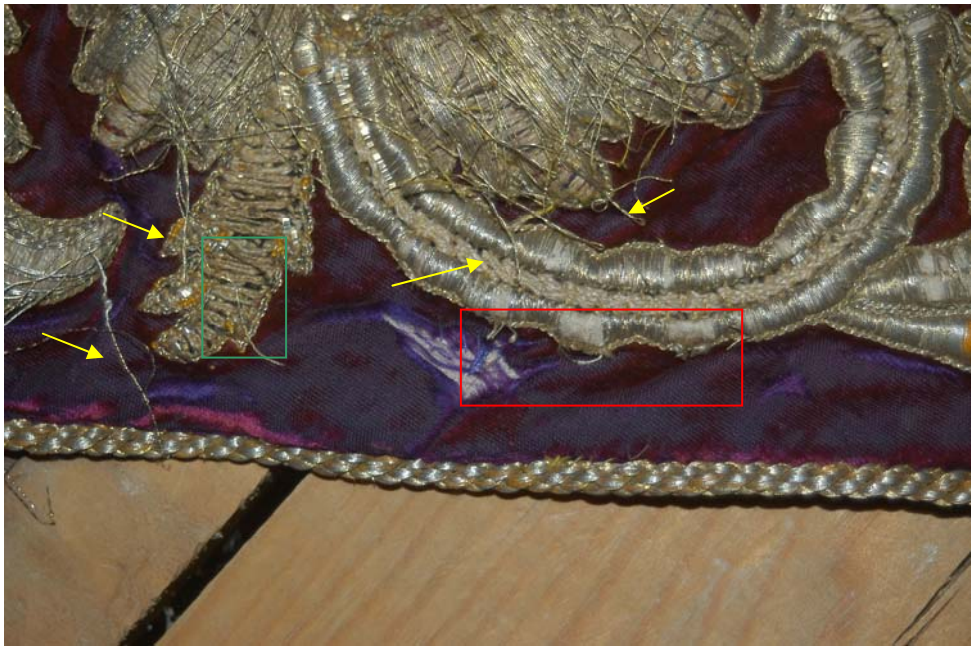




ALTERACIONES DEL SOPORTE DE TERCIOPELO

Roturas del tejido.

Figura 4



ALTERACIONES DEL BORDADO

Hilos sueltos
Lagunas de hilos metálicos dejando el relleno de base.
Desgastes