



ESTUDIO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN PARA UN TRAJE DE LUCES

Traje de Joselito El Gallo

Marina Muñoz Villalta

Tutora: M.^a Fernanda Guitián Garre

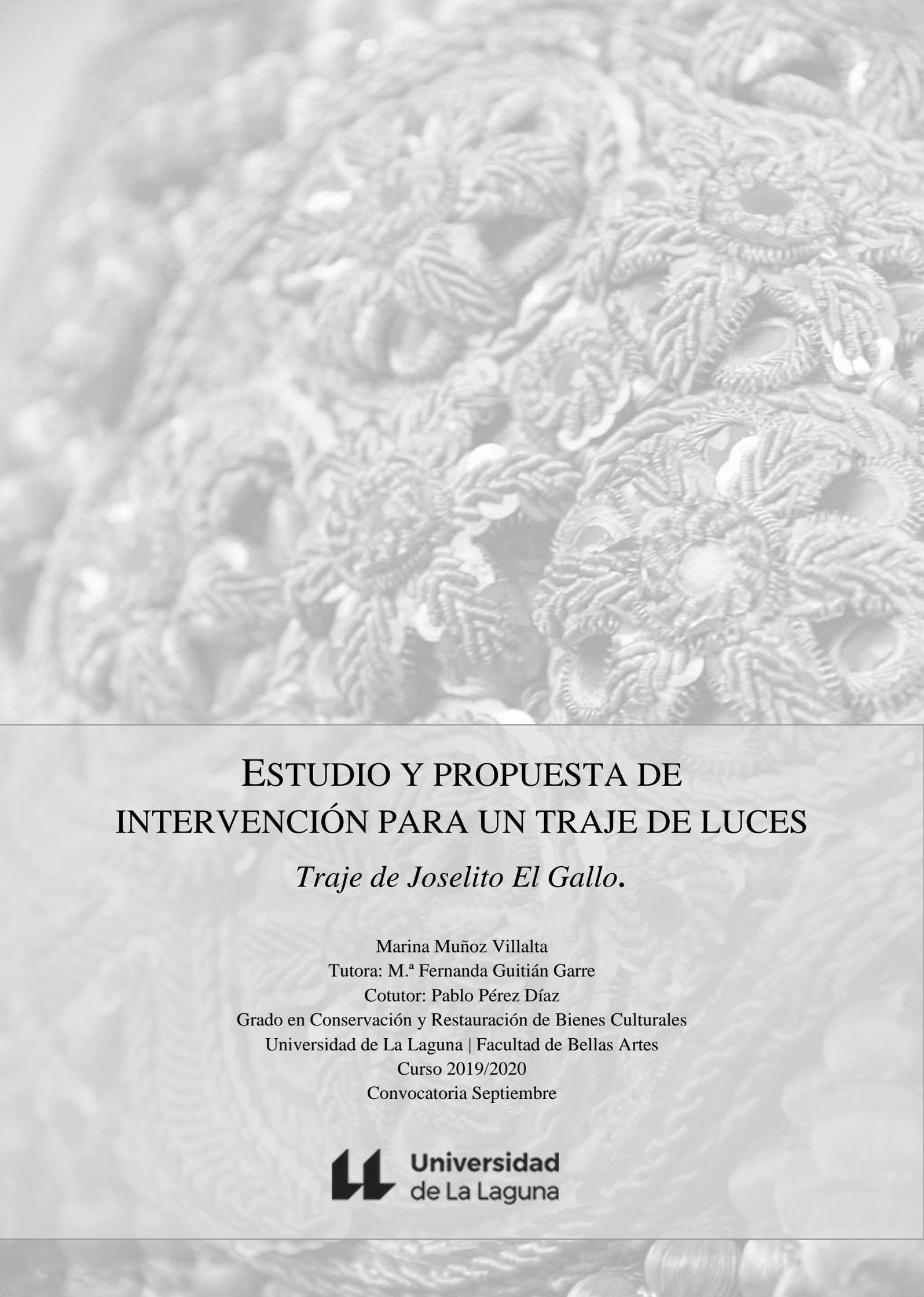
Cotutor: Pablo Pérez Díaz

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Universidad de La Laguna | Facultad de Bellas Artes

Curso 2019/2020

Convocatoria Septiembre



ESTUDIO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN PARA UN TRAJE DE LUCES

Traje de Joselito El Gallo.

Marina Muñoz Villalta
Tutora: M.^a Fernanda Guitián Garre
Cotutor: Pablo Pérez Díaz
Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales
Universidad de La Laguna | Facultad de Bellas Artes
Curso 2019/2020
Convocatoria Septiembre

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo de fin de grado no habría sido posible sin la pasión por esta profesión que me ha inculcado Fernanda Guitián Garre desde el primer minuto.

Quisiera agradecer a “los Pablos”, Pablo Pérez Díaz y Pablo José Portillo Pérez, por haber estado abiertos a enseñarme su taller, CYRTA ©, a mostrarme las piezas que han tratado en él y todo lo que saben acerca de la restauración de tejidos.

Este trabajo tampoco podría haberlo llevado a cabo sin los conocimientos que he adquirido de la mano de Lourdes Fernández y Carmen Ángel, junto con José Espinar, durante el periodo de estancia formativa en el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, y a los compañeros que allí conocí y que ahora llamo amigos, Celia, Julio y Jacinto.

Mencionar a todos y cada uno de los profesores que me han enseñado, no solo sus materias, si no a valorar el arte, la cultura y la necesidad de proteger el patrimonio cultural.

Agradecer también a Curro Cabrera, por la confianza depositada en mí, por la oportunidad que me ha dado de estudiar una pieza única, por abrirme las puertas del Museo Taurino Pepe Cabrera y por estar ahí cuando he tenido cualquier duda.

Por último, agradecer a mi familia, en especial a mis padres y a mi hermana, por ser un gran apoyo, darme fuerzas cuando veía lejano este momento y por la confianza que siempre han tenido en mí.

RESUMEN

El traje de torear es una pieza textil significativa en nuestra cultura, relacionada con la historia y el folklore de nuestro país. En esta ocasión, se estudia uno de los vestidos de torear del reconocido torero de la Edad de Oro, José Gómez Ortega “*Gallito*”, para su análisis y propuesta de conservación. Primero realizará un acercamiento a la tauromaquia, su origen e historia hasta la actualidad, así como la evolución de esta distinguida vestimenta. Se hará una introducción a la figura de José Gómez Ortega, su carrera profesional, y legado. A continuación, la restauración de tejidos y la propuesta específica para esta pieza y un cronograma de actuación sobre la misma. Finalizando con las pautas para la conservación preventiva del terno.

Palabras clave: Traje de torero, restauración textil, Joselito el Gallo, limpieza con gel, limpieza con esponja, consolidación, seda, bordado.

ABSTRACT

The bullfighting suit is a very significant textile piece related to the spanish history and folklore. In this occasion one of the bullfighting dresses of the renowned bullfighter of the Golden Age, José Gómez Ortega “*Gallito*”, for its study and conservation proposal. First it will be done an approach to bullfighting, its origin and history to the present day, as well as the evolution of this distinguished attire. An introduction will be made to the figure of José Gómez Ortega, his profesional career and legacy, the textil restoration and the specific proposal for this piece, as well as its budget and a schedule of action on it, ending with guidelines for the preventive conservation of the terne.

Key words: Bullfigther’s suit, textil restoration, Joselito el Gallo, gel cleaning, sponge cleaning, consolidation, silk, embroidery.

CONTENIDO

Agradecimientos	5
Resumen.....	6
Abstract.....	6
1 Introducción	10
2 Planteamiento general.....	11
2.1 Justificación	11
2.2 Objetivo general y específico.....	11
2.3 Referentes	12
2.4 Metodología	12
2.5 Temporalización	13
3 Museo Taurino <i>Pepe Cabrera</i>	14
4 ¿Qué es la tauromaquia?	16
5 Joselito <i>El Gallo</i>	17
6 Evolución del “vestido de torear”	21
7 El traje de luces	25
7.1.1 Chaquetilla	29
7.1.2 Chaleco	32
7.1.3 Taleguilla	35
7.2 Descripción del estado de conservación	36
7.2.1 Chaquetilla	36
7.2.2 Chaleco	42
7.2.3 Taleguilla	46
8 Propuesta de intervención	51
8.1 Criterios de intervención en conservación y restauración	51
8.2 Tratamientos a realizar.....	52

8.2.1	Maniquí provisional	52
8.2.2	Aspirado y microaspirado	52
8.2.3	Humidificación	53
8.2.4	Alineado	53
8.2.5	Pruebas de limpieza con gel de agarosa.....	54
8.2.6	Teñido de soportes	54
8.2.7	Consolidación del tejido y la ornamentación.....	57
8.2.8	Limpieza físico química de los bordados.....	61
8.2.9	Encapsulado de zonas debilitadas	61
8.2.10	Elaboración del maniquí expositivo.....	62
8.2.11	Listado de materiales	64
8.2.12	Cronograma de intervención.....	65
8.3	Conservación preventiva.....	66
9	Conclusión	69
10	Bibliografía	70
	Anexo I. Glosario en imágenes	73
	Anexo II. Fotografías luz visible	75
	II.I. Fotografías generales	75
	Chaquetilla	75
	Chaleco	77
	Taleguilla	79
	II.II. Fotografías de detalle.....	80
	Anexo III. Fotografías fluorescencia ultravioleta	99
	III.I. Fotografías generales	99
	Chaquetilla	99
	Chaleco	100
	Taleguilla	101
	III.II Fotografías de detalle	102

Anexo III. Microscopía digital.....	108
Anexo V. Distribución de materiales.....	125
V.I. Chaquetilla.....	125
V.II. Chaleco.....	127
V.III. Taleguilla	129
Anexo VI. Mapas de daños.....	131
VI.I. Chaquetilla.....	131
VI.II. Chaleco.....	133
VI.III. Taleguilla	135
Índice de imágenes.....	137

1 INTRODUCCIÓN

En las siguientes páginas se tratan diversas temáticas que circunscriben ámbitos de estudio importantes para la propuesta de intervención del traje de torear de José Gómez Ortega, *Joselito el Gallo*. Entre ellos se encuentran la presentación del Museo Taurino Pepe Cabrera, nociones generales y expresas sobre el arte de la tauromaquia, sus orígenes y evolución. Nos adentraremos en la personalidad de Joselito *el Gallo* como figura del toreo y causante de la evolución de esta disciplina a principios del siglo XX y, como protagonista de nuestra intervención, un sólido detalle del traje de luces. En este examen, se investiga la naturaleza de los componentes del vestido, los diferentes tejidos, los materiales metálicos, las técnicas de bordados y las patologías que sufre. En último lugar, se procede a la propuesta de intervención con un cronograma para la actuación y el correspondiente plan para su conservación preventiva.

La elección de esta pieza textil se ha decidido por varios motivos.

En primer lugar, la necesidad de cuidar el patrimonio textil nuestra de cultura popular. En segundo lugar, el año 2020 coincide con el centenario de la muerte de este importante lidiador, en quien se unía la sabiduría del toreo decimonónico y el impulso, junto a Juan Belmonte, hacia la tauromaquia moderna presente en los ruedos en la actualidad. Aunque, uno de los fundamentos primordiales para escoger, no solo esta pieza, sino el campo de la conservación de textiles, es la necesidad de concienciar y educar a la población, los coleccionistas, el personal de museos, las cofradías y hermandades religiosas, agrupaciones culturales laicas y en definitiva, al grueso de todas las organizaciones y particulares susceptibles al interés por la cultura y la historia de que los textiles no son un apartado secundario en nuestro patrimonio. Entre sus usos caben desde arropar un conjunto escultórico de una imagen religiosa o estancias de un templo, hasta formar parte de cualquier museo textil con atuendos de personajes históricos de todas las épocas o elementos fundamentales de edificios emblemáticos de diferentes épocas históricas. Cada uno de los ropajes y elementos textiles, son una forma de expresión cultural, como cualquier otra representación artística y por ello, se debe tratar, atender y conservar, como tal.

2 PLANTEAMIENTO GENERAL

2.1 JUSTIFICACIÓN

El trabajo de fin de grado tiene el fin de agrupar todos los conocimientos adquiridos a lo largo de la carrera y saber ponerlos en práctica. Sin embargo, este proyecto se centra en un ámbito de la restauración poco tratado en el grado, aunque no por ello menos interesante.

Al ser un tema poco trabajado, pero a la vez un campo muy amplio, nos decidimos por la restauración de tejidos y por estudiar una pieza poco común, no solo por el tipo de bien, sino dentro de este campo, ser un traje de luces. El estudio de este traje en concreto interesaba por distintos motivos, el primero, el estudio de un bien textil y llevar a cabo una propuesta de intervención a una pieza patrimonial, el segundo, estudiar y divulgar el patrimonio presente en mi ciudad, La Línea de la Concepción, y por último, el centenario del fallecimiento de José Gómez Ortega, hecho por el que nos decantamos por este traje en específico, y no por otras piezas presentes en el Museo Pepe Cabrera.

2.2 OBJETIVO GENERAL Y ESPECÍFICO

Como se ha mencionado antes, el fin de este tipo de proyectos es plasmar lo aprendido a lo largo de la etapa educativa que estamos finalizando, siendo en este grado la puesta en valor de los bienes culturales, su estudio, y conservación de los mismos por diversos motivos.

Para este proyecto en concreto, se tomó la decisión de un bien textil desde el primer momento, por ser un ámbito interesante, a la par que amplio, pues engloba desde enseres religiosos e indumentaria hasta piezas decorativas.

Seguidamente se sopesó qué tipo de textil podría ser el idóneo para su estudio y propuesta de intervención, y vimos que un traje de luces, aunque podría tacharse de polémico, es una pieza muy sugerente, pues presenta una serie de daños causados por el envejecimiento natural de los materiales y además los causados por su uso, que dan mucho margen a la investigación, estudio y propuesta de distintos procedimientos de intervención.

El objetivo claro de este trabajo es conocer y estudiar un mundo nuevo, como es la tauromaquia, desde un punto objetivo, teniendo en cuenta la pieza, su valor patrimonial y la necesidad de dar a conocer los bienes textiles de cualquier naturaleza.

2.3 REFERENTES

Comenzar con este proyecto fue iniciar el camino hacia dos mundos un tanto desconocidos, en primer lugar, la toma de contacto con el mundo del toro, el actual, conocer su origen y evolución tanto dentro como fuera de los ruedos, estudiar a un diestro como *Joselito el Gallo*, conocido como el “Rey de los toreros” y su influencia en la historia. Por otra parte, era adentrarse de lleno en la restauración de tejidos, donde hay que ajustarse a los criterios de conservación, también a los arqueológicos y además valorar, en función de la pieza a tratar, la posible continuidad de su uso o no.

Para la primera parte se han consultado dos libros por encima del resto de la bibliografía, *El Cossío*, la enciclopedia taurina por excelencia publicada por José María de Cossío a principios del siglo XX, y en segundo lugar la biografía reeditada de *Joselito el Gallo, Rey de los toreros*, obra de Paco Aguado reeditada, como se ha dicho antes, con razón del centenario del fallecimiento del matador en Talavera de la Reina, el 16 de mayo de 1920.

En cuanto a la parte de conservación de tejidos se han tomado muchas referencias de diversos libros, pero fundamentalmente de la obra de Carmen Masdeu y Luz Morata, esencial para cualquier restaurador de tejidos y artículos y libros en los que ha participado Chica Mantilla, pionera en la conservación textil en España,

2.4 METODOLOGÍA

El desarrollo de este trabajo parte del estudio de la colección del Museo Taurino Pepe Cabrera, siguiendo con el examen organoléptico y estudio fotográfico en profundidad del terno de José Gómez Ortega.

A partir de aquí comienza la búsqueda de información para su contextualización histórica y para la propuesta de intervención que detalla en el punto 8 de este informe.

En todo momento se ha procurado tratar de manera objetiva cada punto expuesto a lo largo de las siguientes páginas, evitando la polémica, que a raíz de este estudio he conocido que no es nueva.

2.5 TEMPORALIZACIÓN

ACTIVIDAD	PORCENTAJE DE HORAS (%)
Examen organoléptico	15%
Estudio fotográfico	20%
Propuesta de intervención	40%
Estudio del contexto histórico	30%
Redacción del TFG	30%
Divulgación	5%

3 MUSEO TAURINO *PEPE CABRERA*

El Museo Taurino Pepe Cabrera se encuentra en La Línea de La Concepción, municipio de la provincia de Cádiz. Se encuentra en la calle Mateo Inurria, 2, próximo a la Plaza de Toros de la ciudad.



Figura 3.1.- Localización del Museo Taurino Pepe Cabrera

La fundación del citado museo data del año 1960, cuando José Cabrera Duarte “Pepe Cabrera”, organiza la gran colección de objetos relacionados con el mundo taurino en su propia casa. Esta tarea ha sido continuada y engrandecida por sus descendientes. Las piezas de distinta índole recorren las salas y pasillos, así como la capilla e incluso el bar, exponiendo artículos, trofeos y curiosidades de las grandes figuras del toreo. Los fondos del museo linense, cuentan con una gran variedad de artículos que recorren la memoria de la tauromaquia desde la cartelería de festejos de renombre, pasando por patrimonio fotográfico, trajes de luces y de corto, capotes y espadas, esculturas, pinturas, cerámicas y cabezas de astados y caballos, entre las que se pueden catalogar más de 10.000 piezas en exposición (Leiva Sánchez y Ávila Becerra, 2003).

Este espacio es bien conocido entre los aficionados del mundo taurino, más allá de las fronteras de las lindes del término municipal de La Línea de la Concepción y la comarca campogibaltareña. Las instalaciones del Museo Taurino “Pepe Cabrera”, recibe visitas de peñas taurinas de toda la geografía española y en más de una ocasión, también de grandes nombres del mundo del toreo al ser centro y museo vivo, donde se realizan desde tertulias del ramo hasta presentación de libros o espectáculos relacionados con los festejos tradicionales o por simple coincidencia con la temática, los protagonistas, la música e incluso para aprovechar el marco excepcional que ofrece para cualquier actividad cultural. Una anécdota destacable que certifica estas líneas es que durante la visita de D. Matías Prats (padre) a esta muestra, comentó “*He visto muchos museos y famosos museos taurinos...Pero creo que como este museo linense no hay otro en el mundo*” (Leiva Sánchez y Ávila Becerra, 2003).

El traje de toreo sobre el cual se desarrollará el siguiente informe, forma parte de la colección donada en 2019 por parte de la nieta del pintor Juan Pablo Salinas y Teruel.

Dentro de esta concesión de obras se encuentran piezas textiles relacionadas con la tauromaquia y otras que no, ya que entre los fondos donados, se encuentran: dos trajes de luces, uno perteneciente a Salvador Sánchez Povedano “Frascuero” y otro de José Gómez Ortega “Gallito”, una montera, un capote de paseo, trajes de bandolero, manípulo cardenalicio, tocado ruso y varias chaquetas y trajes franceses del siglo XVIII. (Redacción, El Museo Taurino Pepe Cabrera recibe los trajes de toreo de "Frascuero" y Joselito El Gallo, 2019).



Figura 3.2. Interior del Museo Taurino Pepe Cabrera.

Juan Pablo Salinas y Teruel fue un pintor español nacido en 1871, fallecido en Roma en 1946. Este artista se trasladó a Roma junto a su hermano Agustín, también pintor, y durante su estancia en esta ciudad consiguió la tercera medalla en la Exposición de Zaragoza de 1885 con el cuadro titulado *Paisaje en la campiña romana*. En su etapa costumbrista creó obras como *La lechera* o *La recolección del maíz*. Seguidamente realizó obras inspiradas en la España de finales del Siglo XVIII y principios del Siglo XIX, para las que podría haber utilizado los trajes de época donados al Museo Taurino Pepe Cabrera como modelo para recrear este tipo de escenas. Además de las escenas más “afrancesadas” también tiene obras donde se muestra el folclore de la época uniéndolo a lo taurino (Castro Martín s.f.). En obras de este tipo encontramos personajes ataviados con trajes similares al que se estudia en este informe, como el personaje ubicado en el extremo derecho de la obra.



Figura 3.3. El triunfo del torero. Juan Pablo Salinas y Teruel

4 ¿QUÉ ES LA TAUROMAQUIA?

El arte de la tauromaquia, es por definición de la R.A.E., el arte de lidiar toros, aunque en la actualidad es una práctica que encuentra tanto aficionados como oponentes al deseo de continuar con esta práctica de la lidia del toro bravo.

La tauromaquia es un ejercicio que viene desde hace siglos en la cultura española y ha traspasado fronteras. Los festejos taurinos, además de en España, se celebran sobretodo en Francia, Portugal y México, y en menor medida en otros países.

El toreo, comenzó siendo una práctica de caballeros en las plazas de ciudades como Madrid, allá por el siglo XVI y XVII, acompañados estos por sus hombres de a pie que divertían y entretenían al público presente. Estos toreadores eran conocidos como toreadores *de banda*, debido a la banda de color distintiva que portaban en la plaza y eran aquellos contratados por los ayuntamientos de las villas, pero también existían los llamados *ventureros*, hombres espontáneos que se unían a la faena, sin obtener remuneración económica por dicha actividad. Los registros conservados por el Ayuntamiento de Madrid mencionan la procedencia de estos toreros como navarros, riojanos o aragoneses en su mayoría (De Cossío 2007, 16).

A partir del siglo XVIII se hizo más popular el toreo de a pie en Andalucía, extendiéndose desde aquí al resto de la Península no solo esta práctica, sino el carácter del andaluz y sus formas de persona humilde, ya que estos lidiadores provenían de las clases más bajas de la sociedad de la época. Pepe-Hillo es un claro ejemplo de los toreros de este tiempo, donde un hombre que salía del Matadero alternaba con la alta sociedad (De Cossío 2007, 18).

La forma de interactuar entre el toro y el torero ha sufrido cambios a lo largo de la historia, como se ha comentado antes, se inició siendo una práctica ejercida a caballo, conocido en la actualidad como rejoneo, aunque evolucionando hasta popularizar el toreo a pie. Sin embargo, también dentro de esta última modalidad, se han observado importantes modificaciones a lo largo de los últimos siglos. En los comienzos era muy necesario tener un gran conocimiento técnico de la lidia, relegando la estética a un segundo plano, ya que las diferencias entre las reses de las diferentes ganaderías requerían un comportamiento diferente del lidiador ante cada astado (De Cossío 2007, 213). Hoy, con las modificaciones que se hicieron en el toro a principios del Siglo XX por influencia de Joselito el Gallo y el cambio de estética que tanto él como Juan Belmonte promovieron y la evolución de la misma a lo largo del siglo pasado, se ha convertido más en una práctica estética, por lo que el matador de la actualidad no necesita tantos conocimientos de la técnica sino un mayor ensayo de la lidia (De Cossío 2007, 214).

5 JOSELITO *EL GALLO*

José Gómez Ortega, es hijo del torero decimonónico Fernando Gómez *EL Gallo* y la bailaora calé Gabriela Ortega. Tras la retirada de su padre, la familia Gómez Ortega residía en la Huerta del Algarrobo, en el municipio de Gelves. Esta huerta era propiedad del Duque de Alba, quién cedió el cuidado de la finca a *señó* Fernando (Ramón Carrión s.f.). José era el menor de los siete hermanos nacidos de la unión de estas dos insignes familias del panorama cultural andaluz del Siglo XIX, matrimonio que enlazó el arte flamenco y la tradición taurina de Cádiz y Sevilla. Teniendo esta ascendencia genealógica ligada al folklore, sería el último de una larga saga de toreros provenientes de ambas familias. La familia Ortega cuenta en su historia con lidiadores y banderilleros como José Gabriel Ortega Díaz *Chicuco*, Francisco de Asís Ortega Díaz *Cuco* o Antonio Ortega Ramírez *El Marinero* (Aguado 2020, 13-14).

Fernando “*El Gallo*” se retiró de la tauromaquia casi en la ruina, aunque englobando entre su saber hacer y entre los personajes del mundo del toreo sevillano y de otras partes de Andalucía y España que visitaban la Huerta de Gelves - “Huerta del Algarrobo” -, todos los conocimientos del toreo decimonónico, convirtiendo esta hacienda hispalense en el centro de las tertulias y acontecimientos taurinos de la época, convirtiéndolo en fuente del saber y buen hacer del toreo de la época. Estos conocimientos llegaron a José de la mano de sus hermanos mayores, Rafael y Fernando, ya que el padre de estos falleció cuando *Gallito* apenas contaba con dos años de edad (Ramón Carrión s.f.).

Tras el fallecimiento del cabeza de familia se trasladan a Sevilla donde los hermanos mayores comienzan su carrera taurina para mantener a la familia, aunque la intermitencia de los ingresos de Rafael fue la causante del cambio de domicilio de la familia hasta diez veces. En los alrededores de la Alameda, *Gallito*, iba al parvulario y preparó su primera cuadrilla con la que jugaban al toro, retando a la cuadrilla de Limeño, que se movía por la Macarena y aventurándose en huertas como la del Doctor Sánchez Mejías, padre de Ignacio Sánchez Mejías, quien se convertiría en amigo, compañero de profesión y cuñado del torero (Aguado 2020, 33).

Comenzó a visitar tentaderos junto a sus hermanos, teniendo algún que otro percance con alguna becerra. Sin embargo, Gregorio Corrochano, cronista taurino, contaba una anécdota: «*Siendo un niño se reveló en un tentadero de Miura. Joselito atento a la tiente de su hermano Rafaelito. Vista una becerra en el caballo, le dijo don Eduardo a Rafael: ‘Déjale a tu hermanillo que la toree de muleta’.* Salió del burladero Joselito y sin vacilar se fue con la mano izquierda: la becerra le achuchaba mucho, se defendía y apenas se dejaba torear. Rafael

le dijo: 'José ¿noves que achucha por el izquierdo? Toréala con la derecha'. '¿Con la derecha? - exclamó José extrañado-. Anda, toréala tú'. Salió de nuevo Rafael y en el primer intento lo revolcó. José, riéndose, le hizo el quite. Le preguntaron que por qué sabía que por el derecho no tenía ni uno. 'Pues porque desde que salió hizo cosas de estar toreada. No pueden haberla toreado más que en el herradero, y como los muchachos que torear al herrar las becerritas cogen la derecha, comprendí que, si achuchaba por el izquierdo, por el derecho no se podría ni tocar»'. (Bayort 2020, 66). Esto es solo un ejemplo de las anécdotas del niño torero que frecuentaba los tentaderos.

En 1908 comienza la cuadrilla de niños toreros, en la que se encontraba José *Gallito*, tomando una gira en Portugal saldada con diecisiete becerradas, siendo la cuna del nacimiento de la carrera de José Gómez Ortega como futuro maestro del toreo.

Hasta 1912 no comienza su andadura como novillero, teniendo una notoria temporada que culminaría con la toma de la alternativa. El doctorado de José como matador tuvo dos intentos



Figura 5.1. Cuadrilla en la que se encuentran José y Rafael Gómez Ortega.

fallidos, y no fue hasta la tercera de las ocasiones, el 28 de septiembre de 1912 en la Real Maestranza de Sevilla, cuando con la ganadería de Moreno Santa María, de la mano de su hermano Rafael y con Antonio Pazos como testigo, el menor de los Ortega tomó su alternativa con tan solo diecisiete años de edad, el más joven de los toreros hasta la época (Aguado 2020, 57-58).

Los hitos realizados en el interior de la plaza fueron numerosos, pero sus avances no fueron solo avances en la lidia lo que consiguió si no en todo lo referente al perfil del toro bravo y en la idiosincrasia de las plazas monumentales. Aunque se debe conocer algunos de ellos, como la obtención de la primera oreja otorgada en la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, la corrida en solitario ante seis toros de Miura, la introducción del toreo en redondo, el rescate de suertes como el galleo del *Bú*, el primer torero de la historia en llegar a las 100 corridas en una sola temporada.



Figura 5.2. Galleo del *bú*.

La historia de José Gómez Ortega y la revolución que causó en la tauromaquia del siglo pasado no se puede explicar sin su compañero Juan Belmonte. Este torero, también sevillano, no tenía mucho que ver en la lidia con *Gallito*, sin embargo esa diferencia fue precisamente la que causó que esta combinación de personalidades crease el mito de estos dos grandes toreros. Ambos sentaron las bases del cambio producido en la forma de torear, que fue evolucionando con matadores posteriores a ellos, llegando a Manolete, quien termina por unir todas las modificaciones dándole la última pincelada.

A esto, se debe sumar su interacción con numerosos ganaderos, dando consejos a estos sobre las reses para crear un toro que permitiese el toreo que estaba ayudando a crear, un toro de mayor duración en el tercio de muleta para un mayor disfrute del público.

En otro orden de cosas, no podemos pasar por alto la ligazón del mundo taurino al mundo cofrade y menos aún en la vida de la capital hispalense. El mundo del toro está muy ligado al día a día de las hermandades y cofradías donde la Fe. Las creencias y la devoción son puntales de las “capillas itinerantes” que no solo el Diestro profesa, si no que comparte con los hombres de Plata y el resto de la cuadrilla. Muchos son los toreros que no solo son hermanos de las cofradías tanto en Sevilla como en cualquier otra localización geográfica, si no que se integran en las necesidades, actividades y fórmulas de



Figura 5.3. Joselito el Gallo vestido de nazareno.

trabajo de las bolsas de caridad y Juntas de Gobierno, llegando incluso a ser puntales para que se instauren momentos cumbres excepcionales en la vida de una hermandad concreta o se lleven a cabo puestas en escena de las salidas procesionales que llegarán a ser rutinas y tradiciones en Semanas Santas de altura. En este tipo de peculiaridades. José Gómez Ortega no fue menos y se encontraba muy ligado a la Real, Ilustre y Fervorosa Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestra Señora del Santo Rosario, Nuestro Padre Jesús de la Sentencia y María Santísima de la Esperanza Macarena, conocida popularmente como la Hermandad de la Macarena. La devoción que el torero profesaba por la Macarena era muy conocida, tanto es así que llegó a formar parte de la Junta de Gobierno de la Hermandad y fue un gran mecenas de la misma, por ejemplo, las conocidas mariquillas que la Virgen porta en el pecho en cada salida procesional -y que se han convertido en una estética repetida en numerosas representaciones de la Esperanza- fueron donadas por el torero.

José Gómez Ortega falleció el 16 de mayo de 1920, en Talavera de la Reina, con tan solo veinticinco años de edad, por la cornada del toro Bailaor, de la ganadería de la Viuda de Ortega.

Su repentino fallecimiento conmovió a la multitud, que le acompañó desde Talavera hasta Madrid, donde se ubicó una capilla ardiente en la que fuese su propia casa, para ser trasladado con posterioridad al cementerio de San Fernando de Sevilla, donde se instaló un monumento en bronce creado por Mariano Benlliure para inmortalizar la memoria del de Gelves. La conmoción por su muerte llegó



Figura 5.4. La Macarena vestida de luto por la muerte del torero.

hasta la Hermandad a la que tanto patrimonio donó, siendo esta la primera vez que se ha visto a la Macarena de Luto por uno de sus hermanos y también la más recordada.



Figura 5.5. Mausoleo obra de Mariano Benlliure.

6 EVOLUCIÓN DEL “VESTIDO DE TOREAR”

El traje de luces es una prenda que no parece apta para su uso en el ruedo, es un tipo de vestimenta que ha evolucionado de forma diferente a la que lo haya hecho la indumentaria utilizada en cualquier otra actividad física, pues no parece haber primado en los cambios la comodidad y facilidad de movimiento del torero (De Cossío 2007, 57).

A comienzos de la tauromaquia, allá por el siglo XV y XVII los toreadores de a pie y a caballo utilizaban la indumentaria usual diferenciada por su estamento social, pero a partir del siglo XVII se les ataviaba con bandas de color distintivas para diferenciar aquellos que habían sido contratados por el ayuntamiento en cuestión, por ello se les conocía como toreros de banda (De Cossío 2007, 59). Desde el siglo XVIII se comienza a normalizar los elementos utilizados por los diestros durante estos festejos, entre ellos la indumentaria de los espadas (Andrés López 2009, 5). Este tipo de uniforme constaba de “calzón y colete de ante, correón ceñido y mangas atacadas de terciopelo negro”, pero en la Real Maestranza de Sevilla se encargaba de vestir a los matadores con traje color grana y galón blanco. Al ir ganando un



Figura 6.2. Indumentaria de los primeros toreadores.



Figura 6.1.. Indumentaria primitiva de ante y terciopelo.

mayor número de adeptos el toreo de a pie, frente al toreo a caballo, Joaquín Rodríguez *Costillares* pide cambiar el galón de las vestimentas de blanco a plata, como utilizaban los picadores, petición que acepta la Real Maestranza de Caballería de Sevilla además de acceder a una mayor decoración en la vestimenta de los toreros de a pie. El primero en complicar estos galones fue *Costillares*, guardando también una armonía de color entre matador, subalternos y banderilleros y disminuyendo la decoración según el escalafón de la cuadrilla (De Cossío 2007, 59-63).



Figura 6.4. Vestido de torear. Joaquín Rodríguez "Costillares".

Lorencillo adoptó la seda como tejido para el traje de torear, añadiendo esta modificación que posteriormente acogería *Costillares*, y este, además de comenzar a añadir lo anteriormente mencionado, cambió el cinto de cuero por faja y resaltó más la redecilla de adorno para el pelo. Fue el momento en el que se diferenció por primera vez el traje de uso diario con el utilizado en la plaza (Andrés López 2009, 9). Este diestro fue retratado por Francisco de Goya en varias ocasiones, vistiendo de manera similar en sus representaciones, aunque dejando constancia del enriquecimiento de los trajes y las modificaciones en los accesorios como la redecilla. Primero añadiendo un pañuelo para ayudar a su sujeción y posteriormente quedando solo el pañuelo recogiendo el cabello en la zona de la nuca. La supresión de la redecilla del atuendo deriva en el comienzo del uso de la montera, pieza que también ha evolucionado hasta la que conocemos en la actualidad.

El traje que conocemos como traje de luces nace de las variaciones tomadas por Francisco Montes *Paquiro*, tanto por el añadido de los elementos metálicos como los machos, lentejuelas o alamares, sino también por la rectificación del estilo del traje, recortando la chaquetilla y llenando de importancia las hombreras, tipología de traje que ha llegado a nuestros días con pocas variaciones, eliminando elementos o modificando su dimensión (Andrés López 2009, 12).

El conjunto del vestido de torear se conforma por diferentes prendas. Las más visibles para el espectador es el terno formado por chaquetilla, chaleco y taleguilla, bajo el chaleco llevan una camisa blanca, ceñida al cuello con un corbatín negro, faja de seda y pañuelo, en los pies llevan medias rosadas y manoleínas. El conjunto descrito se remata con la castañeta que recoge la coletilla del torero y la montera. (Andrés López 2009, 10)



Figura 6.3. Modificaciones llevadas a cabo por Paquiro.

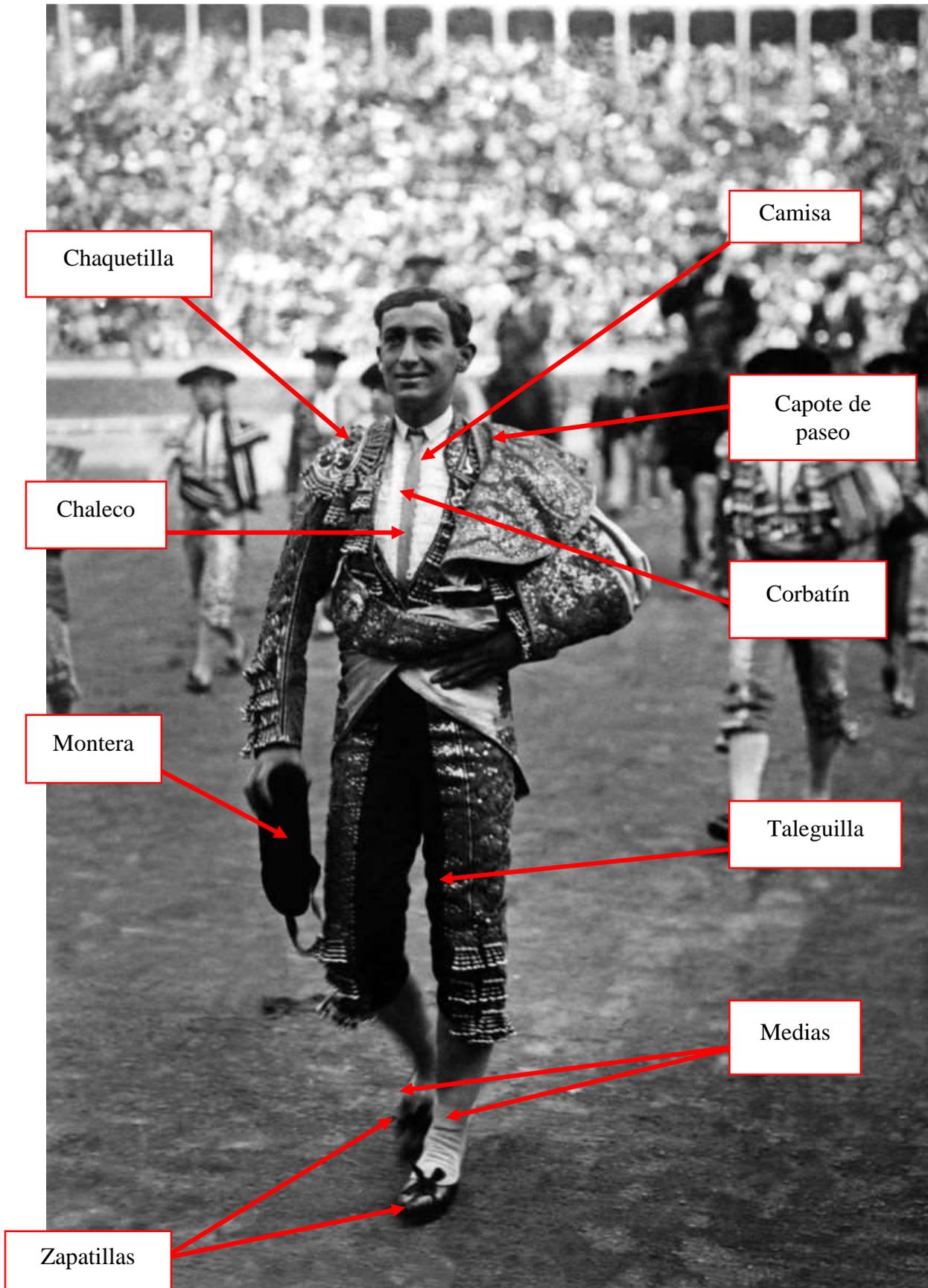


Ilustración 6.1. Partes del traje de luces. Joselito en paseíllo.

La confección de un traje de luces lleva inscrita la labor de múltiples profesionales. Es una indumentaria que se crea por piezas y teniendo en cuenta el cuerpo del torero que lo va a lucir.

El tejido utilizado en el traje puede presentarse de cualquier tonalidad, sin embargo, en el mundo del toro nunca se llama a un color simplemente por su nombre, sino que se describe mediante adjetivos y sinónimos. Por ejemplo, el color rojo recibe los nombres de grana, carmesí, burdeos, caldero, sangre de toro o corinto. Uno de los colores menos utilizados es el amarillo, pues se dice que trae “*mal fario*”, aunque las vueltas de los capotes de brega sean de este color. Cuando se utiliza, recibe otros nombres como mostaza, champán, oro viejo, avellana, albero o siena (Andrés López 2009, 16-18).

El proceso de confección es el siguiente:

En primer lugar, se toman las medidas al torero, para después pasarlas al patronaje y cortar las piezas en la entretela y en el raso que se va a utilizar, elegido por el torero.

Tras esto se coloca en el bastidor y se comienza con el proceso de bordado de cada una de las partes. El proceso del bordado se empieza con el dibujo de los motivos y la posterior colocación del cordón de guía de la ornamentación.

El siguiente proceso es la colocación de las lentejuelas o el azabache para posteriormente pasar a la bordadora y terminar los decorados en el material que se haya seleccionado.

Cuando se tienen todas las piezas bordadas, se corta el punto de la taleguilla y se montan todas las piezas para una primera prueba del vestido de torear.

Cada pieza la prueba y arregla una persona especializada en cada una de las partes que conforman el traje, la pantalonera para la taleguilla, la chalequera para el chaleco, las mangas y la chaqueta el sastre.

Tras ajustar las medidas, se desmontan todas las partes para colocar las entretelas, antes almidonadas y ahora termoadhesivas.

Se vuelve a montar todo por las oficialas especializadas en cada pieza y se repite el proceso hasta que el traje se ajuste perfectamente al cuerpo del matador (Peña taurina "La Revolera" 2020).

7 EL TRAJE DE LUCES

IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL		
Objeto	Vestido de torear de José Gómez Ortega “ <i>Joselito el Gallo</i> ”	
Tipología	Bien textil	
Autor	Desconocido. Probablemente el Sastre Uriarte, pues era este su sastre habitual (Peña taurina "La Revolera" 2020).	
Uso / Función	Concebido para su uso en una o varias corridas de toros. Actualmente en exposición.	
Localización	Provincia	Cádiz
	Municipio	La Línea de la Concepción
	Inmueble	C/ Mateo Inurria, 2
	Ubicación	Vitrina en sala
	Propietario	Museo Pepe Cabrera
	Demandante del estudio	Curro Cabrera Viñolo
Datos histórico-artísticos	Autor/es	Desconocido
	Cronología	1912 - 1920
Identificación física	Materiales y técnica	Raso Punto Bordado con hilo metálico.
	Dimensiones máximas	Chaquetilla: 65 × 73 cm Chaleco: 34 × 82 cm Taleguilla: 45 × 40 cm
	Inscripciones, marcas, monogramas y firmas	No se han encontrado
Categoría del bien	Estado de conservación	Deficiente
	Figura de protección	—
Descripción y/o iconografía	El traje de luces, perteneciente a José Gómez Ortega “ <i>Joselito el Gallo</i> ”, está compuesto por tres piezas, chaquetilla, chaleco y taleguilla, las tres piezas cuentan con raso de seda en el exterior de color grana, bordados con elementos metálicos. A parte de los elementos comunes a las tres partes, cada una de ellas cuenta con características propias que serán descritas con detalle.	

El vestido de torear tratado en este estudio se conforma de tres piezas que integran el conjunto, todas ellas confeccionadas con los mismos tejidos y tonalidad, conformando un todo con el mismo diseño en el bordado.

Los tipos de tejidos utilizados son:

- **Raso:** en todas las piezas, bordado y decorado con lentejuelas, tachuelas y cordoncillos de metal. Además, el forro de la chaquetilla. De la misma forma, el forro del chaleco, también han sido confeccionadas con de raso.



Figura 7.2. Anverso y reverso del tejido de raso.



Figura 7.1. Anverso y reverso del tejido de raso del forro.

- **Tafetán:** en la parte trasera del chaleco y entretelas de la chaquetilla.



Figura 7.3. Anverso y reverso del tejido de tafetán.

- **Punto** de la taleguilla, utilizado para otorgar mayor comodidad y versatilidad a la prenda para desempeñar la faena con mayor comodidad de movimientos, gracias a su elasticidad.



Figura 7.4. Anverso del tejido de punto en dos zonas diferentes de la taleguilla.

En las siguientes ilustraciones se muestra la disposición de los tejidos y materiales en cada una de las piezas.

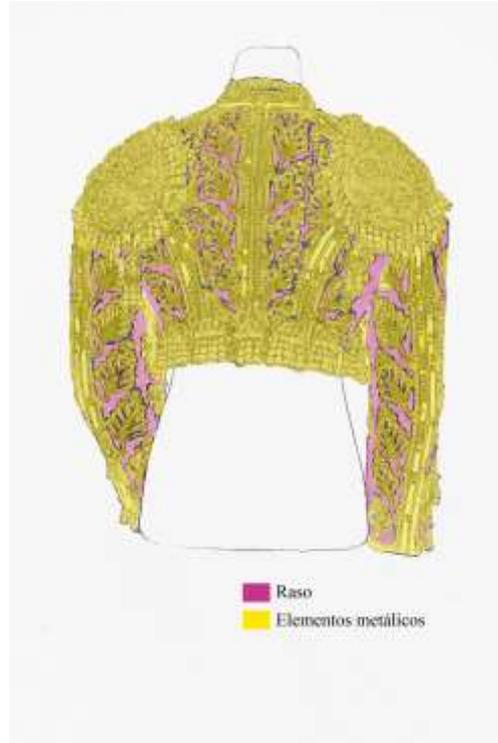
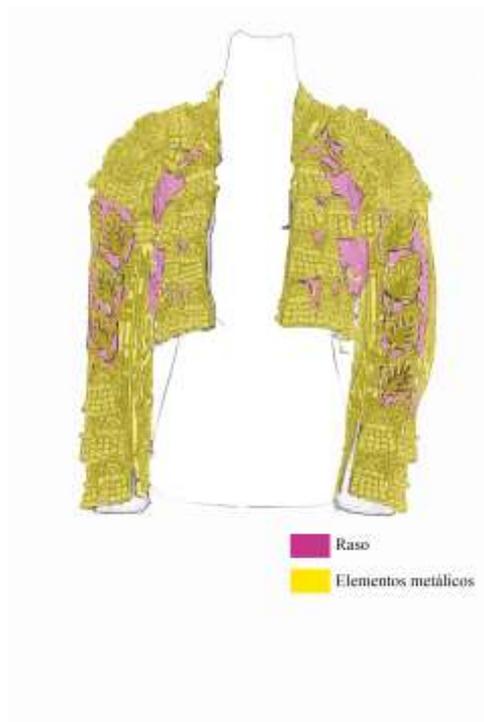


Ilustración 7.1. Disposición de materiales y tejidos. Chaquetilla.



Ilustración 7.2. Disposición de materiales y tejidos. Chaleco.

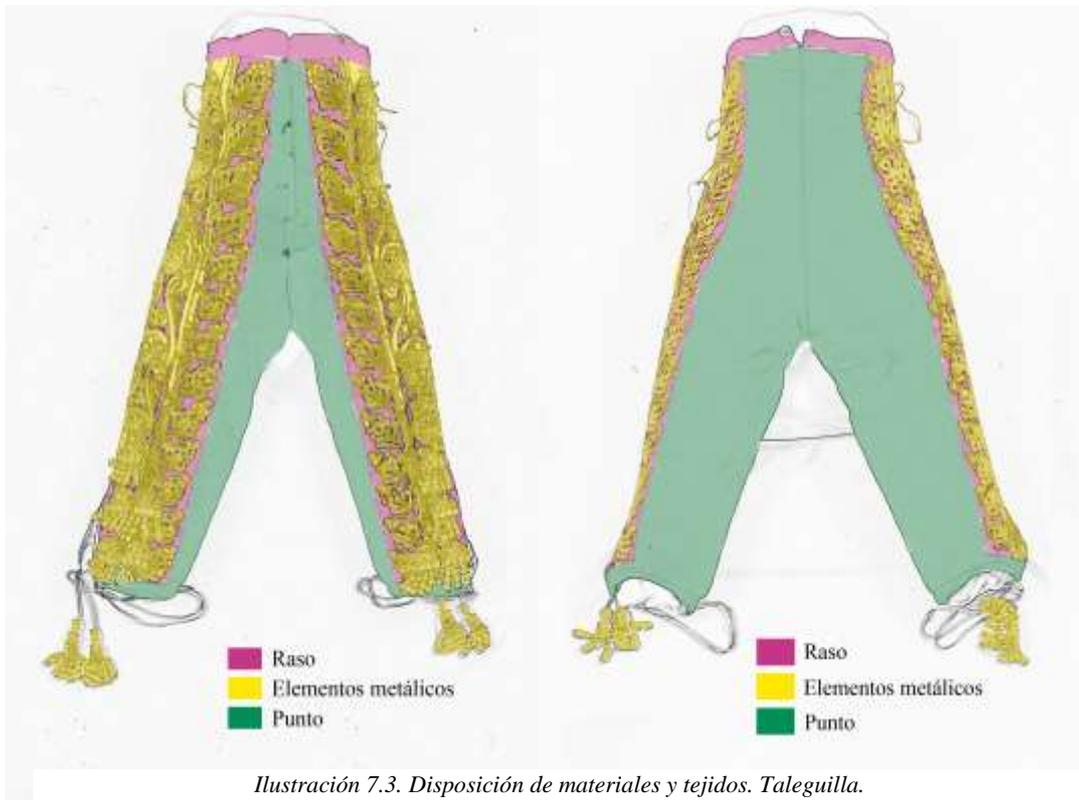


Ilustración 7.3. Disposición de materiales y tejidos. Taleguilla.

7.1.1 Chaquetilla

La chaquetilla es la pieza más vistosa del terno. Está decorada con bordados y aplicaciones casi en su totalidad. Posee unas medidas generales de 65 × 73 cm. En las fotografías ordinarias, se puede observar la disposición del diseño sobre el tejido de base, raso burdeos, ocupando los motivos decorativos la pieza de forma uniforme y absoluta.



Figura 7.5. Chaquetilla general frontal



Figura 7.6. Chaquetilla general espalda



Figura 7.7. Chaquetilla general lateral izquierdo



Figura 7.8. Chaquetilla general lateral derecho

En el bordado se observa el dibujo de hojas unidas por el peciolo a una rama o eje central, dispuestas tanto en las mangas como en la espalda de la chaquetilla. Estas hojas están creadas con lentejuelas y cordoncillo metálico, y en el borde de cada una de ellas, tachuelas del mismo metal. Sin embargo, como refuerzo estructural y destacable en todo el recorrido del bordado, cada hoja se encuentra rematada con un cristal color zafiro en el ápice. El eje central está compuesto en la espalda por un escamado de lentejuelas con pespunte de canutillo¹.

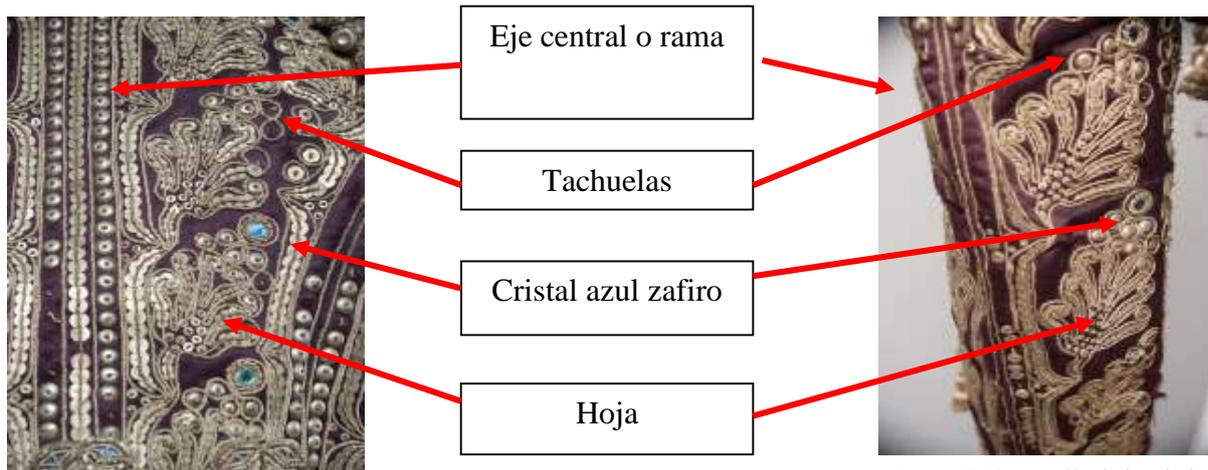


Figura 7.9. Detalle de bordado en la espalda de la chaquetilla.

Figura 7.10. Detalle de bordado en la manga de la chaquetilla.

Una de las zonas más representativas de cualquier vestido de torear son las hombreras. Las de esta tríada están muy decoradas. La superficie completa se encuentra cubierta de nervios de lentejuelas² y cristales azul zafiro por todo el perímetro, rematadas por caireles y dos borlas posicionadas una en el pecho y la otra en la espalda. Se pueden contar ocho golpes³ con forma de flor de seis pétalos, dispuestos por parejas.

¹ Hilo de oro muy fino enrollado en espiral hasta conseguir un tubo hueco. Único tipo de hilo que se fija al tejido enhebrando la aguja por su interior.

² Escamado de lentejuelas unidas al tejido y entre sí con un canutillo trenzado.

³ Adornos de pasamanería sobrepuesto a una pieza de vestir.



Figura 7.11. Detalle de la borla de la hombrera izquierda.



Figura 7.12. Detalle de los golpes de la hombrera derecha.

En último lugar, encontramos los alamares. Este es un recurso muy utilizado en la sastrería taurina y, en este traje en concreto, tiene forma de trébol de cuatro hojas, contando cada uno de ellos con cinco caireles. Estas piezas decorativas, se reparten tanto en la parte delantera de la chaquetilla, como en la parte baja de las mangas y todo el bajo de la espalda. En la parte frontal, la chaqueta tiene catorce alamares, siete en cada solapa. En cambio, al fijarnos en las mangas, cuenta con cinco en la manga derecha, y cuatro en la izquierda. Repartidos en el bajo de la espalda se cuentan otros siete alamares. En total, observamos treinta de ellos en toda la pieza, aunque en un principio, el número de ellos deberían ser superior para que las decoraciones fuesen simétricas. Estas piezas, al igual que los golpes y las hojas, también se embellecen con un cristal zafiro centrado como centro de atención en la decoración floral del alamar.



Figura 7.13. Detalle de alamares de la manga derecha.



Figura 7.14. Detalle de alamares del bajo de la espalda.



Figura 7.15. Detalle de alamares del delantero.

7.1.2 Chaleco

El chaleco es la parte menos deteriorada del conjunto, ya que siempre se encontraba cubierta por la chaquetilla durante su uso. Esta condición conlleva una decoración menor de la pieza que curiosamente, combina el raso en la parte delantera con un tafetán que cubre la zona de la espalda. Las medidas generales de esta pieza del conjunto son 45 × 40 cm.



Figura 7.16. Chaleco general frente



Figura 7.17. Chaleco general espalda



Figura 7.18. Chaleco general lateral izquierdo



Figura 7.19. Chaleco general lateral derecho

La ausencia de un bordado abundante, permite observar el raso de base con mayor facilidad. Encontramos decoración únicamente en los delanteros, a ambos lados del escote. Los flancos de la apertura del chaleco, son las únicas zonas visibles al público cuando se luce el atuendo completo. En el frontal se encuentran ocho alamares, cuatro en el lado derecho y cuatro en el izquierdo, que difieren en diseño de los existentes en la chaquetilla. En esta ocasión tienen tres apéndices en la parte superior, el central con un cristal romboidal verde y en los laterales, se integran lentejuelas coloreadas con el mismo tono del raso burdeos. Bajo estos apéndices encontramos tres lentejuelas también coloreadas, una debajo de cada apéndice, siendo la central de mayor tamaño y la única perceptible en la siguiente imagen, puesto que las otras dos presentan pérdida de la capa de color burdeos. Rematando esta pieza, penden de la sección superior cuatro caireles.



Figura 7.20. Detalle. Alamar del chaleco.

Tenemos que añadir en la observación de la decoración de este chaleco que en el perímetro del raso que forma el vivo de todo el escote, se observa una línea de lentejuelas aisladas con canutillo en el centro, flanqueadas por cordoncillos. Esta línea recorre el bajo, el delantero y el cuello de la prenda.



Figura 7.22. Detalle lentejuelas. Chaleco.

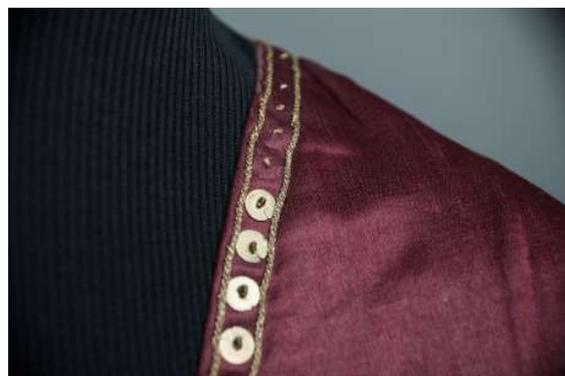


Figura 7.21. Detalle lentejuelas. Chaleco.

La espalda del chaleco cambia de tejido añadiendo una pieza de tafetán en la que podemos observar una intervención anterior que disminuye la superficie de este tejido, dejando una costura en el eje central sobre la original.



Figura 7.23. Detalles de intervención anterior.

Finalmente, destacar que el forro cuenta con bandas de raso azul en la cara interior de las solapas. La tonalidad azul de este tejido, aunque tiene el mismo ligamento que el raso grana y el azul del forro de la chaquetilla, es un tono más claro y verdoso aguamarina.



Figura 7.24. Detalle chaleco. Forro interior.



Figura 7.25. Detalle chaleco. Forro interior.

7.1.3 Taleguilla

La última pieza que completa el conjunto es la parte inferior, el pantalón, denominado en el argot taurino “taleguilla”. Las medidas de esta son de 82 × 34 cm.

Presenta dos tipos de tejido. Por un lado, el raso presente en el resto del conjunto, bordado con el mismo motivo vegetal y materiales. En segunda instancia, se usa un tejido de punto con una tonalidad similar al raso, incluso en el brillo de la trama. Este género es de urdimbre elástica permitiendo una mayor flexibilidad, comodidad y facilidad de movimientos. Una tríada de aptitudes imprescindibles para el desarrollo de la lidia y la casi atlética y acrobática actividad del torero durante una faena de lidia.



Figura 7.26. Taleguilla general frontal



Figura 7.27. Taleguilla general espalda

La taleguilla está confeccionada por completo en tejido de punto tanto en cada una de sus extremidades como en cadera, cintura, tiro yalzada al talle, sobre las que se han superpuesto las bandas de raso bordado. En la cinturilla, también de punto, hay dos botones metálicos en la parte delantera y dos en la trasera, siendo aquí donde se anclan los tirantes que ayudan a la sujeción de la vestimenta al cuerpo del matador. La pieza se cierra en la bragueta con seis botones metálicos. El último punto de cierre y sujeción de la taleguilla son los machos, dos cordones situados en los bajos, rematados cada uno de ellos por una borla.



Figura 7.28. Detalle cambio de tejido. Taleguilla.



Figura 7.29. Detalle botones. Taleguilla.

7.2 DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN

Para el estudio del traje de luces se han realizado exámenes del tipo organoléptico, además de los pertinentes exámenes fotográficos con luz visible y fluorescencia ultravioleta, y la exposición al microscopio digital para la toma de fotografías con detalles imperceptibles a la visión ordinaria.

Las piezas que conforman el vestido de torear se encuentran en un estado de conservación deficiente y desigual en cada una de las piezas que lo componen. Las causas de los deterioros presentes en todas las piezas se deben a factores tanto extrínsecos como intrínsecos, pues el deterioro causado por el envejecimiento de los materiales crea con el tiempo daños en la pieza. En otro orden, el proceso de confección y el uso que se le ha dado a este terno también han podido ocasionar daños sobre los tejidos y materiales metálicos que componen el conjunto íntegro del terno de Joselito “el Gallo”.

Detalles de las patologías que presenta el traje de torear datado entre 1912 y 1920:

7.2.1 Chaquetilla

La chaqueta del traje de torero protege al diestro en caso de roces con los pitones, cogidas y revolcones causados por la actividad que llevan a cabo. Además de esta función principal, también es un atuendo decorativo para realzar el espectáculo taurino, bordándose en oro -en el caso del torero protagonista de la lidia- para para resaltar su figura en el ruedo. Esta pieza del traje es una de las que más daños sufre tanto en el tejido como en los elementos metálicos que componen el bordado, debido a la brusquedad del choque cuerpo a cuerpo entre el hombre y el toro bravo.

En esta ocasión se observa en las prendas diferentes tipos de daños en el tejido, tanto en la parte exterior como en la interior originados por diferentes causas.

En los siguientes gráficos se detallan por medio de colores las diferentes patologías presentes en la parte externa de la pieza, estos gráficos se encuentran en mayor tamaño en el *Anexo VI. Mapas de daños VI.1. Chaquetilla.*



Ilustración 7.4. Mapa de daños. Chaquetilla

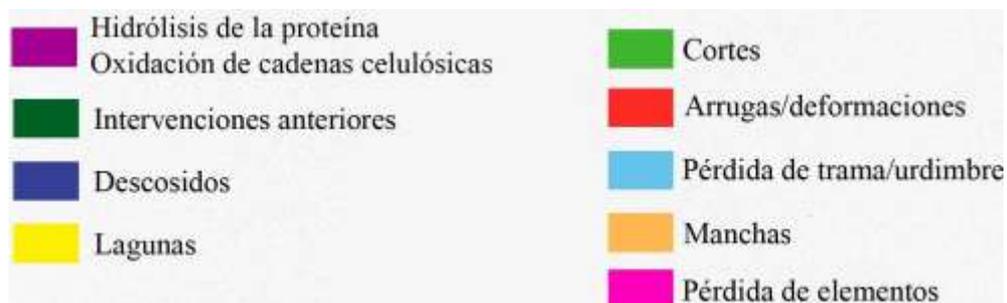


Ilustración 7.5. Leyenda del mapa de daños.

Primero se comenzará por el soporte. El raso granate –burdeos o vino en el argot taurino-, se encuentra en un estado deficiente de conservación. En la zona de las axilas, probablemente debido al sudor y al roce con el bordado de la manga, se han perdido tramas y urdimbres del tejido además de una leve degradación del color. Este tipo de desgaste es también visible en el forro de raso azul, donde ha derivado en desgarros de soporte tanto en el cuello como en el pecho.



Figura 7.30. Detalle chaquetilla. degradación de tejido.

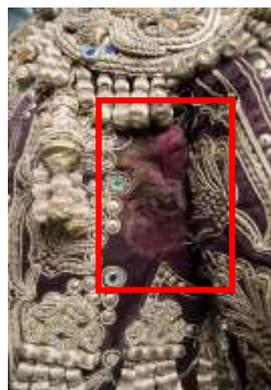


Figura 7.31. Detalle chaquetilla axila derecha.



Figura 7.32. Detalle chaquetilla. Degradación del forro.

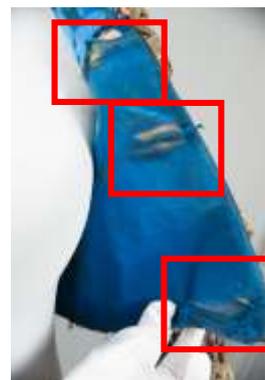


Figura 7.33. Detalle chaquetilla. Degradación del forro.



Figura 7.34. Detalle chaquetilla. Degradación cuello interior.



Figura 7.35. Detalle chaquetilla. Degradación cuello interior.

En la manga izquierda se observa una laguna y una pérdida puntual de material en las que hay deformación de los hilos, probablemente causado por el deterioro del propio tejido o por el desgaste en su uso. El exterior del cuello ha perdido el raso, dejando solo visible el bordado y la entretela. Las costuras de ambas mangas están perdiendo el hilo que las cierra, parte que ya fue intervenida anteriormente, donde se observa un cambio de la tipología de hilo utilizado en toda la manga y otro tipo en la bocamanga descosida. Otro tipo de alteración ocasionado por el movimiento diferente de la zona bordada y la zona sin bordar, así como por un almacenaje no adecuado, ha dado lugar a arrugas impresas en el raso. En último lugar, encontramos dos intervenciones anteriores, dos parches cosidos al tejido original con punto de bastilla en la manga izquierda.



Figura 7.36. Detalle chaquetilla. Pérdidas en el cuello.



Figura 7.37. Detalle chaquetilla. Desgarro en manga izquierda.



Figura 7.38. Detalle chaquetilla. Intervención anterior.



Figura 7.39. Detalle chaquetilla. Descosido de la manga derecha.

Los bordados de este tipo se realizan con hilos metálicos, que pueden ser de distintos metales, como oro (habitual en el maestro de lidia) o plata (que comparte con subalternos), además de encontrar distintas calidades en el mercado. El hilo metálico, sea de cualquier componente o jaez, se compone de dos elementos: el alma de seda, generalmente blanca en hilos de plata y amarilla en hilos de oro y la lámina de metal entorchada, alrededor de la seda (Fernández de Paz 1982, 70).

La calidad de este hilo viene dada por la composición de la lámina de metal que envuelve al alma, a mayor cantidad de metal noble se conoce como fino. A menor cantidad de metal precioso se denomina hilo entrefino. Los hilos metálicos, lentejuelas y tachuelas que se aprecian en las decoraciones tienen tres capas. Primero un núcleo de cobre. Segundo, un

estrato de plata, que se encuentra ennegrecida en zonas localizadas. En tercer estadio, un dorado en la superficie.

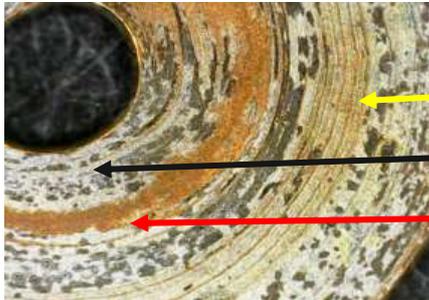
Esta composición se vislumbra en el examen organoléptico. Los caireles presentan un tono rojizo sobretodo en las zonas más salientes y en función de la incidencia de la luz sobre el metal, este se aprecia dorado o plateado. Al observar las zonas de los caireles mencionados anteriormente y las lentejuelas y tachuelas que se habían desprendido tanto antes del estudio como durante el proceso de examen con microscopio USB se confirman las diferentes capas, a falta de una analítica.



Figura 7.41. Microscopía chaquetilla. Pérdida de tonalidad plateada en la borla de un alamar.



Figura 7.42. Detalle chaquetilla. Alambres con pérdidas de tono plateado.



Dorado remanente
 Plateado subyacente
 Núcleo de cobre

Figura 7.40. Microscopía chaquetilla. Lentejuela con tres tonalidades metálicas.

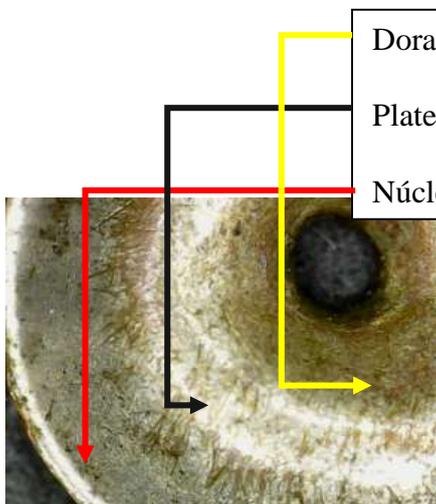


Figura 7.43. Microscopía chaquetilla. Anverso de una tachuela. Diferentes tonos metálicos.

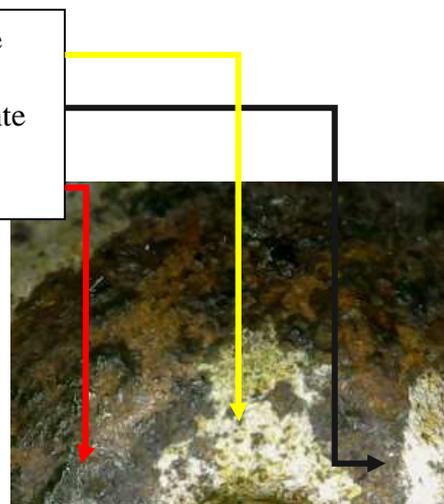


Figura 7.44. Microscopía chaquetilla. Reverso de una tachuela. diferentes tonos metálicos.

Siguiendo con los bordados, se observa pérdida de elementos y falta de cohesión de piezas que aún permanecen adheridos al tejido, debido posiblemente, al envejecimiento natural de las fibras que componen el hilo. Los elementos perdidos son en su mayoría lentejuelas y tachuelas por toda la superficie de la pieza, aunque también se contabiliza la falta de caireles tanto en alamares como en las borlas de las hombreras y los machos. Destacar el descosido del cordón metálico que dibuja la decoración vegetal, al ser un hilo continuo de una longitud considerable, permanece unido al raso en otros puntos de la chaquetilla por puntadas expresas.

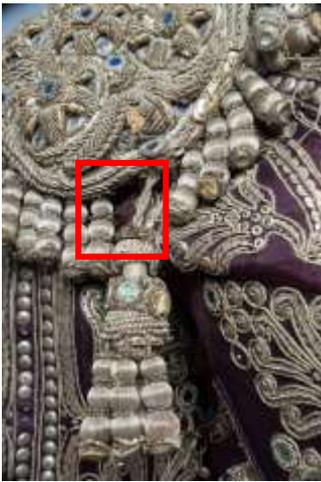


Figura 7.46. Falta de caireles y lentejuelas en la hombrera izquierda.



Figura 7.45. Falta de caireles en alamares.



Figura 7.47. Descohesión del cordón de perfilar.

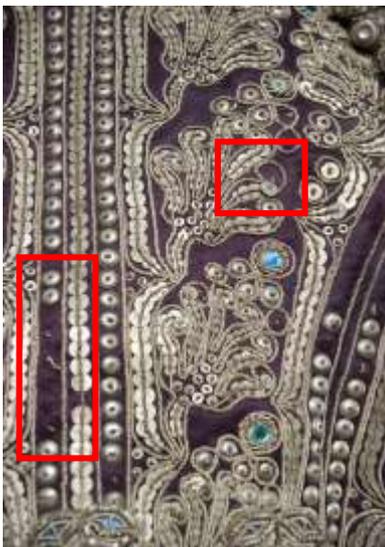


Figura 7.49. Pérdida de tachuelas y lentejuelas en la espalda.

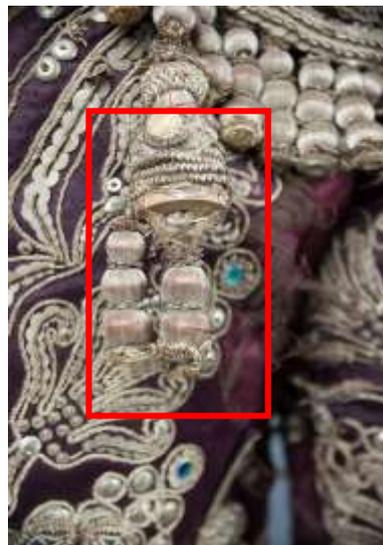


Figura 7.50. Pérdida de caireles en borla de la hombrera derecha.



Figura 7.48. Pérdida de tachuelas en la manga derecha.

En último lugar, se han observado manchas de transpiración en la parte interior de las dos sisas de las que no se han podido sacar fotografías en las que se percibieran. El sudor provoca la hidrólisis de la proteína, una reacción química natural que con el tiempo deriva en un debilitamiento de las fibras y una alteración del color, amarilleando el tejido.

7.2.2 Chaleco

El chaleco tiene combinación de dos tejidos, en la parte delantera raso, y en la trasera tafetán, y solo está decorada la parte delantera. Los daños que presenta este componente del terno son menos que en las otras dos, ya que esta se encuentra más protegida al estar cubierta por la chaquetilla, estas patologías se ven de manera general en los siguientes gráficos, también en *Anexo VI. Mapas de daños VI.II. Chaleco.*



Ilustración 7.6. Mapa de daños. Chaleco anverso

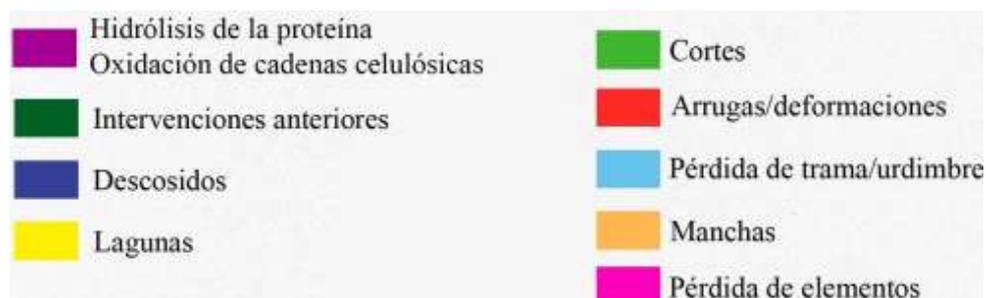


Ilustración 7.7. Leyenda del Mapa de daños.

Comenzando por el tejido, tenemos el raso de la parte delantera. Este tejido se encuentra en un buen estado de conservación salvando algunos deterioros, entre los que encontramos pérdida de trama en las sisas, probablemente causada por la hidrólisis de la proteína presente en la transpiración durante el uso y por el roce con la sisa de la chaquetilla. Asimismo, encontramos arrugas sobre todo en las zonas de unión entre el raso y el tafetán y donde se encuentran los alamares y marcas de los pliegues causados por un almacenamiento incorrecto.



Figura 7.51. Detalle chaleco. Pérdida de trama por hidrólisis de la proteína.



Figura 7.52. Detalle chaleco. Manchas de transpiración y pérdida de ligamento.



Figura 7.53. Detalle chaleco. Deformación por almacenaje incorrecto.



Figura 7.54. Detalle chaleco. Arrugas en la costura.



Figura 7.55. Detalle chaleco. Arrugas en la unión de tejidos.



Figura 7.56. Detalle chaleco. Deformación en apliques de bordado.

Sin embargo, en la parte trasera se encuentran otro tipo de deterioros. Se observan arrugas, de estas hay dos tipos: pequeñas y distribuidas por toda la superficie, probablemente causadas por el almacenaje de la pieza y otras más grandes, debidas a las tensiones creadas al colocarla en el maniquí por una intervención anterior que disminuye la dimensión de la superficie original del tejido.

La intervención anterior que se menciona, consta de una costura vertical en el eje de unión de las dos piezas que conforman la parte trasera, y una segunda costura que comienza en la cintura junto a la anterior y se prolonga diagonalmente hasta el hombro derecho. También se observa una intervención en la que se retiró un tejido superpuesto, donde aún están marcadas las costuras que unirían estos dos tejidos. Respecto a las manchas, se advierten tres tipos sobre este tejido. La primera tipología es probable que se deban a sangrados del raso hacia otras piezas al guardarse juntas, quedando marcas rosadas en el tejido de tafetán. Se habla de sangrado cuando el tinte de un tejido, por acción de la humedad relativa ambiental o por contacto directo con agua, se traspa de un tejido a otro, creando una mancha de color similar al del tejido teñido, pero con menor saturación. En segundo lugar, encontramos pequeñas manchas que parecen ser salpicaduras de sangre.



Figura 7.57. Detalle chaleco. arrugas sobre el tafetán.



Figura 7.58. Detalle chaleco. Intervención anterior que modifica las dimensiones.



Figura 7.59. Detalle chaleco. Marca de costura anterior.



Figura 7.60. Detalle chaleco. Salpicado de manchas, posiblemente sangre.



Figura 7.61. Detalle chaleco. Fluorescencia UV. Manchas de la espalda.



Figura 7.62. Detalle chaleco. Mancha rosada, probable sangrado de tinte.

En último lugar encontramos el bordado sobre esta pieza, aunque está levemente decorada y mejor conservada, también presenta deterioros. Los bordados de esta parte se localizan en la zona perimetral del raso, incluyendo una aplicación del mismo tejido en el cuello existe una vena de lentejuelas y en el pecho encontramos los alamares. Las lentejuelas del perímetro se han perdido en la zona alta, es decir, parte alta del delantero y el cuello, presumiblemente se han perdido por el roce con la chaquetilla. Por otro lado, los alamares se encuentran en buen estado, solo se aprecia falta de policromía granate de las lentejuelas y cuentan cada uno de ellos, con todos los caireles.



Figura 7.63. Detalle chaleco. Pérdida de lentejuelas del perímetro.



Figura 7.64. Detalle chaleco. Pérdida de lentejuelas en el cuello.



Figura 7.65. Detalle chaleco. Alamar completo con falta de policromía en las lentejuelas.



Figura 7.66. Microscopía chaleco. Pérdida de policromía en la lentejuela.



Figura 7.67. Detalle chaleco. falta de lentejuelas en la cenefa.



Figura 7.68. Detalle chaleco. Alamares con los cuatro caireles.

7.2.3 Taleguilla

Esta última pieza del terno es la más afectada tanto por el uso como por el transcurso del tiempo. Esta parte del terno trabajada en dos tejidos -el raso bordado y el punto- presenta diferentes deterioros que se aprecian de forma general en las siguientes ilustraciones, expuestas en mayor tamaño en *Anexo VI. Mapas de daños VI.III. Taleguilla*.



Ilustración 7.8. Mapa de daños. Taleguilla anverso



Ilustración 7.9. Leyenda Mapa de daños.

Comenzando con el tejido de base, que en esta ocasión es el punto, podemos observar que tiene mayor cantidad de suciedad entre las fibras que las otras dos piezas, en las que solo existe depósitos de polvo superficial. Aquí se observan, con la ayuda del microscopio digital partículas de mayor tamaño. En las costuras que une las tres piezas de punto, la cinturilla y ambas perneras, se observa como ha cedido e incluso en ciertas zonas se ha perdido este punto de unión, llegando a descosidos, pudiendo tomar como ejemplo donde se encuentran los botones traseros para los tirantes. Estas pérdidas en las costuras están presentes también en las uniones del raso y el punto, aunque en tamaño más reducido.



Figura 7.69. Microscopía taleguilla. Depósito de partículas en el tejido.



Figura 7.70. Detalle taleguilla. Desgarro en la costura de la cinturilla.

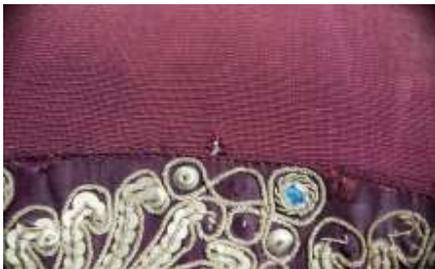


Figura 7.71. Detalle taleguilla. Pequeña laguna en la costura entre los dos tejidos.



Figura 7.72. Detalle taleguilla. Deterioro en la costura entre el raso y el punto.

Las manchas que se encuentran sobre el punto pueden ser de diversa procedencia o naturaleza. Algunas se asemejan a una gran acumulación de partículas amarillas, seguramente albero del ruedo. En la parte trasera, bajo la cinturilla se percibe una mancha de este tipo. El resto son salpicaduras blanquecinas, que aclaran la tonalidad del punto en las perneras, más abundantes cerca de los machos, para determinar su naturaleza será necesario tomar muestras y realizar los pertinentes análisis químicos.



Figura 7.73. Detalle taleguilla. Salpicaduras al final de las perneras.



Figura 7.74. Detalle taleguilla. Mancha amarillenta en la parte trasera.

El raso de las bandas también se encuentra dañado en la costura con el punto, son deterioros pequeños pero repetidos a lo largo de toda la unión. Sin embargo, el daño más significativo está en los cierres de la parte baja de los perniles. Aquí se ha descosido casi por completo el añadido que contiene los botones, unido únicamente por la parte superior de esta pequeña pieza. Debido a las tensiones creadas por el bordado, hay arrugas por todo el tejido. El último daño significativo perceptible en este tejido es un corte que ha derivado en laguna en la parte superior izquierda.



Figura 7.75. Detalle taleguilla. Pérdida de la costura del cierre de botones.



Figura 7.76. Detalle taleguilla. Desgarro derivado en laguna.



Figura 7.77. Detalle taleguilla. Deformación del raso en la costura.



Figura 7.78. Detalle taleguilla. Deformación del raso y pequeña laguna en el punto.

Los elementos metálicos presentes en este último componente del conjunto no son solo los que vemos en el bordado, también encontramos los botones para los tirantes, los de la portañuela y los de los cierres de los perniles. Estos no son todos iguales, hay tres tipologías diferentes además de faltar uno de ellos.



Figura 7.79. Detalle taleguilla. Falta de un botón para los tirantes.



Figura 7.80. Detalle taleguilla. Posicionamiento de botones para los tirantes.



Figura 7.81. Microscopía taleguilla. Tres tipologías distintas de botón metálico.

El bordado es la parte más deteriorada de esta pieza, aquí existen tanto falta de elementos, tales como lentejuelas y tachuelas y el canutillo que cubría el hilo de fijación de estas, además de un oscurecimiento generalizado de los metales que presentan el desgaste observado en las otras piezas, dejando entrever el cobre subyacente. Las lentejuelas faltan casi en todos los motivos vegetales y los nervios que separan los motivos. Por otro lado, la decoración ha perdido legibilidad debido a la descohesión del cordón de perfilar, este cordón no está ausente, sin embargo, en algunas zonas se ha deteriorado el hilo que lo une al tejido base.



Figura 7.82. Detalle taleguilla. Pérdida de tachuelas del eje central.



Figura 7.83. Detalle taleguilla. Pérdida de lentejuelas y descohesión del cordón perfilador.



Figura 7.84. Detalle taleguilla. Pérdida de lentejuelas y cordón



Figura 7.85. Detalle taleguilla. Descohesión del cordón metálico.



Figura 7.86. Detalle taleguilla, Falta de lentejuelas y tachuelas.



Figura 7.87. Detalle taleguilla. Descohesión del cordón.

Los elementos perdidos, tanto antes como durante el estudio de la pieza, se han guardado con ella, para que en una futura intervención puedan ser recolocados.

8 PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

8.1 CRITERIOS DE INTERVENCIÓN EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

Césare Brandi diferenció los criterios básicos para la restauración de cualquier tipo de bien, dibujando las líneas generales a las que todo conservador debe ceñirse. Estas pautas tienen cuatro principios fundamentales, siendo estos la mínima intervención, el respeto por el original, la reversibilidad de las intervenciones y su discernibilidad.

La mínima e indispensable intervención. Actuar solo en lo imprescindible, adaptando la intervención a las exigencias de cada pieza.

El máximo respeto por el original viene en relación con el anterior. Es necesario para la estabilidad de la pieza y la legibilidad de la misma el respeto por la idea original del autor.

La reversibilidad de los procesos aplicados es necesaria, pues en un futuro se puede requerir que las intervenciones sean retiradas provocando el menor estrés posible sobre la pieza.

La discernibilidad como último criterio compagina con los anteriores. El restaurador no debe caer en el falso histórico, siendo esta la razón por la que toda actuación llevada a cabo se debe diferenciar del original, ya sea por materiales utilizados o las técnicas empleadas, pero debe existir una integración de la intervención para no distorsionar su apariencia.

Históricamente, en los tejidos se ha aplicado el criterio de intervención arqueológica, actuando en lo necesario para procurar la estabilidad del bien, pero sin recrear elementos faltantes. Se debe tener conciencia de que la estética no es un criterio válido para la intervención de cualquier tipología de obra textil, pero en el caso de tratar con una obra de uso devocional hay que valorar esta característica para que esta pueda seguir teniendo la utilidad para la que fue concebida en la medida de lo posible.

En esta ocasión, al ser una pieza de museo, se optará por una intervención con criterio conservativo, interviniendo solo en las ocasiones que sean necesarias para no desvirtuar la legibilidad de la pieza y su historia.

8.2 TRATAMIENTOS A REALIZAR

Para comenzar a tratar la pieza, se ha de conocer la fragilidad o estabilidad de cada una de las partes que la componen, así como de los tejidos y elementos metálicos y el proceso de creación de la obra.

8.2.1 Maniquí provisional

Además, existe la dificultad añadida de no ser un tejido plano y por tanto tener que buscar la forma de darle el volumen necesario a las partes interiores para poder intervenirlas correctamente. Es por ello que se propone confeccionar en primer lugar dos maniqués, el primero de ellos, a partir de Melinex® de alto gramaje combinado con guata de poliéster que aporte volumen, para el maniquí provisional durante el proceso de intervención, el segundo sería para su exposición, por lo que se especificará en el apartado *Elaboración del maniquí expositivo*.

8.2.2 Aspirado y microaspirado

Puesto que toda pieza llega con depósitos superficiales, se realizará un aspirado a todas las piezas, con una velocidad de succión controlada y colocando un bastidor con tul entre la boquilla del aspirador y la pieza, evitando así que esta herramienta retire alguna pieza metálica presente en los bordados. Este es proceso imprescindible, los restos de suciedad y otras partículas deben eliminarse ya que tienen naturaleza ácida, por lo que modifican el pH de las fibras, debilitándolas e incluso derivar en pérdida de tramas y urdimbres, pudiendo también decolorarlas. El microaspirado sería el segundo paso de este proceso, es un método más exhaustivo y ayuda a retirar los restos de partículas que hayan podido quedar tras el aspirado general (Masdeu y Morata 2000, 26-27).

Profundizando en la limpieza del tejido, tras la aspiración de las piezas, hay zonas de la taleguilla que presentan una alta concentración de partículas, muy probablemente de albero del ruedo. Se propone la valoración de otros métodos de limpieza en seco solo si tras el aspirado y el microaspirado no se retira la mayor cantidad posible de estas partículas que pueden deteriorar el tejido. Para su eliminación se propone una limpieza en seco con esponja de humo u otro tipo de esponjas utilizadas en la restauración de textiles. Este tipo de esponjas retira la suciedad dejando muy poco residuo, aunque se recomienda el aspirado tras este tipo de limpieza física. El estudio de este procedimiento antes de aplicarlo es esencial, ya que la abrasión de la fibra durante la limpieza puede crear un mayor deterioro que el beneficio que puede aportar la limpieza (López Rey, 2017).

8.2.3 Humidificación

Comenzando con el tratamiento sobre el soporte, en primer lugar, se deberían retirar las deformaciones presentes en el raso bordado. En el proceso de confección de esta tipología de tejido se aplica un almidón a la entretela para unirla al tejido de raso y posteriormente se borda. Con el uso y el tiempo, el almidonado se pierde, pero ambos tejidos continúan unidos por los puntos que fijan los elementos metálicos, pero debido al movimiento de ambos tejidos, derivan en las deformaciones que se observan entre los bordados, y estas son irreversibles. Este proceso se aplicará en las zonas con deformaciones por un almacenaje incorrecto o sin bordados.

Generalmente se eliminan las deformaciones aplicando humedad, ya sea en un baño por inmersión o con humidificador, y se alinean trama y urdimbre con la ayuda de alfileres de entomología (Masdeu y Morata 2000, 34). En este caso se aplicaría humedad por medio de vapor frío para eliminar las deformaciones en la medida de lo posible e hidratar la fibra para el posterior alineado de los hilos.



Figura 8.1. Destalle chaquetilla. Arrugas.



Figura 8.2. Detalle chaleco. Arrugas.



Figura 8.3. Detalle taleguilla. Arrugas.

8.2.4 Alineado

El alineado es un proceso previo a la consolidación en el que se colocan los hilos en la posición debida, teniendo tramas y urdimbres perpendiculares entre sí. Para esto se utilizan alfileres de entomología y la hidratación de las fibras facilita este proceso.

8.2.5 Pruebas de limpieza con gel de agarosa

Existe la dificultad para el tratamiento de limpieza debido al proceso de creación de un tejido bordado. Esta tipología de textiles se crea con un tejido base, el raso en este caso, y una entretela almidonada que aporta cuerpo al tejido, además, en la chaquetilla se añade otra entretela para aportar rigidez y peso a la prenda. Estas entretelas y el apresto que se les aplica para unir las al tejido de base pueden reaccionar con la aplicación de humedad, motivando movimientos diferentes en cada tejido y causando un mayor perjuicio a estabilidad de la obra. Aunque el apresto se haya perdido con el tiempo, los tejidos continúan unidos entre sí por los puntos de sujeción de los elementos metálicos, este es el motivo por el que se han creado arrugas, por el movimiento diferente de ambos. Contando con esta información, se decide no aplicar un baño por inmersión bajo ningún concepto, por lo que se buscan otros métodos para la eliminación de las manchas de sudor en las sisas y cuello tanto del chaleco como de la chaquetilla, que han derivado en un deterioro químico del tejido, la espalda del chaleco donde se observa una fluorescencia dispar sobre toda la superficie.

La propuesta para la limpieza de este tipo de manchas se basa en la aplicación de limpieza con geles, prefiriendo el Agar Agar si en las pruebas que se realicen da un buen resultado, se prefiere este gel de base acuosa por una rigidez natural y poca aportación de humedad al tejido. La humedad puede crear cercos en el tinte, que, por sangrados en la espalda del chaleco, se conoce que traspasa. Esta humedad que aporte dependerá de la concentración de agarosa presente en el gel, se prepararán distintas concentraciones de Agar Agar, entre 0,5% y 5%, a mayor concentración, menor humedad se aporta al tejido. Al ser un gel rígido tiene la ventaja de poder recortar de la plancha que se prepare la sección para ajustarla a la superficie a limpiar.

8.2.6 Teñido de soportes

Por otra parte, se ha de realizar las pruebas de tinción para las crepelinas⁴, tejido de seda con densidad similar al raso original, el *Nylon® net*⁵ y las trenzas de hilo de seda a utilizar en las zonas de consolidación de soporte, así como en las de encapsulado. Para ello se utilizará Lanaset®, un tipo de colorante de compuestos metálicos 1:2, un átomo de metal con dos moléculas de tinte, aplicado en un baño de tinción. Este tipo de tintes se utiliza para fibras

⁴ Tejido de seda, transparente y fino, utilizado para soportes locales y encapsulados de piezas.

⁵ Tul de nylon, utilizado para encapsulado de piezas.

proteicas, es decir, sedas y lanas, aunque también funciona con el *Nylon® net*.⁶ Además de los colorantes, se requiere el uso de auxiliares o aditivos que para este tipo de tinte serían Albegal® Set, que ayuda a la homogeneidad del color, sulfato sódico, favorece la acción del Albegal® Set y por último acetato sódico y ácido acético, utilizados para controlar el pH.

Se debe comenzar con una tela limpia y sin apresto. Los colorantes se diluirán en agua desmineralizada caliente vertiendo el agua sobre el colorante. Las cantidades de colorante se deberán pesar en función del peso de la tela y las mezclas de color que se quiera obtener.

Los colorantes de Lanaset® disponibles para realizar pruebas de tintes y obtener un color óptimo son:

- | | |
|----------------|-------------|
| · Amarillo 2R | · Marino R |
| · Amarillo 4GN | · Violeta B |
| · Naranja RN | · Gris B |
| · Rojo 2B | · Marrón B |
| · Rojo G | · Negro B |
| · Burdeos B | · Verde B |
| · Azul 2R | · Violeta B |
| · Azul 5G | |

La concentración de disolución de los colorantes es de 1 gr por cada 100 ml, mientras la concentración de Albegal® Set, sulfato sódico y ácido acético es 1:10, mientras que la del acetato sódico es 1:100. Tanto los colorantes como Albegal® Set, el sulfato sódico y el ácido acético se calculan en función del tanto por ciento. Por otra parte, el Acetato sódico se calcula en 1gr/L.

Tabla 8.1. Cálculo de auxiliares.

Proporción de aditivos

⁶ Fuente: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.

Aditivos	% del peso del tejido	Otros
Albegal® Set	1%	Se emplea con baños superiores a 1:25. No influye en la intensidad del matiz
Sulfato sódico	5-10%	Se parte del 5%
Ácido acético	A partir del 2%	Agregar poco a poco para no pasar del pH correcto
Acetato sódico	1gr por litro en función de la fórmula de cantidad de agua en el baño	

$$\frac{\% \times \text{peso del tejido seco} \times \text{concentración de la disolución}}{100}$$

Fórmula 1. Fórmula del tanto por ciento.

$$\frac{\frac{g}{L} \times \text{cantidad de agua} \times \text{concentración de la disolución}}{1000}$$

Fórmula 2. Formula de cantidad de agua del baño.

Para preparar el baño se comienza con una relación de 1:80, 1gr de tejido por cada 80 ml de agua, proporción que se puede ajustar para modificar la intensidad del tono. Comprobar el pH de la disolución, que deberá estar entre 5,5 y 6, si está por encima de este parámetro, añadir ácido acético, y si está por debajo, añadir más acetato sódico. Seguidamente se introduce la tela y se sigue el siguiente procedimiento:

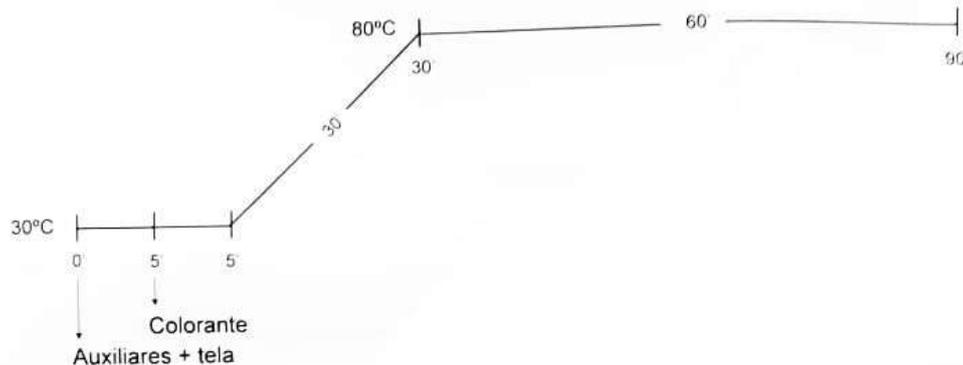


Figura 8.4. Fórmula para la tinción.

La mezcla de colorantes se añade a los 5 minutos de haber comenzado el procedimiento para la tinción. Transcurridos otros 5 minutos se eleva la temperatura a 80°C durante 30 minutos, manteniendo esta temperatura a lo largo de una hora. Cuando este tiempo haya transcurrido, se deja enfriar y se procede al enjuagado con agua desmineralizada.

8.2.7 Consolidación del tejido y la ornamentación

La consolidación del tejido es un tratamiento necesario, pues el tejido histórico debe

En la restauración de tejido, se utilizan una serie de utensilios y materiales que no se utilizan en otros campos de la restauración. En este tipo de bienes se utilizan agujas, normalmente curvas para una menor manipulación del tejido histórico, e hilo, de seda o algodón, para la reintegración y consolidación de las piezas a tratar. Esta es la razón por la que se deben conocer los puntos básicos a utilizar en cualquier restauración de tejidos históricos. (Masdeu y Morata 2000, 51-52).

- **Punto de bastilla:** Este tipo de punto se utiliza como línea de fijación, es decir, para mantener unidas entre sí distintas capas del tejido.



- **Punto atrás:** Simulación del cosido a máquina.



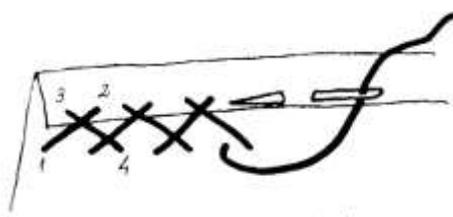
- **Punto de festón o de ojal:** Utilizado para rematar los bordes del tejido no histórico⁷, evitando que estos se deshilachen.



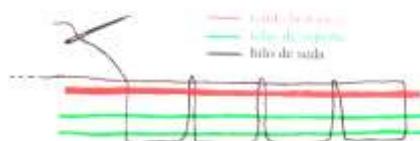
- **Punto invisible:** Este tipo de punto se utiliza para dobladillos o unión de dos telas y que no sea perceptible la costura.



- **Punto de escapulario:** Utilizado para unir dos piezas diferentes. Característico por su forma de X.



- **Punto de restauración:** También conocido como punto de Bolonia. Es el más utilizado en la conservación de tejidos, pues se aplica para consolidaciones de desgarros, rotos, etc. En definitiva, en toda zona debilitada en la que se aplique un soporte nuevo.



⁷ El tejido no histórico es aquel que es nuevo, que se incorpora a la obra en la restauración para reintegrar, consolidar o a modo de forro.

Las problemáticas que presentan las piezas respecto al soporte son las faltas y desgarros en el cuello de la chaquetilla, las arrugas por el movimiento natural de los diferentes tejidos, y la pérdida de costura.

La consolidación se hará local en los lugares donde se encuentran los desgarros. Al ser una pieza utilizada en el toreo, se contempla interesante mantener la imagen visual de estos deterioros que se han ocasionado posiblemente durante la corrida. Para hacer esta consolidación se aplicará un soporte local de seda sin teñir, con densidad similar al raso original, entre el raso y la entretela, y se aplicará punto de restauración para fijar los hilos sueltos del borde de las lagunas y desgarros que se encuentran en la manga de la chaquetilla.



Figura 8.6. Detalle diferencia de tonalidad entre entretela y tejido de raso.



Figura 8.5. Detalle taleguilla. Diferencia de tonalidad de tejidos.

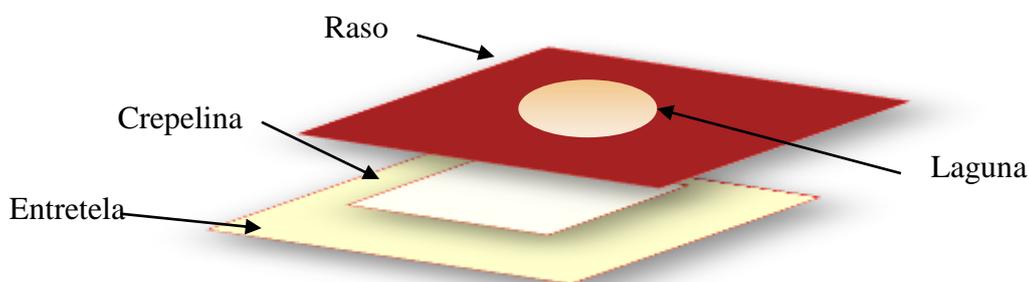


Ilustración 8.1. Esquema de disposición de la crepelina.

Este tipo de fijación se realizará no solo en los cortes, también se aplicarán soportes locales de seda de menor o igual densidad que el original, teñida en este caso, en las zonas donde se ha perdido la trama o la urdimbre del raso por el deterioro natural del tejido, consolidando los hilos del tejido que aún permanecen con la misma tipología de punto

anteriormente mencionada. Esto sería en el forro interior azul, así como en las sisas y los costados tanto de la chaquetilla como del chaleco.



Figura 8.7. Detalle chaleco. Zona a consolidar.



Figura 8.8. Detalle chaleco. Zona a consolidar.



Figura 8.9. Detalle chaquetilla. Zona a consolidar en el forro.



Figura 8.10. Detalle chaquetilla. Zona a consolidar en la sisa derecha.

La última sección a consolidar son los bordados. El hilo original que fija las lentejuelas y el canutillo está muy deteriorado en ciertas zonas, siendo esta la razón por la que se han caído

numerosas piezas de la decoración. Sin embargo, hay algunas que aún están conservadas por el propietario. Se propone repasar las costuras que estén debilitadas, para evitar futuros desprendimientos, y reintegrar aquellas que sea posible, para contemplarlas en su localización primitiva. El resto de lentejuelas que no sea posible reintegrar, no se verán repuestas, manteniendo así el criterio conservativo esencial en esta propuesta de intervención.

8.2.8 Limpieza físico química de los bordados

Finalizando con la intervención en los bordados, y teniendo fijados todos los elementos metálicos posibles, se llevará a cabo la limpieza de estos elementos. Para ello es necesario hacer pruebas con diferentes procesos de limpieza, comenzando con la química, hisopo y disolución de etanol en diferentes proporciones, también con disolución de acetona en diferentes proporciones y White Spirit. Para las pruebas de limpieza física se realizarán catas con distintas herramientas, como por ejemplo bisturí, esponja de humo seca o humedecida en alguna de las disoluciones anteriores, lápiz goma y palillo de bambú.

8.2.9 Encapsulado de zonas debilitadas

Continuando con el soporte en la zona del cuello de la chaquetilla, se plantea hacer un encapsulado ya que, es una zona de difícil acceso para un soporte local. El encapsulado consiste en cubrir la zona a consolidar, en este caso con *Nylon® net* teñido, y fijarlo al soporte por el perímetro de la misma. De esta manera se evita la pérdida del raso deteriorado y tiene una mayor protección. La fijación del *Nylon® net* se hará con punto atrás a lo largo del perímetro fijando con el mismo punto alrededor de los bordados.

8.2.10 Elaboración del maniquí expositivo

Generalmente se utilizan maniqués para la correcta exposición y una mejor conservación preventiva de las piezas tridimensionales, puesto que aporta un soporte a todas las zonas de la indumentaria. Para elaborarlos, se puede partir de un maniquí disponible en el mercado, teniendo en cuenta que estos presentan medidas que pueden diferir de las que necesita una pieza de otra época (Cerdà Durà 2012, 42).

Tomando como ejemplo los modelos del Museo Taurino de Córdoba, se partirá de un maniquí femenino con brazos articulados y pie metálico al que se le modificará el volumen para ajustarlo a las necesidades del conjunto.



Figura 8.11. Ejemplo de maniquí base.



Figura 8.12. Ejemplo de maniquí. Museo Taurino de Córdoba.



Figura 8.13. Ejemplo de maniquí. Museo Taurino de Córdoba.

Teniendo seleccionado el modelo base, se estudian los materiales aptos para la conservación y restauración modificando la fisonomía inicial de la que se parte.

En primer lugar, se le retirarán los senos recortando su circunferencia manualmente mediante un cúter o utilizando las herramientas en función de la dureza del material. Posteriormente se cubrirá el torso completo con láminas de Ethafoam®, hasta conseguir las medidas máximas necesarias, aumentando volumen sobre todo en cintura y espalda. Cuando se haya llegado a esta dimensión, se eliminará el sobrante dando forma a la silueta masculina

que se requiere. A continuación, se aporta volumen en brazos y piernas utilizando el mismo método.

Para la construcción de las piernas, se aprovechará el propio pie del maniquí cubriéndolo con Ethafoam® hasta conseguir el volumen deseado, mientras que para la otra pierna se acoplará un tubo de PVC de igual diámetro al pie del maniquí, llevando a cabo el mismo proceso antes descrito.

Buscando el realismo en la exposición del terno, se propone una construcción de los brazos de forma que estos mantengan la movilidad que ofrece el modelo de base. Para ello, se ejecutará de manera independiente el relleno de espuma de polietileno en el brazo y antebrazo, utilizando guata de poliéster en las zonas de articulación, tales como codo y hombro con el fin de mantener la movilidad mencionada.

Seguidamente, partiendo del volumen máximo necesario tanto en piernas como en brazos, se moldea la espuma dándole la forma de necesaria.

Para finalizar con la construcción del modelo de exposición, se cubrirá toda la superficie del mismo con Ventulón® de diversos diámetros en función de la necesidad de cada una de las partes, cosiendo las distintas secciones con hilo de algodón.

Por último, se colocará el conjunto completo a exponer sobre este soporte tridimensional y se aspirará para eliminar cualquier posible residuo que haya quedado sobre la superficie tras la intervención realizada.

8.2.11 Listado de materiales

RECURSOS MATERIALES	
Maniquí	<ul style="list-style-type: none"> · Melinex® de alto gramaje · Maniquí comercial · Guata de poliéster · Ethafoam® · Ventulón®
Materiales para la intervención	<ul style="list-style-type: none"> · Agujas curvas · Agujas rectas · Alfileres de entomología · Pinzas · Tijeras dentadas · Tijeras
Limpieza	<ul style="list-style-type: none"> · Acetona · Etanol · Agar Agar · Hisopos · Algodón · Bisturí con hojas · Palillo de bambú · White Spirit · Lápiz goma · Aspirador · Esponja de humo · Esponja de conservación
Tinte	<ul style="list-style-type: none"> · Colorantes Lanaset® · Albegal® · Sulfato sódico · Acetato sódico · Ácido acético
Tejidos	<ul style="list-style-type: none"> · Crepelina de seda · Tejido de seda de baja densidad · Nylon® net · Hilo de seda

8.3 CONSERVACIÓN PREVENTIVA

La conservación preventiva parte de la premisa de disminuir la incidencia de los agentes de deterioros sobre las piezas en exposición, con el fin de prolongar, en la medida de las posibilidades, el buen estado de conservación de éstas.

En las exposiciones de tejidos es recomendable la rotación de las piezas en exposición ya que las fibras son muy sensibles a la luz y a las condiciones ambientales. Por ello, para una buena conservación preventiva, tanto si la pieza ha sido restaurada como si no, es indispensable mantener unas óptimas condiciones de exposición y/o almacenaje y una correcta manipulación de la obra, siendo conscientes de que la pieza que tenemos entre manos es un bien cultural único e irremplazable.

Los agentes de deterioro a controlar son: exposición a fuentes lumínicas, control de la humedad relativa y temperatura en el espacio expositivo, contaminación ambiental, biodeterioro, como microorganismos, hongos, insectos, mamíferos de pequeño tamaño; y una manipulación deficiente.

LUZ

En una exposición, la iluminación es un elemento fundamental para poder disfrutar de las piezas. Sin embargo, es un agente influyente en el deterioro de las fibras y los agentes químicos presentes en los tintes de los tejidos.

Cualquier fuente lumínica incluye en su espectro radiación ultravioleta e infrarroja, pero se debe procurar minimizar la influencia de estas sobre los bienes en exposición. La iluminación LED es la más idónea para este uso ya que, los rangos anteriormente mencionados del espectro electromagnético son muy débiles. Se sugiere utilizar iluminación de esta naturaleza para el espacio expositivo por la razón antes citada, además de un ajuste a la temperatura de color de la luz natural y el bajo coste de consumo. Se recomienda una exposición de cualquier bien textil a 50 luxes/hora.

TEMPERATURA Y HUMEDAD RELATIVA

La temperatura y la humedad relativa son dos parámetros estrechamente relacionados, pues si varía uno, el otro lo hará en consecuencia.

Si ambos parámetros se encuentran elevados niveles, crean un microclima que fomenta la actuación de agentes biológicos que pueden ocasionar graves daños en los tejidos. Aunque generalmente si se tiene una alta temperatura, coincide con una humedad relativa baja y viceversa.

La recomendación es mantener la temperatura entre 18°C y 20°C, así como la humedad relativa entre el 50% y el 55%. Hay que tener en cuenta que los materiales textiles son altamente higroscópicos y un cambio drástico en estos parámetros puede causar grandes deterioros. Es necesario valorar las condiciones ambientales del edificio ya que, si hubiese un fallo en el sistema de climatización, es preferible que ocasione la menor fluctuación posible de los parámetros en cuestión.

Para prevenir condensaciones en la sala de exposición, es necesario una ventilación constante en espacios cerrados.

En el interior de las vitrinas se suele utilizar gel de sílice para absorber la humedad, así como evitar mohos y hongos en los tejidos.

CONTAMINACIÓN AMBIENTAL

Los depósitos de polvo y suciedad en las fibras derivan en un deterioro químico de las mismas. Estas partículas ya sean, provenientes del exterior, por la ventilación de las salas, por la asistencia de visitantes, así como por cambios en el discurso museológico de las exposiciones, pueden atraer y retener la humedad en las piezas provocando el crecimiento de microorganismos.

La prevención de estos depósitos se consigue filtrando el aire en el sistema de ventilación, manteniendo el espacio limpio tras la visita del mismo y llevando a cabo aspirados periódicos de las piezas en exposición.

BIODETERIORO

El control de prevención del biodeterioro se lleva a cabo mediante un plan de limpieza y mantenimiento de las condiciones ambientales para que no fomenten la proliferación de microorganismos y un control de plagas para evitar insectos y mamíferos de pequeño tamaño en la colección.

MANIPULACIÓN

En una colección de cualquier índole, es básica una correcta manipulación de las piezas, con el fin de evitar el deterioro causado por un almacenaje o sistema de exposición poco recomendable. Para ello se recomienda la manipulación de las piezas por parte de personal especializado.

9 CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo he descubierto que no hay que tener prejuicios ante ninguna pieza que se presente como posible obra a intervenir. Cada una de las obras es única. Cada una tiene sus patologías, su historia y un contexto histórico propio que encuadra la idiosincrasia de su aportación como parte del patrimonio cultural con sus especificaciones. A partir de las cuales nos presenta los concretos y numerosos valores que te harán crecer como persona, como profesional.

La restauración de tejidos es un campo relativamente nuevo, en el que desde el tercer cuarto del siglo XX se ha comenzado a investigar con mayor profundidad, actuando con metodologías de restauración, evitando las intervenciones tradicionales llevadas a cabo a lo largo de la historia para alargar la vida de las prendas y los tejidos.

Este trabajo me ha ayudado a ser consciente de la gran cantidad de patrimonio textil que existe y que es necesario conservar.

Conservar el patrimonio de cualquier naturaleza es necesario para dar a conocer la cultura, educar a la población y poner en valor las diferentes piezas que forman parte del patrimonio cultural español, sobre todo con un patrimonio como el textil, que nos cuenta la historia de la sociedad a través de vestimentas y tejidos utilizados tanto en el día a día, como en conmemoraciones especiales de actos significativos.

La versatilidad del ropaje, los tapices, los enseres religiosos y paganos, los fondos de telares históricos y asociaciones culturales, tanto como las piezas de tejidos que forman la historia de banderas, insignias, pendones y demás fondos herencia de destacamentos militares, bandas de música, vestuario de compañías de teatro o el textil de grandes recintos como el Teatro Real o Liceo, a los que sumar el contenido preservado por hermandades y cofradías de vestuarios y atrezos históricos, Museos del Vestido y Hermandades y Cofradías de Semana Santa e Instituciones Públicas o Privadas.

Además de todo esto, he conocido todo un mundo, y digo mundo porque la tauromaquia no solo se centra en lo que pasa dentro de una plaza de toros, es una forma de vivir, tiene su vocabulario propio, un argot rico y bello. Pero explicar todo esto en un primer acercamiento es prácticamente imposible.

10 BIBLIOGRAFÍA

Abades, Jesús. *La hornacina*. 2020.

Aguado, Paco. *Joselito el Gallo: Rey de los toreros*. El Paseo, 2020.

Amazon. *Amazon*. s.f. https://www.amazon.es/Rui-Heng-Sastres-Femenino-Ajustable/dp/B089CYN89P/ref=sr_1_142?__mk_es_ES=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&dchild=1&keywords=maniqu%C3%AD&qid=1600195907&refinements=p_36%3A21300-50000%2Cp_n_availability%3A831279031&rnid=831270031&s=ki.

Andrés López, Gumersindo. *El vestido de torear o traje de luces*. Madrid: Egartorre Libros, 2009.

Bayort, Jesús. «¿Fue Joselito el Gallo el mejor torero de todos los tiempos? .» *ABC*, 12 de abril de 2020: 66-68.

Castro Martín, Ángel. *Real Academia de la Historia*. s.f. <http://dbe.rah.es/biografias/69544/juan-pablo-salinas-y-teruel>.

Cerdà Durà, Elisabet. *La conservación preventiva durante la exposición de material textil*. Gijón: Ediciones Trea, 2012.

Conde Ríos, Guzmán. *Rioja Digital*. 2020. <https://riojadigital.es/el-que-fue-es-y-sera-2a-parte/>.

Corrochano, Gregorio. «Rafael y Joselito el Gallo, en la intimidad.» *ABC. Toros*, noviembre de 1916.

CYRTA. *CYRTA: Conservación y Restauración de Tejidos Antiguos*. s.f. <http://cyrtatextil.es/servicios/criterios/>.

De Cossío, José María. *Cossío. Los toros. El toreo*. Vol. 4. España: Espasa Calpe S.A., 2007.

del Moral, Álvaro R. *Taurología.com*. 19 de diciembre de 2019. <https://www.taurologia.com/joselito-esperanza-macarena-historia-repleta--5850.htm>.

Díaz de Quijano Garciabriz, José. «Los trajes de luces y el sentido de la estética en los toreros.» *La Fiesta Brava*, nº 187 (junio 1930).

- España, Turismo de. *Portal oficial de turismo de España*. s.f. https://www.spain.info/es/quieres/arte/museos/cadiz/museo_taurino_pepe_cabrera.html.
- Fernández de Paz, Esther. *Los talleres del bordado de las cofradías*. Madrid: Editora Nacional., 1982.
- Lamarca, Juan. *Pureza y emoción*. . 09 de agosto de 2016. <https://www.purezayemocion.com/noticia/3966/actualidad/la-linea-de-la-concepcion-obligada-visita-al-museo-pepe-cabrera.html>.
- Leiva Sánchez, Juan, y Antonio Ávila Becerra. *La Línea de la Concepción. Dos siglos de historia y quinientas ilustraciones gráficas*. La Línea de la Concepción: Grupo Publicaciones del Sur, S.A., 2003.
- López Rey, María. «Métodos y materiales de limpieza alternativos al medio acuoso.» Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2017.
- Mantilla de los Ríos de Rojas, C, A Montero Moreno, M Olmedo Ponce, L Fernández González, y María del Carmen Rodríguez Oliva. *Conservación del patrimonio textil. Guía de buenas prácticas*. . Antequera: Excmo. Ayuntamiento de Antequera, 2017.
- Masdeu, Carmen, y Luz Morata. *Restauración y conservación de tejidos*. Barcelona: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2000.
- Mateo Viciosa, Iván. *Conservación y restauración de textiles*. Madrid: Editorial Síntesis S.A., 2018.
- Museo Taurino de Córdoba. *Museo Taurino de Córdoba. Contenidos*. s.f. <https://www.museotaurinodecordoba.es/contenidos.html>.
- Peña taurina "La Revolera". «"La historia del traje de toreo" por la Maestra Nati y Enrique Vera.» Castellón: Realización Vídeo JET, 16 de abril de 2020.
- Portal oficial de turismo de España. *España*. s.f. https://www.spain.info/es/quieres/arte/museos/cadiz/museo_taurino_pepe_cabrera.html.
- Ramón Carrión, José Luis. *Real Academia de la Historia*. s.f. <http://dbe.rah.es/biografias/13426/jose-gomez-y-ortega>.

Redacción. «Gelves homenajea a Joselito "El Gallo".» *Aplausos*, 11 de mayo de 2020.

—. «El traje más valioso de Gallito se expone en el Museo Taurino de Valencia.» *elperiodic.com*, 25 de julio de 2012.

—. «El Museo Taurino Pepe Cabrera recibe los trajes de toreo de "Frascuero" y Joselito El Gallo.» *La Calle Real. La Línea de la Concepción*, 11 de diciembre de 2019.

—. *Trianaarts.com*. 5 de abril de 2012. <https://trianaarts.com/la-macarena-de-luto-por-joselito-el-gallo-en-1920/>.

Zabala de la Serna, Vicente. «Centenario de Joselito: el Rey de los toreros sigue vivo.» *El Mundo*, 10 de mayo de 2020.

ANEXO I. GLOSARIO EN IMÁGENES



Figura 0.1. General. Chaquetilla.

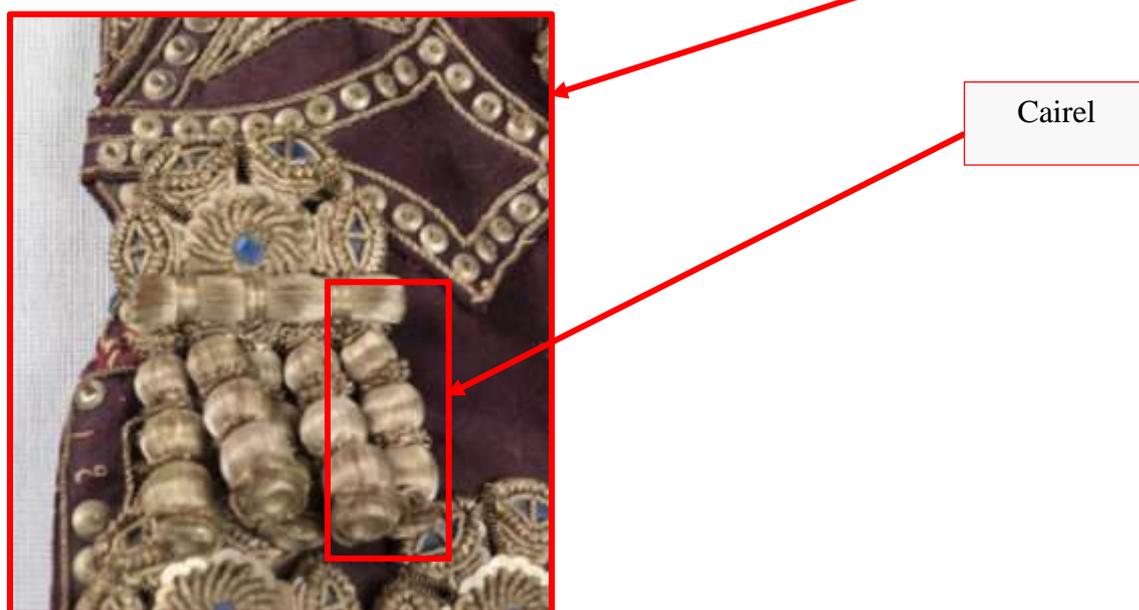




Figura 0.2. General. Chaleco.

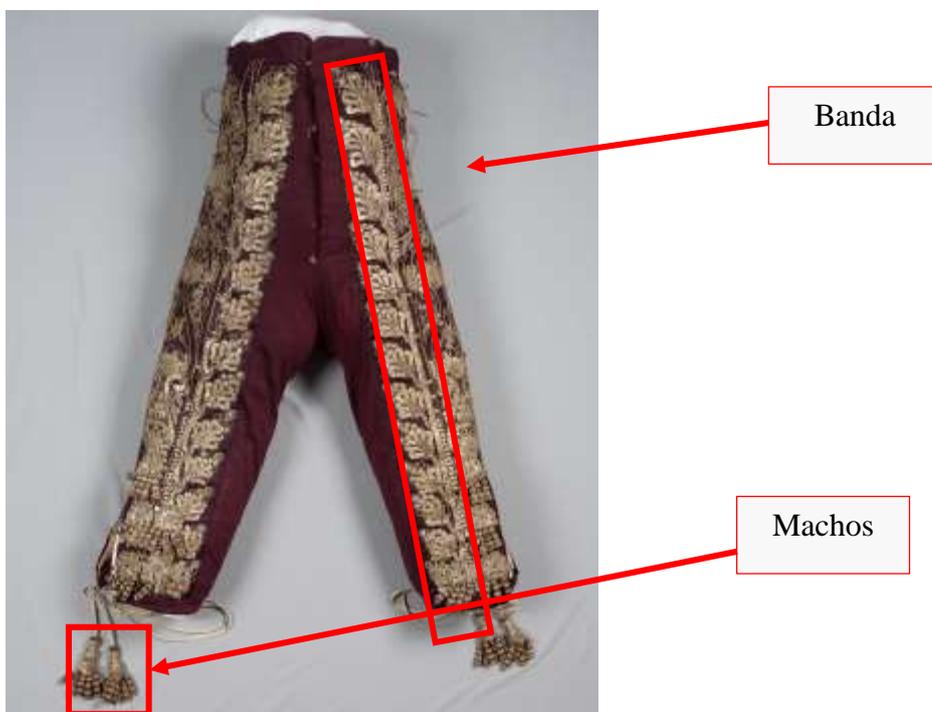


Figura 0.3. General. Taleguilla.

ANEXO II. FOTOGRAFÍAS LUZ VISIBLE

II.I. FOTOGRAFÍAS GENERALES

Chaquetilla



Figura 0.1. Chaquetilla general frontal.



Figura 0.2. Chaquetilla general espalda.



Figura 0.3. Chaquetilla general lateral izquierdo.



Figura 0.4. Chaquetilla general lateral derecho.

Chaleco



Figura 0.5. Chaleco general frente.



Figura 0.6. Chaleco general lateral izquierdo.



Figura 0.7. Chaleco general espalda.



Figura 0.8. Chaleco general lateral derecho.

Taleguilla



Figura 0.9. Taleguilla general frontal.



Figura 0.10. Taleguilla general espalda

II.II. FOTOGRAFÍAS DE DETALLE

CHAQUETILLA



Figura 0.11. Pérdidas en el cuello.



Figura 0.12. Descohesión del cordón de perfilar.



Figura 0.13. Cuello y hombrera.



Figura 0.14. Degradación cuello interior.



Figura 0.15. Axila derecha.



Figura 0.16. Falta de caireles y lentejuelas en la hombrera izquierda.



Figura 0.17. . Detalle de los golpes de la hombrera derecha.



Figura 0.18. Pérdida de tachuelas y lentejuelas en la espalda.



Figura 0.19. Falta de caireles en los alamares.



Figura 0.20. Detalle de bordado en la manga izquierda de la chaquetilla.



Figura 0.21. Pérdida de caireles en borla de la hombrera derecha.



Figura 0.22. Degradación del tejido.



Figura 0.23. Detalle chaquetilla. Intervención anterior.



Figura 0.24. Deterioro borla.



Figura 0.25. Deterioro forro chaquetilla.



Figura 0.26. Descosido de la manga derecha.



Figura 0.27. Desgarro en manga izquierda.



Figura 0.28. Alamares con pérdidas de tono plateado.



Figura 0.29. Alamares con pérdidas de tono plateado.



Figura 0.30. Degradación forro.



Figura 0.31. Degradación forro.

CHALECO

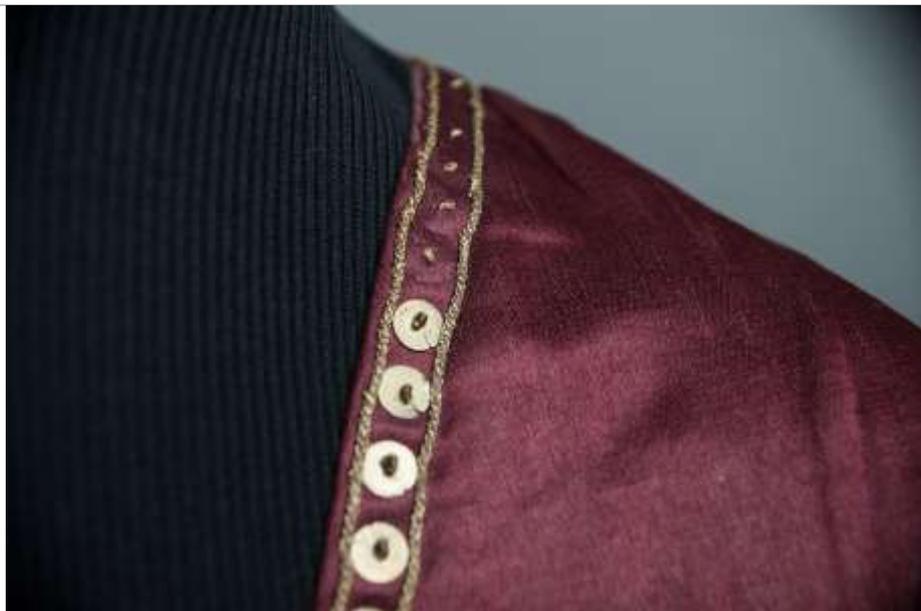


Figura 0.32. Pérdida de lentejuelas del perímetro.



Figura 0.33. Deformación por almacenaje incorrecto.



Figura 0.34. Pérdida de trama por hidrólisis de la proteína.

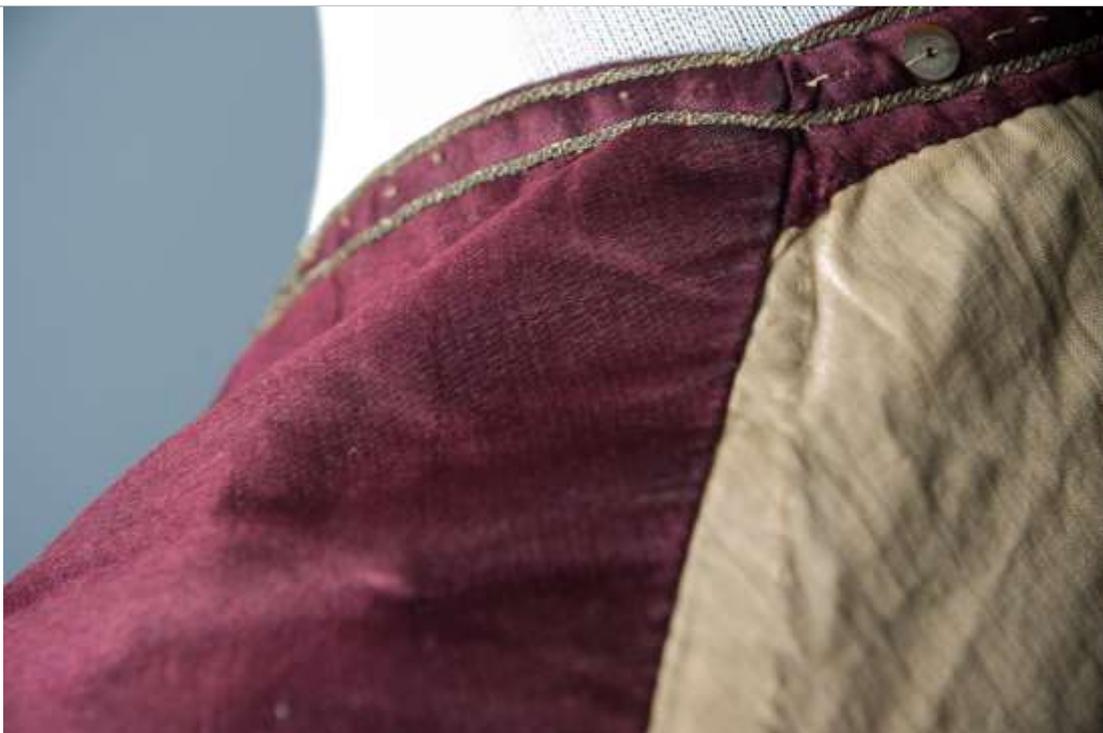


Figura 0.35. Arrugas en la unión de tejidos.

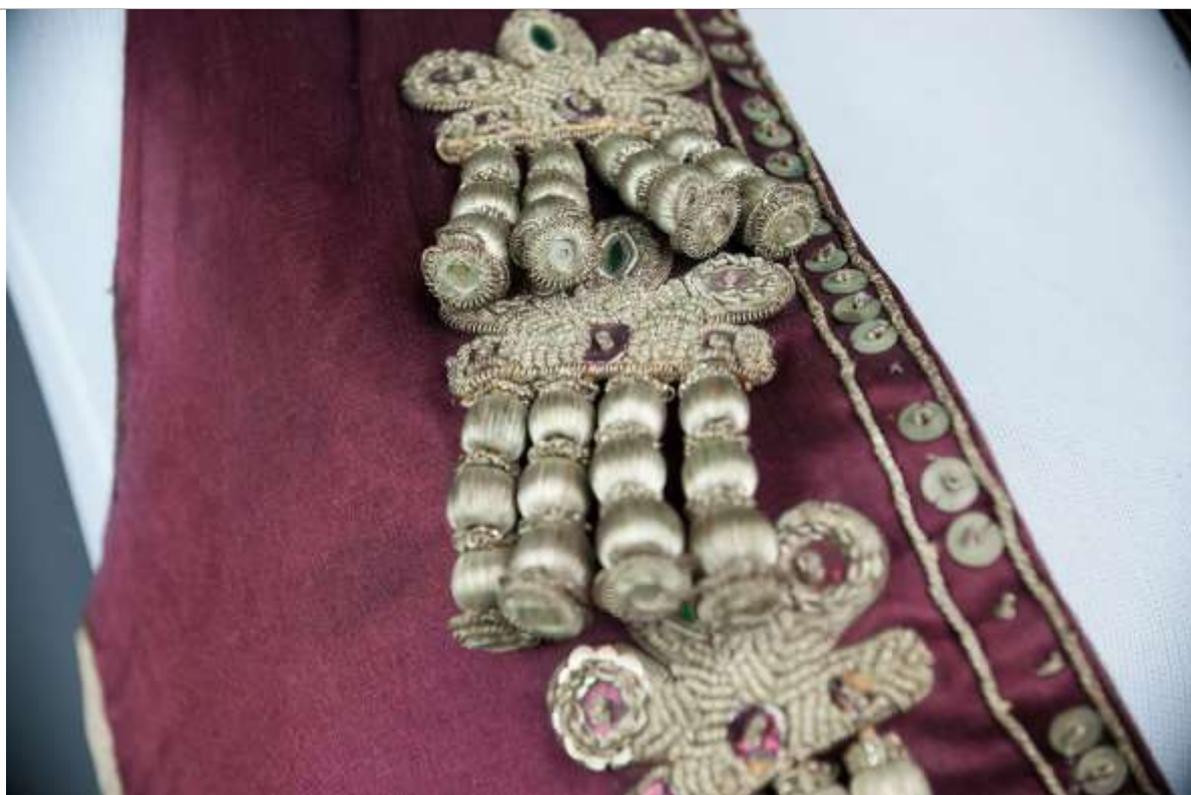


Figura 0.36. Alamares con los cuatro caireles.



Figura 0.37. Manchas de transpiración y pérdida de ligamento.



Figura 0.38. Arrugas en la costura.



Figura 0.39. Pérdida de lentejuelas en el cuello.



Figura 0.40. Mancha rosada, probable sangrado de tinte.



Figura 0.41. Arrugas sobre el tafetán.



Figura 0.42. Salpicado de manchas, posiblemente sangre.



Figura 0.43. Intervención anterior que modifica las dimensiones.



Figura 0.44. Intervención anterior que modifica las dimensiones.



Figura 0.45. Decoloración del forro del chaleco lado izquierdo.



Figura 0.46. Deterioro de fibras del forro del chaleco lado izquierdo.



Figura 0.47. Decoloración del forro del chaleco lado derecho.



Figura 0.48. Deterioro de fibras del forro del chaleco lado derecho.

TALEGUILLA



Figura 0.49. Pérdida de lentejuelas y cordón.



Figura 0.50. Detalle pliegues interior de la taleguilla.



Figura 0.51. Detalle arrugas y suciedad interior de la taleguilla.



Figura 0.52. Detalle de la confección del forro de la chaquetilla.



Figura 0.53. Mancha amarillenta en la parte trasera.



Figura 0.54. Descohesión del cordón metálico.



Figura 0.55. Desgarro en la costura de la cinturilla.



Figura 0.56. Desgarro derivado en laguna.



Figura 0.57. Pérdida de lentejuelas y descohesión del cordón perfilador.



Figura 0.58. Descohesión del cordón perfilador.

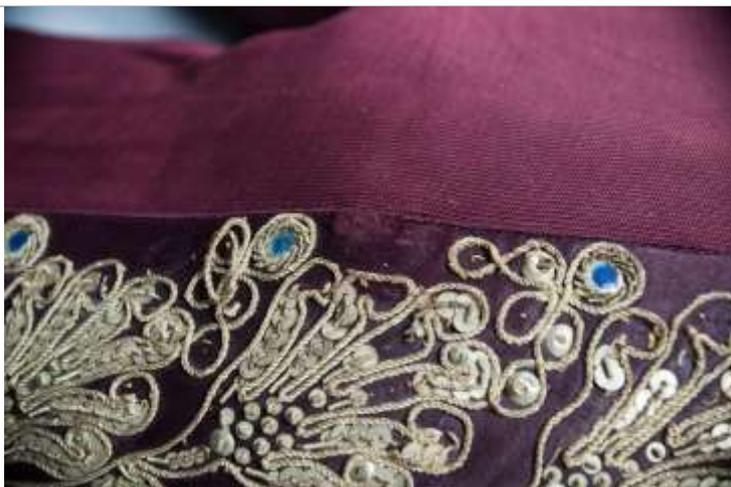


Figura 0.59. Deterioro en la costura entre el raso y el punto.

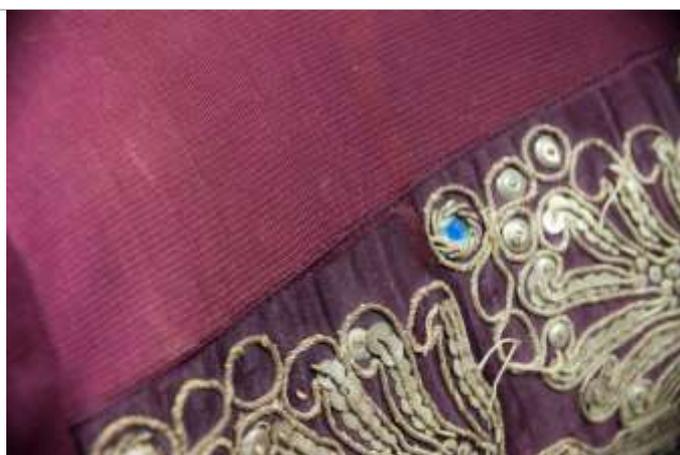


Figura 0.60. Acumulación de polvo en el tejido principal.

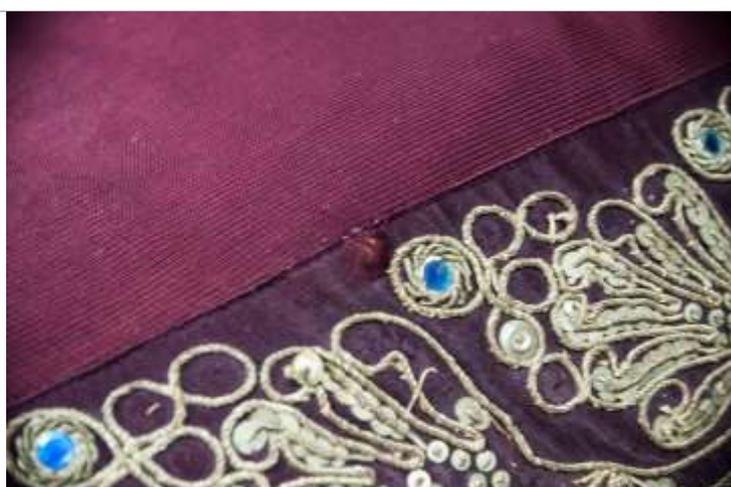


Figura 0.61. Desalineación del raso en la costura.



Figura 0.62. Detalle orificio en la taleguilla.



Figura 0.63. Desalineación del raso y pequeña laguna en el punto.



Figura 0.64. Pérdida de lentejuelas.



Figura 0.65. Descosido del cordón y lentejuelas.



Figura 0.66. Descosido del cordón y lentejuelas.



Figura 0.67. Pérdida de tachuelas del eje central.



Figura 0.68. Apertura de la pierna.



Figura 0.69. Salpicaduras al final de las perneras.



Figura 0.70. Pérdida de la costura del cierre de botones.

ANEXO III. FOTOGRAFÍAS FLUORESCENCIA ULTRAVIOLETA

III.I. FOTOGRAFÍAS GENERALES

Chaquetilla



Figura 0.1. Vista frontal chaquetilla.



Figura 0.2. Vista trasera chaquetilla.

Chaleco



Figura 0.3. Vista frontal chaleco.



Figura 0.4. Vista trasera chaleco.

Taleguilla



Figura 0.5. Vista frontal taleguilla.



Figura 0.6. Vista trasera taleguilla.

III.II FOTOGRAFÍAS DE DETALLE

CHAQUETILLA



Figura 0.7. UV. Detalle Chaquetilla. Cuello.



Figura 0.8. Detalle trasero chaquetilla.



Figura 0.9. Detalle UV chaquetilla.

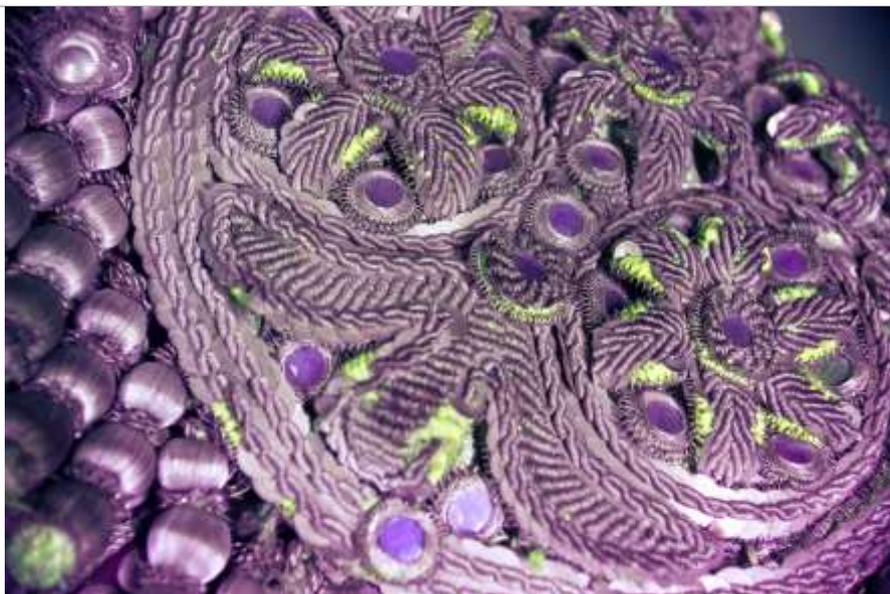


Figura 0.10. Detalle fluorescencia hilos de costura chaquetilla.



Figura 0.11. Detalle borla chaquetilla UV.



Figura 0.12. Detalle bordado en UV.



Figura 0.13. Lateral chaquetilla en UV.



Figura 0.14. Detalle manga chaquetilla en UV.

CHALECO



Figura 0.15. Fluorescencia de las manchas de la espalda.



Figura 0.16. Detalle manchas en la espalda del chaleco.



Figura 0.17. Detalle manchas del interior del chaleco.



Figura 0.18. Detalle UV en el exterior del chaleco.

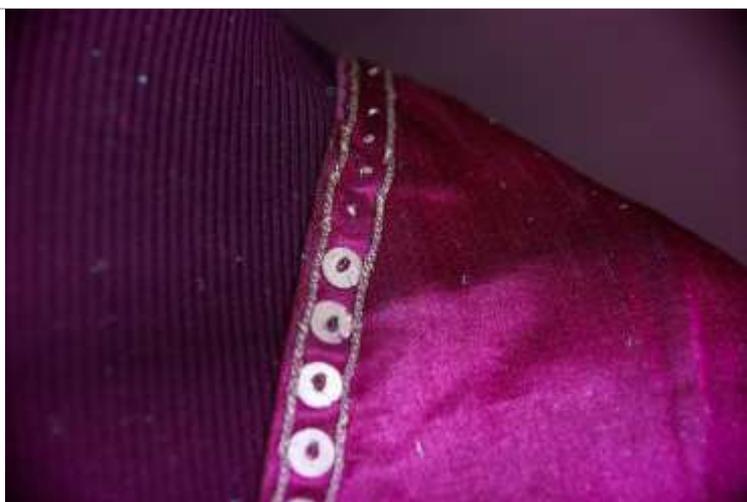


Figura 0.19. Detalle suciedad superficial chaleco.

TALEGUILLA



Figura 0.20. Detalle lateral manchas del exterior de la taleguilla.



Figura 0.21. Detalle manchas exterior taleguilla.



Figura 0.22. Detalle manchas junto al cierre de la taleguilla.



Figura 0.23. Detalle manchas en el punto de la taleguilla.

ANEXO III. MICROSCOPIA DIGITAL

CHAQUETILLA



Figura 0.1. Pérdida de las fibras de urdimbre.



Figura 0.2. Anverso del tejido de raso.

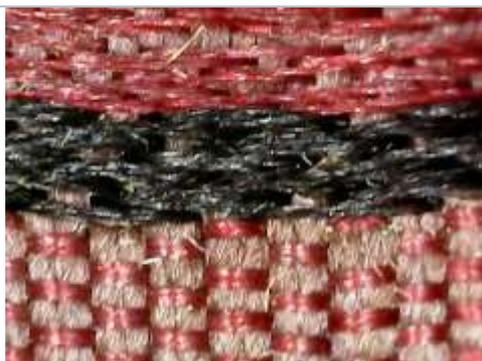


Figura 0.3. Detalle orillo del raso burdeos.

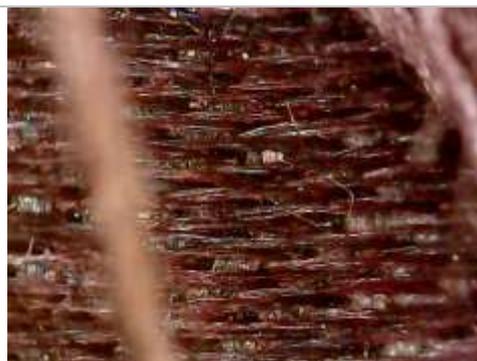


Figura 0.4. Detalle anverso del tejido de raso burdeos.



Figura 0.5. Suciedad superficial en el raso burdeos.



Figura 0.6. Detalle mancha sobre el raso.

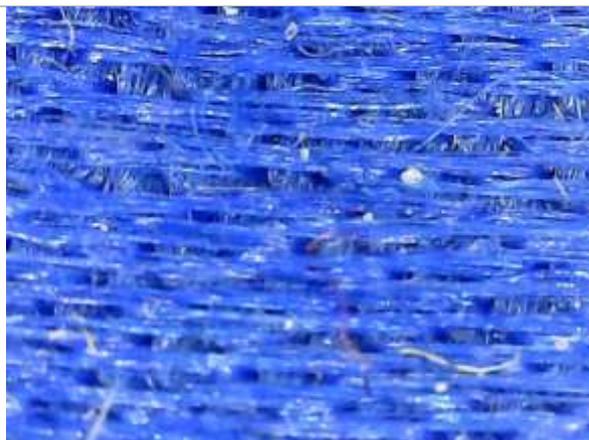


Figura 0.7. Anverso del tejido de raso del forro.



Figura 0.8. Anverso del tejido de raso del forro.



Figura 0.9. Detalle tejido de tafetán.



Figura 0.10. Restos del almidón en la entretela.



Figura 0.11. Detalle cosido del hilo metálico.



Figura 0.12. Detalle rotura de hilo y canutillo.



Figura 0.13. Detalle decoloración de los cristales.



Figura 0.14. Detalle suciedad acumulada en los cristales decorativos.



Figura 0.15. Pérdida de oro y plata en un cairel..



Figura 0.16. Detalle hilo metálico.



Figura 0.17. Detalle de cairel.



Figura 0.18. Detalle cordón de perfilar.

CHALECO



Figura 0.19. Anverso del tejido de tafetán.



Figura 0.20. Detalle orillo del forro del chaleco.



Figura 0.21. Anverso del tejido de raso del forro.



Figura 0.22. Reverso del tejido de raso del forro.



Figura 0.23. Detalle desgarró en el tejido de raso.



Figura 0.24. Detalle tejido de raso rojo.



Figura 0.25. Pérdida de urdimbre en el raso del forro.



Figura 0.26. Pérdida de urdimbre.



Figura 0.27. Cierre metálico del chaleco.



Figura 0.28. Detalle del cierre metálico.



Figura 0.29. Detalle cosido de dos tejidos de forro.



Figura 0.30. Intervención anterior.



Figura 0.31. Intervención anterior con ojal cegado.



Figura 0.32. Intervención anterior.



Figura 0.33. Detalle costura.



Figura 0.34. . Detalle de cosido de dos tejidos de forro y sangrado de tinte.



Figura 0.35. Lentejuela deformada.



Figura 0.36. Detalle de manchas en el tafetán.



Figura 0.37. lentejuela perdida.



Figura 0.38. Canutillo adherido sin lentejuela.



Figura 0.39. Microscopía chaleco. Pérdida de policromía en la lentejuela.



Figura 0.40. Cristal verde del alamar.



Figura 0.41. Cristal deformado.



Figura 0.42. Lentejuela coloreada y canutillo.

TALEGUILLA

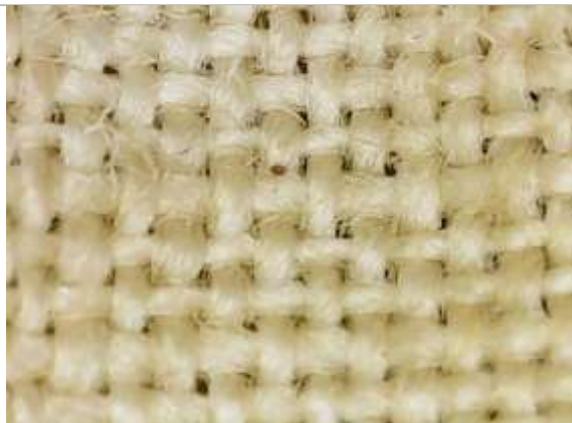


Figura 0.43. Entretela de tafetán.



Figura 0.44. Costura en la entretela.



Figura 0.45. Mancha en la entretela.



Figura 0.46. Manchas en el tafetán.

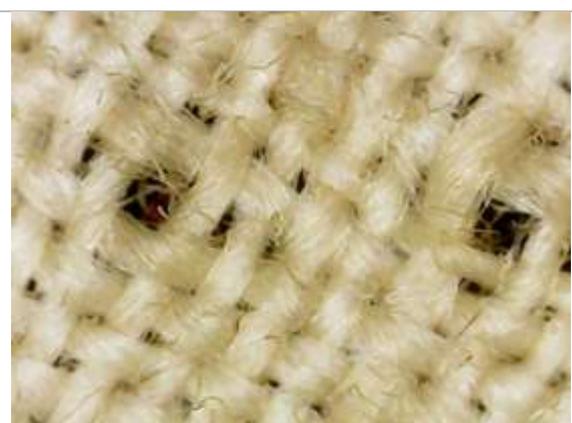


Figura 0.47. Marca de costura anterior.



Figura 0.48. Intervención anterior.



Figura 0.49. Reverso del tejido de tafetán con hilos de distinto color.



Figura 0.50. Costura de una intervención anterior.



Figura 0.51. Punto de ojal.



Figura 0.52. Hilo subyacente de los machos.



Figura 0.53. Depósito de partículas en el tejido.



Figura 0.54. Anverso del tejido de punto de la taleguilla.



Figura 0.55. Anverso del tejido de punto de la taleguilla.



Figura 0.56. Detalle suciedad acumulada en el tejido de punto.



Figura 0.57. Microfotografía de costura.



Figura 0.58. Reverso del tejido de raso.



Figura 0.59. Hilo subyacente de la borla.



Figura 0.60. Detalle suciedad acumulada en el forro.



Figura 0.61. Detalle cordón.



Figura 0.62. Pérdida de laminilla metálica.



Figura 0.63. Detalle fibras perdidas en los machos.



Figura 0.64. Borla de los machos.



Figura 0.65. Detalle de cristal.



Figura 0.66. Pérdida de plata.



Figura 0.67. Nervio de lentejuelas.



Figura 0.68. Lentejuelas sin plata.



Figura 0.69. Detalle de orificio en lentejuela.



Figura 0.70. Detalle pérdida del baño de plata en los hilos metálicos.



Figura 0.71. Detalle suciedad acumulada en cristales.



Figura 0.72. Detalle suciedad acumulada en cristales.



Figura 0.73. Decoloración de cristal decorativo.



Figura 0.74. Detalle de dos tipologías de canutillos.



Figura 0.75. Microfotografía de borla.



Figura 0.76. Microscopía chaquetilla. Pérdida de tonalidad plateada en la borla de un alamar.



Figura 0.77. Pérdida total del baño de plata en los hilos metálicos.



Figura 0.78. Canutillo.



Figura 0.79. Macrofotografía de borla.



Figura 0.80. Botón taleguilla.



Figura 0.81. Botón taleguilla.

ELEMENTOS PERDIDOS



Figura 0.82. Tachuela con pérdidas de metal..



Figura 0.83. Reverso tachuela. Núcleo de cobre.



Figura 0.84. Núcleo de cobre en el reverso de tachuelas.



Figura 0.85. Anverso de una tachuela. Diferentes tonos metálicos.



Figura 0.86. Anverso de una tachuela. diferentes tonos metálicos.



Figura 0.87. Pérdida de metales y deformaciones sobre el metal.

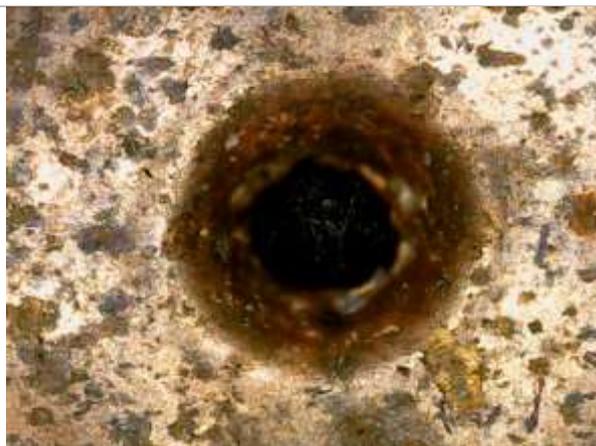


Figura 0.88. Núcleo de cobre y suciedad depositada.



Figura 0.89. Erosión de las tachuelas.



Figura 0.90. Tachuela plateada.



Figura 0.91. Corrosión de lentejuela.



Figura 0.92. Restos de dorado sobre la plata.



Figura 0.93. Detalle de los tres metales.



Figura 0.94. Lentejuela plateada con cobre visible.



Figura 0.95. Lentejuela con plata desgastada.



Figura 0.96. Restos de oro en lentejuela.



Figura 0.97. Suciedad depositada.



Figura 0.98. Restos de oro y desgaste del metal.

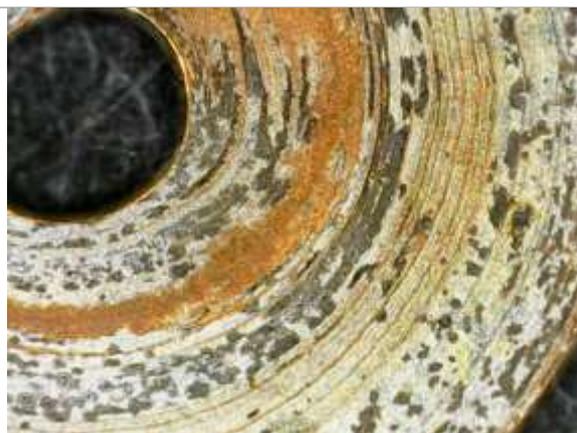


Figura 0.99. Lentejuela con tres tonalidades metálicas.

ANEXO V. DISTRIBUCIÓN DE MATERIALES

V.I. CHAQUETILLA



Ilustración 0.1. Mapa distribución de materiales. Chaquetilla delantera.

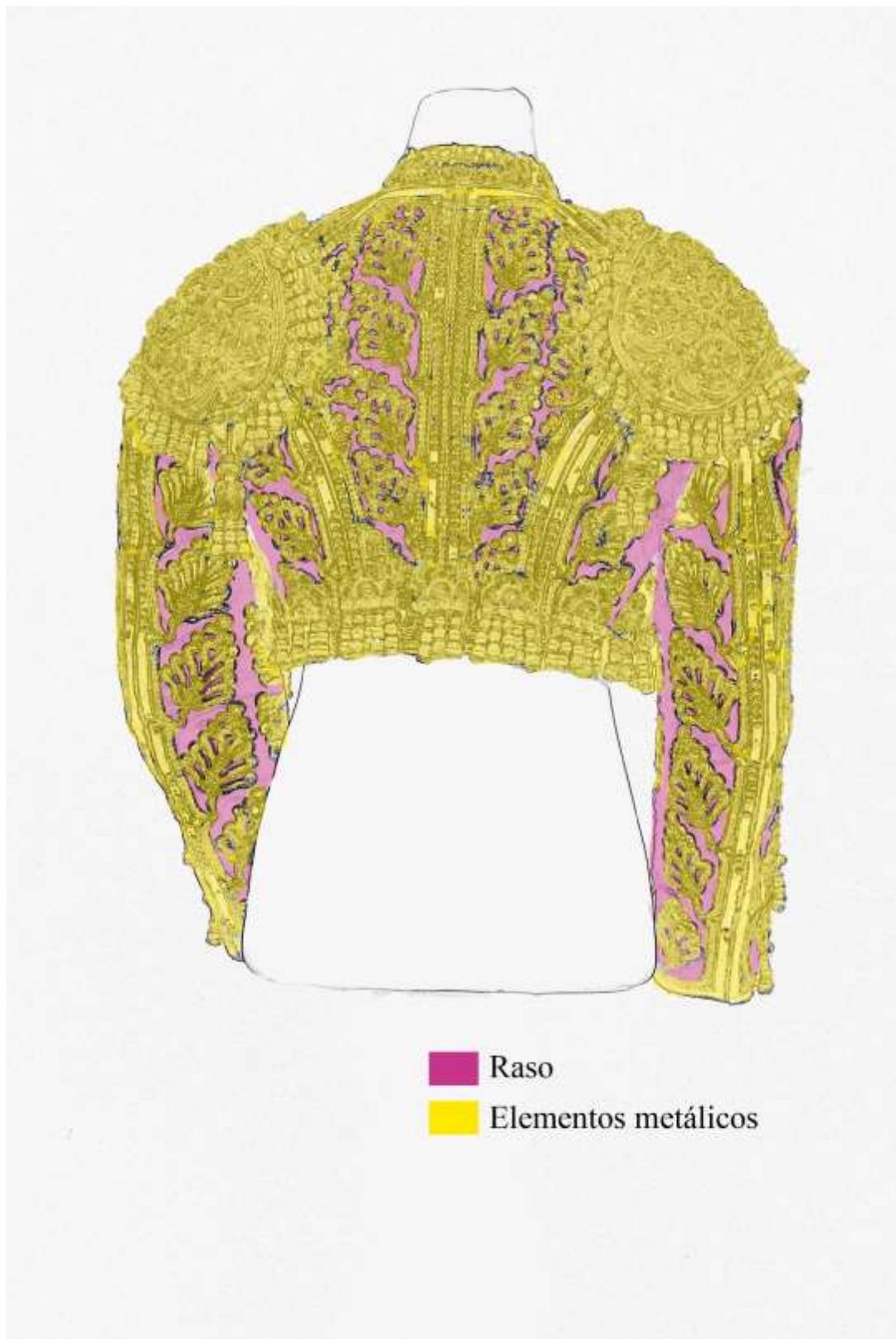


Ilustración 0.2. Mapa distribución de materiales. Trasera chaquetilla.

V.II. CHALECO



Ilustración 0.3. Mapa distribución de materiales. Chaleco delantera.



Ilustración 0.4. Mapa distribución de materiales. chaleco trasera.

V.III. TALEGUILLA



Ilustración 0.5. Mapa distribución de materiales. Taleguilla delantera.

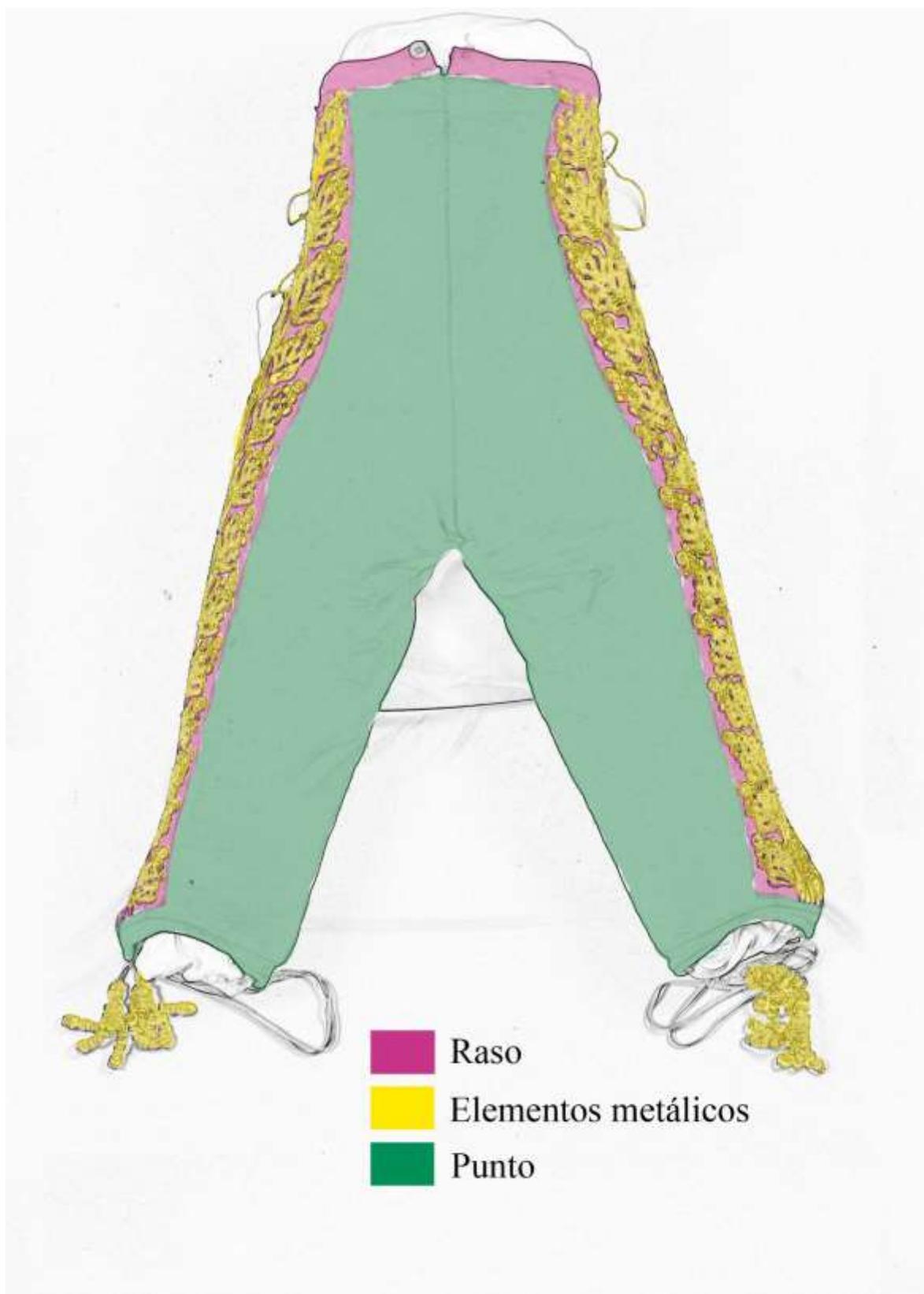


Ilustración 0.6. Mapa distribución de materiales. Taleguilla trasera.

ANEXO VI. MAPAS DE DAÑOS

VI.I. CHAQUETILLA

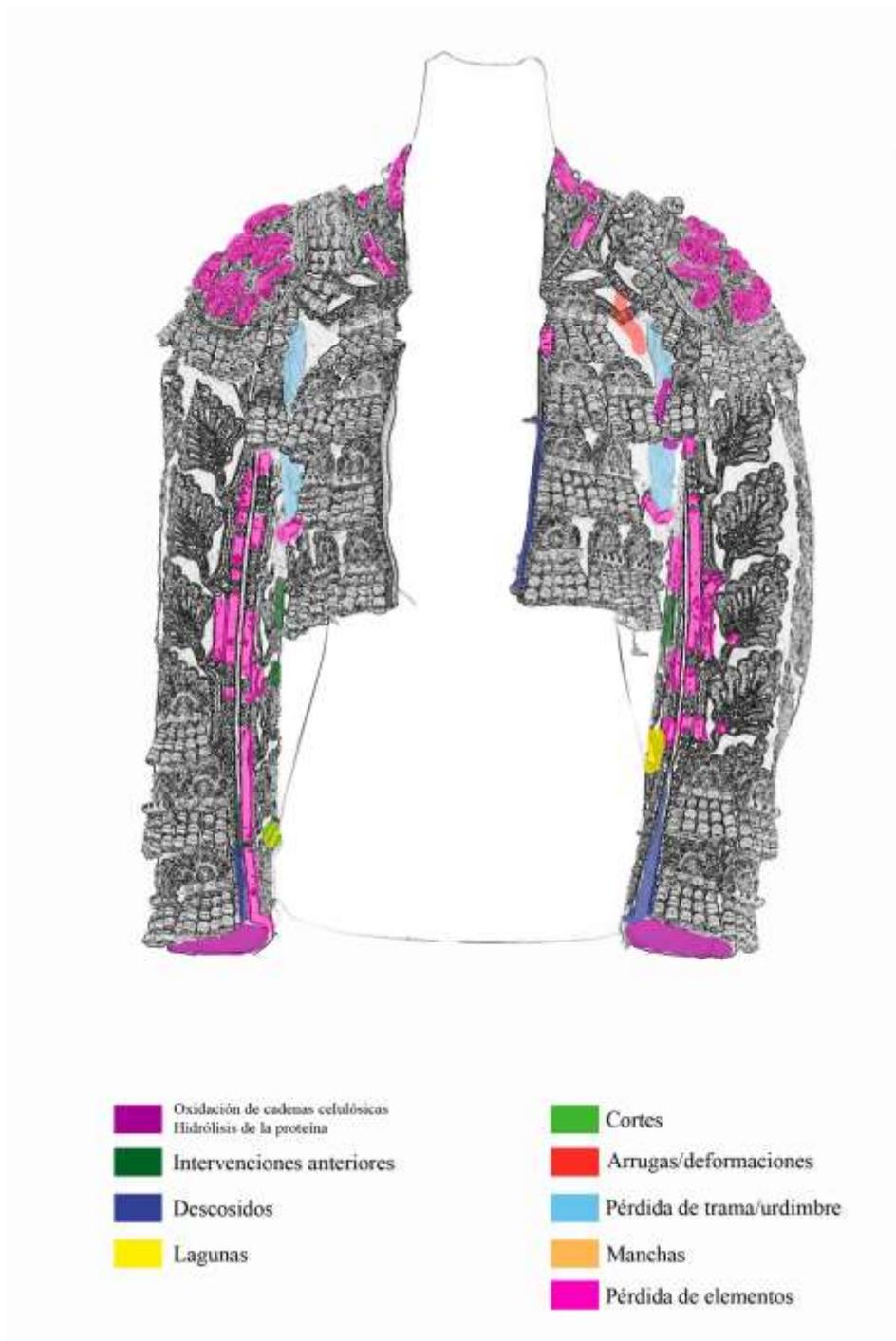


Ilustración 0.1. Mapa de daños. Delantera chaquetilla.



Ilustración 0.2. Mapa de daños. Trasera chaquetilla.

VI.II. CHALECO

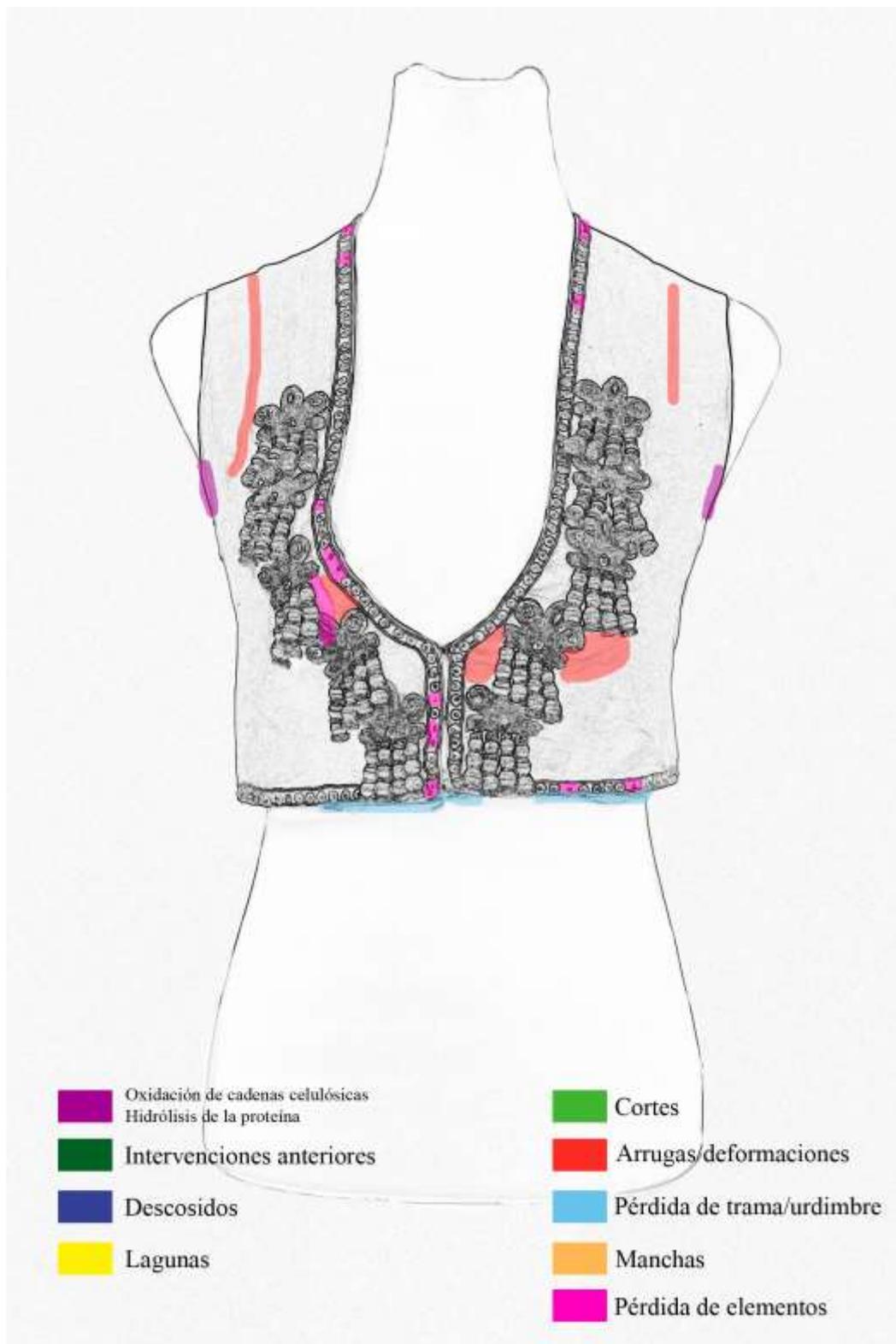


Ilustración 0.3. Mapa de daños. Delantera chaleco.



Ilustración 0.4. Mapa de daños. Trasera chaleco.

VI.III. TALEGUILLA



Ilustración 0.5. Mapa de daños. Delantera taleguilla.

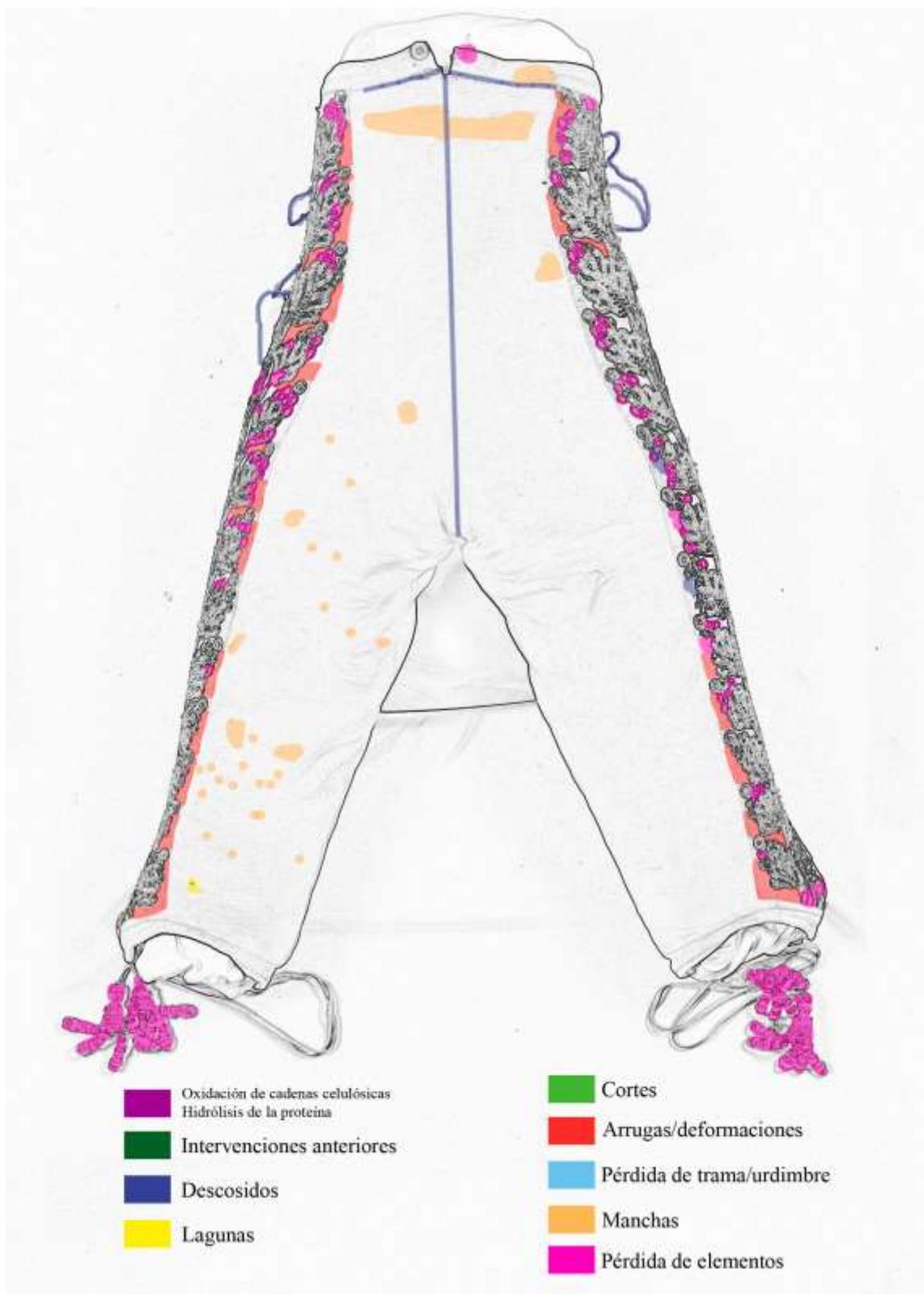


Ilustración 0.6. Mapa de daños. Trasera taleguilla.

ÍNDICE DE IMÁGENES

<i>Ilustración 5.1. Partes del traje de luces. Joselito en paseíllo. Imagen extraída de (Aguado, 2020).....</i>	<i>23</i>
<i>Ilustración 6.1. Disposición de materiales y tejidos. Chaquetilla*.....</i>	<i>27</i>
<i>Ilustración 6.2. Disposición de materiales y tejidos. Chaleco*.....</i>	<i>27</i>
<i>Ilustración 6.3. Disposición de materiales y tejidos. Taleguilla*.....</i>	<i>28</i>
<i>Ilustración 6.4. Mapa de daños. Chaquetilla*.....</i>	<i>37</i>
<i>Ilustración 6.5. Leyenda del mapa de daños*.....</i>	<i>37</i>
<i>Ilustración 6.6. Mapa de daños. Chaleco anverso*.....</i>	<i>42</i>
<i>Ilustración 6.7. Leyenda del Mapa de daños.*.....</i>	<i>42</i>
<i>Ilustración 6.8. Mapa de daños. Taleguilla anverso*.....</i>	<i>46</i>
<i>Ilustración 6.9. Leyenda Mapa de daños*.....</i>	<i>46</i>
<i>Ilustración 7.1. Esquema de disposición de la crepelina*.....</i>	<i>59</i>
<i>Ilustración 0.1. Mapa distribución de materiales. Chaquetilla delantera*.....</i>	<i>125</i>
<i>Ilustración 0.2. Mapa distribución de materiales. Trasera chaquetilla*.....</i>	<i>126</i>
<i>Ilustración 0.3. Mapa distribución de materiales. Chaleco delantera*.....</i>	<i>127</i>
<i>Ilustración 0.4. Mapa distribución de materiales. Chaleco trasera*.....</i>	<i>128</i>
<i>Ilustración 0.5. Mapa distribución de materiales. Taleguilla delantera*.....</i>	<i>129</i>
<i>Ilustración 0.6. Mapa distribución de materiales. Taleguilla trasera*.....</i>	<i>130</i>
<i>Ilustración 0.1. Mapa de daños. Delantera chaquetilla*.....</i>	<i>131</i>
<i>Ilustración 0.2. Mapa de daños. Trasera chaquetilla*.....</i>	<i>132</i>
<i>Ilustración 0.3. Mapa de daños. Delantera chaleco*.....</i>	<i>133</i>
<i>Ilustración 0.4. Mapa de daños. Trasera chaleco*.....</i>	<i>134</i>
<i>Ilustración 0.5. Mapa de daños. Delantera taleguilla*.....</i>	<i>135</i>
<i>Ilustración 0.6. Mapa de daños. Trasera taleguilla*.....</i>	<i>136</i>
<i>Figura 2.1.- Localización del Museo Taurino Pepe Cabrera. Extraída de Google Maps.....</i>	<i>14</i>
<i>Figura 2.2. Interior del Museo Taurino Pepe Cabrera. Autora: Carolina Goss.....</i>	<i>15</i>
<i>Figura 2.3. El triunfo del torero. Juan Pablo Salinas y Teruel Extraída de (Mutualart.com, s.f.).....</i>	<i>15</i>
<i>Figura 4.1. Cuadrilla en la que se encuentran José y Rafael Gómez Ortega. Extraída de (De Cossío, 2007)</i>	<i>18</i>
<i>Figura 4.2. Galleo del bú. Extraída de (De Cossío, 2007).....</i>	<i>18</i>
<i>Figura 4.3. Joselito el Gallo vestido de nazareno. Extraída de (del Moral, 2019).....</i>	<i>19</i>

* Ilustración obra de la autora.

<i>Figura 4.4. La Macarena vestida de luto por la muerte del torero.</i> Extraída de (Redación, Trianarts.com, 2012)	20
<i>Figura 4.5. Mausoleo obra de Mariano Benlliure.</i> Extraído de (Abades 2020)	20
<i>Figura 5.1. Indumentaria primitiva de ante y terciopelo.</i> Extraído de (Andrés López, 2009)	21
<i>Figura 5.2. Indumentaria de los primeros toreadores.</i> Extraído de (Andrés López, 2009)	21
<i>Figura 5.3. Modificaciones llevadas a cabo por Paquiro.</i> Extraído de (Andrés López, 2009)	22
<i>Figura 5.4. Vestido de torear. Joaquín Rodríguez "Costillares".</i> Extraído de (Andrés López, 2009)	22
<i>Figura 6.1. Anverso y reverso del tejido de raso del forro**</i>	26
<i>Figura 6.2. Anverso y reverso del tejido de raso**</i>	26
<i>Figura 6.3. Anverso y reverso del tejido de tafetán**</i>	26
<i>Figura 6.4. Anverso del tejido de punto en dos zonas diferentes de la taleguilla**</i>	26
<i>Figura 6.5. Chaquetilla general frontal**</i>	29
<i>Figura 6.6. Chaquetilla general espalda**</i>	29
<i>Figura 6.7. Chaquetilla general lateral izquierdo**</i>	29
<i>Figura 6.8. Chaquetilla general lateral derecho**</i>	29
<i>Figura 6.9. Detalle de bordado en la espalda de la chaquetilla**</i>	30
<i>Figura 6.10. Detalle de bordado en la manga de la chaquetilla**</i>	30
<i>Figura 6.11. Detalle de la borla de la hombrera izquierda**</i>	31
<i>Figura 6.12. Detalle de los golpes de la hombrera derecha**</i>	31
<i>Figura 6.13. Detalle de alamares de la manga derecha**</i>	31
<i>Figura 6.14. Detalle de alamares del bajo de la espalda**</i>	31
<i>Figura 6.15. Detalle de alamares del delantero**</i>	31
<i>Figura 6.16. Chaleco general frente**</i>	32
<i>Figura 6.17. Chaleco general espalda**</i>	32
<i>Figura 6.18. Chaleco general lateral izquierdo**</i>	32
<i>Figura 6.19. Chaleco general lateral derecho**</i>	32
<i>Figura 6.20. Detalle. Alamar del chaleco**</i>	33
<i>Figura 6.21. Detalle lentejuelas. Chaleco**</i>	33
<i>Figura 6.22. Detalle lentejuelas. Chaleco**</i>	33
<i>Figura 6.23. Detalles de intervención anterior**</i>	34
<i>Figura 6.24. Detalle chaleco. Forro interior**</i>	34
<i>Figura 6.25. Detalle chaleco. Forro interior**</i>	34
<i>Figura 6.26. Taleguilla general frontal**</i>	35
<i>Figura 6.27. Taleguilla general espalda**</i>	35

** Fotografía de la autora

<i>Figura 6.28. Detalle cambio de tejido. Taleguilla**</i>	36
<i>Figura 6.29. Detalle botones. Taleguilla**</i>	36
<i>Figura 6.30. Detalle chaquetilla. degradación de tejido**</i>	38
<i>Figura 6.31. Detalle chaquetilla axila derecha**</i>	38
<i>Figura 6.32. Detalle chaquetilla. Degradación del forro**</i>	38
<i>Figura 6.33. Detalle chaquetilla. Degradación del forro**</i>	38
<i>Figura 6.34. Detalle chaquetilla. Degradación cuello interior**</i>	38
<i>Figura 6.35. Detalle chaquetilla. Degradación cuello interior**</i>	38
<i>Figura 6.36. Detalle chaquetilla. Pérdidas en el cuello**</i>	39
<i>Figura 6.37. Detalle chaquetilla. Desgarro en manga izquierda**</i>	39
<i>Figura 6.38. Detalle chaquetilla. Intervención anterior**</i>	39
<i>Figura 6.39. Detalle chaquetilla. Descosido de la manga derecha**</i>	39
<i>Figura 6.40. Microscopía chaquetilla. Pérdida de tonalidad plateada en la borla de un alamar**</i>	40
<i>Figura 6.41. Detalle chaquetilla. Alamares con pérdidas de tono plateado**</i>	40
<i>Figura 6.42. Microscopía chaquetilla. Lentejuela con tres tonalidades metálicas**</i>	40
<i>Figura 6.43. Microscopía chaquetilla. Anverso de una tachuela. Diferentes tonos metálicos**</i>	40
<i>Figura 6.44. Microscopía chaquetilla. Reverso de una tachuela. diferentes tonos metálicos**</i>	40
<i>Figura 6.45. Falta de caireles en alamares**</i>	41
<i>Figura 6.46. Falta de caireles y lentejuelas en la hombrera izquierda**</i>	41
<i>Figura 6.47. Descohesión del cordón de perfilar**</i>	41
<i>Figura 6.48. Pérdida de tachuelas en la manga derecha**</i>	41
<i>Figura 6.49. Pérdida de tachuelas y lentejuelas en la espalda**</i>	41
<i>Figura 6.50. Pérdida de caireles en borla de la hombrera derecha**</i>	41
<i>Figura 6.51. Detalle chaleco. Perdida de trama por hidrólisis de la proteína**</i>	43
<i>Figura 6.52. Detalle chaleco. Manchas de transpiración y pérdida de ligamento**</i>	43
<i>Figura 6.53. Detalle chaleco. Deformación por almacenaje incorrecto**</i>	43
<i>Figura 6.54. Detalle chaleco. Arrugas en la costura**</i>	43
<i>Figura 6.55. Detalle chaleco. Arrugas en la unión de tejidos**</i>	43
<i>Figura 6.56. Detalle chaleco. Deformación en apliques de bordado**</i>	43
<i>Figura 6.57. Detalle chaleco. arrugas sobre el tafetán**</i>	45
<i>Figura 6.58. Detalle chaleco. Intervención anterior que modifica las dimensiones**</i>	44
<i>Figura 6.59. Detalle chaleco. Marca de costura anterior**</i>	44
<i>Figura 6.60. Detalle chaleco. Salpicado de manchas, posiblemente sangre**</i>	44
<i>Figura 6.61. Detalle chaleco. Fluorescencia UV. Manchas de la espalda**</i>	44

** Fotografía de la autora

<i>Figura 6.62. Detalle chaleco. Mancha rosada, probable sangrado de tinte**</i>	44
<i>Figura 6.63. Detalle chaleco. Pérdida de lentejuelas del perímetro**</i>	45
<i>Figura 6.64. Detalle chaleco. Pérdida de lentejuelas en el cuello**</i>	45
<i>Figura 6.65. Detalle chaleco. Alamar completo con falta de policromía en las lentejuelas**</i>	45
<i>Figura 6.66. Microscopía chaleco. Pérdida de policromía en la lentejuela**</i>	45
<i>Figura 6.67. Detalle chaleco. falta de lentejuelas en la cenefa**</i>	45
<i>Figura 6.68. Detalle chaleco. Alamares con los cuatro caireles**</i>	45
<i>Figura 6.69. Microscopía taleguilla. Depósito de partículas en el tejido**</i>	47
<i>Figura 6.70. Detalle taleguilla. Desgarro en la costura de la cinturilla**</i>	47
<i>Figura 6.71. Detalle taleguilla. Pequeña laguna en la costura entre los dos tejidos**</i>	47
<i>Figura 6.72. Detalle taleguilla. Deterioro en la costura entre el raso y el punto**</i>	47
<i>Figura 6.73. Detalle taleguilla. Salpicaduras al final de las perneras**</i>	47
<i>Figura 6.74. Detalle taleguilla. Mancha amarillenta en la parte trasera**</i>	47
<i>Figura 6.75. Detalle taleguilla. Pérdida de la costura del cierre de botones**</i>	48
<i>Figura 6.76. Detalle taleguilla. Desgarro derivado en laguna**</i>	48
<i>Figura 6.77. Detalle taleguilla. Deformación del raso en la costura**</i>	48
<i>Figura 6.78. Detalle taleguilla. Deformación del raso y pequeña laguna en el punto**</i>	48
<i>Figura 6.79. Detalle taleguilla. Falta de un botón para los tirantes**</i>	49
<i>Figura 6.80. Detalle taleguilla. Posicionamiento de botones para los tirantes**</i>	49
<i>Figura 6.81. Microscopía taleguilla. Tres tipologías distintas de botón metálico**</i>	49
<i>Figura 6.82. Detalle taleguilla. Pérdida de tachuelas del eje central**</i>	49
<i>Figura 6.83. Detalle taleguilla. Pérdida de lentejuelas y descohesión del cordón perfilador**</i>	49
<i>Figura 6.84. Detalle taleguilla. Pérdida de lentejuelas y cordón**</i>	50
<i>Figura 6.85. Detalle taleguilla. Descohesión del cordón metálico**</i>	50
<i>Figura 6.86. Detalle taleguilla, Falta de lentejuelas y tachuelas**</i>	50
<i>Figura 6.87. Detalle taleguilla. Descohesión del cordón**</i>	50
<i>Figura 7.1. Destalle chaquetilla. Arrugas**</i>	53
<i>Figura 7.2. Detalle chaleco. Arrugas**</i>	53
<i>Figura 7.3. Detalle taleguilla. Arrugas**</i>	53
<i>Figura 7.4. Fórmula para la tinción**</i>	57
<i>Figura 7.5. Detalle taleguilla. Diferencia de tonalidad de tejidos**</i>	59
<i>Figura 7.6. Detalle diferencia de tonalidad entre entretela y tejido de raso**</i>	59
<i>Figura 7.7. Detalle chaleco. Zona a consolidar**</i>	60
<i>Figura 7.8. Detalle chaleco. Zona a consolidar**</i>	60

** Fotografía de la autora

<i>Figura 7.9. Detalle chaquetilla. Zona a consolidar en el forro**</i>	60
<i>Figura 7.10. Detalle chaquetilla. Zona a consolidar en la sisa derecha**</i>	60
<i>Figura 7.11. Ejemplo de maniquí base**</i> .Extraído de (Amazon, s.f.)	62
<i>Figura 7.12. Ejemplo de maniquí. Museo Taurino de Córdoba</i> . Extraído de (Museo Taurino de Córdoba, s.f.)	62
<i>Figura 7.13. Ejemplo de maniquí. Museo Taurino de Córdoba</i> . Extraído de (Museo Taurino de Córdoba, s.f.)	62
<i>Figura 0.1. General. Chaquetilla**</i>	73
<i>Figura 0.2. General. Chaleco**</i>	74
<i>Figura 0.3. General. Taleguilla**</i>	74
<i>Figura 0.1. Chaquetilla general frontal**</i>	75
<i>Figura 0.2. Chaquetilla general espalda**</i>	75
<i>Figura 0.3. Chaquetilla general lateral izquierdo**</i>	76
<i>Figura 0.4. Chaquetilla general lateral derecho**</i>	76
<i>Figura 0.5. Chaleco general frente**</i>	77
<i>Figura 0.6. Chaleco general lateral izquierdo**</i>	77
<i>Figura 0.7. Chaleco general espalda**</i>	78
<i>Figura 0.8. Chaleco general lateral derecho**</i>	78
<i>Figura 0.9. Taleguilla general frontal**</i>	79
<i>Figura 0.10. Taleguilla general espalda**</i>	79
<i>Figura 0.11. Pérdidas en el cuello**</i>	80
<i>Figura 0.12. Descohesión del cordón de perfilar**</i>	80
<i>Figura 0.13. Cuello y hombrera**</i>	80
<i>Figura 0.14. Degradación cuello interior**</i>	81
<i>Figura 0.15. Axila derecha**</i>	81
<i>Figura 0.16. Falta de caireles y lentejuelas en la hombrera izquierda**</i>	81
<i>Figura 0.17. . Detalle de los golpes de la hombrera derecha**</i>	82
<i>Figura 0.18. Pérdida de tachuelas y lentejuelas en la espalda**</i>	82
<i>Figura 0.19. Falta de caireles en los alamares**</i>	82
<i>Figura 0.20. Detalle de bordado en la manga izquierda de la chaquetilla**</i>	83
<i>Figura 0.21. Pérdida de caireles en borla de la hombrera derecha**</i>	83
<i>Figura 0.22. Degradación del tejido**</i>	83
<i>Figura 0.23. Detalle chaquetilla. Intervención anterior**</i>	83
<i>Figura 0.24. Deterioro borla**</i>	84
<i>Figura 0.25. Deterioro forro chaquetilla**</i>	84
<i>Figura 0.26. Descosido de la manga derecha**</i>	84

** Fotografía de la autora

<i>Figura 0.27. Desgarro en manga izquierda**</i>	84
<i>Figura 0.28. Alamares con pérdidas de tono plateado**</i>	85
<i>Figura 0.29. Alamares con pérdidas de tono plateado**</i>	85
<i>Figura 0.30. Degradación forro**</i>	85
<i>Figura 0.31. Degradación forro**</i>	85
<i>Figura 0.32. Pérdida de lentejuelas del perímetro**</i>	86
<i>Figura 0.33. Deformación por almacenaje incorrecto**</i>	86
<i>Figura 0.34. Pérdida de trama por hidrólisis de la proteína**</i>	86
<i>Figura 0.35. Arrugas en la unión de tejidos**</i>	87
<i>Figura 0.36. Alamares con los cuatro caireles**</i>	87
<i>Figura 0.37. Manchas de transpiración y pérdida de ligamento**</i>	88
<i>Figura 0.38. Arrugas en la costura**</i>	88
<i>Figura 0.39. Pérdida de lentejuelas en el cuello**</i>	88
<i>Figura 0.40. Mancha rosada, probable sangrado de tinte**</i>	89
<i>Figura 0.41. Arrugas sobre el tafetán**</i>	89
<i>Figura 0.42. Salpicado de manchas, posiblemente sangre**</i>	89
<i>Figura 0.43. Intervención anterior que modifica las dimensiones**</i>	90
<i>Figura 0.44. Intervención anterior que modifica las dimensiones**</i>	90
<i>Figura 0.45. Decoloración del forro del chaleco lado izquierdo**</i>	90
<i>Figura 0.46. Deterioro de fibras del forro del chaleco lado izquierdo**</i>	90
<i>Figura 0.47. Decoloración del forro del chaleco lado derecho**</i>	91
<i>Figura 0.48. Deterioro de fibras del forro del chaleco lado derecho**</i>	91
<i>Figura 0.49. Pérdida de lentejuelas y cordón**</i>	92
<i>Figura 0.50. Detalle pliegues interior de la taleguilla**</i>	92
<i>Figura 0.51. Detalle arrugas y suciedad interior de la taleguilla**</i>	92
<i>Figura 0.52. Detalle de la confección del forro de la chaquetilla**</i>	92
<i>Figura 0.53. Mancha amarillenta en la parte trasera**</i>	93
<i>Figura 0.54. Descohesión del cordón metálico**</i>	93
<i>Figura 0.55. Desgarro en la costura de la cinturilla**</i>	93
<i>Figura 0.56. Desgarro derivado en laguna**</i>	94
<i>Figura 0.57. Pérdida de lentejuelas y descohesión del cordón perfilador**</i>	94
<i>Figura 0.58. Descohesión del cordón perfilador**</i>	94
<i>Figura 0.59. Deterioro en la costura entre el raso y el punto**</i>	95
<i>Figura 0.60. Acumulación de polvo en el tejido principal**</i>	95

** Fotografía de la autora

<i>Figura 0.61. Desalineación del raso en la costura**</i>	95
<i>Figura 0.62. Detalle orificio en la taleguilla**</i>	96
<i>Figura 0.63. Desalineación del raso y pequeña laguna en el punto**</i>	96
<i>Figura 0.64. Pérdida de lentejuelas**</i>	96
<i>Figura 0.65. Descosido del cordón y lentejuelas**</i>	97
<i>Figura 0.66. Descosido del cordón y lentejuelas**</i>	97
<i>Figura 0.67. Pérdida de tachuelas del eje central**</i>	97
<i>Figura 0.68. Apertura de la pierna**</i>	98
<i>Figura 0.69. Salpicaduras al final de las perneras**</i>	98
<i>Figura 0.70. Pérdida de la costura del cierre de botones**</i>	98
<i>Figura 0.1. Vista frontal chaquetilla**</i>	99
<i>Figura 0.2. Vista trasera chaquetilla**</i>	99
<i>Figura 0.3. Vista frontal chaleco**</i>	100
<i>Figura 0.4. Vista trasera chaleco**</i>	100
<i>Figura 0.5. Vista frontal taleguilla**</i>	101
<i>Figura 0.6. Vista trasera taleguilla**</i>	101
<i>Figura 0.7. UV. Detalle Chaquetilla. Cuello**</i>	102
<i>Figura 0.8. Detalle trasero chaquetilla**</i>	102
<i>Figura 0.9. Detalle UV chaquetilla**</i>	102
<i>Figura 0.10. Detalle fluorescencia hilos de costura chaquetilla**</i>	103
<i>Figura 0.11. Detalle borla chaquetilla UV**</i>	103
<i>Figura 0.12. Detalle bordado en UV**</i>	103
<i>Figura 0.13. Lateral chaquetilla en UV**</i>	104
<i>Figura 0.14. Detalle manga chaquetilla en UV**</i>	104
<i>Figura 0.15. Fluorescencia de las manchas de la espalda</i>	105
<i>Figura 0.16. Detalle manchas en la espalda del chaleco**</i>	105
<i>Figura 0.17. Detalle manchas del interior del chaleco**</i>	105
<i>Figura 0.18. Detalle UV en el exterior del chaleco**</i>	106
<i>Figura 0.19. Detalle suciedad superficial chaleco**</i>	106
<i>Figura 0.20. Detalle lateral manchas del exterior de la taleguilla**</i>	107
<i>Figura 0.21. Detalle manchas exterior taleguilla**</i>	107
<i>Figura 0.22. Detalle manchas junto al cierre de la taleguilla**</i>	107
<i>Figura 0.23. Detalle manchas en el punto de la taleguilla**</i>	107
<i>Figura 0.1. Pérdida de las fibras de urdimbre**</i>	108

** Fotografía de la autora

<i>Figura 0.2. Anverso del tejido de raso**.</i>	108
<i>Figura 0.3. Detalle orillo del raso burdeos**.</i>	108
<i>Figura 0.4. Detalle anverso del tejido de raso burdeos**.</i>	108
<i>Figura 0.5. Suciedad superficial en el raso burdeos**.</i>	108
<i>Figura 0.6. Detalle mancha sobre el raso**.</i>	108
<i>Figura 0.7. Anverso del tejido de raso del forro**.</i>	109
<i>Figura 0.8. Anverso del tejido de raso del forro**.</i>	109
<i>Figura 0.9. Detalle tejido de tafetán**.</i>	109
<i>Figura 0.10. Restos del almidón en la entretela**.</i>	109
<i>Figura 0.11. Detalle cosido del hilo metálico**.</i>	109
<i>Figura 0.12. Detalle rotura de hilo y canutillo**.</i>	109
<i>Figura 0.13. Detalle decoloración de los cristales**.</i>	110
<i>Figura 0.14. Detalle suciedad acumulada en los cristales decorativos**.</i>	110
<i>Figura 0.15. Pérdida de oro y plata en un cairel**.</i>	110
<i>Figura 0.16. Detalle hilo metálico**.</i>	110
<i>Figura 0.17. Detalle de cairel**.</i>	110
<i>Figura 0.18. Detalle cordón de perfilar**.</i>	110
<i>Figura 0.19. Anverso del tejido de tafetán**.</i>	111
<i>Figura 0.20. Detalle orillo del forro del chaleco**.</i>	111
<i>Figura 0.21. Anverso del tejido de raso del forro**.</i>	111
<i>Figura 0.22. Reverso del tejido de raso del forro**.</i>	111
<i>Figura 0.23. Detalle desgarró en el tejido de raso**.</i>	111
<i>Figura 0.24. Detalle tejido de raso rojo**.</i>	111
<i>Figura 0.25. Pérdida de urdimbre en el raso del forro**.</i>	112
<i>Figura 0.26. Pérdida de urdimbre**.</i>	112
<i>Figura 0.27. Cierre metálico del chaleco**.</i>	112
<i>Figura 0.28. Detalle del cierre metálico**.</i>	112
<i>Figura 0.29. Detalle cosido de dos tejidos de forro**.</i>	112
<i>Figura 0.30. Intervención anterior**.</i>	112
<i>Figura 0.31. Intervención anterior con ojal cegado**.</i>	113
<i>Figura 0.32. Intervención anterior**.</i>	113
<i>Figura 0.33. Detalle costura**.</i>	113
<i>Figura 0.34. . Detalle de cosido de dos tejidos de forro y sangrado de tinte**.</i>	113
<i>Figura 0.35. Lentejuela deformada**.</i>	113

<i>Figura 0.36. Detalle de manchas en el tafetán**</i>	113
<i>Figura 0.37. lentejuela perdida**</i>	114
<i>Figura 0.38. Canutillo adherido sin lentejuela**</i>	114
<i>Figura 0.39. Microscopía chaleco. Pérdida de policromía en la lentejuela**</i>	114
<i>Figura 0.40. Cristal verde del alamar**</i>	114
<i>Figura 0.41. Cristal deformado**</i>	114
<i>Figura 0.42. Lentejuela coloreada y canutillo**</i>	114
<i>Figura 0.43. Entretela de tafetán**</i>	115
<i>Figura 0.44. Costura en la entretela**</i>	115
<i>Figura 0.45. Mancha en la entretela**</i>	115
<i>Figura 0.46. Manchas en el tafetán**</i>	115
<i>Figura 0.47. Marca de costura anterior**</i>	115
<i>Figura 0.48. Intervención anterior**</i>	115
<i>Figura 0.49. Reverso del tejido de tafetán con hilos de distinto color**</i>	116
<i>Figura 0.50. Costura de una intervención anterior**</i>	116
<i>Figura 0.51. Punto de ojal**</i>	116
<i>Figura 0.52. Hilo subyacente de los machos**</i>	116
<i>Figura 0.53. Depósito de partículas en el tejido**</i>	116
<i>Figura 0.54. Anverso del tejido de punto de la taleguilla**</i>	116
<i>Figura 0.55. Anverso del tejido de punto de la taleguilla**</i>	117
<i>Figura 0.56. Detalle suciedad acumulada en el tejido de punto**</i>	117
<i>Figura 0.57. Microfotografía de costura**</i>	117
<i>Figura 0.58. Reverso del tejido de raso**</i>	117
<i>Figura 0.59. Hilo subyacente de la borla**</i>	117
<i>Figura 0.60. Detalle suciedad acumulada en el forro**</i>	117
<i>Figura 0.61. Detalle cordón**</i>	118
<i>Figura 0.62. Pérdida de laminilla metálica**</i>	118
<i>Figura 0.63. Detalle fibras perdidas en los machos**</i>	118
<i>Figura 0.64. Borla de los machos**</i>	118
<i>Figura 0.65. Detalle de cristal**</i>	118
<i>Figura 0.66. Pérdida de plata**</i>	118
<i>Figura 0.67. Nervio de lentejuelas**</i>	119
<i>Figura 0.68. Lentejuelas sin plata**</i>	119
<i>Figura 0.69. Detalle de orificio en lentejuela**</i>	119

** Fotografía de la autora

<i>Figura 0.70. Detalle pérdida del baño de plata en los hilos metálicos**.</i>	119
<i>Figura 0.71. Detalle suciedad acumulada en cristales**.</i>	119
<i>Figura 0.72. Detalle suciedad acumulada en cristales**.</i>	119
<i>Figura 0.73. Decoloración de cristal decorativo**.</i>	120
<i>Figura 0.74. Detalle de dos tipologías de canutillos**.</i>	120
<i>Figura 0.75. Microfotografía de borla**.</i>	120
<i>Figura 0.76. Microscopía chaquetilla. Pérdida de tonalidad plateada en la borla de un alamar**.</i>	120
<i>Figura 0.77. Pérdida total del baño de plata en los hilos metálicos**.</i>	120
<i>Figura 0.78. Canutillo**.</i>	120
<i>Figura 0.79. Macrofotografía de borla**.</i>	121
<i>Figura 0.80. Botón taleguilla**.</i>	121
<i>Figura 0.81. Botón taleguilla**.</i>	121
<i>Figura 0.82. Tachuela con pérdidas de metal**.</i>	122
<i>Figura 0.83. Reverso tachuela. Núcleo de cobre**.</i>	122
<i>Figura 0.84. Núcleo de cobre en el reverso de tachuelas**.</i>	122
<i>Figura 0.85. Anverso de una tachuela. Diferentes tonos metálicos**.</i>	122
<i>Figura 0.86. Anverso de una tachuela. diferentes tonos metálicos**.</i>	122
<i>Figura 0.87. Pérdida de metales y deformaciones sobre el metal**.</i>	122
<i>Figura 0.88. Núcleo de cobre y suciedad depositada**.</i>	123
<i>Figura 0.89. Erosión de las tachuelas**.</i>	123
<i>Figura 0.90. Tachuela plateada**.</i>	123
<i>Figura 0.91. Corrosión de lentejuela**.</i>	123
<i>Figura 0.92. Restos de dorado sobre la plata**.</i>	123
<i>Figura 0.93. Detalle de los tres metales**.</i>	123
<i>Figura 0.94. Lentejuela plateada con cobre visible**.</i>	124
<i>Figura 0.95. Lentejuela con plata desgastada**.</i>	124
<i>Figura 0.96. Restos de oro en lentejuela**.</i>	124
<i>Figura 0.97. Suciedad depositada**.</i>	124
<i>Figura 0.98. Restos de oro y desgaste del metal**.</i>	124
<i>Figura 0.99. Lentejuela con tres tonalidades metálicas**.</i>	124

** Fotografía de la autora