

Restauración de un vestido del siglo XVIII atribuido a la imagen escultórica de Nuestra Señora de las Aguas

Fecha de recepción: 28 de enero de 2019

Fecha de aceptación: 26 de marzo de 2019

Aquí se revisa la restauración de un vestido del siglo XVIII atribuido a la imagen de Nuestra Señora de las Aguas, de la congregación concepcionista del Real Monasterio de Jesús María de la Ciudad de México. La aproximación a esta pieza partió del reconocimiento de las expresiones culturales generadas a partir de la presencia de una mancha considerada testimonio de un hecho milagroso posterior a la inundación ocurrida en 1714. La investigación amplió el conocimiento de los materiales, las técnicas de manufactura y las múltiples significaciones inmersas en la prenda; ello justificó los métodos y materiales de restauración usados para conservar su carácter excepcional.

Palabras clave: indumentaria religiosa, patrimonio conventual, *muaré*, Señora de las Aguas, Real Monasterio de Jesús María.

This article describes the restoration of an eighteenth-century garment attributed to the image of Our Lady of Waters of the Conceptionist congregation of the Royal Monastery of Jesús María in Mexico City. The approach to this piece was based on the recognition of cultural expressions prompted by a stain considered to be evidence of a miraculous event following a flood in 1714. Research expanded knowledge of the materials, the manufacturing techniques, and the garment's multi-dimensional meanings. This knowledge justified the methods and restoration materials used to preserve the remarkable character of this textile.

Keywords: religious attire, convent patrimony, *moire* (textile), Our Lady of the Waters, Royal Monastery of Jesús María.

160 |

En este documento se presentan las particularidades de la investigación y los procesos de restauración a los que se ha sometido la indumentaria atribuida a la imagen escultórica Nuestra Señora de las Aguas, cuya manufactura corresponde, probablemente, a principios del siglo XVIII. La indumentaria es un vestido confeccionado en una pieza de tafeta de seda teñida en color rosa con acabado *muaré*, la cual presenta una mancha que es reconocida como la evidencia material de un milagro documentado en la Ciudad de México en 1714 y que tuvo lugar dentro del Real Monasterio de Jesús María; esa marca ha sido puesta en valor desde entonces y hasta la actualidad por parte de la comunidad religiosa. Durante el proceso se pudo observar que esta condición particular propició la alteración intencional del textil en diversas temporalidades; ello nos habla de una continuidad en la relevancia del objeto, por lo que el reto principal para lograr su conservación decantó en el reconocimiento de los diversos significados inmersos en el estado material, y ése fue el fundamento para determinar los procedimientos más adecuados que permitieran lograr la estabilidad del bien sin incidir en

* Estudiantes del Seminario Taller de Conservación y Restauración de Textiles, Licenciatura en Restauración, ENCRYM-INAH.

los aspectos que le dotan de significado. La información que se expone a continuación comprende la documentación de los antecedentes del textil, el reconocimiento de la significación, el análisis del estado material y los tratamientos seleccionados para resolver la problemática de conservación.

El proyecto se emprendió en la temporada de agosto a diciembre de 2017, dentro del marco formativo de la Licenciatura en Restauración de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete (ENCRYM-INAH), y gracias al convenio de colaboración entre el Seminario Taller de Conservación y Restauración de Textiles (STCRT), bajo la tutela de Lorena Román Torres,¹ y la congregación concepcionista del Real Monasterio de Jesús María de la Ciudad de México, quienes resguardan el vestido y la imagen escultórica.²

Aproximación al caso de estudio

La prenda se recibió enmarcada y cosida a un cartón, junto con una descripción que decía: “Éste es el vestido que llevaba Nuestra Señora De los Dolores. Cuando la inundación de México en el mes de julio de 1714 que los indios la vieron caminar por las aguas, que iba a abrir las compuertas para que cesara la inundación que dañaba a México y decían entre ellos ‘allí viene la señora de las aguas’ y ahora se le venera como ‘nuestra señora de las aguas’” (figura 1). Este texto se escribió en la época actual con un rotulador sobre una cartulina, lo cual aportó un indicio para reconocer que la comunidad religiosa ha teni-

¹ Profesora restauradora titular del Seminario Taller de Restauración y Conservación de Textiles de la ENCRYM, el cual se imparte en el tercer semestre del programa de licenciatura; todos los tratamientos son supervisados y asesorados por el equipo de profesores que colaboran en este espacio académico.

² Durante la investigación se entablaron diversas entrevistas y visitas a las monjas de la Orden Concepcionista de Jesús María de la Ciudad de México; la hermana sor Jazmín fue uno de los principales contactos que apoyaron en la concreción de este proyecto.



Figura 1. Aspecto inicial del vestido dentro del marco; en la base se aprecia la leyenda que describe al textil. Fotografía del STCRT.



Figura 2. Aspecto del vestido después de liberarlo del marco. Fotografía del STCRT.

do interés en transmitir y documentar el evento milagroso de la imagen escultórica.

El primer contacto con el textil generó una serie de preguntas. Al observarlo fuera del marco, se detectó que la posición de las costuras y la gran cantidad de faltantes impedían el reconocimiento de su forma como vestido; la apariencia no se correspondía con la descripción que hizo en su momento Carlos Bermúdez de Castro, quien detalló la pieza como una “túnica encarnada de carmesí y con man-

to azul de *saya-saya*³ (figura 2). Un segundo cuestionamiento estuvo dirigido a comprender el origen de las alteraciones materiales; además de la mancha vinculada con el milagro, ¿el indumento presenta alteraciones que sean representativas del uso dentro de las prácticas religiosas tanto del pasado como en el presente?

Para responder a esas interrogantes se contempló aproximarse al caso desde dos perspectivas; una de ellas estuvo enfocada en caracterizar la naturaleza de los materiales que componen al objeto y el estado de conservación en el que se encuentra. El segundo enfoque fue emplear una metodología para registrar y categorizar los valores que le representan relevancia dentro de la comunidad conventual de Jesús María. La investigación interdisciplinaria⁴ permitió establecer una propuesta de intervención pertinente cuyo objetivo fue conservar la materialidad del textil y respetar sus valores como bien cultural.

Nuestra Señora de las Aguas y el Real Monasterio de Jesús María

A partir de la documentación histórica, se sabe que la indumentaria fue confeccionada específicamente para vestir a la escultura “de candelero”⁵ o vestidera para la advocación de “Nuestra Señora de las Aguas”, pieza que está labrada en madera policromada con las características de una Virgen Dolorosa,

³ Carlos Bermúdez de Castro, *Prueba canónica*, 1714, p. 2, transcripción inédita de Delfina López Serralde, Ciudad de México, 1960.

⁴ En el proceso de estudio se recopilaron datos relativos al convento en el que estuvo desde su manufactura, en el siglo xviii, hasta su ubicación actual; la investigación tomó en cuenta también los testimonios y documentos proporcionados por distintos miembros de la comunidad del Jesús María. El reconocimiento de la materia prima y la tecnología de manufactura de la indumentaria se basó en estudios de identificación de fibras, hilos metálicos, colorantes y aprestos; también se documentaron a detalle las costuras, tejidos y confección del vestido, y para el estudio del acabado muaré se recurrió a la reproducción de la técnica.

⁵ Esculturas cuyo busto está montado sobre un bastidor.



Figura 3. Imagen escultórica de “Nuestra Señora de las Aguas” en el convento de Jesús María septiembre 2017. Fotografía de Valentina Martínez.

sa, pues presenta el rostro afligido, con lágrimas que recorren sus mejillas y las manos en señal de imploración. La imagen presenta además un orificio en el pecho en el que llevaría una daga.⁶

La escultura, en ocasiones, se exponía en la sacristía, y en otras se ubicaba en un nicho del altar en el coro bajo del Real Monasterio de Jesús María de la Ciudad de México⁷ (figura 3), que a inicios del siglo xviii era uno de los más importantes y extensos.⁸

⁶ K. Perdigón, comunicación personal, entrevista a cargo del stcr, Ciudad de México, 1 de agosto de 2017.

⁷ Carlos Bermúdez de Castro, *op. cit.*, p. 2.

⁸ Cristina Ratto, “La ciudad dentro de la gran ciudad. Las imágenes del convento de monjas en los virreinos de Nueva España y Perú”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXI, núm. 94, México, 2009, p. 92.



Figura 5. Portada de la obra de Cayetano Cabrera y Quintero (1746). Escudo de Armas de la Ciudad de México. Celestial Protección, Ciudad de México, Vda. de José Bernardo de Hogar.

milagroso, la historia de un eclesiástico, quien tras sobrevivir a un naufragio ocurrido en un viaje a Europa —hecho atribuido a la intercesión de la imagen—, destinó un pago regular al convento para su veneración.¹² Cabrera y Quintero añade posteriormente que durante la inundación de julio de 1714, un grupo de indios se presentó en el templo del monasterio para mostrar su devoción a la imagen después de haberla visto “andando entre las aguas”. El hecho sorprendió a las monjas y a los vecinos, quienes observaron la presencia de manchas de fango en la parte inferior de la indumentaria que nos ocupa. Al difundir esta no-

¹² Héctor Schenone, *Santa María: Iconografía del arte colonial*, Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina / Educa, 2008, pp. 212-213.



Figura 6. Retrato verdadero de Nuestra Señora de las Aguas, 1838. Imagen proporcionada por la comunidad concepcionista del Real Monasterio de Jesús María.

ticia, la Virgen adquirió fama y se le llamó Virgen de las Aguas.¹³

Bermúdez de Castro, quien fuera juez provisor y vicario general del arzobispado investigó el caso y

¹³ Cayetano Cabrera y Quintero, *Escudo de armas de México: celestial protección de esta nobilissima ciudad de la Nueva España, y de casi todo el Nuevo Mundo, María Santissima en su portentosa imagen del mexicano Guadalupe, milagrosamente aparecida en el palacio arzobispal del año de 1531 y jurada su principal patrona el pasado de 1737*, México, Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogar, Impresora Real y Apostólico Tribunal de la Santa Cruzada, 1746, p. 196.

determinó que no había accidente al cuál atribuirle las manchas enlodadas que cubrían la parte delantera del vestido de la virgen.¹⁴ Estas manchas seguían húmedas al momento de la inspección, e incluso, parecían estarlo cada vez más en cada visita del juez. Una vez terminadas las averiguaciones se concluyó que el presente era un “claro milagro” de la virgen para aplacar el rigor del castigo divino sobre la ciudad. Fue así como el funcionario del arzobispado mandó hacer público el hecho y ofició una misa de acción de gracias y repique solemne de campanas para la imagen.¹⁵ De esta manera el indumento se convirtió en un símbolo de protección durante el momento de aflicción, por lo que adquirió un valor importante para la sociedad (figura 6).

Exclaustración y contexto actual

Con la desamortización de los bienes eclesiásticos y la supresión de las órdenes religiosas en 1856 y 1859, muchos conventos y monasterios fueron vendidos, y sus habitantes, exclaustrados.¹⁶ Las religiosas del Jesús María abandonaron el monasterio en 1861 y se mudaron al convento de concepcionistas de Regina Coeli.¹⁷ En este proceso es probable que el vestido pasara a manos de nuevos propietarios. De la escultura, se tiene registro de que en 1903 se publicó una novena¹⁸ para su devoción con la autorización del arzobispo Próspero María Alarcón

y Sánchez de la Barquera (figura 7), en la cual se describe la escultura con su indumento y las averiguaciones antes mencionadas sobre el suceso milagroso:

[...] que siendo la Señora de bulto, adornada con una túnica encarnada de carmesí, y con un manto azul de saya-saya, se observó el día y año expresado, que tenía las vestiduras mojadas, la túnica por todo el ruedo más de una cuarta hacia arriba, y el manto lo mismo por el lado izquierdo. Hicieron exquisitas y prolijas diligencias para averiguar por dónde o cómo pudo mojar-se la sagrada imagen, entrando el agua a humedecer su vestido, y no se halló en lo natural ocasión alguna, ni resquicio para inferir que aquella agua fuese natural.¹⁹

Sin embargo, se desconocen los motivos y las circunstancias en las que se renovó o mantuvo el culto de la pieza en estos momentos. No se encontró más información acerca del paradero de la indumentaria, hasta el año de 1979, cuando una mujer de apellido Dorantes solicitó, en su testamento, la devolución de algunos bienes que provenían del exmonasterio. No fue sino hasta la segunda mitad del siglo xx que se reinstauró la orden y cuya sede se encuentra actualmente en la colonia Villa de Guadalupe, en la Ciudad de México.²⁰

Gracias al reconocimiento de los antecedentes se logró identificar aspectos de uso y función presentes en la historia de vida del textil; a partir de esta información se realizó un ejercicio valorativo en el que se establecieron los conceptos más relevantes que dan cuenta de algunos de los significados más representativos²¹ (figura 8).

¹⁴ Carlos Bermúdez de Castro, *op. cit.*, pp. 1 y 2.

¹⁵ *Idem*, pp. 10 y 11.

¹⁶ José Barrado Barquilla y Santiago Rodríguez (coords.), *Los dominicos y el Nuevo Mundo, siglos XIX-XX. Actas del V Congreso Internacional Querétaro, Querétaro (México), 4-8 septiembre 1995*, Salamanca, Editorial San Esteban, 1997, p. 394.

¹⁷ Nuria Salazar de Garza, *Templo y ex convento de Jesús María, Ciudad de México*, México, Conaculta-INAH, 1992, p. 5.

¹⁸ José Julián Parreño, *Novena en honra de Ntra. Sra. de los Dolores que con el renombre de las Aguas, venera el religiosísimo Real Convento de Jesús María de esta Ciudad de México, en donde un singular milagro dio motivo a esta advocación*, México, Imprenta de la Santa Cruz, 1903.

¹⁹ *Ibidem*, p. 3.

²⁰ Sor Jazmín, comunicación personal, entrevista a cargo del STCCT, Ciudad de México, 22 de agosto de 2017.

²¹ Karla Andrea Álvarez *et. al.*, “Informe de los procesos de conservación-restauración de la indumentaria atribuida a Nuestra Señora de las Aguas”, México, ENCRYM-INAH, 2017, pp. 76-83.



Figura 7. Novena en honra de Nuestra Señora de las Aguas, con ilustración de la virgen con el indumento, 1903. Fotografía del STCRJ.

Después de la esquematización se identificó que los atributos que le dan significación al vestido están determinados por diversos factores; por un lado se encuentra el vínculo que tiene la prenda con la escultura; ambos elementos conforman un conjunto y no deben observarse de manera aislada; un factor más es la mancha, la cual es la evidencia material del evento milagroso descrito por las fuentes históricas y reconocido en el presente por la comunidad religiosa; finalmente, se observa que también existe un elemento importante de continuidad²² en la va-

²² Gamini Wijesuriya, "Annexe 1: Living Heritage: a Summary", Roma, ICCROM, 2015, pp. 5-8, recuperado de: <https://www.iccrom.org/wp-content/uploads/PCA_Annexe-1.pdf>, consultada el 24 de octubre de 2019. De acuerdo con Gamini Wijesuriya:

loración del bien por parte de la comunidad de Jesús María, esto se identifica principalmente en las acciones que emprenden las monjas para el estudio y resguardo de la documentación histórica, en las intervenciones que han ejecutado directamente sobre el textil para conservarlo y en la labor de difusión y transmisión del significado tanto entre la comu-

"La clave para entender al patrimonio vivo es el reconocimiento de la continuidad (y la continuidad se puede apreciar en el uso o función del patrimonio), la cual presenta tres dimensiones: *continuidad en la conexión con la comunidad*: la función original continúa en el presente, la vida de la comunidad es influenciada de alguna manera por el bien cultural. *Continuidad en las expresiones culturales*: la función original cambia y se adapta. *Continuidad del cuidado*: sistema de mantenimiento, o cuidado, por parte de la misma comunidad".

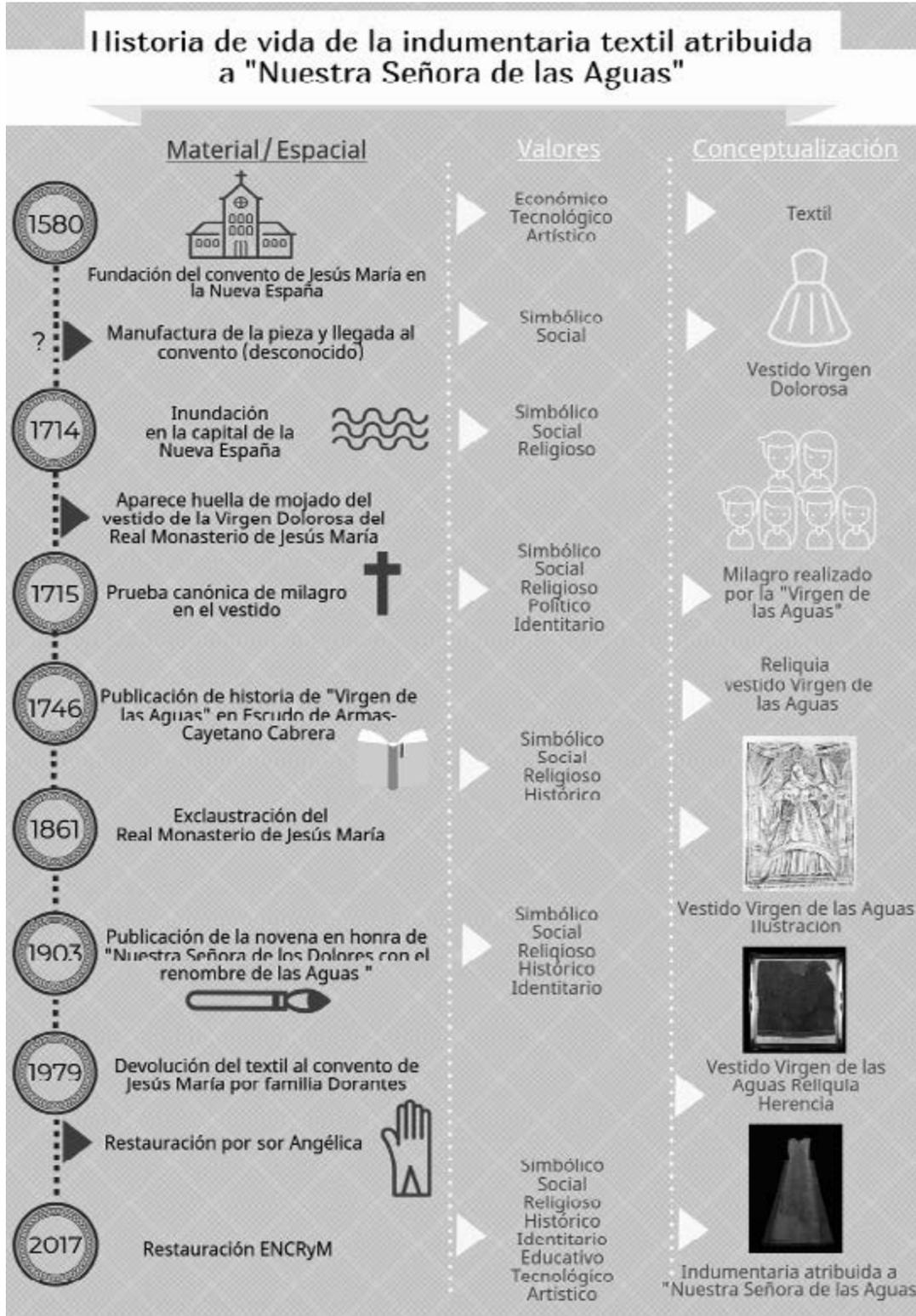


Figura 8. Historia de vida de la indumentaria atribuida a Nuestra Señora de las Aguas. Esquema de Carlos A. Hernández.

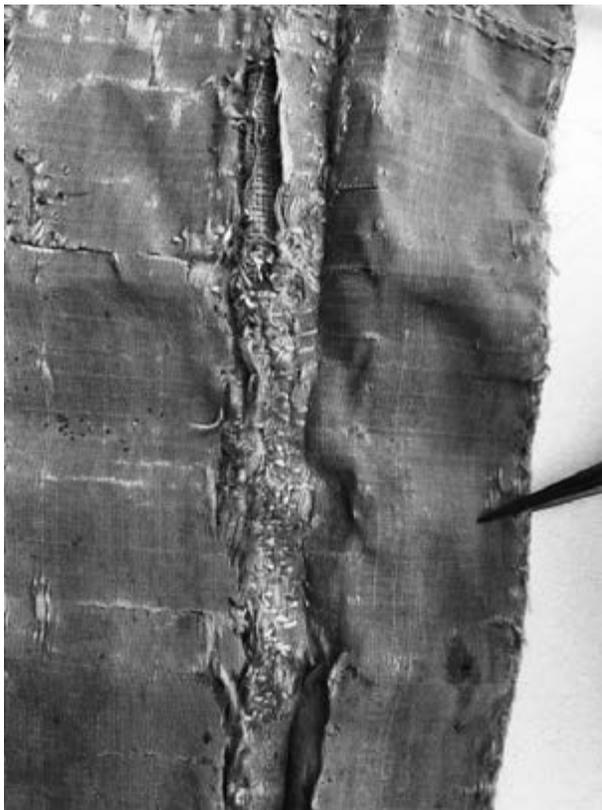


Figura 9. Detalle de la parte inferior del vestido en el que se observan los dobleces y la presencia de remiendos. Fotografía del STCR.

nidad como al exterior, se sabe actualmente aún se realiza una celebración anual de la imagen.

El establecimiento del diálogo con la comunidad fue de gran relevancia para visualizar muchos de los aspectos mencionados, y la información recopilada permitió establecer una propuesta de intervención para lograr estabilizar el bien, sin embargo, el estudio del textil y la escultura como conjunto podrían desarrollarse a profundidad desde la aproximación de conservación del patrimonio religioso vivo.²³

²³ Valérie Magar, "Conserving religious heritage within communities in Mexico", en *Conservation of Living Religious Heritage*, Roma, ICCROM, 2005, pp. 86-88, recuperado de: <https://www.iccrom.org/sites/default/files/ICCROM_ICSO3_Religious-Heritage_en.pdf>, consultada el 25 de octubre de 2019. "Generalmente hay una tendencia a olvidar los valores inmersos en el patrimonio religioso y se conserva únicamente el aspecto material; la aproximación de la conservación de los bienes



Figura 10. Vista en microscopio biológico en el que se observan las roturas en las fibras de algodón de la entretela. Fotografía del STCR.

Estado de conservación y procesos ejecutados

Se identificó que la indumentaria presentaba dos problemáticas: por un lado, los faltantes de tela en conjunto con las costuras agregadas en épocas posteriores alteraron la forma del vestido, lo que dificultó su entendimiento e hizo necesario hacer un registro detallado de la confección de la prenda. La segunda problemática corresponde a la inestabilidad estructural de las telas; la observación al mi-

religiosos debe entender y respetar las tradiciones vivas". En la actualidad esto se trabaja en la CNCPC-INAH, en donde se hace una aproximación en conjunto con la comunidad para identificar las necesidades específicas del proyecto; la restauración de la escultura de Nuestra Señora de las Aguas de Jesús María se encuentra en ese proceso en dicha institución, y durante el estudio del vestido se tuvo un acercamiento con la restauradora encargada del proyecto.

croscopio²⁴ de las fibras de seda y algodón permitió detectar que éstas se encontraban en un estado deleznable a causa de la despolimerización y las roturas en los pliegues (figuras 9 y 10). La mayoría de los faltantes del soporte principal se encuentran en la sección de la mancha de agua atribuida al milagro, lo cual permite inferir que muy posiblemente hubo extracción intencional de pedazos de tela para conformar reliquias; por lo tanto, en el proceso de estabilización estructural es necesario denotar la presencia de dichos faltantes como evidencia del atributo que se le dio a esos fragmentos. La entretela de algodón se encontraba rígida debido a la acumulación de suciedad en el tejido y presentaba manchas derivadas de la exposición prolongada a la radiación lumínica. Los dos galones que ornamentan el vestido se colocaron superpuestos uno al otro; se identificó que cada uno tiene características formales y manufactura distinta, motivo del que se infiere que fueron añadidos en temporalidades diferentes. Las condiciones de almacenamiento dentro del marco, en conjunto con las condiciones de humedad del lugar donde se resguarda, propiciaron el desarrollo de microorganismos en la tela del soporte principal; la mayoría de los tratamientos de esta problemática emplean un medio acuoso, por lo que era necesario conocer a detalle las propiedades físicas de los materiales.

Caracterización de materiales y técnica de manufactura

La identificación de materiales se efectuó a través de la aplicación de distintas técnicas de análisis, que incluyeron pruebas no invasivas, como la refracción

²⁴ Observación en un microscopio óptico (biológico) ®Leica DM2500 con aumentos 100× y 200×. Se aplicó un filtro polarizado con la asesoría de las biólogas Imelda Perla García Hernández e Irais Velasco, en el STCRT, ENCRYM-INAH.

de rayos X (FRX)²⁵ y la colorimetría,²⁶ así como aquellas que requirieron de la toma de muestras, como las pruebas microquímicas, la observación bajo microscopio biológico y la cromatografía de capa fina.

A partir de los resultados obtenidos se reconoció lo siguiente (figuras 11 y 12): la tela de soporte principal está confeccionada en tafeta de seda teñida con ácido carmínico —componente principal de la grana cochinilla que aporta el color rosado—²⁷ y tiene un acabado en superficie denominado *muaré*.

La entretela es de algodón crudo y no presenta colorantes; se observó que tanto el hilado como el tejido pudieron ser elaborados a mano debido a la irregularidad de la torsión, así como de la conformación de las tramas y urdimbres.

Los listones de sujeción también están compuestos de tafeta de seda teñida en color anaranjado; no pudo identificarse el colorante presente.

El galón 1, de color magenta, considerado de origen debido a su ubicación, está compuesto de hilos de seda y también se identificó ácido carmínico en su colorante. Los hilos metálicos de este galón están compuestos de plata con trazas de otros metales (figura 13) y su estructura fue elaborada a partir de la técnica denominada “punto tejido”.²⁸

El galón 2 es considerado, tras los estudios, como un elemento de inclusión posterior; está elaborado con hilos de seda cruda e hilos de plata entorchados con la técnica de “damasco espolinado” (figuras 14 y 15); se infiere que éste fue elaborado en el siglo XIX.²⁹

²⁵ Se usó un equipo de fluorescencia de rayos X ®Bruker Tracer III a 40 kilovolts, con la asesoría del químico Javier Vázquez Negrete, en el STCRT, ENCRYM-INAH.

²⁶ Se empleó un equipo ®Konica Minolta CM-2500d, iluminante estándar D65 y campo de observación de 10°, con la asesoría del doctor Orlando Martínez Zapata, en el STCRT, ENCRYM-INAH.

²⁷ Karla Andrea Álvarez *et. al.*, *op. cit.*, pp. 38-47.

²⁸ *Ibidem*, pp. 62-63.

²⁹ *Idem*.

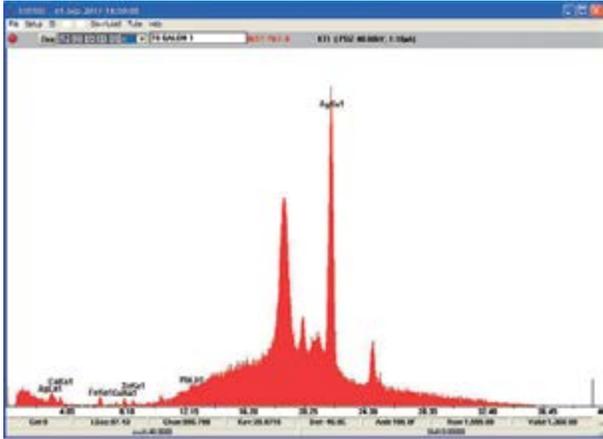


Figura 13. Espectro de frx de los hilos metálicos del galón 1. Imagen del STCRT.

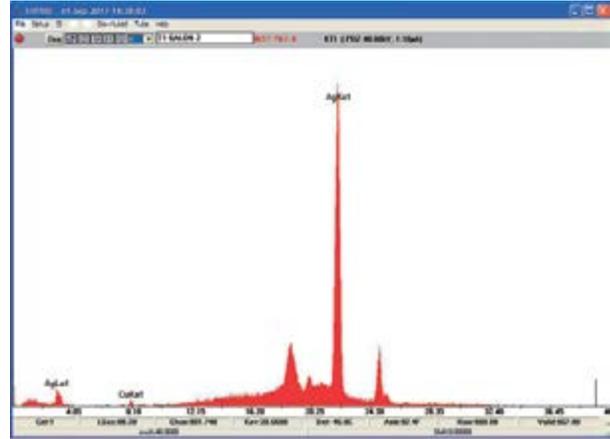


Figura 14. Espectro de frx de los hilos metálicos del galón 2. Imagen del STCRT.

El origen de los materiales y las técnicas de confección es diverso, evidenciando el desarrollo comercial entre Nueva España y diversas partes del mundo. Además, ello demuestra la alta calidad de los materiales a los que las monjas tenían acceso, y de los que Cabrera y Quintero hace mención al describir la finura del indumento,³⁰ ya que “la riqueza de la indumentaria dependía de la capacidad económica de las órdenes y cofradías”.³¹ La seda era importada únicamente de Oriente,³² mientras que la grana cochinilla, originaria del sur de México y Centroamérica, ya era comercializada en todo el mundo desde el siglo XVI;³³ por todo lo anterior, se desconoce el lugar exacto en que esta tela fue tejida y teñida.

En cuanto a lo que Cabrera llama “túnica talar de las ondas” o los “brillos” que menciona Bermúdez, son posiblemente adjetivos para describir el acabado conocido como *muaré* o *moiré*, presente en la seda del soporte principal (figura 16). El efecto que ese acabado produce en el textil crea una ilusión óp-

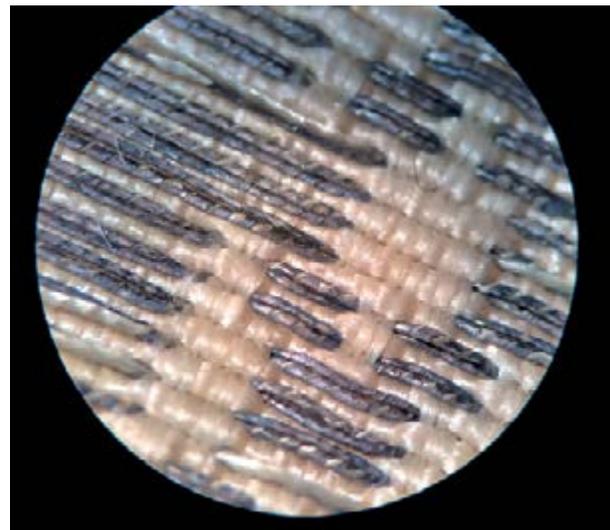


Figura 15. Detalle de la estructura de los hilos metálicos en galón 2. Fotografía del STCRT.

tica similar a las ondas de agua. El *muaré* fue muypreciado por los estratos más altos de la sociedad durante los siglos XVII y XVIII.³⁴ Técnica de origen árabe, los franceses e ingleses que perfeccionaron, y más tarde, los fabricantes españoles de la zona de Valencia pudieron replicarla en sus talleres.³⁵

³⁰ Cayetano Cabrera y Quintero, *op. cit.*, p. 196.

³¹ Héctor Schenone, *op. cit.*, p. 213.

³² Leticia Arroyo Ortiz, *Tintes naturales mexicanos: su aplicación en algodón, henequén y lana*, México, ENAP-UNAM, 2008, pp. 181-183.

³³ Martha Contreras Sainz, “Metodología y catálogo para la identificación de tres colorantes de origen orgánico encontrados en el patrimonio textil”, tesis de licenciatura, ENCRYM-INAH, México, 2010, p. 102.

³⁴ Antoni Bargalló, “Telas de aguas (1)”, *Datatèxtil*, núm. 11, 2005, p. 7, recuperado de: < <https://www.raco.cat/index.php/Data-textil/article/download/278996/366726> >, consultada el 24 de octubre de 2019.

³⁵ *Ibidem*, pp. 9-14.



Figura 16. Detalle del acabado *muaré* en el extremo izquierdo de la tela de soporte principal de la indumentaria de Nuestra Señora de las Aguas. Fotografía del sictt.

El efecto de esta tela se consigue al combinar altas temperaturas, presión y humedad, haciendo pasar el textil a través de una calandra. La superposición de los canales o granos del tejido logran efectos parecidos a las ondas del agua, por ello se decía que se “daba agua a la seda”.³⁶ Este aspecto resulta relevante ya que indica que el efecto es susceptible a ser afectado por la humedad, y ése fue un factor determinante en la elección de procesos de limpieza y consolidación.

Para la confección de la pieza se infiere que primero se trazaron y cortaron las formas de las telas. Posteriormente se unieron los cuatro lienzos que conforman la parte de la seda para dar la forma al vestido. Después se cosieron las tres partes generales (falda, pecho y torso) y finalmente se unió la tela de soporte principal a la entretela (figura 17). Es probable que se hayan hecho correcciones en la zona del cuello, debido a que tal área presenta dobleces en ambas telas, así como costuras para esconder el ajuste; las piezas se unieron con hilo de seda.

³⁶ Joaquín Manuel Fos *et. al.*, *Instrucción metódica sobre los mueres*, Madrid, Imprenta de la viuda de D. Joaquín Ibarra, 1790, p. 15.

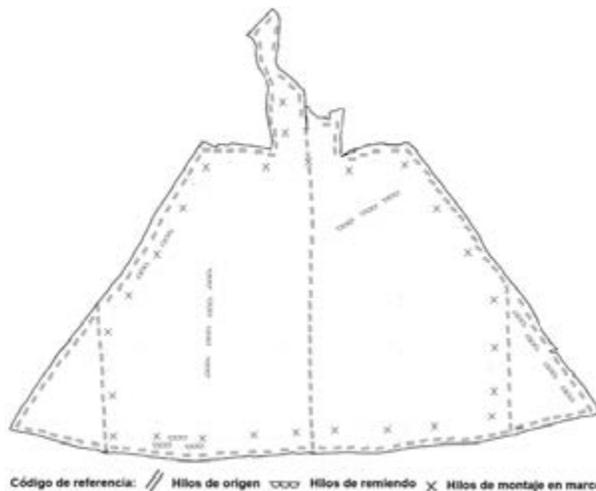


Figura 17. Esquema de los hilos de costura que se registraron al inicio de la intervención en la indumentaria atribuida a Nuestra Señora de las Aguas. Esquema de Carlos A. Hernández.

Tratamientos realizados

El primer objetivo de la intervención fue recuperar la forma del vestido. Se determinó que era necesario lograr la correspondencia entre la unidad formal del textil, su relación con los textos históricos y la propia escultura; el trabajo comenzó con el desmontaje de la indumentaria del marco y la documentación detallada de los elementos que la conforman (figura 18). Para identificar su forma primero se corrigió el plano del textil, se observaron las costuras de origen y los elementos añadidos. Al no encontrar similitudes con la forma de otras indumentarias e ilustraciones, se decidió elaborar y probar una réplica del vestido directamente en la escultura (figura 19). Con esto se reconoció que las costuras y modificaciones en los dobladillos del cuello tenían la intención de ajustarlo a la medida y estructura de la escultura, lo mismo se observó en las dos pinzas en la sección de la cintura (una se había perdido debido al deterioro de la tela), las cuales se agregaron para ceñirlo al candelero.

Para completar la forma se decidió injertar el faltante del cuello del lado derecho, ya que concuerda

con las medidas y el volumen de la escultura, además de que brindaría soporte a la tela en el montaje.

Una vez que se reconocieron a detalle las características de los materiales y del deterioro, se practicaron la limpieza y consolidación. El objetivo de estos procesos era estabilizar materialmente el textil, disminuir su rigidez y seleccionar materiales que no cambiaran significativamente la tela original. En el caso de la limpieza se estableció como prioridad conservar tanto el color actual de la mancha del milagro como el del teñido, y el acabado *muaré* debido a la relevancia que representan para el bien, ya que en ellos se reconoce el evento milagroso y el valor de las técnicas de manufactura de la época; por ello, fue necesario emplear métodos y materiales diferenciados para cada elemento basados en pruebas de solubilidad y compatibilidad realizadas sobre muestras originales. Para la eliminación de microorganismos se aplicó por aspersión general un fungicida y antimicótico compuesto de ácido cítrico disuelto en agua; este tratamiento no afectó el acabado *muaré*, el colorante ni la evidencia del milagro.

Previo a la limpieza, se separaron todos los elementos y después se llevaron a cabo tres fases: primero se eliminaron los residuos sólidos de todas las telas por medio de aspirado controlado; el segundo proceso consistió en eliminar la suciedad de naturaleza oleosa de la entretela por medio de inmersión en disolvente no polar (figura 20), y por último, al galón magenta se le aplicó una limpieza en seco. El aseo de los elementos mejoró el aspecto de la indumentaria y se eliminaron las sustancias que podrían promover su deterioro; el análisis colorimétrico posterior corroboró que los colores en la sección del milagro no fueron alterados (figura 21).

En cuanto a la estabilización estructural, la entretela de algodón presentaba una serie de lagunas cuyo tejido fue reintegrado por medio de hilos de algodón de un tono, grosor y torsión similares a los



Figura 18. Aspecto del vestido después de liberarlo del marco. Fotografía del STCR.

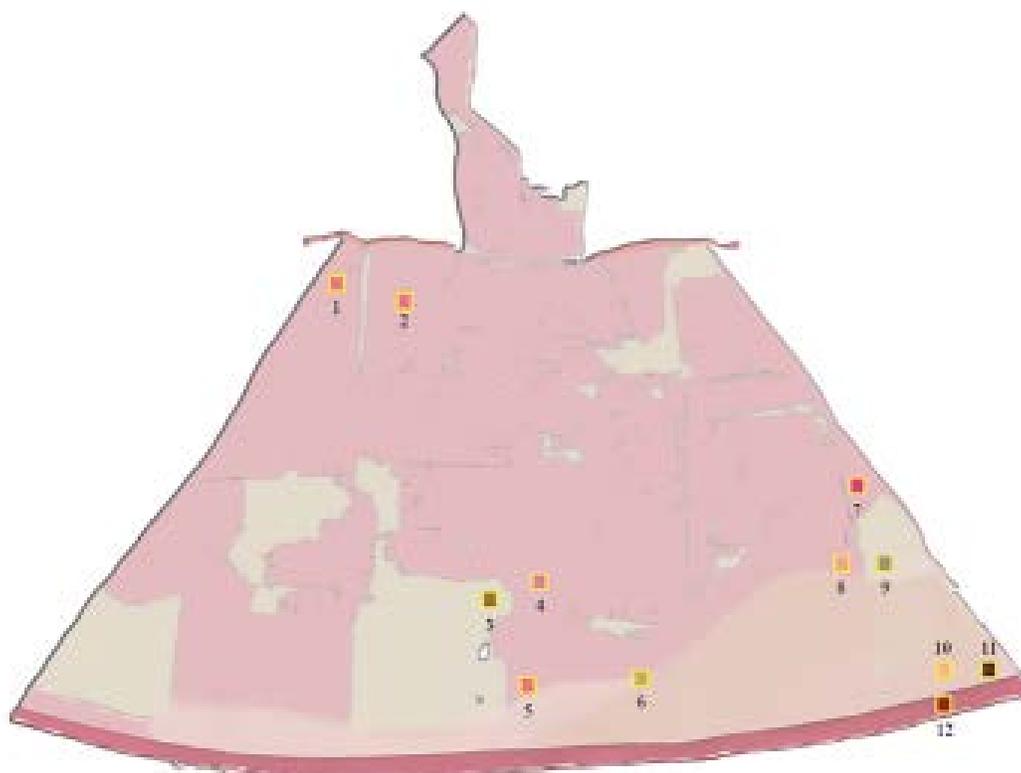


Figura 19. Colocación de la réplica del vestido en la escultura. Fotografía del STCR.



Figura 20. Lavado en seco por inmersión de la entretela. Fotografía del STCR.

Esquema de la toma de muestras para análisis colorimétrico de la indumentaria atribuida a Nuestra Señora de las Aguas



174 |

Paleta cromática

Medición antes de la limpieza				
Medida	RGB			Color
	R	G	B	
1	171	107	107	
2	161	104	101	
3	170	138	103	
4	158	125	94	
5	153	112	92	
6	159	98	96	
7	151	105	89	
8	164	137	108	
9	155	116	91	
10	172	122	99	
11	121	77	71	
12	136	57	71	

Medición después de la limpieza				
Medida	RGB			Color
	R	G	B	
1	171	104	104	
2	161	101	98	
3	163	132	98	
4	159	124	93	
5	155	112	92	
6	158	97	96	
7	152	106	90	
8	167	140	111	
9	153	114	90	
10	173	122	99	
11	122	77	71	
12	133	51	67	

Figura 21. Comparación de los registros colorimétricos previo y posterior a la limpieza de los elementos que componen el textil. Fotografía del STCRT.



Figura 22. Proceso de retejido en zona de faltante de entretela. Fotografía del STCRT.

del original. Esta técnica consistió en seguir la estructura del tejido original mediante la incorporación de hilos de trama y urdimbre montados a partir de las zonas sanas del original (figuras 22 y 23).

Debido a que la tela de soporte principal y los listones presentaban poca resistencia y grandes faltantes, era necesario colocar una tela como soporte para devolver estabilidad estructural a la prenda y con ello facilitar su manipulación. Para la elección del material se tomó en cuenta la naturaleza de las fibras de origen, su densidad y estructura de tejido; el material que se adecuaba mejor a estas características del soporte principal era el pongé de seda teñido al tono rosado de la seda con colorantes sintéticos; para los listones se eligió una crepelina de seda también teñida al tono anaranjado. Para incorporar los soportes a la prenda se eligió un adhesivo resultante de la mezcla de almidón modificado, un adhesivo de éter de celulosa y propilenglicol diluido en agua; este método se seleccionó debido a que el estado deleznable de la seda no permitía la aplicación de alguna acción mecánica de costura.

El uso de este adhesivo brindó flexibilidad al lienzo y su aplicación se hizo a un nivel de humectación controlado sin que se alterara la saturación de color al secar (figura 24). Los elementos se unieron entre sí siguiendo las mismas puntadas de las costuras de origen con hilos de seda teñidos al tono



Figura 23. Detalle de la entretela con retejido en una zona con faltante. Fotografía del STCRT.



Figura 24. Alineación de la tela al nuevo soporte para adherirlos. Fotografía del STCRT.



Figura 25. Colocación de la tela de protección al soporte principal. Fotografía del STCRT.



Figura 26. Imagen de final de proceso. Fotografía del STCRT.

rosado del pongé. En este proceso se rehicieron las pinzas y los dobleces de confección que le permiten ceñirse a la forma de la escultura.

Como medida preventiva se colocó sobre la tela de soporte principal una crepelina de seda teñida al tono rosado del soporte principal, la cual actúa como superficie de protección contra la luz y los agentes contaminantes (figura 25). Por último, se decidió elaborar un maniquí proporcional a la medida de la escultura y con materiales compatibles para facilitar exhibición y almacenamiento del vestido dentro del espacio conventual; de esta manera, la prenda puede ser visualmente vinculada con la escultura, y también se pueden apreciar detalles como la mancha del milagro, la presencia de los dos galones y el acabado *muaré* (figura 26).

Reflexiones finales

La función religiosa de la indumentaria de Nuestra Señora de las Aguas continúa vigente desde 1714, lo que ha permitido su permanencia durante más de 300 años. La conservación de este objeto representó un reto académico y técnico, ya que las de-

cisiones de restauración debían estar dirigidas a respetar la integridad de los múltiples significados de relevancia inmersos en la materialidad del textil, que a su vez debía ser atendido debido a su alto grado de deterioro. El desarrollo de este trabajo demuestra que es fundamental comprender integralmente los atributos que conlleva el patrimonio que se encuentra inmerso en un contexto religioso, y sobre todo aquél cuyo uso se mantiene activo en el presente. Para lograr dicha comprensión es necesario abordar el tema con el acercamiento a los diversos actores involucrados en el contexto del bien e ir más allá de la caracterización material; de esta manera es posible establecer los criterios más pertinentes que den solución a las problemáticas particulares de cada caso. Es labor del conservador de patrimonio realizar aproximaciones teóri-

cas y técnicas que le permitan plantear estrategias adecuadas.

Como resultado de este ejercicio, se logró recuperar la forma del vestido y con ello su vínculo con la escultura; también se brindó estabilidad estructural a sus distintos elementos, se pudieron preservar los acabados de las telas y se respetaron las alteraciones materiales, como la mancha del milagro, las lagunas derivadas de la obtención de reliquias y los detalles de la confección que en conjunto dotan de significado a Nuestra Señora de las Aguas, quien forma parte del patrimonio de la comunidad de Jesús María, a la que agradecemos el interés y participación activa, pues además de proporcionar información valiosa acerca de la pieza, confió en la institución para llevar a cabo diversos trabajos de restauración de su cultura material.

