

Modificaciones en tejidos litúrgicos de Sevilla

Entre la musealización y el uso etnográfico

Cristina M^a Molina Casse

Trabajo Fin de Grado tutorizado por la Dra. M^a Fernanda Guitián Garre

Facultad de Bellas Artes

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales (2022/2023)

Modificaciones en tejidos litúrgicos de Sevilla

Entre la musealización y el
uso etnográfico

Cristina M^a Molina Casse

En primer lugar y lo más importante, gracias a mi madre, porque sin su continuo apoyo no podría haber llegado hasta donde estoy. Gracias por ayudarme a cumplir mis sueños.

Gracias a todo el profesorado de Conservación y Restauración de la Universidad de La Laguna. A Isabel Rumeu de Lorenzo Cáceres, por aquella tarde en la que mencionaste la conservación de tejidos, entramos en blogs con la ilusión y la pasión empujándonos, y me metiste la idea en la cabeza; no he podido sacármela desde entonces. Gracias a Antonio Sánchez Fernández, por insistirme en que pidiese la estancia al IAPH y aliviar mis dudas. Y mil millones de gracias a M^a Fernanda Guitián Garre, por apoyarme, enseñarme, y tirar de mí durante todos estos años. Por la inmensa paciencia. Sé que puedo llamarme a mí misma una profesional con orgullo gracias a ti. Gracias.

Gracias al equipo de restauración de tejidos del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. A mis tutoras, Carmen Ángel Gómez y Lourdes Fernández González, por enseñarme todo lo que sé de tejidos, por acogerme en el taller, y por despertarme aún más la curiosidad. Mil gracias a Marina Muñoz Villalta, por trabajar conmigo hombro con hombro a pesar de no tener yo ni idea, por ayudarme tantísimo en todo y ser un apoyo, y por la confianza. A los demás compañeros, Concepción Moreno y José María Espinar Rodríguez, por escucharme y ofrecerme sus palabras desde la experiencia.

Mil gracias a mis compañeras y amigas, Esther Báez de la Pinta y Miriam Sánchez Pérez, que me han acompañado durante estos cuatro años y medio y se han formado conmigo, siempre presentes en mi vida, empujándome a ser mejor cada día. Por todos esos cafés que nos tomamos juntas. Gracias. Al final lo conseguimos.

Gracias a los sevillanos de mi vida, por darme valentía y por acogerme como una más. Por transmitirme su emoción por la tradición sevillana y convertirme en otra cofrade.

Gracias a todas las mujeres del pasado que han puesto aguja e hilo en el tejido. Sin ellas este trabajo no habría sido posible.

Y gracias a mí misma. Por aguantar, superarme, y enorgullecerme de mi trabajo. Por dejarme llevar por la curiosidad.

RESUMEN

En la ciudad de Sevilla es común la modificación de bienes textiles bordados pertenecientes a la liturgia cristiana. En este trabajo de fin de grado se abordan las modificaciones más comunes mediante una serie de obras representativas, realizadas por expertos bordadores, y se aplica una mirada conservadora.

Se analiza, también, el papel que juega el entendimiento del bien textil como bien etnológico, así como el término de 'usabilidad', y cómo este se compagina con la conservación de la pieza.

Textil - Sevilla - Liturgia - *Pasado* - Modificación - Bordado

ABSTRACT

In the city of Seville it is common for embroidered textile goods belonging to the Christian liturgy to be modified. In this end-of-degree project, the most common modifications are addressed through a series of representative works, made by expert embroiderers, and a conservative regard is applied.

The role played by the understanding of the textile asset as an ethnological asset is also analyzed, as well as the term 'usability', and how this combines with the conservation of the piece.

Textile - Seville - Liturgy - '*Pasado*' - Modification - Embroidery

Contenidos

I. Introducción.....	8
II. Planteamiento general.....	9
II.1 Justificación.....	9
II.2 Objetivos.....	9
II.3 Referentes.....	10
II.4 Metodología.....	11
II.5 Temporalización.....	13
III. Los tejidos en la tradición sevillana.....	14
III.1 Antecedentes.....	14
III.2 La manufactura del bordado.....	16
IV. Normativas en conservación y restauración de tejidos litúrgicos.....	24
IV.1 Normativa no vinculante. Criterios de Conservación y Restauración.....	24
IV.2 Normativa vinculante. Marco legislativo.....	27
V. Modificaciones en tejidos litúrgicos.....	28
V.1 Los <i>pasados</i>	28
V.1.1 Sustitución de bordados.....	30
V.1.2 Cambio de color, diseño y/o <i>enriquecimiento</i>	33
V.1.3 <i>Pasado</i> respetuoso.....	35
V.2 Reaprovechamiento de elementos tejidos.....	40
V.2.1 Elementos no litúrgicos: las <i>sayas toreras</i>	40
V.2.2 Elementos litúrgicos.....	48
VI. Los pasados. Entre la artesanía y la restauración.....	50
VII. El patrimonio etnográfico y la musealización.....	52
VIII. Propuestas.....	54
IX. Conclusiones.....	55
X. Referencias.....	56
X.1 Fuentes bibliográficas.....	56
X.2 Webgrafía y videografía.....	57
XI. Glosario.....	60
Términos de la liturgia cristiana en Sevilla:.....	60

Términos del bordado sevillano:.....	60
Otros términos:.....	61
XII. Índice de ilustraciones	62
XIII. Anexos.....	66
XIII.1 Cartas de restauración, planes nacionales y documentación específica de la normativa no vinculante.....	66
XIII.2 Fuentes de ilustraciones.....	68

I. Introducción

Con motivo de mi llegada a Sevilla para realizar mis prácticas curriculares en el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH), y con mi consiguiente e inevitable llegada al mundo de la cofradía y los tejidos de uso eclesiástico, me topé rápidamente con un mundo enorme, rico en bienes de valor incalculable para el pueblo sevillano, en cuidados de un círculo muy reducido. Estos sacros y finos tejidos, adornados hasta arriba con piedras preciosas y kilogramos de oro puro, eran sustituidos, arreglados y, aunque con mucho cariño y devoción, modificados a placer. Me encontré con un mundo ajeno al mío y, como tal, no tardé en llevarme las manos a la cabeza con un solo vistazo, con el perfeccionismo propio de una estudiante de conservación y restauración aún en formación.

La mayoría de las modificaciones se tratan de *pasados*. Un pasado conlleva, fundamentalmente, el recortado de las piezas bordadas del tejido original y su consiguiente fijación a un tejido nuevo. Estas modificaciones me llamaron especial atención, puesto que me extrañaron sobremanera, al tratarse de bienes patrimoniales de valor incalculable. ¿Cómo sería posible que se extrajese una figura concreta de una riquísima pintura? ¿Que, a modo de collage, se recortasen y se tomasen las distintas piezas y se reconstituyesen sobre un nuevo fondo? Fue esta valorización misma del tejido la que me hizo reflexionar e investigar sobre los cambios llevados a cabo en estos soportes, tan poco estudiados durante mi carrera; visité cofradías y parroquias, talleres de bordado, pregunté a sevillanos, a compañeros, y a expertos en la materia... y fue al asistir a la Semana Santa sevillana que mis reflexiones encontraron cierto solaz.

La Semana Santa en Sevilla es una explosión de cultura, tradición y emoción, una impresionante exhibición de majestuosidad. Los elaborados pasos, labrados, cubiertos en oro y flores frescas, portan a las imágenes más destacadas de la ciudad, vestidas con los más opulentos tejidos, exhibiendo la dolorosa belleza de la tradición cristiana andaluza más barroca, prístina, sin una sola grieta. Este afán por la perfección divina, además de la presencia de una versátil moda en las vestimentas de las dolorosas dentro y fuera del acto litúrgico, se presenta como una de las raíces de las modificaciones en las que nos centramos en este trabajo.

En primer lugar, se investigaron los casos más representativos de las modificaciones textiles, ya que se determinó que se ajustarían mejor a los perfiles establecidos con anterioridad. Se visitaron las hermandades de dichas obras textiles, y se llevó a cabo un estudio con distintas técnicas fotográficas. Una vez recabados los datos, se procedió al diálogo

deontológico específico de cada caso, valorando en qué medida se ajustan las modificaciones a los criterios de conservación y restauración.

A partir de este punto, comencé a darle vueltas a la validez de las modificaciones en bienes tejidos, a ojos de la restauración. Esto me llevó a los bienes etnológicos, a la tradición sevillana... y a los testimonios desesperanzadores de personas relacionadas con la liturgia. Las modificaciones (y su consiguiente pérdida de patrimonio) parecen, en muchos casos, inevitables. En el desarrollo del trabajo pondremos en duda tanto el discurso estético, como el discurso puramente proteccionista; viendo únicamente plausible encontrar un punto común, al menos, por ahora, como desarrollaremos a continuación.

II. Planteamiento general

II.1 Justificación

La elección del ámbito de estudio en un tema tan concreto como las modificaciones nace de un ansia de explicación al porqué de la realización de estas, puesto que nos causó extrañeza desde el primer momento. Durante el desarrollo del trabajo se han aplicado los criterios de conservación y restauración para llevar a cabo una investigación de las modificaciones más comunes en tejidos de uso litúrgico en la ciudad de Sevilla, con el objetivo de valorar estas intervenciones cara al código ético profesional de la conservación y restauración de bienes culturales. Destaca la necesidad de realizar un diálogo deontológico y un sopesado de los casos, en búsqueda de un diagnóstico específico de los daños producidos por las modificaciones, tanto al bien material como al discurso patrimonial y a la antigüedad y veracidad de la pieza. De este modo, se reflexionará acerca de la flexibilidad de estos criterios cara a los bienes etnológicos, a la participación de la sociedad en la valorización y salvaguarda de los bienes, y a la responsabilidad de la figura del conservador restaurador con respecto a los bienes de uso frecuente, analizando el panorama actual y ofreciendo un nuevo punto de vista.

II.2 Objetivos

Como objetivos generales, podemos destacar una buena gestión de las distintas fuentes de información, con sus distintos formatos y orígenes, obtenidas a partir de la investigación. Específicamente en el campo de la

conservación y restauración, se alinea especialmente con este trabajo la difusión, tanto de las técnicas utilizadas en la conservación y restauración de las piezas textiles, como de los criterios de intervención de las mismas; también destaca el trabajo de revalorización de los bienes tejidos que permea en toda investigación que tenga que ver con este patrimonio, minoría en el campo de la restauración y el patrimonio en general, y considerado arte menor, aunque esta consideración se encuentre cada vez más en el pasado.

Asimismo, destacamos el conocimiento de las metodologías científicas aplicadas, así como la interpretación y síntesis de los resultados obtenidos, con ayuda continua de las fuentes bibliográficas a modo de apoyo de nuestras reflexiones. El conocimiento de los materiales que constituyen las obras textiles y los procesos de manufactura llevados a cabo, así como los factores de alteración de dichos materiales, también cobran especial importancia en este trabajo. Ponemos en valor el código deontológico de la profesión, así como de la responsabilidad del conservador-restaurador dentro de la valoración de los bienes tejidos, y de la ejecución de su profesión para la transmisión a generaciones futuras de estos discursos artísticos, fruto de la producción de estos bienes colectivos, tan importantes para la cultura andaluza.

Como objetivos específicos, despunta especialmente el razonamiento crítico y el compromiso ético; los bienes etnológicos se caracterizan por la necesidad de estas capacidades en específico, al tratarse de patrimonio que debe manipularse e investigarse con especial sensibilidad y atención. De aquí también la motivación por la calidad en el trabajo y las reflexiones obtenidas; se trata de un campo delicado, en el que hace falta también mucha iniciativa por la investigación de casos aislados de la mirada de profesionales del patrimonio.

II.3 Referentes

Documentamos los bienes culturales mediante la recopilación, organización y gestión de la información de los mismos. Esta, a la hora de documentar el patrimonio cultural, puede provenir de las conclusiones en base a un trabajo de campo sobre dicho patrimonio, o a información preexistente. En cuanto a lo que esta última se refiere, las fuentes de información escrita pueden ser bibliográficas, fuentes utilizadas para la identificación del contexto que rodea a la obra de estudio, y documentales, fuentes que aportan testimonio directo acerca de la obra estudiada (Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), 2022).

En nuestro caso, hemos llevado a cabo una investigación completa en cuanto a lo que los bienes tejidos se refieren, con relación al patrimonio como punto de partida general, desviándonos hacia el patrimonio etnológico y desembocando en los bienes textiles asociados a las prácticas litúrgicas sevillanas. Para ello, nos hemos apoyado en fuentes de información bibliográficas, además de alguna que otra documental en la que hemos encontrado testimonio de obras estudiadas y manipuladas durante nuestro trabajo. Ha sido fundamental, asimismo, la fuente de información verbal y popular; es esta precisamente la que nos ha aportado la mayor parte del contexto en el que se desarrollan estas prácticas, al ser un mundo tan específico y ajeno a la órbita patrimonial estudiada con anterioridad. De este modo, se ha consultado con expertos en tejidos, sevillanos cofrades, y miembros de hermandades, que nos han aportado testimonios valiosísimos y esenciales a la hora de desarrollar las conclusiones de este trabajo.

II.4 Metodología

La metodología de trabajo se ha basado en cuatro fases distintas; la investigación, el trabajo de campo, la postproducción de fotografía y el desarrollo del contenido y maquetación del trabajo.

En el proceso de investigación, como ya comentamos al mencionar los referentes (*ver sección II.3*), nos hemos apoyado en múltiples fuentes de todo tipo para la recopilación de información. En esta etapa ha sido esencial la fuente popular y verbal, con testimonios tanto por parte del equipo del centro de intervención del IAPH, como por mayordomos y sacerdotes de las hermandades estudiadas, así como de sevillanos pertenecientes al mundo de las cofradías. Partiendo de aquí hemos llevado a cabo un estudio más formal mediante la consulta de bibliografía diversa sobre la documentación de los bienes culturales, los bienes etnológicos, la liturgia sevillana, el bordado, los tejidos... y, además, se ha utilizado el sistema *Zettelkasten*, método de anotación de citas bibliográficas basado en la relación de ideas. También, y mediante el transcurso del trabajo, se han consultado fuentes en la web, sobre todo en lo referente a las cofradías, al trabajo llevado a cabo en las modificaciones, etc.

El trabajo de campo ha consistido en una serie de visitas a las hermandades donde se encuentran los bienes revisados en los casos prácticos, con un consiguiente estudio fotográfico bajo luz visible y ultravioleta de las piezas, momento en el que se ha consultado a la hermandad sobre la historia material del bien, su procedencia, etc. Asimismo, se ha visitado el taller de bordado de Mara Fernández, donde se

ha visualizado el proceso de creación del bordado en oro sevillano con más claridad, esencial para su completo entendimiento. Para las fotografías se ha utilizado la cámara fotográfica Canon EOS 1300D en la mayoría de casos, utilizando puntualmente, en las fotografías de las piezas pertenecientes a las Hermandades de la Esperanza de Triana y del Baratillo (apartado V.2), la cámara Nikon D700. Además, se ha hecho uso de lente macro, trípode y lámpara UV.

El trabajo de postproducción se ha fundamentado en el procesado de las fotografías efectuadas en el trabajo de campo. En las hermandades, las condiciones para el fotografiado de las piezas textiles no han sido ideales; los reflejos de las vitrinas en el caso de los museos, junto a una iluminación mejorable, o la falta de esta última en ciertas salas de depósito, así como los diversos métodos de almacenaje, no aptos para el registro fotográfico adecuado de los bienes, han dificultado la tarea. De este modo, la edición fotográfica ha sido obligatoria en todos los casos; la eliminación de fondos y reflejos, y el ajuste de la iluminación, el enfoque y el balance de blancos, entre otros, se ha editado en las aplicaciones de código abierto *RawTherapee* y *GIMP*.



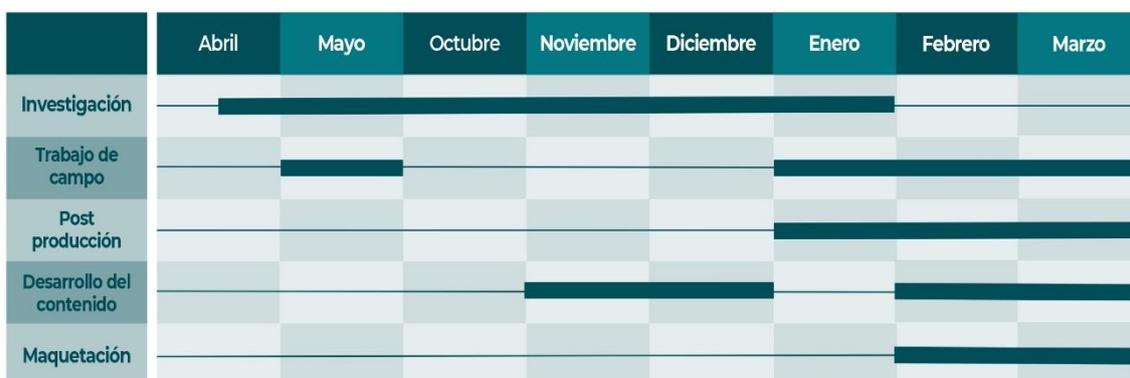
Figs. II.4.1-II.4.2; Antes y después; proceso de edición de fotografía de una túnica. Museo de la Hermandad de la Esperanza Macarena.

Una vez recopilado todo el material, se ha realizado el desarrollo del contenido y la maquetación formal del trabajo. Se ha expuesto una introducción histórica a los tejidos de uso litúrgico, así como a la manufactura del bordado; se han estudiado los criterios de restauración y la legislación aplicable a estos bienes; se han revisado los casos más comunes de modificación en estos tejidos, con ayuda de casos prácticos; se ha diferenciado la artesanía del bordado de la restauración en el caso de los *pasados*; se ha llevado una reflexión acerca de la musealización del patrimonio textil asociado a la práctica litúrgica, y se han expuesto una serie de propuestas de cara al panorama actual. Cabe destacar que estas cuatro

etapas no se han producido separadas, sino que se han alternado durante todo el estudio.

II.5 Temporalización

El trabajo se ha realizado desde el mes de abril de 2022, al mes de marzo de 2023, excepcionando los meses de junio, julio, agosto y septiembre de 2022. En total ha tomado aproximadamente 8 meses, con el proceso más largo siendo la investigación, se calcula, tomando más del 60% de la masa de trabajo. En segundo lugar se encuentra la postproducción, con el desarrollo del contenido y la maquetación. La tarea que menos tiempo ha consumido, con diferencia, ha sido el trabajo de campo, con unas visitas determinadas.



Esquema II.1; Cronograma. Gráfico de Gantt.

Se enlistan a continuación las visitas de trabajo de campo a cofradías, talleres y museos, con fecha, en las que se han llevado a cabo estudios fotográficos o trabajo de investigación.

16 de marzo de 2022.- Visita a la Hdad. del Baratillo. Estudio fotográfico e investigación.

17 de marzo de 2022.- Visita al museo de la Hdad. de la Esperanza de Triana. Estudio fotográfico e investigación.

25 de enero de 2023.- Visita al taller de Mara Fernández. Estudio fotográfico e investigación.

30 de enero de 2023.- Visita a la Hdad. del Baratillo. Investigación.

4 de febrero de 2023.- Visita a la Hdad. de la Esperanza Macarena. Estudio fotográfico.

5 de febrero de 2023.- Visita al museo de la Hdad. de la Esperanza de Triana. Estudio fotográfico.

7 de febrero de 2023.- Visita a la Hdad de Montesión. Petición de permisos para estudios fotográficos.

13 de febrero de 2023.- Visita a la Exposición 'Bajo un manto de amor' en la Fundación Cajasol. Estudio fotográfico.

17 de febrero de 2023.- Visita a la Parroquia de San Ildefonso. Estudio fotográfico.

21 de febrero de 2023.- Visita a la Hdad de Montesión. Estudio fotográfico.

7 de marzo de 2023.- Visita a la Hdad de Montesión. Estudio fotográfico.

III. Los tejidos en la tradición sevillana

III.1 Antecedentes

El papel de los tejidos en los templos cristianos sevillanos es primordial. Es rara la iglesia que no albergue, al menos, una Virgen vestida con las más ricas sedas, terciopelos y bordados. Y es que es Sevilla precisamente el centro cofradiero español donde se posan todos los ojos, en busca de las nuevas influencias, las nuevas creaciones, desde hace siglos.

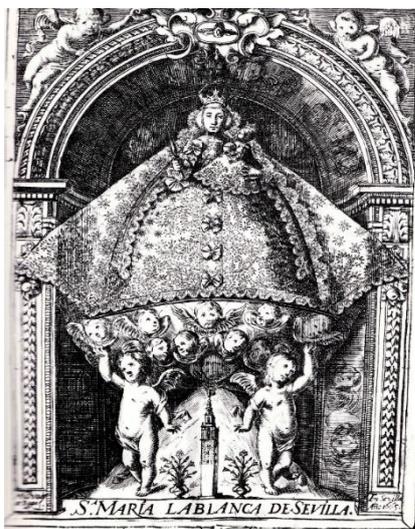


Fig.III.1.1; Grabado de la Virgen de las Nieves de la Parroquia de Santa María la Blanca de Sevilla, por Matías de Arteaga (década de 1690). Extraída de 'Pasión en Sevilla', ABC.

Esta tradición comienza a raíz del Concilio de Trento, en 1545, momento en el que la Iglesia Católica, como respuesta al movimiento protestante, reforzó sus doctrinas utilizando diversas estrategias para fomentar la fe y, de este modo, evitar la pérdida de los fieles. Una de estas estrategias fue precisamente el fomento del uso de los tejidos y los adornos en las Vírgenes, que las humanizaron y las acercaron a los fieles; a partir de este momento se la venera con cercanía. Es precisamente el luto de la Virgen y su condición de madre lo que la hace más cercana; la imagen de la madre de Dios durante el momento de la Pasión de Cristo, doliente, en mitad del llanto por la muerte de su santo hijo en la cruz, produce una indudable

empatía. Por tanto, la Virgen comienza vistiéndose de luto; las primeras imágenes vestidas más destacadas son la Virgen de los Reyes, patrona de Sevilla con residencia en la Iglesia Catedral de Santa María de la Sede y de la



Fig.III.1.2; Palio de la Virgen del Valle durante la procesión.
Extraída de la página web de la emisora 'Cope'.



Fig.III.1.3; Bambalinas del palio de la Virgen del Valle; detalle. Extraída de 'Pasión en Sevilla', ABC.

Asunción de Sevilla (la Catedral de Sevilla), o la Virgen de las Nieves de la parroquia de Santa María la Blanca, en el barrio de Santa Cruz. También es común en esta época vestir a la virgen “de hebrea”, una vestimenta que se acerca un poco más a la visión histórica de la Virgen, vestida “al modo de las casadas sirias, con un manto propio de las matronas de Palestina” (Berjano, Romanov & Sánchez Rico, 2017, p. 76), iconografía que termina de formalizarse en el siglo XX por parte del artista del bordado Juan Manuel Rodríguez Ojeda y que se mantiene a día de hoy. A partir de aquí, comienzan asimismo a popularizarse las imágenes de candelero, con la iconografía de la Virgen en el momento de la Pasión; la dolorosa.

El luto de la Virgen se mantiene prácticamente intacto durante todo el siglo XVIII, en el que destacamos las bambalinas o caídas del palio de la Virgen del Valle (figs. 3.1.2 y 3.1.3), elaboradas en hojilla de plata para la cofradía de la Antigua en los primeros años del siglo y obtenida por la Hermandad del Valle hacia 1806, las más antiguas conservadas de toda la ciudad. Es a partir de la primera mitad del XIX que se comienza a resaltar, mediante la vestimenta, la condición real de la Virgen, a través del uso de colores como el morado o el azul oscuro. En estas primeras décadas, la labor de vestirla comienzan a realizarla personas ajenas a la liturgia, con anterioridad llevada a cabo por parte de sacristanes; ahora, expertos sastres y artistas comienzan la tradición, experimentando y cambiando elementos sin la rigidez del rito católico, y conformando de este modo lo que se denomina la iconografía de la «Dolorosa sevillana».

Ya en la segunda mitad del siglo XIX, con la aparición del bordado romántico en España, comienzan a aparecer gamas de colores más vivas y amplias que nunca; en estas décadas la figura del vestidor, ya conformada formalmente, busca la belleza real de la Virgen por encima del rigor católico, convirtiéndola de este modo, además de en figura santa, en objeto de exhibición. Comienza aquí también la competitividad entre hermandades por tener en su paso a la Virgen más bella, más majestuosa. Asimismo,

empiezan a formalizarse otras artes relacionadas con la Semana Santa Sevillana paralelamente, como el del diseño floral, la orquesta... La Virgen se convierte en estos años, y entrado ya el siglo XX, en la protagonista del acto litúrgico de la procesión, en la que la figura de su hijo, central en la Pasión, muchas ocasiones parece acompañarla a ella, y no a la inversa. Se diversifican las influencias a la hora de vestir a la Virgen, tomando referencias de pinturas clásicas, personajes influyentes, cine, moda, o de las imágenes de Gloria.

A partir de este punto, la labor del vestidor se extiende; este se ocupa de que los ropajes complementen a la talla, de que completen el trabajo del escultor, y de que exalten las características más bellas de la pieza. La Virgen posee un armario (vestiduras para tiempo ordinario, para besamanos, para salidas, de hebrea...) que va cambiando a lo largo del año, además de múltiples valiosísimos complementos elegidos en base a la vestimenta. El siglo XX, a pesar de ser turbulento y con periodos de ausencia consecuentes con los hechos históricos acaecidos en España, conforma la evolución del arte de vestir a la Virgen en una explosión de expresión artística.

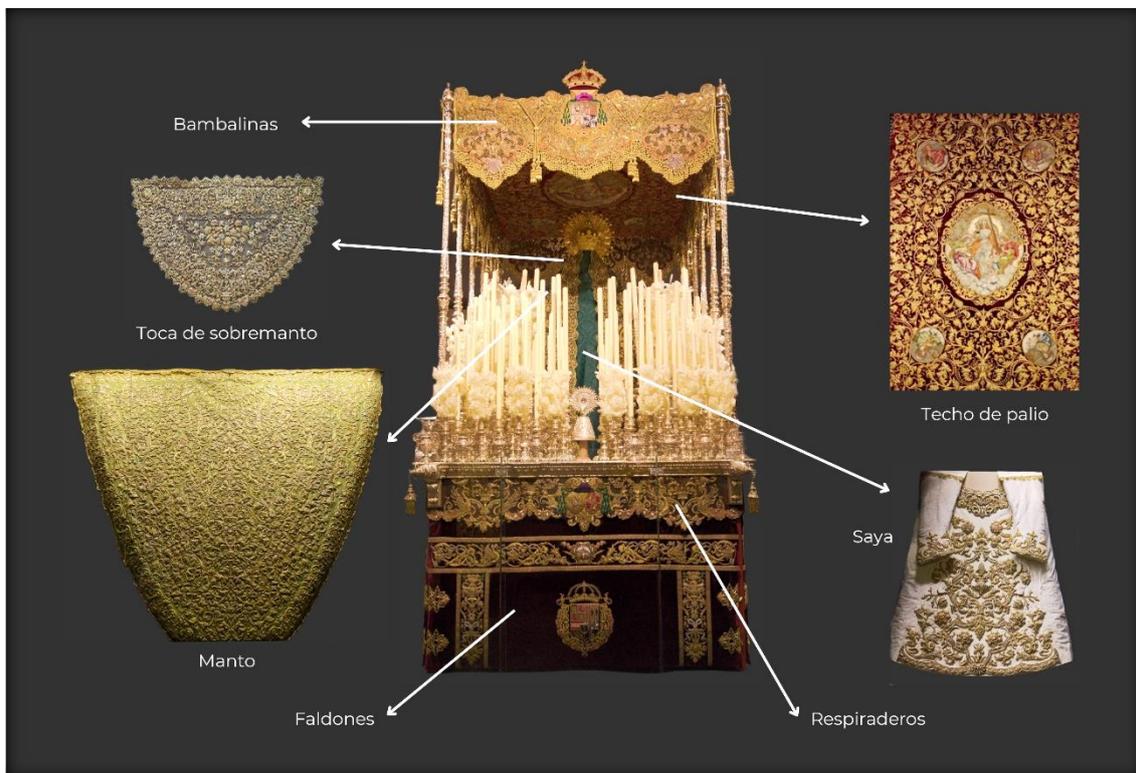
Es de este modo que llegamos a la primera década de los 2000; en estos años, surge un historicismo que saca de los cajones de las hermandades bordados, prendas, encajes y joyas que habían sido guardados y abandonados a su suerte por verse “anticuados” o “pobres”, y se reutilizan; las prendas tradicionales comienzan así a revalorizarse. Asimismo, la población cofradiera comienza a concienciarse acerca de la protección y preservación del patrimonio textil de las hermandades, uno de los más olvidados de las mismas. Surge un movimiento de devolver lo antiguo a la gloria, de mantener los bordados originales o de reaprovechar los mismos. Este movimiento, añadido a que el arte de vestir a Vírgenes y a Cristos está vivo, evoluciona y se basa en la libertad creativa del vestidor y los bordadores -arte que va de la mano en muchas ocasiones-, son los factores que precisamente producen las modificaciones en las que nos centramos en este trabajo; esta evolución también es parte del patrimonio inmaterial que envuelve a la tradición cofradiera sevillana.

III.2 La manufactura del bordado

El patrimonio textil bordado, así como la pintura o escultura, se componen de distintas facetas que podemos resumir en tipología, partes compositivas, metodología, materiales y clases de hilos y puntos.

Podemos dividir estos tejidos en distintas tipologías según su uso, su consiguiente forma y dimensión e incluso el estilo y el tipo de bordado utilizado. Esta división se compone, grosso modo, en vestimentas, insignias

y adornos; en las imágenes esquemáticas siguientes encontramos un glosario visual en el que identificamos dichos elementos, los más susceptibles de ser modificados.



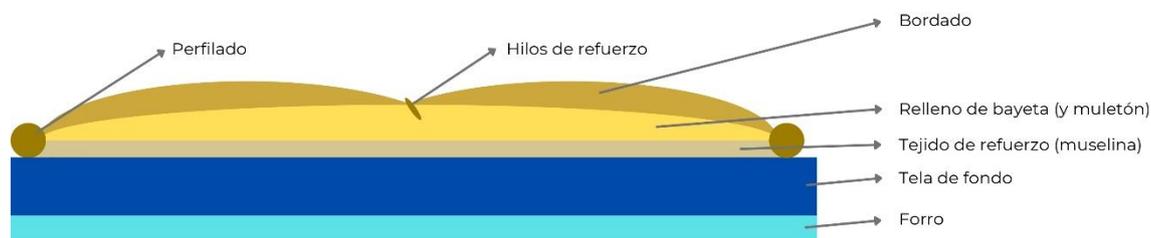
Esquema III.2.1; Tipología de tejidos en los palios de Virgen.



Esquema III.2.2; Tipología de tejidos; túnica de Señor e insignias.

Como denominador común a todas estas tipologías, encontramos unas partes compositivas colectivas a todos los bordados. Estos tejidos, así como la pintura, responden a una serie de estratos; el forro, que protege el reverso de la obra; el tejido de refuerzo, donde se tejen los bordados, a donde

se sujetan; el tejido base o tejido de fondo, que es el que se observa desde el anverso, siendo común el tisú y el terciopelo; y los bordados con sus correspondientes perfilados, decoraciones, rellenos y cartones, etc., al gusto del bordador.



Esquema III.2.3; Estratos del bordado, tomando como referencia el bordado actual, por parte de Mara Fernández.

Para comprender la metodología del bordado nos transportamos al taller actual de bordado de Mara Fernández, licenciada en Conservación y Restauración y bordadora en activo. El primer paso de todo bordado es el diseño (*fig.3.2.1*); una vez decidido, lo realiza a lápiz sobre papel y recorta los contornos en bayeta (y muletón, si es que el bordado lleva relleno) (*fig.3.2.3*). Ahora sí, traslada este diseño al tejido de refuerzo, normalmente de algodón previamente almidonado y estirado en un bastidor (muselina), y a este diseño se cose el relleno de bayeta y muselina por el borde, dejándolo fijo (*fig.3.2.5*). Sobre este es que comienza el trabajo de bordado, tratando cuidadosamente con el hilo de oro en sus carretes, y fijándolo todo con hilo de algodón amarillo. Una vez bordado, recorta la figura de la muselina y la coloca sobre el tejido base, la fija mediante costura, y la perfila con un hilo más grueso, añadiendo entonces las decoraciones (*figs. 3.2.7 y 3.2.8*). Finalmente, cose el forro al borde del reverso de la pieza.



Fig.III.2.1; Diseños en papel de cebolla. Taller de Mara Fernández.



Fig.III.2.2; Bastidor para el bordado. Taller de Mara Fernández.



Fig.III.2.3; Diseño recortado en bayeta y muletón (relleno), cosidos entre sí. Taller de Mara Fernández.



Fig.III.2.4; Diseño (fig.3.2.3) ya bordado sobre la muselina. Taller de Mara Fernández.



Fig.III.2.5; Detalle; bayeta cosida a la muselina, en el proceso de bordado. Taller de Mara Fernández.



Fig.III.2.6; Diseño bordado sobre muselina, con venas de lentejuelas como decoración. Taller de Mara Fernández.



Fig.III.2.7; Detalle; estado final del bordado sobre terciopelo azul. Taller de Mara Fernández.



Fig.III.2.8; Detalle; estado final del bordado sobre terciopelo azul; superposición de perfilados. Taller de Mara Fernández.

Los materiales principales pueden ser divididos en materiales de bordado y materiales de utillaje. Mencionaremos aquí los más comunes y de mayor importancia.

Materiales de utillaje

Bayeta: normalmente de algodón y de color amarillo, se utiliza para darle cierto realce al bordado (ver *fig.3.2.5*).

Muletón o manta: de algodón, utilizado para aumentar el realce según el nivel que se desee (ver *fig.3.2.3*).

Muselina: lienzo de algodón utilizado en Sevilla (comúnmente llamado "lienzo moreno") a modo de tejido de refuerzo, en el que se tejen los bordados sobre un bastidor.

Almidón: sustancia utilizada para aprestar el lienzo moreno, o para adherirlo a la tela de fondo con el bordado ya llevado a cabo.

Cartulina: utilizada para dar efectos decorativos en el realce, y aplicado normalmente sobre la bayeta.

Materiales de bordado

Tejidos base: en los que encontramos comúnmente la seda, el rayón o raso artificial, el brocado, el tisú, el terciopelo (ver *fig.3.2.7* y *3.2.8*), el terciopelo acrílico, y la malla de oro y de plata.

Hilos para bordar: los hilos de bordado suelen producirse fuera del taller de bordado; cuando comienza el auge de este arte en Sevilla, hacia mediados del siglo XV y principios del XVI, de su manufactura se ocupan los "correos de hilo de oro". El hilo, denominado entorchado, se compone de un alma normalmente de seda, recubierto de una laminilla de metal que lo envuelve y que le da sus características. Esta laminilla de metal puede ser de plata u oro sobre plata, denominado fino, o de oro o plata sobre cobre, denominado entrefino.

Hilos para reforzar: se tratan de los hilos utilizados para fijar el hilo de bordado al tejido, normalmente de algodón, de color amarillo (si el bordado es en oro) o blanco (si el bordado es en plata).

Decoraciones: compuestas por marfiles tallados, lentejuelas, pedrería, espigas, pasamanería, espejuelos, encajes a bolillo...

El hilo para bordar, del que hemos hablado anteriormente como hilo entorchado, por su parte, presenta una tipología distinta según su manufactura y el efecto visual que exhiba (más o menos brillo, que se aprecie más o menos liso, etc.) Existen múltiples tipos de hilo manufacturados fuera, e incluso dentro del taller (algunos bordadores manufacturaban su propio hilo a su gusto), así que tratar todos los tipos es demasiado extenso; trataremos, de este modo, los más comunes;

Liiso: hilo en el que el oro queda completamente liiso. Según el grosor se le denomina camaraña, liiso o de muestra.

Briscado: con el oro ondulado.

Ondulado: como el briscado, pero con ondas más suaves y, por tanto, más brillante.

Giraspe: hilo trenzado con sedas de colores.

Hojilla: laminilla metálica en forma de cinta. Puede ser de oro o de plata.

Metal: lámina de metálica con forma determinada, utilizada para decorar.

Mingo o perla: semi-esfera de metal utilizada para decorar (ver centro de la flor en *fig.3.2.7*).

Torzal: compuesto por varios hilos liisos.

Seda: de colores, permite realizar diseños.



Fig.III.2.9; Hilo briscado (arriba) y de muestra o liiso (abajo). Taller de Mara Fernández.

Los puntos, por su parte, también presentan una tipología; es precisamente el juego entre hilos, puntos y decoraciones la raíz de la riqueza del bordado, en conjunto con el diseño. Así, los siguientes tipos de puntos son los más comunes:

Cartulina: bordado sobre cartulina para darle un realce de una forma determinada al diseño.

Hojilla: de especial brillo, se realiza mediante el posicionamiento de hojillas continuado.

Imaginería: bordado con hilos de colores, como pinceladas.

Ladrillo: con apariencia, como indica su nombre, de ladrillo.

Media onda: con aspecto ligeramente ondulado, desde el tallo hacia afuera.

Milanés: llamado antiguamente «oro y matices», se lleva a cabo con sedas de colores sobre hilo liso o de muestra, una imaginería con el añadido de la creación de efectos visuales con el brillo del oro.

Muestra armada: de cartulina, pero sobre una bayeta, por tanto, con un realce adicional.

Puntita: con apariencia de zigzag diagonal.

A continuación, algunos ejemplos que ilustran la complejidad de los bordados, de distintas tipologías:



Fig.III.2.10; Bordado de punto de muestra armada (sobre cartón, en relieve) y ladrillo con hilo de muestra. Taller de Mara Fernández.



Fig.III.2.11; Hojilla e hilo briscado con punto de ladrillo intercalados. Taller de Mara Fernández.



Fig.III.2.12; Punto puntita con hilo de muestra. Taller de Mara Fernández.



Fig.III.2.13; Puntita triple con hilo de muestra, decorado con vena de lentejuelas. Taller de Mara Fernández.



Fig.III.2.14; A la izquierda, punto de ladrillo con hilo de muestra, perfilado; a la derecha, punto de ladrillo con hilo briscado, sin perfilado. Taller de Mara Fernández.

El entendimiento del patrimonio textil cofradiero sevillano es esencial cuando trabajamos con el tema. Se trata de un patrimonio desvalorizado, maltratado; el primer paso para su conservación es su valorización, y no podemos valorar algo que se sale de nuestro entendimiento. Una vez aquí expuesta únicamente una pequeña fracción de su complejidad, podemos comenzar a comprender y valorar estas piezas bordadas únicas.

IV. Normativas en conservación y restauración de tejidos litúrgicos

Para cerciorarnos de la adecuada salvaguarda de los bienes culturales, entre los que se encuentra el patrimonio textil, existen una serie de normativas compartidas por los profesionales del patrimonio, que nos ayudan a completar y amparar nuestra deontología profesional. Estos criterios, algunos del ámbito general del patrimonio y otros tan específicos como el patrimonio requiera, están divididos, primordialmente, en no vinculantes y vinculantes.

La normativa no vinculante se refiere a los criterios de conservación y restauración formulados y revisados por profesionales del campo, y se tratan de una serie de recomendaciones, además de reflexiones sobre la figura del conservador. Se recogen, normalmente, en cartas de restauración, planes nacionales, proyectos o documentación específica. Es responsabilidad del conservador seguir las recomendaciones sugeridas en estos documentos, pues son los que definen el código ético de la profesión y, por tanto, a pesar de no ser vinculantes, se aconsejan encarecidamente.

La normativa vinculante se refiere a la legislación vigente, tanto de ámbito nacional como a nivel autonómico, así como los convenios que determinados organismos presenten con la legislación.

A continuación, se llevará a cabo un breve estudio de la normativa general aplicable a bienes tejidos de uso eclesiástico, que se tratarán como bienes muebles de uso etnológico.

IV.1 Normativa no vinculante. Criterios de Conservación y Restauración

En lo que a la normativa no vinculante se refiere, nos apoyaremos en la Tesis Doctoral *Análisis de la intervención en patrimonio textil. Una*

propuesta metodológica de criterios y estudio para su conocimiento, actuación y mantenimiento (2020) de la Dra. Araceli Montero Moreno que, mediante un estudio de los criterios de conservación ya definidos, propone una serie de criterios específicos de los bienes textiles.

En primer lugar, revisaremos las cartas de restauración, que representan la definición más temprana de lo que podemos llamar criterio de restauración en la actualidad.

En las cartas se llevan a cabo una serie de recomendaciones generales para la intervención en cualquier tipo de patrimonio material; la mínima intervención; la interdisciplinariedad, con ciencias y técnicas aplicadas como la física, la química o la microbiología; el respeto a la integridad de la obra y a todos sus valores; la discernibilidad, reversibilidad y retratabilidad de las intervenciones, mediante el uso de materiales testados; así como la adecuación de las acciones llevadas a cabo en la intervención a las necesidades de cada obra, por parte exclusiva de personal cualificado y adecuadamente formado en el campo de la conservación y la restauración.

También goza de importancia la fase de diagnóstico e investigación, previa a cualquier intervención, con la consiguiente elaboración de un plan de restauración con el auxilio de estudios previos de carácter interdisciplinar. Asimismo, deben documentarse y justificarse los procesos llevados a cabo mediante informes técnicos, y registrarse el proceso a través de estudios fotográficos del antes, durante y después de la intervención.

También se destaca, con carácter general, la importancia de la realización sistemática de inventarios con el máximo nivel de detalle posible, donde se registre el estado de conservación de cada una de las piezas.

En cuanto a las intervenciones en sí, se especifica el respeto a las aportaciones históricas, y se prohíben, asimismo, las acciones que oculten el paso de la obra a través del tiempo. En consolidaciones, se detalla que el material utilizado sea lo más inerte posible en cuanto a la pieza y que permita el movimiento natural del material. En el caso de sustitución del soporte, se especifica que este solo puede realizarse en casos extremos, de forma reversible y con materiales y soportes previamente valorados. En reintegraciones, por su parte, se determina que esta se base en una interpretación crítica de la imagen, con la mínima intervención posible.

En cuanto a la conservación preventiva se reitera el mantenimiento sistemático y constante, así como las medidas de control ambientales.

Entre otras medidas preventivas encontramos la sensibilización de la población a través de la educación, resaltando la importancia del

sentimiento de pertenencia del patrimonio a la sociedad como estrategia conservadora, así como el reconocimiento de los bienes como patrimonio para la activación de las responsabilidades de salvaguarda en materia de gobierno, esencial para la pertinente actuación de la normativa vinculante, y la consiguiente salvaguarda de los bienes. Por último, resalta la importancia de la autenticidad y el contexto de los bienes como parte de su integridad.

En los planes nacionales se proponen, además de los criterios ya mencionados, la incorporación de un inventario de Patrimonio Inmaterial y de un catálogo de bienes muebles, así como los análisis de prevención de riesgos. También se especifican y definen los criterios generales de intervención ya revisados en las cartas.

En documentos de origen eclesiástico se propone un respeto a la integridad del bien, a su simbología, a la intencionalidad del autor y la misión para la que fue creado. Además, se plantea la elaboración de estudios previos y diagnósticos por parte exclusiva de personal cualificado, y la aplicación de los criterios revisados en las cartas en las posibles intervenciones. Se enuncia que los bienes eclesiásticos están sujetos a los mismos criterios que los bienes civiles. Finalmente, se menciona el trabajo de difusión y educación social.

Por otro lado, encontramos otra serie de estudios, documentos y proyectos dignos de mención. En primer lugar, revisamos los *Proyectos Coremans*, que define los criterios fundamentales y generales que deben seguirse en cualquier intervención. Entre ellos encontramos, aparte de los mencionados en las cartas, la compatibilización del uso del bien con su conservación; la sostenibilidad humana, social y económica, pero también ambiental; y la accesibilidad de la sociedad mediante una actuación didáctica y divulgativa, que la población general pueda asimilar.

En materia de tejidos, encontramos un solo documento, *Reflexiones sobre conservación de alfombras y tapices (2006)*, Jornadas celebradas durante octubre de 2006 en el Instituto del Patrimonio Cultural de España y el Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid), en el que además de definirse criterios específicos de tejidos, se reitera la necesidad de la elaboración de estudios, técnicas, sistemas expositivos... específicos para los tejidos.

Todos estos criterios, específicos de bienes muebles, pueden y deben aplicarse a los bienes patrimoniales tejidos en toda intervención.

IV.2 Normativa vinculante. Marco legislativo

La normativa vinculante se refiere al marco legislativo aplicable, en nuestro caso, a los bienes muebles de uso etnológico. Así, se ha realizado un estudio de la Ley 23/1982, reguladora del Patrimonio Nacional, la Ley 14/2007, del Patrimonio Histórico de Andalucía, y la Ley 11/2019, de Patrimonio Cultural de Canarias, en tanto que afecte a patrimonio textil de uso litúrgico.

La normativa nacional, la Ley de Patrimonio Histórico Español (1982), derivada de la Constitución Española, define el patrimonio histórico como los “objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico” (art.1.2). Se expone, además, la necesidad de un catálogo donde se recojan los bienes más relevantes del Patrimonio Español (art.1), que serán clasificados en tres grupos según sus valores: los Bienes de Interés Cultural (BIC); los bienes incluidos en el Inventario General de Bienes Muebles, incluidos los bienes en posesión de instituciones eclesíásticas a pesar de no encontrarse en el catálogo; y los bienes culturales sin declaración. Cada uno de estos grupos goza de un nivel de protección mayor o menor, siendo los BIC los bienes más protegidos, y los bienes no declarados, los menos protegidos. Esta ley también refleja la importancia del respeto a la integridad de la obra y su autenticidad. Además, en el artículo 36 se expresa la necesidad de subordinar el uso del bien a su estado de conservación, de especial interés cuando hablamos de los bienes textiles de uso etnológico.

La ley autonómica de Patrimonio Histórico de Andalucía (2007) sigue por la misma línea que la nacional, cuyo ámbito de aplicación se refiere a todos los bienes de la cultura de Andalucía con valores patrimoniales. Presenta la adición del Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, que recoge Bienes de Interés Cultural, bienes de Catalogación General, y bienes incluidos en el Inventario General de Bienes Muebles del Patrimonio Histórico Español. Además, esta ley distingue los criterios de conservación a seguir en cualquier intervención, reflejados en el punto IV.1. Por último, destaca que el proyecto de conservación es obligatorio y debe ser redactado por técnicos competentes en la materia, siempre y cuando el bien se trate de un BIC.

Es sobre este último punto donde destaca la ley de Patrimonio Cultural de Canarias (2019) en cuanto a la de Andalucía. En la canaria, se manifiesta expresamente que la redacción de proyectos debe realizarse por parte de técnicos con “titulación oficial y cualificación suficiente” en conservación y restauración, para que sea posible la autorización por el Cabildo correspondiente (art.72). En esta ley, además, se adecúa el

patrimonio a la actualidad, y se fomentan los Catálogos Insulares y el acceso público a los mismos.

V. Modificaciones en tejidos litúrgicos

Las modificaciones en el material tejido relacionado con la liturgia sevillana son no sólo comunes, sino la normalidad; habitualmente, se reaprovecha gran parte del bordado o se conserva, mientras que el tejido base es desechado, ya que su degradación se produce mucho antes en el tiempo por la naturaleza de los mismos materiales. Esta acción se realiza en la grandísima mayoría de las modificaciones.

Podemos dividir las en dos tipologías; el reaprovechamiento de elementos tejidos y los *pasados*. El reaprovechamiento, por su parte, responde a un tradicional deseo de conservar el bordado o a cierta práctica, mientras que el *pasado* responde a una sustitución del tejido base por motivos estéticos o utilitarios.

En el siguiente apartado, revisaremos cada caso con un ejemplo práctico; se llevará a cabo un estudio de la modificación que ha sufrido la pieza, y si responde a los criterios de conservación ya mencionados.

V.1 Los *pasados*

Un *pasado* es, esencialmente, un proceso en el que se extraen los bordados de una pieza textil determinada y se fijan a un tejido nuevo. Normalmente realizado por parte de bordadores, este proceso es bastante común en el tejido de uso litúrgico, y suele ejecutarse cuando el tejido, que normalmente tiene menor durabilidad en comparación con el hilo metálico, se encuentra degradado. Respecto a los *pasados*, y en palabras del historiador José María de Mena en *Cristo Andando por Sevilla (1992)*;

La riqueza de los bordados hace que se intente conservarlos más allá del tiempo que duran las telas, y es frecuente que los bordados de un manto de terciopelo envejecido (o deteriorado por las inclemencias del tiempo pues es frecuente que llueva en la época de la Semana Santa), se pasen a un manto de terciopelo nuevo, y así puede ocurrir que un manto del siglo actual lleve los bordados del siglo XIX o incluso del XVIII. (p.34)

Podemos dividir las causas de estos *pasados*, fundamentalmente, en estéticas y funcionales.

Entre las causas estéticas nos encontramos varios casos; el *pasado* por degradación del tejido, en el que se cambia el tejido base por uno nuevo debido a que el original ha perdido sus propiedades visuales (brillo, profundidad o regularidad de color...); y el *pasado* por cambio de estilo, en el que puede cambiarse tanto el color del tejido base como el diseño en el que se encuentran ordenados los bordados, normalmente al gusto de la hermandad o bordador que realice la tarea.

En la causa funcional nos encontramos con el término de “usabilidad” de la pieza textil; las obras que analizamos son de uso litúrgico, es decir, que son manipuladas con regularidad. Esta manipulación, en conjunción con los factores degradantes propios del ambiente donde se encuentre el bien o en el momento de procesionar (como en el acto de la Semana Santa o el día de la Inmaculada Concepción, por ejemplo), son agentes que atacan al tejido base, una de las partes más delicadas de los bienes tejidos. Es muy común que el tejido acabe perdiendo propiedades mecánicas por el mismo paso del tiempo, y que tenga un riesgo altísimo de romperse en el proceso de manipulación o en el acto de la procesión. Es común, también, que el tejido se encuentre tan degradado que se creen tensiones por el mismo peso de los bordados y el proceso de degradación de estos se acelere muchísimo, acabando por perder el oro o separarse del tejido. De este modo, el objetivo del *pasado* por usabilidad es darle durabilidad a la pieza textil, devolviendo las propiedades mecánicas para su uso en actos litúrgicos.

Un *pasado* suele responder, mínimo, a una de las causas, aunque pueden encontrarse ambas en conjunción; podemos encontrar *pasados* realizados porque el tejido se encuentra en muy malas condiciones, tanto mecánicas como estéticas, en el que se aprovecha el *pasado* para cambiar el color del tejido base y/o “enriquecer” el bordado, es decir, añadir elementos de nueva confección, cambiando el diseño. Como también podemos encontrar *pasados* más “respetuosos”, en los que se mantiene el diseño, el color del tejido, y los bordados originales.

Cabe destacar que el proceso del *pasado* consiste, esencialmente, en recortar los bordados y fijarlos en un tejido nuevo, normalmente adhiriéndolos con ayuda de almidón y asegurándolos con puntadas de hilo. De aquí que, en el proceso, puedan modificarse el color, el diseño... etc.

En nuestro caso se ha llevado a cabo un estudio de tres piezas *pasadas* distintas; una en la que se ha cambiado el color del tejido drásticamente, otra en la que se ha cambiado y enriquecido el diseño, y una última en la que se han respetado la gran mayoría de aspectos que rodean a los tejidos.

V.1.1 Sustitución de bordados

En el caso concreto de sustitución de bordados se ha llevado a cabo un estudio de una túnica de Señor; nos transportamos a la Parroquia de San Ildefonso, y estudiamos la vestimenta de Jesús Cautivo y Rescatado, popular titular en la ciudad de Sevilla; en concreto, su túnica morada.



Fig.V.1.1.1; Jesús Cautivo y Rescatado, vistiendo la túnica morada. San Ildefonso, años 40. Recuperada del Facebook de la parroquia.

La imagen está datada a finales del SXVII; es en febrero de 1909 cuando se transporta desde la iglesia de San Hermenegildo hasta San Ildefonso, donde se venera hasta día de hoy. El Señor, según el testimonio del mayordomo de la parroquia, llegó en 1909 con la túnica ya puesta desde San Hermenegildo y, además, se sabe que se le lleva a cabo un pasado entre su llegada a la parroquia y la creación del retablo de cerámica que puede observarse en el exterior de la parroquia (fig.V.1.2.1), datado en 1955.

El *pasado* más reciente ha sido ejecutado por un estudio de bordado, acabado en el año 2022. Si llevamos a cabo un análisis de las fotografías anteriores al pasado más reciente podemos deducir el trabajo realizado.

Con un examen visual podemos observar como el diseño de la túnica se ha respetado a lo largo del tiempo y, asimismo, como se han sustituido los bordados originales por otros de nueva factura. La diferencia visual entre los bordados antiguos y los nuevos es acusada; el bordado antiguo se encuentra mucho más desgastado y, por tanto, presenta un color grisáceo y mate, mientras que el bordado nuevo es de un dorado brillante. A pesar de ello, el pasado actual es de buena calidad; el hilo original que ha podido rescatarse se ha pasado adecuadamente al nuevo tejido.



Fig.V.1.1.2; Retablo cerámico de Ntro. Padre Jesús Cautivo y Rescatado (1955), exterior de la Parroquia de San Ildefonso.



Fig.V.1.1.3; Jesús Cautivo y Rescatado, vistiendo la túnica morada. San Ildefonso, 2017. Recuperada del Blog 'Cruz Alzada'.

Los bordados, tanto en el *pasado* ejecutado en la primera mitad del siglo XX como el realizado recientemente, en 2022, se han sustituido casi en su mayoría. A pesar de no realizarse un cambio en el diseño ni en el color de la túnica, no se ha respetado la contextura del tejido original a la hora de sustituir el tejido y, además, los bordados más desgastados se han eliminado, sustituyéndolos

por bordados nuevos. Se calcula que en la actualidad se conserva, aproximadamente, un 30-40% de los bordados originales, de los cuales un 15% o menos se conservan enteros, mientras que el resto se encuentra reconstruido con hilo de nueva factura. En el *pasado* más reciente se han eliminado, además, los bordados manufacturados en el anterior *pasado*, y se ha modificado el color a un terciopelo de un morado más azulado, y menos violeta que el anterior, como podemos observar en las imágenes del proceso de *pasado* (fig.V.1.2.4).



Fig.V.1.1.4; Proceso de *pasado* de la túnica morada del Señor Cautivo de San Ildefonso en el taller de bordado, recogidas de la página de Facebook de la Parroquia de San Ildefonso.



Fig.V.1.1.6; Túnica morada de Ntro. Señor Cautivo y Rescatado, Parroquia de San Ildefonso. Anverso y reverso.



Fig.V.1.2.7; Detalles; túnica morada de Ntro. Señor Cautivo y Rescatado, Parroquia de San Ildefonso, anverso.



Fig.V.1.1.8; Detalle macro; túnica morada de Ntro. Señor Cautivo y Rescatado, Parroquia de San Ildefonso, anverso.

La pérdida de patrimonio rebasa lo aparente. El hilo entorchado antiguo, llevado a cabo en la misma ciudad de Sevilla por los “correos de hilo de oro”, se diferencia muchísimo del hilo entorchado actual. El antiguo era “más apretado” y de mejor calidad, permitiendo que la laminilla de oro tardase mucho más en dejar ver el alma de seda, y que el bordado, resultase en un acabado más “fino”, mientras que el actual se descompone fácilmente, dejando ver el alma de seda muy temprano y pareciendo más tosco. Podemos comprobar fácilmente la diferencia entre el hilo antiguo (muestra



Fig.V.1.1.10; Diferencia entre hilo briscado antiguo (muestra) y nuevo (bordado). Taller de Mara Fernández.

izquierda; fig.V.1.2.10) y el nuevo (bordado derecho, fig.V.1.2.10), discerniéndolos sobre todo a través del tacto. Por tanto, en este caso se ha perdido, además de la contextura del tejido original, el bordado original en cuanto a antigüedad y veracidad, pero también en cuanto a calidad y durabilidad, tanto en el pasado anterior como en el más reciente.

V.1.2 Cambio de color, diseño y/o enriquecimiento

En el primer caso de *pasado* hemos elegido el manto de culto de la Stma. Virgen del Rosario, de la Pontificia, Real, Ilustre y Antigua Hermandad Dominica y Archicofradía de Nazarenos de la Sagrada Oración de María Santísima del Rosario en sus Misterios Dolorosos Coronada, más conocida como la Hermandad de Montesión.



Fig.V.1.2.1; Manto de Culto de la Virgen del Rosario, Hdad. de Montesión. Recuperada de las redes sociales de la Hermandad.

El manto fue anunciado como pasado por parte del taller de bordados de la hermandad el pasado 22 de junio de 2022. En la intervención se llevó a cabo, además de un enriquecido del diseño, un cambio de color; el manto pasó de ser de color negro, a azul marino.

No hemos encontrado apenas información sobre la pieza. Utilizada en el pasado para vestir a la Virgen del Rosario ‘de Sacerdotisa’ (Fig.V.1.2.2), pasándose a un manto de culto utilizado actualmente, entre otros actos, para los besamanos.



Fig.V.1.2.2; Sta. Virgen del Rosario vistiendo el antiguo manto de luto, 2005. Parroquia de Montesión. Recuperada del blog 'Rafaes'.



Fig.V.1.2.3; Sta. Virgen del Rosario vistiendo el nuevo manto de color azul, octubre de 2022. Parroquia de Montesión. Recuperada del blog 'Periodista Cofrade'.

Viendo el antes y el después del manto podemos observar los cambios en su diseño, que se ha enriquecido y cargado sobre el diseño original con piezas de nueva factura, además de añadir toda la parte de la toca, que en el manto de luto se encontraba vacía. A las flores se les han añadido pétalos, los latiguillos del diseño presentan más líneas en su diseño, y se ha añadido, también, una cenefa con bordados vegetales. La blonda también se ha reemplazado por una nueva. Se calcula que el porcentaje de bordado original es menor al 25%, con piezas sin reintegrar únicamente presentes en algunas flores; el resto del manto es de nueva factura.



Figs.V.1.2.4-5; Manto azul de cultos de la Sta. Virgen del Rosario; detalles.



Figs.V.1.2.6-7; Manto azul de cultos de la Sta. Virgen del Rosario; detalles macro de piezas originales reintegradas.

En el caso de las piezas reintegradas se ha respetado la técnica de bordado original, además de elementos decorativos originales, como las lentejuelas. A pesar de ello, el porcentaje de bordados recuperados es tan bajo que la línea entre pasado y elaboración de manto de nueva factura se encuentra difuminada. También cabe destacar que, al cambiar el color de un manto de luto, cambia completamente tanto el uso como la iconografía de la pieza, borrando una inmensa parte de la historia material de la misma.

V.1.3 Pasado respetuoso

En el último caso de pasado analizamos el trabajo de *pasado* llevado



Fig.V.1.3.1; Manto de la Virgen del Socorro tras el pasado. Exposición 'Bajo un manto de Amor' en la Fundación Cajazol. Recuperada de la revista web 'Pasión en Sevilla', ABC.

a cabo por el taller de bordado de Manuel Solano Rodríguez, con la colaboración del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH), la restauradora Laura Pol Méndez, el arquitecto Sergio Cornejo, y demás profesionales en un equipo que se ha encargado de realizar un *pasado* lo más respetuoso posible; el *pasado* del Manto Procesional de la Virgen del Socorro, titular de la Primitiva Archicofradía Pontificia y Real Hermandad de Nazarenos de la Sagrada Entrada en Jerusalén, Santísimo Cristo del Amor, Ntra. Señora del Socorro y Santiago Apóstol, más conocida como la Hermandad del Amor.

El manto, diseñado por Joaquín Castilla Romero (1888-1969) en 1952 y bordado por la maestra Conchita Fernández del Toro (1881-1964), se llevó a cabo entre 1953 y 1957, año en el que el manto fue bendecido y, una semana después, estrenado, ese mismo Domingo de Ramos. Hasta diez bordadoras trabajaron en el manto en un espacio de la misma hermandad convertido en taller, todo a expensas de la archicofradía. De estilo barroco-renacentista y con composición manierista, se realizó con terciopelo natural burdeos de Lyon y oro fino, todo material de la mejor calidad, en bordado “de paredilla”, un tipo de bordado con una altura considerable, en el que se posicionan hojillas de oro en vertical, en forma de pared. Se trata de uno de los mantos de mayor importancia de la historia de Sevilla, con piezas sobrepuestas en un relieve de varios centímetros de alto, con cartulinas, muestras armadas... que se asemeja a la orfebrería, con múltiples técnicas de bordado en su diseño (todo tipo de puntos e hilos), y ni una sola lentejuela.



Fig. V.1.3.2; Manto de salida de la Virgen del Socorro, antes del pasado; detalle del desgaste del tejido original. Extraída del documental 'Un manto de Amor'.



Fig.V.1.3.3; Manto de salida de la Virgen del Socorro, antes del pasado; detalle del desgaste. Extraída del documental 'Un manto de Amor'.

El tejido del manto se encontraba en muy malas condiciones cuando la hermandad decide comenzar el trabajo. El pelo del terciopelo se encontraba únicamente en ciertos lugares a modo de parches y, al ser la base de un tono gris oscuro, el desgaste era mucho más acusado visualmente. Había zonas de pérdida, parches, zonas quemadas... Además, por el sistema de exposición del manto en la hermandad, la manipulación, y el mismo peso del manto (alrededor de 100kg), el tejido se encontraba completamente deformado. El bordado, en este caso en buen estado a pesar del puntual desgaste del oro, peligraba por la mala conservación del tejido, además de haberse perdido la lectura de la obra con esa pérdida de la regularidad del color. Es por ello que la hermandad decide realizarle un *pasado*, eligiendo al taller de bordado de Manuel Solano para la tarea en septiembre de 2020. El proceso consistió, así, en una limpieza y un *pasado* del bordado a terciopelo nuevo.

El primer paso fue una reconstrucción del diseño en soporte digital, llevada a cabo por parte del arquitecto y diseñador Sergio Cornejo, con el soporte de dibujos originales, relieves de orfebrería y demás material del momento de ejecución de la pieza. El objetivo principal fue el de corregir las deformaciones que presentaba la composición debido al paso del tiempo, acusadas sobre todo en el semicírculo liso reservado para la toca de sobremanto y en la zona interior del diseño.

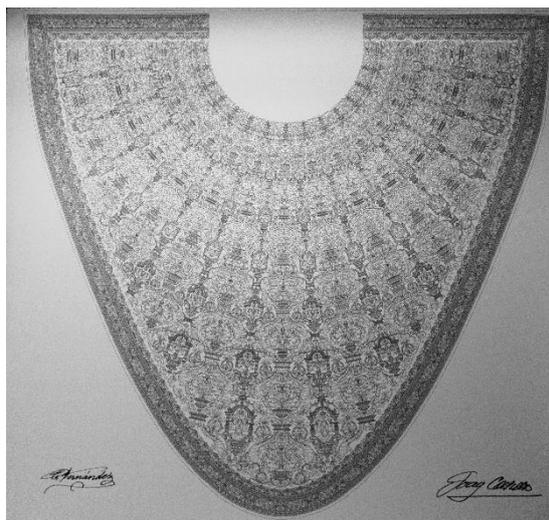


Fig.V.1.3.4; Reconstrucción del diseño por Sergio Cornejo. Exposición 'Bajo un manto de Amor'; Fundación Cajasol.

Una vez digitalizado, se llevó a cabo un estudio del tejido original por parte del equipo del IAPH, en especial por Lourdes Fernández González, Araceli Montero Moreno y Gabriel Ferreras Romero. En concreto se estudió la contextura del tejido original, con el objetivo de encontrar en el mercado un terciopelo lo más parecido al original posible, en cuanto a color, propiedades visuales, y estructura del ligamento. Finalmente, y tras una ardua búsqueda mediante comparativas de muestras, consiguieron dar con uno muy parecido proveniente de la localidad de Lecco, en el norte de Italia, que además cuenta con una sección de pelo compacta, por lo que la degradación será más lenta.

Antes de desmontar el manto, en cada bordado se ejecutó una limpieza de la suciedad superficial y la cera, mediante el uso de materiales testados y técnicas respetuosas con la integridad del bien.



Fig.V.1.3.5; Terciopelo elegido para el pasado del manto de la Virgen del Socorro, sobre su terciopelo original. Extraída del documental 'Bajo un manto de Amor'.



Fig.V.1.3.6; Limpieza química del bordado, por parte de la restauradora de tejidos Laura Pol. Extraída del documental 'Bajo un manto de Amor'.

Una vez encontrado el terciopelo adecuado y los bordados limpios, el manto viajó al taller de Manuel Solano. Se realizó, previamente, una reintegración por parte de los bordadores del taller con las mismas técnicas con las que se encuentra realizado cada bordado, con oro fino, de la misma calidad que el original (aunque fácilmente diferenciable, al ser oro nuevo y no oro desgastado). Los bordados del manto fueron recortándose (y los cordoncillos que los rodeaban, eliminándose) a medida que se fue trabajando en él, de forma metódica y ordenada, con el objetivo de volver a montar el manto con sus bordados en el mismo lugar, tomando como referencia la reconstrucción de diseño de Sergio Cornejo. Se añadieron el menor número de perfilados posibles, y con un cordoncillo especialmente fino; la mayoría de las piezas se cosieron directamente al terciopelo para dar la impresión de que, como el original, las piezas estaban directamente bordadas sobre la tela de fondo. Cabe destacar que el grosor de los bordados era tal que hubo que utilizar punzones para prácticamente cada puntada, en aras de atravesar el relleno y que la aguja pudiese llegar hasta el terciopelo.



Fig.V.1.3.7; Proceso de pasado del manto de salida de la Virgen del Socorro. Detalle. Extraída del documental 'Bajo un manto de amor'.



Fig.V.1.3.8; Proceso de pasado del manto de salida de la Virgen del Socorro; taller de Manuel Solano. Exposición 'Bajo un manto de Amor' en la Fundación Cajasol.



Fig.V.1.3.9; Proceso de pasado del manto de salida de la Virgen del Socorro. Detalle. Extraída del documental 'Bajo un manto de amor'.



Fig.V.1.3.10; Proceso de pasado del manto de salida de la Virgen del Socorro. Detalle; uso de punzón. Extraída del documental 'Bajo un manto de amor'.

La labor de difusión del trabajo del pasado del manto ha sido un ejemplo a seguir en lo que a los bienes textiles y el patrimonio etnológico se refieren. La Hermandad del Amor ha colaborado con la Fundación Cajasol para llevar a cabo una exposición titulada 'Bajo un manto de Amor', de carácter gratuito, del 9 al 18 de febrero de 2023. El espacio expositivo se encontró compuesto, además de por la misma presencia del manto, todo tipo de objetos en la órbita del mismo; desde los recibos de pago de la Hermandad a las bordadoras o la caja de útiles de Conchita Fernández, pasando por fotografías del momento de elaboración del manto y recortes de periódico, hasta muestras del terciopelo original junto al nuevo terciopelo, así como de la blonda nueva, una réplica de la anterior. También en la exposición hizo presencia la saya y la toca de la Virgen del Socorro, restauradas por el IAPH, así como la toca de sobremanto. Todo esto con paneles informativos de información concisa y clara, e ilustrativas fotografías de altísima calidad.



Fig. V.1.3.11; Exposición 'Bajo un manto de Amor', en la Fundación Cajasol. Extraídas de la página web de la fundación.



Además del espacio expositivo, se ha filmado un pequeño documental que se encuentra disponible en el canal de YouTube de la Hermandad del Amor, en el que se encuentran imágenes inéditas del momento de pasado del manto; entrevistas a las restauradoras Lourdes Fernández y Laura Pol, al arquitecto Sergio Cornejo, a Juan Cruzado (Hermano Mayor de la Hermandad) y al mismo Manuel Solano; y una explicación paso por paso del proceso de limpieza y pasado del manto. El lector puede encontrar dicho documental en la videografía del estudio.

Fig.V.1.3.12; Manto de la Virgen del Socorro; detalle.



Fig.V.1.3.15; Manto de la Virgen del Socorro; detalles.

El trabajo de pasado en el manto de salida de la Virgen del Socorro es exquisito. Se ha cuidado cada detalle, se ha sido lo más respetuoso posible y, lo más importante, se han conservado el 100% de los bordados originales, sin necesidad de llevar a cabo piezas nuevas. El perfilado de las piezas bordadas es tan fino que no distrae del brillo de las piezas originales, y el oro nuevo de las reintegraciones se diferencia del viejo. Se ha respetado el diseño y el color al máximo, además de la textura del tejido original; se han corregido deformaciones; se ha llevado a cabo una respetuosa limpieza por parte de una profesional de la conservación y la restauración, etc. y la labor de difusión no podría haber sido más completa. Esto es, indudablemente, debido al valor patrimonial, artístico e histórico de la pieza; el asesoramiento por parte del IAPH ha sido vital en las decisiones que se han llevado a cabo para que el manto haya vuelto a su majestuosidad original, causando ahora la misma impresión que hace 66 años, en el momento de su confección.

V.2 Reaprovechamiento de elementos tejidos

V.2.1 Elementos no litúrgicos: las sayas toreras

Sevilla y su materialidad se encuentran indudablemente ligadas a la tradición católica. La donación a hermandades sevillanas de enseres de múltiples orígenes y tipologías, como joyas, implementos de origen militar o



Fig.V.2.1.1; Traje de Luces donado por Emilio Muñoz a Ntra. Sra. de la Esperanza, 1990; Hdad. de La Esperanza de Triana.

incluso el cabello, es extremadamente común. En concreto, la donación de trajes de torero o de *lucés* se trata de una tradición interesante, pues su uso a modo de saya o manto, como es común, atañe una modificación textil clave. Para que la Virgen a la que el torero es devoto pueda vestir el traje, este debe sufrir una transformación, en la que puede o no conservarse el tejido original, aunque lo segundo sea lo más común. En búsqueda, precisamente, de estos dos casos, viajamos a la Antigua y Fervorosa Hermandad de la Santa Cruz y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Misericordia y Nuestra Señora de la Piedad, más conocida como la Hermandad del Baratillo, emplazada justamente detrás de la Plaza de Toros de Sevilla, en la Calle Adriano.

Es aquí donde encontramos ambas tipologías, en sayas; una *saya torera* que conserva el tejido original, y otra cuyos bordados han sido recortados y modificados.

V.2.1.1 Saya reaprovechada

En primer lugar, revisaremos el caso de la saya que ha conservado el tejido original.



Fig.V.2.2; Saya reaprovechada, 1960-1970; Hermandad del Baratillo.

La saya, de bordado en oro sobre azul, se compone de piezas delimitadas por la misma costura del traje de lucés. El proceso de modificación pudo consistir, primordialmente y por lo que podemos determinar mediante un mero examen organoléptico, en un descosido del traje original y la reordenación de sus partes, con una posterior decoración, primordialmente, mediante el uso de golpes (*fig.V.2.3*) abiertos y convertidos en flores (*fig.V.2.4*), una modificación muy común en sayas y mantos toreros. También se han tomado los flecos de los alamares de la chaquetilla y la taleguilla y se han posicionado en el borde inferior de la

saya. Asimismo, se han rediseñado las mangas, con las partes sobrantes de los alamares (únicamente la parte superior, sin los flecos) y las venas de lentejuelas en forma de círculo que rodeaban los antes golpes (ahora flores) sobre tela del mismo color (*fig.V.2.6*).

El origen de la saya no ha podido ser identificado por el mayordomo de la hermandad; el único dato que tenemos es que se trata de una saya de las décadas de 1960-1970, además de que se trata de una modificación de “baja calidad” debido al mismo reaprovechamiento de la tela original. Gracias a su testimonio podemos determinar que normalmente no se realizan este tipo de intervenciones, sino que el caso común es el de la *saya torera pasada*.



Fig.V.2.3; Hombrera de vestido de torear verde y oro, donado por Eduardo Dávila Miura a la Hermandad de la Esperanza Macarena; detalle.



Fig.V.2.4; Saya reaprovechada, 1960-1970; Hermandad del Baratillo. Detalle macro; golpe abierto en forma de flor en el centro de la saya.



Fig.V.2.5; Saya reaprovechada, 1960-1970; Hermandad del Baratillo. Detalle; rediseño de la manga con restos de los golpes y los alamares.



Fig.V.2.6; Saya reaprovechada, 1960-1970; Hermandad del Baratillo. Detalle macro; costura nueva, donde se monta una pieza sobre el bordado.

Podemos observar, en determinadas zonas, las costuras originales, con el dobladillo hacia el interior y la costura de mejor calidad, y que además se corresponde con el sentido de las piezas del traje de luces; y las presumiblemente llevadas a cabo en la intervención, con el dobladillo visible en algunas de ellas, y una costura más pobremente ejecutada. Hay zonas en

las que las piezas de tejido se montan, incluso, sobre el bordado (fig.V.2.6), denotando la ejecución inexperta de la saya.

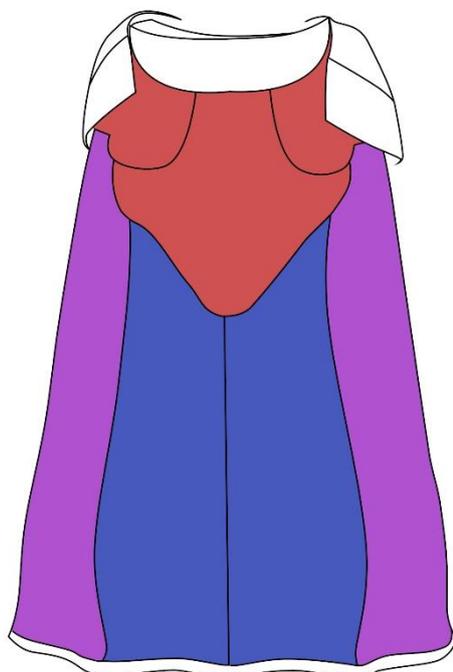
Con un breve análisis organoléptico de las costuras (figs.V.2.6-V.2.8) podemos identificar, con cierta facilidad, las piezas individuales que componían el antiguo traje de luces, ahora reordenadas. Se lleva a cabo una propuesta (esquema V.2.1), con intención de arrojar luz sobre la ejecución de la pieza.



Fig.V.2.7; Saya reaprovechada, 1960-1970; Hermandad del Baratillo. Detalle macro; costura nueva.



Fig.V.2.8; Saya reaprovechada, 1960-1970; Hermandad del Baratillo. Detalle; costuras nuevas (izquierda), y costura original (derecha).



- Espalda
- Mangas de la chaquetilla
- Taleguillas

Esquema V.2.1; Partes compositivas de la saya torera reaprovechada.

V.2.1.2 Saya pasada

En segundo lugar, nos encontramos con una saya *pasada*, el caso más común dentro de la tipología de trajes de luces modificados para su uso litúrgico.



Fig.V.2.9; Saya pasada, 1920-1930; donada por Alejandro Alvarado. Hermandad del Baratillo.

Esta saya, de color azul pavo, ha sido completamente rediseñada y separada de la imagen tradicional del traje de luces. Tiene elementos que, aunque modificados, reconocemos de los trajes, como los flecos de los alamares en el borde inferior, como hemos visto también en la saya reaprovechada; algún golpe abierto en forma de flor (fig.V.2.13); y círculos pertenecientes a la parte superior de los alamares, ahora en múltiples lugares a lo largo del diseño, resignificados (fig.V.2.14).

La saya ha sido identificada, en este caso, por el mayordomo; se trata de la más antigua de la hermandad, de la década de 1920-1930, cuyo traje fue donado por

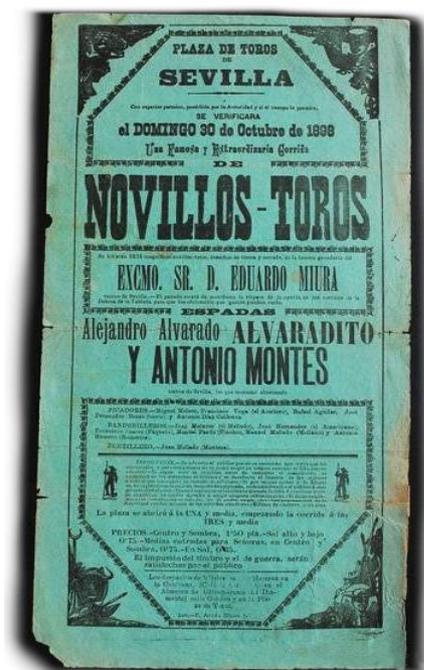


Fig.V.2.10; Cartel de la Plaza de Toros de Sevilla (1898), en el que aparece Alvaradito con Antonio Montes. Extraída de 'Todocolectión'.



Fig.V.2.11; Alejandro Alvarado, "Alvaradito". Extraída del blog 'De hombres, toros y caballos'.

Alejandro Alvarado, llamado comúnmente “Alvaradito”. Este, tras presentarse como novillero en Madrid en 1885, en un intento fallido de marcarse un nombre, se dedicó a ser banderillero hasta que viajó a México alrededor del año 1905, donde se labró un nombre como matador y ganó mucha popularidad y experiencia.

A su vuelta a España continuó con el oficio, trabajando en Valencia, Barcelona... volviendo una vez más a México a finales de 1911 antes de retornar a Sevilla definitivamente. Trabajó con el torero sevillano Antonio Montes durante su carrera en múltiples ocasiones (*fig.V.2.10*), y continuó en el mundo del toreo sin descanso hasta el día de su muerte, el 2 de enero de 1938.

El traje fue donado en la década de 1920 o 1930, así que es más probable que el mismo Alvaradito la haya donado en vida y que, incluso, haya visto a María Santísima de la Caridad en su Soledad, titular de vestir en la capilla del Baratillo, vistiendo la saya.



Fig.V.2.12; Saya pasada, 1920-1930; Hdad. del Baratillo. Detalle.



Fig.V.2.13; Saya pasada, 1920-1930; Hdad. del Baratillo. Detalle.



Fig.V.2.14; Saya pasada, 1920-1930; Hdad. del Baratillo. Detalle.



Fig.V.2.15; Saya pasada, 1920-1930; Hdad. del Baratillo. Detalle macro.



Fig.V.2.16; *Saya pasada*, 1920-1930; Hdad. del Baratillo. Detalle macro.



Fig.V.2.17; *Saya pasada*, 1920-1930; Hdad. del Baratillo. Detalle macro.

Al acercarnos a esta segunda *saya torera* resalta la calidad del bordado. Presenta múltiples clases de hilo entorchado (fig.V.2.15), seda de colores (fig.V.2.12), cartones (fig.V.2.16), largas venas de lentejuelas (fig.V.2.13), múltiples elementos decorativos diferentes, etc., todo en un diseño de influencia vegetal, simétrico y con un movimiento envolvente, que se dirige hacia arriba, gracias a sus orgánicas formas.

A pesar de la visible antigüedad de los elementos metálicos, la tela de fondo se encuentra en perfecto estado; esto es debido a un *pasado* que se llevó a cabo por el bordador José Antonio Grande de León, el *pasado* 2017. En el libro *El arte en las manos. José Antonio Grande de León* encontramos una fotografía de la saya, con un pie de foto que reza “Restauración y *pasado* a nuevo raso de la saya más antigua de M^{ra} Santísima de la Caridad en su Soledad de la Hdad. del Baratillo de Sevilla.” (López, Á. C., 2018). Es en la misma fuente que se describen las labores de “restauración” que se llevan a cabo por parte del bordador, entre las que se mencionan limpiezas, repaso de bordados y *pasados*. Además, se destaca el respeto a las obras y sus métodos de ejecución originales.



Fig.V.2.18; *Saya pasada*, 1920-1930; Hdad. del Baratillo. Detalle macro (extraída de fig.V.2.16).



Fig.V.2.19; *Saya pasada*, 1920-1930; Hdad. del Baratillo. Detalle macro (extraída de fig.V.2.16).



Fig.V.2.20; Saya pasada, 1920-1930; Hdad. del Baratillo. Detalle macro (extraída de fig.V.2.15).



Fig.V.2.21; Saya pasada, 1920-1930; Hdad. Del Baratillo. Detalle macro (extraída de fig.V.2.17)

El trabajo de *pasado* al nuevo raso destaca por su calidad. Se ha respetado el color y diseño originales, y se ha mantenido en múltiples lugares el perfilado original, optando por un doble perfilado para evitar la pérdida del original (fig.V.2.19). Desconocemos si se ha llevado a cabo una limpieza, pero es plausible considerando la antigüedad de la pieza y su estado actual. En la misma saya pueden observarse puntos en los que la tela de fondo original se ha respetado, al ser el bordado de tamaño demasiado pequeño como para recortar. Discernimos, de este modo, la diferencia abismal entre la trama de la tela original y la del raso actual, aunque también su similitud en cuanto a propiedades visuales, como el color y el brillo. En el estudio con luz ultravioleta (fig.V.2.21) podemos observar el brillo del perfilado, la seda de la decoración nueva, e incluso de las puntadas de fijación, añadidas en el proceso del *pasado*.



Fig.V.2.22; Saya pasada, 1920-1930; Hdad. Del Baratillo. Estudio con luz ultravioleta; detalle macro.

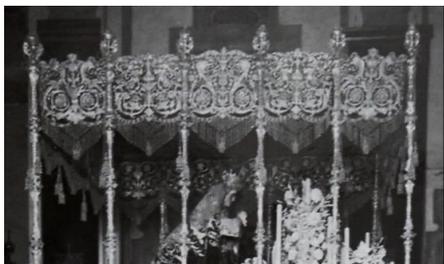
Ambas sayas responden a un proceso que se alinea con una tradición concreta, una costumbre que debemos considerar patrimonio inmaterial; la donación de trajes de toreo a hermandades y su conversión a prendas que pueden vestir los titulares de dichas parroquias.

V.2.2 Elementos litúrgicos

Normalmente en el caso de las prendas litúrgicas bordadas el tejido base, por la misma naturaleza material de la pieza, se degrada mucho antes que el bordado, que suele ser metálico; la acción de factores degradantes continuos, como lo es el mismo uso, acaban por destruir la integridad de la tela. En consecuencia, a lo largo de los siglos se han recortado bordados de innumerables mantos, sayas, palios... cuyo tejido se encontraba degradado. Parte de esos bordados se ha reutilizado, pero otra buena parte se ha guardado en cajones y armarios de hermandades y anticuarios, esperando a ser descubiertos. El rescate de estas piezas de bordado y su reutilización es lo que llamamos reaprovechamiento de elementos litúrgicos tejidos.

Para la revisión de este caso determinado, tan común en la práctica del bordado, nos desplazamos a Triana, más concretamente, a la Pontificia, Real e Ilustre Hermandad y Archicofradía de Nazarenos del Santísimo Sacramento, de la Pura y Limpia Concepción de la Santísima Virgen María, Santísimo Cristo de las Tres Caídas, Nuestra Señora de la Esperanza y San Juan Evangelista, más conocida como la Hermandad de la Esperanza de Triana.

Revisamos esta vez el caso de un manto de camarín recientemente enriquecido con bordados reutilizados, procedentes del palio original de la Esperanza de Triana, en desuso desde los años 50.



Figs.V.2.2.1-2; Antiguo palio de la Esperanza de Triana, obra de Miguel Olmo (primera mitad del siglo XX). Extraídas de la página web de la Hermandad y del blog 'El foro Cofrade'.

Este palio, de oro sobre terciopelo morado, fue elaborado por el maestro Miguel Olmo. De diseño regionalista, vistió el paso de la señora de 1918 a 1950, siendo uno de los palios más vistosos de la época; tanto es así, que el palio actual toma directa inspiración de uno de los dibujos que se repiten de las bambalinas laterales. Aun así, tras 30 años en uso, el palio se encontraba en malas condiciones, y la moda había cambiado. Así que este palio se va despiezando conforme se va creando uno nuevo, durante la segunda mitad del siglo XX. De aquí, componen faldones para el Señor, además de un manto de camarín para la Esperanza, sobre terciopelo verde oscuro (1983), confeccionado en los talleres de Caro, en el que se le incorpora el anagrama del Ave María central.



Figs.V.2.2.3-4; Primer manto de camarín, en terciopelo verde, y nuevo manto enriquecido, en terciopelo morado. Hdad. de la Esperanza de Triana. Extraídas de la página de Facebook de la Hermandad.

No es hasta abril de 2021 que se recuperan todos los bordados restantes del antiguo palio de Miguel Olmo y, con el objetivo de preservarlos y darles una nueva vida, se lleva a cabo un manto de camarín nuevo, mediante un pasado del anterior manto a terciopelo morado, con un enriquecido del diseño con las piezas restantes. El diseño ha sido realizado por Francisco Javier Sánchez de los Reyes, y el pasado se ha ejecutado en el taller de Charo Bernardino. Se ha ejecutado una limpieza, consolidación y fijación de las piezas bordadas.



Figs.V.2.2.5-6; Manto morado de Camarín; Hdad. de la Esperanza de Triana. Vista general y detalle. Extraídas de la página de Facebook de la Hermandad.

El manto conserva, se estima, más del 90% de los bordados originales del antiguo palio, menos de la mitad de ellos reintegrados, y todos perfilados con cordoncillo nuevo. Se cuentan pocos bordados de nueva confección, en aras, asumimos, de un diseño mejor conformado. Se han sustituido, asimismo, elementos decorativos como las lentejuelas (con sus correspondientes venas). Con la edición de la iluminación de la fotografía en postproducción observamos con claridad la diferencia de color entre el oro nuevo y el antiguo, así como el desgaste de este último.



Fig.V.2.2.7; Manto morado; detalle. Reintegraciones.



Fig.V.2.2.8; Manto morado; detalle. Sustitución de elementos decorativos y perfilado nuevo.



Figs.V.2.2.9-10; Manto morado; detalle. Adición de piezas nuevas y desgaste del oro.
Hdad. de la Esperanza de Triana.



Este se trata de un bordado de calidad, en el que se han conservado más del 90% de las piezas bordadas originales, rescatadas de distintos enseres tejidos; se han juntado para formar un diseño nuevo que recuerda mucho al palio original, en su momento despiezado y, ahora, completo de nuevo. En este caso, el acto de pasado y rediseño permite la conservación de las piezas bordadas, y le da un valor especial al manto, que la Esperanza podrá vestir durante los ritos litúrgicos en los años venideros.

VI. Los pasados. Entre la artesanía y la restauración

Hemos revisado, en los casos prácticos, las modificaciones más comunes en tejidos de uso litúrgico. El caso más cercano a la restauración es el del manto de la Virgen del Socorro de la Hermandad del Amor; aun así, la intervención se trata de un pasado, aunque lo más respetuoso posible y, desde luego, necesario para la conservación de la pieza.

A finales de febrero de 2023 se finalizó la restauración del Palio de la Virgen del Valle, el más antiguo de la semana santa sevillana. De terciopelo burdeos de Lyon de los años 50, correspondiente al taller de Carrasquilla, el palio fue restaurado en el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, por parte del equipo del Taller de Tejidos, en el Centro de Intervención. Se realizó, además de un estudio previo de los bordados de los, en total, seis pasados llevados a cabo a lo largo del tiempo, un tratamiento de limpieza de los bordados y el tejido, y se recuperó el pelo perdido del terciopelo mediante la adhesión de pelo, con materiales testados mediante envejecimiento rápido para su adecuada conservación a lo largo del tiempo.



Figs.VI.1-2; Palio de la Virgen del Valle tras su restauración, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Extraídas del artículo 'El palio de la Virgen del Valle, al detalle', Sevilla ABC. Vista general y detalle.

El palio de la Virgen del Valle y el manto de la Virgen del Socorro de la Hermandad del Amor tienen algo en común, y es precisamente el tejido original. Si revisamos la contextura del tejido del palio del Valle y la contrastamos con la del manto de la Virgen del Socorro, podemos comprobar que se trata del mismo tejido; este dato ha sido confirmado por la restauradora Lourdes Fernández González, encargada de analizar la contextura de ambos tejidos. Ahora bien, con este dato nos surge una duda inmediata. ¿Cómo es que se les ha dado un trato distinto?

El palio de la Virgen del Valle y el manto de la Virgen del Socorro se tratan de bienes distintos y, por tanto, han sufrido factores de deterioro distintos. Uno de ellos, el palio del Valle, cuyo techo se encuentra estirado en un bastidor, ha sufrido a lo largo de los años un movimiento muchísimo menor que el que puede asumirse que haya sufrido el manto de la Virgen del Socorro. Además, al encontrarse en hermandades distintas, sus ambientes han sido completamente diferentes, por no hablar de las intervenciones que haya podido sufrir el manto de la Virgen del Socorro como son comunes en los mantos de salida, como la eliminación de ceras mediante calor, etc. En general, los techos de palio suelen intervenir mucho menos, debido a que se encuentran más alejados del espectador, y de los candelabros de cola.

En respuesta a estas diferencias, el estado de conservación del tejido de ambos bienes era completamente distinto antes de la intervención. El manto de la Virgen del Socorro se encontraba tan degradado y deformado por el peso que había perdido su lectura original, además del factor de usabilidad, esencial para los bienes de uso litúrgico. En el caso del palio del Valle, el tejido se encontraba en un estado de conservación recuperable, sobre todo al encontrarse tensado.

Por tanto, en cada caso se efectuó la intervención adecuada, con la presencia de la figura del restaurador en ambos casos. En la restauración del palio de la Virgen del Valle se siguieron los criterios de conservación al detalle, por parte de técnicas formadas en materia de conservación y restauración. En el caso del pasado del manto de la Virgen del Socorro, el pasado se realizó con las recomendaciones del equipo de restauradoras del IAPH, pero no se han seguido todos los criterios de conservación y restauración, precisamente al tratarse de un pasado, aunque se ha respetado la integridad del bien al máximo posible, considerando la modificación.

El objetivo de la revisión de estos casos es exponer que es menester de la figura del bordador y la del restaurador de aunar fuerzas a la hora de trabajar con bienes tejidos de antigüedad. Las piezas que forman parte del patrimonio histórico deben ser manejadas por equipos interdisciplinares, ser documentadas y justificadas adecuadamente, y ser respetadas al máximo en su integridad y todos sus valores, independientemente de la intervención. Y, siendo los tejidos bienes especialmente frágiles y maltratados a lo largo de la historia, esta necesidad se hace más patente.

VII. El patrimonio etnográfico y la musealización

Nos gustaría comenzar este apartado citando unas palabras recogidas del documental ‘Un manto de amor’, acerca del pasado del manto de salida de la Virgen del Socorro de la Hermandad del Amor, por parte del Hermano Mayor de la Hermandad, Juan Cruzado; reflexiona desde la primera parte del documental que el manto “[...] viene evidenciando desde hace ya bastantes años un deterioro lógico de su uso, que fue para lo que se concibió, para salir procesionalmente [...]”, añadiendo, en la tercera parte de la videografía, que “[...] no se pensó para estar en un museo sino para procesionar con la Virgen del Socorro [...]”. Me parece que estas palabras encierran el elemento clave del uso etnológico, esenciales cuando hablamos de la *musealización*.

Podemos definir la *musealización* como el proceso en el que un objeto patrimonial es extraído de su contexto para su consiguiente exposición. De este proceso se derivan múltiples beneficios, sobre todo en el caso de un patrimonio tan delicado como lo es el textil; se pueden reducir, en un ambiente de exposición, los factores de deterioro al mínimo, garantizando su conservación en el tiempo. A pesar de ello, el equilibrio entre el uso del patrimonio y su musealización es delicado.

El proceso de *patrimonialización*, en el que un objeto se convierte en patrimonio, es realizado por parte de la sociedad. El patrimonio es una memoria colectiva, y es patrimonio en cuanto a que preocupa a la sociedad, y a que un grupo lo considera un elemento histórico procedente de su pasado y, por tanto, un rasgo identitario, en especial con el patrimonio material derivado de una costumbre o tradición que pueda considerarse patrimonio inmaterial. Fernández Cacho y Arenillas Torrejón hacen una reflexión sobre la relación del patrimonio inmaterial y el material en *Introducción a la documentación del patrimonio cultural* (2022);

Por ejemplo, los bienes del patrimonio inmaterial se relacionan con objetos muebles e inmuebles, pero dicha relación no es de pertenencia sino de interdependencia: las actividades y expresiones del patrimonio inmaterial se desarrollan en inmuebles edificados o espacios rurales/urbanos y emplean también objetos muebles. A menudo ese patrimonio mueble e inmueble adquiere su valor cultural por su asociación con aspectos inmateriales, más que por su propia materialidad. (p.29)

Es precisamente esta interdependencia la que entra en juego en el proceso de musealización de un bien de uso etnológico, como lo son los tejidos de uso litúrgico de la ciudad de Sevilla. El bien material se conserva intacto, pero se saca al objeto del contexto que primeramente le brindó el valor patrimonial del que goza y, además, se pierde ese enlace entre el acto inmaterial y el objeto material, provocando que ambos, de un modo inevitable, pierdan valor. Se pierde, asimismo, el elemento que enlaza la memoria colectiva (el recuerdo de un grupo determinado de personas) con el patrimonio inmaterial; hay algo que se pierde o se atenúa, intangible, pero de una importancia vital para el individuo. Y la cuestión se complica en cuanto añadimos el elemento de la devoción a la ecuación; las piezas textiles de uso litúrgico se consideran benditas por parte de los fieles. Esto refuerza muchísimo esa misma interdependencia de la que hablan Fernández y Arenillas, y con ese refuerzo se intensifican, asimismo e inevitablemente, las consecuencias de la musealización, al ser el vínculo más recio.

Es de este modo que la musealización del bien de uso litúrgico debe ser ponderada por un equipo en el que se encuentren representados tanto los profesionales del patrimonio (conservadores y restauradores, historiadores del arte...) como el grupo social que disfruta del uso de ese patrimonio (fieles y ciudadanos), mediante un acto de *participacionismo*, como establece García Canclini entre los paradigmas que envuelven al patrimonio cultural, y en el que la sociedad debe encontrarse siempre presente en la toma de decisiones que afecten al patrimonio que consideran parte de su identidad, con el objetivo de “frenar el vaciamiento de los valores culturales y su instrumentalización por las élites —intelectuales y burguesas— y la especulación.” (IAPH, 2022, p.302).

En definitiva, la musealización de las piezas textiles no debe tomarse como la única opción para su conservación, sino como un recurso a ponderar y juzgar extensamente, muy circunstancial y específico de las necesidades de cada obra, en el que el restaurador debe responsabilizarse tanto con la obra material, como con el acto inmaterial con el que la obra presenta interdependencia.

VIII. Propuestas

Cerramos este estudio mediante una serie de propuestas a largo plazo que pueden aportar protección a las obras ya no solo textiles, sino parte del patrimonio cofradiero.

La primera propuesta se basa en la difusión. Es necesaria una sensibilización, tanto de la población como de miembros de cofradías y parroquias, acerca del patrimonio que manejan en lo cotidiano, y como conservar el mismo. Aquí menciono el trabajo de difusión realizado por el Ayuntamiento de Antequera que, en colaboración del IAPH, ha publicado un libro, *Conservación del Patrimonio Textil. “Guía de buenas prácticas” (2017)*, que se encuentra dirigido precisamente a las personas que se ocupan de los cuidados de este patrimonio, con guías de mantenimiento, almacenaje, exposición, materiales adecuados... en un tono especialmente instructivo y divulgativo.

En segundo lugar, es importante realizar un inventariado en masa del patrimonio de las cofradías de Sevilla, para su adecuada entrada en los niveles de protección de la legislación vigente. En resumidas cuentas, el Estado Español no puede proteger algo que no sabe que existe. Por tanto, debe declararse todo bien eclesiástico de valores patrimoniales por parte de

un técnico en materia cultural, como puede serlo un historiador del arte o conservador.

Por último, proponer la elaboración de un plan de conservación preventiva en cada cofradía, adaptado a los espacios de la misma, redactado y realizado por parte de un especialista en conservación y restauración. La raíz de muchas de las modificaciones realizadas a lo largo de la historia es, precisamente, el pobre estado de conservación; paliando los factores de deterioro se elimina la necesidad de pasar los bordados, por ejemplo, a un tejido nuevo, conservando el original durante más tiempo y permitiendo que la relación entre patrimonio inmaterial y material se afiance aún más.

IX. Conclusiones

Hace exactamente un año que llegué a Sevilla y comencé mi estancia en el IAPH; en ese entonces lo único que sabía de conservación de tejidos era lo aprendido en base a pintura de caballete, ciertamente insuficiente para una especialización en la materia... No sabía ni como sujetar una aguja. En un año he aprendido tanto la teoría de tejidos, la investigación, como la práctica de restauración. Y, más importante, he hecho la mirada a los textiles y bordados, a las técnicas de ejecución y al detalle que presentan en todos y cada uno de los casos.

El objetivo de este trabajo, en gran parte, era satisfacer mi curiosidad; creo que este se ha superado con creces. Más allá de ello, se ha comprendido el porqué de las intervenciones llevadas a cabo, se ha entrado de lleno en la órbita de las cofradías y los talleres de bordado... y se ha llegado a la conclusión de que, efectivamente, a la hora de tratar con obras de antigüedad, el restaurador no puede trabajar sin el bordador, y viceversa. Hay algo de artesanía en la restauración del tejido, así como lo hay en la de escultura y pintura, que nos obliga a los profesionales del patrimonio a depender de las técnicas de ejecución originales, como en todos sus ámbitos.

Además del conocimiento de lo material, resultado que se esperaba en cierta medida, se tiene, aunque reducido, un conocimiento de lo inmaterial. Se ha sufrido un contagio de la emoción por la cultura de la ciudad; la liturgia no puede sobrevivir sin los tejidos, y viceversa. Y es esencial que, como profesionales de la conservación y restauración, no hagamos ojos ciegos a esta interrelación, tan férrea e importante para los sevillanos. Este enlace, en la práctica de nuestra profesión, debe abrazarse; es esta precisamente la conclusión más importante derivada del estudio realizado.

X. Referencias

X.1 Fuentes bibliográficas

ALONSO PONGA, J.L.; *La conservación del Patrimonio Etnológico: modelos y tendencias actuales*. En: Congreso Internacional "Restaurar la Memoria" (3º. 2002. Valladolid). Actas del III Congreso Internacional Restaurar la Memoria : Los criterios de la restauración de los Bienes Culturales : tradición y nuevas tecnologías : Valladolid 2002 / Javier Rivera Blanco (director). Valladolid : Diputación de Valladolid : Consejería Cultura y Turismo , D.L. 2003

ARENILLAS TORREJÓN, J. A. (2014). *Manual de documentación de patrimonio mueble*. Junta de Andalucía, Proyecto Atalaya.

Ayuntamiento de Antequera & Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH). (2017). *Conservación del Patrimonio Textil. "Guía de buenas prácticas"*. Excmo. Ayuntamiento de Antequera.

BERJANO, A., ROMANOV, J., & SÁNCHEZ RICO J.I. (2017). *El arte de vestir a la Virgen*. Almuzara.

COLÓN, C., FERRERAS, G., MAÑES, A. & MONTERO, A. (2000). *Juan Manuel, el genio de Rodríguez Ojeda*. DIARIO DE SEVILLA.

DE MENA, J. M. (1992). *Cristo andando por Sevilla*. Plaza & Janes Editores.

FERNÁNDEZ DE LA PAZ, E. (1982). *Los trabajos de bordado de las cofradías: Artes del Tiempo y del Espacio*. Editora Nacional.

GÓMEZ AGUILAR, R. (2020). *La Historia de la Tauromaquia en Puerto Rico*. Independently Published.

GONZÁLEZ LÓPEZ, M. J. (2015). *Análisis de los criterios de intervención en Bienes Eclesiásticos*. Ge-Conservación, Revista Número 7, 50-59. [Consulta: 2023-01-30] en línea: <https://doi.org/10.37558/gec.v7i0.243>

Iglesia Parroquial de San Ildefonso de Sevilla. (2002). *Piadoso Quinario a Nuestro Padre Jesús Cautivo y Rescatado*. Gráficas San Esteban S.L.

LANDI, S. (1992). *The Textile Conservator's Manual*. Butterworth-Heinemann.

LÓPEZ, Á. C. (2018). *El arte en las manos. José Antonio Grande de León*. Ediciones Alfar.

MARTÍNEZ MALO, A. *Una alternativa a la consolidación de tejidos antiguos: los adhesivos*. En: RIVERA, 2000, C. I. A. (2022). Actas congreso internacional > Valladolid AR&PA 2000. Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León.

MASDEU, C., & MORATA, L. (2000). *Restauració i conservació de teixits*. Centre de Documentació i Museu Tèxtil.

MONTERO MORENO, A. (2020). *Análisis de la intervención en el patrimonio textil. Una propuesta metodológica de criterios y estudio para su conocimiento, actuación y mantenimiento* [Tesis doctoral]. Universidad de Sevilla.

MUÑOZ CRUZ, V., FERNANDEZ CACHO, S., ARENILLAS TORREJÓN, J. A. & Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH). (2022). *Introducción a la documentación del patrimonio cultural*.

RIVERA BLANCO, J. *Filosofía y protección del patrimonio: «La memoria», un nuevo concepto de proyecto de conservación*. En: RIVERA, 2000, C. I. A. (2022). Actas congreso internacional > Valladolid AR&PA 2000. Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León.

RODRÍGUEZ, J. C. (2000). *Esperanza Elena Caro: Maestra del bordado en oro*. Marsay.

SÁNCHEZ, B. C. (2020). *Guía básica para la conservación del patrimonio cofrade*. Editorial Técnica Avicam.

SANTACANA MESTRE, J., & LLONCH MOLINA, N. (2016). *El patrimonio cultural inmaterial y su didáctica* (1a ed.). Ediciones Trea, S.L.

X.2 Webgrafía y videografía

Webgrafía (última consulta realizada el 14 de marzo de 2023):

Blog 'El foro Cofrade': 'Esperanza de Triana' (29 de septiembre de 2018). Recuperado de:

<https://elforocofrade.es/index.php?threads/esperanza-de-triana.7864/page-279>

Blog 'Historia del torero': 'Alejandro Alvarado (Alvaradito)' (1 de enero de 2022). Recuperado de: <https://historiadeltorero.com/toreros/a/alejandro-alvarado-alvaradito/>

Blog 'Periodista cofrade': 'LA VIRGEN DEL ROSARIO DE MONTE-SIÓN, CON SU REFORMADO MANTO DE CULTOS' (8 de octubre de 2022).

Recuperado de: <https://periodistacofrade.blogspot.com/2022/10/la-virgen-del-rosario-de-monte-sion-con.html>

Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH): Archivos Digitales IAPH. 'Proyecto de conservación en el bien denominado *Palio Procesional de la Virgen del Valle (Hermandad del Valle del Sevilla)*' (2021). Recuperado de: <https://repositorio.iaph.es/handle/11532/335272>

Página web de 'El País'. 'Un palio cofrade como vanguardia de restauración' (28 de febrero de 2023). Recuperado de: <https://elpais.com/espana/andalucia/2023-02-28/un-palio-cofrade-como-vanguardia-de-restauracion.html>

Página web de la Hdad. de la Esperanza de Triana. Recuperado de: <https://esperanzadetriana.es/7624-2/>

Página web de la Hdad. del Amor. Recuperado de: <https://hermandaddelamor.net/archivos/8463>

Página web de la Hermandad del Valle: '*Patrimonio Bordados*'. Recuperado de: <https://www.elvalle.org/patrimonio/patrimonio-bordados/>

Página web de la Hdad. de Montesión. Recuperado de: <https://hermandaddemontesion.com/maria-santisima-del-rosario-en-sus-misterios-dolorosos-coronada>

Página web de 'Pasión en Sevilla', del ABC. '*El palio de la Virgen del Valle, al detalle*' (23 de febrero de 2023). Recuperado de: <https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/noticias-semana-santa-sevilla/palio-virgen-valle-detalle-20230223155803-gas.html>

Página web de 'Pasión en Sevilla', del ABC. '*Jesús Rosado recupera para Ceuta el antiguo palio de la Esperanza de Triana*' (18 de febrero de 2015). Recuperado de: https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/noticias-semana-santa-sevilla/sevi-jesus-rosado-recupera-para-ceuta-el-antiguo-palio-de-la-esperanza-de-triana-69998-1424181541-201502180659_noticia.html

Post de Facebook de Hermandad de Monte-Sión (22 de junio de 2022). 'ESTRENO | Los hermanos que acudan hoy al Cabildo General Ordinario podrán ver finalizados los trabajos de restauración, enriquecimiento y pasado a nuevo soporte del manto de cultos de la Stma. Virgen del Rosario, que ha sido realizado en el Taller de la Hermandad.' Recuperado de: https://www.facebook.com/hdaddemontesion/posts/pfbid0XrR2LkoH9At7mW9vKZKLiRop7JcCHT6WxuR7LgjVb32vyU8VLvDFmwMDP9Bwaxan!_cf

[t__\[0\]=AZXURkpoi0qpTJ0OPcZICJIEmwHU_sWWel7TPMMdOMJoRbaoIiqpSYR2HXzxf_ur2DQjIPTmJ_twSJU0M3KpuLz-d6XqR4ux-UehXIIITDozilMy19I0WE_yzdUgQLW-vYv6VBj_io7xq_Dp4bewl8IDsopVY-Ld0ggycKK5XFJL-EoD-8HmJITnsz5VM4ZiyRU1eW3DHy9cQ876NUxfxQKL&__tn__=%2CO%2CP-R](https://www.facebook.com/esperanza.de.triana/posts/pfbid02TwoQNpdG9EbKVY8ZiEgtaGdpRRmai9XKiJGsxizqsqUyS6YNJNGkaPsf5EugWGaq!/?__cft__[0]=AZVD1Kruqcguj6sMw2UNtflDVt2umqzaWDMPDoR9PFOzBzv5W2rWylofpT4nHHjwUsvKkUBWe6kDH2sClddvuzoKIBr8vTI-lyg1ymEW9hlj_j5yuhUEZgMIGmP9d3ZPnkFKMsfhIEZUYFgPrrmBLTPYGpDvEVrG_eYkkmqiefh6azTjTMbtDJ3OSNFb2jxTZxaEQQpZ-CzB1COTNlj-09-__&__tn__=%2CO%2CP-R)

Post de Facebook de Hermandad Sacramental Esperanza de Triana (20 de enero de 2022). '#PATRIMONIO | Pasado a nuevo terciopelo y enriquecimiento del manto del anagrama del "Ave María"'. Recuperado de: [https://www.facebook.com/esperanza.de.triana/posts/pfbid02TwoQNpdG9EbKVY8ZiEgtaGdpRRmai9XKiJGsxizqsqUyS6YNJNGkaPsf5EugWGaq!/?__cft__\[0\]=AZVD1Kruqcguj6sMw2UNtflDVt2umqzaWDMPDoR9PFOzBzv5W2rWylofpT4nHHjwUsvKkUBWe6kDH2sClddvuzoKIBr8vTI-lyg1ymEW9hlj_j5yuhUEZgMIGmP9d3ZPnkFKMsfhIEZUYFgPrrmBLTPYGpDvEVrG_eYkkmqiefh6azTjTMbtDJ3OSNFb2jxTZxaEQQpZ-CzB1COTNlj-09-__&__tn__=%2CO%2CP-R](https://www.facebook.com/esperanza.de.triana/posts/pfbid02TwoQNpdG9EbKVY8ZiEgtaGdpRRmai9XKiJGsxizqsqUyS6YNJNGkaPsf5EugWGaq!/?__cft__[0]=AZVD1Kruqcguj6sMw2UNtflDVt2umqzaWDMPDoR9PFOzBzv5W2rWylofpT4nHHjwUsvKkUBWe6kDH2sClddvuzoKIBr8vTI-lyg1ymEW9hlj_j5yuhUEZgMIGmP9d3ZPnkFKMsfhIEZUYFgPrrmBLTPYGpDvEVrG_eYkkmqiefh6azTjTMbtDJ3OSNFb2jxTZxaEQQpZ-CzB1COTNlj-09-__&__tn__=%2CO%2CP-R)

Post de Twitter de MONTE-SIÓN (@hdaddemontesion) (22 jun. 2022). 'ESTRENO | Los hermanos que acudan hoy al Cabildo General Ordinario podrán ver finalizados los trabajos de restauración, enriquecimiento y pasado a nuevo soporte del manto de cultos de la Stma Virgen del Rosario, que ha sido realizado en el Taller de la Hermandad.' Recuperado de: <https://twitter.com/hdaddemontesion/status/1539618460501696512>

Videografía:

Archicofradia AMOR: 'Restauración del manto procesional de la Virgen del Socorro (parte 1)' (20 mar 2021). Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=e_DmFtjyWsA&t=135s

Archicofradia AMOR: 'Restauración del manto procesional de la Virgen del Socorro (parte 2)' (27 nov 2021). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=UfF72x-sFPw&t=626s>

Archicofradia AMOR: 'Bajo un manto de Amor' (2 feb 2023). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=0Q6f4zKq0II&t=124s>

Archicofradia AMOR: 'Ingeniería gráfica aplicada al manto de la Virgen del Socorro' (10 feb 2023). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=ZA-3N3C29wY>

Fundación Cajasol: 'Visita virtual a la exposición 'Bajo un manto de amor'' (16 feb 2023). Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=pbe_XZg6MI0

XI. Glosario

Términos de la liturgia cristiana en Sevilla:



Besamanos/Besapiés: Acto litúrgico en el que el titular de la parroquia se posiciona al alcance del fiel, y en el que este besa su mano (besamanos, normalmente a las Vírgenes) o su pie (besapiés, normalmente a los Cristos) con reverencia, como muestra de respeto y cercanía.

Cofradía/Cofrade/Cofradiero: Cercano y/o relacionado al mundo de la liturgia cristiana sevillana y a su Semana Santa.

Dolorosa: Iconografía de la Virgen en el momento de la Pasión, en el que normalmente se la representa llorando, doliente por la muerte de su hijo.

Vestidor: Encargado de vestir a los titulares de la parroquia.



Términos del bordado sevillano:

Alamares: Elemento decorativo típico de los trajes de luces, que suele encontrarse en la chaquetilla.



Blonda: Banda perimetral, normalmente de encaje de hilo de oro, normalmente presente en todo tipo de prendas textiles (sayas, mantos, túnicas...)



Perfilado: Hilo que rodea el perímetro del bordado, normalmente añadido tras un *pasado*.



Golpes: Elemento decorativo típico del traje de luces, normalmente posicionado en las hombreras.



Traje de luces: Traje de torero.

Vena/s de lentejuelas: Conjunto de lentejuelas superpuestas que forman una línea, normalmente con una vena central de hilos metálicos entrelazados entre sí.



Otros términos:

Contextura: Estructura del ligamento en el tejido, concretamente, el modo en el que la trama y la urdimbre componen la tela, específico de cada tejido.

XII. Índice de ilustraciones

Figs. II.4.1-II.4.2; Antes y después; proceso de edición de fotografía de una túnica. Museo de la Hermandad de la Esperanza Macarena.....	12
Esquema II.1; Cronograma. Gráfico de Gantt.	13
Fig.III.1.1; Grabado de la Virgen de las Nieves de la Parroquia de Santa María la Blanca de Sevilla, por Matías de Arteaga (década de 1690). Extraída de 'Pasión en Sevilla', ABC.....	14
Fig.3.1.2; Palio de la Virgen del Valle durante la procesión. Extraída de la página web de la emisora 'Cope'.	15
Fig.3.1.3; Bambalinas del palio de la Virgen del Valle; detalle. Extraída de 'Pasión en Sevilla', ABC.....	15
Esquema III.2.1; Tipología de tejidos en los palios de Virgen.....	17
Esquema III.2.2; Tipología de tejidos; túnica de Señor e insignias.	17
Esquema III.2.3; Estratos del bordado, tomando como referencia el bordado actual, por parte de Mara Fernández.	18
Fig.III.2.2; Bastidor para el bordado. Taller de Mara Fernández.	18
Fig.III.2.1; Diseños en papel de cebolla. Taller de Mara Fernández.	18
Fig.III.2.4; Diseño (fig.3.2.3) ya bordado sobre la muselina. Taller de Mara Fernández.....	19
Fig.III.2.3; Diseño recortado en bayeta y muletón (relleno), cosidos entre sí. Taller de Mara Fernández.....	19
Fig.III.2.5; Detalle; bayeta cosida a la muselina, en el proceso de bordado. Taller de Mara Fernández.....	19
Fig.III.2.6; Diseño bordado sobre muselina, con venas de lentejuelas como decoración. Taller de Mara Fernández.....	19
Fig.III.2.8; Detalle; estado final del bordado sobre terciopelo azul; superposición de perfilados. Taller de Mara Fernández.	19
Fig.III.2.7; Detalle; estado final del bordado sobre terciopelo azul. Taller de Mara Fernández.....	19
Fig.III.2.9; Hilo briscado (arriba) y de muestra o liso (abajo). Taller de Mara Fernández.....	21
Fig.III.2.10; Bordado de punto de muestra armada (sobre cartón, en relieve) y ladrillo con hilo de muestra. Taller de Mara Fernández.....	22
Fig.III.2.11; Hojilla e hilo briscado con punto de ladrillo intercalados. Taller de Mara Fernández.....	22

Fig.III.2.12; Punto puntita con hilo de muestra. Taller de Mara Fernández.....	23
Fig.III.2.13; Puntita triple con hilo de muestra, decorado con vena de lentejuelas. Taller de Mara Fernández.....	23
Fig.III.2.14; A la izquierda, punto de ladrillo con hilo de muestra, perfilado; a la derecha, punto de ladrillo con hilo briscado, sin perfilado. Taller de Mara Fernández.....	23
Fig.V.1.1.1; Jesús Cautivo y Rescatado, vistiendo la túnica morada. San Ildefonso, años 40. Recuperada del Facebook de la parroquia.....	30
Fig.V.1.1.2; Retablo cerámico de Ntro. Padre Jesús Cautivo y Rescatado (1955), exterior de la Parroquia de San Ildefonso.....	31
Fig.V.1.1.3; Jesús Cautivo y Rescatado, vistiendo la túnica morada. San Ildefonso, 2017. Recuperada del Blog 'Cruz Alzada'.....	31
Fig.V.1.1.4; Proceso de pasado de la túnica morada del Señor Cautivo de San Ildefonso en el taller de bordado, recogidas de la página de Facebook de la Parroquia de San Ildefonso.....	31
Fig.V.1.1.6; Túnica morada de Ntro. Señor Cautivo y Rescatado, Parroquia de San Ildefonso. Anverso y reverso.....	32
Fig.V.1.2.7; Detalles; túnica morada de Ntro. Señor Cautivo y Rescatado, Parroquia de San Ildefonso, anverso.....	32
Fig.V.1.1.8; Detalle macro; túnica morada de Ntro. Señor Cautivo y Rescatado, Parroquia de San Ildefonso, anverso.....	32
Fig.V.1.1.10; Diferencia entre hilo briscado antiguo (muestra) y nuevo (bordado). Taller de Mara Fernández.....	33
Fig.V.1.2.1; Manto de Culto de la Virgen del Rosario, Hdad. de Montesión. Recuperada de las redes sociales de la Hermandad.....	33
Fig.V.1.2.3; Sta. Virgen del Rosario vistiendo el nuevo manto de color azul, octubre de 2022. Parroquia de Montesión. Recuperada del blog 'Periodista Cofrade'.....	34
Fig.V.1.2.2; Sta. Virgen del Rosario vistiendo el antiguo manto de luto, 2005. Parroquia de Montesión. Recuperada del blog 'Rafaes'.....	34
Figs.V.1.2.4-5; Manto azul de cultos de la Sta. Virgen del Rosario; detalles.....	34
Figs.V.1.2.6-7; Manto azul de cultos de la Sta. Virgen del Rosario; detalles macro de piezas originales reintegradas.....	35

Fig.V.1.3.1; Manto de la Virgen del Socorro tras el pasado. Exposición 'Bajo un manto de Amor' en la Fundación Cajasol. Recuperada de la revista web 'Pasión en Sevilla', ABC.....	35
Fig.V.1.3.3; Manto de salida de la Virgen del Socorro, antes del pasado; detalle del desgaste. Extraída del documental 'Un manto de Amor'.....	36
Fig. V.1.3.2; Manto de salida de la Virgen del Socorro, antes del pasado; detalle del desgaste del tejido original. Extraída del documental 'Un manto de Amor'.....	36
Fig.V.1.3.4; Reconstrucción del diseño por Sergio Cornejo. Exposición 'Bajo un manto de Amor'; Fundación Cajasol.....	37
Fig.V.1.3.6; Limpieza química del bordado, por parte de la restauradora de tejidos Laura Pol. Extraída del documental 'Bajo un manto de Amor'.....	37
Fig.V.1.3.5; Terciopelo elegido para el pasado del manto de la Virgen del Socorro, sobre su terciopelo original. Extraída del documental 'Bajo un manto de Amor'.....	37
Fig.V.1.3.8; Proceso de pasado del manto de salida de la Virgen del Socorro; taller de Manuel Solano. Exposición 'Bajo un manto de Amor' en la Fundación Cajasol.....	38
Fig.V.1.3.7; Proceso de pasado del manto de salida de la Virgen del Socorro. Detalle. Extraída del documental 'Bajo un manto de amor'.....	38
Fig.V.1.3.10; Proceso de pasado del manto de salida de la Virgen del Socorro. Detalle; uso de punzón. Extraída del documental 'Bajo un manto de amor'.....	38
Fig.V.1.3.9; Proceso de pasado del manto de salida de la Virgen del Socorro. Detalle. Extraída del documental 'Bajo un manto de amor'.....	38
Fig. V.1.3.11; Exposición 'Bajo un manto de Amor', en la Fundación Cajasol. Extraídas de la página web de la fundación.....	39
Fig.V.1.3.12; Manto de la Virgen del Socorro; detalle.....	39
Fig.V.1.3.15; Manto de la Virgen del Socorro; detalles.	40
Fig.V.2.1.1; Traje de Luces donado por Emilio Muñoz a Ntra. Sra. de la Esperanza, 1990; Hdad. de La Esperanza de Triana.	41
Fig.V.2.2; Saya reaprovechada, 1960-1970; Hermandad del Baratillo. ..	41
Fig.V.2.3; Hombreira de vestido de torear verde y oro, donado por Eduardo Dávila Miura a la Hermandad de la Esperanza Macarena; detalle.	42
Fig.V.2.4; Saya reaprovechada, 1960-1970; Hermandad del Baratillo. Detalle macro; golpe abierto en forma de flor en el centro de la saya.....	42

Fig.V.2.6; Saya reaprovechada, 1960-1970; Hermandad del Baratillo. Detalle macro; costura nueva, donde se monta una pieza sobre el bordado.	42
Fig.V.2.5; Saya reaprovechada, 1960-1970; Hermandad del Baratillo. Detalle; rediseño de la manga con restos de los golpes y los alamares.	42
Fig.V.2.8; Saya reaprovechada, 1960-1970; Hermandad del Baratillo. Detalle; costuras nuevas (izquierda), y costura original (derecha).....	43
Fig.V.2.7; Saya reaprovechada, 1960-1970; Hermandad del Baratillo. Detalle macro; costura nueva.....	43
Fig.V.2.10; Cartel de la Plaza de Toros de Sevilla (1898), en el que aparece Alvaradito con Antonio Montes. Extraída de ‘Todocolección’.	44
Fig.V.2.9; Saya pasada, 1920-1930; donada por Alejandro Alvarado. Hermandad del Baratillo.	44
Fig.V.2.11; Alejandro Alvarado, “Alvaradito”. Extraída del blog ‘De hombres, toros y caballos’.	44
Fig.V.2.13; Saya pasada, 1920-1930; Hdad. del Baratillo. Detalle.	45
Fig.V.2.12; Saya pasada, 1920-1930; Hdad. del Baratillo. Detalle.	45
Fig.V.2.15; Saya pasada, 1920-1930; Hdad. del Baratillo. Detalle macro.	45
Fig.V.2.14; Saya pasada, 1920-1930; Hdad. del Baratillo. Detalle.....	45
Fig.V.2.17; Saya pasada, 1920-1930; Hdad. del Baratillo. Detalle macro.	46
Fig.V.2.16; Saya pasada, 1920-1930; Hdad. del Baratillo. Detalle macro.	46
Fig.V.2.19; Saya pasada, 1920-1930; Hdad. del Baratillo. Detalle macro (extraída de fig.V.2.16).....	46
Fig.V.2.18; Saya pasada, 1920-1930; Hdad. del Baratillo. Detalle macro (extraída de fig.V.2.16).....	46
Fig.V.2.21; Saya pasada, 1920-1930; Hdad. Del Baratillo. Detalle macro (extraída de fig.V.2.17).....	47
Fig.V.2.20; Saya pasada, 1920-1930; Hdad. del Baratillo. Detalle macro (extraída de fig.V.2.15).....	47
Fig.V.2.22; Saya pasada, 1920-1930; Hdad. Del Baratillo. Estudio con luz ultravioleta; detalle macro.....	47

Figs.V.2.2.1-2; Antiguo palio de la Esperanza de Triana, obra de Miguel Olmo (primera mitad del siglo XX). Extraídas de la página web de la Hermandad y del blog 'El foro Cofrade'.....	48
Figs.V.2.2.3-4; Primer manto de camarín, en terciopelo verde, y nuevo manto enriquecido, en terciopelo morado. Hdad. de la Esperanza de Triana. Extraídas de la página de Facebook de la Hermandad.....	49
Figs.V.2.2.5-6; Manto morado de Camarín; Hdad. de la Esperanza de Triana. Vista general y detalle. Extraídas de la página de Facebook de la Hermandad.....	49
Fig.V.2.2.8; Manto morado; detalle. Sustitución de elementos decorativos y perfilado nuevo.	50
Fig.V.2.2.7; Manto morado; detalle. Reintegraciones.....	50
Figs.V.2.2.9-10; Manto morado; detalle. Adición de piezas nuevas y desgaste del oro. Hdad. de la Esperanza de Triana.....	50
Figs.VI.1-2; Palio de la Virgen del Valle tras su restauración, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Extraídas del artículo 'El palio de la Virgen del Valle, al detalle', Sevilla ABC. Vista general y detalle.....	51

XIII. Anexos

XIII.1 Cartas de restauración, planes nacionales y documentación específica de la normativa no vinculante

Cartas de restauración:

- Carta de Atenas. 1931. Fuente:

https://en.unesco.org/sites/default/files/guatemala_carta_de_atenas_1931_spa_orof.pdf

- Carta del Restauero. 1932. Fuente:

<https://ipce.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:f44dc6ee-8eef-4bae-9f08-de93c5be36e8/1932-carta-restauero-roma.pdf>

- Carta de Venecia. 1964. Fuente:

https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/venice_sp.pdf

- Carta del Restauero. 1972. Fuente:

<https://ipce.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:76a04348-7ea7-48ae-89a4-5b52c7f6f330/1972-carta-restauero-roma.pdf>

- Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural. 1972 (Carta de París. 1972). Fuente:
<https://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>
- Carta de Machu-Picchu. 1977. Fuente:
<https://sic.cultura.gob.mx/documentos/1932.pdf>
- Carta de la Conservación y Restauración de los Objetos de Arte y Cultura. 1987 (Carta del Restauo. 1987). Fuente:
<http://ipce.mecd.gob.es/dam/jcr:b2e31f8c-8df0-47e9-8b67-105512628225/1987-carta-bienesmuebles-italia.pdf>
- Carta de Nara. 1994. Fuente:
<https://ipce.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:550b230e-6b0e-45d6-8e42-ed0b1c3c5bcd/1994-documento-nara.pdf>
- Carta de Valencia. 1995. Fuente:
<https://studylib.es/doc/7367846/carta-de-valencia-1995>
- Carta de Brasilia. 1995. Fuente:
<https://culturapedia.com/wp-content/uploads/2020/09/1995-carta-brasil.pdf>
- Declaración de San Antonio. 1996. Fuente:
https://centrohistoricopuebla.com/wp-content/themes/consejo2023/doctos/internacional/Declaracion_San_Antonio.pdf
- Declaratoria y Conclusiones del Primer Congreso Latinoamericano sobre Conservación, Identidad y Desarrollo, "Reflexiones hacia el nuevo milenio". 1999 Fuente:
<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/diariodecampo/article/view/8721>
- Carta de Cracovia. 2000. Fuente:
<https://ipce.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:b3b6503d-cf75-4cb0-adaf-226740ebd654/2000-carta-cracovia.pdf>

Documentos eclesiásticos:

- Conclusiones de las XXVIII Jornadas Nacionales del Patrimonio Cultural de la Iglesia. 2008. Fuente:
<https://archivocatedralorihuela.blogspot.com/2008/09/conclusiones-de-las-xxviii-jornadas.html>
- Carta del Patrimonio Cultural de la Semana Santa. 2010. Fuente:
<https://www.valladolidcofrade.com/noticias/102-noticias/noticias-2010/269-firma-de-la-carta-del-patrimonio-de-semana-santa>

Planes nacionales:

- Plan Nacional de Abadías, Monasterios y Conventos. 2003. Fuente:
<https://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/planes-nacionales/abadias-monasterios-conventos.html>
- Plan Nacional de Conservación Preventiva. 2011. Fuente:
<https://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/planes-nacionales/conservacion-preventiva.html>
- Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del Siglo XX. 2013. Fuente:
<https://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/planes-nacionales/conservacion-patrimonio-cultural-sigloxx.html>

Otros documentos:

- Código Ético E.C.C.O. 2002. Fuente:
http://www.asturiasrestaura.com/wordpress/wp-content/uploads/2016/04/2002_directrices_-_profesionales_de_ecco_la_profesion_y_su_codigo_etico.pdf
- Reflexiones sobre conservación de alfombras y tapices. 2006
Fuente:
<https://www.marcialpons.es/libros/reflexiones-sobre-conservacion-de-alfombras-y-tapices-considerations-on-conservation-of-carpets-and-tapestries/9788481814385/>
- Decálogo de la Restauración. Criterios de intervención en bienes muebles. 2007. Fuente:
<https://ipce.culturaydeporte.gob.es/conservacion-y-restauracion.html>
- Proyectos Coremans. Fuente:
<https://ipce.culturaydeporte.gob.es/difusion/publicaciones/coremans.html>

XIII.2 Fuentes de ilustraciones

Fig.III.1.1; Grabado de la Virgen de las Nieves de la Parroquia de Santa María la Blanca de Sevilla, por Matías de Arteaga (década de 1690). Fuente:
<https://static-sevilla.abc.es/media/pasionensevilla/2015/08/santa-maria-la-blanca-de-sevilla-grabado-de-matias-de-arteaga.jpg>

Fig.III.1.2; Palio de la Virgen del Valle durante la procesión. Fuente:
https://www.cope.es/emisoras/andalucia/sevilla-provincia/sevilla/semana-santa-en-sevilla/noticias/valle-restaurara-palio-mas-antiguo-semana-santa-sevilla-20200229_632129

Fig.III.1.3; Bambalinas del palio de la Virgen del Valle; detalle. Fuente: https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/noticias-semana-santa-sevilla/sevi-iaph-comienza-restauracion-palio-virgen-valle-202107201713_noticia.html

Esquema III.2.1; Tipología de tejidos en los palios de Virgen.

Toca de sobremanto. Fuente:

<https://www.pinterest.es/pin/478155685444239681/>

Techo de palio. Fuente:

<https://www.hermandaddelamacarena.es/2012/03/restauracion-del-techo-de-palio/>

Esquema III.2.2; Tipología de tejidos; túnica de Señor e insignias.

Simpecado. Fuente: https://hermandaddelrociodecamas.es/?page_id=152

Fig.V.1.1.2; Jesús Cautivo y Rescatado, vistiendo la túnica morada. San Ildefonso, años 40. Fuente:

<https://www.facebook.com/sanildefonsosevilla/photos/a.804179869652505/1381271051943381/>

Fig.V.1.1.3; Jesús Cautivo y Rescatado, vistiendo la túnica morada. San Ildefonso, 2017. Fuente:

<https://www.facebook.com/sanildefonsosevilla/photos/pb.100064689096782.-2207520000./1381271125276707/?type=3>

Fig.V.1.1.4; Proceso de pasado de la túnica morada del Señor Cautivo de San Ildefonso, taller de la bordadora Dolores Fernández, recogidas de la página de Facebook de la Parroquia de San Ildefonso. Fuente:

<https://www.facebook.com/photo?fbid=6407109172692852&set=pb.100064689096782.-2207520000.>

Fig.V.1.2.1; Manto de Culto de la Virgen del Rosario, Hdad. de Montesión.

Fuente: <https://twitter.com/hdaddemontesion/status/1539618460501696512>

Fig.V.1.2.2; Sta. Virgen del Rosario vistiendo el antiguo manto de luto, 2005.

Parroquia de Montesión. Fuente: <http://www.rafaes.com/html-2004/rosario-montesion-luto-noviembre.htm>

Fig.V.1.2.3; Sta. Virgen del Rosario vistiendo el nuevo manto de color azul, octubre de 2022. Parroquia de Montesión. Fuente:

<https://periodistacofrade.blogspot.com/2022/10/la-virgen-del-rosario-de-monte-sion-con.html>

Fig.V.1.3.1; Manto de la Virgen del Socorro tras el pasado. Exposición 'Bajo un manto de Amor' en la Fundación Cajasol. Fuente:

<https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/fotos-semana-santa-sevilla/sevi->

[exposicion-restauracion-manto-virgen-502240377150-20230210010959_galeria.html#imagen15](https://www.youtube.com/watch?v=UfF72x-sFPw&t=626s)

Fig. V.1.3.2; Manto de salida de la Virgen del Socorro, antes del pasado; detalle del desgaste del tejido original. Fuente:

<https://www.youtube.com/watch?v=UfF72x-sFPw&t=626s> (min. 10:25)

Fig.V.1.3.3; Manto de salida de la Virgen del Socorro, antes del pasado; detalle del desgaste. Fuente:

<https://www.youtube.com/watch?v=UfF72x-sFPw&t=626s> (min. 9:06)

Fig.V.1.3.5; Terciopelo elegido para el pasado del manto de la Virgen del Socorro, sobre su terciopelo original. Fuente:

<https://www.youtube.com/watch?v=0Q6f4zKq0II&t=124s> (min. 2:21)

Fig.V.1.3.6; Limpieza química del bordado, por parte de la restauradora de tejidos Laura Pol. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=UfF72x-sFPw&t=626s> (min. 17:45)

Fig.V.1.3.7; Proceso de pasado del manto de salida de la Virgen del Socorro. Detalle. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=UfF72x-sFPw&t=626s> (min. 24:48)

Fig.V.1.3.9; Proceso de pasado del manto de salida de la Virgen del Socorro. Detalle. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=UfF72x-sFPw&t=626s> (min. 23:38)

Fig.V.1.3.10; Proceso de pasado del manto de salida de la Virgen del Socorro. Detalle; uso de punzón. Fuente:

<https://www.youtube.com/watch?v=0Q6f4zKq0II&t=124s> (min. 20:35)

Fig. V.1.3.11; Exposición ‘Bajo un manto de Amor’, en la Fundación Cajasol.

Fuente: <https://fundacioncajasol.com/bajo-un-manto-de-amor/>
https://www.diariodesevilla.es/semana_santa/Amor-restauracion-manto-Virgen-Socorro-exposicion-video_0_1764724297.html

Fig.V.2.10; Cartel de la Plaza de Toros de Sevilla (1898), en el que aparece Alvaradito con Antonio Montes. Fuente:

<https://www.todocoleccion.net/carteles-toros/cartel-toros-sevilla-30-octubre-1898-alejandro-alvarado-alvaradito-antonio-montes~x53278734>

Fig.V.2.11; Alejandro Alvarado, “Alvaradito”. Fuente:

<http://gestauro.blogspot.com/2013/10/el-cabazon-de-alvaradito.html>

Figs.V.2.2.1-2; Antiguo palio de la Esperanza de Triana, obra de Miguel Olmo (primera mitad del siglo XX). Fuentes: <https://esperanzadetriana.es/7624-2/>

<https://elforocofrade.es/index.php?threads/esperanza-de-triana.7864/page-279>

Figs.V.2.2.3-4; Primer manto de camarín, en terciopelo verde, y nuevo manto enriquecido, en terciopelo morado. Hdad. de la Esperanza de Triana.

Fuentes:

<https://www.facebook.com/esperanza.de.triana/photos/pcb.6841631339212515/6841629445879371/?type=3&theater>

Figs.V.2.2.5-6; Manto morado de Camarín; Hdad. de la Esperanza de Triana.

Vista general y detalle. Fuentes:

<https://www.facebook.com/esperanza.de.triana/photos/pcb.6841631339212515/6841629445879371/?type=3&theater>

Figs.VI.1-2; Palio de la Virgen del Valle tras su restauración, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Extraída del artículo 'El palio de la Virgen del Valle, al detalle', Sevilla ABC. Vista general y detalle. Fuente:

<https://sevilla.abc.es/pasionensevilla/noticias-semana-santa-sevilla/palio-virgen-valle-detalle-20230223155803-gas.html>

Glosario:

Besamanos. Fuente: <https://elcorreoweb.es/maspasion/arrancan-los-cultos-en-honor-a-la-virgen-de-los-reyes-IM5718390>

Vestidor. Fuente: <https://elpenitente.app/ver/noticia?id=1822>